

Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
Odsjek za komparativnu književnost  
Mentor: dr. sc. Nikica Gilić

**AUTORSKE POETIKE REDITELJA „PRAŠKE GRUPE“ JUGOSLOVENSKOG  
FILMA**

Diplomski rad

Student:  
Ivan Velisavljević

Zagreb, 2013.

## 1. UVOD

Ovaj rad predstavlja skroman pokušaj da se skiciraju osnove autorskih poetika režisera originalne „praške grupe“ (ili „praške škole“, „češke škole“) jugoslovenskog filma, u koju se najčešće ubrajaju Lordan Zafranović (1944), Srđan Karanović (1945), Goran Paskaljević (1946) Rajko Grlić (1947) i Goran Marković (1947), te da se one smeste u istorijski kontekst u kojem su nastale i formirale se – pre svega jugoslovenski period, od sredine 1960-ih do 1991. godine. Pripadnost originalnom sastavu praške grupe određuje se, očito, prema generacijskoj bliskosti, prema periodu u kojem su svi pomenuti režiseri studirali na filmskoj školi u Pragu (FAMU), uz snimatelje Živka Zalara i Predraga – Pegu Popovića, koji su odigrali važnu ulogu kao saradnici ovih reditelja. Katkad se grupi pridodaju režiser Emir Kusturica (1955) i snimatelj Vilko Filadžić, koji su po dva pomenuta kriterijuma razdvojeni od originalne postave – mlađi su i na FAMU su došli kasnije. Osim iz tih razloga, mi ćemo se u ovom radu držati „originalne“ praške grupe i zbog toga što je Kusturica po mnogo čemu zaseban svet, već prisutan u filmološkoj literaturi do te mere da bi ulazak u njegov opus preuveličao ambicije ovog rada preko granica koherentnosti i preglednosti. Ista vrsta ograničenja važi i za postjugoslovenski period, zbog čega ćemo se fokusirati na autore iz praške grupe u periodu jedinstvenog društvenog, istorijskog i kulturnog konteksta socijalističke Jugoslavije, mada ćemo se dotaći i razvoja njihovih karijera nakon raspada SFRJ.

### 1. 1. Metodološka ograničenja

Iako kritika i napisa o filmovima pomenute petorke ima u relativnom izobilju, naročito na jezicima bivše Jugoslavije, čini se da nedostaje pokušaja sinteze, pre svega poetičkih odlika ovih reditelja, i to upravo na srednjem nivou istraživanja, utemeljenom, dakle, na manje-više lako uočljivim konstantama, stilskim odlikama i istorijskim okolnostima.<sup>1</sup> Mada nismo bežali od interpretacija, te izvesnih uopštavanja, izlažući se time prigovoru da previše učitavamo, u ovom radu trudili smo se da, koliko je to moguće, ostanemo sa obe noge na zemlji i da tumačenja uvek zasnujemo više na konkretnom filmskom materijalu, a manje na slobodnim asocijacijama.

---

<sup>1</sup> O srednjem nivou istraživanja, *middle-level research*, vidi: Bordwell 1996.

Uprkos tome, metodološko ograničenje koje se očituje u stalnoj opasnosti od neopravdane nadgradnje i prevelike subjektivnosti kritičara, neodvojiv je deo našeg teksta, samim tim što je u njemu dominantan u filmološkoj i nastavnoj praksi već notoran, no dobrano staromodan, pristup *politike* ili *teorije autora*, sa očitim uticajima Andrewa Sarrisa. Taj pristup, naime, ima već uočeni nedostatak koji je neminovan i u ovom radu: tražeći opšti stil grupe i jednog perioda u jugoslovenskoj kinematografiji, te izdvajajući osobni stil svakog od autora unutar grupe, skloni smo zanemariti stil pojedinačnog filma i one njegove elemente koji se ne uklapaju u sliku koju sastavljamo.<sup>2</sup>

No, polazeći od činjenice da su pripadnici praške grupe na jugoslovenskoj filmskoj sceni tretirani kao autori, te se na njih neretko gledalo kao na produžetak autorskih modernističkih tendencija u periodu jugoslovenskog novog filma, učinilo nam se logičnim pitati se, najpre, postoje li razlozi za takav tretman, i potom pokušati da ih pronađemo uočavajući neke definišuće elemente autorstva: učestale *teme*, unutrašnja *značenja* i osobeni *stil*. Trudili smo se, na kraju, da tako uočene elemente smestimo u odgovarajući kontekst i razumemo ih kao proistekle iz individualnih intervencija u okviru stilističkih mogućnosti unutar polja filma, te iz socijalnog pozicioniranja i društvenih okolnosti: takvo opredeljenje za kombinaciju istorijskog pristupa i autorske teorije takođe u našem radu donosi izvesne nedostatke, jer zahteva opširniju, detaljniju i dokumentovaniju raspravu nego što smo bili u stanju da pružimo u ovom trenutku, i u zadatim okvirima školske obaveze.

---

<sup>2</sup> Za opširniju raspravu o ovim pitanjima, vidi: Carrol, 2000.

## 2. PROBLEM NAZIVA

Termin 'praška grupa' postao je sasvim uobičajen, ne samo u medijima, filmskoj kritici i periodici, već i u poznatim istorijskim prikazima jugoslovenskog i istočnoevropskog filma. Tako, u knjizi *Liberated Cinema*, američki istraživač Daniel Goulding odrednicu „češka škola“ uvodi kao operativni termin, ali se potom opredeljuje za nešto komotniji „češka grupa“, smatrajući da bi 'škola' podrazumevalo neke „zajedničke estetičke i stilističke ciljeve“, koji, po njemu, nisu postojali (Goulding 2002: 239). Ipak, Goulding smatra kako su svi pripadnici grupe načelno bili zainteresovani da prave „zanatski dobre filmove koji efektno komuniciraju sa publikom, a da u isto vreme daju oštre i smislene komentare složenosti i protivrečnosti savremenog života“, te da ih spaja i to što su razvili duh saradnje i često pomagali jedni drugima u oblikovanju filmova (145-146). Goulding potom opisuje filmove koje smatra najvažnijim za drugi talas međunarodno uspešnih jugoslovenskih filmova (nakon *novog filma* u drugoj polovini 1960-ih), koji se pojavljuje krajem 1970-ih, i očito je da radove praške grupe smatra centralnim za to razdoblje.<sup>3</sup>

U drugoj uticajnoj studiji na engleskom govornom području, a koja se dotiče naše teme, pod naslovom *Najvažnija umetnost: istočnoevropski film u dvadesetom veku* (*The Most Important Art: Eastern European Film After 1945*), Mira i Antonin Liehm slažu se sa Gouldingom skoro po svim tačkama: i oni smatraju da se jugoslovenski film, posle zatišja od konačnog političkog obračuna sa „crnim talasom“ tokom 1972. godine, ponovo pojavio na međunarodnoj sceni krajem 1970-ih, i da je za to u velikoj meri zaslužna generacija praških đaka; mada je svaki od njih „sledio svoj sopstveni put“, oni su često saradivali i isticali „neophodnost stalnog kreativnog kontakta između filma i drugih oblika umetničkog stvaralaštva“; premda nisu imitirali svoje češke učitelje, od njih su nasledili neke načelne osobine – „osećaj za detalj, novu dramaturgiju scenarija, poeziju svojstvenu neulepšanoj stvarnosti, kombinaciju humora i tragike“, te su sintezom kultivisanog evropskog filma i balkanske estetike ružnog „ispričali originalne jugoslovenske priče, pune kako grubog i surovog naturalizma, tako i humora i nadrealističke

---

<sup>3</sup> Goulding predlaže pomalo nespretno izabran naziv „New Yugoslav Cinema“ za period od druge polovine 1970-ih do 1991, koji pretenduje da zvuči kao nastavak modernističkih tendencija označenih kao „Yugoslav New Film“. Nevolja je što cu „cinema“ i „film“ bliski po značenju, a u prevodu na jezike proizašle iz nekada zvaničnog hrvatskosrpskog razlika se gubi i može se uspostaviti samo redosledom reči, koji se u tekstovima o filmu često menja i koristi slobodnije, vođen prozrim ritmovima, govornim i žargonskim navikama, usled čega postoji velika opasnost od zabuna.

poezije apsurdna“ (Lim i Lim 2006: 436). Mira i Antonin Liehm uzgred pominju i neke društvene okolnosti koje su obeležile ove filmove – „pogoršanje ekonomske situacije u zemlji, novonastali problemi produkcije i distribucije, neostvarene i neostvarive vizije“ (436), ali ne idu dalje u tom povezivanju (na šta ćemo se vratiti).

Ovakve ocene prenosi i David A. Cook, u jedinoj istoriji filma prevedenoj u Srbiji od raspada Jugoslavije, koja, uz nekoliko pogrešaka u opisu filmova koje sadrži, zapravo prenosi Gouldingove zaključke:

„Kao jugoslovenske naslednici Formana, Mencla, Pasera i Hitilove, članovi praške grupe okrenuće se nekoj vrsti društvene satire apsurdna, ne ulazeći pri tom u neposredni politički sukob kao njihovi prethodnici iz novog filma. Ovi mladi reditelji uspostavili su posebnu vrstu međunarodne saradnje i saradnje sa drugim mladim filmskim umetnicima, sličnu onoj koja je nekad krasila pripadnike francuskog novog talasa i konačno su osvojili široku domaću publiku i brojne međunarodne nagrade“ (Kuk 2007: 538)

Kod istoričara filma na prostoru nekadašnje Jugoslavije, pak, 'praška grupa' tretira se još manje formalno – beogradski profesor Petar Volk u *Istoriji jugoslovenskog filma*, napisanoj 1983. godine, koristi sintagmu „praški studenti“ za petorku Zafranović, Karanović, Paskaljević, Grlić, Marković, ali ne izdvaja režisere u zasebnu grupu koju povezuje išta osim činjenice da pripadaju trećoj generaciji jugoslovenskih filmaša od završetka Drugog svetskog rata, te da su se školovali na istom fakultetu (Volk 1986: 296). Ako je razlog za Volkovu uzdržanost u pogledu grupisanja Pražana nedovoljan broj njihovih filmova u trenutku nastanka knjige, tog razloga je nestalo nakon što su svi oni formirali stanovite opuse i prestali biti „mladi autori“. No, iako se odrednica 'Praška ili češka filmska škola', iz pera profesorke beogradskog FDU Nevene Daković, nalazi u dopunskom, leksikografskom članku „Umetnost XX veka u Srbiji“ u Jensonovoj *Istoriji umetnosti*, ovaj leksikonski tekst uzdržan je po pitanju tekstualne opravdanosti grupisanja, ističući da sami autori opovrgavaju ideju o grupi, smatrajući je kritičarskom konvencijom (Šuvaković et al, 2006: 980).

Zagrebački istoričari, međutim, bili su nešto manje uzdržani. Ivo Škrabalo je već krajem 1990-ih pokušao definisati neke zajedničke karakteristike „praške škole“:

„Pripadnici praške škole nastojali su obogatiti elitizam autorskoga filma koji se odbija uokviriti u konvencije tako da su prihvatili i u svoje filmove uključili neke populističke elemente da bi doprli do filmske publike i društveno-političkih priznanja, a istovremeno sačuvali i dignitet svoje autorske samosvojnosti.“ (Škrabalo 1998: 456)

Mada je Škrabalov opis pomalo tendenciozan, jer, kako izgleda, dolazi od njegove negativne (pr)ocene opusa i navodno karijerističkih namera Lordana Zafranovića, prisutne u citiranoj knjizi, procene koju onda nepravедno proširuje na sve pripadnike praške grupe, nečeg ima u ideji da su oni nastojali nastaviti modernističke tendencije iz 1960-ih, te spojiti populističke elemente sa elitizmom autorskog filma (čemu ćemo se takođe vratiti). Nikica Gilić, recimo, početke hrvatskih predstavnika u „praškoj školi“, Zafranovića i Grlića, tokom ranih 1970-ih, takođe sagledava kao nastavke autorskih i modernističkih tendencija iz 1960-ih, da bi u kasnijoj Grličjevoj karijeri primetio i elemente žanrovskog filma (Gilić 2010: 107-110, 129-132).

Ima istraživača koji, međutim, smatraju da je termin „praški talas“ adekvatniji, jer se naslanja na tradiciju periodizacije jugoslovenske kinematografije prema talasima i bojama – crni, beli, crveni, čak i ružičasti (Dabić 2007: 30). Nemamo prostora za detaljnu raspravu na ovu temu, ali, ukratko rečeno, smatramo da je takva tradicija uspostavljena u žurnalističkom miljeu i da se po inerciji nastavila u tekstovima filmske kritike, koji su takođe neretko pisani u tom miljeu, da bi se odatle prenela i u filmske istorije, pre svega Zapadnih istraživača, poput Daniela Gouldinga, i, nedavno, Grega DeCuir, koji su bili skloni da istočnoevropska društva i kinematografije posmatraju pre svega kroz političke naočare.<sup>4</sup> Stoga je takav način gledanja svakako istorijski značajan, ali je trenutna filmološka korist od njegovog produžavanja upitna, jer svodi raznorodnost jugoslovenskog filma isključivo na politička gibanja: pojavio se kritički „crni talas“, došlo je do obračuna vlasti s njim, usledio je kontraudar „crvenog talasa“, dirigovanih

---

<sup>4</sup> Vidi: DeCuir 2011, i polemiku Nebojše Jovanovića i Grega DeCuir : Jovanović, 2011; DeCuir, 2012. Iako se u ovom pogledu očito slažemo sa Jovanovićem, treba reći, istine radi, da se iz DeCuirovih tekstova može zaključiti kako je on zapravo više zainteresovan za izvesnu univerzalizaciju „crnog“ u filmu, povezivanje pogleda na svet i filmskog stila u različitim pojavama poput poljske crne serije, američkog film noira, francuskog crnog filma, pa i jugoslovenskog crnog talasa... Politička kritika, pesimizam i modernistički stilski postupci neki su od elemenata kojima DeCuir, na momente, pokušava izvesti željeno uopštavanje – što smatramo zanimljivom hipotezom vrednom ispitivanja. Međutim, kada se ona ne izloži jasno i ne istakne u prvi plan, što bi značilo da se pre svega utemelji na komparativnoj analizi, već se plasira samo kao manje važan deo istraživanja jugoslovenske kinematografije, istraživanja kojim dominira politički veoma opterećen termin „crni talas“, dolazi do nesporazuma i oštih polemika poput navedene. Mada važne za izostravanje i razjašnjavanje suprotnih teza oko istorije jugoslovenskog filma, te polemike, nažalost, ne idu ka uvidima sukobljenih istraživača u potencijalno produktivne postavke prisutne kod druge strane u polemici.

filmova o ulepšanoj prošlosti i sadašnjosti, zarad „socijalističke lakirovke“ i „normalizacije“, da bi kritički film u nešto umerenijem obliku uskrsnuo krajem 1970-ih u filmovima „praškog talasa“ (koji bi, po mešavini crnog i crvenog, valjda bio nekakav bordo talas). Takvo viđenje zanemaruje širi kontekst i protivrečnosti unutar polja politike i filma, i, što je za filmologiju najvažnije, ne uspeva da u poetičkim terminima opiše, razume i objasni druge važne i zanimljive pojave u jugoslovenskom filmu tih godina, izvan ofarbanih političkih „talasa“, često ostavljajući po strani i estetičke veze modernista sa filmskim trendovima u drugim kinematografijama, ili sa klasičnim filmom.

No, drugi razlog da se uopšte razmatra termin „praški talas“ za nas je zanimljiviji: istoriografsko grupisanje pomenutih reditelja odista se može, smatra Dabić, osim spoljašnjim (kontekstualnim), opravdati i unutarfilmskim (tekstualnim) sličnostima među rediteljima, ali samo tokom 1970-ih – od kraja te dekade, reditelji su nastavili osobenim, autohtonim putevima (32). Te sličnosti su, tvrdi Dabić, sledeće: svakodnevnica kao tema, prepoznatljivi junaci (tzv. mali ljudi i srednja klasa), izuzetna zanatska kompetentnost, tragikomičnost i emotivni kontrapunktovi (smeh i suze) u dramaturgiji scena, u žanrovskom smislu pretežna opredeljenost za drame sa elementima komedije, ironičnost i sarkazam, ali tračak optimizma u završecima i poentama, nenametljiva društvena angažovanost, humanizam kao stav. Mada Dabić to ne kaže direktno, može se pretpostaviti da implicira kako je iz tih karakteristika proizašla i slična recepcija filmova praške grupe: relevantnost na velikim festivalima, ali i prijemčivost za širu publiku, odnosno, velika gledanost u jugoslovenskim bioskopima (31-32).

Bilo kako bilo, iz predstavljenog uzorka čini se da su „praška škola“ i „praška grupa“ u filmskoj publicistici odomaćene sintagme za skup reditelja koji čine Lordan Zafranović, Srđan Karanović, Goran Paskaljević, Rajko Grlić i Goran Marković, i da se katkada oprezno pronalaze načelne poetičke sličnosti među njima. U ovom radu odlučili smo se za naziv 'praška grupa', jer on zaista, u odnosu na termin 'škola', manje upućuje pogrešnim putem izvedenih značenja o svesno formiranim zajedničkim estetskim uverenjima i umetničkim praksama pripadnika grupe. Termin „praška grupa“ ima i prednost da može istaći *osobnost* svakog pripadnika, što će nam biti primarni cilj, ali i da uoči i opiše, nešto detaljnije od dosadašnjih istraživača, određene poetičke karakteristike koje su *zajedničke* pripadnicima praške grupe. Iako 'praška grupa' nije rešenje

koje će sve zadovoljiti, treba imati u vidu da se taj naziv u literaturi ustalio (kao i 'praška škola'), i da se to dogodilo s nekim, dobrim ili lošim, razlogom, ali koji je svakako kulturnoj javnosti i proučavaocima jugoslovenskog filma bio potreban. Iako nemamo iluzija da će oznaka 'praška škola' nestati, niti smo protiv nje, kao zgodne i prepoznatljive oznake, naročito u tekućim paratekstovima o filmu (novinski članci, reklamni tekstovi, najave TV-programa), 'praška grupa' čini nam se korisnijom unutar akademskog diskursa, ali samo ako se uklopi u širu, filmološki i istorijski fleksibilniju, smisleniju periodizaciju i klasifikaciju – nešto kasnije, uvažavajući zaključke i predloge drugih autora koji nam se čine validnim, iznećemo jedan takav predlog.

Dakle, uprkos knjizi Gorana Markovića *Češka škola ne postoji* i brojnih intervjuja u kojima su reditelji svrstani u ovu grupu negirali postojanje bilo čega što bi ih spajalo<sup>5</sup>, sa čime se slažu i neki kritičari,<sup>6</sup> pristajemo uz one proučavaoce koji misle da u filmovima „praške grupe“ ipak možemo uočiti brojne unutarfilmske, tekstualne sličnosti: od generalnog pristupa mediju i odnosa prema stilu, preko izbora glavnih junaka, žanrovskih modela i dramskih situacija, do značenjskih struktura. Ono što je zasad sigurno jeste izvanfilmska, kontekstualna činjenica da su krajem 1970-ih i početkom 1980-ih, po međunarodnom uspehu i pohvalama najviđenijih jugoslovenskih i međunarodnih kritičara, kao i po gledanosti, praški đaci zauzeli čelnu poziciju u jugoslovenskom filmu, upravo zbog toga što su održavali ravnotežu autorskog ugleda, umetničkog prestiža i komercijalnog uspeha. Naravno, umetnička interesovanja i razvoj karijera razdvojili su ove reditelje i dodatno profilisali njihove poetike, ali se u filmovima praške grupe, naročito na njenom početku, ipak nalaze elementi po kojima ih prepoznajemo baš kao dela reditelja iz ove grupe, koji jasno nose tragove nastanka u određenom istorijskom kontekstu. Ti su zajednički elementi umnogome proistekli upravo iz okolnosti u kojima su reditelji delovali tokom 1970-ih i 1980-ih.

---

<sup>5</sup> Vidi: „Ne pripadamo istoj fioci“, intervju Slobodana Kostića sa Srđanom Karanovićem, *Vreme* broj 523, 11. Januar 2001.

<sup>6</sup> Recimo, Nenad Polimac u tekstu „Istočoveropski filmski fenomen“, na <<http://www.filmski-programi.hr/tekst.php?id=95>>, posećen 6. 2. 2009.



### 3. DRUŠTVENO-ISTORIJSKI KONTEKST

#### 3. 1. Jugoslovensko društvo u vreme pojave praške grupe

Pripadnici praške grupe odrastali su, sazrevali, eksperimentisali, debitovali dugometražnim igranim filmovima, postigli velike uspehe, postali prepoznatljivi autori i režirali svoje „tipične“ uratke, izrazitije se politizovali i dospeli do mogućnosti da u pojedinačnom filmu pokušaju ostvariti sintezu i rekapitulaciju svojih poetika, u izrazito turbulentnom periodu (socijalističke) Jugoslavije, od prvih naznaka njene krize krajem 1960-ih do raspada početkom 1990-ih.

U vreme dok su studirali, 1965-1971. godine, u Jugoslaviji su se pojavili prvi diskretni znaci ekonomske krize, izvršena je tržišna reforma 1965. godine, počele su diskusije između ekonomskih stručnjaka i ideologa unutar Saveza komunista Jugoslavije, razvili se oštri unutarpartijski sukobi, pa je 1966. godine smenjen Aleksandar Ranković, percipiran kao simbol centralističke opcije u Partiji i zagovornik „čvrste ruke“. U kulturnoj sferi, pak, atmosfera je bila gotovo karnevalska: zemlja se otvorila prema Zapadu i izrazitije amerikanizovala u kulturnoj potrošnji, na javnoj sceni došlo je do porasta polemika i diskusija te slobodnije štampe, kulturna produkcija je cvetala, a jugoslovenska modernistička strujanja išla su ne samo u korak sa evropskim, već su ih na različite načine i predvodila.<sup>7</sup> Današnji analitičari najčešće ističu ambivalentnost Jugoslavije u tom periodu, koja je pokrenula pokret nesvrstanih i pokušala biti nezavisna od dva bloka u Hladnom ratu, trudeći se da ipak sačuva dobre odnose sa Vašingtonom i Moskvom i iz njih izvuče pre svega ekonomsku korist. Ubrzo je, međutim, nakon izbijanja Vijetnamskog rata i upada sovjetskih trupa u Čehoslovačku, jugoslovensko rukovodstvo odlučnije krenulo svojim eksperimentalnim „trećim putem“, po raznim važnim pitanjima – u diplomatiji se suprotstavilo i američkoj i sovjetskoj intervenciji, u ekonomiji pokrenulo originalna rešenja, u ideologiji krenulo putem onoga što je smatralo pravovernim putem marksizma, u kulturi napravilo čistku – čime je postalo još ambivalentnije i podeljenije. Recimo, posle studentskih protesta 1968. godine (Beograd i Kosovo), pluralizam i sukobi mišljenja u

---

<sup>7</sup> Za prikaz dvostrukosti Jugoslavije u ovom periodu, između stvarnosti potrošačkog društva i zvanične ideološke vernosti marksizmu, antikapitalističke kritike i amerikanizovane kulture, balansiranja između Zapada i Istoka, konzervativnosti unutar Partije i zvaničnog podržavanja modernizma, vidi studiju istoričarke Radine Vučetić (2011), koja taj period naziva „koka-kola socijalizmom“.

kulturi drastičnije su sputavani, da bi kulminirali obračunom sa „crnim talasom“ tokom 1972. godine. Na drugoj strani, otpočeo je proces decentralizacije i pokrenuta rasprava o ustavu, što se odigravalo paralelno sa porastom nacionalističkih tendencija i sukoba, čiji su nosilac bile elite unutar samog SKJ: vladajuća struja u partiji pokušala je energično stati na put tim tendencijama, smenjivanjem i hapšenjem protagonista „masovnog pokreta“ (ili „hrvatskog proljeća“), te smenom „srpskih liberala“ 1972. godine, a ustavna rasprava završila se konačnim usvajanjem najvišeg pravnog akta 1974. godine. Uporedo s tim, već krajem 1960-ih i početkom 1970-ih pojavili su se prvi drastičniji znaci ekonomske nestabilnosti: pad proizvodnje, nezaposlenost, masovnija emigracija radnika („gastarbajteri“), što se tokom 1970-ih razvilo i u brojne radničke štrajkove.<sup>8</sup>

To je, dakle, bio prelomni period Jugoslavije, čije su se posledice i zacrtani putevi komplikovali sve do raspada države, pretvarajući se u sveopštu krizu u kojoj su naši filmski autori stasavali nakon povratka sa studija. Vreme od 1974. do 1990. godine, Dejan Jović je, u iznimno zanimljivoj studiji političkih ideja tokom ovog perioda *Jugoslavija, država koja je odumrla*, nazvao „Kardeljevom ili četvrtom Jugoslavijom“. Upravo u tom periodu praška grupa napravila je svoje velike uspehe i stvorila simbolički kapital koji investira do današnjih dana. Ključni politički proces koji Jović uočava u tom periodu povezan je sa marksističkom idejom „odumiranja države“, koju je na početku promovisao, po Joviću, tada centralni član rukovodstva partije Edvard Kardelj (*de facto* zamenivši Tita, koji je sada imao simboličku moć). Ta Kardeljeva ideja bila je, dokazuje Jović, glavni uzrok drugim važnim promenama na ekonomskom i zakonodavnom planu: dominaciji koncepta „samoupravljanja“ i „podruštvljavanja države“ (donet je Zakon o radu 1976. godine koji je, u teoriji, težio za većim uključivanjem radnika u procese odlučivanja i vlasništva nad sredstvima za proizvodnju), slabljenju savezne države i jačanju republika i pokrajina, ideološkim sukobima unutar SKJ, nepreglednosti i neproektivnosti ekonomskog i birokratskog sistema, što je, uz svetsku krizu u tom periodu, doprinelo nekontrolisanom zaduživanju. Po Joviću, ideološki diktiran proces odumiranja države doveo je do preteranog slabljenja države, a nesklad između onoga u šta su verovali, čemu su bile privržene vladajuće elite, i onoga što se događalo u stvarnosti, doveo je

---

<sup>8</sup> U prikazu perioda reč je o opšte poznatim istorijskim činjenicama, no ipak, za analizu ekonomskog aspekta Jugoslavije, vidi: Korošić 1988, Bilandžić 1985; za prikaz potrošačkog aspekta jugoslovenskog socijalizma, vidi Duda 2005; iscrpan prikaz kulture šezdesetih može pronaći i u pomenutoj studiji Radine Vučetić.

tokom 1980-ih do jačanja etnonacionalizma, diskursa nejednakosti i ugroženosti kod naroda i narodnosti, borbe ustavobranitelja i ustavoreformatora, popularnosti *kritičke inteligencije* i njenog revizionizma prema zvaničnoj partijskoj istoriji, te otvaranja „tamne strane“ te istorije, i na kraju jakih etatističkih težnji koje su rezultirale pojavom autoritarnog Slobodana Miloševića, a kasnije i pobeđe nacionalističkih vođa u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini (Jović 2003).

Nasuprot Joviću, koji sve ove procese posmatra kao usko vezane za dinamiku i protivrečnosti političkih ideja vladajućih komunističkih elita, njihove iracionalne ideološke odanosti onome što su videli kao pravoverni marksizam te naporima da se stvarnost uklopi u tu viziju, savremeni politolozi skloniji radikalnoj levici smatraju da je ovaj period obeležen suštinski kapitalističkim odnosima u praksi, te njihovim prikrivanjem velom navodne komunističke i revolucionarne teorije (Bakotin 2008, Kirn 2010). Socijalizam je bio, pozvaće se jedan od njih na Althussera, jednak kapitalizmu + komunizmu (Kirn 2010: 208). Eksperiment samoupravljanja sagledava se u ovom tumačenju kao nastavak tog procesa – on je suštinski bio postfordističko rešenje, ironijom ekonomije pronađeno ne u centru tržišta, već na periferiji, i u socijalizmu, ali rešenje koje će kasnije prihvatiti liberalni kapitalizam: stvaranje radnika-menadžera, radnika-birokrate, samoupravnog pojedinca koji se snalazi na tržištu bez pomoći države, koja se sada temelji, rečima samog Kardelja, na odnosima poput onih u „multinacionalnoj korporaciji“ (Jović 2003: ). Dakako, oblikovanje takvog multifunkcionalnog radnika za tržište mora početi već u srednjoj školi – što ovi politolozi dokazuju pojavom „usmerenog školovanja“. Jednostavno rečeno, dok je Partija obećavala radničku državu, kraj klasnog sistema i eksploatacije, stabilno društvo sa sveopštom zaposlenošću, solidarnost, pravednu redistribuciju dobara i jednakost svih, u praksi je podsticala tipično kapitalističke, tržišne posledice: nezaposlenost, konkurenciju među preduzećima i radnicima, koristoljublje, razvoj direktorske i upravljačke („administrativne, birokratske“) klase, prepuštenost radnika tržištu za koje nije uspela da ga na vreme pripremi – i do kraja nije uspela da ovaj krucijalni antagonizam razreši.

### **3. 2. Jugoslovenska kinematografija u vreme pojave praške grupe**

Za temu konteksta i habitusa praške grupe prethodno izneta tumačenja su veoma bitna, najpre zato što je opisana društvena situacija višestruko uticala na kinematografiju. Kreativni bum

stvorio je ne samo ogroman simbolički kapital jugoslovenske kulture, već i konkretnu ekonomsku korist od izvoza umetnosti – filmskih licenci za prikazivanje, recimo – što je stvorilo potrebu da se taj nivo jugoslovenske umetnosti održi na planu kreativnosti i prestiža, kao i na planu kinematografske proizvodnje. Međutim, na početku 1970-ih ekonomske turbulencije nisu išle toj potrebi u prilog: drastično se smanjio broj proizvedenih filmova (19 tokom 1973. godine, za razliku od 31 snimljenih 1967), bioskopska mreža se suzila za skoro 200 dvorana i 100 000 sedišta, a najveći filmski studio „Avala“ iz Beograda zapao je u dugove i u jednom trenutku praktično zaustavio svoju produkciju (Volk 1986: 134-135, 224, Goulding 2002: 64).<sup>9</sup> Amerikanizacija kulture videla se u ogromnom broju američkih filmova na repertoarima jugoslovenskih bioskopa, koji su, praktično, dominirali ponudom.<sup>10</sup> Represivni odgovor na crni talas primirio je ili eliminisao iz kulturnog života ključne autore iz tog perioda, a i sam filmski modernizam, *novi film*, zapao je u tipičnost i prosečnost – što je, uz smanjenu produkciju, rezultiralo „posnim godinama“ u jugoslovenskoj kinematografiji, bez prestižnijih pojavljivanja na međunarodnoj sceni od 1972. do 1976. godine. Tenzije između republika i pokrajina, odnosi konkurencije među producentima, otvarale su beskrajne polemike oko Festivala jugoslovenskog filma u Puli i kočile međurepubličku saradnju, iako je postojala potreba za njom. Na kraju, Zakon o radu i ekspanzija samoupravljanja odrazili su se, putem novog zakona o kinematografiji, na sam način finansiranja, organizacije i proizvodnje filma, jer su reditelji i produkcijske kuće sada morali stupati u *asocijacije slobodnih proizvođača*, te u mukotrpnom procesu sastanaka sa radničkim savetima, radnim zajednicama i privredom, tražiti novac kako bi zatvorili finansijske konstrukcije – morali su se osloniti na filmske radne zajednice, male produkcijske kuće i njihovu umešnost u radu sa fabrikama, preduzećima, studijima i dotacijama.

Pad autorskog i političkog filma, zamor modernizma, na jednoj, i pomenute društvene promene u sferi politike i ekonomije, na drugoj strani, stvorili su tokom 1970-ih (što se samo nastavilo tokom 1980-ih u izraženijem obliku), u domenu polja filma, dakle, na filmskoj sceni, dve potrebe. Prva je bila potreba za obnovom autorskog i kritičkog filma, koji bi, s jedne strane, predstavljao nastavak takvih tendencija iz 1960-ih i plasiranjem filmova visoke umetničke vrednosti doneo simbolički kapital jugoslovenskoj kinematografiji (a time i koprodukcije sa

---

<sup>9</sup> Dakako, smanjenju posete verovatno je doprinela i televizija. Vidi Goulding 2002: 65.

<sup>10</sup> Za precizne brojke i analizu, vidi Vučetić 2011: 90-95.

stranim partnerima), dok bi, s druge, umeo da odgovori i na društvene probleme. Druga je bila potreba za ekonomskom revitalizacijom same kinematografije, koja se, u izmenjenim okolnostima kulturnih potreba publike, naprosto morala kretati putem veće komercijalizacije, populizma, amerikanizacije. Nećemo ulaziti u razne vrste pokušaja da se u jugoslovenskoj kinematografiji komercijalnijim sadržajima privuče publika i zaradi novac (partizanski vesterni i novokomponovane komedije odmah padaju na pamet), ali je već jasno da sugerišemo kako je praška grupa predstavljala traženi idealni kompromis između dve navedene potrebe.

Uticajem kasnog modernizma i autorskog filma 1960-ih na prašku grupu u domenu tematike, forme i stila bavićemo se nešto kasnije. Zasad ćemo napomenuti da nije teško mnoge pomenute činioce društvene situacije prepoznati i u sadržajima filmova praške grupe – tim pre što su skoro svi počeli radeći televizijske dokumentarce, istražujući upravo društvene probleme i svakodnevni život. Recimo, jedan Karanovićev TV-dokumentarac iz 1973., pod nazivom *Tešanovo zaposlenje*, iz serijala TV Beograd „Nepravde“, prikazuje Tešana, invalida iz Slavonije koji je završio ekonomsku školu i sada ne može da se zaposli. Paskaljević je snimio dokumentarce *Deca* (1973) i *Teret* (1974), koji govore o zloupotrebi dece i starih ljudi. No, kako nas ovde zanimaju dugometražni igrani filmovi, navedimo nekoliko primera iz njih. Zafranovićeva *Nedjelja* (1969) nosi ponešto od mladalačkog šezdesetosmaškog *angsta* u priči o grupi besposlenih mladića koji lutaju primorskim gradom, iz obesti otmu autobus, sukobe se sa policijom, a potom autobus survaju u more. Sličnu vrstu mladalačkog nezadovoljstva nalazimo i skoro deset godina kasnije, kod Markovića, u *Nacionalnoj klasi* (1978), koja govori o besposlenom Brani, vozaču moto-trka u nižim klasama, dok je Belopoljanski iz *Tajvanske kanaste* (1985) neposredni učesnik demonstracija iz 1968. Kod Grlića, u *Kud puklo da puklo* (1974), vidimo odjek ove teme dok pratimo Mladena Budilicu i njegovu želju da promeni dosadni život i da se o tome snimi film. Temu koja proističe iz porasta konzumerizma, televizije i amerikanizacije života, kao i kod Karanovića u *Društvenoj igri* (1972) i *Mirisu poljskog cveća* (1977), temu običnih ljudi željnih da postanu umetnici, televizijska lica ili zvezde estrade. Uzaludno školovane, promašene i nezaposlene naći ćemo kod Karanovića u *Jagodama u grlu* (1985), Markovića u *Tajvanskoj kanasti*, a nezaposlenog mladića koji postaje gastarbajter sresti u Paskaljevićevom *Čuvaru plaže u zimskom periodu* (1976) (motivi odlaska na rad u inostranstvo prisutni su i u filmovima *Muke po Mati*, Zafranović, 1975, *Suton*, Paskaljević, 1982, *Jagode u grlu*, Karanović, 1985).

Licemerje, koristoljublje, karijerizam i surevnjivost u državnim institucijama poput škola, bolnica i umetničkih udruženja, koja bi u teoriji trebala biti zasnovana na samoupravljanju i solidarnosti, nalazimo kao teme najviše kod Markovića, u *Majstori, majstori* (1980), *Varioli veri* (1982) i *Već viđeno* (1987), ali i kod Grlića u *Bravo, maestro* (1978).

### 3. 3. Habitus praške grupe

Faktori koji su uticali na proboj pripadnika praške grupe imaju, čini se, i te kakve veze sa njihovim habitusom (u Bourdieuovom smislu). Najpre, oni su poreklom iz dobrostojećih porodica koje su ne samo bile u mogućnosti da ih usmere na film, pošalju na studije u inostranstvo, već i da prepoznaju za njih adekvatnu filmsku školu u datom trenutku. Markovićevi roditelji bili su poznati glumci Rade i Olivera, a očeve prijateljske veze sa češkim rediteljima, proizašle iz profesionalne saradnje, bile su presudne za odluku da se sin školuje u Pragu (Marković 1988). Grlićev otac Danko bio je filozof iz svetski poznate grupe kritičkih marksista i disidenata okupljenih oko časopisa *Praxis*. Karanovićev otac Milenko gimnazijski profesor, pomoćnik režije i direktor Jugoslovenske kinoteke u Beogradu (Munitić i Karanović 2000: 33). Paskaljević je živeo u centralnoj ulici u Beogradu, Knez Mihailovoj, a očuh Filip Aćimović bio je intelektualac, zaposlen u Jugoslovenskoj kinoteci (Marković 2010: 16). U Zafranovićevoj porodici sa očeve strane bilo je dosta inženjera, te je Zafranović završio Pomorsku akademiju, bavio se amaterskim filmom u „Kino-klubu Split“, i, po sopstvenim rečima, dobio stipendiju Ministarstva kulture za studije u Pragu (Zaranović 2007).

Može se, dakle, slobodno reći da su svi ovi reditelji bili deca iz srednje klase u radničkom društvu, i da ih je takav habitus umnogome odredio – analogije su tu izuzetno sugestivne. Goran Marković, potekao iz glumačke porodice, sa ocem koji je bio jedno od glavnih lica klasičnog perioda jugoslovenskog filma, postaće prepoznatljiv u praškoj grupi upravo po tome što je bio najbliži klasičnom fabularnom stilu i poznat kao majstor u radu sa glumcima. Grlićeve filmove obeležiće dozirana društvena angažovanost i kritika socijalizma, tema psiholoških lomova u likovima stavljenim pred teške etičke dileme. Karanović i Paskaljević postaće izrazito svesni medija i stilskih opredeljenja, i u njihovom opusu će vrviti od filmofilskih posveta i referenci.

Zafranović sam priznaje da mu je edukacija iz brodogradnje pomogla u tehničkom pristupu filmu, a vezanost za ambijent Mediterana, kao i upadljiva tehnička konstruisanost filmskih kadrova postaću Zafranovićeve prepoznatljiva obeležja. Na koncu, svi ovi autori bavili su se likovima iz srednje i više klase, a često i njihovim sudarom sa marginalcima, nezaposlenima, radnicima, autsajderima.

Nije potrebno posebno isticati prednost koju habitus iz kakvog su potekli autori praške grupe može doneti pri ulasku u polje kinematografije – kvalitetno obrazovanje, prestižni profesori sa sveskom reputacijom, porodične veze sa akterima unutar polja, iskustvo u amaterskom filmu, te naučena sposobnost snalaženja i upućenost na saradnju, verovatno proistekla iz situacije u kojoj se grupa zemljaka povezanih sličnim klasnim statusom i životnim interesom nađe daleko od doma. Ova povezanost omogućila je praškim đacima da u pravom trenutku na scenu stupe *kao generacija*, što je odista konvencionalnost i komforna poštapalica koju arbitri ukusa, kritičari i istoričari, vole da prihvate. Generacijska solidarnost takođe je omogućila Pražanima da istaknu nadnacionalni, jugoslovenski duh svoje saradnje i svojih filmova onda kada je on bio potreban publici i kinematografiji. Tako su Grlić i Karanović sarađivali na pisanju scenarija za Karanovićeve filmove *Društvena igra*, *Miris poljskog cveća* i *Petrijin venac* (1980), i Grličeve *Kud puklo da puklo*, *Bravo maestro* i *Samo jednom se ljubi* (1981), Goran Marković je glumio glavnu ulogu u *Nedjelji* Lordana Zafranovića, a svi iz praške grupe gotovo po pravilu imali su multinacionalnu (jugoslovensku) ekipu saradnika i neretko učestvovali u međurepubličkim koprodukcijama.<sup>11</sup>

No, druga njihova velika prednost bila je što u prelomnim trenucima Jugoslavije – nisu bili tu. Goran Marković i sam je to primetio, napisavši: „I mi i ovi [praški studenti iz Jugoslavije – prim. a.], kao i oni koji će kasnije doći, imali smo, međutim, jednu veliku prednost: posmatrali smo svoju zemlju, svet u kojem smo do tada živeli i u koji ćemo se vratiti, *sa distance*. Udaljili smo se za jedno vreme, skinuli naočare za blizinu i stavili one za daljinu. Živeli smo u nepoznatoj zemlji da bismo shvatili svoju.“ (Marković 1988: 128)

---

<sup>11</sup> Reputacija neukaljana nacionalizmom tokom 1990-ih, kao i dosledna vezanost i opredeljenost za jugoslovenski karakter kulturnog prostora na kom su gradili karijere, omogućila je autorima praške grupe da, nakon rata na tlu Jugoslavije, budu prvi koji će podsticati i ostvarivati kulturnu saradnju i razmenu, koju su takođe podsticali glavni glumci i glumice iz njihovih filmova, poput Predraga – Mikija Manojlovića, Mirjane Karanović, Mire Furlan ili Rada Šerbedžije.

S tim se slaže i Sergio Grmek Germani kada tvrdi da su reditelji praške grupe bili važni ne samo zato što su potvrđivali jugoslovenski kulturni prostor, nego i zato što nisu imali skoro nikakav generacijski ni neposredni ulog u borbama oko crnog talasa:

„Vjerojatno je nepravедno istim, praškim nazivom obuhvatiti autore koji imaju svoju osobnost i zasluge, ali u cjelovitom pogledu na jugoslovenski film koji oni učvršćuju kao jedinstveni prostor, izgleda da se njihovo ponovno osvajanje kreativne i kritičke slobode temelji na ravnodušnosti prema ozljedama koje je prethodna povijest jugoslovenskog filma, s vrhuncem u *crnom valu*, nosila na svome tijelu.“ (Germani 2010: 287)

Iako su u Pragu bili izloženi uticaju češkog novog talasa i njegovoj karakterističnoj socijalnoj kritičnosti, ta je kritičnost bila blaža od jugoslovenske, a praška petorka, možemo pretpostaviti, nije imala strasno emotivno, intelektualno, pa i političko, poistovećenje sa jugoslovenskim novim filmom i crnim talasom. Bilo to uzrok očigledne razlike u pristupu filmu između autora jugoslovenskog kasnog modernizma ('crnog talasa') i praške grupe, ona je primetna. Pavle Levi piše, pozivajući se na Danijela Guldinga:

„Kako ukazuje Gulding, za razliku od često otvoreno transgresivnih autora 'crnog talasa', pripadnici 'praške škole' su prema društveno-političkom establišmentu radije zauzimali 'stav kritičkog prilagođavanja negoli dijalektičkog sukobljavanja'. (...) Na ostvarenja ovih reditelja – okrenuta socijalističkoj svakodnevnici i (ne)funkcionisanju samoupravnog sistema (s akcentom na nezaposlenosti, birokratiji, podmićivanju i političkom karijerizmu) – moguće je, u izvesnoj meri, gledati kao na specifično jugoslovensku verziju 'filmova moralnog nemira', u to vreme rasprostranjenih u regionu zemalja 'realno postojećeg socijalizma' (pogotovo u Poljskoj – Zanusi, Kišlovski, Falk, Holand).“ (Levi 2009: 92)

Glavni akteri jugoslovenskog kasnog modernizma, ponekad nazivanog novim filmom i crnim talasom – Makavejev, Žilnik, Pavlović, Mimica, Čengić, Petrović, i drugi – ipak su, na kraju krajeva, bili levičari, možda razočarani SKOJ-evci i reformisti, možda sa anarhističkim ili liberalskim skretanjima, ali levičari, čija je kritika bila posledica nezadovoljstva *pravcima* kojima se, posle revolucije, kretao jugoslovenski socijalizam – stoga se njihovi filmovi često bave upravo temama revolucije, razočaranosti u komunističke ideale, odnosa prema staljinizmu... Praški đaci, sa izuzetkom Zafranovića, nisu imali interese tog tipa. Osim toga, radikalnost crnog talasa bila je i radikalnost forme, filmskog jezika, koja se pokušavala suštinski povezati sa



političkom poentom i političkim pogledom na svet (mada je, istina, proizvodila samo više ambivalencije), dok se praška grupa na tom planu kretala utabanim stazama, praveći „komercijalne i pomalo angažovane stvari“, kako je to jednom rekao Goran Marković:

„Ti pripadnici ‘crnog talasa’ bili su jači ljudi od nas. Bili su, pre svega, izuzetno hrabri. Oni su probili mnogo toga. Izvadili su glavnu ciglu iz tog totalitarnog zida. Mi smo ponešto čeprkali praveći ‘tra-la-la’, komercijalne i po malo socijalno angažovane stvari, ali smo i mi vadili ciglice iz tog zida. Uostalom, praviti zabavan film u komunističkoj zemlji predstavljalo je, samo po sebi, neku vrstu subverzije.“ (Marković 2009)

Iako Marković u citiranom intervjuu predstavlja sebe i svoje praške ispisnike kao umerene kritičare socijalizma koji su polako izvlačili cigle, tiho ronili komunistički breg, treba reći da to nakadno stvaranje imidža nije baš ubedljivo – kako smo pokušali da pokažemo, ne samo da socijalističko društvo u datom trenutku nije imalo mnogo šta protiv praške grupe i njenih zabavnih filmova sa nešto socijalne angažovanosti, već su mu upravo takvi filmovi i takva praška grupa bili potrebni, kao što je socijalističko društvo bilo potrebno praškoj grupi, i omogućilo joj, na obostrano zadovoljstvo, da stekne simbolički kapital i osvoji dominantne pozicije u polju filmske umetnosti. Te pozicije zadržali su i nakon 2000. godine, kada su postali ključne ličnosti srpske/hrvatske kinematografije, bilo da su profesori režije, reditelji skupih filmova subvencionisanih od države, nagrađivani autori na domaćim festivalima, ili samo članovi raznoraznih žirija. Za razliku od neslavne sudbine nekih „crnotalasoavaca“, pripadnici praške grupe imali su probleme jedino sa nacionalističkim režimima Slobodana Miloševića i Franje Tuđmana, kada su emigrirali, začutili ili pokušali da se dodatno angažuju. Posle pada ovih režima, pripadnici praške grupe suštinski su postali deo glavne struje (mainstream), rehabilitovani i priznati, vodeće ličnosti u kulturi, neretko otvoreno bliski političarima liberalno-demokratskih stavova.

### **3. 4. Recepcija praške grupe**

Status praške grupe u relevantnim istorijama jugoslovenskog filma već smo analizirali u delu našeg rada koji se bavi problemom samog naziva „praška grupa“. Ovde ćemo zato samo istaći značajniju recepciju na festivalima i kod publike.

Međunarodno najnagrađivaniji i najprisutniji autor praške grupe svakako je Goran Paskaljević, iako je ta njegova reputacija izgrađena u velikoj meri nakon raspada Jugoslavije. Ipak, i do 1990. Paskaljević je imao uspeha na velikim svetskim festivalima: *Čuvar plaže u zimskom periodu* nagrađen je nagradom CINDAL u Berlinu, *Pas koji je voleo vozove* (1977) prikazan je na istom festivalu, *Zemaljski dani teku* (1979) u Veneciji, *Poseban tretman* (1980) u Kanu, gde je Milena Dravić nagrađena za sporednu žensku ulogu, a *Anđeo čuvar* (1987) i *Vreme čuda* (1990) bili su deo sporednih programa u Kanu. Retrospektiva Paskaljevićevih filmova priređena je 1988. godine na *Cinema Triomphe* u Parizu i na Filmskim susretima u Bergamu (Holovej 1996: 17). Zlatnu arenu za režiju Paskaljević je u Puli dobio dvaput, za *Čuvara plaže u zimskom periodu*, koji je imao i dobru gledanost u Jugoslaviji, i za *Poseban tretman*. U literaturi i kritičarskim napisima kao najbolji Paskaljevićev film obično se ističe *Čuvar plaže u zimskom periodu* (Marković 2010).

Lordan Zafranović drugi je reditelj praške grupe koji je cenjen u međunarodnim krugovima, verovatno zbog uspeha *Okupacije u 26 slika* (1978), prikazane u zvaničnom programu u Kanu, izvezene u niz zemalja, koja je u Jugoslaviji imala veliku gledanost i dobila Veliku zlatnu arenu u Puli kao najbolji film, te *Pada Italije* (1981), premijerno prikazanom u Veneciji, koji je takođe dobio Veliku zlatnu arenu za najbolji film. Na Pulskom festivalu Zafranović je dvaput dobio Zlatnu arenu za režiju (*Okupacija* i *Večernja zvona*, 1986). Za najbolji film slovi mu *Okupacija u 26 slika*, koji se izdvaja u svim istorijskim pregledima jugoslovenske kinematografije (Goulding; Lim i Lim).

Srđan Karanović već je drugim dugometražnim igranim filmom *Miris poljskog cveća* otišao u Kan i tamo dobio nagradu FIPRESCI. *Nešto između* (1983) prikazan je u Kanu, u programu „Un Certain Regard“, a *Virđžina* (1991) bila nominovana za „evropskog Oskara“ – nagradu Felix. Na Pulskom festivalu osvojio je Zlatnu arenu za režiju dvaput, za *Miris poljskog cveća* i *Nešto između*, a *Petrijin venac* nagrađen je Velikom zlatnom Arenom za najbolji film. Upravo *Petrijin venac* važi za njegovo najvrednije ostvarenje.

*U raljama života* jedini je film za koji je Rajko Grlić na Pulskom festivalu dobio Zlatnu arenu za režiju, dok su *Bravo maestro* i *Đavolji raj* najbolje prošli u inostranstvu (prvi je izvezen u 13

zemalja i bio na programu Kanskog festivala, a drugi je nagrađen za najbolju režiju na festivalu u Tokiju). U literaturi, pak, *Samo jednom se ljubi* (1981) redovno se izdvaja kao Grlićev najbolji film (vidi poglavlja o filmu u: Gilić 2010; Goulding 2002). U trenutku raspada Jugoslavije Grlićeva reputacija bila je takva da je mogao sklopiti *Čarugu kao* najskuplji hrvatski film svih vremena, s budžetom od milion dolara,<sup>12</sup> dok je nakon raspada, po povratku u Hrvatsku, snimio *Karaulu*, koja je predstavljala, za regionalne uslove nakon 2000. godine, skupu koprodukciju u kojoj su učestvovala sve države bivše Jugoslavije, izuzev Crne Gore, i imala je dobru gledanost u svim tim državama.

Goran Marković verovatno je od svih autora praške grupe imao najveću gledanost u domaćim bioskopima: izvanrednu posetu privukli su njegovi prvi filmovi *Specijalno vaspitanje* (1977) i *Nacionalna klasa do 785 cm<sup>3</sup>* (1978), dok je *Variola vera* šesnaesta na listi od dvadeset najgledanijih jugoslovenskih filmova svih vremena (Jeličić 2009: 71). *Specijalno vaspitanje* dobio je nagradu na tada značajnom festivalu u Manhajmu, ali je Marković na međunarodnim festivalima značajnijeg imao uspeha tek nakon raspada Jugoslavije. Na Pulskom festivalu osvojio je Zlatnu arenu za režiju dvaput, za *Već viđeno* i *Sabirni centar* (1989), koji su tih godina odneli i Velike zlatne arene kao najbolji filmovi. U literaturi i kritikama *Već viđeno* se obično izdvaja kao najvredniji Markovićev uradak (vidi: Goulding; Lim i Lim; Ognjanović 2007).

---

<sup>12</sup> <[http://www.filmski-programi.hr/baza\\_film.php?id=82](http://www.filmski-programi.hr/baza_film.php?id=82)>, posećen 6. 2. 2009.

## 4. TEME I ZNAČENJA

### 4. 1. Lordan Zafranović: telo, nasilje, alegorija

Ako nizu tematski i značenjski središnjih elemenata u Zafranovićevom opusu – telu, nasilju i alegoriji – dodamo iracionalnost, istoriju/revoluciju, religiju, mit i Mediteran, možemo reći da se Zafranovićevi filmovi, putem razvijanja motiva tela i telesnosti, erotskog i skarednog, bave temom nasilja i provale iracionalnosti, često u istorijskom periodu revolucije, a uvek u mediteranskom ambijentu, i da teže alegoriji sa religijskom i mitskom osnovom. Nagovešteno je to već u njegovim kratkim igranim filmovima, od kojih je najznakovitiji *Poslije podne (Puška)* iz 1968. godine.

Crno-bela kamera Ivica Rajkovića najpre snima delove jedne zgrade kao apstraktne, geometrijske kompozicije, u modernističkom maniru. Uskoro razaznajemo mesto i vreme radnje: obično mediteransko popodne u jednom dvorištu. Starica hoda uz stepenice, druga starica čita knjigu pored velikog krsta, žena doji dete, deca se igraju u dvorištu, a jedan momak vazdušnim pištoljem, sa balkona, puca u predmete i plakate (glumi ga poznati umetnik i performer Tomislav Gotovac). Nedugo zatim postaje jasno da Zafranovića ne zanima prvenstveno dokumentaristički prikaz dalmatinske „fjake“, jer jedan dečak iz dvorišta donosi staru pticu i traži od momka da je upuca. *Poslije podne (Puška)* od tog trenutka prikazuje dramu nasilja prema ptici, uz tiho, nezainteresovano posmatranje ostalih stanara dvorišta. Zafranović očito igra na simboliku koju ostvaruje jakim kontrastima – beba vs. starica, gola devojka vs. mrtva ptica, iracionalni, impulsivni, euforični dečak vs. hladnokrvni egzekutor – čime nam sugeriše značenjske opozicije života i smrti, nasilja i erotskog, nagonskog i promišljenog. U kadriranju se ovaj kontrast ostvaruje opozicijom pravaca pogleda (gore-dole), a Zafranović se u trenutku egzekucije ptice odlučuje za krupne planoce delova tela (oko, trbuh, zadnjica), insistirajući na zvuku pravog, a ne vazdušnog pištolja, i time sugeriše da mirno odobravanje hladnokrvnog i bezrazložnog nasilja ima ozbiljnije posledice.

Ovo donekle egzistencijalističko opredeljenje za modernističke postupke Zafranović nastavlja u *Nedjelji*, debitantskom dugometražnom filmu, tipično novotalasnom prikazu skupine besposlenih

mladića koji se u primorskom gradu takođe odlučuju za nasilje, sukobljavaju sa policijom, otimaju autobus... Povremena simboličnost „jakih prizora“, te meandrirajući narativ bez intrige, povezuju ovaj film sa drugim modernističkim tendencijama tih godina (*Horoskop* Bore Draškovića, iz iste godine, idealan je za poređenje). *Kronika jednog zločina* (1973) praktično je omnibus sastavljen od tri Zafranovićeve kratka igrana filma, takođe sa egzistencijalističkom teskobom, mediteranskim ugođajem i naglašenijom vizuelnom retorikom.

Kritičari se, međutim, uglavnom slažu da prepoznatljivi Zafranovićeve autorski rukopis započinje tek od *Muka po Mati* (1975), po scenariju Mirka Kovača, koji će i kasnije nastaviti saradnju sa Zafranovićem (pre toga su saradivali na interesantnoj televizijskoj duo-drami sa elementima teatra apsurda, *Ubistvo u noćnom vozu* iz 1972. godine). Od tog trenutka Zafranovićeve opus razvijao se oko dva naporedna tematska središta, što ga, kao što ćemo videti, spaja i sa ostalim pripadnicima praške grupe: jedno se sastoji od kamernih priča smeštenih u mediteranski ambijent, priča koje upućuju na alegorijska značenja, a govore o telu i snažnim, nekontrolisanim erotskim porivima, dok druga linija nastoji prikazati eksploziju žudnje za erosom i tanatosom u istorijskim okolnostima kada totalitarni režim podstakne i dozvoli ispoljavanje tih žudnji (vidi: Radić 2000). Prvoj skupini pripadaju *Muke po Mati*, *Ujed anđela* (1984) i *Haloa, praznik kurvi* (1988), a drugoj *Okupacija u 26 slika*, *Pad Italije* (1981) i *Večernja zvona* (1986). Potonja tri filma takođe su i nezvanična „revolucionarna trilogija“, obeležena Zafranovićevom reinterpretacijom narativa o Narodno-oslobodilačkoj borbi kao jednog od osnovnih narativa ne samo društva već i kinematografije. Za razliku od dominantne verzije, stvorene u klasičnom partizanskom filmu, Zafranović i Kovač stavljaju veći akcenat na ambivalentnost istorijske situacije i psihološke dileme junaka na svim zaraćenim stranama, težeći da ipak očuvaju suštinu dominantnog narativa – da je prilazak komunističkoj revoluciji bilo jedini etički ispravan izbor u datim okolnostima, ali da se revolucija katkad sprovodila i neetičkim sredstvima.

*Muke po Mati* je priča o bokseru Mati, seljaku iz dalmatinske zagore koji postaje radnik brodogradilišta, i kojega za svoje razumne i nerazumne ciljeve koriste trener i ekonom boksterskog kluba, i njegovom bratu Luki, koji nastrada kad upadne u bizaran odnos pomajke i pastorke iz grada, održavajući erotsku vezu sa obe. Sa prikrivenim motivom incesta i eksplicitnim upućivanjem na religioznu simboliku, ovaj film nastoji da Matine muke pre svega

prikaže u alegorijskom ključu, kao Isusove patnje. Na drugoj strani, ako priču čitamo u odnosu prema drugim jugoslovenskim filmovima sa sličnom temom industrijalizacije zemlje, poput *Zenice* (1958) i *Uzavrelog grada* (1960), čini se da Zafranović u *Mukama po Mati* ne osporava važnost društvenih reformi i emancipacijski osnov industrijalizacije i migracija iz sela u grad, ali svemu tome daje nov kvalitet u kojem erotsko igra ključnu ulogu. Kovačev scenario nagrađen je Zafranovićevom vrtoglavom vizuelnošću, sa neprekidnim pokretima kamere, zumovima i vožnjama, putem koje ne samo da se oneobičava u suštini jednostavna melodrama, već dinamizuje ritam pripovedanja i uvodi gledaoca u specifičnu atmosferu naglašene telesnosti, radničkog miljea i boksaerske borbe u kojoj nad ekonomskim dominira simbolički ulog (gotovo mistična vrednost pobeđe i poraza). Atraktivna lokacija splitskog brodogradilišta naglašava takav ugođaj, omogućavajući snimatelju Karpu Aćimoviću Godini ekspresivne kompozicije, sa konopcima, gvozdenim konstrukcijama i ogromnim brodovima na kojima se događaju ključne scene.

*Ujed anđela* i *Haloa, praznik kurvi* mnogo više se usmeravaju na temu erotskog, tako da junaci, i, osobito, junakinje, postaju praktično svodivi na tu dimenziju – erotska žudnja u njima toliko je jaka da dobija destruktivnu crtu, a Zafranović joj uzroke nalazi u incestuoznoj prošlosti junakinja, čime, se, u kombinaciji sa ambijentom Sunca, mora i kamena, pokušava izvući mitska dimenzija i pronaći kvalitet veći od života u svedenim pričama o telu. Očito je, kako smo već rekli, reč o dvema zasebnim linijama u Zafranovićevom opusu, koje imaju nekoliko dodirnih tačaka, ali su u svojim dominantnim odlikama posve različite. Neki tumači Zafranovićevog opusa, međutim, skloni su da te dve linije pomešaju.

Tako, na primer, pozivajući se na tezu Božidara Zečevića, iz teksta „Mit i antimit Lordana Zafranovića“, o dramaturškoj osnovi grčke tragedije u *Okupaciji u 26 slika*, Srđan Vučinić tumači prozu scenariste *Okupacije* Mirka Kovača. Vučinić upravo dramaturšku osnovu grčke tragedije, prenesenu u istorijski kontekst XX veka, vidi kao dominantan Kovačev postupak, i navodi sledeće njegove elemente: pad junaka iz sreće u nesreću, gradacija nesreće, mračne sile kojima je čovek izručen na milost i nemilost... Naizgled, u Kovačevoj prozi i u njegovim scenarijima, a posledično i u Zafranovićevim filmovima, čini se da ovakva osnova odista postoji

(delom i zbog toga što je veoma uopštena). Međutim, ako se nešto trezvenije gleda, čini se da je kod Vučinića reč o preslobodnom uopštavanju i prekomerno esejiziranoj interpretaciji.

Naime, dramaturška osnova grčke tragedije nije homogena pojava, i posebno su analizirane promene njenih dramaturških elemenata tokom istorije, poput manje uloge hora, uvođenja drugog i trećeg glumca, podela na činove... Očito da Kovačevi scenariji nemaju veze s tim. Naravno, jasno je da Vučinić povezuje Aristotelova razmatranja tragedije u *Poetici* sa neodređenim smislom „tragičkog“, ali na taj način mogu se, valjda, analizirati svi filmovi u kojima glavni junaci na kraju umiru – polazimo od premise da je život sreća a smrt nesreća, pa ako su junaci umrli, pre toga su bili živi, te su pali iz sreće u nesreću, i sad samo treba pronaći tamne sile u nizu kandidata kojih uvek ima na volju (sudbina, bogovi, đavoli, politika, istorija, ekonomija, „apsurdnost života“). U skladu sa idejom da poveže Kovača sa nekom vrstom hrišćanske metafizike istorije, Vučinić uvodi dve ideje. Prva je da Kovačevi junaci „primaju na sebe krst Hristovog stradanja“, da su, dakle, alegorički prikaz Hristove drame, ali da se, s druge strane, često u duševnom rastrojstvu identifikuju i sa Satanom. Druga je ideja „ljudske prirode podložne zlu“: „U *Okupaciji u 26 slika* idilične slike i karnevalsku atmosferu Dubrovnika smenjuje rat u vidu 'tebanske kuge' fašizma, pošasti koja se uvlači u zidine grada, u osujećene i zlu podložne prirode njegovih žitelja.“ (Vučinić 2009: 113).

Ako ostavimo po strani hrišćanske paralele i pitanje smisla naizmenične identifikacije sa bogom i đavolom, ovakvo tumačenje Zafranovića preko protumačenog Kovača, iako se poziva na sintezu istorije i nekih univerzalističkih koncepcija, poput „iracionalnih sila“ i „ljudske prirode“, u osnovi lišava Zafranovićeve filmove i Kovačev opus upravo istorijskog u njima. U istorijskoj trilogiji Kovača i Zafranovića, fašizam nije mračna sila već vrlo konkretna ideologija, koja se oslanja na kič i rasizam okupatorske vlasti i domaće (malo)građanske klase, koja tu ideologiju i održava na vlasti, te podstiče nacionalna trvenja i osvetoljubivost osujećenog radništva i nižih klasa. Ekstremno nasilje koje se događa posredstvom te ideologije nije potrebno mistifikovati u terminima „zla“ i „tamnih sila“: ono je, čini se, u Zafranovićevoj ratnoj trilogiji obično ispoljavanje primitivnih nagona, užitak u silovanju i ubijanju, omogućen totalitarnim režimom, kultom vođe i kolektivnih identiteta.

Iako je, dakle, vidljivo da je Zafranović bio zainteresovan za alegorijska značenja i religijske aluzije, i da je teme tela, erotike, iracionalnog, destruktivnog, mitskog, unosio u sve svoje filmove, treba imati na umu da je mitsko u ratnoj trilogiji pre svega deo kičerske banalizacije u fašističkoj kulturi, a da u kamernim dramama sa erotskom tematikom stvari stoje bitno drugačije.

#### **4. 2. Srđan Karanović: zastave u drugom planu**

U filmovima Srđana Karanovića ljudi se okupljaju, komešaju i masovno vesele na različite načine, veoma često „u drugom planu“. Nekada je sâmno snimanje povod okupljanja (*Društvena igra*, TV film *Pogledaj me, nevernice*, 1974), a nekada su u pitanju fešte, vašari i žurke na kojima se ljudi skupe radi zabave i odmora od realnosti, ali fešte na kojima nešto uvek pođe naopako (*Miris poljskog cveća*, *Jagode u grlu*). U pozadini, dok pratimo glavne likove i njihovu sudbinu, katkad vidimo vojne vežbe (*Nešto između*, 1983), ratne manevre (*Petrijin venac*), medijsku histeriju (*Za sada bez dobrog naslova*, 1988)... Karanović kombinuje taj motiv sa klasičnim scenarističkim postupkom otkrivanja vremena i prostora u kojima se odigrava radnja filma: vojne vežbe u *Nešto između* slikovito govore o Beogradu s početka 1980-ih, ironično prikazujući besmisao tih manevara, Drugi svetski rat u *Petrijinom vencu* jasno određuje vremenski period u koji je smeštena središnjica filma, i važan je dramaturški trenutak, a halabuka koja se u štampi i na televiziji podiže oko ljubavi Srbina i Albanke u *Za sada bez dobrog naslova*, mada hiperbolizovana radi poente o medijskoj hajci, zapravo opisuje etničke konflikte u socijalističkoj Jugoslaviji pred kraj 1980-ih, i tretman „kosovskog problema“ u javnosti. Likovi u pomenutim filmovima često se nalaze u kafani, gde doživljavaju sudbonosne preokrete: od memljive mehane u *Pogledaj me, nevernice*, preko improvizovanih restorana i splavova na obali reke (*Miris poljskog cveća*, *Jagode u grlu*), do kafane u kojoj Petrija radi kao konobarica, i one u kojoj njen muž Kamenče doživljava teške egzistencijalne krize (*Petrijin venac*).

Međutim, iako se nalaze u gomili ljudi, ili nedaleko od mase, glavni Karanovićeви junaci su izdvojeni, čini se da su unapred osuđeni da svaki njihov napor propadne, a uspeh prolazi pored njih kao zastave i narod koje vidimo u drugom planu: zapravo, taj svet u kojem su se obreli uporno ih zatvara i ne nudi im izlaz, pa iako oni pokušavaju da pobegnu – smisao tih pokušaja



dovodi se u pitanje. Zapravo, likovi dovode u pitanje svoj zadati identitet, onaj koji su im nametnule okolnosti, zapinju, muče se i lutaju ne bi li se oslobodili *nametnutog* i došli do *odabranog*. Na kraju, iako Karanović ukazuje da neki viši smisao *bekstva* može postojati, junaci ga ne dosegnu, odbace ga, ili zbog njega stradaju. U njegovom autorskom pogledu na svet pojedinca melju okolnosti i društvo, svaki pokušaj *bekstva* od zadatog identiteta završava se neuspehom, a umetnost ne može ništa učiniti.

U jednoj od ove tri faze nađu se, pre ili kasnije, svi ti silni naturščici, umetnici i nesrećne žene Karanovićevih filmova. Teza da amaterski glumci stoje nasuprot „jednoobraznosti buržoaskog sveta“ ne čini se uverljivom: u *Mirisu poljskog cveća* podjednako uzaludno i smešno, u *freak show* maniru, deluju obični ljudi koji su se proglasili umetnicima i pobjegli od urbanog otuđenja, kao i pravi glumci, na čelu sa Ivanom Vasiljevićem (tumači ga Ljuba Tadić): na obe grupacije Karanović gleda sa ironijom i pesimizmom. *Miris poljskog cveća* i *Pogledaj me, nevernice* nastavljaju se na režijski stil Aleksandra – Saše Petrovića, dok *Miris poljskog cveća* direktno preuzima ideju od filma *Gorki deo reke* (1958) Jovana Živanovića (i glavnog glumca, Ljubu Tadića), ali Karanović vidi ironiju i destrukciju, i ne nudi nikakav izlaz, tamo gde su modernisti, najviše Petrović, u amaterima i marginalcima ipak pronalazili „silu života“ (o tome je često govorio i Živojin Pavlović, a na takvu viziju sveta kasnije se nadovezao Kusturica). Amateri i naturščici postaju ubice, a „otuđeni umetnici“ vraćaju se jednoobraznosti svog sveta (glumac Vasiljević je na kraju *Mirisa poljskog cveća* tamo gde je bio na početku).

Opet, svako sanja o bekstvu: na reku i splavove (svi „glumci“ iz *Mirisa poljskog cveća*, generacijski prijatelji iz *Jagoda u grlu*), u kafanu i grad (Petrija i njena dva muža, Kamenče i Ljubiša), u inostranstvo (Marko, kog tumači Dragan Nikolić, u *Nešto između* mašta o Americi, Miloljub i Nadira u *Za sada bez dobrog naslova* o odlasku u Lion)... Jedino bekstvo koje zaista uspeva jeste bekstvo u ludilo i smrt, što je naročito naglašeno u *Petrijinom vencu*, možda najboljem Karanovićevom filmu: Kamenče (Dragan Maksimović), obogaljen i beznadežan, umire u kafani, Ljubiša (Pavle Vuisić), razočaran i odbačen od nove komunističke vlasti, odlazi neznano kud, Petrija počne da razgovara sa mrtvima. Ni u drugim filmovima oni koji žele da pobjegnu ne prolaze mnogo bolje: Marka u *Nešto između* makazama izbode ljubomorna cura Tvigica (Sonja Savić), na Stevana (Marta Keler) u *Virdžini* otac podiže pušku, spreman da ga/je

ubije u trenutku kada se on/ona otvoreno suprotstavlja nametnutom identitetu, i ne želi više da bude „muško“. Glavni junaci *Za sada bez dobrog naslova* sednu u voz i odlaze zagrljeni put Francuske, ali bacaju rolne filma o svojoj životnoj priči, gaze datu reč i odbacuju „viši smisao“ svoje drame. Ni za njih, kao ni za druge Karanovićeve junake, umetnost ne može ništa učiniti: ni gluma i stvaranje filma, ni audicije, naivna umetnost i televizija, ni poštenu dokumentarac, ni zli žanrovski film.

#### **4. 3. Rajko Grlić: melodrama i društvena kritika**

U opusu Rajka Grlića mogu se uočiti dve tematske linije: prva prati junake stavljene pred težak etički izbor, koji zbog svoje odluke doživljavaju psihološki lom, a druga melodramske priče, obično sa zapletom ljubavnog trougla, u vremenima političke krize. Obema linijama pokušava se ostvariti društveni angažman, tj. suptilno kritikovati jugoslovenski politički sistem, ili bar stvoriti neka vrsta aluzivne konstrukcije kojom bi se to moglo učiniti. Rajko Grlić stvarao je svoj opus između postmodernističkih postupaka i društvenog angažmana, što se ogledalo u tretmanu forme: postoje elementi metafilmske naracije (*Kud puklo da puklo*, *U raljama života*, 1984, scenarija za pomenute Karanovićeve filmove) i naglašene likovnosti na jednoj strani (raskošna fotografija Tomislava Pintera u *Samo jednom se ljubi* i *Đavoljem raju*, 1989, Živka Zalara u *Bravo, maestro*), a na drugoj likovi „oznaša“, siromašnih radnika i vojnika JNA pod pritiskom ostataka političke represije, nečeg što bismo mogli nazvati „neredom socijalizma“. Nered je prisutan bilo zbog toga što ideološki red tek treba da se zavede (*Samo jednom se ljubi*) ili zbog toga što je sjaj poretka odavno izbledeo (*Za sreću je potrebno troje*, *Karaula*). Grlić kao da je svesno napravio tetralogiju koja govori o četiri faze socijalističke Jugoslavije: predrevolucionarnoj (*Čaruga*), fazi posle revolucije (*Samo jednom se ljubi*), neveseloj socijalističkoj sadašnjosti (*Za sreću je potrebno troje*) i sutonu socijalizma (*Karaula*). Ono što sam nazvao „aluzivnom konstrukcijom“ kojom se kritikuje jugoslovenski socijalistički sistem prisutno je u skoro svim filmovima, bez obzira da li su smešteni u prošlost ili sadašnjost. Štaviše, upravo je aluzivnost najviše prisutna u istorijskom filmu *Čaruga* (1991).

Grlićevi filmovi su, dakle, u suštini psihološke drame i društveno angažovane melodrame koje se ili koriste postmodernističkim strategijama ili su smeštene u vreme političke krize. Potonji su karakteristični po tome što se u njima važni događaji jugoslovenske istorije odvijaju u pozadini priče koju pratimo, i za njih saznajemo preko radija i televizije: *Samo jednom se ljubi* smešten je u okolinu posleratnog Zagreba i vreme borbe protiv reakcionara a za izgradnju i obnovu zemlje, *Bravo, maestro* prikazuje kako se za uspon u umetničkom polju može koristiti političkim vezama, medijskim pritiscima i neefikasnošću samoupravnog sistema s kraja 1970-ih, *Za sreću je potrebno troje* odigrava se u prvoj polovini 1980-ih, u vreme ekonomske krize i otkrivanja ogromnog duga Jugoslavije zbog neisplaćenih kredita, a *Karaula* u 1987. godini, periodu demonstracija na Kosovu i dolaska Slobodana Miloševića na vlast u Srbiji.

Naravno, kako sam već podvukao, ova društvena angažovanost je u drugom planu, i Grlićevi filmovi obično gube kada se čitaju u tom ključu. Prikaz društvenih mehanizama koji, u *Bravo, maestro*, omogućavaju da karijeristi iskoriste klasni položaj, političke veze i licemerje kolega da bi uspeali na umetničkom planu, ne prezajući ni od plagijata, danas se uopšte ne čini kao nekakva jugoslovenska posebnost, već kao balzakovski moralitet o polju umetnosti u građanskom društvu, filozofska meditacija na temu umetničkog kredibiliteta, slobode i cene uspeha. Etički i ideološki konflikt unutar Odeljenja za zaštitu naroda (OZNA), u *Samo jednom se ljubi*, vodi do sloma koji doživljava Tomislav, komunista zaljubljen u balerinu iz građanske porodice, ali njegovo ludilo i samoubistvo manje su realistički, a više simbolički motivisane promene junaka kojom se želi dostići emotivnost i efektnost kraja. Paralele između Čarugine bande i mladih komunističkih revolucionara takođe deluju autorski nametnute, a u kontekstu 1991. godine, kada se „svako malo netko posipao pepelom po glavi“ i vadio cigle iz već urušenog zida bratstva i jedinstva, Čarugino aluzivno analiziranje ideje jugoslovenstva i alegoričnog prikaza revolucije deluju deplasirano. Isto je i sa *Za sreću je potrebno troje* i *Karaulom* – sve što u njima podseća na društvenu stvarnost i pokušava da s njom polemiše deluje konstruisano. Naročito se to vidi na primeru televizijskih i radijskih prenosa aktuelnih političkih događaja u *Za sreću je potrebno troje*, kao i Ninine (Dubravka Ostojić) veze sa političarem Ivanom (Vanja Drach) i završne tuče političara i glavnog junaka Drage (Predrag – Miki Manojlović) koja dovodi do presude i Draginog ponovnog odlaska u zatvor nedugo nakon što je iz njega izašao. U jednom trenutku izgleda kako je Grlić dodelio Ivanu ulogu političara samo da bi kritikovao socijalizam, jer ne

postoji drugi razlog da Ivan bude važan političar, niti njegovo zanimanje igra ikakvu ulogu u konstituisanju karaktera ili priče. U *Karauli* je situacija po tom pitanju drastična, jer je film snimljen 2006. godine, a govori o grupi vojnika JNA iz 1987, sve vreme imajući na umu raspad Jugoslavije u ratovima 1991-1995. i ulogu koju je JNA odigrala. Zbog toga svaka replika kojom junaci *Karaule* gnomski komentarišu svoju stvarnost odjekuje naknadnom pameću i bez razloga podseća gledaoca na dramsku konstrukciju.

No, analiza Grličevih filmova u ovom ključu ne donosi nam mnogo. Njegovi filmovi neretko imaju dramaturške nedorečenosti, naročito u pogledu motivacije, i zbilja su konvencionalni kada se porazmisli o njihovom političkom stavu i angažmanu. To je lako reći. Ali, mora se priznati da je Grlić bio dovoljno vešt reditelj, što u zanatskom smislu, što sposobnošću povezivanja sa odličnom ekipom saradnika, da nadomesti te nedostatke humorom i ubedljivošću emocija do kojih je dolazio pre svega vođenjem glumaca i radom sa direktorom fotografije. Zato se dela Rajka Grlića najbolje vide kada ih posmatramo kroz dvogled psihološke drame i melodrame, moraliteti i ljubavne priče na rubovima društvene krize. Tada glumci, najjači adut Grlića kao reditelja, dolaze do izražaja: ekspresivni Rade Šerbedžije kao kompozitor Vitomir Bežjak u *Bravo Maestro* (1978), izvanredni Miki Manojlović u ulogama Tomislava i Draga, Emir Hadžihafizbegović kao poručnik Safet Pašić, u jednoj od svojih najboljih uloga, Ivo Gregurević kao Čaruga, Petar Božović kao šef žandarmerije (što će kasnije postati njegova specijalnost jer će u likovima policajaca i žandarskih šefova stvoriti vrhunske glumačke kreacije)... Grličeve jača strana takođe je i uspešno adaptiranje književnih predložaka: romani Dubravke Ugrešić, Borislava Pekića i Ante Tomića pretočeni su kod Grlića u prijemčive repertoarske filmove.

Uz sve slabosti i vrline, danas gledati filmove Rajka Grlića moglo bi značiti da se sav balast društvene angažovanosti stavi pod tepih. Kad beogradski mangup Paunović (Sergej Trifunović) promeni natpis „Čuvajmo bratstvo i jedinstvo kao zjenicu oka svoga“ u naziv beogradske rok grupe „Električni orgazam“ – taj cinizam generacije koja je sazrevala kasnih 1980-ih i pronalaženje lake mete u partizanskoj prošlosti stvara pomalo neugodno osećanje. Međutim, stvari postaju ugodnije a filmovi bolji kada u njima, osim političkog konteksta, vidimo i žanrovsku tekstualnu osnovu, te u *Samo jednom se ljubi* prepoznamo sirkovsku priču o propasti braka Tomislava i Bebe (Vladica Milosavljević) koji potiču iz različitih klasnih sredina i čija

strast, razbuktana naglo, nestaje ispod naslaga nerazumevanja; *Za sreću je potrebno troje* posmatramo kao tužnu istoriju mladog Osiječanina Draga koji je beznadežno zaljubljen u bivšu suprugu Ninu, i koji, kada je izgubi zbog svojih slabosti, s očajanjem prihvata ljubav Zdenke Robić (Mira Furlan) i njene malograđanske fantazije o braku; a o *Karauli* razmišljamo kao o prostoru na kom se odvija čemer oficirskog života u kasarni bogu iza leđa, između propalog braka i sifilisa dobijenog od prostitutke, prostoru u kom su se našli osvetoljubivost beogradskog fićfirića, lažna nadanja oficirske žene i nesmotrenost i vetropirstvo Dalmatinca, u predvorju raspada jedne zemlje i njenog utopijskog sna.

#### **4. 4. Goran Paskaljević: nemoć i beznade**

U filmovima Gorana Paskaljevića gledamo nemoćne ljude, zaboravljene, odbačene, iskorišćene, ljude sa društvene margine, starce, alkoholičare, emigrante, a neretko mlade i zbunjene tipove, inertne, „pasivce“ koji ne mogu da se snađu u društveno-političkim okolnostima: ti likovi često su beznadežni, a još češće žrtve nasilja. Iako su takve odlike zajedničke mnogim filmovima „crnog talasa“ i praške grupe, Paskaljević se razlikuje od kolega najpre izborom rediteljskih uticaja. On je pronalazio inspiraciju podjednako u italijanskom neorealizmu kao i u jugoslovenskom i češkom „novom filmu“, i linije njegove karijere počinju iz te tri tačke: tema nemoći u poznom životnom dobu dala je Paskaljeviću likove staraca koji izviru iz De Sikinog *Umberta D.* (1952) (filmovi *Zemaljski dani teku*, *Suton*, *Tango argentino*, 1992), iz češkog filma 1960-ih dolaze problemi tinejdžera i mladalačke nemoći (*Čuvar plaže u zimskom periodu*, *Varljivo leto '68*, 1984), a istraživanje nasilja iz crnog talasa (*Pas koji je voleo vozove*, *Anđeo čuvar*, *Bure baruta*, 1998, *San zimske noći*, 2005). U četvrtu grupu mogli bismo svrstati filmove o vođama-manipulantima (*Poseban tretman*, 1980, *Vreme čuda*, *Optimisti*, 2005), dok bi *Tuđa Amerika* (1994) i *Kako je Hari postao drvo* (2001) predstavljali presek nekoliko navedenih tema.

Kao što su, dakle, njegove kolege sa FAMU počele kombinujući iskustva čehoslovačkog novog talasa sa nekim odlikama jugoslovenskog kasnog modernizma (dokumentarnost i kolaž Makavejeva, Pavlovićeve 'estetiku surovosti' i suprotstavljanje kolektivizmu, Petrovićev lirizam i naturščike), tako je i Goran Paskaljević počeo direktnom vezom sa novim jugoslovenskim

filmom, uz nešto mladalačkih problema, strogih očeva i ironije *a la Crni Petar* Miloša Formana. Paskaljevićev prvi film *Čuvar plaže u zimskom periodu* nastao je po scenariju Gordana Mihića, saradnika (sa Ljubišom Kozomarom) na *Kad budem mrtav i beo* i *Buđenju pacova* Živojina Pavlovića, ali je *Čuvaru plaže* Paskaljević dao svoju rediteljsku viziju, na prvi pogled sličnu sa onom Živojina Pavlovića, a u stvari suštinski drugačiju. Sam Pavlović o tome je rekao:

„Jedno vreme je Centar insistirao da *Čuvara plaže* radim ja. Međutim, meni je to bila bleđa replika prethodnih tekstova, pa sam razmišljao da li da se poduhvatim toga, no sa nekim novim idejama: da taj glavni lik ne bude mamlaz vezanih ruku i pameti, da to ne bude nesposoban stvor kojeg život šamara levo-desno, nego dečko koji je sa odličnim uspehom završio kožarski zanat, bio u vojsci, došao iz vojske i ne može da se zaposli. I nailazi na ono sa čim se sreće svaki čovek danas koji pokušava da se zaposli. Sve to kroz šta on prolazi trebalo je da bude situacija establišmenta, a ne njegov lični problem, inertnost.“ (Pajkić 2001: 34)

Istina, Dragan Pašanović (tumači ga Irfan Mensur), junak Paskaljevićevog prvenca, „svršeni učenik kožarske škole“, jeste „vezanih ruku i pameti“, zbunjen i nemoćan pred društvenim silama koje mu ne pružaju nikakvu šansu i vuku ga na dno, i svakako nije sposoban da im se suprotstavi. Međutim, nepravедno je reći da je problem samo Draganova inertnost – odrastanje u siromašnoj porodici železničara nije mu ponudilo baš previše mogućnosti, uz strogog, ali smešnog oca Milovana, čija je patrijarhalnost preterana, a neuspešna, i majkom, babom i tetkom usedelicom, u maloj kući (motiv „stambenog problema“, vrlo čest u jugoslovenskom filmu). *Čuvar plaže...*, naročito u scenama sa „ocem porodice“, kritikuje inertnost radničke klase, ali nalazi i mnogo razumevanja za njen položaj – ovaj film nešto od svoje vrednosti duguje višeznačnosti prikazanog sveta, što je prepoznatljiva vrlina Mihićevih scenarija. No, društvena kritika prisutna je tokom celog filma: naglašavaju se školovanje bez perspektive (kožarska škola, koju je Dragan završio, ne znači mu ništa i u filmu mnogo likova zdravorazumski potvrđuje besmislenost postojanja takve ustanove), nezaposlenost, siromaštvo radničke klase, korupcija, klasne razlike (brak Dragana i Ljubice propada i zbog toga)... Sve nas ovo navodi na zaključak da se u *Čuvaru plaže u zimskom periodu* nalazi kritika socijalističkog uređenja koje proizvodi besmislene kadrove za koje nema radnih mesta, propadajućoj privredi u kojoj su nepotrebne zanatlije osuđene da rade najniže poslove, da bi posle nekog vremena postali jeftina radna snaga, idealna da emigrira i radi najteže poslove u zemljama Zapada. Paskaljević, dakle, ukazuje na nemoć individualnih napora i želja za promenom, koji se uvek završavaju beznađem, i poziva na

socijalnu odgovornost svih, na društveni trud da se pronađe rešenje, što će činiti i u kasnijim filmovima, kada se mnogo neposrednije bude bavio socijalnim problemima. Naravno, ni razvijeni Zapad, predstavljen likom Dunjića, čoveka iz Švedske (u tumačenju Bore Todorovića), nije nevin u želji za eksploatacijom emigranata, što je naglašeno i u poslednjim kadrovima filma, kada vidimo grupu jugoslovenskih radnika kako odlazi vozom za Skandinaviju, i ulazi, u poslednjem kadru, u mračni tunel.

U vozu počinje i Paskaljevićev drugenac, ponovo na šinama crnog talasa: *Pas koji je voleo vozove* govori o Miki (Svetlana – Ceca Bojković), begunici iz zatvora koja pokušava da nabavi lažni pasoš i ode iz Jugoslavije u Pariz, gde joj živi brat. Na tom odmetničkom putu, najpre zajedno s vašarskim kaubojem i kaskaderom Rodeom (Velimir – Bata Živojinović), prati je mladić bez roditelja Mali (Irfan Mensur), zaljubljen u nju, i sam u nekakvoj beznadežnoj potrazi (on traži psa kojeg je dresirao njegov otac). Priča sasvim pavlovićevska i crnotalasa, kao i ekipa saradnika (Pavlovićeva uobičajena ekipa iz prvih filmova: scenarista Mihić, scenograf Dragoljub Ivkov, montažerka Olga Skrigin, i direktor fotografije Aleksandar Petković). Ali ovaj put, Mihićev scenario Paskaljević je slobodnije i originalnije obogatio mnogim upečatljivim vizuelnim rešenjima. *Pas koji je voleo vozove* može se bez zadržke smestiti rame uz rame sa najboljim američkim drumskim filmovima iz sedamdesetih (Pustara, *Badlands*, 1973, Terrencea Malicka, *Sugarland Express*, 1975, Stevena Spielberga, i drugi), dok pokreće i neka pitanja koja su u evropskom i američkom drumskom filmu načeta tek kasnije (žena kao odmetnik/lutalica, u *Thelma and Louise*, 1991, Ridleya Scotta i *Vagabonde*, 1985, Agnès Varde). Na kraju, nemoćni Mali, beznadežno zaljubljen u Miku koja ga odbacuje, gine na šinama, a Mika, progonjena policijom, odlazi negde teretnim vozom, takođe bez mnogo nade da će pobeći od propasti.

U trećem filmu Paskaljević je raskinuo sa ovom linijom crnotalasoških priča i po svom scenariju snimio *Zemaljski dani teku*, radeći sa naturščicima iz gerontološkog centra i praveći verističku priču o odbačenosti starih ljudi, njihovoj borbi za život, samoći i prijateljstvu. Ovde se ne može pobeći od upadljivosti rediteljskog stila: možda poređenje nije na mestu, ali u istoriji filma bilo je pojava da neka marginalizovana društvena grupa bude izabrana da glumi samu sebe, kao u slučaju filma *Nakaze (Freaks)*, 1932) Toda Browninga. Međutim, Paskaljević, kao ni Browning, nije želeo da pravi „šou nakaza“, već je očigledno bio iskreno zainteresovan ne samo

za probleme marginalizovanih grupa, već i za pitanje amaterizma i talenta naturščika (tu opsesiju deli sa Karanovićem), kao i etičnosti direktnog korišćenja njihovih priča i sposobnosti u umetničke svrhe. Ove teme Paskaljević će razviti u raznim pravcima: prinudno lečeni alkoholičari iz *Posebnog tretmana* prisiljeni su da glume sami sebe u predstavi o štetnosti alkoholizma, ali taj umetničko-didaktični projekat licemernog demagoga doktora Ilića (Ljuba Tadić) neslavno propada; u *Sutonu* (*Twilight Time*, 1982) starac Marko (Karl Malden), povratnik iz Amerike, bio je čikaški prvak u plesu, ali je sada nemoćan da pomogne unucima koje su roditelji ostavili, otputovavši na rad u Nemačkoj; Vojislav – Hulio Popović (Mija Aleksić) iz filma *Tango argentino* pevač je argentinskih pesama, ali se ispostavlja da zna samo jednu pesmu i da nikada nije bio u Argentini... Rad s marginalizovanim grupama Paskaljević je ponovio sa romskom decom u *Anđelu čuvaru* i autističnom decom u *Snu zimske noći*.

Kao što je već rečeno, nemoćni junaci u Paskaljevićevim filmovima često trpe nasilje. Kada se pojavio *Anđeo čuvar*, film u kojem novinar Dragan (Ljubiša Samardžić) istražuje trgovinu romskom decom i njihov prisilni rad u Italiji, da bi na kraju završio na đubrištu, pored svinja, kao u Pazolinijevom *Svinjcu* (*Porcile*, 1969), Miroljub Stojanović je u tekstu „’Tiho’ istraživanje nasilja“, objavljenom u prvom broju *Ju Filma Danas* (kasnije prevedenom na engleski u časopisu *Movie East* broj 2 iz 1992) ukazao upravo na ovu dimenziju Paskaljevićevog dela:

„*Anđeo čuvar* je film takozvanog ’nasilja samoodbrane’. U tom su filmu svi ugroženi, i svi uzvraćaju udarac. Naravno, u skladu sa svojim shvatanjem morala i unutar sopstvenih mogućnosti. Nad svim pojedinačnim prizorima nasilničkog tipa, lebdi jedno generalno nasilje organizovanog kriminala. (...) No, u Paskaljevićevom filmu vidimo da i žrtve doprinose rasprostranju ovog nasilja, te su sve implikacije veoma obespokojavajuće. Neznanje, ćutanje, neorganizovanost, ne mogu nikako biti saveznici u novinarovoj borbi, i njima se pretpostavlja individualna hrabrost koja se graniči s nepromišljenošću. Unekoliko neočekivani finale razimira ovu grozničavu individualnu aktivnost i poziva na kolektivni otpor. A gde on izostaje, moguć je kontinuitet zlostavljanja...“ (Stojanović 1988: 32)

Međutim, ispostavilo se da Paskaljevićevo pozivanje na kolektivni otpor, na intervenciju društva i države da bi se prekinuo „kontinuitet zlostavljanja“, daje samo umerene rezultate u popularnosti. Emir Kusturica je dve godine kasnije napravio film na istu temu, *Dom za vešanje* (1989), ali se bavio citiranjem, onirizmom, mitologizacijom priče o trgovini robljem i njenom žanrovskom utemeljenošću i kinematografskom prepoznatljivošću (pre svega paralelama sa



Coppolinim *Kumom / Godfather*, 1972) – što mu je donelo planetarni uspeh. Naravno, moglo bi se tvrditi da Zapad radije gleda mitologizaciju i metafiziku u priči o prodaji roblja nego sasvim konkretan problem organizovanog kriminala na sopstvenom tlu, ali je, ipak, jasno da su u pitanju dva vrlo različita filma, nastala pod sasvim drugačijim filmskim uticajima: Tarkovskog i Fellinija kod Kusturice, De Sice i Pasolinija kod Paskaljevića. Ipak, jedno će tokom 1990-ih postati zajedničko Kusturici i Paskaljeviću: optužbe za „balkanizam“ i ugađanje zapadnjačkim predrasudama, naročito u filmu *Bure baruta*, kome je spočitavano da naglašavanjem balkanskog crnila i zatvorenog kruga nasilja potpomaže stereotipe o „imaginarnom Balkanu“ (Vučinić 2008: 201-202).

Jedini film iz osamdesetih koji se ponešto razlikuje od ostalih naslova Gorana Paskaljevića iz tog perioda jeste i jedan od najradije gledanih njegovih filmova – *Varljivo leto '68*. Vrativši se scenaristi Mihiću i češkim uticajima, Paskaljević je napravio film nostalgije nabijen političkim podtekstom, u priči o odrastanju maturanta Perice (Slavko Štimac), sina okružnog sudije (Danilo – Bata Stojković), u vreme studentskih demonstracija, tokom leta 1968. godine, kada u Zemun dolazi ženski orkestar „Lutkice“ iz Češke. U prvom planu je simpatična melodrama o seksualnom sazrevanju, duhovita i izvrsno odglumljena – što su razlozi za popularnost ovog filma. Ali u drugom planu, osim ironičnih autopetičkih poigravanja sa pripadnošću „praškoj školi“, Paskaljević je zapravo sa bezbedne distance upoređivao situaciju Jugoslavije i Čehoslovačke i vrednost studentske pobune u prvom slučaju, odnosno Dubčekove vlasti u drugom. Naravno, poenta je, osim one da su levičari i studenti-pobunjenici iz 1968. bili infantilni tipovi, a da ni tipični jugoslovenski očevi sa njihovim neupućenim insistiranjem na marksizmu nisu bili mnogo bolji, i u tome ta da su diktature (titoizam u Jugoslaviji a sovjetska okupacija u ČSSR) uništila oba slobodarska pokreta, dok simboličan lov na divlje patke u završnici filma možda prikazuje „smrt slobode“.

Komunistička laž, manipulacija, žrtvovanje za „više ciljeve“, beskrupulozno bogoborstvo, represivni metodi, nepostojanost i prevrtljivost mase, sve se to nalazi u scenariju za film *Vreme čuda* (1990) Borislava Pekića, građanskog antikomuniste koji je bio na robiji posle Drugog

svetskog rata, a potom emigrirao u Englesku.<sup>13</sup> *Vreme čuda* pripada talasu otvorenog obračunavanja sa nasleđem komunizma i revizionističkog pristupa zvaničnim istinama o jugoslovenskoj revoluciji, što se može pronaći kako u jugoslovenskim filmovima s kraja 1980-ih, tako i u književnosti, publicistici i štampi.

Nakon raspada Jugoslavije, Goran Paskaljević nastavio je da razvija svoj opus u postavljenim okvirima, često povezujući svoje prepoznatljivo tematizovanje nasilja i kreiranje likova nemoćnih i marginalizovanih, sa snažnijom društvenom angažovanošću liberalno-humanističkog tipa.

#### **4. 5. Goran Marković: ustanove, grupe, individualci**

I Goran Marković nasledio je nešto od generacije jugoslovenskog novog filma: sukob „kolektiva i pojedinca“, tako nam poznat iz političkih tumačenja istočnoevropskog filma i jugoslovenskog „crnog talasa“. Pavle Levi o Markoviću piše:

„Goran Marković je izgradio svoj impresivni opus stavljajući pod filmsku lupu i sa puno duha (ali bez malicioznosti) analizirajući različite samoupravne institucije. Bez obzira da li je reč o popravnim domovima (*Specijalno vaspitanje*, 1977), osnovnim školama (*Majstori, majstori*, 1981), ili bolnicama (*Variola Vera*, 1982), u Markovićevim rukama svaka od ovih struktura funkcioniše kao precizan kritički odraz jugoslovenskog socijalističkog društva u celini.“ (Levi 2009: 92)

Levijev prikaz Markovićevog opusa je tačan, mada štur: on je, takoreći, prvo što vam pada na um kada pogledate sve Markovićeve filmove. Od kritičara koji su otišli dalje u tumačenju, Dejan Ognjanović je kao suštinsku odliku Markovićevog rukopisa istakao sudbinu malog čoveka kog melju sile totalitarnog društva, tipičnu za čehoslovački novi talas, dok je Ranko Munitić u Markovićevim filmovima video napetost između enterijera i eksterijera. (Munitić 2001: 26, Ognjanović 2007). Ako bismo nastavili čitanje u tom ključu, eksterijer bi, metaforički, mogao predstavljati slobodu pojedinca (kao eksterijeri u *Specijalnom vaspitanju* i *Nacionalnoj klasi do*

---

<sup>13</sup> U scenariju Mirka Kovača za film *Lisice* (1969) Krste Papića takođe postoje svi nabrojani motivi – poređenje ova dva filma svakako bi dalo zanimljive rezultate, ne samo u analizi uicaja crnog talasa na „prašku grupu“, već i u komparaciji političkih uverenja poetički i privatno bliskih pisca kakvi su bili Kovač i Pekić.

785 ccm, 1979), dok bi enterijer, naravno, prikazivao „socijalističko društvo u celini“ (tim pre jer se radi o enterijerima ključnih institucija društva – bolnicâ i školâ), tj. zatvorenost, neslobodu, zavist, karijerizam, razne vrste korupcije i mahinacija, kao i mentalitet „kolektiva“ (sa ili bez malicioznosti – otvoreno je pitanje).

Međutim, nije uvek tako. Nekada je taj eksterijer „slobodan“ prostor s kojim junaci ne znaju šta da rade: nakon što pobegnu iz doma jer su optuženi za krađu, Pera Trta i Ljupče iz *Specijalnog vaspitanja* ne mogu da opstanu u slobodi „otvorenog prostora“, uprkos tome što imaju kola. Ova dva motiva, otvoreni prostor i automobil, tako draga američkom drumskom filmu, u socijalističkom društvu nemaju istu funkciju i za dvojicu domaca ne postoji sloboda da se izgube, da se mahnito voze putevima Jugoslavije, bežeći od policije. Zato Pera na kraju predlaže da se vrate u popravni dom. Saša Belopoljanski, arhitekta i slobodni umetnik iz *Tajvanske kanaste* (1985), pokušava da pronade slobodu beskućništva i automobila, ali kada je napolju – često nema gde da spava, a ni automobil nije uvek siguran (upečatljiva je scena u kojoj Belopoljanski ostane bez goriva, na kiši). Naravno, ne treba trošiti reči da bi se dokazalo kako su glumci iz *Turneje* (2008) najsigurniji u enterijeru pozorišne sale, a ne u širokim poljima bosanskog ratišta.

Dakle, opis autorskih opsesija Gorana Markovića moramo proširiti: njegov opus jeste izgrađen na analizi i kritičkom prikazu društvenih institucija koje su alegorije društva u celini, u kojima totalitarni sistem uspeva da izvitoperi i slomi moral i egzistenciju malog čoveka, i jeste u napetosti između enterijera i eksterijera, odnosno zarobljenosti i oslobađanja, ali je u centru svega priča o „dezintegraciji grupe“, sa značajnim uticajem žanrovskog filma, priča o učmalom, konformističkom kolektivu zaklonjenom iza ustanove, nasuprot kojem stoji individualac sa drugačijim svetonazorom, individualac koji unosi nemir u kolektiv i od kog se kolektiv brani argumentom o ugroženosti samog integriteta i funkcionalnosti ustanove.

U Markovićevim filmovima brojni su primeri koji se uklapaju u ovaj opis opusa. U *Specijalnom vaspitanju*, Markovićevom debitantskom ostvarenju koje odmah stvara veze sa Truffautovim *400 udaraca* (*Les quatre cents coups*, Truffaut, 1959), ali i jugoslovenskim filmovima na temu popravnih domova i siročadi (*Crni biseri*, Janić, 1958, *Mali vojnici*, Čengić, 1967), reč je o

kolektivu iz popravnog doma, podeljenom na dve zajednice, zajednicu pitomaca i zajednicu vaspitača.<sup>14</sup> U tu sredinu dolaze novajlije, Pera Trta (Slavko Štimac), pitomac, i Žarko Munižaba (Bekim Fehmiu), vaspitač, obojica drugačiji od sredine. I dok se Pera nekako uklapa u zajednicu kojoj će morati da pripada, vaspitač Munižaba je u stalnom sukobu sa kolegama zbog metoda koje koristi, ili, bolje rečeno, zbog metoda koje *ne koristi*, jer vaspitač Munižaba ne želi da batina pitomce, urla i zastrašuje ih.

I u ovom, kao i u drugim jugoslovenskim filmovima čija je radnja smeštena u popravne domove, postoji pokušaj institucionalnog pristupa problemu (ratnog) siročeta, pokušaj društvenog kanalisanja, zalečenja, transformacije traume, ideje da se trauma uz pomoć pedagoga i institucije primiri, potisne, izleči i preobrazi u nešto društveno korisno. U svim tim filmovima, pa i kod Markovića, pojavljuje se dobronamerni pedagog koji bi modernim metodama, nenasiljem, kreativnošću i dijalogom da izvede taj naum, ali uvek kao da postoji neki višak traume koji se ne može „modernizovati“, socijalizovati. U *Crnim biserima* naum, naizgled, funkcioniše, ali na kraju nam se otkriva da je voice-over narator nepouzdan, jer kaže da su delikventi otišli u mornaricu i da su možda izmislili srećni kraj priče koji je on upravo ispričao, a da je u realnosti kraj možda bio crn, no su se pitomci dogovorili da ipak svima pričaju optimističku verziju. U Čengićevim *Malim vojnicima*, pak, nema izgleda da će vaspitač, kog glumi Stole Arandelović, bivši partizan, i sam dobrano istraumiran od rata i ženine trudnoće, uspeti da traumu ratne siročadi pacifikuje. Razvoj ove teme socijalističkog odgoja socijalizovanog subjekta kod Gorana Markovića se okončava u otvorenom pesimizmu, koji izražava i sam vaspitač Munižaba kada kaže: „Ne možete nekom ko je duboko povređen vratiti veru u ljude tako što ćete ga seliti iz garaže u garažu.“ U čitavom filmu iznova se uveramo da institucija nema snage u borbi sa društvenim problemima, niti da moderni pedagog suštinski ima šanse da pitomcima ponudi išta osim svog razumevanja i prijateljstva, a trauma se razrešava *deus-ex-machina*, iznenadnom smrću.

---

<sup>14</sup> Uticaj Truffautovog filma vidljiv je u odabiru glumca, u priči o zbunjenom tinejdžeru u teškoj situaciji, o begu iz popravnog doma, a čak je i kadar pred kraj *Specijalnog vaspitanja*, približavanje kamere i krupni plan Slavka Štimca dok posmatra saobraćajnu nesreću, veoma sličan završnom kadru *400 udaraca*, po formi i po nameri da se prikaže sva mladalačka zbunjenost i teškoća u sudaru sa društvenim beznađem.

Lik koji neprestano podseća ustanovu da nešto s njom nije u redu jeste Ljupče Ćutolog (Aleksandar Berček), momak koji stalno ćuti, i u stvari ne treba da bude u popravnom domu, jer ništa nije skrivio, ali društvo naprosto nije znalo šta s njim da radi nakon što je ostao bez majke, videvši njeno ubistvo. Ljupče je taj koji beži iz doma, on je čovek od akcije, bez ideala da može promeniti društvo, on je najveći pobunjenik – i on na kraju strada. I dok u drugim filmovima na ovu temu porodica možda i predstavlja bolji prostor za socijalizaciju i izlečenje traume od institucije, kod Markovića ni ona nema šanse. Policajac (glumi ga Ljubiša Samardžić) u *Specijalnom vaspitanju*, koji je Peri Trti simbolička zamena za oca, kada mu žena najzad zatrudni, odriče se ideje da bude zamena za oca siročetu Trti, i predlaže da od siročeta uzme stan. Policajac, dakle, počinje kao pravi socijalistički subjekt, ali postaje malograđanin. Možemo, čak, reći da tragedija na kraju nastane ne zbog represije i nefunkcionalnosti popravnog doma, već upravo zbog, mada dobronamerne, ideje vaspitača Munižabe da pitomce Trtu i Ćutologa ohrabri u pravcu heteroseksualnosti i porodice. Naime, devojčica s kojom Ljupče Ćutolog ostvari ljubavnu vezu ukrade pare od svojih srednjeklasnih roditelja, a pitomci odmah budu optuženi, zbog čega zapravo beže iz doma, a ne zbog represije u samom domu. Srednjeklasna porodica tada nastupa protiv radničkog/proleterskog statusa pitomaca, i vidimo da krajem 1970-ih policija i direktor doma odmah prihvataju verziju srednje klase. Kada Ljupče pogine, Pera Trta i vaspitač Munižaba sede u mraku, ćute i puše: Munižaba zna da je za Ljupčetovu smrt i on na neki način odgovaran, jer je poverovao u mogućnost heteroseksualnog izbavljenja putem integracije u matricu malograđanske/srednjeklasne porodice.

Brana Mitrović Flojd, glavni junak *Nacionalne klase*, blizak je Ljupčetu, bar na početku filma: on se ponaša izrazito individualistički i suprotstavlja se konvencijama i auto-moto kluba čiji je član (odlučuje da vozi za sebe i ne zanima ga dogovorena klupska strategija – što dovodi do tuče u klubu) i konvencijama socijalističkog društva (izbegava vojsku, neće da se zaposli, spava do podne, odbija da nadoknadi i prizna štetu nakon što načini saobraćajni prekršaj). Njegov lik je, zapravo, odraz onoga što se ranijih godina dešavalo u američkom filmu: mlad čovek bez perspektive, buntovnik bez ideologije, čovek koji je sav u akciji...<sup>15</sup> Lik Flojda se, što je Munitić već primetio u pomenutom tekstu, nastavlja na Džimija Barku iz Pavlovićevog *Kad budem mrtav*

---

<sup>15</sup> O takvom junaku, čije korene Pavlović pronalazi u romanu *Na putu* Džeka Keruaka, razgovaraju Nebojša Pajkić i Živojin Pavlović u Pajkić 2001: 96.

*i beo* (1967). Kao i u debitantskom ostvarenju, Marković kreira asocijativni i referentni kôd najpre izborom glavnog glumca (Dragan Nikolić, kao i kod Pavlovića), a potom i sličnom životnom situacijom junaka (nezaposlen, lutalica, dinamičan tip). Takav junak kod Markovića, kao i kod Pavlovića, prolazi kroz niz scena sa društveno-kritičkom namerom: vidi se da je podmetanje lažnih medicinskih rezultata da bi se izbegla vojska već ustaljena praksa, nameštanje u auto-moto klubovima takođe, dok društvo pokreću političke veze (otac Flojdove devojke, kojega glumi Rade Marković, moćan je i bogat čovek, pripadnik „crvene buržoazije“, koji može „sve da sredi“)... Ali, nekonformisti i individualci kao Flojd, ljudi akcije, ipak završavaju kao pripitomljeni, integrisani članovi društva: Flojd odlazi u vojsku, pristaje da se oženi, i naslućujemo da će nadalje živeti miran, (malo)građanski život u kome će slaba uteha biti sveže stečeno, iskreno prijateljstvo sa Milom Bubregom (Bogdan Diklić). Ako se opet pozovemo na paralelu sa crnim talasom, razlika je zaista drastična i vrlo znakovita: Džimi Barka umire apsurdnom smrću, „dijalektički suprotstavljen“, ubijen u poljskom klozetu, dok je Flojd kupljen, oženjen, ošišan, „kritički prilagođen“.

U trećem filmu, Marković je odlučno pošao putem narativa o „dezintegraciji grupe“, i to će mu doneti ne samo autorsku prepoznatljivost već i ogromnu gledanost. U ovom filmu naša je teza dovedena u pitanje, jer je teško reći ko u *Majstori, majstori* igra ulogu individualca. Možda je to Đoka Viski (ponovo Aleksandar Berček), nastavnik srpskohrvatskog, notorni pijanac koji recituje pesmu poznatog klockotriste Aleksandra Sekulića o upadu majstora u kuću, zapravo o rušenju „privatnog“ enterijera, o upadu nekakvog sumnjivog i nasilnog kolektiva u nečiju privatnost? Tako bismo preko Đoke Viskija došli i do tumačenja filma, jer je Viski ironični pesimista koji sve vreme ismeva ustanovu u kojoj radi i način na koji ona funkcioniše, iako njegovu ironiju, istini za volju, niko ne primećuje. Viskijeva ironija očigledna je u sceni kada mladog inspektora Simića (Bogdan Diklić), koji je u školu došao sa zadatkom da ispita prijavu o „zloupotrebi službenog položaja“, podvrgava torturi priglupе, na brzinu sklepane priredbe u čast penzionisane pomoćne radnice Keve, kao i u scenama kada prosvetne radnike tokom priredbe snima kamerom. Ili je, ipak, najveći protivnik kolektiva mlada profesorica engleskog Gordana (Snežana Nikšić), oko koje se i vrti priča, spremna da optuži zamenika direktora Bogdana (Predrag Laković) za zloupotrebu službenog položaja, ono što bismo danas nazvali „seksualno uznemiravanje“, i time pokrene zamajac raskrinkavanja nemorala ugledne škole? Teško je reći,

jer je Marković ovu komediju postavio kao satiričnu i višesmisleni, a odnos kolektiva i pojedinca ne da se lako formulirati. Jednom rečju, svi su podjednako odgovorni. Tadašnji kritičar *Politike* Milutin Čolić smatrao je da su *Majstori, majstori* film koji nedužne prosvetne radnike optužuje za pijanstvo, sitne interese, karijerizam, mržnju i lažni moral svake vrste. Ovakvi prosvetni radnici ne postoje u našem društvu, smatrao je Čolić, i u pitanju je čista zloradost kojom Marković uspeva jedino da proizvede osećanje nelagodnosti u publici (Čolić 2002). Ali osim što je reč o alegoriji društva u kojem su intelektualci primorani na „ketman“<sup>16</sup>, ćutanje, nerad i dvostruki moral, čini nam se, naša reč protiv Čolićeve, da su takvi prosvetni radnici, dužni ili nedužni, i te kako postojali, onda kao i danas. Oni su Markoviću bili potrebni kao „ogledna grupa“ koja se dezintegriše zbog društva u kom se nalazi.

Naravno, filmovi o grupama/raspadu grupe (sastavljene od sličnih ljudi ili od potpunih stranaca) nisu nikakva retkost, od Fordove *Poštanske kočije* (*Stagecoach*, 1939), preko *Nadnice za strah* (*Le salaire de la peur*, Clouzot, 1953), do *Osmog putnika* (*Alien*, Scott, 1979). Ovaj potonji, a s njim i Nybyjev/Hawksov *The Thing from Another World* (Nyby, 1951), odnosno Carpenterov rimejk *Stvor* (*Thing*, Carpenter, 1982), najbolji su primeri filma u kom članove grupe/kolektiva napada nekakav monstrum ili virus koji im ulazi u tela i oduzima ljudske karakteristike.<sup>17</sup> U pomenutim filmovima društvena poenta (medijska paranoičnost i osećanje nesigurnosti tokom Hladnog rata, strah od komunizma itd.) krila se u pozadini žanrovskog obrasca: kod Gorana Markovića – stvar je obrnuta. *Variola Vera*, njegov najveći bioskopski uspeh, varira motive iz pomenutih naučno-fantastičnih filmova i kombinuje ih sa žanrovskim stilemama iz filmova katastrofe i horor filmova u priči o virusu velikih boginja koji napada jednu beogradsku bolnicu i čiji su pacijenti i lekari prinuđeni da borave u karantinu.<sup>18</sup> Ustanova koja preuzima teret alegorije ovaj put je bolnica, a individualac – doktor Grujić (Rade Šerbedžija), čovek akcije, virilan tip, ljubitelj života, žena, viskija i slobode. On je taj koji će otvoreno raskrinkavati zloupotrebe službenog položaja/moći (ponovo), dvostruki moral i sve ono što izlazi na površinu nakon što virus varirole uzme maha.

---

<sup>16</sup> Izraz dolazi iz islamske teologije, a njime se označava javno odobravanje postupaka vlasti ili autoriteta, iako se u dubini duše zadržava suprotan stav. Poljski nobelovac Czeslaw Milosz ovim izrazom pokušao je da opiše pristanak intelektualaca na komunističku diktaturu.

<sup>17</sup> *The Thing from Another World* nastao je po noveli *Who Goes There?* Dona A. Stuarta, pseudonima Johna W. Campbela Juniora, objavljenoj još 1938. godine.

<sup>18</sup> Za pomniju analizu horor motiva vidi poglavlje o *Varioli veri* u navedenoj knjizi Dejana Ognjanovića (2007: 75-87).

*Tajvanska kanasta* je osoben slučaj, mada svakako zaslužuje revalorizaciju i eventualno poređenje sa *Kako sam sistematski uništen od idiota* (1983) Slobodana Šijana. Saša Belopoljanski (Boris Komnenić) blizak je Flojdu, čovek koji se skita po Beogradu trudeći se da proda svoj umetnički rad, originalne „mrdalice“, i za kog je teško reći čemu se suprotstavlja osim konformističkom životu kao takvom. I ovde, kao i drugde kod Markovića, ukazuje se na razne društvene probleme, recimo, privrednog kriminala, mutnih radnji i poslova u građevinarstvu i arhitekturi, kao i na zaludnost „umetničarenja“, propale ideale nekadašnjih buntovnih studenata i šezdesetosmaša, ali reći kako je Belopoljanski na jednoj a kolektiv cele socijalističke kulture na drugoj – bilo bi netačno i previše slobodno. U njegovom slučaju pre je reč o jednom psihološkom slučaju osećanja promašenosti i neuspeha, što će se nastaviti u još jednom izvanrednom Markovićevom filmu iz osamdesetih – *Već viđenom* (1987) kroz priču o propalom pijanisti, nastavniku klavira koji završava kao ubica i mentalno poremećen čovek.

Marković je nastavio utabanim i poznatim putem i u *Sabirnom centru* (1989), koji se može smatrati jednim od ključnih parabola o kraju komunizma, gde živi naslednici rasturaju ono što su očevi sagradili i sakupili, smatrajući arheološki vredne predmete za „starudiju“, a mrtvi ljudi, na čelu sa narodnim herojem čije ime nosi mala ulica u predgrađu (preživeli heroji „dobili su centar“), žele da se vrate na onaj svet kada vide kako im žive bližnji.<sup>19</sup> Kulturni *Tito i ja* (1992), nostalgični omaž vremenu u kome ste mogli kritikovati društvo i od tog istog društva biti nagrađivani i priznati kao veliki umetnik, za lik individualca bira dečaka Zorana (Dimitrije Vojnov), koji teško može da se uklopi u pionirski kolektiv na putu do Titove kuće, ali čiji je odnos sa jugoslovenskim Maršalom i Predsednikom, iako ambivalentan, zapravo iskreniji i pošteniji od odnosa „revnosnih“ pionira željnih nastavničkih pohvala i socijalnog statusa.

Posle ovog, Goran Marković snimio je *Urnebesnu tragediju* (1995), svoj možda najslabiji film, da bi se pred kraj 1990-ih uglavnom bavio dokumentarcima, preispitivanjem svoje javne i privatne pozicije, i borbom protiv Slobodana Miloševića (*Poludeli ljudi*, 1997, i *Nevažni junaci*, 1999, o pobunama i demonstracijama protiv Miloševića, i *Srbija godine nulte*, 2000, koji je neka

---

<sup>19</sup> Sve će se to i desiti nakon „pada komunizma“ i cepanja Jugoslavije, na sasvim banalnom nivou, od menjanja naziva ulica do uklanjanja spomenika i naziva iz doba SFRJ.



vrsta autobiografije/autorefleksije na temu života za vreme Miloševićeve vladavine).<sup>20</sup> U *Kordonu* (2002) i *Turneji* (2008), iako je ponovo posegao za žanrovskim obrascem „grupe u neprijateljskom okruženju“ (policajci za vreme demonstracija u prvom slučaju, odnosno glumci u ratu u drugom), Marković je uspeo da održi stabilnu vodeću poziciju u kulturi: rediteljskom energičnošću i modernim rešenjima u prvom, a nagradama, pažnjom koja mu je pridavana u javnosti, i dobrim prijemom filma kod publike na prostoru bivše Jugoslavije.

---

<sup>20</sup> Stanovite paralele reditelja praške grupe sa italijanskim neorealizmom i ovde su očigledne: *Srbija, godine nulte* parafraza je Rossellinijevog *Nemačka, godine nulte* (*Germania anno zero*, 1948).

## 5. STILSKE KARAKTERISTIKE

### 5. 1. Novi film i crni talas: kasni modernizam

Videli smo da se u literaturi o jugoslovenskom filmu „praška škola“ često sagledava putem poređenja sa generacijom „crnog talasa“. Iz dosadašnjeg izlaganja može se zaključiti da, ako ostavimo po strani opšte mesto o neopravdanosti kritičarske žudnje za klasifikacijama i komparacijama, ostaju činjenice da su Srđan Karanović i Goran Marković počeli u Kino-klubu Beograd, bilo da su tamo snimili svoje prve amaterske filmove (kao Karanović) ili su se „smucali unaokolo“ (kao Marković, po sopstvenom priznanju; Marković 1988: 71), da su Rajko Grlić i Lordan Zafranović takođe imali kinoklubaško iskustvo amaterskog filma, koje su prošli glavni pripadnici crnog talasa, da su praktično svi reditelji iz praške grupe saradivali praktično sa istim kreativnim timom sa kojim i crnotalasoavci, počev od glumačkih imena poput Bekima Fehmijua, Milene Dravić, Dragana Nikolića i Ljube Tadića, preko direktora fotografije Tomislava Pintera i Aleksandra Petkovića, do montažerke Olge Skrigin i kompozitora vrlo konkretnih paralela u likovima i fabuli i stilski direktnim nastavljanjem na „crnotalasoavce“.

Zbog problema sa tim nazivom koje smo već naveli, „crni talas“ uporno pišemo pod navodnicima. Mnogo boljom čini nam se šira oznaka „jugoslovenski novi film“, jer se ona može povezati sa, u filmološkoj literaturi već uobičajenom, stilskom i istorijskom periodizaciji po kojoj se za nove valove i njima sapatničke tendencije tokom 1950-ih i 1960-ih koristi naziv „kasni modernizam“ ili „drugi talas modernizma“ (Kovács 2007). Prema tome, kada upotrebljavamo termin "modernizam" u vezi s filmom, imamo u vidu kombinaciju dvaju koncepcija: jednu je predložio András Bálint Kovács, a drugu David Bordwell. Prema mađarskom autoru, avangarda i modernizam dva su razdvojena i nekoherentna procesa, a modernizam se na filmu ispoljavao u dva vida, bivajući presudno obeležen susretom sa avangardom, i preuzimanjem, ublažavanjem i prilagođavanjem njene radikalnosti. "Kasni modernizam" na filmu 1960-ih oslanjao se na iskustva modernizma 1920-ih i 1930-ih, ali je, za razliku od perioda između dva rata, kada je kinematografija bila u neprekidnom odnosu sa izvanfilmskim umetnostima, modernistički film 1960-ih pokušao da tehnike preuzete iz avangardnih pokreta i drugih umetnosti upotrebi na samosvojan, autorefleksivan način,

inherentan filmu, i tako pokaže svoju autonomiju. Kovács navodi tri glavna doprinosa modernizma između dva rata onom iz 1960-ih, koji se temelje u prožimanju ekspresionizma, impresionizma, nadrealizma i modernističkih filmova 1960-ih: "Možemo, na kraju, zaključiti da je rani modernizam inicirao tri glavne tehnike koje su preuzete u kasnom modernizmu: upućivanja na modernu umetnost izvan filma, istraživanje potencijala filmskog medija za vizuelne i ritmičke apstrakcije, i uspostavljanje odnosa između mentalne i fizičke dimenzije junâka" (Kovács 2007: 19–20).

Na ovakav zaključak upućuju i reči francuskog novotalasovca Erica Rohmera iz 1959, koje navodi David Bordwell: po Rohmeru, krajem 1950-ih nije bilo modernog filma koji bi "pokušao napraviti ono što je kubizam napravio za slikarstvo ili američki roman u književnosti, drugim riječima, rekonstruirati stvarnost od neke vrste komadića koji bi neupućenima djelovali posve proizvoljno" (Bordwell 2005). Par godina kasnije, upravo to će pokušati brojni evropski (ali ne samo evropski) "umetnički filmovi", na čelu sa *Hirošimo, ljubavi moja* (*Hiroshima, mon amour*, 1959) i *Prošle godine u Marijenbadu* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961) Alaina Resnaisa. Filmovi su pokušali da se bave istim temama i tehnikama kao i književnost, bivajući pod uticajem modernističkih romana o jednom danu, ili onih o životu grada, poput Joyceovog *Uliksa* ili Dos Pasosovog *Manhattan transfera*, ali težeći da se tih uticaja i oslobode. Tako su nastali filmovi poput *Cleo od 5 do 7* (*Cléo de 5 à 7*, A. Varda, 1962), dok se u Jugoslaviji takve tendencije mogu pronaći, na primer, kod Aleksandra Saše Petrovića (*Dani*, 1963) i Ranka Marinkovića u romanu *Kiklop*. Toj struji svakako pripada i Mimičin *Ponedjeljak ili utorak*, koji takođe uzima "komadiće" avangardnih postupaka, poput asocijativne montaže ili nadrealističke oniričnosti, ali u službi naracije, psihologije lika, autorske poente, baš kao što je i Resnais, kako primećuje Bordwell, "preradio sovjetsku montažu za svrhe psiholoških razotkrivanja" (Bordwell 2005: 116).

Filmove tog tipa Bordwell smatra zasebnom kategorijom "art filma", sa zajedničkim stilskim odlikama. Jedna od ključnih jeste dijalektička priroda "umetničkog filma" Evrope, Azije i Južne Amerike, koji je, prema Bordwellu, uputio "veliki izazov standardiziranom filmu glavne struje", kao i dotadašnjem forsiranju dubinske oštine i neorealizma u filmskim kritikama i esejima Andrea Bazina: "Bazinovu idealu objektivnosti i *Cahiersovu* uzdizanju trezvene, elegantne

mizanscene suprotstavio se film fragmentacije, dvosmislenosti, distanciranja i napadnih estetskih efekata" (115). U nizu filmova režisera poput Godarda, Antonionija, Bergmana, Wajde, Bordwell prepoznaje zajedničke stilske činioce: slabljenje uzročno-posledičnih veza u priči; "realističnost" (autentične lokacije, stvarni društveni problemi, prikaz "nedostatka komunikacije", otuđenja); autorsku motivaciju; nedostatak jasnih ciljeva glavnih junaka, njihovo lutanje; pasivni prelazak likova iz jedne u drugu situaciju, ali sa načelno postavljenom narativnom situacijom, u kojoj se više vodi računa o psihološkoj potrazi za objašnjenjem osećanja nego o napetosti i dinamici zapleta; narušavanje prostorno-vremenskog kontinuiteta; intenzivna subjektivnost i dokumentarnost; naglašavanje autorske vizije (režiserove, najčešće); dvosmislenost, otvorenost strukture (vidi: Bordwell 2002). Iako Kovacs katkad poistovećuje "kasni modernizam" i "art film", a razdvaja avangardu i modernizam, dok Bordwell čini obrnuto, Bordwellov zaključak o art filmu u osnovi je, kada se zanemare terminološke finese, veoma blizak Kovacsevom: "Viđen iz drugog ugla, art film predstavlja pripitomljavanje modernističkog filma. Art film je ublažavao modernistički napad na narativnu kauzalnost, stvarajući posredne strukture – 'stvarnost', subjektivnost lika, autorsku viziju – koje su omogućile novu koherenciju značenja" (Bordwell 2002: 100).

Kovács Bordwellovoj listi stilskih postupaka dodaje i sedam žanrova koje je kasni modernizam preferirao: melodrama, istraga, lutanje/putovanje (pikareska), mentalno putovanje, drama zatvorene situacije, satira/parodija žanra i film esej (Kovács, 99-120). Na kraju, prema kriterijumu formalnih obrazaca, tj. njihovim koordinatama prema opozicijama kontinuiteta i doskontinuiteta, odnosno, radikalnog kontinuiteta i fragmentiranog pogleda (montaže, kolaža, kompilacije), Kovács predlaže četiri grupe paradigmatičkih stilova kasnog modernizma: minimalistički, naturalistički, ornamentalni i teatarski stilovi (140-192). Svaka od njih ima svoje podvrste i uzorne reditelje – minimalistički stilovi su minimalizam u užem smislu (Bresson i njegovi sledbenici), analitički minimalizam (Antonioni i njegovi sledbenici) i ekspresivni minimalizam (Bergman i njegovi sledbenici); naturalistički stil sastoji se od postneorealizma (Pasolini, Visconti), cinema veritea i novotalasnog stila (lični dnevnik); ornamentalni je povezan sa folklorom ili rekonstrukcijom neke drevne/primitivne mitologije ili kulture (Fellini, Pasolini i Tarkovski snimili su filmove u ovom stilu); teatarski stilovi zasnovani su na „ekscennoj, neprirodnoj, preteranoj apstraktnoj naćinu glume“ koji istiće artifićijelnost a ne psihološki

realizam, a takođe sadrže artificijelnju scenografiju i naglašeno ekspresivno osvetljenje (reditelji ovog stila su Fassbinder, Wajda, Brook, Straub, Syberberg).

Praktično sve ovo gotovo bez izuzetka važi za jugoslovenski kasni modernizam na filmu, a njegova najvažniji naslovi mogu se uklopiti kako u tipične žanrove, tako i u neki od paradigmatičnih stilova (recimo, *WR – Misterije organizma* Dušana Makavejeva primer je teatarskog stila i žanra satire; *Breza* iz 1967. Ante Babaje spada u ornamentalni stil i kombinaciju žanrova melodrame i mentalnog putovanja, dok su *Lisice* Krste Papića, iz 1967, ornamentalni stil u žanru zatvorene situacije; *Kad budem mrtav i beo*, 1966, Živojina Pavlovića, tipičan je izdanak postneorealističkog stila u žanru pikareske; *Dvoje* Aleksandra Petrovića pravi su novotalasni melodramski lični dnevnik, a *Sveti pesak* Miroslava Antića, iz 1968, jedan od najboljih primera evropskog analitičkog minimalizma u žanru mentalnog putovanja). Treba na kraju pomenuti i ono što Greg DeCuir smatra da presudno obeležava estetiku jugoslovenskog „crnog talasa“: retorika političkog govora, epizodična struktura, marginalne figure kao junaci (lutalice, zgubidani, sitni kriminalci i lopovi), nasilje prema ženama, simbolika vozova (progres, revolucija) i fatalistički završeci (DeCuir Jr. 2011: 33).

## **5. 2. Praška grupa: rani postmodernizam**

Po tome što se jasno nastavljaju na ove stilska i estetička obeležja kasnog modernizma, ali ih dodatno modifikuju i pripitomljavaju u pravcu klasičnog fabularnog stila, reditelji praške grupe mogu se označiti sintagmom „rani postmodernisti“. Naime, oni su umnogome tipični i važni predstavnici duha vremena i poetičkih opsesija tih godina, koji su u jugoslovensku kinematografiju stupili tokom 1970-ih, koristeći se iskustvima konceptualne umetnosti i ranog postmodernizma u drugim umetničkim oblastima, pre svega književnosti i likovne umetnosti, da bi potom samosvesno koristili kasnomodernističke stilske postupke obično ih koristeći kao citate i dodatno ih „smirujući“ u čvršće organizovanu naraciju. Autori praške grupe, kao rani postmodernisti, imaju praktički slične odlike kojima Hrvoje Turković opisuje postmodernizam Georgea Lukasa i njegovih ispishnika iz druge generacije Novog Holivuda:

„Riječ je o 'drugoj' generaciji modernista, generaciji kojoj je pionirski europski modernizam i avangardistički američki modernizam bio povijesnim, 'školskim' predloškom na kojemu se može učiti, ali čije ih pionirstvo, čija ih radikalistička gesta, više ne obvezuje, jer, naprosto, modernistički pioniri, prevratnici, više ne mogu biti, to im nije stimulatívnom perspektívom. Utoliko su oni – *postmodernisti*: modernisti bez prvobitne radikalnosti, kasni modernisti koji nasljeđuju *modernističku* – sad već – *tradiciju* i upravo nju razrađuju, evoluiraju.“ (Turković 350)

Naravno, rani postmodernizam praške grupe povezan je sa specifičnim jugoslovenskim kontekstom u koji oni dolaze kao studenti iz Češke, te se tako njihova „stilocentričnost“ (svest o stilskim izborima koje trebaju prilagoditi sebi radi stvaranja osobnog stila), „povratak fabulaciji“ i „metafilmičnost“, o kojima govori Turković u vezi sa postmodernizmom, ovde odnosi pre svega na jugoslovensku i evropsku tradiciju, ali je svakako pod ogromnim uticajem i bioskopskog repertoara i aktuelnih, dominantnih holivudskih filmova onog vremena. Dakako, i tu se neko više a neko manje udaljio od kasnog modernizma (Zafranović je više modernista, a Karanović više postmodernista), izrazitije išao kao fabulaciji ili stilizaciji (Marković je najfabularniji reditelj u skupini, Zafranović najmanje), diskretno ili upadljivo bio metafilmičan (Karanović svakako upadljivije od Paskaljevića) ili sklon žanru (Marković više od Grlića).

Za konkretne primere, pođimo od poslednjeg. Doslovce svi reditelji praške grupe okušali su se u tipičnom holivudskom žanrovskom modelu, pokušali da snime filmove u Americi, sarađivali s američkim scenaristom ili se na druge načine vezivali za američki kontekst. Markovićeви *Variola vera* i *Već viđeno* nastaju na matrici filma katastrofe i horora, Paskaljevićev *Pas koji je voleo vozove* ima strukturu opet tipično američkog filma ceste, a Paskaljević je i snimio *Suton* sa Karlom Maldenom i namerom da ga plasira na američko tržište (američka epizoda u kreativnom i recepcijskom smislu uspela mu je u potpunosti tek sa *Tuđom Amerikom* iz 1994), Karanović je u dva navrata sarađivao sa scenaristom Andrew Hortonom, a u jednom filmu glavna junakinja je Amerikanka (*Nešto između*), Grlić je igrao temelje opusa na melodrami a 1990-ih emigrirao u SAD i tamo predavao na fakultetu, dok je čak i Zafranović, kao najmanje fabularni reditelj, čija je melodrama pretežno evropskog i modernističkog tipa, snimio 1995. godine *Lacrimosa (Osveta je moja)* na tragu film noira.

Kada je reč o preuzimanju tipičnih stilskih varijanata kasnog modernizma, određeni elementi cinema veritea primenjeni su u *Kud puklo da puklo* i *Društvenoj igri*, a strategije filma u filmu,

dokumentarizma, „lažnog dokumentarizma“ i konceptualnosti, koje danas prepoznajemo kao tipično postmodernističke, u Karanovićevom *Mirisu poljskog cveća* i Radićevom *Živa istina* (1972), ili prekrajanje i montiranje TV-serije koja se upliće u narativni tok filma *U raljama života*, kao dobro pronađeni ekvivalent za „patchwork“ postupak koji je primenila Dubravka Ugrešić u romanu *Štefica Cvek u raljama života*, stvorili su mali talas filmova sa aumom savremenosti, koji je doneo osveženje novim filmskim jezikom, posle odlaska ili kreativnog pada glavnih autora novog filma, Takav tretman forme odista nije bio toliko radikalan, a možda ni toliko efektan koliko je bio tretman forme u slučaju autora jugoslovenskog kasnog modernizma, no još se i uzoriti modernista Tomas Man žalio kako može pisati još jedinu parodiju, koja je, ma koliko bila vešta ili suptilna, uvek samo „tužna aristokratija duha“.

Ono što je autore iz praške grupe redovno spašavalo da se utope u tugu te aristokratije bilo je doziranje modernističke formalne radikalnosti i veći udeo fabule u konstrukciji filma. Ako su koristili cinema verite, dokumentarnost, pastiš, citatnost, elipse bez jasne interpunkcije i pripreme, metafilmske elemente, naglašenu atmosferičnost, disruptivno kadriranje i pokrete kamere, pripadnici praške grupe posezali su za prepoznatljivim žanrovskim modelima klasičnog fabulativnog i popularnog filma (horor, melodrama, *road movie*, sportsku dramu, avanturu), koristili realističku motivaciju, nenaglašenu glumu, nevidljivu montažu, uzročno-posledični razvoj priče i intrigantan zaplet. Ipak, neretko su preuzimali i, po Kovacsu, omiljene modernističke žanrove: istragu (u *Mirisu poljskog cveća* istražuje se ubistvo, u *Majstori, majstori* seksualno uznemiravanje, u *Anđelu čuvaru* trgovina decom), pikaresku (*Pas koji je voleo vozove*, *Tajvanska kanasta*, *Nacionalna klasa*, *Tito i ja*, koji sadrži i elemente mentalnog putovanja), esej (*Kud puklo da puklo*), zatvorenu situaciju (*Variola vera*, u kojoj epidemija smrtonosnih boginja zatvori pacijente, lekare i slučajno prisutne u karantin jedne beogradske bolnice), satiru (*Poseban tretman*, u kojem se ispostavi da je doktor koji leči alkoholičare i sam alkoholičar), melodramu (*Za sreću je potrebno troje*, *Ujed anđela*, *Haloa*, *praznik kurvi*).

### **5. 3. Likovi, naracija, osobni stilovi**

U ranim filmovima reditelja iz praške grupe najpre upadaju u oči glavni junaci i njihov društveni status. Oni su uglavnom nezaposleni, mladi ljudi sa margine društva koji lutaju i „traže sebe“, ili

ljudi koji ne mogu da nađu posao. Ako njih nema, obično pratimo umetnike, a često se stvari kombinuju pa dobijamo umetnika koji je nezaposlen, ne želi više da se bavi svojim poslom, ili je prinuđen da radi nešto drugo. Bogdan Tirnanić smatra da je ovakav koncept junaka simptomatičan za jugoslovenski film od trenutka u kom je zarad krivo shvaćene „politike autora“ najpre odbačen hoksovski milje „profesionalaca“, ljudi sa profesijom koju žele da obavljaju najbolje što mogu, zastupljen u delima Vojislava Nanovića i Jovana Živanovića, a potom i žanrovski film, odnosno, šire shvaćena žanrovska profilisanost nacionalne filmske industrije, te da su „junaci bez posla“ u stvari proistekli iz filma *Kad budem mrtav i beo* (1967) Živojina Pavlovića:

„Dokaz tome je i u činjenici da junaci filmova svih ovdašnjih protivnika žanra – od crnotalasoavaca do češke škole – nemaju nikakvog zanimanja, ili ga traže, ili su već u penziji; većina naših slavni (i *slavnih*) filmova govori o zaludnosti ljudske energije, biološko-socijalnom splinu, te je, čak i sa stanovišta ovakve *statistike*, razumljivo zašto se Pavlovićev *Kad budem mrtav i beo* ubraja u najveće domete srbo-jugoslovenske kinematografije.“ (Tirnanić 2008: 16)

Tirnanićev borbeni ton i napad na zaveru „protivnika žanra“ dobro je preteran i naprosto se ne temelji na činjenicama, jer likova sa profesijom u „crnom talasu“ i „praškoj školi“ ima na volju, čak mnogo više nego zaludnih i bez zanimanja.<sup>21</sup> Takvi, marginalizovani pikarski junaci, prepoznatljiv su deo scenarističkog rukopisa Gordana Mihića i Ljubiše Kozomare, i praktično se, i u filmovima „crnog talasa“, i u onim „praške škole“, pojava lualica i zgubidana vezuje za filmove čiji scenario potpisuje Mihić, sam ili u saradnju sa Kozmarom. Ipak, umetnici i besposleni čine jednu upadljivu grupu, a dokaz je sledeća lista junaka, samo iz filmova praške grupe: u Paskaljevićevom *Čuvaru plaže u zimskom periodu* mladi Dragan (Irfan Mensur) jedva nađe posao „čuvara plaže u zimskom periodu“, čija je beznadežnost vidljiva već iz opisa radnog mesta; u *Varljivom letu '68*. Petar ne može da se skrasi ni na jednom poslu, jer ga interesuju samo ženske; Pera Trta i Ljupče iz Markovićevo *Specijalnog vaspitanja* pitomci su doma za maloletne delikvente, koje pokušavaju da socijalizuju time što ih šalju da nauče automehaničarski zanat kod jednog majstora, notornog alkoholičara; *Nacionalnom klasom do*

---

<sup>21</sup> Da navedemo samo neke: u „crnom talasu“ imamo inženjera (*Čovek nije tica*, 1965), deratizatora i telefonsku operaterku (*Ljubavni slučaj ili tragedija službenice ptt-a*, 1967), bubašintera (*Bubašinter*, 1971), štampara (*Neprijatelj*, 1965), arhitektu (*Dvoje*, 1961), rudare (*Slike iz života udarnika*, 1972), sveštenika i bojadžiju (*Uzrok smrti ne pominjati*, 1968), svinjara i učiteljicu (*Biće skoro propast sveta*, 1968), nastavnika (*Ples v dežju*, 1961), lekara (*Grad*, 1963), železničara (*Tragovi crne devojke*, 1972)...



785 cm<sup>3</sup> Markovićevim drugim ostvarenjem, promiču nezaposleni mladići, promašeni reditelji, neuspješni studenti veterine, u *Tajvanskoj kanasti* (Marković, 1985) fokusirani smo na nezaposlenog arhitektu, momci iz Zafranovićeve *Nedjelje* (1969) lutaju primorskim gradom i manje-više ne rade ništa, a jedan od njih je filmski reditelj.<sup>22</sup> Umetnici su zastupljeni u *Mirisu poljskog cveća* – lik glumca, *Bravo maestro* – kompozitora, *U raljama života* (Grlić, 1984) – televizijske rediteljke, *Već viđeno* (Marković, 1987) – lik pijaniste, *Za sada bez dobrog naslova* (Karanović, 1988) – lik reditelja.

No, ipak, u filmovima praške grupe najčešći je susret likova iz srednje/građanske i radničke klase. U *Mukama po Mati* radnik na brodogradilišti i njegov brat dolaze sa sela u grad i tamo se upliću u bizaran odnos žena iz građanske klase. *Okupacija u 26 slika* cela je izgrađena na tipiziranju likova „gospara“ i radnika te njihovom odnosu prema fašizmu. U *Andělu čuvaru* novinar se sreće sa trgovcima decom i romskim proletarijatom. U *Samo jednom se ljubi* komunista iz radničke klase venčava se sa balerinom iz građanske, i to se ne završi dobro. Virilni Primorac iz *Halooa, praznik kurvi* upada u ljubavni trougao sa nemačkim profesorom i njegovom suprugom. U *Mirisu poljskog cveća* glumac se susreće sa najezdom amaterskih umetnika i narodne kreativnosti, koja ima samo želju da se proslavi na televiziji i vodi „slobodan“, nekomformistički život umetnika. Tu si i lekari iz *Variole vere*, *Nešto između*, *Posebno tretmana*, arheolozi iz *Sabirnog centra*, i nastavnika muzičkog kog će do nervnog sloma dovesti i u masovnog ubicu pretvoriti neuspješna ljubavna veza sa koleginicom iz siromašne radničke klase, koja je karijerista i ima ogroman seksualni apetit čijim utaživanjem želi da, makar na trenutak, pobjegne od svoje socijalne situacije.

Početa dramska situacija u kojoj se susreću ovi likovi iz srednje i radničke klase često je kod pripadnika praške grupe upadljivo konstruisana. Mnogi njihovi filmovi su filmovi sa dramskom (hipo)tezom – u samoj razvoju fabule primenjena je realistička motivacija, ali je dramska premisa autorski motivisana. Razmatraju se prilično neobične situacije: šta ako razočarani glumac ode na reku a za njim dođe hrpa amaterskih umetnika; šta ako su priča TV-serije i

---

<sup>22</sup> U ovom zapletu mogu se lako prepoznati paralele, recimo, sa Fellinijevim *Dangubama (I Viteloni, 1953)*, što nas navodi na pomisao da su likovi besposličara došli preko evropskog umetničkog filma, prvenstveno italijanskog neorealizma i francuskog novog talasa, a ne samo iz društvene situacije ili iz propasti „producentske kinematografije“ u Jugoslaviji, kako smatra Tirnanić.

stvarna priča analogne; šta ako bi doktor lečio alkoholičare nekonvencionalnim metodama, poput puštanja Wagnerove muzike, a pritom i sam bio alkoholičar; šta ako bi se mrtvi vratili na ovaj svet? Iz tako konstruisane dramske premise proizilazi i sklonost ka metaforičnosti i alegorizaciji kod svih pet reditelja: *Muke po Mati* i *Vreme čuda* eksplicitno nas pozivaju da povlačimo paralele sa Biblijom, *Haloa, praznik kurvi* sa mitologijom antičke Grčke, *Variola vera* sa literaturom na temu kuge i njenim filozofskim implikacijama, *Sabirni centar* tera nas da u susretu mrtvih sa živima prepoznamo celu modernu jugoslovensku istoriju; *Nešto između* i *Čaruga* da razmišljamo o Jugoslaviji dok pratimo priču koja uglavnom nije o Jugoslaviji.

Sa takvim pristupom likovima i naraciji, pripadnici praške grupe kombinovali su klasičan fabularni stil i stilocentričnost, tj. samosvesni izbor modernističkih stilova i prilagođavanje tih stilova autorskoj osobenosti u temama i značenju. Holovej, neobaveznim tonom, ali u stvari tačno, u konačnici ovako određuje učinak tog procesa: Zafranović u grupi je zauzeo poziciju pesnika, Grlić romantičara, Karanović estete i intelektualca, Marković satiričara, Paskaljević humaniste, a Kusturica revolucionara (Holovej 1996: 37-42). Milutin Čolić, pak, ističe razlike između autora, te kod Zafranovića vidi „zatamnjenju, oporu poetiku“, napominje da je Karanović počeo kao filmofil, kritičar i dokumentarista, što je obeležilo čitav njegov opus, Grlića označava kao benevolentnog kritičara i romantika, Paskaljevića kao osećajnog, sentimentalnog neorealistu. Razloge da ih se smatra grupom Čolić vidi u opštem opredeljenju ovih reditelja da se na osoben način bave tzv. savremenim temama, kritički pristupajući socijalnim problemima, po čemu predstavljaju nastavak autorskih i kritičkih tendencija jugoslovenskog novog filma 1960-ih (Čolić 2007: 205-209).

Ako pokušamo da sažmemo ono što smo dosad rekli o rediteljima iz praške grupe jugoslovenskog filma, onda bi se dominantne teme, značenja i stilovi kod njih raspoređivali na sledeći način:

|                                                                                                                                                                                                                                                      |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p style="text-align: center;"><b>LORDAN ZAFRANOVIĆ</b></p> <p style="text-align: center;">Istorija, ideologija, erotika, nasilje</p> <hr/> <p style="text-align: center;">Barokna vizuelna retorika, povišen ton,<br/>alegoričnost, naturalizam</p> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

**SRĐAN KARANOVIĆ**

Bekstvo, identiteti, karneval/medijski spektakl

---

Autoreferencijalnost, postmodernizam, televizičnost, ornamentalnost

**RAJKO GRLIĆ**

Melodrama, psihologija, etički izbori, društvena kritika

---

Autoreferencijalnost, fotografska stilizacija, art film usmeren na psihološki profil junaka

**GORAN PASKALJEVIĆ**

Marginalizovani, nemoćni, nasilje, društvo

---

Neorealizam, humanizam, angažman, dokumentarnost, klasična fabularnost

**GORAN MARKOVIĆ**

Ustanove, grupe, pojedinci

---

Satiričnost, humor, klasična fabularnost, žanrovski obrasci

Dakle, poetike pripadnika praške grupe nisu neporozne niti se i kod jednog autora dosledno grade oko centralne linije – značenjske, tematske ili stilske. Možda je najbliže tome u stilskom smislu došao Goran Marković, sa vrlo ujednačenim opusom koji dozirane modernističke elemente prilagođava dominantnoj klasičnoj fabularnoj strukturi naracije, nevidljivoj montaži i mimetičkoj glumi. Ograničenja strogih kategorizacija i ovde se pokazuju, jer može biti da smo naprosto preširoko definisali centralnu liniju u Karanovićevom slučaju: podriivanje „višeg smisla“ je sintagma tako širokog značenja da se mnogo autorskih opusa može njom tumačiti. Na konkretnom stilskom planu, za razliku od Grlića, koji se samo jednom vratio metafilmskim poigravanjima sa početka karijere (*U raljama života* kao svojevrsno razvijanje poetike iz *Kud puklo da puklo*), Karanović se tokom cele karijere vraćao naturščicima, kolažima, citatima, lažnom dokumentarizmu, parodiji, „film u filmu“, i ostalim sredstvima koja uzdrstavaju tradicionalnu pravolinijsku naraciju. No, kako kritička viđenja opusa nekog reditelja mogu biti sasvim drukčija, pokazuje i katalog 40. Soluskog festivala, povodom retrospektive Karanovićevih filmova. U njemu se nalazi pokušaj rekapitulacije Karanovićevog rediteljskog opusa i skiciranja autorskih preokupacija, te su filmovi podeljeni u tri kategorije:

„Prva je 'eksperimentalna'. Reč je o filmovima koji otvaraju vrata amaterskim glumcima kako bi im dali prostor da se istaknu, filmovi u kojima improvizacija pušta različitim verzijama popularne kulture da postanu dominantni elementi fikcije (*Društvena igra*, *Pogledaj me*, *nevernice* i *Miris poljskog cveća*). Prizori u ovim filmovima pojavljuju se kao ostrva primitivnosti usred jednoobraznosti buržoaskog sveta, kao prostori u kojima se odbacuje njegova stanardizacija i estetika.

Druga tendencija ilustrovana je filmovima čije središte zauzimaju junaci iz rediteljeve generacije, a zaplet je smešten u buržoasko okruženje (*Nešto između*, jedan deo *Za sada bez dobrog naslova*). U ovom slučaju, očigledno je da buržoaski milje određuje psihologiju likova, kao i njihovu moralnost: nameće im vrednosti i načine života, određuje njihove odnose.

Treća tendencija uključuje filmove koji su, uglavnom, zainteresovani za 'etnologiju'. Oni su zasnovani na mitovima i legendama iz prošlosti, koji nude više nego dovoljno materijala za stvaranje priče. Filmovi *Virdžina* i *Petrijin venac* pripadaju ovoj tendenciji. U njima, narodna tradicija, maniri i običaji, određuju okvir priče, a njihova dinamika stvara neophodne sukobe unutar zapleta.<sup>23</sup>

Ipak, Karanovićev opus nakon *Mirisa poljskog cveća* ne možemo tek tako osloboditi „eksperimentalnosti“. *Za sada bez dobrog naslova* podjednako je „eksperimentalan“ kao i *Miris poljskog cveća* (ako ne i više), dok je *Sjaj u očima* (2003) naglašeno autorefleksivan, jer glavni junak Labud razgovara sa mrtvima, kao i Petrija u *Petrijinom vencu*. Potonji, kao i *Nešto između*, nikako nije oslobođen stilizacije i naturščika.

Paskaljevićev opus još raznovrsniji kada se razmotre režijske odlike, često slične sa kolegama iz praške grupe: naturščici i „verizam“, koji nisu bili strani Grliću i Karanoviću; brojni citati i lirski intermecc, na kojima je kasnije profitirao Kusturica; ritam, pregledno izlaganje i dinamično kadriranje svojstveni američkom i žanrovskom filmu, kojima se služio i Marković. Ovo potonje razvidno je u izuzetnoj vizuelnosti i energiji filma *Pas koji je voleo vozove*: ekspresivna kompozicija nastala besprekorno promišljenim kadriranjem junaka u teskobnim prostorima i na upečatljivim lokacijama (železnica, pustare, kamenolomi, bedna pregrađa, vašari, barake, jeftini moteli, totali eksterijera čija isprana boja i širina kadra naglašavaju izgubljenost junaka), dinamična montaža i smena planova bliska holivudskom filmu, izvrsna gluma Svetlane Bojković i Irfana Mensura (do danas njihove najbolje uloge na filmu), neobični likovi, tematizovanje

---

<sup>23</sup> „Srdjan Karanovic: Characters Under Siege“, 40. Thessaloniki Film Festival, 1999. dostupno na: [http://www.filmfestival.gr/1999/balkan/karanovic\\_uk.html](http://www.filmfestival.gr/1999/balkan/karanovic_uk.html) >, posećen 4. 5. 2013.

nasilja i seksualnosti, i brojnost i upečatljivost prevoznih sredstva koja se koriste u filmu: vozovi, kamion, automobil, motocikl-trotočkaš, konj, sve radi za žanrovsku stilizaciju po *road-movie* formuli.

Prema tome, može se zaključiti da su, na planu likova, naracije i stila, reditelji iz praške grupe jugoslovenskog filma posezali za raznorodnim mogućnostima nasleđenim od kasnog modernizma, ali da su izbor tih mogućnosti uglavnom pokušavali čvršće vezati za preglednu i koherentnu naraciju, te kombinaciju prilagođavali prema vlastitom habitusu, tematskim interesima i željenim značenjima.

## DODATAK 1: PREGLED ISTORIJSKIH FAZA PRAŠKE GRUPE

|            |                                                                                                                    |
|------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1965-1972. | <u>FAZA FORMIRANJA</u><br>(studentski filmovi, TV-filmovi, kratki i srednjemetražni filmovi, dokumentarni filmovi) |
| 1972-1976. | <u>FAZA ISTRAŽIVANJA</u><br>(debitantski filmovi, eksperimenti sa formom i naracijom)                              |
| 1977-1982. | <u>FAZA USPONA</u><br>(stilski osobeni i inovativni filmovi, nagrade, gledanost)                                   |
| 1983-1987. | <u>FAZA TIPIČNOSTI</u><br>(filmovi tipični za autora, zrela faza)                                                  |
| 1988-1992. | <u>FAZA POLITIZACIJE I REKAPITULACIJE</u><br>(izraziti politički filmovi, pokušaji poetičke sinteze)               |

Napomene:

1) Ova podela karijera pripadnika praške grupe samo je paradigmatički model, *vodič* za analizu istorije jugoslovenske kinematografije i reditelja iz praške grupe u njoj. Naravno, neki autori ranije su ulazili u neke od ovih faza i kasnije iz njih izlazili, ali ovde smo gledali dominantne procese za većinu reditelja. Recimo, Zafranovićev pokušaj rekapitulacije nesumnjivo je dokumentarni film *Testament* iz 1993. godine, dok se izrazitija politizacija kod ovog autora dogodila ranije, već u filmu *Večernja zvona* iz 1986. godine. Markovićev pokušaj rekapitulacije poetike mogao bi biti i *Urnebesna tragedija* iz 1995. godine, sa satiričnom pričom smeštenom u ludnicu, dok se politizacija ovog autora nastavila i tokom 1990-ih, vidljiva u dokumentarcima o životu u Srbiji pod predsednikom Miloševićem.

2) Imena faza nemaju vrednosni smisao, iako se „tipičnost“ graniči sa „manirizmom“: recimo, tipičan Karanovićev film svakako je *Jagode u grlu*, Grlićev *Za sreću je potrebno troje*, Paskaljevićev *Varljivo leto '68.*, ali oni ne slove za najbolje filmove tih reditelja, iako će retko ko

osporiti da su u pitanju filmovi koje su reditelji kreirali „u svom maniru“, dakle, rabeći već oprobane i za njih prepoznatljive postupke.

3) Označavanje faza moglo bi se nastaviti i za period posle 1992: „faza emigracije“ čini se kao dobar naziv za period do 2003. godine, kada su reditelji iz praške grupe, bilo doslovno ili metaforički (unutrašnje) – emigrirali, snimali filmove u stranim koprodukcijama ili se okrenuli predagoškom radu. „Faza reinencije“ trajala bi od trenutka kada je većina reditelja iz praške grupe postala ponovo prisutna i vidljiva na kulturnom prostoru bivše Jugoslavije.

**DODATAK 2: UPOREDNA FILMOGRAFIJA DUGOMETRAŽNIH IGRANIH  
FILMOVA PRAŠKE GRUPE**

|      | <b>ZAFRANOVIĆ</b>             | <b>KARANOVIĆ</b>            | <b>GRLIĆ</b>                | <b>PASKALJEVIĆ</b>                   | <b>MARKOVIĆ</b>                               |
|------|-------------------------------|-----------------------------|-----------------------------|--------------------------------------|-----------------------------------------------|
| 1969 | <i>Nedjelja</i>               |                             |                             |                                      |                                               |
| 1970 |                               |                             |                             |                                      |                                               |
| 1971 |                               |                             |                             |                                      |                                               |
| 1972 |                               | <i>Društvena igra</i>       |                             |                                      |                                               |
| 1973 | <i>Kronika jednog zločina</i> |                             |                             |                                      |                                               |
| 1974 |                               |                             | <i>Kud puklo da puklo</i>   |                                      |                                               |
| 1975 | <i>Muke po Mati</i>           |                             |                             |                                      |                                               |
| 1976 |                               |                             |                             | <i>Čuvar plaže u zimskom periodu</i> |                                               |
| 1977 |                               | <i>Miris poljskog cveća</i> |                             | <i>Pas koji je voleo vozove</i>      | <i>Sentimentalno vaspitanje</i>               |
| 1978 | <i>Okupacija u 26 slika</i>   |                             | <i>Bravo, maestro</i>       |                                      | <i>Nacionalna klasa do 785 cm<sup>3</sup></i> |
| 1979 |                               |                             |                             | <i>Zemaljski dani teku</i>           |                                               |
| 1980 |                               | <i>Petrijin venac</i>       |                             | <i>Poseban tretman</i>               | <i>Majstori, majstori</i>                     |
| 1981 | <i>Pad Italije</i>            |                             | <i>Samo jednom se ljubi</i> |                                      |                                               |
| 1982 |                               |                             |                             | <i>Suton</i>                         | <i>Variola vera</i>                           |
| 1983 |                               | <i>Nešto između</i>         |                             |                                      |                                               |
| 1984 | <i>Ujed anđela</i>            |                             | <i>U raljama života</i>     | <i>Varljivo leto '68.</i>            |                                               |



|      |                             |                                   |                                   |                        |                          |
|------|-----------------------------|-----------------------------------|-----------------------------------|------------------------|--------------------------|
| 1985 |                             | <i>Jagode u grlu</i>              | <i>Za sreću je potrebno troje</i> |                        | <i>Tajvanska kanasta</i> |
| 1986 | <i>Večernja zvona</i>       |                                   |                                   |                        |                          |
| 1987 |                             |                                   |                                   | <i>Anđeo čuvar</i>     | <i>Već viđeno</i>        |
| 1988 | <i>Haloa, praznik kurvi</i> | <i>Za sada bez dobrog naslova</i> |                                   |                        |                          |
| 1989 |                             |                                   | <i>Đavolji raj</i>                |                        | <i>Sabirni centar</i>    |
| 1990 |                             |                                   |                                   | <i>Vreme čuda</i>      |                          |
| 1991 |                             | <i>Virdžina</i>                   | <i>Čaruga</i>                     |                        |                          |
| 1992 |                             |                                   |                                   | <i>Tango argentino</i> | <i>Tito i ja</i>         |

|      |                                   |                     |                              |                                 |                            |
|------|-----------------------------------|---------------------|------------------------------|---------------------------------|----------------------------|
|      |                                   |                     |                              |                                 |                            |
| 1995 | <i>Lacrimosa (Osveta je moja)</i> |                     |                              | <i>Tuđa Amerika</i>             | <i>Urnebesna tragedija</i> |
| 1998 |                                   |                     |                              | <i>Bure baruta</i>              |                            |
| 2001 |                                   |                     |                              | <i>Kako je Hari postao drvo</i> |                            |
| 2002 |                                   |                     | <i>Josephine</i>             |                                 |                            |
| 2003 |                                   | <i>Sjaj u očima</i> |                              |                                 | <i>Kordon</i>              |
| 2004 |                                   |                     |                              | <i>San zimske noći</i>          |                            |
| 2006 |                                   |                     | <i>Karaula</i>               | <i>Optimisti</i>                |                            |
| 2008 |                                   |                     |                              |                                 | <i>Turneja</i>             |
| 2009 |                                   | <i>Besa</i>         |                              | <i>Medeni mesec</i>             |                            |
| 2010 |                                   |                     | <i>Neka ostane među nama</i> |                                 |                            |
| 2013 |                                   |                     |                              | <i>Kad svane dan</i>            | <i>Falsifikator</i>        |

## LITERATURA:

Bakotin, Jerko, 2008, „Život u istom čamcu: intervju s Rastkom Močnikom“, *H-Alter*, Zagreb, dostupno na <http://h-alter.org/index.php?page=article&id=8718>

Bilandžić, Dušan, 1985, *Historija Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije: glavni procesi (1918-1985)*, Zagreb: Školska knjiga

Bordwell, David, 1996, „Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory“, u: David Bordwell & Noel Carroll, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press

Bordwell, David, 2005, *O povijesti filmskoga stila*, prevela Mirela Škarica, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Carrol, Noël; 2000, „Filmska forma: u obranu funkcionalne teorije stila u individualnom filmu“, *Hrvatski filmski ljetopis* 24/2000, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Čolić, Milutin, 2002, *Zapiši to...*, Beograd: Institut za film

Čolić, Milutin, 2007, *Filmski portreti: Od Manakija do Makavejeva*, Beograd: Prosveta

Dabić, Dejan, 2007, „Praška škola ne postoji?“, u: *Srpski film i globalna kinematografija*, Vrnjačka Banja: Kulturni centar Vrnjačke Banje, Festival filmskog scenarija

DeCuir, Greg. Jr., 2011, *Yugoslav Black Wave: Polemical Cinema in Yugoslavia 1963-1972*, Beograd: Filmski centar Srbije

DeCuir, Greg Jr., 2012, „‘ONCE YOU GO BLACK ...’: A counter-response to Nebojša Jovanović’s ‘Breaking the wave’“, u: *Studies in Eastern European Cinema*, Volume 3, Issue 1, Bristol: Intellect Ltd.

- Duda, Igor, 2005, *U potrazi za blagostanjem. O povijesti dokolice i potrošačkog društva u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih*, Zagreb
- Grmek Germani, Sergio, 2010, „Jugoslavija – misterije organizma“, u: *Up&Underground* 17/18, Zagreb: Bijeli val
- Gilić, Nikica, 2010, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Zagreb: Leykam international
- Goulding, Daniel, 2002, *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience, 1945-2001*, Bloomington: Indiana University Press
- Holovej, Ron, 1996, *Goran Paskaljević: Ljudska tragikomedija*, Valladolid: 41 Semana Internacional de Cine, Beograd: Centar film, Kragujevac: Prizma
- Jeličić, Dragan, 2009, „Film od bioskopa do televizije“, *TFT* br. 3, Beograd: Službeni glasnik
- Jovanović, Nebojša, 2011, „Breaking the wave: A commentary on ‘Black Wave polemics: Rhetoric as aesthetic’ by Greg DeCuir, Jr“, u: *Studies in Eastern European Cinema*, Volume 1, Issue 2, Bristol: Intellect Ltd.
- Korošić, Marijan, 1988, *Jugoslavenska kriza*, Zagreb: Naprijed
- Kirn, Gal, 2010, „Jugoslavija: od partizanske politike do postfordističke tendencije“, *Up&Underground* 17/18, Zagreb: Bijeli val
- Kovács, András Bálint, 2007, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*, Chicago: University of Chicago Press
- Kuk, A. Dejvid, *Istorija filma 2*, preveli i Aleksandar – Luj Todorović, Beograd. Clio

Levi, Pavle, 2009, *Raspad Jugoslavije na filmu*, Beograd: Biblioteka XX vek

Lim, Mira i Antonjin J. Lim, 2006, *Najvažnija umetnost: Istočnoevropski film u dvadesetom veku*, prevela Maja Ilić, Beograd: Clio

Marković, Goran, 1988, „Praška škola ne postoji (3)“, u: *JU Film danas* 4/1988, Beograd: Panpublik

Marković, Goran, 2009, „Intervju sa Goranom Markovićem“ (Petar Jakonić), *TFT* broj 1, Beograd: Službeni glasnik, dostupno na:

<http://www.novikadrovi.net/phpBB3/viewtopic.php?f=4&t=289&start=25>

Marković, Predrag (ed.), 2010, *The Cinema of Goran Paskaljević*, Beograd: Stubovi kulture

Munitić, Ranko i Srđan Karanović, 2000, *Srđan Karanović* (monografija), Beograd: Centar film, Kragujevac: Prizma

Munitić, Ranko, 2001, „Seta sa osmehom neizvesnosti: Filmska i ostala hodočašća Gorana Markovića“, u: *Goran Marković*, monografija, Beograd, Ljubljana, Kragujevac, Solun

Ognjanović, Dejan, 2007, *U brdima, horori. Srpski film strave*, Niš: NKC

Pajkić, Nebojša, 2001, *Jahač na lokomotivi, Razgovori sa Živojinom Pavlovićem*, Beograd: SKC

Radić, Damir, 2000, „Filmovi Lordana Zafranovića“, *Hrvatski filmski ljetopis* br. 24, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Stojanović, Miroljub, 1988, „'Tiho' istraživanje nasilja (Nasilje u jugoslovenskom filmu 1987. godine)“, *JU Film danas*, broj 1, Beograd: Panpublik

Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj*, Zagreb:

Šuvaković, Miško et al., 2006, „Umetnost XX veka u Srbiji“, u: Janson, H. V. i Entoni F. Janson, *Istorija umetnosti*, Varaždin: Stanek, Novi Sad: Prometej

Tirnanić, Bogdan, 2008, *Crni talas*, Beograd: Filmski centar Srbije

Turković, Hrvoje, 2005, *Film: Zabava, žanr, stil*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Vučetić, Radina, 2011, *Koka-kola socijalizam*, Beograd: Službeni glasnik

Vučinić, Srđan, 2008, „Muze u senci istorije“, *Sarajevske sveske* br. 19-20, Sarajevo: Mediacentar Sarajevo

Vučinić, Srđan, 2009, *Rađanje kentaura*, Beograd: Arhipelag

Zafranović, Lordan, 2007, „Progonili su me zbog filmova“ (intervju), dostupno na <http://www.lupiga.com/vijesti/index.php?id=4685>