

# Kontrola i kreativnost

---

Markić, Marija

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:988422>

Rights / Prava: [Attribution 4.0 International](#)/[Imenovanje 4.0 međunarodna](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-11**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI  
FILOZOFSKI FAKULTET RIJEKA

Marija Markić

**KONTROLA I KREATIVNOST: FILMSKA CENZURA U JUGOSLAVENSKOM  
CRNOM VALU**

DIPLOMSKI RAD

RIJEKA, 2024.

SVEUČILIŠTE U RIJECI  
FILOZOFSKI FAKULTET RIJEKA  
ODSJEK ZA KULTURALNE STUDIJE

Marija Markić

(0009077739)

**KONTROLA I KREATIVNOST: FILMSKA CENZURA U JUGOSLAVENSKOM  
CRNOM VALU**

DIPLOMSKI RAD

Mentor: dr. sc. Boris Ružić

Rijeka, 2024.

UNIVERSITY OF RIJEKA  
FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES  
DEPARTMENT OF CULTURAL STUDIES

Marija Markić

(0009077739)

**CONTROL AND CREATIVITY: FILM CENSORSHIP IN THE YUGOSLAV BLACK  
WAVE**

MASTER THESIS

Mentor: dr. sc. Boris Ružić

Rijeka, 2024.

## IZJAVA O AUTORSTVU DIPLOMSKOG RADA

Ovime potvrđujem da sam osobno napisala rad pod naslovom: Kontrola i kreativnost: filmska cenzura u jugoslavenskom crnom valu te da sam njegov autor/ica.

Svi dijelovi rada, nalazi i ideje koje su u radu citirane ili se temelje na drugim izvorima (mrežnim izvorima, literaturi i drugom) u radu su jasno označeni kao takvi te adekvatno navedene u popisu literature.

Ime i prezime studentice: Marija Markić

Datum: 18. rujna 2024.

Vlastoručni potpis: Markić

## **SADRŽAJ:**

### **SAŽETAK**

### **SUMMARY**

<b>1. UVOD</b> .....	2
<b>2. CENZURA</b> .....	4
<b>2.1 Vrste cenzure</b> .....	4
<b>2.2. Povijest cenzure</b> .....	5
<b>2.2.1. Zabranjene knjige i cenzura u umjetnosti</b> .....	6
<b>2.2.2. Povijest filmske cenzure</b> .....	10
<b>3. KONTEKST HRVATSKE I JUGOSLAVENSKE KINEMATOLOGIJE KROZ POVIJEST</b> .....	20
<b>4. WR: MISTERIJE ORGANIZMA</b> .....	38
<b>5. PLASTIČNI ISUS</b> .....	42
<b>6. ZAKLJUČAK</b> .....	46
<b>7. LITERATURA</b> .....	47

## SAŽETAK

Ovaj rad problematizira temu cenzure, s naglaskom na filmsku cenzuru u razdoblju crnog vala (*crnog talasa*) u bivšoj Jugoslaviji. Glavno istraživačko pitanje ovog rada jest način na koji se cenzura primjenjivala, kakvoj vrsti filmova i zbog čega su filmovi koji su cenzurirani bili smatrani kontroverznima i uvredljivima. Rad je podijeljen na nekoliko dijelova: analiza cenzure i njene povijesti (od stare Grčke pa do prvih cenzornih odbora u SAD-u i Velikoj Britaniji), pregled jugoslavenske kinematografije i upotreba cenzure kroz filmske primjere te, na kraju, detaljna analiza filmova *WR: Misterije organizma* (1971.) Dušana Makavejeva i *Plastični Isus* (1971.) Lazara Stojanovića. Posebice ću istražiti politički i društveni kontekst Jugoslavije nakon Drugog svjetskog rata i za vrijeme crnog vala. Koristeći Althusserovu teoriju ideoloških aparata države, analizirat ću na koji način je ta teorija prihvaćena ili nije prihvaćena od strane predstavnika crnog vala u Jugoslaviji te kako je cenzura služila kao alat političke kontrole. Istražit ću načine na koji su predstavnici i filmovi crnog vala 'potkopavali' dominantne filmske narative kroz korištenje radikalnih estetskih formi koji su na kritički način analizirali društveno uređenje Jugoslavije. Spomenut ću teoriju *accented cinema* od H. Nacifya te pojam egzila u kontekstu odabranih redatelja koji su karijeru morali nastaviti izvan Jugoslavije. Na kraju, zaključit ću kako je cenzura znatno ograničavala kreativnu umjetničku slobodu, no u isto vrijeme je dovela do inovacija u filmskoj umjetnosti. U usporedbi sa današnjim vremenom, vidimo kako cenzura poprima različite oblike. I dalje postoji politička cenzura u nekim zemljama, no danas se cenzura više manifestira kroz društvene norme, regulative i komercijalne pritiske zahvaljujući eri digitalizacije koja uključuje i algoritamsku cenzuru.

## KLJUČNE RIJEČI

Cenzura, ideologija, film, društvo, politika, kultura, propaganda, mediji, analiza, crni val

## **SUMMARY**

This paper addresses the issue of censorship, with a focus on film censorship during the Black Wave period in the former Yugoslavia. The main research question of this paper is how censorship was applied, what types of films were affected by it and why the censored films were considered controversial and offensive. The paper is divided into several sections: an analysis of censorship and its history (from ancient Greece to the first censorship boards in the USA and the UK), and overview of Yugoslav cinema and the use of censorship through film examples and, finally, a detailed analysis of *WR: Mysteries of the Organism* (1971) by Dušan Makavejev and *Plastic Jesus* (1971) by Lazar Stojanović.

I will particularly explore the political and social context of Yugoslavia after World War II and during the Black Wave period. Using Althusser's theory of ideological state apparatuses, I will analyze how this theory was either accepted or rejected by the representatives of the Black Wave in Yugoslavia and how the censorship served as a tool of political control. I will investigate how Black Wave filmmakers and films 'undermined' dominant cinematic narratives through use of radical aesthetic forms that critically examined the social structure of Yugoslavia. I will mention Hamid Nacify's theory of accented cinema and the concept of exile in the context of selected directors who were forced to continue their careers outside of Yugoslavia.

In conclusion, I will argue that censorship significantly restricted creative artistic freedom, but at the same time, led to innovations in cinematic art. Compared to today, we see that censorship takes on different forms. Political censorship still exists in some countries, but today censorship is more often manifested through social norms, regulations and commercial pressured, especially in the era of digitalization, which includes algorithmic censorship.

## **KEYWORDS**

Censorship, ideology, film, society, politics, culture, propaganda, media, analysis, Black Wave



## 1. UVOD

U ovom diplomskom radu bavit ću se temom cenzure, s posebnim naglaskom na filmsku cenzuru crnog vala na području Jugoslavije. Analizirat ću političku pozadinu tadašnje države, koja je izuzetno bitna podloga za širenje, kako ideološke svijesti, tako i svih oblika cenzure. Ovu temu sam odabrala jer smatram da je vrlo bitan aspekt cenzure u društvu snažnog centraliziranog uređenja, kao što je bila i Jugoslavija. Ono što me zanima u ovoj analizi jest način na koji su određeni filmovi bili specifično izloženi cenzuri u Jugoslaviji, koje su korištene strategije i utjecaji na slobodu izražavanja pojedinih autora i redatelja; najvažnija ograničenja koje je cenzura nametnula na žanrove i teme u jugoslavenskim filmovima te na koji način su određeni filmovi bili prihvaćeni od javnosti, točnije, publike. Proučit ću političku pozadinu Jugoslavije nakon Drugog svjetskog rata te način na koji je uspostavljena kinematografija tog razdoblja. Osim toga, sistematizirat ću filmsku povijest i cenzuru u Velikoj Britaniji i SAD-u te načine na koje se cenzura oblikovala u društveno-političkim kontekstima u različitim razdobljima dvadesetog stoljeća, oslanjajući se većinom na radove od Smith (*Children, Cinema and Censorship*), Butters (*Banned in Kansas*), Foerstela (*Banned in Media*) i Darlinga (*Censorship-An Old Story*). Također, povezat ću i usporediti upotrebu cenzure u Jugoslaviji sa zapadnim zemljama. Koristeći se odabranom literaturom, nabrojat ću koja su bila načela jugoslavenske kinematografije, njihovom ograničenošću te nekim od najznačajnijih filmova u kontekstu filmskih razdoblja. Fokusirat ću se najviše na razdoblje crnog vala te proizvedenim filmovima tog doba. Analizirajući radove Gouldinga (*Jugoslavensko filmsko iskustvo*), Gilića (*Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*) i Levija (*Raspad Jugoslavije na filmu*), pokušat ću shvatiti duh i vrijednosti razdoblja crnog vala, ali i razdoblja koje je prethodilo. Moje primarno istraživanje ovog rada posvetit ću analizi dva filma, koja su smatrana predstavnicima crnog vala te su etiketirani kao kontroverzni, antirežimski i neprijateljski. To su *filmovi WR: Misterije organizma* Dušana Makavejeva i *Plastični Isus* Lazara Stojanovića. Ova dva filma, iako po mnogim stvarima slični, u mnogo toga se i razlikuju, posebice se fokusirajući na način predstavljanja sadržajnog materijala publici. Ono što je bitno za napomenuti jest ideološka pozadina države te njene političko-društvene vrijednosti u tom razdoblju te na koji način su se te vrijednosti odražavale na umjetnost, koja ograničenja su postojala i je li bilo slobodnoumjetničkog djelovanja kao takvog. Spomenut ću i politička događanja koja su prethodila razdoblju crnog vala te na koji način su se ti događaji odrazali kako na filmove, tako i na prihvaćenost ili neprihvaćenost filmova od strane vlasti i publike. Namjera rada je teoretski obrazložiti cenzuru u Velikoj Britaniji i SAD-u, koju ću kasnije analizirati sa cenzurom u Jugoslaviji, fokusirajući se na filmove crnog vala. Na početku ću objasniti pojam cenzure iz

nekoliko definicija, koristeći se cenzurom u književnosti, filmskom cenzurom i definicijom cenzure onako kako ju je definirala Hrvatska enciklopedija. Nakon toga nabrojat ću vrste cenzure koje postoje u svojim oblicima – formalna (preventivna i suspenzivna), neformalna i autocenzura. Nadalje, analizirat ću kontekst cenzure kroz povijest, posebice u polju umjetnosti književnosti i slikarstva te ću spomenuti jedne od najpoznatijih slučajeva zabrana knjiga. Navest ću zakone iz 20. stoljeća o korištenju cenzure te odbore za cenzuru u Velikoj Britaniji i SAD-u. Također, spomenut ću neke od najznačajnijih filmova koji su bili cenzurirani i zabranjeni za distribuciju u svijetu. Koristeći se odabranom literaturom, analizirat ću razlike između upotrebe cenzure u Velikoj Britaniji i SAD-u. U poglavlju nakon bavit ću se kontekstom hrvatske i jugoslavenske kinematografije kroz povijest. Spomenut ću prve odbore za cenzuru, prve probleme s kojima se kinematografija susretala, razvoj kinodvorana i filmske kulture u Jugoslaviji te razvoj jugoslavenske kinematografije kao takve. Posebice ću analizirati politički i društveni kontekst Jugoslavije nakon Drugog svjetskog rata i za vrijeme crnog vala. Na samom kraju, analizirat ću dva odabrana filma koja su 'pala' pod cenzuru sedamdesetih godina prošlog stoljeća, a koji su bili jedni od predstavnika crnog vala: *WR: Misterije organizma* i *Plastični Isus*.

## 2. CENZURA

Za početak, pojam cenzure možemo objasniti na više načina te iz više kutova gledanja. Hrvatska enciklopedija cenzuru definira kao kontrola i zabrana protoka informativnih, kulturnih i umjetničkih sadržaja koje poduzima neko vladajuće tijelo, koje može biti državno, vjersko, stranačko, korporativno i slično, u svrhu pretpostavljene dobrobiti društva.<sup>1</sup> Cenzura je i djelomično skraćivanje ili potpuna zabrana knjiga i umjetničkih djela, tekstova u novinama i drugim medijima; cenzura je kontrola koja se obavlja neformalno, mimo zakona i drugih propisa, korištenjem moći utjecajnih pojedinaca ili institucija političke i ekonomske vlasti.<sup>2</sup> Kada govorimo o filmskoj cenzuri, koja je glavna tematika u ovom radu, nju možemo opisati kao pregled javnih priopćenja radi sprečavanja objavljivanja i ograničenja širenja onoga što nije u skladu s ideološkim normama ili interesima vladajuće društvene skupine.<sup>3</sup> Ono što je bitno za naglasiti jest da je svaki oblik cenzure zapravo dio neke ideologije koja se pokušava zaštititi, očuvati. Nadalje, cenzura je najsnažnija u situacijama u kojima dominira težnja prema integraciji i unifikaciji, dok je najslabija u okolnostima u kojima dominira ideološki pluralizam,<sup>4</sup> o čemu ću govoriti kasnije u nastavku.

### 2.1 Vrste cenzure

Kada govorimo o cenzuri, ona može postojati u raznim sferama društva – od umjetničke do političke. S obzirom na to, možemo nabrojati nekoliko oblika cenzure: cenzura u umjetnosti, Internet cenzura, politička cenzura, cenzura u novinarstvu, povijesna cenzura, filmska cenzura itd. Ono što je također bitno za napomenuti jesu vrste cenzure. Razlikujemo formalnu i neformalnu cenzuru. Formalna cenzura je pregled priopćenja koji provode za to ovlašteni predstavnici društva putem cenzorskih ureda. Ona se može provoditi prethodno (preventivna cenzura) – prije distribucije i prikazivanja filmova, ali se može provoditi i naknadno (suspenzivna cenzura) – nakon što je film prikazan.<sup>5</sup> S druge strane, neformalna cenzura se provodi na načine koji nisu službeno ovjereni – ovdje razlikujemo izričitu neformalnu i imanentnu neformalnu cenzuru.<sup>6</sup> Izričita neformalna cenzura se javlja s posebnim povodom

---

<sup>1</sup> Cenzura, *Hrvatska enciklopedija*: <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=11246> Preuzeto 15.7.2023.

<sup>2</sup> Cenzura, *Hrvatski jezični portal*: [https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search\\_by\\_id&id=f11uXhU%3D](https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=f11uXhU%3D) Preuzeto 15.7.2023.

<sup>3</sup> Cenzura, *Filmska enciklopedija*: <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=911> Preuzeto 15.7.2023.

<sup>4</sup> ibid

<sup>5</sup> ibid

<sup>6</sup> ibid

(npr. redatelj koji je bio na crnoj listi dobije mogućnost da stvara film), te je najčešće javna, a manifestira se peticijama građana, napadajima u političkim govorima i slično. Može biti i nejavna, gdje se svodi na osobne intervencije<sup>7</sup>. Nasuprot tome, imanentna neformalna cenzura se temelji na prešutnim ideološkim normama i obuhvaća sve faze proizvodnje, distribucije i prikazivanja filmova, to jest sve ljude koji su sudjelovali u bilo kojoj fazi i koju mogu na nju utjecati – njezino je djelovanje opće i dugoročno.<sup>8</sup> Ova vrsta podrazumijeva i određeni implicitni dogovor – određeni autori koji su se držali ideologijskih okvira i proizvodili sadržaje koji se 'uklapaju' pod društvene okvire i pravila određenog društva, dobivali su određene povlastice, poput novčanih donacija ili boljeg društvenog ugleda. S druge strane, autori koji proizvode tzv. neprimjerene i problematične sadržaje podložni su raznim oblicima kazni, poput nepostojanja materijalne podrške, nezaposlenosti u profesiji, slabljenje kredibiliteta i socijalnog statusa općenito. Ove vrste cenzure možemo pripisati ne samo filmskoj cenzuri, već i ostalim vrstama cenzure. U ovom radu nam je bitna preventivna cenzura koja se provodila u razdoblju crnog vala, dakle ona cenzura koja je prethodno provođena te u manjim slučajevima suspenzivna.

Prema Ivezić, uz formalnu i neformalnu, razlikujemo i autocenzuru, koju možemo objasniti kao reakciju autora na represiju - smatra se pokazateljem represivnih režima ili represivnih postupaka društva u nekim domenama, kao npr. u umjetnosti ili znanosti (Ivezić, 2016). Iako je ona većinom neformalna, autocenzura može biti i formalna, u slučaju kada se dovodi službeno stručno povjerenstvo. Prema Ivezić (2016.), autocenzuru možemo objasniti kao postupak gdje sam autor preventivno cenzurira svoje djelo, ako smatra da se njegovo djelo ne drži standardiziranih oblika i pravila društvenih vrijednosti. Najnoviji oblik cenzure koji se koristi u današnje vrijeme i koji se lako provodi jest tiha cenzura. Nju možemo objasniti kao 'mirno' uklanjanje nepoželjnih sadržaja, za razliku od prijašnjih strožih oblika kazni – jednostavnije je zanemarivanje, tiho bunkeriranje ili nefinanciranje određenih sadržaja od prijašnjih, agresivnijih pristupa.

## 2.2. Povijest cenzure

Cenzura kao praksa ne funkcionira na isti način gledamo li različite povijesne, kulturne i političke aspekte. Ona oblikuje kulturu u kojoj živimo te proučavajući njene utjecaje možemo vidjeti kako se razlikovala od kulture do kulture – negdje se primjenjivala agresivno, dok se u ostalim dijelovima društva primjenjivala rijetko, uz podržavanje različitih umjetničkih

---

<sup>7</sup> ibid

<sup>8</sup> ibid

stajališta. Iako cenzura postoji otkako postoji i vlast, to jest i društvena hijerarhija, pojam cenzure je nastao 433. god. pr. Kr. u antičkom Rimu, prema latinskoj riječi za djelatnost cenzora (censor), koji je popisivao imetak građana te ocijenjivao njihov javni moral. Jedan od najranijih slučajeva jest iz antičke Atene, gdje je javno spaljena Protagorina agnostička knjiga *O bogovima*, nakon čega je kažnjen progonstvom, a stoljeće kasnije je na smrt osuđen i Sokrat zbog svojih kontroverznih stajališta.<sup>9</sup> Javna kažnjavanja, progoni i smrtne kazne zbog stvaranja umjetničkih djela i izražavanja vlastitog mišljenja su bili česti gledajući i najdalju povijest.

### 2.2.1. Zabranjene knjige i cenzura u umjetnosti

Počevši od stare Grčke i Rima, u staroj Grčkoj donosili su se određeni zakoni radi uspostave religijskog štovanja. Očekivalo se od svih građana da poštuju božanstva te se posjećivanje religijskih obreda općenito smatralo privilegijom građanstva. Odbijanje takvog posjećivanja rezultiralo je određenim sankcijama. U svome djelu *Država*, Platon opisuje koncept cenzure, gdje vlada uvjerenje da se određena razmišljanja zajednice mogu konstruirati zakonima te da se kao rezultat toga, građane kažnjava upravo zbog izražavanja stajališta koja su suprotna onima koji su vladajući nametnuli – to su sva stajališta koja na neki način vrijeđaju javnu 'osjećajnost', potkopavaju moral ili institucije.<sup>10</sup> Sokrat, Galileo, Bruno, Milton – samo su od nekih imena čije su ideje i pisanja proglašeni opasnim ili herezom; još jedna imena ljudi koji su branili svoje pravo na slobodno mišljenje jesu John Locke, Thomas Jefferson, John Stuart Mill (Darling, 1974.).

Tijekom povijesti, posebice u antičko doba te u starom i srednjem vijeku, spaljivanje knjiga i zabrana istih je bila česta. Jedan od prvih evidentiranih slučajeva zabranjenih djela potječe iz 325. godine dok je Nicejski koncil zabranio knjige aleksandrijskog svećenika Arija, koji je pisao o idejama o Trojstvu koje se nisu slagale sa tumačenjima Crkve (Stipčević, 2006.). Cenzura se mnogo češće počela koristiti u srednjem vijeku, dok je dolazilo do prepisivanja starijih spisa i djela u samostanima. Mnoge doktrine su se poštovale i držale kao apsolutna istina, počevši od religijskih i političkih doktrina, stoga su određena djela koja su kršila takve okvire obrisana ili prepravljena tijekom prijepisa. Nadalje, inkvizicija se kroz srednji vijek postepeno razvijala te se usporedno s njom crkva borila protiv hereze. Inkvizicija se provodila tako da se borila protiv svakog tko je izabrao svoja vlastita uvjerenja mimo crkvenih dogmi. Prema Greenu i Karolidesu (2005), jedan od najranijih aktova inkvizicije bilo je proglašenje strogog koda koji se nazivao

---

<sup>9</sup> Cenzura. *Hrvatska enciklopedija*: <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=911> Posjećeno 18.7.2023.

<sup>10</sup> History of censorship. *Britannica*: <https://www.britannica.com/topic/censorship/History-of-censorship> Posjećeno 18.7.2023.

Interian de Ayala – to su bila stroga pravila koja su detaljno nalagala ograničenja u slikarstvu španjolskih umjetnika – svaka devijacija od ovih pravila (križevi moraju biti određenih dimenzija, drvo mora biti ravno odrezano, a ne zaobljeno itd.) je bila kažnjavana.. Jedan od najpoznatijih i prvih kineskih filozofa, Konfucije, smatran je najvećim kineskim mudracom koji je sa svojim konfucijanizmom nadjačao budizam i taoizam. Njegovo najpoznatije djelo, *Analekti*, je kolekcija njegovih izreka i povijesti njegove rodne države Lu. Iako je Konfucije bio generalno štovan od strane naroda, njegova djela su bila izložena određenim napadima. Oko 250. god. pr. Kr. prvi vođa dinastije Ts naredio je ukidanje feudalnog sustava. Konfucijeva djela su smatrana jednim od središnjih potpora za feudalni sistem te su zbog toga njegova djela tražena i uništavana. Stotine njegovih sljedbenika su živa spaljena. Nakon nekoliko desetljeća, car Qin Shi Huangdi je u masovnoj čistki svih oblika znanja, naredio spaljivanje *Analekta*, uz sva druga djela – osim onih o medicini, proricanju i stočarstvu (Green, Karolides, 2005).

„Jedan od najpoznatijih postupaka cenzure u povijesti je, uz spaljivanje knjiga, bilo i uništavanje knjižnica. Jedan od najpoznatijih slučajeva uništavanja knjižnica jest spaljivanje knjižnice u Aleksandriji“ (Green, Karolides, 2005, p. 325.). Također, 1811. godine kada je Napoleon osvojio Španjolsku i uništio knjižnicu benediktanskog samostana Montserrat – samo je jedan rukopis datiran iz 1399. godine, koji je sadržavao 10 glazbenih komada, preživio (Green, Karolides, 2005). Također, jedan od najpoznatijih slučajeva spaljivanja knjiga jest onaj iz naše bliže povijesti, 1933. godine u nacističkoj Njemačkoj. Nakon što je postao Hitler postao kancelar, velika povorka studenata krenula je marširati sa bakljama na trg Unter den Linden, gdje su sa bakljama napravili lomaču s knjigama. Procjenjuje se da je oko 20 000 knjiga spaljena na samo toj jednoj lomači, dok su se slična spaljivala dešavala u drugim njemačkim gradovima i u nadolazećim danima (Green, Karolides, 2005.). Pod vodstvom dr. J. Goebbelsa, ministra njemačke propagande, studenti su spaljivali sve one knjige koje su bile smatrane da djeluju subverzivno na njemačku kulturu ili djeluju agresivno na njemačko mišljenje i na kulturu. Njemački i strani autori koji su spadali pod ovu kategoriju su bili Bertolt Brecht, Thomas i Heinrich Mann, Erich Maria Remarque, Albert Einstein, Karl Marx, Jack London, Upton Sinclair, Hellen Keller, H. G. Wells, Sigmund Freud, Emile Zola i drugi. „Degenerativna, 'kozmpolitska' (židovska) ili boljševička umjetnost je bila uklonjena iz muzeja i galerija, navodno uništena, ali često su ta djela završavala u privatnim kolekcijama nacističkih vođa. Neki od zabranjenih umjetnika su bili Fritz Winter, Ewald Matare, Arnold Zadikow, Hans Uhlmann, George Grosz i Emil Nolde“ (Green, Karolides, 2005, p. 194.).

Jedan od slučajeva spaljivanja knjižnica iz naše okoline jest iz 1992. u zaraćenom Sarajevu. Sarajevska vijećnica, koja je sadržavala oko milijun i pol knjiga, uključujući i 150 000 rijetkih knjiga, je uništena u artiljerijskoj vatri od strane Nikole Koljevića, koji je bio jedan od vođa srpskih nacionalista (Green, Karolides, 2005.). Nadalje, spalili su i ostale knjižnice u svom pohodu, uključujući i biskupijsku knjižnicu rimske katoličke crkve u Mostaru gdje je uništeno oko 50 000 knjiga, Državni muzej Bosne i Hercegovine i Državni arhiv Hercegovine, knjižnica Sveučilišta u Mostaru, Muzej Hercegovine i Orijentalni Institut. „*Sve kolekcije i arhivi islamskih rukopisa su zapaljeni – gubitci instituta uključivali su 5 263 uvezanih rukopisa na arapskom, hebrejskom, perzijskom i adzamijskom; 7 000 Otomanskih dokumenata, primarnih izvornih materijala zadnjih pet stoljeća bosanske povijesti i oko 200 000 dokumenata Otomanske ere*“ (Green, Karolides, 2005, p. 326).

Ono što je smatrano štetnim i popratno uz to cenzurirano, uveliko ovisi o vladi, to jest upravljačkim tijelima. U srednjem vijeku, kada je crkva kontrolirala agencije za cenzuru, naglasak je bio na heretičkim doktrinama. U komunističkim zemljama cenzura je najčešće u područjima politike, dok u SAD-u i Velikoj Britaniji naglasak cenzure pada na vulgarne riječi i psovke, slike i videa, koji su smatrani štetnima za ekonomski sistem, oviseći o masovnoj produkciji i javnosti nekritičkih potrošača. „U svakom obliku cenzura pretpostavlja pravo upravljačkih tijela da odluče što će javnost misliti, koji misaoni materijal riječi i slike će biti predstavljeni njima i na koji način“ (Burroughs, 1962, str. 5). Postoji mnogo razloga i izlika zbog čega je određena knjiga zabranjena za čitanje – sukobljenje mišljenja s drugim kulturama, eksplicitan i vulgaran jezik, seksualne konotacije, razdor među društvom i slično. Jedna od najpoznatijih zabranjenih knjiga jest *Alisa u zemlji čudesa* Lewisa Carolla (1865. godina). Knjiga je zabranjivana u različitim razdobljima iz različitih razloga: u Kini oko 1930. godine knjiga je zabranjena zbog davanja ljudskog jezika životinjama – vlasti su se brinule zbog posljedica uzdizanja životinja do istog postrojenja kao i ljudi, koje bi, po njihovom, mogle biti katastrofalne. 1960-ih godina u SAD-u roditelji su se bunili radi knjige zbog činjenice da knjiga potiče kulturu korištenja halucinogenih droga.<sup>11</sup> Jedan od najpoznatijih zabranjenih romana 20. stoljeća jest *Rakova obratnica* (1934. godina) autora Henrya Millera. Roman je autobiografski te sadrži opise seksualnih iskorištavanja kao imigrant u Francuskoj – roman pokriva teme sadomazohističkog seksa, prostitucije, zakonskog silovanja – prošaran sa filozofijom i slavljenjem života. Roman je objavljen 1934. u Francuskoj na engleskom jeziku, gdje se njegova seksualna iskrenost, zajedno sa mizoginijom, rasizmom i antisemitizmom potaknuli su

---

<sup>11</sup> 11 Banned Books Through Time. *Britannica*: <https://www.britannica.com/story/7-banned-books-through-time> Posjećeno 21.7.2023.

čitatelje i vlasti na zagovaranje zabrane romana, što je nakon toga poslužilo kao poticaj za veliku potražnju za ponovnom slobodom izdavanja.<sup>12</sup> Jedan od najpoznatijih distopijskih romana svih vremena, *1984*, (1949. godina) autora Georgea Orwella, bio je zabranjen u Rusiji, ali i u nekim dijelovima SAD-a. Staljin je u vrijeme izlaska romana smatrao djelo kao neželjena kritika načina vladanja, što je slijedilo njegovom zabranom u SSSR-u; zabrana je trajala do 1988. godine. U romanu se spominju teme nacionalizma, seksualne represije, cenzure i privatnosti. *1984* je, ovisno o perspektivi, kontradiktoran: jedni smatraju da je na strani komunizma, dok su drugi smatrali da je protiv vladajućih.<sup>13</sup>

Jedna od zabranjenih novela jest *Sotonski stihovi* (1988.) autora Salmana Rushdieja. Novela prati dvoje muškaraca prožetih islamskom kulturom i njihovom (ne)mogućnošću suočavanja sa zapadnim utjecajima. Objavljivanje novele izazvalo je prijezir muslimanske zajednice zbog navodnog bogohuljenja i krivog prikaza lika po uzoru na proroka Muhameda. Nedugo nakon izlaska novele, politički i vjerski vođa i ayatollah Ruhollah Khomeini izdao je fetvu kojom je pozivao na ubojstvo S. Rushdieja te njegovih urednika i izdavača; novela je zabranjena u mnogim zemljama sa većinskom muslimanskom populacijom (India, Bangladeš, Egipt, Iran, Pakistan i Južna Afrika).<sup>14</sup> Razmatrajući ove povijesne fenomene cenzuriranja knjiga i umjetnosti općenito, dovodi se zaključak kako i u današnje vrijeme također postoje postupci zabranjivanja određenih knjiga, kao i filmova, a o čemu ću pisati kasnije u radu. Na primjer, gledajući slučajeve iz SAD-a u prethodne dvije godine, dokumentirano je kako je u 2023. godini pokušana cenzura na 695 knjižničnih materijala te su 1915 naslova knjiga zabranjene, što pokazuje na povećanje od 20% na broj prigovora na određene knjiške naslove u odnosu na 2022. godinu.<sup>15</sup> U ovom specifičnom slučaju, zahtjevi za zabranom određenih knjiga, primjerice u školama, u najvećem broju dolazi od strane roditelja te od političko konzervativnih organizacija čiji su ciljevi uklanjanje knjiga o rasnoj problematici, rodnim studijama, seksualnom identitetu i reproduktivnom zdravlju.<sup>16</sup> Ono što je bitno za shvatiti jest da zabrana knjiga danas dovodi samo do produbljenja problema koji je duboko ukorijenjen, u ovom slučaju, u američkoj kulturi, govorimo li primjerice o rasnoj diskriminaciji. Uzmemo li za primjer Njemačku, koja je nakon 2. svjetskog rata radila na tome da jasno educira narod o svojim zločinima te posebice o Holokaustu, postavlja se pitanje zašto američko društvo

---

<sup>12</sup> ibid

<sup>13</sup> ibid

<sup>14</sup> ibid

<sup>15</sup> USA Today, *Banned Books Week*: <https://www.usatoday.com/story/graphics/2023/10/02/banned-books-week-data-visualization/70963214007/>

<sup>16</sup> American Library Association, *Censorship by the Numbers*: <https://www.ala.org/bbooks/censorship-numbers>



zabranjuje knjige o, primjerice, policijskom nasilju ili problemima LGBTQ osoba. Kao što sam već spomenula, cenzura takvih knjiga samo dovodi do stvaranja većeg jaza između dvije struje, to jest, između dva čovjeka koja imaju različita životna iskustva. Potrebno je educirati učenike i studente, što je više objektivno moguće o vlastitoj povijesti i o problemima s kojima se susreću. Ako se nastavi ovakva zabrana, dolazi do toga da se kod pojedinca smanjuje empatija, suosjećanje, ali i razumijevanje prema određenim značajnim povijesnim događajima te, na kraju, negiranju ili odbijanju istih.

### 2.2.2. Povijest filmske cenzure

„Jedan od prvih zabranjenih filmova u Velikoj Britaniji nije sadržavao nasilje ni seks, nego prikaze sira – snimljeno kroz mikroskop, film *Cheese Mites* iz 1898. godine je bio dio serijala naziva *Unseen World*, gdje gledatelj može vidjeti bakterije kako se kreću na dijelu stilton sira“ (Smith, 2005, p. 18). Zbog protesta sirne industrije, film je povučen iz ekranizacije. Ovakav slučaj je bio iznimka zbog činjenice da ranija kina nisu cenzurirali mnogo filmova, bez obzira na određene uvriježujuće sadržaje. Ovakvu vrstu cenzure možemo nazvati suspenzivnom, jer je film bio već pušten za ekranizaciju prije protesta industrije. Nadalje, mnogi erotski filmovi (većina ih je bila proizvedena u Južnoj Americi) su bili ograničeni na prikazivanja u bordelima i 'prostorijama za pušenje' (Smith, 2005). Uz to, kinematografi su često ekranizirali kratke i nasilne dokumentarne filmove. Jedni od poznatijih takvih filmova su bili filmovi pogubljenja, koji uglavnom nisu bili proizvedeni u Britaniji. Rani snuff<sup>17</sup> filmovi su bili uvezeni, uključujući prizore odrublivanja glava u Mandžuriji, vješanje kradljivca stoke u Missouriju, filmovi operacija (uglavnom na ženama), borbe životinja i nasilja nad životinjama (Smith, 2005).

Raniji filmovi su bili zastupnici medija za prikazivanje, koji su na početku bili izvan kontrole vlasti. Ipak, kako su i kina postala veoma popularna, a s time i njihovo premještanje u kazališne i glazbene dvorane, a od 1906. godine u kino dvorane, pritisak na kontrolu filmova je rastao. Zahtjevi za strožim regulacijama kino dvorana i filmova stvarali su zabrinutost koji su se odnosili na posljedice ranjivih grupa ljudi koji su posjećivali kina, s većinskim naglaskom na djecu (Smith, S, 2005. str. 19.). Prema Wittern-Keller L. (2005), jedan od filmskih primjera jest film iz 1896. godine *The Kiss* – isječak gdje se dvoje odraslih ljubi je bilo razmatrano od strane publike šokantnim, neprikladnim i opasnim za moral; ljubljenje je u to vrijeme bilo smatrano kao privatna stvar. Cenzura takvih filmova bila je smatrana prioritetnim za društvo, zbog zabrinutosti o kvarenju moralnih i kulturalnih vrijednosti društva. Početak filmskog cenzurnog

---

<sup>17</sup> Snuff film je film koji prikazuje stvarna ubojstva i nasilja koji su izvršeni samo za svrhu filma.

zakonodavstva se može povezati sa ustanovljenim zakonima iz 18. stoljeća u Londonu, gdje su se kontrolirala kazališta i ostala mjesta za javne zabave. Postojala su dva zakona, prvi se ticao patentnih kazališta *Drury Lane* i *Covent Garden* – to su bila jedina kazališta kojima je bilo dopušteno izvođenje legitimnih predstava (Smith, S, 2005.). Drugi zakon se ticao činjenice da se London dičio mnogim manjim kazalištima i mjestima za zabavu, gdje su se jedino legalno mogle održavati operete, burlette, mimike, pjevanje i plesanje – takva mjesta su bila u nadzoru zakona *Disorderly Houses Act* iz 1751. godine (Smith, 2005). Prema tome, do 1870. godine, vlasnici glazbenih dvorana često su cenzurirali materijale izvođača, kako bi mogli zaštititi vlastite dozvole pod tim zakonom (Smith, 2005). S obzirom da se zakon iz 1751. godine primjenjivao samo na mjesta koja su na udaljenosti 20 milja od Londona i Westminstera, novi zakon iz 1890. *Public Health Acts Amendment Act* proširio je taj zakon na bilo koje lokalne odbore koji su ga odlučili prihvatiti. Mnoga mjesta su prihvatila zakon, dok s druge strane sajmišta i penny gaffs (niskobudžetna kazališta) nisu bila pod ovlastima licenciranja od strane vlasti (Smith, 2005). Zahtjevi za kontrolom kino dvorana i filmova su sve više rasli prelaskom iz 19. u 20. stoljeće, što je bilo popraćeno i sve većom popularnosti filmova.

*British Board of Film Censors* je filmsko-industrijski osnovano tijelo, koje u svom finalnom obliku postoji od 1912. godine, putem kojeg se britanska filmska industrija dobrovoljno podređivala cenzuri. BBFC nije legalni/pravni entitet, točnije, ne postoji u zakonu već je tijelo osnovano od strane nekoliko ljudi. Postojanje ovakvog odbora osiguravalo je da nema ozakonjene cenzure filmova u Velikoj Britaniji, iako su lokalni autoriteti od 1909. godine i dalje posjedovali i koristili vlastite regulatorne ovlasti. Zakonodavna osnova koja omogućava postojanje svih ostalih vrsta filmske cenzure u Velikoj Britaniji se naziva *Cinematograph Act* (Green, Karolides, 2005). Ovaj zakon je Herbert Samuel, državni tajnik Ureda Unutarnjih poslova (Home Office), opisao kao namjeru da zaštiti javnost od opasnosti koja proizlazi iz požara u kinematografskim dvoranama, aludirajući na zapaljive materijale na filmu. Ovaj zakon je koordinirao različite mjere uvođenja koje su pokrenule mnoge lokalne vlasti kako bi osigurale porast odlaska u kino dvorane. Na taj način su kino dvorane i ostala mjesta za prikazivanje filmova podlegnule istim vrstama sigurnosnih mjera kao kazališta i glazbene dvorane: „Zakon je počeo s djelovanjem 1910. godine te su regionalni odbori bili ovlašteni licencirati sve prostore koji su prikazivali filmove pod određenim uvjetima i ograničenjima koje je odbor odredio“ (Green, Karolides, 2005, str. 74.). Osim sigurnosnih mjera i ograničenja, lokalne vlasti krenule su indirektno iskorištavati zakon. Londonsko gradsko vijeće (LCC) proglasilo je da će zahtijevati od prostora koji su licencirani za prikazivanje filmova dozvole da ostanu zatvoreni nedjeljama te su i ostala vijeća slijedila ova pravila, ali i stvarala druge uvjete

kinima za dobivanje dozvola. U nekim dijelovima zemlje, bio je zabranjen ulaz u kino dvorane cirkuskim prodavačima (eng. *barkers*), u drugim dijelovima bio je zabranjen ulaz djeci u kina nakon 21 sata, dok su neki odbori odbijali dati dozvole iz razloga jer su smatrali da je okrug neprikladan ili da u tom području već ima puno kinodvorana pa nije bilo potrebno za otvaranjem dodatnih (Hunnings, 1967, prema Smith, 2005). Londonsko gradsko vijeće je 1910. postalo prvi lokalni autoritet koji je iskoristio svoje licencirane mogućnosti da službeno cenzurira film – zabranili su kino dvoranama projekcije svjetskog boksačkog prvenstva teške kategorije u kojem je boksač 'Big' Jack Johnson porazio svog protivnika James. J. Jeffriesa u preko 40 rundi. Ubrzo nakon toga, Fulham Borough vijeće stvorilo je suptilne uvertire koje su se ticale indirektna cenzura filmova i njihovih licenci 1911. godine, navodeći da se svi filmovi trebaju pažljivo nadzirati zbog velikog broja djece koja posjećuju kino dvorane; skoro svaki put kad bi uvjeti nametnuti na kina bili suočavani na sudu, većinom bi slučaj završio u korist lokalnih vlasti (Smith, 2005).

*British Board of Film Censors* (Britanski Odbor za cenzuru) sastojao se od tri do pet cenzora koji su pregledavali filmove i na taj način dodjeljivali ili odbijali certifikat. „Britanski odbor za cenzuru je krenuo s radom te su imali samo dva pravila: bez golotinje i utjelovljenja Isusa; naglasili su kako će svi filmovi u Velikoj Britaniji biti podvrgnuti sistemu certifikacije, u kojem će svaki film biti ili odbijen ili dobiti jedan od dva certifikata – Universal (U) ili Public (P) – obe kategorije filma su smatrane prikladnima za i za djecu i za odrasle, dok su Universal filmovi posebno bili namijenjeni i preporučeni za dječje matinee“ (Smith, 2005, str. 26). Iako je britanski odbor za cenzuru bio osnovan, većinom nisu imali pravne obveze te su se stoga oslanjali na volju lokalnih vlasti da kina prikazuju samo filmove koje je odbor odobrio. U svakom slučaju, mnoga vijeća su smatrala kako je BBFC samopromičući organ filmske industrije koji je previše liberalan u svojim odlukama, stoga je vijeće ignoriralo savjete Odbora te su nastavili sa postavljanjem vlastitih lokalnih cenzora koji bi zabranjivali, rezali kadrove iz filmova ili propuštati filmove koji su već bili propušteni, izrezani ili zabranjeni od strane britanskog odbora za cenzuru (Smith, 2005). Do 1920. godine BBFC je postao nezavisan u svojim trgovačkim vezama i odlukama.. Ono što je također pokazivalo pozitivne učinke BBFC-a jest sposobnost smirivanja potencijalno nestabilne situacije zbog povećanja kontroverznih filmova nastalih tokom i nakon Prvog svjetskog rata. Britanska vlada je u početku zabranjivala ratne filmove te je polako popustila zbog mogućnosti prikazivanja filmova koji su podržavali Veliku Britaniju. (Smith, 2005.) Ovdje možemo vidjeti blisku vezu s Jugoslavijom, o čemu ću pisati kasnije u radu. Naime, nakon 2. Svjetskog rata u Jugoslaviji se snimalo mnogo partizanskih filmova u kojima su cirkulirale teme junaštva, rata, pogleda na bolju i svjetliju

budućnost, uljepšane stvarnosti i slično. Predsjednik BBFC-a, O'Connor, 1917. godine donio je veliku listu pravila (njih 43) o cenzuri filmova, a neki od njih su zabranjivali kontroverzne prikaze kao što su: „neprikladni naslovi, nasilje nad životinjama, golotinja, nasilje nad dojenčadi i djecom te pretjerana okrutnost i mučenje odraslih, pogotovo žena; prikazi obilnog krvarenja, uvrijeđujuća vulgarnost, neprikladno plesanje, pretjerane strastvene ljubavne scene, reference prema kontroverznim politikama, incidenti koji omalovažavaju britanske saveznike, smaknuća, drogiranja, prostitucija, incest, scene koje sugeriraju besmrtnost, subjekti u Indiji, u kojima su britanski vojnici opisani na ružan način, seksualne situacije, zatvori“ (Turner, 2005, str. 180). BBFC je neprofitna organizacija čiji prihod dolazi iz naknada koje naplaćuju ovisno o dužini filmova, što plaćaju podnositelji svojih filmova, distributeri; predsjednik BBFC-a kontrolira sve aspekte javnog donošenja odluka: od manjih promjena u kategorizaciji certifikata, točnije, od dvostupanjskog sustava (P i U) do uvođenja oznake H (horor) i X (za odrasle, uglavnom uključuje eksplicitne scene seksa ili nasilja), do sustava kojeg koristimo i danas PG (parental guidance) – BBFC i cenzura filmova funkcionira većinom na isti način od 1921. godine. Bilo je nekih manjih promjena, kao što je The Cinemagraph Act iz 1952. godine proširio zakon iz 1909. u područjima dobrobiti i sigurnosti, posebno ističući zaštitu djece; također su se ovlasti za licenciranje proširile na izuzetke koji su dopušteni kino dvoranama. Od 1985. godine odbor je preimenovan u *The British Board of Film Classification*. (Green, Karolides, 2005).

S druge strane, u Sjedinjenim Američkim Državama, situacija sa sve većom popularnosti filmova i njihovom cenzurom bila je slična kao u Velikoj Britaniji. Thomas Edison je 14. travnja 1894. godine prvi put prikazao javnosti svoj kinetoskop,<sup>18</sup> a samo dva tjedna poslije zabilježen je prvi revolt protiv filma. Film *Dolorita in the Passion Dance* (1897), prikazan je u peep showu<sup>19</sup> u Atlantic Cityju (Green, Karolides, 2005). Nedugo nakon, slijedili su i drugi filmovi. Film *The Great Thaw Trial* (stvarni skandal koji je uključivao seks i ubojstvo) je bio napadnut od strane javnosti jer je djeci bilo dopušteno gledanje tog filma; 1895. godine gradonačelnik New Yorka pokušavao je uzaludno pozatvarati nickelodeone<sup>20</sup> jer su bili etiketirani kao mjesta nemoralnosti (Green, Karolides, 2005). Na početku su vlasti naplaćivale visoke cijene za kino licence, no rastući profiti su i više nego nadoknadili takve troškove. 1907. godine grad Chicago je uveo cenzuru prije prikazivanja filmova, što je u drugom poglavlju

---

<sup>18</sup> Jedan od najranijih uređaja koji su prikazivali filmove. Bio je namijenjen za projiciranje filmova samo jednom gledatelju, gdje bi gledatelj gledao film kroz otvor na uređaju.

<sup>19</sup> Slijed pokretnih slika, najčešće pornografskih sadržaja, koje je gledatelj gledao kroz leću ili otvor za gledanje.

<sup>20</sup> Jedna od najranijih kinodvorana u SAD-u čiji se ulaz naplaćivao pet centi.

zaključeno da se to zove preventivna cenzura. U ovom slučaju, vodeći šef policije je bio odgovoran u procjeni i odabiru filmova koji bi se prikazivali u kinodvoranama.

Prvi slučaj cenzure u Sjedinjenim Američkim Državama desio se 1909. godine, kada je Odbor Udruge izlagača u New Yorku zatražio pomoć lokalnih vlasti u rješavanju javnih pritužbi da su određeni filmovi vulgarni, eksplicitni i nasilni. Te godine dolazimo do prvog zabilježenog slučaja filmske cenzure, nazivan Block vs. Chicago, koji se bavio s dva filma: *The James Boys in Missouri* i *Night Riders*. Vrhovni sud države Illinois podržao je gradske cenzore, dok je *New York's National Board of Censorship* (Nacionalni odbor za cenzuru New Yorka), kasnije preimenovan u *National Board of Review*, obavljao istu funkciju cenzuriranja filmova (Green, Karolides, 2005). Prvi slučaj na državnoj (state) razini cenzure filma desio se u travnju 1913. godine kada je savezna država Ohio donijela zakon o osnivanju odbora za cenzuru, koji bi prethodno pogledao sve filmove koji su bili predloženi za prikazivanje u državi. Osnova za pokretanje zakona je bila točka koja navodi da filmovi koji, po mišljenju odbora za cenzuru, su moralnog, zabavnog, obrazovnog i bezopasnog karaktera mogu biti odobreni. U New Yorku je uspostavljen neslužbeni cenzorski odbor, s kontrolom povjerenom nadzornom odboru gradskih tijela; iako je ovaj odbor na početku imao samo lokalnu ovlast, ubrzo se razvio u *National Board of Censorship* (Foerstel, 1998). Skupine odbora sastajale su se u mnogim studijima New Yorka kako bi mogle donositi sudsku odluku o filmovima prije nego su pušteni u javnost. S obzirom da je većina stvaratelja filmova surađivala s odborom, cenzura je bila nacionalnog opsega, a svaki redatelj koji nije surađivao s odborom je bio na neki način izoliran (Foerstel, 1998). Neke od smjernica za cenzuru filmova su bile: „*zabrana razvratnosti; zabrana vulgarnosti koja bi se mogla smatrati uvredljivom; zabrana detalja zločina koji bi se mogli oponašati te zabrana mračnih scena zločina; zabrana nepotrebne vulgarnosti, nasilja i brutalnosti; zabrana bogohuljenja; zabrana klevetničkog djelovanja i filmova koji su povezani s kaznenim slučajevima koji su tada bili trenutno na sudu; zabrana filmova ili scena koji bi doprinosili narušavanju temeljnih moralnih vrijednosti ili društvenih standarda*“ (Foerstel, 1998, str. 18).

Tek kada su tijela koji su imali moć odlučivanja u industriji počeli smatrati film kao jedan od medijskih sredstava komunikacije, lokalna cenzura gubi na moći. Temeljem na činjenicu da bi lokalna cenzura bila u suprotnosti sa slobodama spomenute u Prvom amandmanu, lokalnim vlastima nije bilo dopušteno cenzurirati filmove zbog pretpostavki da su 'svetogrđe', težnji prema korupciji morala ili općenito štetni za društvo (Green, Karolides, 2005). Ono što se htjelo naglasiti jest činjenica da tema filmova jest realni život oko nas, a ne uljepšana stvarnost

u balončiću optimizma. Filmovi koji su uvezeni iz drugih zemalja su bili kontrolirani na carini, dok se sav materijal koji se proizveo unutar SAD-a regulirao samom industrijom. Američka filmska industrija bila je prva u uspostavljanju samoregulirajuće cenzure. Od 1922. do 1968. godine, *Motion Picture Association of America* kontrolirala je filmsku cenzuru pod vlastitim općim i ograničavajućim smjernicama putem svog Production Code Administration. PCA je postavio standarde za holivudske produkcije, ali osim toga, nije nikad postojala institucionalna nacionalna filmska cenzura. *Motion Picture Association of America* su izdavali određene smjernice, u kojima su ih kompanije koje su posjedovale franšize kino dvorana u SAD-u pratile po potrebi – te smjernice i standardi su određivale što se smije i što se ne smije prikazivati u kinima u cijeloj zemlji (Green, Karolides, 2005,). Ova situacija se promijenila sa presudom Vrhovnog suda u slučaju filma iz 1952. godine, *The Miracle*, koji je filmskim studijima preoteo kontrolu nad kinima. Još jedan slučaj koji je preokrenuo ovu situaciju jest želja mnogih redatelja za snimanjem i prikazivanjem filmova koji reflektiraju realni, suvremeni život – u suprotnosti sa pravilima koje je *Hays Office* nalagao. Zbog brige *Motion Picture Association of America* za gubitkom svoje moći, MPAA se udružila s *National Association of Theater Owners* (NATO) i *International Film Importers and Distributors of America* (IFIDA) kako bi stvorili 1968. godine *Classification and Rating Administration* (CARA). S ovim postupkom je cenzura ostala kao posao unutar filmske industrije (Green, Karolides, 2005)

Pod nadzorom *Policy Review Committee*, što čine članovi MPAA, IFIDA i NATO te koji predlažu smjernice i osiguravaju njihovo provođenje po potrebi, CARA djeluje kroz sedmeročlani Odbor za ocjenjivanje, čije je središte u Hollywoodu. Odbor je odgovoran za vlastite odluke, iako njegov krajnji smjer dolazi od odbora *Policy Review Committee*. Svaki film koji je podnesen na ocjenjivanje pregledava član odbora, članovi o filmu raspravljaju te konačno odlučuju i o odgovarajućoj klasifikaciji. Prema Greenu i Karolidesu (2005), njihova glavna problematika je bila kako odlučiti što bi roditelji djece mlađe od 17 godina klasificirali film koji se gleda. S obzirom da se svaki film ocjenjuje prema raznim temama (seks, nasilje, golotinja, jezik), na temelju toga se donosi ukupna ocjena. Nema restrikcija u podnošenju filmova, ali većina producenata podnosi – oko 500 filmova godišnje. Američki filmovi se dijele na četiri kategorije: „*G (general public)*, gdje su svi uzrasti dopušteni te takvi filmovi u sebi ne sadrže uvredljive i neprihvatljive teme; *PG-13 (parental guidance)*, gdje je moguće da neki dijelovi filma nisu prikladni za djecu, ali nema ekstremnog nasilja, eksplicitnih seksualnih scena ili horora; *R (restricted)*, gdje djeca mlađa od 17 godina moraju biti u pratnji roditelja – to su uglavnom filmovi za odrasle s elementima horora, nasilja ili vulgarnog jezika, no bez eksplicitnih seksualnih scena; *NC-17 (mlađima od 17 nije dopušteno gledanje, bez obzira na*

*pratnju roditelja; preimenovani su iz X oznake, koja je bila do 1990. godine) – to su filmovi koji su namijenjeni isključivo za odrasle, uz mali dio ograničenja u vezi sa seksom ili nasiljem; X, pornografski filmovi ili filmovi s eksplicitnim scenama nasilja“ (Green, Karolides, 2005, str. 611). Traileri filmova se isto tako cenzuriraju putem *Advertising Code Administration* – mogu biti etiketirani pod oznakom G (za prikazivanje s bilo kojim dugometražnim filmom) ili R (ograničeni za prikazivanje s R ili X ocijenjenim filmovima). Autori također imaju pravo na žalbu zbog dodijeljene ocijene – *Ratings Appeal Board* (Odbor za žalbe), koji je isto tako sastavljen od upravljačkih tijela filmske industrije – mora razmotriti argumente iz *Classification and Rating Administration* te od strane podnositelja žalbe; potrebna je dvotrećinska većina, što glasa u zatvorenoj sjednici, kako bi se promijenila (ili ne bi promijenila) zaključna ocjena (Green, Karolides, 2005, str. 611).*

Kada su Sjedinjene Američke Države 1941. ušle u Drugi svjetski rat, ideje o liberalizmu su sve više postajale popularne među masom. Holivudski ljevičari su pozivali na zajedničku borbu protiv fašizma, dok su pisali ili režirali većinu patriotskih filmova tog razdoblja. S druge strane, desničarski konzervativci su bili zabrinuti da će mlađi pisci preuzeti kontrolu industrije te na taj način predložiti liberalne političke vrijednosti. Grupa konzervativnih filmaša pozvala je Odbor za neameričke aktivnosti, HUAC, za istraživanjem komunističke infiltracije filmske industrije. Prema Foerstelu (1998), odbor je održao svjedočenja antikomunističkih filmskih tijela; paralelno s time, konzervativni filmaši i glumci su smatrali kako postoji komunistički utjecaji u stvaranju filmova te su čak imenovali scenariste i glumce za koje su smatrali da idu u korist komunizmu, što je slijedilo posljedicom da su imena tih 'komunista' stavljena na popis izdajnika. Ono što su desničari htjeli napraviti jest donijeti zakon uklanjanja ljevičara iz filmske industrije, što je slijedilo crnim listama pisaca i glumaca, a Hollywood je krenuo sa otpuštanjem svih redatelja, glumaca i pisaca čija su imena bila na crnim listama. Učinci antikomunističkog pokreta rezultirali su filmovima koji su bili autocenzurirani, bez određene dubine te sa vidljivim nedostatkom talenta. Ovakve događaje možemo usporediti i sa crnim valom u Jugoslaviji, ali na suprotan način. Uzimajući za primjer redatelja Lazara Stojanovića, koji je završio u zatvoru na 3 godine zbog kritike i banaliziranja jugoslavenskih društvenih vrijednosti i kulta ličnosti Tita. Iako suprotni u svojim namjerama, vidimo kako su američki desničari strahovali od komunističkog utjecaja na američko društvo i kulturu, tako vidimo kako je jugoslavensko vodstvo osuđivalo umjetnike zbog oštre kritike na državne aparate te strahovalo od jačanja zapadnih vrijednosti. Isto kako su predstavnici crnog vala tematizirali individualne slobode, kroz njihove filmove se može vidjeti tzv. potkopavanje narativa o idealiziranom društvu. Na taj način su izazvali burne reakcije vladajućih, uključujući cenzuru i zabrane, ali su isto tako

otvorili prostor za diskurs o političkoj nestabilnosti i o slobodi govora. Vraćajući se na SAD, filmovi društvenih sadržaja su gledani sa sumnjom te su polako nestajali iz Hollywooda. Taj period se nazivao i zlatnim dobom Hollywooda. S druge strane, strani europski filmovi koji nisu spadali pod američku cenzuru postajali su sve popularniji među američkom publikom u kinima (Foerstel, 1998).

1950. godine, sa presudom Vrhovnom suda, došlo je do odluke koja je vodila stvaranju neovisnih kina koja su prikazivala filmove proizvedenih izvan sustava holivudskih studija. Unatoč ograničenjima, određeni kontroverzni filmovi poput *The Man with the Golden Arm* (1955), koji se bavio ovisnošću o drogama te *The Moon Is Blue* (1953), koji je sadržavao sugestivne seksualne dijaloge, privlačili su veliki broj posjetitelja te su bili pozitivno prihvaćeni od strane publike. (Foerstel, 1998). Jedan od slučajeva cenzure u filmu koji je bitan za napomenuti jest epizoda iz filma *L'Amore*, autora Roberta Rossellinija, koji je bio napadnut od strane katoličke crkve za tzv. bogohuljenje. Film govori o seljanki koja pod utjecajem vjerskih emocija i vina dopušta strancu, za kojeg vjeruje da je sveti Josip, da je zavede. Nakon toga rađa dijete za koje vjeruje da je bespriječno začeće (Foerstel, 1998). Kardinal katoličke crkve Francis Spellman prozvao je i kritizirao film kao uvredu svakom kršćaninu i kao pakosno vrijeđanje talijanskog ženskog roda; Spellman je u svojoj izjavi pozvao sve ljude da se suzdrže od gledanja tog filma. Film je zabranjen u New Yorku, kao i diljem države New York; zabrane su osporavane na sudu, a Vrhovni sud je konačno presudio da filmovi imaju pravo na slobodu govora i tiska – također je presudio da film ne može biti zabranjen, te je tim postupkom zabrana filma ukinuta (Foerstel, 1998).

S druge strane, utjecaj i snaga europskih art-house<sup>21</sup> filmova 1960.-ih godina je rastao, a jedni od popularnijih jesu *The Virgin Spring* (1960), *La Dolce Vita* (1960), *Two Women* (1960), *Saturday Night and Sunday Morning* (1960) i drugi. S obzirom da europski filmovi nisu bili snimljeni i distribuirani od strane velikih holivudskih studija, kao takvi su se mogli slobodno prikazivati bez određenih odobrenja (Butters, 2007). Također, jasno je da se europski filmovi bave odraslim i ozbiljnijim temama na drugačiji način za razliku od SAD-a – nisu nužno bili senzacionalistički kao holivudski filmovi. Europski filmovi, poput navedenih, bili su odvažni u prikazima i opisivanjima seksa, za razliku od suvremenih holivudskih filmova – britanski, švedski, talijanski i francuski filmovi su pokazali da je moguće napraviti otvoreni film bez da se na to gleda kroz prizmu 'izrabljivanja'. Prema Monacu, „Ovi filmovi su ponekad bili suočeni sa problemima sa cenzurom, ali predstavljali su fiksijski tretman seksa na načine koji su se

---

<sup>21</sup> Filmovi čija je primarna svrha biti umjetnički rad, za razliku od zabavnog sadržaja za javnost



smatrali zrelijima, složenijima i sofisticiranijima od svega što je dopušteno prema holivudskom kodeksu“ (Monaco, 2001, str. 69). Iako je europskom filmu sve više rasla popularnost u SAD-u, spomenuti filmovi gore su ipak bili na neki način cenzurirani. Na primjer, u filmu *The Virgin Spring* redatelja Ingmara Bergmana, jedna scena je potpuno cenzurirana, koja je ipak bila kritična točka u narativu filma. Film je srednjovjekovna alegorija praznovjerja, osvete i religije. Ključna scena u filmu koja potiče ostatak radnje jest silovanje petnaestogodišnje djevojčice od strane dvojice pastira; kada roditelji djevojčice otkriju što se desilo, traže osvetu nad njima. Cenzori u Kansasu zabranili su riječ 'bastard' u filmu te su također zabranili i izbacili scene silovanja prema njihovom kodeksu o razvratnosti (Butters, 2007). Film koji je izazvao najviše problema u cenzuriranju jest *Two Women* autora Vittoria de Sicce. Film govori o ljubavnom trokutu između majke Cesire (Sophia Loren), njene kćeri Rosette (Eleonora Brown) i Michaelea (Jean-Paul Belmondo). Najkontroverznija scena u filmu jest ona u kojoj majku i kćer siluje skupina marokanskih vojnika. *Kansas Board of Review* zatražio je izmjenu u filmu, točnije, tražili su da se film skрати nakon scene silovanja, posebice dio u kojem kćer pokazuje svoje grudi. *Embassy Pictures*, producenti filma *Two Women*, odbili su izrezati scenu zbog tvrdnje da je bitna za film te bi njenim izbacivanjem iz filma poremetila ukupan efekt priče. *Embassy Pictures* je podigao tužbu protiv kansaškog odbora 1961. godine, a slučaj je riješen dok je odbor povukao svoj prigovor (Butters, 2007).

Osim spomenutih Sjedinjenih Američkih Država i Velike Britanije, gotovo u svim državama svijeta postoji sustav prethodne kontrole i pregledavanja filmova. Neke od tih zemalja su Francuska, Njemačka, Italija, Švedska, Norveška, Australija, Novi Zeland i Kanada, gdje sustavi cenzure filmove kontroliraju filmove namijenjene za odrasle. Suprotno tome, Belgija, Nizozemska i Danska usredotočuju se samo na zaštitu djece, smatrajući da nema potrebe za prethodnim kontrolama u slučaju sadržaja za odrasle. Također, ove zemlje i njihovi sustavi su uglavnom službeno ustanovljeni zakonima te popratno tome imaju i formalne ovlasti. „...Također, nijedna druga zemlja nema toliko opušten sustav kao Sjedinjene Američke Države, koji je potpuno dobrovoljan i ima za cilj klasificirati samo one filmove koji će pomoći roditeljima da procijene mogu li njihova djeca pogledati određene filmove. Prema procjenama, rečeno nam je da se samo 80-85 posto američkih kina pridržava klasifikacija koje izdaje *Classification and Rating Administration of the Motion Picture Association of America*“ (Williams, 2015, str. 191). Potrebno je spomenuti i jedne od najpoznatijih filmova kroz povijest koji su na jedan ili drugi način bili zabranjivani za prikazivanje u javnosti. Neki od prvih najpopularnijih takvih filmova jesu *Battleship Potemkin* (1925), *The Birth of a Nation* (1915), *All Quiet on the Western Front* (1930), *Scarface* (1930), *Ecstasy* (1933), *L'Age d'Or* (1930). Film

*Battleship Potemkin* redatelja Sergeia Eisensteina bio je inicijalno odbijen kada je podnesen na pregled BBFC-u 1926. godine zbog toga što je smatrano da filmovi ne bi trebali obrađivati pitanja političkih kontroverzi. Kada je 1954. godine BBFC ponovno pregledao film, nijemi filmovi više nisu bili popularni, a također je i smanjena sposobnost filma za izazivanje političkih nemira – 1987. godine je film klasificiran kao PG za ograničenu distribuciju te se danas priznaje kao klasično djelo.<sup>22</sup>

Gledajući filmove ovog stoljeća i filmove druge polovice 20. stoljeća, čini se kako cenzura slabi u odnosu na prošlost. Ipak, istraživajući o zabranjenim filmovima diljem svijeta, dolazimo do zaključka kako je cenzura itekako prisutna i danas. Neki od zabranjenih filmova i njihove distribucije istih jesu: *Persepolis* (2007), *The Texas Chainsaw Massacre* (1974), *South Park: Bigger, Longer & Uncut* (1999), *The Da Vinci Code* (2006), *A Clockwork Orange* (1971), *The Last Temptation of Christ* (1988), *Srpski Film* (2011), *Fight Club* (1999), *Brokeback Mountain* (2005). Na primjer, film *South Park* je osvojio ulazak u Guinnessovu knjigu rekorda zbog najviše psovavanja u animiranom filmu. Također, prikazivanje Sadama Husseina kao Sotoninog ljubavnika izazvao je negodovanje cenzorskih tijela, a Sadam Hussein je zabranio prikazivanje filma u Iraku.<sup>23</sup> Nadalje, film *A Clockwork Orange* (1972) Stanleya Kubricka je zbog svog sadržaja i scena seksualnog nasilja bio desetljećima zabranjen u Irskoj, Brazilu, Južnoj Africi, Singapuru... Film je bio povučen iz britanskih kina te je bio teško dostupan sve do Kubrickove smrti 1999. godine.<sup>24</sup> Jedan od najbližih filmskih slučajeva filmske cenzure u novije vrijeme jest *Oppenheimer* (2023) Christophera Nolana. Naime, scena u kojoj Jean Tatlock (Florence Pugh) priča sa J. Robertom Oppenheimerom (Cillian Murphy) dok sjedi gola na sofi je u Indiji i u zemljama Bliskog Istoka izmijenjena. Pomoću CGI-a su napravili na njoj crnu haljinu kako bi joj pokrili tijelo.

Još neki od filmova koji su naišli na oštre kritike, cenzuru i proteste jesu *Borat* (2006), *Last Tango In Paris* (1972), *Pink Flamingos* (1972), *Salo, or the 120 Days of Sodom* (1975), *Je Vous Salue, Marie* (1985), *Monty Python's Life of Brian* (1979). Mnogi od nabrojanih filmova su bili smatrani kontroverznima u vrijeme kada su izašli u javnost, ponajviše zbog svojih problematičnih i kompleksnih tema, uključujući nasilje, seks, nepopularne političke stavove i slično. Na primjer, Bertoluccijev film *Last Tango in Paris* bio je zabranjen za prikazivanje u

---

<sup>22</sup> *Battleship Potemkin*. BBFC: <https://www.bbfc.co.uk/education/case-studies/battleship-potemkin> Preuzeto 30.7.2023.

<sup>23</sup> 10 Movies That Have Been Banned Throughout the World. Collider: <https://collider.com/movies-that-have-been-banned-throughout-the-world/#39-persepolis-39-2007> Posjećeno 30.7.2023.

<sup>24</sup> *ibid*

Italiji, Portugalu, Singapuru, Južnoj Koreji i Španjolskoj zbog opskurnih scena seksualnog nasija; film Jean-Luc Goddarda *Je Vous Salue, Marie* je bio zabranjen u Brazilu i Argentini te je također kritiziran od strane pape Ivana Pavla II. zbog moderne adaptacije bezgrešnog začeca; također, film *Life of Brian* je bio zabranjen u Irskoj, Norveškoj, Butanu, Omanu, Singapuru i Južnoj Africi te mnogim gradovima u Ujedinjenom Kraljevstvu zbog provokativnosti teme o Isusovom rođenju te zbog neprimjerenog religijskog sadržaja.<sup>25</sup> Film *L'Age d'Or*, autora Luisa Bunuela i Salvadora Dalija je zbog pritisaka desničarskih i konzervativnih grupa, nakon samo tjedan dana prikazivanja bio zabranjen za javnost zbog svojih seksualnih scena i scena nasilja. Film nije bio javno prikazivan sve do 1980. godine u New Yorku i 1981. godine u Parizu (Green, Karolides, 2005). Iz navedenih filmskih primjera možemo vidjeti kako se cenzura u najviše slučajeva koristila zbog 'zaštite' od eksplicitnih scena prema publici, zbog nepoštivanja određenih političkih ideologija, religijskih uvjerenja, a u čestim slučajevima i zbog zaštite djece kako ne bi gledala neprihvatljiv sadržaj. U narednim stranicama moći ćemo vidjeti kako je cenzura utjecala na jugoslavenske filmove te kako se njen proces i nije toliko razlikovao od ranije navedenih cenzuriranih filmova.

### **3. KONTEKST HRVATSKE I JUGOSLAVENSKE KINEMATOGRAFIJE KROZ POVIJEST**

Pojam cenzure nikada nije jednoznačan – cenzura se u svim oblicima, a pogotovo u Jugoslaviji, pojavljivala putem svih medijskih aparata. Pojava novih medija i novih tehnologija omogućila je razvijanje i osnaživanje vrijednosti koje su se cijenile u socijalističkom sustavu. Mediji su moćan aparat za promicanje ideoloških, kulturnih i društvenih vrijednosti; kako danas, tako i u bivšoj Jugoslaviji, pa mogu reći kako mediji posjeduju ako ne i najvažniji utjecaj na mase te oblikuju mišljenja gledatelja, čitatelja i primatelja poruka. U vrijeme nastanka prvog filma braće Lumiere 1895. godine te nastanka kinematografije uopće, u Beogradu se 1896. godine prvi put prikazalo nekoliko Lumiereovih filmova, koji su potom prikazani i u Zagrebu, Novom Sadu, Ljubljani, Subotici, Zadru i Sarajevu.<sup>26</sup> U to vrijeme teritorij Jugoslavije bio je razjedinjen u nekoliko odvojenih područja: kraljevina Srbija, kneževina Crna Gora, Austro-Ugarska Monarhija (Slovenija, Hrvatska, Bosna i Hercegovina, Vojvodina, dijelovi Crne Gore), Italija (dijelovi Hrvatske i Slovenije), Turska (Kosovo, Makedonija, dijelovi Srbije i Crne Gore).<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> NCAC'S Top 40 Film Picks. NCAC: <https://ncac.org/news/blog/cut-censored-banned-ncacs-top-40-film-picks> Preuzeto 30.7.2023.

<sup>26</sup> Jugoslavija. Filmska enciklopedija: <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=2522> Posjećeno 31.7.2023.

<sup>27</sup> ibid.

Zbog ove podijele može se zaključiti zašto postoje osjetno velike kulturalne i društvene razlike u napretku različitih dijelova Jugoslavije, koje možemo povezati i sa razviticima kinematografije te aktivnosti filma kao takvog. Prva filmska predstava u Zagrebu održana je 1869. godine u dvorani *Kola*, koja je bila namijenjena raznovrsnim zabavama i društvenim priredbama; film je kao takav već u svom prvom nastupu u Hrvatskoj imao svoju autonomiju, jer predstave nisu organizirane kao usputna atrakcija, nego je publika pozivana da im se prisustvuje radi njih samih (Škrabalo, 1984.). Od prve filmske predstave do prvog samostalnog kinematografa u Hrvatskoj prošlo je 10 godina - 1906. godine u Zagrebu otvorena je prva kinodvorana pod nazivom Pathe, a kasnije se preimenovala u Union – tako je ušla u povijest kao prvi stalni kinematograf na cjelokupnom prostoru buduće jugoslavenske državne tvorevine (Škrabalo, 1984). Prvi dugometražni film prikazan je u Zagrebu 1909. godine, naziva *Bijela robinja*, dok je prvi Paramountov zvučni film prikazan 1929. godine u kinu Olimp u Zagrebu, pod imenom *White Shadows*. Rad prvih kinematografa pratile su tehničke teškoće, poput titranja pokretnih slika, dok su se političke nevolje ticale cenzure koja nije bila jedinstveno organizirana u Monarhiji, pa je dolazilo do pritisaka lokalnih branitelja domoljublja, posebice među svećenicima, da se onemogući prikazivanje pojedinih filmova, unatoč tome što su bili uredno pregledani i odobreni od nadležnih vlasti u Beču (Škrabalo, 1984, str. 20-21). Još jedna od bitnih problematika u samim počecima filma jest problematika jezika u filmovima. S obzirom da još nije postojao zvučni, nego samo nijemi film, natpisi u filmovima bili su potrebni za jasnije razumijevanje radnje. S jedne strane su u banskoj Hrvatskoj natpisi u filmovima bili napisani na njemačkom jeziku, dok su na obali najčešće kopije stizale iz Trsta s talijanskim natpisima. Prema autoru, „Dok je austrijska cenzura zabranjivala talijanske filmove s nacionalističkom intencijom, stimulirana je praksa talijanskih natpisa u ostalim politički neutralnim filmovima. U Dubrovniku i Splitu paralelno su djelovali hrvatski i talijanski natpisi, u Zadru su u svim kinima natpisi bili talijanski, a u Rijeci je 1913. godine čak došlo i do organizirane akcije bojkota kinematografa koji nisu uvažavali jezik hrvatskog građanstva“ (Škrabalo, 1984, p. 21-22). Iako je popularnost filmova i kinematografa postajala sve veća među publikom, Hrvatska je ipak kaskala za ostatkom Europe gledajući brojeve kinematografa – 1912. godine u Zagrebu su radila 4 kinematografa, dok je Budimpešta imala 92 kinematografa iste te godine (Škrabalo, 1984).

Tokom Prvog svjetskog rata film je postao jedan od najpopularnijih medija. Dokumentarni materijali o lokalnim i daljim ratovima prouzrokovali su veliki interes publike, a suprotno tome, vojnici su također trebali nekakav oblik razonode, stoga su na bojištima instalirane kinematografske prostorije. Bez obzira na sve veću popularnost i traženost filmova, ratni

periodi rezultirali su da je svaka strana proizvodila svoje filmove te je na taj način publici servirana samo jedna verzija rata, tako da se i smanjio broj proizvedenih filmova. Na primjer, u Njemačkoj je uvoz stranih filmova bio zabranjen, a u Austro-Ugarskoj Monarhiji je uvoz filmova smanjen. Osim ratnih zbivanja, kinematografi su imali i drugih problema: rat je pooštrio rad cenzure, država je očekivala dobre prihode od kinodvorana preko svakojakih nameta, sve uz stalne optužbe da se zabrani pohađanje filmskih predstava mlađim generacijama, koji su bili i najvjernija filmska publika (Škrabalo, 1984). U lipnju 1916. godine održan je prvi sastanak vlasnika kinematografa iz Hrvatske i Slavonije na kojem je donesen prijedlog o mjerama kontrole filmova koji bi djelovali kontraproduktivno i nepoželjno na djecu i mlade od 16 godina. Godinu dana kasnije je snimljen i prikazan u zagrebačkom kinu Metropol prvi hrvatski igrani film *Brcko u Zagrebu* Arnošta Grunda. Film prati niz komičnih situacija u koje upada provincijalac koji bi želio u Zagrebu doživjeti galantne pustolovine. Pretpostavlja se da je tekst za film zapravo varijacija autorove komedije iz 1912. godine u 3 čina *Alaj su nas nasamarili* u kojoj se glavni lik zove Brcko. (Škrabalo, 1984).

Sa stvaranjem države Slovenaca, Hrvata i Srba (SHS), vladalo je uvjerenje kako treba iskoristiti prilike koje su se nudile pri proširivanju tržišta unutar novih državnih granica. Popratno time, uslijedilo je i ukidanje natpisa u filmovima na stranim jezicima te su postavljani hrvatski natpisi u svim uvoznim filmovima. Iako je uvjerenje za proširenje kinematografije vladalo, nije bilo mogućnosti za nabavu novijih filmova te je cenzura također pooštrila. Prema autoru: „Ne samo da se bez pardona izbacuju sve preduboko izrezane toalete i svaka pojava ženskih gaćica, nego se ne dopuštaju ni prizori u kojima se vide uniforme časnika bivše austro-ugarske vojske, što i opet smanjuje raspoloživi broj filmova za prikazivanje“ (Škrabalo, 1984, str. 39). Uz to, vlasnici dvorana koji plaćaju režijske troškove, morali su plaćati i određene pristojbe i poreze koji su uključivali, između ostalog, i pristojbe na cenzuru. Desetljeće poslije, pojavom novog oblika filma – zvučnog filma, kinematografija je doživjela nove izazove – filmska tehnologija je postala još skuplja te je zahtijevala ogromne investicije. Još jedan od izazova je bio prevođenje dijaloga u filmu. Na početku se taj problem pokušao riješiti tako da se u radnju ubace natpisi između određenih prizora, no s takvom inicijativom su nastradale i originalne kopije filmova. Riješenje se pronašlo u utiskivanju prijevoda na samu kopiju filma, što su obavljale američke kompanije za jugoslavensko tržište, dok su prvi strojevi za mehaničko utiskivanje podnaslova (titlovanje) stigli tek 1933. godine. (Škrabalo, 1984). Uz probleme koje je nudio zvuk na filmu, stvorili su se i pokazatelji da država može aktivno sudjelovati u korist proizvodnje domaćih filmova, s obzirom da je do tad državna intervencija pridonosila samo uz cenzuru i poreze. Cenzura je kontinuirano djelovala te se pazilo da u program ne dolaze filmovi koji bi na neki

način mogli naškoditi koherentnosti države i njenoj stabilnosti. Zbog toga, iz programa su bili isključeni mađarski filmovi, a stvaralaštva sovjetske kinematografije su smatrana kao opasnost od revolucionarne ideologije. Tako su prvi sovjetski filmovi prikazani tek kada je zagrebački *Atlantis film* podnio cenzuri osam filmova iz SSSR-a, a dobio odobrenje za šest - među njima nije bio već spomenuti film *Battleship Potemkin* (Škrabalo, 1984, str. 84). Uz to, cenzura je vršila pritisak da natpisi i podnaslovi budu napisani državnim jezikom – zbog toga, utvrđeno je pravilo kako svi prijevodi filmova moraju stići na korekturu i odobrenje u Beograd. Sukladno tome, nastala je određena mješavina ijekavice i jekavice, s korištenjem turcizama, germanizama i galicizama. Ćirilica, s druge strane, nije bila nametnuta jer je većina prihoda stizala iz država koje su koristile latinicu. Kako autor navodi: „*Štampa i prevodioci vodili su stalnu borbu protiv takve jezične politike (...), Zato se tražilo neka se u filmovima upotrebljavaju oba dijalekta, ali svaki posebno, dok je Dujmović odbacivao uputnje tvrdnjom da ne treba unositi jednostrana lokalna shvatanja, a miješanje ekavice i ijekavice pravdao je kao dijalektičku naizmjeničnost koja predstavlja pokušaj da se u isti mah primjene oba dijalekta*“ (Škrabalo, 1984, str. 84). Sa sve većom potražnjom inozemnih filmova, porasle su i inicijative za domaćim filmom. Sa pojavom novog medija - filma, vlasti su došle do zaključka kako se uz pomoć filma mogu prezentirati i širiti određene ideološko-propagandne ideje, u ovom slučaju nacionalizma, te se kao takve mogu prezentirati publici putem filma.

U toku Drugog svjetskog rata, po uzoru na nacističku Njemačku i fašističku Italiju, ustaški hrvatski režim se također zainteresirao za film kao medij i oruđe u propagandnoj borbi. Glavna zadaća Ravnateljstva za film je bila usmjerena prema proizvodnji filmova koji pogoduju propagandnoj svrsi tog vremena i te ideologije. Prva mjera Ravnateljstva za film, koje je osnovano 1941. godine, bila je smijeniti Srbe i Židove koji su posjedovali kapital u poslovanju oko uvoza filmova. Također su obustavili rad američkih filmskih kompanija, a u Zagrebu je osnovan i talijanski filmski zavod *Esperia*, koji je izravno uvezio i eksploatirao talijanske filmove (Škrabalo, 1984). Samo godinu dana kasnije Ravnateljstvo za film se ukida te poslovi proizvodnje i prikazivanja filmova dolaze u nadležništvo Glavnog ravnateljstva za promidžbu. Zbog želje za samostalnim jezikom i bez miješanja drugih dijalekata (ekavice), ustaške vlasti su uvele tzv. jezični nadgled u kazalištu, na radiju i filmu. Zakonski je bio doveden etimološki pravopis hrvatskog jezika, gdje se pokušavalo oduprijeti tuđicama te umjesto njih konstruirati hrvatske riječi – na primjer, riječ radio su htjeli zamijeniti riječju krugoval, kino sa riječju slikokaz, auto sa samovozom i slično, no na sreću nisu uspjeli ući u standardni hrvatski jezik zbog toga što ih narod nije prihvatio (Škrabalo, 1984). Tijekom Drugog svjetskog rata proizvedeni su propagandni filmovi, neki od kojih su *Mladost Hrvatske*, *Slavlje Slobode*, *Straža*

na *Drini*, svi iz 1942. godine, dok je 1944. godine snimljen prvi dugometražni igrani film, *Lisinski* (s podnaslovom *Slikopis iz života skladatelja prve hrvatske opere*) autora Oktavijana Miletića (Škrabalo, 1984).

Nakon Drugog svjetskog rata, 1948. godine, Jugoslavija je bila prva komunistička država koja je proglasila svoju neovisnost od dominacije Sovjetskoga Saveza; tijekom sljedećih godina, razvili su se pluralistički samoupravni sustavi odlučivanja na razini tvornica, u lokalnim i republičkim vladama, te u kulturnim i obrazovnim resorima. Zadaća jugoslavenske filmske scene je bila održavati neovisnu, domaću kulturnu industriju te osnovati strukturu filmske proizvodnje, distribucije i prikazivalaštva uspostavljena i razvijana u svih šest republika (Goulding, 2004). Ovaj novi sistem je iskazao značajno zanimanje prema filmu, te se film shvaćao kao medij koji podržava umjetnost, s naglaskom na svojstvima narodnoga realizma. Prema autoru: „Prvim razdobljem utemeljenja nacionalne kinematografije dominirao je sovjetski model hijerarhijske i centralizirane organizacije pod partijskom kontrolom. Film se smatrao moćnim masovnim medijem koji služi propagandnim svrhama...“ (Goulding, 2004, str. 3). Tijekom kasnih četrdesetih godina dvadesetog stoljeća, u Jugoslaviji se polako gradila neovisna nacionalna kinematografija, a osnovani su i regionalni centri za produkciju, razvijala se infrastruktura filmske industrije, u istom su razdoblju osnovane i prve škole za profesionalnu obuku filmskih kadrova u Beogradu i Zagrebu, dok je prvi film proizveden u SFRJ bio *Slavica* autora Vjekoslava Afrića iz 1947. godine (Levi, 2009). Film se bavio borbama partizanskih gerila protiv talijanske vojske na obali Jadranskog primorja. Pod osnutkom *Filmskog preduzeća Federativne Narodne Republike Jugoslavije* (FPFNRJ), državno filmsko poduzeće je dobilo određene zadatke koji su uključivali: „*upravljanje cjelokupnom produkcijom dokumentarnih filmova, filmskih novosti te kulturno-obrazovnih filmova; zadržavanje isključive kontrole nad davanjem ovlasti i regulacijom uvoza i izvoza filmova; organizacije i distribucije filmova diljem zemlje; te organizacije i rukovođenja nacionaliziranim kino dvoranama i privatnim vlasnicima za projekciju*“ (Kosanović, prema Goulding, 2004, str. 4). Vlada se nedugo nakon toga odlučila na pomaganje filmu te je osnovala *Komitet za kinematografiju*, koji se smatrao najvažnijim entitetom za razvoj filma u Jugoslaviji. Komitet je pokrenuo produkcijske kuće, *Zora film* u Zagrebu te u Beogradu *Zvezda film*, *Triglav film* u Ljubljani, *Bosna film* u Sarajevu, *Vardar film* u Skopju, *Lovćen film* u Budvi, filmski studio *Avala* u Beogradu, te studio *Jadran film* u Zagrebu, koji je proizveo svoj prvi igrani film 1947. godine *Živeće ovaj narod* redatelja Nikole Popovića (Goulding, 2004). Osim toga, Komitet je predstavio program razvoja u filmskoj industriji, koji su uključivali: razvijanje mreže kino dvorana i projekcijskih sala koja bi pružala jedan prostor za prikazivanje filmova na svakih

deset tisuća stanovnika; izgradnju i organizaciju filmske proizvodnje i tehničkih sredstava koja će godišnje moći proizvesti barem 40 kratkih i dugometražnih igranih filmova, 100 dokumentarnih i obrazovnih filmova te 124 tjedna i mjesečna izdanja filmskih novosti; stvaranje produkcijske baze za domaću proizvodnju potrebnih tehničkih sredstava i filmskih materijala (Petrić, prema Goulding, 2004. str. 5).

Komitet za kinematografiju je prestao s radom 1951. godine, zbog cilja prema decentralizaciji filmske organizacije. Uzmemo li u obzir da je jugoslavenski vlastima u interesu bilo izgraditi neovisnu filmsku industriju, možemo vidjeti kako je isto tako veoma bitan bio daljnji razvitak ideoloških principa i pravila, koji bi oblikovao svoje filmove i teme u duhu markističko-socijalističkog gledišta. Jugoslavenska kinematografija je bila sastavljena od tijela koji su se vjerno vodili partijskim stajalištima, a na film su gledali kao sredstvo masovnog medija koje dopijeva do svih slojeva građanstva. Kinematografija je kao svoje zadatke postavila, prema autoru: „idealističko potvrđivanje i otjelovljavanje revolucionarne prošlosti, tj. Narodnooslobodilačkog rata i njegovih heroja, te potvrdu i učvršćivanje revolucionarnog poleta koji je bio potreban za izgradnju nove marksističko-socijalističke države“ (Goulding, 2004, str. 8). Iz ovog citata se može jasno vidjeti kako su određeni partizanski filmovi poslijeratnog doba pokušavali, na neki način, 'podići' duh naroda, probuditi ponos te pripremiti gledatelje na korak prema izgradnji nove ideološke države. Ono što je u filmu ovog razdoblja jasno jest činjenica da svaki film koji prati ove već navedene zadatke je na neki način sličan jedan drugome. Jasno se vidi tko je pozitivan protagonist, a tko je neprijatelj te je jasno da uvijek dobro na kraju pobijedi. Isto tako, filmovi su predvidljivi te nema mjesta eksperimentiranju, u smislu da određeno političko stajalište koje nije u duhu sa jugoslavenskim sočrealizmom jednostavno ne postoji u takvim filmovima, barem ne u tome razdoblju. U mnogo slučajeva likovi u filmovima hvale vlastite sisteme vrijednosti države, a većina međuljudskih odnosa i priče u filmu uopće nije realna. Uzimajući ovo u obzir, s druge strane možemo vidjeti perspektivu Komiteta za kinematografiju u ovim ranim razdobljima jugoslavenskog filma. Naime, ravnatelj Komiteta Aleksandar Vučo smatrao je kako filmovi trebaju obrazovati mase gledatelja o revolucionarnom Narodnooslobodilačkom pokretu te da se ne treba uspoređivati sa zapadnim zemljama i njihovim 'laganim i zabavnim' filmovima koji su u potpunoj suprotnosti sa kulturom u socijalističkim državama. Komitet za kinematografiju je razradio teme i principe koji se trebaju njegovati u jugoslavenskoj kinematografiji: „*filmovi trebaju biti utemeljeni na načelima socijalističkog realizma i izbjegavati apstraktne eksperimente te se orijentirati na jasnu komunikaciju sa gledateljskim masama; filmovi trebaju služiti heurističkim i propagandnim svrhama te usmjeriti svoj trud na omogućavanje gledateljima da dublje razumiju*



*revolucionarnu borbu koju je zemlja kao cjelina prošla te trebaju stvoriti duboku kolektivnu povezanost prihvaćanjem izazova stvaranja nove socijalističke države; kinematografija Sovjetskog saveza nudi najbolju i najsvjetliju perspektivu i ukazuje na put koji jugoslavenska kinematografija treba slijediti - sam filmski rad treba biti organiziran na kolektivističkim umjesto na individualnim načelima“ (Goulding, 2004, str. 10). Ono što je bitno za razumijeti jest da u ovom razdoblju nije bilo mjesta esteticima na filmu, tehničkim kompetencijama ili 'ispraznim' temama. Ono što se htjelo postići jest svjesnost o hrabrosti vojnika, o žrtvama i teškim danima iz kojih je uspjela niknuti nova društvena socijalistička vrijednost nove Jugoslavije.*

Pedesete godine prošlog stoljeća u Jugoslaviji nazivalo se razdobljem klasičnog jugoslavenskog filma. Prema Giliću, klasično razdoblje podrazumijeva udaljeno i temeljeno razdoblje te stil zasnovan na jasnoći, skladu i preglednosti - odlike klasičnog fabularnog stila koji ni u jednom kasnijem desetljeću neće biti u ovoj mjeri dominantan (Gilić, 2010). Ono što je također bitno za ovo klasično razdoblje jest osnivanje Pulskog filmskog festivala 1954. godine. U ovom razdoblju filma Jugoslavenska kinematografija je tražila određeni treći put u umjetnosti – htjela se razlikovati od socijalističkog realizma ali i od zapadne umjetnosti poput SAD-a, Velike Britanije i Francuske. Prema autoru, u ovoj namjeri je otvoren put za svojevrsan pluralizam, u kojem je bilo obilježja prošlosti i budućnosti. Klasičan fabularni stil savladan je u međusobno različitim modalitetima, koji su bili kompatibilni i sa sorealizmom i sa prozapadnim filmskim usmjerenjima (Gilić, 2010). Ovo razdoblje je također obilježila decentralizacija organizacije i kontrole nad filmskom industrijom te uvođenje načela i prakse radničkog samoupravljanja u sve faze filmske proizvodnje i distribucije; na taj je način uspostavljena kvalitetnija mreža filmskog prikazivanja, razvijala se slobodnija grupa filmskih kritičara koji su mogli izraziti svoja mišljenja u filmskim časopisima te se Jugoslavija progresivno otvarala kulturnim i umjetničkim utjecajima sa Zapada, a usporedno s time, porastao je broj i spektar žanrova proizvedenih filmova (Goulding, 2004). Dakle, jugoslavenska kinematografija se postupno, ali ne i potpuno, odmicala od ratnih tema i tema ratnog herojstva. Žanrovi koji su se pojavljivali u ovom razdoblju su satirični filmovi i komedije, akcijski filmovi, dječji filmovi i filmovi adaptacija na temelju književnih djela. Prvi igrani film koji su realizirali slobodni filmski radnici u novom statusu kinematografije bio je *Ciguli Miguli* (1952), autora Branka Marjanovića, a ujedno je zapamćen i kao prvi cenzurirani hrvatski igrani film (Škrabalo, 1984). Prema Škrabalu, „Taj prvi i jedini pokušaj blage satire na suvremenu stvarnost netko od moćnika je shvatio i ocijenio kao opozicioni pamflet protiv vladajuće politike, pa je pokrenut postupak da film bude osuđen bez izlaska pred javnost.“ (Škrabalo, 1984, str. 157-159). Tek je

1977. godine film dobio odobrenje za javno prikazivanje, a zabrana filma je ukinuta. Od spomenutih novih žanrova, bitno je za spomenuti neke od najpopularnijih filmova klasičnoga razdoblja. Prva filmska komedija proizvedena tih godina jest film *Vesna* iz 1953. godine, redatelja Františka Čapa, koji je osvojio nagradu na Festivalu jugoslavenskog igranog filma u Puli 1954. godine. U filmskim adaptacijama književnih dijela najznačajniji film je bio *Svoga tela gospodar* (1956.) redatelja Fedora Hanžekovića, snimljen po istoimenoj drami Slavka Kolara. U sferi pustolovno-akcijskih filmova najuspješniji redatelj bio je Živorad Mitrović, čiji su najpoznatiji filmovi *Ešalon Doktora M* (1955.) i *Mis Stone* (1958.). Također je porastao i broj filmova za djecu – prvi takav film je bio *Kekec* iz 1951. godine redatelja Jože Gale, a najpopularnije dječje filmove režirao je Branko Bauer, kao što su *Sinji galeb* (1953.) i *Milijuni na otoku* iz 1955. godine (Goulding, 2004). Uz proširivanje filmskih žanrova, filmovi o revolucionarnim herojstvima počeli su dobivati određenu stvarniju, ljudskiju sliku. Više nije bilo neprirodnih dijaloga u tolikom smislu kao nekoliko godina prije, već su sekvence u filmovima počele poprimati moderne teme svakodnevnog života, ali i realnije prikaze likova i njihove probleme. Takve filmove Goulding naziva realističkim filmovima, a najpoznatiji autori ovog razdoblja jesu Vladimir Pogačić, Radoš Novaković te Branko Bauer i njegov film *Ne okreći se, sine* iz 1956. godine i možda najpoznatiji od svih, France Štiglic sa svojim filmom *Deveti krug* iz 1960. godine (Goulding, 2004). S novim razdobljem u jugoslavenskom filmu došlo je i do reorganizacije kinematografije kao takve, gdje je dominantni faktor u filmskoj proizvodnji postao producent, a ne država. Više nije država odlučivala kakvi će se filmovi proizvoditi (barem ne u velikoj mjeri), nego organi društvenog upravljanja u filmskim poduzećima. Prema Škrabalu, zakon je određivao kako se zajamčuje sloboda umjetničkog stvaranja u filmu, iako tu slobodu nije trebalo shvatiti doslovno (Škrabalo, 1984). Dakle, glavna briga cenzornih tijela je bilo vođenje računa da nikakvi diskreditirajući sadržaji o socijalističkom vođenju ne ulaze u konačan film. Cenzura na državnoj razini se u to doba jednim dijelom decentralizirala. Za inozemne filmove nadležna je bila Savezna komisija za pregled filmova, a republičke cenzure su bile nadležne za domaće filmove proizvedene od strane poduzeća iz njihove republike; takvo stanje se izmijenilo 1971. godine, kada je potpuno ukinuta savezna cenzura, a nadležnost za odobravanje filmova prešla je na republičke cenzure (Škrabalo, 1984). Kasnih pedesetih godina domaći filmovi dobivaju na popularnosti, velikim dijelom zbog toga što su filmovi počeli sa temama koje su zanimale ljude i teme s kojim se ljudi mogu poistovjetiti u vlastitim životnim situacijama. Jedni od tih najpoznatijih filmova jesu film *H-8* redatelja Nikole Tanhoferera iz 1958. godine te film Veljka Bulajića iz 1959. godine, *Vlak bez voznog reda*.

Šezdesete godine prošlog stoljeća u Jugoslaviji bile su obilježene nastavcima daljnje decentralizacije filmskih poduzeća te sve većoj slobodi u organizaciji filmske proizvodnje. Uz to, šezdesete su godine smatrane najkreativnijim dobom jugoslavenske kinematografije, koje se naziva i dobom novog filma. Ovo razdoblje je označilo filmsku reorganizaciju u svih šest država bivše Jugoslavije, s naglaskom na razumljivije i opširnije fragmentiranosti filmske reprezentacije jezične i kulturne raznolikosti između jugoslavenskih naroda. Iako je ideja bila prikazati razlike među svih šest naroda, osjećalo se rivalstvo među nacionalnostima. Unatoč poteškoćama u usklađivanju razvoja centara filmske proizvodnje diljem Jugoslavije, ovo je razdoblje bilo obilježeno porastom razina proizvodnje, što se posebno moglo vidjeti na području igranih filmova, iako je početkom sedamdesetih godina zabilježen značajan pad broja filmskih gledatelja, zbog sve većeg rasta popularnosti televizije (Goulding, 2004). Razdoblje novog filma obilježava se kroz eksperimentiranje i polemike o političkim i kulturnim perspektivama razvoja zemlje. Zagovornici novoga filma pokušavali su, prema Gouldingu: povećati širinu individualnoga i kolektivnog umjetničkog izraza te osloboditi film od dogmatizma i birokratske kontrole; promicati stilski eksperiment slobodnom formom i filmskim jezikom (po uzoru na francuski novi val i talijanskom avangardom); uplesti film u istraživanje suvremenih tema, uključujući pravo na kritiku mračnijih strana društvenog i političkog postojanja; učiniti sve te stvari u kontekstu i granicama marksističko-socijalističke države – u dobu kada su te granice postale točka filozofske i ideološke rasprave (Goulding, 2004). Ono što se htjelo postići novim filmom jest preobražaj iz kolektivne u individualnu svijest; proširiti perspektive gledanja na određene društvene i političke probleme te preispitati kako sebe, tako i publiku te najvažnije, kritika postojećih kriterija i pravila. Tvorci novog filma su favorizirali Marxove rane ideje o praxisu, kritički su se suprotstavljali kolektivnim mitovima o Narodnooslobodilačkom ratu dajući im suvremenu važnost te su istraživali izvore ljudskog otuđenja (Goulding, 2004). Bitno je naglasiti kako autori nisu osporavali socijalističke ideje, već su se suprotstavljali ideološkom dogmatizmu i reifikaciji te su također željeli uspostaviti autonomiju subjektivne istine i nezavisne autorske vizije (Levi, 2009). Razdoblje novog filma Goulding dijeli na tri faze: *„rane šezdesete, u kojima su se modernističke tematske perspektive i stilske inovacije po prvi put umetnule u produkciju igranoga filma te izazvale snažan i raširen otpor i polemičke napade; srednje i kasne šezdesete, kada su se pojavili novi filmski umjetnici i kritičari kao iznimno utjecajna avangarda nove produkcije jugoslavenskog igranog filma; kraj šezdesetih i rane sedamdesete, kada se protuofenziva protiv tendencija novoga filma (pod stijegom crnoga filma) obnovila te 1973. rezultirala fragmentacijom i raspadom pokreta“* (Goulding, 2004, str. 69-70). Najutjecajnijim ostvarenjima prvog razdoblja novog filma se

smatraju filmovi *Ples na kiši* (1961.) Boštjana Hladika i *Dvoje* (1961) Aleksandra Petrovića. U kasnijim fazama značajni su Dušan Makavejev (*Nevinost bez zaštite, WR: Misterije organizma*), Živojin Pavlović (*Kada budem mrtav i beo*) i Želimir Žilnik (*Rani radovi*) (Gilić, 2010. str. 69). Još neki poznati filmovi Želimira Žilnika, osim *Ranih radova*, jesu kratki filmovi *Nezaposleni* (1986), *Crni film* (1971) i *Ustanak u Jazaku* (1973) pod produkcijskom kućom Neoplanta, koja je producirala i radove Dušana Makavejeva, ali i drugih eksperimentalno-političkih redatelja koji su često kritizirali jugoslavensku ideologiju. Pod novom direktivom u Neoplantu, Draškota Redžepa, mijenja se i politika rada – Redžep je sastavio crnu listu te u potpunosti zaustavio distribucije dosadašnjih kritičko-političkih filmova (Kirn, Sekulić, Testen, 2020). Ovo možemo jasno povezati sa poviješću filmske cenzure u SAD-u, gdje su također radili crnu listu potencijalnih komunističkih redatelja, u strahu od povećanja simpatije prema komunizmu i socijalizmu. Nadalje, Žilnik je mnogo puta izjavio kako je njegov status kao umjetnika bio ugrožen zbog njegovih kritičkih i provokativnih filmova. Naveo je kako je njemu i njegovim kolegama bilo nemoguće naći posao u filmskoj industriji u Jugoslaviji: produkcija njegovog filma *Sloboda ili strip* je obustavljena 1973. godina, dok je filmski materijal oduzela država (Juricic, 2022.) Iako su filmovi ovog razdoblja pružali određeni novi pogled na svijet te svojevrsnu kritiku, često su nailazili na cenzuru i zabrane. Petrovićev film *Dani* i Hladnikov *Zamak* nisu bili prihvaćeni za prikazivanje na godišnjem Festivalu jugoslavenskog igranog filma u Puli, dok su vlasti napadali tendencije novoga filma koje su ti filmovi predstavljali (Goulding, 2004, str. 72). Također, film *Plastični Isus* redatelja Lazara Stojanovića, o kojemu ću napraviti detaljnu analizu kasnije u tekstu, bio je zabranjen za prikazivanje te je redatelj bio osuđen na zatvorsku kaznu. Kratki film *General i pravi čovjek* redatelja Vladimira Kristla bio je zabranjen zbog scene u kojoj jedan general nalikuje Titu te je Kristl potom svoju filmsku karijeru pronašao u Zapadnoj Njemačkoj. Još jedan od zabranjenih filmova tog razdoblja jest omnibus film *Grad* redatelja Živojina Pavlovića, Marka Babca i Kokana Rakonjca iz 1963. - ovo djelo je također smatrano kao jedini službenim dokumentnom zabranjen cjelovečernji igrani film u Jugoslaviji (Gilić, 2010.). Također, film *Čovek iz hrastove šume* iz 1963. godine redatelja Miće Popovića je bio podvrgnut nekolicini cenzura prije nego što je pušten u distribuciju, a film Živojina Pavlovića *Povratak* (1963.) također je bio zadržan na tri godine prije konačnog puštanja u distribuciju 1966. godine (Goulding, 2004). Sam proces cenzure filmova tog razdoblja opisuje Želimir Žilnik: „Kad se komisija okuplja da gleda i odlučuje, na programu su nekoliko kratkih ili jedan dugometražni film. Ingerencija komisije je da provjeri poziva li film na nasilno rušenje poretka, vrijeđa moral, širi nacionalnu i vjersku mržnju i štetno djeluje na mlade“ (Buden, Žilnik, 2013, str. 73). Nadalje, Žilnik je opisao i svoje

iskustvo sa cenzurom i svojim filmom *Rani radovi*, gdje je komisija iskazala pritužbe zbog previše golotinje te su inzistirali za izbacivanjem 20 sekundi u sceni gdje dvoje mladih nakon tuširanja vode ljubav. Prema Žilniku, na tom sastanku su mu prigovorili: „Slušaj Žilnik, ti već od špice počinješ da provociraš. Kako si mogao da poslije naslova staviš komedija ideologije. Nema u ideologiji nikad komedije, a rijetko u komediji da ima ideologije“, stoga su u filmu *Rani radovi* u uvodnoj špici prve 4 sekunde crni zaslon, gdje je u početnoj ideji stajala riječ ideologija, tako da je ostala samo riječ komedija (Buden, Žilnik, 2013, str. 76). Na temelju toga, može se zaključiti kako je film *Rani radovi*, zajedno s ostalim filmovima crnog vala, prikazan kao prijetnja koja bi na neki način mogla 'pokvariti' jugoslavensko kulturno uređenje. Iako je jugoslavenska partija napadala i zabranjivala filmove crnog vala, ti filmovi su ipak osvajali nagrade na međunarodnim filmskim festivalima. Ipak, dok je Žilnik koristio 'sirovu' sliku kao jednu od prikaza oblika jugoslavenske groteske, Makavejev i Stojanović su upotrijebili 'srpski rez' montaže kao umjetnički stil u cilju pojačavanja groteske (Juricic, 2022).

Krajem šezdestih godina pojam novi film potpuno je zamijenjen s pojmom crni film ili crni val. Radikalni filmovi razdoblja crnog vala bili su kritizirani od strane vladajućih zbog svojih filmova u kojima su pretežito prevladavale nihilističke teme sa negativnim pogledima na daljnji razvoj socijalističke Jugoslavije. Ono što je još više potaknulo ovakve teme jesu događanja iz svijeta, ponajviše studentski prosvjedi 1968. godine u Beogradu, eskalacija Varšavskog pakta prema Čehoslovačkoj te hrvatska nacionalistička kriza identiteta. Ovo razdoblje bilo je popraćeno rastom ideološke čvrstine i autoritarnosti koja je bila usmjerena marksističke filozofe povezane s časopisom *Praxis*, revolucionarne studentske predvodnike te umjetnike u svim sferama umjetnosti. U filmskoj umjetnosti, Makavejev je izbačen iz Partije zbog svog filma *WR: Misterije organizma*, osam članova na Filozofskom fakultetu u Beogradu koji su bili povezani s *Praxisom* je dobilo otkaz, nastale su razne optužbe od strane partije te su se zabranjivali tekstovi te se obnovila preventivna cenzura (Goulding, 2004). Gal Kirn (2020) u svojoj knjizi *The Partisan Counter-Archive* istražuje način na koji su predstavnici i filmovi crnog vala 'potkopavali' dominantne filmske narative kroz korištenje radikalnih estetskih formi koji su na kritički način analizirali socijalistički režim, Narodnooslobodilačku borbu te stereotipe o Jugoslaviji. Koristeći se scenama društvenih i političkih problema, redatelji crnog vala su kroz ironiju i kritiku ideoloških aparata pokušali približiti nepravde i neravnoteže u društvu, na što je državna vlast odgovarala cenzurom, ograničavajući distribuciju i zabranjujući prikaze takvih filmova. Ono što je bitno u ovom poglavlju za shvatiti jest i širi kulturno-politički kontekst tih godina. Naime, cenzura se nije upotrebljavala samo u filmovima, već i u drugim oblicima umjetnosti i društva. Filmska cenzura se može shvatiti i kao dio većeg pokušaja za

kontroliranjem kulturne proizvodnje te osiguravanja da se režimski interesi i ideologije usklade sa javnom proizvodnjom umjetnosti. Može se zaključiti kako je proces filmske cenzure tog doba bio itekako politički motiviran. Ono što je bitno za spomenuti jest Althusserovu teoriju ideoloških (represivnih) aparata države. Ideološki aparati države jesu „određen broj stvarnosti koje se neposrednom promatraču prikazuju u obliku različitih i specijaliziranih institucija“ (Althusser, 1970., p. 11). Uzimajući u obzir ovu definiciju, u ideološke aparate države možemo ubrojiti religijske, obrazovne, pravne, političke i kulturalne aparate. Dakle, jasno je da postoji više ideoloških aparata države, dok je samo jedan represivni državni aparat. Represivni aparat države pripada javnoj domeni, dok ideološki aparat države pripada većinom privatnoj (kao npr. crkve, škole, kulturne aktivnosti, novine...) (Althusser, 1970). Bitna razlika između ova dva pojma jest ta da represivni aparati države djeluju putem agresije, dok ideološki aparati države djeluju kroz ideologiju. Iako različiti, ipak se nadopunjuju jedan kroz drugoga. Činjenica je da represivni aparat države djeluje kroz represiju (psihičku i fizičku), ali isto tako koristi ideologiju – vojska i policija funkcionira putem ideologije zbog opstanka vlastite reprodukcije. Nadalje, bitno je spomenuti i kako ideološki aparati države djeluju kroz ideologiju, ali u manjem dijelu funkcioniraju i kroz represiju (iako ublažena i simbolična). Škole i crkve koriste metode kažnjavanja za discipliranje, ali isto tako i kulturni ideološki aparat koristi metode kroz cenzuru (Althusser, 1970). Dakle, ono što je bitno za razumjeti kod Althusserove teorije jest da ideologija koja djeluje kroz već gore navedene institucije, nesvjesno oblikuje svijest individualaca kako bi održali tzv. ravnotežu, to jest, hegemoniju vlasti. Kada govorimo o razdoblju crnog vala, možemo jasno vidjeti kako su filmovi na neki način osporavali takve aparate. Redatelji crnog vala nisu nužno odbacivali Althusserovu teoriju, ali su je u svojim filmovima kritički analizirali i ispitivali. Autori su kroz korištenje radikalnih, subverzivnih stilova snimanja i montaže prikazivali kontradikcije i 'licemjerje' jugoslavenskog socijalizma. Također su u svojim filmovima prikazivali alternativne prikaze realnosti, razotkrivajući načine na koje država iskorištava ideologiju za održavanje moći. Filmovi crnog vala su na svoj poseban način osporavali ulogu ideoloških aparata države. Ono što je također bitno za spomenuti jest Gramscijeva teorija hegemonije. Temeljna pretpostavka hegemonije jest da čovjekom ne vlada samo sila, već i ideje. „Hegemonija je jedini oblik moći: njen koncept se odnosi na političko vodstvo koje se temelji na pristanku putem širenja i popularizacije svjetonazora vladajuće klase“ (Bates, 1975, p. 352). Ono što je bitno za razumjeti jest da vlast održava svoju moć ne samo kroz represiju, nego i putem širenja svojih ideja koje za rezultat postaju dominantne u društvu, što omogućava vladajućoj klasi dužu prevlast. S time da su filmovi crnog vala na neki način sredstvo za ispitivanje i kritiziranje hegemonije, filmovi su analizirali ideološke i

društvene norme. S obzirom da su se predstavnici crnog vala bavili temama koje odgovaraju kritici hegemonijskog poretka, oni nisu nužno prihvaćali teoriju o hegemoniji u potpunosti. Ipak, iskoristili su film kao alat za istraživanje političkih i društvenih normi, što je odgovaralo ideji da umjetnost itekako može igrati ulogu u preispitivanju ideološke dominantnosti. Bitno je za zaključiti kako je funkcija crnog vala bila dovesti u pitanje ideološki poredak i njene vrijednosti, što je u suprotnosti sa Gramscijevom teorijom stabilne hegemonije. Bitna činjenica za istaknuti kod Althusserove teorije ideoloških aparata države jest takozvana interpelacija individualca u ideologiji. Althusser postavlja središnji termin o kojem sve ostalo ovisi, a to je pojam subjekta. Prema tome, ne postoji djelovanje osim kroz ideologiju i unutar ideologije; te ne postoji ideologija osim kroz subjekte i za subjekte (Althusser, 1970). Ono što se događa u ideološkoj interpelaciji jest da individualac, ovisno o društvu i kulturi iz koje dolazi, postaje na neki način subjekt ideologije – čineći svakodnevne aktivnosti i prakse, pojedinac prihvaća određene normative sistema te ih gleda kao na nešto uobičajeno, prirodno i 'normalno'. Dakle, ono što je bitno za zaključiti jest činjenica da je ideologija svuda oko nas, kao društvo smo ukorijenjeni unutar nje već od samog rođenja te ona djeluje nesvjesno. Kada govorim da je individualac već rođenjem dio ideologije, mislim na određena pravila društva, ali i na društvene institucije poput obrazovnih, religijskih ili pravnih institucija. Prema autoru: „kategorija subjekta je konstitutivna za sve ideologije, ali u isto vrijeme dodajem da je kategorija subjekta jedino konstitutivna za sve ideologije do sad, pošto sve ideologije imaju funkciju konstituiranja konkretnih pojedinaca kao subjekte“ (Althusser, 1970., p. 84). Ono što Althusser govori jest da smo mi kao pojedinci već oduvijek postavljeni kao subjekti te kao takvi svakodnevno prakticiramo rituale ideološkog prepoznavanja. Ideologija na određeni način transformira individualca u subjekt putem interpelacije, kao na primjer u svakodnevnicima kada nam se netko obrati sa 'hej, ti'. Dakle, krenuvši sa tvrdnjom kako ideologija djeluje na nesvjesnoj razini te da su pojedinci već rođeni unutar nje te kroz nju percipiraju stvarnost, postavlja se pitanje odnosa ideologije i kritike jugoslavenske ideologije u filmovima crnog vala. U ovom kontekstu ideologiju možemo posmatrati kao određeni diskurs. Uzimajući za primjer redatelje crnog vala, oni su također dio ideologije i određenih ideoloških vrijednosti tadašnjeg vremena. Dakle, iako su predstavnici crnog vala kritizirali ideološke jugoslavenske vrijednosti, preispitali stvarnost oko nas, eksperimentirali i 'izazivali' sa svojim radovima, oni su ipak dio te ideologije. Uzimajući Althusserovu tvrdnju kako smo obavijeni ideologijom od samog rođenja, dolazimo do zaključka kako su filmovi crnog vala ipak proizvodi jugoslavenske, to jest, socijalističke ideologije, iako su ju kritizirali. Dakle, ideologiju kao takvu ne možemo samo odbaciti jer je ona već dio nas od samog početka, ali ju možemo preispitivati, analizirati i promišljati. Također,

ideologiju nije potrebno gledati samo u negativnim okvirima, primjerice kao način kontroliranja pojedinaca, jer u svakom obliku ideologije postoje nijanse dobrog i lošeg. Ono što je bitno za razumjeti jest da se ideologija socijalističke Jugoslavije te kritika te iste ideologije međusobno nadopunjavaju, to jest, ideologija može funkcionirati i kroz njenu kritiku. U knjizi *The Sublime Object of Ideology*, Slavoj Žižek nadopunjuje i kontekstualizira ideologiju: „*Ideologija u svojoj osnovnoj dimenziji jest konstrukt fantazije koja djeluje kao potpora našoj 'stvarnosti': 'iluzija koja strukturira naše efektivne, stvarne društvene odnose (...). Funkcija ideologije nije da nam ponudi točku bijega iz naše stvarnosti, već da nam ponudi samu društvenu stvarnost kao bijeg od neke traumatične, stvarne jezgre*“ (Žižek, 2008, p. 45). Dakle, ideologiju možemo interpretirati kao mehanizam koji pomaže pri oblikovanju društvene strukture, ali i kao okvir kroz koju razumijemo stvarnost. Kada spominje kritiku ideologije, Žižek dodaje dvije dodatne procedure ideologije. Prva, diskurzivna kritika ideologije kroz simptomatska čitanja ideoloških tekstova doprinosi dekonstrukciji iskustva ideološkog značenja. Točnije, ona iskazuje činjenicu da je specifična ideološka grana zapravo odgovor na montažu heterogenih letećih označitelja, to jest totalizacija kroz intervenciju specifičnih čvornih točaka. Druga procedura jest ona koja izvlači jezgru užitka, koja objašnjava način na koji ideologija manipulira i proizvodi predideološko 'uživanje' koje je strukturirano u fantaziji (Žižek, 2008). Ono što je bitno za shvatiti kod Žižekovog djela jest naglasak na činjenicu da ideologija, kroz upotrebu subliminalnog i fantazije, na neki način prikriva svoje kontradiktornosti. Također, smatra kako ideologija djeluje i na nesvjesnoj razini i strukturi – ona proizvodi određene imaginarne kategorizacije kroz koje se individualac identificira, poput religije ili nacionalnosti, koje same u sebi obuhvaćaju strukturu moći, dok s druge strane sakrivaju realne političke konflikte (Žižek, 2008). Dakle, gledajući ideologiju kroz prizmu fantazije koja prikriva svoje kontradikcije, vidimo kako su filmovi crnog vala pokušali rasvijetliti upravo takve kontradikcije kroz prikaze nestabilnosti društvenog uređenja i površnosti ideoloških vrijednosti, na što je vlast reagirala cenzurom takvih filmova zbog ugrožavanja već spomenutih vrijednosti. Nadalje, ideologija na određeni način uključuje kritiku unutar svojih okvira – kritiku je moguće iskoristiti kroz očuvanje i prilagodbu vlastitog sustava. Potrebno je shvatiti dva pojma iz Žižekove analize kritike ideologije: kinizam i cinizam, koji se razlikuju po suprotnim pristupima prema društvenim pravilima. Kinizam predstavlja popularno odbacivanje službene kulture kroz ironiju i sarkazam; on ih odbacuje i konfrontira. Cinizam, s druge strane, je odgovor vladajućih na kiničku subverziju – cinizam prepoznaje te uzima u obzir određene interese iza ideološke univerzalnosti, prepoznaje distancu između stvarnosti i ideološkog 'maskiranja', no i dalje nalazi razloge za zadržavanjem maskiranja. Cinizam može raspoznati određene laži u



ideologiji, ali se ipak drži određenog, normativnog ponašanja u skladu sa određenom ideologijom (Žižek, 2008.) Ono što, prema Žižeku, ideologija čini jest da manevrira kritikom kao alat za stabilizaciju društvenih normi. „Cinično distanciranje je samo jedan od načina da se zaslijepimo prema strukturalnoj moći ideološke fantazije; čak i ako ne uzimamo stvari ozbiljno, ipak ih i dalje činimo“ (Žižek, 2008., p. 30). Ideologija može poticati kritiku, ali na način da moć ideologije ostane nepromijenjena. Uzimajući u obzir da crni val propitkuje i analizira društvene strukture te složenost odnosa unutar ideologije, filmovi crnog vala stvaraju mjesto razvitka kritičkog diskursa, dok u isto vrijeme ideologija stvara nove načine prilagodbe i očuvanja svoje moći i kontrole. Iako kritika određenog sustava ili neke vrijednosti ponekad izgleda kao put prema promjeni, ona se često iskorištava i kao alat za jačanje i unaprijeđivanje moći, što subjektima koji kritiziraju društvene strukture daje neučinkoviti dojam slobode.

S obzirom da u ovom radu istražujem utjecaje filmova crnog vala te njihovu cenzuru, potrebno je predstaviti odabrane autore kako bi dobili širi kontekst ovog razdoblja. Dušan Makavejev (1932. – 2019.) je bio jugoslavenski režiser, filmski kritičar, scenarist i sveučilišni predavač koji je diplomirao psihologiju i filmsku režiju. Jedni od prvih kratkometražnih igranih i dokumentarnih filmova koje je snimio jesu *Jatagan mala* (1953.), *Pečat* (1955.), *Spomenicima ne treba verovati* (1958), *Osmeh 61* (1961), *Parada* (1962)<sup>28</sup>. Kroz njegove filmske uradke može se primjetiti želja za prikazom agresivnijih i realnih iskustava društva i stvarnosti onog doba, ali i za svojevrsnom kritikom vladajućeg poretka. Prvi dugometražni igrani film objavljuje 1965. godine pod nazivom *Čovek nije tica*, dok mu je drugi filmski uspjeh *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT* iz 1967. godine. Svojim filmom *Nevinost bez zaštite* (1968.) Makavejev se potvrđuje kao jedan od najzanimljivijih filmskim autora u Jugoslaviji i u inozemstvu, zbog čega je dobio i niz nagrada. Zahvaljujući nagradama je dobio priliku stipendijskog putovanja po SAD-u što je iskoristio za upoznavanje s kulturnom i underground scenom, a gdje je dijelom i snimio svoj film *WR: Misterije organizma* (1971.)<sup>29</sup>, o kojem ću detaljnije pisati u nastavku rada. Jedan od Makavejevljevih najradikalnijih filmova jest *Sweet Movie* (1974.), koji je na sličan način sniman kao i *WR: Misterije organizma* – osim upotrebe i miješanja dokumenarnog i igranog stila, u *Sweet Movie* Makavejev se koristi i različitim stilskim žanrovima, koristeći se parodijom, groteskom i satirom. U oba filma može se primjetiti mnogo zajedničkih obilježja, ali i razlika. Neke od sličnosti jesu da oba filma snažno kritiziraju autoritativne sisteme, oba filma koriste tehnike u kojima je prisutna otvorenost prema seksualnosti i seksualnim temama. Također, Makavejev u oba filma kritizira masovnu kulturu

---

<sup>28</sup> Art Kino, *Dušan Makavejev*: <https://www.art-kino.org/hr/reziseri/dusan-makavejev>

<sup>29</sup> Ibid.

kroz potrošnju, hedonizam i konformizam. No, postoje i razlike između ova dva filma, a to je da u *WR: Misterije organizma* Makavejev otvara pitanja individualne slobode unutar tadašnjeg društva, dok se u *Sweet Movie* koncentrira na zapadne kulturne vrijednosti, poput potrošačke kulture. Još jedna od bitnih razlika jest činjenica da *WR* u sebi sadrži provokativne scene u smislu da su većim dijelom na simboličkoj razini, dotičući se teorije o seksualnoj energiji, dok u *Sweet Movie* Makavejev prikazuje dosta šokantne scene koje uključuju pedofiliju, fekalije i kanibalizam. Oba filma predstavljaju vrhunac redateljeve eksperimentalne epizode. Iako u mnogo stvari različiti, ipak se nadovezuju u smislu da oba filma istražuju autoritativne vrijednosti te ljudsku seksualnost i njenu slobodu. Još neki od Makavejevovih filmova koje je snimio nakon ovog razdoblja jesu *Montenegro* (1981), *The Coca-Cola Kid* (1985), *Manifesto* (1988) i *Gorilla Bathes at Noon* (1993)<sup>30</sup>. Ono što je zajedničko u filmovima crnog vala, između ostalog, jest da protagonisti takvih filmova na kraju završe tragično (*Rani radovi*, *WR: Misterije organizma*, *Plastični Isus...*).

Lazar Stojanović (1944. – 2017.) je rođen u Beogradu te je bio jugoslavenski filmski i kazališni redatelj i izdavač. Stojanović je bio jedan od vođa studentskih pokreta, prije i za vrijeme 1968. godine, a u to vrijeme se kao glavni urednik časopisa *Vidici* suočio sa sudskim procesom zbog broja posvećenog Trećem Reichu, koji je na kraju bio zabranjen<sup>31</sup>. Njegov najpoznatiji film jest *Plastični Isus* iz 1971. godine, čiju ću analizu predstaviti u nastavku ovog rada. Prije *Plastičnog Isusa*, Stojanović paralelno sa studijem radi na filmovima *Zdrav podmladak* (1969.) i kratki film *Ona voli* (1968.). Također je napisao scenarij za film *Luda kuća* (1980.), a također se bavio i režijom dokumentarnih filmova među kojima su oni o vođama bosanskih Srba Ratka Mladića i Radovana Karadžića: *Škoripioni – spomenar* (2007.) te *Srpska epika* (1992.)<sup>32</sup>. Stojanović je prepoznat kao jedan od najkontroverznijih i najradikalnijih jugoslavenskih redatelja, koji je postao poznat zbog svojih hladnih, kritičkih stavova prema političkom uređenju Jugoslavije. Stojanovićeva karijera je bila prekinuta zbog političke cenzure nakon što je snimio *Plastičnog Isusa*, zbog napada na sve vladajuće sisteme, uključujući staljinistički komunizam, jugoslavenski sistem te kapitalizam kao cjelinu. Kao i kod Makavejeva, Stojanović u *Plastičnom Isusu* koristi mješavinu igranih, dokumentarnih i eksperimentalnih elemenata, često ubacujući kontroverzne scene i simboliku kroz pobunu protiv ideoloških aparata države. *Plastični Isus* je bio pod cenzurom prije nego je bio prikazan, jer je smatran kao napad na državne aparate i Tita, zbog čega je Stojanović završio u zatvoru na 3 godine. Kako sam navela

---

<sup>30</sup> IMDb, *Dušan Makavejev biography*: [https://www.imdb.com/name/nm0538445/bio/?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm0538445/bio/?ref_=nm_ov_bio_sm)

<sup>31</sup> Hrvatski filmski savez, *Lazar Stojanović*: [https://hfs.hr/novosti\\_detail.aspx?sif=4461](https://hfs.hr/novosti_detail.aspx?sif=4461)

<sup>32</sup> Kino Tuškanac, *Lazar Stojanović*: <https://kinotuskanac.hr/director/lazar-stojanovic>

u početku rada da razlikujemo formalnu i neformalnu cenzuru, možemo zaključiti da je ova vrsta formalna, to jest, preventivna cenzura jer je zabranjena za prikazivanje i prije distribucije. Iako je bio zabranjen više desetljeća, danas se smatra jednim od najvažnijih filmova crnog vala i jugoslavenske kinematografije uopće. Iako po mnogočemu različiti, navedena tri Stojanovićeve filma imaju u sebi i poneke sličnosti. Sva tri filma u sebi sadrže kritiku jugoslavenskog društva: u *Plastičnom Isusu* kroz korištenje satire i prenesenog izražavanja se pokazuje kritika Tita i negovog kulta ličnosti; u *Zdravom podmladku* kritizira društvo kroz problematike siromaštva i usredotočujući se na marginalizirane grupe; u kratkom filmu *Ona voli* istražuje teme seksualnosti i slobode individualaca, kroz blagu kritiku na represivne aparate i društvene vrijednosti. Nakon *Plastičnog Isusa* i tri godine provedene u zatvoru, Stojanović se usredotočio više na kazališne projekte te se krenuo baviti političkim aktivizmom te produkcijom dokumentarnih materijala i sadržaja.

Uzimajući u obzir kritike crnoga filma, jedna od najpoznatijih kritika je ona iz časopisa *Borba*, koju je napisao Vladimir Jovičić. Jovičić je u tekstu napao umjetnike i predstavnike crnog vala zbog tendencija da su teme uglavnom mračne te negativno gledaju na stvarnost, koristeći tehnike koje su u suprotnosti sa estetskim i društvenim vrijednostima Jugoslavije. Također optužuje umjetnike kako kopiraju filmove sa zapada te napada umjetnike jer u svojim filmovima kao glavne likove koriste pripadnike najnižeg sloja društva. Na kraju, Jovičić je kritizirao redatelje crnog vala zbog nesposobnosti komuniciranja sa publikom te da su oni krivi zbog krize u filmskoj industriji (Goulding, 2004). Čitajući kritike, mogu zaključiti kako se ne slažem sa svime što je, u ovom specifičnom slučaju, Jovičić naveo. Smatram kako umjetnost ne može nikad biti objektivna te rijetko kad može biti kolektivna. Za razliku od ranije jugoslavenske kinematografije, koja je najčešće primjenjivala teme Narodnooslobodilačke borbe, junaka, gdje je uglavnom scenarij predvidljiv, a glavni likovi prikazani u pozitivnom svijetlu, crni val je koristio tehnike suprotne njima. Smatram da je u redu da se u filmu prikazuje perspektiva i 'najnižih' slojeva društva, jer i oni postoje u stvarnosti. Također smatram da je jedna od glavnih karakteristika umjetnosti propitivati stvarnost u kojoj živimo te je na isti način i kritizirati. Umjetnost može biti lijepa, ali isto tako može biti i mračna. Isto tako, mi kao društvo nemamo objektivnu sliku stvarnosti, jer svatko od nas ima različite perspektive na svijet zbog drugačijih pozadina u kojima sazrijevamo. Ne možemo slijepo podržavati određene okvire društva, poput ideoloških vrijednosti, ako smatramo da nešto ne funkcionira. Zadatak umjetnika, od filmskih pa do književnih, jest propitivati svijet oko nas te na taj način doprijeti i do masa. Temeljna pozicija predstavnika crnog vala je bila jako slična grupi *Praxis*, a njihovu definiciju kreativne prakse jest suprotstavljanje dogmatizmu i standardizmu, suprotstavljanje

već utvrđenih vrijednosti te nametanju društvenih težnji. Autori su htjeli postići puni individualni angažman autora, gdje autori imaju punu slobodu izražavanja (Goulding, 2004). Još jedan film koji je privukao oštre kritike je film *Zaseda* redatelja Živojina Pavlovića. Film je zabranjen za domaću distribuciju zbog preispitivanja i kritike vlasti te je prikazan samo na festivalu u Puli 1969. godine (Goulding, 2004). Film *Majstor i Margarita* (1972.), redatelja Aleksandra Petrovića, iako je osvojio glavne nagrade na filmskom festivalu u Veneciji te prvu nagradu na Festivalu jugoslavenskog igranog filma u Puli, nakon prikazivanja je bio zabranjen za domaću distribuciju. Film je etiketiran kao društveno nekoristan (Goulding, 2004). Jedno od najvažnijih problematika i pitanja za predstavnike filmova crnog vala je bilo suočavanje sa strukturama i ograničenjima Jugoslavije te njenim fundamentalističkim tendencijama iz perspektive nove generacije. Predstavnici crnog vala nisu bili antikomunisti, kako se smatralo, već su se borili protiv dogmatizma te su željeli kvalitetniji socijalizam za društvo sa mogućnosti slobode i jednakosti za sve (DeCuir, 2014). U ovoj DeCuirovoj tvrdnji ima i ponekih netočnih tvrdnji, kako Jovanović tvrdi iz Pavlovićeve izjave: „Mi želimo i uvijek smo željeli prikazati subjektivne istine i razumijevanja o životu, ljudima i položaju čovjeka u današnjem društvu“ (Pavlović, prema Jovanović, 2014, str. 165). Ono što je bitno za naglasiti ovdje jest da predstavnici crnog vala nisu željeli ni na koji način nametnuti svoja mišljenja, već suprotno – željeli su potaknuti publiku da sami stvaraju značenja i razumijevanja gledajući filmove. Činjenica koja veže mnoge predstavnike crnog vala, koji su filmsku karijeru nastavili na zapadu, jest da im je omogućena objektivna kritika kako na socijalizam, tako i na kapitalizam i kapitalističke vrijednosti (npr. *Sweet Movie*). Ono što je bitno za shvatiti jest teoriju tzv. naglašenog filma (eng. accented cinema) koju uvodi Hamid Nacify. Prema autoru: „naglašeni filmovi i redatelji su empirijski subjekti, smješteni u međuprostorima kultura i kulturnih filmskih praksi, koji postoje izvan i prije svojih filmova“ (Nacify, 2001, p. 4). Nadalje, pojam egzila objašnjava na način koji se odnosi na prognanike – pojedince ili skupine koji su dobrovoljno ili nedobrovoljno napustili vlastitu zemlju podrijetla i koji održavaju ambivalentnu vezu s prijašnjom zemljom i sadašnjim mjestom stanovanja (Nacify, 2001). Prije prognanstva, redatelji su često nailazili na zabrane i ograničavanja distribucije filmova. Nakon odlaska u inozemstvo, redatelji su se mogli slobodno koristiti svojim umjetničkim slobodama kako bi izrazili svoje stavove i kritike, koji su u Jugoslaviji bili kritizirani i cenzurirani. Raseljeni redatelji stoga su mogli koristiti filmske materijale kako bi prikazali nedostatke, banalnost i licemjerje kulture i društva kroz primjenu gafova, prekomjernosti i neugode.

U sljedećim poglavljima detaljno ću analizirati dva odabrana filma koji su u to doba smatrani kontroverznima te zabranjenima za prikazivanje i distribuciju.

#### 4. WR: MISTERIJE ORGANIZMA

*WR: Misterije organizma* film je Dušana Makavejeva iz 1971. godine. Film istražuje vezu između sfere seksualnog oslobođenja i represivnih aparata. Makavejev je film podijelio u dva dijela: jedan dio je dokumentarna građa koju je Makavejev snimio u SAD-u, gdje istražuje život i rad Wilhelma Reicha, psihijatra i sljedbenika psihoanalize. U dokumentarnim dijelovima možemo vidjeti snimke Reicha, njegovih sljedbenika i užih članova obitelji. Osim toga, dokumentarna građa se sastoji i od snimki ispred zatvora u kojem je Reich umro, snimki bioenergetskih terapija te razgovora sa sljedbenicima Reicha koji su nastavili njegovo učenje kroz korištenje organskog akumulatora. Također se pojavljuju snimke američke hipi i antiratne kulture, kao i konzumerističke kulture, seks-umjetnosti, transseksualnosti i američke pop glazbe i reklama, ali i sovjetskih narodnih pjesama i klasičnih skladbi. Osim tih, pojavljuju se i propagandne snimke iz mentalne institucije gdje se provodi eutanazija, prizore iz vojnih skupova iz komunističke Kine te isječci iz filma *The Vow* o Staljinu, istovrsni film kulta ličnosti. Drugi dio filma je igrani film smješten u Jugoslaviji koji prati Milenu, sljedbenicu Reichovog učenja koja se zaljubljuje u sovjetskog narodnog prvaka u klizanju te njenom pokušaju da mu približi Reichove ideje o seksualnoj slobodi. Također vidimo i Mileninu cimericu Jagodu koja prakticira Reichove ideje putem seksualnih odnosa sa dva muškarca. „Makartizam, američko ratovanje u Vijetnamu, lenjinizam, staljinizam i njihovo naslijeđe tretirani su kao simptomi političkih neuroza prouzrokovanih neriješenim seksualnim tenzijama“ (Levi, 2009. str. 40). Staljin je u ovom filmu simbol sovjetske represije, koja je predstavljena u liku klizača Vladimira Iljića, dok Jugoslavija predstavlja samostalan put u socijalizam koji je prihvatio doktrinu samoupravljanja, no ne drži se potpuno tih okvira – zbog toga Milena želi oživjeti samoupravni socijalizam propovijedanjem doktrine oslobođenja kroz orgazam (Goulding, 2004). Makavejev koristi Reichove teorije kao pozadinu filma. Reich je razvio teoriju po kojoj neuroza eruptira, osim ako se fenomen zvan organska energija ne oslobodi prirodnim putem kroz seksualno sjedinjavanje. Konstruirao je organski akumulator kojim je tretirao pacijente. Tijekom kasnih pedesetih, Reich je u SAD-u zatvoren zbog svojih neortodoksnih tehnika terapije – njegovi su organski akumulatori zaplijenjeni kao potencijalna opasnost za zdravlje, a sve njegove su knjige spaljene (Goulding, 2004).

Zanimljive su snimke američke 'slobodne' kulture sa usporedbom sovjetske 'represivne' kulture, iako Makavejev i američku kulturu prikazuje na neki način satirično, uz pametnu upotrebu montaže. Tako možemo vidjeti scene čovjeka obučenog u vojnu uniformu koji na seksualni način dira pušku u ruci dok u pozadini svira pjesma i njen tekst kill, kill, kill for peace.

Također su zanimljive scene koje prikazuju Jackie Curtis dok hoda bulevarom i liže sladoled, ljudi oko nje ju gledaju i okreću se oko nje, a u pozadini čujemo reklamu za Coca Colu; još jedna upečatljiva scena je iz seks muzeja i slika muškaraca i žena kako masturbiraju. Iako Makavejev gleda ironično na američku kulturu, na isti način gleda sovjetsku i jugoslavensku kulturu. Dakle, vidimo kako redatelj ne zauzima nijednu od tri strane, već daje gledatelju slobodu zapažanja i zaključivanja. S druge strane, Makavejev ironizira i sovjetske ideološke vrijednosti koje možemo vidjeti u dijalogu Milene i Vladimira na samom kraju filma, nakon što Vladimir udari Milenu, Milena mu odgovara: „Ti voliš ljude, ali nisi u stanju voljeti jednog čovjeka, jednog živog stvora.“ (Makavejev, 1971). Ovaj citat možemo povezati sa idejama predstavnika crnog vala, koji su željeli pokazati i drugu stranu društva, a to je strana individualnosti svakog čovjeka. Socrealizam kao takav djeluje zbog potreba društva i zbog društvenog napretka, no često dolazi do problema kada se individualnost sakriva pod sjenom dobrobiti cijelog društva.

Ono što je također zanimljivo u *Misterijama organizma* jest 'razbijanje' takozvanog četvrtog zida. Ovaj primjer u filmu možemo vidjeti u nekoliko instanci: u hodniku zgrade, kada Milena propovijeda svojim susjedima te se na kraju okrene kameri i nama, gledateljima govori: „Ako se narodu ne da slobodna ljubav, uzet će sve ostalo. Tako su počele revolucije, tako počinje fašizam i smak svijeta. Zabranjivati omladini slatku rijeku seksa je isto što i oduzimati joj duševno zdravlje. Vratimo se sopstvenoj ljudskoj prirodi. Vratimo pravo svakog čovjeka na ljubav“ (Makavejev, 1971). Odmah nakon Mileninog monologa, susjedi okupljeni oko nje kreću plesati kolo i pjevati partizansku pjesmu izmijenjenih stihova: „Bez jebanja, joj bez jebanja, života nam nema“ (Makavejev, 1971), a na samom kraju, Milena uzima ruku snimatelja te vidimo kako i snimatelj zajedno s Milenom i drugim ljudima pleše kolo. Ovaj postupak se može shvatiti kako Milena pokušava nas kao gledatelje angažirati u njeno propovijedanje te na neki način daje gledatelju mogućnost sudjelovanja. Zadnji primjer razbijanja četvrtog zida je na samom kraju, gdje Milenina odrubljena glava na forenzičkom stolu progovara: „Kozmičke zrake prožimale su naša spojena tijela. Pulsirali smo vibriranjem svemira. Ali on to nije mogao izdržati, otišao je samo jedan korak dalje. Vladimir je čovjek plemenitog nestrpljenja, čovjek visokih ambicija, velike energije. Romantik, asket, pravi crveni fašist. Drugovi! Ja se ni sada ne stidim svoje komunističke prošlosti“ (Makavejev, 1971). Ono što Milena simbolizira u filmu jest revolucionarna i seksualna energija shvaćena kao emancipatorska sila koja se 'zaglavila' pod okoštanim političkim oklopom komunističke države, ali čije je oslobađanje i dalje pulsiranje isto tako moguće (Levi, 2009, str. 43). Dakle, ovo je još jedan od primjera kako autori crnoga vala, u ovom slučaju Makavejev, nije antikomunist. On nije protiv režima i ideologije, on samo

želi produbiti razmišljanje o još kvalitetnijoj budućnosti za cijelokupno društvo te otvoriti vrata problematičnim i osjetljivim temama.

U filmu su prikazane mnoge scene seksualnih odnosa, no s dozom ironije, ne prikazuje se orgazam. „Prizori seksa isprepleteni su umetnutim kadrovima koji nude strukturalni filmski ekvivalent Reichovom uvjerenju da živimo u dobu nepotpune seksualnosti, u kojoj je seks postao podređen i koristan politici, institucionalizaciji i dogmatizaciji“ (Goulding, 2004, str. 145). Nadalje, kao primjer ove tvrdnje možemo utvrditi u sceni gdje urednik časopisa *Screw* dopušta da mu kiparica dovede penis u stanje erekcije, a zatim napravi njegov gipsani odljev. Iza ove scene slijedi scena iz filma *The Vow*, gdje se pojavljuje Staljin u svom idealiziranom obliku – „jukstapozicija koja izjednačava moćnog ali represivnog Staljina sa smrznutim falusom i naglašava zamrznutu prirodu revolucije pod staljinističkim centraliziranim hijerarhiziranim dogmatizmom“ (Goulding, 2004, str. 145).

Zanimljiv je i odnos Milene i Vladimira, posebice na samom kraju filma. Kroz njihov odnos, Vladimir na početku zauzima tradicionalni sovjetski stav, gdje hvali socijalističke vrijednosti te na bahat način kritizira Jugoslaviju i jugoslavenskom načinu samostalnog upravljanja. Kako se radnja odvija, Vladimir sve više počinje imati simpatije prema Mileni te se čini kako njegov hladni stav polako gubi značaj. Nakon što Milena poljubi Vladimira, Vladimir se trgne te ponovno zauzima svoj autoritativni karakter govoreći: „Danas više nikoga ne smiješ milovati po glavi, odgrist će ti ruku. Danas treba udarati po glavi nemilosrdno, iako smo mi u načelu protiv svakog nasilja nad ljudima“ (Makavejev, 1971). Nakon Vladimirove izjave, Milena ga nastoji vratiti u prijašnje romantično okruženje, no on je ošamari. Nakon Mileninog pada, ona ga udara te izjavi: „Iz koje si me to ljubavi udario da sam pomislila da će mi glava odletjeti? Lijepa si kao revolucija, rekao si, tada si me gledao kao sliku, ali nisi izdržao da te ta revolucija dodirne. Što je za muškarca dijete? Sekunda, sve je ostalo posao žene!“ (Makavejev, 1971). Nakon toga, Vladimir tužno dolazi do Milene te se počinju ljubiti. Na samom kraju filma, vidimo kako je Vladimir ubio Milenu, to jest, odrubio joj je glavu svojom klizaljkom, na što Goulding komentira da je to napravio da bi pokušao ponovno uspostaviti svoju autoritativnu krutost te metaforičkim produžetkom povratiti svoju komunističku nevinost koju je ugrozio jugoslavenski revizionizam (Goulding, 2004).

Ono što je Makavejev mudro napravio u filmu, jest snimanje scena koje su isprekidane montažom scena iz filma o Staljinu, nacističkog propagandnog filma iz bolnice za duševno oboljele, scena iz vojnih skupova u Kini, scene iz bioenergetskih terapija i grupnog oslobađanja u SAD-u; glazbene pozadine različitih stilova, od američke glazbe, do komunističkih narodnih

pjesama, jugoslavenske narodne melodije te do klasične glazbe. Ono što je Makavejev htio dočarati, uz upotrebu kolaža scena, jest usporedba revolucije sa penisom u erekciji – revolucija je imala potencijala, ali su je u razvoju spriječili i prerano zaustavili autoritarizam i ideološka rigidnost njenih vođa (Levi, 2009). Levi ovaj film uspoređuje sa psiho-marksističkim teorijama Herberta Marcusea, koji je razvio ideju viška represije. Pod utjecajem Marxovog viška vrijednosti, višak represije opisuje povijesno određene tipove libidinalne kontrole koji utemeljuju nejednakost i eksploataciju u klasnom društvu. Ovo možemo vidjeti u Makavejevim snimkama američke kulture koja se očituje seksualnim slobodama i individualnim liberalizmom – po Makavejevu, „nerepresivna kulturna logika individualističkog liberalizma čak doprinosi održavanju postojećih društveno-ekonomskih nejednakosti jer otupljuje zainteresiranost pojedinca za politiku radikalnih promjena te na taj način umanjuje njegovu vjeru u transformativnu političku moć težnje ka onome što leži izvan granica dopuštenog“ (Levi, 2009, str. 45-48). S ovom tvrdnjom se slažem jer ako osobi kao individui ne nedostaje ništa, ako je osoba zadovoljna sa svim sferama njenog života, teško da će pokrenuti određenu radikalnu društvenu promjenu jer – nije zainteresirana. Kada gledam obje strane, represivni ideološki aparati isto tako nisu dobra pozadina za radikalne promjene upravo zbog represije, autoritativnosti i određenog straha od kazni. Ono što Makavejev kaže da je glavni cilj filma bio: *„Stvaranje filma koji je jedna vrsta međuigre između organizacije i spontanosti. Čini mi se da je totalni anarhizam kod novog američkog filma ili anarhizam nove ljevice nedovoljan jer mu nedostaje organizacija; ako se pak pokrene organizaciji on preuzima stare otrcane forme. Tako da ovo samo obnavlja stari sistem moći i borbe protiv moći uz pomoć moći. A meni se čini da se protiv moći moramo boriti spontanošću i humorom, ali na organizirani način“* (Sitton, MacBean, Callenbach, prema Levi, 2009, str. 50-51). Dakle, ono što nije dovoljno za napraviti jest ostvarenje slobode individualaca, nego da se društvo kao cjelina i zajednica pokrenu prema autotransformaciji – konkretnije, da se društvo neprekidno mijenja uzimajući u obzir potrebe i ambicije svakog pojedinca. Kako se Milena, to jest Makavejev, ne stidi svoje komunističke prošlosti, tako i individualac iz socrealizma treba raditi na tome da se formira novo društvo, koje će uz socijalističke vrijednosti pružiti svakom pojedincu ono što je njemu potrebno.

Kao što sam ranije navela da filmaši crnog vala nisu imali namjeru nametati svoja mišljenja, već pustiti gledatelje da sami konstruiraju svoja razmišljanja i zaključivanje o pogledanome, tako se i kod ovog filma od gledatelja traži da aktivira vlastite političke i kulturološke nazore. Proces dešifriranja ideoloških i društvenih implikacija koje sa sobom nose montažni (vizualni, auditivni) sklopovi može se nazvati uspješnim u onoj mjeri u kojoj uspjeva navesti gledatelja da vlastita uvjerenja i predrasude uspoređuje s onima koje nudi sam film (Levi, 2009). Svakako,



drugačije iskustvo sam imala ja s gledanjem ovog filma 50 godina nakon izlaska filma i publika koja ga je gledala neposredno nakon izlaska. Na primjer, scena gdje se uspoređuje statični lik Staljina sa gipsanim odljevom penisa u crvenoj boji sam gledala kroz prizmu humora i satire. S druge strane, isječci iz političkog skupa u Kini te snimke iz propagandnog nacističkog filma sam promatrala kroz prizmu određenog straha i osjećaja neugode. Dušan Makavejev je s ovim filmom postigao kritiku tradicionalnih mitova i institucionalizirane autoritativnosti i strogoće koristeći humor i satiričnost, u nadi da probudi u gledateljima vlastiti stav, ali možda i određenu promjenu. *WR: Misterije organizma* prikazivao se na mnogim međunarodnim festivalima te je usporedno s tim angažirao i snažne diskusije. Film je osvojio nekoliko nagrada, između ostalih i nagradu Luis Bunuel na Međunarodnom filmskom festivalu u Cannesu 1971. godine. U Jugoslaviji je film dočekan sa oštrim kontroverzama te je zamalo istoga trenutka zabranjena njegova domaća distribucija ukazom Izvršnog komiteta Pokrajinske kulturne komisije Vojvodine. Film je imao jednu projekciju u Novom Sadu, kojoj su prisustvovali sudionici Saveza udruženja boraca narodnooslobodilačkog rata i lokalnu komunističku organizaciju iz Novog Sada (Goulding, 2004). Bez obzira što je film na početku dobio potvrdu za domaću distribuciju od Komisije za kinematografiju Pokrajinskog komiteta za kulturu, taj isti komitet je tu odluku opozvao. Isto tako, javni tužitelj Srbije zabranio je prikazivanje filma na festivalu u Puli, bez obzira na neuspješne prosvjede protiv tog poteza. *Misterije organizma* je tek 1987. godine pušten u prikazivanje u Jugoslaviji, a film je bio i jedan od naslova koji su označili kraj napludnije ere jugoslavenske proizvodnje igranih filmova (Goulding, 2004).

## 5. PLASTIČNI ISUS

*Plastični Isus* je film redatelja Lazara Stojanovića snimljen 1971. godine. Film je ujedno bio i njegov diplomski rad na Akademiji za film u Beogradu. Na sličan način kao i Makavejevljev *WR*, *Plastični Isus* je kolažni film te ga možemo podijeliti u dva dijela: prvi dio prati glavnog lika Tomislava, kojeg glumi Tomislav Gotovac, snimatelja iz Zagreba koji živi u Beogradu i snima filmove. Tomislav je siromašan te preživljava iz dana u dan, njegov pogled na život je nihilističan, veliki je kritičar ideologije i vlasti, ne vjeruje ljudima te je često u sukobu sa tadašnjim sistemom. S obzirom da ga je ostavila Amerikanka s kojom je bio u vezi, Tomislav počinje živjeti sa ženom čiji muž radi u inozemstvu. Kroz film svjedočimo raznim Tomislavovim zgodama, razgovorima sa ženama i njegovom razmišljanju. Radnja filma se dešava 1968. godine, iste godine kada su studentski prosvjedi bili u Beogradu, Zagrebu i Ljubljani. Drugi dio filma, koji je isprepleten sa prvim dijelom, orijentiran je na Drugi svjetski rat i poslijeratnu Jugoslaviju. U filmu vidimo arhivske snimke nacističke Njemačke i Hitlera,

obraćanje Tita studentima, snimke ustaša u Hrvatskom saboru te snimki iz koncentracijskih logora, između ostalog. Stojanović koristi isprepletene arhivske snimke i igrane sekvence kako bi jasno rasporedio društveni i politički kontekst u okvirima odvijanja glavne radnje. „Plastični Isus jedan je od zadnjih filmova crnog vala koji se otvoreno bavi individualnim slobodama, ali većim dijelom temama etničke mržnje i bratoubilačke prošlosti tokom Drugog svjetskog rata, kao i kultom ličnosti predsjednika Josipa Broza Tita“ (Levi, 2009, str. 79). Prema Stojanoviću: „Smatrao sam neobičnim to što je u stvarnosti Titove fotografije bilo moguće naći svuda, dok ih u filmovima nije bilo. Sve što se dešavalo, sve o čemu se odlučivalo – uvijek se radilo u Brozovo ime i ime Komunističke partije. Sve je to, po mom mišljenju, imalo nazi intonaciju“ (Stojanović, prema Levi, 2009. str. 79). Zbog toga u filmu možemo često vidjeti Tita i Titovo ime, kao i njegove biste i slike. Također, film se bavi tadašnjim taboo temama, poput homoseksualnosti, golotinje i pornografije.

Iako je sličan Makavejevljevom *Misterije organizma*, *Plastični Isus* se u mnogo toga razlikuje. Makavejev u svom filmu na gledatelja gleda kao aktivnog prenositelja vlastitog značenja. S druge strane, Stojanović u centar stavlja kritiku autoritativnosti i kolektiva na kojima su utemeljeni represivni politički sustavi koji u sebi sadrže različite ideološke narativnosti. Stojanović teži montažnom anarhizmu i sveobuhvatnoj kritici ideologije – efektu potpunog izjednačavanja i apsolutnog odbacivanja svih ideologija i političkih struktura kojima se film bavi. Nakon što odbaci ideologiju, ostaje naturalizirana, to jest, neideologizirana stvarnost (Levi, 2009). Ono što je bitno približiti jest načini na koje Stojanović predstavlja svoju montažu u filmu. Prvi način jest neizravna usporedba Josipa Broza Tite i Adolfa Hitlera, uzimajući u obzir da se arhivsko dokumentarne snimke Tita i Hitlera nalaze u konceptu jednakog anti-autoritativnog strukturiranog narativa. Drugi način jest usporedba nacizma i komunizma gdje Stojanović koristi dokumentarne snimke Drugog svjetskog rata o nacistima i partizanskoj vojsci, gdje vidimo obje strane kako pjevaju svoje propagandne pjesme. Posljednji način jest pretpostavka je da se jugoslavensko socijalističko društvo temelji na primitivnim nacionalističkim vjеровanjima i netoleranciji. Stojanović u filmu sukobljava poludokumentarne snimke o Tomislavovim avanturama s dokumentarno-arhivskim snimkama četničke i ustaške vojske. Proturječevši službenoj priči o legitimnosti bratstva i jedinstva jugoslavenskih naroda, *Plastični Isus* sugerira fantomsko stanje političkih prilika u povijesno nestabilnom području. Stojanović koristeći propagandne materijale o napredovanju nacističke vojske podsjeća na primjer političke i vojne sile koja je, dok je bila u usponu, vjerovala da vlastitu vječnost, ali je na kraju zapamćena samo po zlu – ovdje redatelj neizravno govori da i državnom socijalizmu kad-tad dođe kraj (Levi, 2009).

Film sadrži niz bizarnih scena, barem iz današnje perspektive. Možemo vidjeti Hitlerovo obraćanje javnosti, arhivske snimke umrlih ljudi iz koncentracijskih logora, snimke Staljina, uz implicitnu usporedbu sa Titom.

Na samom početku filma vidimo arhivsku snimku partizana koji pjevaju narodnu pjesmu i marširaju, a u pozadini narator na engleskom jeziku objašnjava da su to „Hrvati, Srbi, Crnogorci, Slovenci, katolici, pravoslavci i muslimani, svi jedinstveni u akciji i duhu“ (Stojanović, 1971). Osim partizanskih, u filmu vidimo i nacističke vojnike koji pjevaju svoje pjesme, a glavni lik Tomislav u jednoj instanci pjeva i sovjetsku narodnu pjesmu. Ono što je zanimljivo u filmu svojevrsna ironija u filmu gdje možemo vidjeti kontrast u dva lika – čovjeka sa dna društvenog sloja, Tomislava, te čovjeka na vrhu moći, Josip Broza. Stojanović je u ovom filmu htio dočarati ideju da je osobna sloboda, za razliku od kolektivne, vrijednost koja mora biti zaštićena. Stojanović je zbog snimanja *Plastičnog Isusa* suđeno zbog proizvodnje neprijateljske propagande te je u zatvoru proveo tri godine. Film je ostao zabranjen za javnost sve do 1990. godine. Ono što je dovelo do zabrane filma i u konačnici, suđenja, je bila činjenica da se lik Tita pojavljuje u jako puno scena kroz cijeli film, ali i zbog društveno-političkih zbivanja u zemlji tih godina. 1968. godine u Jugoslaviji su krenule masovne studentske demonstracije u Beogradu, Zagrebu i Ljubljani. U Hrvatskoj se u međuvremenu razvijala nacionalistička platforma koja je dovela do uspona populističkog pokreta maspok (masovni pokret). To je bio prvi pokret nakon narodnooslobodilačke borbe koji je otkrio upotrebljivost masovnog nacionalizma za političku homogenizaciju. Pokret je vremenom stigao do značajnijih razmjera u smislu desničarskih ekstrema te su Tito i rukovodstvo odlučili reagirati 1971. masovnim čistkama i uhićenjima, a došlo je i do političke smjene republičke vlasti u Hrvatskoj (Levi, 2009). Zbog sve veće nervoze u zemlji i povećanja nacionalizma, prikazivanje *Plastičnog Isusa*, koji se bavio etničkim sukobima u zemlji je postalo zabranjeno. Također, 1972. godine, srpski liberali, po Titovom mišljenju nisu učinili dovoljno da spriječe širenje kritika državnog centralizma i ekonomskog liberalizma, pa su članovi Komunističke partije uklonjeni s funkcija, a uhićeno je desetak studentskih vođa koji su sudjelovali u protestima 1968. godine. Među njima je bio i Lazar Stojanović, čiji je film potvrđivao da kontrarevolucionarne tendencije uistinu predstavljaju realnu opasnost (Levi, 2009). Na samo iskustvo o uhićenju i cenzuri filma Stojanović govori: „Ne samo meni nego mnogima koji su suđeni nije postojala mogućnost obrane. Ja imam neke stvari za koje hoću otkriti da su defektne,

to je dobra a ne zla namjera. Njima je bilo delikatnije neistinito prikazivanje društveno-političkih prilika. Oni su sebi uzimali kao država pravo da arbitrira što je istina“<sup>33</sup>.

Ono što je također zanimljivo u *Plastičnom Isusu* i njegovoj svojevrsnoj zabrani jest da nakon što ga je vlast otuđila, cenzori su eliminirali jednu scenu iz filma, koja je nekoliko desetljeća kasnije opet ponovno umetnuta u film. Ta scena je bila dokumentarna snimka koja je prikazivala vjenčanje kazališnog redatelja Ljubiše Ristića u matičnom uredu. U sceni je prisutan i Tomislav Gotovac sa svojom kamerom, a na zidu vidimo refljefnu sliku Josipa Broza. Kada se ceremonija vjenčanja završi i ljudi krenu čestitati i slaviti, umetnut je montažni prijelaz na materijal iz Drugog svjetskog rata koji prikazuje četnike, srpske nacionaliste kako također plešu i slave. Kasnije, na suđenju, javni tužitelj je tvrdio da se time želi reći da će djeca rođena iz ovog socijalističkog braka izrasti u četnike. Ono što je također bilo bitno za nestanak scene jest da su očevi mlade i mladoženje bili visoka vojna lica. (Stojanović, prema Levi, 2009). *Plastični Isus* na neki način parodira sa likom Tita te ga se u istu ruku i demistificira. Prema Levi, „raskrinkan je sam Tito, kada se prije televizijskog obraćanja naciji namješta pred kamerom i zauzima svoje autoritativno držanje. Parodijom se gledatelju sugerira da je veličina koja prirodno zrači iz njegove pojave, zapravo efekt poze koju on zauzima, poze koju je dobro uvježbao – dovodi do raščinjavanja njegovog ikoničkog statusa“ (Levi, 2009, str. 88).

Ono što je bitno za shvatiti jest da je *Plastični Isus* imao veliki značaj u jugoslavenskoj kinematografiji kao jedan od onih filmova koji su izlazili iz okvira te koji su jasno propitkivali i kritizirali društvo, represivne aparate i sistem oko sebe. Nastojalo se naglasiti da su itekako bitne individualne istine, te da je moguće koncentrirati se na dobrobit pojedinca bez da se kvvari društvo i kolektiv kao cjelina – potrebno je propitkivati svijet oko sebe, pitati se idemo li kao društvo u najboljem smjeru. Također je bitno za gledatelja kao pojedinca da se aktivno angažira u ono što gleda te da stvara značenja ovisno o vlastitom iskustvu i gledištu. Ono u čemu Stojanović nije imao sreće jest da su cenzori predoslovno shvatili film te nisu dali mjesta umjetničkom izražaju, postavljajući svoja osobna gledišta gdje nije bilo mjesta diskursu.

---

<sup>33</sup> Lazar Stojanović i „Plastični film“ intervju. P.U.L.S.E.: <https://pulse.rs/lazar-stojanovic-zatvor-zbog-odvec-plasticnog-filma-lazar-stojanovic/> Posjećeno 20.9.2023.

## 6. ZAKLJUČAK

Na samom kraju ovih rada mogu zaključiti kako je jugoslavenski režim putem raznih medijskih struja širio ideološke vrijednosti države čija je teorija utkana u Marxu gdje se cijenila dobrobit kolektiva i društva kao takvog naspram potreba individualnog. Kako je tehnologija napredovala, kao i filmska industrija, tako se ideologija širila i na film, ponajviše nakon Drugog svjetskog rata gdje su teme filmova najčešće bile teme narodnooslobodilačke borbe, junaštva i izgrađivanja kulta ličnosti Josipa Broza Tita. Uz Jugoslaviju, spomenula sam i Veliku Britaniju i Sjedinjene Američke Države te njihov razvoj kinematografije te, paralelno, cenzure i odbora za cenzuru, spominjući filmove koji su se cenzurirali i načine borbe protiv cenzure. U Jugoslaviji je cenzura ponajviše bila aktivna kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih godina, paralelno sa političko-društvenim događanjima u zemlji, spominjući studentske prosvjede 1968. godine i rast hrvatskog nacionalističkog pokreta maspok. Zbog straha od veličanja nacionalne svijesti, vlasti su detaljnije analizirale filmove koji su proizvedeni u Jugoslaviji te se pomno pazilo na svaki detalj u filmu, posebice na izrugivanje državnom režimu te parodiranju i ironiziranju kulta Josipa Broza. Izabrala sam film kao polazišnu točku mog rada jer smatram kako je film, uz ostale oblike umjetnosti, najveći prenositelj ideološke svijesti i propagande tog vremena. Fokusirajući se na filmove iz razdoblja crnog vala, vidimo kako su se redatelji htjeli kritički osvrnuti na državni režim te preispitivati stvarnost oko sebe, često se koristeći montažnim isječcima kao usporedbu različitih povijesnih i suvremenih fenomena. Izabrala sam filmove *WR: Misterije organizma* i *Plastični Isus* jer smatram kako najbolje i najjasnije prikazuju duh i stanje vremena kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih godina u Jugoslaviji. Svako izrugivanje sistemu i usporedba sa ostalim totalitarnim povijesnim sustavima je imalo za posljedicu suspenziju, privremenu zabranu ili potpunu cenzuru. Gledajući na ovo razdoblje iz konteksta današnjeg vremena, vidim kako je cenzura u puno većem obliku bila tada rasprostanjena, no i u današnjem modernom dobu smo svjedoci cenzure na filmu, koja se koristi iz drugačijih razloga nego prije. Zbog digitalne ere dolaze i novi izazovi koji i uključuju algoritamsku cenzuru, autocenzuru i ekonomsku cenzuru. U današnje vrijeme umjetnici su suočeni sa raznim pritiscima, uključujući one od strane donatora, kulturnih normi i pravila ili na online platformama. Iako se cenzura mijenjala tijekom desetljeća, njene metode su se promijenile, ali i dalje dinamike kontrole i otpora ostaju ključne za analizu kulturalnih utjecaja na film.

## 7. LITERATURA

- Althusser, L. (1971). *Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)*. Monthly Review Press. New York
- Bates, T.R., (1975). *Gramsci and the Theory of Hegemony*. Journal of the History of Ideas, Vol. 36, No. 2. pp. 351-366. University of Pennsylvania Press
- Buden, B., Žilnik, Ž. (2013). *Uvod u prošlost*. Novi sad: Centar za nove medije kuda.org.
- Althusser, L. (1971). *Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)*. Monthly Review Press. New York
- Burroughs, W. (1962). Censorship. *The Transatlantic Review*, 11, 5–10.
- Butters, G.R. (2007). *Banned in Kansas: Motion Picture Censorship, 1915-1966*. Columbia: University of Missouri Press.
- Darling, R. L. (1974). Censorship—An Old Story. *Elementary English*, 51(5), 691–696.
- DeCuir, G. (2010). Black Wave polemics: rhetoric as aesthetic. *Studies in Eastern European Cinema*, 1(1), 85–96.
- Foerstel, H.N. (1998). *Banned in the Media: A Reference Guide to Censorship in the Press, Motion Pictures, Broadcasting, and the Internet*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Gilić, N. (2010). *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. Zagreb: Leykam international
- Goulding, D.J. (2004). *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945.-2001*. Zagreb: V.B.Z.
- Green, J., Karolides, N. (2005). *Encyclopedia of censorship: new edition*. New York: Facts on File.
- Jovanović, N. (2014). Breaking the wave: A commentary on “Black Wave polemics: Rhetoric as aesthetic” by Greg DeCuir, Jr. *Studies in Eastern European Cinema*, 2(2), 161–171.
- Juricic, T. (2022). *The Anatomy of Grotesque: Abject, Excess and Transgression in Yugoslav and Post-Yugoslav Cinemas*. Doctoral dissertation, Durham University
- Kirn, G. (2020). *The Partisan Counter-Archive: Retracing the Ruptures of Art and memory in the Yugoslav People's Liberation Struggle*. Walter de Gruyter GmbH. Berlin/Boston
- Kirn, G., Sekulić, D., Testen, Z. (2012). *Surfing the Black: The Yugoslav Black Wave Cinema and Its Transgressive Moments*. Jan van Eyck Academie

- Levi, P. (2009). *Raspad Jugoslavije na filmu. Estetika i ideologija u jugoslavenskom i postjugoslavenskom filmu*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Makavejev, D. (1971). *WR: Misterije organizma*. Beograd
- Monaco, P. (2001). *The Sixties: 1960-1969*. New York: Charles Scribner's Sons
- Nacify, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton, Princeton University Press
- O'Higgins, P. (1969). *Film Censors and the Law* by Neville March Hunnings Foreword by Frede Castberg [London: George Allen & Unwin Ltd 1967 474 pp. 63s.]. *International and Comparative Law Quarterly*, 18(03), 803–804.
- Smith, J. S. (2005). *Children, Cinema & Censorship*. London: I.B. Tauris.
- Stipčević, A. (2006). *Povijest knjige: drugo, prošireno i dopunjeno izdanje*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Stojanović, L. (1971). *Plastični Isus*. Beograd
- Škrabalo, I. (1984.) *Između publike i države: Povijest hrvatske kinematografije 1896-1980*. Zagreb: Znanje.
- Williams, B. (2015). *Oscenity and Film Censorship*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wittern-Keller, L. (2005). *Freedom of the Screen: Legal Challenges to State Film Censorship, 1915-1981*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Žižek, S. (2008.). *The Sublime Object of Ideology*. London, New York: Verso.

## INTERNETSKI IZVORI

- Anderson, M. 11 Banned Books Through Time. *Britannica*. Preuzeto 21.7.2023. s <https://www.britannica.com/story/7-banned-books-through-time>
- *American Library Association*, Censorship by the Numbers. Preuzeto 20.7.2023. s <https://www.ala.org/bbooks/censorship-numbers>
- Art Kino, *Dušan Makavejev*. Preuzeto 18.9.2023. s <https://www.artkino.org/hr/reziseri/dusan-makavejev>
- Battleship Potemkin. BBFC. Preuzeto 30.7.2023. s <https://www.bbfc.co.uk/education/case-studies/battleship-potemkin>
- Cenzura. *Hrvatski Jezični Portal*. Preuzeto 15.7.2023. s [https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search\\_by\\_id&id=f11uXhU%3D](https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=f11uXhU%3D)

- Cenzura. (2019). *Filmska enciklopedija*, mrežno izdanje. Preuzeto 15.7.2023. s <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=911>
- Cenzura. (2021). *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje. Preuzeto 15.7.2023. s <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=11246>
- Cut, Censored, Banned: NCAC's Top 40 Film Picks (2014). *NCAC*. Preuzeto 30.7.2023. s <https://ncac.org/news/blog/cut-censored-banned-ncacs-top-40-film-picks>
- Hrvatski filmski savez. *Lazar Stojanović*. Preuzeto 21.7.2023. s [https://hfs.hr/novosti\\_detail.aspx?sif=4461](https://hfs.hr/novosti_detail.aspx?sif=4461)
- IMDb. *Dušan Makavejev biography*. Preuzeto 20.9.2023. s [https://www.imdb.com/name/nm0538445/bio/?ref=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm0538445/bio/?ref=nm_ov_bio_sm)
- Jennifer Borresen (2023). Banned Books Week. *USA Today*. Preuzeto 18.7.2023. <https://www.usatoday.com/story/graphics/2023/10/02/banned-books-week-data-visualization/70963214007/>
- Kalipić, M. (2019). Lazar Stojanović i "Plastični" film. *PULSE*. Preuzeto 20.9.2023. s <https://pulse.rs/lazar-stojanovic-zatvor-zbog-odvec-plasticnog-filma-lazar-stojanovic/>
- Kino Tuškanac, *Lazar Stojanović*. Preuzeto 22.7.2023. s <https://kinotuskanac.hr/director/lazar-stojanovic>
- Weinert, T. (2023). 10 Movies That Have Been Banned Throughout the World (& Where to Legally Watch Them). *Collider*. Preuzeto 30.7.2023. s <https://collider.com/movies-that-have-been-banned-throughout-the-world/#39-persepolis-39-2007>