

**Druga filmska
avangarda u Jugoslaviji:
jedan pregled**



**The Second Film
Avant-Garde in Yugoslavia:
An Overview**

•

PREGLEDNI RAD

Predan: 1.3.2018.

Prihvaćen: 12.4.2018.

DOI: 10.31664/zu.2018.102.05

UDK: 791(497.1)

SAŽETAK

U radu su predočena postojeća istraživanja u domenu jugoslovenskog eksperimentalnog filma ranih 1960-ih godina, koji je obilježen kao izuzetno vibrantno razdoblje u istoriji neoavangardnih umjetničkih pravaca. Oslanjajući se na avangardne i formalističke teorije, te prateći tendencije u tadašnjim jugoslovenskim umjetničkim i kuratorskim praksama (*druga linija*), decenije nakon Drugog svjetskog rata obilježili su autori i filmovi koje su odnjegovali amaterski kinoklubovi i zagrebački GEFF. Ovaj period se u literaturi često naziva i periodom *druge filmske avangarde*, periodom redefinisano eksperimentalnog filma koji je kasnije uticao na dalji razvoj međunarodno značajnih jugoslovenskih „autohtonih” filmskih radikalnih pravaca poput crnog talasa. Rad ima za cilj da analitički pristupi drugoj filmskoj avangardi sa osvrtom na uticaje koji su prethodili i uslijedili, uzimajući u obzir socio-politički i socio-kulturni kontekst jugoslovenskog prostora tog perioda. Sa tim u vezi, u radu je posebna pažnja posvećena i fenomenu *antifilma* Mihovila Pansinija.

KLJUČNE RIJEČI

druga filmska avangarda, socijalizam, GEFF, antifilm, eksperimentalni film, kinoklubovi, formalizam

•

REVIEW ARTICLE

Received: March 1, 2018

Accepted: April 12, 2018

DOI: 10.31664/zu.2018.102.05

UDC: 791(497.1)

SUMMARY

The paper will examine the theoretical works on the experimental film in Yugoslavia during the period of the early 1960s, the period often referred to as cinema of the second avant-garde. Being influenced by the early and formative years of formalist film theory and following the tendencies in the artistic and curatorial practices in Yugoslavia (*other line*), the decades after WW2 were marked by authors and films that were brought up by the amateur cine-clubs and the independent film festivals. The second avant-garde is a period of the redefined experimental cinema which had an enormous influence on further evolution of Yugoslav “autochthonous” and radical film movements, such as “The Black Wave.” This paper has an aim of analytical approach towards the cinema of the second avant-garde with regards to influences that shaped it as well to those which were shaped by it, taking into consideration both socio-political and socio-cultural context of Yugoslavia in the early 1960s. In this regard, in the paper will also be presented the brief analysis of the antifilm phenomenon and its originator—Mihovil Pansini.

KEYWORDS

the cinema of the second avant-garde, socialism, GEFF, antifilm, experimental cinema, cine-clubs, formalism

Jelena Mišeljić

GORGONA



Julije Knifer, *Antičasopis Gorgona br. 2*, 1961., 209×193 mm. Ljubaznošću Kolekcije Marinko Sudac /
Julije Knifer, *Gorgona Anti-magazine no. 2*, 1961, 209×193 mm. Courtesy of the Marinko Sudac Collection ↑

UVOD

Govoreći o uobičajenim verzijama istorije filma, filmski teoretičar Dejvid Bordvel [David Bordwell] zapaža kako su institucije u prvom talasu nastanka kinotečkih arhiva bile nedovoljno usmjerene na filmske avangardne radove. „Umjesto toga”, ističe on, „zbirka se usredotočila na holivudske i evropske klasike koje su hvalili povjesničari”.¹ Upravo u odnosu na takve istorije, svaki radikalni filmski pravac nepripovjedačkog formata i vanbioskopskog plasmana bio je predmet polemika koje bi se uglavnom završavale ontološkim pitanjima filmske slike, a zapravo su upravo pokušaji revizije i preispitivanja postojećih kanona od uvijek činili glavni zamajac nekih od najinovativnijih teorija i praksi u istoriji filma. Takav slučaj je posebno vidljiv na području bivših jugoslovenskih zemalja, gdje prilično bogat period kinoklubova s početka 1960-ih godina i dalje ostaje nedovoljno istražen te se i dalje nalazi na marginama zvaničnih istorija filma i njegovih teorija, uprkos velikim naporima pojedinačnih slučajeva naučnih i teorijskih tekstova koji će biti pomenuti u radu. Stoga je zadatak ovog rada da ukaže na postojeća teorijska istraživanja o određenim pojavama u velikom korpusu autora i filmova koji su propitivali granice filmskog medija komunicirajući sa širim kontekstom neoavangardnih pokreta, ali i provocirajući dominantne tendencije tadašnje kinematografije. Jedan od najznačajnijih teorijskih pojmova koji je inspirisao to vibratno razdoblje svakako je eksperimentalistički pokret antifilma, koji će u radu poslužiti kao okosnica pokušaja definisanja dominantnih preokupacija neoavangardnog filma.

Oslanjajući se na metodologiju koju u izučavanju filmske istorije predlažu Kristin Tompson [Kristin Thompson] i Dejvid Bordvel,² ovaj rad obuhvatiće pregled društveno-ekonomskih trendova koji su uticali i na kinematografiju te uticaje koji su oblikovali drugu filmsku avangardu, obrazložene kroz svojevrsnu studiju slučaja zagrebačkog GEFF-a i antifilma.

PRILOG
KONTEKSTUALIZACIJI DRUGE FILMSKE
AVANGARDE U JUGOSLAVIJI

U cilju boljeg razumijevanja istorijskih, teorijskih, ali i društveno-političkih okolnosti na nastanak druge filmske avangarde, važno je izložiti neke od glavnih odlika tog okruženja. Kako Hrvoje Turković navodi, ovaj pokret je od izuzetne važnosti za istoriju jugoslovenskog filma jer predstavlja prvi sistematičan, cjelovit i produktivan filmski pokret,³ za razliku od prve avangarde koja je bila više eksces i podstrek novom talasu autora.

Jugoslovenski film u okviru državno subvencionisane kinematografije demonstrira jedan poseban odnos ideološkog aparata i proizvedenih filmova. Kako navodi Dejan Kosanović: „Jugoslavija je bila zemlja koja je obećavala mnogo kada se uzmu u obzir svi aspekti mogućnosti razvoja kinematografije, sa geografskom i ambijentalnom primamljivošću, ali i odnosom same vlasti prema filmu”.⁴ Kompleksan i bogat period između 1951. i 1960. godine karakterizira decentralizacija

INTRODUCTION

Speaking about established versions of film history, film theorist David Bordwell noted that, during the first wave of the emergence of film archives, the institutions were not sufficiently focused on avant-garde film works. He said that the collection was instead focused on Hollywood and European classics praised by historians.¹ It was precisely in relation to such histories that every radical film style with a non-narrative format and a non-theatrical distribution was subject to debates that mostly ended with ontological questions of a film image, whereas it was just these attempts at revision and reassessment of existing canons that always represented the main impetus for some of the most innovative theories and practices in film history. This was especially visible in the countries of former Yugoslavia, where a rather rich period of cine-clubs from early 1960s remains insufficiently researched and stuck on the margins of official film histories and theories, in spite of great effort by individual scientific and theoretical texts, which will be mentioned in this paper. It is therefore the task of this paper to draw attention to existing theoretical research on certain phenomena in a large corpus of authors and films which challenged the boundaries of the film medium by communicating with the wider context of neo-avant-garde movements, but also by provoking the dominant tendencies of contemporary cinematography. One of the most important theoretical concepts that inspired this vibrant period is certainly the experimental movement of the antifilm, which will be used in this paper as the foundation for the attempt to define the dominant preoccupations of the neo-avant-garde film.

Drawing on the methodology proposed by Kristin Thompson and David Bordwell for the study of film history,² this paper will present an overview of socio-economic trends that had an impact on cinematography and the influences which shaped the second film avant-garde, explained through a kind of a case study of Zagreb's GEFF and the antifilm.

1 Bordwell, *O povijesti filmskoga stila*, 45.

2 Thompson, Bordwell, *Film History: An Introduction*, 7.

3 Turković, „Filmski modernizam u ideološkom i populističkom okruženju”, *passim*.

4 Kosanović, „Jugoslavija—raskrsnica pokretnih slika”, 159.

5 Goulding, *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945–2001*, 36.

6 Isto, 69.

7 O prvoj filmskoj avangardi na bivšem jugoslovenskom prostoru napisano je nekoliko preglednih i važnih tekstova koji zastupaju tezu o avangardnom filmskom pokretu u Jugoslaviji između dva svjetska rata. Među njima ističemo sljedeće: Vučićević, *Avangardni film 1895–1939*; Daković, „Avangarda i film”; Daković, „Zenitizam i film”; Obad, „Kritički prilog povijesti prve jugoslavenske filmske avangarde”. Važno je naglasiti da su ovi autori i autorke u velikoj mjeri doprinijeli razumijevanju i kontekstualizaciji *druge avangarde* o kojoj je u radu i riječ.

u jugoslovenskoj kinematografiji, u kojoj je uspostavljena stabilnija distributerska i bioskopska mreža, profesionalno usavršavanje filmskih umjetnika i tehničara, čime se pod inostranim uticajima—koji sada već slobodnije dolaze i sa Zapada—razvija i obrazovanija i otvorenija filmska kritika koja piše za ozbiljne novonastale filmske časopise. U *Osnovnom zakonu o upravljanju državnim privrednim preduzećima i višim privrednim udruženjima od strane radnih kolektiva*, popularnije nazvanom *Zakon o radničkom samopravljanju*, donesenom 1950. godine, filmska proizvodnja je smještena u kategoriju privrednih djelatnosti „sa posebnom kulturnom važnošću”, sa posebnim povlasticama koje su služile u cilju podsticaja proizvodnje.⁵ Iako se domaće tržište rapidno širilo, uticaj inostranih filmova je rastao. Naime, pedesetih godina su u bioskopima osjetno dominirali filmovi uvezeni iz Sjedinjenih Američkih Država, Italije i Francuske, uslijed prostora koji se otvorio nakon osamostaljenja od SSSR-a, čiji je uticaj do tada bio dominantan.

Period između 1961. i 1972. godine odlikuje se nastavkom decentralizacije i demokratizacije samoupravnih filmskih preduzeća. Osnivani su republički i pokrajinski filmski centri, među kojima je često bilo nesuglasica, posebno u vidu pronalazjenja odgovarajućih definicija posebnosti pojedinačnih nacionalnih stilova. Međutim, zahvaljujući lakšem protoku informacija i uticaja različitih umjetničkih pravaca iz Zapadne Evrope i SAD-a, jugoslovensko filmsko stvaralaštvo poznih šezdesetih godina prošlog vijeka često je u literaturi prepoznato kao najbogatije i najsloženije. Citirajući Dušana Stojanovića, jednog od vodećih jugoslovenskih filmskih teoretičara, Danijel Goulding [Daniel Goulding] ilustruje: „Najvrijednija osobina novog jugoslovenskog filma jest to da on na filozofskom, ideološkom i stilističkom planu širi mogućnost—a ta se mogućnost svakodnevno realizira u praksi—preobražavanje jedne kolektivne mitologije u mnoštvo privatnih mitologija.”⁶ Upravo ovakvo okruženje omogućilo je stvaranje svojevrstnih čvorišta filmskih stvaralaca na marginama zvaničnih istorija, čije su se ideje donekle oslonile na koncept *prve filmske avangarde*. Prva filmska avangarda, više kao teorijski kuriozitet nego konzistentan pravac, imala je naime veliki značaj za razumijevanje novog pristupa filmu.⁷

CONTRIBUTION TO THE CONTEXTUALISATION OF THE SECOND FILM AVANT-GARDE IN YUGOSLAVIA

In order to better understand the influence of historical and theoretical, but also socio-political circumstances on the emergence of the second film avant-garde, it is important to present some of the main features of this environment. As Hrvoje Turković states, this movement is extremely important for the history of Yugoslav film because it represents the first systematic, integral and productive film movement,³ unlike the first avant-garde which was more of an excess and an impetus for a new wave of authors.

Within the framework of state-subsidised cinematography, the Yugoslav film demonstrated a special relationship between the ideological apparatus and the resulting films. As Dejan Kosanović puts it: “Yugoslavia was a very promising country with respect to all aspects of possible cinematographic developments, with its geographical and ambience attractiveness, but also the attitude of the government towards film.”⁴ The complex and rich period between 1951 and 1960 is characterised by decentralisation in Yugoslav cinematography, which saw the establishment of a more stable distribution and theatre network as well as the professional development of film artists and technicians. Under foreign influences—which were by that time flowing in more freely from the West—this also resulted in the development of a more educated and *open* film criticism written for the newly emerging serious film journals. In the *Primary Act on Management in State Enterprises and Higher Economic Associations by Work Collective*, popularly known as the *Act on Workers’ Self-Management*, which was passed in 1950, film production was categorised as a commercial activity with “special cultural value” and had special privileges intended to stimulate production.⁵ Although the domestic market grew rapidly, so did the influence of foreign films. Namely, due to the space that opened up after the country’s break with the USSR, whose influence was previously dominant, theatres in the 1950s were noticeably dominated by films imported from the United States, Italy and France.

The period between 1961 and 1972 is characterised by continued decentralisation and democratisation of self-managed film enterprises. It was also marked by the establishment of regional and provincial film centres, which often disagreed with one other, especially on the topic of finding appropriate definitions for particular national styles. However, thanks to an easier flow of information and influences from different artistic styles in Western Europe and the USA, the Yugoslav film production of late 1960s is often recognised in literature as the richest and most complex. Quoting Dušan Stojanović, one of the leading Yugoslav film theorist, Daniel Goulding illustrates: “The most valued distinction of the new Yugoslav film is that on the philosophical, ideological, and stylistic plane

1
Bordwell, *O povijesti filmskoga stila*, 45.

2
Thompson, Bordwell, *Film History: An Introduction*, 7.

3
Turković, “Filmski modernizam u ideološkom i populističkom okruženju,” *passim*.

4
Kosanović, “Jugoslavija—raskrsnica pokretnih slika,” 159.

5
Goulding, *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945–2001*, 36.

Čak i u ranije citiranom štivu Danijela Gouldinga, nema mnogo riječi o filmskim klubovima koji su „nicali poput pečurki” u jednom takvom okruženju, kako slikovito navodi Nevena Daković zapažajući i sljedeće: „Uprkos poziciji alternativne koju je zauzimala, neoavangarda ima ozbiljne poveznice sa institucionalizacijom (...) oslanja se na složenu mrežu kino klubova.”⁸ Daković dalje ističe gradove u kojima su bili najznačajniji klubovi, poput Splita (odakle su potekli autori Ivan Martinac, Ranko Kursar, Andrija Pivčević, Ante Verzotti i Lordan Zafranović), Zagreba (Mihovil Pansini, Tomislav Gotovac, Vladimir Petek, Tomislav Kobija, Ivo Lukas i Goran Švob) i Beograda (Kokan Rakonjac, Marko Babac, Živojin Pavlović, Dušan Makavejev, Želimir Žilnik). Takođe, važno je napomenuti da se druga avangarda odlikovala svojevrsnim kontinuitetom, kao i uočljivijim transponovanjem uticaja ostalih umjetničkih oblasti: književnosti, performansa, pozorišta, vizuelnih umjetnosti, konceptualne umjetnosti. U toj opšteprihvaćenoj periodizaciji razvoja kinematografije u Jugoslaviji možemo pozicionirati drugu avangardu kao razvojnu liniju paralelnu dominantnoj produkciji, a koja se javlja u dugom periodu između pedesetih i sedamdesetih godina. Bez obzira na to što su pomenute okolnosti uticale na njeno oblikovanje, precizno i glatko uklapanje u ovu preciznu hronološku sistematizaciju nije do kraja moguće, stoga će to uvijek biti razlog zbog čega često biva izmještena kao svojevrsan dodatak istorijama jugoslovenskog filma. Druga avangarda, dakle, predstavlja tendenciju *ivičnih* istraživanja u domenu filmskog medija, koja umnogome odgovara konceptu *druge linije* Jerka Denegrija o kojem će se govoriti kasnije u radu.

U radu *Filmski modernizam u ideološkom i populističkom okruženju*, Hrvoje Turković obrazlaže preplitanja avangardnih tendencija, shvaćenih kao opozicionih *per se*, i društveno-političke klime jednog određenog ideološkog okruženja u kojem nastaju, ukazujući na određene paradokse tih pravaca. Tako on ukazuje na jedan hronološki pregled modernističkih trendova pedesetih i šezdesetih godina, koji dijeli u etape kinoklupskog poetskog personalizma, modernizma animiranog filma, eksperimentalnog filma i pokreta antifilma te autorskog filma.⁹ Svaka od ovih tendencija iskazivala je potrebu za reformom, kako produkcijskih uslova, tako i umjetničkog preispitivanja dometa filmskog jezika. Period koji ovaj rad istražuje obuhvata tendencije kinoklupskog poetskog realizma, eksperimentalističkih pokreta i antifilma, a u godinama koje su uslijedile dao je vjetar u leđa filmadžijama koji su istupili u odbranu statusa novog autorskog filma.

Upravo se u reformatorskoj viziji ogleda jedan opšti ideološki duh, stoga je, prema Turkoviću, druga avangarda u jednom takvom kontekstu u svojoj suštini paradoksalna: ujedno reflektuje socijalističku ideju i protiv nje se bori. Film je i u ovom razdoblju jugoslovenskih zemalja bio svesrdno prihvaćen kao jedan *par excellence* modernistički fenomen koji je službena ideologija podržavala, sa jedne strane, ali je i predstavljao i izuzetno važno propagandno sredstvo, i dalje podstaknuto toliko puta citiranom lenjinističkom idejom o

it extends the possibility—and that possibility is daily realized in practice—of transforming a single collective mythology into a multitude of private mythologies.”⁶ It is precisely this environment that enabled the emergence of some sort of intersections of film makers on the margins of official histories, whose ideas were somewhat reliant on the concept of the *first film avant-garde*. The first film avant-garde, more as a theoretical curiosity than a consistent movement, had a big impact on the interpretation of this new approach to film-making.⁷

Even the previously cited book by Daniel Goulding does not say much about film clubs which were “springing up like mushrooms” in one such environment, according to the colourful description by Nevena Daković, who adds: “Contrary to its alternative position, neo-avant-garde has serious links with institutionalization (...) relies on the elaborate web of film clubs.”⁸ Daković also highlights the cities that had the most significant clubs, such as Split (which had authors like Ivan Martinac, Ranko Kursar, Andrija Pivčević, Ante Verzotti and Lordan Zafranović), Zagreb (Mihovil Pansini, Tomislav Gotovac, Vladimir Petek, Tomislav Kobija, Ivo Lukas and Goran Švob) and Belgrade (Kokan Rakonjac, Marko Babac, Živojin Pavlović, Dušan Makavejev, Želimir Žilnik). Furthermore, it is important to note that the second avant-garde was characterised by a certain continuity as well as a noticeable transposition of influences from other artistic areas: literature, performance, theatre, visual and conceptual art.

8

Daković, „The Unfilmable Scenario and Neglected Theory. Yugoslav Avant-Garde Film, 1920–1990”, 477.

9

Turković, „Filmski modernizam u ideološkom i populističkom okruženju”, 92.

10

Isto, 98.

11

„1—Nove tendencije, Muzički Biennale Zagreb i Internacionalni festival studentskih kazališta, futurizam, dadaizam i suprematizam; 2—modernistički i avangardni fenomeni, francuski novi val, Antonioni i Fellini, Cassavetes, antikazalište i antiroman, neoavangarde i apstrakcijske tendencije u likovnim umjetnostima, EXAT 51, Gorgona; „najizrazitiji utjecaj” imale su pak nove tendencije u umjetnosti, pregledne izložbe moderne likovne umjetnosti 1950-ih, apstraktne umjetnosti, Henry Moore, talijanska i američka umjetnost, Muzički bijenale i umjetnici koji su na njemu izvodili: John Cage, Mauricio Kagel, Witold Lutosławski, Luigi Nono, Olivier Messiaen, Pierre Schaffer, Igor Stravinsky, Krzysztof Penderecki, Karlheinz Stockhausen; 3—EXAT 51, izložbe Novih tendencija i Muzički bijenale, francuski i talijanski filmski modernizam, beketoovski i joneskovski antikazalište, antiroman Michela Butora; 4—poetika Gorgone i održavanje Novih tendencija; 5—(za povijesno razumijevanje toga razdoblja) filmske i ostale onodobne izdane knjige, Mit o Sifizu, pregled likovnih izložbi i kinotečnog programa prikazivanog u kinu Balkanu kao i repertoarnih filmova ostalih kina, Antun Motika, Marija Novaković, Nove tendencije i Muzički biennale.” Belc, „Mihovil Pansini i antifilm. Teorijski i povijesni aspekti”, 14.

12

Više o *drugoj liniji* vidjeti u knjigama Jerka Denegrija *Prilozi za drugu liniju* i *Prilozi za drugu liniju 2*.

razumijevanju filma kao „najvažnije umjetnosti”, sa druge. Konsekventno, takvo *populističko* svojstvo filma kao najvažnije umjetnosti počiva na prenošenju poruke na pristupačan i privlačan način,¹⁰ te državna politika u tom periodu sistemski podstiče razvoj sorealističkog stila kroz javno sufinansiranje proizvodnje filmova koji odgovaraju ovim ciljevima. To je donekle bila reakcija na zastupljenu sovjetsku formalističku školu razumijevanja filmskog medija, što se u velikoj mjeri odnosi i na razumijevanje eksperimentalističkih neoavangardnih pokreta u Jugoslaviji.

Pored pomenutih dešavanja u restrukturisanoj kinematografiji i njenog društveno-političkog konteksta, analiziraćemo i umjetnički aspekt nastanka druge filmske avangarde u ovom periodu. U odnosu na relevantnu literaturu iz ove oblasti, teoretičarka filma Petra Belc u opsežnoj studiji o Mihovilu Pansiniju i antifilmu izvodi svojevrsnu sistematizaciju istorijskih uticaja koji su inspirisali promišljanja kinolupskih autora, od različitih modernističkih fenomena, preko Novih tendencija, do uticaja kinotečkih i festivalskih programa.¹¹ Ova vrsta sistematizacije izuzetno je korisna za razumijevanje okruženja u kojem nastaje ideja o začecima eksperimentalnog filma u Jugoslaviji, pogotovo uzme li se u obzir teza Ješe Denegrija o tzv. *drugoj liniji*, odnosno umjetničkim strujanjima koja njoj pripadaju.¹² Denegrijeva *druga linija* obuhvata, naime, dvije različite tendencije: konstruktivističke, koje su u svojoj suštini kolektivističke i usmjerene geometrijskoj sintezi vizuelnih elemenata (EXAT 51, Nove tendencije), te nihilističke i individualističke, koje primjenjuju dekonstrukciju racionalnih struktura te ističu apsurditet forme (enformel, Gorgona). Osim evidentnih uticaja klasičnih teorija filmskog formalizma koje su dovedene do krajnosti u slučaju eksperimentalnog filma, uopšte kao filmskog roda, eksperimenti u istraživanju filmskog jezika u razdoblju druge filmske avangarde mogu se, dakle, povezati i sa tezom o *drugoj liniji*—nihilistički i cinični duh koji se jasno prepoznaje u pojedinim fenomenima, među kojima se najviše ističe Pansinijev *antifilm*, daju osnove za upravo takvu kontekstualizaciju.

6

Ibid., 69.

7

There are several review papers and important text written on the *first film avant-garde* in former Yugoslavia which present the argument on the avant-garde film movement in Yugoslavia between the two World Wars. I would single out the following: Vučićević, *Avangardni film 1895-1939*; Daković, “Avangarda i film;” Daković, “Zenitizam i film;” Obad, “Kritički prilog povijesti prve jugoslavenske filmske avangarde.” It is important to emphasise that these authors made a big contribution to the understanding and contextualisation of the *second avant-garde*, which is also the focus of this paper.

8

Daković, “The Unfilmable Scenario and Neglected Theory. Yugoslav Avant-Garde Film, 1920-1990,” 477.

9

Turković, “Filmski modernizam u ideološkom i populističkom okruženju,” 92.

10

Ibid., 98.

In this generally accepted periodisation of the development of Yugoslav cinematography, we can position the second avant-garde as a development line that runs parallel to the dominant production, and appears in the long period between 1950s and 1970s. Regardless of the fact that the described circumstances influenced its formation, exact and smooth placement in this precise chronological systematisation is not fully possible, which is why it is often displaced as a kind of appendix to the histories of the Yugoslav film. The second avant-garde, therefore, represents a tendency of *peripheral* research into the domain of the film medium, which in many ways corresponds to Jerko Denegri’s concept of the *other line*, which will be discussed later.

In his essay *Film modernism in ideological and populist context*, Hrvoje Turković explains the interlacing of avant-garde tendencies, understood as oppositional *per se*, and the socio-political climate of a particular ideological surrounding in which they have developed, and points out certain paradoxes in these tendencies. He thus highlights a chronological overview of the modernist trends of the fifties and sixties, which he divides into stages of cine-club poetic personalism, modernism of the animated film, experimental film and the antifilm movement, as well as the auteur cinema.⁹ Each of these tendencies demonstrated a need for the reform of both production conditions and the artistic examination of the reach of film language. The period examined in this paper encompasses the tendencies of cine-club poetic realism, experimental movements and the antifilm which, in the years that followed, provided a tailwind to those film-makers who stepped up to defend the status of the new auteur film.

It is precisely this reformative vision that reflects a general ideological spirit, which is why the context, according to Turković, makes the second avant-garde paradoxical at its core: it reflects the socialist idea and, at the same time, struggles against it. During this period in Yugoslavia, film was wholeheartedly accepted as a modernist phenomenon *par excellence* that was, on one hand, supported by the official ideology, but on the other represented a very important propaganda tool, still propped up by the oft-cited Lenin’s idea on understanding film as “the most important art.” Consequently, this *populist* feature of film as the most important art relies on conveying a message in an approachable and attractive way,¹⁰ which is why official politics of the time systematically encouraged the development of the social realist style through public co-financing of films that achieved those goals. This was partly a reaction to the represented Soviet formalist school of understanding the film medium, which largely appertains to the understanding of experimental neo-avant-garde movements in Yugoslavia.

In addition to the mentioned developments in the restructured cinematography and its socio-political context, this paper will also analyse the artistic aspect of the emergence of the second film avant-garde during this period. Based

P
R
O
G
R
A
M



K. Filipović u filmu »SRETANIE«

GEFF

susret
filmskih
stvaralaca
eksperimentatora

Z A G R E B 19. — 22. 12. 63.

GEFF 67

I N F O R M A T I V N I B I L T E N

8

ŽIRI GEFFA JE ODLUČIO...

UREDNIK

VLADO

ŠKARICA

MIHOVIL PANSINI
I ANTIFILM

Među teorijskim tendencijama neoavangardnog filma najznačajniji je pokret antifilma i njegov tvorac Mihovil Pansini, pa ćemo na tom primjeru pokušati da ilustrujemo okolnosti koje su dovele do njegovog nastanka.

Društveno-politička klima u Jugoslaviji početkom šezdesetih godina obilježila je za kinematografiju jedan vibratniji period u pogledu produkcije, ali i komplementarnih djelatnosti, prevashodno organizovanjem nezavisnih kinoklubova i manjih filmskih festivala. U Zagrebu—gradu koji je već i u prvoj avangardi bio jedan od centara—organizuju se amaterski kinoklubovi, okupljališta filmskih entuzijasta i intelektualaca. Jedan od takvih klubova organizovao je i Mihovil Pansini, ljekar, specijalista otorinolaringologije, koji je prvi film snimio 1953. godine. Najprije zagovornik naturalističkog pristupa, Pansini je, zajedno sa Tomislavom Kobijom, 1962. godine započeo niz kinoklupskih rasprava na temu *Antifilm i mi*, a kasnije su ovi događaji organizovani kao zagrebački festival eksperimentalnog filma pod nazivom GEF – *Genre Film Festival* (1963–1969).

Ideja antifilma je bila oslobađanje filma bilo kakve mimetičke i narativno-logične strukture. Kao što je ranije pomenu to, ontološke datosti filmskog medija predstavljale su glavnu preokupaciju filmske teorije i eksperimentalističke prakse. Naime, film je u svojoj suštini determinisan tehničkim svojstvima, bilo da je riječ o tehnološkim preduslovima ili o filmskim izražajnim sredstvima koja su opet umnogome uslovljena tehnološkim mogućnostima kinematografskog aparata. Metajezikičko „formalističko“ propitivanje tehničkih svojstava filma u velikoj mjeri je analogno istraživanjima u likovnim umjetnostima, stoga se na tom temelju i razvijaju teorije o filmskom formalizmu. Formalizam, kako navodi Šuvaković, jeste naučni, filozofski i estetički koncept po kojem je osnovna teorijska preokupacija u umjetnosti upravo forma.¹³

U tom smislu, formalizam u kontekstu eksperimentisanja filmskim izražajnim aparatom oslanja se u velikoj mjeri na visoki modernizam, a anti-slika, anti-pozorište i anti-roman su samo neki od uticaja koji su determinisali propitivanje forme u individualističkoj i nihilističkoj tendenciji antifilma. Štaviše, primjera radi, Belc ističe i kako antifilm ima uporište u paradigmi visokog modernizma i zbog toga što je bio duboko povezan sa glavnim teorijskim preokupacijama geštalta i kognitivizma, koji su prepoznati kao jedna od idejnih podloga modernističkih razumijevanja umjetnosti. Belc, pozivajući se na Miloja Radakovića,¹⁴ navodi da Pansini polazi od biološke i fiziološke uslovljenosti čovjeka kao predispozicije za *kine-matičnost*, ali naglašavajući i važnost iskustva u percepciji filmskog događaja, čime su i *razum* i *osjećaji* podjednaki činioци pri stvaranju filma.¹⁵

Kretanjima kroz polja geštalta, te očito povezan sa Vertovljevom [Dziga Vertov] biomehanikom „kino-oka“, antifilm kao teorijski poduhvat u filmskom smislu značio je međuprostor

on other relevant literature from the field, the film theorist Petra Belc, in her extensive study on Mihovil Pansini and the antifilm, presents a kind of a systematisation of historical influences that inspired the thinking of cine-club authors, starting from various modernist phenomena, through the New Tendencies to the influence of cinemathèque' and festival' programmes.¹¹ This type of systematisation is extremely useful for understanding the environment that gave birth to the idea of the inception of experimental film in Yugoslavia, especially if we consider Ješa Denegri's theory of the so called *other line*, or rather the artistic tendencies which it encompasses.¹² Namely, Denegri's *other line* comprises two different tendencies: constructivist, which are collectivist in their nature and focused on the geometrical synthesis of visual elements (EXAT 51, New Tendencies), and the nihilist and individualistic, which apply the deconstruction of rational structures and emphasise the absurdity of form (Art Informel, the Gorgona Group). Besides the evident influences of classic theories of film formalism that were taken to their extremes in the case of experimental film, as a film genre in general, experiments in the research of film language during the second film avant-garde can also be connected to the theory of the *other line*—the nihilist and cynical spirit that is evident in certain phenomena, particularly in Pansini's *antifilm*, which provides the basis for such contextualisation.

13

Prema Šuvakoviću, o formalizmu možemo govoriti na temelju opštih premisa da su područja ljudskog saznanja autonomna područja, odnosno da "formalni sistemi (područja) ne zavise od predstavljanja spoljašnjeg sveta ili zakona prirode i ljudskog iskustva, nego od formalnih jezičkih, konceptualnih i logičkih pravila kojima se uređuje i upravlja ljudsko saznanje i institucije sazajnog rada". Šuvaković, *Pojmovnik teorije umjetnosti*, 271.

14

Radaković, *Pansini Antifilm*.

15

Belc, „Mihovil Pansini i antifilm. Teorijski i povijesni aspekti“, 25.

16

Više u: Belc, „Mihovil Pansini i antifilm. Teorijski i povijesni aspekti“.

17

Gilić, *Filmske vrste i rodovi*, 95.

18

„Znatno drugačiji, ali i dalje metafilmski i metaumjetnički dojam ostavlja film Mihovila Pansinija iz istog razdoblja filmske povijesti, *Scusa signorina* (1963), snimljen metodom što je, prema muzikološkom uzoru, možemo nazvati aleatoričkom, dakle metodom slučajnosti: kamera privezana na snimateljeva leđa bilježila je okolne sadržaje bez ikakve vidljive autorske kontrole. No, taj figuralan, ali vizualno izrazito nepregledan film, nastao je na istoj poetici utemeljenoj na važnosti filmskog postupka, a nasuprot ideji uklapanja filma (pa čak i modernističkog igranog filma Bergmana i Antonionija) u umjetničku i intelektualnu tradiciju Zapada. Postavljena na snimateljeva leđa, filmska kamera bilježi ono što joj je slučajno dano, a zbog kaotičnosti prizora možemo reći da *Scusa signorina* stvara dojam kako kamera zapravo nije snimila ništa konkretno.“ Gilić, *Filmske vrste i rodovi*, 36.

preklapanja žanrova eksperimentalnog filma.¹⁶ U klasifikaciji Nikice Gilića, antifilm iz današnje perspektive pripada granici između *strukturalnog* i *čistog* filma.¹⁷ Strukturalni film zaokupljen je demistifikacijom sistema i mehanizama funkcionisanja filmske slike i kao pravac se uspostavlja sredinom šezdesetih godina u SAD-u. Tako da možemo govoriti i o Mihovilu Pansiniju kao autoru koji je nagovijestio cijeli jedan teorijski pokret u eksperimentalnom filmu. Čisti film je, na tragu ideje Anrija Šometa [Henri Chomette], Renea Klera [René Clair], Fernana Ležea [Fernand Légera] i ostalih predstavnika francuske avangarde dvadesetih i tridesetih godina, pokušaj da se film oslobodi svake pripovjedačke forme i posveti se isključivo likovnim i vizuelnim aspektima filmskog djela. Stoga, prema Pansinijevoj definiciji, antifilm možemo posmatrati u polju preklapanja strukturalnog i čistog filma, ali i kao svojevrsni subžanr strukturalnog eksperimentalnog filma.

Gilić takođe navodi da za potrebe snimanja filma *Scusa signorina* (1963) Pansini vezuje kameru na leđa i tako prolazi kroz grad, a ona bilježi prizore nasumično i nekontrolisano, u zavisnosti od letimičnih pokreta snimateljevog tijela.¹⁸

11

“1—New Tendencies, Music Biennale Zagreb and the Festival of International Student Theatre, Futurism, Dadaism and Suprematism; 2—Modernist and avant-garde phenomena, French New Wave, Antonioni and Fellini, Cassavetes, anti-theatre and anti-novel, neo-avant-garde and abstraction tendencies in visual arts, EXAT 51, Gorgona; but “the biggest influence” came from new tendencies in art, 1950s survey exhibitions of modern visual arts, abstract arts, Henry Moore, Italian and American art, Music biennale and featured artists: John Cage, Mauricio Kagel, Witold Lutoslawski, Luigi Nono, Ollivier Messiaen, Pierre Schaffer, Igor Stravinsky, Krzysztof Penderecki, Karlheinz Stockhausen; 3—EXAT 51, New Tendencies’ exhibitions and the Music Biennale, French and Italian film modernism, Beckett’s and Ionesco’s anti-theatre, Michel Butor’s anti-novel; 4—poetics of the Gorgona Group and the New Tendencies; 5—(for an historical understanding of this period) contemporary books on film and other topics, The Myth of Sisyphus, overview of exhibitions and film programmes of the Balkan cinema house as well as film repertoires of other cinema houses, Antun Motika, Marija Novaković, New Tendencies and the Music Biennale.” Belc, “Mihovil Pansini i antifilm. Teorijski i povijesni aspekti,” 14.

12

For more on the *other line*, see books by Jerko Denegri *Prilozi za drugu liniju* and *Prilozi za drugu liniju 2*.

13

According to Šuvaković, formalism can be discussed on the basis of general premises that the areas of human knowledge are autonomous areas, or rather that “formal systems (areas) do not depend on the representation of outside world or the laws of nature and human experience, but on formal linguistic, conceptual and logical rules that organise and manage human cognition and cognitive institutions.”

Šuvaković, *Pojmovnik teorije umjetnosti*, 271.

14

Radaković, *Pansini—Antifilm*.

15

Belc, “Mihovil Pansini i antifilm. Teorijski i povijesni aspekti,” 25.

MIHOVIL PANSINI AND THE ANTIFILM

Among the theoretical tendencies of the neo-avant-garde film, the most significant is the antifilm movement and its author, Mihovil Pansini, which is why we will use this example to illustrate the circumstances that led to its emergence.

Socio-political climate in Yugoslavia in early 1960s was marked by a vibrant period in cinematography with regard to production, but also to complementary activities, especially through the organisation of independent cine-clubs and smaller film festivals. Zagreb—which was already one of the centres of the first avant-garde—saw the emergence of amateur cine-clubs, meeting places of film enthusiasts and intellectuals. One of such clubs was organised by Mihovil Pansini, a doctor specialised in otorhinolaryngology, who made his first film in 1953. At first a proponent of the naturalist approach, in 1962 Pansini and Tomislav Kobija began a series of cine-clubs discussions on the topic of *Antifilm and Us*. These events were later organised as a Zagreb festival of experimental film called GEF—*Genre Film Festival* (1963–1969).

The idea of the antifilm was to free film from any kind of mimetic and narrational-logical structure. As was already mentioned, ontological givens of the film medium represented the main preoccupation of film theory and experimental practice. Namely, the essence of film is determined by its technical properties, whether technological prerequisites or cinematic expressive devices, which are in turn conditioned by technological capabilities of the cinematic apparatus. Metalinguistic “formalist” questioning of film’s technical characteristics is largely analogue to investigations in visual arts, which is why it forms the basis for the development of formalist film theories. Formalism, according to Šuvaković, is a scientific, philosophic and aesthetic concept, according to which the basic theoretical preoccupation in art is precisely the form.¹³

In this sense, and in the context of experimenting with cinematic expressive apparatus, formalism largely leans on high modernism, while anti-painting, anti-theatre and anti-novel represent just some of the influences that determined the examination of the form in the individualist and nihilist tendencies of the anti-film. Moreover, just to give an example, Belc points out that another reason why the anti-film has a basis in the paradigm of high modernism is because it was deeply connected with main theoretical preoccupations of gestaltism and cognitivism, which have been recognised as one of the conceptual basis of the modernist understanding of art. By invoking Miloje Radaković,¹⁴ Belc writes that Pansini starts from the biological and physiological conditionality of man as the predisposition for *cinematicity*, but also stresses the importance of experience in the perception of a film event, whereby both *reason* and *feelings* have equal importance in the creating of a film.¹⁵

Kako zapaža i teoretičar Pavle Levi, ideja GEF-a je mahom bila inspirisana ovakvim formalističkim istraživanjima i eksperimentima koji su propitivali redukcionizam i „oslobođenje filmskog medija svih tragova autorske i ljudske intervencije”,¹⁹ te je u istorijskom pogledu riječ o nekim od „najranijih primjera filmskih praksi ove vrste u kontekstu poslijeratne međunarodne avangarde.”²⁰ Osim toga što ilustruje pomenute žanrovske aspekte Pansinijevih filmova, *Scusa signorina* nas postupkom neodoljivo podsjeća na sovjetskog formalistu Dzigu Vertova koji kameru pozicionira na biciklo, krovove kuća, oslobađajući kadar konvencionalne kompozicije:

„Ja—kino—oko. Ja—mehaničko oko.
Ja, mašina, pokazujem vam svet onakav kakav samo ja mogu da vidim.
Od danas zauvek oslobađam sebe od ljudske nepokretnosti; ja sam u neprekidnom pokretu, približavam se predmetima i udaljavam od njih, zavlaciš se ispod njih, penjem se na njih, krećem se uporedo sa njuškom konja u trku, ulećem u gomilu, trčim ispred vojnika u trku, prevrćem se na leđa, polećem zajedno sa aeroplanima, padam i uzlećem zajedno sa telima koja padaju i uzleću. Evo, ja, aparat, krećem se po rezultanti, balansirajući u haosu pokreta, fiksirajući u pokretu kretanje u najsloženijim kombinacijama.”²¹

Naposlijetku, važno je pomenuti autore koji su pod uticajem alternativnih kinoklubova, zagrebačkog GEF-a i antifilma napravili velike iskorake u tadašnjem poimanju filmskog jezika. Prvi filmovi Dušana Makavejeva, Tomislava Gotovca, Kokana Rakonjca i Živojina Pavlovića, tvorca *novog jugoslovenskog* ili *autorskog filma* koji je kasnije evoluirao u *crni talas*, bili su direktno podstaknuti nadahnutim i radikalnim idejama Mihovila Pansinija, koliko i uticajima francuskog novog talasa ili italijanskog neorealizma. Naime, svaki od pomenutih autora svoj rad je započeo na trajektoriji između zagrebačkog GEF-a, Kino kluba Beograd i Akademskog kino kluba.²²

ZAKLJUČAK

U ovom kratkom pregledu postojećih istraživanja na temu složenih uticaja na pravce poput druge jugoslovenske filmske avangarde i antifilma, pokušali smo da obrazložimo društveno-politički kontekst kinematografije na čijim se rubovima javljaju ovi pokreti, kao i istorijske i teorijske uticaje u njenom formativnom periodu. Komunicirajući sa formalističkom i kognitivističkom filmskom teorijom, avangardnim pokretima iz Zapadne Evrope i Sovjetskog Saveza, te tendencijama šireg umjetničkog okruženja, GEF i antifilm predstavljaju i danas relevantan trenutak u istorijama filma. Iako i dalje na marginama dominantne literature, „amaterski” kinoklubovi uticali su na specifične autorske senzibilitete i pokrete po kojima je jugoslovenski filmski prostor danas najviše prepoznat kao autentičan. Filmski autor i teoretičar Jovan Jovanović ističe da je Pansinijev antifilm

Moving through the fields of gestalt, and obviously connected with Dziga Vertov’s biomechanics of the “cine-eye,” antifilm as a theoretical endeavour in the cinematic sense signified the interstice of overlapping experimental film genres.¹⁶ In the classification of Nikica Gilić, current perspective puts antifilm on the border between *structural* and *pure* film.¹⁷ Structural film is preoccupied with demystifying the system and functional mechanisms of film image, and was established as a trend in mid-1960s in the USA. Thus we can talk about Mihovil Pansini as an author who anticipated an entire theoretical movement in experimental film. Following the idea of Henri Chomette, René Clair, Fernand Léger and other representatives of the French avant-garde from 1920s and 1930s, the pure film represents an attempt to free film from every narrative form and dedicate it solely to painterly and visual aspects of a film work. That is why, according to Pansini’s definition, antifilm can be observed in the field of the overlap between structural and pure film, but also as a kind of sub-genre of structural experimental film.

19

Levi, *Cinema by Other Means*, 116.

20

Isto.

21

Vertov, „Kinoki. Prevrat” (1923.), 276.

22

Više u: Levi, *Cinema by Other Means*.

23

Vogel, *Film As A Subversive Art*.

24

Jovanović, „'Anti-film' kao istraživački film”, 37.

paralelan struji američkog neprofesionalnog filma koji Amos Vogel [Amos Vogel]²³ naziva „subverzivnim” (tu su autori poput Endija Vorhola [Andy Warhol], Nam Džun Pajka [Nam Jun Paik], Stena Brekidža [Stan Brakhage] i Majkla Snoua [Michael Snow]), odnosno da antifilm koristi niz postupaka koji subvertiraju tradicionalni filmski jezik, i to destrukcijom vremena i prostora, destrukcijom priče i narativnosti, eliminacijom realnosti, eliminacijom slike, eliminacijom umjetnika i sl.²⁴



Mihovil Pansini, fotogram iz filma *Scusa signorina*, Kino klub Zagreb, 1963. / Mihovil Pansini, Photogram from the film *Scusa signorina*, Cine-club Zagreb, 1963

↑

16

More in Belc, “Mihovil Pansini i antifilm. Teorijski i povijesni aspekti.”

17

Gilić, *Filmske vrste i rodovi*, 95.

18

“A significantly different, but still meta-cinematic and meta-artistic impression is conveyed by Mihovil Pansini’s film from the same period of film history, *Scusa signorina* (1963), made by using a method which, if we use a musicological term, can be called aleatoric, or rather a method of chance: camera tied to the cameraman’s back recorded the surrounding content without any obvious authorial control. However, this figurative, but visually extremely disorganised film, was based on the same poetics founded on the importance of film technique, and was opposed to the idea of incorporating film (even the modernist feature film of Bergman and Antonioni) into the artistic and intellectual tradition of the West. Mounted on a cameraman’s back, film camera records random encounters, and such chaotic scenes give an impression that the camera in *Scusa signorina* did not really record anything concrete.” Gilić, *Filmske vrste i rodovi*, 36.

19

Levi, *Cinema by Other Means*, 116.

20

Ibid.

21

Vertov, “Kinoki. Prevrat” (1923.), 276.

22

More in: Levi, *Cinema by Other Means*.

Gilić also tells a story of how, during the filming of *Scusa signorina* (1963), Pansini tied the camera on his back and walked through the city, with the camera recording scenes in a random and uncontrolled way, dependant on cursory movements of the cameraman’s body.¹⁸ As the theorist Pavle Levi also notes, the idea of GEF was mainly inspired by such formalist investigations and experiments which questioned the reductionism and the liberation of the “film medium (...) of all traces of authorial and human intervention,”¹⁹ and historically represent some of the “earliest cinematic exercises of this sort undertaken in the context of the postwar international avant-garde.”²⁰ In addition to illustrating the mentioned genre aspects of Pansini’s films, the technique used in *Scusa signorina* bears a striking resemblance to that of the Soviet formalist Dziga, who positions the camera on bicycles and rooftops and thus frees the frame from a conventional composition:

*“I am kino-eye, I am a mechanical eye.
I, a machine, show you the world as only I can see it.
Now and forever, I free myself from human
immobility, I am in constant motion, I draw near,
then away from objects, I crawl under, I climb
onto them... Now I, a camera, fling myself along their
resultant, maneuvering in the chaos of movement,
recording movement, starting with movements composed
of the most complex combinations.”*²¹

Finally, it is important to mention the authors who, through the influence of alternative cine-clubs, Zagreb’s GEF and the antifilm, made great breakthroughs in contemporary conception of film language. The first films of Dušan Makavejev, Tomislav Gotovac, Kokan Rakonjac and Živojin Pavlović, the authors of the *new Yugoslav* or *auteur film* which latter evolved into the *black wave*, were directly encouraged by the inspired and radical ideas of Mihovil Pansini as much as by the influence of the French New Wave or the Italian Neorealism. Namely, all of these authors began their career in the trajectory between GEF in Zagreb, Belgrade Cinema Club and the Academic Film Center.²²

CONCLUSION

In this short overview of the existing research on the topic of complex influences on tendencies such as the second Yugoslav avant-garde and the antifilm, this paper tried to explain the socio-political context of the cinematography on whose margins they emerged, as well as the historical and theoretical influences on its formative period. In its communication with the formalist and cognitivist film theory, the avant-garde movements from Western Europe and the Soviet Union, and tendencies from a wider artistic environment, GEF and the antifilm still represent a relevant moment in film histories. Although still on the margins of dominant literature, “amateur” cine-clubs influenced the specific authorial sensibilities and movements which are today recognised as the most authentic feature

U kontekstu kulturalnog uticaja i značaja druge filmske avangarde u Jugoslaviji, možemo otvoriti još jedan rukavac za buduća istraživanja. Naime, iako prostor koji po većini odlika pripada „poluperiferiji”,²⁵ uticaji su direktno pristizali iz velikih centara, tako da možda u određenom smislu filmska avangarda nadilazi do sada shvaćene granice razumijevanja istorije filma. Kako ističu Dina Jordanova [Dina Iordanova], Dejvid-Martin Džouns [David-Martin Jones] i Belen Vidal [Belén Vidal] u studiji *Cinema at the Periphery*, čini se da je vrijeme za propitivanje filmskih istorija sa periferijama kao novim centrima: „Akcentovani, međuprostorni, underground ili manjinski film samo su neki od termina koji koriste brojni autori zagovarajući rastuću potrebu za konceptualizacijom kulturne produkcije koja obuhvata globalnu razmjenu među svim učesnicima, bili oni veliki ili mali, dominantni ili slabiji.”²⁶ Utoliko, značaj antifilma svakako se ogleda u radikalnom promišljanju dometa filmskog jezika, te kao takav može biti i povod za neka dalja istraživanja (sub)kulturalnih istorija bivšeg jugoslovenskog prostora, koji je upravo u ovom razdoblju vjerovatno bio subverzivniji i hrabriji nego ikad ranije i, pogotovo, poslije.

•

of the Yugoslav film space. Film author and theorist Jovan Jovanović points out that Pansini's antifilm was parallel to the current of American non-professional film that Amos Vogel²³ calls “subversive” (it included authors like Andy Warhol, Nam Jun Paik, Stan Brakhage and Michael Snow), or rather that the antifilm uses a series of practices that subvert the traditional film language through the destruction of time and space, the destruction of story and narration, the elimination of reality and image, the elimination of the author, etc.²⁴

In the context of the cultural influence and significance of the second film avant-garde in Yugoslavia, we can open up another channel for future research. Namely, although most of its characteristics put this space on the “semiperiphery,”²⁵ influences were coming directly from the large centres, so that maybe, in a certain sense, the film avant-garde grew beyond the currently apprehended limits of understanding film history. According to Dina Iordanova, David-Martin Jones and Belén Vidal in their study *Cinema at the Periphery*, it might be time to re-examine film histories from peripheries as the new centres: “*Accented, interstitial, intercultural, underground, or minor cinemas* are just some of the terms used by various authors to advocate the mounting urge to conceptualize cultural production that takes into consideration the global interchange of players, be they big or small, prevailing or frail.”²⁶ In that sense, the significance of the antifilm is certainly reflected in a radical consideration of the reach of film language, and can therefore serve as an inducement for further research of (sub)cultural histories of the former Yugoslav area, which in this period was probably more subversive and braver than ever before and, especially, since.²⁷

•

25

Više o poluperiferijama vidjeti u: Blagojević, *Knowledge Production of the Semiperiphery: A Gender Perspective*.

26

Iordanova, Jones, Vidal, „Introduction: A Peripheral View of World Cinema”, 1–19.

27

Rad je realizovan u okviru doktorskih studija Transdisciplinarne studije savremenih umjetnosti i medija, Fakulteta za medije i komunikacije Univerziteta Singidunum u Beogradu.

POPIS LITERATURE / BIBLIOGRAPHY

- Belc, Petra. „Mihovil Pansini i antifilm. Teorijski i povijesni aspekti” [Mihovil Pansini and anti-film. Theoretical and Historical Aspects]. *Hrvatski filmski ljetopis* 85 (2016): 5–34.
- Blagojević, Marina. *Knowledge Production of the Semiperiphery: A Gender Perspective*. Beograd: Institut za kriminološka i sociološka istraživanja, 2009.
- Bordwell, David. *O povijesti filmskoga stila* [On the History of Film Style]. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2005.
- Daković, Nevena. „Avangarda i film” [Avant-Garde and Film], 75–82. U/In: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, ur./ed. Miško Šuvaković. Beograd: Orion Art, 2010.
- _____. „The Unfilmable Scenario and Neglected Theory. Yugoslav Avant-Garde Film, 1920–1990”, 466–489. U/In: *Impossible Histories: Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, ur./ed. Dubravka Đurić, Miško Šuvaković. Cambridge: MIT Press, 2003.
- _____. „Zenitizam i film” [Zenithism and Film], 101–104. U/In: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, ur./ed. Miško Šuvaković. Beograd: Orion Art, 2010.
- Denegri, Jerko. *Prilozi za drugu liniju* [Contributions to the Other Line]. Zagreb: Horetzky, 2003.
- _____. *Prilozi za drugu liniju 2* [Contributions to the Other Line 2]. Beč – Beograd: Macura, 2005.
- Gilić, Nikica. *Filmske vrste i rodovi* [Film Types and Genres]. Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, 2013.
- Goulding, Daniel. *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945–2001* [Liberated Cinema: The Yugoslav Experience, 1945–2001]. Zagreb: VBZ, 2004.
- Iordanova, Dina, Jones, David-Martin, Vidal, Belen. *Cinema At The Periphery*. Detroit: Wayne State University Press, 2010.
- Janevski, Ana. „We Cannot Promise To Do More than Experiment! On Yugoslav Experimental Film and Cine Clubs in the 60s and 70s”, 46–77. U/In: *Surfing the Black, Yugoslav Black Wave Cinema And Its Transgressive Moments*, ur./ed. Gal Kirn, Dubravka Sekulić, Žiga Testen. Maastricht: Jan Van Ejck Academie, 2012. Dostupno na/ Available at: https://monoskop.org/images/f/f7/Kirn_Sekulic_Testen_eds_Surfing_the_Black_Yugoslav_Black_Wave_Cinema_and_Its_Transgressive_Moments.pdf (pristupljeno 2. februara 2017./last accessed on February 2, 2017).
- Jovanović, Jovan. „'Anti-film' kao istraživački film” [‘Anti-Film’ as a Research Film], 30–37. U/In: *Alternativni film u Beogradu od 1950. do 1990. godine*, ur./ed. Miroslav Bata Petrović. Beograd: Arhiv alternativnog filma i videa Doma kulture Studentski grad, 2009.
- Kosanović, Dejan. „Jugoslavija—rasrsknica pokretnih slika” [Yugoslavia—Crossroads of Moving Images]. *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* 4 (2000): 158–164.
- Levi, Pavle. *Cinema By Other Means*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Radaković, Miloje, ur./ed. *Pansini—antifilm*. Novi Beograd: Dom kulture Studentski grad, 1984.
- Obad, Vanja. „Kritički prilog povijesti prve jugoslavenske filmske avangarde” [Critical Contribution to the History of the First Yugoslav Film Avant-Garde]. *Hrvatski filmski ljetopis* 75 (2013): 5–27.
- Šuvaković, Miško. *Pojmovnik teorije umetnosti* [Glossary of Art Theory]. Beograd: Orion Art, 2011.
- Thompson, Kristin, Bordwell, David. *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2003.
- Turković, Hrvoje. „Filmski modernizam u ideološkom i populističkom okruženju” [Film modernism in ideological and populist context]. *Hrvatski filmski ljetopis* 59 (2009): 92–107.
- _____. „Hrvatski eksperimentalni film šezdesetih i videoumjetnost sedamdesetih kao avangardno krilo modernizma” [Croatian Experimental Film in the Sixties and videoart in the Seventies as an Avant-Garde Wings of Modernism]. https://www.academia.edu/7189351/Hrvatski_eksperimentalni_film_šezdesetih_i_videoumjetnost_sedamdesetih_kao_avangardno_krilo_modernizma_Croatian_experimental_film_in_the_sixties_and_videoart_in_the_seventies_as_an_avant-garde_wings_of_modernism (pristupljeno 12. decembra 2017./last accessed on December 12, 2017).
- Vertov, Dziga. „Kinoki. Prevrat” [Kinoks. Revolution] (1923.), 272–281. U/In: *Teorija filma*, ur./ed. Dušan Stojanović. Beograd: Nolit, 1978.
- Vogel, Amos. *Film As A Subversive Art*. New York: Random House, 1974.
- Vučičević, Branko. *Avangardni film 1895–1939* [Avant-Garde Film 1895–1939], Beograd: Dom kulture Studentski grad, 1984.

23

Vogel, *Film As A Subversive Art*

24

Jovanović, “‘Anti-film’ kao istraživački film,” 37.

25

For more on semiperipheries, see: Blagojević, *Knowledge Production of the Semiperiphery: A Gender Perspective*.

26

Iordanova, Jones, Vidal, “Introduction: A Peripheral View of World Cinema,” 1–19.

27

This paper was written as part of the doctoral study Transdisciplinary Studies of Contemporary Art and Media, Faculty of Media and Communications, Singidunum University in Belgrade.