



FILMSKA OPREDJELJENJA

HRVOJE TURKOVIĆ



SADRŽAJ

Predgovor	4
UMJESTO UVODA	8
1. Populistička i elitistička usmjerenja u razvoju jugoslavenskog igranog filma	9
IDEOLOGIJA I IDEOLOGIJE	33
2. Nastup autorskog filma retrospektivni pogled	34
3. DM: ljubavni slučaj	41
4. Žilnikov stil	54
MODERNO I KLASIČNO U CRTANOM FILMU	59
5. Mala rekapitulacija razvitka crtanog filma u Zagrebu	60
6. Klasični crtani film	68
UMJETNOST I NJEZIN STATUS	93
7. Umjetnost kao žanr	94
8. Kuda srlja dokumentarni film razmišljanja nakon festivala kratkog i dokumentarnog filma	109
ZAŠTO ŽANR	113
9. U pohvalu thrillera	114

10. Western	119
11. Žanrovska osobitost talijanskog vesterna	124
 FUNKCIJE ODBACIVANOGA	 127
12. Šund!	128
13. Prikazivanje nasilja na filmu filmološko-kulturološki pogled	137
 ALTERNATIVA PODRAZUMIJEVANOM U KULTURI	 149
14. Što je to eksperimentalni film?	150
 Napomene o tekstovima	 162
 O autoru	 163
Impresum	164

PREDGOVOR

Eseji sabrani u ovoj knjizi nastali su iz potrebe da se snađe u suvremenim filmskim prilikama i mnijenjima što su dijelom tih prilika. Većinom su, zato, pregledne naravi: bave se općim obilježjima većeg, odnosno vrlo velikog, broja filmova – razdoblja, struja, filmskih disciplina i žanrova, a tek ponegdje, kao ilustracija općih tvrdnji, karakteristikama filmova jednog redatelja.

Ovo snalaženje bilo je vođeno nekim otprva usvojenim načelima, a neka je načela samo izobrazilo.

* * *

Na primjer, otprva ugrađeno načelo bilo je načelo razumijevanja: svaku filmsku pojavu s kojom se suočavaš nastoj što bolje razumjeti. Niti spontano, samorazumljivo prihvatanje nekog filma, niti isto takvo odbijanje ne smije smanjiti težnju razumijevanju; treba razumjeti što je više moguće činjenica koje bi mogle biti važne po vrijednosni odnos, bilo da ga podržavaju, bilo da ga ruše. Eseji su, utoliko, plod truda da sam za sebe, i za mogućeg čitatelja, utvrdim činjenično stanje i objasnim zašto je ono takvo kakvim sam ga našao. Eseji su, iz ovog razloga, analitički, objašnjavački, i nastoje biti iscrpni.

* * *

Valjano razumijevanje ne može biti anemično, ono je vođeno nekim opredjeljenjima a i dovodi do jasnih vrijednosnih opredjeljenja među utvrđenim činjenicama.

Ako ni po čemu drugome, opredjeljenje se može razabrati po smjeru usredotočivanja pažnje, jer je usredotočivanje uvijek plodom vrijednosnog opredjeljenja. Usredotočivanje pažnje u ovdje izabranim esejima vođeno je razaberivim načelima. U nekoliko eseja ta su načela učinjena izričitim ("Populistička i elitistička usmjerenja u jugoslavenskom igranom filmu", "Rekapitulacija razvoja crtanog filma u Zagrebu", "Prikazivanje nasilja na filmu", a i drugdje). Ovdje ću ih samo na kratko navesti: u opredjeljivanju među filmovima i tendencijama, cilj mi je uvijek bio da budem metodološki otvoren različitim tipovima i

funkcijama filmova, uz osobit trud da pridam važnost i punu pažnju onome što se – predrasudno – odbacuje i zanemaruje, a da relativiziram važnost onoga što se – također predrasudno – apsolutizira, tj. uzvisuje i nastoji učiniti jednim predmetom vrijednim proizvodnje, praćenja i razmatranja. Utoliko je svako moje pojedinačno opredjeljivanje, ma koliko variralo od predmeta do predmeta, sustavno bilo protiv unifikacijskih tendencija, a za dinamičku pluralističku kulturu i u proizvodnji filma i u procjenama te proizvodnje.

* * *

Razumijevalački posao obavljen u ovim esejima vođen je još jednom ključnom težnjom: težnjom da se shvati funkcija koju filmovi – njihove značajke – imaju u sustavu kulture čijim su sastavnim dijelom, odnosno, koju imaju u kontekstu povijesnih kultura kojima su okruženi.

Riječ je o pristupu što bi se mogao nazvati “kulturološkim” kad to ne bi bilo previše preuzetno. Premda sam, pišući eseje, nastojeći produbiti razumijevanje kulturnih funkcija filmskih značajki, posezao za antropološkom, kulturološkom literaturom, moj pristup nije znanstven, moje teze o kulturnim funkcijama nisu prošle rigorozniji znanstveni pretres. One su pretežno intuitivne, *ad hoc*, ali i takve mogu biti plodnim orijentirima za razumijevanje.

Kako su spoznaje o kulturnim funkcijama filma rasute po esejima, korisno je da ih, ovako na jednom mjestu, popišem.

* * *

Film je, u prvom redu, epistemološko sredstvo. U njemu se, i pomoću njega, gradi slika o svijetu, osobna i društvena. U tu svrhu je i izumljen, a i dalji razvoj filma donosio je razradu epistemoloških svrha koje se filmom mogu ostvarivati i razradu strategija za uspješno ostvarivanje tih svrha.

Jedan epistemološki princip povlači se i razrađuje kroz velik dio eseja: smisleni otklon od uobičajenog daje osobit odnos prema uobičajenom a i upozorava na drugačije mogućnosti do onih uobičajeno ozbiljivanih. Kako taj princip funkcionira, proučava se u analizi karakteristika crtanog filma, žanrova, karakteristika šunda i eksperimentalnih filmskih pokreta.

Razlog zašto se baš tom principu daje tolika važnost jest u tome što je on najočitije epistemološki: kad smo suočeni s odklonom od uobičajenog, ne možemo a da ga ne zamijetimo, i da ne zamijetimo njegovu epistemološku djelotvornost.

Drugi je razlog u tome što upravo ovakvi otkloni za sobom povlače naglašenije socijalne posljedice, te upozoravaju na kulturalne temelje epistemoloških operacija danog filma ili vrste filmova. Naime, premda je svaka izgradnja i preinaka slike svijeta i društveno važna, nije svaki tip spoznaje jednako društveno prihvatljiv u različitim društvenim okolnostima, niti ima istu funkciju. Spoznajnu se orijentaciju teži standardizirati (ograničiti joj moguću varijabilnost), i hijerarhizirati (usmjeriti je više na jedan skup problema a manje na drugi). I standardizacije i hijerarhizacije se lakše postaje svjesnim kad ih se narušava ili kontrastira s drugačijim standardizacijama i drugačijim rasporedima pažnje. To naglašeno pokazuju prva dva poglavlja knjige ("Umjesto uvoda" i "Ideologija i ideologije), ali to demonstriraju i druga poglavlja.

Koje su društvene posljedice epistemoloških izbora učinjenih u određenom tipu filmova, kako su one dodirnite u esejima?

Globalno gledano, filmovi mogu doprinositi integraciji i integracionističkoj stratifikaciji društva u sklopu određene kulture, ali mogu doprinositi diferencijaciji i pluralističkom, metodološkom koordiniranju društvenih tokova. Prva funkcija dominira u integrativnim razdobljima kulture ("ontološka kultura"), druga funkcija dominira u diferencirajućim razdobljima kulture ("metodološka kultura"). Na koji način film doprinosi integraciji proučava se posebno u poglavlju o žanrovima ("Zašto žanr"). A na koji način doprinosi socijalnoj stratifikaciji, tj. raslojavanja društva po statusima privilegijama, upozorava naročito uvodni esej ("Umjesto uvoda") i eseji u poglavlju "Umjetnost i njen status". Koji su, opet, putovi diferencijacije i metodološkog koordiniranja posebno se razrađuje u uvodnom eseju kao i u esejima iz poglavlja "Moderno i klasično u crtanom filmu", "Funkcija potiskivanog" i "Alternativa podrazumijevanome u kulturi".

* * *

Kako zaključivanje sa značajki filma na njihovu funkciju u kulturi nije jednostavno, i ne može biti automatsko, izričito se upozorava u eseju "Prikazivanje nasilje na filmu".

Ako zaključivanje nije jednostavno, ne može se na temelju prisutnosti ili odsutnosti nekih

značajki u filmu automatski vrednovati film. Vrednovanje će ovisiti o kulturalnome kontekstu, kao i u kulturalnome kutu promatranja. Da li ću, na primjer, autorsku (modernističku) tendenciju u filmovima procjenjivati pozitivno ("Ideologija i ideologije") ili negativno ("Umjesto uvoda") ovisit će o tome da li je promatram kao nosioca povijesno dobrodošle promjene u odnosu na zatečenu ideološko-unifikacijsku situaciju u čijem se krilu modernizam javio, odnosno o tome da li ću je promotriti kao nosioca statusnog izdvajanja i tendencija k unifikaciji po modernističkim principima ("Umjesto uvoda", "Moderno i klasično u crtanom filmu").

Ovako izdiferencirano opredjeljivanje formiralo se u izričitom otporu prema težnjama k vrednovateljskom apriorizmu, "kondicioniranom" ocjenjivanju filmova, kakvo dominira našom kritičarskom djelatnošću. Prvo sam se s njima suočio u ideološki doktrinarnoj filmskoj kritici dnevnika i službenih glasila u godinama kad sam počeo aktivnije pratiti što se piše o filmovima, a potom sam uočavao opasnost od "uvjetno-refleksnog" pristupa filmovima u vlastitom odnosu, a potom sam uočio kako takav odnos dominira i u onih koji su se zdušno odupirali ideološko doktrinarnoj kritici.

Princip razumijevanja sam razvio kao predostrožnost – kako bih spriječio, ili, barem smanjio opasnost, da i sam filmovima ne pristupim "napamet", s "uvjetnim refleksima", bez razumijevačkog truda, bez izdiferenciranih stajališta, slijep za spontanu diferencijaciju unutar samog filmskog polja.

Zato bih zamolio čitatelja ovih eseja da ne ustukne pred analitičnošću i povremenom složenošću argumentacije nekih eseja: njima ne pribjegavam da bih gnjavio učenošću nego da bih bio prosuđivački pošteniji.

H. T.

U Zagrebu, siječnja 1984.

UMJESTO UVODA

1. POPULISTIČKA I ELITISTIČKA USMJERENJA U RAZVOJU JUGOSLAVENSKOG IGRANOG FILMA

UVOD

Bilo u ovom ili u onom obliku, bilo izričito bilo prešutno, u nas se ponavljano raspravlja o valjanosti ili nevaljanosti populističkog, odnosno elitističkog usmjerenja. Malo se kad, odnosno gotovo nikad, ne analizira jedan ili drugi smjer, niti se razviđaju njihove varijacije.

Cilj je ovog teksta upravo da učini ovo posljednje: ne da općenito razglaba o pojmovima elitizma i populizma i o njihovoj opreci, već da razvidi raznovrsne oblike u kojima se ova opreka javljala u razvoju jugoslavenskog igranog filma. Vjerujem da će ovakav pregled, s jedne strane, omogućiti bolje razumijevanje i samih pojmova i njihove opreke, a, s druge strane, pomoći da steknemo razmjerno sređen uvid u neke vidove samog povijesnog razvoja jugoslavenskog filma i tipova kritičkog odnosa prema tom razvoju.[1]

U narednom tekstu sustavno ću upotrebljavati nazive "elitizam" i "populizam", za opreku koja se – sa stanovitim varijacijama u značenju – još znade imenovati "elitizam/demokratizam", "elitizam/masovnost", "umjetnost/komercijalnost", "festivalnost/demokratičnost" i slično.

Na primjer, tvrdnja "film je umjetnost za narod", ili "film je umjetnost za mase" populistička je, jer drži da se film treba namjenjivati prvenstveno većini onih koji idu u kina. Tvrdnja "film je umjetnost", a s podtekstom "a ne zabava, razbibriga za bilo koga", uglavnom je elitistička, jer drži da se film treba obraćati probranoj publici, onoj posebno kultiviranoj, s probranim ukusom i s probranim zahtjevima. I jedno i drugo jesu socio-kulturalne doktrine. Populistički zahtjevi podrazumijevaju da film treba doprinositi najširoj *kulturnoj integraciji* ljudi u određenoj kulturi. Elitistički zahtjevi podrazumijevaju da film treba doprinositi kulturalnoj specijalizaciji gledaoca, tj. diferencijaciji onih s posebno odnjegovanom osjetljivošću i intelektualnim vještinama od onih bez toga, onih s prosječnom osjetljivošću i prosječnim intelektualnim vještinama. Ova se dva zahtjeva ne moraju kositi, ali se vrlo često međusobno kose.

Ovoliko općenito, tek toliko da čitatelj ima neki polazni orijentir za razumijevanje ključnih pojmova.

IDEOLOŠKO-PROSVJETITELJSKI POPULIZAM

Sustavna i trajna filmska proizvodnja u Jugoslaviji državno je organizirana tek u socijalističkoj Jugoslaviji, po svršetku rata.

Za državno utemeljenje čitave jedne industrije, što proizvodnja filma najčešće i jest, morali su postojati važni razlozi. Ti su razlozi nađeni u ondašnjem paradigmatiskom socijalizmu: onom sovjetskom.

Shvativši, naime, koliko je film privlačan za velik broj ljudi, a među njima i za one neobrazovane (prema urbanom, službeno obrazovnom, stajalištu) Sovjeti su držali film vrlo pogodnim sredstvom za propagandu, odnosno za ideološko i općekulturalno prosvjećivanje.

Takvim je shvaćen film i u socijalističkoj Jugoslaviji: sredstvom za ideološko prosvjećivanje i utjecanje. Ideološke doktrine je trebalo objasniti, valjalo je činjenice prošlog i suvremenog života protumačiti s novog ideološkog stajališta, trebalo je istaći socijalističke ciljeve i pronaći motivacijske i integrativne točke za djelatno objedinjavanje u ostvarivanju tih ciljeva, ali i u konstituciji projekta novog državnog i društvenog uređenja. Također, trebalo je i prikladno obrazovati i one kojima je obrazovanje iz klasnih ili regionalnih razloga bilo otežano ili uskraćeno u prethodnim društvenim sistemima. Sve se to moralo nastojati učiniti i filmom.

Važna stvar u ovom populističkom programu bio je izbor tipa publike kojemu će se prvenstveno obraćati. Ciljna publika je bila ona neobrazovana i nepismena; ta je bila najbrojnija a i najzapostavljenija – ti ljudi su bili izvornim ideal-motivom ukupnog socijalističkog revolucionarizma i aktivizma. Ideološki[2] obrazovani komunisti i školski obrazovani “intelektualni kadrovi” trebali su svoje obrazovanje “staviti u službu” ideološkog i općekulturnog prosvjećivanja (neobrazovanog i nepismenog) naroda.

Prosvjetiteljsko usmjerenje filmske proizvodnje u novoj Jugoslaviji uvjetovalo je specifične tematske i strukturalne značajke prvih igranih filmova.

Tematski, prvenstvo se dalo zajedničkoj pobjedonosnoj partizanskoj borbi protiv okupatora. Svi prvi filmovi, a za dugo i većina proizvedenih filmova, bili su s temom iz oslobodilačkog rata. Borba protiv okupatora, svojom običajnom moralnom opravdanošću, a i svojom uspješnošću, pokazivala se kao efikasan (nacionalni, klasni, među-religijski, regionalni)

integrator, ali i kao izvrstan dokaz djelatne efikasnosti komunističke organizacije, a implicitno i socijalističke ideologije. Socijalističko-ideološki organizirana oslobodilačka borba pokazala se kao mogućnost da se izgradi mitski povišena slika geneze novog, pravednog i povijesno neminovnog društvenog poretka.

Druge teme su bile birane po pogodnosti za ostvarivanje prosvjetiteljskih i propagandnih težnji. Posezalo se za suvremenim temama (omladinske radne akcije, crte iz izgradnje zemlje) kako bi se u suvremenosti izdvojili ideološko-djelatni ciljevi, dali pozitivni i negativni ideološki obrasci ponašanja i time ustanovili vrijednosni kriteriji i motivi za ideološki poželjno djelovanje. Prošlosne teme korištene su kako bi se izdiferencirala klasna svijest, i kako bi se, ponovno, ustanovili kriteriji u vrijednosnoj procjeni klasne uloge pojedinih tipova ponašanja. I tako dalje.

Strukturalno, filmovi su se nastojali raditi u onim oblicima za koje se provjereno znalo da su popularni, lako prihvatljivi, razumljivi i zanimljivi i neprosvijećenima. Filmovi su bili prvenstveno fabulistički, s kontinuiranim, uzročno-posljedično razrađenim zbivanjem i dramatičnim prijelomima u tom zbivanju. To je, naime, bio provjeren obrazac za privlačenje pažnje i njeno održavanje kroz film. Poticali su oni žanrovi za koje se vjerovalo da su široko popularni ali i podložni žanrovi melodrame ("ljubavni filmovi"), komedije, bajke, dječji avanturistički filmovi...

Prosvjetiteljske težnje uvjetovale su i niz "obaveznih postupaka" u izradi filmova. Prvo, kako se smatralo da ideološka poruka svoj najprikladniji i najprecizniji izraz ima u svom verbalnom obliku, filmovi su morali imati obigatorne verbalne scene (monološke i dijaloške) u kojima se ideološki izričito objašnjavala opća društvena situacija, pojedini postupci likova u filmu, obrati u radnji i tome slično. (Usporedi za takve scene izvrstan filmski kolaž iz ranih igranih filmova - "Zdrav podmladak" Tomislava Gotovca i Lazara Stanojevića iz 1969.).

Zato da bi i oni sporijih reakcija, slabije gledalačke obrazovanosti, jasnije pratili film, scenska i glumačka izvedba trebala je biti posve jasna, izričita do karikaturalnosti, po mogućnosti što više redundantna, kako se važne točke ne bi izgubile. Glumci su glumili naglašenom ekspresivnošću, zadržavali bi ključne izraze lica i geste, izgovarali polaganom razgovijetnošću (diktiranom donekle i teškoćama u snimanju zvuka, ali i potrebom za didaktičkom transparentnošću). Mizanscena je uglavnom bila frontalna, kako bi se sve jasno vidjelo, kao na dlanu, a montažna razrada globalistička: izdvajalo se samo najistaknutije crte prizora da bi ih se podulje držalo u kadru.

Zapravo, sve su ove osobine, i tematske i strukturalne, bile filmskim oblikom *socijalističkog realizma*. Ako su nabrojane osobine (osobito tematske i verbalno obavezne scene) bile zadovoljene, i ako je film imao prosvjetiteljsku preglednost, ostale su značajke filma mogle biti slobodno varirane prema sposobnostima, dosjetljivosti i vještini pojedinog režisera, odnosno cijele proizvodne grupe. Prosvjetiteljstvo, kontrolirano ideološki, bilo je u jezgri socijalističkog realizma na filmu.

Ova ideološko-prosvjetiteljska doktrina očuvala se dijelom i do današnjeg dana, premda danas ne dominira cijelim filmovima, već se razabire tek u ponekim crtama. Ona je ponavljano, premda ne i dominantno, utjecala na proizvodnju filmova posvećenih oslobodilačkom ratu, kao i na proizvodnju dijela "društveno angažiranih" folklorističkih komedija (Lola Đukićevih npr.).

KLASIČNI, URBANI POPULIZAM

U ranom poratnom razdoblju, ekranima kina Jugoslavije dominirali su sovjetski filmovi i filmovi iz istočnoevropskih zemalja. Kako su filmaši dobrim dijelom bili novaci, početnici, naglo uvučeni u filmsku proizvodnju, zanatu su se učili na predlošcima onodobnih sovjetskih filmova (a i uz poduke ponekih sovjetskih režisera što su gostovali u Jugoslaviji). Prosvjetiteljska ideološka struktura filmova bila je u skladu sa sovjetskim filmovima i po uzoru na njih.

Međutim, političkim i ekonomskim raskidom sa Sovjetskim savezom i državama "istočnog bloka" 1948., s repertoara kina nestali su filmovi tih zemalja, a zdominirali američki filmovi i zapadnoevropski.

Ti su filmovi bili populistički ali ne prosvjetiteljsko populistički. Bili su fabulativni, ali na privlačniji i složeniji način, s višim izvedbenim standardima nego sovjetski fabulistički filmovi. Ovo se osobito odnosilo na holivudske filmove, premda i na druge zapadnoevropske filmove.

Pojedini filmovi, ali još više ukupna repertoarna struktura, računala je podjednako i na one neobrazovane, nepismene, kao i na one visokoobrazovane, s probranim ukusom i statusnom selektivnošću nad temama i načinima njihova iznošenja. Formulaičnost žanrovskih filmova nalazila je zdušan odjek među seoskom i novogradskom publikom, tj. među pripadnicima predajne kulture, a opet, naglašeno ambiciozni, visokoumjetnički filmovi (tzv. "A")

proizvodnja), s "klasičnim" (literarnim, kazališnim) temama i s visokom mjerom retoričke inventivnosti i pomnje, uspješno su atakirali na interese elitne urbane publike.

Visokostandardnost izvedbe pokazivala se u vještini da se i najsloženije teme izlože na krajnje pregledan način, a ujedno na način koji će uvući pažnju gledaoca bez previše ostataka. Zato su i filmovi visokih aspiracija bili uvijek gledljivi i zanimljivi i onim gledaocima kojima su te aspiracije bile strane, tj. i onim urbano "neobrazovanim".

Za dodatak, odnos tih filmova prema gledaocu doima se poštenijim od odnosa prosvjetiteljstva; obraćajući se raznovrsno obrazovanim gledaocima, ti su im filmovi davali demokratski statusni dignitet koji su prosvjetiteljski intonirani filmovi i nehotice poricali svojoj publici, dajući joj izričito na znanje da je drže priglupom (ili neobrazovanom).

Privlačnost klasičnog populizma ležala je i u njegovoj očitoj urbanosti. Ti filmovi ne samo da su potjecali iz visokourbanih sredina, već su i rađeni prema strukturalnim standardima masovne kulture razvijenog urbanog društva, i bavili se pretežno temama iz tih društvenih sredina. Sa stajališta "nerazvijene" domaće sredine, urbane okolnosti su se pokazivale izrazito statusno poželjnim, uzorkom višeg "standarda" za kojim se ionako u nas težilo. Po tome su bili apriorno privlačniji od sovjetskih filmova u kojima svega toga nije bilo, ili se javljalo tek u povijesnim filmovima.

Fasciniranost svim nabrojenim značajkama holivudskog i zapadnoevropskog filma ubrzo je uhvatila ne samo publiku već i proizvođače igranih filmova. Standardi holivudskog filma postali su im idealom, a filmovi i pojedina rješenja u njima uzorkom prema kojem su nastojali raditi filmove.

Novi standardi klasičnog filma oslobodili su proizvođače nužde da se pridržavaju prosvjetiteljskih standarda (izričitosti, redundantnosti, simplifikacije), a pri tome nisu ugrozili populističnost već su je učinili složenijom i poštenijom. Pitanje populističnosti se i nije više izričito postavljalo, kako to prosvjetiteljstvo nužno čini. Populističnost se naprosto podrazumijevala, a kako su klasični predlošci postali idealom, nije se populističnost držala nimalo sukobljenom s umjetničkim aspiracijama.

Posljedice ovog ugledanja, odnosno uvođenja zapadnjačkog populističkog standarda u proizvodnju jugoslavenskog filma, bile su značajne. Sredinom pedesetih godina počeli su se pojavljivati izvrsni filmovi, rađeni doista po visokim standardima fabuliranja (fabule su postajale složenije, sa složenijim zapletom, s psihološki raznovrsnijim i razrađenim

likovima), dramaturško vođenje je postalo istančanije (pazilo se na motivaciju postupaka likova, više se trudilo oko prikladne mizanscenske, snimateljske i montažne dramatizacije pojedinih fabulativnih situacija), a scenska razrada je postizala zaista lucidna rješenja. Riječ je o filmovima Belana, Čapa, Bauera, Mitrovića, Pogačića i drugih. (Ne mogu odviše pouzdano nabrajati, jer velik dio filmova iz tog razdoblja nisam ponovno gledao, ili ih nisam uopće vidio).

Ti su filmovi bili rađeni s jasnom umjetničkom samosviješću, koja je, međutim, kao svoj zadatak imala ispunjavanje upravo populistički temeljnih standarda.

Dakako, ti su filmovi još uvijek nastajali u uvjetima složene proizvodne i javne ideološke kontrole, mnogi su još uvijek morali davati prilog ideološkim obavezama: nisu uvijek mogli izbjeći obligatorne scene verbalnih ideoloških eksplikacija, nisu se uvijek mogli osloboditi tradicije da se glumi preočitom ekspresivnošću i govori naučenom razgovijetnošću. Ali, i te su se stvari radile bolje, a često nadmašivale vrsnom mizanscenskom, snimateljskom i montažnom razradom. Ponekad su se i izrađivala prava mala remek-djela (poput *Koncerta* Branka Belana iz 1954.).

Tokom pedesetih godina, klasični populizam bio je dominantnim i vrhunskim standardom u izradi filmova, i filmovi su se prema njemu i procjenjivali.

No, nije uvijek izbjegavao ideološke osude. Filmovi odviše očito rađeni na klasično populistički način (s premalo ideološki obligatornih elemenata, odnosno s previše klasno i psihološki izdiferenciranom, vrijednosno nejasnom, dramskom postavom) znali su biti politički napadani kao “malograđanski” i pod pritiskom takvog izričitog ili implicitnog mnijenja, poneki su redatelji i prestajali raditi (František, Čap, Branko Belan).

Model klasičnog populizma zadržao se donekle i nakon pedesetih godina. Premda je potisnut pojavom autorskog filma, ponovno je bio oživljen u radovima Kreše Golika iz druge polovice šezdesetih godina, a obnavlja se i danas. Međutim, nakon pedesetih godina, taj se model počeo listom vrijednosno podcjenjivati, a to vrijednosno podcjenjivanje još se i danas vuče, premda ono nije više toliko unisono kakvo je bilo u razdoblju dominacije autorskog elitizma.

FOLKLORNI POPULIZAM

Dok je u pedesetim godinama didaktizam ideološko-prosvjetiteljskog usmjerenja bio

polagano uklanjan, druga značajka ove doktrine doživljavala je preinaku i razradu. Riječ je o “neobrazovanom” gledaocu kao paradigmatom gledaocu za kojeg se pravi film.

“Neobrazovanost” je, naime, ovdje relativan pojam. Stanovnika zabačenih krajeva, seljaka, seljaka-radnika, pridošlicu u gradu, moglo se “neobrazovanim” držati isključivo sa stajališta urbane kulture, sa stajališta urbanog obrazovnog sistema i vrijednosnih kriterija u procjeni “kulturnosti” što su vladali urbanom sredinom. Međutim, tim urbano “neobrazovani” ljudi bili su pripadnicima i te kako razvijene kulture, obrazovani u skladu s njome – bili su pripadnicima tzv. narodne, *predajne kulture*. Riječ je o kulturi usmene predaje, zanatske, likovne, muzičke i druge “majstorske” tradicije, običajne religioznosti i običajne “mudrosti” (filozofije). Pismenost je donje mjerilo urbane kulture, ali ne i predajne kulture u kojoj se jezičke tvorevine prenose usmeno a ne pismeno.

Dominantni kriteriji za procjenu obrazovanosti bili su upravo ovi urbani kriteriji. Po njima se ravnala i vladajuća ideologija. Prosvjećivanje je zapravo bilo u nastojanju da se narodna kultura zamjeni urbanom, s time da se “narodni običaji” stave u folklorističke rezervate (muzeje, kulturno-umjetnička društva i sl.). Borba protiv “neprosvijećenosti” zapravo je bila borbom protiv predajne kulture.

Predajna je kultura međutim dominirala, premda joj je urbanost bila nametnuta kao ideal. Prosvjećivanje koje je ipak ciljalo na ljude iz predajne kulture nije moglo ostati nedirnuto folklornom tradicijom: ono je i nehotice povlačilo stanovito prilagođavanje značajkama predajne kulture, tim prije što su i mnogi filmski (i politički) radnici ponikli u krilu predajne kulture.

Koje su ključne značajke predajne kulture? U prvom redu, predajna kultura je obilježena jakom *formulaičnošću*: pripovijedanje, pjesništvo, glazba, likovne i zanatske izrađevine strukturiraju se prema postojećim globalnim formulama, a i prema formulama za prigodnu primjenu tih globalnih formula. Ta formulaičnost je mnemoničko, prijenosno sredstvo: formule se lako pamte, lako se prenose od čovjeka do čovjeka, od naraštaja do naraštaja, i zato se dugo čuvaju u postojanom obliku. A opet, uvijek se dadu svježije primjenjivati i u primjeni varirati već prema prilikama i nadahnuću izvođača – ne sputavaju već samo običajno usmjeravaju individualno stvaralaštvo. Drugo, umjetničke izvedbe imaju naglašeno *ritualan* značaj, služba im je da se samo izdvoje iz svakodnevne djelatnosti i da pridaju izuzetnost, izdvojenost prilici u kojoj se javljaju. Određeni tipovi formulaičnosti zapravo su naglašeni signali da je posrijedi umjetnička tvorevina s ritualnom svrhom. Strukturalna izričitost i preglednost narodnih tvorevina nije plodom nesposobnosti (“primitivnosti”) već je

sredstvom ritualnog izdvajanja i integracije članova zajednice.

Prosvjetiteljski populizam također je uključivao formulaičnost: obavezne scene, izričitost glume, govora, scenske situacije. Motivi za tu formulaičnost su bili didaktički, ali djelovanje formulaičnosti bilo je blisko predajnoj kulturi. Bilo je potrebno samo ovu formulaičnost učiniti ritualnom i prilagoditi je temama što se osjećaju dijelom predajne kulture, pa da prosvjetiteljski populizam bude preinačen u *folklorni populizam*: u takav tip filmovanja u kojem će osnovna težnja biti da se filmski nadovezuje na potencijale predajne kulture, i da ih razrađuje u novim medijskim i društvenim uvjetima (tj. uvjetima migracije iz sela u grad, i u uvjetima transformacije predajne kulture u urbanu).

Prvi potezi u tom smjeru povučeni su na području komedije, i komedija je do današnjeg dana ostala najzahvalnijim očitovanjem folklorno populističkog usmjerenja. Na primjer, filmovi Soje Jovanović, Marijana Vajde, Radivoja Lole Đukića i drugih, postali su izričitim uobličavateljima folklornog populizma na filmu. Folklorističke komedije je obilježavao verbalni humor blizak narodnom vicu, pošalici. Formulaična ritualnost očitovala se prvenstveno u naglašeno karikaturnoj glumi ("gluparanju", osobito Čkalje i Aleksića), što, vjerujem, nije bilo posljedicom didaktičnosti, niti nevještine za filmsku glumu ili za suptilniji izraz, već izravnim stilom uzrokovanim potrebom da se jasno signalizira "komičnost" pomoću brzo prepoznatljivih izražajnih formula. Struktura, scenska i fabulativna, bila je fragmentaristička, po uzoru na scenske-skečeve "vedrih večeri", odnosno sijela; zaplet je bio temeljen na nesporazumu, što zapletenijem to zabavnijem. Ovo je uskoro toliko ustaljeno da je gotovo postalo obaveznom značajkom "narodskih" filmskih komedija.

Drugi tip nastojanja da se pronade folklorno popularan a ipak urban tip filmovanja, bio je u pokušaju primjene na naše teme onih žanrovskih obrazaca američkog filma koji su se pokazali kao najomiljeniji među jugoslavenskom publikom. Bio je to western. Uloga vesterna u odnosu na domaći film slični ulozi meksičkog melosa na našoj zabavnoj novokomponiranoj glazbi. Pionir u tom smjeru bio je Žika Mitrović s nizom western filmova s temom iz narodnooslobodilačke borbe. Osnovne crte prilagođavanja vesterna bile su u izdvajanju junačke individue među partizanima, naglašavanju njene samoinicijativnosti i snalažljivosti, narodskih crta ponašanja i ophođenja s drugovima, a preuzete su iz vesterna i konjaničke scene, puškaranja, i pretežno snimanje u eksterijeru, po vrletima i putovima sličnim onima iz vesterna. Ove su osobine nailazile na zaista zdušan odjek u gledaoca. Time je utvrđena jaka folklorističko-populistička serija u proizvodnji filmova s temom iz narodnooslobodilačkog rata (najdosljedniji je nastavljac bio Krvavac), koja je ipak uspjela potisnuti i ograničiti

ideološki didaktizam filmova s ratnom temom.

Odnos prema ovoj struji bio je identičan odnosu prema predajnoj kulturi uopće: svakako se nipodaštavala, ponekad prezirala, a ponekad i izričito i militantno napadala. Naravno, misli se na služben odnos, odnos kritike, objavljivanaog mnijenja, a i odnos kolega filmaša drugih trendova.

U vrijeme kad se javila, i komičarska i vestern struja, nije bila dirana: javila se nekako u vrijeme pojave i dominacije klasičnog populizma koji je bio tolerantan prema manifestacijama folklorističkih nastojanja, osobito kad su ova bila žanrovski vezana uz klasične obrasce. Pedesete godine bile su godine razmjerno mirnog, zaštićenog sazrijevanja populizma, i klasičnog i folklorističkog.

Postojali su, međutim, kratkotrajni trenuci kad je folkloristička tradicija pokušavala postati dominantnom, kad je udarala ton proizvodnji.

Prvo takvo razdoblje bilo je na prijelazu iz pedesetih u šezdesete godine. Polovicom pedesetih godina, naime, cijela privreda je bila preusmjerena iz planske na plansko-tržišnu. Financiranje filmova je decentralizirano po republikama, poduzeća su izravno dobivala novac od državnih tijela i mogla njime neovisno raspolagati, a stimuliran je bio uspjeh na tržištu (filmovi su dobivali dodatna sredstva po posjetiocu). Ovo je potaklo i namamilo proizvođače da nastoje "osvojiti" publiku, i tako opravdati i dokazati svoju tržišnu efikasnost. Snimalo se brzo, jednostavno, improvizirano, formulaično – izrazito folklorističko. Odnosno, s ekonomske strane gledano – *komercijalistički*.

Ovaj militantni trend folklorističkog populizma s očitovanim komercijalnim ciljevima izazvao je oštre reakcije, i ideološke i elitne kulturnjačke. Filmovi ove struje napadani su kao predstavnici "komercijalizma", kao "vulgarizacija" filma, kao ideološki nepoželjno usmjerenje. Kao simbol i žrtveni krivac ovog vala izdvojen je film Šeki snima, pazi se Marijana Vajde; Vajda je izbačen iz Udruženja filmskih radnika Srbije, onemogućeno je da dalje snima u Jugoslaviji, a film su se nastavio spominjati kao zloglasni primjer "komercijalnog profaniranja" filma.

Drugi trenutak bio je na prijelazu iz šezdesetih u sedamdesete godine. Riječ je o refleksu ideološke kampanje protiv tzv. "crnog filma". Naime, kad je u razdoblju dominacije autorskog elitizma, krilo autorskog filma obilježeno kao "crni val" bilo izloženo ideološkim napadima, javili su se pokušaji da se autorski elitizam nadomjesti s jedne strane s oživljenim

prosvjetiteljskim populizmom (na području ratnog filma), a na drugoj, daleko obilnijoj strani, folklornim komedijama (*Silom otac, Siromah sam al sam besan, Ljubav i poneka psotka* i dr.)

Treće razdoblje je ovo suvremeno, gdje se folklorni populizam javlja uz bok elitnom populizmu, još uvijek nipodaštavan, ali ne više tako unisono. No, o tome kasnije.

ESTETICISTIČKI ELITIZAM

Ideološki zahtjevi za prosvjetiteljstvom imali su doista važnu usmjeravajuću i nadzornu ulogu u polaznom osvajavanju igranog filma. Ali, osim tih službenih zahtjeva, postojala je okolina s drugačijim zahtjevima.

Naime, premda su se filmu polazno namijenili prosvjetiteljski i propagandni zadaci, bili su mu namijenjeni "kao umjetnosti": film je morao biti umjetnost, ali umjetnost koja još ideološki prosvjećuje.

Po tome što je prihvaćen kao umjetnost, film se uklapao u kontekst drugih visokih umjetnosti, u kontekst vladajućeg ukusa kojeg je diktirala elita: prvenstveno drugi umjetnici, vrhunski pratitelji umjetnosti (kultivirana publika, kritika). Trebalo je zadovoljiti i taj visokourbani, elitni ukus. A taj ukus, premda je službeno bio pod nadzorom ideologije, bilo je i posve tradicijski. Od umjetnosti se tražilo da bude prepoznatljivo "uzvišena", uzvišena i od političko-pragmatičkih i od masovno-umjetničkih ili folklorno-umjetničkih okolnosti. Umjetnost je morala statusno izdvajati ("uzvisivati") svojeg primatelja da bi uopće bila umjetnošću – ona je morala izdvajati elitnu publiku. Da bi se posao filmaša prihvatio kao statusno vrijedan "umjetnički" posao, od filmova se tražilo da jasno signaliziraju svoju "uzvišenost", "iznimnost", i to takvim značajkama koje umjetnička okolina prihvaća kao nesumnjivo "umjetničke".

Nesumnjivo umjetničkim su se po pravilu držali stilski i stilizacijski postupci, osobito ako su razvijani u odnosu na neku "klasičnu" temu (tj. bilo temu iz priznato klasične literature, bilo "klasičnog" tipa). Naglašena estetizacija je bila pouzdanim signalom statusne, elitističke pripadnosti nekog filma.

Signali estetizma bili su dosta pregledni: naglašeni rakursi, kontrastna fotografija s naglaskom na gotovo slikovno ukočenoj kompoziciji, dramatična gluma sa sugestijom da se u čovjeku daleko više toga zbiva nego što se to vidi na licu, snažne elipse između scena a

ponekad i unutar scene, naglašeno dramatična glazba, najčešće klasičnih autora, a i dramatični zvukovni kontrasti... Sva su se ta sredstva koristila da bi scenama ili pojedinim situacijama pridala naglašeno simbolično značenje, tako da je gledalac bio prisiljen da stalno zaključuje o široj simboličnosti pojedinih fabulativnih trenutaka, simboličnosti neovisnoj od narativnog toka. (Takvi su bili npr. filmovi *Djevojka i hrast* Kreše Golika, *Carevo novo ruho* Ante Babaje, i mnogi drugi koji su mi se, nažalost, stopili u sjećanju).

Naravno, da bi pribavili umjetničko-statusno poštovanje, redatelji su počesto nastojali i u svoje pretežno populistički orijentirane filmove ubaciti esteticističke pasaže ili značajke. Populizam i esteticistički elitizam ne moraju nužno biti u protuslovlju. Međutim, militantniji oblici esteticističkog elitizma gotovo obavezno povlače slabu gledanost, a to im, samo po sebi jamči veću vrijednost u očima urbane kulturnjačke elite. U tom je smislu esteticizam i do danas zadržao svoju statusno izdvajajuću ulogu, premda je danas vrijednosno polje među urbanom kulturnjačkom elitom nešto izdiferenciranije (usp. filmove Gilića, Nikolića, Duletića, ranije filmove Zafranovića, Radivojevića i dr.). Da bi se iskupili iz svojeg podcijenjenog populističkog statusa, često su predstavnici i klasičnog populizma i folklornog populizma radili izrazito esteticističke filmove (npr. Lola Đukić s *Baladom o svirepom*).

Ideološki odnos prema esteticizmu bio je uglavnom povoljan. Budući da se film smatralo umjetnošću i s državno ideološkog stajališta, esteticistički signali "umjetničkog" smatrali su se dobrodošlim "dodatkom" sve dok su poštovali ideološke zadatke ili ideološke zabrane. Međutim, i onda kad su filmovi postajali toliko militantno esteticistički da su prosvjetiteljsko-populistički ciljevi i ideološke obaveze postale nerazabirljive, taj se esteticizam uglavnom trpio. Doduše, bilo je sklonosti da se ideološki napadi na te filmove razlikuju od sličnih "staljinističkih" prigovora u sovjetskoj umjetnosti, u nas se prigovor "formalizma" nerado potezao.

Iz ovih je razloga stanovito oslobađanje od prosvjetiteljstva, a time i od ideoloških obaveza, išlo esteticističkim putem, i sve je više bilo takvih esteticističkih filmova kako su odmicale pedesete i protjecale šezdesete godine.

Zbog državno-ideološke podnošljivosti esteticističkog elitizma, u trenucima pojačane ideološke kritike filmova, esteticistički opredijeljeni redatelji su najbolje prolazili. Na primjer, u razdoblju intenzivnog napada na socijalno provokativnije krilo autorskog filma, esteticističko krilo autorskog filma je nastavilo djelovati neokrnjeno (npr. Mimica, Klopčič, Radivojević, Zafranović i dr.).

I danas se militantno esteticistički filmovi lakše trpe od, recimo, naturalističkih filmova – čak i onda kad se smatra da esteticistički filmovi iznose nepoćudne ideološke teze (u novije vrijeme *Pad Italije* npr.). Naravno, lakše ih trpi elitna publika, u koju spadaju i političari, dok se uglavnom nerado gledaju u kinima, izazivajući u ponekim slučajevima čak i bijes u publike (Mimicu su kamenovali u Areni, na Pulskom festivalu, nakon prikazivanja filma *Kaja, ubit ću te*).

AUTORSKI ELITIZAM

Negdje oko sredine šezdesetih godina javila se na vrlo ćudljiv, gotovo spektakularan, način prva umjetnička struja u jugoslavenskom igranom filmu. Po prvi puta nije bila tek riječ o nekom implicitnom doktrinarnom ili (i) stilskom trendu, već o samosvjesnom pokretu, imenovanom i tumačenom, čak i programatski najavljenom tekstovima što su ih prije no što su počeli snimati filmove pisali sami budući “autori”. Već su, naime, koncem pedesetih godina, uobličili osnovne teze autorizma, i iz kruga suvremenih autora svjetskog filma izdvojili idealne uzorke za “autorski film”. [3]

Pozitivni ideali te *autorske struje* bili su izrazito *modernistički*, oni koje su dijelili i ostali modernistički pokreti toga doba (talijanski neorealizam, francuski novi val, poljski crni film, engleski socijalni realizam). Film se držao nadasve *umjetnošću*, ali samo utoliko ukoliko je određen film mogao biti razabran kao *osobni iskaz* tvorčeve (redateljve) osobnosti. Riječ je, naravno, o tzv. “umjetničkoj osobnosti”, tj. o osobnosti uobličenoj u filmskom iskustvenom sustavu: podjednako onom povijesnom kao i suvremenom. U prvi plan se postavilo pitanje *osobnog stila*, tj. onog spleta tematskih izbora i onog spleta konkretnih filmskih rješenja koji će “autorov svijet”, “autorovo viđenje svijeta” izdvojiti od svijeta (i viđenja svijeta) drugih autora (povijesti i suvremenosti), odnosno od “neosobnog” svijeta neumjetničkog filma. Ono što autora izdvaja jest *originalnost*, onaj nazor na svijet, ili takvi stilski postupci i njihova upotreba, kakvi se ne sreću u drugih filmaša, koji su *ново izumljeni*.

Ovakav program podrazumijevao je visoku filmsku obrazovanost, filmofilstvo, srođenost s filmom, jer se samo tako moglo doći do samoodnjegovane osobnosti, izdvojenosti, originaliteta. Poznavanje tradicije bilo je u službi inovacije, poznavanje konteksta u službi izdvajanja individue. Sve je to činilo autorski program izrazito kulturalno diferencirajućim: iz dominantnog polja “neosobnih” filmova, odnosno iz užeg polja različito “osobnih” filmova, izdvaja se “originalni autor”, s “osobnim” filmovima i originalnim crtama. Kao što za

formiranje autora valja imati dobro iskustvo o filmskom kontekstu, tako je i gledaocu za uočavanje stupnja "osobnosti" i "originalnosti" nekog filma potrebno dobro poznavanje filmskog konteksta, a i izoštrena osjetljivost za raznovrsna stajališta koja izdvajaju različite autore, osjetljivost za izdvajajuća iskustva i kutove gledanja na stvari. Riječ je doista o izrazito elitističkom programu.

Visoka samosvijest ovakvog autorskog programa učinila je izričitim i odnos autorskog pokreta prema dotadanjim oblicima filmovanja i prema dotadanjim okolnostima filmovanja. Opći odnos prema svemu tome, osobito kad je bila riječ o vlastitoj jugoslavenskoj tradiciji i prilikama, bio je polemički, premda ne uvijek izričito.

U odnosu na vladajuću službenu ideologiju, autorski program se pokazivao kao izrazito "heretičan". U okolnostima institucionalno postulirane *ideološke unisonosti* i zahtijevane ideološke "discipline", tj. pokornosti, naglašavanje osobnog odnosa prema svijetu, osobne ideologičnosti autora, davanje prednosti toj ideologičnosti pred bilo kakvom institucionalnom ideologijom, narušavalo je te temeljne principe. Unisonost i disciplina, kao apriorna ograničenja, zadaci, više nisu mogli biti prihvaćeni: svaki *zadatak* na ideološkom (svjetonazornom) planu i na stvaralačkom (filmsko djelatnom) planu odbacivan je kao sputavanje osobnosti, a time i umjetnosti kojom vlada postulat osobnosti. Zadaci su odbacivani kao činovi represije, i nad umjetnošću i nad čovjekovom individualnošću uopće.

Međutim, na sličan se način odnosilo i prema svakom populizmu. Premda autori nisu imali ništa protiv toga da im filmovi budu rado gledani i od velikog i od raznolikog broja gledalaca, svojom pravom publikom su držali kultiviranu publiku koja može prepoznati osobnu izdvojenost i osobni filmski doprinos filmskog redatelja. Od prosvjetiteljskog razdoblja im je ostao stav da "publiku treba kultivirati", ali tako da je se "podigne" "na razinu" visokourbanih autorskih osjetljivosti.

Industrijalne okolnosti u kojima se od filma traži da bude gledljiv do mjere privredne isplativosti ("komercijalizam") izazivao je podjednako ogorčeno odbijanje kao i postulati institucionalne ideologije: ne može se umjetniku ništa zadavati, pa ni privredni uspjeh, odnosno usmjerenje na "nekultiviranu" publiku. Svaka komercijalna, kao i ideološka, intervencija u sam proces stvaranja i prikazivanja filma izazivala je snažne otpore među autorima i njihovim podržavateljima.

Kako je klasični model filmovanja (fabulistički film i razrađeni postupci usredotočivanja na zbivanja i podcrtavanja fabulativno važnih elemenata) bio u biti populističan, privredno i

prosvjetiteljski podržavan u uvjetima industrijske samoovisnosti, odnosno državne ovisnosti kinematografije, taj se stil osjećao kao “nadosobni”, “opći”, proglašavalo ga se “zanatstvom”. Premda su autori dozvoljavali da se i u sklopu klasičnog modela filmovanja mogu izdvojiti “snažne ličnosti” i nametnuti filmu svoj “osobni pečat” (pa se onda govorilo o “holivudskim autorima”, na primjer), to se držalo iznimkom, nekarakterističnim za, u biti, “neosobnu kinematografiju”. Klasični filmski stil, po autoristima, obilježava “konvencionalnost”, “zanatstvo”, “konfekcija”, a to, premda ima velikih prednosti pred filmskim neznamaštvom, “još nije umjetnost” već nekakav nužan “predumjetnički” stupanj sposobnosti i vještine. Takav stav je doprinio odbacivanju djela klasičnog stila kao “puko zanatskih” djela, i njihovom pretežnom podcjenjivačkom potiskivanju u drugi plan pažnje. U centar pažnje su došli “umjetnički pokreti” u povijesti i u suvremenosti. Osim nabrojenih u te ulazi ponajviše struja sovjetskog revolucionarnog filma (koja je jako utjecala na formiranje dijela istaknutih “autora”, osobito na Makavejeva i Pavlovića), struja francuskog poetskog realizma; a osobito se je razvila radoznalost i osjetljivost za svaki novootkriven modernistički pokret u svijetu (češki intimistički film, talijanski autorski modernizam, mađarski noviji film itd.), jer te su struje osjećane kao ojačanje općeg autorskog trenda i obećanje “drugačije”, u većoj mjeri umjetničke, svjetske kinematografije.

Odnos prema domaćem folklornom populizmu bio je odnos prezira, ignoracije ili pak podsmjehivanja. Filmovi tog usmjerenja odbacivani su kao neznamaštvo, vulgarizacija, kao “ispodzanatski” filmovi. Nužna klišeiziranost (formulaičnost) tih filmova smatrala se evidentnom nevrijednošću: svaki stereotip bio je smrtnim neprijateljem originalistički orijentiranog autorskog filma.

Odnos prema estetičkom elitizmu bio je ambivalentan. Na jednoj strani elitistička i militantno “umjetnička” orijentiranost izazivala je odobravanje. Hladnikov *Ples na kiši*, to izrazito estetičističko-elitističko djelo čak je smatrano prethodnikom autorskog trenda. Međutim, kako je osnovna značajka esteticizma stilistička stereotipnost, nju se doživljavalo kao estetski primitivizam (otuda i ovdje upotrebljen naziv “esteticizam”), kao nesposobnost da se na retoričkom planu izобрази osobnost. Takva ocjena je uglavnom i bila na mjestu u većini slučajeva, jer je estetičistički elitizam bio doista uglavnom čedo još filmski nedostatno obrazovanih (po urbanim elitističkim kriterijima) redatelja, premda nije nužno bio takvim. Estetičistički filmovi su najčešće prešućivani, nije se o njima među pobornicima autorizma odviše sporilo, nije ih se osobito napadalo, niti osobito hvalilo. Cijenilo se tek suvremeni “autorski” esteticizam (Klopčiča, Mimice, Petrovića, Radivojevića i drugih).

Općim odnos prema dotadanjem filmovanju više je nego jasan iz ovog pregleda stavova prema pojedinačnim trendovima. Prethodno se filmovanje držalo tek historiografskom činjenicom a ne i doživljajnom vrijednošću. Ako se i otkrivalo poneku pojedinačnu vrijednost, neki pojedinačan "zanimljiv" film, ili nekog pojedinačnog "solidnog" režisera, otkrivalo ih se tek kao "najavu" mogućnosti "pravog" filma, kao "obećanje", ali ne i kao samostalno ostvarenje i pojavu vrijednu poštovanja same po sebi. Atmosfera je bila takva da se držalo kako se "prava filmska umjetnost", to jest "umjetnost u pravom smislu riječi", rodila tek pojavom autorskog filma.

Kako je autorski film dočekan željno i oduševljeno, ubrzo je zadominirao reprezentativnim javnim mnijenjem kao standard odličnosti, kao uzoran stil i program. Istaknuti predstavnici klasičnog stila bili su tretirani kao anakronizam, osjetili su se odbačeni, po strani. Više nisu automatski dobivali filmove. Na novoosnovanim "fondovima za kinematografiju" prednost su dobivali autorski obilježeni projekti. Neki klasični autori su se zato pomalo povukli (obično na televiziju, npr. Bauer), a drugi su se pokušali prilagoditi novom stilu filmovanja (Hadžić, na primjer). U biti, došlo je do smjene generacija.

Autorski film je otprva izazvao službenu ideološku reakciju, ali je ona u početku bila prilično individualna, razjedinjena i diskusijski shvaćena. Vrijeme je u šezdesetim godinama bilo odviše poletno usmjereno k općoj demokratizaciji, s jakom tendencijom decentralizacije i ideološke trpeljivosti, odnosno diskusijskog uvažavanja, da bi se autorizmu moglo suprotstaviti institucionalno. Čak i lokalne kampanje, na "crni film" osobito, više su doprinosile integraciji pokreta i njegove samosvijesti, davale mu dojam o istinskoj inovativnosti, nego što bi ga bitnije ometale. Međutim, na prijelazu u sedamdesete, ideološki napadi na autorski film, osobito na ono njegovo krilo što je pogrdno nazvano "crnim filmom", dobivaju sve više vid globalne kampanje, da bi se u vrijeme državne reakcije na nacionalističke tendencije, napad institucionalizirao politički. Time je "crni film" konačno službeno "otpisan" kao politički negativna pojava, čitavo pitanje je stavljeno "ad acta", kao "prevladana" povijesna faza. Naturalistički izričitije političko krilo autorskog filma bilo je prigušeno: autori nisu dobivali više da rade filmove, projekti su prekidani u radu, a neki su se morali strateški povući iz zemlje da bi izbjegli sudske procese.

Ovo nasilno prekidanje dominacije autorizma doprinijelo je ojačavanju folklorističke tendencije, a esteticističko krilo samog autorizma je nastavilo nesmetano djelovati, kao što su ostale dozvoljivim i nenaturalističke (ili blaže naturalističke) varijante samog autorizma. U biti, usprkos ove opće situacije, autorsko opredjeljenje, kao spontan izraz filmskog

modernizma, ostalo je "estetsko-ideološkom" dominantnom, dajući i dalje vladajuće kriterije za procjenu "umjetničke vrijednosti" nekog filma.

ELITISTIČKI, METODOLOŠKI POPULIZAM

U stanovitom smislu, autorizam je u sebi povezao crtu militantne isključivosti i programske tolerantnosti. Isključivosti prema svemu što se može shvatiti "sputavajućim" za osobnost ("neosobnim", "nadsobnim"), a tolerantnost za svu raznolikost osobnosti i osobnih preferencija koje stilski prepoznatljiv autor može imati. Ovo posljednje je podrazumijevalo i toleranciju prema ponekim krajnjim kulturno egzotičnim autorskim sklonostima: na primjer, trpeljivost prema Makavejevljevoj i Đorđevićевой "ljubavi" za kič, prema opsjednutosti metafizičkim stereotipijama (Petrovića, Zafranovića, Radivojevića...), kao i prema esteticističkim stilskim sklonostima (Klopčić, Mimica i dr.).

Međutim, u sedamdesetim, osobito pred kraj sedamdesetih, počele su se trpjeti i one sklonosti prema kojima je isprva autorizam bio, barem u filmskoj praksi, netrpeljiv: sklonosti prema žanrovima, prema povijesnom eklekticizmu, sklonosti prema stereotipijama. Žanr je već bio predmetom ljubavi novovalovaca, ali je trebalo neko vrijeme da se sami u njemu ugledaju. No, novoholivudski autori mu se prepuštaju nesmetano i predano. Među njima se javlja i autorsko-programatski eklekticizam (Bogdanovich, De Palma), a među Evropljanima i autorsko-programatska ljubav prema stereotipijama (Leone, Straub, Syberberg). Bilo je to posljedica učvršćene autorske samosvijesti, ali i metodološke fleksibilnosti urbano vrhunski obrazovanih autora, kojima se cijela povijest pokazivala kao riznica građe - tematske, stilske, žanrovske, disciplinarne - u koju mogu poseći u svoje osobne, stvoriteljske, svrhe. Autor se dokazuje autorom ne više samo time što krši "konvencije" ("nadosobne steg" tradicije), već i time što se u okolnostima u kojima je "kršenje stega" dominantnim principom, privremeno odriče tog principa, i "povinuje voljno stegama" - naravno sa slobodom da se u svakom trenutku odrekne tog povinovanja. U ovakvom kontekstu autorske samosvijesti, dozvolila se mogućnost da autorizam obuhvati i oblike filmovanja izrazito populističkog obrasca, i da u tom smislu bude i sam populističan, tj. da na uspjehu kod publike (po gledanosti, odnosno po komercijalističkom indeksu) provjerava koliko je efikasno uspio pogoditi populističke obrasce.

Ovakav populizam očito nije drugo do *elitistički autorski program*. On, na jednoj strani, podrazumijeva toliko metodološki sofisticiranu elitnu publiku, da ova čak i u populističkim

obrascima, populističkim stereotipijama, prepozna elitističku namjeru, istančane signale da je film radio *znalac* (connaissanceur), koji je svoju školovanu istančanost i vještinu usredotočio na imaginativno produbljivanje tradicije populističkih obrazaca (na to računa Lucas u svojoj produkciji). Na drugoj strani, elitistički program računa na netaknute sklonosti u većine gledalaca (pa i onih visokoobrazovanih, elitnih) k stanovitim "arhetipskim" temama i stilovima na kojima se temelji populistički film, i doista se trudi da otkrije i razvije upravo te arhetipove. Naime, iskreni elitistički populisti nisu samo distancirani znalci, već često (iako ne uvijek) i zdušni ljubitelji populističke (osobito urbano-populističke) tradicije. Stvar je bila samo u tome da se ne povlači kruta hijerarhija vrijednosti, u kojoj populizam čini dno a elitizam vrh, već da se populistička i elitistička tradicija shvate kao dvije metodološki ravnopravne tradicije, svaka sa svojim stilskim i svjetonazornim osobitostima, koje valja usporedno njegovati a ne konkurentski jednu pretpostavljati drugoj.

Premda su temelji za ovaj trend postavljeni još u počecima autorskog pokreta (među *Cahierovim* kritičarima i među novovalovskim redateljima, odnosno u nas među autorskim kritičarima), puni svoj zamah on dobiva u suvremeno zrelo doba modernizma, osobito među novoholivudskim redateljima (Lucas, Spielberg, Hill, Carpenter, De Palma, Milius i drugi), među visokoobrazovanim filmofilima, obrazovanim na dvije tradicije: američkom klasičnom filmu i evropskom autorizmu, dakle na metodološki posve različitim tradicijama i stilskim praksama. Oni, posjedujući metodološku fleksibilnost zamjetne razine, lako se prebacuju iz žanrovskog u nežanrovski film, iz populističkih u elitističke obrasce, a sve to rade školovanom osjetljivošću i vještinom.

Ovaj metodološki odnos u nas su prvi počeli programatski njegovati kritičari okupljeni oko zagrebačkog časopisa "Film" (1975-1979), a odnedavno ga briljantno razvijaju mladi kritičari okupljeni u beogradskom "Džuboksu" (1981-1982). Na polju proizvodnje filmova autoristička fleksibilnost prema populizmu počinje se očitovati na više različitih načina.

U prvome redu, javlja se stanoviti *autorsko elitistički populizam*. Naime, u svjetskoj se industriji, na prijelazu iz šezdesetih u sedamdesete godine počelo primjećivati da se osjetljivost publike ponešto promijenila, i da neki autorski (elitističko orijentirani) filmovi doživljavaju začuđujući uspjeh kod publike. Militantno autorstvo, kad nudi smjelosti, ekstravagantnosti, i na tematskom i na stilskom planu, ne povlači nužno i "negledljivost", antipopulističnost, već može pogoditi i populističke imaginativne sklonosti većine publike. Razmjerna gledanost nekih Fellinijevih, Bertoluccijevih, Russellovih i drugih filmova, pokazala je da formula "ekscentričnog" umjetnika, odnosno formula "genija" - umjetnika,

nije neprivlačna ni za širu publiku, dajući joj da osjeti čari kulturalnog elitizma. A niti blaži oblici autorski izrazite interpretacije svijeta, ukoliko dodiruju društvene i psihološke teme od akutnog interesa za publiku, nisu nerado gledani. Stilskim estetizam i tematsko-organizacijska meditativnost više danas nisu strašila za plašenje publike, već ponekad mogu biti i izrazito privlačni.

Uočivši takvu promjenu u toleranciji široke publike, industrijske filmske sredine krenule su je iskorištavati, dajući prilike "ekskluzivnim" autorima da rade u principijelno populističkom kontekstu. I u nas se taj trend uočio, i mlađi školovani redatelji (osobito oni Praške škole) počeli su tragati za takvim autorističkim formulama koje će biti i elitistički i populistički efikasne, prihvatljive. Ponekad u tome i uspiju (Zafranovićeva *Okupacija u 26 slika*, Karanovićev *Petrijin vijenac*, Grlićev *Samo jednom se ljubi*, Mimičin *Banović Strahonja*, Kusturičin *Sjecaš li se Doli Bel*). Ti se redatelji, uglavnom, još uvijek šecu između čistog elitizma i autorskog elitističkog populizma, u filmovima žele čas jedno čas drugo.

Drugi tip metodološkog populizma sastoji se u pokušajima povezivanja autorizma i folklornog populizma. Težeći populizmu iz ovog ili onog razloga (ponajčešće iz želje za novčanim privrednim uspjehom koji povlači i postojaniji status redatelja u filmskim poduzećima, mogućnost neprekidnijeg rada), no, ponekad i iz iskreno populističkih sklonosti, neki su redatelji primijetili kolikog uspjeha imaju folklorističke prilagodbe autorskog naturalizma u televizijskim serijama (*Muzikanti*, *Gruntovčani* npr.) te su se potrudili da slične formule provjere i na filmu. Filmovi Milana Jelića, Miće Miloševića, pa i Emira Kusturice i još ponekih, upućuju na svjesno korištenje folklorističkih elemenata i strukture u populističke svrhe. Dakako, folkloristički utjecaju nisu samo s televizije, i nisu nužno naturalistički: kao i tradicionalno kod folklorizma, urbani žanrovi od snažnog su utjecaja, pa se miješaju i melodrame (Čalić, Karaklajić), i folkloristička se tradicija ponegdje neprimjetno pretapa u klasicističku.

A ta čini treći tip metodološkog populizma: *klasicističkog populizma*. Dolazi, naime, do obnove klasičnih obrazaca filma, ali s težnjom k "rehabilitaciji" tih obrazaca, naravno rehabilitaciji među elitnom publikom. Pozadine iz kojih dolaze autori što uspostavljaju klasicistički populizam su raznovrsne. Hladnik sa *Sunčanim krikom* došao je iz esteticističke tradicije. Stamenković s kriminalističkim filmom *Neka druga žena* dolazi iz žanrovski orijentirane folklorističke tradicije. Šijan s *Ko to tamo peva* dolazi iz domaće autorske tradicije ali s intenzivnom metodološkom kulturom kakvu dijele i novoholivudski autori. Tadić s *Ritmom zločina* dolazi također s autorističke tradicije, ali s naglašenije klasicističkim

stavom kakav je oblikovan u samom početku autorske kritike prema holivudskim klasicima.

Odnos prema metodološkom populizmu je prilično složen, i u svijetu i u nas. Kako je klasicistički populizam ponekad teško razlučiti od klasičnog populizma (i elitna je publika sklona Lucasove *Zvezdane ratove* držali nedistanciranim nastavkom holivudske žanrovske tradicije), a kako je još elitistička isključivost prema populizmu snažna, to se djela klasičnog populizma znadu naprosto odbacivati, bilo kao "komercijalizacija", bilo kao "profanacija". Ponekad se, osobito u dnevnoj kritici zapadnih novina, primjenjuju dvojaki kriteriji. Jedni za elitistička, naglašeno "umjetnička" djela, drugi za populistička djela, pa se klasicistički populizam svrstava i procjenjuje po kriterijima za populistička djela. U nas klasicizam ne prolazi loše, premda ni odviše dobro, ovisi od filma do filma, i od prilike do prilike. Još je uvijek previše predrasuda vezano uz "zanatstvo", "žanrove", da bi se moglo oduševljeno prihvatiti nedistancirano ili nedovoljno distancirano (barem, nedovoljno očito distancirano) posvećivanje žanrovima i fabuliranju. S druge strane osjeća se kako riječ "žanr" više nije pogrdna niti u svijetu niti u nas, i kako ima sve više uglednika koji s veseljem rade žanrovske filmove. To čini kriterije nestalnim, i ovisit će doista o slučajnosti kako će se koji kritičar opredjeljivati. Načelnu, neslučajnu, politiku prema klasicističkom populizmu provode predstavnici mlađe metodološki orijentirane kritike – u pozitivnom smislu. A u negativnom, poneki, također uglavnom mlađi, predstavnici ideološki angažirane ("marksističke") publicistike.

Odnos prema folklorističko-autorskom populizmu također nije toliko nepovoljan kako je bio prema čistom folklorizmu. Što je više elemenata autorske tradicije to se folklorizam lakše trpi (usp. slučaj s Kusturicom). Kod elitne, reprezentativne javnosti najgore prolaze čisto folklorističke (komičarske) varijante (poput Miloševićevih), odnosno klasicističko-folklorističke varijante (poput Čalićevih).

U cijelom ovom spletu, izvrsno prolaze predstavnici autorsko-elitističkog populizma. Toliko dobro, da postoji sklonost da se poneki njihovi filmovi (npr. *Okupacija u 26 slika*) postave kao ideološka i estetska paradigma za svako moguće filmovanje. Jedini javni i načelni otpor ovakvom uzdizanju ovog trenda pružili su dosad predstavnici metodološke kritike.

EPILOG: METODOLOŠKO-PLURALISTIČKI KRITIČKI PRISTUP

Analizirajući pojedina usmjerenja, analizirali smo i vrijednosne odnose prema njima i među njima. Čitatelj može, naravno, opravdano postaviti pitanje o tome kakav je odnos pisca

prema svemu tome. Iz teksta se razabire ponešto, ali ne dovoljno jasno niti dovoljno izričito.

Pokušat ću ovdje učiniti izričitim polazišta s kojih je pisan cijeli ovaj pregled, i koje je ravnalo povremenom vrijednosnom intonacijom teksta.

Moje polazno stajalište mogao bih nazvati uvjetno stavom *metodološkog pluralizma*, a on se u biti podudara s kritičkim smjerom kojeg sam do sada nazivao "metodološkom kritikom". Osnovne crte tog stajališta bile bi slijedeće:

U povijesnom razvoju filmova postoje različite struje. Svaka od tih struja uspostavlja svoje svrhe i svoje strukturne postupke pomoću kojih se najbolje ostvaruje uzeta svrha. Svaka struja ima svoje vlastite vrijednosne kriterije prema kojima se diskriminira djela unutar struje, tj. neke se filmove drži boljim predstavnicima struje a druge lošijim, neke značajke poželjnijim druge nepoželjnijim. Na primjer, folklorističko će usmjerenje neke filmove tog usmjerenja procjenjivati kao bolje a druge kao lošije ostvarivanje folklorističkih ciljeva i struktura. Ili, autoristička tradicija će neke "autorske filmove" smatrati boljim a druge lošijim po vlastitim kriterijima. I tako dalje. Promatrajući struje u njihovoj ukupnosti, niti jednoj se neće dati prednost pred drugom s metodološkog stajališta. Sve će se struje držati iskoristiteljima *različitih mogućnosti*, podjednako u oblikovanju svrha kao i u oblikovanju sredstava za ostvarivanje svrha, a te mogućnosti stoje na raspolaganju pripadnicima dane kulture. Kultura je to bogatija što se unutar nje konstituira više međusobno dostatno različitih usmjerenja. Dominantan vrijednosni princip takve kulture jest *pluralistički*: što više jednakovrijednih, međusobno razgraničenih, samosvojnih i razvijenih struja, to bolje. Taj je princip i *metodološki*: uvažava ne samo različite kriterije i različite procjene vezane uz različite kriterije, već i potiče na konstituiranje što raznovrsnijih kriterija, potiče na diferencijaciju kriterija i osjetljivosti u primjeni izdiferenciranih kriterija unutar dane kulture.

Metodološki pluralizam različit je od *hijerarhijskog unizma*, i prema njemu se polemički odnosi, premda i ta polemičnost može biti metodološki nadzirana, tek strateška. Značajka hijerarhijskog unizma jest vjera u postojanje vrhunskog vrijednosnog kriterija kojemu su podređeni svi ostali kriteriji. Budući da postoji vrhunski kriterij, postoji i mogućnost apsolutne procjene valjanosti ostvarivanja tog kriterija, odnosno procjene vrijednosti lokalnih kriterija u odnosu na vrhunsku vrijednost. Među usmjerenjima na filmu zato ne postoji ravnopravnost već hijerarhijska podređenost: jedne struje se drže manje vrijednim a druge više vrijednim. Na primjer, s autorističkog stajališta (kao vrhunskog stajališta), klasični film je manje vrijedan, a folkloristički još manje vrijedan, pri tome i jedan i drugi

ispadaju iz sfere umjetnosti u koju ulaze samo autorski filmovi. Princip kulturne politike unizma jest zato u smanjivanju broja nevrijednih i manje vrijednih struja i ostvarenja, a povećavanju broja djela valjane struje, i valjanih ostvarenja te struje. Teži se uspostavi vladavine vrhunskih vrijednosti nad svim ostalima, a po mogućnosti i na račun svih ostalih. Ako se i trpi postojanje nekih drugih struja i djela, nastoji se ograničiti njihovo djelovanje, i držati ih u podređenom položaju u odnosu na vladajuću struju. Valjanijom se drži ona kultura što postigne hijerarhijski unizam u kojem vlada ona vrijednost koju dana struja programski ističe.

Očito je da su temeljni principi kulturne politike pluralizma i unizma u proturječju. Premda, pluralizam ne bi bio pluralizmom da nema strateškog mjesta i za unizam: dozvoljava se unizmu lokalna ili povijesno-strateška umjesnost.

Lokalna umjesnost utoliko što svaka struja unutar sebe njeguje hijerarhijski vrijednosni unizam (hijerarhizira djela po vrijednosti). Pluralistički je zadatak u takvu slučaju, da bdije da se vrijednosni kriteriji struje ne protežu na druge struje, da kod onih djela koje dana struja procijeni kao nevrijedna ili sebi tuđa provjeri ne pripadaju li kojoj drugoj struji, i ne treba li na njih primijeniti koje drugo postojeće ili koje drugo novo vrijednosno stajalište.

Povijesno-strateška umjesnost globalnog unizma može se, s pluralističkog stajališta, trpjeti onda kad je riječ o pokretu koji tek treba izboriti svoje mjesto u sistemu drugih pokreta, i u polju pažnje javnosti. Takvom pokretu hijerarhijski unizam, u kojem se vlastiti principi pokreta nalaze na vrhu, daje samopouzdanje, bojevnju energiju, dakle ono što je potrebno za opstanak u inače kulturno ravnodušnim ili neprijateljskim prilikama. U nas se osobito potrebnim i korisnim pokazao hijerarhijski unizam autorskog pokreta u vremenu kad je stasao.

Međutim, pluralizam će oštro polemički napadati svaku *stvarnu* unističku dominaciju nekog pokreta, odupirati joj se pa i (strateško-) apriornim negiranjem. Na primjer, borba protiv ideološko-prosvjetiteljskog unizma, a danas protiv autorističkog dominantnog unizma, normalna je posljedica činjenice da je prva, u svoje doba, a druga još i danas, stvarno dominirala kulturnom politikom i reprezentativnim vrijednosnim sistemom u nas.

Danas je, međutim, daleko preči zadatak u borbi protiv opće dominacije urbanog elitizma, u sferi reprezentativne kulture u nas, dominacije nad, osobito, folklorističkim populizmom, bio on ruralne ili urbane provenijencije. Zato danas većina metodološko-pluralistički orijentirane mlađe kritike vodi toliko žestoku kampanju u prilog žanrova, "trivijalnog" filma, "zaostalih"

svjetskih kinematografija i struja, a protiv dominantnog estetizma, odnosno "umjetničkog" elitizma.

Metodološki pluralizam se, također, bori protiv svih težnji za stvarnom dominacijom u kulturi, i zato je razumljiva nedavna borba protiv nastojanja za ideološkom i estetičkom paradigmatizacijom djela autorsko-elitističkog populizma, pokušajima da se npr. film *Okupacija u 26 slika* nametne kao ideal-uzorak za proizvodnju, i kao mjerilo za procjenu drugih filmova i usmjerenja. Jer takvo paradigmatiziranje jedne struje i određenih djela imade često za posljedicu uvođenje stvarne unifikacijske diskriminacije u kulturnu politiku, bar za neko vrijeme, što može biti dovoljno za prigušivanje i struja i pojedinaca.

Svi ovi, prethodno navedeni, strateški postupci ravnali su i pisanjem ovog teksta. Uočavanje raznovrsnih struja plod je metodološko-pluralističke osjetljivosti za razlike. Njihov ravnopravan tretman isto. Ali i stanovita ironija kojom se tretiraju elitistički programi i njihove vrijednosne diskriminacije drugih struja, također je plod potrebe za relativizacijom unističkih programa što tradicionalno vladaju našom reprezentativnom javnošću.

Ima još jedan važan aspekt metodološkog pluralizma.

Osim globalno strateških implikacija, postoje i doživljajne implikacije. Pluralizam nije, naime, samo program već podrazumijeva i gledalačku praksu: nema valjanog pluralizma bez sposobnosti za doživljajnom diferencijacijom. Podržavati zapostavljene struje može se tek načelno, racionalnim programatskim razlozima, ali ta je podrška prazna (a često i dezorijentirana) ukoliko je ne prati trud za doživljajnim upućivanjem, za istančavanjem osjetljivosti za djela i značajke podržavane struje. Načelni pluralist ne mora uvijek biti i potpuni doživljajni pluralistički praktičar, ali najmanje što može, i što je moralno obavezan, jest da se - vođen svojim načelnim stavovima - trudi izoštriti svoju osjetljivost, da sustavno gleda onu vrstu filmova u kojoj još nije doživljajno odomaćen, da sabire iskustva i njeguje vrijednosne intuicije što se javljaju pri takvu sustavnu gledanju, kako bi sebi dao priliku da se i doživljajno a ne samo programatski odomaći u danoj struji. Gledanje treba odgajati, barem kad je riječ o kritičarskim pratiteljima filma.

Čini se očitim da je pluralistički program, u biti, filmofilski program. Jer, teško da će se moći natjerati na sustavno gledanje svih filmova, a osobito onih koji su mu tuđi i koje svi podcjenjuju, onaj kojemu je gledanje filma tek usputni doživljajni izlet u kontekstu prećih poslova i prećih interesa. Tek onaj kojemu je gledanje filmova unaprijed samoispлатivo, jer je ne samo odrastao uz filmove već se sustavno samoodnjegovao za film (a to je filmofil) moći

će biti iskrenim protagonistom metodološkog pluralizma. Tako je u svijetu, a tako je i u nas. Antielitni program metodološkog pluralizma očito traži vrlo elitne aktiviste.

BILJEŠKE

[1] Moj pristup ovom tekstu ima jasna ograničenja koja čitatelj treba držati na umu. Povijesna analiza nije plodom historiografskog proučavanja, već naprosto sređivanja kritičarskog i gledalačkog iskustva, ograničenog pamćenjem, tek povremeno obnavljanog ponovnim gledanjem kojeg od starijih filmova. Razlog zašto se ipak prihvaćam ovog pregleda leži u činjenici što je većina usmjerenja živa i danas, razaberiva u suvremenoj filmskoj praksi, a i zato što je izvediva iz pojedinih *prototipskih filmova*. Naime, premda je klasifikacija nužno rasplnutih granica, tj. neprimjenjiva na svaki film, ona time nije nužno nepouzdana – dovoljno je da postoji nešto čistih primjeraka što se pouzdano mogu podvrstati pod dane razrede, pa da bude klasifikacija opravdana. To dalje podrazumijeva, da se analiza razreda može temeljiti i na značajkama jednog ili nekolicine prototipskih filmova, uz zanemarivanje nejasnih slučajeva. Drugi je razlog za ovakav pregled u tome što je njegov cilj da orijentira a ne da pruži ekspertizu. Dobro je da ga čitatelj primi kao, naprosto, orijentacijski članak.

[2] Ovdje se upotrebljava naziv “ideologija” čija upotreba nije nimalo jednoznačna. Ovdje taj naziv upotrebljavam oslanjajući se na slijedeća shvaćanja:

Ideologijom držim ona shvaćanja, stavove, uvjerenja koja ravnaju ili teže ravnati čovjekovom društvenom djelatnošću. Nisu ideologijom ona shvaćanja koja se tek modelotvorno iskušavaju, već ona shvaćanja koja ravnaju ili teže ravnati djelatnošću, odnosno samo onda kad ravnaju ili dok teže ravnati djelatnošću.

Valja razlikovati *implicitnu ideologiju* od *deklarativne*. Implicitna ideologija je ona prema kojoj se stvarno djeluje. Ona je internalizirana, usvojena, zato su je djelatnici ili nesvjesni ili ograničeno svjesni. Često je se lakše razabire iz “stila” djelatnosti nego iz izjava djelatnika o vlastitoj djelatnosti. Deklarativna ideologija je ona koja teži biti izričitom, koju se teži formulirati. Čini se to bilo zato da bi se razumjela načela koja ravnaju stvarnom (zatečenom) djelatnošću, nazovimo je *deskriptivnom ideologijom*, bilo zato da bi se postavila načela prema kojima da se djelatnost ravna. U ovom posljednjem slučaju možemo govoriti o

programskoj ideologiji. Deklarativna ideologija može biti, kad je deskriptivna, točna ili netočna, djelomična ili potpunija, može biti iskrena ili lažljiva, odnosno samozavaravajuća (fetišistička) – kad se primjenjuje na vlastitu djelatnost, i tako dalje. Kad je programatska, deklarativna ideologija može biti efikasna ili neefikasna, prikladna ili neprikladna, prihvaćena ili neprihvaćena, i tome slično. Deklarativna ideologija, dakle, dijeli sudbinu svih opisnih i programskih iskaza.

Pod “ideologijom” se u ovom članku podrazumijeva uglavnom deklarativna ideologija; i to prvenstveno deklarativna ideologija, koja je programom političke djelatnosti u nas, premda ta ista ideologija teži ponekad da se prikaže “slikom stvarnog stanja” u nas, kao deskripcija implicitne ideologije našeg društva.

[3] Ovaj opis autorističkog programa djelomično je opis iz prve ruke, jer sam i sam, u fazi svojeg kritičarskog formiranja, bio zdušnim podržavateljem autorskog filma i prenosiocem autorske kritike.

IDEOLOGIJA I IDEOLOGIJE

2. NASTUP AUTORSKOG FILMA

retrospektivni pogled

PREVRATNO DESETLJEĆE

Šezdesete godine bile su razdobljem općeg prijeloma i previranja u domaćoj kinematografiji.

Koncem pedesetih i cijelim tokom šezdesetih godina (tj. negdje od 1957. do 1970-71.) javio se i razvio snažan kritičarski pokret koji se manifestirao u *Filmu danas*, *Delu*, *Filmskoj kulturi*, *Telegramu*, *Poletu*, *Studentskom listu*, *Vidicima*, *Susretima*, *Ekranu*, *Sineastu*...; definitivno se uobličio animatorski stil zagrebačkih crtano-filmaša i pedesetih godina postao svjetski poznatim; u amaterskim društvima došlo je do snažnih previranja, uobličavanje personalnog i eksperimentalnog filma; a šezdesetih godina i dokumentarizam dobiva na izrazitosti što ga čini evropski poznatim...

Reakcija igranog cjelovečernjeg filma na sve to bila je sporija, što je i razumljivo: igrani cjelovečernji film oduvijek se držao reprezentantom kinematografije, gutajući ujedno i ogromne proizvodne kapacitete, te je stoga uvijek bio inertniji od kinematografskih područja privredno i javnosno manje važnih. U cjelovečernjem igranom filmu počinju se ipak već početkom šezdesetih godina javljati nagovještaji drugačijih stvaralačkih mogućnosti (pojavom Hladnikova *Plesa na kiši*, Petrovićevih *Dvoje* i omnibusa *Kapi, vode, ratnici*), da bi se polovica šezdesetih godina pokazala prijelomnom. Od 1965. nadalje javlja se toliki broj drugačijih filmova da odmah postaje jasno da se radi o prijelomnom filmskom pokretu.

Pojavile su se dvije najsnažnije stvaralačke ličnosti jugoslavenske kinematografije: Dušan Makavejev i Živojin Pavlović. Svoje su izrazito stilsko opredjeljenje uobličili Puriša Đorđevića, Aleksandar Petrović i Vatroslav Mimica, da bi im se odmah pridružili Mića Popović (*Delije*), Krsto Papić (*Čekati*, u omnibusu *Ključ*), Zvonimir Berković (*Rondo*), Dragoslav Lazić (*Tople godine*), Ante Babaja (*Breza*), Matjaž Klopčič (*Na papirnatim avionima*), Đorđe Kadijević (*Praznik*, *Pohod*), Krešo Golik (*Imam dvije mame i dva tate*), Branko Ivanda (*Gravitacija*), Boro Drašković (*Horoskop*), Želimir Žilnik (*Rani radovi*), Ante Peterlić (*Slučajni život*), Antun Vrdoljak (*Kad čuješ zvona*), Mihić-Kozomara (*Vrane*), Lordan Zafranović (*Nedjelja*), Miša Radivojević (*Bube u glavi*), Milan Jelić (*Bubašinter*), Bata Čengić (*Uloga moje porodice u svjetskoj revoluciji*), Joca Jovanović (*Mlad i zdrav kao ruža*)... Bile su to godine neobičnog proizvodnog i stvaralačkog rascvata. Očiglednost da se radi o nastupu

posve novog tipa filma bila je tolika da su se odmah, već 1965., našli nazivi da imenuju pokret: "novi jugoslavenski film", ili interpretativnije, "autorski film". Ali se javila i negativna reakcija na naturalističku granu novog pokreta sa svojim nazivom: "crni film".

DISOCIJACIJA OSOBNE IDEOLOGIČNOSTI OD INSTITUCIONALNE IDEOLOGIČNOSTI

Ovaj stvaralački rascvat, međutim, bio je samo umjetničkom varijacijom, ili bolje reći, filmsko-stvaralačkim odgovorom na širi kinematografski i općedruštveni proces.

Po Oslobođenju, naime, kinematografska proizvodnja nam je bila centralizirana s hijerarhijskim sistemom nadzora kojemu su korijeni i ideološki izvori bili u državnim i partijskim centrima. Tako je uostalom bilo i na svim drugim proizvodnim područjima. Proizvodni sistem u filmu bio je ujedno i sistem ideološkog aktivizma i nadzora. Bazična instanca ideološkog sistema bili su sami filmski radnici, filmska ekipa, no njihova osobna ideologičnost bila je samo krajnjim izvodom institucionalne ideologičnosti. Već se, dakle, u ekipi podrazumijevao ideološki aktivizam i samonadzor, a on se potom potvrđivao kroz više instance proizvodnje i državnih tijela.

Ova hijerarhijska ideološka transmisija povlačila je nužnu stereotipizaciju ideoloških obrazaca. "Idejne smjernice" su se pokazivale, posebno kad je bila umjetnost u pitanju, kao *ikonografski zadaci*: zadaci o tome koje je tematske krugove poželjno dirati, koje nepoželjno, i kakav odnos treba uspostaviti prema tome.

Na područjima s dugotrajnom i ukorijenjenom tradicijom i razvijenim svjetonazornim spontanitetom (tj. u književnosti, likovnim umjetnostima, glazbi...) ideološka je naredbodavnost, preskriptivnost, izazivala prave traume i dugotrajne grčeve.

S filmom je bilo nešto drugačije. Nemajući kontinuirane tradicije, niti ikakvog filmskog ikonografskog iskustva (veći dio filmaša postao je to dekretom), svaki je ikonografski zadatak bio dobrodošlim usmjerivačem, a osobito je bio poticajnim kad se radilo o budućnosno orijentiranim, društveno poletnim ikonografskim zadacima socijalističke ideološke projekcije. Prvi filmski žurnali i dokumentarci, pa i dobar dio igranih filmova, pokazuju veliku zdušnost u otkrivanju na koji se sve način mogu uobličiti u filmu ikonografski zadaci ideologije.

Ta zdušnost nije ipak mogla biti dugog vijeka. Premda bez tradicije, naš se film nije razvijao u vakuumu. Naša su kina bila preplavljena raznovrsnim, složenim i razvijenim uzorcima filmovanja odasvud iz svijeta. Vrijednosni standardi naglo su rasli a zadana se ideološka ikonografija brzo iscrpila i istrošila. Naglo je dolazilo do disproporcije između kritičkih očekivanja i stvaralačkih realizacija, te se tijekom pedesetih i početkom šezdesetih godina javljalo sve snažnije kulturalno nezadovoljstvo stanjem u filmu.

No, dok je nezadovoljstvo stagnantnim stanjem filma raslo, dešavale su se doista krupne proizvodne promjene bez trenutačnog odraza u kvaliteti i svjetonazornom tipu filmovanja.

Pedesetih godina kinematografija se počela decentralizirati, producenti su dobili veću samostalnost, a stimulirana je bila orijentacija na gledaoca, na tržište. Ova je preorijentacija dovela čak i do prave proizvodne proizvoljnosti, "komercijalističke" histerije, osobito eksponirane početkom šezdesetih godina. Čisti, međutim, rezultat decentralizacije bio je u stvaranju dvaju koordiniranih ali razmjerno samostalnih institucionalnih ideološko-nadzornih sistema: državnog sistema i proizvodnog sistema.

Razvojem republičkih fondova u kojima se izvor financiranja odijelio od producenta i pred kojim su se individualni stvaraoci s projektima javljali kao ravnopravni partneri filmskim poduzećima u dobivanju novaca, stvorili su se preduvjeti za razmjerno osamostaljivanje individualne ideologičnosti filmskih radnika od institucionalne ideologičnosti i poduzeća i državnih tijela. Filmskim radnicima, osobito redateljima, otvorilo se neizmjereno polje ikonografske, razmjerno neovisne, nenadzirane, ikonografske samoinicijative.

AUTORSKI STAV I NJEGOVE IMPLIKACIJE

Previranja šezdesetih godina javila su se kao entuzijastički odgovor na ove proizvodne procese s općedruštvenim implikacijama. Redatelji su zdušno prionuli filmski uobličivati svoje vlastite, nezadane i nenadzirane, nazore na svijet i film.

Pravno i proizvodno gledano, uvijek je postojala stanovita hijerarhizacija nadležnosti u procesu izrade jednog filma (tj. hijerarhizacije "autorstva"). U autoritarnom ideološkom sistemu prvi su poratni redatelji bili društveno daleko privilegiraniji u ekipama nego što su to bili režiseri šezdesetih godina i današnji režiseri. Svejedno filmski je preokret u šezdesetim godinama donio posebnu tvoračku samosvijest koju se nazvalo "autorskom". Ta je samosvijest proizlazila iz novostvorenog osjećaja osobnog integriteta, samonadležnosti u

uobličavanju temeljnog nazora na svijet, u stvaranju osobne ikonografije. Razvijanje individualnog nazora na svijet, ili, drugačije rečeno, stvaralačko uobličavanje osobne ideološkičnosti koja se onda nekako izričito postavljala prema institucionalnoj ideološkičnosti, postao je osnovnim djelatnim postulatom. Nije bilo tema ni filmskih postupaka koji ne bi bili opravdani samo ako su bili uključeni u koherentni i opažljivo osobni pogled na svijet. Osobnost, "autorstvo", postalo je stvaralačkim postulatom.

Prvi plodovi ovakve, autorske, orijentacije bili su u ponesenom otkrivalaštvu i otkrivačkoj raznovrsnosti.

Tematska je radoznalost bila gotovo nezasitna, autori su pronalazili načina da se filmski dojmljivo pozabave životnim sferama dotada nepoznatim, slabo dodirivanim, ili čak i implicitno zabranjenim. Otkrivale su se staleški, klasno obilježene sredine: seoske sredine (*Tople godine, Sakupljači perja...*), gradske periferije i prigradska naselja (*Povratak, Buđenje pacova...*), raznovrsne gradske sredine (*Ljubavni slučaj, Ključ, Rondo...*). Filmovi su pratili moduse vrlo različitih socijalnih egzistencija (od "poluegzistencija" ponekih Pavlovićevih junaka, radničkih sudbina Makavejevljevih junaka, činovničkih i intelektualističkih egzistencija Peterlićevih, Ivandinih, Berkovićevih; malograđanskih egzistencija Golikovih junaka itd.).

Filmski postupci su varirali od esteticističke ekstravagantnosti (Hladnik, Mimica, Klopčić, Radiojević, Zafranović, J. Jovanović) do "antiestetičnosti" (Pavlovića, Makavejeva, Kadijevića) ili estetičke diskretnosti (Papića, Golika, Peterlića...).

Od mogućih stavova prema svijetu i filmu redatelji su iskušavali sve mogućnosti – do tada nepoznatog – *ludičkog odnosa* (Makavejev, Đorđević, Žilnik, Mihić-Kozomara, Jelić, Jovanović, Čengić) kao i *filozofsko-tezičnog odnosa* (Popović, Pavlović, Petrović, Berković, Ivanda, Peterlić, Žilnik...) što se različito specificirao kod različitih autora.

I onda kad su dodirivali tradicionalne tematske krugove (recimo, NOB) redatelji su to činili na osobit način izdvajajući nedodirivane tematske jedinice i uobličavajući dotada neprakticiran odnos prema njima (Đorđević, Petrović, Pavlović, Kadijević, Vrdoljak).

Ovo otkrivalaštvo i raznovrsnost postalo je uskoro neuklonjivim pozitivnim ikonografskim iskustvom na koje se danas oslanjaju gotovo svi kultivirani redatelji u nas, i to ne samo u svojem kinematografskom radu, već i u televizijskom radu (npr. regionalističke TV-serije – *Muzikanti, Pravdaši, Kuda idu divlje svinje, Naše malo misto, Gruntovčani* – gotovo izravno

koriste mogućnosti koje im je otvorio autorski film).

IDELOŠKI INTERVENCIONIZAM

Ovakvo izdiferencirana situacija ikonografskih osobnosti i osobnih ideologičnosti postavila je protagoniste institucionalne ideologičnosti pred posebne probleme.

Zadana ikonografija u sistemu centralističkog ideologizma imala je ogromnih pragmatičko-političkih prednosti. Ikonografski zadaci, stereotipi, služili su kao jasni politički lakmus papiri: savjesno pristajanje uz njih obilježavalo je neproblematične, povjerljive ljude na koje se može osloniti. Izbjegavanje da se ostvaruju ikonografski signali izazivalo je sumnjičavost, a odstupanje i suprotstavljanje zadacima jasno je obilježavalo "neprijateljski" stav, ili barem opasnu prijetnju neposlušnosti. Svakom se političaru, svakom ideološkom brižniku, bilo lako političko-pragmatički snaći na području filma i drugih umjetnosti bez obzira koliko inače bio laik i površan poznavatelj danih područja.

Ideološka decentralizacija i diferencijacija gotovo da je onemogućila ovakvo lako snalaženje. Ako se nije htjelo opisati veći dio ondašnjeg filmovanja, trebalo se snaći u prilikama u kojima nije bilo poznatih ikonografskih putokaza, već je trebalo svako ostvarenje, svaki tip filmova ponaosob proučiti i procijeniti mu ideološku i političku vrijednost.

U skladu s novonastalom situacijom ne samo na filmu već i posvuda u kulturi i privredi, istaknut je bio i novi model uloge i načina djelovanja saveza komunista, nosioca institucionalne ideologičnosti. Nasuprot starom modelu *Partije* kao besprizivnog autoritarnog ideološkog arbitra istaknut je bio model *Saveza komunista* kao asocijacije usuglašenih ali individualnih ideoloških djelatnika koji se, onda, javljaju kao dinamičan čimbenik u spontanim ekonomskim, šire-društvenim i kulturalnim procesima. Moglo bi se reći da je, u stanovitoj mjeri, princip ideološke individuacije bio ugrađen u institucionalnu ideologičnost.

No, takav model, premda postuliran i istaknut, nije bio jedini model, a još manje jedini u provedbi. Stari je model bio, bilo skrovito bilo izričito, snažno prisutan, a zaoštravana politička polarizacija potkraj šezdesetih i na prijelazu u sedamdesete godine, tjerala je sudionike u njoj na manipulacijsko pojednostavljivanje prilika, a to je značilo i na uskršavanje starih ili uobličavanje novih ikonografskih preskripcija.

Jedna se grana autorskog filma pokazala neobično zahvalnim objektom za takvo uskršavanje ideološkog popisništva: bila je to naturalistička struja u sklopu autorskog filma, a naturalizam je bio estetskom inovacijom u domaćem filmu. On je bio gotovo izravno suprotan nekim temeljnim ikonografskim zadacima iz razdoblja socrealizma: u naturalizmu su, kako se to govorilo, prikazivane "samo ružne strane" (a naravno, kriterij "ružnoće" je pri tome bio tradicionalni, malograđanski, etičko-estetski), bez deklarativne optimističke vizije za društveno rješenje tih "ružnih strana". Ta je struja onda nazvana "crnim filmom", "crnim valom", i nedugo po pojavi autorskog filma javili su se i prvi ideološki napadi na "crni film".

Prvi napadi na "crni film" bili su publicistički, rasuti i uzgredni i imali su privid slobodne ideološke diskusije u kojoj su i rezerve prema "političkom karakteru" autorskih filmova imale pravo da budu uobličene i iskazane. Međutim, prema kraju šezdesetih godina ti su se napadi počeli usuglašavati u prave političke kampanje s jasnom težnjom za ideološkim dotjerivanjem kinematografije "u red".

Kako je disocijacija individualne ideologičnosti od institucionalne ideologičnosti poduzeća i političkih tijela bila stvarnošću, jedini način na koji se kinematografija mogla ideološki institucionalno "dotjerati u red", tj. natjerati da se pridržava ikonografskih zadataka, bio je putem političke intervencije na onim mjestima na kojima ona ima i opipljive posljedice. Tako se putem napada na "crni film" nastojalo učiniti legitimnim ideološki intervencionizam, te bar tako, ako ne već drugačije, oživjeti stari autoritarni nadzorni ideološki sistem.

Te težnje za intervencionizmom su se jasno osjećale i izazivale su priličan otpor. Dobar se dio kampanja skršio na njemu. Npr. 1969. godine *Borba* je tiskala pamfletistički feljton protiv "crnog vala" nastojeći potom preko svojih novinara potaknuti simpozij o domaćem filmu - što se onda održavao u sklopu pulskog festivala - na forumsku osudu "crnog filma". Što se izjalovilo. Negdje sedamdesete održana je savezna konferencija o domaćem filmu na kojoj je trebala biti eksponirana osuda "crnog filma", ali nije bila. Sedamdesete i sedamdesetprve "crni film" se pokazivao kao zgodno sredstvo za međurepublička prepucavanja.

Premda ove kampanje i prepucavanja nisu uspjela legalizirati ideološki intervencionizam, one su pomalo stvorile opći dojam u javnosti o sumnjivosti "crnog filma".

Kako je konkurencija oko dobivanja filmova bila uvijek velika, a šezdesetih je godina postala enormnom, napadi na "crni film" bili su dobrodošli i za unutarkinematografska konkurentska obračunavanja. Odmah po pojavi napada, javljali su se redatelji koji su

pokušavali plasirati "ideološki poželjne" ili barem bezopasne, uzorke filmovanja: navalili su na dobroćudne komedije, na filmove o NOB-u, a nedavno i na dječje filmove. Upravo se u to vrijeme javila i ostapbenderovska, paromlatiteljska ideja o veleprojektima, pa su zaredali filmovi *Bitna na Neretvi*, *Sutjeska*, *Užička republika*, sa svojim nastavcima danas. Tako se i u samoj kinematografiji pojavljivalo dovoljno ljudi kojima bi povrat ideološkog propisništva uz uklanjanje konkurentskih redatelja bilo neobično povoljnim rješenjem.

Nije zato neobično da je oštro političko razračunavanje 1971. u Hrvatskoj, a 1973. u Srbiji, zapravo legaliziralo i učinilo oficijelnim negativan stav prema "crnom filmu". Time su blagoslovljeni i svi načini borbe protiv "crnofilmskih tendencija", pa i ideološki intervencionizam. Neki su od autora bili privremeno onemogućeni u radu. Javio se trend uskraćivanja javnosti pristupa do napadanih filmova: npr. Neoplanta na čelu s Draškom Ređepom zabunkerirala je dobar dio filmova odbijajući da ih distribuira, Jugoslavenska kinoteka neke filmove naprosto ne daje, Filmoteka 16 izbjegava distribuciju nekih filmova koje ima na lageru...

Čini se ipak da se danas pojavljuju znakovi da će ovakva autopresija kombinirana s nejavnim i javnim intervencionizmom pomalo postati anakrona – jer ona je od početka svojeg javljanja obilježavala reakciju na diferencijacijski model asocijativnog socijalizma što je utemeljen pedesetih godina kao zamjena unifikacijskog modela etatističkog socijalizma.

3. DM: LJUBAVNI SLUČAJ

1.

Stvar je prosto popisa najočiglednijih tematskih činjenica da se ustanovi kako je Dušan Makavejev režiser "ljubavnih filmova". *Čovek nije tica* i *Ljubavni slučaj: tragedija službenice P.T.T.* izravno su (potonji i po naslovu) i tematski pretežno "ljubavni filmovi". *Nevinost bez zaštite* to je neizravno – po filmu Dragoljuba Aleksića – ali opet, ljubavi ima. *WR: misterije organizma*, uza sva potonja objašnjenja koja bismo morali dati, dobrim je dijelom također "ljubavni film".

Što pišem "ljubavni film" pod navodnicima nije stoga što bih sumnjao u takvu mogućnost svrstavanja filmova. Činim to stoga jer Makavejevljevo bavljenje "ljubavnim temama" nije posljedica izbora između standardnih filmskih tema, pa bi – kao što ima režisera komedija, režisera vesterna, režisera kriminalističkih filmova i sl. – i Makavejev imao biti režiserom "ljubavnih filmova".

Nije to posrijedi. Makavejev se ne opredjeljuje za "ljubavne teme" po tradicionalnim tematskim standardima, nego po novostvorenu "standardu" kojeg je utvrdilo pokoljenje režisera tzv. "novog jugoslavenskog filma", posebno njegovo srpsko krilo za koje je ovaj "standard" karakterističan.

Posegnut ću i ovdje za nabrojanjem. Dušan se Makavejev, rekoh, posvećuje ljubavi. Živojin je Pavlović zaokupljen društvenim biologizmom. Aleksandar Petrović fatalizmom nagona. Puriša Đorđević pravi nostalgične spiskove životnih pojava.

Sve se to može sabrati pod jednu značajku: svih njih jedinstveno zaokuplja početni društveni vitalitet, tj. one društvene prilike u kojima se razumska načela, društvene norme lome, poražavaju, jalove, ili se pokazuju prosto jednom daljom društveno-početnom, vitalnom činjenicom, jednom, posve ravnopravno utopljenom među drugima.

2.

Ovaj zajednički interes posljedicom je jedinstvenih prilika iz kojih se ovo pokoljenje filmaša iznjedrilo.

Grubo ocrtano: svi su oni djeca skroz naskroz ideologiziranog razdoblja, uglavnom i sami zdušni sudionici u njegovoj uspostavi. I sami su bili prionuli uz ono što se bilo pokazalo Najvišim: uz politički usredotočeno djelovanje na preustrojenju svijeta prema idealtipskim vrijednostima izvučenim iz samog tog (nijednog drugog) svijeta. No, prije nego “preustrojavanjem svijeta” ovaj se proces pokazao ustrojenjem idealtipskog *mita* o svijetu, ustrojenjem sveobuhvatne ideologijske *ikone* o svijetu, a ona nije marila nizašto do za sebe samu, nedodiriva, za sve mjerodavna, naredbodavna.

Potaknuti demokratizacijskim državnim reformama, a i osobnim nezatomivim osjećajem sukoba između ustoličenih ideoloških vrijednosti i potisnutog preostatka važećih običajnih i egzistencijalnih vrijednosti, ovaj se naraštaj potom zdušno okrenuo ovim posljednjima, tražeći žudno sve što je naspram ideoloških klišeja imalo okus ideologijom nedodirnutu i nedodirljive spontane društvene “stvarnosti”, “istine”. “Stvarnosti” i “istine” postale su riječima-krilaticama koje su se zavijorile kao zastave oslobođenja od zadanih svjetonazornih klišeja.

Idealtipski mit bio je, rekoh, zadan, otuda bezobziran prema posebnostima, bile one jugoslavenske zajednosti, narodnosne pojedinosti, ili ljudske pojedinačnosti.

“Okretanje stvarnosti” bilo je zato upravo okretanje ne-mitskim posebnostima, to je bila općejugoslavenska značajka “novog filma”.

3.

Makavejevljeve se “ljubavne teme” korijene u takvim okolnostima, u opreci spram ideoloških klišeja a u sudioništvu u općem zdušnom vitalizmu cijeloga srpskog krila “novog jugoslavenskog filma”.

Ljubav se, naime, (prema prva dva Makavejevljeva filma: *Čovek nije tica* i *Ljubavni slučaj*), Makavejevu pokazivala međuljudskim (društvenim) odnosom s najvećom podatnošću svemu spontanom, stihijnom, pa bilo ono “ideološkog” porijekla (nagonskog, emocionalnog, uglavnom: neuračunljivog) ili “društvenog” porijekla (prepleti raznih običajnosti, prikrivenih navika i predrasuda, društveni “zaostaci”, ukratko: sve neproračunljivo). Ljubav je otvor u ljudima prema spontanome – živorodnome ali i razornome – u ljudskome svijetu.

Međutim, ljubav je istovremeno i obrazac idealna međuljudskoga odnosa – dakle

društvenosti uopće. Tek će ona posvetiti sve što čovjek s društvom i u društvu hoće. (Na jednom zagrebačkom Književnom petku, a bilo je to, mislim, u vrijeme prikazivanja njegovog prvog filma *Čovjek nije tica*, Makavejev je ocrtao s iskrenošću i ironijom – kombinacijom osobitom za njega – svijetlu komunističku budućnost koja će se sastojati od samih ljubavnih parova što zagrljeno hodaju svijetom. Njegovo kasnije “otkriće” Reicha bilo je u stvari “otkriće” starih vlastitih ideja u tuđem učenju.)

Nema spora: ljubav se Makavejevu, barem u prva dva filma, pokazala upravo kao ona pojava oko koje će najbolje srediti i na čijoj će se potki najbolje pokazati sve ostale, Makavejevu važne, pojave svijeta. Ili bolje reći: cjelina svijeta kako je Makavejev doživljava.

4.

No, ipak, neće biti baš to najbitnije. Ljubav, naime, nije Makavejevu samo pogodna tema, nju on shvaća i postulira kao *temeljan odnos prema svijetu*.

Naime, spominjano “okretanje stvarnosti” kod Makavejeva nije nikada značilo napuštanje revolucionarističke zdušnosti njegova prvotnog skojevstva. Makavejev je bio, i ostao to do danas, skojevski aktivist, skroz naskroz obilježen patosom revolucionarističkog mesijanstva.

“Okretanje stvarnosti” je za njega imalo značenje revolucioniranja institucionaliziranog revolucionarizma, tj. perpetuiranja revolucionarnosti. Kad će postaviti stvarnost kao zadatak, bit će to u ime zbiljskog (a protiv mitomanskog) revolucionarizma.

“Ukoliko postavljamo sebi kao imperativ življenje u stvarnosti, praktično življenje, dakle, u našoj današnjoj stvarnosti, onda toj stvarnosti moramo prilaziti otvorena srca, voleti je takvu kakva je. I pristati na nju takva kakva je, ako hoćemo da je menjamo i unapređujemo, bogatimo i ulepšavamo.” (*Poljubac za drugaricu parolu*, Nolit, Bgd, 1965., str. 119).

Eto, kad postulira stvarnost, Makavejev postulira da je se *voli*, da se *pristane na nju*, da joj se priđe *otvorena srca*. Što Makavejev postulira da se stvarnost, kakva jest, voli, neće biti tek hir.

a. Stvarnost se Makavejevu, kao i većini filmaša uz njega, pokazuje najvišom vrijednošću. Sve je na neki način stvarno, dakle sve je sudionikom te velike stvarnosti (koja je “maštovitija od mašte”).

b. Makavejev nije – kako reko – nikada prestao biti revolucionarnim aktivistom, a to će podrazumijevati postojan zahtjev za “mijenjanjem stvarnosti”, “takve kakva jest”.

A kako da se mijenja “najviša vrijednost” a da je se ne uništi? Da se, u ovom slučaju, ne sklizne u mitomanski revolucionarizam koji je zapravo ideološko-totalitarističko sljepilo spram stvarnošću?

c. Makavejevljev je – vidjeli smo – odgovor: mijenjati se stvarnost može tek pristajanjem na nju kakva je. Dakle: mijenjanje kroz pristajanje. A što je ljubav ako nije to.

Ljubav se tako pokazuje kao najpotpuniji, a, dosljedno, i najistinski revolucionaran odnos.

5.

Što pak to podrazumijeva, sad ćemo naznačiti.

SVE JE STVARNO. Sve je na neki način stvarno, sastojak, sudionik stvarnosti. Radi se, dakle, samo o tome da se nađe način na koji je nešto sastojak stvarnosti pa će se onda to morati voljeti.

Ovo se odnosi, dakako, i na samu ideološku represiju nad stvarnošću, na sam dogmatizam, autoritarnost, dakle na sve protiv čega se ovakav stav prema stvarnosti uspostavio.

Makavejev će izričito i reći: *I dalje vjerujem da se prema zabludama u koje su nas uniformisali u poratnom djetinjstvu i omladinstvu, i prema onima koji su to činili, hotimice ili ne, treba odnositi sa toplinom i razumevanjem (Poljubac za drugaricu parolu, str. 26).*

Drugačiji bi odnos od “razumevanja” i “topline” (tj. uzimanja svega toga kao “činjenice stvarnosti”) bio ista zabluda, isti dogmatizam.

Valja, dakako, pri tome u svakoj manifestaciji dogmatizma vidjeti stvarnosnu narav: parolama će, npr. Makavejev uputiti “poljubac”, tek onda kad će parole opaziti kao jednu od “činjenica stvarnosti”, jednu među inima, nečim poput folklora socijalizma.

Otkrivanje će se stvarnosti pojava isto tako odnositi i na običajno potisnuta područja: seks, nagone, smrt, nasilje i sl. Sve će to valjati shvatiti kao prostu “činjenicu stvarnosti”: vrijednu pristajanja uz nju.

Dalje, kako u stvarnosti ima niz pojava koje ne zapažamo, pa ih niti volimo niti ne volimo,

Makavejev će (u skladu s dosta proširenom strujom među svojim sunarodnjacima) zahtijevati otkrivanje ljudske, egzistentne važnosti malenih stvari: predavat će se veselom otkrivanju "sitnica koje čine život".

JEDNAKOST U LJUBAVI. Budući da je sve na neki način stvarno, a sve što je stvarno traži ljubav, to sve zavrjeđuje ljubav podjednako. Hoćemo li voljeti i koliko ćemo voljeti neku stvar ne ovisi o njoj, nego ovisi o mjeri naše spoznaje njene stvarnosti, njene činjeničnosti. Stoga je trajan zadatak da se nastoji otkriti ono u pojavama po čemu ćemo je moći zavoljeti kao i svaku drugu. Radi se o pravome ljubavnom komunizmu, i to ne samo među ljudima nego i među svim pojavama ljudskog svijeta.

NJEŽNA IRONIČNOST. Ova ljubav, međutim, ne smije biti fetišistička. Ona potječe iz razumijevanja, iz spoznaje mnoštvenosti stvarnosnih veza među kojima na pojedinu pojavu otpada tek djelićak. Ne mogemo li čemu uočiti stvarnosnu uklopljenost, već to doživimo posve izdvojeno, odmah se javlja vrijednosna diskriminacija i mistifikacija, apsolutiziranje ili minoriziranje, fetišizacija u ovome ili onome smislu.

Zato se uz razumijevanje i ljubav obavezno javlja nježna ironija, kao stražar što sućutno pazi da se ljubavno razumijevanje ne izrodi u fetišizam i mistifikaciju. Pojave se moraju javljati kao voljene samorazumljivosti sa stalno njegovanom sviješću o tek razmjernoj važnosti određene pojave, jer ona je tek jedna stvarnosna činjenica među mnoštvom drugih.

6.

Značajke sam Makavejevljeva odnosa prema svijetu do sada naprosto deducirao iz njegovih izjava. Naravno, ovaj opći Makavejevljev odnos spram svijeta morat će se moći očitati i na ustrojstvu njegovih filmova.

Zapravo, cijelo vrijeme imam prvenstveno filmove pred očima, a što prvo utvrđujem općenitosti na osnovi tekstova, a tek potom idem na njihov lik u filmovima, prosto je radi pogodnosti izlaganja. Pođimo već danim redom.

ČINJENIČNOST. Prva, najuočljivija, značajka Makavejevljevih filmova labavost je "radnje", njena nimalo čvrsta organizacija. Štoviše, u posljednja dva filma (*Nevinost bez zaštite* i *WR: Misterije organizma*) teško ćemo je uopće i razabrati.

Radnja, naime, pretpostavlja razmjerno strogu hijerarhizaciju svega pojavnoga na filmu

prema zahtjevima kauzalnoga niza. Hijerarhizacija znači diskriminaciju među pojavama. A ulančavanje prizora čini ove tek sredstvenim sastavcima za opći tijek radnje, a ovaj nije nego ogledalo "objektivna događanja". Ovo, međutim, nikako ne može odgovarati Makavejevljevu ljubavnu komunizmu prema pojavama stvarnosti: sve pojave, po njemu, rekosmo, moraju imati vlastitu važnost, a opet ravnopravnu drugima, i tu pretjerane hijerarhizacije (koja i sama ne bi bila locirana kao tek jedna "pojava" među inima) ne smije biti. Radi toga će Makavejev filmske prizore težiti osamostaliti, zaokružiti ih kao samosvojne, sebi pripadne cjeline, razmjerno neovisne o prethodnim i potonjim prizorima.

Ovo će Makavejev postizati ponajprije, očitim vremenskim i prostornim preskocima (koji ništa ne kažu o onome što se u preskočenom zbilo).

U *Ljubavnom slučaju* npr. nakon početne sekvence s Izabelom i Ružom, Makavejev bez objašnjavanja skače na osamljenu Izabelu kao šeće gradom, a potom, opet bez posrednih, objašnjavajućih kadrova na Ružu, Izabela i Ahmeda kako razgovaraju prolazeći pored gradilišta. Ovakvi preskoci, a i prevrtanje vremenskog redoslijeda (tokom filma stalno ubacuje prizore s kraja filma, prizore ubojstva, i nakon ubojstva), dosljedno sprovedeni, narušavaju strogost kauzalnog nizanja događaja, daju razmjernu značenjsku samostalnost prizorima što smjenjuju jedan drugoga. (Premda, valja reći, sve to obično ne narušava, barem u prva dva filma, razabiranje općenite događajne povezanosti osamostaljenih prizora). Svaki će se tako prizor pokazati kao gotova, "dana" činjenica, koju kao "danu", "samorazumljivu" moramo prihvatiti. Zato ćemo u Makavejevljevim filmovima više pratiti opći slijed "činjeničnosti" ("danosti") pojava (dakle: "stvarnost kao takvu") nego što bismo pratili nastanak i razvitak te "danosti".

U naglašavanju, opet, "činjeničnosti" jedne sekvence (odnosno, filmskog prizora) po sebi (bez obzira na šire filmske sklopove), Makavejev češće pribjegava vrlo učinkovitom sredstvu: elipsi (ispustu).

Premda Makavejeva prati glas lascivna režisera, on je sama diskrecija i nježnost. Kad npr. treba nastupiti ljubavni odnošaj Izabele i Ahmeda u *Ljubavnom slučaju*, Makavejev ga neće prikazati, nego ispustiti. Gledat ćemo Izabelu i Ahmeda kako sramežljivo sjede jedno uz drugo gledajući televiziju, Izabelu kako se prva odvažuje i energičnom kretnjom predavanja oslanja glavu na Ahmedovo rame, a onda nakon kadrova razaranja crkava s televizije skače na prizor ugodne jutarnje atmosfere već udomaćenih ljubavnika, nakon očito harmonično provedene noći. Isto će Makavejev činiti kad treba prikazati destruktivne situacije: npr. nakon nervozna predbacivanja Izabele, pred kraj *Ljubavnog slučaja*, Makavejev neće

prikazati moguću svađu, niti Ahmedovu povrijeđenost, niti Izabelinu grižnju savjesti, nego će rezom skočiti na posljedicu: pratit ćemo Izabelino traganje za pijanim Ahmedom. U *WR-u*, pak, Makavejev neće pokazivati ljubavni odnošaj Vladimira Iljiča i Milene i potom ubojstvo Milene, nego nakon silovita ljubavna početka, skočit će na Vladimira Iljiča kako bulji u krvave ruke, a potom slušati ekspertizu kriminalističkog liječnika. (Što Jagodino vođenje ljubavi s "vojnim licem" pokazuje neskriveno, ne protuslovi rečenom. I ovdje je Makavejev diskretan: Jagodine ljubavne scene pokazuje ili usput, kao jednu od običnih pojava Milenine okoline, ili ih pak pokazuje u kontrapunktu s Mileninim parolašenjem, kao niz vedrih sličica iz kakva ljubavna priručnika. Ljubavni prizori tako nemaju svrhu da draže, nimalo nisu naglašeni od drugih, oni su tu da budu djelić stvarnosti "kakva jest").

Ne valja na osnovu ovoga zaključiti o čednosti Makavejeva (mada o stanovitoj nježnosti – ljubavnosti – moramo zaključiti).

Makavejev izbjegava pokazati krajnje grube prizore zato što bi oni jačinom svojega djelovanja mogli obeznačavati ostale prizore oko sebe i time umanjiti svoj "činjenični relativizam", toliko potreban Makavejevljevu odnosu prema svijetu. Zato Makavejev uglavnom u takvim prilikama pribjegava ispustu, jer taj ne samo prikriva jačinu nego i naglašava "činjeničnost". Kad se, naime, ispušta nešto na način elipse, onda se ispušta ono o čemu možemo i sami zaključiti. Elipsa nas stavlja pred "gotov čin". Na osnovi onoga što je ispustu prethodilo i onoga što ispustu slijedi, mogli smo u navedenim primjerima uvijek lako zaključiti, o onome što je ispušteno, i kakve je to naravi bilo.

Takvo ispuštanje nam zapravo naglašava "samorazumljivost" ispuštenog (a time i čitave situacije u kojoj se ispust javlja), ispušteno se javlja kao ono *što svi znamo* pa se zato i ne mora posebno pokazivati. Tako će Makavejev vrlo uspješno uvoditi potisnute sfere društvena života u normalni tijek drugih pojava kao "samorazumljive činjenice".

Isto će, međutim, osamostaljivanje i relativiziranje "činjenica" kao i kod preskoka i ispusta, Makavejev postići ubacivanjem raznorodnih, "stranih", prizora u slijed, kako-tako događajno povezanih, prizora. Bit će to posebno očito kad je u pitanju "tema" filma. Neopovrgiva je tema prva dva Makavejevljeva filma – kako sam na samom početku naznačio – ljubavni odnos (između Jana i Rajke u *Čovek nije tica*, te Izabele i Ahmeda u *Ljubavnom slučaju*).

Štoviše, ti ljubavni odnosi – jer ih pratimo od začimanja, u razvitku, sve do sloma – oni su nit radnje oko koje se sve drugo u ova dva filma slaže. No, premda su ljubavni odnosi temeljna organizacijska os, i oni su relativizirani u prostu činjenicu među drugim činjenicama života.

Na primjer, u *Čovek nije tica* osim ljubavnog odnosa Jana i Rajke, pratimo i razmjerno samostalna zbivanja na radu, pratimo slučaj bračnog para Barbulovića, predavanje hipnotizera, cirkusku predstavu... Što su sve posve samostalne cjeline u filmu, te premda se uklapaju u tijek osnovne ljubavne "priče", svojom "tematskom" samostalnošću, "umetnutošću" jasno daju na znanje kako je ljubavni odnos tek jedna činjenica toga raznolikog svijeta. Kao što će se u tom filmu "ideal rada" pokazati manje idealnim idealom čim se pokaže kao tek jedna činjenica stvarnosti koja, upletena u druge činjenice stvarnosti, mora trpjeti od njih (pokvarena ljubavna veza pokvarit će slavlje nad radnim uspjehom), tako će i činjenična uklopljenost ljubavnog odnosa Jana i Rajke u druge činjenice svijeta oko njih pokazati povredljivost njihova ljubavna odnosa.

Raznorodnost ovih umetaka još će se više naglasiti u *Ljubavnom slučaju* (ovdje ćemo slušati i gledati predavanje seksologa, uz sličice, predavanje kriminologa, uz demonstracije, gledat ćemo stare pornografske filmove, deratizaciju uz titlovanu pjesmu...) da bi se gotovo cijela *Nevinost bez zaštite* i *WR* činili sastavljenim od samih ovakvih samostojnih "umetaka". I ljubavni će se odnos kao tema sve više time relativizirati, da bi u *Nevinosti bez zaštite* i u *WR-u* postao tek jedan od "umetaka". Zato se mora s oprežnošću govoriti o tematskoj određenosti Makavejevljevih filmova: uvijek je posrijedi jedan tematski preplet, te nećemo nikada moći sa sigurnošću tvrditi kako neki "netematski" detalj filma nije tematski u podjednako mjeri kao i onaj izrazito "tematski" sastojak.

7.

LJUBAVNO-IRONIJSKA PAŽNJA. Do sad smo se zadržavali samo na filmskim načinima kojima se ističe "činjeničnost" pojava i prizora. No, pronaći "činjeničnost" znači uvijek pronaći i poseban način na koji je neka pojava "činjenicom stvarnosti"; dakle, podrazumijeva naglašavanje posebnosti, samostalne važnosti, svojevrsne vrijednosti nađene "činjenice", pojave. Svaki će zato prizor biti malo ali zdušno "otkriće" naravi dane pojave i istaknut kao takav.

Otkriće naravi i samostalne važnosti dane pojave uvijek je svojevrsna atrakcija. Pojam atrakcije je već dulje vremena vezan uz Makavejeva. Pregledamo li na brzinu Makavejeve filmove, lako ćemo u svakome razabrati atrakcije prema najproširenijem i najuobičajenijem njihovu shvaćanju. U *Čovek nije tica*, npr. gledat ćemo cirkusku predstavu, u *Ljubavnom slučaju* pornografske sličice i filmove, u *Nevinosti bez zaštite* gledat ćemo

brojne atrakcije artista Dragoljuba Aleksića, a atrakcija će u *WR*-u u svakome slučaju biti dosta.

No, daleko će bitnijim biti što će se atraktivnim, u jednom širem smislu, pokazati u Makavejevljevima gotovo sve. Pripremanje će npr. pite savijače u *Ljubavnom slučaju* pokazati jednako atrakcijom kao i ilustrirano predavanje seksologa. Šire shvaćena atraktivnost, kako rekoh, vezana je uz otkrivalaštvo. Otkriće svagda znači razabiranje nekog posebnog poretka koji daje novo, dosad nepoznato, iznenađujuće osvjetljenje danoj pojavi otvarajući mogućnost novog razvrstavanja i poimanja čitave kategorije pojava čiji primjerak imamo pred sobom. Ono što otkriće pri tome naznačava jest sama mogućnost drugačijeg osvjetljavanja stvari, a ona je privlačiva, volimo je, jer nam jasno potvrđuje čovjekovu moć da proizvodi mogućnosti. Što volimo, upravo je sloboda koja leži u temelju svakog "otkrivanja" – u tome je i atraktivnost otkrića.

Uzmimo za primjer spomenuto pripremanje pite savijače. Makavejev, naime, u toj sekvenci s velikom pomnjom prati sve odlučne trenutke pripremanja pite savijače. Ovdje će biti uključeno više redova razumijevanja ove djelatnosti. Riječ je, u prvome redu, o svakodnevnoj djelatnosti pripremanja određena jela, kao takvu je prepoznamo i dalje pratimo. Vještina kojom Izabela priprema pitu savijaču upućuje zatim na posebnu, narodnu, odgojem sticanu običajnost u pravljenju ovoga jela (oslanjam se na analizu Robina Wooda iz *Second Wave*, Studio Vista, London, 1970.). Uklopljena u radnju filma, ova scena mirne vještine u domaćem (tradicionalnom) poslu naglašava harmoničnost, "kućevnost", odomaćenost našeg para, smirenu ustaljenost, običajnu i osobnu, njihova odnosa. Ali (a tu je nov poredak) ova se scena uključuje i u određenu filmsku organizaciju koja nije identična s tijekom radnje, a koju odlikuje raznovrsnost i događajna nepovezanost. Radi se o prije spominjanim "umecima": pratimo npr. seksologovo predavanje, pričanje Ruže i Izabele o ljubavnim stvarima, kriminologovo predavanje, upoznavanje s Ahmedom, televizijski program s filmom o rušenju crkvenih križeva, prizore o deratizaciji i dr. A takva se raznovrsnost nastavlja i nakon dotične scene. U stvari, čimbenik koji naglašava sve ono što smo uočili u samostalnoj sekvenci pripremanja pite savijače, jest upravo u toj naoko bezveznoj niski prizora. Npr. seksologova "znanstvena" frazeologija o seksu, a još više isto takvo ali mnogo ukočenije i hladnije predavanje kriminologa, naglašeno će istaći sav spontanitet, mirnu harmoničnost prizora pripremanja savijače. A opet, u seksologovu predavanju ćemo naglašenije primijetiti frazerstvo kad u smijeni s njim budemo suočeni sa životnošću ljubavnog odnosa između Ahmeda i Izabele. Na toj životnoj pozadini koja ističe frazerstvo, bit će ujedno i istaknutija životna strana seksologova predavanja: lakše ćemo opaziti staračku dobroćudnost kojom

seksolog govori o stvarima koje ga, očito, diraju više po smirenu sjećanju, nego izravno.

Premda ničim izravno povezani (osim time što su filmski) ovi su prizori ipak vezani međusobno prepletima tananih veza, jedan bivajući pozadinom drugoga, jedan u drugome naglašavajući neka svojstvena ali dotle skrovita odličja. Svi su tako redovi razumijevanja učinjeni očiglednim upravo zahvaljujući prepletima veza između, radnjom nevezanih ili slabo vezanih, prizora.

Nije, dakle, svejedno kakvi će se prizori nizati u filmu, ali tek njihova međusobna "vezana nevezanost" u filmskome ustrojstvu ističe vlastitu boju, vlastitu vrijednost pojedinog prizora. Svaki prizor u Makavejevljevim filmovima već ulazi u film kao "otkriće", ali ulazi tako da i u filmskome ustrojstvu očuva tu svoju novootkrivenu, slobodnovezivnu narav.

8.

U svemu ovome dosad razglobljenome, vjerujem, možemo lako prepoznati duhovno nastrojenje koje smo prije deducirali. Naglašavanje, naime, "činjenične danosti" svake prikazane pojave na filmu proističe iz "pristajanja na stvarnost kakva jest", pri čemu se isticanjem "činjeničnosti" neke pojave ustvari ističe njena "stvarnost", izvlači se na vidjelo način na koji je ono što gledamo stvarno, pripadno kompleksu "danih" ("kakve jesu") stvari. No, time se ističe i vlastita vrijednost, sebipripadnost pojava. Oko koje otkriva "činjeničnost" pažljivo je i predano oko koje otkriva samostalnu vrijednost pojava. Pažnja, međutim, prema jednom prizoru podrazumijeva istu takvu pažnju prema drugim prizorima: riječ je o jednakosti u pažnji, jer osnova je toj ljubavi – ljubav prema "stvarnosti". Sve što je stvarno (a sve je stvarno) zavrjeđuje je. Jednačenje ljubavi povlači za sobom i relativizaciju svake samostalne pojave: Pažnju prema posebnosti pojave prati stanovita nevezanost za tu pojavu, a s nje slobodno skače na drugu. Sloboda s kojom se krećemo od jednog prizora na drugi, čini da zavolimo svaki prizor po sebi, ali i da tu ljubav ne osjećamo odviše obvezujućom. Ta uvijek je u pitanju tek jedna od "činjenica stvarnosti". Ljubavna razdraganost i igriva ironija osnovna su obilježja Makavejevljeva odnosa prema svijetu kakav se taj pokazuje iz ustrojstva njegovih filmova.

9.

Dosad sam se ponašao kao da su svi Makavejevljevi filmovi iste naravi i strukture. Tek bi tu i tamo nagovijestio da postoje razlike i razvoj. A on, od *Čovek nije tica* do *WR: misterija organizma*, doista i postoji, i to vrlo uočljiv.

U *Čovek nije tica* Makavejev je više nego u ikojem kasnijem filmu sudionik općeg shvaćanja svojeg pokoljenja o životu, stvarnosti kao ponornoj stihiji. Doduše, ovdje se već jasno uobličava njemu svojstvena težnja da pojave primi prosto kao činjenice, a ove da voli "kakve jesu". To se ogleda u spomenutom razglobljavanju osnovne radnje (objektivna događanja) na više usporednih tokova što se smjenjuju i povremeno preplicu. No, i spram njih, Makavejev i u ovome filmu kao da razrogačenih očiju uranja u te raznovrsne struje stvarnosti i pušta da ga one nose kako bi u njihovu prepletanju, virovitu kovitlanju, naslutio njihovu ponornost, skrovitu razornu neuračunljivu silinu.

U *Ljubavnom slučaju* stvar je drugačija. I tu je ljubav osnovnom temom, a ona je i ovdje otvor prema objektivitetu događanja (nosilac radnje), dakle i prema spontanitetu i stihijnosti stvarnosti. No, filmsko je ustrojstvo ovdje naglašenije, prizori su neovisniji o radnji, slobodniji u asocijativnom vezivanju. Makavejev je ovdje još uvijek svjedokom stvarnosti, ali manje razrogačenim svjedokom pred neuračunljivošću stvarnosti, a više razdragan i nježan prema pojavama koje se tako podatnu dadu filmski ispreplitati. Otuda stanovita mekoća *Ljubavnog slučaja*, ozbiljna ali nježna, blagoironijska pažnja Makavejevleva pogleda na svijet u ovome filmu.

Nevinost bez zaštite predstavlja rez u Makavejevlevu stvaralaštvu. Makavejev je ovdje raskrstio s bilo kakvim praćenjem objektivna događanja, on više nije svjedokom nikakve stihijske, neuračunljive stvarnosti nego više "stvarnosti" pravljenih predstava. Nema radnje, postoje samo asocijativne veze između, za takvu igru posve podatnih, sastojaka. Zanimljivo je primijetiti, da je sve što se u tome filmu vidi svojevrsna *predstava, priredba*, filmska ili za film. Počevši od osnovice *Nevinost bez zaštite*, tj. predstavljenog filma Dragoljuba Aleksića, pa onda uzevši anketno-dokumentarističko filmovanje sudionika u radu na Aleksićevu filmu, zatim predstave za film ostarjelog Aleksića, onda umeci iz ratnih filmskih žurnala itd. Sve je ovo već predstava, ili je priređeno kao samostalna "numera" koje će se s drugim "numerama" povezati isključivo predstavljačko-asocijativnim vezama, a ni po kakvim "objektivno-događajnim" kriterijima. Tu od razrogačenosti pred neuračunljivošću stvarnosti ne ostaje ništa, ali se zato naglašava igrivost, igralačka nesputanost.

No, valja napomenuti da, valjda zbog Makavejevljeva još nepotpuna snalaženja u ovim novim okolnostima posvemašnjeg izostanka vezivna tkiva izvorne radnje, *Nevinost bez zaštite* trpi od slabosti. U njoj je odviše malo raznorodnih elemenata, da bi se mogli ispreplesti tananiji odnosi, odviše je otuda jednolikosti (a ona je ponajviše uvjetovana Aleksićevim filmom, koji je zabavan po svojoj tehničkoj nevještini i naivitetu zbivanja, ali samo s početka, dok se na tu nevještinu i naivitet ne naviknemo, a potom dosađuje, jer nam osim ovih atraktivnih pretpostavki ne nudi ništa drugoga).

Tek će zato *WR* u punini posvjedočiti o plodnosti ovoga opredjeljenja. To je neizmjereno bogatiji, raznovrsniji film od *Nevinosti*, a opet on razvija samo ono što je u *Nevinosti* već dano. I u *WR*-u, naime, svi su sastojci priredbe, predstave za film. Počevši od, za Makavejeva već neminovnih, filmskih ulomaka (npr. filmovi o Staljinu, dokumenti o Reichu, sekspol film i dr.), zatim dokumentarističko snimanje rajhijske terapije, anketiranje Reichovih suradnika i ljudi koji su ga znali, a potom od predstave za film: Tulija Kupferberga, Jackie Curtis, Nancy Godfrey i Jima Buchleyja i dr. No, čak je i igrani dio *WR*-a priredba, filmska a za film. Naime, premda u tom dijelu možemo pratiti nekakvu radnju (usredotočenu prvenstveno kod Milene), stilizacija glume, parolaško ustrojstvo njihova govora, stilizacija okolnosti u kojima se javljaju (kao u opereti), naglašeni "ilustracijski" kontrapunkt unutar sekvenci (npr. između Jagodina vođenja ljubavi s "vojnim licem" i Milenine seanse parolašenja), sve to naglašava svoju predstavljачku, "priređenu" narav, prisutnost tvorca koji je tu predstavu naglasio kao predstavu.

I ovdje se, dakako, sve pokazuje kao "činjenica stvarnosti", ali sad jedne više igrache "stvarnosti", a ne više one stihijske, ponorne "stvarnosti". Činjenice su tu više činjenice igre, upravo za igralački, ni za koji drugi, odnos i pripremljene. Ljubavna pažnja prema stvarnosti iz prva dva filma, pretvorila s ovdje u ljubavnu igru sa - za igru pripremljenim - djelićima stvarnosti. U prva dva filma stalno je potmulo prisutno uvjerenje kako stvarnost svakoga časa može iznevjeriti čovjekovo ljubavno povjerenje prema njoj, zamijenila je u *WR*-u smirenu sigurnost jedne igrive ljubavi koju ništa ne može iznevjeriti jer je sve za čim posegne tek igračka što se u potpunosti povinuje njenim pravilima, a ne nekim izvanjskim.

Iz ovih je razloga Makavejevljev film neizmjereno razigran, vedar, pun neke neiscrpne veseloironijske ljubavi, koja sad doista obuhvaća sve, jer se sada sve pokazuje njom obuhvativim. U ovome filmu, Makavejev kao da se posve približio svome idealu ljubavna komunizma, po dosljednosti svome opredjeljenju, po beskrajno poletnoj provedbi ovoga opredjeljenja, dakle po svojoj veseloj slobodi, po svojoj ljubavno-ironijskoj razigranosti, *WR*:

misterije organizma doista se čini jedinstvenim filmom u suvremenome svjetskom filmu.

No, kao da ni sam Makavejev ne da da zaboravimo cijenu koju, opredjeljujući se ovako, plaća.

Čudno, naime, pada, nakon razigranosti cijeloga filma, tugaljiva Okudžavina pjesma na kraju filma.

Budući da je na kraju, ona je zaključkom filma. No, jedino što ova tugaljivost faktički može zaključiti jest poseban slučaj Vladimira Iljiča. Ne i slobodu Jaginu, niti optimizam rajhijanskih terapija. A da ne spominjemo veselu igrivost filma.

Zašto onda ova pjesma na kraju kao da tuguje nad cijelim filmom? Neću ovdje obrazlagati. Predočiti ću, što mi se čini, slikom.

10.

Predočimo sebi Makavejeva kao nekog iznimno živog vodiča-otkrivača. Kreće se predjelima stvarnosti, vodi nas, i kako sam otkriva čudesnost stvari oko sebe, tako i nas upozorava na njih. U trudu, međutim, da nam što bolje predочи ono što vidi, Makavejev se neprekidno okreće nama, gestikulira, poseže za navodima, sličicama. U žaru tumačenja, u želji da i mi uživamo u njegovim otkrićima koliko i on sam, sve se više okreće, nama, dok se ponesen, posve ne okrene, gledajući sad samo u nas, predstavljajući, gestikulirajući, pokazujući male modele, komentirajući. Sad svu pažnju zahtijeva samo za sebe, za svoju predstavu. Mi se zabavljamo, uživamo u Makavejevljevoj predstavi, jer Makavejev je duhovit, lepršav, svoju točku izvodi izvrsno. No, iza njega napušten zjapi ogroman, sad zamračen, prostor stvarnosti. Makavejev ga počinje osjećati iza leđa, počinje osjećati kako njegova, predstava više nije posrednik, kako su njegova "otkrića" prividi otkrića. Htio bi spriječiti da se to opazi, još se više razigrava, još je maštovitiji, gradi oko sebe bogat aranžman, tvori slike "stvarnosti" oko sebe, gradi ih na čari kojom očarava gledaoce.

Ali, zar to nije obrana, način da se održi razmak, sačuva predstava? I Makavejeva iznenada hvata žalost nad svojim izopćeništvom, nad svojim predstavljачkim svijetom, i iz njega se, posve neočekivano, na kraju predstave, izvija žalobna nostalgična pjesma.

4. ŽILNIKOV STIL

1.

Dokumentarizam se ponavljano suočava s pitanjem: kako istinito promatrati pojave koje se mijenjaju pod utjecajem samih promatračkih, snimateljskih, okolnosti – pod utjecajem prisutnosti filmske ekipe, snimateljskih strojeva, buduće javnosti snimke i ovjekovječenosti na njoj.

Djelatno protupitanje Želimira Žilnika bilo je svježije i inspirativno: zašto da se skriva činjenica da promatranje utječe na promatrano? Zašto da ljudi ne daju izjave kakve su im po volji i kakve smatraju djelotvornim, zašto da ne poziraju ako im se pozira, zašto da ne glume za kameru, zašto da se ne guraju u kadar ako im je do toga, zašto da ne psuju i skrnave ako drže da to može nekoga zeznuti ili zabaviti? Zašto da se ne dokumentira i o takvim pokušajima ljudi, pokušajima da pri snimanju dokumentarca utječu na javnu sliku o sebi samima i svijetu u kojem žive?

I Žilnikovi dokumentarci su doista počeli dokumentirati o svemu tome (npr. *Pioniri maleni...*, *Nezaposleni ljudi*), dajući pri tome dokumentarizmu, ali i dokumentiranome, podosta ludičkog, zaigranog.

2.

Nije bila riječ, međutim, tek o metodološkom štosu, već o posljedici Žilnikovih stilskih sklonosti, nazorne zaokupljenosti.

Žilnik je u filmu pristupio kao osobitom *izjavnom sredstvu*, sredstvu za javno iznošenje izjava, konstatacija, stavova.

Sklonost k izjavnosti očituje se u dokumentarističkoj osjetljivosti za sve vrste prizorno zatečenih ili izmamljenih oblika izjava: za verbalne i gestualne izričite odgovore na provokativna pitanja, za izrečene i napisane parole, za grafite po zidovima, izjavne pjesme i dr.

Zatim, izjavnost se očituje u posezanju za tzv. “mozaičnom” strukturom. Da se kadrovi ne bi

shvatili samo kao predočavanje samodostatnih prizora već kao argumenti, ilustracije, potrebno ih je bilo tako rascjepkati, ispreplesti, međusobno sukobiti, da se naglasi njihova kombinatorna, izjavna funkcija.

3.

Zaokupljenost izjavnošću zapravo je posljedicom Žilnikove polazne zaokupljenosti *ideologijom* i *ideologičnošću*.

Nedvojbeno je da u zemlji u kojoj se stvarnost preuređuje prema formuliranim idejama (ideologiji), ta stvarnost nije ideološki neutralna, nije ideološki irelevantna. Za Žilnika se, zato, čini mi se, stvar postavila ovako: promotri stvarnost sa stajališta ideologije kojom se djeluje na stvarnost (i u stvarnosti), ali pri tome ispituje ideologiju sa stajališta stvarnosti, sa stajališta zbiljskih posljedica ideologije i zbiljskog konteksta u kojem se ideologija očituje.

Žilnik to neće činiti ideološki neutralistički, već angažirano, s aktivističkim ciljem: da produbi vitalnost ideologije, odnosno da revitalizira one njene dijelove kojima je prijetilo da postanu slijepim prema stvarnosti, da svoj odnos prema zbilji svedu na čuvanje dogmatskog "ideološkog imagea" uz eliminaciju svega što bi odmjerenoš tog "imagea" moglo ugroziti i narušiti.

4.

Ovakva ideološka vitalizacijska svrha daje Žilnikovom pristupu osobitu tematsku i strukturalnu selektivnost.

Bira za prikazivanje i dokumentarističko bavljenje one grupe ljudi za koje nema mjesta u "ideološkom imageu", koje inače nemaju mogućnosti izjavnog pojavljivanja u javnosti – a to su nezaposleni, skitnice, djeca, nezadovoljna omladina, fizički radnici zapuštenih djelatnosti...

Bira takve izjave nad kojima se inače provodi autocenzura i cenzura kad se izjavljivača suočava s javnošću, a to su: parodije parola, opsceni izrazi, opscene geste, pošalice, rugalice... Sve to ne samo da je građanski "nepristojno", već nagovještava različita tipove ideologizacije života, i različite moguće odnose prema oficijelnom "imageu" i znatnom stanju

stvari.

Bira i potiče ljude na ludičko ponašanje pred kamerama, čime narušava tradicionalnu smrtnu ozbiljnost dokumentarizma, koji je bio pod prisilom da pokazuje samo ozbiljne, reprezentativne uzorke zbivanja i ponašanja, osobito kad to ponašanje ima veza s ideološki važnim stvarima.

A za sve to bira kolažni sistem, u kojem se ne zna jasno reći da li Žilnik sve što radi i što je snimao shvaća ozbiljno ili se tek poigrava; i sa svojim likovima i s onim što govore i s gledaocem koji sve to prati. Obavezu koju inače imaju izjavni ("idejni") dokumentarci da argumentiraju ozbiljno, i da se prema mogućoj tezi odnose ozbiljno, Žilnik time ozbiljno narušava.

5.

Nije nepredvidivo da će takvi filmovi izazvati prilično uznemirenje.

Doista, izazvali su oštiri reakcija u čuvatelja "ideološkog imagea", jer su, poput same stvarnosti, predstavljali smetnju i prijetnju "imageu". Žilnik je bio čak i suđen, a početkom sedamdesetih, kad se oficijelno politički oborilo na socijalno kritičko krilo jugoslavenskog filma, Žilniku je onemogućeno da radi.

S druge strane, ludička svježina Žilnikovih filmova, ne samo u odnosu na ideološki kontekst već i na dokumentarističku tradiciju, oduševljavala je i privlačila naklonost pratitelja dokumentarizma i filma uopće. Učinila ga je najzanimljivijom dokumentarističkom ličnošću u jugoslavenskim kinematografijama.

6.

Žilnikova aktivistička zaigranost nije bila bez doživljajnih problema.

Koliko god je "mozaičnost" Žilnikovih filmova bila ideološki efikasna, nije baš uvijek bila doživljajno djelotvorna. Znalo se osjetiti da Žilnik ne vlada osobito principima mozaičkog strukturiranja te mu filmovi teže nepreglednosti, bez raščišćenih izjavnih odnosa među dijelovima, izazivajući prije dojam stanovite smušenosti nego inspirativne raznovrsnosti. Ovo

je, držim, osobito oštećivalo cjelovečernji igrani film *Rane radove*, u kojemu je strukturalnu razmrvljenost i tematsku nepreglednost teže podnijeti nego u kratkim filmovima.

7.

Žilnikovi gastarbajterski dokumentarci – urađeni u SR Njemačkoj, kamo se Žilnik povukao kad je u zemlji ostao bez mogućnosti za rad – pokazuju sjajan stilski razvoj upravo u ovom “problematičnom” aspektu ranijeg filmovanja.

U određenom filmu se, ovdje, opredjeljuje za tipski jedinstven stil, mijenjajući tip stila od filma do filma (a ne unutar filma), već prema temi i traženom odnosu prema njoj. Filmovi mu se, uglavnom, doimaju kao stilski krajnje jednostavne ali tim dojmljivije filmske konstatacije, pročišćene od strukturalno-stilske agresivnosti koju su raniji filmovi imali.

Nije tako, doduše, i s igranim filmom (*Raj*). Ovdje veće obaveze kao da Žilnika tjeraju na strukturalni grč: ponovno pribjegava rascjepkavanju i kolažiranju, s kojom sudeći i po novijim dugačkim televizijskim dokumentarnima, ne umije još uvijek sretno izaći na kraj.

8.

Žilnikovi dokumentarci su oduvijek pokazivali sjajnu dokumentarističku vrlinu: osjetljivost za zatečene prilike i očitovanja. Bila je to, kako smo vidjeli, programatska osjetljivost. Ali i filmsko izvedbena: što god želio u odnosu na ideologiju učiniti s filmskim prizorima, Žilnik nije nikada bio slijep za konkretnosti zatečenog, živog filmskog prizora.

Ta osjetljivost za prizor, čini se da se samo produbljivala i postajala inventivnijom i dominantnijom kako se Žilnik dulje bavio dokumentarizmom. A osobito u njegovim televizijskim dokumentarcima, u kojima se ogledao po povratku u Jugoslaviju iz filmskog gastarbajterstva.

I krnji pregled nad njegovim televizijskim radom iznosi pred oči filmove koji se, ponekad – kao npr. *Placmajstori* – doimaju kao da su izašli iz neke antologije dokumentarističkih remek-djela, sjedinjujući u sebi nešto od klasične dokumentarističke pomnje u opisu situacija i zbivanja, ali i lokalna ludičku duhovitost suvremenog provokativnog dokumentarizma rano-žilnikovskog tipa.

Ideološka aktivističnost ranih filmova nije nestala: tek je izgubila svoju programatsku agresivnost i pretopila se u zrelu doživljajnu, tematsko-stilsku orijentiranost. Da uopće ima išta od polaznog ideološkog stava može se zaključiti tek po utvrđivanju stilsko-tematskog kontinuiteta s ranim Žilnikovim filmovima. I dalje, na primjer, voli omogućiti ljudima da se ludiraju pred kamerama (*Naše zvezde...*). Koristi potrebu ljudi da formiraju i predoče sliku o svojem životu u dokumentarnim "dramama" (*Bolest i ozdravljenje Bude Brakusa, Vera i Eržika, Struja*). A za temu još uvijek znade uzeti "nepravilnosti" do kojih dolazi u sukobu između čuvatelja nesavitljivog "ideološkog imagea" i stvarnih prilika (*Vera i Eržika, Struja*).

Ono, međutim, što smanjuje očitost ideološkog stava jest opredjeljenje za strukture manje agresivne, više prizorno orijentirane. Danas je skloniji strukturi dokumentarističkog opisa (*Placmajstori*), serijalnoj strukturi (*Sedam balada*), i pseudo-narativnim strukturama (dokumentarne drame), jer te u prvi plan ipak stavljaju samu temu, a ne toliko stav i intervenciju redatelja kako to čini kolažna struktura.

Danas se čini da je otkrivač pretegao nad izazivačem u Žilnikovom djelu, i ono što je izgubio na provokativnosti dobio je na dokumentarističkoj pronicljivosti. Žilnikov televizijski dokumentarizam ne samo da spada u najbolje među televizijskim dokumentarcima, već je to uopće najbolje što se danas dokumentaristički radi i na televiziji i u kinematografiji.

MODERNO I KLASIČNO U CRTANOM FILMU

5. MALA REKAPITULACIJA RAZVITKA CRTANOG FILMA U ZAGREBU

Između 1949. i 1952. kad je zapravo u nas začet crtani film, filmovi braće Neugebauer i njihovih suradnika bili su posve zreli, kultivirani, tipa i razine tadašnjeg dominantnog svjetskog crtića.

Filmovi drugačijeg opredjeljenja, oni Vukotićevi, bili su nevješti, početnički, naočigled se boreći s tematskom konstrukcijom, s crtežom i animacijom.

Tako to izgleda kad danas gledamo prve crtane filmove.

A ipak, kasnije se, tzv. "zagrebačka škola crtanog filma" javila iz potonjih muka, a ne iz tradicije u kojoj su Neugebaueri briljirali. Kako sad to?

OTJELOVLJENA TRADICIJA: BRAĆA NEUGEBAUER

Prema kazivanju, karikaturisti i crtači što su radili u "Kerempuhu", pa onda u "Duga-filmu", učili su se animaciji preslikavajući sličicu po sličicu Disneyevih filmova.

No, ovo je učenje padalo na različito pripremljeno tlo. Crtežom, kao i tematskom organizacijom svojih stripova, braća Neugebauer već su na primjeren način pripadala tradiciji koje je sutvorac bio Disney.

Crtež im je bio rađen pretežno po načelu "jajolikosti", lagan za izvježbavanje, za stripovno umnožavanje i položajno variranje. Organizacijski, stripovi su im bili fabulativni, slijedeći najpoticajnije (kulturalno odomaćene) fabulativne opreke. Likove ljudi rabili su za obradu egzotičnih tema, a teme svakodnevice projektirali su među antropomorfne životinjske likove. Tako su stvarali potrebno prikazivačko otuđenje na jednoj strani od ljudskih likova i ljudskih postupaka, a na drugoj od svakodnevnih tema, dajući poticaja imaginativnom poigravanju i s jednim i s drugim. Ovo je pak poigravanje dolazilo do izričitog očitovanja u gegovima, kojima su im stripovi bili protkani.

Ovako zreli, braća Neugebauer bila su maksimalno pripremljena da usvoje još i animaciju.

Jer, jajoliki crtež neobično je podoban i animaciji, a tematski je bio dovoljno da koriste svoje

stripove, jer ovi su bili skoro scenarijima, odnosno gotovim obrascima za scenarije crtanog filma.

Rezultat, barem sudeći po *Veselom doživljaju* i Dominiković-Neugebauerovu *Goolu* (*Veliki miting* nisam vidio), bio je sjajan: filmovi su cjeloviti, izvrsno i duhovito animirani, te bi našli ravnopravno mjesto u svakom izabranom programu onodobnih svjetskih crtanih filmova.

Budući da su braća Neugebauer bili pionir u rekonstituciji dane stripovne tradicije u danu crtano-filmsku i imali u tome moćnu konstitutivnu ulogu, njihovo je stvaralaštvo u crtanom filmu imalo sve izgleda na daljnje razuđivanje i prosljeđivanje, ali upravo zato ne i za njeno korjenito preinačavanje.

ISKORIJENJENI POČETNIK: VUKOTIĆ

Vukotićeva je prethistorija drugačija. Došao je iz karikature, u ono doba političko-ideološki usmjerene. U "Dugi" je, potom, dobio u nadležnosti promovirati to isto: utemeljiti polit-ideološki crtić koji će, po tome, biti "naš". Likovi i teme trebali su biti "suvremeni".

Iako svi navode Trnku kao utjecaj, ovo je vjerojatno više bio programski utjecaj (što se još tematski može u crtiću) negoli cjelovit tradicijski utjecaj. Tradicija, na koju se Vukotić koliko-toliko oslanjao, ipak je bila ona neugebauerovska, odnosno diznjevka. Likovi mu još uvijek naginju "jajolikosti", osjeća se obvezatnim razvijati radnju kroz gegove, a animacija slijedi iskustva stečena u neugebauerovskoj radionici.

Međutim, izopačavanje tradicijski ovjerenog i snažnog tematskog svijeta (neugebauerovsko-diznjevskog) nije moglo a da ne povuče i izopačavanje njegove dramaturško-crtežno-animacijske izvedbe.

U *Kako se rodio Kićo* i u *Začaranom dvorcu u Dudincima* crtež je diletantski, nevješt, animacija nezgrapna, likovi "plivaju" zbog animacijskih i neizvedenih naznaka sile teže, gegovi su preurađeni, bez naročite iznenadnosti, a tematski je tok filma ideološko-šablonski, ishitren.

Gledajući unazad, ne bismo mogli nevještinu Vukotićeva prva dva filma tumačiti Vukotićevom netaleantiranošću. Riječ je prije o prenaplašenoj početničkoj dezorijentiranosti.

Ako se u braće Neugebauera i njihovih suradnika početništvo gotovo i ne primjećuje

zahvaljujući njihovoj tradicijskoj pripremljenosti i poletnoj privrženosti toj tradiciji, dotle se u Vukotića početništvo jedino i vidi.

Vukotić je startao kao iskorjenjenik, ne usvajajući postojeću tradiciju, a nemajući pri ruci druge. Kad je ipak uzimao iz neugebauerovsko-diznijevske tradicije, nije to radio s poletnom privrženosti, nego zato jer nije umio drugačije. Ako je itko bio pravi pravcati početnik sa svim obilježjima početničke obezglavljenosti i posvemašnje neprilagođenosti, to je bio slučaj s Vukotićem.

REVOLUCIJA KAO SOLUCIJA

Današnje počesto isticanje prvih dvaju Vukotićevih filmova kao začetka buduće revolucije u crtanom filmu potpuno je neopravdano. Ova dva filma nevješta su početnička djela, ništene vrijednosti. Ako i idemo raspravljati o "povijesnoj vrijednosti" ovih dvaju filmova, ona neće biti toliko u samim filmovima, koliko u činjenici da su ti filmovi početnički i u svakome pogledu neprilagođeni u okolnostima u kojima paralelno cvjetaju filmovi vrlo vješti i zreli, posvema srođeni s tradicijom, a pritom, retrospektivno, znademo da se ne radi o netaentu.

Naime, ako u takvog dezorijentiranog i neprilagođenog početnika ima dovoljno tvrdokorna samoljublja i ambicije, uvijek će u okolnoj kulturi moći naći dovoljno visokih vrednota da mu dadu opravdanje da svoju posvemašnju neprilagođenost protumači kao vrlinu, te je usmjeri u posvemašnje radikaliziranje dane discipline. Kad ih ne uzmogne usvojiti, izmijenit će tradicijske obrasce.

Upravo se tako nešto i zbilo s Vukotićem. Oslonac ("ideale") je našao u onome što je stajalo visoko na ondašnjoj ljestvici reprezentativnih kulturnih vrednota. Definitivno se opredijelio za programsku usmjerenost na tematskom planu (a ta se korijenila u njegovoj polaznoj polit-ideološkoj usmjerenosti), uzimajući potom za orijentire visoko-kotirajuća filozofska opća mjesta. Onda je uzeo kao paradigmu onodobni pomodni likovno-umjetnički grafizam. Tako, "idejno" i "umjetnički" opravdan, opredijeljen, upustio se u korjenite preoblike svega onoga s čim je u početku neuspjelo početnički ratovao. Korjenito je izmijenio grafička načela jajolikog crteža i crtež usmjerio ka geometrijskom grafizmu. Kad se pronašlo, usvojio je i programski širio tzv. ograničenu (reduciranu) animaciju koja je doprinosila prvenstvu grafičnosti pred radnjom (ili kako se to interpretiralo: prvenstvu "umjetnosti" pred "pričom"). A time je na svim planovima, zapravo *stilizirao* film, čineći ga neobično pogodnim za intelektualizaciju: za uobličavanje izričitih "poruka", odnosno apstraktnih "ideja".

Riječ je o pravoj crtanofilmskoj revoluciji. Vukotić je nije, dakako, provodio sam; uzimam ga ovdje kao njeno oličenje. U Vukotićevu se opusu ova revolucija može pratiti u najčišćem i najizrazitijem uzorku.

USTOLIČENJE "ŠKOLE"

Čini se da je svakoj korjenitoj preoblici dane tradicije, u polaznom stupnju, nužan zaštitni dogmatizam. Tvorbeni i opće kulturalni.

Do u kasne pedesete godine, a dosta iza toga, u šezdesete, očigledna je bila stilistička unifikacija crtanih filmova "Zagreb-filma". U crtežu je bio gotovo propisan geometrijski grafizam. Forsirala se ograničena animacija, i to geometrijske vrste: ne samo da se nije nastojala držati iluzija voluminoznosti i težine lika, odnosno kontinualnosti kretanja lika, nego se čak oduzimala iluzija prostornosti, te se lik uglavnom kretao dvodimenzionalnim geometrijskim putanjama po vizualnoj plohi. Filmovima je vladalo načelo likovne plošnosti, ravnajući i crtežom i animacijom. A bogme i radnjom, jer je radnja bila konstruirana više putem diskontinuiranih likovno-plošnih situacijskih naznaka, nego putem kontinualnih akcionih prizora.

Premda su "dječji filmovi" imali pravo da pričaju bajkovite priče, ostali "ozbiljni" filmovi morali su uobličiti neku "ideju" o "suvremenom svijetu", pa su apstrakcije "otuđenja", "zavisti", "neprijateljstva"... postale gotovo obligatornim temama.

Istodobno s ovim tvorbenim normama što su težile stilističkoj unifikaciji, javljao se normativni sistem koji je pokušao uvesti drugačiju hijerarhiju i drugačiju unifikaciju kulturalnih vrednota.

Napuštanje diznjevске tradicije bilo je praćeno žestokim atakom na nju. Bitne značajke diznjevске tradicije, najoliki crtež, puna animacija, kontinualna izvedba radnje, fabulativnost i basnovitost, počele su se uzimati kao simboli neumjetničkog, primitivnog, malograđanskog filmovanja koje podilazi vulgarnom ukusu. Ukratko, s tradicijom su se vezivali svi mogući nazivi s negativnim konotacijama, a tim su putem i neke crtanofilmske značajke dobile negativna obilježja. S druge strane, gore opisana stilistička obilježja unifikacije, postala su oličenjima pozitivnih vrednota. Filmovi su se hvalili prema "porukama" koje su uobličivali. Nije mogao biti "umjetnikom" onaj koji nije zadivljivao likovnjačkim ekshibicijama i poručiteljskim filozofiranjem. "Umjetnost" i "umjetnik" postale su čarobne riječi koje su se

neprekidno premetale po ustima.

U takvoj atmosferi braća Neugebauer i njihov crtanofilmski svijet nisu imali opstanka. Otišli su iz Jugoslavije, da rade drugdje. Cijela jedna crtanofilmska struja, koja je nosila u sebi sva obećanja za plodan razvoj, bila je zatrta.

RAZUĐIVANJE "ŠKOLE"

Zanimljivo je da su filmaši razmjerno brzo razlabavili tvorbeni dogmatizam, dok, međutim, ustoličeni kulturalni normativizam još i danas davi crtanofilmaše.

Već na prijelazu iz pedesetih u šezdesete godine počeli su jasno stilistički razlikovati Vukotić i Mimica, oba istražujući i dalje na pretežno likovnjačkom planu, ali svak u svoje svrhe: Vukotić i nadalje težeći jasnoj poanti, a Mimica stanovitoj meditativnoj sugestiji. Postrance od njih, početkom šezdesetih, izašao je svojim filmovima Kristl, i on posvema u sklopu općeg obrasca grafičnosti – ali vrlo svojevrsne.

Proizvodna kriza 1962. izbacila je, od tada pa nadalje, niz autora (Dovniković, Bourek, Štalter, Grgić, Kolar, Marks, Jutriša, Zaninović, Dragić...) koji su unijeli mnogo novina i mnogo raznolikosti na svim planovima: crtežno, animacijski (rehabilitirali su punu animaciju), tematski, gegmanski, žanrovski.

No, kulturalna normativika je ostala kao sjenka nad svima njima, stavljajući opipljive granice tvorbenoj diferencijaciji. Nitko joj se bez ostatka nije otragao, osim Grgića, žanra reklamnog filma, i dijelom, serije *Baltazar*. Dovniković oscilira, Dragićeva povremena osamostaljenja (*Možda Diogen*, *Idu dani*) okružena su pretencioznim ekshibicijama (*Dnevnik*), mlađi autori (Pavlinić, Blažeković...) glavinjaju pod Umjetnošću, a drugi joj plaćaju stalan već tradicijski obol (Vukotić, Bourek, Marks-Jutriša...).

Sadašnju situaciju možemo opisati kao disocijacija i sukob između tvorbene diferencijacije i kulturalne unifikacije. Pitanje je sad, kako je uopće moglo doći razmjerno brzo do tvorbene diferencijacije? I što je to s kulturalnim njenim vidom?

TEMELJ DIFERENCIJACIJE

Pogleda li se pažljivije narav zagrebačke crtano filmske revolucije, vidjet će se da je ona izrazito *metodološka*.

Revolucija ionako podrazumijeva nadzirano i voljno prečinjanje svih razina crtano g filma, te po njoj sve postaje izričitim, novim ili obnovljenim stvaralačkim problemom. Crtano filmaši su nužno imali snažnu svijest o izvadačkim postupcima i njihovim alternativama, ali su birali one postupke koji su poticali takvu svijest, ne samo u njih samih, već i u gledatelja.

Naime, crtani su filmovi bili izrazito stilizirani, njima je dominirala grafička, animacijska i tematska stilizacija. Geometrizam, plošnost, redukcija pokreta, "idejnost", sve su to bili čimbenici izrazite stilizacije. Stilizacija naglašava tvoračku prisutnost filmaša, kao što naglašava tvorbeni, izvedbeni vid filmovanja. Čineći izričitim načela izvedbe, ona olakšava nadzor nad crtano filmskim sastavcima, ali i postavlja vrlo precizne probleme za rješavanje. Recimo: kako animirati dano grafičko rješenje, kako organizirati dana animacijska rješenja u cjelinu filma a da ta cjelina na očigledan, odmah jasan način uobliči neku od apstraktnih filozofskih ideja, i tome slično.

Crtano filmaši su se tako našli pred nizom poticajnih problema, koji su se utoliko više umnožavali što su filmaši više iskorištavali svoje pravo na grafičku i "idejnu" osobnost, jer ove su tjerale da se s njima dovede u sklad i primjereno obrade i razviju sve ostale crtano filmske sastavnice.

Tako je metodološko, stilizacijsko usmjerenje zagrebačke revolucije povlačilo za sobom neminovnu autorsku diferencijaciju.

KULTURNA PLURALISTIČNOST

Premda, samo onu diferencijaciju koja je i dalje bila u duhu stilizacijskog usmjerenja. Jer za pravu diferencijaciju bila je potrebna i prateća kulturalna diferencijacija. Da bi npr. filmaši stilizacijskog usmjerenja tolerirali, recimo, neugebauerovsko usmjerenje među sobom, potrebno bi im bilo da uvide kako su kulturalne vrednote – kojima su se okružili kao građevnim skelama koje služe i kao obrambeni zidovi –relativne, tj. da nisu ništa "više" od kulturalnih vrednota koje je dijelila neugebauerovsko-diznijevska tradicija. Potrebna je izgradnja kulturnog pluralizma, tolerantnog pluralizma vrednota. A taj pluralizam teško da

može cvjetati samo na jednom, izoliranom području: on podrazumijeva opće promjene u kulturi.

Takvih promjena u svijetu općenito ima. Očituju se u odnosu prema holivudskoj tradiciji animiranog filma, kojemu se posvećuje studiozna i poštovačka pažnja. Procjenjuju se ništa manje vrijednim od suvremenih (stilizacijskih) struje kakve dominiraju kanadskom, engleskom, čehoslovačkom, jugoslavenskom i dr. sredinama. Premda se radi o različitim kulturalnim sustavima vrijednosti, među njima postoji interkulturalna komunikacija.

Ako baš i ne u publicističkoj javnosti, a ono među pratiteljima crtanog filma u nas, primjećuju se stanovite sklonosti ka kulturalnom otvaranju. Npr. na projekciji ranih crtanih filmova u Studentskom centru, velik je broj kultivirane crtano filmske publike glasnim odobravanjem reagirao na filmove braće Neugebauer. A i u javnosti se primjećuje da se daleko manjim nipodoštavanjem govori o mnogim "populističkim" crtanim filmovima, holivudskog tipa, nego što se to običavalo.

No, sve je to pritajen, polagan proces. Kulturalni ekskluzivitet stilizacijskog usmjerenja našeg crtanog filma još uvijek dominira i tlači mnoge koji pokazuju sklonost za drugačije vrednote.

ŽARIŠTA KULTURNE PROMJENE - IZVORI NADE

Utoliko je zanimljivije vidjeti na koji su se način Grgić, reklamnjaci i serija *Baltazar* uspjeli – koliko-toliko – ipak kulturalno emancipirati.

Ono što sve njih povezuje jest apriorna nepretencioznost, opredjeljenje za tip djelatnosti što unaprijed neće zadovoljavati "visoke" kulturalne normative, te potpuno pomirivanje s time. Ali ne defetistički, već vitalistički: Grgić uporno radi svoje s blagom samosviješću iskusnog majstora, reklamni se filmovi snimaju kontinuirano, već po tržišnoj nuždi i potražnji, a prodajni uspjeh serije *Baltazar* daje poticaja na nove modifikacije.

Čini se da je upravo apriorna kulturalna "otpisanost" ona koja je omogućila kulturalno pa stvaralačko opuštanje, te baš među njima nalazimo žarišta vitaliteta inače okoštalog zagrebačkog crtanog filma.

Budući da je individualan, Grgićev je slučaj tu najzanimljiviji. Njegova karijera je primjerom najklasičnijeg, zanatlijskog, napredovanja: od mukotrpna šegrtovanja polagano do

majstorove samostalnosti i zanatskog ugleda. Samozatajni fazer, pa samozatajni animator, pa samozatajni redatelj, koji će polagano progurati svoje crtanofilmske ljubavi iz drugog kulturalnog podneblja, nailazit će tek na nitpoštovačku blagonaklonost, premda se u međuvremenu razvio u najmoćniju stvaralačku ličnost zagrebačkog i jugoslavenskog crtanoog filma, ličnost u stalnome razvitku i promjeni.

Koja su obilježja Grgićeva rada?

Crtež mu je "razbarušen", prividno nemaran – koseći se s likovnjačkom afektiranošću koju nosi crtež većine zagrebfilmaša. Animacija mu je dosljedno puna, barem nakon *Petog*, otklanjajući redukciju, premda ne i njena iskustva. Usredotočen je na geg, čineći ga počesto jedinom temom svojih filmova. Ne oklijeva posegnuti za, inače preziranim, tradicionalnim fabulativnim mehanizmima: npr. česta mu je tema filma potjera između oprečnih i sukobljenih likova. Znade, također, uvoditi "nedostojne", odnosno "nedodirive" sadržaje kao što su seks i politički osjetljiva aktualna pitanja. Nema žanrovskih predrasuda, te se s temeljitošću posvećuje reklamama i naručenim filmovima. A i ne drži sve svoje zamisli jedinstvenima, te se ne skanjuje razvijati ih u serijama (*Maxi-Cat* i drugi).

Sve ove značajke nisu, dakako, biljegom nikakve nove revolucije. To što autorski jest, Grgić duguje metodološkom treningu i diferencirajućim njegovim implikacijama u sklopu "zagrebačke škole". Novina je njegova u poticanju drugačije kulturalne atmosfere u kojoj će se cijeliti i one osobine koje su se u "školi" shvaćale manjevrijednima, nižerazrednima. Grgićevo crtanofilmsko ponašanje povlači neisticanje sebe kao "umjetnika", tj. odustajanje od ključnih kriterija: kriterija zanatstva koje se provjerava na željenom učinku na publiku. Nije mu do refleksivne nego do refleksne reakcije gledatelja, stalo mu je da nasmije i zabavi. Što – prema stajalištima ustaljenih kulturalnih vrednota "škole" – nisu nimalo visoko kotirajuće ambicije niti postignuća.

Da bi se cijenio Grgić podrazumijeva se, zato, stanovit pluralizam vrijednosnih sustava, sposobnost da kultiviran građanin istodobno cijena dobra ostvarenja ekskluzivističkog "umjetničkog" (stilizacijskog) opredjeljenja kao i dobra djela "zanatskog" (populističkog) opredjeljenja kakvo je u polazištu bilo ono braće Neugebauer, a kakvo je, na svoj način, danas Grgićevo.

Tek će u takvoj atmosferi biti moguće dalje kulturalno nesputano stvaralačko diferenciranje na svim planovima, a time i revitaliziranje nečega što naočigled umire: crtanoog filma u nas.

6. KLASIČNI CRTANI FILM

UVOD

Veliki dio crtanog filma današnjice koji drži do svoje modernosti, skrovito ili izričito polemizira s klasičnim crtićem, posebno onim što se razvio u Hollywoodu. Moderni crtić nastoji istaknuti svoju različitost od klasičnog i u crtežu, i u animaciji i u dramaturgiji, a osobito u pogledu na svijet, u stavu prema umjetnosti, njenoj funkciji u svijetu.

Kako je polemici važno tek identificirati neprijatelja, jasno obilježiti razliku prema njemu i diskvalificirati ga, to ova polemička atmosfera baš nije mnogo pomogla teorijskom razumijevanju i analizi klasičnog animiranog filma.

Međutim, među krugovima ljudi privrženim animaciji, javlja se sve jača struja onih koji osjećaju potrebu da se bolje upute i nadahnu na tradiciji klasičnog crtića. Posebni istraživački pothvati na kritičarskom polju (npr. poseban broj FILM COMMENTA posvećen holivudskom crtiću), zatim česte retrospektive organizirane po različitim festivalima, filmskim klubovima i na televiziji (a među njima i na zagrebačkom festivalu animiranog filma i na jugoslavenskoj televiziji), svjedoče o toj porasloj potrebi.

Ponovni susreti s klasičnim crtićem – tj. holivudskim, diznjevskim, tex-averyjevskim, hanna-barberovskim, chuck-jonesovskim itd., a u nas s neugebauerovskim – znadu biti zaprepasćujući. Klasični crtić ne samo da je razvio većinu osnovnih tehnika crteža i animacije, osnovni ikonografski i dramaturški repertoar što je ugrađen i u temelje modernističkog animiranog filma, već je u tom postigao zadivljujući stupanj virtuozičnosti, istančanosti i bogatstva.

Usporedba prosjeka filmova današnje modernističke tradicije sa standardom klasičnog crtića ide nauštrb modernističkog. Modernistički crtić, u animaciji simbolički orijentiran, još nije ni izdaleka postigao one standarde što je klasična tradicija postigla u svome. Standard suvremenog crtića je kolebljiv, diletantizam je gotovo dominantna pojava, a stvaralački vitalitet i plodnost ponekih visokorazvijenih proizvodnih sredina (kakva je npr. i zagrebačka) čini se razmjerno slabom i nepostojanom u usporedbi s vitalitetom i plodnošću što je svojodobno obilježavala centre u Hollywoodu.

Ovo nije izrečeno da bismo zdvajali nad suvremenom situacijom. Klasični crtić je danas stvar

prošlosti, ili osamljene linije u suvremenosti – on se u izvornom obliku više ne da obnoviti. Modernistički crtić, međutim, ima cijelu budućnost pred sobom. No, upravo zato što je modernistička animacija tragalački, budućnosno orijentirana, često se manje oslanja na plodnu tradiciju a vrlo često na brzopotezne novostvorene dogme, koje umjesto da otvaraju mogućnosti, perpetuiraju trenutačna dostignuća. Upravo zbog ovog dogmatizma modernističkog filma, korisno je revalorizirati i proučavati klasičnu animaciju: ukazujući na drugačije svjetonazorne modele filmovanja, čineći očitijim skrivene pretpostavke animacijskog stvaralaštva pomoću kontrastiranja starog i novog, uspostavljamo jasniju kritičnost prema onom što imamo danas, olakšavamo razabiranje tendencija i opredjeljenja za one oblike filmovanja koji se čine plodnijim, perspektivnijim. U tome je svrha narednoj opsežnoj i višestranjoj analizi klasičnog crtića, kako se je on odjelovljavao u Hollywoodu, a u nas u Neugebauerovim filmovima.

1. CRTEŽ

Prikazivačko opredjeljenje

Klasični crtani film obilježava *prikazivački* crtež, tj. crtež u kojem možemo identificirati predmete i prizore što ih poznamo ili ih možemo raspoznati na temelju našeg izvanfilmskog iskustva. Srećemo se s prepoznatljivim značajkama, odnosima, predmetima, prizorima.

U prvi mah, takva se konstatacija može učiniti trivijalnom: ta čemu posebno naglašavati ono što je otrpve očigledno svima.

Ipak, prikazivalaštvo se treba posebno naglasiti. Otprilike u vrijeme kad se crtani film počeo jače razvijati, u desetim, a posebno u dvadesetim i tridesetim godinama, u likovnim se umjetnostima javila jaka struja tzv. “apstraktnog slikarstva”, tj. neprikazivačkog slikarstva. Ona je utjecala i na film, na avangardne filmske pokrete, pa i na crtani film. Javili su se pokušaji animacije apstraktnog crteža (npr. Walter Ruttmann, Hans Richter, Viking Eggeling, Man Ray, Marcel Duchamp, Oscar Fischinger, Len Lye i drugi). Danas je “apstraktni”, tj. neprikazivački film – i živi i animirani – obična pojava u krugu alternativnog, eksperimentalnog filma. Treba dakle uzeti u obzir i tu alternativu – nije prikazivalaštvo bilo jedina mogućnost što se otvarala crtanom filmu.

Apstraktni crtani film je, međutim, bio suočen s istim bitnim problemima s kojim i apstraktni

film uopće: s problemom organizacije filmske cjeline, tj. s problemom vremenske organizacije koje je bilo pronađeno u sklopu apstraktnog trenda, bilo je načelo ritma, ali to načelo, javljajući se kao gotovo jedini organizacijski model, bilo je odviše oskudno i ograničavajuće. Apstraktni je film ostao nestimulativan, potisnut, rijetko njegovan sve do utemeljenja širokog eksperimentalističkog pokreta u novije vrijeme i pronalaženja većeg spektra organizacijskih obrazaca.

Za razliku od apstraktnog crteža, prikazivački crtež je bio kulturalno, pa onda i stvaralački, neizmjereno poticajni i plodni. Tradicija na koju se prikazivački crtež mogao oslanjati – a to je bila tradicija prikazivačkog slikarstva – bila je bogata i raznovrsna, ukorijenjena u najosnovnije obrazovanje ljudi. Drugo, što je daleko važnije, prikazivački crtež je otvorio crtanom filmu mogućnosti fabulativne vremenske organizacije, što se pokazalo vrlo plodotvorno.

U prvome redu, fabula je povezivala crtani film s općom kulturalnom tradicijom (posebno onom književnom) u kojoj je fabuliranje imalo jake korijene, a zadovoljavalo je i živa kulturalna očekivanja publike. U drugome redu, fabula je povezivala crtani film sa “živim” filmom i njegovim razvojem, omogućila mu je da s njim dijeli fabulistička i dramaturška, pa i uže izražajna rješenja (kadriranje, vožnje kamere, nijansiranje planova, rakurse, montažu i tome slično). U trećem redu, fabula je snažno stimulirala animacijska istraživanja jer je animatorima postavljala posve konkretne a opet vrlo raznovrsne situacijske zadatke i probleme.

Zahvaljujući općim dominantnim kulturalnim okolnostima, prikazivački je crtež prihvaćen spontano i razvijan spontano. On je podrazumijevao usvajanje i razvijanje prikazivačkih standarda, jer su ti standardi pomagali u identifikaciji likova i prizora, i tako pružali gledaocu čvrsti orijentacioni spoznajni okvir.

Oblikovno pojednostavnjivanje i stereotipizacija

Budući da je glavna funkcija prikazivanja u osiguravanju identifikacije (predmeta, zbivanja...), to su sve crtačke oblikovne izvedbe koje osiguravaju identifikaciju imale legitimost, bilo da se koristi crtež od nekoliko poteza ili se njeguje vrlo složeno iscrtana slika. Najvažnije je bilo da u crtežu postoji određen splet indikatora koji jednoznačno upućuju na identitet predmeta i prizora. Iz tog raspona oblikovnih mogućnosti, klasični crtani film je izabrao pojednostavljeno i stereotipizirano oblikovanje crteža kao svoj

prikazivački temelj.

Pojednostavnjuje se crtež tako da se u njega ne uključe sve značajke i detalji, tj. sve one obavijesti, koje inače pripadaju danom liku ili prizoru ali koje baš nisu neophodne za identifikaciju lika ili prizora, odnosno koje nisu funkcionalne za radnju i priču u kojoj dani lik ili prizor sudjeluje. Pri tome se liniju crteža i boju nastojalo održati kontinualnom i zaokruženom, ili takvom da nedvosmisleno naznačuje kontinuitet i zaokruženost, jer ova su svojstva preduvjet lakog izdvajanja figure od pozadine, a time i preduvjet lakog identificiranja.

Stereotipizacija se sastoji u pronalaženju crtačkih *formula* pomoću kojih će se rješavati većina oblikovnih problema. Osnovna oblikovna formula u klasičnom holivudskom crtiću bila je *jajolikost* (oval). Lik se konstruirao pomoću niza ovala, odnosno pomoću ovalnih poteza. Jajolikost ima svojih prednosti: lako joj je uočiti zaokruženost i kontinuitet čak i pod uvjetima snažnih animacijskih preoblika i izobličenja. Dalje, ona lako sugerira *organičku* formu, dakle snažan je vitalistički čimbenik, što je bilo važno za konstrukciju radnje i fabule.

Dakako, jajolikost nije jedina moguća formula iscrtavanja. U otporu prema njoj, na primjer, zagrebački crtano-filmaši su, u jednoj fazi svojega razvitka, uveli stroge geometrijske formule kao dominantne: iscrtavali su linije s ravnom i šestarom, a osnovne formule su bile: kvadrati, pravokutnici, trokuti, stošci, kružnice – sve idealne forme geometrije.

Naravno, formule za stereotipizaciju oblika rijetko su čiste i krute, one tek određuju dominantan crtački stereotip, a taj onda podliježe varijacijama i odstupanjima, kao i nadopunama drugim formulama. U klasičnom crtiću postoji čak i stanovita dvojnost formula: jajolika formula se koristi pretežno za živa bića, dok se formula uglatosti koristi za stvari, za ljudske izrađevine. Ta podjela nije čvrsta, ali je razaberiva: transformacija živog bića u neživu stvar često se sugerira prelaskom iz jajolikog stereotipa u uglati stereotip (npr. Jerry bude spljošten pod valjcima i njegovi su rubovi uglati i ravni, poput rubova daske). A opet, prijenos jajolikosti u iscrtavanje neživih stvari sugerirao je animizam, i bio je tada važnom polugom antropomorfizacije neživog. Pojednostavnjenje i stereotipizacija nisu slučajno izabrani kao dominantan princip crtačkog oblikovanja. Izbor je uvjetovan problemima animacije, a i prednostima animacijski temeljnog fabuliranja.

Naime, da bi se crtež pokrenuo, potrebno je iscrtavati mnoštvo primjeraka istog lika u neznatno različitim pozama: ta umnožavateljska nužda tjera na oblikovno pojednostavljenje i stereotipizaciju, jer takav je crtež lakše rutinski umnožavati no što je to moguće kad je u

pitanju složen crtež nesvodiv na jednostavnu oblikovnu formulu.

Animacija opet, zajedno s raspoznatljivim pokretom i radnjom, daje dodatnih olakšica za identifikaciju, te stoga sami likovi mogu biti jednostavnije i stereotipno crtani a da se ipak doimaju vrlo složeno karakteriziranim. Animirani crtež ima drugačiju vrijednost nego neanimiran. Složenost karakterizacije se u animaciji izvodi iz crteža lika i njegovih postupaka (dakle: crtež + animacija) u kombinaciji, a ne samo iz crteža lika, kako je to slučaj u slikarski osamljenom primjerku statičnog crteža.

Time što je pojednostavio i stereotipizirao crtež, klasični crtani film se nije, dakle, lišio mogućnosti složenih prikazivačkih karakterizacija. Da li će te mogućnosti prikazivačkih karakterizacija koristiti ili neće, ovisit će o animacijskoj i fabulativnoj obradi, a ne o samoj složenosti i nestereotipnosti crteža. Velik dio današnjih pretenciozno crtanih filmova (tj. onih sa zakompliciranim crtežom kojeg nije moguće svesti na stereotipne formule) pokazuju krajnju priprostost u prikazivačkim narativnim karakterizacijama, jer se autori ne umiju animacijski i fabulativno snaći – u tom ih sprječava njihov vlastiti kompliciran crtež. Takvi filmovi, usprkos spektakularnom crtežu, daleko zaostaju za *prosjeckom* klasičnih holivudskih filmova i ne mogu se mjeriti s njima po *filmskoj* vrijednosti (tj. po karakterizacijskom bogatstvu).

Karikaturalnost

Gotovo obvezatna crta klasičnih crtića jest – *karikaturalnost* crtežnih karakterizacija.

Karikiranje je složen postupak. Ono je vezano uz prikazivanje, tj. karikiranje pretpostavlja i uključuje u se identifikaciju likova i prizora, ali nije svedivo na nju. Karikiranje je zapravo *operacija* provedena *nad* prikazivačkim postupkom, prikazivačkim uzorkom. Karikiranje povlači za sobom razabirljivu podjelu identifikacijskih karakteristika lika ili prizora na one koji su nam obični, poznati, odomaćeni, pa stoga i lako razabirljivi, koje smo skloni očekivati u svakom prikazivačkom crtežu (doživljavamo ih *realističkim*) kao i na one karakteristike koje su neuobičajene, neočekivane, *devijantne*, na stanovit način inkongruentne s poznatim crtama i poznatim obrascem oblika. U svakom karikiranom liku možemo, zato, lako razlučiti neke identifikacijske crte koju su nužne i obične u identifikaciji (recimo, lik ima dva oka, nos, usta, dva uha, ima glavu i tijelo, ima ruke i noge, sve nužne dijelove i attribute čovjeka). Ali, u njemu također uočavamo crte ili odnos između crta koje narušavaju neke aspekte uobičajenog identiteta (recimo, na glavi je nasaden neproporcionalan nos, glava je

neproporcionalno mala u odnosu na tijelo, a isto je tako i s ekstremitetima). Dakle, dani nacrtani lik lako prepoznamo kao lik čovjeka, ali ujedno opažamo oblikovnu neuobičajenost prikaza.

Djelotvornost karikiranja je višestрана.

Budući da karikaturalna odstupanja iznevjeruju neka naša prikazivačka očekivanja, samim tim nas čine svjesnijim tih očekivanja. Tek u karikaturi postajemo u punini svjesni u čemu je zapravo realističnost, odnosno u čemu bi se ona sastojala da nije bilo devijacije. Imamo mogućnost uspoređivanja dvaju modela: uobičajenog obrasca prikazivanja i neuobičajenog ili devijantnog obrasca prikazivanja. Rezultat tih uspoređivačkih procjena najčešće je, osobito u klasičnom crtanom filmu, okrenut našem realnom svijetu – karikaturu doživljavamo kao interpretativni komentar realnog svijeta, tj. svijeta naših uobičajenih identifikacija i poznatih identiteta. Na primjer, neočekivano crtežno izobličen nos nas upozorava na identifikacijsku karakteristiku nekog lika, karakteristiku za koju ne bismo znali da je upravo ona ta koja nam je olakšavala prepoznavanje danog lika. A opet, takva nas devijacija čini svjesnijim samoga crteža i mogućnosti da se pomoću crteža utječe na naše identifikacijske mehanizme.

Karikatura nas, dakle, upozorava da crtež nije spoznajno nevina stvar. Uvodeći od rana karikaturalnost u crtež crtanog filma, animatori su zapravo ugradili snažan interpretativan, komentativan, spoznajni i vrednovalački mehanizam u temelje svoje filmske djelatnosti.

Antropomorfizacija i animizam

Antropomorfizacija i animizam nisu univerzalne značajke klasičnog crtića, ali su zato vrlo često u njemu. Njih možemo držati posebnom podvrstom karikiranja.

Antropomorfizam podrazumijeva pridavanje ljudskih crta neljudskim bićima, bilo živim ili neživim. Na primjer, lik psa će se odjenuti u ljudsku odjeću, prednje šape će mu se nacrtati kao ruke, i stajat će uspravno poput čovjeka. Ili, u crtež stola ucrtat će se usta, oči, a po potrebi i uši, dok će se noge, prema prilici, transformirati ili u ljudske ruke, ili u ljudske noge spremne za hod. Ovaj zadnji slučaj je ujedno i primjer *animizma*, jer animizam podrazumijeva pridavanje neživim bićima crta što obilježavaju živa bića. Crtački animizam je obično impliciran u antropomorfizmu, osim u onim slučajevima u kojima se neživim bićima daju atributi životinja ili biljaka.

Kao i u karikiranju, antropomorfizam i animizam podrazumijeva prikazivanje, tj. podrazumijeva identifikaciju danih pojava, a time ujedno i njenu kategorijalnu pripadnost: živim ili neživim pojavama, odnosno ljudskim ili neljudskim. Antropomorfizam i animizam jesu zapravo operacije koje se vrše nad takvom kategorizacijom prepoznatljivih pojava. Pri tome se kategorizaciju dijeli na normalnu, realističku, po kojoj jedna razabirljiva pojava pripada jednoj kategoriji i samo njoj, i na devijantnu, neuobičajenu kategorizaciju, po kojoj jedna razabirljiva pojava može dijeliti crte više kategorija kombinirano, zadržavajući pri tom neke osnovne identifikacijske karakteristike.

Kategoriziranje je jedan od najosnovnijih kognitivnih olakšavatelja i određivača identifikacije, *izravno* povezujući perceptivne mehanizme s kognitivnim modelima svijeta, i s daljim svjetonazornim implikacijama takvih modela svijeta. Animističko konstruiranje "drugog svijeta" miješanih kategorizacija, izravno alternira našem najtemeljnijem modelu svijeta, daje uzorak za vrlo detaljističko kompariranje i za poredbeno procjenjivanje. U klasičnom crtiću, animizam je izrazito antropocentričan, prvenstveno služi osvjetljavanju i procjeni uobičajenih oblika ljudskog ponašanja, fiziognomičkih značajki, psiholoških identiteta i društvenih odnosa, pri čemu se materijalni, prirodni svijet pokazuje samo kao aspekt, ili poseban atribut ljudskog univerzuma. No, tako je, po svjedočenju antropologa i psihologa, s animizmom uopće, on je izrazito antropocentrički, bilo da se javlja u tzv. "primitivnim" društvima, bilo da se javlja u djece.

Uz minucioznu komentativnost karikiranja uopće, animizam donosi mogućnost vrlo razrađene komentativnosti prema cijelom složenom ustrojstvu svijeta kako ga standardno predočavamo. Klasični je crtani film time dobio u ruke jak filozofski analitički aparat za komentiranje i interpretativne procjene našeg standardnog svijeta.

2. ANIMACIJA

Prikazivačka animacija

Većina nabrojenih značajki crteža resi i animaciju, pokretanje crteža.

Klasična animacija je prevladavajuće prikazivačka. To će reći da pokrete likova i promjene odnosa među likovima u prizoru prepoznamo kao one pokrete i promjene koje poznajemo i iz našeg izvanfilmskog iskustva. Tj. pokret i promjene prepoznamo na temelju onih indikatora koji orijentiraju i naše prepoznavanje pojava mimo filma. Prikazivalaštvo i ovdje

prvenstveno znači identifikaciju i identifikacijsko snalaženje, ali u promjenama a ne samo u figuralnom izdvajanju.

Indikatori važni za razabiranje o kojem je pokretu i kojoj promjeni riječ jesu prvo *fizikalni*: indikatori kontinuiteta, sile teže, sa svim njihovim implikacijama (prijenos težine i težišta, s padom kad se izgubi težište i potporanj), indikatori inercije (gibanje teži zadržati svoju putanju, stajuća tijela svoj položaj), indikatori trenja (trenje usporava, zaustavlja, ugrijava, proizvodi zvuk...), indikatori reakcije (tijela pružaju otpor djelovanju na njih, tj. djeluju u suprotnom smjeru), indikatori promjene stanja (pod utjecajem sile tijela mijenjaju putanju, brzinu, položaj i oblik u razmjeru s jačinom i smjerom sile i sustavom tvari). Vjerojatno postoje još poneki fizikalni indikatori, ali ovi nabrojeni su oni s kojima se najčešće barata.

Fizikalni indikatori omogućavaju identificiranje pokreta i promjena za sva tijela, bila ona živa ili neživa. Za živa tijela, međutim, važni su još dodatni, specifični fizikalno-fiziološki i psihološki indikatori. Na primjer, pokret rukom prepoznamo na temelju određenih ograničenja koje građa ruke postavlja na kretanje (pregibi u zglobovima – samo u jednom smjeru, kad je lakat u pitanju, a u više smjerova kad je rame i ručni zglob u pitanju, ali opet sa stanovitim ograničenjima), a to važi i za sve ostale dijelove tijela. Živa bića, zatim, imaju svojstvo samopokretanja, tj. kreću se bez vidljiva vanjskog poticaja. Ona, također, reagiraju na temelju percipirane informacije: tj. reagiraju i na one pojave koje ne djeluju na njih nekom zamjetnom fizikalnom silom (npr. tresak cigle na jednom kraju prizora može izazvati skok čovjeka na drugom kraju, govor ili znakovi mogu uzrokovati promjenu djelovanja itd.). Zatim, u živih bića razabiremo intenciju, odnosno intencionalno uplitanje u uzročno-posljedična fizikalna zbivanja: živa bića djeluju, ona su aktivna – proizvode zbivanja u okolini. Sve su to usput pobrojani indikatori, ali i ovakvi dovoljni su da nam dadu zornu sliku na koju se to indikatore identifikacije misli.

Identifikacija likova i identifikacija pokreta usko su međusobno povezane, uvjetujući se međusobno. Kad se linijom ocrtan lik pokrene, time ga se snažno izdvaja od pozadine i od drugih likova koji miruju ili se jednoliko giblju. Ako u taj lik nešto udari, a on odbije udarac, dojam o materijalnosti lika će naglo ojačati. Ako, spotaknuvši se, izgubi težište i padne, zaustavivši se na tlu, naglasit će se težinu tijela. Snabdjevši lik fizikalnim, fiziološkim i psihološkim indikatorima, neobično olakšavamo identifikaciju pojava, i kategorijalnu i individualnu.

Puna animacija

U načelu, animacija, kao i crtež, može biti izvedena samo u naznakama: u diskontinuitetu, uz poštovanje samo nekih indikatora pokreta, a uz izostavljanje drugih. Pojednostavnjenje i stereotipizacija, kao i simbolizacija animacije, moguće su i česte i u animaciji, osobito suvremenoj, bilo televizijskoj (serije), bilo u suvremenoj umjetničkoj. Pojednostavnjenju i ne posve kontinualnu animaciju zovemo *reduciranom* ili *simboličkom*, jer ne predočava pokret već ga naznačuje.

Klasični crtić se opredijelio za *punu animaciju*. Puna animacija je ona kod koje imamo cjelovitu iluziju pokreta, gdje su dakle svi indikatori pokreta prisutni. Ukoliko, naime, animacija poštuje kontinuitet gibanja, i ako poštuje ključne fizikalne zakonitosti gibanja i djelovanja, pokret se ne doživljava kao da je iscrpan, izrađen, pridodat crtežu, već se doima kao da je zatečen, nađen, kao da je tek "snimljen". Mi pri tome možemo znati da je pokret iscrtan, stvoren od statičkih faza – na to nas posredno upozorava sam crtež – ali svejedno, ono što vidimo, to je kontinuiran, pravi pokret a ne niz međusobno odijeljenih faza pokreta.

Po toj mogućnosti da dađe pravu iluziju pokreta, pokret pune animacije se bitno ontološki razlikuje od crteža. Crtež naime, i kad je najsloženije i najvjernije crtan, uvijek odaje svoju slikovnu narav, njegovo je djelovanje neiluzivno.

Ovu su ontološku neravnopravnost klasici animacije izdašno iskoristili. Premda su potrebe animacije crtača natjerale na sustavno pojednostavnjenje i stereotipizaciju crteža, to im se isplatilo. Ionako neiluzivan crtež snabdjevi su snažnim iluzivnim potpornjem: punim pokretom. Taj je onda obilno nadomjestio – i više no što je to samom crtežu moguće – indikacijsko siromaštvo na koje su crteži bili osuđeni zbog same te animacije. U animiranom se crtežu lakše razabirački snaći nego u neanimiranom, to je činjenica. Ovako opredjeljenje je bilo vrlo svrhovito i stvaralački plodno. Prvo, da ponovim, puna animacija je neobično ojačala identifikacijsku punoću, tj. prikazivački temelj klasičnog crtanog filma. Uz to je omogućila prikazivanje onoga što u neanimiranom crtežu nije moguće pronaći: omogućila je prikazivanje zbivanja, organizirane promjene. Iluzivnost pune animacije je omogućila da se zbivanje prikazuje u njegovu kontinuitetu i sa svim značajkama (i fizikalnim i psihološkim). Time se dao temelj razmahu fabuliranja, a o važnosti fabuliranja već je bilo riječi i još će biti.

Drugo, puna animacija je postavila neobično plodan temelj za dalju obradu prikazivanja – za karikaturu i geg. Naime, što je identifikacija lakša i brža, to su mogućnosti odstupanja i iznenađenja, neočekivanog narušavanja veće i mogu biti složenije: povećava se raspoloživo

interpretativno i komentativno polje, rastu mogućnosti za svjetonazorno usmjereno djelovanje.

Animacijsko karikiranje i metaforiziranje

Premda se animaciju ne običava nazivati karikaturalnom, ona doista može biti karikaturalna u istom smislu kao i crtež.

I u animaciji se, pri karikiranju, prikazivački indikatori pokreta dijele u dva sustava, u sustav uobičajenih, "prirodnih", "normalnih" indikatora pokreta (tj. onih koje po iskustvu vezujemo uz određene likove i situacije) i u sustav neuobičajenih, prenaplašenih, "nemogućih", "krivih" – indikatora pokreta i promjena (tj. onih koji iskrivljuju uobičajene i očekivane pokrete i promjene).

Među karikaturalnom animacijom, *prenaplašeni pokreti* su gotovo pravilo u klasičnom crtanom filmu. Od toga postupka, doduše, rijetko odstupa i suvremeni animirani film. Izuzetak danas čine pokušaji sa superrealističkim crtežom i animacijom (recimo, pomoću rotoskopa), tj. rađeni prema živom snimljenom filmu. Prenaplašavanje se očituje, na primjer, u hodu pri kojem lik suviše diže noge, a cijelo mu se tijelo pri hodu ugiba naglašenije no što smo navikli da to itko čini u životu. Tako se npr. giba Averyjev pas u *Lisicama i lovačkim psima*. Prenaplašavanje podrazumijeva poštovanje svih fizikalnih i fizioloških zakona kretanja, tj. ono se zadržava u granicama mogućeg pokreta, ali se pri tom koriste rijetko ili gotovo nikad korištene mogućnosti kretanja, one koje su normalno neekonomične.

Prenaplašavanje obično ojačava prepoznatljivost pokreta, ima izričito prikazivačku funkciju. Ali ne samo nju. Naime, animator uvijek bira koje će aspekte i u kojem trenutku prenaplasiti. A bira ih po fabulističkim kriterijima: po tome u kojoj mjeri to prenaplašavanje može usmjeriti pažnju na karakteristike lika, prilika i ponašanja koje su važne u danom fabulističkom trenutku. Dok je u klasičnom animiranom filmu prenaplašavanje zapravo funkcionalna stilizacija – ona za kojom se poseže prema potrebama fabule – dotle je u većini suvremenih filmova prenaplašavanje izabrano unaprijed, kao stalna i opća stilizacijska crta filma.

Nemogućim kretanjem možemo nazvati ono pokretanje u kojem se jedan važan indikator naruši dok se drugi čuvaju. Recimo, ukoliko lik hoda prema svim zakonima hodanja, i fizikalnim i fiziološkim, ali ne po tlu nego po zraku, dakle bez uporišta, onda imamo posla s

nemogućim kretanjem. Mogućnost prelaska s mogućeg u nemoguće i natrag, temelj je mnogim animacijskim gegovima, osobito s ljubavlju i maštovitošću razvijanim u holivudskom crtiću. To im je, dakako, bilo moguće zahvaljujući punoj animaciji, i velikom broju animacijskih indikatora u kojima se pojedinačno može odstupati od fizički i fiziološki mogućeg.

Uvođenje nemogućeg pokreta u kontekst mogućeg ima snažnu komentativnu, modelotvornu funkciju, osvjetljavajući iz najneočekivanijih kutova najsamorazumljivije okolnosti našeg naviknog, "realnog" svijeta. Ono ima i posebnu fabulativnu, gegovsku, funkciju u kojoj će još biti riječi.

Krive pokrete možemo držati podvrstom nemogućih. Oni podrazumijevaju zamjenu jednog tipa pokreta – koji je jedini moguć u vezi s danim likom – nekim drugim tipom pokreta – koji je potpuno nemoguć za dani lik. Na primjer, ako Chuck-Jonesov kojot juri, a noge mu se vrte u krug, opisujući kretanje kotača, onda se radi o zamjeni jednog pokreta (trčanja) drugim (kotrljanjem i vrtnjom). Takve zamjene imaju izrazito *metaforičku* funkciju. Umetnuto se kretanje pokazuje kao metafora za izostavljeno kretanje ali i za cijelo zbivanje.

Nemaju samo krivi pokreti metaforičku ulogu. Zapravo svako karikiranje lako postaje metaforičko. Ako se recimo, pri trku uopće ne vide noge i donji dio tijela, već se vidi tek gusta prašina, onda je posrijedi pretjerivanje koje ima metaforičku funkciju: dim prašine pokriva noge, ali ih podrazumijeva, simbolizirajući brzinu. Ako pri naglom zaustavljanju izbiju iskre (zvjezdice) ispod peta, onda se radi o izravnoj, umetnutoj, metafori: trenje peta po tlu daje (nemogući) efekt trenja metala po brusnom kamenu, simbolizirajući naglost i jačinu kočenja.

Karikaturalne animacijske i crtežne mogućnosti temeljem su simbolizacijskog bogatstva i snage klasičnog holivudskog crtića.

Animizam i animacija

Reći za animaciju da je glavno sredstvo animizma zvuči gotovo tautološki. Naravno, nije tautološki: animira se (tj. oživljuje, pokreće) crtež da bi se likovi kretali i zbivanja odvijala, a animistički (životiko) se animiraju nežive stvari. Tj. stvarima koje se mogu pokrenuti samo po djelovanju drugih stvari na njih daje se moć samopokretanja što obilježava živa bića: stvari počinju "hodati", "hvatati", "skakutati" same od sebe, pokazuju psihološke reakcije i

tome slično.

Premda je prikazani svijet holivudskog crtića u temelju "normalan", s jasnim kategorijalnim razlikama među živim i neživim, ljudskim i neljudskim, animacija je ta koja najčešće omogućava da se u bilo kojem po film poželjnom trenutku te granice poljuljaju, da se stvari ožive, da počnu reagirati ne samo na fizikalno djelovanje već i na perceptualne informacije, da postanu samodjelatan čimbenik u radnji filma. Svemir crtanog filma je svemir jasnih ali nepostojanih kategorijalnih razlika.

Međutim, transformacijske mogućnosti koje otvara animacija ne pružaju se samo u jednom smjeru. Ne pretvaraju se samo neživa bića u živa, već i obratno, živa u neživa. Čest je, naime, slučaj da se živo biće privremeno pretvori u stvar, da se *postvari*, bilo pod utjecajem fizikalnih sila (recimo, snažnog udarca koji modelira lik po kalupu stvari u koju je udario), bilo radi mimikrije (recimo: sakrivši se iza metle, toliko se poistovjeti s njom da ga se od nje ne razlikuje). *Postvarenje* živoga možemo držati dijelom istog kategorijalno-transformacijskog procesa kao i animizam – ono ima istu svjetonazornu funkciju.

Doduše, u prvi mah bi se moglo učiniti da postvarenje živih bića upućuje na to da holivudski crtić baš i nije tako antropocentričan, kako sam to napomenuo govoreći o animizmu crteža. No, pogriješili bismo kad bismo se povelili za ovim upućivanjem. Postvarenje, doduše, često ima posebnu ulogu u crtanom filmu, ali posebnu *dramaturški*, a ne *svjetonazorno*. Naime, pretvorbe živog bića u stvar najčešće se koriste kao poanta nekog zbivanja. recimo, obično se jedan dio potjera između Jerryja i Toma završava tako da Jerry udari u nešto tvrdo i zadobije svojstvo stvari u koju je udario. Takva pretvorba može biti poantom upravo zato što odstupa od inače dominantnog vitalizma zbivanja u crtanom filmu holivudskog tipa, a taj je vitalizam osobito naglašen u potjeri. Kao poanta, naime, uvijek služi ono što najjače kontrastira dotadanjem zbivanju, a što će bolje kontrastirati vitalističkoj potjeri od statičke postvarenosti? Nakon postvarenja, postvarivačke transformacije, obično počinje nova linija radnje (nova sekvenca potjere), i postvarenje – uz funkciju poantiranja – ima još i funkciju razdjeljivanja dvaju razmjerno samostalnih odsječka zbivanja, ima sintaktičku, interpunkcijsku ulogu.

Inače, postvarenje se ponajčešće kombinira s animizmom: živo biće se pretvori u stvar, ali se i u postvarenom obliku ponaša kao živo biće. To se po pravilu zbiva kad je posrijedi mimikrijska transformacija (recimo: Jerry se savršeno sakrije iza metle, a metla onda počne hodati kao čovjek), ali je često i u nemimikrijskim postvarenjima (recimo: spljošteni Jerry nastavlja trčati, premda i nadalje zadržava svoju spljoštenost, svoj stvaroliki izgled).

Ova kombinacija postvarenja i animizma ponovno vraća transformirane likove u antropocentričan svemir, u kojem je sve što se događa zapravo tek komentiranje ljudskih odrednica.

3. ZVUK

Prikazivačka funkcija zvuka

Sam zvuk po sebi, i bez veze s vidljivim zbivanjem, može biti prikazivački: prepoznamo ga kao zvuk poveziv s pojavama iz našeg izvanfilmskog iskustvenog svijeta. Prepoznat ćemo, na primjer, da li je u danom zvukovnom slučaju riječ o govoru, glazbi, ili o neartikuliranom šumu, razabrat ćemo o čijem zvuku (kakvoj glazbi, kakvom i čijem govoru) je riječ, kao što ćemo zaključivati o tome što je proizvelo dani šum, odnosno kakvo biće je proizvelo dani govor, ili koji instrumenti ili skup instrumenata danu glazbu. Ovo prikazivačko svojstvo samoga zvuka omogućuje da identificiramo zvuk u filmu i onda kada u vidnome polju ne nalazimo izvor zvuka.

Puna prikazivačka funkcija zvuka u filmu, ostvaruje se, međutim, u kombinaciji s crtanim i animacijskim prikazivanjem, tj. osim svojim vlastitim prikazivačkim značajkama, zvuk doprinosi identifikaciji filmskog zbivanja ponajviše putem *sinkroniteta*: podudaranjem zvukovnih promjena s animacijsko-crtežnim promjenama. Zbivanje je, naime, prema našem iskustvu, glavnim izvorom zvukova i zvukovnih promjena. Prisutnost i sinkronitet zvukovnih pojava s promjenama u zbivanju povratno rasvjetljuje svoje izvorište, tj. samo zbivanje, ali i priroda zbivanja pomaže da protumačimo prirodu zvuka što prati zbivanje. Sinkroni zvuk je još jedan identifikacijski potporanj u prikazivački opredijeljenom crtanom filmu.

Pojednostavnjenje i interpretacija prizora

Premda bi, prema analogiji s crtežom, pojednostavnjenje zvuka morali tražiti u pojednostavnjenju strukture zvuka, to ne bi bilo prikladno. Naime, intervencija u strukturu zvuka mijenja njegovu prepoznatljivost, te tako ne može imati istu prirodu kakvu ima pojednostavnjenje crteža.

Pojednostavnjenje zvuka se javlja, na drugome planu, na planu ukupnog prizora. Naime, da

bismo razarali sinkronitet, tj. da bismo povezali dani zvuk s kretanjem ili sa zvukotvornim promjenama u zbivanju, zvuk ne mora biti prisutan baš u onoj mjeri složenosti u kojoj inače može biti prisutan. Može se izostaviti dosta zvukovnih elemenata i efekata što prate zbivanja, a da audio-vizualna identifikacija zbivanja ne gubi ništa na svojoj djelotvornosti. Na primjer, dok čovjek hoda on proizvodi šumove: njegovi koraci odjekuju, odjeća mu šuška, torba klompara itd. U filmskoj varijanti hodanja ne moraju biti prisutni svi ti zvukovi: dovoljno je da se čuje samo zvuk koraka sinkroniziran s kretanjem hoda, i da imamo pun zvukovni doživljaj hodanja.

Dalje, ono što se može pojednostaviti nije samo pojedino kretanje i pojedine promjene, nego i prizor uzet u cjelini. Svaki prizor je napučen ambijentalnim šumovima, tj. mješavinom svih mogućih pojedinačnih šumova iz razaberivih i nerazaberivih izvora zvuka u određenom ambijentu. Međutim, prisutnost svih tih mogućih zvukova nije nužna za identifikaciju prizora, čak je svojom prenatrpanošću može ometati. Prizor možemo bolje zvukovno dočarati i sa siromašnijim skupom ambijentalnih zvukova od mogućeg. Osiromašenje je često toliko da se ambijentalni zvukovi svedu na jedan-dva tipa zvuka, a ponekad se i posve izostavljaju. Ostavljaju se samo sinkroni zvukovi vezani uz glavno zbivanje u kadru, uz eventualnu komentativnu glazbu koja onda ima funkciju zamjene za ambijentalne šumove.

Takvo općeprizorno pojednostavnjenje ne samo da olakšava identifikaciju zvukovno obilježenih zbivanja i njihovog uzajamnog prizornog odnosa, već nam i izravno usredotočuje pažnju na zvukovno obilježene točke u prizoru, dajući im veću važnost pred ostalima. To jest, to pojednostavnjenje prizora tjera nas na tumačenje prizora, na njegovu podjelu na važne elemente koji onda privlače pažnju, i na manje važne elemente koji se povlače u pozadinu naše pažnje.

Da dam primjer: Ako čovjek hoda gradom, u tom prizoru, recimo, možemo izdvojiti samo tri konstantna zvuka: šum hoda čovjeka, svirku violine iz neke kuće i zvuk automobila što prolazi. Takvim izborom zvukova naša će se pažnja usredotočiti na njihove izvore i na uzajamni odnos tih izvora: na čovjeka što hoda, auto što prolazi i na prizor na kojem se može razabrati čovjek što svira violinu, dok će se sve ostalo pokazati kao pozadina za ta tri glavna događaja.

Pojednostavnjenje zvukovne situacije u općem prizoru povlači za sobom tematsku hijerarhizaciju prizora, tj. povlači *interpretaciju prizora*.

Nije tako samo sa zvukom već je tako i s crtežom. Ni crtežno pojednostavnjenje ne mora biti

vezano samo uz pojedinačne likove već i uz cijeli prizor. Tj. u prizoru ne moraju svi elementi biti u jednakoj mjeri pojednostavnjeni. Recimo, glavni lik može biti složenije iscrtan od pejzaža u pozadini. Takva nejednakost u pojednostavnjenju prizora ima izravno interpretativnu funkciju, jer uvodi kontrast između blokova nejednako pojednostavnjenih elemenata, izdvaja jedan kao središte pažnje a drugi potiskuje u pozadinu pažnje. Ovakvo korištenje nejednakog pojednostavnjenja u prizoru češće je u modernim filmovima nego u klasičnom crtiću, ali se ponekad i tamo može naći, osobito u kontrastu između scenarističkih pozadina i likova koji nose zbivanja. Ipak, dominantno obilježje klasičnog crtića jest ujednačenost pojednostavnjivanja u prizoru, opća i dosljedna stilizacija.

Nije, međutim, tako i sa zvukovnim pojednostavnjenjem prizora: klasični crtić obilno se služi interpretativnim pojednostavnjenjem zvukovnih određenja prizora, s time da tu interpretativnost snažno pojačava karikiranjem zvuka i njegovom metaforičkom zamjenom.

Karikiranje i zamjena zvukova

Budući da je sinkronizam najvažniji čimbenik prepoznatljivosti u ozvučenoj animaciji (prepoznatljivosti i vizualnog zbivanja i zvuka), to zvuk može podnijeti velike deformacije i bitne zamjene karaktera a da zadrži nenarušenom svoju identifikacijsku funkciju – samo ukoliko je sinkronizam sačuvan. Na primjer, umjesto zvuka koraka mogu se ubaciti proizvoljni zvukovi proizvedeni glasovnom imitacijom, ili zvukovi udaraca po gongu, ili čak i glazbeni naglasci iz neke prateće melodije. Ako su ti udarci ili naglasci valjano sinkronizirani s ključnim zvukotvornim trenucima kretanja, oni će podjednako dobro obavljati svoju identifikacijsku funkciju kao izvorni zvuk koraka. Naime, njihova pojava u trenucima u kojima korak, prema našem iskustvu, proizvodi zvuk, tumačit će javljene zvukove koraka, dok će činjenica da se zvuk doista javlja u očekivanim trenucima, potvrđivati identitet koraka.

Naravno, ovakve zamjene neće imati samo identifikacijsku funkciju, već će prvenstveno služiti karikiranju, karikaturalnoj zamjeni, dakle interpretativnoj, svjetonazorno usmjerenoj obradi zbivanja i prizora. Kao i prethodno opisano crtežno i animacijsko karikiranje, i zvukovno će karikiranje podijeliti određenu situaciju na dva aspekta: na uobičajeni, očekivani, normalni aspekt (u opisanom primjeru upravo će sinkronizam biti ono što ćemo očekivati, što će biti normalno) i na neuobičajeni, iznenađujući, neočekivan vid (a to će, u opisanom primjeru, biti pojava neočekivanog tipa zvuka tamo gdje se očekuje prirodni zvuk

koraka). Prirodna narušavanja uobičajenosti osvijetlit će značajke našeg očekivanja, upozoriti na mogućnost alternacije uobičajenog svijeta i njegovih obilježja, i time dati temelja za uobličenje vrijednosnog odnosa prema našoj iskustvenoj svakodnevnici.

U klasičnom crtiću je i zvuk, kao i crtež, gotovo obavezno karikaturalan. Posve su rijetki realni, nedeformirani zvukovi (i njih se ponajviše nalazi u sferi glazbenih zvukova, dakle onih čija je artificijelnost odmah razaberiva). Zvukovne zamjene, ili zvukovna pretjerivanja su pravilom. Zvukove često imitiraju specijalni glasovni imitatori, ali se oni umjetno proizvode, s time da se naglašava različitost od prirodnog zvuka. Prenaglašenu animaciju obavezno prate prenatlašeni zvukovni efekti, eventualni govorni dijalozi daju se uz pomoć deformiranih glasova, a čak i glazbena pratnja je ponekad izvedena od deformiranih zvukova poznatih instrumenata.

Glazba je, uopće, vrlo često i prošireno sredstvo karikiranja, gotovo paralelno glasovnom imitiranju. Razlog je tome u ljudskoj sposobnosti specijalističkog razlikovanja zvukova: ljudi su osjetljiviji u razlikovanju i prepoznavanju umjetno proizvedenih zvukova, osobito ako su oni nosioci osnovnih oblika komunikacije, kako je to slučaj s ljudskim glasom i glazbenim zvukovima, nego što su to kad su u pitanju prirodni šumovi. Lakše je previdjeti, ne primijetiti zamjenu u šumu, nego zamjenu šuma glasovnom imitacijom ili glazbenim naglaskom. Zato je toliko česta animacija na glazbu, gdje se animacijski naglasci, tj. zvukotvorne točke vizualnog kretanja, sinkroniziraju na ritam glazbe, ili na naglaske u melodiji ili pjevanoj pjesmi.

Glasovno imitiranje zvukova, također, doprinosi animizmu i antropomorfizmu cijelog zbivanja, a to čini i glazba kao kulturni artefakt.

Kad nema karikaturalnu, sinkronizacijski kontroliranu ulogu, glazba ima najčešće potcrtavajuću ulogu: ona naglašava neke točke u zbivanju, ili interpretativno dopunjava opće simboličko tumačenje zbivanja. "Doprinosi ugođaju", kako se to obično kaže.

4. ORGANIZACIJA CJELINE FILMA

Fabulativna organizacija

Animirani film, kao i svaki drugi tip filmova, odvija se vremenski, usmjerenim redoslijedom koji ima svoje vlastito opće značenje. Pitanje je kako organizirati taj redoslijed, to jest po

kojem kriteriju izabrati likove, pokrete, zbivanja, i po kojem ih kriteriju povezati tako da dadu neku smislenu dojmovnu cjelinu.

Odgovor klasičnog crtića bila je *fabula*, to jest, kriterij izbora elemenata i njihova izlagačka organizacija bila je fabulistička.

Ukratko kazano, fabula se oslanja na tzv. kauzalne odnose među događajima. Ti se odnosi izabiru prema nekom planu, a taj plan se sastoji od djelatnog nastojanja da se održi ili uspostavi neki poredak u okolnostima u kojima ima dosta toga što ometa uspostavljanje tog poretka. Svaka se, zato, fabula može prikazati kao borba između nekog poretka i nekog protuporetka. Pripadnost jednoj od tih strana, odnosno važnost zbivanja po razvoj borbe, jest upravo kriterij po kojem se biraju zbivanja, odnosi, i po kojem se zbivanja i odnosi kategoriziraju i povezuju u fabulativnoj konstrukciji.

Fabulativna organizacija nije jedina moguća, kako smo napomenuli na početku, govoreći o važnosti prikazivanja. Postoje i drugi principi organizacije, na primjer, organizacija opisa, argumentativna organizacija, formalna organizacija. Sve su te česte u dokumentarnim i eksperimentalnim filmovima.

Opredjeljenje za fabuliranje imalo je, da ponovimo, svoje posebne prednosti. Ono je uključilo animirani film izravno u krug popularnih umjetnosti, jer njima je u to doba dominirao princip fabuliranja. Time je animirani film dobio na raspolaganje sav razvijeni tematski, događajni i izvedbeni repertoar i mogućnosti razvijene u književnim, kazališnim, stripovnim i živo-filmskim fabulama. Moglo se krenuti u izradu filmova s dobrom kulturalnom opremom, što, kao smo već rekli, nije važno i za apstraktni crtani film, koji osim oskudnije kulturalne opreme, nije imao niti tolike privlačnosti za publiku kakvu je imalo fabuliranje.

Naravno, iz cijelog repertoara fabulacije što je stajao na raspolaganju crtano-filmašima, oni su vremenom izdvojili posve određene tipove fabuliranja, to jest – tema, obrada tema, režijskih realizacija.

U prvom redu, pretežno su se opredijelili za humoristički pristup stvarima. Unutar postojećih vrsta komedija, oslonili su se na burnu i bogatu tradiciju živo-filmske *slapstick* komedije nijemog razdoblja, iz koje su preuzeli gegove kao središnje elemente i komičarski cilj svojih fabula (a i niz filmskih izražajnih postupaka).

Upravo je ovako opredjeljenje bitno uvjetovalo sve do sada nabrojene značajke klasičnog crtano-filma – one su birane i razvijane upravo u funkciji geg-fabuliranja.

Geg

Metaforički govoreći, geg je tempirana karikatura. Od karikature se razlikuje po tome što je vezan uz vremenski redoslijed, tj. javlja se tek u vremenskim umjetnostima. Od vica se razlikuje po tome što nije verbalan već je odigran. Od skeča se razlikuje po tome što je trenutačna pojava, a ne složen i dugotrajniji. Zapravo, gegom se obično naziva sam trenutak komičnog obrata u nekom zbivanju, zato se o gegu govori kao o svojevrsnom komičnom udaru.

Inače, sam mehanizam gega nalikuje onom karikature. Geg se oslanja na uočavanje nekih visoko vjerojatnih pravilnosti zbivanja, da bi ih se u trenutku narušilo. Geg, tako, kao i karikatura, neobično snažno potiče imaginaciju, otvarajući nam u trenutku, cijeli jedan imaginaran svijet drugačijih mogućnosti na koje inače i ne pomišljamo i za koje ne očekujemo da će se zaista zbiti. Takvo upozoravanje na drugačije mogućnosti ima, međutim, povratno djelovanje – postajemo naglo svjesni pretpostavki uobičajenog zbivanja i naših očekivanja, svjesni onih aspekata koje inače uzimamo zdravo za gotovo, posve nesvjesni njihove važnosti.

U tome je spoznajna funkcija gega, i nije čudo što geg toliko lako plijeni pažnju – jer nas angažira i imaginativno i spoznajno.

U kratkim crtanim filmovima geg je bi od središnje važnosti, sve je bilo njemu podčinjeno: i tipovi fabula, i način konstruiranja fabulativnog toka, kao i crtežne, animacijske i zvukovne obrade.

Stereotipizacija fabule

Na primjer, temeljni fabulativni sukob bio je po pravilu stereotipiziran, preuzimajući pri tome stereotype iz slapstick komedije, odnosno iz stereotipiziranih književnih žanrova kao što su bajke, na primjer. A kad je i uspostavljao vlastite fabulativne zaplete, nastojao ih je što prije stereotipizirati.

Stereotipizacija se očitovala višestruko.

Od slapstick komedije preuzeti su bili neki temeljni obrasci fabulativnog sukoba. Preuzet je

bio princip potjere, tj. ometanog sukoba između gonitelja i progonjenog, te princip nadmetanja uz uzajamne podvale nadmetača. Oba su ova principa izrazito dinamična: brze smjene ambijenata i situacija omogućavaju i brzo uzastopno stvaranje prilika za gegove, potičući i na animacijsku dinamiku i šarolikost.

Također se težilo stereotipizirati likove i njihove uzajamne odnose: isti su se likovi, identičnih atributa, s istim tipom uzajamnih odnosa, prenosili iz filma u film, tako da je već sama pojava lika u filmu signalizirala tip situacija koje će se sresti, tip fabulativnog sukoba i tip gegova.

Stereotipizacija je imala izrazito plodnu funkciju. Ona je omogućavala brzo odomaćivanje gledaoca u temeljnom svijetu filma, podcrtavajući prepoznatljivu uobičajenost tog svijeta, ali i nagovještavajući tip komičarske intervencije. Našavši se u odomaćenom svijetu, gledalac je mogao lakše obratiti pažnju detaljima i prepustiti se gegovskim iznenađenjima.

Suprotno uobičajenim predodžbama, upravo je fabulativna stereotipizacija omogućila usredotočivanje na geg i krajnje sofisticiranje gegova u klasičnom crtanim filmu.

Sižejna fragmentarizacija

Ne upućuje, međutim, jedino stereotipizacija na funkcionalnu podređenost fabule gegu. I sama je sižejna obrada fabule bila funkcionalno podređena gegovima.

Premda su sva zbivanja bila u filmovima povezana istim, srodnim ili barem vezanim ambijentom, zatim istim tipom događajnih situacija, vremenskim redoslijedom zbivanja i jedinstvenim fabulativnim sukobom, ipak je fabula u klasičnim kratkim crtanim filmovima bila razmjerno isprekidana, nekontinualna, sastojeći se od razmjerno samostalnih sekvenci usredotočenih na geg, ili na srodni niz gegova. Kao što se birao onaj tip sukoba koji će najbolje pogodovati gegovima, tako su se pojedinačne ambijentalno locirane situacije obrađivale samo dotle dok su se u njima mogle pronaći prilike za raznovrsne gegove. Kad bi se iscrpile gegovske mogućnosti vezane uz dani ambijent i događajni kontinuitet, mijenjala se sekvenca, bez osobite brige oko međusekvencijalnog kontinuiteta.

Dapače, često su se pravili sekvencijalni skokovi odmah nakon gega, kako bi naglasili sam gegovski udar. Naime, daleko je efikasnije ako nakon realiziranog gega slijedi posve nova sekvenca, nego ako se nastavlja isti tip zbivanja, jer isti tip zbivanja teži potisnuti prethodno

zbivanje u sjećanju, dok novi tip zbivanja čini prethodni gegovski udar zapamtljivijim i dojmljivijim.

Zato je struktura kratkog crtanog filma naličila tek nizu različitih gegova, odnosno situacijskih fragmenata spojenih apstraktnom vezom jedinstva ambijenta, jedinstva likova i jedinstva temeljnog fabulativnog sukoba, ali bez nekog čvršćeg općeg događajnog kontinuiteta.

I po toj karakteristici, kratki klasični crtani film naliči strukturi slapstick komedije, jer i tamo se najčešće radilo o nizu gegova povezanih vrlo labavim kontinuitetom zbivanja.

Sižejni fragmentarizam je temeljno obilježje kratkih, na geg usredotočenih crtanih filmova.

Karakteristike cjelovečernjeg crtanog filma

Međutim, sve ovo rečeno odnosi se prvenstveno na kratki crtani film.

S cjelovečernjim crtanim filmom stvar stoji drugačije. U njemu je uloga kontinualnog razvijanja fabule daleko naglašenija, sama je fabula u centru pažnje, a geg se javlja u službi fabulativnog razvoja, a ne obratno. Cjelovečernji filmovi su zato uozbiljeniji od kratkih filmova, i cjelokupna je fabula i sižejna obrada fabule povezanija i složenija. Korijeni te preorijentacije u cjelovečernjem crtanom filmu jesu psihološki, vezani uz pažnju. Pri prelasku s kratkog na dugi metar, pojavljuju se dva problema vezana uz pažnju: prvi je kao zadržati pažnju kroz dulje vrijeme, tj. kako učiniti da film kroz sat i pol kontinuirano privlači gledaočevu pažnju. Drugi je problem kako učiniti da se gledalac ne zamori, te da mu pažnja, u tom razdoblju, ne popusti.

Naime, intenzitet gegova i uzastopnost gegovskih udaraca podrazumijeva i jak angažman pažnje. Dok je film kratak, nema poteškoća s čuvanjem jake koncentracije, ali ako je film dug, gledalac se lako zamori. Isto tako zamara i nevezanost između gegova i sekvenci. Neobrazloženi skokovi između gegova zahtijevaju dodatan napon u prebacivanju koncentracije na nove situacije, te stoga gledalac nakon nekog vremena gledanja lako popusti u pažnji. To se osobito osjeća pri kontinuiranom gledanju niza kratkih crtanih filmova. Čovjeku nakon nekog vremena pažnja naprosto odluta, nije sposoban dalje sa zanimanjem pratiti što se zbiva na platnu – počinju ga nervirati skokovi između gegova, sekvenci i filmova, smeta ga nevezanost situacije, zamara ga nagomilanost gegova i vlastiti

smijeh.

Ovu opasnost zamora, dugi crtani film je izbjegao mijenjajući orijentaciju i principe strukturiranja. Fabulu je izbacio u prvi plan, i premda je i dalje uglavnom uzimao dobro poznate fabulativne stereotipe iz bajki, ipak je samo zbivanje učinio složenijim, tako da može na vezaniji i izdiferenciraniji način voditi i podržavati pažnju. Komične su se sekvence javljale samo kao epizode u cijelom filmu, a obilno su bila primijenjena dramaturška i montažna rješenja iz zvučnog igranog filma što je u ono doba dominirao Hollywoodom. Premda su crtež, animacija i zvuk zadržali ista obilježja, opća se orijentacija promijenila. Formirala se posebna vrsta, vrsta cjelovečernjeg crtanog filma, što je nastavila postojati paralelno s već postojećom vrstom kratkog crtanog filma.

5. SVJETONAZORNA ORIJENTACIJA KLASIČNOG CRTANOG FILMA

Imaginativna orijentacija

Koje su svjetonazorne implikacije svih nabrojenih postupaka već je pojedinačno napominjano, ovdje ćemo ih samo sažeto općenito istaći.

Crtani filmovi, što svak lako uoči, prvenstveno teže potaći imaginaciju. Čine to na različitim razinama.

Crtežna, animacijska i zvučkovna karikaturalnost i metaforika, kao i događajni gegovi, upozoravali su na tipove *mogućih svijetova* u kojima će mnogo štošta biti zajedničko s našim zbiljskim svijetom, ali će neka ključna zakonitost biti izgubljena ili bitno promijenjena, mijenjajući i cjelokupan sistem svijeta.

Time ne samo da su prizivali moguće svjetove, već su ih, barem na trenutke, dojmljivo konstruirali pred našim očima.

Na primjer, dok u zbiljskom svijetu postoji velik broj zbivanja što je ireverzibilan, ne da mu se izmijeniti tok kad se već odigraju, u crtanofilmskom svijetu nije bilo zbivanja koje ne bi bilo reverzibilno: mačak koji pada s vrha nebodera ili iz aviona, spljoštiti će se na zemlji, ali će nakon toga u trenutku opet zadobiti svoj stari oblik i nastaviti s potjerom.

Sveopća reverzibilnost inače ireverzibilnih zbivanja učinila je crtani film eldoradom *ispravljivog nasilja*. Filmovi su upravo zdušno istraživali sve one prilike u kojima će se likovi

sresti s kobnim opasnostima, pretrpjeti katastrofalne nesreće, i definitivne povrede, da bi se nakon toga s neopisivom lakoćom vratili u polazno sigurno i neoštećeno stanje.

Dok su našem zbiljskom svijetu djelovanje i upotreba stvari uvjetovani neizbježivim prirodnim zakonima, a kanalizirani društveno definiranim i standardiziranim funkcijama i pravilima uporabe, svijet je crtanog filma svijet u kojem nema prirodnog zakona niti ima društvene funkcionalizacije i standardizacije koja se ne bi mogla narušiti, stubokom, trenutačno, izmijeniti. U crtanom filmu stvari dobivaju posve neočekivanu upotrebnu vrijednost i namjenu narušavajući i prirodne i društvene zakone i klasifikacije.

Također, dok je naša društvena zbilja nadzirana čvrstim običajnim normama, u svijetu crtanog filma nema tog običaja ni moralnog pravila koje se ne bi moglo narušiti, i to opet bez ireverzibilnih posljedica kakve su česte u zbiljskom svijetu.

Crtani je film dakle sustavno težio varijabilnom konstruiranju svjetova u kojima se izostavljaju ili alterniraju temeljni prirodni i društveni zakoni i principi, ali i temeljna konkretna zbivanja, proširujući imaginativno polje u mjeri proporcionalnoj svim tim narušavanjima.

Spoznajna orijentacija

Ranije je, također, naglašeno kako je ova imaginativna orijentacija imala i izrazitu spoznajnu djelatnost.

Naime, svako narušavanje odrednica zbiljskog svijeta čini same te odrednice izričitim, predmetom svjesnog uočavanja. Kao što postajemo svjesni konvencija vlastite kulture kad se nađemo izloženi konvencijama tuđe kulture, ili kao što postajemo svjesni pravila govorenja, onda kad ih netko ne poštuje, taj učinak ima i crtani film. Narušena ireverzibilnost, preokrenuta upotrebnost, prekršena moralnost postaje vidljivija i po svojim principima i po svojim realizacijama, nego što bi bila da je poštivana bez izuzetaka.

No, imaginativno alterniranje nema samo ontološki efekt, već i gnoseološki. Ne postajemo svjesni samo zakonitosti našeg zbiljskog prirodnog i društvenog svijeta, već i naših mentalnih očekivanja, predodžbenih navika i opažalačkih rutina. Dobar dio takozvanih "zakonitosti" svijeta zapravo i nisu drugo do "mentalne rutine" pomoću kojih se snalazimo u svijetu, i koje se pokazuju, do stanovite granice, efikasnim.

Kako, međutim, svako rutinsko snalaženje ima svojih granica iza kojih više nije djelotvorno, od vitalne je važnosti za čovjeka i za ljudsko društvo da čuva mentalnu fleksibilnost, da bude svjesno uvjetnosti svojih rutina, i da ima predodžbu nad alternativnim mogućnostima, spoznajnim i ontičkim.

Tako se ova ontološka i gnoseološka orijentacija pokazuje bitnom za očuvanje predodžbenog vitaliteta i svježine, što je na posredan način, od ključne važnosti po čovjekov opstanak u svijetu, prirodnom i društvenom.

Vitalizam

Već se na temelju ovih naznaka daje izvesti što bi bilo opći stav prema svijetu klasičnog crtića.

To je stav otuđenja od svijeta da bi se na osvježeni i vitalan način uz njega pristalo. Cilj klasičnog crtanog filma nije bio u tome da razori naše predodžbe i predodžbene oslonce u snalaženju svijetom, već da ih, pomoću intenzivnog izlaganja narušenju, obnovi, obogati, učiniti sposobnijim za prilagođivanje i rješavanje iznenadnih nerutinskih situacija. Cilj je klasičnog crtića bio u perpetuiranju općeg nazora na svijet svojeg doba, ali kako to perpetuiranje nije moguće ako se ne može nositi s neizbježnim promjenama okolnosti, crtani je film svojom anarhoidnošću zapravo doprinio revitaliziranju mehanizma za reprodukciju toga svijeta.

Koliko god ne morali imati simpatije za svjetonazor koji je klasični crtić nastojao revitalizirati – riječ je bila o integrativnom modelu građanskog svijeta – ipak temeljni spoznajni i ontološki vitalizam tog filma ne može nikoga ostaviti ravnodušnim, niti nas može ostaviti bez dobrotka: revitalizirajući mehanizmi jednaki su, čini se, za sve svjetonazorne varijante, bile one klasično-građanske ili rutinizirano-revolucionističke. Zato klasični crtići djeluju još i danas, posvuda u svijetu, s toliko privlačne moći, premda je vrijeme njihove djelatne predominacije dobrano prošlo.

BIBLIOGRAFIJA

Borivoj Dovniković

1977.-1979. "Škola animacije", objavljivanje u toku, *Filmska kultura* 105/106 i dalji brojevi.
Zagreb

Film Comment, Special Issue: Hollywood Cartoon

1974. New York

Filmske sveske 2

1976. Institut za film: Beograd

E. H. Gombrich

1972. (1960) *Art and Ilusion*, Princenton U. P.: Princenton

Malcolm Le Grice

1977. *Abstract Film and beyond*, Studio Vista: London

John Halas i Roger Manvell

1968. *The Technique of Film Animation*, Focal Press: London, New York (za prijevod vidi
Prolog 1974. i *Filmske sveske* 1976.)

Julian Hochberg

1972. "The Representation of Thing and People" u Gombrich, Hochberg and Black, 1972,
Art, Perception and Reality, The Johns Hopkins University Press: Baltimore, London

Stan Hayward

1977. *Scriptwritting for Animaztion*, Focal Press: New York

Prolog 18

1974. Zagreb

Gilbert Seldes

1974. "The Lovely Art: Magic", u Mast i Cohen (ur), *Film, Theory and Criticism*, Oxford U.P.
: London, Toronto

Raymond Spottiswoode

1968. (1951) "Synthesizing Space and Time", u Spottiswoode, *Film and Its Tehniques*, Faber
and Faber: London (za prijevod vidi *Prolog* 1974.).

Ralph Stephenson

1967. *Animation in the Cinema*, Zwemer and Barnes: London, New York (za prijevod vidi *Prolog* 1974. i *Filmske sveske* 1976.).

Hrvoje Turković

1966. "Geg u crtanim filmovima Zagrebačke škole", *Polet*, 28, Zagreb

1967. "Put Zlatka Boureka", *Polet*, 13, Zagreb

1974. "Teze o odnosu crteža i crtalog filma" u Animaciji (katalog uz izložbu), Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb

1976. "Mala rekapitulacija razvitka crtalog filma u Zagrebu", *Film*, 5-6, Zagreb

1978. "Tipovi animacije", *Film*, 14-15, Zagreb

UMJETNOST I NJEZIN STATUS

7. UMJETNOST KAO ŽANR

DA LI JE "UMJETNOST" SAMO VRIJEDNOSNA OZNAKA

Reći za umjetničke filmove da čine naprosto jedan filmski žanr među drugima, učinit će se neshvatljivom herezom.

Jer, naučili smo umjetnost držati vrijednosnom oznakom, jednom od najviših na vrijednosnoj ljestvici kulture. Po ovome nauku, filmska su djela ili umjetnička, ili su slabo napravljena, te su umjetnički slaba, ili ih se uopće ne drži umjetničima. A ovo sve važi bez obzira na prethodna opredjeljenja, bila ona žanrovska (te se opredjeljivalo između vesterna, kriminalističkog filma, znanstveno fantastičnog, muzičkog i drugog), disciplinska (te se bira između igranog, dokumentarnog i namjenskog filma), tematska, ideološka i druga.

Međutim, postoji kategorija filmova koju ne držimo umjetničkom ali za koje ne bismo mogli reći da su loše napravljeni. Kažemo da su "zanatski dobri" ali ne i da su umjetnički. To su pretežno filmovi koje se pokudno naziva "komercijalističkim", "konfekcijskim", a ja ću ih ovdje nazvati populističkim, jer ova riječ ima manje pokudnih konotacija i točnija je.

UMJETNIČKI I POPULISTIČKI FILM KAO ŽANROVI

Te dvije vrste vezuju ključne zajedničke značajke. Obje uzimaju iz istog repertoara tema, istog repertoara fabulativne gradnje, istog repertoara filmskih postupaka kao i stilizacijskih intervencija. Riječ je, u krajnjoj crti, o podjednako prikazivački, imaginativno orijentiranoj filmskoj djelatnosti.

Ali se svejedno jasno razvrstavaju u dvije oprekovne vrste. (Neutralno govoreći, oba su tipa "umjetnička", ali, tko ovo priznaje, uvest će dodatnih odredaba te će za umjetničku vrstu reći da je posrijedi "prava umjetnost" za razliku od "pukog umjetničkog zanata". Što se svodi na isto razvrstavanje.) Premda biraju iz istog repertoara filmskih značajki i organizacionih načela – ovima daju različitu dominantnost.

Ovo jasno razgraničenje prema dominantnosti omogućuje da se redatelji mogu opredjeljivati između tih dvaju vrsta, pa da im bude otprva jasno da li to rade film "s umjetničkim ambicijama" u umjetničkoj tradiciji, ili to rade s populističkim usmjerenjem, u toj tradiciji. A

omogućuje i višestranije kultiviranom gledatelju da otprva prepozna radi li se o filmu umjetničkog opredjeljenja ili o filmu populističkog opredjeljenja, da prema tome usmjeri svoja očekivanja.

U skladu s različitim dominantama strukturiranja ove dvije vrste filmova, svaka od njih ima i svoj vlastiti sustav samovrednovanja, a oba su uzajamno isključiva. Na primjer, pobornik umjetničkog filma uvijek će pretpostaviti slabo napravljen film umjetničkog opredjeljenja i najboljem filmu populističkog opredjeljenja. Dogle će gledatelj odnjegovan u tradiciji populističkog filma pretpostaviti i najnevjestiji populistički film izrazito umjetničkim filmovima, jer će ga ovi naprosto gnjaviti, biti mu besmisleni, bezrazložni, bez "sadržaja".

Sve ove značajke – i očitost strukturalne dominante i primjena vlastitih sustava samovrednovanja – pokazatelji su koji nam i inače omogućavaju razlikovanje žanrova. Dakle i umjetnički kao i populistički film možemo uvjetno držati žanrovskim (o umjetničkom filmu – "art-film" – kao žanru, usporedi: Andrew Tudor, "Žanr", Prolog 22, CKDO SSO Zagreb, 1975.). Dakako, riječ je podosta općenitom žanru, nazovimo ga *nadžanrom*, jer će npr. populistički film uključivati u sebe one filmove koje obično držimo žanrovskim (npr. vestern, kriminalistički film, muzički film i dr.), kao što će umjetnička vrsta uspostavljati ponekad osobit odnos prema pojedinim (gore spomenutim) populističkim žanrovima. Ali sve to ne umanjuje valjanost govora o dvije vrste kao o dva žanra, odnosno nadžanra, jer isto tako i thriller (film napetosti) možemo držati žanrom, premda u sebi sadrži druge žanrove (kriminalistički, znanstveno fantastični, film strave).

ŠTO U KOJOJ VRSTI DOMINIRA

Pri izvedbi svakog sporazumijevanja, pa i filmskog, uobličava se nužna sporazumjevateljska opreka: (a) izdvaja se ono u našoj zajedničkoj obaviještenosti (b) što će biti modificirano (usporedi: P. Sgall, E. Hajičová, E. Benešová, *Topic, Focus and Generative Semantics*, Scriptor Verlag GmbH, Kronberg Taunus, 1973, str. 10 i 38). Jedno i drugo tvore, kad je u pitanju sporazumijevanje uzeto u cjelini, dva uzajamno odredbena sustava: *sustav tematizacije i komentativan* (ili *stilizacijski*) *sustav*.

Tako i u filmu uvijek možemo izdvojiti splet lako prepoznatljivih činjenica i zbivanja a da i ne primijetimo način na koji su nam izdvojena (nazovimo ga *tematskim prikazivačkim standardom*), kao što istodobno možemo izdvojiti postupke kojima se modificira prepoznatljivost, odnosno poznatost tih činjenica i zbivanja (nazovimo ga *stilizacijskim*

sustavom).

Na primjer, u filmskom ćemo kadru kad je sniman “normalnim” objektivom, s ravnine očiju, u amerikenu i kad se snimaju poznate pojave, recimo nekoliko osoba na ulici, lako prepoznati sve što je prikazano bez osobite svijesti o načinu na koji je ta laka prepoznatljivost postignuta. No, ako se isti prizor snimi nestandardno, recimo jakim teleobjektivom iz daljine, te je samo jedna osoba oštra a sav ostali dio ambijenta, i ispred i iza, krajnje zamućen, takva će nas slika – kad se javi u slijedu normalnih – upozoriti na nenadane odnose lika spram ambijenta, predstavljajući i sam lik na nenadan način. Takav ćemo onda “nestandardan” postupak držati stilizacijskim.

Nema filma u kojem ne bi bilo nekakvih stilizacija, kao što nema filma bez bazičnog standarda, jer uspostavljanje je ove opreke, kako rekosmo, nužna značajka svake komunikacije. No, način na koji se uspostavlja odnos između tematskog prikazivačkog standarda i stilizacijskog sustava može biti dosta različit.

Populistički i umjetnički film upravo se razlikuju u načinu na koji se ova dva standarda uzajamno odnose. Sažeto rečeno, u populističkom filmu dominira tematski prikazivački standard te mu se stilizacijski sustav funkcionalno podvrgava i služi tek njegovu boljem ocrtavanju i utvrđivanju. U umjetničkom filmu dominira stilizacijski sustav i njemu je tematski prikazivački standard podvrgnut, javljajući se samo kao polazni i razmjerno ravnodušni “materijal” za razvijeniju obradu.

Zato je u populističkom filmu naglasak na uobličavanju onoga što će se lako prepoznati, što će se u mah učiniti jasnim i kulturalno važnim većini, i u takvom uobličavanju leži glavno stvaralačko polje populističkog filma, kao i njegova laka pristupačnost velikom broju ljudi, najraznovrsnijih društvenih i obrazovnih pozadina (tj. njegova “populističnost”, “masovnost” i dosljedni “komercijalizam”).

Na drugoj strani, u umjetničkom je filmu naglasak na modifikacijama i stilizacijskim intervencijama, a kako ove, kad su dominantne, upozoravaju na jaku prisutnost tvorca, autora, i njegove tvoračke svrhe, to su umjetnički filmovi oni u kojima se naglašava originalitet postupaka, njihovo autorsko ishodište kao i autorova ideologijska (filozofska, moralna, politička, i ina) svrha (“poruka”), odnosno pozadina (“svjetonazor”).

SELJAČKA BUNA KAO UMJETNIČKI I ATENTAT U SARAJEVU KAO POPULISTIČKI FILM

Da i dalje ne brazdim isključivo po teorijskim razgraničenjima, upustit ću se u analizu dvaju nedavnih filmova, *Seljačke bune* Vatroslava Mimice i *Atentata u Sarajevu* Veljka Bulajića, da na njima bolje raščlanim osobine umjetničkog žanra u kontrastu spram populističkog žanra.

Već u svom javnom ponašanju, ova dvojica redatelja daju nedvornne signale svojega opredjeljenja. Mimica će, intervjuiran, meditirati o raznim vidovima "stvaralaštva", govoriti će o svojim htijenjima, svojem tumačenju povijesnih zbivanja i likova, o kulturalnom značenju svojih postupaka (recimo o svojem "brehtijantsvu"), o uloženom trudu i likovnoj pažnji posvećenoj izradi kostima, rekonstrukcijama onodobnih ambijenata i dr. – što su sve signali "ozbiljna umjetničkog opredjeljenja". Bulajić će, naprotiv, govoriti o odazivu koji njegov film ima, govorit će o tome u koliko je zemalja film prodan, gdje je koliko posjećen, kakve je gdje kritike dobio, hoće li ili neće biti nominiran za Oskara, i zašto nije nominiran, govorit će o trgovinskim i razglašivačkim mehanizmima – čime sve signalizira svoje izrazito "komercijalističko", ili "demokratsko" (kako se već interpretira) opredjeljenje.

No, više od svih ovih okolnih signala opredjeljivanja, za nas su ovdje zanimljivi strukturalni signali, dakle oni što nam ih daju sami filmovi svojim ustrojstvom.

Da ograničim analizu, pozabavit ću se samo onim što je vezano uz fabulu. Jer, jedan od najočiglednijih razgraničavača umjetničke i populističke tradicije jest upravo odnos prema fabuli. Populistički film sav je usredotočen na uobličenje fabule, i u njemu su svi tematski i prizorotvorni postupci podvrgnuti tom uobličanju. Umjetnički pak film "razara" fabulu, uzimajući je tek kao predmet za narušavanje, odnosno kao podlogu za stilizacijske postupke.

NAČELA FABULATIVNE GRADNJE

Osnovno načelo gradnje svake fabule leži u jasno ocrtanom i kontinuirano provedenom antagonističkom načelu: radnja filma se razvija kao hod k sukobu (ili kao kontinuirani sukob) između dva oprečna, nepomirljiva poretka. Recimo, ako su u pitanju dva moralna poretka, onda ćemo imati moralistički zasnovanu fabulu (recimo: *Detektivska priča*), ako su u pitanju dva prirodnoznastvena modela poretka onda imamo ili film strave (recimo: *Vampir*) ili znanstveno fantastični film (recimo: *Čovjek koji se smanjuje*), ako su u pitanju dva socijalna nepomirljiva poretka tada imamo ili politički film (recimo: *Z*), ili socijalnu dramu (Put u

visoko društvo) ili kriminalistički film (*Asfaltna džungla*) i tsl.

I *Atentat u Sarajevu* a i *Seljačka buna* ocrtavaju antagonističke poretke, prvi između stranih aristokratskih vladara i domaćeg podaničkog naroda, a drugi između plemićkih tlačitelja i seljačkih potlačenika. U prvome, dakle, dominiraju opreke strano/domaće, vlast/podanici, gospoda/narod, a u drugome samo opreke vlast/podanici i gospoda/narod. Vlast u oba filma primjenjuje nasilje nad podanicima, kao što i podanici spremaju nasilnu odmazdu i to daje pogonsku svrhu (*causa finalis*) radnjama u oba filma.

Sve je ovo zacrtano već u samim počecima u obaju filmova. *Atentat u Sarajevu* počinje pokazujući buduće atentatore kako se uče gađanju s Ferdinandovom slikom kao ciljem, a u trećoj sekvenci (nakon prizora lova) upoznajemo se s namjerama Habsburgovaca da se zarate sa Srbijom. Tako nam je ocrtan antagonizam i narav latentnog sukoba (atentat, rat).

Seljačka buna počinje prizorom hvatanja dvojice seljaka u plemićkoj šumi, i nagoviješta lovačku potjeru za starijim seljakom kao za divljači. Još u toj sekvenci, a posebno u narednima, Mimica nagoviješta postojanje bratstva koje se namjerava buniti protiv plemstva i kojeg će sin ubijenog seljaka potražiti. Tako je nagoviješten sukob i njegova narav, buna seljaka, s izgledom rata između seljaka i plemića.

Radnja u oba filma mora dovesti do nagoviještenih sukoba, te je tako već u prvim scenama pušten u pokret pogon za radnju filma.

Međutim, premda se obojica, neminovno, drže osnovnih načela fabulativne gradnje, u dramaturškoj se provedbi ovoga fabulativnog plana krupno razlikuju. U Bulajića većina postupaka, od tematske gradnje do prizorotvornih postupaka, teži biti podvrgnuta dramaturškoj provedbi fabulativnog plana, dok u Mimice nije tako, u ovoga dobar dio tematskih jedinica i prizorotvornih postupaka imaju disfunkcionalnu ulogu u odnosu na radnju filma, te služe prevazi stilizacije nad, u početku tematskim, prikazivačkim standardom.

PSIHOLOŠKI VID RADNJE

Bulajićev i Mimičin nisu akcioni filmovi. Dok je u akcionim filmovima psihologija usputna i u funkciji akcije (često je crno-bijela, krajnje shematska, s često nemotiviranim psihološkim obratima), dotle je u neakcionim filmovima upravo ponajčešće psihologija likova nositeljem

radnje (tj. razvoja opreka do sukoba i razrješenja).

U *Atentatu u Sarajevu* očita je Bulajićeva težnja da psihološki razradi likove i da psihološki razvije njihove odnose, dajući time materijala za razvoj radnje. U Bulajiću su, na primjer, gotovi svi likovi simpatični, a poneki su izdiferencirani, tj. imadu simpatičnih i nesimpatičnih crta (vrlo su "ljudski"). (Vidjet ćemo kasnije kakva je fabulativna važnost ovoga.) Na primjer, Ferdinand jest da je krut, jest da se s prezirom odnosi prema Srbima i Bosancima, spremajući im rat, ali on ipak zdušno voli svoju ženu i bori se za njeno punopravno uvođenje u habsburšku lozu, pri tome pokazujući i simpatičan inat i neposlušnost svome ocu caru i konvencijama ponašanja. Simpatičan je. Gavriilo, opet, ima lijepe ideale i nježnu dušu, ali je i okrutno i nesmotreno principijelan. A slično je i s ostalim likovima. (Samo neki od istaknutijih likova nisu simpatični, recimo dva policajca, srpski i bosanski, kao i general što nagoni na rat.)

Iz ove, ovako izražene, psihološke orijentacije proizlaze i mnogi drugi tematski izbori. Na primjer, Bulajić će rado pokazivati izraze emocija (emocionalno će biti naglašeni susreti i rastanci, viskontijevski će pratiti igru pogleda svojih junaka i ovisne izraze lica) birajući i prema tome dramaturški intenzitet (u ključnim trenucima birat će krajnje izrazite emocionalne izražaje: sreću, plač, bijes, strah... Na primjer, sreću Ferdinanda i Sophieje pri susretu u Sarajevu, plač Principove djevojke pri rastanku, bijes Sophieje nakon neuspjelog atentata, strah Sophieje za vrijeme atentata itd.)

S *Mimicom* je drugačije. Premda bi, u načelu, i on trebao naglasiti psihološku osnovu radnje, jer mu film nije akcijski, toga u njegovu filmu ima tek u neznatnoj mjeri. Film mu karakterizira krajnja emocionalno-izražajna suzdržanost, većina se emocionalnih izražaja izostavlja. Na primjer, Mimićini se likovi sreću i rastaju, ali ponajčešće bez ikakva iskazivanja osjećanja, čak i bez pozdrava (posebno je to uočljivo u susretima i rastancima Petreka i njegove majke).

Kad hoće nagovijestiti naglašenija psihološka zbivanja u liku, Mimica neće dati glumcima da ih izražavaju licem, već će nepomično lice snimati naglašenim krupnim planom, vjerujući da će zbroj filmskog konteksta i krupnog plana biti dostatan upisivač emocija na neutralno lice (zato i toliko krupnih planova uvijek na isti način bezizrazna lica Sergia Mimice – Petreka, ili uvijek na isti način izražajna lica Šovagovića – Gupca).

U Bulajića, za razliku, krupni plan je uvijek (u osjećajnim trenucima) motiviran izrazom lica koje traži izdvajanje, te krupni plan samo pomaže tom izdvajanju, funkcionalno podređen

glumi, odnosno prikazivanoj tematskoj jedinici.

Sad, Mimica se očito dobrano oslanja na gledateljeva očekivanja psihološki izražajnih odnosa između likova i reakcija likova, na njih računa. Suzdržavajući se od prikazivanja psiholoških izražaja i premještajući teret psihološke sugestije s glumca na filmske postupke, Mimica iznevjeruje potaknuta očekivanja, upuštajući se time zapravo u tematsko-filmsku *stilizaciju*. Film mu se doživljava "nestandardnim" i na tematskome, a i na prizorotvornome planu.

Dakako, takva "nestandardnost" nije filmski nepoznata: ona je jedan od standardnih, tj. žanrovskih stilizacijskih postupaka jednog dijela tradicije umjetničkog filma. (Prisjetimo se npr. odsutnosti pozdrava pri susretima u *Crvenom psalmu* Jancsa, *Sedmom pečatu* Bergmana, *Faraonu* Kawalerowicza, *Andreju Rubljovu* Tarkovskog i u drugim umjetničkim historijskim filmovima. Likovi se susreću na najčudnijim mjestima, nakon dugotrajna rastanka, kao da i nisu bili rastavljeni, kao da su cijelo vrijeme bili u istoj sobi, pa se sada posve očekivano i bez posebnih ceremonija susretnu na sredini. Prisjetimo se također nedostataka mimičkih i gestualnih psiholoških izraza u, recimo, Bressonovim filmovima, kao i u nizu naših dokumentaraca, gdje je to postao umjetnički stereotip.)

U Mimice ovakva stilizacija ima s jedne strane donekle dramaturšku funkciju (doprinosi kontrastu između seljaka – koji vladaju sobom – i plemića – koji daleko više podliježu emocionalnim izljevima, imaju manju samokontrolu), ali s druge strane ova stilizacija daje zbivanjima stanovito "apstraktno" usmjerenje – o neizraženim emocijama mora se zaključivati, i pri tome naglašenije uzimati u obzir same prizorotvorne filmske postupke. Film tako dobiva "intelektualniji" karakter, "umniji je", više "umjetnički".

DRUGI ELEMENTI STILIZACIJE U SELJAČKOJ BUNI

Ovo svakako nisu jedini elementi stilizacije u *Seljačkoj buni*. Gleda li se Mimičina provedba fabulativnog plana, primijetiti će se izraziti *fragmentarizam* u provedbi. Naime, prizori, odnosno kadrovi, neće uvijek imati kauzalnih, odnosno funkcionalnih veza (s obzirom na fabulativni plan).

Film će mu biti npr. podijeljen na blokove rastavljene jakim vremenskim i kauzalnim zjevovima (s rijetkim posrednim obavijestima o tome što se u međuvremenu zbilo). Npr. prvi se blok sastoji od prizora šuma-selo-zbjeg, drugi od sajma-kovačnice-skrovišta, treći od

kovačnice, četvrti od sela-tvrđave-Kaptola, a među njima su zjevovi, kao što je poneki cijeli blok lagano disfunkcionalan (npr. prizori kod kovačnice i kupanje u toploj vodi trebali bi "poetski" ispuniti čekanje na snijeg potreban za početak vojne umjesto da dobivamo informacije o pripremama Gupčevih vojnika, što je prethodno bilo nagoviješteno u skrovištu kao ono što treba učiniti dok se čeka na snijeg).

Fragmentarizam će uvjetovati i činjenica da niz likova važnih po film nestaju iz filma da bi se naglo ponovo javili u radnji, a sve bez informacija o tome što se s njima zbivalo u međuvremenu. (Tako je npr. s likom Tahija, likom Gupca, s likom Greguriča, s likom Petrekove majke i s mnogim drugima.) Takovo je neobrazloženo nestajanje likova izrazito devijantno u odnosu na očekivanu provedbu fabule. (Bulajić će npr. davati čak i previše predugih indikacija o važnim likovima, kamo idu, gdje su bili, i kako su se našli gdje jesu.) S ovim načelom gubljenja i ponovnog javljanja likova u vezi je i postojanje niza lajtmotivskih tematskih jedinica u filmu. One baš nemaju odviše važnu fabulativnu funkciju (ponekad je uopće nemaju), služe više kao neki dodatni vezivni i komentativni elementi, u oba slučaja kao sredstvo stilizacije. Takvu narav ima komedijska grupa (koja ima ponegdje, ali ne svagdje, ulogu "pomagača" u radnji), lik slikara, grupa pljačkaša leševa, kao i komentativni songovi (a sve te ponovljive tematske jedinice nemaju uglavnom nikakvu fabulativnu funkciju).

Fragmentarizam je, međutim, prisutan i u gradnji pojedinih prizornih cjelina, pojedinih sekvenci. Najizrazitije je to u masovnim prizorima, posebno prizorima bitaka.

Dok npr. Bulajić, prikazujući manevarske bitke, ove vezuje stalnim Ferdinandovim, promatračkim reakcijama, odnosno njegovom promatračkom logikom, a u prizorima atentata stalno podsjeća na uzajamne prostorne, psihološke i akcione veze između atentatora i Sophie i Ferdinanda, dotle Mimica nema niti takva posrednička, komentativna lika, a niti izdvaja središnje protivničke likove da prati razvoj njihovih odnosa kroz bitku. Mimica naprosto niže najraznovrsnije fragmente bitke, šećući od lika do lika, od "ratnog motiva" do "motiva", pretvarajući bitke u vrlo jednolično ponavljanje kadrova slične vrste, funkcionalno (odnosno-dramaturški) neizdiferenciranih.

SVJETONAZORNE POSLJEDICE MIMIČINIH POSTUPAKA

I nepokazivanje psiholoških izražaja kao i fragmentarizam izrazito su fabulativno disfunkcionalni. Fabulistički je plan ocrtan, ali se njega tokom filma ne ostvaruje (jer se

ostvarivanje fabulativnog plana provodi upravo davanjem fabulativne funkcije većini uočljivih tematskih jedinica i prizorotvornih postupaka u filmu). Fabulistički je plan samo naznačen činjenicom da se ponavljano javljaju oprečni poreci, činjenicom da se sprema sukob, da dolazi do sukoba kao i do njegova rješenja. Ali ostajući tek u naznaci, njena je uloga u cjelini filmskoj sporedna, odnosno podređena ulozi koju poprima disfunkcionalizacija, odnosno stilizacija. Za Mimicu nije važno da pokaže kako će se zbiti ono što je nagovijestio na početku, nego mu je važno da demonstrira stilizacijske postupke *a u povodu* naznačenog fabulativnog plana.

Ovi stilizacijski postupci, kako prije rekoh, teže intelektualizirati film, odnosno sugerirati da zbivanja nemaju fabulističku već ideološku svrhu: da ne prikazuju već poručuju. Demonstrirajući time i autorov svjetonazor.

Ovdje nemamo mjesta upuštati se u kritičku, tj. vrijednosno usmjerenu analizu Mimičina rada, ali da bi se razjasnilo što je Mimičina poruka, i što mu je svjetonazor, ne može se izbjeći vrijednosna procjena.

Mimica je, naime, trapav redatelj, nekonzistentan u stilizacijama. Odatle niti poruka koju tim stilizacijama želi iznijeti nije jasna. Tako je onda i u pogledu svjetonazora. Jedini svjetonazor koji se može izvući iz filma jest onaj koji se odnosi na filmski posao: Mimica očito hoće biti "umjetnikom", jer mu to imponira i jer to drugima imponira, i u tu svrhu koristi, bez izobražena kriterija sve što se vidi u drugih, sve što mu padne na pamet i što umije izvesti. Takav je odnos prema poslu dosta apstraktan (društvena se važnost profesije i žanrovskog opredjeljenja pretpostavlja spoznajnim vrednotama što se dadu doseći pojedinačnim trudom), te se čini više socijalnom pozom nego stvarnim društvenim (filmsko-kulturalnim) radom.

Mimica nedvojbeno spada u red osrednjih redatelja umjetničkog opredjeljenja, onih koji znadu standarde umjetničkog žanra, ali ih nisu svladali.

Ali, tim prije je njegov film ilustrativan: u filmu su mu prisutni svi bitni signali umjetničkog opredjeljenja, odnosno umjetničkog žanra, a oni su, u osnovi, zajednički i lošim kao i dobrim umjetnicima. Jer dobri su umjetnici oni koji dobro svladavaju standarde umjetničkog žanra (koji dobro vladaju stilizacijskim postupcima), a "prava umjetnost" jest vrijednosna oznaka koja se po pravilu rezervira upravo za djela vješto urađena prema standardima umjetničkog žanra.

FABULATIVNI FUNKCIONALIZAM ATENTATA

Koliko Mimica nastoji oko disfunkcionalizacije važnih jedinica u odnosu na fabulu, toliko se Bulajić trudi oko fabulativne funkcionalizacije.

Dvojne crte većine likova (simpatično/antipatično), na koje sam prije upozorio, imaju fabulativnu službu. One proizvode stanovite sukobe naravi, a ovi su pokretači i objedinjivači pojedinačnih događaja od kojih je radnja filma u cjelini sačinjena. Fabulativni se princip ponavlja na nižoj razini, u "anegdotalnom obliku", pa *događajem* držimo male cjeline ustrojene po istom antagonističkom načelu kao i cijelu radnju.

Na primjer, kruta principijelnost Principova dovest će do raskida s Nedjeljkom Čubrinovićem a taj se raskid doima latentno kobnim po svrhu akcije – atentat, dajući dramatičnost dobrom dijelu filma. Ferdinandova tvrdoglavost u pogledu Sophieje u temelju je antagonizma i sukoba s Franjom Josipom u početku filma, a kasnije će Sophieju uplesti u situaciju atentata i učiniti je žrtvom. (Time i početak filma i njegov kraj dobivaju na dramatičnosti.) A Ferdinandova i Sophijina uzajamna nježnost učinit će ih vrlo "ljudskim", posebno pred sam atentat, te će se isključivo politički antagonizam između simpatičnih Habsburgovaca izoštriti i kobnije ocrtati. Dalje, kolebljivost će mladobosanaca oko svrhovitosti atentata uvjetovati razilazak s Principom i hvatanje Šarca, što će opet proizvesti filmsku napetost pred očekivani atentat i postaviti zagonetku o načinu na koji će se atentat ipak (jer znademo da hoće) izvesti. Itd.

Izvedba fabule, tj. razrada mehanizma radnje, očito nije jednostavan zadatak, koliko god on načelno bio zacrtan općim (antagonistički temeljnim) planom.

Mi se, doduše, već samim početkom filma suočavamo s naznačenim antagonističkim principom fabulativne konstrukcije, i s naravi toga antagonizma i latentnog sukoba, ali ipak ne znamo nikada kojim će se načinom taj antagonizam razviti i kako će doći do sukoba, kojim pojedinačnim mehanizmima. Tako se na temelju uopćene poznatosti grade pojedinačne nepoznanice koje neprekidnim svojim iskršavanjem stvaraju napetost a razrješenjem daju mnoštvo obavijesti. U tome upravo leži tajna informacijske nabijenosti i važnosti (i otuda "sadržajne" zanimljivosti) svih dobro izvedenih fabulističkih filmova.

Idući za populizmom, tj. za što čvršćom izvedbom fabule, Bulajić se upravo opredjeljuje za ovo podastiranje obavijesti. Pri tome će čak i ojačati svijest o poznatom polazištu.

Osim normalnih fabulističkih očekivanja, gledatelj *Atentata* počinje gledati film sa znanjem o povijesnom događaju o kojemu je film. Ono što će onda Bulajića zanimati (a on računa – i publiku) upravo su obavijesti o načinu na koji će se očekivani atentat zbiti i obavijesti o ljudima i povijesnim okolnostima vezanim uz događaj.

Zato Bulajić mora, a to i nastoji, biti što raznovrsniji u onome što prikazuje, jer ta će raznovrsnost dati s jedne strane građu za izvedbu fabule a s druge strane zadovoljiti obavijesnotvorno usmjerenje svakog fabuliranja. U *Atentatu* ćemo zato gledati tematski mnogošto: od psiholoških konstelacija među povijesno poznatim likovima, raznolikih ambijenata u kojima su ondašnji ljudi živjeli i kretali se (kavana, transport, ulica, unutrašnjost kuća itd.), raznolike tipove odjeća (raznovrsne uniforme, ceremonijalnu odjeću, svakodnevno odijevanje raznih slojeva naroda...), raznolike nacionalne sredine (austroougarska, bosanska, srpska...), različite okolnosti i njima uvjetovana različita ponašanja (od dvorskih manira, svečanosti, kavanskih običaja do intimističkih odnosa) itd.

Slično razabiremo i u *Mimice*, ali dok u *Mimice* ta raznovrsnost (ponajviše likovne naravi) ima stanovitu samostalnost, neizravnu ovisnost o fabuli, dotle Bulajić sve te informacije nudi u sklopu svojega truda da izvede što bolje radnju filma.

I princip izbora prizorotvornih filmskih postupaka bit će mu također – raznovrsnost, usredotočenost na raznoliku informaciju što je valja i raznovrsno predložiti. Budući da će tako Bulajićevi postupci težiti da budu posve u funkciji tematskih jedinica, odnosno informacije o onome što se u danome trenutku želi predložiti, promatrač će teže otkrivati stilizacijske pravilnosti u upotrebi pojedinih postupaka nego u *Mimice* (u kojega su takve pravilnosti namjeravane, očite).

I stilizacijski postupci u *Atentatu* imat će izrazitu fabulatornu pa obavijesnu funkciju. Na primjer, odgađanje da nam u trećoj sekvenci pokaže cara Franju Josipa odmah s lica izrazito je stilizacijsko. Gledalac koji očekuje da cara odmah vidi s lica postaje iznimnije svjestan postupaka (vožnji kamere, načina smjene planova itd.) kojima se odgađa ispunjenje njegova pobuđena očekivanja. (Usporedite sličan postupak *Mimice* pri uvođenju lika Matije Gupca na crkvenom blagdanu). No, takav postupak se javlja samo na ovome mjestu i ima specifičnu fabulativnu funkciju: pojačava očekivanje da se vidi lik (povijesno poznat) i time daje dodatne dramske zategnutosti već postojećoj dijaloškoj zategnutosti između cara i njegovog generala koji smjera rat Srbiji. I druge stilizacije na sličan su način jednokratne i fabulativno funkcionalne.

ILUSTRATIVNOST BULAJIĆEVIH POSTUPAKA

No, funkcionalističko, fabulatvorno, umijeće Bulajićevo nije odveć veliko, koliko god bile velike njegove želje za njim. Tako da mu stvari upravo s funkcionalizmom ponekada loše stoje.

Ponekada će, neuvjeren u očitost onoga što predočava, pretjerati: npr. ona ogromna množina kadrova pogleda Sophijin i Ferdinandovih, Sophijinih i atentatorskih itd, gotovo da gubi fabulatornu funkciju i postaje neovisnom stilizacijom. Pretjerivanje u funkcionalizmu ima disfunkcionalistički učinak.

A opet, neće odviše raditi s ponekim glumcima, pa će im gluma, u ključnim kadrovima gdje trebaju biti mimički ekspresivni, biti često više u grubim naznakama emocionalnog mimičkog izražaja nego što će pokazivati stvarni izražaj (sjetite se čestog "madonskog" izražaja lica Irfana Mensura – Principa.)

S druge pak strane Bulajić neće imati odveć konstrukcijske kontrole nad svim čimbenicima fabule, te će i nehotice upadati u (stilizacijski) fragmentarizam. Naime, teško je u njega naći neku posve cjelovito izvedenu sekvencu, tj. sekvencu izvedenu dosljedno po onom "nižerazinskom", "anegdotalnom" fabulativnom principu. Bit će u *Atentatu* cijeli jedan niz kadrova koji daju neku informaciju važnu za cjelinu filma, ali koji nemaju nikakvu događajnu samostalnost: koji su *ilustrativni* za određen dio fabulativnog toka, umjesto da budu njegov dio. Takve su, na primjer, one deklamacije o pogrešnosti atentata što se iz neba pa u rebra javljaju u kontekstu u kojem prije toga i nakon toga nije bilo nikakve naznake o prisutnosti ikakva kontinuiteta političke diskusije (scena u kavani u Srbiji). Takvim će biti i onaj prelazak preko Drine i močvare, koji naprosto ilustrira dio puta do Sarajeva a nema nikakve anegdotalne samostalnosti. Itd.

Bulajić nije odveć vješt. Kažimo za njega što smo rekli za Mimicu: znade za načela konstrukcije populističkog žanra, ali ih nije najbolje svladao.

POVIJESNO-KULTURALNE ODREDNICE RAZVRSTAVANJA NA UMJETNIČKI I POPULISTIČKI ŽANR

Nešto vezuje Bulajića i Mimicu: oba se, svjesni ili ne, *opredjeljuju* za jedan od dva žanra, tj.

oni izabiru, očito se oslanjajući na postojanje i drugačijeg izbora, suprotnog žanra.

Da razumijemo kulturalnu specifičnost same mogućnosti ovakvog opredjeljivanja, upozorit ću na drugačije okolnosti.

Pravo njedrište populističkog filma bilo je u Americi, tj. u klasičnom Hollywoodu.

Populistički film, međutim, tamo nije bio žanrom već općim kulturalnim okvirom: on je bio jedino što se uopće dalo zamisliti kao filmski moguće. Poneki nepopulistički – “umjetnički” – trendovi bili su proizvodno izopačeni a kulturalno marginalni (npr. avangardni rad Maye Deren u četrdesetim godinama). Cijelom američkom kulturom dominirale su populističke (integracijske) tendencije.

Kad su cijelu američku kulturu počele drmati korjenite strukturalne promjene raslojavajuće naravi, dio je toga drmeža otpadao i na promjene u filmu. Iz Evrope je počeo prodirati tzv. “art-film” (umjetnički film) okupljajući prvo ezoterijsku avangardu oko sebe (oko muzeja, filmskih udruženja, filmskih časopisa i avangardnih novina). Okolnosti za formiranje ideje o umjetničkom filmu kao žanru, razvile su se upravo na temelju značajki ovog ezoterijskog oduševljavanja evropskim umjetničkim filmom. Međutim, i sama je filmska industrija, reagirajući na promjene kulturalnih očekivanja publike, počela ubrzano “uvoziti” umjetnost u populistički sredinu (tj. njegovati stilizacijski, autorski, intelektualistički, poručivalački... orijentirane filmove).

Današnja je američka kultura dominantno “nepopulističke” naravi (tj. njome prevladavaju raslojavajući procesi), a kinematografija joj je u biti “umjetnička” (pri čemu je upravo “umjetnost” dobrim dijelom i “komercijalna”, jer se podudara s općim kulturalnim očekivanjima publike).

Drugačije je bilo s Evropom, pa i nama u njoj. Evropa, koliko god bila također “industrijalna” i “komercijalna”, nikada nije bila i predominantno integracionistički, populistički ustrojena kao Amerika. Populizam, dakle, nikada nije bio dominantnim kulturalnim načelom. Dominantnim kulturalnim načelom bili su upravo “stilizacijski” principi (“umjetnički”), pa i onda kad su svjesno i s poštovanjem preuzimali obrasce populističkih obrazaca (usporedite npr., u nas val NOB-vesterna – Šolaja filmova – pa niz NOB-špageti-vesterna – Golubovićevih filmova – u novije vrijeme).

Jaki “umjetnički pokreti” u Evropi uvijek su naglašavali umjetnički (stilizacijski) princip. (Uzmite za primjer sovjetski revolucionarni film, njemački ekspresionistički film, francusku

avangardu...). Pa i onda kada su ti pravci imali privid populizma (kao npr. talijanski neorealizam) oni su bili istodobno i militantno "umjetnički", nastojeći oko ustrojstva što su bila u opreci (stilizacijska) spram dominantnih populističkih načela ustrojstva američkih filmova (usporedite Bazinove analize u *Što je to film*, knjiga IV, Institut za film, Beograd, 1967.). A kada su svjesno i s poštovanjem preuzimali obrasce populističkog filma, kako je to ponekad činio francuski novi val (posebno u radu J. P. Melvilla i C. Chabrola), bilo je to iz "umjetničkih" razloga a sa stilizacijskim implikacijama.

Za evropske filmove možemo, dakle, primijetiti da, premda su uvijek temeljno "umjetnički" (stilizacijski) orijentirani, nisu uvijek nužno isključivi prema populističkim obrascima već ih vrlo često nastoje integrirati u svoj kulturalni krug, sebi primjereno. Ovakva "trpeljivost" unutar nepopulističke suvremene kulture, javlja se jer je u skladu sa samorefleksivnošću ovoga tipa kulture. Dok je populistički tip kulture bitno integracionistički i odatle isključiv prema svim drugačijim tipovima kulture (i svim drugim paralelnim kulturalnim sredinama), dotle je "umjetnički" tip kulture obilježen sviješću o svojoj povijesnoj relativnosti, sviješću o stanovitosti ravnopravnosti drugačijih tipova kulture s ovovremenom, i ta svjesnost dobiva i djelatna očitovanja upravo u formiranju žanrova koji se pozivaju na obrasce drugačijih kultura. Danas je, recimo, vrlo moderno priznavati "primitivnim" kulturama "neprimitivan" status (ravnopravan s našom današnjom kulturom) usredotočivati se na "mitsko" mišljenje i nalaziti ga ravnopravnim s ovim našim "znanstvenim", kao što je u filmu moderno pozivati se na filmsku povijest, oživljavajući povijesne obrasce filmovanja, odnosno preuzimajući obrasce i od "niževrijednih" kinematografija, kakvom se ponekad još i danas, među konzervativnim krugovima, drži klasičnu holivudsku kinematografiju. No, na drugoj strani, samorefleksivnost tjera i na zaoštrenije i samosvjesnije razvijanje "umjetničkih" (stilizacijskih) principa, tako da će danas biti moderno zaoštavati i umjetničku orijentaciju (posebno u tzv. "eksperimentalnim", odnosno "avangardnim" strujama).

U ovakvoj su se situaciji prirodno polarizirala dva krajnosna opredjeljenja s vrlo izrazitim crtama, dovoljno izrazitim da ih držimo žanrovskima: umjetničko opredjeljenje i populističko. Dakako, odveć strogog razgraničenja među njima ne može biti: riječ je samo o tome koje opredjeljenje jače dominira, oba su inače temeljena na bitno "stilizacijskim", "umjetničko-kulturalnim" osnovama.

Bulajić i Mimica dio su ove atmosfere. Mimica, koji je uvijek bio pomodan, uviđa višestranost situacije, pa premda mu više imponira i koristi biti izrazito umjetničkog opredjeljenja (tj. biti "umjetnikom", "stvaraocem", "intelektualcem") on će bez kompleksa da će biti manje

umjetnik, ili manje moderan, unositi u film populističke značajke , pokušat će, kako vidjesmo, kako-tako fabulirati, uzimat će poneke populističke stereotipe (npr. dramatizirajuću glazbu, dramatizirajuće stilizacije, poput one kojom uvodi lik Gupca u film, ideološke deklamacije i dr.).

Bulajić je nešto konzervativniji. On još uvijek gaji iluziju da će moći postići ideal integralnog populističkog filma, ne uviđajući da to kulturalno nije moguće. Zato i ispada toliko nespretan u ponekim fabulativnim izvedbama. Ne opaža, na primjer, kako njegove populističke kolege što snimaju špageti-vesterne vrlo jasno shvaćaju kulturalnu stilizacijsku bazu s koje hoće-neće polaze, pa ne prezaju ni od krajnjeg esteticizma u obradi klasičnih populističkih obrazaca američkog vesterna. Svijest o nekim modernim "umjetničkim" a popularnim elementima, u Bulajića se očituje samo npr. u ponekim pjesmama komentativno ukomponiranim u radnju (npr. ona u srpskoj kavani).

U našoj su se sredini uvijek preplitala ova dva opredjeljenja. Ali, umjetničko je opredjeljenje uvijek dobivalo službenu prednost, hvaljeno kao jedino kulturalno reprezentativno. Ovo je konačno i omogućilo te se je umjetničko opredjeljenje prvo snažno razvilo, dajući visokovrijedne plodove (posebno u našem tzv. "autorskom filmu").

Populističko opredjeljenje, naprotiv, mada je količinski cvjetalo, nije baš bilo tako uspješno. Jedinog vrijednog zastupnika toga smjera vidim u Goliku, čiji je kulturalni modernizam u nas još uvijek neshvaćen.

Uviđanje da je - u oba opredjeljenja - riječ naprosto o žanrovima temeljenim na istim kulturalnim pretpostavkama, uveliko bi pomogla da se populističko opredjeljenje ne ocjenjuje aprioristički, podcjenjivački, već s punom kritičkom odgovornošću te da se time u njegovu krilu stimulira temeljit rad - ne poput Bulajićevog. Kao što će spriječiti da se umjetničko opredjeljenje drži vrijednosno reprezentativnijim, te da se stimuliraju filmske afektacije i poze, tipa Mimićinih.

8. KUDA SRLJA DOKUMENTARNI FILM

razmišljanja nakon festivala kratkog i dokumentarnog filma

Kratki dokumentarni film našao se u čudnom kulturalnom rukavcu.

Po kinima ga, uz rijetke iznimke, nema. Ne sudjeluje, dakle, u formiranju one reprezentativne javnosti, na čije se reakcije izravno oslanjaju i redatelji, i kritičari, i proizvođači.

A opet, kratki se film i te kako prikazuje u distribucijskoj mreži 16 mm filma (zahvaljujući djelatnosti FilMOTEKE 16). Tu on brojem gledalaca prestiže mnoge cjelovečernje filmove u kinodistribuciji. Međutim, 16 mm distribucija ograničena je na narodna sveučilišta, različite tribine i slična specijalna sabirališta. Nosi, znači, biljeg odgojnog i estetskog ekskluziviteta, iznimnosti.

Na trećoj je strani televizijska distribucija i proizvodnja kratkog filma. Ona je počela silovito utjecati posebno na dokumentarizam, te se posljednjih godina javlja niz filmova duljeg trajanja koji su izvorno snimljeni za televiziju. Televizija je neizmjereno vitalna sredina koja svojim proizvodnim ambicijama ucjepljuje pravi sok mladosti dokumentarističkoj disciplini, ali je ipak prevodi na svoje standarde. (Ovo se posebno odnosi na duljinu filmova, stanovitu strukturalnu zalihost, što sve računa na drugačije vezano gledateljstvo). Televizijski se film tako donekle izglobljuje iz filmskog konteksta.

Iz gornjeg se već daje razabrati kakva je publika kratkog *filma*.

Televizijska publika kratkog filma – kad se taj prikazuje na televiziji – koliko god bila brojna, ne može zamijeniti *filmsku publiku*. Publika je određena tipom odnosa prema cijelom sklopu prikazivalaštva, te ista grupa ljudi može biti različitom publikom u različitim uvjetima prikazivalaštva. To jest, može biti različita kad je pred televizijom, a različita kad je u kinu, i tu zamjene nema.

No, od *filmske publike* dokumentaraca jedino što sada postoji to su ekskluzivističke grupe sabrane u specijalne svrhe na specijalnim projekcijama prosvjetiteljsko-esteticističke naravi, bilo da su u pitanju obrazovne projekcije FilMOTEKE 16, bilo da su u pitanju festivali, ili posebni programi kratkog filma.

Kratki film nema svoju dnevnu, redovitu, publiku i svoj redovit opticaj – on nema svoju redovitu reprezentativnu kulturalnu svakodnevicu koja bi dnevnom reakcijom utjecala na dnevnu proizvodnju i dnevno samoshvaćanje filmaša o svojem poslu. Imajući iznimnu publiku, računajući na kulturalnu “bezvremenost”, kratki film je prinuđen da se izdiferencira kao izniman film – kao izrazita “umjetnost” što ne slijedi naloge dana, već naloge vječnosti. Dokumentaristički film je gotovo prisiljen da se učini odudarnim, u svim mogućim vidovima, od dnevnog ritma televizijske proizvodnje i potrošnje.

* * *

To nije lako izvedivo na tematskom planu. Tradicionalno (a i po prirodi dokumentarizma), dokumentarni se film posvećivao neuobičajenom, nepoznatom, egzotičnom. Ovome se, međutim, posvećuje i televizijski dokumentarizam, jer su principi *novosti* (koja leži u nepoznatome, neobičnome, egzotičnome) bitni za *obavijesnu funkciju* sredstava javnog obavješćavanja (za novine, radio i televiziju). No, ovi potonji to čine brže i obuhvatnije od filma, jer su za to i tehnički pripremljeni.

Što filmu preostaje?

Preostaje mu da neuobičajenom, nepoznatom, egzotičnom, izrazito pojačava ove funkcije pomoću posebnih filmskih postupaka. Odnosno, da informaciju ogoli od svake uobičajene informativnosti. I ta će težnja resiti većinu filmova, bez obzira na njihovu pojedinačnu vrijednost ili nevrijednost.

Pogledajmo primjere.

KRUPNOPLANOST. Velik dio dokumentarnih filmova ima razmjerno velik postotak krupnih planova. Krupni plan u intenzivnijoj upotrebi postaje stilističkom figurom – metonimijom. Prikazujući dio prizora ili radnje, krupni plan tjera gledatelja da na osnovi njega rekonstruira cijeli prizor, odnosno radnju. Obavijesni sastojci svode se na krajnje apstraktan minimum.

ELIPTIČNOST. Dokumentaristi će ispuštati cijele velike dijelove zbivanja a da nas neće snabdjeti naznakama što je sve ispušteno i kako tumačiti eliptične skokove. Struktura je dokumentaraca krajnje rascjepkana, tražeći od gledatelja da se spekulativno dovija u čemu je kontinuitet prikazivanih prizora i što se to uopće prikazuje. Imamo nekakve informacije za

koje ne znamo kakve su, koje im je značenje.

MUTAVOST. Ogroman je broj dokumentaraca – nijem. Ljudi rade ali ne zbore, ne govore čak niti one pomoćne riječi ili rečenice pomoću kojih ljudi, vezani zajedničkim prostorom i zajedničkim poslom, koordiniraju svoje postupke. Jedini govor što ga čujemo jesu anketne izjave ili monološke ispovijedi kameri, odnosno ispitivaču.

NEDOSTATAK ORIJENTACIJSKIH OBAVIJESTI. Malo koji film će vas obavijestiti o imenu čovjeka kojeg se intervjuira, gdje se zbiva radnja, kakve su rodbinske ili druge društvene veze između likova što se javljaju u filmu, koji su osnovni biografski podaci o središnjim ličnostima i slično. Sve se to ispušta, drži nevažnim. Gledatelj neprestano ima posla s nelociranim krajolicima, selima, gradovima, ljudima, nastambama... ima dakle, posla s apstraktumima, izdvojcima, izoliranim i zaštićenim od vezivanja uz koordinate našeg općeg znanja.

* * *

Ideološka potka ovih postupaka razaberiva je: imamo posla s mehanizmom samouvjeravanja kako dokumentarizam nije “puko” iznošenje obavijesti, nego čisto uobličavanje metafizičkih, odnosno “umjetničkih” spoznaja, uzvišenijih od svakog “uobičajenog” znanja (kakvo, nam, dakako, prenose sredstva javnog obavješćavanja).

Socijalno značenje ovakve ideološke potke također je razaberivo: jedna se djelatnost (dokumentaristička) i njeni djelatnici nastoje izdvojiti uz pomoć samomistificiranja. Ovo će, naime, i njima samima i okolnome društvu dojaviti njihovu viševrijednu posebnost u sklopu ostalih društvenih djelatnosti i tako izboriti izniman socijalni status.

I krupnoplanost, i eliptičnost, i mutavost, i nedostatak orijentacijskih obavijesti samo su signali djelatne pa i socijalne posebnosti, iznimnog statusa filmsko-dokumentarističke djelatnosti. Njima se brzo i djelotvorno upozorava na iznimnost danog sloja, podrazumijevajući i ekskluzivni društveni tretman (posebne dotacije, posebna pažnja javnosti, poseban tretman filmaša kao “umjetnika” među intelektualnom elitom, i tome slično).

Takva socijalna stremljenja filmskog dokumentarizma teško da su dobrodošla, posebno u okolnostima vrlo intenzivne borbe za stanovito socijalno uskromnjavanje cijeloga niza

“vudrenih” (umjetničkih) djelatnosti.

Ona su opravdana tek ukoliko su pripremom za kakve korjenite promjene u shvaćanju dokumentarizma, promjenama kojima je, da bi se provele, potreban zaštitni ekskluzivitet.

Ali, s današnjeg stajališta, ovo potonje je na vrbi svirala. Trenutačna je nužda da se pokondireni esteticizam dokumentarističkog filma detektira, i – koliko je moguće – ograniči. Kako ne bi postao diktatorskim, represivnim.

ZAŠTO ŽANR

9. U POHVALU THRILLERA

Koliko znadem, pojam thrillera nije teorijski usidren, i ne javlja se kao čvrst termin. Ponekad se pod thrillerom pomišlja žanr usporedan kriminalističkom, science-fiction žanru i drugim žanrovima. Neki ga drže podvrstom kriminalističkog žanra. No, drugi se put pod thrillerom pomišljaju neke općenite značajke koje dijele najrazličitiji žanrovi. Ovdje ću naziv "thriller" ustaliti u ovom drugom značenju, te ću pod "thrillerom" držati rod u koji se uvrštavaju, kao njegovi vrsni sastojci, kriminalistički žanr, žanr science-fictiona, žanr užasa i strave, a, vjerujem, dalo bi se pripisati još koji slabije istraženi žanr.

Kad se thriller drži općenitom značajkom, onda se "thrillerom" drži svako djelo koje je *napeto*, u kojem nalazimo takozvanog "suspencea". Napetost se ne javlja tamo gdje ništa nije zagonetno – prema tomu, napetost podrazumijeva zagonetnost. Međutim, neće nas svaka zagonetnost moći držati u napetosti tokom cijelog djela. Kako bi zagonetnost izazivala *stalnu* napetost, potrebno je da budu u pitanju krupne stvari. Najkrupnija stvar koja u čovjekovu svijetu može biti u pitanju jest njegov opstanak. Napetost se dakle javlja ondje gdje je čovjekov opstanak ugrožen, i gdje se pojavljuje zagonetka u vezi s tom ugroženošću. Svi thrilleri upravo ocrtavaju egzistencijalnu ugroženost čovjeka i čovječanstva, zagonetaju prirode te ugroženosti i način na koji će se ugrožavanje očitovati, i na kraju odgonetaju zagonetku i na neko vrijeme otklanjaju egzistencijalnu prijetnju.

Karel Čapek u svojem lucidnom eseju "Holmsijada ili o detektivskoj literaturi" (iz njegove knjige *Marsija*) analizirajući osnovne motive detektivske literature, počinje s kriminalističkim motivom, motivom zločina. Nas ovdje više zanima Čapekovo tumačenje *važnosti* tog motiva, jer će nas ono uputiti na općenitije značajke thrillera. "Zločin ima nečeg vrlo privlačnog u sebi", kaže Čapek. "Neki to objašnjavaju potrebom za senzacijom, glađu za draženjem živaca, čarom jezive grozote. Mislim da to nije posve točno. Ljudi ne pričaju o strašilima samo zbog toga što ih to poetski uzbuđuje, već zato što u njih donekle vjeruju. Ljudi se ne zanimaju za zločine samo zbog njihovog literarnog efekta, već zbog njihove opće mogućnosti tj. oni se za njih zanimaju kao za nešto važno i blisko. Uzbuđuje ih *stravična perspektiva da se to može učiniti*. To ih vezuje kao strašno otkriće stanovitih mogućnosti. Čovjek koji ne bi bio u stanju da sam izvrši zločin, zanimao bi se za nj isto tako malo kao i čovjek pritisnut hunjavicom za miris ruža". (Podcrtavanje je moje.) Upućujući da ono najdojmljivije u kriminalističkom žanru nije sam pojedinačan zločin, nego **MOGUĆNOST** takva postupka, Čapek zapravo upućuje na pravu bit svakog thrillera, a ne samo

kriminalističkog žanra. Svaki naime, thriller naznačuje *mogućnost drugaćijeg svijeta*, temeljenog na bitno drugačijim, suprotnim načelima, svijeta koji je *alternativan* ovom našem u kojem živimo, na koji smo se navikli i koji nam izgleda posve pouzdanim. Thriller kao da nam poručuje: ne uzdajte se odviše u svoj svakodnevni svijet, negdje prikriveno, ali neuklonjivo, počinju mogućnosti posve drugačijih svakodnevnih svjetova u kojima će vaš običajni način snalaženja biti doveden u pitanje; pitanje je trenutka hoće li se te prijeteće mogućnosti doista ozbiljiti i u kojoj mjeri .

Ocrtavanje mogućnosti alternativnog svijeta ujedno stvara stanovitu odmaknutost prema ovom našem naviknom svijetu i tako razvija osjećaj stanovite njegove *nenužnosti*, osjećaj stalno otvorenih mogućnosti, otvorena izbora. Zato je u temelju strave i straha što karakteriziraju thriller – slobodarski osjećaj, osjećaj stalne otvorenosti postojećeg ljudskog svijeta i cjelokupnog svemira.

Žanrovi se, unutar thrillera, razlikuju upravo po vrsti alternacije ovom našem danom svijetu koju nude, to jest, po tome koji se način čovjekova opstanka ugrožava.

U djelima *užasa i strave*, čovjek je ugrožen kao pripadnik biološke vrste. Djela užasa i strave daju nam na znanje kako čovjekov biološki, prirodan opstanak nije jedini moguć, nego kako se i na tom planu otvaraju mogućnosti biološki posve drugačije ustrojenih priroda, koje ugrožavaju čovjekov i njegov svijet. "Majka priroda" može se u svakom trenutku pokazati stravičnom "maćehom prirodom".

Za razliku od žanra užasa i strave, *kriminalistički žanr* ocrtava čovjekovu ugroženost u njegovu društvenom opstanku. Ono što je u kriminalističkom žanru u pitanju jest način čovjekova društvena opstanka, u pitanju su temeljne institucije i temeljna načela na kojima počiva društveni ustroj, odnosno međuljudski odnosi na svijetu. Osnovne institucije svakog društva: čovjekov život, čovjekova imovina, političko uređenje, u kriminalističkom se žanru pokazuje ugroženima, a time i nenužnim. Kriminalistički nas žanr tako upozorava kao važeća osnovna načela društva nisu "iskonska", "bogomdana" načela, nego da su stvar izbora, opredjeljenja. Našem se ustoličenom poretku suprotstavlja negativni poredak podzemlja.

Science-fiction ocrtava čovjekovu ugroženost kao pripadnika prostorno-vremenski određene civilizacije, što će reći, ne samo određena društvena uređenja, nego i materijalne okoline čovjekove i čovjekova biološkog stupnja. Zato science-fiction često sadrži elemente i kriminalističkog žanra i žanra strave i užasa. Ali, dok su kriminalistički žanr i žanr strave i užasa orijentirani sinkronijski, tj. alternativni su im svjetovi dani u istom prostoru i vremenu,

science-fiction orijentiran je dijakronijski, tj. on motri alternacije na prostorno-vremenskoj razini. Science-fiction kao da nas poučava: ne uzdajte se u prostorno-vremensku apsolutnost svoje civilizacije, ona može lako biti ugrožena nekom alternativnom civilizacijom iz budućnosti ili iz prošlosti, iz mikrokozmosa ili iz makrokozmosa.

Nedvojbeno je da se u thrilleru mogu zamijetiti još nekakve pojave koje možda neće potpadati ni pod jedan navedeni žanr, ali koje će imati sve značajke thrillera. Dakako: javljaju se i pretapanja između pojedinih žanrova. Sve je to predmet za posebno istraživanje. No, vjerujem, da nam je već i ovaj grubi pregled ocrtao mjerila razmjerno pouzdane podjele žanrova unutar thrillera.

Shvaćanje da u thrilleru nikada nije posrijedi samo jedan pojedinačan prijeteći događaj, nego da je uvijek riječ o ocrtavanju mogućnosti cijeloga alternativnog svijeta, iznimno je teorijski plodno, jer omogućava razumijevanje i tumačenje mnogih drugih značajki thrillera.

Da je, na primjer, u kriminalističkom djelu stvar samo u jednom ubojstvu, tada nam doista ne bi mogao biti nimalo razumljiv mehanizam kriminalističkog djela. Jer, ubojstvo je gotova stvar, čovjek je ubijen, njega se oživjeti više ne može: čemu toliko istrage, toliko upornosti u traganju za zločincem, i odakle toliko napetosti s kojom čitatelj prati sve to? A onda, kriminalistički žanr nije samo u razotkrivanju ubojstva i ubojice. Kriminalističkim žanrom obuhvaćamo i ona djela koja se posvećuju organiziranju i izvedbi krađe. A gdje je krađi moć da nas toliko uzbuđuje?

Kad, međutim, shvatimo da su ubojstvo i krađa ovdje samo znakom za jednu mogućnost, mogućnost cijelog jednog alternativnog poretka koji u svakome času i u svakome pogledu može u potpunosti zamijeniti ovaj naš uobičajen poredak, tada se očigledno stvar ne zaustavlja na ubojstvu niti na krađi. Borba predstavnika pravde protiv zločina važna nam je jer je to borba dvaju svjetova, jednog našeg uobičajenog i drugog prijetećega, alternativnoga. Odbjeglost gangstera i njihova uporna borba protiv predstavnika pravde, pak, postaje znakom čovjekove mogućnosti da se opredjeljuje, njegova herojskog neprihvatanja danosti društvenog poretka.

Bitna, zato, značajka svakog "thrillera" nije pojedinačan kriminalan ili natprirodan čin, nego opozicija dvaju svjetova: uobičajenog, svakodnevnog svijeta – i njemu protivnog alternativnog svijeta. Tom je opozicijom onda obilježena ne samo opća kompozicija thrillera, nego i konkretna provedba te kompozicijske sheme.

Uzmimo za primjer policijsku istragu. Ubojstvo je počinjeno. Time je naznačena prijetnja alternativnog društvenog poretka u kojemu je dozvoljeno ono što je inače u danome društvu kategorički zabranjeno. Istražitelj hoće pohvatati konce tom alternativnom poretku. Tražeći ubojicu on u stvari odgoneta sustav po kojem funkcionira taj alternativni svijet, odgoneta tko je pripadnik toga alternativnog poretka a tko nije.

Zato se pred istražiteljem sve činjenice našeg svakodnevnog svijeta pokazuju mogućim čimbenicima alternativnog svijeta: sve je sumnjivo i sve se osobe pokazuju kao mogući kriminalci. Tako istraga nužno ocrtava veličinu i jačinu mogućnosti da ovaj svijet ne bude samo to što jest nego da bude i nekakav drugačiji, izokrenuti svijet.

Što vrijedi za kriminalistički žanr, vrijedi i za ostale žanrove thrillera: svugdje je kompozicija thrillera usredotočena na što bolje ocrtavanje obuhvatnosti i intenziteta alternacijskih mogućnosti. U skladu s ovim, vještina se pisca ili redatelja thrillera očituje upravo u razvijanju višeznačnosti. Naime, tvorac thrillera mora na jednoj strani biti neobično vješt u ocrtavanju našeg svakodnevnog, naviknog svijeta, s time da, na drugoj strani, što je moguće većem broju tih uobičajenih činjenica i postupaka da *dodano značenje* po kojem će se te pojave prikazivati mogućim pripadnicima jednoga posve drugačije ustrojenoga alternativnog svijeta. U thrilleru se zato činjenice pokazuju u dvostrukom značenju, značenju na potenciju. Jer najprostija radnja paljenja svjetla u sobi može vas otjerati u pakao, ali se isto tako jeziva škripa stepenica koja najavljuje kozmičkog monstruma može pokazati prouzrokovana šapama kućnog psetanceta što se penje gospodaru.

Ova nas premišljanja i nehotice odvede vrednovanju thrillera. Jer, iz prethodnog bit će očigledno da vrijednost thrillera leži u maštovitosti kojom pisac razvija temeljnu opoziciju svakodnevni svijet – alternativni svijet, u sposobnosti redatelja da što uvjerljivije ocrtava čovjekovu svakodnevicu u njenim najbeznčajnijim detaljima i da istodobno protegne prijeteće mogućnosti na što je moguće veći broj tih svakodnevnih detalja. Možemo reći da su pisci thrillera bili prvi koji su čovjekovu svakodnevicu shvatili kao jedno cjelovito, samostalno ustrojstvo, sazdano po jedinstvenim načelima, po nekom određenom sustavu. A mogli su tako shvatiti svakodnevicu zato jer su je ocrtavali na pozadini mogućih drugačijih svakodnevnica. Upravo je iz tih razloga kriminalistički žanr i postao tako zanimljiv strukturalistima i semiolozima. Nije ovdje u pitanju samo čvrstoća žanra koja olakšava strukturalnu analizu, nego i činjenica da se pisci kriminalističkih romana doista ponašaju kao semiolozi, kao strukturalisti kad opisuju istraživačke metode detektiva.

Već je dosta tome kako prezir prema čvrstim kompozicijskim pravilima thrillera ustupa

mjesto poštovanju prema sjajnim proniknućima thrillera u narav čovjekova opstanka u svijetu. Njegova popularnost baš je u ovome: prosječan čitatelj ili gledatelj (sudionik takozvane "konzumentske mase") čitanjem/gledanjem thrillera stječe nekakav odnos prema svojoj vlastitoj najobičnijoj svakodnevnicu, a ishitrenim intelektualcima thriller vraća osjetljivost za svakodnevicu, osjetljivost koju se strukovnim usredotočenjem gubi. Istodobno thriller draži maštovitost svojim stalnim slobodarskim nagovještajima otvorenih mogućnosti na tlu čovjekova svakodnevnog opstanka.

Daleko, dakle, od toga da bi bio manjevrijedna umjetnička vrsta, thriller je i spoznajno i doživljajno važna umjetnička vrsta, premda, dakako, i ovdje, kao i u svakom prikazivalaštvu, opća vrijednost vrste ovisi o umješnosti i maštovitosti kojom pojedina djela razvijaju temeljne potencijale vrste.

10. VESTERN

Status je vesterna osobit. Riječ je, prvo, o žanru, a žanr ima posebnu socio-kulturnu važnost. Drugo, riječ je o žanru kojeg se s osjećajem prikladnosti naziva "mitološkim". Najzad, riječ je o žanru koji je star koliko i sam film, i koji je, dobrim svojim dijelom, oličenjem institucionalnog razvoja filmske umjetnosti.

Razmotrimo sve ove osobine redom.

* * *

Svrstavanje filmova u žanrove nije tek posljedica kritičarske i teoretičarske sklonosti za stavljanjem stvari u ladice. Žanrove lako prepoznaje svaki redovni kinoposjetilac, jedne žanrove voli više a druge manje i često se opredjeljuje za određen film na temelju obavijesti kojem žanru film pripada.

Gledalac ne bi mogao prepoznavati žanrove i preferirati jedne pred drugima, kad u filmovima određenog žanra ne bi bilo prepoznatljivih i očekivanih značajki.

Značajke koje nam naglašeno daju na znanje o kojem je posebnom žanru riječ zove se *ikonografijom žanra*. U ikonografiju vesterna, na primjer, spada šešir širokog oboda, opasači s pištoljima i puške, konji, vrletni, pusti, još nekultivirani krajevi, a potom i oružani individualni i grupni sukobi, potjere, borbe s prirodom i mnogošto drugo. Sve su nabrojene i nenabrojene ikonografske značajke objedinjene činjenicom da su mogućim značajkama jednog specifičnog povijesnog razdoblja Amerike: osvajanja Divljeg zapada, otprilike u razdoblju između 1860 i 1900.

Dakako, ne moraju u svakom pojedinačnom filmu biti sve značajke na broju. Također, vjerojatno je moguće pronaći dva vesterna kojima nije zajednička gotovo niti jedna ikonografska značajka. Ali svejedno, poznavanje opće kulturno-povijesnog repertoara na koji se western oslanja omogućuje nam da pojedine karakteristike prepoznamo kao pripadne tom repertoaru, ili kao sukladne s tim repertoarom, dakle mogućima u njemu. Zato se ikonografske značajke mogu proširivati, mogu se pridodavati nove, samo ukoliko su u sukladnosti s tipom i općim sklopom postojećih i već poznatih značajki. Čim sretnemo takav jedan skup ikonografskih značajki, pretpostavit ćemo da je u pitanju dani žanr, ili da je

barem u pitanju film koji se oslanja na žanr vesterna.

* * *

No, važnije od ovih ikonografskih indikacija jest sam razlog formiranja žanra. Žanr se, naime, ne konstituira samo zato da bi se dala modna revija odjeće, izložba arhitekture i pejzaža, povijesna slikovnica događaja, već iz drugih razloga.

Općenito uzevši, žanrovi se kristaliziraju oko neke opće fabulativne opreke što se doživljava vitalno i imaginativno važnom za većinu ljudi suvremenog društva. Na primjer, žanr filmova strave i užasa se formira oko fabulativne opreke između prirodnih fenomena i ne-prirodnih fenomena. Žanr kriminalističkog filma oko fabulativne opreke između legalnog ponašanja i protulegalnog, kriminalnog ponašanja. Ono što western fabulativno izdvaja među ostalim žanrovima jest opreka između novog integracionističkog društvenog ustrojstva i pred-društvenog stanja. U biti, fabule westerna se sve vrte negdje oko nastojanja da se iz društveno kaotične, razmrvljene situacije izgradi koherentno, integrirano društvo.

Svaka od ovih fabulativnih opreka pruža alternaciju nekom normalnom ili normiranom aspektu naše aktualne civilizacije i nazora na svijet, upozoravajući na načine na koje ta alternativa može izravno ugroziti ili izmijeniti naš svijet i naš nazor na svijet.

Suvremenom gledaocu, koji živi u pretežno konstituiranim i razmjerno integriranim društvima, western pruža sliku stanja slabe društvene integracije, upozorava na to da je takvo stanje moguće i da je bilo stvarno postojeće na području Divljeg zapada, u ne tako davnoj povijesti, i time potiče našu imaginaciju, omogućava da svojem vlastitom društvenom ustrojstvu otkrivamo prirodnu alternaciju, situaciju u kojoj se sve ono što ne prihvaćamo u svojem vlastitom društvu može još uvijek, barem u načelu ili u mašti, konstituirati u kojem poželjnijem smjeru.

Upravo su ovi vitalni imaginativni potencijali svijeta kojeg nam ocrtava western bili oni koji su omogućili da se formira žanr, tj. da se snimaju serije filmova koji će istraživati i varirati imaginativne potencijale jednog takvog prepoznatljivog, povijesno potvrđenog svijeta, svijeta u kojem se tek konstituira novo društvo, novo uređenje.

* * *

Fabulativna opreka što je u temelju vesterna, zajedno s njenim povijesno-činjeničnim pokrićem bila je iznimno pogodna da preraste u mitsku opreku, i da bude temeljem razvoja prave mitologije.

Što obilježava mitove? Mitovi su predanja, što se prenose s generacije na generaciju. Nije, međutim, riječ o bilo kakvim predanjima. U mitovima se govori o *kozmogenezi*, o nastanku ukupnog svijeta u kojemu živi određen narod, o nastanku tog naroda ili plemena, odnosno govori se o onim silama u sukobu s kojima je određen narod ili pleme zadobilo i potvrđivalo svoj nacionalni i plemenski identitet. Mitovi tako formiraju sliku o identitetu određenog plemena i naroda, služe društvenoj integraciji u zajednicu nasuprot njoj tuđim okolnostima i silama, i usađuju vjeru u taj identitet, a time i vjeru u mitska predanja. U mitove se vjeruje kao u činjenice, iz mitova pripadnici plemena ili naroda izvlače svoju plemensku ili narodnu samosvijest, osjećaj pripadnosti, zajedničkog korijena i zajedničkog poslanja u prirodi i okolini, koje se dijelom sastoji u otporu spram tuđim silama koje svakog trenutka mogu ugroziti društvo, i u otporu spram kojih se, prema mitu, društvo, zajednica i formirala.

Sve ove elemente mita pružio je svijet vesterna. Od razdrobljenih grupa doseljenika, različitih nacionalnosti, jezika, različitih religija i etičkih sustava, različite individualne prethistorije, trebalo je stvoriti integrirano društvo, novu naciju, novo uređenje. To je povijesna činjenica u čiju se istinitost ne sumnja. Također je povijesna činjenica da je u vrijeme pojave filma američko društvo već bilo globalno konstituirano. Očito se ono prvo stanje razjedinjenosti pretočilo nekako u ovo drugo stanje integriranosti. Izdvojivši povijesno razdoblje u kojem se to najočitije i najbliže zbivalo – pohod na Zapad – vesterni su pružili sustavnu i privlačnu sliku o tome gdje je i na koji način tekla integracija. Učinili su i više od toga. Prateći taj proces ogolili su i demonstrirali principe prema kojima se taj proces odvijao; npr. usaglašavanje puritanizma i etičke samovolje u pragmatičku etiku, usaglašavanje bijele, evropske civilizacije i obojene, neevropske civilizacije u statusnu društvenu hijerarhiju i tako dalje. A sve je to bilo vjerodostojno.

Tako je vestern Amerikancima (a ne samo njima nego i svim drugim društvima što su se temeljima na sličnim principima – a to su većina suvremenih društava) pružio mitsku sliku o *kozmogenezi nove nacije*, o principima koji ravnaju identitetom nove nacije, i o silama naspram kojih su se ti principi i identitet oformili.

* * *

Pokušaj legendarizacija osvajanja Zapada pratio je već i samo osvajanje Zapada. Činilo se to prvo senzacionalnim člancima u novinama, a potom pomoću jeftinih sveščica s pričama i romanima o zapadnjacima, što se naširoko čitalo. Mnoge su ličnosti kroz te jeftine romane postale legendarne.

Nije zato neočekivano da je i film, u samim svojim počecima u Americi, tražeći popularnost posegao za slikama sa Zapada. U Edisonovim dvominutnim vinjetama su, još prije 1900., prikazani prizori s Divljeg zapada.

Širi proizvodni interes javio se po iznimnoj popularnosti Porterove *Velike pljačke vlaka* i Bill Andersonovih western serijala. U ondašnjoj masovnoj proizvodnji filmova od dvije role, velik je dio otpadao na serijale o Divljem zapadu. Ti su serijali pokušali, s gotovo reporterskom ažurnošću, izvještavati o uzbudljivijim ondašnjim zbivanjima (pljačkama vlaka, pljačkama banke, osvetama i slično), trudeći se često da snimaju na terenu, da gotovo dokumentarno rekonstruiraju ambijente i zbivanja iz vremena pohoda na Zapad. A to su lako mogli, jer su sudionici pohoda još bili živi, znali su i sudjelovati savjetima i kao epizodisti i statisti u westernima.

Uvođenje autentičnih ambijenata, novinsko-reportažnih sižea na jednoj strani a na drugoj likova i sižea jeftine western literature, a potom i slikovne razrade i dinamizacije scena, oslabljivali su utjecaj visokih kazališnih i literarnih standarda i počeli poticati razvijanje samostalnih filmskih standarda uvjerljivosti, zanimljivih fabula, i vlastitih oblika konstrukcije fabule. Western je tako dobrim dijelom doprinio standardizaciji filma kakav danas dominira, i Griffith, koga se drži s pravom prvim velikim standardizatorom filmskih tema i postupaka, većinu je tog standardizacijskog posla obavio upravo u svojim kratkim westernima.

* * *

U sklopu tzv. masovnog urbanog društva unutar kojeg se komunikacija odvija putem sredstava javnih i masovnih komunikacija, među koje spada i film, i putem tržišnih transakcija, mit je bio nešto drugačiji od tradicionalnih, bio je elastičniji. Temeljeći se na žanru, a ovaj na odazivu publike što se provjeravao tržišno i financijski, proizvodnja vesterna, kao i drugih žanrova, poprilično je ovisila o općem nacionalnom raspoloženju i brojnosti posjeta pojedinim tipovima filmova. Nijemi film je razvio sve temeljne mitske potencijale i uobličio tzv. ikonografiju vesterna. Rani zvučni filmovi su naglasili

idealizacijske potencijale vesterna, što se očitovalo u pjevanim vesternima, tzv. "konjskim operama". Četrdesete godine su donijele stanovit relativizam, koji je rezultirao razblaživanjem principa i fabulativnih opreka (dobra-zla; civilizacije-divljine i dr.) i unosio složeniju i istančaniju psihološku razradu ponašanja i motivacija zbivanja. Ti su filmovi bili gotovo najava i priprema za krupnije promjene u šezdesetim i sedamdesetim godinama.

Tih su se godina, naime, dogodile bitne kulturne promjene u Sjedinjenim Državama. Započet je proces razbijanja integracionističke orijentacije američkog društva, a time i otuđivanja od mita, tog sredstva integracije. Počeli su se javljati vesterni s tzv. "antijunacima", s težnjom k naturalizmu u prikazivanju ponašanja, odnosa među ljudima i prikazu ambijenata, što je sve zapravo išlo k razbijanju mitova. Također, korjenitije se mijenja ikonografski repertoar, tj. poigravalo se slobodno s žanrovskim elementima vesterna, zanemarujuću činjenicu da su ti žanrovski elementi tradicionalno bili i mitski, dakle obavezujući za stvaraoce i narodnu publiku. Također se javio i talijanski vestern, koji iz američkog vesterna uzima mitske slike, ali se s njima poigrava kao s bajkovitim elementima a ne vjerodostojnim činjenicama, s time da je svijet talijanskih vesterna svijet koji teži anarhiji a ne integraciji i konsolidaciji.

Danas, tako, premda je vestern itekako živ, on je naprosto žanr među drugim žanrovima, zadržava sve imaginacijske potencijale žanra, ali bez mitološke funkcije koju je klasični vestern imao, i za kojom poneki suvremeni vesterni (poput onih Peckinpaha i drugi) nostalgично žale.

11. ŽANROVSKA OSOBITOST TALIJANSKOG VESTERNA

Talijanski vestern je žanr. Nije poput talijanskih historijskih spektakala, na primjer, ili poput njemačkih vesterna, ili švedskih odnosno španjolskih glazbenih filmova tek privremeno, kolebljivo, konjunktorno iscrpljivanje jednog pojedinačnog obrasca, već pokazuje sve značajke žanra. To jest, talijanski vestern odlikuje, kao i sve žanrove, koherencija i postojanost općeg nazora na svijet što se iskazuje na filmovima, zatim značajno i postojano osnovno ustrojstvo filmova, i najposlije prostorno-vremenski i društveno određen predmet kojem se filmovi posvećuju.

No, odmah će se nametnuti činjenica da je talijanski vestern naročita vrsta žanra. Po nazivu sudeći on žanrovski jest vestern. Ali usporedba s izvornim američkim vesternom odmah čini očiglednim da talijanski vestern nije istovjetan s američkim vesternom. Nije istovjetan ali, kao što to njegov naziv kaže, ima neki odnos prema američkom vesternu. Naročitost je, dakle, žanra talijanskog vesterna u tome što je on žanr koji se izgrađuje oslanjajući se o neki drugi žanr. Reći ćemo da je talijanski vestern *meta-žanr*, tj. žanr kojemu je objektom jedan već postojeći žanr.

Ako razvijemo ovu tvrdnju, tj. ako pobliže odredimo što to znači uzeti za objekt jedan žanr, reći ćemo ovako: talijanski vestern uzima neke svjetonazorne, predmetne i ustrojstvene obrasce od klasičnog američkog vesterna, ali se prema njima samostalno svjetonazorno, ustrojstveno i predmetno odnosi, tj. s njima nešto čini na svoj, žanrovski poseban način.

Podimo od predmeta kojem se vestern posvećuje, jer se, uostalom, vestern najčešće pokušavalo odrediti upravo po predmetu kojim se bavi. Kratko rečeno: američki vestern prati razdoblje prodora na američki zapad i sređivanje na njem. Na izgled, talijanski se vestern posvećuje istom razdoblju, ali sociološko-etički gledano, ne i istoj pojavi. Američki vestern, naime, prati proces legalne konstitucije razvijenog društva od društveno difuzne skupine individualaca ili individualnih društvenih grupacija. Etički, likovi američkog vesterna dobro znaju društvenu normu, jer se nju upravo istjerava na zapadu. Oni koji je krše, čine to ili jer ne pristaju uz procese konstitucije društva, tj. po svjesnom opredjeljenju za društveno difuznu situaciju, ili to čine zbog kukavičluka i straha. Oni koji pristaju uz društvenu normu, prisiljeni su je braniti i uvoditi pa makar i silom. No, svi su oni izrazito svjesni opće društvene norme i sukobljuju se oko njena ustaljenja.

Talijanski vestern, međutim, prati individue za koje nikakva opća norma ne postoji. Kad postupaju po nekoj normi, onda je to norma koju su sami, iz nekih svojih proizvoljnih razloga, odabrali, pa čak i izmislili. Dobri likovi jesu dobri jer im je tako palo u amanet, zli su opet zli jer im se upravo takvo ponašanje čini vrijednim. Sukob među njima nije nikad oko općih normi, nego u ime individualnih normi. Iz ovog razloga niti opća situacija talijanskih vesterna nije situacija konstitucije društva, već situacija opće društvene disperzije, rasapa. Za ljude talijanskog vesterna društvene su strukture neke nestalne prirodne tvorevine, koje ni po čemu ne obavezuju individu. Nije otuda neobično što redatelji talijanskih vesterna daleko radije izabiru meksikansku sredinu za radnju svojih filmova, te su ti špageti vesterni, mogli bismo reći, više *meksikanski* vesterni, nego zapadnjački tj. *amerikanski* vesterni. Situacija je u Meksiku onog doba, naime, posve drugačija nego situacija na američkom zapadu. U Meksiku postoji španjolska vladavina, jake tradicije i čvrstog tradicionalnog društvenog ustrojstva. Meksikanci pak pritisnuti tom vladavinom, hoće je rastrojiti, bilo razbojništvima bilo revolucijom. Junaci koje motri talijanski vestern upliću se u tu situaciju upravo kao čimbenik tog rastrojenja, rasapa. Što je posve drugačije od situacije pravog američkog zapadnjaka, koji je u svakom slučaju sudionik društvene konstitucije, odnosno pronositeljem društvenih normi (pa i kad ih krši).

Već iz ovog opisa naravi društvenih pojava kojima se posvećuju klasični američki vestern i talijanski vestern postaje primjetljivim koliko je ta narav uvjetovana različitim svjetonazornim stajalištima. Naime, slika koju gradi klasični američki vestern ne samo da prikazuje tijek društvene konstitucije, već i služi društvenoj i kulturnoj integraciji Amerikanaca. Američki je vestern slika koju sami Amerikanci grade o sebi samima, odnosno o svojoj narodnoj genezi. Američki je vestern zato, u stanovitu smislu, mitske naravi, ukoliko mitom nazovemo svaku sliku o svijetu koja prikazuje kozmogenezu jednog naroda, a koja služi kulturnoj i općedruštvenoj integraciji tog naroda.

Talijanski vestern, međutim, ne može imati tu službu i da hoće. On nastaje u Evropi, u društvenoj sredini čiji konstitucijski period pada daleko u prošlost, i koja je izrazito bliska revolucionarnom rastrojstvu. Svjetonazorno je stajalište talijanskog vesterna stajalište dezintegracije, proizvoljne igre sa svim danostima društva. I upravo zato što se sve društvene pojave sa stajališta novovjekog Evropejca pokazuju naprosto danostima za igru, mitskom naravi uvjetovani obrasci američkog talijanskim redateljima pokazuju se danošću za filmsko poigravanje.

Talijanski se redatelj očigledno oduševljava tzv. mitovima američkog vesterna i nevjernički

se poigrava njima: uzima pojedine obrasce koji su se ustalili u američkim filmovima, ogoljuje ih koliko može, potencira ih koliko mu dosjetljivost dozvoljava i onda ih međusobno kombinira kako mu se sviđa.

Takav jedan opći odnos, na jednoj strani prema mitskoj naravi američkog vesterna, a na drugoj strani prema svijetu uopće, ima posve određene posljedice i po načelu ustrojstva talijanskih vesterna.

Na primjer, dok je fabula u američkom vesternu čvrsta, jer je rađena pod općim integracijskim postulatom, i dok je ona važna, jer izražava neku od mitskih samospoznaja Amerikanaca, dotle je fabula talijanskih vesterna samo izlika za film, te je talijanskom redatelju daleko važnija pojedina situacija, cjelina pojedine sekvence nego cjelina čitavog filma. Cjelina filma talijanskog vesterna upravo se i sastoji od pojedinih, slobodnih, a ponekad i vrlo proizvoljnih kombinacija pojedinih sekvencijskih "numera", dok su sekvence u američkom vesternu posve podređene radnji i općoj integracijskoj svrsi.

Isto je tako i u pogledu tzv. tehničkih postupaka. Dokle oni u talijanskom vesternu pokazuju težnju da se maksimalno osamostale i naglase, te čovjek u talijanskom vesternu prisustvuje stalnoj demonstraciji najrazličitijih tehničkih bravura, koje svojom fabulativnom nefunkcionalnošću kao da naglašavaju opću rastrojnu, proizvoljnu, igralačku narav talijanskog vesterna.

Ima nečeg infantilnog, da ne kažem senilnog, u talijanskom vesternu. Jedna prezrela kultura hoće imitirati ponašanje jedne negdanje mlade rastuće kulture, gubeći pri tom svu odmjerenuost i tradicijsku kultiviranost. Ali, u imaginativnoj bezobraštini talijanskog vesterna, u njegovoj kombinatornoj nesuzdržljivosti ima čara koji privlači gledatelje čak i onda kad se radi o najlošijem izdanku talijanskog vesterna.

Taj je čar, ta kombinatorna imaginativnost talijanskog vesterna, vjerojatno ona koja je omogućila da talijanska okušavanja u vesternu rodi samostalni žanr, koji za sad pokazuje još dobru mjeru vitaliteta, mada se opravdano može sumnjati u njegov dug život.

FUNKCIJE ODBACIVANOGA

12. ŠUND!

Šund, bofl – smeće, otpad – ne osjećate li u tim riječima snažnu moralističku osudu?

Na što je primijeniti, neće nikome biti zagonetno: moralizatorski društveni kodeks nije zagonetan, svi smo po njemu odgojeni. Ubija li se nesmiljeno u kojem romanu, priči, slici, filmu, stripu, drami... lije li se krv, krade li se, jebe, ima li golotinje, psuje li se, ima li nasilja, strave – znat će se odmah da je posrijedi šund. Čitavi su žanrovi koji obrađuju nabrojene pojave ožigosani u javnom mnijenju. Još ćete i danas naići na frontalan moralistički i pedagoški otpor prema krimićima, vesternima, fantastici, pornićima i pričama užasa i strave. Šundom se drže i novine ili stranice novina, što bezobzirce zaviruju u osobne i sobne tajne, koje iscrpno, u podrobnim pojedinostima, izvještavaju o ubojstvima, skandalima, ljubavnim aferama, nalazeći ih zanimljivijima od svih svjetskih političkih velepitanga što u službenoj novini imaju primabalerinske uloge, posve prema općevažećim društvenim propisima o tome što treba smatrati važnim i visokovrijednim.

ŠUND I KIČ

Valja, prije svega, upozoriti na jedno: šund se mora razlikovati od kiča.

Ako se moralizator gnuša šunda, ne osjeća nikakvo gnušanje pred kičem. Naprotiv, kič se s moralističkog stajališta pokazuje poželjnim. Samo se umjetnici ili kulturaški ekskluzivisti gnušaju kiča, ali to je u njih cehovski stav, oni se gnušaju sa stajališta jednog posebnog morala – takozvanog “profesionalnog morala” koji važi samo za danu profesiju. Sa stajališta općeg društvenog morala kič nema u sebi ničeg podozrivog. Na primjer, razglednica će se rumenog zalaza sunca, vaza u obliku srca s dva psića u podnožju, slikarija mjesečinasta krajolika s nimfama, musical s uredno odjevenim kaubojima i kaubojicama... popratiti riječima: “divno”, “dražesno”, “krasno”, “slatko”, “preslatko”, “tako lijepo”, uz uzdah po mogućnosti, što sve svjedoči o osjećaju uzvišenosti, a taj je osjećaj s moralističkog stajališta plemenit, poželjan.

Reknemo li sažeto: kič idealizira, šund naturalizira.

Ovo će značiti slijedeće: kič uzima za predmet obrade simbole uzvišenog (Plemenitosti, Dobrote, Vjernosti, Ljubavi, Prijateljstva, Majčinstva, Čistoće, Pregalaštva...), on će biti

najjasnijim izraziteljem onoga što se u odnosnoj kulturi pokazuje najproširenijim (to jest najutvrđenijim: klišeiziranim) najvišim vrednotama. Kič će zadovoljavati idealizatorske težnje u društvu.

Šundu, naprotiv, predmetom su obrade simboli "niskog" (nagonskog, porivnog, biološkog, životinjskog, tjelesnog, tvarnog...), on zadovoljava naturalizatorske i naturalističke težnje u društvu, a kako se ove drže poddruštvenim, a time u biti – protudruštvenim, predmet je šunda: ono nezakonsko, protupropisno, zabranjeno, nemoralno u danome društvu i danoj kulturi, to jest ono što je u tom odriječnom zabrambenom obliku najproširenije u danoj civilizaciji (to jest, najutvrđenije: klišeizirano).

Kako je uopće klišejnost jak čimbenik početne društvene integracije, bit će to i klišejnost kiča i šunda. Kič služi početnoj društvenoj integraciji u prevladavajuću ("višu") kulturu dane sredine (na primjer integraciji seoske kulture u urbanu, ili integraciji masovne kulture u tradicionalnu i obrnuto, tradicionalne u masovnu). Šund opet služi – grubo rečeno – početnoj društvenoj integraciji na području takozvanog "poddruštvenog" u važeću "društvenost". I jedno i drugo – kič i šund – imaju dakle elementarnu društvenu svrsishodnost.

ŠUND I POTISKIVANJE

Šund se očituje protudruštvenim onoliko koliko se njegov predmet drži protudruštvenim ("negativne vrijednosti").

Prema običajnom imenovanju, rekli smo da se šund bavi: nagonskim, porivnim, životinjskim, biološkim, tjelesnim u čovjeku.

Riječ je zapravo o takozvanim "rubnim egzistencijalnim pojavama" koje se drže vrlo otpornima spram tijekova podruštvovljavanja ili socijalizacije, te se po tome drže izvancivilizacijskima, odnosno subcivilizacijskim, nepodložnim civilizatorskom preustrojenju.

Budući da se te "rubne pojave" nije držalo ustrojivim kao pokretački čimbenik (kao "pozitivnu vrijednost") civilizacije, ustrojilo ih se kao njen zakočen i oprekovni čimbenik (kao "negativne vrijednosti"), kao ono što treba "izagnati" iz civilizacijskog kruga.

No, sve ono što se doživljava subcivilizacijskim postoji kao neporeciva činjenica svijeta dane civilizacije: sve te "rubne egzistencijalne pojave" značajno utječu na ljude, a time i na društvo i u njemu su neotklonjivo prisutne. O "izgonu" dakle, ne može bit riječi, "rubne

pojave" ne mogu se poništiti, da ih ne bude. Zato se stvorio zabrambeni kodeks, koji, kad ne može uništiti – potiskuje. Potiskuje "rubne egzistencijalne pojave" u područje koje se i samo drži "na rubu društvenosti" – u privatnost. Privatni čovjek "nagonsko" je, "biološko", "životinjsko", "tjelesno" biće – ali na tu činjenicu u javnosti, u javnom društvenom životu ne smije ništa upućivati. Zabrane se zato protežu na javno pokazivanje (prikazivanje), jer ono je institucijski nadzirljivo.

Bivajući ideologijom te civilizacije koja se pokazivala nemoćnom u civilizacijskom preustrojavanju "rubnih egzistencijalnih pojava" (zapadnjačke civilizacije), kršćanstvo je kodificiralo to stanje tako da je sve dotične pojave označilo "grješnim" i tako učinilo predmetom sustavnih osuda i progona iz javnosti (a i iz privatnosti). Međutim, kako se, naravno, i kršćanstvo suočilo s neuklonjivošću "subcivilizacijskih pojava", ovu je činjenicu izrazilo u pojmu "istočnog grijeha". Pojedinačan se, naime, grijeh dade ukloniti, ali ne i opća "grješnost" koju je cijelo čovječanstvo dobilo u neotklonjivo naslijeđe. Čovječanstvo je osuđeno na "grješnost", "grijeh" (subcivilizacija) je osnovica čovjekova svijeta, a "vrlina" (civilizacija) trenutačan uzlet, vrlina se izbija u stalnoj borbi s neminovnim, danim, iskonskim, prevladavajućim grijehom. Grijeh se tako ne da nikad pobijediti posvema: moguće ga je samo na trenutak potisnuti, prigušiti: osobnim asketizmom i društvenim uredbama i intervencijama.

ŠUND KAO UVJET VITALITETA CIVILIZACIJE

Pribjegavajući cijelom spletu lukavstva, kako bi izbjegao nadzor, upravo je šund ona prikazivačka djelatnost koje se posvećuje čovjekovoj "poddruštvenosti", subcivilizacijskim pojavama, otkrivajući čovjeku ono što se inače službeno sakriva.

Hoćemo li pretjerati, mogli bismo reći da je šund svojevrsna civilizacijska avangarda, koja radi na proširenju civilizacijskog polja na pojave koje se izgone iz njega.

No, kako je šund, na kraju krajeva, pretežno stvar prikazivalaštva, on sam malo što može izravno civilizacijski mijenjati. Osim toga, šund vrlo često sklapa vrlo uspješan poslovni pakt s važećim moralom društva, te se često javlja u ruhu kiča (dakle u ruhu simbola viših društvenih vrednota), postajući time osnovicom unosne industrije zabave.

Ipak, sve to ne umanjuje osnovnu djelatnost šunda, koja, uostalom, i čini šund tako privlačnim za industrijsku eksploataciju.

Naime, ocrtavajući subcivilizacijske pojave kao jedan zatvoren svijet, šund ih ocrtava kao stalnu prateću i prijetecu – alternaciju vladajućoj civilizaciji. Ocrtavajući subcivilizaciju kao svojevrsnu alternativnu civilizaciju, šund ujedno uobličava svijest o tome kako ova naša vladajuća civilizacija, sa svojim pozitivnim kodeksima, niti je jedina moguća, niti je nužno baš takva kakva jest. Time šund razvija stanovit slobodarski, odriješen odnos prema vladajućoj civilizaciji i njenim kodeksima, a odriješenost od kodeksa dane civilizacije preduvjet je bilo kakva mijenjanja, promjene tih kodeksa i same civilizacije što počiva na njima. Šund i svijet što ga on gradi, zato, u sebi nosi izvanredno snažne životvorne, stimulativne naboje koji iz temelja diraju u postojeće civilizacijsko stanje. A što dira u civilizaciju uopće, dira i svakog pripadnika te civilizacije, bez obzira na stupanj naobrazbe, istančanost narodne ili klasne pripadnosti, i u tome je snaga šunda, tajna njegove obuhvatnosti, njegove neiskorjenjivosti i proničnosti njegova djelovanja. Šund fascinira ljude, to je činjenica.

U ovim se osobinama šunda može pronaći razlog zašto se vladajući (kodificirani) civilizacijski poredak tako uporno i grčevito nosi sa šundom: jer ovaj narušava uvjerenje o "danosti" ("bogomdanosti", "iskonkosti", "prirodnosti", "jedinoyaljanosti") postojećeg društva i njegovih kodeksa. Današnja borba protiv šunda, i u nas, izraz je borbe još u biti kršćanske civilizacije (kršćanskog vladajućeg kodeksa) za održanjem svoje moralke, odnosno na njoj utemeljena općeg društvenog poretka i cjelokupnog nazora na svijet.

ŠUND I ZABRANE

Već je iz ovoga, do sada rečenoga, očito da zabrane odlučno određuju šund.

Što su zabrane, naime, strože, to se jače i izrazitije odvaja područje subcivilizacije od područja civilizacije, jača osjećaj o alternativnim civilizacijskim mogućnostima, imaginativni se naboji snaže: šund postaje moćniji.

Ili, ocrtajmo to drugačije: Kako zabrane ocrtavaju polje subcivilizacijskih sadržaja, to se svi subcivilizacijski sadržaji očituju kao znakovi zabranjenog. A budući da se civilizacijske zabrane, kako smo vidjeli, odnose na pokazivanje (prikazivanje) subcivilizacijskih pojava, to jest na sporazumijevanje (komuniciranje) o subcivilizacijskom, to se znakovi zabranjenog pokazuju čimbenikom sporazumijevanja o subcivilizacijskom.

Kao i svako sporazumijevanje, i sporazumijevanje o subcivilizacijskom uvjetovano je kôdom

po kome se organizira priopćaj ("poruka"). Osnova je šunda, to jest subkulturalna sporazumijevanja, zabrambeni kodeks, ali šund, za razliku od važeće kulture, ne provodi zabranu nego je stalno narušava. Šund, dakle, pretpostavlja zabranu i sva se prava šund djela (to jest ona koja su pravljena s namjerom da budu subkulturalna) temelje na ocrtavanju vladajućeg poretka (kao prvotnog, predmetnog sustava, odnosno koda) i na njegovu istodobnu narušavanju (čime se tvore elementi za drugotni sustav ili metakod). Šund uvažava vladajući poredak, ali mu je "neposlušan". A opet, ne bi mogao nikako biti "neposlušnim", to jest šundom kad ne bi bilo zabrambenih civilizacijskih kodeksa.

Koliko je u ovome istine, potvrđuju nam kulture drukčije ustrojene od ove naše zapadnjačke, u kojima je i područje subkulturalnog drukčije ocrtano. Pokazivanje je, na primjer, gola tijela zabranjeno u zapadnjačkoj kulturi, ali nije u drugim kulturama. Netko je ironizirajući rekao: slika gole bjelkinje drži se pornografijom, a slika gole Afrikanke crnkinje etnografijom. Etnografsko proučavanje povlači, naime, razumijevanje drukčijih kodeksa drugih kultura, a u tim kulturama pokazivanje golog tijela neće biti šundom. Slika se golog pripadnika te civilizacije u nas zato razumijeva "etnografski", kao "ne-šund". No, u evropskoj se kulturi zapravo, svaka golišavost nužno prima kao prijestup, kao šund, pa se i "etnografske" fotografije golih crnkinja doživljavaju kao šund, a etnografija tu paradira samo kao isprika i paravan. U ovom je ironija spomenute tvrdnje.

Za ilustracijom o ovisnosti šunda o zabrambenom kodeksu ne moramo ići čak u drugu kulturu. I u samoj našoj kulturi postoje područja u kojima važe drukčiji kodeksi, te se u njima, na primjer, pokazivanje golog tijela ne pojavljuje kao znak subcivilizacijskog (šund). Posrijedi je liječnička struka. Liječnicima je, kako bi ustanovili neke simptome potrebna pretraga golog tijela. Pacijenti se moraju svući. Međutim, golotinja, svlačenje, ne drži se u liječništvu nikakvim "znakom zabranjenog". Unutar profesionalnog liječničkog kodeksa, golo je tijelo "nulti znak", to jest uopće nije znakom nego tek podlogom na kojoj će se tražiti i očitovati određen tip znakova – znakova "bolesti" ili "ne-bolesti". Golo tijelo tek je predstupanj pregleda, kao što je pranje ruku tek predstupanj operacije. Kad bi liječnički kodeks bio općevažeci, pornošund uopće ne bi mogao postojati jer bi tu izostajalo one znakovnosti, to jest onoga zabrambenog kodeksa koji je temeljem pornošunda. (To ne znači da liječnici ne podliježu – usprkos svojem profesionalnome kodeksu – općem društvenom kodeksu, i da uopće nisu sudjelovatelji u pornošundu).

Očigledno je, tako, da će šund (subkultura) biti nemoguć ondje gdje nema zabrambenih kodeksa, šund narušava zabrambene kodekse, ali ih ne uništava. Uništavanje zabrambenih

kodeksa onemogućuje šund. Gdje je golotinja slobodna (službeno ili neslužbeno kodificirana), dakle gdje je obična svakodnevna pojava, ne može biti pornografijom. Gdje život nije zakonski i običajno zaštićen, tamo se usmrćivanje neće držati zločinom, a prikazivanje usmrćivanja neće biti osnovicom kriminalističkog šunda.

U tome, u kojoj je mjeri zabrana bitan konstitutivan čimbenik šunda, najbolje govori činjenica da vrijednost prikazivanja gotovo i nije bitna kad se naglašeno prikazuje zabranjeno. Nevješto, dječji crtan crtež gola čovjeka, ako su samo jasno naznačena spolovila, bit će podjednako jakim znakom zabranjene spolnosti (to jest pornografijom) kao i najdotjeranija slikarija izučena slikara. U ponekim će prilikama biti čak podjednako jakim, pa i jačim znakom i od pokazivanja samog golog tijela. Naglašenija prikazivačka/pokazivačka tehnika (pa i kad je uvjetovana nespretnošću izvedbe) naglašava znakovnost jačeg djelovanja od nenaglašene znakovnosti. Na primjer, "pornografskije" će djelovati ako je netko gol i odaje da se stidi svoje golotinje, nego ako je gol, ali se ponaša kao da i nije. U prvom slučaju "pornografija" će biti imanentna prizoru, jer očitovanje stida daje na znanje o "nedozvoljenosti" dane situacije (golotinje), te je tako unutar samoga prizora ocrtana veza između "golotinje" i "nedozvoljenog". Dotle će u drugom slučaju "pornografija" ovisiti isključivo o stajalištu promatrača, njegovu općenitom moralističkom shvaćanju "dopuštenog" i "nedopuštenog".

Kod šunda najvažnije je, dakle, da prikazuje zabranjeno. Njegovo šund-djelovanje bit će to jače što je jača svijest o prikazivanju zabranjenog.

ŠUND I KLIŠEJ

U mjeri, pak, jakosti zabrana bit će jakim i znakovi zabranjenog. A kako su upravo zabrane subcivilizacijskog najjače zabrane, to će i znakovi subcivilizacijskog biti "jaki" znakovi, to jest bit će odmah svakome raspoznatljivi, izazivajući trenutačne, najčešće refleksne (organske) reakcije u ljudi. Bit će to, drugim riječima znakovi-klišeji, to klišeizirani što su zabrane moćnije.

Osnovna osobina klišeja uopće jest njihova prenosivost, to jest znakovna plodnost. Znak-klišej neobično će lako i brzo nagnati svojega tumačitelja na značajska prenošenja. Što će reći, znak-klišej bit će vrlo djelotvorno sredstvo u organiziranju u smisleno jedinstvo gotovo svega s čim se dovede u vezu. Povezivanje znaka-klišeja s bilo kojom razlučnom stvari učinit će tu stvar (konotativnim) označiteljem istog označenog kojeg je označiteljem i dotični znak-

klišej (to jest učinit će ga označiteljem istog tipa zabranjenih "sadržaja" subcivilizacije). Uzmimo jedan primjer. Odjevenost je opća norma u zapadnjačkoj civilizaciji, dok mjeru odjevenosti određuju posebne norme. Opreka odjevenosti jest potpuna razodjevenost, to jest golotinja, a ona znači prekršaj zabrane prikazivanja spolovila. Kako svako razodijevanje i ne htijući upućuje na konačnicu, na golotinju, ono se uvijek pomalo shvaća kao "razgolićavanje", to jest kao neizravni znak zabranjenog. Nekoć, kad su žene nosile haljine duge do poda, i razgolićenje je gležnja imalo pornografsku narav. I danas, polagano svlačenje s naglaskom na "nedopustivoj smjelosti" (famozni strip-tease) ima pornografskije djelovanje od prosto dana golog tijela. Zato se, uostalom, stari lascivci ljute na novu modu odijevanja koja malo što skriva: ona, po njima, oduzima "mistiku", "čar", žene, to će reći: smanjuje ritualnu šund-znakovnu složenost što je nekoć okruživala središnji znak-klišej: spolovilo. A time smanjuje i složenost pornografskih poticaja.

Kolika može biti plodnost šund-klišēja, upozorava nas psihoanaliza. Uostalom, cijeli se freudizam može dosta pouzdano shvatiti pravom filozofijom šunda, to jest, filozofijom opreke civilizacija – *potisnuta* alternativna subcivilizacija.

STRUKTURA ŠUND-PIKAZIVALAŠTVA

Djelatno (stvaralačko) polje šund-pikazivalaštva (to jest subkulture koja se posvećuje sadržajima subcivilizacije), na jednoj strani počiva na ocrtavanju opreke civilizacijski poredak – subcivilizacijski (alternativni) poredak, a to čini tako da ili u prvom planu prikazuje civilizacijski poredak, s tim da istodobno u pozadini razvija "prijetnju" alternativnog subcivilizacijskog poretka (bilo seksualnog, bilo kriminalitetnog, bilo kojeg drugog), ili odmah stavlja u prvi plan alternativni subcivilizacijski poredak, nagovješćujući u pozadini potisnut, civilizacijski poredak koji skrovito prijeti odmazdom. Opreka civilizacijski poredak – subcivilizacijski alternativni poredak, najopćenitija je kompozicijska (ako hoćete: i filozofska) osnovica šund djela.

Na drugoj strani, pravo stvaralačko polje šund-pikazivalaštva leži upravo u oplođivanju šund-klišēja. To jest, kako se u šund-pikazivalaštvu cjelokupni civilizacijski poredak prikazuje pod rastrojnim djelovanjem subcivilizacijskog poretka, to se sve u svemiru civilizacijskog pokreta nastoji učiniti dvoznačnim: ne samo znakom civilizacijskog nego istodobno i (konotativnim) znakom subcivilizacijskog.

Uzmimo za primjer pornografska djela: u njima i najneviniji, najneutralniji postupci

odjednom dobivaju jaku jebozovnu konotaciju prizivajući time mogućnost jedinstvenog alternativnog subcivilizacijskog poretka temeljenog na spolnosti.

Kako je šundovski znak-klišej krajnje "jak" znak, mnoga djela šund-prikazivalaštva zlorabe tu jakost, pa ne nastoje uraditi drugo do naprosto predočiti dani znak-klišej, to jest neskriveno pokazati određeni subcivilizacijski sadržaj.

No, šund-prikazivalaštvo nije sve svedeno na te najprostije šund-proizvode, ono svojim velikim dijelom počiva na krajnje istančanom značenjskom uvišestručavanju svih pojava.

RAVNOPRAVNOST SUBKULTURE I KULTURE

Djela se šund-prikazivalaštva, naravno, ne mogu suditi na posve isti način na koji se sude djela ustoličene tradicionalne kulture. Jer u osnovi šund-prikazivalaštva je kompozicijsko-svjetonazorni klišej, svako šund djelo mora ocrtavati opreku civilizacija-subcivilizacije, mora na tom načelu razvijati sve pojedinosti koje dolaze u obzir njegova prikazivalaštva. Temeljni je, tako, svjetonazor šunda zadan, on je normativan za sva djela šunda. Iz tih su se razloga najizrazitiji i najčvršći žanrovi razvili upravo u krugu prikazivalaštva koje je šundovskih korijena: kriminalistički žanr, science-fiction žanr, žanr užasa i strave, pornografija i drugo.

Za razliku od šund-prikazivalaštva, ustoličeno kulturaško prikazivalaštvo usmjereno je baš na inačenje, samostalno uobličavanje osnovnog svjetonazornog stava. Načelo se konstrukcije umjetničkog djela (konstrukcije koja ima zadatak uobličiti samosvojan svjetonazor) odabire, iznalazi, stvara. Osobnost, autorstvo, izvornost temeljnim su pojmovima i kriterijima za prosudbu vrijednosti djela "više" kulture. Oni su upravo intencionalan predmet stvaralaštva.

S takvog stajališta, kulturašima se lako učini kako je sveukupna šundovska proizvodnja "nestvaralačka" jer je klišeizirana (zadana, normativna) upravo u onome u čemu kulturaši vide središnje polje svojega stvaralaštva. No, s druge se strane i "visokokulturno" stvaralaštvo kulturaša lako učini neozbiljnim i praznim stajališta šunda. Jer traganje za svojim posebnim svjetonazorom, za svojim posebnim svjetićem u sklopu dane civilizacije, učini se dječjom igrom kad se spozna temeljna prijeteća alternativa: civilizacija ili alternativna civilizacija. Opreka civilizacija – alternativna civilizacija pokazuje se kao izravno egzistencijalna opreka, u kojoj su u pitanju najtemeljnija načela čovjekova opstanka u svijetu i tu se zauzimanje nekakvih pojedinačnih svjetonazornih stavova unutar postojeće civilizacije doista lako učini naivnim poslom. Kad se cijela civilizacija pokazuje u pitanju, tada ovakav ili

onakav unutar civilizacijski svjetonazor ne čine nikakve razlike.

Stvaralačko se polje šunda ocrtava upravo u snalaženju u zadanoj opreci, vrijednost je šunda u umijeću kojima će najbeznačajnije detalje navikne civilizacijske svakodnevnice prikazati pod svjetlom alternacijskih mogućnosti. Vrijedna djela šunda razvijaju našu osjetljivost za svakodnevnicu, dokazujući da ona i nije zadana kako se uobičajeno doživljava, nego da je tek privremeni izbor između stalno prisutnih (i prijetućih) mogućnosti bitno drugačijih svakodnevnica.

Sažmemo li razliku između kulturaške i šundovske proizvodnje u formulu, reći ćemo: šund drži opoziciju civilizacija-subcivilizacija zadanom, dokazujući kako civilizacijska svakodnevica nije zadana, dok ustoličena kultura drži svakodnevicu zadanom, dokazujući kako nam odnos spram te svakodnevice, njeno shvaćanje, svjetonazor, nije zadan. U tome se razlikuju, ali razlikuju po vrsti, što će reći, oba tipa kulture podjednako su područja stvaralaštva, podjednako bitna kad se ozbiljuju stvaralački, to jest kada proizvode djela vrijedna u svojoj vrsti.

Vidjeli smo: šund je svrhovit i s društvenog i sa stvaralačkog stajališta, najbolji način da ga se nadzire jest u tome da ga se punom temeljitošću i društveno i stvaralački – prihvatiti.

13. PRIKAZIVANJE NASILJA NA FILMU

filmološko-kulturološki pogled

POMODNO O MODI NASILJA

Svak to već može primijetiti, a izgleda da svak već i primjećuje, da je nasilje postalo u pregledno kratkom roku značajno prisutno u suvremenim filmovima, bez obzira odakle ovi bili. Ono je gotovo modom, a kad nešto postane modom u filmu onda to postaje i u publicizmu te smo preplavljeni napisima u kojima se čeprka, pa psuje po “valu nasilja” na filmu. Općenita, kao i pojedinačna, pojava prizora nasilja u suvremenim filmovima pokušava se objasniti ideološki, civilizacijski, moralistički... te čovjek preplavljen odgovorima zaboravi razmisliti o samome pitanju.

Dakako, pitanje “iz kojih se razloga javilo neskriveno i obilno prikazivanje prizora nasilja u suvremenim filmovima”, neminovno je i neobično važno pitanje.

Ali, odgovor na njega ovisi o odgovoru na jedno posebije, stručno obojeno pitanje: koja je služba otvorenog prikazivanja prizora nasilja u ustrojstvu filma, i u ustrojstvu opće filmske kulture, odnosno kakve ono promjene po ustrojstvo filmova i ustrojstvo opće filmske kulture podrazumijeva?

Da bismo što brže prešli na stvar, evo odmah odgovora na ovo posljednje pitanje: otvoreno prikazivanje prizora nasilja čimbenik je tematske stilizacije, i , dosljedno, ima stilizacijsku službu u ustrojstvu filma. A njegovo je javljanje pokazateljem promjena u smjeru prevlasti principa stilizacije u suvremenom filmu, odnosno u smjeru krupnih kulturalnih promjena. Razvidimo što ovaj odgovor znači.

ŠTO JE STILIZACIJA?

Stilizacijom držimo odstupanje od standardnog načina prikazivanja. Ne, dakako, bilo kakvo odstupanje, već ono izvršeno s planom, sa smislom, ono koje donosi dodatna značenja onome što se prikazuje kao i prikazivanju u cjelini. Stilizaciju bismo, dakle, mogli sažeto okarakterizirati kao sustavno odstupanje od izabranog standarda.

Stilizacija ima posebnu službu.

Na jednoj strani, stilizacija upozorava na mogućnost prikazivačkog postupka drugačijeg od standardnog i time baca novo svjetlo na ono što se inače poznaje tek u standardnom izdanju.

Na drugoj strani, ona predstavlja dodatnu naglašenu intervenciju kojom autor filma daje izričito na znanje svoju tvoračku prisutnost. Sustavom takvih intervencija autor izgrađuje svoje osobno stajalište prema neosobno, standardno danome predmetu, odnosno svoje stajalište prema samome standardu prikazivanja. Sažeto rečeno: stilizacija ima komentativnu, metodološku službu u filmu.

ŠTO JE TEMATSKA STILIZACIJA?

Za stilizacije se obično misli da su isključivo izvedbene, da pripadaju krugu prikazivačkih postupaka. Na primjer, karikaturalna stilizacija postiže se odstupanjima u načinu crtanja ljudskog lika od crtačkih standarda vjernosti. Filmska se stilizacija postiže, recimo, upotrebom neuobičajenog, napadnog kuta snimanja, neočekivanog reza s totala na krupni plan, odnosno upotrebom retoričkih, pripovjedačko-stilizacijskih figura, poput elipse, metonimije i slično.

No, standard se ne proteže samo na način prikazivanja nego i na ono što se prikazuje. Postoje i tematski standardi koji određuju što je uopće vrijedno prikazivanja a što nije, odnosno što je čak zabranjeno prikazivati. Na primjer, tematski je standard holivudskog filma bio da junaci filma budu lijepi, pravilnih crta lica. Upotreba junaka s nepravilnim crtama lica predstavljala je u tom kontekstu tematsku stilizaciju, a trpjela se samo tamo gdje je takva tematska stilizacija bila žanrovski standardizirana (recimo: u filmovima užasa i strave).

PRIZORI NASILJA KAO TEMATSKI STILEMI

Među prizore čije je prikazivanje bilo zabranjeno spadaju upravo i prizori nasilja. Ovo je zabrana općekulturalne naravi i važi općenito, ne samo za film. Međutim, budući da se kulturalni obrasci (i standardi) na svoj način očituju na filmu, i u filmu se samosvojno uobličuju, to je film izgradio svoje načine na koje će izbjegavati prikazivanje nasilja, odnosno svih kulturalno zabranjenih tema. Razvio je niz izbjegavateljskih (eluzivnih) strategija, koje

su davale na znanje da se nasilje odigrava, koje je vrste i kojeg intenziteta, ali ga nisu prikazivale. Te su strategije bile uglavnom retoričke naravi: elipse, metonimije, metafore i drugo. To jest, pripovjedačkim se stilizacijama održavao tematski standard.

Narušavanje ovakvih (kulturalno propisanih) zabrana neobično je jakom stilizacijskom pojavom, ono podjednako pozlijeđuje tradicijsku kulturalnu normu kao i tradicijski pripovjedački standard kojim se ta kulturalna norma provodila. Tako se suvremeno, otvoreno prikazivanje prizora nasilja javlja kao jedna od najjačih tematsko-pripovjedačkih stilizacija u odnosu na tradiciju.

USMJERENJE NA STILIZACIJU

Pojava otvorena prikazivanja nasilja (neeluzivnog, tj. netradicionalnog) nije nikako osamljeno jaka stilizacija. Na tematskom planu, usporedno s pojavom nasilja možemo pratiti i podjednako jaku stilizacijsku pojavu otvorena prikazivanja, nekad zabranjenih, prizora seksa, odnosno golotinje. Na pripovjedačkom planu, pratit ćemo niz jakih pripovjedačkih stilizacija temeljenih na narušavanju fabule i poznatih načina njene izvedbe. Na prikazivačkom planu javljat će se niz jakih postupaka koji narušavaju sve donedavno poznate prikazivačke standarde.

Otvoreno prikazivanje nasilja javlja se tako kao jedan djelić općeg usmjerenja k stilizaciji, uočljivog na mnogim planovima. Primijetit će se da redatelji, koji posežu za nasiljem i inače rado posežu za ostalim oblicima stilizacije. U Peckinpaha ćete naći niz naglašenih pripovjedačkih stilizacija (jake elipse, ubrzana montaža i dr.) kao i izrazitih prikazivačkih stilizacija (usporeno kretanje, stop snimke, podijeljen ekran i dr.). Cijeli žanr, čuven po nasilju, a to je talijanski vestern, prepun je ekscesivnih stilizacija na svim planovima, i izrazito je esteticistički (jer stilizacija je svojevrsna mjera "estetičnosti" danoga filma).

PREVLAST STILIZACIJE U SUVREMENOM FILMU

Usmjeravanje na stilizaciju zapravo je pokazateljem prevlasti stilizacije nad izabranim standardom. Naime, premda u svakom filmskom djelu možemo izdvojiti kakav-takav filmski standard i bar nekakvu stilizaciju tog standarda, nije u svim razdobljima odnos stilizacije i standarda isti. U klasičnom filmu stilizacija se uglavnom javlja u službi izabranog standarda,

podvrgnuta je njegovom što boljem ocrtavanju. Suvremeni film očito stilizaciju stavlja u prvi plan, čini je da dominira nad izabranim standardom, te je ovaj posljednji podvrgnut stilizacijskom sustavu. Stvar, dakako, povijesno nije baš tako čista, niti su prevlasti uvijek lako ustanovljive bez daljnjeg nijansiranja. Ali, za svako podobnije razmatranje ova su dva krajnja tipa prevlasti orijentacijski ključna.

Prevlast stilizacije nad izabranim standardom obilježava cijeli suvremeni period filmovanja gotovo beziznimno. Očituje se podjednako u umjetničkim individualaca tipa Antonionija, Formana, Godarda, Bergmana, Altmana i drugih, kao i u serijskim filmovima kakvi su talijanski vesterni, francuski krimići i drugo. Ova se prevlast stilizacije ostvaruje također u svim filmovima bez obzira odakle dolaze, bili oni iz zapadnih zemalja, istočnih ili orijentalnih, "velikih kinematografija" ili "malih"...

Nije, dakle, moguće pojavu otvorena prikazivanja nasilja na filmu tumačiti izravno ideološki, kao proizvod nastrane ideologije određena pojedinca, određenih nacija, odnosno kapitalističkih koristoljubaca... Bivajući dijelom općeg usmjerenja stilizaciji, ona je tek filmsko očitovanje općekulturnog usmjerenja ovog perioda u svjetskoj civilizaciji.

ŠTO JE BILO KRIVO S POMODNIM PITANJEM

Pomodno pitanje, koje traži odgovor o izravnim psihološkim, ideološkim i drugim "razlozima" i "društvenim posljedicama" pojave nasilja u filmu, griješi u temeljnom pristupu. Raspravljajući o nasilju na filmu ljudi najčešće raspravljaju o njemu kao da se radi o društvenoj činjenici istog reda s pojavom stvarnoga nasilja na ulici pred našim očima. Zahtijevaju potom primjenu istih običajnih, zakonskih i ideoloških kodeksa koji se primjenjuju u slučaju stvarnog nasilja.

Film jest društvena činjenica, ali nije činjenica istoga reda kao i društvena činjenica nekog svakodnevnog događaja kojemu smo svjedoci i sudionici. Čovjek sučeljen s pojedinačnim događajima, recimo nasiljem na ulici, odmah na njega primjenjuju dane društvene kodekse, pa ili intervenira na neki način, ili se osjeća krivim (ili ga drugi okrivljuju) ako ne intervenira. Međutim, kad bi netko iz kinogledališta skočio da intervenira u nasilna zbivanja na platnu, ili kad bi moralno trpio zbog toga što je ostao pasivan na svojoj stolici i nije intervenirao – takvog bismo čovjeka držali ili mentalno zaostalim ili potpuno nekulturnim.

Film očito, spada u posebnu vrstu društvenih činjenica, i za njega ne vrijedi isti tip

društvenih kodeksa koji vrijedi za onu svakodnevicu na koju se film poziva prikazujući je.

SPOZNAJNA VRIJEDNOST PRIKAZIVANJA

U filmu se pohranjuje zabilježba, film je oblik komunikacije. Ta je zabilježba podložna uobličavanju i preobličavanju koje čuva njezinu prepoznatljivost i u prilikama koje nisu iste s onima u kojima je zabilježba učinjena, a mogu biti i vrlo različite od njih. Kad gledamo film, mi gledamo *obrađenu* zabilježbu, i to znademo, kao što znademo da se ona općenito obraća našem "uređaju za bilježenje", tj. našem intelektu – predočavanju, pamćenju, a ne našoj refleksnoj, trenutačnoj reakciji.

Jedna od funkcija priopćavanja jest u razvijanju spoznaje. Zapis podložan obradi omogućava da se na intelektualnom (znakovnom) planu projektiraju, razrade i iskušaju prilike inače teško, ako ikako, po volji raspoložive u životu. A time nas ono oprema znakovnim operacijama primjenjivim na neznane ali znakovno predvidive prilike. Uloga prikazivanja, kao uostalom i fantazije i teorije, jest egzistencijalna, čini nas spremnima za mnogošto još neiskušano.

Načelno uzevši, i prikazivanje nasilja, kao i prikazivanje bilo čega drugog, ima takvu spoznajnu ulogu. Radoznalost za nesreće, kriminalističke prekršaje, katastrofe i druge nevoljne pojave, što postoji u ljudi, obično nije zlorada nego je spoznajno motivirana: ljudi naprosto žele upoznati, znakovno iskušati i tako se bezbolno pripremiti za takve moguće slučajeve.

KULTURALNA VRIJEDNOST PROPISA

Filmska zabilježba, međutim, kao komunikacijsko sredstvo, nema samo spoznajnu, već i društvenovezivnu ulogu. Što se uzima za temu i kako se to stilizira nije važno samo spoznajno, nego je istodobno i signalom prihvatanja odnosno neprihvatanja vladajućih standarda koji kulturalno integriraju neku grupu ljudi (čine je zajednicom).

Premda, tako, svako prikazivanje ima nekakvu spoznajnu ulogu, društveno nije svejedno o kakvom se prikazivanju, odnosno o kakvim spoznajama, radi. Iako je svaka spoznaja životno važna, nema podjednako kulturalno značenje. Kulturalne vrednote, standardi i norme uspostavljaju se podjednako na komunikacijskom planu kao i na planu životnih postupaka na

koje komunikacija upućuje. Postoje posebne zabrane koje operiraju na znakovnom polju, koje normiraju samu komunikaciju i koje su na tome planu pokazatelji društvenog zajedništva. Pridržavanje normi signalizira pripadnost danih sporazumijevatelja kulturi koja počiva na tim normama, kao što javno nepridržavanje normi signalizira odmetništvo od kulture koja počiva na tim normama. Za takve postoje odgovarajuće društvene sankcije.

Zabrana prikazivanja nasilja i seksa, jedna je od najtemeljnijih normi evropocentrične kulturalne tradicije. Njeno nejavno narušavanje još je bilo izvedivo, ali javno jedva. I danas postoje cenzorske komisije, pravni zakoni koji daju mogućnost građanskih sankcija nad prijestupnicima. Tip kulture u kojem je pojava tako jakih prikazivačkih normi moguća, tip je koji snažno teži jakoj kulturalnoj integraciji, ili njenom održanju. Žustro odstranjuje sve što integraciji prijeti. U takvom tipu kulture, prikazivalaštvom dominiraju općevažeći standardi dok su mu stilizacije podvrgnute.

KULTURALNA PROMJENA

Javna pojava otvorenog prikazivanja nasilja, u takvu opsega kakva je danas, jasno najavljuje da s normativnošću kulture, pa i njenom integrativnošću, nešto nije u redu.

A ako to povežemo, kako smo već učinili, s općim trendom k prevlasti stilizacijskog sustava nad standardnim, onda moramo zaključiti da je posrijedi krupna promjena u tipu kulture.

Integrativnu, unifikacijsku, hijerarhijski sređenu kulturu zamjenjuje tip diferencijske, koordinativne kulture. Nad prikazivalaštvom (i uopće komunikacijom) sad više ne vladaju općevažeće norme, standardi, nego niz posebnih pravila za koje se individualno opredjeljuje ili ih se i individualno tvori. Njihova se individualnost ocrtava upravo kroz uzajamnu koordinaciju, a ne kroz varijacije standarda. Ta je koordinacija metakomunikacijske naravi, ona je metodološka: počiva na svijesti o bitnim komunikacijskim mehanizmima, o temeljima iz kojih proizlaze sve zajedničke, odnosno razdvajajuće crte različitih tipova i primjeraka komunikacija.

Stilizacijski postupci, kako rekosmo, imaju upravo metakomunikacijsku, metodološku vrijednost. Zato se koordinativna i diferencijska kultura i temelji na komunikaciji u kojoj dominira stilizacijski sustav a standardni mu je podređen.

SPOZNAJA KAO KULTURALNA NORMA

Metodološki vođena kulturalna komunikacija gotovo nužno povlači razumijevanje i trpeljivost za različite oblike kao i za različite kulturalne tipove komunikacija. Općenito uzevši, ona se ne konstituira kao diskriminacija među tipovima i pojedinačnim primjercima komunikacije, kako to čini tradicionalna, integrativna kultura. Kriterij kulturalnosti u koordinativnoj kulturi jest – spoznajna vrijednost dane komunikacije, te se kulturalna diskriminacija sad proteže između spoznajne novine i spoznajne trivijalnosti. Zato je i pojam originaliteta, izvornosti, kao i pojam novine, toliko važan u njoj. Vrijedniji su oni komunikacioni modeli (“kulturniji”) koji su netrivialniji, tj. informacijski nabijeniji.

Tradicionalne zabrane i norme neće više imati prijašnjeg važenja: prikazivanje nasilja, kao i seksa, imajući visoku spoznajnu vrijednost u kontekstu tradicionalne kulture (jer je sistematski prigušivano), dobiva punopravno i štoviše, u ovim početnim trenucima, i prvenstveno tematsko mjesto u suvremenim trendovima, i filmskim, i televizijskim, i književnim, i teatarskim... Cijeli niz zaboravljenih ili podcijenjenih filmskih vrsta, ili općenitije uzevši, kulturalnih obrazaca, uskravaju se i koriste zbog svoje razmjerno jake (neiskorištene) spoznajne vrijednosti u današnjem kontekstu.

Zato danas, recimo, holivudski film ima toliku vrijednost, a ogromna otkrivačka radoznalost vlada za pojedine podcijenjene i neznane ličnosti iz ranih razdoblja filma. Odatle i otvorenost svjetski vladajućeg filma (“velikih kinematografija”) za filmove i stvaratelje iz filmski nepoznatih zemalja (“malih kinematografija”). Tu je razlog za otkrivački odnos prema ne-umjetničkim vrstama: pedagoškom filmu, znanstvenom, reklamnom, propagandnom filmu, filmskim kompilacijama i sl.

A općekulturalno uzevši, svjedoci smo povjesničarskoj i etnološkoj preorijentaciji vrijednosti. Primitivne kulture više se ne drže jednostavnijima niti primitivnijima od naše sadašnje. Male kulture više se ne drže i nevažnima. Tradicionalni etnički i nacionalni asimilacionizam biva progresivno zamjenjivan etničkim i nacionalnom diferencijacijom s nužnom koordinacijom (koegzistencijom). Manjine i manjinske kulture, umjesto da se gube, jačaju i naglo se osvješćuju. Itd.

“Kulturnost”, kao vrijednosna odrednica, ne leži sada dakle, u unifikacijskoj kulturalnoj normi, već u spoznajnoj izdiferenciranosti kulturalnih obrazaca.

TIPOLOŠKA RAZNOVRSNOST SUVREMENOSTI

Premda diferencijska kultura teži dominaciji, nije lako prosuditi da li zaista dominira. Ne samo društvene grupe već i pojedinci kadšto usporedno dijele oba tipa kulture, te se po jednom tipu ponašaju u jednome krugu svojih djelatnosti, a po drugome tipu u drugome krugu. A nisu ni odnosi između dvaju kulturalnih tipova čisti. Nerijedak je, naime, slučaj da diferencijalni kulturalni obrazac, uspostavljen u sklopu jedne tradicije (recimo tzv. "elitne" književnosti) funkcionira u odnosu na druge tradicije (npr. folklornu, populističku "masovnu" sferu) kao zastupnik principa općekulturalne unifikacije, pri čemu će upravo taj društveni krug (krug "elitnih književnika" ili filmskih "umjetnika") svoje obrasce ponašanja propisivati kao normu ponašanja za sve druge (za tzv. "komercijalne" redatelje i pisce).

Složena situacija u kojoj zajednički dijelimo nekoliko različitih, u biti oprečnih kulturalnih tipova, upravo i uvjetuje činjenicu da nasilje može još uporno imati narušavateljsku, stilizacijsku vrijednost: jer norma od koje se prikazivanjem nasilja odstupa još i te kako živi. Domaće društveno zgražanje nad nasiljem, nad šundom i kičem, niz zakonskih restrikcija i političkih kampanja svjedočanstvom su koliko je unifikacijski orijentirana kultura još živa, težeći svojem konzerviranju, potiskujući diferencirajuće, spoznajno orijentirane kulturalne procese.

Na drugoj strani, međutim, živost unifikacijske kulture stimulira kršiteljstvo, stilizacijsko usmjerenje, hrani ga. Čini da kršenje zabrana postane modom, lako prenosivom i izrazito društveno efikasnom.

Na modu ne valja gledati kao na lošu socijalnu pojavu. Moda ima izrazitu, ponajčešće korisnu, društvenu funkciju. Prvo i prvo, ne postaje bilo što predmetom pomodnosti, nego samo ono što zadovoljava neke vitalne potrebe kulture. Simplificirajući, imitativno preuzimajući i varirajući, moda čini određene obrasce lako prenosivim, tj. lako usvojivim, i takve ih širi i odomaćuje u društvu. Njena je uloga izrazito podružtvovljavajuća, brzopotezno pripremajući ekstenzivan teren za intenzivnije kulturalne zahvate.

Prikazivanje nasilja danas je nedvojbeno moda stilizacijske naravi. Ali s time valja biti zadovoljan. Jer pomodna stilizacijska upotreba prikazivanja nasilja priprema teren za intenzivnu – spoznajnu upotrebu.

NAGLASCI NA PRIKAZIVANJU NASILJA

Već u prethodnom razmatranju može se razabrati mogućnost lučenja dva izrazita tipa prikazivanja nasilja: stilizacijski tip i spoznajni tip.

U većini današnjih filmova naglasak je na stilizaciji, na metodološkoj ulozi prikazivanja nasilja, a ova se temelji na narušiteljskoj opreci spram davnašnjih, još važećih standarda. U ovim filmovima prikazivanje nasilja izrazito će se ojačavati dodatnim stilizacijskim postupcima. Na primjer, posebno će se dramaturški pripremati za prizore nasilja i oni će dolaziti kao dramski vrhunci ("šokovi") u tijeku filmskog izlaganja. Zatim nasilje neće biti jedini tematski stilem, ponekad će se miješati sa stilizacijski naglašenim prizorima seksa, ili će se inače baratati tematskim iznenađenjima tj. iznenađenjima u odnosu na tematsku pripovjedačku tradiciju. Pritom će se i na ostalim razinama, a ne samo tematskoj, posezati za jakim stilizacijama. O svemu tome najbolje svjedoče već spomenuti Peckinpahovi filmovi, talijanski vesterni, suvremeni kriminalistički filmovi i drugi.

Funkcija je ovako orijentiranog prikazivanja nasilja već naširoko izložena, ponovit ću je ovdje tek ukratko.

Stilizacijsko prikazivanje nasilja dijelom je općeg stilizacijskog usmjerenja, koje zahvaljujući svojoj modnoj ekstenziji, tj. snažnom trendu brzog područstvoljavanja, zapravo predstavlja bojevenu društvenu frontu metodološki temeljene kulture u kojoj će dominirati diferencirajući koordinativni princip.

Drugi je tip filmova onaj sa spoznajnim naglaskom. Prikazivanje nasilja teži izgubiti svoju predominantno stilizacijsku ulogu i dominantno dramaturško mjesto u filmu, prizori nasilja se javljaju ničim posebno najavljeni, prosto kao jedna ravnopravna, ni po čemu posebna, tematska jedinica među drugim. Umjesto da prave buku oko činjenice što se nasilje uopće prikazuje, oni prikazivanje nasilja tretiraju kao jedno između mnogih čimbenika općeg spoznajnog usmjerenja djela.

Takvi su filmovi izrazito otjelovljenje metodološke orijentacije po stanovitoj koordinaciji između raznih spoznajnih izvorišta i modusa, a sve prema jedinstvenim i metodološki jasnim principima (koji se najčešće razabiru kao izrazito osobni, "autorski"). Takvi se filmovi, doduše, osjećaju, u cjelini uzev, jakim stilizacijama i u odnosu na stilizacijski orijentirane filmove, i u odnosu na tradicionalne standarde neprikazivanja nasilja, ali unutar svojega dramaturškog ustrojstva oni su minimalno stilizacijski. Primjera za tu vrstu filmova nema odviše, tu spadaju, recimo, neki Bergmanovi filmovi, kao i filmovi nekih naših najboljih

redatelj: Živojina Pavlovića, Puriše Đorđevića, Saše Petrovića. Međutim, budući da se takav tip filmova obično ne koncentrira na prikazivanje nasilja, to ćemo imati cijelu jednu široku lepezu spoznajno orijentiranih filmova u kojima nećemo naći nasilja u izravnom obliku. Takvi su, recimo, Antonionijevi filmovi, Truffautovi filmovi, Menzelovi filmovi, a u nas je takav, recimo, Dušan Makavejev.

SAŽETAK I ZAKLJUČAK

Pokušajmo sada sažeti i zaključiti ovo razmatranje.

Otvoreno i rasprostranjeno prikazivanje nasilja doista narušava neke kulturalne norme, kako to svi osjećaju, a pedagozi i javni dušebrižnici i ističu.

Ali norme koje otvoreno prikazivanje nasilja narušava i nisu norme koje su važne za naš praktički, svakodnevni život, već norme koje važe za *komuniciranje* o tome životu, koje propisuju o čemu se smije javno govoriti i na koji način, a o čemu se ne smije govoriti, i na koji se to način ne smije. Dakle, ono u što dira otvoreno prikazivanje nasilja nije naše svakodnevno ponašanje, već naše komunikacijsko ponašanje.

Norme koje vladaju našim komunikacijskim ponašanjem, povijesno su uvjetovane norme, one izražavaju načela po kojima je ustrojena povijesno dana kultura. Norme koje brane komunikaciju o nasilju, pa tako i prikazivanje nasilja, pripadaju tradicionalnoj unifikacijskoj, integrativnoj kulturi u kojoj se podrazumijeva stroga konformističnost i specifičnost ponašanja njenih članova već prema hijerarhijskom mjestu koje zauzimaju. Orijentacija prema normama jasno upozorava da li je neki član spreman prihvatiti kulturu u cjelini, ili to nije, pa onda potpada pod sankcije.

Pojava rasprostranjenog narušavanja ovih integracijskih normi, kako je to vidljivo u pojavi mnoštva filmova što otvoreno prikazuju nasilje, kao i u drugim narušiteljskim strukturalnim značajkama filma, upućuje na to da se tradicionalna integrativna i unifikacijska kultura lomi, i da se javlja drugačija kultura.

Ovu drugačiju kulturu nazvali smo diferencijskom i koordinativnom, jer se temelji na diferencijaciji kulturalnog ponašanja koje se ne odvija po hijerarhijskoj skali, već po horizontali, kao samostalni i ravnopravni tipovi kultura koji se uzajamno usuglašavaju putem komunikacijske koordinacije metodološki nadzirane. Ovu smo kulturu nazvali još i spoznajno

usmjerenom, jer ona ne vrši diskriminaciju među vrstama komuniciranja u svijetu prema njihovoj integrativnoj i hijerarhijskoj kulturalnoj funkciji, već prema njihovoj spoznajnoj funkciji. Današnje kulturalne prilike višestruke su i imaju svoj utjecaj i na vrste filmova što se snimaju i gledaju.

Još uvijek se susrećemo s filmovima koji su pripadnici tradicionalne unifikacijske kulture i koji poštuju tradicionalne norme prikazivanja.

A opet, ogroman je broj filmova koji bilo izričito bilo skrovito imaju narušavateljski karakter, jer im je cilj prvenstveno u narušavanju tradicionalnih kulturalnih normi komuniciranja, ali u ostvarenju novih oblika komunikacijskih ponašanja, i mogućnosti za nove oblike ponašanja.

I na kraju, postoji manji ali ne i zanemarljiv broj filmova, koji bez bojevine buke realiziraju nove komunikacijske norme: a to su spoznajne norme. Vrhunske norme što vladaju tim filmovima jesu spoznaja, sve što omogućuje spoznajna proširenja ulazi u film, bez obzira koliko je to grozno i šokantno, premda na tome neće posebno i stalno insistirati.

Iz ovih razmatranja slijedi i nedvoumni zaključak o prirodi pedagoških i političkih otpora, u nas i u svijetu, prema valu otvorenog prikazivanja nasilja i seksa na filmu. Ti su otpori izrazito konzervativni, kulturalno reakcionarni, jer teže očuvanju i obnovi tradicionalne, unifikacijske, klasno i strukovno diskriminacijske, segregacionističke kulture, koja je svoj puni izraz imala upravo u tradicijskom filmu. Ne treba, naime, zaboraviti da je najstrože i najizrazitije moralističke kodekse, koji su točno propisivali što se i kako smije prikazati na filmu, imala upravo holivudska kinematografija. Ova kinematografija je najizvrsnijim predstavnikom i izraziteljem vrednota unifikacijske, hijerarhijski strukturirane, diskriminatorne kulture, kakva je donedavno bila američka.

Premda mnogi današnji filmovi što prikazuju nasilje nastaju opet u Hollywoodu i komercijalno su kontrolirani kao i prijašnji, velike su razlike. Oni danas nastaju u ime drugačije kulture, a toliko su zaoštreni u prikazivanju nasilja jer se tu razračunavaju s vlastitom kulturalnom tradicijom koja je upravo u Americi bila najjača. S druge strane, njihova komercijalna eksploatacija naliči "komercijalnosti" čovjeka koji iz svoje financijske propasti želi ušićariti što je moguće više, a ne vidi koliko zapravo njoj time doprinosi. Cijela se kulturalna promjena unutar američke kinematografije i odvija pod znakom grčevitog nastojanja tradicionalne filmske industrije da se prilagodi novim kulturalnim i novim proizvodnim prilikama, i da spriječi svoje propadanje.

Te nove kulturalne prilike narušavaju principe svih oblika tradicijskih kultura, zato i znakovi nove metodološke kulture nisu locirani samo u Americi, niti su vezani za kapitalističko ideološko podneblje, već se podjednako javljaju i u nas, kao i u orijentalnim kulturama. S tim se u vezi javlja i novi internacionalni konzervativizam koji u svemu što korjenitije unosi nove kulturalne vrednote vidi neprijatelja. Pa iako se taj neprijatelj različito imenuje u različitim kulturalnim sredinama, on se osjeća zajedničkim, pa se, nasuprot, recimo, modi prikazivanja nasilja na filmu može jednako jasno ustanoviti moda razgranate borbe protiv prikazivanja nasilja na filmu. A ova potonja moda, postaje sve jača i jača u nas, i postaje ozbiljnim pitanjem koliko će ona uspjeti odložiti ili čak i spriječiti nove kulturalne procese u domaćoj kinematografiji, i u ostalim komunikacijskim područjima.

ALTERNATIVA PODRAZUMIJEVANOM U KULTURI

14. ŠTO JE TO EKSPERIMENTALNI FILM?

NAZIVI I STAJALIŠTA

Nazivi koji su se davali korjenitim pokretima u filmskoj povijesti, najčešće su bili vezani uz određena tumačenja tih pokreta, tumačenja što su prilazila filmu s određenih stajališta. Nazivi su, zato, varirali onoliko koliko su varirala i stajališta s kojih se pristupalo filmu. Tako, na primjer, nazivi "underground film", "neovisni film", "nekomercijalni film" naglašavaju društveno-ekonomsku poziciju korjenitih pokreta, nazivi "avangardni film", "alternativni film" i "osobni film" naglašavaju kulturalnu ulogu takvih filmova, dok nazivi "eksperimentalni film", "antiiluzionistički film", "nenarativni film" i drugi, naglašavaju strukturalnu i estetičku ulogu.

METODOLOŠKA PRETPOSTAVKA

Ipak, sva ta različita stajališta i sva ta imenovanja vezuje isto metodološko nastojanje i pretpostavka: nastoji se pronaći zajednički opći naziv što bi obuhvatio sve filmove i filmske pokrete za koje se osjeća da pripadaju istom opredjeljenju. Uz to se pretpostavlja da će pronađen naziv imenovati *karakteristike zajedničke svim tim filmovima*. To jest, pretpostavlja se da je moguće naći neki najmanji zajednički skup karakteristika svih tih filmova i pokreta, što će omogućiti objedinjavanje ali i unutarnje razlikovanje filmova.

POVIJESNA I STRUKTURALNA MNOGOVRSNOST

Međutim, svako traganje za najmanjim zajedničkim nazivnikom ubrzo se suočava s bezizlaznošću.

Raznovrsnost je filmova odveć velika, i to na svim planovima: i na povijesno-kulturalnom planu (na primjer: francuska avangarda, sovjetski revolucionarni film, američki underground, evropski suvremeni eksperimentalizam), i na strukturalno-estetičkom planu (na primjer: filmovi se kreću od bunuelovskog nadrealizma preko kompjutorske apstrakcije do predstava proširenog filma), a da se i ne govori o raznovrsnosti na ekonomsko-proizvodnom planu (gdje proizvodnja varira prema ekonomsko-proizvodnim sistemima

pojedinih sredina).

Raznovrsnost je tolika da one zajedničke karakteristike koje se i mogu naći nisu nimalo specifične za korjenite pokrete, to jest, one su toliko općenite da se pod njih dadu svrstati i filmovi i pokreti za koje se osjeća da nemaju nikakvu vezu s korjenitim pokretima. Na primjer, svaki je film nekako strukturiran, pa prema tome i "strukturalan", istraživanje nikako nije osobina samo eksperimentalnog filma već i većeg dijela tradicijskog filma, a, recimo, "avangardnim" je teško zvati filmove koji danas nastaju u sklopu višedesetljetne tradicije, koliko je filmska avangarda danas već stara.

REVIZIJA METODOLOŠKIH PRETPOSTAVKI

Ovakva situacija odgovara protuteorijski nastrojenim zastupnicima korjenitog filma, jer im daje argument za tvrdnju o nemogućnosti i besmislenosti teorije o filmu. Ali, nemamo li predrasuda prema teoriji, morat ćemo se potruditi da nađemo takav pristup s kojeg bi ipak bilo moguće utvrditi kriterije prema kojima prepoznamo korjenitost kad je sretnemo, kriteriji koji nas orijentiraju u svim našim taksonomskim teorijskim operacijama nad našim iskustvom s korjenitim filmskim pokretima.

Ovo je moguće samo uz revidiranje metodoloških pretpostavki. Umjesto da tragamo za najmanjim zajedničkim strukturalnim *karakteristikama*, bolje je dati prvenstvo traganju za time *što* alternativni filmovi *čine* u danoj kulturi. Strukturalno-taksonomskom pristupu treba dodati strukturalno-funkcionalistički pristup.

Pretpostavivši, naime, da je korjenitim filmskim pokretima zajednička opća kulturalna funkcija, možemo lakše objasniti zašto njihove osobine variraju: one variraju zato jer filmovi u *različitim* povijesno-kulturalnim okolnostima ostvaruju *isti tip* kulturalne funkcije. Nastojanje da se ove funkcije održe istotipskim pod vrlo varijabilnim okolnostima uvjetuje mijenjanje strukturalnih karakteristika filmova, kao i mijenjanje društvenih strategija pomoću kojih se te funkcije ostvaruju.

TEMELJNA FUNKCIJA: OTVARANJE ZAKOČENIH MOGUĆNOSTI

Korjeniti filmski pokreti jesu korjeniti *u odnosu spram nečega*.

Oni su korjeniti spram *povijesno danog tipa filmovanja*, spram povijesno dane filmske kulture.

Korjenitost se očituje u tome što se dira u *pretpostavke* povijesno dane filmske kulture.

U svakoj, naime, kulturi postoje neke značajke koje se drže *invarijantnim*, nepromjenjivim. Sve je ostalo podvrgnuto variranju, ali te se značajke zadržavaju invarijantnim, bilo zato što se ne uviđa da ih se uopće može varirati, bilo zato što se njihovo variranje zabranjuje kao postupak "stran" danoj kulturi, tj. kao protivni vrijednosnom sustavu koji ravna danom kulturom i orijentira njene pripadnike. Sve što naglašeno dira i te invarijantne značajke drži se "nekulturnim", "izvankulturnim", "nefilmskim", "neumjetničkim" itd.

Korjeniti filmski pokreti upozoravaju na te invarijantne značajke i podvrgavaju ih sustavnom variranju, mijenjanju. Oni dovode pod istraživačku lupu ono što dotada nije uopće istraživano, diraju u korijene povijesno dane filmske kulture.

Dirajući u pretpostavke povijesno dane filmske kulture, korjeniti pokreti otkrivaju cijelo jedno polje stvaralačkih i spoznajnih mogućnosti koje je do tada bilo sakriveno i zakočeno, eventualno tek slučajno, usput dodirivano. Eksperimentalisti izričito kultiviraju ono što je do tada bilo izvan sfere kultivacije.

DISCIPLINARNA DIFERENCIJACIJA

Načelno uzevši, novo polje djelatnih mogućnosti ni na koji način ne oštećuje ili potiskuje dotadanje polje djelatnih mogućnosti. Ono mijenja opću sliku mogućnosti, ali ništa drugo. Tradicionalne djelatnosti i dalje mogu nastaviti svojim životom, zadržavajući invarijantnim i zakočenim ono što su držale i do tada, jer će se novojavljena eksperimentalna struja posvetiti razvijanju upravo tih zakočenih mogućnosti, uz zanemarivanje onih koje njeguje dominantna filmska kultura.

Između nove struje i dominantne struje se, zato, može uspostaviti odnos disciplinarne podjele posla, s time da disciplinarne granice mogu biti vrlo fleksibilne i neodređene.

Tako se zapravo i događa sa svakom avangardnom strujom koja se ustali na dulje vrijeme. "Apstraktno slikarstvo", svojedobno avangardno, danas je naprosto jedno disciplinarno polje što postoji usporedno uz druga disciplinarna polja figurativnog slikarstva.

POLEMIČKO ALTERNIRANJE

Međutim, polazno diranje u pretpostavke dane kulture prolazi svakako samo ne miroljubivo.

Pretpostavke dane kulture nisu pretpostavkama samo zato jer ih kultura nije svjesna, već su to i zato jer su normirane kao temelji na kojima se gradi, ali u koje se ne dira.

Zbog te ugrađene normativnosti svake kulture, diranje u temelje pokazuje se kao ugrožavanje cijelog vrijednosnog sustava što počiva na tim temeljima, što nadzire odvijanje dane kulture. Zato reakcija dominantne kulture na pojavu korjenitih struja znade biti neobično žestoka.

U takvim se normativnim uvjetima korjenita struja može javiti tek uz organizirano nastojanje za preuređenjem vrijednosnog sustava zatečene kulture. Naravno, riječ je o nastojanju za takvim preuređenjem koje će obuhvatiti i mogućnosti koje dotada nije obuhvaćao već isključivo postojeći sistem kulture. Korjenita struja se zato javlja kao polemička vrijednosna *alternativa* zatečenom normativnom sistemu, radeći na njegovoj smjeni.

Ovaj sukob se, naravno, konstituira *društveno*. Zastupnici dominantnog modela kulture djeluju na predstavnike alternativaca restriktivno i uklanjački, i to na svim dostupnim planovima (i na svakodnevno običajnom planu, i na ekonomskom planu i na političkom). Avangardisti opet pribjegavaju svim onim društvenim potezima pomoću kojih mogu društveno ustaliti svoju djelatnost. Kad to uzmognu, , konstituiraju "pokret", tj. grupni koordiniran nastup, izgrađuju svoj vlastiti normativni sistem (obično neprijateljski nastrojen prema vladajućem), a stvaraju i vlastitu društvenu sredinu – vlastiti sistem financiranja, proizvodnje, distribucije i prikazivanja, kao i svoju vlastitu kulturnu javnost (svoj krug gledaoca, kritičara, povjesničara, teoretičara). Drugim riječima: konstituiraju "alternativnu kulturu" sposobnu da se nosi s dominantnom.

AVANGARDIZAM KAO POVIJESNA POJAVA

Alternativni, avangardni pokreti nisu univerzalnom pojavom u povijesti. Njihova množina u dvadesetom stoljeću sugerira da je kultura ovog stoljeća ona koja omogućava avangardizam, za razliku od drugih povijesno danih kultura.

Stvar bismo mogli općenito formulirati ovako: da li će se diranje u pretpostavke jedne kulture naprosto razviti u disciplinu prirodno uključenu u opću kulturu, ili će se razviti u polemičko-alternacijski pokret sukobljen s dominantnim tipom kulture, ovisit će o općem tipu kulture u danom vremenu.

Naime, ona kultura koja nije svjesna svojih invarijantnih značajki, i koja u odnosu na njih ne izgrađuje neki oformljen normativni odnos, lakše će apsorbirati diranje u te značajke – jer to neće prepoznati kao diranje u ukupan sustav kulture – nego što će to moći kultura koja je donekle svjesna svojih invarijantnih značajki i koja ih nastoji izričito normativno fiksirati, zadržati nenarušenim. Tek će u ovoj potonjoj kulturi suprotnosti između konzervativizma i novatorstva doći do izražaja.

Možemo, dakle, razlikovati dva globalna tipa kulture: jedan tip kulture koja nije svjesna svojih invarijantnih značajki i koja se usredotočava samo na ostvarivanje svojih tematiziranih mogućnosti – nazovimo je *ontološki orijentiranom kulturom*, i drugi tip kulture svjesne svojih pretpostavki i s nekakvim izričitim odnosom prema njima (konzervacijskim ili novatorskim) – nazovimo je *metodološki orijentiranom kulturom*.

Avangardizam i alternativnost se javljaju samo u metodološki orijentiranim kulturama, a očito je da je ova naša današnja kultura takva.

INOVACIONIZAM AVANGARDIZMA

U sklopu metodološki orijentirane kulture možemo uočiti dvije tendencije: *tendencije k inovaciji* i *tendencije ka konzervaciji*.

Te dvije tendencije su isključivo vrijednosne naravi. Naime, u svakoj pojavi možemo pratiti dva vezana, uzajamno ovisna aspekta: sistem i informaciju. Sistem je temeljem prepoznavanja, predvidljivosti i očekivanja. Informacija je prepoznata novina. Informaciju dobivamo primjenjujući sistem. Bez sistema nema informacije, ali ne bi bilo niti sistema kad ne bi bilo stjecanja informacija.

Premda su sistem i informacija uzajamno ovisni aspekti, vrijednosno se može dati prednost, tj. usmjeriti pažnja čas na jedan čas na drugi aspekt. *Konzervativizam* usmjeruje pažnju na systemske vrijednosti i karakteristike, težeći njegovu svjesnu očuvanju, dok *inovacionizam* usmjerava pažnju na informacijske vrijednosti, težeći njihovu svjesnu proizvodnju.

Kako je informativnost određena kao novina, to u avangardističkim pokretima novina ima vrhunsku vrijednost u vrijednosnoj hijerarhiji alternativnih kultura. Avangardizam je gonjen i motiviran inovacionizmom, i specijalizira se upravo za tu vrijednosnu orijentaciju unutar opće metodološki orijentirane kulture.

RELATIVNOST ALTERNATIVNOSTI

Ako alternativnim nazovemo svaki onaj film, onaj pokret, koji dira u invarijantne značajke dominantne filmske kulture, onda će tip alternacije biti neminovno vezan uz tip invarijantnih značajki u koje dira.

I povijesna i žanrovska raznovrsnost alternativnih pokreta bit će uvjetovana povijesnom i tipološkom raznovrsnošću pretpostavki povijesno danih kultura, odnosno povijesno dane kulture, one u kojoj se konstituira dan alternativni filmski pokret.

Kao primjer povijesne relativnosti avangarde možemo dati slučaj Maye Deren (a podudarni su slučajevi i Bunuela, Petersona i u nas Makavejeva). Deren je u načelnoj strukturalnoj objektivističnosti i nepersonalnosti filmskog stvaralaštva u klasičnoj holivudskoj kinematografiji suprotstavila tip osobnog, subjektivnog stvaralaštva. Danas je takvo alterniranje nezamislivo, jer je osobnost, subjektivnost, oficijelna značajka većeg dijela kulturalno dominantnog stvaralaštva.

Na sličan način i diferenciranje žanrova ili disciplinarnih potpodručja unutar općeg područja alternativnog filma, uvjetovano je usredotočenjima na različite skupove temeljnih značajki što će se istraživati.

U ostatku ću teksta podrobnije ilustrirati ovu diferencijaciju, jer ćemo putem nje dobiti plastičniji uvid u karakter i stvaralačko polje suvremenog eksperimentalnog filma.

NARATIVNOST - NENARATIVNOST

Filmske avangarde su, uglavnom, započinjale u tradiciji fikcionalnog filma, naoštrene upravo prema njegovim dominantnim obilježjima. Bilo je to tako i s francuskom avangardom, i sa sovjetskim revolucionarnim filmom (Vertov je polemizirao s igranim filmom), a tako je bilo i s počecima američke avangarde, kao i s počecima jugoslavenskog eksperimentalnog filma.

Isključivi tip filmskog organiziranja fikcionalnog filma bila je narativna organizacija, tj. organizacija filma oko fabule. Film je morao biti fabulistički da bi bio fikcionalan, i da bi uopće ulazio u sferu umjetnosti. U tradiciji fikcionalnog filma nisu bili poznati, niti dozvoljivi, drugačiji nenarativni i nefabulistički tipovi organizacije.

Avangardni pokreti su upravo zapeli dokazati kako su doista mogući drugačiji tipovi organizacije fikcionalnog filma mimo fabulističkog tipa organiziranja.

Nadrealizam je upozorio na mogućnost "neuzročnog" povezivanja pretpostavljenih fabulativnih zbivanja, dajući maha osobnoj strukturalnoj imaginaciji stvaraoca.

Tzv. "poetski film" – na primjer onaj Derenin, Petersonov, ranog Brakhagea (Brekidža), ranog Makavejeva i ranog Pansinija i tako dalje – u potpunosti je naglasio ulogu osobne strukturalne imaginacije, vođene ponajviše rasplnutim ("poetskim") osjećajem za strukturu i "ritam".

Strukturalan film je izričito stavio u zadatak izumijevanje novih očitih principa organizacije filma, i on je danas jedna od najjačih struja u eksperimentalnom filmu (među stvaraocima strukturalnog filma spadaju npr. Kubelka iz Austrije, Gotovac iz Jugoslavije, Frampton i Snow iz Amerike, Robakowski iz Poljske i dr.).

REPREZENTATIVNOST I NEREPREZENTATIVNOST TEMATIKE

Doduše, nenarativni oblici organizacije imali su svoje polje izričitog razvijanja u nefikcionalnom filmu, u dokumentarnom, reklamnom i obrazovnom.

Nenarativnost, međutim, alternativnog filma i nenarativnost klasičnog dokumentarizma bitno se razlikuju. Razlikuju se prvenstveno po odnosu prema temi, prema onome što se prikazuje.

Tradicionalni dokumentarni film (kao i tradicionalni fikcionalni film) posvećivao se registraciji onih zbivanja i prilika koje se držalo, ili koje se mogu držati važnim prema vladajućim kriterijima o tome što je kulturalno važno i zanimljivo. Sve što je klasični dokumentarizam prikazivao bilo je na neki način *reprezentativno*. Nije se dokumentarcem držalo onu filmsku traku koja ne prikazuje zbivanja tako da ih se može držati reprezentativnim. Na primjer, obiteljske snimke, nesređeni fragmenti nevažnih zbivanja – nisu se uopće držali dokumentarizmom, odnosno filmskom umjetnošću.

Alternativni film se, međutim, dijelom okomio upravo na ova obilježja dokumentarizma. Ono što će se pokazivati u alternativnim filmovima neće biti samo ono što je od standardne kulturalne važnosti, niti će se događaji nastojati učiniti filmski reprezentativnim, već će se pažnja namjerno usredotočivati k nevažnostima. To će se, pri tome, činiti na takav strukturalan način kako se tim nevažnostima ne bi pridala težina reprezentativnosti.

Cijeli niz dnevnika, putopisnih filmova (kakvi su na primjer filmovi Jonasa Mekasa u Americi, ili Dragiše Krstića u Jugoslaviji) primjer su takvog antireprezentativnog pristupa, ali kao dobri primjeri mogu poslužiti i niz strukturalnih filmova (kao na primjer filmovi Gotovca, Snowa, Robakowskog).

PRIKAZIVALAŠTVO - NEPRIKAZIVALAŠTVO

Jedna od najinvarijantnijih značajki ukupnog filmovanja bila je prikazivačka priroda filma: tj. film je snimio (registrirao) zbivanja i oblike koji su se kasnije prepoznavali na snimci. Ta prikazivačka, mimetička, referencijalna priroda filma bila je ciljem samoga izuma filma i fotografije, i zadržana je kao neoboriva pretpostavka filmovanja.

Jedno se krilo avangardnog pokreta – tzv. apstraktni film – usredotočilo upravo na njegovanje filmovanja koje neće biti prikazivalačko, referencijalno. Takve filmove su radili u Njemačkoj na primjer Eggeling i Richter, u Britaniji Len Lye, u Americi Sharits, braća Whitney, kasni Brakhage, a u Jugoslaviji Pansini, Hajdler, Šamec i drugi.

UMJETNOST - ALGORITMIČNOST

Alternativni film se uglavnom javlja u tradiciji tzv. umjetničkog filma. Tradicionalno, umjetnički čin je jednokratni, individualan, neponovljiv čin, vezan uz kontekst djelovanja, bilo uz materijalnu individualnost prilika, bilo uz individualnost periodičnog umjetnikova raspoloženja, htijenja i vještina. Sve što nije jednokratno, što je ponovljivo i djelatno neindividualizirano, nije se držalo umjetničkim, i nije ulazilo u krug kulturnih djelatnosti u koje ulazi umjetničko bavljenje.

Jedno se krilo filmskog eksperimentalizma upravo usredotočilo na demonstriranje kako algoritamski postupci, tj. ponovljivi postupci, neovisni o individualnim prilikama i individualnosti izvođača, mogu imati istu imaginativnu važnost i potencijale kao i

tradicionalni nealgoritamski umjetnički činovi.

Riječ je o istraživanjima, poput onih Jugoslavena Ivana Ladislava Galete, ili Poljaka Wojciecha Bruszewskog, u kojima se iznalazi sistem postupaka koji svakog izvođača, ukoliko ga poštuje, treba dovesti do istih provjerivih rezultata. Ova istraživanja su istoga ranga kao i znanstvena istraživanja, sva je njihova vrijednost u koncepciji, u hipotezi s kojom se pristupa izvedbi.

MEDIJSKO PRERAZGRANIČAVANJE

Pri gledanju filma potrebno je iz općeg skupa zamjedbenih karakteristika naše okoline izdvojiti one koje su dijelom filmskog priopćenja. Te je karakteristike potrebno locirati u prostoru, uočiti gdje vremenski počinju i gdje vremenski svršavaju, potrebno je razlikovati filmski irelevantnu podlogu od tekstone filma, kao što valja razlikovati strukturu filmskog zbivanja od strukture nefilmskih zbivanja oko nas. Signali koji nas upozoravaju na lokaciju medija, odnosno na lokaciju filma, nazivaju se "metakomunikacijskim".

Tradicionalno su ti signali krajnje standardizirani, s čvrstom funkcijom razgraničavanja, s jasnom granicom (na primjer: okvirom ekrana, s jasnim najavama i odjavama filma, pomoću izoliranja svjetlosne tekstone filma od tekstone ekrana, kao i uz pomoć strukturalnih specifičnosti filma). Konstantnost metakomunikacijskih signala, i jasnoća granica, bili su tradicionalni preduvjeti za svaku filmsku komunikaciju, za percepciju filma kao filma.

Dio alternativnog filma usredotočio se upravo na istraživanje tih metakomunikacijskih granica filma, odnosno posvetio se mijenjanju i uklanjanju metakomunikacijskih signala.

Kad se radi o zamućivanju granica, tada imademo posla s tzv. "proširenim filmom". Ako se u obradu tih granica uključi neka druga pojava tzv. "multimedijalnih predstava" (recimo ako teksturu platna na koje se projicira film zamijenimo teksturom tijela plesača koji pod svjetlom filmske projekcije plešu, imat ćemo multimedijску predstavu koja kombinira film i ples).

Ovakvim intervencijama u metakomunikacijske granice filma potiče se na drugačije razgraničavanje medija i drugačije mogućnosti strukturiranja tog novorazgraničenog medija: u krug imaginacijskog istraživanja ulazi ono što je do tada bilo izvan njega.

KULTUROLOŠKA PERSPEKTIVA

Zahvaljujući inovacionističkoj groznici, avangardni je filmski pokret otvorio cijeli niz djelatnih mogućnosti i novih područja imaginativnog oblikovanja.

Međutim, otvaranje mogućnosti podrazumijeva i njihovo strpljivo razrađivanje i ostvarivanje.

Dok je, zato, inovacionizam iznimno koristan u otkrivalačkom periodu, on je u razvijenijoj situaciji unutar alternativne kinematografije kočnicom. U razvijenijoj situaciji unutar alternativne kinematografije, korisniji je unutarnji konzervativizam, težnja za standardizacijom područja istraživanja, tj. razvitak žanrova.

Ako se kontinuirano insistira na inovacionizmu, lako se može dogoditi da se on deformira u pusto natjecanje u prioritetu osobnih "izuma", u mistifikaciju malih iznašasća, i u pokušaje pravne regulacije prava prvenstva i prava vlasništva nad idejama i izvedbama. Danas je česti slučaj natjecanja za prvenstvo, i odbacivanje vrijednih istraživanja zato jer, kako se to kaže, "ponavljaju već viđene stvari".

U društveno i kulturalno kriznoj situaciji koja se može razviti u takvoj mistifikatorskoj atmosferi, tek je temeljna promjena tipa kulture ona koja daje perspektive: tj. metodološki orijentirana kultura će se morati promijeniti u ontološki orijentiranu kulturu, jer u toj kulturi nije izražen antagonizam između konzervativizma i inovacionizma, te i nema motivacije za mistifikaciju inovacionizma.

Vjerujem da će početak 21. stoljeća biti svjedokom općeg prelaska metodološki orijentirane zapadnjačke kulture na ontološki orijentiran tip kulture. Avangardizam, kao poseban povijesno-kulturalan fenomen, bit će prošlom pojavom, a kinematografija će disciplinarno razvijati i njegovati sve bitne djelatne tipove koje je 20. stoljeće uspostavilo. Tj. njegovat će i narativni i nenarativni film, i prikazivački i neprikazivački, i reprezentativan i nereprezentativan, i neponovljivi i ponovljivi tip djelatnosti, i medijski razgraničene djelatnosti kao i medijsko prerazgraničavanje i tako dalje.

Da višestruka osjetljivost, nesputana normativnim i polemičkim nepomirivostima, nije utopija, svjedoči pojava mlade publike koja se paralelno odgaja i na djelima alternativne kinematografije i na djelima reprezentativne kinematografije, a pri tome je lišena vrijednosnih predrasuda i jedne i druge.

Dakako, još danas, u mnogim sredinama, a među njima i u jugoslavenskoj, avangardizam je

daleko od kulturalne prihvaćenosti. Premda ima svoju publiku, još je uvijek izopćen iz javnih mehanizama kulturalnog establishmenta. Još se prečesto avangardizam bori za svoju golu egzistenciju, a da bi njegovim predstavnicima perspektive kulturalnog pomirivanja izgledale realnim.

No, pragmatičke okolnosti u pojedinim sredinama (vrlo nejednakim u tom pogledu, premda od vrhunske važnosti za one koji u njima djeluju) ne moraju utjecati na opće kulturalne trendove, i bez obzira kakvom se brzinom ti trendovi negdje ostvarivali, čini mi se da će se doista ostvarivati na gore ocrtan, predvidiv, globalan način.

BIBLIOGRAFIJA

Avant-Garde Film in England and Europe, 1975, Studio International, Novembar-Decembar: London

Stan Brakhage, 1963: *Metaphor on Vision*, Film Culture Inc: New York

Film as Film; Formal Experiment in Film, 1979; Arts Council of Great Brittan: London

Peter Gidal (ur) 1978: *Structural Film Anthology*, BFI: London

Paul Hammond (ur.) 1978: *The Shadow and its Shadow: Surrealist Writtings on Cinema*, BFI: London

B. Hein und W. Herzogenrath (ur.): *Film als Film*, Hatje: Stuttgart

A History of the American Avant-Garde Cinema, 1976, The American Federation of Arts: New York

Knjiga Geffa, 1967, Organizacioni komitet GEFFA; Zagreb

Jonas Mekas 1978: *Movie Journal*, Collier Books: New York

Novi Američki film, 1969, Filmske sveske br. 7, Institut za film: Beograd

Pogled na engleski avangardni film, 1979, Izdavačko informativni program SKC Beograd i Centar za multimedijalna istraživanja SC Zagreb: Beograd, Zagreb

Sheldon Renan, 1967: *The Underground Film*, Studio Vista: London

P. Adams Sitney, 1979: *Visionary Film* (sec.ed.), Oxford U. P.; Oxford

Hrvoje Turković, 1975: "Hollis Frampton: Zornova Lemma", Treći program Radio Zagreba;
1978: "Tomislav Gotovac, njegovi filmovi, njegov svijet", u *Film*, br. 10-11; Zagreb 1979:
"Medijska istraživanja Ivana Ladislava Galete", u *Ivan Ladislav Galeta* (katalog), Galerija
suvremene umjetnosti: Zagreb; 1980: "Nacrt za povijest jugoslavenskog eksperimentalnog
filma", u *Bilten Filmoteke* 16 br. 7: Zagreb

NAPOMENE O TEKSTOVIMA

- [1] "Populistička i elitistička usmjerenja u razvoju jugoslavenskog igranog filma" ovdje se prvi puta tiska, tekst je čitan na III. programu Radio Zagreba, 1982.
- [2] "Nastup autorskog filma" objavljen je u *Studentskom listu*, br. 3, Zagreb, 1978.
- [3] "DM: ljubavni slučaj" objavljen je u *Prologu*, br. 15, Zagreb, 1973.
- [4] "Žilnikov stil" ovdje se prvi puta tiska, pisan je uz retrospektivu Žilnikovih filmova održanu 1982. u Zagrebu, u sveučilištu "Moša Pijade"
- [5] "Mala rekapitulacija razvitka crtanog filma u Zagrebu" objavljen u *Filmu*, br. 5-7, Zagreb, 1976.
- [6] "Klasični crtani film" objavljen je u *Filmu*, br. 16-17, Zagreb, 1978.
- [7] "Umjetnost kao žanr" objavljen je u *Filmu*, br. 4, Zagreb, 1976.
- [8] "Kuda srlja dokumentaristički film" objavljen je u *Filmu*, br. 4, Zagreb, 1976.
- [9] "U pohvalu thrillera" objavljen je u *Studentskom listu*, br. 1, Zagreb, 1973.
- [10] "Western" ovdje se prvi puta tiska, čitan je u sklopu emisije "U prvom planu: film", I. program Radio Zagreba, 1981.
- [11] "Žanrovska osobitost talijanskog vesterna" ovdje se prvi puta tiska, čitan je na III. programu Radio Zagreba, 1973.
- [12] "Šund!" objavljen je (pod naslovom "Za šund") u *Pitanjima*, br. 1-2, Zagreb, 1976.
- [13] "Prikazivanje nasilja na filmu" objavljen je u *Filmu*, br. 12-13, Zagreb, 1978.
- [14] "Što je to eksperimentalni film?", objavljen je u *Filmskim sveskama*, br. 4, Beograd, 1981.

Hrvoje Turković

Rođen 1943. u Zagrebu. Diplomirao filozofiju i sociologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1972), magistrirao iz filmskih studija na New York Universityju kao Fulbrightov stipendista (1976), a na Filozofskom fakultetu u Zagrebu doktorirao filmskoteorijskom tezom (1991). Od 1965. djeluje kao kritičar i esejista, urednik u više časopisa (najdulje u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, od njegovog osnutka 1995. godine), a od 1977. do 2009., kad je umirovljen, bio je zaposlen na Akademiji dramske umjetnosti, povremeno predajući i na drugim studijima. Bio je polazni voditelj Multimedijalnog centra Studentskog centra (1976-1977), polazni predsjednik Hrvatskog društva filmskih kritičara (1992-1994) te predsjednik Hrvatskog filmskog saveza (1998-2015). Bio je urednik i suradnik za filmsku teoriju u *Filmskoj enciklopediji 1-2* (1985/1990), suradnik u *Filmskom leksikonu* (2003), urednik je *Filmskog enciklopedijskog rječnika* (u radu). Objavio je preko 700 članaka o filmu, televiziji i kulturnim problemima u novinama, časopisima, katalozima, na radiju, u zbornicima i autorskim knjigama, te više knjiga (usp. [bibliografiju](#)).

Knjige: *Filmska opredjeljenja* (1985, 2012); *Metafilmologija, strukturalizam, semiotika : metodološke rasprave* (1986, 2012); *Razumijevanje filma : ogledi iz teorije filma* (1988, 2012); *Teorija filma* (1994, 2000, 2012); *Umijeće filma : esejistički uvod u film i filmologiju* (1996); *Suvremeni film : djela i stvaratelji, trendovi i tradicije* (1999); *Razumijevanje perspektive : teorija likovnog razabiranja* (2002); *Hrvatska kinematografija 1991-2002* (u koautorstvu s Vjekoslavom Majcenom, 2003); *Film: zabava, žanr, stil : rasprave* (2005); *Narav televizije : ogledi* (2008); *Retoričke regulacije : stilizacije, stilske figure i regulacija filmskog i književnog izlaganja* (2008); *Nacrt filmske genologije* (2010); *Život izmišljotina : ogledi o animiranom filmu* (2012); *Politikom po kulturi : polemike 1968-2002* (2016); *50 godina studija montaže 1969.-2019.* (2019; gl. urednik); *Rasprava o popratnoj filmskoj glazbi* (2020); *Tipovi filmskog izlaganja : prilozi teoriji izlaganja* (2021).

Biblioteka Online

knjiga 91

Hrvoje Turković

FILMSKA OPREDJELJENJA

© 2012 Hrvoje Turković

© za elektroničko izdanje: Društvo za promicanje književnosti
na novim medijima, 2012, 2015, 2016

Izdavač

Društvo za promicanje književnosti
na novim medijima, Zagreb

Za izdavača

Aleksandra David

Urednici

Krešimir Pintarić
Dario Grgić

Fotografija

© HANA76 / Fotolia.com

ISBN 978-953-7669-41-6 (HTML)

ISBN 978-953-345-102-2 (EPUB bez DRM)

ISBN 978-953-345-103-9 (PDF)

ISBN 978-953-345-104-6 (MOBI)

Prvo izdanje

Cekade, Zagreb, 1985.

Knjiga je objavljena uz financijsku potporu

Grada Zagreba i Ministarstva kulture Republike Hrvatske.