

Višnja Pentić

Prozori – ogledi iz filmske stvarnosti

Zagreb, 2023.

disput

Tonki i Vici

PREDGOVOR: DRUGA (PRI)POVIJEST

“Govorim ono što su drugi rekli samo zato što se trudim što bolje izreći svoju misao.”

Michel de Montaigne, *Eseji* (I, 26, 208)
(prijevod Vojmira Vinje)

Eseji u ovoj knjizi posvećeni su mahom kratkometražnim filmovima nastalim u okvirima hrvatske kinematografije u drugoj polovici 20. stoljeća, preciznije, između 1945. i 1995. Svaki od ukupno 72 eseja posvećen je filmskom ostvarenju koje barem jednim, a najčešće većim svojim dijelom radi s takozvanom nepriređenom zbiljom, odnosno zvučno se i slikovno reproduciraju elementi onoga što laički nazivamo stvarnošću. Ako se pak upotrijebi tradicionalni koncept određivanja filmskog roda, filmovi o kojima pišem u ovoj knjizi većinom su dokumentarnog roda, ali ima i onih koji polaze od dokumentiranja zbilje, ali joj pristupaju alatima svojstvenima eksperimentalnom filmu, kao i onih koji se koriste hibridom igranog i dokumentarnog izlaganja, pretapajući priređenu i nepriređenu zbilju.

U esejima ili, ako hoćemo, oglecima analiziraju se filmski postupci kao i kontekst nastanka filma i njegovo mjesto unutar autorskih poetika i stilskih tendencija hrvatskog filma te se prije svega nudi moguća interpretacija filma utemeljena u filmološkoj analizi. Cjelina je zamišljena kao pregled estetika i tema u hrvatskom filmu, ali i kao putovanje kroz socijalne i duhovne preokupacije s kojima smo se kao društvo susretali u drugoj polovici prošlog stoljeća. Knjiga funkcionira i kao šetnja hrvatskom poviješću kroz prizmu filmske

umjetnosti, ali i kao otvoren dijalog s njome prikazanom stvarnošću koja je uvijek bila predmet konstrukcije i manipulacije, ne samo one umjetničke.

Pisanje ovih eseja trajalo je šest godina, a proisteklo je iz dviju komplementarnih potreba. Prva je sklonost margini, a upravo su se kratke filmske forme uvijek teško hrvale s dugometražnima u dominantnim metapripovijestima filmske povijesti. Prva se potreba dakle može sažeti kao postavljanje pitanja o drugačijoj (pri)povijesti o hrvatskoj kinematografiji u kojoj će težište umjesto na dugometražne filmove biti stavljeno na ostvarenja koja su nastala u skromnim, ali stoga i slobodnijim uvjetima. Druga potreba zaslužna za nastanak ovih ogleada jest potreba da se filmove koji su prisutni u literaturi o hrvatskoj kinematografiji vidi i “pročita” iz drugačije pozicije. Sklonost novim čitanjima proizlazi iz uvjerenja da se kontinuiranim širenjem interpretacija one postojeće obogaćuju otvarajući se dijalogu s novim perspektivama. Stoga se u ovoj knjizi uz ostvarenja koja se nalaze na margini središnjih pripovijesti nalaze i klasici o kojima se već pisalo, a koji su se ovdje pokušali sagledati iz još neiskorištenih pozicija. Vjerujem da se ovoj knjizi neće suditi po onome čega u njoj nema i što u njoj nedostaje, već po onome čega u njoj ima.

Margina kao mjesto susreta

Margina nekoga kulturnog polja može biti shvaćena kao njegov najvitalniji dio na kojem je moguće najslobodnije izraziti stvaralački identitet i tragati za drugačijim formama, odnosno kao pozicija slobode koja je, paradoksalno, često poslije bila prešućeno mjesto filmske (pri)povijesti. Možda i najvažniji dio ove knjige posvećen je filmovima koji su nastali u takozvanim neprofesijskim, odnosno amaterskim uvjetima kao izraz entuzijazma, ljubavi i potrebe da se filmom istražuje i izražava. U tom se smislu ističe zajednica koja je nastala u Kino klubu Split 1960-ih, a koju je poslije stručna javnost okarakterizirala kao “splitsku školu filma” (usp. monografiju *Splitska škola filma*, ur. Sunčica Fradelić, Split 2012), koja je bila toliko koherentna da su članovi kluba snimili i zajednički omnibus *Sedmologija* (1966) te jedni drugima izdašno pomagali u stvaranju vlastitih autorskih filmova. Neki od tekstova u ovoj knjizi posvećeni su prvacima te zlatne generacije – Ivanu Martincu, Lordanu Zafranoviću, Ranku Kursaru, Anti Verzottiju i Vjekoslavu Nakiću. Mjesto susreta bio je i Kinoklub Zagreb u okviru kojeg su 60-ih, među ostalima, stvarali Mihovil Pansini, Vladimir Petek i Tomislav Gotovac, a vrhunac filmskog amaterizma kao mjesta susreta autora posvećenih istraživanju film-

ske forme bilo je pokretanje GEF-a (Genre Film Festival), međunarodnog festivala eksperimentalnog filma koji se održao u Zagrebu 1963, 1965, 1967. i 1970. u organizaciji Kinokluba Zagreb, kojemu je prethodio niz kinoklupskih razgovora koji su se pod nazivom *Antifilm i mi* održali 1962. i 1963. Idejni predvodnik koncepta antifilma i voditelj festivala bio je Mihovil Pansini, dok je u Kino klubu Split ulogu svojevrsnoga generacijskoga gurua i ideologa takozvanoga čistog filma imao Ivan Martinac. U ovoj su knjizi obrađena neka od ključnih ostvarenja domaćih autora okupljenih oko dvaju od triju najjačih mjesta susreta filmskih entuzijasta i vizionara u tadašnjoj državi (treće je bilo Kino klub Beograd u okviru kojeg su u jednoj fazi djelovali Ivan Martinac i Tomislav Gotovac).

U kontekstu djelovanja na granici amaterske i profesionalne kinematografije smjestio se rad Filmskog autorskog studija, filmskog poduzeća koje je 1967. osnovano u okviru tadašnjeg Kino-saveza Hrvatske, ali se već sljedeće godine izdvojio i postao prva nezavisna firma čija je impresivna kratkometražna produkcija u znatnoj mjeri obrađena u ovoj knjizi. Pod vodstvom Krunoslava Heidlera, koji je prije toga bio tajnik u Kino-savezu, FAS je u gotovo gerilskim uvjetima do 1973, kada je prestao s radom, producirao 40 kratkometražnih i pet dugometražnih filmova. Kratkometražne filmove u FAS-u režirali su, među ostalima, Ivan Martinac, Lordan Zafranović i Vladimir Petek iz redova kinoklubaša. Filmski autorski studio zaslužan je i za dugometražni debi Tomislava Radića *Živa istina* (1972), obrađen u ovoj knjizi, za dugometražni prvijenac Lordana Zafranovića *Nedjelja* (1969) te za jedini dugometražni film utemeljitelja hrvatske filmologije Ante Peterlića *Slučajni život* (1969). Ključno je napomenuti da je FAS, osim produkcije, organizirao razne vrste okupljanja filmaša kao što su projekcije, festivali i simpoziji.

Mjesto susreta bili su i organizirani programi za vizualne umjetnike zahvaljujući kojima se autori poput Sanje Iveković, Dalibora Martinisa i Gorana Trbuljaka susreću s medijem videa, a iz umjetničkog polja dolazi i Mladen Stilinović koji je filmove stvarao u vlastitoj produkciji. Možda najistinskiju marginu čine autorice čiji su filmovi obrađeni u ovoj knjizi. U njoj se, uz Sanju Iveković, pojavljuju još samo Tatjana (Dunja) Ivanišević, koja je u Kino klubu Split realizirala samo jedan film, *Žemsko* (1968), Tatjana Ivančić, koja je filmove počela snimati tek u zreloj životnoj dobi, kada su joj djeca odrasla, te Ljubica Janković, koja je još 1977. u nagrađivanom diplomskom filmu *AB* beskompromisno obradila temu prava na pobačaj.

Dokument svjetonazora

Većina tekstova u ovoj knjizi posvećena je filmovima koji bi se mogli označiti dokumentarnima u smislu da je njima slikom i zvukom zabilježena neka stvarnost koja nam više nije dostupna. No osim vrijednosti dokumentiranja ljudi, prostora i vremena u tim je filmovima konzervirano i sjećanje na određene svjetonazore uz pomoć kojih se u danom povijesnom trenutku oblikovalo poimanje svijeta. Filmovi u ovoj knjizi iskorišteni su i kao ogledni primjerci i dominantnih i opozicijskih pogleda na ključne društvene događaje, fenomene i vrijednosti u našem društvu u drugoj polovici 20. stoljeća. Dokumentiranje zbilje uvijek je izlika za potvrđivanje jedne moguće perspektive na nju, a svaki je filmski postupak kojim je ona reproducirana i oblikovana nužno interpretacija. Stoga se u ovoj knjizi pokušalo kritički misliti stavove i pozicije iz kojih su autori sagledavali stvarnost ne bi li je uklopili u neku već postojeću pripovijest o tome što ona znači i kako treba biti shvaćena. Rijetko se naime dogodilo da u dokumentarnom filmu zbilja progovori sama za sebe bez unaprijed joj nametnutih okvira, jer je već i sam izbor određenog segmenta stvarnosti koji će biti zabilježen njezina interpretacija, a tek potom slijedi retorički izrazito moćan postupak montaže tih isječaka u niz kojim se svakom od njih modelira značenje. Svaki pojedini kadar uvijek pripovijeda (u smislu strukturiranja prikazanog) svojim parametrima, od kojih su presudni izrez okvira i pokreti kamere kojima se taj okvir mijenja. Pripovijedanje, ako ga se shvati kao interpretiranje zbilje, stoga se ne događa samo na razini odnosa kadra s kadrom, već i unutar pojedinih kadrova, a instanca koja pripovijeda u doslovnom je smislu sama kamera. I kada je oko kamere usmjereno na nepriredenu zbilju, tvoreći tako poprište najvećeg intenziteta njezina susreta sa svijetom, kamera ostaje alat kojim se svijet interpretira umjesto da se tek navodno objektivno reproducira. Središnji su interes ove knjige u filmovima korištene interpretacije koje su poslužile kako bi se određene fenomene iskoristilo za učvršćivanje određenih svjetonazora, ideologija i uvjerenja koja nisu nužno bila ona samog autora filma. Naime u profesionalno proizvedenim dokumentarnim filmovima, koje je mahom producirao Studio za dokumentarni film Zagreb filma, redatelji su itekako bili svjesni da svoja intimna uvjerenja moraju ostaviti sa strane ili ih kodirati unutar filmske cjeline. U ovoj su knjizi tako zastupljeni i redatelji koji se s pravom smatraju klasicima u području profesionalnoga igranog filma kao ideologije najizloženije i, reklo

bi se, najmanje slobodne filmske forme, a koji su u dokumentarnom filmu ostvarili vrijedne domete upravo zato što im je manevarski prostor bio znatno veći iako je budžet bio neusporedivo manji. Među njima svakako valja istaknuti autore nekih od najboljih hrvatskih dokumentaraca uopće kao što su Krsto Papić, Ante Babaja, Zoran Tadić ili Zvonimir Berković. U čitanju njihovih filmova ovdje se težilo iznalaženju novih pozicija za njihovo razumijevanje kao i otvaranju novih interpretativnih linija, a sa sličnog se polazišta pristupilo i filmovima redatelja koji su mahom bili posvećeni dokumentarnoj formi kao što su Petar Krelja, Rudolf Sremec, Obrad Gluščević, Zlatko Sudović, Branko Marjanović ili Branko Lentić. Mnogi od njih, kao na primjer Lentić i Marjanović, svojim su radom bili usko vezani uz televizijsku produkciju, pa su ovdje uvršteni i televizijski filmovi te pojedine epizode televizijskih serija koje se izdvajaju vizionarskim konceptom i visokoprofesionalnom izvedbom.

Zahvale

Većina tekstova u ovoj knjizi nastala je kao dio projekta koji sam 2016. bila osmislila za portal dokumentarni.net na poziv njegova pokretača i glavnog urednika Hrvoja Krstičevića, koji je stoga ključna osoba za nastanak ovih eseja. Osim pisanja samih tekstova s Hrvojem sam intervjuirala brojne redatelje (Petra Krelju, Bogdana Žižića, Lordana Zafranovića, Gorana Trbuljaka) te ih ugostila uživo uz projekcije njihovih filmova u Multimedijalnom centru u Zagrebu u kojem sam do prije nekoliko godina bila selektorica programa hrvatskoga kratkometražnog filma. Osim Hrvoju zahvaljujem i svojem prijatelju, mentoru i uredniku dr. sc. Tomislavu Šakiću koji je nastanak ovih tekstova usmjeravao i nadahnjivao od samog početka.

NA IGRALIŠTU POVIJESTI

Spomenik zahvalnosti Crvenoj armiji,
Milan Katić, Jadran film, 1948.

“Prvi je zakon povijesti: bojati se reći nešto neistinito; a drugi ne bojati se reći nešto istinito.”

Marko Tulije Ciceron

Sadašnjost je osuđena na to da jednom postane prošlost i tako izgubi mogućnost da izabere kako želi biti viđena i shvaćena. A prošlost je predmet Povijesti, najvarljivije i najnestalnije među humanističkim disciplinama. Sadašnjost je moguće konzervirati dokumentarnim filmom koji osim stvarnosti kao takve konzervira i njezino vlastito samorazumijevanje koje poslije, izloženo leći Povijesti, često poprima dimenzije prvo tragedije, a potom farse.

Dokumentarni film *Spomenik zahvalnosti Crvenoj armiji*, datiran u burnu 1948. godinu, vrlo je brzo nakon nastanka mogao biti doživljen kao komedija i farsa iako su mu namjera i svrha bile upravo suprotne. Nastao kao državna propaganda mlade Titove Jugoslavije, film Milana Katića (Samobor, 1900. – Zagreb, 1969) prikazuje zahvalnost Sovjetskom Savezu i bratstvo s tom zemljom čija je vojska pomogla braniti ove prostore od fašista i nacista, koje jedna od postojećih povijesnih vizura danas stavlja pod zajednički nazivnik okupatora. No iste godine kada nastaje Katićev film drug Tito izriče svoje slavno “ne” drugu Staljinu, a zajedništvo koje ništa ne može poljuljati učas postaje stvar prošlosti, one koja se ponavlja kao tragedija i farsa. Još iste te 1948. više nije bilo ni traga “ljubavi i zahvalnosti jugoslavenskog naroda Crvenoj armiji”, kako se grandiozno navodi u podnaslovu filma.

Doslovna tema Katićeva izvanredno režiranog filma jest nastanak spomenika zahvalnosti Crvenoj armiji koji je podignut kraj Batine na Dunavu,

gdje stoji i danas. U uvodnoj animiranoj sekvenci Katić u maniri trilera prikazuje tijek bitke u kojoj su antifašističke snage sastavljene od jedinica Crvene armije i Jugoslavenske armije prešle Dunav i prisilile Nijemce na uzmak. Nakon što je ratni sukob prikazan apstraktno, odnosno isključivo grafički, vraćamo se u sadašnjost u kojoj mjesto bitke posjećuje veliki državotvorni kipar Antun Augustinčić te se raspituje o junaštvu palih boraca. Slijedi središnji dio filma u kojem, osim dokumentarnih snimaka oslobođenja Beograda, vidimo i rad na monumentalnoj skulpturi koju kipar iz zagorskog Klanjca radi prvo u sadri, kao pripremu za brončani odljev. Katić u atelijeru kamerom bilježi kako mu pomažu i drugi veliki majstori, primjerice Frano Kršinić. Autoru nije bilo teško s kamerom se zaputiti ni do Pučišća na Braču odakle je dopreman kamen za postolje. Vrhunac je i finale filma, naravno, svečano otkrivanje grandiozne skulpture uz prisutnost državnog vrha i samog kipara.

Sva obilježja te spomeničke plastike mogu se prenijeti i na sâm film – oba su djela majstorski izvedena i dojmljiva u svojoj klasično mišljenoj formi, no od razine remek-djela dijeli ih uteg ideologiziranog sadržaja koji postaje banalan zbog nužnosti nedvosmislene poruke zavijene u epsku masku. A jednodimenzionalnost ne može biti ni tragična ni epska, samo komična. Katić vješto bilježi sve etape izrade skulpture i njezino postavljanje, baš kao što je Augustinčić vješto izradio sve elemente spomenika. Njihov je stil klasičan i glorifikacijski, besprijekorno državotvoran i mitomanski te u takvu pristupu izravan i otvoren. Poetika je to koju od državotvornih uradaka umjetnika kao što su Leni Riefenstahl ili Arno Breker dijele naivnost i neposrednost uvjerenja kako je ono što se prikazuje uistinu zalag humane budućnosti. Katić je bio redatelj od povjerenja tadašnjega državnog vrha koji je zanat pekao još u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj, radeći u Državnom slikopisnom zavodu “Hrvatski slikopis” i s Oktavijanom Miletićem i Brankom Marjanovićem na prvom hrvatskom dugometražnom zvučnom igranom filmu *Lisinski* (1944). Katić je bio politički komesar i ilegalac koji je u slikopisni zavod bio ubačen kao agent te je u svibnju 1945. organizirao da svi djelatnici bez problema prijeđu u novi državni studio, nazvan Direkcija za kinematografiju Hrvatske. Po završetku rata zdušno se prima režiranja dokumentaraca s naslovima poput *Proslava 1. maja* (1946), *Snaga i mladost* (1946), *Iz tame u svjetlo* (1946) i *Na izbore* (1947). U svima njima manifestira zanatsko majstorstvo koje je funkcijski uvijek bilo podložno ideološkom cilju, ali zato nije bilo ništa ma-

nje impresivno. Teme njegovih sjajnih režija Povijest je naknadno pretvorila u farsu, no njegova umjetnost položila je ispit vremena i nastavlja zračiti autentičnom autorskom vještinom koja pripada jednoj drugoj i, vjerujemo, puno manje varljivoj povijesti – onoj filmskoj.