

Др ПЕТАР ЉУБОЈЕВ

## РЕГИОНАЛНЕ ДЕОБЕ ЕВРОПСКИХ ВРЕДНОСТИ ЈУГОСЛОВЕНСКОГ ФИЛМА

У историји европског филма забележен је и један период постојања југословенске кинематографије, дуг педесет година. Било је то у такозваној широј Југославији, од јесени 1943. године, када је филмски материјал, припремљен да се авионом транспортује за гледаоце широм света, пропао у удесу на *Гламочком њољу* (бомбама разореном), па до јесени 1992. године, када је коначно у *Новосадском филмском центру* (сада опустошеном) завршен последњи филм реализован са сарадницима из више југословенских центара. Остали су многи документарни записи, апологетске филмске творевине, епигони руске кинематографије, холивудске имитације грубо брушеног спектакла, али и ауторска филмска дела која су обележила време европског критичког духа.

Распад заједничке државне творевине у ратној катастрофи деведесетих година није уништио траг о вредностима филмског стваралаштва на југословенском простору, али је допринео да подстицана политичка нетрпељивост умножава пригодне приређиваче, регионално издвојених вредности које су припадале европској култури преко *југословенског филма*. Тако су стављене на *ишезњу* (или испод ње) националне вредности "чистих" стваралаца, а одбациване вредности "туђинаца" као непримерене за идентификацију *национално очишћених* култура. Другим речима: национализмом обхрвани приређивачи *пабирчили* су појединачне стваралачке домете за активирање историје о чистим кинематографијама *захвањањем у лонац најуњен* резултатима *југословенског филма*.

Можда се и трагом *разарања* вредности *југословенског филма* може открити како је постојао одређени вредносни резултат нео-

спорен чак и када се издвоји на умишљене *националне ђомилице*, односно сипа у *зделици* за слике *националних знамења*. Али естетика и етика откривају да вредности у *зделицима* шире управо обресе целовитог резултата званог *југословенски филм* и када су издвојена дела неколико афирмисаних особених ауторских имена само из одређених филмских центара. Уколико би се могла начинити вредносна *сукуесија југословенског филма* значило би да у распону од поменутих педесет година није постојао *југословенски филм* као утемељена одредница у европској култури двадесетог века. Овде настојимо да установимо како изгледа *развлачење* глобалних вредности и укажемо зашто и поред *развлачења* педесет година *југословенског филма* остаје целовити, завршени резултат једног времена.

На крају века, тако, траје регионална деоба европских вредности југословенског филма. Поменимо да је таквих вредности и наговештаја несумњиво било.

### 1.

Култура западноевропског простора је у хришћанској митологији нашла повод да се изабере крај децембра за потенцирање усхићења светошћу и у најбљештавијем празнику сунчаног обасјавања животних радости. Мудро преузети празник у децембру из римског предхришћанског празновања, да би се преврат хришћанства лакше утемељио на већ постојећим ритуалима, остао је увек привлачно обележје светлости и оптимизма. Тако је 1895. године у последњим данима децембра за празник светлости приређена Парижанима прва филмска представа браће Лимијер. Иако је било тек тридесет и три учесника догађаја инаугурисања *кинематографа*, одјек о продору патента који се *поиштрава светлосним зрацима* да би "*забележио живој*" и репродуковао снимљено у изворном изгледу "*живих слика*", био је близак ишчекивањима приређивача прве филмске представе, који су месецима ишчекивали да обележе децембарско величање светлости. На једној страни, био је то след великог усхићења које је ширио уметнички свет *импресионизма*, на другој страни, означио је домаћај науке у завршници усхићења *механичке ере*.

На многим просторима европске културе филмска представа се појавила убрзо после париског славља браће Лимијер, али су све остале представе могле бити тек у следећој 1896. години. И на просторима који ће у двадесетом веку обухватити највећу територију југословенске државе прве филмске представе биле су у 1896. години. Први власници биоскопа и први снимљени филмови аутора с овог простора били су знатно касније, али за историју *југословенског филма* још неухватљиви и делимично забележени. А када се на

југословенском простору историографија помиње, ништа није јасно чак и када је аргументовано. Историчар Бранко Петрановић је дао најпрецизнију дијагнозу писања историје на некадашњем југословенском простору, без обзира да ли су биране теме о ратовању или култури (између и у току ратовања). Указујући на знану максиму, да се наука гради на истини "а не на компромисним споразумима у име измишљене и вештачке хармоније", Петрановић је означио како за један период овладавања *рационалне историјске савести* у југословенској пракси "стоји, пре свега преношење политичких принципа на поља историјске науке". Мислио је овде Петрановић на такозвану *незаобилазну научну истину* о политичким догађајима, али је и историја културе (и филма) пружала примере за Петрановићеву некадашњу констатацију: "Све се више у историографији шири теза да нема истине која би могла бити усвојена уколико је нису прихватили сви субјекти национално поливалентног друштва (консензус)" (Петрановић, 1984, 139).

Тако је један талас консензуса заплуснуо и *филмску историографију* деобом *догађаја у култури* који су "припали" једном или другом поднебљу (при чему је требало да свако има нешто што носи етикету "први"). У култури је често незнатна етикета "први". Али да би и *јужна историјска* југословенске државе имала нешто "прво", даривана је њој *прва филмска сниматеља* и снимљеног догађаја који је овековечио *наше горе листе*. А датум је нешто померен због "првог" сниматеља (на 1905. годину). Несумњив је значај Милтона Манаквија (од 1905. године) који је снимао и *илинданске усљанке*, али да би се утемељила вредност није требало историју првих филмских записа наших стваралалца *везивати* за овај довољно упечатљив датум. Изостало је, међутим, трагање за првим ствараоцима који су неизоставни за историју филма на југословенском простору или су се брисали њихови ранији доприноси.

Пример који је овде поменут са првих страница *историје филма* ствараног на просторима југословенске државе, указује на парадокс који је био присутан у нашој историографији. Јер, *промакло је њажњи* историчара питање које би могло усмерити на релевантна издвајања резултата у првим годинама реализације филма на овим просторима према критерију *значаја за европску културу* тога времена и *ионира* филмског записа и комуникативности. Изостављање овог питања омогућује, на пример, да аутори регионалних домета добију у записима знатан простор, а да Александар Лифка остане маргинализован. А откривање утицаја који су имали ствараоци на снажење филма у европским просторима условило би да управо "маргинал" добије по резултатима централно место у европској популаризацији филма, као исходишта грађанске културе. Нови приступ историји раздваја, на једној страни, регионалне

приврженике новог медија (којим су се играли, бележили околину и људе и када нису имали адекватну подршку средине у којој су ширили свој занос) и на другој страни, представнике грађанске елите који су омогућили да се прихвати филм као интегрирајући феномен европске културе, уверавајући да је *нови медиј* савршенији од многих институционализованих комуникацијских феномена којима се распростирала мисао о европској грађанској хомогенизацији.

И у историји филма на југословенском тлу могу се издвојити два (поменута) пута: први, регионализовани домашај праћења продора филма у свакодневицу, изазван жељом да се забележи (и види) свет из своје улице или региона, и други, усмерен да се филму обезбеди припадајућа шанса за улазак у европску културу и укаже да је најпогоднији медиј за распростирање идеја (још од Берлинског конгреса) слободнозидарских визија уједињене европске комуникативности. За утемељење ова два приступа били су доминантни насиоци два искуства у култури која се нудила као пртљак за допринос филму. Тако је Милтон Манаки учинио много да се сачува драгоцени документ времена из визуре његове *фотографске радње*. А Ернест Бошњак је из миљеа *сомборског биоскопа* открио свој немирни дух с надом да може имитирати *идоле* или мање успешне ствараоце које је препоручио у биоскопском програму. Чак је, близак, култури свога региона, штампао *филмски часопис* и маштао да прави филмски производни центар попут Малог Холивуда. Забележен је Бошњак, захваљујући историчару Стевану Јовичићу, по снимању изузетног кадра, употребом *швенка* и надахнутог припремања постоља за померање камере. То су драгоцености регионалног уздигнућа филма. Овде настојимо да утврдимо да ли је постојао и приступ који је допринео увођењу филма у европску културу у првој деценији постојања филма на југословенском простору.

Остаје да историчари утврде да ли је било стваралаца са простора југословенске државе који су снимали филмске записе пре Александра Лифке, али *необорива чињеница* је да је Александар Лифка снимао (и режирао) на овом тлу 1900. године (пет година пре Манакија, на пример). Тада је снимио свој драгоцени филм за репрезентативан програм који је настојао да састави за продор свога биоскопа од 1901. године. За историчаре је поуздано откриће, јер штрчи као еполета на рамену оновременског генерала, да је Лифка стављао на своје плакате у запис броја године 1900. све док је активно доприносио популаризацији филма. Била је то година Лифкиног почетка којим се разложно хвалио јер је тада остварио *први филм*, али се тада и определио за темељни приступ овом феномену. Да би се бавио новим подручјем (филмом) Лифка је засновао свој (рецимо: *теоријски*) став о шансама које филм нуди за



поруку о свету и шта нови медиј значи искуству породице Лифка, посебно после краја прошлог века када настоје да остваре у својој мисији још атрактивнији резултат. На основу искуства и угледа породице, која је имала централно место у градовима у којима је ширила идеју о прогресу по визијама *џрађанске елиџе*, Александар Лифка је одлучио да оствари продор врхунским биоскопом, који ће у сваком граду привући градску елиту. Поред тога, или због тога, власник будућих биоскопа знао је да је неопходно да има врхунски програм. Из породице у којој су, како наводи историчар Јанош Брендер, по традицији многи били слободни зидари, Александар Лифка је имао изграђено мишљење да без врхунског програма нема шансе да се покрене културни и економски врх градова у којима се појави "*Лифкин елекџро-биоскоп*", представљен је као "*џрво и највеће џредузеће ове врџе осветљавано са власџиџиом џарном динамо-локомџивом од 20 коњских снаџа*", које је (касније) имало "*џобољшани кинематџоџраф - Едисонов сисџем*" и остваривало културну и образовну мисију. Поједине речи преузео сам са плаката из каснијег периода, али је у њима откривена првобитна и увек присутна тежња да се буде у врху и непрестано бољи од других.

Неколико деценија пре појаве филма породица Лифка је своју визуру света потврдила настојањем да у европским градовима путујућим програмима шири културу и идеје европске елите о прогресу. Увели су утакмицу квалитета остваривањем врхунских представа и музејских садржаја које су нудили путујући својим конвојима. А зими, породице Лифке су озбиљно припремале вишемесечне турнеје које су почеле у пролеће активирањем њихових возова. У градовима где су се стационарирали, тражили су подршку најистакнутијих личности из политике, културе и посебно образовања. Врхунски џуџујући џанџџикум, музеј вошџаних фиџура, музеј Берлинскоџ конџреса, збирка флоре и фауне, али и предавања из историје или о епохалним достигнућима, потом о еџзотичним пределима - били су саставни делови програма здружених породица Лифка. За овакав програм увек су добијали најповлашћеније место у многим градовима, захваљујући (слободнзидарским) везама усмереним на популаризацију европске културе. Александар Лифка је, међутим, увидео да је појава филма постала шанса да се сублимира целокупно породично искуство, јер је филм бележио траку на све што је било у Лифкиним возовима. Иако је био на завршним студијама електротехнике у Бечу, Александар Лифка је припремио врхунски филмски програм и најквалитетније реквизите путујућег биоскопа у поменутој 1900-тој години. Да би добио посебан третман у земљама аустроугарског простора снимио је поменуте године први *крунски филм* о старом царском пару. Када је остварио овакав филм обезбедио је да градоначелници уважавају

његов програм, а да најбољи војни (гарнизонски) оркестри свирају у биоскопској сали најављујући (и химном) велики културни догађај одређеног града. Остали филмови снимани су у местима која су посећивали а нудили су и избор неколико жанрова или врхунских филмских записа добијених разменом својих (примамљивих) филмова.<sup>1</sup>

Још једну важну ствар, остварио је млади Лифка да би филму осигурао високо место у елитној култури времена. Путем веза свога (преминулог) оца добио је подршку од тек основаног огранка Мађарске академије наука усмереног ка "*документарном позоришту*". Да би био озбиљно схваћен, своје виђење особеног филмског документа привидно је везао за истраживаче "документарног позоришта".<sup>2</sup> А да би неутралисао "лош глас" о филмским репертоарима других приказивача, и да би ублажио свој младалачки изглед пред елитом разних градова, Александар Лифка је своје програме нудио више година уз име *Ураније*, фирме при Академији. Чак ће, склон писању, водити полемику са "браниоцима" *уметности позоришта* од настојања да се филмске представе на платну и штампи именују и приближе истраживању "документарне позоришне уметности".<sup>3</sup> Негде су конзервативци успевали да *издејствују* судске забране (1907. године) по којима се филм није могао популарисати уз назив "документарно позориште". Из тога

<sup>1</sup> У историји филма постоји запис да је Мелијес упозорио на потребу да се уједначи размак перфорација на филмској траци, због могућности продаје својих филмова разним приказивачима. Мање је познато да је Лифка такође иницирао уједначавање перфорација на филмским тракама разних произвођача да би могао вршити размену квалитетног програма.

<sup>2</sup> Године 1900. породица Лифка је свој приступ новом феномену филму усмерила тако што је мајка Ернестија, са старијим сином Карлом (Драгутином) водила *Панонијум* и музеј, а млађи Александар и Рудолф - су се определили за филм. Али је мајка била главни носилац, јер је у име творца успешног *панонијума*, покојног мужа Карла, отварала многа врата подршке. Није, међутим, добила одобрење града да у центру Будимпеште већ 1900. године за сина Александра подигне зидани биоскоп (историчари су пронашли у полицијским списима захтев за подизање зграде за MOZI, што на мађарском значи "биоскоп"). То је било време наглашене реакције конзервативаца да се забрањује филмска "забава за послугу и најниже слојеве" због угрожавања морала, па је одбојност администрације била разумљива. Али, у исто време, мајка омогућује 20-годишњем Александру да своје програме представља у име фирме за позоришну уметност, под покровитељством одељења Мађарске академије наука које је било опредељено за "документарно позориште".

<sup>3</sup> Код историчара је *погаишак*, да је Лифка за продор филма у врхунску културу употребљавао активност "документарног позоришта" под окриљем научне академије, унео извесну забуну. Тамо где се помиње његово предузеће под фирмом филмски део *Ураније*, често се не идентификује власник Лифка и његов однос према филму (уочљив чак по називима изгубљених филмова или на основу писане речи) који је јасно откривао особеност филмског записа и виђење нове уметности. Полазна блискост са истраживачима "документарног позоришта" било је у функцији лукавства због жељене афирмације нове уметности. У једној изразито квалитетној књизи Дејана Косановића (на италијанском) о филму у Трсту, помиње се да је у том граду почетком века био биоскоп Карла Лифке. У сећањима Александра Лифке то је био

се види да је Лифкина борба за увођење филма у елитну културу грађанског друштва била динамична и дуготрајна. Уважаван у средишњем европском простору од Минхена до Суботице, Александар Лифка је оставио врхунске резултате. Као стваралац први је са нашег подручја добио многа европска признања и награде.<sup>4</sup> Био је од оних занесењака који су увек тражили нова технолошка решења за успех филмског стваралаштва и филмске представе. У Војводини је познат по тврдоглавости у избору централних плацева (уз рушење кућа) за израду биоскопа. Сматрао је да биоскопска сала треба да има место у граду као врхунско позориште. А изградња биоскопа по жељама Лифке носила је печат тада (модерне) *сецесије*. То је утицало на многе власнике биоскопа од Војводине до Немачке да своја здања граде по угледу на Лифку.

Значајно је да је Александар Лифка био превасходно редитељ, а да је ангажовао прворазредне сниматеље иако се у почетку и сам бавио сниматељским радом. Наслови филмова откривају документаристу и поету. Поменимо неколико: *Судбина једне капи воде*, *Субојичка њијаца* (комична илузија), *Сирена*, *Цвешна вила* (колоризовано), *Убиство краља*, *Крунисање краља*, *Смело њишовање*, *Субојичка недељом*, *Буљевачко њрело*, *Празник жешиве*, *Бољојављенске свечаности*, *Цик зоре на Бурђевдан*, *Велики ваиар*. У средњоевропским просторима посебно су били тражени "*Лифкини журнари*" јер су доносили записе (разменом) о најдраматичнијим догађајима времена. Поменимо да је Александар Лифка код нас први постао слободни зидар због заслуга на филму. Ипак, поменимо, неуобичајено, да на надгробном споменику пише да је био "*средњоевропски њојуларизајор кинематографине*". Да би, изгледа, тако бранио европски успех са југословенског пространства.

његов биоскоп. Са Александром је (пре) могао бити најмлађи брат, а не старији Карло (односно, тада се већ звао Драгуитин). Али и отац Александров, Карло, који је умро у прошлом веку, био је познат у тим крајевима по свом *њанојшикуму*, па су мајка, а вероватно и млади Александар, користили име преминулог власника свих њихових поседа, посебно цењених од слободних зидара због инсистирања да се нуди врхунска биоскопска представа. Александар Лифка је под фирмом Уранија посетио Далмацију и Црну Гору, већ 1901. године, али се тачно утврдило да је у 1903. години у Зеленики био са програмом у који је уврстио филмове о Црној Гори и црногорској елити.

Поред имена преминулог оца, као власници *Ураније огранка за филм*, потписани су мајка Ернестина, син Александар и млађи брат Роберт, а не старији Карло. Од 1921. Александар Лифка региструје на своје име предузеће Југословенско филмско предузеће "Ориент филм" из Суботице, а био је заступник за средњу Европу немачког UFA (до 1933) а потом америчког Universal International за средњу Европу. То је време када пише највише радова о филму (на немачком, претежно).

<sup>4</sup> На почетку века врхунски филмови су се такмичили на сличан начин као што се то чинило када су покренути фестивали. Али пре фестивала филма, такмичења су била на великим привредним и културним изложбама, почев од Париске изложбе 1900. године. Александар Лифка је добио више златних и сребрних медаља за своје филмове на многим изложбама на којима се посвећивала и пажња филму (од 1904-1915. године).

Простор који сам посветио Александру Лифки потврђује одређеност да историографија и естетика издвоје *евројске доприносе* из општег миљеа који представља *џраџ о филму* на овом простору. У том смислу учавам да је наша историографија изоставила врхунски допринос европском филму наших стваралаца који су афирмисани у другим уметничким срединама. (Помињем овде познате европске глумце: Иту Рину, Светислава Петровића, Звонимира Рогоза и Тита Строција, који је био и редитељ).

Од настанка филма до краја *џрве* Југославије, постојали су појединачни доприноси стваралаца европском филму, али на југословенском тлу до другог светског ратног сукоба није се отварао заједничка визија продора филмског стваралаштва у европски филм. Тада су били посебно популарни регионални доприноси због "обрађених тема" из националне историје. Други збир филмских дела односио се на мелодрамске имитације европског "комерцијалног филма", уз патос позајмљен од *џозоринне верзије* уметности. Помињем, ипак, да би требало да заузме достојно место Владимир Поповић који је омогућио улаз *иџраноџ филма са овоџ џросџора у евројски филм*, када је добио подршку да по свом сценарију режира филм *Non ce resurrezione senza morte (Васкресење не насџаје џре смрџи)* - 1922. године. Филм је био усмерен да скрене пажњу на Црну Гору и њен друштвени положај, а мање се ослањао на познавање језика филма. Ипак, Поповићево дело не може се изоставити уколико се истражује начин на који су се аутори путем филма борили за идеје о *слободарском духу* народа и указивали на *националну уџроженосџи* у вишеслојној државности. Успешнији приступ документарном (дугометражном) филму, достојан европског нивоа документарног стваралаштва, остварио је Станислав Краков који је неколико година реализовао дело *Голџоџа Србије*.

## 2.

Изразито усмерење ка *јуџословенској оџицији* филмског стваралаштва настаје тек у времену стварања и реализације *Друџе (авнојске) Јуџославије*, и траје до њеног распада. После распада настају поново регионалне кинематографије, као и пре 1943. године, али уз позивање на извесне резултате аутора *јуџословенскоџ филма*. *Трећа (жабљачка) Јуџославија* је апсорбовала извесне домете претходног периода, уз тежњу да се повлађује регионалним привривима за конституисањем "чистих" кинематографија. Тако су се, као пандан *словеначкој и хрвајској*, јавили и радови (научни) о *срџској кинематоџграфији*. Начин *вађења џиницијом* само оних аутора који су пригодни за регионалне кинематографске вредности не би требало да буде ниподаштавајући јер је омогућио постављање питања: да ли је уопште постојао целовити резултат под називом *јуџословенски*

*филм*, који је дао и врхунски допринос европском филму и утемељио своју вредност у европској култури?

Полазимо од констатације да је у драми државности обележеној под називом *Југославија* само период од педесет година (од почетка 1943. до краја 1992) и по атмосфери и по резултатима представљао изразити феномен обележен појмом *југословенски филм*. А пре и после овог периода у Југославији (без обзира каква је била или каква је постала), постоје само регионални домети филмског стваралаштва, негде квалитетнији а негде анонимни или поразни по завршном резултату.

Настао средином четрдесетих година, југословенски филм се множио на искуству предратних регионалних помака ка имитацији филмског репертоара страних филмова. У почетку је био примаран документарни запис јер је врховна власт (и ослободилачки штаб) која је освајала поједина подручја пре коначног ослобођења престонице, открила при крају рата важност филмске пропаганде о организованом војном потенцијалу и ентузијазму грађана који су се на *југословенском тилу* супротстављали "силама осовине". Чињеница је да су први филмски материјали, припремљени за пропаганду и одлазак у лондонску сигурност јединог ратног заменика (само неколико дана) Јосипа Броза (Ива Рибара) уништени када је погинуо вођа пута у неразјашњеном масакру пре полетања авиона на ледини Гламочког поља. Био је то, ипак, први континент филмова најављене *југословенске олимпије* за устројство кинематографије. У ослобођеној земљи окупљени су многи сарадници који су се пре рата или за време рата бавили филмом. Загребачки центар имао је искусне младе реализаторе некадашњих журнала НДХ, а београдски је нудио реализаторе који су у време окупације снимали "са штапа и канапа" полуаматерске мелодраме. Део носилаца производње прекомандован је из тада проширеног *партизанског њозористија* и *ОЗНЕ* (државне безбедности), од којих су најпозданији професионалци на новом задатку били познаваоци *сценских умјетности* Вјекослав Афрић, Никола Поповић и Жорж Скригин (цењени ратни фотограф и аутор *Брозових њоршреија*).

Први играни филм је реализован у виду помоћи велике земље, а Јосиф Висарионович је одредио писце сценарија, редитеље и изабрао глумца за лик Јосипа Броза. Пошто је Георгиј Васиљев одбио да режира *први југословенски филм са инструкторима*, уверен да не познаје довољно поднебље и време рата на балканском тлу (иначе познат по филму који је с братом Сергејем остварио о јунаку Чапајеву), посла се прихватио одабрани Абрахам Ром, који је у току реализације филма *У њланинама Југославије* (1946) био и учитељ југословенским почетницима. Филм је био комичан због пребацавања начина мишљења о важности институција отпора са

руских филмских модела из тридесетих и четрдесетих година на рат у Југославији, јер се у то време бежало од слике *сионџаносџи бунџа* као од највеће јереси. Први југословенски филм без *увезених* братских аутора био је *Славица* (1947) редитеља Вјекослава Афрића и сниматеља Жоржа Скригина. Требало је да се удовољи сугестији политичког врха, који је памтио ерупцију одушевљења публике која се (углавном) први пут нашла у биоскопској сали (у Дрвару маја 1944) приликом педесетак пројекција руског филма Љева Анштрема *Зоја Космодемјанска*. Мелодрама првог југословенског филма смештена је у амбијент Далмације, па је носила сентимент незаборавних дана на Вису, а ауторима је нудила извесну погодност због чињенице да омеђени простор ослобађа од опширне сторије о *целокујној борби* (тада је владало мишљење да се све битно *мора наћи* у једној филмској причи). Ипак, *џрича* је почела неизоставним сликама "борбе против ненародног режима пре рата", а завршила се ватрометом и парадом после рата. Други филм, редитеља Николе Поповића *Живеће овај народ*, настао је исте године (1947) а имао је *злу срећу* да *џовори* о горштацима и борби у брдима, па није био *амнесџиран* од захтева да се *изнесе целовџио виђење борбе* "од устанка до освајања народне власти". После појаве прве секвенце са глумљеним Брозовим ликом у домаћем играном филму, који је имао *несрећан исход* због незадовољника из политичког врха (лик Броза је био много старији од оригинала), настао је нешто дужи период паузе до појаве намножених, готово такмичарских, *улазака* лика Броза у домаћи *раџни филм*.

Следећа година (1948) обогатења је с два знатно успешнија резултата, које политички врх није посебно хвалио. Били су то филмови редитеља Војислава Нановића *Бесмрџна младосџи* (вероватно инспирисан великим узором, филмом Роберта Роселинија *Рим - оџворен ѓрад*) и Франца Штиглица *На својој земљи*. У опширној студији о југословенском филму указао сам да политички врх, поред ниског нивоа знања о уметности филма и жеље да преуређује кинематографију само по тадашњем искуству руског филма, уноси још један захтев ауторима, који је изговорен са партијске конгресне говорнице (Милован Ђилас): *неореализам* или *надреализам* и *кубизам* "нити било који изми" немају место у нашој култури. Тако је Нановићева *Бесмрџна младосџи* прихваћена као *слеџи колосек*, а потом филм Радоша Новаковића *Дечак Миџа*, као промашај, без навођења да је и овај филм био близак *неореализму*. Поменути Новаковићев филм је, уз многе прекиде и напоре, ипак завршен (1951). Овде је потребно забележити и прву трагичну околност везану за рад на филму: сценарист филма дебитанта редитеља Радивоја Лоле-Ђукића, *Језеро* (1950), Југослав Ђорђевић извршио је самоубиство после "безизлаза" насталог интензивном партиј-



ском критиком. Попуст Стаљиновог примера (да врховни налогодавци улазе и у монтажу током рада на филму) политичари Ђилас, Кардељ и Ранковић, уз извештаје Броз (и прегледе) усмеравали су снимање филма *Језеро*, тражећи доснимавања, поновљена снимања по измењеном сценарију. Онда је дошла нова епизода: чишћење од једног "неприхватљивог филма". Било је то у току снимања филма редитеља Бранка Марјановића и сценаристе Јоже Хорвата *Џиџули-миџули* (1952). У анализи *југословенског филма* указао сам да је забрана овог мање вредног филма у ствари послужила за *почетак рушења харизме блиског Брозовог човека* (Милована Ђиласа) које је Владимир Бакарић готово две године упорно водио из Загреба.

Година 1951. значајна је због неколико филмова. Прво дело Федора Ханжековића, *Бакоња фра Брне*, коректним је филмским језиком открило лепоту наше књижевне класике. А филм редитеља Јоже Галеа *Кекеи*, најавио је добар пут *филма за децу*, иако ширење овог жанра није успешно настављено. Следеће године нису обележене вреднијим резултатима, али се могу издвојити два прилаза књижевној класици: филм Федора Ханжековића *Својан Мушикаша* и Александра Погачића *Аникина времена*. Разочарење је био рад Бојана Ступице који је режирао филм *Јара ѓосјода*. Потом *југословенски филм* посећује Славко Воркапић, али без већег трага, с филмом *Ханка*. У години 1955. пажњу заслужује дела дебитаната Велимира Стојановића (*Лажни цар*), Ватрослава Мимице (*Јубилеј ѓосјодина Икла*) и Креше Голика (*Девојка и храси*). Следећа година нуди крај заблуда да *велика имена позоришне културе гарантују остварење "озбиљног филма"*, јер је Бојан Ступица реализовао још један неуспешан филм *У мрежи*. Али 1956. је година првог надахнутог, изразито филмског начина мишљења, оствареног у делу Велимира Стојановића *Зле ѓаре*, где се афирмише први и врхунски професионални сценариста Ратко Ђуровић. Најцеловитије дело остварио је Владимир Погачић под називом *Велики и мали*, а следеће године и филм *Субојом увече*, указујући да филм открива језик интима и у драми човека са маргине живота. Тада се појављују коректни филмови Франца Штилкица *Долина мира* и Бранка Бауера *Не окрећи се сине*. Али настао је тада и неуспешни деби филмског znalца и ерудите Бранка Белана (*Пог сумњом*). Своје најбоље дело остварио је Федор Ханжековић под насловом *Своја ѓела ѓосјодар* (1957). И година 1958. обележена је извесним дометима али и разочарењима. Перфектан редитељски рад остварио је Никола Танкофер филмом *X-8*, а неуспех су забележили Вицко Распор и Александар Петровић који су остварили филм *Једини излаз*, и конвенционалним приступом потиснули своје неконформистичко теоријско виђење филма. Аутори који су успехом обележили поменути годину били



су: Велимир Стојановић, редитељ филма *Четири км на саји* и Светомир Јањић, редитељ филма *Црни бисери*. Може се поменути и напор Стојиљка Јанковића који је режирао филм *Кроз зрање небо*. Настаје (следећа) релативно плодна година која започиње делом Велимира Стојановића *Кампо Мамула*, а посебно је упамћена по најбољем филму Игора Претнара *Пеј минута раја* (у Сарајеву тада дебитује), и најбољем филму Вељка Булајића *Влак без возног реда* (који настаје само годину дана после филма Ђузепе де Сантиса снимљеног у Југославији - *Цесја гуа година дана*).

Југословенски критички филм почиње делом Здравка Велимировића *Дан четрнаести* (1960) а овде је могуће додати и *реалистички кроки* Жоже Бабича *Веселица*. До тада се није могло очекивати да се филмом нуди аналитички приступ савременом животу јер је апологетски однос према савременим темама био у домену "подразумевајуће навике" и подразумевајуће слике "неконфликтног друштва". Дело Здравка Велимировића *Југословенски филм* је добио прво уочљиво место у *канском* фестивалском виђењу савременог филма *источноевропских* земаља. Али, разлог неприпремљености у европском филму за прихватање аутора критичког приступа стварности у источноевропским кинематографијама може се тражити у наглашеној пажњи усмереној према драми о човеку у минулом рату коју је тада нудио источноевропски филм. У филмовима о рату оснажио се отпор патетичном виђењу људских страдања за колективну идеју због које се обезвредила драма индивидуе у поразу и победи. Можда се овде може поменути и да је попут Велимиревићевог дела, сличан незапажен третман имао квалитетни филм пољског аутора Анджеја Мунка *Човек с ируге*. Аутор Здравко Велимировић у филму *Дан четрнаести* открива наличје колективизма, нудећи драму човека који у свакодневици носи жиг довољан да га изопшти из породице и колективног живота. Али, трагајући за тренуцима среће човека с *маргине* обележеног изопштењем из друштва (затвором), аутор *сецира* изворе разарања хуманизма које се шири иза паравана прокламованог колективизма. Аутор Жоже Бабич је означио (донекле статичан) *кроки* свог *критичког реализма* већ у филму *Три четвртине Сунца*, отварајући једну тему о рату која је с оне стране ватромета одређених за први дан мира после унижавајућег рата. Али било је то под утицајем руске *популарне линије* (Михаила Калатозова и Григорија Чухраја). Тек у филму *Веселица* (сценарист **Бено** Зупанчич) Бабич поставља питање где се назире разочарење **индивидуе** која открива крах илузија о свакодневици. Помињем, **ипак**, да је ово била година доминантне *филмске рајне слике* али **освежене** делом Франца Штиглица *Девећи круж*.

Година 1961. обележена је знацима утемељења *југословенског критичког филма* и уласком високог аматерског познавања уметности и ентузијазма у професионални филм. Несумњиво је било да је *француски нови вал* постао незадржив за *нови језик филма* и на југословенском простору. Али преврат на филму нуде и тада познати аутори својим новим делима. То је потврдио пре осталих Штиглић који остварује дела *Балада о џируби и облаку*. Филм уноси незаобилазни помак ка савременом језику и особеном приступу драми индивидуе у окружењу ратне катастрофе. Поред овог филма појављује се дело које постаје синоним прекретнице ка савременом језику, а остварио га је дебитант Боштјан Хладник под називом *Плес на киши*. У свим анкетама међу критичарима Хладниково дело се налазило у врху најзначајнијих остварења тога времена. Неопходно је подвући да је поменута година била најплоднија у *љубљанском* филмском центру, где је Штиглић остварио још један (истина небитан) филм за своју биографију, али довољан за илустрацију виталности једног центра. Тада се појављује дело које уноси нови сензибилитет у *београдски* центар, а *носилац* савременог филмског мишљења је Александар Петровић, аутор филма *Двоје*. У *загребачком* центру Анте Бабаја успјева да од краћег филма обликује целовечерње дело *Царево ново рухо*, најављујући да се мали продуцент (*Зора филм*) одупире административно неприкосновеним произвођачима, ширећи интересовање од школског и документарног филма. У *сарајевском* центру Светомир Јањић остварује свој нови филм *Парче њлавог неба*, с призвуком сетног хумора Васе Поповића, који открива свакодневицу људи "са маргине". А надмено присутни Вељко Булајић нуди свој *анегдојски* спектакл - *Узаврели град*, док Радош Новаковић остварује солидну екранизацију романа Оскара Давича *Песма*. Телевизијска *распојасаност* шири се и на филм с радовима Радивоја-Лоле Букића, који су да *олабаве сиеге* учмалих и компликованих класичних продуцената.

У следећој (1962) години не понавља се след обимног програма, иако је мешавина класичног и новог произвођења потпуно прихваћена. Ипак, издваја се један незаобилазни домет: дело тројице некадашњих аматера, Живојина Павловића, Марка Бабца и Кокана Ракоњца *Кайи, воде, рајници*. А од "класика", прихватљив је био рад Бранка Бауера *Прекобројна*. Ниво важних државних пројеката натура Вељко Булајић форсирањем свог филма Козара. Појављује се поново Боштјан Хладник са својим другим филмом, *Пешчани град*, који се није приближно дебитантском делу тога аутора. А, потом, (1963) аутор Александар Петровић својим филмом *Дани* најављује уочљив помак у односу на трагалаштво понуђено у филму *Двоје*. Од прерано издвојених "класика", Игор Претнар остварује дело *Самоникли*, уверавајући да југословенски филм нуди озбиљне

европске стандарде. Слично покушава Стојиљко Јанковић филмом *Радојоле*, али мање успешно. У поменутој години доминантан је Бранко Бауер са савременом темом филма *Лицем у лице*. Помињемо овде и један филм који је, верујем, неправедно остао у сенци. Била је то филмска комедија, другачија од важећег телевизијског хумора, Мила Ђукановића *Мушкарци*. Ово је, међутим, година обележена *бламирајућим* догађајем: један филм је завршио пут уместо до гледалаца - на суду. Филм Павловића, Бабца и Ракоњца *Граг*, судски је забрањен у Сарајеву. Тада се открило да је политика провинцијалне врхушке реаговала дисонантно са политичким врхом у престоници због једног *кријичког филма* и упустила се у игру тужиоца и судије у време када је политика у престоници имала корист од извесне *демократске атмосфере* у којој су се јављали савремени ствараоци опредељени за критику постојећег. Кампању против *кријичког филма* политички врх почеће шест-седам година касније од сарајевског провинцијалног *исцрчавања верника у њолицици*. Одјек суђења био је битан и за друге центре. У мањем броју остварених филмова (године 1964), доминирају четири дела неједнаких вредности. Аутор Мића Поповић остварује филм *Човек из хрстове шуме*, који је "осудила" критика "будних верника" а Живорад Митровић свој најбољи филм (у богатом филмском салду) *Мари на Дрину*, који изненађује смиреном сликом српског предратног менталитета. У омнибусу *Врџло* дебитант Хајрудин Крвавац остварује једну (с насловом истоимену) сторију, која га уводи међу цењене југословенске редитеље. Најзначајније своје дело реализовао је (поменуте године) Ватрослав Мимица под насловом *Прометјеј с њока Вишевица*. Тада Мимица шири могућ пут савременог филма у *загребачком* филмском центру.

Не може се шездесетих година мимоћи значајна вредносна основа југословенског филма која је настала продором документарног и анимираног филма. На фестивалима документарног филма посебно се афирмисала ауторска критичка *слика времена* разарања колективне илузије и нивоа свести *прокламованих субјеката* промена откривених у радништву на периферији живота и политике. *Загребачка школа анимираног филма* постала је узор европског отпора дизнилендизацији уметности анимације, а утицала је на ауторе у Новом Саду, Скопљу и Београду да дају индивидуалне доприносе дужој владавини врхунског квалитета југословенских центара у оквирима европског филма.

Најзначајнији период за *југословенски кријички (играни) ауторски филм* су шездесете и прва половина седамдесетих година. У том периоду врхунског европског резултата појављују се две ненадмашне производне године. Прва година великог продора у европски филм била је 1965. Следећи велики продор (склон сам

употребити и појам највећи) остварен је 1967. године. У поменутом периоду ни *време између* (1966) или *после* поменутих великих успона није било без појединачних узлета аутора *критичког филма*, да би се нагло прекинуо здружени успех великом политичком хајком ширеном од 1972. године. Почећу редом, да бих илустровао велики допринос *евројском филму* који је дао *југословенски критички филм*.

Прво је изненадио дебитант Душан Макавејев филмом *Човек није миша* (1965). Наизглед компромисним језиком сецирања провинције која гаји прво колено радништва суоченог са бедом свакидашњице и менталитетом који се шири са села у борби за голу егзистенцију, Макавејев је остварио филм о растакању наивне утопије колективизма. А аутор Младомир Ђорђевић је понудио субјективну и сентименталну слику минулог рата у филму *Девојка*. Најупечатљивији филм о преиспитивању људске судбине у ратној катастрофи, где се човек суочава са могућим незнањем али и открива назирање краја страдању, остварио је Александар Петровић под насловом *Три*. Тада је незадрживо најављена још успешнија 1967. година. Али међувреме новог великог продора у *евројски филм* било је и 1966. године јер и тада настају добра остварења *југословенског ауторског филма*. Најзначајнији је сусрест с новим именом - Звонимиром Берковићем, који је режирао (до перфекције остварен) филм *Рондо*. А Ватрослав Мимица потврђује озбиљност трагалаштва за особеним изразом у делу *Понедељак или уторак*. Помињем и трећи филм који је остварен у загребачком центру да би се потврдило усмерење ка перфекцији реализације. Било је то дело Душана Вукотића *Седми континент*. Такође, помињем у београдском центру радове Младомира Ђорђевића *Сан* и Вука Бабића *Пре раја*, који је настојао да на савремен начин понуди инспирацију класичним штивом наше комедије.

А онда, наилази непревазиђена 1967. која постаје темељна за коначно уздизање југословенског филма ка врху европског филма. Југословенски филмски израз и критичко виђење распада колективизма са крахом наивне утопије, истопљене попут црног снега на периферији живота, уноси домете иновација или разарања језика класичне нарације. Како је обележена квалитетом - 1967? Два филма је остварио Живојин Павловић, један је носио наслов *Буђење ђацова*, а други *Кад будем мртав и бео*. То је и највиши домет овог особеног редитеља *критичког филма*. Поменута дела видим на високом месту квалитетне југословенске продукције. Своје најбоље дело реализовао је и Младомир Ђорђевић под насловом *Јујуро*. А такође остварио је и Александар Петровић своје најбоље дело *Скуљачи ћерја*. Врхунски домет у југословенском филму означен је и делом Анте Бабаје *Бреза*. А један од неправедно занемарених

врхунских остварења био је и филм Ђорђа Кадијевића *Празник*. Међу најзначајније филмове о драми човека у рату спада остварење Ватрослава Мимице *Каја, убиј' ћу ње* које је, такође, потиснуто у налету многих неприкосновених врхунских остварења. Овде се налази и филм који је означио обрт ка особеном свету илузије и стварности Душана Макавејева, остварен под насловом *Љубавни случај или трагедија службенице ПТТ*. Корак за особеним вредностима југословенског филма није изгубио Матјаж Клопчић који остварује филм *На најпирнајшим авионима*, а упечатљиво се појавио и дебитант Бато Ченгић, аутор дела *Мали војници*. У таквом збиру квалитета нису примећена дела Крсте Папића (*Илузија*), Бранка Бауера (*Четири сајуџника*), Кокана Ракоњца (*Немири*), али је донекле запажен био филм Миће Поповића (*Хасанагиница*).

Плодна је и година 1968. Представља наставак буре реалности квалитетне продукције југословенског филма као значајног догађаја у европској култури. Тада Александар Петровић нуди (мање успешну) пародију на време колективизма, визијом која време легендарног мјузикла *Пастир Косија* (Григорија Александра) *социјалреалистичког* парадног виђења колективизма, упоређује с временом југословенске стварности колективног насиља над појединцем. Аутор Душан Макавејев остварује филм *Невиност без заштитне* и афирмише свој целовити приступ разарању устаљене филмске нарације открочењем протагониста примитивне утопије која је одржавала илузију живљеног колективизма. Аутор "из сенке" Ђорђе Кадијевић остварио је перфекцију у визуелним симболима ратног насиља и деструкције у делу *Поход*. А Младомир Ђорђевић филмом *Погне* наставља траг својих сентиметалних ауторских мозаика о преломном времену које носи хумане димензије отпора према глорификацији ратних и поратних дана. Значајан приступ људској трагедији у рату остварује Здравко Велимировић, аутор филма *Лелејска гора*, откривајући привлачност литературе Михаила Лалића за филмско виђење драматичног времена. У таквом кондензовању квалитета особених ауторских светова један дебитант није могао да буде изразито уочен у налету квалитетних дела, али није заслужио игнорисање. Био је то Мирослав Антић, стваралац дела *Свети њесак*. Остварио је Антић први *кријички филм* о трагедији симболизованој Голим отоком и брисањем људских живота и заслуга у немилосрдном обрачуну владајуће политике с политичким изопштеницима.

Потом, следом догађаја, настају године судара носилаца тапије на државни филм и стваралаца *кријичког филма*, донекле заморених темпом квалитетне продукције у којој се појављују и нова имена која доприносе ширењу *кријичког филма*. Своје дело (високог државног уплива у утакмицу с *кријичким филмом*) тада

нуди Вељко Булајић под називом *Биџка на Неретви*. Филм није вредан пажње уколико се не помене атмосфера коју је ширио да би се код политичког врха подстицала потреба хајке на *критички филм*. Ово је, ипак, година појаве неколико значајних дела: прво је дело Боре Драшковића *Хороској*, а друго Крсте Папића *Лисице*. Дела уносе назнаке језика перфекције у трагању за филмском метафором. Овде је и неизбежан филм Матјажа Клопчича *Поздрав Марију*, а тада су извесно осветљење представљала дела дебитаната Лордана Зафрановића *Недјеља*, Влатка Филиповића *Моја сирена свијетла* и Мирзе Идризовића *Рам за слику моје грађе*. Иако су филмови носили трагове неразрађених ауторских визија, откривали су различите потенцијале (и сензибилитете) стваралаца. Била је то година када *југословенски критички филм* коначно осваја врхунско признање на међународном фестивалу. Филм Желимира Жилника *Рани рагови*, добио је Гран при "Златни медвед" на фестивалу у Берлину. И управо Жилников филм постаје незаобилазно дело за тумачење краха европске побуне младих познате *шездесетосме*. У опширној анализи, коју сам објавио (у студији *Евројски филм и грушћивено насиље*) указао сам како је поменуто филмско дело открило стање свести *љубићника* успешније од анализе уважених филозофа и социолога блиских покрету младих.

На почетку седамдесетих година појавили су се дебитанти Кирил Ценовски (филм *Црно семе*) и Миша Радивојевић (филм *Бубе у глави*) а аутори значајних остварења били су: Бато Ченгић, који је имао посебно запажен филм *Улога моје породице у свјетској револуцији*, Мирослав Антић аутор дела *Доручак с ђаволом* и Живојин Павловић редитељ филма *Црвено класје*. Три филма из врха југословенског филма била су 1972. године на удару захуктале кампање против критичког филма. То су дела: Бате Ченгића *Слике из живог ударника*, Душана Макавејева *WR мистерије организма* и Александра Петровића *Маестро и Маргарита*. Појавио се (али тада није јавно приказао свој филм) дебитант Лазар Стојановић који је издржао најтежи прогон настао после његовог дипломског рада *Пластични Исус*.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> У једном од априлских бројева *Републике* (1998) Лазар Стојановић је, коначно, открио механизам монтираних процеса који је започео док је био на одслужењу војног рока. Уништење филма и драма војника Стојановића, највеће жртве прогона аутора критичког филма, започело је на војном суду, да би се део репресије остварио и на цивилном. Али по сведочењу Стојановића, најупорнији у "паковању" оптужбе против недужног редитеља био је тада млади официр који је због "открића непријатеља" у редовима војника веома брзо напредовао, јер је постао пример заштите лика и дела Јосипа Броза од филмске слике неистомишљеника. Никада овај денунцијант није порекао оптужбе за уништавајуће "паковање" војнику Стојановићу, чак и када је почео да нуди програм "своје" социјалдемократске страначке опције. После потпуног уништења младог филмског аутора, кампања против критичког филма условила је да се низ аутора изопшти из културе једне земље.



Година 1973. донела је завршницу надмености државних филмова и нову појаву Брозовог лика у филму Стипе Делића *Суијеска*.<sup>6</sup> У то време у сивилу продукције штрчао је ауторском особенешћу само филм снимљен у љубљанском центру. Било је то дело Живојина Павловића *Лей мриве иишице*, по сценарију Бранка Шемена. Следећа, 1974. година, доноси исти след протежирања државних филмских творевина а најбучнији је био Живорад Митровић с филмом *Ужичка Република* (после филма Николе Поповића *Живјеће овај народ* поново је тумач лика Јосипа Броза домаћи глумац). Ипак, нуди се и квалитет достојан југословенског филма: супериоран је био Здравко Велимировић, аутор дела *Дервиш и смрт* (инспирисан романом Меше Селимовића), а запажен је и филм дебитанта Кароља Вичека *Парлоџ*. Помињем и екранизацију литературе Михаила Лалића - филм Радомира Шарановића *Свагба* и Живојина Павловића *Хајка*. Следеће године Кирил Ценевски нуди провокативан филм *Јаг*, који може конкурисати за шири избор квалитетног југословенског филма, а потом, Бранко Гапо остварује вредан пажње филм *Најдужи иуи*.

Средином седамдесетих у брисани простор југословенског савременог филма (без аутора који су онемогућени када су ушли у зенит стваралачког рада) улази генерација која је своју филмску писменост изградила у академској прашкој средини. Били су то филмови о стању духа становништва периферије у којој се запажа *извесно одахнуће* од изласка са дна социјалне немаштине, али се шири нестварни амбијент лагодности у постојећем. Најагилнији је био Горан Паскаљевић, који реализује поетски запис *Земалски дани иеку*, а такође и неколико прихватљивих духовитих мозаика свакодневице. А најамбициознији је био Срђан Карановић који остварује дело *Мириш њолскоџ ивећа*. Из аматерског врхунског стваралаштва у професионални филм улази Ивица Матић чије је дело *Жена с крајоликом*, прихваћено тек неколико година касније као (неправедно занемарено) врхунско остварење упечатљиве ауторске поетике.

А крајем седамдесетих, после успешних остварења, појављује се особена, стваралачка личност, Живко Николић, који ће почев од својих играних филмова *Бешиџе* и *Јована Лукина*, наставити препознатљив ауторски циклус. Осамдесетих година појавиће се неизоставна дела овог аутора: *Чудо невиђено* и *Лейоша њорока*. Поменута дела нису добила адекватну оцену југословенске теорије, па остаје да се анализирају у дометима филозофског виђења стварности *колеktivизма у распад*, који је почивао на примитивној утопији и разореном патријархалном моралу, да би носио

<sup>6</sup> Лик Јосипа Броза тумачио је Ричард Бартон који је пре тога тумачио лик Мосолинија, а после филма о Брозу лик Троцког.



привид идеје о лакоћи еманципаторске визије слаткоречивих избавитеља с ореолом разних идеолошких предзнака. Судар немусте визије будућности прокламованог лагодног живота и примитивне свести о незајажљивом поседовању, обрушио се на пространство на којем је владала вековна учмалост, да би се мртвило претворило у хаос, а хаос у стециште егоизма и нетолеранције. У пуном смислу визуелне глобализације филмске метафоре, дела аутора Николића су најближа филозофском дискурсу о краху утопија примитивно утемељених на људској потреби за надом и лажним понудама изабављења од порока ширених у неимаштини.

Година 1980. доноси сумњу у перспективу обнове југословенског савременог филма. Појављују се дела прихватљива за вредносни резултат близак некадашњем успону *критичког филма*. Поменућу неколико младих аутора и њихова дела која су уливала наду: Срђан Карановић реализује дело *Пејријин венац* (најбољи филм овог аутора), Слободан Шијан остварује дело *Ко то имао јева* (најбољи филм овог аутора), Рајко Грлић *Само једном се љуби* (најбољи филм овог аутора) Карпо Аћимовић дело *Сјлав Мегузе*. Тада је Здравко Велимировић реализовао значајан филм (ослоњен на литературу) - *Доротеј*. Пре поменуте изразито плодне године, а такође и после, појављују се два дела Лордана Зафрановића која овог аутора уводе у средиште пажње. Били су то филмови *Окуиација у 26 слика* и *Паг Ијалије* (најзначајнија Зафрановићева остварења). Поменимо, такође, вредна пажње дела Мирзе Идризовића *Мирис дуња* и Слободана Шијана *Марсионци ирче иочасни круг*.

У кинематографији која је осамдесетих година обележена узлетима неједнаких вредности али на нивоу приближавања европском стандарду, појавили су се филмови Јована Аћина *Бал на води*, Зорана Тадића *Ришам злочина*, Адемира Кеновића *Кудуз*, Срђана Карановића *Нешићо између*, Ненада Диздаревића *Газија* адаптација прозе Ива Андрића, Ахмета Имамовића *Немир*, Столета Попова *Црвени коњ* и *Срејна нова '49*, Филипа Робера-Дорина *Онови и мамући*, Дејана Шорка *Офицер с ружом*, Горана Марковића *Већ виђено*, Боре Драшковића *Животи је лей*. Врх европског филма у дугометражном документарном стваралаштву остварио је Петар Лаловић филмовима о животињском свету са наглашеном хуманом поруком: *Последња оаза* и *Свеи који несћаје*. Наслови и прекупације аутора откривају да је некадашња критичка продорност *југословенског филма* остала само *зайамћена прошлост*. Али критику стварности ширио је документарни филм, посебно крајем седамдесетих година. Анимирани филм је, такође, био присутан у канонизованој величини, прихваћен на основу заокружених резултата насталих шездесетих и до средине седамдесетих година.

Велики помак у квалитету европског филма настао је појавом дела аутора Емира Кустурице: *Сјећаш ли се Dolly Bel* и *Ошаци на службеном њушу*, а потом и *Дом за вешање*. Када се југословенска кинематографија препознавала по осредњим дометима или по сентименту према минулим вредностима *критичког филма* остварених шездесетих и средином седамдесетих година, појавио се Емир Кустурица који је уместо да првим филмом у југословенској филмској јавности подстакне озбиљно вредновање дела у једној критици извазвао недоумицу о вредности. Тек успех поменутог дебитантског филма на фестивалу у Венецији променио је однос критике према Кустурици и југословенској филмској свакодневици. Следеће дело Емира Кустурице било је примљено као најзначајнији тријумф југословенског филма. Упоредо с овим завршним резултатом *југословенског критичког (ауторског) филма*, текао је и драматични обрт у неприкосновеној изради такозваних *државних филмова*. У словеначком културном миљеу један *државни филм* (о дражгошкој ратној епопеји) доспео је на суд због енормног трошења средстава, а у новосадском центру докрајчен је пут државних (партијских) уплива у кинематографију после велике афере око филма Вељка Булајића *Велики њранџорџи*.

Почетак деведесетих представља крај југословенског филма ствараног током педесет година у неколико афирмисаних посебних филмских центара. Последњи је био филм започет у мају 1991. и приказан средином 1992. године. Било је то дело Првослава Матрића *Јевреји долазе*, у којем је аутор најавио метафорични трагични исход експлозије мита Јосипа Броза. Тако се окончао пут југословенског филма ствараног у шест-седам центара прихваћених у европском филму по резултатима ауторског филма. Од тада почињу регионални покушаји да се у појединим центрима настави или бар не угаси филмско стваралаштво. Највиталнији су били *београдски*, *скопски* и донекле *сарајевски*, који су нудили одређене вредносне резултате. Аутор Емир Кустурица добио је 1994. и другу врхунску награду у Кану за филм *Подземље*, који је реализовао ослањањем на пријатељство с носиоцима политичке репресије у медијима, подржавајући тако ауторитарну опцију политичке врхушке која је остала упамћена по низу бескрупулозних атака на стваралаштво. Потом, у скопском центру дебитант доноси лепо признање са фестивала у Венецији, а 1998. године два су призната аутора поново привукла пажњу на *београдски* филмски центар: Кустурица (*Црна мачка, бели мачор*) и Паскаљевић (*Буре баруџа*). Међутим, од распада (друге) Југославије више се не може говорити о здруженим вредностима које се и не могу негирати у некадашњем периоду од педесет година југословенског филма. Пре и после тих *десет година југословенског филма* историја бележи регионалне

домете и низ умањених шанси да се остваре доприноси европској култури.

### 3.

Понуђени преглед стваралачких резултата, извршен на основу назнака конституисаног вредносног система, усмерен је да се укаже на постојање вредности зване *југословенски филм* која још није довољно истражена у европској култури, а већ се нуде регионална вредновања и издвајања. Чак и када се у земљама које још нису решиле питање разних материјалних видова сукцесије, почиње трагати за остварењима која припадају само једној (регионалној) култури и груписати остварења аутора "чистих" националних кинематографија, остаје чињеница да је постојао здружени вредносни резултат *југословенског филма*, који се градио у свим афирмисаним филмским центрима. Поред неприкосновених ауторских личности, незаобилазан је био и миље општег југословенског надметања центара који су омогућили ауторски филм без обзира на систем локалних награђивања, погодби и надмудривања. Постојање збирног резултата не значи да се нису развили и специфични домети појединих центара, а још је мање упутно да се не констатује како су снажне ауторске личности биле носиоци успона једне кинематографије, без обзира да ли су радиле у једном или више центара.

После 1992. године настају појединачни ауторски резултати и настојања да се у регионима очува производња. Такође се одиграва оно што стоји у наслову овог рада - регионална подела европских вредности југословенског филма. Али слоган *сваком своје* није лако примењив за деобу *југословенског филма* по регионима иако постоје одређене погодности. Захваљујући низу аутора, поједини су центри градили одређене особености које су доприносиле вредносном резултату *југословенског филма*.

Као и свака сукцесија и резање вредности *југословенског филма* постало је неминовност, без обзира на могуће коректности или нетолеранције према глобалним вредностима. У *загребачком* филмском центру појавила се (поново) вредна историја *хрватског филма* аутора Ива Шкрабала. Али се, као *прошвиџлас* појавила у *београдском* центру књига *Српски филм*, аутора Петра Волка, оног истог истраживача који је начинио вредан напор да објасни постојање вредности *југословенског филма*. Високо сам оценио историју *југословенског филма* и када се не слажем с низом оцена или прећутних чињеница и вредности које изоставља писац. Али, који (сад) *српски филм* - ако се мисли на *београдски филмски центар* и зар није напоран а бесмислен рад *вађења њимцијом* имена аутора са увидом у њихове крштенице? Представља ли то атак на елементарно поштовање чињеница? Јер, педесет година постоји

југословенски филм са београдским центром и многим ауторима српског порекла, али и не само са таквим крштеницама? Лакши је приступ могућ у љубљанском центру, па тамо стоји чињеница да се, на пример, Живојин Павловић прихвата и као словеначки аутор. У београдском центру немогућа је валоризација која издваја вредности изван некадашњег успеха југословенског филма, а још је мање прихватљива прича о српском филму који су градили многи аутори. Где су места Емира Кустурице, Живка Николића, Здравка Велимировића, Бате Ченгића и других аутора који су радили у "српском филму"? Зар није комична подела стваралаштва Емира Кустурице на дела рађена у Сарајеву и Београду? А упориште се гради у одредници места произвођача филма, а претендује се да се говори о ауторском филму. Или је реч о ауторским филмовима (и световима) или о произвођењу у кинематографијама појединих региона, јер не може једно и друго, да би исцало треће - српски филм?

Недавно је на једном (међународном) симпозијуму о југословенском филму звучала примамљиво оцена једног истраживача из Загреба да се не може мимоићи анимиран филм стваран у том центру јер је постао врхунска вредност европског филма. Али један детаљ је био непријатно суров, када се тек узгред поменуло да је Душан Вукотић некако увучен у интелектуални круг аутора да би био оцењен далеко испод вредности јединог оскаровца. Истина је да је Вукотић на самом почетку избора за бављење стваралаштвом анимације имао тежи пут од неких својих колега из тог центра (чак је у младости због егзистенције напустио привремено Загреб да би био карикатуриста у новосадском Мађар соју). Али се у регионалним деобама високи домет који је Вукотић унео у југословенски и тако у европски филм, не може ниподаштавати. Где је, потом, у регионалним вредностима поменутог центра смештен успех Рајка Грлића и да ли се филм Само једном се љуби помиње међу врхунским остварењима једног центра?

У сарајевском центру, верујем, не постоје бошњачки или небошњачки аутори, него стваралаштво филма од 1949. до 1992. које центар афирмише похвалом да је био најпрометнији по избору аутора из разних центара и по одласку аутора у друге средине.

Питања се множе у домену естетике, али знатно више у домену етике, када се шире настојања да се игноришу многе утемељене вредности под појмом југословенски филм. Али издвајање вредности појединих центара које се потенцира крајем деведесетих година, уколико не значи дискриминацију појединих ауторских имена, није непожељан процес него представља реалност у малим културним заједницама насталим у омеђеном простору после распада југословенске опције. И у настојањима да се докаже како су поједини

центри остварили особени допринос европској култури, незаобилазна је чињеница да је југословенски филм у једном (истина кратком) периоду, посебно шездесетих и седамдесетих година, а потом и са још неколико снажних аутора, који су се касније појавили, био испуњен вредностима блиским европском филмском стваралаштву. А када су регионалне деобе *пригрлиле* делове општег успеха, није се могла избрисати дарежљивост квалитета некадашњег *југословенског филма*. Деобе су, тако, посредно омогућиле и одавање признања некада постојећем вредносном резултату званом - *југословенски филм*.

Уколико у новом миленијуму падне у заборав период врхунских узлета југословенског филма, остаће ипак неизбрисив траг да су на *југословенском простору* стварана дела која су обогатила европску културу да би, потом, подстицала и амбициознија ишчекивања регионалних домета.

### *Литература*

- Адамовић, Драгослав, *Разговори са савременицима*, Београд 1982.  
 Барнау, Ерик, *Историја документарног филма*, Београд, 1980.  
 Волк, Петар, *Историја југословенског филма*, Љубљана-Београд 1986.  
 Ђурковић, Дејан, *Процес*, Дело бр. 12, Београд, 1963.  
 Петрановић, Бранко *Историографија и револуција*, Београд, 1984.  
 Распор, Вицко, *О филму*, Београд 1988.  
 Тирнанић, Богдан, *Националне кинематографије - "да" или "не"?* Синеаст, бр. 7, Сарајево, 1969.  
 Шкрабало, Иво, *Између политике и државе - историја хрватске кинематографије*, Загреб 1984,  
 Љубојев, Петар, *Југословенски филм* (два поглавља у књизи Европски филм и друштвено насиље), Нови Сад-Београд 1985, *Етика и естетика екрана* (1997), Београд; *The Yugoslav Cinema and the Film-makers of Sarajevo* (Alpe Adria cinema, Trst, 1998)

Dr Petar Ljubojev

## REGIONAL SEPARATION OF VALUES OF THE YUGOSLAV FILM

### *Summary*

The author exposes the thesis that during the last hundred years of existence of film in the countries of the former Yugoslavia, the creation of the Yugoslav film characterized the period between 1943 and 1992. The creation of the Yugoslav film began with the apologetic picture of the war, and was finished with the *Critical Author Film* about the reality of the country that was falling to pieces. At the beginning of this century, but before the period above mentioned the only remarkable contribution to the European film was by the author Alexander Lifka. The rest of the results were of regional significance. During the period of fifty years above mentioned of the Yugoslav film the important contribution to the European culture was given by the Critical Author Film in the period of sixties and seventies. The work of art of the author Emir Kusturica characterized the period of eighties. After 1992 the regional results of particular national cinematography are given separately and some of the individual authors from Belgrade and Skopje centers can be marked out. But the process of selection of "exclusively regional values" from the Yugoslav film once established has been developed in regional centers. In such a manner the histories of "exclusively Serbian", "exclusively Croatian" and some other "exclusive national film industries" are being written. Those national film industries were created during the period of last fifty years as the outstanding complete results of Yugoslav film. And the partition concerning "exclusive" authors from the particular regions cannot dispute entire top-level contribution to the European film and culture both. The former *Yugoslav Critical Author Film* has contributed to the European film and culture.