

Maja BOGOJEVIĆ\*

## CRNOGORSKA FILMSKA UMJETNOST: NACIONALNE ALEGORIJE

*Sažetak:* Fokusrajući se na kategorije nacionalne kulture i *filmičnosti*, istraživanje se bavi nacionalnom filmskom produkcijom unutar jugoslovenske i postjugoslovenske produkcije, kombinujući pregled sociološkog i produkcijskog konteksta s individualnim filmskim reprezentacijama (dugometražnog igranog filma), njihovim međusobnim narativnim povezanostima, ali i mogućim reprezentacijskim kontradikcijama, uvezujući filmsku estetiku s filmskom reprezentacijom, kao elementom kolektivnog *imaginarnog* koji reflektuje društvo u datom trenutku. Ključno polazište analize sadržano je u pretpostavci da iako subjektivitet filmskih autora igra odlučujuću ulogu u stvaranju filmskog djela, konačni proizvod je, takođe, rezultat kolektivnog kreativnog napora i da ove dvije činjenice nijesu kontradiktorne inskripciji filmskog autora u istorijski i društvenokulturni kontekst konstrukcije identiteta. S fokusom na teme konflikta ruralnog/urbanog socijalističkog junaka, na sudar tradicionalnih i modernih svjetova, njihovih običaja, rituala, legendi i usmenih predanja, istraživanje je, u velikoj mjeri, posvećeno analizi djela Veljka Bulajića i Živka Nikolića unutar njihovog društvenokulturnog konteksta produkcije i recepcije (nacionalne i međunarodne), kao filmskim prethodnicima *novoj* postjugoslovenskoj crnogorskoj kinematografiji.

*Ključne riječi:* film, identitet, kultura, filmska reprezentacija, rod

### *Uvod*

*Misterija filma je velika neriješena  
jednačina između industrije i umjetnosti*

Paul Rotha

KAO „najnovija i najpopularnija umjetnička forma” — i tehnološki i estetski medij — film implicira multidisciplinarni pristup, nezamisliv bez uvida u sinhronu kulturne trendove i istorijski trenutak u kojem je filmsko djelo nastalo ili koje nastoji da prikaže. Jezički sistemi i semiotička dinamika koje film, kao vizuelni medij, razdvajaju od drugih umjetnosti, a koje, posebno u

---

\* Prof. dr Maja Bogojević, Camera Lucida, Podgorica

filmu, mogu reflektovati paradigmu diskursa nacionalne kulture, nijesu dobili značajnu pažnju filmske teorije i kritike niti u okviru jugoslovenske države, niti kasnije, u novoformiranim postjugoslovenskim državama, među kojima je Crna Gora. Analiza nove nacionalne kinematografske produkcije mora, dakle, pretpostaviti povratak analizi onih crnogorskih filmskih autora, koji su stvarali unutar prethodnog multinacionalnog konteksta jugoslovenske države, a čiji stvaralački opus karakteriše skup zajedničkih kulturoloških parametara, distinktnih u okviru pomenutog konteksta. Elementi vizuelnog medija obuhvataju niz filmskih sredstava, elaboriranih u odnosu na filmsku fotografiju, *mise en scène*, montažu, boju i zvuk. Stoga, tekstualna i diskurzivna analiza neorealističke režije i mizanscen Veljka Bulajića, na primjer, kontrastirana je analizi formalno konvencionalnijeg, ali narativno subverzivnijeg režisera Živka Nikolića.

Fokusirajući se na kategorije nacionalne kulture i *filmičnosti*, istraživanje se bavi nacionalnom filmskom produkcijom unutar jugoslovenske i postjugoslovenske produkcije, kombinujući pregled sociološkog i produkcijskog konteksta s individualnim filmskim reprezentacijama, njihovim međusobnim narativnim povezanostima, ali i mogućim reprezentacijskim kontradikcijama, uvezujući filmsku estetiku sa filmskom reprezentacijom kao elementom kolektivnog *imaginarnog* koji reflektuje društvo u datom trenutku. Ključno polazište analize sadržano je u pretpostavci da, iako subjektivitet filmskih autora igra odlučujuću ulogu u stvaranju filmskog djela, konačni proizvod je, takođe, rezultat kolektivnog kreativnog napora i da ove dvije činjenice nijesu kontradiktorne inskripciji filmskog autora u istorijski i društvenokulturni kontekst konstrukcije identiteta.

Zbog predviđenog trajanja i okvira aktuelnog istraživanja, ali i zbog fikcijske dimenzije narativa koja je nijansiraniya i kompleksnija u odnosu na zadatak teme, analiza će se fokusirati isključivo na dugometražne igrane filmove koji su nagrađeni lokalnim ili internacionalnim priznanjima kritike, ili su doživjeli međunarodni festivalski uspjeh (u slučaju novije crnogorske filmske produkcije). Ovakav kinematografski fokus i limitirani opseg studije nimalo ne umanjuje značaj dokumentarnog (kratkog i dugog) filma ili kratkog igranog filma; naprotiv, sužavanje fokusa na specifičnost segmenta uzorka ukazuje na temeljnost pristupa ovog poduhvata (čiji obim ne podrazumijeva detaljnu studiju cjelokupnog crnogorskog stvaralaštva), ali i na akademsku neophodnost za dalje sveobuhvatnije istraživanje istorijskih i aktuelnih filmskih formi i žanrova nacionalnog stvaralaštva, kojem bi se posvetila buduća slična studija.

Predviđene teme istraživanja podijeljene su u sljedeće cjeline:

— analiza filmskog opusa crnogorskih filmskih ostvarenja u okviru SFR Jugoslavije, s akcentom na Veljka Bulajića i Živka Nikolića unutar njihovog

društvenokulturnog konteksta produkcije i recepcije (nacionalne i međunarodne), s fokusom na teme konflikta ruralnog/urbanog socijalističkog junaka i s akcentom na sudar tradicionalnih i modernih svjetova, njihovih običaja, rituala, tradicije, legendi i usmenih predanja;

— analiza *novog* crnogorskog (postjugoslovenskog) filma u novom društvenokulturnom kontekstu produkcije i recepcije (nacionalne i internacionalne), s fokusom na pitanja: koliko nove kinematografske strategije odražavaju povratak filmskoj tradiciji (starom „novom talasu”), kako je nacija zamišljena u konstrukciji filmskog narativa i kako kategorija identiteta inter-reaguje s konceptom nacionalne kulture na nivou filmske reprezentacije, koliko su inovativne subjektivne aspiracije kroz konstrukciju kolektivnog kulturnog identita: žanr ili autorski film (intervjui sa filmskim autorima);

— objedinjavanje prikupljenih podataka u sintetičnu cjelinu koja bi predstavljala rezultat pionirskog poduhvata analize nastanka i transformacije filmske umjetnosti u Crnoj Gori, analizom razvojnog puta inskripcije filmskog autora u istorijski i društvenokulturni kontekst konstrukcije kulturnog identiteta.

## 1. Crnogorska kinematografija u SFR Jugoslaviji

*Film je za nas najvažnija od svih umjetnosti*

(Lenin 1922)<sup>1</sup>

*Filmovi jednog naroda odražavaju njegov način mišljenja mnogo neposrednije od drugih izražajnih sredstava...Ono što ti filmovi odražavaju nisu toliko neka izrazita uvjerenja ili vjerovanja, koliko određene duhovne predispozicije; — dubinski slojevi jednog kolektivnog osjećanja koji više ili manje zatrpani leže ispod praga svijesti.*

(Siegfried Kracauer, „Od Caligarija do Hitlera”, 1947)

*Do dana današnjeg, ostalo je da naš film mnogo češće govori o strahotama rata nego o revolucionarnim promjenama. Kroz film, mi smo se bavili njegovanjem i razvijanjem ratničkih tradicija, a ne afirmacijom revolucionarnih tekovina. To je početna tačka u kojoj bi jedan film mogao da izgubi korak sa savremenosti, jer u samom pristupu više je okrenut prošlosti, nego što je usmjeren na budućnost.*

(Predrag Golubović, „Dva pravca jugoslovenskog filma”, 1975)<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Citiran u: Liehm, Antonin i Liehm, Mira, *Najvažnija umjetnost: istočno-evropski film u dvadesetom veku* (prevod: Maja Ilić), Clio, 2006; str. 27.

<sup>2</sup> *Književna reč*, no 36, april, 1975.

### 1.1. Filmski počeci

Rani period filmske istorije, od početaka svjetskog filma 1895. do 1905. godine na teritoriji različitih zemalja kasnije ujedinjenih u državu Socijalističku Federativnu Republiku Jugoslaviju (SFRJ), bio je dominantno obilježen stranim koprodukcijama i prisustvom stranih filmskih radnika. Prve kadrove u Srbiji snimio je 1897. godine André Carre iz firme Braća Lumière za filmove *Kalemegdanska šetnja*, *Tramvajska stanica na Terazijama* i *Izlazak radnika iz fabrike duvana*. Godine 1898. i 1899. putujući kinematografi (najčešće Edisonovi „Vitascope”) snimaju *Dolazak železničkog vlaka u novosadsku stanicu*, serijal *Zagrebački prizori*, *Korzo na Rijeci* i *Panorama u Ljubljani*, uz još nekoliko filmova snimljenih u Rijeci i Puli; 1903 „Frères Pathé” snimaju lažni filmski žurnal *Massacres de Macédonie* (u Londonu prikazan kao *Turkish atrocities*, u Ljubljani kao *Grozovitosti v Makedoniji*, a u Srbiji kao *Grozote u Makedoniji*); u Crnoj Gori snimljen je *U crnim brdima, na knjaževskom dvoru crnogorskom* (*In den Schwarzen Bergen, am Fürstenhoffe von Montenegro*) autora Ferdinanda Somogyia, koji predstavlja jedini od nabrojanih filmova koji postiže određenu „međunarodnu slavu”: prikazan je u Beču 1902. Mnogi od ovih lokalnih filmova su, nažalost, izgubljeni.<sup>3</sup> Jedan od prvih međunarodnih filmova Kraljevine Jugoslavije u 1930-im godinama snimila je njemačka kompanija Dolog-Film-Produktion, *Zapfenstreich am Rhein*, najavljen u tadašnjim medijima kao *Na plavom Jadranu*.

Većina filmskih napora u Jugoslaviji prije Drugog svjetskog rata bila je isključivo komercijalne prirode, bez mnogo kulturnog značaja, ali i iznad granica nacionalnih tradicija. Istovremeno, strane firme su se sve više interesovale za jugoslovenske prirodne pejzaže i jeftinu radnu snagu za potrebe snimanja filmova. Tako se veliki broj koprodukcija snimljenih između stranih i jugoslovenskih filmskih producenstskih kompanija tridesetih godina 20. vijeka može nazvati „jugoslovenskim” zahvaljujući samo geografskim lokacijama snimanja i/ili sporadičnom prisustvu jugoslovenskih glumaca. Visoko popularan film ovog perioda bio je *Ljubav i strast* (1933), koji su snimili jugoslovenski emigranti u Nju Džerziju, a koji su jugoslovenski filmski kritičari nazvali „prvim jugoslovenskim zvučnim filmom”.<sup>4</sup> Sve uloge igrali su jugoslovenski glumci, ali film nikada nije prikazan u jugoslovenskim bioskopima. Veći značaj za turističku propagandu Jugoslavije, međutim, imao je film (podržan od strane

<sup>3</sup> Kosanović, Dejan i Tucaković, Dinko, *Stranci u raju*, 1998, str. 66–67.

<sup>4</sup> *Novi jugoslovenski film / Jeune cinéma yougoslave 1965–1985, Musée du cinéma, 1986/1965–1985, D/1986/0618/78, str. 12, moj prevod.*

jugoslovenskih vlasti) *Fantom Durmitora*, preveden s njemačkog u lokalnoj štampi i kao *Pjesma crnih brda* (*Das Lied der schwarzen Berge*), njemačko-holandska koprodukcija (Berlin UFA / Amsterdam *Eidophon-Film*) koju je 1932. režirao Hans Natge s Itom Rinom, Blondine Ebinger, Hinkom Nučićem, Albertom von Kerstenom itd., kasnije poznat i kao prvi zvučni film prve jugoslovenske glumačke zvijezde — Ite Rine.<sup>5</sup>

*Voskrsenje ne biva bez smrti* (*Non v'è resurrezione senza morte*, 1922) smatra se prvim crnogorskim dugometražnim filmom. S temom iz crnogorskog života, film je snimljen u italijanskoj produkciji *Sangro* filma, u studijima u Rimu. Režiser je Eduardo Bencivega, a scenarista Vladimir Popović, ministar pravde crnogorske vlade u egzilu, koji je i obezbijedio najveći dio sredstava za realizaciju filma, čije su finansiranje pomogli i italijanska kraljica Jelena Savojska, kao i crnogorski dvor i Crnogorci u emigraciji. Veliku kadrovsku i pomoć u konačnoj verziji scenarija pružio je poznati italijanski futuristički pjesnik Gabriele d'Annunzio. Scenograf i kostimograf je Capiero Luperini, uloge tumače: Elena Sangro (tada najpopularnija italijanska glumica nijemog filma u čijem je vlasništvu kompanija *Sangro* film), Carlo Gualandri, Camillo de Rossi, Enrico Scatici, Ratimir V. Popović, Lidija V. Popović itd.

Dužina filma je bila 2,050 metara, ali film nije sačuvan u cjelosti. *Voskrsenje ne biva bez smrti* je imalo premijeru u Rimu u tada najmodernijem bioskopu *Volturmo* 14. aprila 1922. godine. „Film je još prikazan u Španiji, Francuskoj, Australiji i Egiptu. U Kraljevini Jugoslaviji nikada nije prikazan zbog sadržaja filma, jer je ukazivao na zasluge i borbe Crnogoraca u prvom svjetskom ratu i nepravdu saveznika, koja je nanešena Crnoj Gori i dinastiji Petrovića. Najveći dio sredstava za realizaciju ovog filma obezbijedio je sam Vladimir Đ. Popović, ministar pravde crnogorske vlade u emigracije.”<sup>6</sup>

O filmu se, osim memoarskih zapisa ili povremenih medijskih napisa, malo znalo za vrijeme SFRJ, a Ratko Đurović je Vladimira Popovića proglasio prvim crnogorskim sineastom („Vladimir Popović, prvi crnogorski sineast”, *Stvaranje*, 12, 1973, Titograd). Zahvaljujući značajnoj dokumentaciji koju je sačuvala porodica Vladimira Popovića, autor i profesor Dejan Kosanović je 1996. godine uspio izvršiti rekonstrukciju filma u trajanju od 30 minuta. Prikazan je na filmskim festivalima i na crnogorskoj nacionalnoj televiziji.

<sup>5</sup> Leihm & Leihm, *op. cit.*, str. 125.

<sup>6</sup> Gojko Kastratović, *Crnogorska kinematografija i filmovi o Crnoj Gori*, 1999, str. 20.

### 1.2. *Od romantizma do kritičkog realizma: prva generacija jugoslovenskog filma*

Pored sporadičnih i izolovanih pokušaja da se snimi film, jugoslovenska kinematografska tradicija prije Drugog svjetskog rata je, praktično, nepostojeća. Tek kad bude institucionalizovana i pomognuta od strane nacionalne zajednice, jugoslovenska filmska produkcija počinje istinski da živi svoj život krajem Drugog svjetskog rata, tačno pedeset godina nakon filma *Braće Lumière Radnici napuštaju fabriku*. „Godina 1945. može se smatrati istinskim početkom naše kinematografije.”<sup>7</sup>

Početak jugoslovenske filmske umjetnosti karakterišu glorifikacija Oslobođilačkog rata, slavljenje partizana i narodne revolucije, kao i postratni entuzijazam za obnovu i izgradnju društva. U narednim dekadama teme rata i partizanske borbe ostaju iste, uz izmjene u produkcijskim proporcijama. Nasljeđe prvog ogromnog korpusa jugoslovenske filmske produkcije je teško revalorizovati, ne zato što bismo da ga ignorišemo, već stoga što je situiran i motivisan u okviru ovog specifičnog istorijskog i kulturnog konteksta, koji se opire primjeni elaboriranog stilskog i teorijskog okvira.

Filmovi ove epohe pokazuju tematsku uniformnost, ilustrujući najčešće mimetičku prirodu filmskog jezika, odsustvo estetskih ili ekspresivnih sredstava, neophodnih za promišljanje o novoj poratnoj stvarnosti. Umjesto pokušaja da na nju utiču ili je promijene, filmovi nastali u ovom periodu prije djeluju kao da su se stopili s ovom novom stvarnošću, bilježeći (upitno) „činjenice”, kako se tada mislilo. Filmovi su, uglavnom, rekonstrukcija ratnih dešavanja ili su slika herojske sudbine kroz koju je postojanje nacije bilo istorijski i etički afirmisano, kao neposredni rezultat tek završenog rata, ali i kao impuls ohrabrenja u mirnim ali teškim poratnim godinama. *Slavica*, snimljen 1947. godine u režiji Vjekoslava Afrića, smatra se prvim jugoslovenskim dugometražnim igranim filmom.

### 1.3. *1960. i novi film: nastanak jugoslovenskog autorskog filma i međunarodni uspjeh*<sup>8</sup>

Šezdesete godine 20. vijeka donose, u Jugoslaviji kao i u ostatku svijeta, mnoge promjene i nove revolucionarne ideje: ekonomske, nacionalne, političke,

<sup>7</sup> Rudolf Sremec, *Filmska kultura*, 1968, str. 17.

<sup>8</sup> Ovaj dio studije, kao i analiza djela Veljka Bulajića i Živka Nikolića, u velikoj su mjeri inspirisani mojom doktorskom disertacijom, *Cinematic Gaze, Gender and Nation in Yugoslav Film: 1945–1991 (Filmski pogled, rod i nacija u jugoslovenskom filmu: 1945–1991)*, ISH, Ljubljana, 2013.

teorijske, estetske. To je period kada su „glasovi drugih” (nacionalni, etnički, ženski, manjinskih grupa itd.) postali glasniji. Publika više ne želi tonove nostalgije ili vraćanje romantičnoj prošlosti, već traži nova ispitivanja realnosti, dekonstrukciju starih i rekonstrukciju novih vrijednosti, postavljajući drugačija pitanja o stvarnosti u kojoj žive na nove kritičke načine. Ovaj važan period jugoslovenskog filmskog stvaralaštva grupno se može podijeliti na četiri faze.<sup>9</sup>

1) *Proboj*, 1958–1960. (uglavnom se odnosi na zagrebačku školu animacije, s Vatroslavom Mimicom i Dušanom Vukotićem kao predvodnicima);

2) *Borba*, 1961–1964, kada se nekoliko novih autora bori za dominaciju modernog filmskog izraza nad zastarjelim konvencijama: Hladnikovi *Ples v dežju i Peščeni grad*, Petrovićev *Dvoje i Dani*; u dokumentarnom filmu: Makavejev-ljev film *Parada*, D. Lazićev *Zadušnice*; u animiranom filmu: Vladimir Kristlov *Šagrenska koža i Don Kihot*; u kratkometražnom filmu: Ante Babajin *Lakat i Pravda*; V. Mimicin *Telefon, Ženidba gospodina Marcipana*;

3) *Afirmacija*, 1965–66, kada autorski film (nakratko) osvaja bitku novog umjetničkog izraza, novih organizacijskih, ekonomskih i društvenih uslova i postaje vodeći filmski trend na jugoslovenskoj filmskoj sceni; filmovi koji su obilježili ovaj period su: Mimicin *Prometej s otoka Viševice i Ponedjeljak ili uto-rak*; Petrovićev *Tri*; P. Đorđevićev *Devojka i San*; Makavejev-ljev *Čovek nije ti-ca*; Lazićev *Tople godine*; Berkovićev *Rondo*; dokumentarni film: K. Škanatin *Prvi padež — čovek, Ratniče, voljno!*, Zaninovićev *Tek kasnije sam počeo da ra-stem, Suza na licu* itd.;

4) *Univerzalizacija* — koja kulminira 1967. godine — predstavlja početak odvojenog jugoslovenskog filmskog poglavlja, kada se dešavaju mnoge promjene, ne samo na formalno-estetskom nivou, već i na produkcijskom nivou: proces debirokratizacije počinje u mnogim državnim centrima (u Beogradu je oformljeno Udruženje slobodnih filmskih grupa, u kojem autori postaju finansijski i drugačije odgovorni za svoje projekte; u Zagrebu, na inicijativu Republičkog centra za nauku i kulturu, pruža se novi oblik finansiranja, podrazumijevajući da se sredstva distribuiraju direktno autorima projekata, ne produkcijskim institucijama kao dotad; u Sarajevu i drugim gradovima dešavaju se slične promjene).

Istovremeno, ove promjene na domaćoj sceni donose uspjeh jugoslovenskom filmu na međunarodnoj sceni. Film Dušana Vukotića *Surogat* dobija Oskara za kratki animirani film 1962. godine i ostaje do danas jedini jugoslovenski Oskar. (*Tri* je kandidat za Oskara 1965; *Sakupljači perja* osvaja Veliku nagradu žirija na Kanskom fetsivalu; *Ljubavni slučaj i Rondo* prikazani su u Kanu;

<sup>9</sup> *Novi jugoslovenski film / Jeune cinéma yougoslave 1965–1985, op. cit., str. 35.*

*Deca vojvode Šmita* trijumfuje na festivalu Gotwalov; *Muha, Ratniče, voljno!* i *Od 2 do 22 h* imaju zapažen uspjeh na Oberhausen festivalu itd.). Još važnije, jugoslovenski film postaje popularan kod domaće publike, što postaje ekonomski preokret (*Kozara* je bio najpopularniji film kod jugoslovenske publike). Godina 1967. može se nazvati trijumfom jugoslovenskog filma, nastavak onoga što je započeto 1958. godine i za šta su se autori borili od 1961. Ova godina označava i početak jugoslovenske nacionalne filmske škole i uvođenje strukturalističkog pristupa u filmsku kritiku, koji je zamijenio dotadašnji impresionistički. Mnogi filmski autori i kiritičari saglasni su da period 1960–1969. predstavlja prekretnicu, pojavom novog filma, u jugoslovenskoj filmskoj historiji.<sup>10</sup>

Zapaženi uspjeh jugoslovenskih filmskih autora 1960-ih godina doprinio je transpoziciji njihovih filmskih djela s nacionalnog na međunarodne ekrane. Transformišući nacionalni identitet i kulturnu istoriju u vizuelne slike, ova mala grupa „novajlija” u svjetskom filmu započela je transnacionalni angažman kojim su jugoslovenske produkcije prvi put privukle pažnju zapadnog svijeta. Etiketa „novi jugoslovenski film” sugerije mnogo više od hronološke pogodnosti: ona pokazuje nastanak novog filma koji karakteriše stvaranje nacionalnih alegorija, estetski eksperiment u sistemu vizuelnog jezika, različitog od filmova prošlosti; ova etiketa, međutim, ukazuje i na novi elitni status lakšeg pristupa internacionalnim ekranima, festivalskim nagradama i filmskoj distribuciji. Kako ovaj „novi metod” nameće određenu ambivalenciju u autorskom pristupu, neki filmovi su reprezentativni ne samo u odnosu na njihove autore, već i na cijelu dekadu filmskog stvaralaštva.

Novi filmski talas, često nazivan „kritičkim realizmom”, potvrdio je već etablirane filmske autore (e. g. Štiglić, Pogačić, Bulajić, Mimica, Bauer) i uveo je novu generaciju filmskih režisera: Petrović, Đorđević, Pavlović, Makavejev, Janković, Hladnik. Određeni filmski amateri nastavili su svoje filmske karijere, postavši priznate jugoslovenske figure: Živojin Pavlović, Dušan Makavejev, Dragoslav Lazić, Kokan Rakonjac, Želimir Žilnik, Lordan Zafranović, Boštjan Hladnik itd.

Samo su četiri filmska časopisa pokazala ozbiljnu filmsku kritiku: bosanski *Sineast*, hrvatska *Filmska kultura*, srpske *Filmske sveske* i slovenački *Ekran*. „Novi film” predstavljao je najveći uspjeh mlade jugoslovenske filmske industrije. Na inovativan način dao je subjektivnu interpretaciju života, fokusirao

<sup>10</sup> Vidjeti: Munitić, Ranko, „Jugoslavenski autorski film”, i Slobodan Novaković, „Autori: dramaturške beleške”, *Filmska kultura*, br. 55–56, 1967; Vladimir Vuković, Aco Štaka, Stanka Godnić, Bogdan Kalafatović, Jovan Pavlovski, Olga Petrović, FK, br. 68–69, 1969.



se na pojedinca nasuprot kolektivu, slikajući razigrane metafore, ponekad čak i hermetičke poglede na život, uopšte i najčešće ostavljajući otvorenim kraj filmskog narativa, umjesto dotadašnjeg hranjenja publike spremnim narativnim razrješenjima.

Godina 1961. s 32 filma označila je kulminaciju filmske proizvodnje, značajan porast u odnosu na prethodne godine. Ovaj porast proizvodnje bio je posljedica liberalizacije kulturne politike i smanjenja kontrole nad filmskim preduzećima, što je vodilo, s jedne strane, manjem broju proizvedenih „ideološki neškodljivih filmova”, ali i većoj proizvodnji tzv. entertainment (zabavnih) ili komercijalnih filmova, s druge strane. Nasuprot istočnoevropskim zemljama, Jugoslavija nije imala centralizovanu filmsku industriju, a njen viši nivo demokratije podsticao je razvoj originalnosti i novih talenata, posebno kod dokumentarističkih autora i filmskih amatera. Među istankutim dokumentaristima su: Žika Čukulić, Velimir Stojanović, Milenko Štrbac, Rudolf Sremec, Stjepan Zaninović, Matjaž Klopčič, Krsto Škanata, Puriša Đorđević, Ante Babaja, Vladan Stijepčević, Aleksandar Petrović, Bata Čengiđ, Jože Pogačnik, Branko Gapo, Branislav Bastać; njima se pridružuju iz kasnije generacije: Marko Sajko, Jože Bevc, Krsto Papić, Vlatko Gilić, Nikola Babić itd.

Značaj koji je dat razvoju filma u jugoslovenskom društvu sugerisan je u otvorenom pismu filmskih autora, objavljenom jula 1966. godine: „Osnovni princip pokreta amaterskog filma [...] povezan je sa ubedjenjem da omladinci u višim razredima srednjih škola treba da nauče da se izražavaju pomoću filma kao što su nekada učili da hodaju i govore, kao što u školi uče da čitaju i pišu i kao što usvajaju osnovne principe matematike i prirodnih nauka. Svaka osoba, svako dete mora imati pravo da se izrazi pomoću filma. Da bi se uspostavila istinski stvaralačka atmosfera, mora biti prevazidjena razdvojenost procesa filmske produkcije i distribucije, ograde koje odvajaju bioskope i nekomercijalnu filmsku mrežu i granice između profesionalnog i amaterskog filma moraju biti uklonjene.”<sup>11</sup>

Ovaj prenos s istorijske prošlosti prema gorućim problemima sadašnjosti, uz traganje za novim sredstvima filmskog izraza, primijećen je u djelima Fedora Škrbonje (*Izgubljena Olovka*, 1960), Branka Bauera (*Prekobrojna*, 1962, *Licem u lice*, 1963), Ante Babaje (*Carevo novo ruho*, 1961), i omnibusu Živojina Pavlovića, Kokana Rakonjca i Marka Babaca *Kapi, vode, ratnici* (1962).

*Izdajnik* (1964) u režiji Kokana Rakonjca bio je prvi nezavisni i najzreliji predstavnik novog modernog talasa jugoslovenskog igranog filma s negativnim

<sup>11</sup> *Film a doba*, no. 2, Prague, 1967, citirano u: Leihm & Leihm, *op. cit.*, str. 419.

protagonistom, i. e. antiherojem. Njega slijedi *Klakson* (1965), film o grupi ljudi koji pokušavaju da nađu izlaz iz usamljenosti i otuđenja. (*Izdajnika* su hrabрили samo žiriji kritike, koji su ukazivali na „pokušaj Kino kluba ‘Beograd’ da razbije proizvodne i formalističke sheme u jugoslavenskoj kinematografiji”,<sup>12</sup> ali je doživio napad generalne filmske kritike, i. e. opisivan je kao „luckasta formalistička igra”, „prikaz mračne egzistencije” i „apoteoza surovosti i mržnje”).<sup>13</sup> Prerana smrt Rakonjca 1969. godine zaustavila je ovu obećavajuću filmsku karijeru; njegov posljednji film *Zazidani* je vizuelno bogat politički esej, velikog naboja, o životu u zatvoru.

#### 1.4. Međunarodne koprodukcije i internacionalne zvijezde u jugoslovenskom filmu

Kooperacije i koprodukcije između stranih i jugoslovenskih preduzeća i filmskih autora nastavile su u poratnom periodu, sve do 1960-ih godina. Nakon uspjeha Sergio Leonevog *spaghetti westerna* *For a few dollars more* (*Per un pugno di dollari*) 1964, serija imitacija *spaghetti western* žanra je snimljena u Jugoslaviji, uglavnom u njemačkoj koprodukciji. Heroji serijala su bili indijanski poglavica Winetoo (Vinetu) i Old Shatterhand (Razbišaka), njegov „bijeli brat” (uloge su tumačili Francuz Pierre Brice i Amerikanac Lex Barker), u režiji Harald Reinla i, umnogome zato što je jugoslovenski filmski zakon nameštao uslove za proforma jugoslovenskog korežisera u međunarodnim koprodukcijama, ove filmove su korežirali naizmjenično Radenko Ostojić i Stipe Delić. Mada je teško odrediti s preciznošću tačnu filmografiju vesterna snimljenih u Jugoslaviji, najpopularniji su bili: *Blago u Srebrnom jezeru* (*Shatz in Silbersee*, 1962), *Operacija Ticijan* (1963), u režiji Radoša Novakovića (scenario: Vlasta Radovanović, snimljen na lokaciji Dubrovnika sa Williamom Campbellom i Patrickom Mageom).<sup>14</sup>

Ovi i drugi slični filmovi su, međutim, bili mali projekti do Bulajićevog megaspektakla *Bitka na Neretvi* (1969), u kojem učestvuju mnoge strane zvijezde. Scenaristi su Stevan Bulajić, Ratko Đurović i italijanski neorealistički veterani Ugo Pirro; direktor fotografije je Tomislav Pinter; a spisak glumaca bi se mogao porediti s holivudskom produkcijom: Yul Bynner, Sergey Bondarchuk, Anthony Dawson (glume „dobre momke”, partizane), Hardy Krüger, Curd Jürgens i Orson Welles (prva dvojica glume „loše momke”, Njemce, a Welles

<sup>12</sup> Citirao Munitić, *Vjesnik*, 21. 01. 1989, str. 8.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Kosanović & Tucaković, *op. cit.*, str. 141.

glumi četničkog vojvodu); prisutni su i: Franco Nero, Oleg Vidov, Silva Koščina itd. U ambicioznom lovu na Oskara, Bulajić je unajmio i čuvenog kompozitora Alfreda Hitchcocka — Bernarda Herrmanna.<sup>15</sup>

### 1.5. Filmska autorska revolucija: Bulajić

Jedna od, vjerovatno, najkontroverznijih jugoslovenskih filmskih figura, Crnogorac po rođenju Veljko Bulajić, ne samo da je bio primalac nekih od najprestižnijih lokalnih i međunarodnih nagrada, već je bio i predmet mnogih kontradiktornih kritičkih prikaza, čak i konflikata. Hvaljen za detaljan dokumentaristički stil i opisan kao „pravi predstavnik (i utemeljivač) jugoslovenskog nacionalnog filmskog stila” (ekvivalentnog ruskom sociorealističnom revolucionarnom filmu ili američkom neoromantizmu, uporediv sa Bergmanovim filozofsko-psihoanalitičnim stilom ili italijanskim neorealizmom), bio je i jednako kritikovan za sklonost ka spektaklu pirotehnike i megalomanskih produkcijskih razmjera.<sup>16</sup>

Ušao je u filmski svijet nakon studija na *Centro sperimentale* u Rimu s jednim kratkim filmom. Kroz direktno iskustvo s italijanskim neorealizmom, kao asistent režije Vitoria de Sicae, dobio je reputaciju prvog neorealiste u jugoslovenskom filmu. Ovo prvo filmsko iskustvo će ostaviti dubok trag na njegovo cijelo stvaralaštvo, koje će kombinovati s uticajima jugoslovenske književnosti, ali uz naklonost spektakularnoj scenografiji, izraženo kako u njegovim ranim djelima — revolucionarni ratni film — tako i u kasnijim radovima, poput filma *Libertas* (2007).

Opus Bulajićeve djela zahtijeva analizu koja je fokusirana ne samo na estetske elemente filmske umjetnosti, već i na studiju socioloških aspekata sadržanih u njegovom cijelom radu, ali posebno naglašenim u njegovoj prvoj filmskoj

<sup>15</sup> Kasniji film *Sutjeska* (1973) pokušao je slijediti sličan model, ali nije mogao doći popularan uspjeh *Neretve*, iako je obilovao stranim glumačkim imenima, uključujući i slavne Ričarda Bartona (u ulozi Tita) i Irene Papas, dok je kompozitor bio Mikis Theodorakis, poznat po muzici za film *Zorba Grk* itd. Sličan pokušaj velikog spektakla, ali s manjim budžetom, imao je i Stole Janković u filmu *Partizani* (1974), ali su komercijalni učinci bili manje impresivni od onih koji je postigla *Bitka na Neretvi*, što je označilo i propast produkcija holvudskog tipa, u kojima je Jugoslavija bila glavni finansijer. Odsustvo jugoslovenskih filmskih proizvoda na zapadnoj filmskoj sceni u ovom periodu balansirano je popularnošću jugoslovenskih filmova u nekim zemljama istoka: e. g. *Valter brani Sarajevo* u režiji Hajrudina Krvavca 1972. godine srušio je sve tadašnje bioskopske rekorde u Kini, vidjeti: Leihm & Leihm, *op. cit.*, str. 119.

<sup>16</sup> Mira Boglić, „Bulajićev krug kredom”, *Mit i antimit*, 1980, str. 57–75.

trilogiji (koja je to postala kao rezultat spontane odluke, a ne zahvaljujući dobro planiranom filmskom projektu): *Vlak bez voznog reda*, (1959) 647, *Uzavreli grad i Kozara*, koji slijede i prikazuju istorijske događaje, ali ne hronološkim redosljedom, i. e. ne redosljedom kojim su snimljeni filmovi (*Kozara*, treći film snimljen 1962. Godine, trebalo bi da predstavlja početak trilogije, a *Uzavreli grad* bi bio njen kraj). Bulajić je režiser nekih od najvažnijih jugoslovenskih revolucionarnih istorijskih događaja. U potrazi za njihovom fiksacijom kao velikih narativa mitskih dimenzija, on je hronolog velikih epova masovnih migracija i masovnih tragedija jugoslovenskog Oslobođilačkog rata poput „drevnih tradicionalnih usmenih pjesnika ili guslara“;<sup>17</sup> etnografski *camera-stylo* (*kamera olovka*). On je, konačno ali ne i najmanje bitno, najrazmaženiji od svih režisera socijalističke Jugoslavije, koji je sebi mogao priuštiti, uz pristanak režima za produkcijske uslove (obično uskraćenih drugim filmskim autorima), filmove koji su više bili nalik holivudskom spektaklu, s velikom koncentracijom internacionalnih filmskih zvijezda.

Istaknuta narativna razlika između *Uzavrelog grada* i *Vlaka* je inovacija jednog, glavnog lika u prvom filmu (naspram mase u *Vlaku*) sa njegovom dramom kao ključnim narativnim elementom. Ova drama je „nova za relacije jugoslovenskog filma, i kao takva ostala je vrijedna do danas [...] Međutim i masa je u ovom filmu mnogo slojevitija. To nisu samo seljaci, već i deklarirani, zatim bivši borci, ljudi bez zanimanja, prostitutke, kriminalci, gradski šljam i prava radnička klasa. Sva ta heterogena i mnogoljudna povorka prolazi kroz ‘Uzavreli grad’ postavljajući autorima filma mnoge probleme [...] i još jedan ‘prodor’ čini Bulajić odustajući od ustupaka publici. On dopušta smrt jednog od najsimpatičnijih lica te korske drame. Pogibija Karanfila postala je klasičan detalj u domaćem filmu s poslijeratnom temom“.<sup>18</sup> Prema Bogličinim riječima, *Grad* je njegov sociološki i tematski najkompleksniji film, u kojem se Bulajić „spremno i otvoreno bori sa patrijarhalnom etikom, koja je dekonstruisana u seriji tabua, pokušavajući da uvede oslobođene ljude u novu vrstu odnosa urbane civilizacije“.<sup>19</sup>

Pojedinci *Kozare* (scenario: Ratko Đurović, Stevan Bulajić, Veljko Bulajić), s druge strane, iako slika tragičnog događaja masivnih dimenzija — portretirani su s više nijansi; važni su za prvi dio filmskog narativa, utičući na presudni rezultat i konačno razrješenje. Pojedinci su ovdje predstavljeni kao stvoritelji istorije, a ne obratno, i zato nam djeluju kao mitske veličine. Lik Šorge i

<sup>17</sup> *Ibid.*, str. 58.

<sup>18</sup> *Ibid.*, str. 65–66.

<sup>19</sup> *Ibid.*, str. 71.

njegove familije sadrži evoluciju običnog seljaka Kozare koji, nakon što izgubi sve što je imao, osim djeteta na leđima, odlučuje da ide u rat. „U okviru drame seljačkog para stvara Bulajić onu poznatu scenu naricaljke, koja se pretvara u simboliku prkosa jednog naroda, koji se ne predaje uništenju.”<sup>20</sup>

Kao i u ostalim njegovim djelima, i ovaj ep prikazuje trijumf moralne snage nacije nad fizičkom snagom neprijatelja: „Zahvaljujući ne samo ovoj sekvenci, *Kozara* je u Bulajićevoj trilogiji zauzela vrhunsko mjesto i kao primjer potpuno sazrelog prosedea o kojemu je bilo već dosta riječi. Tu nema ničeg suštinski novog, ali je postojeće dano u suvremenosti koja je dokazivala autorsku zrelost ovog režisera. Time je on svojoj trilogiji osigurao stilsko jedinstvo, ali se i sam našao u okruženju svoje sheme, u krugu koji se može (i koji će se) zatvoriti [...] jer uza sve postignute domete ovdje svežine *Vlaka* već nije bilo.”<sup>21</sup>

Slično njegovom najambicioznijem i najdužem, ali ne i njegovom najboljem filmu — imao je namjeru napraviti fuziju drame i obrazovnog filma s rezultatom *blockbustera* — *Bitka na Neretvi*, režiserski postupak *Kozare* je transparentniji, a strategija očiglednija nego u *Vlaku*. Uprkos njegovim režiserskim ambicijama i određenim nedostacima filmske tehnike, Bulajić ne samo da je uspio da se uspostavi kao osvježavajuća autorska figura jugoslovenskog filma, već je postigao i veliki komercijalni uspjeh i, što je još značajnije, dobio je lovorike (finansijske i simbolične) najvažnijeg čovjeka u Jugoslaviji — Josipa Broza Tita.

### 1.5.1. „*Vlak bez voznog reda*”: kolektivna tragedija

Film *Vlak bez voznog reda* je dugo smatran za antologijsko djelo filmske umjetnosti, prekretnicu jugoslovenskog filma. Koliko god kontroverzne bile posljedice njegovih filmova, bio je prvi jugoslovenski sineast dovoljno hrabar da se uhvati u koštac s izazovnim temama kao što je kolonizacija seljaka, i dovoljno efektan u nametanju idiosinkratičnog stila koji će ga kasnije izdvojiti od drugih jugoslovenskih filmskih autora. S *Vlakom* Bulajić postavlja okvire realistične hronike, kojoj će ovaj režiser ostati lojalan u većini kasnijih filmova, baveći se temama velikog društvenog značaja koje se nijesu odnosile samo na direktno ratno iskustvo, već i na njegove kolektivne implikacije i posljedice na ljudske živote u neposrednom poratnom periodu. Nesumnjivo, njegovi tematski izbori, ali i izbor trenutka prikazivanja filmova, igrali su značajnu ulogu u postizanju velikog popularnog uspjeha ovog autora. „Nijedan domaći autor u vrijeme pojave filma *Vlak bez voznog reda* nije imao takvo povjerenje publike,

<sup>20</sup> *Ibid.*, str. 67.

<sup>21</sup> *Ibid.*

koje je Bulajić stekao i kasnije sačuvao. On je ostao ‘senzacionalan’ za mase, on je ostao autor masa, sineast čiji se filmovi gledaju upravo takvi kakvi jesu.”<sup>22</sup>

*Vlak* se bavi migracijama siromašnih seljaka, *Rat* se fokusira na nuklearnu katastrofu, *Uzavreli grad* pokazuje ulazak seljaka u svijet industrije, *Kozara* i *Neretva* su epovi o Oslobodilačkom ratu ogromnih dimenzija, *Skopje 63* istražuje posljedice prirodne katastrofe (zemljotres u Skoplju). Mada se njegova konceptualna klišeiziranost može smatrati njegovom najvećom slabošću, spremnost da se suoči s istorijskim osjetljivim temama sirovom energijom je očigledna.

Pojavio se na jugoslovenskoj filmskoj sceni kada su njome još uvijek dominirale književne adaptacije, neubjedljive priče usredsređene na urbane teme ili na revolucionarne filmove koji glorifikuju rat, prije nalik propagandnom pamfletu, nego istinskim naporima da se stvori filmska umjetnost, i, mada su se neke autorske figure polako isticale, još uvijek nije postojala konkurencija u filmskom autorstvu.<sup>23</sup>

Objašnjavajući u najavnoj špici da je film *Vlak bez voznog reda* zasnovan na istinitoj priči, žanrovski ga je najprikladnije definisati kao „poratni road film”, ali s etnografskim pogledom na poslijeratne procese kolonizacije bogatih regija, kao što su Baranja, Vojvodina, Srem i Slavonija, seljacima iz siromašnijih dinarskih i obalnih predjela. U toku ove migracije — „poklon od nove i mlade države”, kako film opisuje — 50.000 ljudi krenulo je u selidbu iz Hrvatske.<sup>24</sup>

U otvaranju tipičnom za klasični narativ, početne scene filma pokazuju seljake okupljene na skupu koji liči na neku arenu, gdje mnogi predstavnici seljaka drže govore. „Vođa ekspedicije” Lovro suočava se s raznim pitanjima zajednice koja izražava zebnju od novog, zabrinutost, ozlojeđenost i gorčinu. Počinje verbalno nadmudrivanje između raznih seoskih klanova, tipično za dinarsko-obalni mentalitet. Većina seljaka daje otpor migraciji, teško im je da napuste svoje domove i zemlju. Ohrabrenja od strane komunističkih vođa, poput „čekaju vas bogate zemlje, pune šuma”, prekidaju se glasno ciničnim, zajedljivim primjedbama „da, na svakoj livadi, po jedan rudnik zlata”. Ove scene prenose s dokumentarističkom preciznošću lokalne akcente, folkorni izgled i mentalitet regije. Sudar sociopolitičkih sistema, tranziciju i posljedičnu konfuziju izražavaju njihovi ogorčeni komentari: „Socijalizam je jedno, a ono što je moje

<sup>22</sup> *Ibid.*, str. 61.

<sup>23</sup> *Svoga tela gospodar* Fedora Hanžekovića, *H-8* Nikole Tanhoferera i Pogačićevi filmovi bili su jednako uspješni kod kritike i publike, vidjeti Peterličevu *Filmsku enciklopediju*.

<sup>24</sup> Insitistirajući na svom aspektu hronike, filmski titlovi objašnjavaju da „u filmu učestvuju žene, muškarci i djeca”.

— moje je.” Riječ je o početku socijalističke revolucije, ali socijalizam još nije promijenio percepcije svojine, čijim se dijelom smatraju i žene, posebno u ruralnim prostorima zemlje. Mnogi stereotipni komentari podrazumijevaju etničke, rasne i seksističke predrasude, pod velom izraženih patriotskih osjećanja, e. g. „Nismo Cigani da nas raseljujete širom svijeta. Pomozite nam ovdje. Tu je živio moj dida, dida mog dida, tu ću ja ostati. Ne idemo odatle.”

U ovoj živopisnoj seoskoj sceni dinamičnog ritma filmski protagonisti se polako uvode. Krupni planovi naboranih žena, uglavnom starijih i udovica, s crnim maramama, odjevene u crno ikonične su reprezentacije, reminiscentne na *Slavicu* i često su prisutne u svim partizanskim filmovima. Reakcije žena na novonastalu situaciju su nijansirane: nižu se od zabrinutosti i žrtvovanja za familiju („Ja bi ovdje proživjela. Ali meni je za dca”, kaže jedna od protagonistinja, udovica Ike) do opuštenijih, duhovitih komentara, prožetih igrom riječima i ironijom. Jedna žena autoironično uzvikuje: „Ne bi me muž vodio u bili svit da nije ovoga!” Žene pokazuju i veću solidarnost jedna prema drugoj, odbijajući pomoć muškaraca. S maestralnim okom za detalje i sklonosti ka epskom patosu, Bulajić jukstaponira u svojim tipično dugim kadrovima scene suza žena, praćenim nedijegetičnom muzikom, dok se ljudi pozdravljaju od svog rodnog sela. Faktografski pogled režisera fokusira kameru na svaki lik dovoljno dugo kako bi proizveo adekvatni i etnografski uvod. Jedna bolesna starija žena, koju na improvizovanim nosilima nose članovi familije, mora da zaustavi grupu da „bi vidjela more još jedan, zadnji put”.

Kako počinju svoje putovanje, rastapanja se koriste kao glavna montažna tehnika da bi ukazala na promjenu mjesta i pomjeranje vremena putovanja, dok panoramski kadrovi daju pogled na totalnost čitavog niza likova: ženskih i muških, starih, mladih, djece, iscrpljenih i radosnih, očajnih i optimističnih lica. Kamera portretira individualne sudbine kao dio kolektiva, više kao posredne efekte većih i jačih društvenih i istorijskih fenomena nego kao centralni dio režiserske pažnje.

Individua pripada masi, a individualne trauma se interpretiraju kao proizvod kolektivne sudbine. Publika je, generalno, pozvana da se identifikuje s masom a ne s pojedincima, iako ovaj cilj nije uvijek postignut. Istorija oblikuje ljudske živote, ali je prirodni pejzaž izražen ne samo kao prateća komponenta, već kao odlučujući faktor u životima ljudi. Ptica prelijeće nebo dok se gomila seljaka polako kreće napuštajući svoje rodno mjesto.

Držeći se činjenica o kolonizaciji seljaka iz Dalmatinske Zagore, Bulajić piše scenario s pažljivo odabranim likovima kako bi predstavljali društvene slojeve: dvoje starijih ljudi, dvoje mladih koji se zaljubljuju, mornar koji traži priliku u svijetu daleko od svog sela, udovica s malom djecom, partizanka koja

pokušava da nađe svoje mjesto u poslijeratnoj novoj zemlji, ambiciozni seljak koji želi da uda ćerku u bogatu familiju itd.

Mada su klasni odnosi prioritet filma, režiser ih ne podređuje rodnim razlikama koje niti su univerzalizovane, niti negirane. Film naglašava rod u smislu ženskog tijela i muškog filmskog pogleda. Žene su internalizovale patrijarhalne rodne stereotipe. U svojoj tjelesnoj represiji, žena nosi znakove i kodove koji označavaju šire društvene teme. Ike, na primjer, odgovara na znake pažnje mlađeg čovjeka i komplimente na njenu ljepotu koju nije poremetio rat, riječima: „Stara sam ja. Stare se žene ne mijenjaju”, iako je tek u svojim dvadesetim godinama. Informacija koju je tako prenijela jeste da, prema patrijarhalnim stereotipima, žene stare brže i ranije i ne smatraju se aktivnim subjektima društva. Jezik kojim se komunicira je sociološki precizan, posebno u rodnim rođačkim relacijama. Film se završava neuspjelom svadbom na novoj destinaciji, riječima očajnog oca neuspjelo udate i pobunjene ćerke: „Kolonizacija, razrova mi ognjište”, kojima režiser prenosi posljednju sliku „uništene patrijarhalne familije”.

Socionacionalni prirodni prostor u filmu reflektuje kontraste između ruralnih i urbanih mjesta, ratom opustošenih i plodnih zemljišta, nade za bolju budućnost i poratnog smisla gubitka i uzaludnosti. Neorealistični mizanscen naglašava i konflikte i razlike između starih i novih, starih i mladih, bogatih i siromašnih, muškaraca i žena. Dok muškarci grade novu budućnost na novim zemljama, žene se zadržavaju u kućnom prostoru, ali ispoljavaju lične posljedice nacionalnih kriza i društvenih potresa.

Master narativ koristi istorijski fenomen masovne migracije kao sociopolitički diskurs, dok su subnarativi stukturisani oko više ličnih posljedica sociopolitičkih promjena, fokusirajući se na rodne odnose koji alterniraju između ljubavnih odnosa i patrijarhalne porodične melodrame. Rodni odnosi i moralni principi upotrijebljeni su da bi objasnili nacionalne teme. Etički imperativi koji se nameću ženi su, uprkos revolucionarnim emancipatorskim obećanjima, obnova patrijarhata, tradicionalno inskribovana u ruralnom ženskom tijelu. Zakon je paternalistički, porodičan, društveni ili politički, a melodrama je prisutna da bi ga ispitivala, povremeno izazivala i artikulisala načine na koje funkcioniše.

### *1.5.2. Prijem filma „Vlak bez voznog reda”*

Nagrade: Cannes Festival *CIDALC* nagrada za prvi film, New Delhi Festival *Ajanta Arts* nagrada za najbolji film, Cairo Festival nagrada za najbolju režiju, Edinburgh Festival nagrada za najbolji film, Pula Festival *Zlatna arena*



za najbolji film, scenario, režiju, muziku, tri glumačke nagrade, nagrada kritike *Slavica*, *Jelen* nagrada publike, nagrada grada Zagreba.

### 1.6. Vlatko Gilić

Rođen u Podgorici, Vlatko Gilić jedan je od najpoznatijih i najpoštovanijih režisera jugoslovenske kinematografije. Gilićevi provokativni filmovi osvojili su brojne nagrade na filmskim festivalima u mnogim zemljama, od priznanja u Beogradu u kojem živi, do međunarodnog festivala u Melburnu ili filmskog festivala u Berlinu, gdje je osvojio Srebrnog medvjeda za film *In Continuo*. Nakon niza filozofskih kratkih filmova nastalih između 1966. i 1973. Gilićev prvi dugometražni film *Kičma* izabran je za glavnu takmičarsku selekciju na filmskom festivalu u Kanu 1977. Slijedi film *Dani od snova* iz 1980. u kojem se posljednji put predstavio kao režiser dugometražnog igranog filma. Iako je nastao sa pisanjem scenarija, Gilićevi kasniji uspjesi vezani su za akademsku sferu, te je trenutno angažovan kao nastavnik na Fakultetu likovnih umjetnosti na Cetinju i kao profesor emeritus na Univerzitetu u Novom Sadu.

Na takvim filmovima kao što su *Ljubav* i *In Continuo*, baveći se pitanjima kao što su čovjekova sposobnost za ljubav i za rat, Gilić baca svjetlo na univerzalne ljudske istine kroz jednostavne scenarije postavljene na jednom mjestu tokom razdoblja od deset do trideset minuta. Njegova druga remek-djela iz tog razdoblja, uključujući i *Moć* i *Dan više*, imaju sličan pristup, a svaki od njegovih filmova prikazuje beskrajnu znatiželju okrenutu ka ljudskoj prirodi. „Za njegov dosljedno provokativan doprinos svijetu filma, Gilić je nedavno dobio nagradu za životno djelo iz Udruženja filmskih umjetnika Srbije u 2011.”<sup>25</sup> Dugometražni film *Kičma* je izdvojen među deset najboljih djela u svijetu 1978. g. (ispred Antonionijevog filma *Profesija-reporter*); američki producent ga je kandidovao za Oskar za režiju, kameru i muziku; medijski gigant Amerike NBC uvrstio je Vlatka Gilića među pedeset najboljih reditelja u istoriji svjetske kinematografije, kao jedinog filmskog reditelja Jugoistočne Evrope. Na toj listi najvećih i najuticajnijih su Orson Vels, Hjuston, Ford, Felini, Hičkok, Čaplin, Bergman, Kurosava, Kjubrik, Tarkovski, Renoar, Roselini, i drugi velikani do izdvojenih pedeset.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Nikola Vukčević, „Vlatko Gilić: Underhil Festival: Retrospektiva filмова Vlatka Gilića. Izvod iz predavanja o filmovima Vlatka Gilića”, *Camera Lucida*, br. 12–13, jun. — sept. 2013, str. 28–31. [http://cameralucida.net/test/index.php?option=com\\_content&view=article&id=296:vlatko-gilic-1&catid=14:cl-1213&Itemid=13](http://cameralucida.net/test/index.php?option=com_content&view=article&id=296:vlatko-gilic-1&catid=14:cl-1213&Itemid=13)

<sup>26</sup> *Ibid.*

Prema riječima Nikole Vukčevića, za film *In continuo* (1971) može se reći „da je u međunarodnim razmjerama uzdrmao ili — preispitao pojmove i žanrove kratkog filma, dokumentarnog filma, te upotrebe simbola i metaforičkog značenja u paralelnim slojevima nivou narativnog značenja filma. On je, kako primjećuju mnogi kritičari, formirao osoben izraz koji relativizuje granice između dokumentarističke i fiktivne strukture i, bez obzira na to da li su prisutniji elementi jedne ili druge, kroz njihovo prožimanje stvara nadahnute filmske eseje, u kojima se otiskuje njegov sopstveni tok svijesti. Stoga, naravno, gledaocu vrlo brzo biva jasno: klanica, u kojoj je smještena radnja ovog (dokumentarnog?) filma, najmanje je ono mjesto koje gledalac vidi -a suštinsko je mjesto koje gledalac osjeća svojim intelektom — dakle, klanica filma *In continuo* metaforičko je mjesto poprišta priče o okrvavljenoj potrebi čovjekove prirode, u kojoj gledalac vidi da se kolje stoka za ljudsku ishranu a zapravo shvata i percipira priču o tragediji svih civilizacija, od antičkih vremena do danas. i sve u desetak minuta filma, bez riječi.”<sup>27</sup>

2. *Živko Nikolić i postjugoslovenski crnogorski film: fascinacija i antifascinacija običajima, mentalitetom, pejzažom i društvenoistorijskim narativom*

„Zloupotreba vlasti se vrši u ime naroda. Film je prokleta konkretan medij, i zato je najveći strah od filma. Kad se tome doda da je svaki film, u stvari, projekcija ličnih želja, strahova i grijehova, onda te reakcije mogu i da se razumiju. Objektivnost filmskog kazivanja je veoma teško uhvatiti. Kad analiziram svoje priče (uglavnom pišem scenarija), onda vidim da formiram lik od desetak znakova, od osobina više ljudi. Otkud onda da se svih deset prepoznaju u njemu? U Crnoj Gori postoji mnogo mitova, a svako rušenje mita je bolna stvar. Sa druge strane, ljudi su skloni da svojataju Crnu Goru, da brane svoju predstavu o njoj kao jedinu tačnu i istinitu. To je jedna vrsta patriotskog dogmatizma. Imam razumijevanja i za to” (Živko Nikolić, 1989).<sup>28</sup>

„Veća je ljudska potreba za uveličavajućim ogledalom, nego za onim koje reflektuje stvarnu sliku” (Živko Nikolić).<sup>29</sup>

<sup>27</sup> *Ibid.*, str. 29.

<sup>28</sup> Citirano u: B. Jelušić & M. Jelušić, *Iskušavanje filma: Živko Nikolić i njegovo filmsko djelo*, 2006, str. 152.

<sup>29</sup> *Ibid.*, str. 153.

„Niko ne pita kako si doveo ljude u bioskop, važno je da su ušli. Ja, eto, pokušavam da pomirim te dvije struje: komercijalno i istraživačko. Ubjeđujem ljude da je to moguće, ali ne ide lako...” (Živko Nikolić)<sup>30</sup>

Živko Nikolić rođen je u selu Ozrinići kraj Nikšića u Crnoj Gori. Pohađao je prvo renomiranu Likovnu školu u Herceg Novom,<sup>31</sup> zatim je studirao Akademiju pozorišta, filma i radio-televizije u Beogradu, ali nije završio ove studije. Kako je iskazivao sve veće interesovanje za flm, data mu je prilika da snimi svoj prvi kratki film 1968. godine (u saradnji s beogradskim Centrom za naučnoistraživački film), nakon čega je snimio seriju dokumentarnih filmova koji su ga utemeljili kao poznatog filmskog autora i kod kuće i u inostranstvu (*Ždrijelo, Polaznik, Marko Perov, Prozor, Biljeg*). Njegov prvi dugometražni film *Beštije* snimljen je 1977. godine, nakon čega slijede (većina filmova je snimljena u produkciji Centar filma iz Beograda i, povremeno, u produkciji Zeta filma iz Budve): *Jovana Lukina* (1979), *Smrt Gospodina Goluže*<sup>32</sup> (1982), *Čudo neviđeno*<sup>33</sup> (1984), *Lepota poroka*<sup>34</sup> (1986), *U ime naroda* (1987) i *Iskušavanje đavola* (1989); njegov posljednji filmski projekat naslovljen *Ukleti brod* (1990) nije mogao biti završen zbog finansijskih poteškoća. 1990-ih godina režiser je emigrirao s familijom u SAD, ali nije se uspio prilagoditi tamošnjim uslovima i standardima filmske industrije<sup>35</sup> i vratio se u Jugoslaviju, gdje je proveo posljednje godine života radeći za televiziju. Uprkos priznanjima međunarodne

<sup>30</sup> *Ibid.*, str. 174.

<sup>31</sup> Školu su osnovali 1948. godine istaknuti jugoslovenski umjetnici Petar Lubarda i M. Milunović, a bila je poznata po svom kreativnom stilu interaktivnih predavanja; među predavačima su bili, sada međunarodno priznati, Uroš Tošković i Dado Đurić. Ova likovna škola je u velikoj mjeri uticala na Nikolića, posebno njen nadrealistički pristup, akcentat na kontrastirajućem svijetlu, mediteranska fantazmagorija i metafizika. Vidjeti: Zdravko Vučinić, „Likovnost Živka Nikolića”, *Politika*, Beograd, 4–16. 8. 2004.

<sup>32</sup> Zasnovan na noveli Branimira Šćepanovića *Smrt Gospodina Goluže*, po kojoj je filmski *remake* na engleskom jeziku 1997. godine režirao Alan Wade, naslovljen *Julian Po*, smještajući radnju filma u Sjedinjenim Američkim Državama, sa Cristianom Slaterom u glavnoj ulozi.

<sup>33</sup> Nagrađen na međunarodnim filmskim festivalima u Moskvi i Puli 1985.

<sup>34</sup> Koji je osvojio mnoge festivalske nagrade

<sup>35</sup> Nikolić je opisao svoju viziju američkog filmskog tržišta na sljedeći način: „Meni su ponudili jedan projekat. Tražio sam scenario da pročitam. Na prvih pet strana bilo je, ni manje ni više, nego trideset šest mrtvih. Sve leš do leša. Rekao sam im da ja toliko mrtvih ne umijem sahraniti i nijesam mogao prihvatiti jedan toliko besmislen tok priče, gdje je svaki kadar osmišljen tako da bude sračunato uzbudjenje...Što dublji smisao, to plića zarada”, citirano u: Jelušić & Jelušić, *op. cit.*, str. 174.

kritike za djelo<sup>36</sup> i popularnom uspjehu TV komedije (*Dekna*, 1988), Nikolić je umro u bolesti i siromaštvu 2001. u 59. godini.<sup>37</sup>

Najmanje zastupljen jugoslovenski filmski autor u udžbenicima filmske istorije i rijetko pominjan u kanonskim filmskim antologijama<sup>38</sup>, jedan od najkontroverznijih crnogorskih — i jugoslovenskih — filmskih autora, čije je djelo prouzrokovalo mnoge debate i u Jugoslaviji i u inostranstvu, bio je optužen od strane mnogih kritičara van Crne Gore zbog hermetičkog pristupa koji je razumljiv samo Crnogorcima, s jedne strane, a sa druge, Crnogorci su ga kritikovali za nepatriotski prikaz svoje rodne zemlje. Umjesto imaginarne koncepcije o čojstvu i junaštvu, crnogorska publika je dobila metafore koje dekonstruišu predrasude i stereotipne, često narcisoidne, slike o sebi samima. Možda baš zbog ove kontroverze i insistiranja na idiosinkratičnosti, Nikolić je sebe potvrdio kao autor specifičnog senzibiliteta. „Rijetko kad moramo da odemo dalje od svog komšije da bismo shvatili svijet u kojem živimo”, govorio je Nikolić, a povodom kritika na račun filma *Ljepota poroka* i napada na ideju „nudizma u patrijarhalnoj Crnoj Gori”, izjavio je: „Crnogorski pejzaž je možda prepoznatljiv, ali film nije samo o Crnoj Gori... govori o sudaru svijetova koji se mogu naći i van Crne Gore.”

Njegovi filmovi jesu o sudaru tradicionalnih i modernih svjetova. Nikolić je cijelog svog života snimao jedan isti film — film o Crnoj Gori, smješten u Crnoj Gori, proučavajući njene običaje, rituale, tradiciju, legende, usmena predanja, a svaki njegov film (i igrani i dokumentarni) nastavak je prethodnog. Pod uticajem likovne škole koju je pohađao u Herceg Novom, svaki pojedinačni kadar je kao slika. Sâm je govorio da je za njega „film harmonija boja... osjećanje izraženo kroz sliku, sa dijalogom u pozadini”.

<sup>36</sup> „U SSSR-u *Čudo nevideno* je imalo trideset pet miliona gledalaca, osam miliona *Ljepota poroka*. U Izraelu je moj film [*Ljepota poroka*] proglašen za najgledaniji film svih vremena, najgledaniji strani film u Belgiji, hit film u Njemačkoj, Austriji, Českoj”, Nikolićeve riječi u intervjuu s Tamarom Nikčević, „Sve što radiš mora da miriše tvojom dušom”, avgust 2001, <http://www.medijaklub.cg.yu/kultura/arhiva>, preuzeto 15/10, 2008.

<sup>37</sup> Iako je TV serija *Dekna* reprizirana nebrojeno puta, dominirajući TV programima, pričalo se da je Nikolić „zavasio od dobre volje šefa lokalnog supermarketa da se prehrani”, Nikola Mijović, „Ljepota poroka: The Beauty of Sin”, u: *The Cinema of the Balkans*, 2006, str. 227–237, str. 229 (moj prevod).

<sup>38</sup> Goulding, 1985. i Leihm & Leihm, *op. cit.*, samo kratko pominju njegovo ime uz povremeni osvrt na njegova djela. „I onda me nešto pitate o mjestu u jugoslovenskoj kinematografiji. Iz ove perspektive, o tome ne vrijedi ni pričati. Posljednje što sam snimio, bilo je *Iskušavanje đavola*.”, intervju, *op. cit.*

Nikolić je, međutim, insistirao na svom umjetničkom poštenju<sup>39</sup>, otkrivajući i dekonstruišući crnogorsku „kolektivnu psihu”. Iako Nikolićevo djelo možda ne predstavlja radikalni izazov dominantnoj filmskoj formi vremena, poput onog koji su pokazali jugoslovenski autori 1960-ih godina (Živojin Pavlović, Dušan Makavejev, Aleksandar Petrović ili Želimir Žilnik, na primjer), njegov slikarski pristup mizanscenu čini njegov vizuelni stil idiosinkratičnim i jedinstvenim u kontekstu jugoslovenskog filmskog autorstva.

Kako bi se resituirali umjetnički doprinos i status ovog potcijenjenog autora i da bi se, donekle, ispravila „nepravda učinjena režiseru, koji je za vrijeme svog života, osvojio oko trideset domaćih i stranih festivalskih nagrada”, prva knjiga posvećena u potpunosti djelu Živka Nikolića jeste *Iskušavanje filma: Živko Nikolić i njegovo filmsko djelo*, autora Mata Jelušića i Božene Jelušić, objavljena tek 2006. godine.<sup>40</sup>

S jedne strane, insistiranje na vizuelnim znacima da bi alegorisao sociokulturni milje omogućilo je Nikoliću radikalnu narativnu rekonstrukciju, ali je, s druge, prouzrokovalo probleme u recepciji njegovog djela. Dok su njegovi (dokumentarni i igrani) filmovi privlačili međunarodnu pažnju, domaća publika ih je vidjela ili kao previše hermetične ili kao previše ponižavajuću vizuelnu predstavu Crnogoraca. Taj kontrast jakog pritiska u domovini i toplog prijemima u inostranstvu smješta Nikolića u konfliktnu poziciju. Postajao je sve više podijeljen između potrebe da „zavede” domaću publiku formom koja im je bliska, ali i da, istovremeno, privuče finansiranje za svoje filmske projekte tako što će stvarati više lokalno utemeljenih alegorija. Pod takvim pritiscima, bio je

<sup>39</sup> „Znate, posvećeni umjetnici su rijetki. i mnogo krhki. i nikada ne traže svečane sahrane s muzikom. Posvećeni umjetnik uvijek traži samo da radi. Rad mu je obraz... A sve ima svoj obraz. Ime i prezime. Čak i ova moja drama. Eto... Ništa... U Beogradu sam. Pomalo čitam, ponešto pišem i ...tako. Depresija. Čim ne snimam, odmah mi je teže!”, Nikolićeve riječi, intervju s Nikčević, *op. cit.*

<sup>40</sup> „Tek njegova smrt, 17. avgusta 2001. godine, otkrila je nepravdu prema reditelju koji je u toku svog rada bio dobitnik tridesetak nagrada na našim i međunarodnim festivalima. Ovo je prva knjiga posvećena djelu ovog značajnog autora”. I „Predlog da Živko Nikolić bude dobitnik nagrade Savjeta Festivala jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, u ime producentske kuće *Zeta film*, uputio je njen direktor Nikola Krapović, 23. februara 2001. godine. Bilo je pola godine prije smrti reditelja, a nagrada mu je uručena praktično u bolesničkoj postelji. U obrazloženju predloga stoji da je Nikolić u dugom vremenskom periodu, na svojstven način, obilježio jugoslovenski dokumentarni film, i to u vrijeme velikog kvantiteta i kvaliteta takvih filmova u bivšoj Jugoslaviji. Izražavajući ponos i zadovoljstvo što je za *Zeta film* reditelj snimio tri igrana filma, Krapović dodaje da je dokumentarni film ostao njegov autorski oslonac i prva i najveća filmska ljubav”, Jelušić & Jelušić, *op. cit.*, str. 243.

prinuđen da se fokusira na konvencionalniju formu dramskog narativa umjesto na avangardne eksperimente koji dekonstruišu dominantnu filmsku formu, što je bila odlika njegovih ranih radova.

Po analogiji s modernim slikarstvom, filmovi Nikolića se usuđuju da slikanjem crnogorskog okruženja otkriju pejzaže, ljudska lica i situacije, živote potisnutih želja, patrijarhalnih zabrana, a kao rezultat tragediju, odnosno svijet grotesknog. Njegov filmski jezik dugovao je mnogo, po sopstvenim riječima, vizuelnim umjetnicima, posebno Petru Lubardi<sup>41</sup>. Snimanje filma poredio je sa stvaranjem slike. „Sve je počelo crtežom i film, je, prije svega, vizuelna umjetnost...Tom eliminacijom se stvara utisak nekakve nadrealističnosti mog filma. Tih elemenata film svakako mora imati jer se opredjeljujem za poetsko, simbolično izražavanje, a ono vodi s onu stranu realnosti.”<sup>42</sup> I: „Dok god slika ima svoju dominantnu impresivnost i značenje, dok traje jedna određena vizuelna misija, dijalog ne smeta, jer je u drugom planu.”<sup>43</sup>

„Za mene je film osjećanje izraženo kroz sliku.” „Ja film doživljavam i osjećam kao likovnu umjetnost koja u sebi ima elemenata i dramske umjetnosti. To je u neku ruku sinteza možda nekih dramskih i likovnih elemenata. Na mene su zaista uticali Lubarda i Rembrant. Lubarda po jednoj ambijentaciji i pretvaranju te ambijentacije u znak, u nešto što je riječ, možda čak i simbol. A Rembrant jednim osjećajem dramatike unutar slike. Kod njih dvojice sam osjetio nešto što meni kao čovjeku koji se bavi filmom, a ne slikarstvom, može da posluži, odnosno godi mi, osjećam to bliskim.”<sup>44</sup>

Cijeli Nikolićev opus nezamisliv je bez njegove spona s nacionalnim etosom i njegovim naporima da konstruiše novu sliku Crne Gore. U procesu reprezentacije etničke grupe/nacije i interpretacije njene sociokulturne istorije i konteksta kroz slike, on bira alegorijsku strukturu. Fokusom na precizno etnografsko i antropološko istraživanje on slika Crnu Goru u sklopu arheotipskih nasljeđa i mitskih dominantni koje su sve sadržane na nivou filmske radnje, razvoja likova, uglova kamere, planova kadra ili izbora muzike. Živko Nikolić je snimao „jedan film cijelog svog života”, uvijek smješten i snimljen u Crnoj Gori, proučavajući njenu tradiciju, rituale i običaje, a njegov sljedeći film je nastavak prethodnog: „Ja lično mislim da sve što sam do sad

<sup>41</sup> Čija je istorijska izložba u Beogradu 1951. obilježila radikalni modernistički prekid sa sorealističkim stilom, koji je prevladavao u Jugoslaviji nakon 2. svjetskog rata, vidjeti: Mijović, Nikola, „Lepota poroka: The Beauty of Sin”, 2006, str. 232.

<sup>42</sup> Rade Erceg, „Smrt je svetkovina života”, *Intervju*, Beograd, 16. 8. 1985.

<sup>43</sup> *Glas omladine*, Novi Sad, 9. 4. 1986.

<sup>44</sup> *Pobjeda*, Titograd, 31. 8. 1972, intervju with Nikčević, *op. cit.*

uradio proizlazi iz mog shvatanja svijeta u kojem živim. Ako je to tako, onda ne vidim razlog zašto ne bih cijelog života pravio taj samo jedan jedini film, s tim što se ne bih složio da je to skup od više kratkih filmova, već da je u pitanju misao koja se kreće iz filma u film i ima jednu zajedničku osobinu, a to je da ta misao proističe iz jednog shvatanja filma i svijeta, mog, autorskog, dakle ličnog.<sup>45</sup>

Nikolićeva izjava „da je snimao samo jedan film cijelog života”, kao i njegovo filmsko djelo rezultat su alegorije. Ova alegorijska struktura je dijalektička jer alegorija povlači interaktivno djelovanje, gdje jedna serija elemenata „alegorizuje” drugu seriju. U njihovom susretu višestrukih diskursa autor poziva publiku ne samo da gleda stvorene slike, već i da primijeti kako se značenje konstruiše u vizuelnom tekstu. Takav dijalektički diskurs stavlja u prvi plan vizuelno kodiran tretman i sociopolitičkih pitanja i tradicionalno pripisanih rodnih uloga (dimenzija prisutna u svim njegovim djelima), ali i omogućava rekonstrukciju značenja i reinterpretaciju hegemonskog, tradicionalnog i novopolitičkog diskursa (ovaj posljednji je posebno izražen u filmovima *Smrt Gospodina Goluže*, *U ime naroda* i *Iskušavanje đavola*).

Inspirisan mitskim konstrukcijama djetinjstva provedenog u Crnoj Gori, on transformiše takvo životno iskustvo u idiosinkratični filmski jezik. Nikolić opisuje vezanost za zavičaj i kao neku vrstu bremena od kojeg pokušava da se oslobodi: „Zavičaj je, ipak, nekakvo breme koje svaki čovjek nosi sa sobom i uporno pokušava da ga se oslobodi. Kad kažem ‘breme’, mislim na opterećenje svojim korijenom, porijeklom, tradicijom, trenutkom kada je prvi put sagledao svijet, prvi put otkrio sebe, počeo u stvari da spoznaje sebe u okviru jednog svijeta, osjećanja, stanja, i sve to nosi sobom i svega toga se ne može nikako osloboditi... Nikada nijesam htio praviti film o Crnoj Gori i Crnogorcima. Uvijek je to bio povod da razmišljam šire i univerzalnije. Vjerujem da svaki čovjek nosi u sebi neke *okamenjene praslike*, da su one, u stvari, nasljeđe i da

<sup>45</sup> Nebojša Jevrić, „Ironija kao odbrana”, *Omladinski pokret*, Titograd, XI 1984. I: „Moglo bi se govoriti o tri linije kao o tri nekakva začetka u kratkom filmu, koja su tražila dalje razvijanje. *Trag* je film u kome je bilo neke satiričnosti i ironije, *Prozor* je lirski, a *Marko Perov* se zalaže za jednu misao koja je sama sebi dovoljna, jedan baš asketski film... Iz *Traga* i *Biljega* to se produžava u *Čudo neviđeno*. Tu je i nekoliko pasaža koji podsjećaju na *Beštije* i *Smrt Gospodina Goluže*. Dok je *Jovana Lukina* ‘potomak’ *Marka Perova*, linija *Prozora* se provlači kroz sve mojefilmove. Linija koja ima svoje tajne...”, Mirko Žarić, „Zavičaj je i breme i ljepota”, *Jedinstvo*, Priština, 3. 19. 1984, citirano u: Jelušić & Jelušić, *op. cit.*, str. 14.

to apstraktno što umjetnost pokušava da dokuči jesu ti znakovi koji su možda nejasni, a samim tim što su nejasni i što nas muče, opterećuju nas i mogu biti breme.<sup>46</sup>

Uprkos iracionalnosti „okamenjenih prasluka”, Nikolić se vraća ruralnoj geografiji i kulturi, označavajući ne samo povratak u zavičaj (koji metaforično nikad nije ni napustio), već i upotrebu drugih strateških produkcijskih mogućnosti u vrijeme krize filmske produkcije u Crnoj Gori, ali i cijeloj Jugoslaviji 1980-ih godina, ali ova distanca od istorije mu istovremeno omogućava i da, kroz filmski realizam, definiše svoju poziciju u kulturi i filmskom autorstvu. Mimetička reprezentacija realnosti ruralne Crne Gore, ipak, ne podrazumijeva čistu reprodukciju ove stvarnosti: takav odnos je uvijek kompleksniji i problematičniji. Kada je italijanski neorealistički teoretičar i filmski autor Cesare Zavattini predložio poništenje distance između umjetnosti i stvarnosti, smatrao je da režiser (i umjetnik) posjeduje sposobnost da posmatra stvarnost oko sebe i da je pretvori u priču koja nikad neće biti imuna, posebno u okviru kompleksnosti filmskog aparatusa, na fiksijske i ideološke elemente koji se nalaze u filmskom narativu. Nikolićev snažni entuzijazam u smislu transformacije svog etničkog miljea u filmske znakove, tako što evocira uspomene ranijih generacija, nije oslobođen autorske subjektivne implikacije.

Zajednička tema skoro svih Nikolićevih filmova jeste unutarinja tenzija protagonista koja reflektuje konflikt između ličnih psiholoških potreba i javnih patrijarhalnih ograničenja. Njegov autorski filmski pogled na žensko tijelo dekonstruiše tradicionalno izgrađene rodne klasifikacije i proizvodi moćnu društvenu kritiku lokalnog konteksta. Najkonzistentnija, a istovremeno i najkontroverznija odlika Nikolićevih filmova jeste njegova reprezentacija žena koje kreću — simbolično — na put oslobođenja, i — kinematografski — na prisvajanje pogleda kamere, svjesno slaveći sopstveno žensko tijelo, odnosno tijelo *drugosti* (*Jovana Lukina*, *Čudo neviđeno*, *Lepota poroka*).

*Jovana Lukina* (1979)<sup>47</sup> je izraženo eksperimentalna vizuelna poema o potrazi i afirmaciji identiteta jedne žene u dominantno muškom svijetu. Filmska poetičnost je naglašena strukturalnom organizacijom filma, koja se kreće oko sanjivih refrenskih scena, naglašenih, u fantazijskom mizanscenu, čistom

<sup>46</sup> Snežana Popović, „Stvaralaštvo kao breme zavičaja”, *Pobjeda*, Podgorica, 12. 7. 1986, citirano u: Jelušić & Jelušić, *op. cit.*, str. 32.

<sup>47</sup> Scenario: Živko Nikolić i Žarko Komanin; Nikolićev omiljeni film: „Po likovnosti to je najčistiji film, a i po vizuelnosti i asketizmu koji nosi u sebi. Zato volim baš taj film, mada je kod šire publike naišao na uzdržanost”, *NIN*, Beograd, 6. 1. 1980. (i *Politika ekspres*, Beograd, 13. 7. 1985), citirao u: Jelušić & Jelušić, str. 90.



bijelom bojom naspram tamnih figura protagonista, ponavljanjem slika i zvukova koji funkcionišu kao poetski lajtmotivi filma. Na primarnom nivou radnje film se može interpretirati kao rekonstrukcija biblijskog mita Adama i Eve, otjelotvorenih u filmskim protagonistima: Jovana (Merima Isaković) i Luka (Boban Petrović). Tek na sekundarnom filmskom nivou, koji suptilno prepliće vizuelne i lingvističke kodove, čitanje o potrazi za ženskim identitetom postaje očigledno.

„I odnos maskulinitet/feminitet zavrijeđuje posebnu pažnju, jer je orijentalizam Nikolića prevashodno fokusiran na patrijarhat. Stav reditelja prema stereotipu, prema *-izmu*, može se razumjeti u crtežima na kojima je naslikao žensko tijelo. U samom nazivu filma na primjer, jasno stoji da ona nije svoja već Lukina. Međutim, Nikolićev omaž sputanoj Crnogorki vidi se u vjerovatno najpoznatijoj sceni tog filma; kada Jovana ulazi u prostoriju u kojoj Cigani igraju i sviraju. Istupa u središte sobe, odbacuje maramu s glave, skida odjeću, i prepušta se muzici. Za pomenuti filmski citat veže se atribucija koja nikako ne bi bila prva asocijacija na ženu u crnogorskom filmu. Uzavrelo, strastveno, oslobađajuće... Ipak, iako i ovaj film odaje utisak atavizma patrijarhata, determinišući Jovanu kroz muškarce, vidjećemo da je zapravo reditelj zamislio kao posebno biće, kao ženu koja se bori protiv stijena. Protiv goleti u kojoj živi, protiv kamena tradicije...”<sup>48</sup>

### 2.1. *Ljepopota rodnog poroka*

*Lepota poroka* (1986) je najočigledniji primjer polarizovanih debata o djelu Živka Nikolića. Film je marketinška služba producenta Centar filma reklamirala u komercijalne svrhe kao „komediju koja, kroz smijeh, pripovijeda priču savremenog haosa, nedostatak moralnih vrijednosti itd.”, redukujući film na „dilemu o tome da li će ljepota poroka ili ružnoća vrline tirjumfovati”.<sup>49</sup>

Autor je, međutim, optužen za mizoginiju, za eksploataciju i promociju predrasude o egzotičnoj i nazadnoj Crnoj Gori, gdje još postoji retrogradni običaj

<sup>48</sup> Zerina Čatović, „Fascinacija običajima ili auto-orijentalizam Živka Nikolića”, *Camera Lucida*, br. 21–23, januar — maj 2016, str. 48–52, str. 48. [http://cameralucida.net/test/index.php?option=com\\_content&view=article&id=594%3Afascinacija-običajima-ili-auto-orijentalizam-ivka-nikolia&catid=23%3Acl-21-23&Itemid=17](http://cameralucida.net/test/index.php?option=com_content&view=article&id=594%3Afascinacija-običajima-ili-auto-orijentalizam-ivka-nikolia&catid=23%3Acl-21-23&Itemid=17)

<sup>49</sup> „Film dovodi gledaoca u superiornu poziciju, terajući ga da se smeje. Istini za volju, to nije smeh kojim se prevazilazi muka...Kada smeh mine, ostaje gorčina i zapitanost nad lepotom poroka ili ružnoćom vrline”, citirano u: Jelušić & Jelušić, *op. cit.*, str. 133.

kažnjavanja nevjernih supruga, uključujući surove i bizarne egzekucije mladih žena. Uprkos ovoj optužbi za mizoginiju, bilo je i rijetkih pozitivnih kritika, najviše hvaleći režiserov dokumentaristički i estetski inovativan stil u jugoslovenskoj filmskoj produkciji, posebno u domenu smjelog tretmana erotskog elementa. Mira Boglić: „Živko Nikolić je u filmovima *Čudo neviđeno* i *Lepota poroka* širokim jedrima zaplovio stazama erosa. Živko Nikolić otvara u našem filmu stranice jednog žanra i otvara ga vrlo dobro, čak i vrlo smiono, ali istodobno sa dosta ukusa i stanovitim poetskim sfumatom koji film spasava od vulgarnosti i grubosti, čak i onda kad tih vulgarnosti i grubosti u tekstovima glumaca — ima.”<sup>50</sup>

Najnegativniju kritiku potpisuje Ranko Munitić koji nije mogao povjerovati da običaj ubijanja nevjernih supruga može postojati negdje u svijetu: „Bitno je što takav ‘običaj’ nigdje i nikako *ne može postojati*”<sup>51</sup>, ni u civilizacijskom, ni u kulturološkom, ni u estetskom, pa ni u najšire shvaćenom antropološkom kontekstu...ni najsuroviji barbarin ili najprimitivniji troglodit ne može upriličiti takvo ubistvo, povezujući sa njim takve svete elemente — znakove kakvi su hljeb i žensko tijelo [sic! ]...ne može jer nije samo *neljudsko* već i *vanljudsko*.”<sup>52</sup>

Nikolić se branio protiv takvih neutemeljenih kritika tvrdnjom da je takav običaj postojao ne samo u Crnoj Gori, već i u široj balkanskoj oblasti, navodeći kao primjer istarsko selo Lupoglava, toponim nastao po običaju ubijanja žena maljem u glavu.<sup>53</sup> Film je dobio mnoga međunarodna priznanja.<sup>54</sup>

<sup>50</sup> *Vjesnik*, Zagreb, 11. 10. 1986, citirano u: *ibid.*, str. 133–134.

<sup>51</sup> Munitićevo naglašavanje.

<sup>52</sup> Naglasio Munitić; Munitić, „Monstruozne vizije erotskog malja”, *Oklo*, 23. 9. 1986, citirano u: *ibid.*, str. 134.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> „Na Pulskom festivalu Mira Furlan je za ulogu Jaglike dobila ‘Zlatnu arenu’. Film je otkupilo više zemalja: Zapadna Njemačka, Francuska, Izrael, Kanada, Belgija, Švedska, Japan...Samo u Njemačkoj prikazivao se u više od 40 kopija više od mjesec dana. U Francuskoj se prikazuje u 25 kopija. ‘To se, kada je naš film u pitanju, ne pamti’, riječi su direktora Centra-filma Đorđa Milivojevića 1986. godine. Te godine *Lepota poroka* je kod nas bila najgledaniji film. Čuveni filmski magnat Menehem Golan otkupio je prava za prikazivanje filma u Sjedinjenim Državama, za koje je distributer pripremio 400 kopija. Od početka septembra 1987. godine film je u Americi učestvovao na četiri festivala: u Montrealu, Torontu, Cikagu i Njujorku. Istovremeno, Centar-film je potpisao ugovor sa američkim distributerom ‘Europeks’ za prava prikazivanja filma u cijelom svijetu. Na međunarodnom filmskom festivalu u Briselu, film je 1988. godine dobio nagradu ‘Tremplin 88’ i proglašen najboljim stranim filmom. Već su čuvene priče o tome da je *Lepota poroka* bila dugo najgledaniji film u Izraelu, i da su se ljudi danju borili na frontu, a noću tukli za karte. Na internetu se može naći prikaz filma u kojem kritičarka kaže [film je gledala bez prevoda]: <http://www.zlatna.com/celebration/lepota>.

*Lepotu poroka* autor je posvetio svojoj majci, što čini još kompleksnijom reprezentaciju patrijarhalne tradicije u Crnoj Gori i tim više predstavlja subliman primjer *rodne maškarade* u filmu. Film, koji je doživio uspjeh i kod kritike i kod publike, u Jugoslaviji i inostranstvu, počinje tragedijom. U krševitim brdima Crne Gore, nekad u prošlosti, čovjek se vraća kući i otkriva da ga je supruge prevarila. Njen ljubavnik uspijeva da pobjegne, a ona priznaje svom mužu da je zgriješila i nudi svoj život kao žrtvu. Zatim u tišini peče pogaču, ski da vjenčani prsten, dodaje malj mužu i oboje se penju na vrh planine, odakle se dobro vidi suvi, krševiti, surovi pejzaž. Ona stavlja pogaču na glavu, a muž je ubija udarcem maljem po glavi preko pogače.

Nakon ovog prologa, snimljenog etnografskim pogledom, s dokumentarističkom preciznošću i ironičnom distancom o predmodernom tradicionalnom ritualu kažnjavanja nevjernih žena, koji je postojao generacijama u ruralnim djelovima Balkana, slijedi priča smještena u „moderniju Crnu Goru”. Dok se čuju svadbene pjesme, mladenci Luka (Mima Karadžić) i Jaglika (Mira Furlan) čekaju da stigne njihov kum Žorž (Petar Božović) kako bi svadba mogla da počne. Žorž simbolizuje lokalnu ideju o moći i hijerarhiji: njegov uništen auto marke zastava umjesto točkova nose njegove sluge, seljani koji željno čekaju „kuma” iz urbanog svijeta — bogatog i prosperitetnog juga. Žorž predstavlja za Luku i Jagliku nadu u bolji život. Zahvaljujući njemu i oni odlaze na Primorje, u potrazi za bogatijim i manje izolovanim životima. Međutim, sve veći bračni jaz koji raste između protagonista podudara se sa slikama okružujućeg pejzaža. Kamera slika kontraste između juga i sjevera, krša i mora, divljeg i civilizovanog, urbanog i ruralnog, patrijarhalnog i emancipovanog, svijetlog i tamnog, suprotstavlja mekoću pješćanih plaža i plavetnilo mora tvrdoći kamena i surovim golim predjelima.

„Tamu u kojoj, uslijed predrasuda, Crnogorci žive, prikazao je kao ritualno-arhetipsku naslagu. Taj momenat je lijepo uhvaćen kada Jagliki u *Lepoti poroka* stranci otvaraju oči. Ona shvata da ne mora da živi kao do tada, uviđa da smije da uživa, a na manje simboličkom nivou — želi da gleda muža i vodi ljubav sa njim. Zanimljiv opozit je Žoržova žena, koja ostaje da živi u Medeđi i koja

---

html (*The Beauty of Sin*, Yugoslavia, 1986, 115 min, directed by Živko Nikolić, Serbo-Croatian (minimal English) no subtitles, review by Moyra J. Bligh originally written for the *John & Deleann Site*: ‘One of the most tragic and heartbreakingly beautiful films I have ever seen. The cinematography and photographic composition is brilliant and the score is superbly done and never intrusive. This is one of my two absolutely favorite Mira films and a film I’d recommend even if she were not in it, although I would be hard pressed to think of anyone who could have done the justice to this role that she has’), str. 134–135.

sve slabije vidi (i fizički postaje slijepa na šta joj muž odgovara ‘Šta će ti oči?’<sup>55</sup> i ne uviđa muževljeve prevare).<sup>56</sup>

Upravo ovako opisana, skoro karikaturalna karakterizacija muških likova doprinosi autorovoj radikalno oštroj društvenoj kritici patrijarhata. Muškarac ponižava ženu da bi liječio svoju traumatizovanu psihu i iskusio „muškost” kroz moć dominacije: prema ženama se odnosi kao objektiziranim trofejima ili tere-tu. Autor parodira kulturu koja se pozicionira između zapadnog kapitalizma i domaćeg nacionalizma, ispoljavajući element primitivnog i u aspektu nerazvijene nacije trećeg svijeta u svom primarnom, iskonskom smislu.<sup>57</sup> Dok drugi jugoslovenski *mainstream* narativi (u književnosti i filmu) prikazuju društveno potlačene klase, s posebnim fokusom na prikaz žena kao „primitivni materijal”, u Nikolićevom djelu i žene i muškarci prikazani su kao „primitivni materijali”.

Žorž je predstavljen kao monstrum, sudar dva sistema: predatorskog patrijarhata i kolektivnog socijalizma. On objašnjava Luki svoje shvatanje ženske emancipacije: „Žena je društveno biće i kao takvo pripada društvu koje je koristi kako ‘oće’”. A između ova dva sistema ukočen je ženski subjektivitet i ženski društveni napredak. Ovakva reprezentacija žena je subverzija komunističke vizije emancipacije. Žene ili poslušno robuju kućnoj i porodičnoj dužnosti ili su, kao one koje se bune protiv patrijarhata i potčinjenosti, kažnjene — tako što postaju emotivno uništene ili su fizički ubijene, kazna koja stiže većinu ruralnih Crnogorki, prema Nikoliću. Luka (Mima Karadžić) je arhetip crnogorskog muškarca: on ima sve vrline koje crnogorska istorija daje kao recept ideala čojstva i junaštva — hrabar, častan i odan (najviše svom kumu). Ali je i naivniji od Don Kihota. Luka i Jaglika oslanjaju se na Žorža kao djeca i tako postaju infantilno zavisni od kuma.<sup>58</sup>

Autorova rodna strategija objelodanjuje se kroz portrete ruralnih muških i ženskih likova: dok su ženski likovi i fizički spriječeni da vide (sljepilo, pokrivanje maramom ženskih očiju koje ne smiju vidjeti niti muško niti svoje obnaženo tijelo), muške oči su pošteđene ovih fizičkih prepreka. Iako su muškarci slobodni da pogledaju i *vide/znaju*, oni ostaju žrtve sopstvenih voajerističkih i objektivizirajućih želja, zatvorenici tradicionalnih normi i patrijarhalnih ograničenja, koja su nametnuta i njima i njihovim ženama/majkama. Uprkos daru fizičkog vida, oni ne uspijevaju da *vide*, što ih lišava poznavanja svijeta pred njihovim očima. S druge strane, žene su simbolički podređene, ali i fizički sputane

<sup>55</sup> *Lepota poroka*, 00: 59: 22.

<sup>56</sup> Zerina Čatović, 2016, *op. cit.*, str. 63.

<sup>57</sup> Za objašnjenje ovih pojmova vidjeti: Michale Hertzfeld, *Kulturna intimnost: socijalna poetika u nacionalnoj državi* (transl. Slobodanka Glišić), 2004, str. 126–179.

<sup>58</sup> Vidjeti i: Mijović, 2006, *op. cit.*, str. 231.

i zlostavljane ili teškim uslovima rada ili pravilima koja im ne dozvoljavaju da fizički vide. Kombinujući i ženski i muški pogled, režiser izjednačava čin *gledanja sa znanjem*. Originalnost ovog filma leži ne samo u uravnoteženoj reprezentaciji ženskog i muškog pola, već i u subverziji režiserskog sveprisutnog pogleda, koji se suptilno prenosi na — ženskog protagonistu (Jagliku).

„Neočekivano za arhetipove crnogorskog mentaliteta, koji bi njegovu fascinaciju običajima pogrešno povezali sa mizoginijom. Nikolić se borio protiv stereotipnih predstava koje su vladale o Crnoj Gori, a pogotovu se u borbi Nikolić koristio slikom feminiteta kao poraza patrijarhata i tradicije. Rodne razlike u lokalnom miljeu poslužile su kao metafora za veće (šire) razlike.”<sup>59</sup>

Kružna struktura filma ponavlja iste kadrove s početka, takođe s tragičnim krajem, ali drugačijim. Luka i Jaglika se zajedno penju na planinu kako bi je Luka kaznio za njeno transgresivno ponašanje. On podiže malj, ali se, naglo, predomisli i vraća se kući. Čuje se pucanj pištolja, znak da je Luka oduzeo sebi umjesto Jagliki život. Takvim tragičnim krajem film prikazuje i muškarce i žene žrtvama dvostrukih standarda patrijarhata. Autor ne kažnjava muškarca, već tradicionalni moral, a film postaje manifest tragičnosti patrijarhalnog društva.

Nikolićevo djelo sugerše mogućnost gledateljskog modusa putem *izokrenute maškarade*, koja proizvodi alternativne indetitete. Režiser koristi vizuelne i lingvističke znakove da bi naglasio patrijarhalne stavove ne samo muškaraca, već i starijih žena, koje su prisvojile te stavove od njihovih očeva i, kasnije, supruga. Ovaj filmski pogled predstavlja subverziju Joan Rivičrinog koncepta *maskiranog filmskog pogleda*, po kojem žena kao strategiju opstanka koristi ekscenno tradicionalne ženske kvalitete na ekranu (tipičan primjer je glumica Marilyn Monroe). Nikolić u svojim filmovima pokazuje upravo suprotno: ruralne Crnogorke drastično umanjuju kvalitete ženstvenosti, prisvajajući i veličajući tipično muške osobine kao strategiju preživljavanja u strogom patrijarhalnom društvu. Njihov ulazak u kolektivnu sferu zavisi od brisanja svih ženskih osobina: ženski lik upravnika nudističkog kampa predstavnik je komunističke *maškarade* za „muškarčinu”, dok brkate majke i babe androgenog izleda i uvijek odjevene u crno posjeduju sadistički pogled i na muškarce (sinove) i žene (snahe). Za razliku od Rivičrinog koncepta *ekscenno ženstvenosti*, lokalni ženski likovi koriste tradicionalnu muškost kao *masku* koja skriva i otklanja njihovu ženskost. Na taj način one stvaraju *maskaradni* identitet koji se situira

<sup>59</sup> Zerina Čatović, „Nikolićev prikaz Crnogorke u filmu *Jovana Lukina*”, *Camera Lucida*, br. 21–23, januar — maj 2016, str. 44. [http://cameralucida.net/test/index.php?option=com\\_content&view=article&id=595%3AAnikoli-ev-prikaz-crnogorke-u-filmu-jovana-lukina&catid=23%3Acl-21-23&Itemid=17](http://cameralucida.net/test/index.php?option=com_content&view=article&id=595%3AAnikoli-ev-prikaz-crnogorke-u-filmu-jovana-lukina&catid=23%3Acl-21-23&Itemid=17)

između *muškog* i *ženskog*, ali nije ni muško ni žensko. Ove filmske heroine, suprotno maskirane, portretisane su s više distorzija i kao suroviji patrijarhalni likovi od filmskih muškaraca.

Autorovo insistiranje na komediji i na grotesknom u drami tragedije, kao i, u izvjesnoj mjeri, njegova konfliktna pozicija u pogledu nacionalnog etosa, koja se provlači kroz cijelo njegovo djelo, može se, donekle, objasniti terminom „karnevalskog”, koji koristi Mikhail Bakhtin u analizi djela François Rabelaisa.<sup>60</sup> Prema Bakhtinu, folklorna tradicija karnevala podriva ozbiljnost zvanične kulture, a to najčešće radi kroz srozavajuće djelovanje karnevalskog smijeha, koji je oslobođen dogmatizma religioznih i crkvenih oblika društvene dominacije. Upravo ovaj efekat postiže Nikolić u svom komičnom oblikovanju muških likova (kao što su, na primjer, hiperbolisani mačizam Žorža, Šoga, Luke, čak i Šćepana i Makarija), ali i u izvrnutostereotipnoj predstavi starijih crnogorskih androginih žena (koje stalno nose crninu, crne šalove, crne brkove, dok puše lulu; tužbalice žena).

„Praćen uvijek smijehom, karneval izaziva zatvoreni svijet društvenih zakona i ograničenja, za uzvrat nudeći svijet koji postoji u sferi nezavisnoj od konvencionalnog i zvaničnog. Dok god karneval traje ne postoji svijet izvan njega, a oni koji učestvuju u karnevalu, samim tim učestvovanjem ulaze, bar na trenutak, u društveni domen utopijske slobode, zajednice i jednakosti.”<sup>61</sup>

Nikolić, stoga, koristi *karnevalno* kao alternativnu i privremenu kulturalnu praksu koja iskazuje ambivalentan odnos prema dominantnoj kulturi. U skladu s Bakhtinovim konceptom, umjesto da suprotstavi polarizovane koncepte autoriteta i subverzije, karnevalnog i oficijelne kulture, on naglašava njihovu dvosmislenu bliskost zato što je karnevalno omeđena subverzija dominantnih sila koje definišu društveni poredak, a koji, ipak, posjeduje potencijal da izokrene konvencionalne strukture diskursa i misli. Zahvaljujući ovakvim komičnim efektima karnevalizovane folklorne tradicije, Nikolić uspijeva kod šire publike, i domaće i međunarodne, mireći, na neki način, komercijalno i antropološko („Ja, eto, pokušavam da pomirim te dvije struje: komercijalno i istraživačko”)<sup>62</sup>, što je mnogim drugim, posebno crnogorskim, autorima rijekto polazilo za rukom.

Nikolićevo djelo je, stoga, primjer kako, s jedne strane, slika društveno potčinjenih i kulturalno mučenih lokalnih žena ohrabruje empatiju publike s takvim ženskim likovima, i kako erotizovane slike „stranih tijela” (*Čudo neviđeno* i *Lepota poroka*) daju publici viziju kulturne drugosti, ali i seksualno zadovoljstvo. Prikaz i žena i muškaraca kao dvostrukih znakova snaži Nikolićevo

<sup>60</sup> Bakhtin, *Rabelais and His World*, (trans. H. Iswolsky), 1984, moj prevod.

<sup>61</sup> *A. Edgar & P. Sedgwick, 1985, str. 15.*

<sup>62</sup> *Op. cit.*

etnografsku viziju, koja je inspirisana ne samo rodnim odnosima, već i nacionalnim/etničkim razlikama.

U Nikolićevoj perspektivi *maskaradnih identiteta* nema herojskih spasilaca. Postoji samo subverzija crnogorskog mita o čojstvu i junaštvu, s muškim likovima koji predstavljaju izokrenutost ovog mita. Oni su portretisani kao konfliktne figure koje svjesno (kao predstavnici dominantnih ideologija) ili nesvjesno (kao članovi ruralne zajednice) perpetuiraju tradicionalne etičke standarde. Slikajući rodne odnose koji se pojavljuju kao direktan proizvod patrijarhalne strukture, a ne samo društvenopolitičkih odnosa moći, autor, bez tehnika distanciranja, konfrontira ove patrijarhalne strukture.

## 2.2. *Postjugoslovenski crnogorski film: fascinacija i antifascinacija običajima, mentalitetom, pejzažom i društvenoistorijskim narativom*

Od 1963. godine broj bioskopa u Crnoj Gori iznosio je 38, a 1966. i 1967. godine taj broj je porastao na 39 „i to je bio najveći broj bioskopa do danas u Crnoj Gori. Već naredne godine opada broj bioskopa iz godine u godinu. Tako je 1969. godine već pao na trideset i sedam, a od ove godine broj je opadao do 1971. godine, kada je bilo svega dvadeset i devet bioskopa. Naredne dvije godine, 1972. i 1973, bilo je trideset i tri bioskopa, da bi se 1974. i 1975. godine sveo na svega trideset bioskopa.”<sup>63</sup>

„Na osnovu izloženih podataka u prethodnom poglavlju moglo se vidjeti da je položaj crnogorske kinematografije nepovoljno riješen i da je ova društvena djelatnost potpuno neravnopravna u poređenju sa drugim oblastima društvenog rada. Slučaj crnogorske kinematografije je poseban i usamljen. To nije slučaj ostalih kinematografija u SFR Jugoslaviji. Crnogorska kinematografija je u najnepovoljnijem materijalnom položaju i loše organizovana, odvojeni su svi njeni činioci: proizvodnja, promet, prikazivanje i filmski radnici.”<sup>64</sup>

Ove lamentirajuće riječi istaknutog crnogorskog autora Gojka Kastratovića, samo mali fragment njegove analize stanja stvari u nacionalnoj kinematografiji zabilježen u sveobuhvatnoj i impresivnoj knjizi *Crnogorska kinematografija i filmovi o Crnoj Gori* — sintetično i elokventno ilustruju neravnopravnost ove umjetnosti u poređenju s drugim djelatnostima društvenog rada i danas, devetnaest godina kasnije. Naime, osim osnivanja dugo očekivanog Filmskog centra 2017. godine (koji će od Ministarstva kulture preuzeti dio finansijske, organizacione, strukturne i pravne odgovornosti da bi funkcionisao kao autonomna

<sup>63</sup> Gojko Kastratović, 1999, *op. cit.*, str. 100.

<sup>64</sup> *Ibid.*, str. 111.

javna ustanova usmjerena na pitanja iz oblasti filmske produkcije) — Crna Gora je posljednja zemlja u balkanskom regionu koja je osnovala ovu instituciju neophodnu za razvoj nacionalne kinematografije i neometano odvijanje svih kinematografskih djelatnosti — stanje u nacionalnoj kinematografiji nije se mnogo promijenilo, osim opstanka (nerealnog?) optimizma i entuzijazma mlade generacije filmskih autora, filmskih radnika, sinefila i pojedinih profesionalaca u oblasti filmske kulture i filmske industrije.

Jedan primjer takve entuzijastične kinematografske djelatnosti je *Camera Lucida*, prvi i jedini crnogorski filmski časopis koji, uprkos volonterskom radu cijele redakcije, opstaje već osam godina zahvaljući entuzijazmu i sinefiliji svog nacionalnog, ali i internacionalnog tima. „S obzirom na činjenicu da obrazovanje činjenično profesionalizuje rad, a uz uvjerenje da teorija treba da prethodi praksi, svakako je značajno pomenuti i časopis *Camera Lucida* koji u metodologiji — stručno i naučno, a pristupu savremeno, temeljno, često i provokativno, otvara brojne dileme koje se tiču savremene filmske produkcije, ali i filmske umjetnosti u istorijskom kontinuumu. Časopis je, slijedeći konvencije ere novih tehnologija, dostupan u digitalnoj formi, a uređuje ga doc. dr Maja Bogojević.”<sup>65</sup>

U prilog goreizloženom argumentu autora G. Kastratovića o nacionalnim kinematografskim trendovima govori i sljedeća tabela<sup>66</sup> o broju bioskopa, bioskopskim projekcijama i publici u Crnoj Gori od 2002. do 2010. godine, iz koje se može vidjeti da, kako broj bioskopa opada, broj posjetilaca, paradoksalno, raste, u skladu s nestankom tzv. art (malih) bioskopa i pojavom *multiplex* komercijalnih bioskopa, koji svojim komercijalnim filmskim repertoarom, fokusiranim na komercijalna *block-buster* filmska ostvarenja, utiču i na konzumerističko oblikovanje ukusa gledatelja:

Tabela 1: *Bioskopi – projekcije i posjetioci*

Izvor: Monstat, *Odsjek statistike obrazovanja, istraživanja i razvoja, kulture, pravosuđa i uprave*

	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010
Bioskopi	18	22	20	20	13	9	12	9	9
Projekcije (u hilj.)	3	3	3	3	3	2	2	2	11
Posjetioci (u hilj.)	144	115	85	92	48	28	26	242	256

<sup>65</sup> Vuk Vuković, „Produkciona analiza savremene kinematografije u Crnoj Gori (2005–2010)”, *Camera Lucida*, br. 11, januar 2013, str. 10. [http://cameralucida.net/test/index.php?option=com\\_content&view=article&id=231%3Afilmska-kultura-u-cg-1&catid=11%3Acl-11&Itemid=12](http://cameralucida.net/test/index.php?option=com_content&view=article&id=231%3Afilmska-kultura-u-cg-1&catid=11%3Acl-11&Itemid=12)

<sup>66</sup> *Ibid.*



Godina 2011. ostaje zapamćena kao godina s najbogatijom produkcijom filmskih ostvarenja u postjugoslovenskoj Crnoj Gori, s ukupno tri dugometražna igrana filma: *Lokalni vampir*, u režiji Branka Baletića, *Mali ljubavni Bog*, u režiji Željka Sošića i *Posljednje poglavlje*, u režiji Nemanje Bečanovića<sup>67</sup>. „Sva tri filma su prikazivani na festivalima, a u redovnu bioskopsku distribuciju do sad je ušao samo film *Lokalni vampir*. Takođe 2011. godine donesen je ‘Nacionalni program razvoja kulture 2011–2015. godine’ u kojem piše da ‘značaj kinematografije nije dovoljno prepoznat. Iako podstiče i promoviše turističke i privredne resurse zemlje, kinematografija nema pravni i institucionalni okvir. Zato se moraju obezbijediti uslovi za njen razvoj, uz uspostavljanje standarda koji se primjenjuju u evropskoj kinematografiji i audiovizuelnoj djelatnosti.’”

Analizirajući zakonodavni okvir kulturne politike s akcentom na filmsku umjetnost, Vuković, dalje, ističe: „Međutim, činjenica je da tehničko-tehnološki aspekti nisu jedini akter u ciklusu proizvodnje filmova, samim tim — ni jedini problem. Ministarstvo kulture je 2007. godine prezentovalo rezultate istraživanja o problemima i stanju u crnogorskom filmskom stvaralaštvu i kinematografskim djelatnostima. Na osnovu tih rezultata Ministarstvo kulture je 2008. godine donijelo ‘Nacionalni program razvoja kinematografije u Crnoj Gori 2008–2012. Godine’. U tom dokumentu je tadašnje stanje crnogorske kinematografije prikazano na sledeći način:

- ne postoje institucije i infrastruktura koji obezbjeđuju utemeljeno i organizovano ostvarivanje cjelovitog procesa kinematografske djelatnosti, od proizvodnje kinematografskog djela, distribucije do njegovog prikazivanja;
- ne postoji potrebna tehničko-tehnološka oprema koja bi obezbijedila profesionalne uslove za rad i ostvarivanje filmske djelatnosti;
- domaći producenti, u produkciju filmskih ostvarenja ulaze isključivo uz prethodnu inicijalnu finansijsku podršku države, kako za snimanje, tako i za postprodukciju filmova;
- otkup, uvoz, umnožavanje i izvoz filmova vrši se shodno izboru distributera iz okruženja i slobodnoj inicijativi prikazivača;
- djelatnost prikazivanja filmova obavlja manji broj bioskopa nego sredinom prošlog vijeka, u neuslovnim objektima i sa zastarjelom tehnikom;

<sup>67</sup> Kritike ovih filmova mogu se čitati u tekstu „ Filmski Festival Herceg Novi — Montenegro Film Festival: 1–8. avgust 2011: Pozitivna transformacija festivala: u *duhu* Živka Nikolića” (Maja Bogojević), *Camera Lucida*, br. 5–8, jun — okt, 2011.

[http://cameralucida.net/test/index.php?option=com\\_content&view=article&id=31%3Ahn1&catid=1%3Astrane&Itemid=6](http://cameralucida.net/test/index.php?option=com_content&view=article&id=31%3Ahn1&catid=1%3Astrane&Itemid=6)

— prisustvo piraterije negativno utiče na sve segmente kinematografije i destimulativno djeluje na autore i producente filmova, kao i na potencijalne ulagače u ovu oblast, itd.

„[...] Da bi postojala i funkcionisala jedna nacionalna kinematografija, neophodno je da postoje sledeći uslovi: 1. tehnička i tehnološka baza; 2. zakonski definisan način finansiranja kinematografije; 3. organizovana produkcija; 4. distribucija (u zemlji i inostranstvu); 5. mreža prikazivača: Prioritet budućnost crnogorske kinematografije bi trebalo da bude kontinuirana filmska produkcija čije polazište mogu biti prednosti Crne Gore kao malog sistema — prije svega, lokacije za snimanje i postojanje visokoškolskih obrazovnih institucija za ključne aktere (glumce, reditelje, scenariste i producente) u produkcionom lancu filma.”<sup>68</sup>

Komentarišući činjenicu da su na 25. Filmskom festivalu Herceg Novi 2011. godine prikazana tri crnogorska ostvarenja, umjetnički direktor Srđan Golubović izjavio je: „Mislim da postoji veliki pomak u crnogorskoj kinematografiji, jer kad imate ništa, a onda se desi nešto, onda je to već pomak. Ne treba da zavara ta činjenica da postoje tri filma kad se poslednjih nekoliko nije ništa dešavalo ili su u proteklih nekoliko godina bila svega tri, četiri filma. (...) Suština kinematografije je u kontinuitetu.”<sup>69</sup>

Godine 2016. Crnogorska kinoteka objavila je dvojezičnu publikaciju (na nacionalnom i engleskom jeziku) prevashodno za potrebe internacionalnog predstavljanja crnogorske kinematografije, posebno na filmskim festivalskim gigantima poput Kana (gdje postoji izvjesna zajednička platforma/šand zemalja Jugoistočne Evrope na marketu za promociju, prodaju i distribuciju filmova) ili Berlina — *Nova Crnogorska kinematografija: 2006–2016*. Publikacija sadrži *press* materijal o svim realizovanim filmskim projektima (igranim i dokumentarnim, kratkim i dugim filmovima, TV serijama), koprodukcijama u planu ili u toku. U prvu grupu (nedavno realizovanih projekata) spadaju filmovi: *Igla ispod praga*, debitanski film Ivana Marinovića (međunarodno najuspješniji postjugoslovenski crnogorski dugometražni igrani film dosad),<sup>70</sup> *Ispod mosta među stijenama*, u režiji Pavla Simonovića, *As pik — loša sudbina*, u režiji Draška Đurovića, *Dječaci ulice Marska i Engelsa*, u režiji Nikole Vukčevića,

<sup>68</sup> Vuk Vuković, *op. cit.*, 2013, str. 10.

<sup>69</sup> Citirano u *ibid.*

<sup>70</sup> Maja Bogojević, „Intervju sa Ivanom Marinovićem: Slika života uz puno intime i emocija”, *Camera Lucida*, br. 26–27, dec/mart 2016/17, str. 23–28.  
[http://cameralucida.net/test/index.php?option=com\\_content&view=article&id=748:drugi-polq-od-sneane-do-meride&catid=27:cl-26-27&Itemid=9](http://cameralucida.net/test/index.php?option=com_content&view=article&id=748:drugi-polq-od-sneane-do-meride&catid=27:cl-26-27&Itemid=9)

*Dvije povratne Titograd — Podgorica*, u režiji Aleksandra Radovića, *Iskra*, u režiji Gojka Berkuljana; zatim veoma festivalski uspješni i internacionalno nagrađivani kratki filmove mlađe generacije talentovanih crnogorskih sineasta: *Umir krvi*, Senada Šahmanovića, *Jagode*, u režiji Jelene Milošević, *Biserna obala*, u režiji Dušana Kasalice itd. Projekti čija se realizacija očekuje su (s radnim naslovima): *Vrijeme između nas*, u režiji Andra Martinovića, *Adieu, Montenegro*, u režiji Branka Baletića, *Hotel Boka*, u režiji Marije Perović, *Granice, kiše*, u režiji Nikole Mijovića i Vlastimira Sudara, *Bijeg do mora*, u režiji Veljka Bulajića, *Supermarket*, u režiji Nemanje Bečanovića itd.

U „Uvodu” za pomenutu publikaciju Crnogorske kinoteke, Šehad Čekić bilježi: „Ono što je značajno naglasiti je da u svim filmovima crnogorskih autora učestvuje veliki broj različitih saradnika iz regione i šire, što crnogorske filmove potvrđuje kao imanentno interkulture, transkulture proizvodnje.”<sup>71</sup>

„Uvod” za jednu industrijsku publikaciju nije, naravno, odgovarajuća narativna ili diskurzivna forma za pokretanje temeljnih akademskih debata, titularno neadekvatna za davanje odgovora na neka suštinski bitna pitanja. Ostaje, dakle, da se razmotri i analizira u nekoj budućoj studiji kinematografskog istraživanja kako i zašto gorepomenuti opis pozicije crnogorskih filmova njih „potvrđuje kao imanentno interkulture, transkulture proizvodnje”. Zaključku da crnogorska kinematografija imanentno stremi ka internacionalizaciji i transkulturalizmu nedostaju sljedeća pojašnjenja i objašnjenja (u nekoj budućoj temeljnoj kinematografskoj studiji): da li je ovaj interkulturalizam i transkulturalizam atavistički imanentan crnogorskoj kinematografiji, da li proizilazi iz „balkanskog orijentalizma” ili je to nužna posljedica nedostataka nacionalne kinematografije u smislu adekvatnih i potrebnih kadrovskih rješenja, nedostatka obrazovanih filmskih radnika, nedostatka elementarnih uslova (post)proizvodnje, odsustva neophodnih institucija (u međuvremenu je osnovan Filmski centar Crne Gore), nedostatka filmske kulture, uopšte, i odsustva dijela nacionalne kulturne politike u smjeru kontinuirane finansijske i druge podrške nacionalnoj kinematografiji.

3.1. Aktuelno istraživanje je, u trećoj i finalnoj fazi, uključivalo i ankete-intervjue s postjugoslovenskom crnogorskom mlađom generacijom filmskih autora, kojima je poslat upitnik sa pitanjima koja slijede, a u cilju analize samorazumijevanja, autorefleksije kao ključa za transformativne nacionalne i druge identite:

1. *Kakvu ulogu (ako ikakvu) nacionalni identitet i/ili kultura igra(ju) u Vašem umjetničkom djelu?*

<sup>71</sup> Šehad Čekić, „Uvod: Stvar volje”, *Nova Crnogorska Kinematografija 2006–2016*, 2016, str. 7.

2. *Kako je nacija zamišljena u konstrukciji filmskog narativa?*

3. *Da li Vam je nacionalno-regionalna filmska tradicija bitna u stvaranju Vašeg filmskog djela?*

4. *Da li smatrate da su Vaše kinematografske strategije inovativne — i u kojoj mjeri (opišite) — u odnosu na nacionalnu filmsku tradiciju?*

5. *U kojoj mjeri i na koje načine Vam je razlika od dosadašnje nacionalne filmske produkcije ili pripadnost istoj bitina?*

6. *Da li su neki jugoslovenski, kasnije crnogorski, autori uticali na Vaš rad? Ako da, koji i kakav uticaj?*

Tvrđnja Dragičević-Šešić da će filmovi biti „ključni za samorazumijevanje Crnogoraca, njihovih nacionalnih, kulturnih, rodni i generacijskih identiteta... kao ‘overlapping’ (preklapajućih), otvorenih, transformativnih identiteta, a ipak utemeljenih u specifičnostima sredine i tradicije”<sup>72</sup>, iako vizionarska, možda je ipak izrečena prerano za sadašnje transformativno-identitetske generacije filmskih autora.

Upitnik je poslat na adrese trinaest filmskih autora, kojima je dat rok od tri mjeseca (ili 92 dana) za slanje odgovora. U zadatom okviru ovog projekta odgovorilo je njih petoro. U načinu, brzini i karakteru odgovora uočljiva je bila rodna podijeljenost (kao eho filmskih djela Živka Nikolića i u Crnoj Gori 21. vijeka): od pet dobijenih odgovora dva pripadaju (rijetkim aktivnim) ženskim filmskim autorima, odgovorile su najbrže, odgovorno i ozbiljno shvatajući zadatak. Većina muških autora (tri četvrtine) odgovorila je da „nema vremena za odgovore na pitanja ovakvog tipa („duboka pitanja, zahtijevaju promišljanje”), jer su zauzeti pripremama filmskih projekata; jedan autor je odgovorio kratkim negativnim odgovorima: „nije, ne, nisam” ili najdužim odgovorom „strategije su inovativne jer nisu prisutne u nacionalnoj filmskoj tradiciji”. Samo jedan autor je detaljno odgovorio na sva pitanja, dok je treći (od ukupno dobijenih odgovora) temeljno i nadahnuto obrazložio svoju motivaciju da ne učestvuje u ovakvim upitnicima. Primjeri odgovora nalaze se u aneksu ovom radu (bez navođenja imena autora jer je anketa imala anonimni karakter).

Autorefleksivni aspekt kod mlađe generacije crnogorskih autora moraće, dake, čekati neku buduću studiju/istraživanje, kada će, u boljim uslovima rada, moći promišljati o svojoj autorskoj poziciji, ulozi, narativnoj strukturi i reprezentacijskoj formi u okviru nacionalnog imaginarija.

<sup>72</sup> Vuk Vuković, *op. cit.*, str. 11.

## Bibliografija

- [1] Bakhtin, Mikhail, *The Dialogical Imagination* (trans. Michael Holquist), (ed.) Emerson, Caryl and Holquist, Michael, Austin: University of Texas Press, 1981.  
— *Rabelais and His World* (trans. H. Iswolsky), Bloomington, IN: Indiana Univ Press, 1984.
- [2] Barthes, Roland, „Le problème de la signification au cinéma”, *Revue Internationale de Filmologie*, nos 32–33, 1960, str. 14–28.
- [3] Boglić, Mira, „Bulajićev krug kredom”, *Mit i antimit*, Spektar, Zagreb, 1980, str. 57–75.
- [4] Bogojević, Maja, M. A. thesis: „Narrative analysis of A. Resnais’ *Last Year in Marienbad*”, Westminster University, London, 1996.  
— *Cinematic gaze, gender and nation in Yugoslav film: 1945–1991*, Diafora, 2013  
Burch, Noël, *Theory of Film Practice*, New York: Praeger, 1973.  
— *Cinephilie et maculinité*, *Iris*, no 26, repr. in *Cultural Studies, Gender studies et études filmiques* Sellier, Geneviève (ed.), Paris, 1998.
- [5] Goulding, Daniel J., *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience*, Bloomington: Indiana Univ. Press, 1985.
- [6] Herzfeld, Michael, *Kulturna intimnost: socijalna poetika u nacionalnoj državi* (transl. Slobodanka Glišić), Beograd: XX vek, 2004.
- [7] Iordanova, Dina (ed.), *The Cinema of the Balkans*, London and New York: Wallflower press, 2006.
- [8] Jelušić, Mato & Jelušić, Božena, *Iskušavanje filma: Živko Nikolić i njegovo filmsko djelo*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Podgorica & Argonaut, Budva, 2006.
- [9] Kastratović, Gojko, *Crnogorska kinematografija i filmovi o Crnoj Gori*, Društvo za očuvanje baštine, Podgorica, 1999.
- [10] Kosanović, Dejan, *Dvadeset godina jugoslovenskog filma, 1945–1965*, Belgrade: Savez filmskih radnika Jugoslavije i Festival jugoslovenskog filma, 1966.
- [11] Kosanović, Dejan and Tucaković, Dinko, *Stranci u raju*, Stubovi kulture, Beograd, 1998.
- [12] Liehm, Antonin and Liehm, Mira, *Najvažnija umetnost: istočno-evropski film u dvadesetom veku* (trans. by Maja Ilić), Clio 2006; (*The Most Important Art: Eastern European Film After 1945*, Berkeley, Los Angeles and London: Univ. of California Press, 1977).
- [13] Mijović, Nikola, „Lepota poroka: The Beauty of Sin”, u Iordanova, Dina (ed.), *The Cinema of the Balkans*, London and New York: Wallflower press, 2006, str. 227–237.
- [14] *Nova Crnogorska Kinematografija 2006–2016*, Crnogorska kinoteka, 2016.
- [15] *Novi film 1950–1965: Aleksandar Petrović*, Institut za film, Beograd, 1971.
- [16] *Novi jugoslovenski film / Jeune cinéma yougoslave 1965–1985*, Musée du cinéma, Bruxelles, Palais de Beaux Arts, Novembre/Décembre, 1986.
- [17] Rivière, Joan, „Womanliness as a masquerade”, *International Journal of Psycho-Analysis* 10, (1929), repr. in Burgin, V, Donald, J. and Kaplan, C. (eds.), *Formations of Fantasy*, London and New York: Routledge, 1986, pp. 35–44.
- [18] Sedgwick, Eve Kosofsky, *Epistemology of the Closet*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990.
- [19] Stam, Robert, *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film*, Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1989.  
— *Film Theory: an Introduction*, Blackwell Publishing, 2000.
- [20] Stam, R, Burgoyne R, and Flitterman — Lewis, S, (eds.) *New Vocabularies in Film Semiotics*, Routledge: London & New York, 1992.

*Jugoslovenski časopisi (štampani mediji)*

- [1] Adamović, Dragoslav, „Od Slavice do Festa 71”, *Jugoslovenski film danas*, mart 1971.
- [2] Afrić, Vjekoslav (Intervju), „Film nadahnut revolucijom”, *Glas Slavonije*, Osijek, 2. 7. 1961.
- [3] Boglić, Mira, *Vjesnik*, Zagreb, 11. 10. 1986.
- [4] Bošnjak, Mirko, „Stanje krize i kriza stanja”, *Filmska Kultura*, Zagreb, 52–53, mart 1967.  
— „Činjenice i fikcije”, *Filmska kultura*, Zagreb, 63–64, 1968.
- [5] Čolić, Milutin, „Tri pogleda na novi jugoslovenski film: ‘Crni film’ ili kriza ‘autorskog filma’”, *Filmska Kultura*, Zagreb, 71, 25. VI 1970.
- [6] Crvenkovski, Krste, „O nekim aktuelnim pitanjima razvitka našeg filma”, *Komunist*, Beograd, 12. 7. 1962.
- [7] Đukelić, Nebojša, *NIN*, Beograd, 29. 7. 1984: review.
- [8] Đurović, Ratko, „Građa za historiju jugoslavenskog filma, Crna Gora”, *Filmska Kultura*, Zagreb, 138–140, 1982.
- [9] Erceg, Rade, „Smrt je svetkovina života”, *Intervju*, Beograd, 16. 8. 1985.
- [10] *Film*, „Naša mlada filmska proizvodnja”, no 1, 1946.
- [11] *Filmska Kultura*, Zagreb, 34–35, avgust, 1963.
- [12] *Filmska Kultura*, Zagreb, 39–40, jun, 1964: „Građa za historiju jugoslavenskog filma” (eds.), Črnja, Zvane i Ostojić, Stevan.
- [13] *Filmska Kultura*, Zagreb, 66–67, jul 1969: „Od Slavice do Neretve: fundamentalno poglavlje jugoslavenskog filma” (editorial).
- [14] *Filmska Kultura*, Zagreb, 68–69, decembar, 1969: „Stanje i problemi u jugoslavenskoj kinematografiji (Materijal za diskusiju)”: (Slobodan Novaković, Vladimir Vuković, Aco Štaka, Stanka Godnič, Bogdan Kalafatović, Jovan Pavlovski, Olga Perović): „Različiti vidici sa obale”, „O vidicima i obalama”, „Maglovite sfere nacionalnog”, „Geografija u kinematografiji”, „Autorske strukture”, „Činjenice i fikcije”, „O stvarnim obalama i lažnim vidicima”, „Reči, reči...”, „Uvrede, uvrede, uvrede...”
- [15] *Filmske sveske*, Beograd, 15. II 1987.
- [16] *Glas omladine*, Novi Sad, 9. 4. 1986: izvještaj (potpisano: N. N.).
- [17] Golubović, Predrag, „Dva pravca jugoslovenskog filma”, *Književna reč*, Beograd, 36, april, 1975. 64, 1968
- [18] Karafilipović, Andrija, „Od Slavice do Sutjeske”, *Glas Slavonije*, Osijek, 29. 11. 1969.
- [19] Krelja, Petar, „Tri pogleda na novi jugoslovenski film: Opake žene jugoslovenskog filma”, *Filmska Kultura*, Zagreb, 71, 25. VI 1970.
- [20] Nebojša Jevrić, „Ironija kao odbrana”, *Omladinski pokret*, Titograd, XI, 1984,
- [21] *Sineast*, „Štampa”, Sarajevo, 4, jun 1968,
- [22] *Sineast*, „Štampa”, Sarajevo, 5, jesen, 1968,
- [23] Sremec, Rudolf, „Heretici i dogmatici”, *Filmska Kultura*, Zagreb, 68–69, decembar 1969.
- [24] Vučinić, Zdravko, „Likovnost Živka Nikolića”, *Politika*, Beograd, 4–16. 8. 2004.

*Internet tekstovi*

- [1] Čatović, Zerina, „Fascinacija običajima ili auto-orijentalizam Živka Nikolića”, *Camera Lucida*, br. 21–23, januar — maj 2016, str. 48–52. [http://camerLucida.net/test/index.php?option=com\\_content&view=article&id=594%3Afascinacija-obiajima-ili-auto-orijentalizam-ivka-nikolia&catid=23%3Acl-21-23&Itemid=17](http://camerLucida.net/test/index.php?option=com_content&view=article&id=594%3Afascinacija-obiajima-ili-auto-orijentalizam-ivka-nikolia&catid=23%3Acl-21-23&Itemid=17)  
— „Nikolićev prikaz Crnogorke u filmu Jovana Lukina”, *Camera Lucida*, br. 21–23, januar — maj 2016, str. 44–48.
- [2] [http://camerLucida.net/test/index.php?option=com\\_content&view=article&id=595%3Anikoliev-prikaz-crnogorke-u-filmu-jovana-lukina&catid=23%3Acl-2123&Itemid=17](http://camerLucida.net/test/index.php?option=com_content&view=article&id=595%3Anikoliev-prikaz-crnogorke-u-filmu-jovana-lukina&catid=23%3Acl-2123&Itemid=17)

- [3] Nikčević, Tamara, „Intervju sa Živkom Nikolićem (): ‘Sve što radiš mora da miriše tvojom dušom’”, avgust, 2001, <http://www.medijaklub.cg.yu/kultura/arhiva>, preuzeto 15/10/2008.
- [4] Vukčević, Nikola, „Vlatko Gilić: Underhil Festival: Retrospektiva filmova Vlatka Gilića. Izvod iz predavanja o filmovima Vlatka Gilića”, *Camera Lucida*, br. 12–13, jun/sept., 2013, str. 28–31, [http://cameralucida.net/test/index.php?option=com\\_content&view=article&id=296:vlatko-gilic-1&catid=14:cl-1213&Itemid=13](http://cameralucida.net/test/index.php?option=com_content&view=article&id=296:vlatko-gilic-1&catid=14:cl-1213&Itemid=13), preuzeto 21/10/2016.
- [5] Vuković, Vuk, „Produkciona analiza savremene kinematografije u Crnoj Gori (2005–2010)”, *Camera Lucida*, br. 11, januar 2013, str. 9–14. [http://cameralucida.net/test/index.php?option=com\\_content&view=article&id=231%3Afilmska-kultura-u-cg-1&catid=11%3Acl-11&Itemid=12](http://cameralucida.net/test/index.php?option=com_content&view=article&id=231%3Afilmska-kultura-u-cg-1&catid=11%3Acl-11&Itemid=12)

### *FILMOGRAFIJA (redosljedom analize)*

#### *Vlak bez voznog reda (1959)*

Režija: Veljko Bulajić

Produkcija: Jadran Film

Scenario: Veljko Bulajić, Ivo Braut, Slavko Kolar, Stjepan Perović, Elio Petri

Fotografija: Krešo Grčević

Montaža: Blaženka Jencik

Muzika: Vladimir-Kraus Rajteric

Uloge: Olivera Marković (Ike), Stole Arandjelović (Lovro), Zdenka Trach (Zdenka), Zlatko Crnković, Sima Janičijević, Frane Pejković, Tana Mascarelli, Kruno Valentić, Velimir Bata Živojinović, Teddy Stotsek, Vjera Simić, Ljiljana Vajler

Trajanje: 121'

#### *Jovana Lukina (1979)*

Režija: Živko Nikolić

Produkcija: CFS Košutnjak, Beograd, Avala Film

Scenario: Živko Nikolić, Žarko Komanin

Fotografija: Savo Jovanović

Montaža: Mirjana Mitrović

Muzika: Boro Tomindžić

Uloge: Merima Isaković (Jovana), Bogoljub Boban Petrović (Luka), Krunoslav Šarić, Neda Spasojević

Trajanje: 99'

#### *Lepota poroka (1986)*

Režija: Živko Nikolić

Produkcija: Centar Film, Beograd

Scenario: Živko Nikolić

Fotografija: Radoslav Vladić

Montaža: Zoltan Wagner

Muzika: Zoran Simjanović

Kostimografija: Divna Jovanović

Uloge: Mira Furlan (Jaglika), Milutin Mima Karadžić (Luka), Alain Noury (turist), Ines Kotman (turist), Petar Božović (Žorž), Eva Ras, Mira Banjac (nudist resort manager), Boro Stjepanović, Veljko Mandić

Trajanje: 111'

*ANEKS: Upitnik i odgovori**Nacionalni identitet i kultura: tradicija i savremenost*

1)

1. Kakvu ulogu (ako ikakvu) nacionalni identitet i/ili kultura igra(ju) u Vašem umjetničkom djelu?

U mom filmu se bavim temom koja ima veze sa našim kulturološkim fenomenom, a to je doskorašnje postojanje virdžine u našem društvu. Ta pojava me je inspirisala za film. U našem društvu kako u prošlosti tako i u sadašnjosti postoje jako zanimljive teme, specifičnosti i svojstvenosti samo našem podneblju i/ili našem kako nacionalnom tako i kulturnom identitetu. Tako da u svom stvaralaštvu ne bježim od tih tema, naprotiv zanimljivo mi je da se upravo poigram sa tim i takvim, da kažem lokalnim temama, tragajući za načinom kako ih dovesti do nivoa opštosti i učiniti ih prijemčivim i ostatku svijeta. Tako da, mogu reći, da naša društvena i kulturna, manje nacionalno identiteska, pitanja igraju određenu ulogu u mom stvaralaštvu.

2. Kako je nacija zamišljena u konstrukciji filmskog narativa?

Ako se misli na našu naciju, crnogorsku — onda je to, po mom mišljenju, uvijek u nekoj patnji i borbi za dokazivanjem prava na postojanje sopstvenog nacionalnog identiteta sa jedne strane, a sa druge strane imamo komični prikaz, iliti tipsko persiflažno bojanje nacionalnih karakterističnosti.

3. Da li Vam je nacionalno-regionalna filmska tradicija bitna u stvaranju Vašeg filmskog djela?

Ne više od evropske ili uopšte svjetske kinematografije, a ni manje od svih ostalih.

4. Da li smatrate da su Vaše kinematografske strategije inovativne — i u kojoj mjeri (opišite) — u odnosu na nacionalnu filmsku tradiciju?

Ne bih rekla inovativne, ali možda specifične i/ili sa drugačijim pristupom. Ono čemu težim je kvalitet umjetničkog dojma, precizno odabrana tema, zanimljivost i aktuelnost iste, posvećenost detaljima,



precizan plan rada, ne ostavljanje prostora slučajnostima. I obavezno odvajanje vremena za probe sa glumcima prije ulaska u snimanje.

5. *U kojoj mjeri i na koje načine Vam je razlika od dosadašnje nacionalne filmske produkcije ili pripadnost istoj bitina?*

Jedino što mi je bitno je da mogu i dalje da nastavim da stvaram filmove.

6. *Da li su neki jugoslovenski, kasnije crnogorski, autori uticali na Vaš rad? Ako da, koji i kakav uticaj?*

Ne znam sa preciznošću da kažem da li su uticali, ali postoje neki autori čiji mi je senzibilitet blizak ili su mi jednostavno filmovi tih autora zanimljivi. Neki od takvih autora su Živko Nikolić, Srđan Koljević, Srđan Golubović, Stefan Arsenijević, Rajko Grlić itd.

2)

1. *Kakvu ulogu (ako ikakvu) nacionalni identitet i/ili kultura igra(ju) u Vašem umjetničkom djelu?*

Likovi i karakteri u filmovima koje sam radila nijesu definisani kroz prepoznatljive obrasce nacionalnog identiteta, ni karikaturalno ni herojski. Pripadnost naciji je nešto što se podrazumjeva, a ne potcrtava i ispričane priče su prije tematski vezane za prostor iz kojeg dolazim i u kojem sam odrastala... a on je gradski, smješten u milje srednje klase i koncipiran kroz težnju za boljim i pravednijim okruženjem, koji je nacionalan... po jeziku kojim junaci govore, određenim psihološkim specifičnostima, i osobinama i vrsti dramskog sukoba ili zapleta u kojem se nalaze.

2. *Kako je nacija zamišljena u konstrukciji filmskog narativa?*

Ne bavim se nužno nacijom u konstrukciji filmskog narativa. Jer mojim junacima nacionalna pripadnost nije glavno opredjeljenje.

3. *Da li Vam je nacionalno-regionalna filmska tradicija bitna u stvaranju Vašeg filmskog djela?*

I da i ne, kroz poredbeni metod, mogućnosti i nemogućnosti, sličnosti kroz teme, jezik, kulturu i tradiciju. Nemam konkretne uzore, ali imam autore koje poštujem, i pravce koji me inspirišu. Pogotovo one vezane za bivši jugoslovenski prostor.

4. *Da li smatrate da su Vaše kinematografske strategije inovativne — i u kojoj mjeri (opišite) — u odnosu na nacionalnu filmsku tradiciju?*

Postoje određeni motivi koji se direktno ili indirektno ponavljaju u mojim djelima — klaustrofobičnost, voajerizam kroz posmatranje života drugih, ženski likovi, obrazovani likovi i milje gradskog života... a sve to jeste novina u tretmanu prepoznatljivog crnogorskog miljea, jer proizilazi iz konkretnih situacija a ne iz predrasuda ili mitova. Nacionalna filmska tradicija bilo da pripada korpusu bivših yu prostora bilo da je vezana za konkretan opus pojedinih autora — mnogo je više na dobar ili manje dobar način bila utemeljena u folklornom identitetu. Savremeni crnogorski film kojem i sama pripadam pokušava da se sa tradicionalnim ili nacionalnim izbori na drugačije način... I vezan je za srednju i mlađu generaciju filmskih autora.

5. *U kojoj mjeri i na koje načine Vam je razlika od dosadašnje nacionalne filmske produkcije ili pripadnost istoj bitina?*

Pripadnost mi jeste bitna, iako smatram da je umjetnost dobra ili loša, pa tek nakon toga nacionalna. Mislim da su tematski korpusi savremenog filma pa tako i mojih ostvarenja više obilježeni post-tranzitivnim identitetom i pokušajem pojedinaca bilo iza ili ispred kamere da se izbore sa posljedicama istog. Post-tranzitivno društvo je prije svega obilježeno nedostatkom ličnog identiteta i građanskog miljea za koji se svi isključivo deklarativnoo zalažemo. Pokušavam da junaci mojih filmova imaju pravo na sopstvene odluke koje se u određenoj mjeri razlikuju od uspostavljanja utemljenih pozicija.

6. *Da li su neki jugoslovenski, kasnije crnogorski, autori uticali na Vaš rad? Ako da, koji i kakav uticaj?*

Izuzetno cijenim neke filmove Živka Nikolića, ali njegova poetika je specifična da bi govorili o direktnom uticaju. Takođe i neke od uslovno rečeno romantičnih komedija Mila Đukanovića, prije nego što je taj žanr utemeljen, poput filma *Zajednički stan* ili *Muškarci*. Opus Krsta Papića i rani radovi vezani za karakterističan milje koji nije nužno crnogorski ali mi je izuzetno blizak... takođe su kroz aspekt zatvorenosti i predrasuda ili pravila male sredine izvršili uticaj.

3)

1. Kakvu ulogu (ako ikakvu) nacionalni identitet i/ili kultura igra(ju) u Vašem umjetničkom djelu?

Pretpostavljam da će mlađe kolege reći da se ne oslanjaju na nacionalnu odrednicu u biranju i tretiranju teme, ali za mene je nacionalno važno zato što znam da ne mogu napraviti — *Rolibol Dogvil* ili *Veliku ljepotu* Sorentina, jer Podgorica nikad nije ličila na Rim, ali crnogorske junake smatram nekom vrstom pod-žanra kao što su to italijanski junaci u filmovima Skorcezea ili Frencisa Forda Kopole.

2. Kako je nacija zamišljena u konstrukciji filmskog narativa?

Mediterranski mentalitet, žestina humora, jakih emocije i gluposti kao kreacije, je nešto što želim da istražujem i slikam u NACIONALNOM diskursu. Uostalom, moguće je napraviti sa Cetinja američki ili švedski film, ali to je samo zahvaljujući visini ličnog zanata, ne nikako kao izraz duha koji želite da pokažete.

Zato su žanrovski filmovi važni kao djela gdje nacionalno ne dominira nad autorskim. Ali nemoguće je napraviti dobar žanrovski film u našim okolnostima i budžetima koji su dovoljni za snimanje niskobudžetne reklame. Tako da preferiram nešto što će jednog dana biti CRNOGORSKI ŽANR.

3. Da li Vam je nacionalno-regionalna filmska tradicija bitna u stvaranju Vašeg filmskog djela?

Apsolutno sve bivše republike su voljele film više od nas u CG, koji se još uvijek borimo sa strahom i stidom treba li uopšte da se snimaju filmovi, ali je situacija bolja prije nego deset godina, što svjedoči veliki broj mladih autora u CG, a i pojava jednog odličnog časopisa *Camera Lucide*, nažalost, samo u online izdanju.

Cijenim Matanićeve i filmove Mančevskog, rane filmove Srđana Dragojevića i oduševljava me jednostavnost Ognjena Sviličića jer znam da to nikad ne bih umio da uradim kao što Sodeberg koji ima Oskara, ne bi znao da uradi *Mad maxa* 4. Ono što je najvrednije iz mog iskustva što glumac iz svake republike želi da radi u CG. I što se lako dogovaramo oko projekata, nema nikakvih frustracija sa te strane da za bilo koju ulogu koja je nacionalno obojena, uzmete nekog ko je iz Bosne, Srbije ili Makedonije.

4. *Da li smatrate da su Vaše kinematografske strategije inovativne — i u kojoj mjeri (opišite) — u odnosu na nacionalnu filmsku tradiciju?*

Svaki Crnogorac koji se bavi filmom sebe smatra jedinstvenim poput Kjubrika.

Mislim da je tretman likova koji je ruralnost sa kojom se uvijek borila CG kinematografija kod mene zamijenjena urbanim likovima-kriminalcima, djevojkama eskorta, dilerima droge i dizajnom urbanog prostora, automobila i kostima (Rođeni sutra, kratki film Balkan 2001). Agresivnom montažom punom kratkih kadrova, neurotičnom glumom i količinom nasilja i sexa, ona je tih devedesetih kad se pojavio moj TV Film *Rođeni sutra* bio inovativan, neke scene čak i za današnje vrijeme.

Sem toga, miješanje žanrova, koketiranje sa kempom kroz apsurd, kich, urbani humor, koje sam koristio, bilo je dočekano kao greška a ne estetika, te me stalno stavljalo u poziciju, neakadenskog — neozbiljnog reditelja, u zemlji gdje se amaterizam uvijek obozavao.

Danas mi to ne smeta, jer je moj film *Desant na Prchevo*, od strane čuvenog reditelja Abela Ferare nagrađen u New Yorku na festivalu nezavisnog filma kao NAJBOLJI AKCIONI FILM. I ako je njima tamo koji se razumiju u film bilo jasno da je to parodija — spoof kako su je oni nazvali. Njima nije smetala, ovdje je meni to uzimano kao mana.

5. *U kojoj mjeri i na koje načine Vam je razlika od dosadašnje nacionalne filmske produkcije ili pripadnost istoj bitina?*

Jeste, želim da sam u toku i vidim svoju estetiku kao demodiranu, izgnanu iz cg i evropskog filma, što je na političkom i socijalnom planu loše, ali mislim da ne mogu ići protiv svog stila, koji je možda i antistil ali ono što današnji festivali forsiraju, pa i autori koji im se prilagođavaju poput dokumentarizma, loše kamere, lošeg dizajna i glume koja je ili sa naturscima ili sa ne — glumom, nisu elementi zbog kojih sam ja studirao i bavio se filmom.

Ja sam zavolio film gledajući Džemsa Bonda, *Stazu Slonova* i *Rubljova*, tako da ću teško danas doživjeti emotivni šok gledajući Hanekea ili Bruna Dimona, iako volim Žan Luj Trentinjana, ali iz filmova NOVOG talasa.

A i vidim da mi filmovi dobro prolaze na internetu i na TV-u (mogu da se gledaju) te smatram da je ta demodiranost — taj RIVAJVL ustvari komercijalan.

6. *Da li su neki jugoslovenski, kasnije crnogorski, autori uticali na Vaš rad? Ako da, koji i kakav uticaj?*

Tri moja profesora, Bajo Šaranović, Zdravko Velimirović i Milo Đukanović — koji filmovima pripadaju i CG kinematografiji — su samom ulogom učitelja uticali na moj rad, iako nemam stilsku odrednicu koja bi me primakla njima jer su oni pravili dobre filmove.

Mogu reći da je količina humora i apsurdna koje je imao Milo Đukanović u *Muškarcima* i *Kamiondžijama* nešto što sam u nekim scenama volio da dostignem.

Vizuelnost Živka Nikolića me je uvijek poticala na slična traženja kontrasta *Ljepote* i *Poroka* a i činjenica da nam je direktor fotografije isti čovjek — Savo Jovanović, govori o tome da je krajolik Crne Gore kao karakter-elemenat na kome insistiram, jer smatram da nije sudbina odredila naš menatlitet ovdje nego geografija.

Filmovi Žike Mitrovića (*Kapetan Leši*, *Užička republika*), vizuelnost Lordana Zafranovića (*Okupacija u 26 slika*) i scenariji Ratka Đurovića (*Zle pare*, *Kozara*) su nešto što je uticalo na moju estetiku i prvac kojim se krećem.

4)

1. *Kakvu ulogu (ako ikakvu) nacionalni identitet i/ili kultura igra(ju) u Vašem umjetničkom djelu?*

Nemanju važnu ulogu.

2. *Kako je nacija zamišljena u konstrukciji filmskog narativa?*

Nacija nikada nije dio mog filmskog narativa.

3. *Da li Vam je nacionalno-regionalna filmska tradicija bitna u stvaranju Vašeg filmskog djela?*

Nije.

4. *Da li smatrate da su Vaše kinematografske strategije inovativne — i u kojoj mjeri (opišite) — u odnosu na nacionalnu filmsku tradiciju?*

Inovativne su tako što nisu prisutne u nacionalnoj filmskoj tradiciji.

5. *U kojoj mjeri i na koje načine Vam je razlika od dosadašnje nacionalne filmske produkcije ili pripadnost istoj bitna?*

Nije bitna.

6. *Da li su neki jugoslovenski, kasnije crnogorski, autori uticali na Vaš rad? Ako da, koji i kakav uticaj?*

Nisu uticali na moj rad.

5)

Dva puta sam pokušao da odgovorim na pitanja i oba puta bio jednako nezadovoljan svojim odgovorima. Mislim da je problem sledeći — ne osjećam se ugodno da nudim tu vrstu analize sopstvenog djela. To je baš zamka kroz koju se upada u vrtlog samopromocije i priča bez pokrića. Mislim da to ni ne treba da bude na autoru, i nisam siguran koliko bi takve analize bile objektivne i relevantne.

Potom, pitanja koliko mi je tradicija bitna, ili koliko želim da budem dio CG produkcije ili da pobjegnem od nje — to nisu pitanja koja sebi postavljam tokom stvaralačkog procesa. Samim tim mi nije ni fer da kažem da mi jeste ili nije važno. Jednostavno se ne zamaram time. Svakako sebe vidim kao dio ovog prostora, ali opet je pitanje tradicije previše složeno da bih bio siguran o čemu pričam.

Uglavnom, to su neke moje dileme. Žao mi je što nisam od pomoći.

Nacija je posebno zatrovana tema u CG pa samim tim nema lakih odgovora i lakog pristupa tematici. A u kombinaciji sa filmom i pokušajima istog dobija se posebno komplikovana situacija.

Maja BOGOJEVIĆ

MONTENEGRIN ART OF FILM: NATIONAL ALLEGORIES

*Summary*

By focusing on the categories of national culture and *filmicity*, the present research addresses the national film production within Yugoslav and post-Yugoslav production, combining the overview of the sociological and production context with individual cinematic representations (of feature-length fiction films), their narrative intertwining and inter-connectedness, but also with possible representational contradictions, relating film aesthetics to filmic representation as an element of the collective *imaginary* which reflects the society at a given moment. The analysis attempts to demonstrate that, while subjectivity of authors is decisive in a film, the final product is also the result of a collective creative endeavour, and that these two facts are not contradictory with filmmakers' inscription in a historical and socio-cultural context of construction of identities. Focused on the themes of conflict between the rural/urban socialist protagonist and on the clash of traditional and modern worlds, their respective customs, rituals, tradition, legends and myths, the study is dedicated, to a great extent, to the analysis of the works by Veljko Bulajić and Živko Nikolić within the framework of their socio-cultural context of production and reception (national and international), as the film precursors to the *new* post-Yugoslav Montenegrin film art..

*Key words:* film, identity, culture, cinematic representation, gender