

prava buđenja i lažni protesti

JEDNA TEZA O POLARIZACIJI JUGOSLOVENSKE KINEMATOGRAFIJE

neorealizma, verovanje mogućnostima kre-
ativne montaže, želja za sukobljavanjem
sve i izbegavanjem publicističkog prag-
matizma), crtni film prve epohe (Mimica,
kristi — opšte plastično jedinstvo sa ak-
tuelnim stvaranjima u svetu i težnja za
svaranjem aktivne umetnosti mehaniz-
mom podređenosti vrhovnom jedinstvu),
dokumentarni film (Makavejev, Petrović,
Klopčić, Škanata, Strbac, Zaničević, Sre-
mec, Pogočnik, Slijepčević, Lazić — slob-
oda u pripadajućem društvenom kontekstu),
i komediji (Rakonjac, Petek, Pensić — eksperi-
mentisanje materijalom i metodama, te
moćnost za intenzivno ispoljavanje ose-
ćanja koja je većini učesnika ovog talasa
omogućila da na najadekvatniji način „od-
boluje“ zavodljivo simbolizmom). Norma-
ni put sazrevanja, neminovna geneza i
minimalno zadovoljenje principa dijalektič-
kog razvoja, doveli su sve ove težnje po-
četkom sedme decenije do iznamljivog i
do početka formiranja jednog izrazitijeg
kontinuiteta u razvoju. Pojavili su se,
dakle, 1961. godine prvi put u takvoj ko-
lekciji da bi mogao predstavljati zapaljivi
front, „novi“ jugoslovenski film obratio se
našao pred nizom raznorodnih problema.
Zanimajući probleme svakog pojedinog
autora, a oni opšte nisu bili zanemarljivi,
bavili smo se skoro isključivo zahtevima
„pokreta“ (iako, ni u kom vidu, nešto kao
organizovani i programirani pokret nikada
nije postojalo) koji su se prevashodno sa-
držali u borbi za autorsku slobodu stvar-
anja i priznanje društvenog statusa po-
trebnosti za nekonvencionalne načine ki-
nematoografskog oblikovanja društva i
svesti. U tom času osnovno je, prema to-
me, bilo učiniti ljude svesnim činjenice da
se, kako je to rekao Živojin Pavlović,
... tendencija takozvanog jugoslovenskog
modernog filma ne ogleda u borbi za ovu
ili onu usko shvaćenu estetičku smernicu,
već za to da se film, kao fenomen, kao
jedan način čovekovog iskazivanja doživ-
lja sveta, upotrebi i digna na nivo koji
jugoslovenski film kao takav nije dosti-
gao otkako je rođen... Dostizanje tog
nivoa bilo je vidljivo još 1965. godine,
na XII festivalu u Puli, a ove sezone mo-
žemo i moramo već govoriti o nizu nivoa,
kojih ima tačno onoliko koliko i auteti-
čnih stvaralaca.

I šta sad? Budući da smo dijalektički
trebalo bi da očekujemo da ono što zo-
vamo „novim“ vremenom bude zamernog
nećim što će biti još „novije“. Ovo oče-
kivanje, kao jedan vid neprotivne tole-
rancije, objektivno i nije moguće već i iz
prostog razloga što „novi“ jugoslovenski
film nije rezultat ekspanzije jednog jedin-
stvenog pokreta ili jedinstvenog estetičkog
sistem. U trenutku kada je osnovni cilj
ranijeg uslovnog i privremenog udruživa-
nja postignut, postavlja se pitanje opre-
deljenja. Postavlja se dilema: šta je to
previ u ovi jugoslovenski film?
Nalazili se on u smislenom delu Alek-
sandra Petrovića, opus izrazitog stremlje-
nja ka „globalnoj“ metafori i zamenjiva-
nje, po Bazenu i Stojanoviću, globalnog
opisa stvarnosti globalnom svesću. Svara-
laca ovog kreativnog sveta smatra da je
moderna film stvar „kojom se kaže nešto
što se ne može reći drugim načinom osim
kamerom... gde se oseća težnja da se
prođe u sferu ljudskog koje se ne mogu
iskazati drugačije nego filmom...“ i gde
„autor kreira neka stanja ljudskog duha,
nekakva stanja ljudskih emocija, nekak-
vu poeziju koju ne možemo napisati...“
može nacrtati, ne može odsvetliti...“ a
što sve rezultira jednim posebnim, is-
ključivo filmskim ostvarenjem Marksove
zamisli o lepoti kao inherentnoj meži svih
stvari.

Možda se taj koren pravog „novog“ fil-
ma nalazi, pak, u ostvarenjima Vatroslava
Mimice (i, na srodan način, Matježa
Klopčića) i metodu „unutrašnjeg vremena
svesti“ koji omogućava da se vratimo jed-
nom od osnovna filmske ekspresivnosti i
asocijativnim sledom konkretnih filmskih
slika izgradimo strukturu koja jedino živi
po svojim unutrašnjim zakonitostima pro-
žimanja vremena i prostora i po svom pri-
rnamom jedinstvu monolnog dinamizma.
Za nekog, na trećoj strani, taj se pojam
„novog“ nalazi u bespoštednim kritičkim
postulatima verističkih filmova Živojina
Pavlovića zasnovanim na apsolutnoj de-
strukciji svega postojećeg u svetlu Mark-
sovog zaključka po kome se „bezobzirna

kritika ne boji svojih rezultata...“ i, isto
tako, „... ne boji sukoba sa postojećim
silama“, te koja zahvata stvari u korenu
— „a koren za čoveka jeste čovek sam.“
Tendencija koju smo na XIV festivalu
u Puli, između ostalih, izrazitije primetili
u Kadijevićevom „Prazniku“ i Babajinoj
„Brez“ takode može, sukobljavajući se sa
izvesnim odlomcima nacionalnog trajanja
u istorijskom kontekstu vremena, biti je-
dan od izvora novog i pravog jugosloven-
skog filma iz jedinstvenog razloga što
njene imanentna hrabrost ne nastupa sa-
mo od sebe i za sebe, već radi toga što
proizilazi kao rezultat istorijske ljudske
svesti koja teži definitivnom oslobođenju.

Konečno: možda se smisao ove potrage
krije u onome što Makavejev i Djordje-
vić, svaki na svoj način, mešanjem opšteg i
pojedinačnog, realnog i zamišljenog, bit-
nog i slučajnog, prikazuju kao svoju pre-
stavu i ideal o umetnosti smeštenoj izme-
du klasične estetike i modernog kića, iz-
među istorijskog sudbinskog i zanemarljivo
trivnog...

Razmišljajući, prema tome, o „novom“
jugoslovenskom filmu razlikujemo dve fa-
ze tog procesa. Svođenje bilansa iz vre-
mena kada su se završavale struje udružile
u borbi za priznanje osnovu pravog smisla
filmskog dela i očekivanje situacije u
kojoj će vitalne (ali, ne više i koegzisten-
tne) tendencije jugoslovenskog filma u
međusobnom suprotstavljanju i dalje odr-
žavati uspon građačke kvaliteta. Koja će
od tih tendencija nadživeti, koje će u bu-
dućnosti šaptati u odnos međusobnog po-



Iz filma „Kuda poste kiše“

magaršće, koje će se pokazati kao zablu-
dno, aktivne kritičke misli — sada su još
stvari od sporednog značaja. Pitanje lič-
nog opredeljenja to, međutim, nije niti
može biti.

Zaključimo: ako se radi o novom ju-
goslovenskom filmu onda je u ovom času
najvažnije naučiti se RAZLI-
KOVANJU stvari.

OSNOVNI PRINCIP ODRŽANJA: NE RAZLIKOVATI SE

Autori drugog pola teže suprotno: što
manje se RAZLIKOVATI, što više biti
opšti i što bližimli u grupi. Dok su se
ranije trudili da budu što nezavisniji, što
usamljeniji na lovorikama društva sa
beneficijama birokratije, autori „starog“
filma sada, u opasnosti, osećaju jaku po-
trebu za udruživanjem. Pošto ta koalicija
nije zasnovana na čistom računom i čvr-
stoj etici njen rezultat unapred je jasan, i
umesto da njom odlože vlastito poleganje
na plečke, autori raznih „Protesta“ i „Čet-
vrtih suputnika“ samo su intenzivirali taj
proces. Pre svega, vidljiva je njihova tež-
nja ka estetizmu na isti način kao što je
u prethodnoj grupi vidljiv napor za oslo-
bođenjem od njegovih okova. Zakašnelo
primanje nekih osnovnih činjenica filmske
forme, njihova mehanička primena po pe-
riferiji stvari, doveli su do zaista smešnih
rezultata od kojih onaj nazvan „Kuda
poste kiše“ ima antologijsku vrednost. Na
drugoj strani, oseća se neodoljiva potreba
tih autora da se žestoko obore na odre-
đene oblasti društvenog života, ali na na-

čin kojim se nelogičnosti tog kosmosa
onakom kritike ne slamaju, već, naprotiv,
učvršćuju u svom integralnom vidu. Iako
ekspozitni birokratije, ovi autori verno
žive u zabludama svog najamnog odnosa
i njihovi filmovi imaju, da se izrazimo
malo grubo, ulogu koske oko koje će se
gloziti naučni zaboravljajući na moguć-
nost i potrebu preispitivanja pravog od-
nosa stvari i kreiranja. Svega kritika,
ovde je već rečeno, mora biti izraz ličnog
i angažovanog odnosa prema stvarnosti,
mora biti bespoštedna i ne sme se bojati
sukoba sa još postojećim i vrlo snažnim
silama oportunizma. U pomenutim film-
ovima stvari su upravo suprotne. Plešeći
se sudara se još vladajućim ostacima hi-
jerarhijske birokratije svesti, autori Slijep-
čevićevog ili Bauerovog tipa prezentiraju
nam nešto što treba lučati kao esteti-
ki nivo kompromisnog krizirerstva čiji je
rezultat, nakon slepog udaranja po iva-
na problema, skrivanje bitnih dilema i
premeštanje na sporedni kolosek stvarnih
sukoba. Ali, pogledajmo kako stvari stoje
u pojedinim primerima.

Zanimajući Bauerovog „Četvrtog su-
putnika“ čiji je osnovni motiv toliko „dr-
zavotvoran da teza o koordinaciji dveju
generacija u okviru dva nivoa vlasti de-
ljeuje vrlo čudnovato, započinimo ovaj pre-
gled Hadžićevim „Protestom“ koji se na-
stavlja na njegova ranija dela „Službeni
položaj“ (vrnanski produkt birokratske
vlasti u jugoslovenskom filmu) i „Druga
strana medalje“. Mehanizam ove tri filma
vrlo je jednostavan. Iz štampe se izabere
reportaža o nekoj privrednoj priljevici, a
takve stvari odavno ne diraju u suštini
stvari društvenih nepodnosti, a oca se
sve to pretvori u priču o sukobu direktora
koji su izneverili ideale, ili odnarednih
anajgovoda (pažljivo je četa mrzva
ovih filmova prema tehničkoj intelligen-
ciji i, naročito, ekonomskim stručnjacima)
sa mladim, gnevanim radnicima što stju-
na bednu očuvanja samoupravljanja
bi, na njenom kraju, svi ispali pojednako
i krivi i nevin i sve to poslalo konstruk-
cija u kojoj se, po anti-parafrazu jedne
maksime Matije Bečkovića, kletve bacaju
na čitavo apstraktno društvo, a brani svaki
njegov konkretan član. Ili, dalje, „Kuda
poste kiše“ Vladana Slijepčevića, koji
prikazuje veonu temu generacijskog su-
koba u koaliciji sa dejžestiranim (i oca-
lizovanim) postulatima filozofije života u
elementarnom stanju. Svet tehnike i konfor-
ta, svet automatizacije i standarda, svet
konstrukcije i reda — sve je to, za Slijep-
čevića i njegovog scenaristu Čirilova,
zburka uzasnih konvencija jednog malo-
gradenskog i birokratskog društva. Kakve
li lepe zablude u naivnom verovanju da
se treba odupreti onomama društvu i
vratiti destruktivni hodom Življenja,
a sve to demonstrirati hodom kroz kišu
kao poezijom činom, uništavanjem svih
„nesporazumi“ stvari od plečkice i telona,
zanemarljivim svakog prihvatanja svojice
i rada, pravljenjem predstava u stilu lo-
ših protestnih pevaca na pustim drumovi-
ma kojima povremeno jure limuzine pune
rukovodilaca od kartona i, konačno, kače-
tjem o žice dalekovoda i ometanjem tro-
vanja nacije groznim televizijskim progra-
mima. Oni koji su oko polovine filma ose-
tili neodoljivu želju da nekad odšetaju,
imali su retku sreću da budu lišeni „pro-
testne“ i srcepateljne poruke finala u
kome nekonvencionalna duša jednog pi-
lota strada zajedno sa njegovim telom,
zbog konvencionalnih vazdušnih kretanja.
I šta na koncu svega biva u tom galima-
tjusu od preterivanja, od poturanja ne-
postojeh zaključaka o životu, od lažnih
egzaltacija stvorenih da se „opsemi pro-
stota“, od somabulija i paranoje? Sukob
generacija, sukob birokratizovanog pokolje-
nja rata i nekonvencionalnog pokoljenja
mira, ili: sukob onih sa izneverenim i onih
sa izgubljenim idealima, prikazuje se u
pravom svetlu — kao nepostojeh. Dilema
je, a to kritičari u službi birokratije ne
shvataju, možda na drugoj strani. U kon-
kretnom društvenom trenutku i u sudaru
pripadnika različitih generacija u unište-
nju suprotnosti i poravnanju nivoa pred
naletna hipertrofiranih težnji za standar-
dom i pokoravanju hiperprodukciji idola
materijalnog blagostanja. I šta je slučaj,
kao i u pomenutim filmovima, i sa (na
žalost) Papićevom „Lužijom“, Rakonj-
čević „Nemimama“, pa i Klopčićevom „Pri-
čom koje nema“ — sa delima čak i autora
koje smo ubrajali čiji, sa pravom, još ubra-
jamo) u stvararece onoga što se zove „no-
vi film“.

Ali, putevi opredeljenja vrlo su čudni.
Često ih mi ne smemo potpuno svesni.
To, u svakom slučaju, sigurno ni-
su oni koji su na XIV festivalu u Puli
tako drastično dokazali niz svojih zablu-
da u pogledu ličnog odnosa prema dru-
štvu i umetnosti, u potpuno nepoznav-
nje jednog mogućeg sudejstva između
umetnosti i društva. Lažno estetičko opre-
deljenje, lažna angažovanost, napadnost i
cedokommentovanost stavova, čine da ova
dela lako spoznamo u njihovoj pravoj boji
i da shvatimo koliko je cena naivnosti lju-
di što su njihovoj realizaciji prišli sa vi-
sokim društvenim ambicijama.

No, vreme najbolje prosuđuje. Njegovo
proticanje, koje se ne može zaustaviti
i ne može nikad do kraja izmeriti, a koje
ima izvanredne korektorske osobine, po-
kazuje, već za desetak meseci, gde leži pra-
va suština ovog oštrg polarisanja snaga.
Prava borba možda tek predstoji. Čini se,
ipak, da su jedini mogući rezultati odavno
poznati.

Ispitajući svaki od nekolikoine ovogodi-
šnjih puških fenomena, uvek možemo po-
ći od jedinstvenog stanovišta koje lako
pronalazimo u novim produkcijama odno-
sno jugoslovenskog filma. Raslojavanje
produkcije na niz slobodnijih stvaralac-
kih grupa, razbijajući birokratsko ustroj-
stvo velikih republičkih preduzeća, uslov-
ljava pojavu niza novih kreativnih sloboda,
ali i kvalitetno bitno različitu odgo-
vornost autora prema konačnom zbiru re-
zultata kako na materijalnom tako i na
estetičkom planu koja, dalje, uzrokuje niz
izmena na relacijama autor-producent-de-
lo-tržište-publika. Otvarajući se ovim no-
vim i za naše prilike i praksu fenomenolo-
ški nedovoljno poznatim koordinatama
produkcije, jugoslovenska kinematografija
zakoračila je iskrupnim korakom na predeo
svoje zrelosti, te nije proizvod čistog slu-
čaja, ili srećnog sticaja okolnosti činjenica
da su ove sezone Aleksandar Petrović,
Dušan Makavejev, Živojin Pavlović, Puri-
ša Đorđević, pa i Vatroslav Mimica, na-
prevali svoje najbolje filmove (ili filmove
bitno različite i slobodnije od prethodnih),
odnosno da su na pozornicu igranog filma
sa punim uspehom zakoračili Matjež Klop-
čić, Dorđe Kadijević i godinama nepre-
vedno zaboravljeni i proskribovani Ante
Bebača.

Isti zakon, međutim, iako ima podjedn-
aku važnost za sve, ne rezultira na svim
planovima na identičan način. Oni koji
su u vreme prividne defanzive „novog“
filma (perio 1962—65) bili na vrhu društ-
venog rangovanja rezultata naše filmske
proizvodnje doživeli su ove sezone vrlo
težak i, čini mi se, definitivni poraz. Sit-
na koketerija sa periferim elementima
Politike dana, „svesnost“ prema društve-
nom praksom već razrešenim odnosima,
zapazena u filmovima Slijepčevića, Bauer
ili Hadžića, nije u stanju da prikrije pra-
vo lice svoje jedine slabosti, težnje da
se on pretvori u neku ili shvati uslov-
ne hipoteze. Iako od slučaja do slučaja,
možemo pretili suprotnija distanciranja i
neće više uspeti da animira čak ni onaj
deo naše zajednice kome takve relacije
prema stvarnoj konstelaciji činjenica even-
tualno i konveniraju.

Dolazi, dakle, do raščiscavanja odnosa,
pa, samim tim, i do gužne polarizacije.
Nikada kao ovog trenutka nije mogla biti
povučena tako oštra i definitivna granica
između „novog“ i „starog“, između istine
i konstrukcije, između želje da se život
prelomi u kritičkoj tački svesne težnje da
se on pretvori u neku ili shvati uslov-
ne hipoteze. Iako od slučaja do slučaja,
možemo pretili suprotnija distanciranja i
vrio osećivje odnose između ovih polova,
te, tako, stvoriti niz podgrupa i formacija,
bitno je sadržano u tome da se čitava
ovogodišnja produkcija, izuzimajući filmo-
ve tipa „Zlatne prečke“ ili „Dima“, vrlo
oštro razdvaja na dve divergentne težnje
i dva divergentna pravca koji ne kriju
namere da preuzmu postulate sadržane u
forme što su do sada pripadali začelnicima
suprotne strane. Snažan prodor „no-
vog“ filma u područja društvene svesti i
neodoljiva potreba „starog“ filma da svo-
ju formu oplerni estetičkim iskustvima
koja pripadaju periodu rađanja nove ju-
goslovenske kinematografije rečito govore
koliko su i jedni i drugi svesni odsudnosti
nastalog razgrančavanja. Pobjeda prvih i
poraz koji se svalilo na pleća drugih, re-
zultati su realnog stanja stvari. Nadopu-
njujući svoje estetičke tvorevine auten-
tičnom životnom poetikom, „novi“ film
učinio je kvalitetnu izmenu u strukturi,
načinu bitan dijalektički skok, dok je, na
druvoj strani, težeći da svojim prirodnim
društvenim angažovanost zavije u neauten-
tične recepte forme, „stari“ film iz praz-
nog publicističkog raspravljanja sa nepo-
stojećim silama krenuo u isto tako esteti-
ziranje, otkrivajući svu pripamatost svoje
inspiratione i svu zastarelost svog stvar-
alackog principa.

OSNOVNI ZAKON NAPRETKA: RAZLIKOVATI SE

Pre svega, postoji verovanje da je „novi
jugoslovenski film“ pokret koji se 1961.
godine pojavio kao reakcija na ustaljene
okvire naše kinematografije težnji da iz-
bori pravo kako za slobodnije interpreti-
ranje društvenih tokova i intimističkog
opredeljenja jedinke u tim kretanjima, ta-
ko i za mogućnost povratka filmskog me-
dija svojoj suštini, svom — po Anri Fosi-
jonu — formalnom i pravom sadržaju: di-
namizmu pokretne slike, odnosno — po
Eli Foru — pretvaranju vremena u di-
menziju prostora. Čini se da je taj „di-
menziju“ izrastao iznenađeno i da, bez bitnih
korena u prošlosti, pokazuje jednu izrazitu
doslednost u svojim naletna što se, po
pravilu koje odlično potvrđuje par izu-
zetaka, događaju sveke nepodne godine
ove decenije. Naša izrazita sličnost pre-
ma svođenju na zajednički imenitelj ne
dopušta da izvan ovog zaključka primeti-
mo dve evidentne istine: ono što nazi-
vamo „novim“ jugoslovenskim filmom ne
započinje jednog određenog trenutka (isto
kao što se jednog određenog trenutka ne-
će ni završiti) i, na drugoj strani, nikada
nije posedovalo jedinstvenost organizova-
nog programiranog istapanja.

„Novi“ jugoslovenski film, kako je to
utvrđeno u diskusiji časopisa „Gledišta“
za vreme XIV festivala u Puli, započeo
je svoj razvitak mnogo pre 1961. godine,
i to na četiri plana: igrani film sa kraja
šeste decenije (pogačić, Pretnar, Cukulić,
Golik — prilaz fenomenološkim osnovama