

Ivan ŽAKNIĆ
Hrvatska radiotelevizija
Prisavlje 3, 10000 Zagreb
ivan.zaknic@hrt.hr

UDK: 791.43.077(092)
791(091)
Pregledni rad
Review paper
Primljeno: 3. listopada 2021.

MIHOVIL PANSINI ILI SASVIM NAMJERNO VELIČANJE

SAŽETAK

Osnovna namjera teksta je opetovanje značaja Mihovila Pansinija u povijesti hrvatske kinematografije i njezinih modernističkih tendencija, ali i staviti Pansinjevo stvaralaštvo u širi kontekst europskog i svjetskog filma iz čega je vidljivo da je taj značaj nemjerljiv i možda još i veći nego što je u dosadašnjim valorizacijama Pansinijevog djela učinjeno. Također, namjera je bila još jednom ukazati i na značaj GEFF-a, festivala koji je zajedno s tadašnjim drugim manifestacijama u Zagrebu, bitno liberalizirao umjetničku scenu unutar socijalističkog sustava.

KLJUČNE RIJEČI: *Pansini, povijest filma – avangarda, amaterski film, eksperimentalni film, strukturalni film, GEFF, Tomislav Gotovac*

Baš u vrijeme ponovnoga gledanja filmova Mihovila Pansinija, a za potrebe ovoga teksta, njegov se potpisnik u jednoj filmskoj publikaciji susreo s ovim riječima: “Ništa se ne događa i događa se sve – u najjednostavnijim iskustvima leže složenost i vitalnost koje ne možemo spoznati i osjetiti sve dok ne dopustimo tom čudu da nas prožme i proteče našim tijelima, našim umom, našim dušama. Tada obični svijet postaje neobičan – čarolija svemira nalazi se u svakom trenutku i svakom djelu, te je percipiramo na onoliko razina koliko možemo primiti”.

Teško se oteti dojmu da ove dvije složene rečenice precizno opisuju emociju koja prati iščitavanje Pansinijevih filmova, barem većeg dijela opusa našeg prvog majstora amaterskog filma. No, one se ne odnose na Pansinijeva ostvarenja – riječ je o citatu iz programske knjižice koju su, neobičnom kombinacijom znanstvenog i metafizičkog, osmislili producenti filma Jutros se ništa nije dogodilo (Nothing Happened This Morning) američkoga autora Davida Bienstocka. Teoretičari i filmski povjesničari u tom su ostvarenju prepoznali remek-djelo minimalističkog strukturalizma i čisti kubizam. Bienstock ga je režirao 1965., dvije godine nakon što je Pansini snimio svoj posljednji film. Pansinija se, podsjetimo, povezivalo upravo sa strukturalnim filmom i nerijetko s minimalizmom. Godine 1950. dva slavna eksperimentatora s austrijskog Instituta za eksperimentalnu psihologiju Theodor Erismann i Ivo Kohler snimili su Živjeti u obrnutom svijetu (Umkehrbrille) u kojem njihov filmski subjekt nekoliko tjedana nosi posebne naočale koje obrću desno i lijevo te gore i dolje. Amos Vogel, autor nezaobilazne čitanke Film kao subverzivna umjetnost koja se dobrim dijelom naslanja na područje filmske avangarde ili eksperimenta, Živjeti u obrnutom svijetu smatra fascinantnim ostvarenjem, sablasnim i nadrealističnim eksperimentom koji otkriva kako aspekti našega vida – gore-dolje, lijevo-desno – nisu optičke prirode. Ishod je, zapravo – kafkijanski. Vogel u svoju čitanku nije uvrstio Pansinija, općenito vrlo je tu malo uvrštenih ostvarenja prisposodivih izvorima onog što se nekad zvalo filmskim amaterizmom. A opet, pedesete, avangarda, Kafka, Pansini...Ovaj niz slučajnosti – a povijest je, pa i ona filmska, nadahnuta slučajnostima – upotpunimo još jednim citatom. “Po mom skromnom mišljenju velik tip, jedan od najznačajnijih filmskih stvaralaca i mislilaca u suvremenoj umjetnosti prethodne Jugoslavije”. Tako se, prema svjedočanstvu filmskog kritičara Nenada Polimca u Jutarnjem listu, u mail poruci o Pansiniju očitovao veliki jugoslavenski i srbijanski redatelj Slobodan Šijan. Zato nam se čini kako je – mimo neophodnih ubacivanja u nomenklaturne ladice filmske teorije i povijesti – Mihovila Pansinija i njegov opus potrebno staviti u kontekst. I to, bez pretjerivanja, onaj svjetski. Ali, zato ćemo morati još malo dublje zaroniti u povijest.

Što je Pansini gledao?

Ne znamo je li Pansini gledao, primjerice, spomenuti film austrijskog dvojca. Ne znamo zapravo koje je Pansini filmove uopće u djetinjstvu i mladosti gledao. Zna se da je bio filmofil. Projekt Sive zone mapirao je popis kino-

dvorana na području Korčule, gradu Pansinijeva rođenja i odrastanja. Učinio je to i Pansinijev potomak Ivan Ramljak u svojoj dokumentarnoj uspješnici Kino Otok. S obzirom na društvene i političke okolnosti u Kraljevini Jugoslaviji i u Drugom svjetskom ratu, pristup eksperimentalnom ili avangardnom u smislu onoga na što se danas odnose ti pojmovi, kinematografskom repertoaru praktično je bio zatvoren. Isto se može reći i za razdoblje ranog socijalizma. Dobar dio tih neveselih povijesnih tekovina odnosi se i na druge zemlje pa i one zapadne. Kada je Pansini 1947. godine došao na studij medicine u Zagreb filmska avangarda gotovo da ne postoji. Kada je ona pedesetih godina snažno buknila u svijetu, pa tako i na našem tlu gdje je Pansini svakako pionir, njezina ishodišta bila su svakako u pojedinim segmentima tzv. Prve avangarde, ali i u drugim umjetnostima, prije svega likovnosti i književnosti.

Tako je uostalom bilo i s Prvom avangardom ili, kako se još naziva, Povijesnom avangardom. Filmski eksperiment postoji od kad i sam film. Što je Meliesov Put na Mjesec nego eksperiment? Nije li i Griffithova paralelna montaža koja će izazvati tektonski udar u načinu izlaganja filmske priče zapravo čisti eksperiment? No, tek od dvadesetih godina pojavljuju se “svjesni” filmski eksperimentalisti, oni koji, pozivajući se na dosege drugih umjetnosti, teže otkriti nove filmske mogućnosti različite od onih prevladavajućih, štoviše, sasvim polemičke prema njima. I sve se to događalo nepunih trideset godina nakon izuma filma. Prva je avangarda obuhvaćala nadrealizam i dadaistički film, njemački apsolutni film, ali prije svega dva pokreta koja su kanonizirana u filmskoj povijesti – francuski impresionizam i sovjetski revolucionarni film. Potonji je, zahvaljujući prije svega genijalnom Sergeju M. Ejzenštejnu, montažu stavio u srž filmske umjetnosti, ne samo kao oruđe, nego i kao sadržaj, a tematski je “buržoasku” priču o individualizmu pretvorio u niz pojedinačnih “kolektivnih djelovanja”. Stoga je, primjerice, Ejzenštejnova tipizacija u Štrajku (1924), filmu koji se smatra i avangardnim i subverzivnim, postala omiljeni alat propagandističkih filmova koje su koristili svi sustavi. Francuski impresionizam, pokret nastao 1918. s nizom remek-djela u dvadesetima, druga je priča. Autori poput Delluca, Epsteina ili Gancea isticali su mogućnost filma da slikovnim sredstvima dočara subjektivnost čovjekova doživljaja svijeta te su za to razradili poseban sustav postupaka, poput svjetlosnih igara, pretapanja i dvostruke ekspozicije ili ritmičke montaže s kratkim kadrovima. Baš kao što su svjetske pionire Druge avangarde pedesetih godina nadahnuli filmovi ruskih revolucionara i francuskih impresionista – jer druga popudbina u

filmskoj povijesti dotad ne postoji, a i eksperimentalni autori, i kad su sasvim avangardni, prebiru po mogućim historijskim izvorima – s istom se vjerojatnosti može reći i za Mihovila Pansinija. Odnosno, izvjesno je kako je Pansini, prije nego što je odlučio stati iza filmske kamere, imao priliku pogledati, primjerice, i Gancevog Napoleona (Napoleon vu par Abel Gance; premiere epoque: Bonaparte, 1927.) i Ejzenštajnovu Oklopnjaču Potemkin, da spomenemo neke od najpoznatijih impresionističkih i revolucionarnih uradaka.

Pansini i klubaška scena kao preteča avangarde

U vrijeme studija medicine Pansini svoju djetinju i mladalačku zagrijanost za film pretvara u strastvene odlaske na filmske projekcije pa i u tadašnju Kinoteku. Ta će ga ljubav, zajedno s kolegom Miroslavom Bergmanom, naposljetku odvesti u Kino-klub Zagreb. Ubrzano i stalno ničući novi kino-klubovi, kao posljedica odluke socijalističkih vlasti o što većoj kinofikaciji društva, kroz godine će postati rasadnikom ne samo velikog broja filmskih amatera (danas se, umjesto amaterski, koristi izraz neprofesijski, nego i velikih autora koji će se filmom početi baviti profesionalno.

U kino-klubovima su iznjedreni i zapaženi pokreti, poput crnog talasa, odnosno crnog vala pa će ugledni novosadski redatelj Želimir Žilnik jednom ustvrditi kako su se kino-klubovi na kraju pretvorili u “sistemsku grešku socijalističke kinematografije”. Pansini u Kino klub Zagreb stiže ranih pedesetih kad njime stoluju dvije značajne osobe domaćeg filma Oktavijan Miletić i Maksimilijan Paspas. Obojica su 1935. osnovali Kino sekciju, a 1953. obnovljen je njegov rad. Miletić je nosio breme suradnje s ustaškom vlasti u čije je vrijeme snimio i prvi hrvatski zvučni film pa mu se filmska karijera nakon rata svodila uglavnom na snimateljski posao te je svoje autorstvo nastojao, između ostaloga, izraziti i djelovanjem na području formalnog filmskog amaterizma.

Paspas je, pak, istinski pionir kino-amaterizma, prvu filmsku kameru nabavio mu je otac 1917., i on je po profesiji bio liječnik-stomatolog pa je nakon obnove rada Kino-kluba Zagreb uživao status zaslužnog veterana. Na taj teren stupaju Pansini i skupina njegovih istomišljenika koji su, dakle, stupili na filmsko tlo amaterizma želeći prvenstveno na filmskoj vrpici ispisati ono što ih je umjetnički zanimalo, nego se “obračunavati” s pomalo konformističkom i ustajalom atmosferom kakva je vladala u tadašnjoj kinematografiji pa i na području neprofesijskog filma i kino-klubova u kojima će diljem Jugoslavije

uskoro početi frcati nove ideje. Učinili su to – ponovimo, jer je jako bitno – ne oslonjeni na neku nacionalnu popudbinu (jer u Kraljevini Jugoslaviji Prve avangarde nije ni bilo) i bez svjetskih uzora (jer će se srž Druge avangarde pojaviti tek kasnije), već na ono što su dotad mogli pogledati na najširem filmskom polju te, prije svega, na vlastite spoznaje, znanja i interese. U tom smislu, Mihovil Pansini i njegovi sudrugovi bili su preteča i same avangarde. Zato su njegovi filmovi iz pedesetih povijesno važniji od onih koje je snimio šezdesetih, iako se ni njima ne može poreći velika umjetnička vrijednost.

Egiztencijalizam i nenarativnost kao pogonsko gorivo

Kao mladi liječnik, Pansini je bio zadužen za filmski laboratorij u bolnici Sestara milosrdnica, a još prije formalnog učlanjenja u Kino klub Zagreb 1953. snima filmove *Korčula 53* i *Gospodin doktor* iste godine. Oba su filma nadahnuta modernim romanom, poezijom i filozofijom, obilježena poetskim egzistencijalizmom te, što je najvažnije, nenarativnom strukturom. Zrela razrada takve poetike uočljiva je u *Osuđenom* snimljenom godinu dana kasnije. Alegorijski portret pijetla koji zatočen unutar žice očekuje smrt ima varljivu gotovo pa dokumentarnu formu, ali ono poetsko i krajnje ekspresivno svodi se zapravo na Pansinijevo iskazivanje ljudske nemoći u današnjem/tadašnjem svijetu, surovo i grubo egzistiranje čiji je krajnji ishod dobro znan, a takvoj atmosferi pridonosi i partiture “*Concierto de Aaranjuez*” Joaquina Rodriga.

No, svakako najzanimljiviji i najzaokruženiji film prve faze Pansinijeva opusa je *Brodovi* ne pristaju iz 1958. Osnovni motivi tog filma – ljudska nemoć i egzistencijalno ropstvo – tematske su varijacije prethodnih njegovih filmova. Ovdje im Pansini pridodaje i fizičku malomišćansku izolaciju. Film je sniman u Korčuli, a svatko tko živi ili je tijekom zime boravio na otoku tako nešto morao je osjetiti skrivajući se unutar uskih uličica Staroga Grada od opake bure s Gornje ili južine što oplakuje Donju rivu.

Taj se osjećaj snažne tjeskobe pokušava zaustaviti čežnjom za jednim i opet fizičkim dodiranjem. Uzalud. *Brodovi* ne pristaju, u kojem je Pansini odigrao i glavnu ulogu, najnarativniji je njegov film u kojem je primjetno i davanje oduška dvjema velikim Pansinijevim ljubavima. To je djelo (s)likovno sjajno oblikovano, a znano je da je Pansini ljubav prema umjetnosti osjetio zahvaljujući svom ocu slikaru. U to su se sjajno uklopile korčulanske vedute – *Brodovi* ne pristaju izniman su primjer korištenja arhitekture na filmu. Poznato

je i kako je Pansini prije medicine htio upisati arhitekturu. Iako je potkraj pedesetih snimio još nekoliko vrijednih filmova – *Siestu* (1958) kao određeni nenarativni filtrat *Brodovi* ne pristaju ili *U jednoj maloj tihoj kavani* (1958) s daljnjom stilističko-formalnom radikalizacijom – kao i nekoliko naručenih namjenskih filmova, poput *Ljudi za sutra* (1958) – *Brodovi* ne pristaju svakako su najzapaženiji Pansinijev doprinos slikopisnom predmodernizmu, ne samo u okvirima hrvatske kinematografije, odnosno podjednako na planu amaterskog i profesionalnog filma.

Rušenje filmskih granica

Stoga njegov opus iz pedesetih u povijesnom smislu možemo ocijeniti važnijim od onog s početka idućega desetljeća kada je, prema mišljenju većine kroničara povijesti domaćeg filma, snimio svoje najbolje filmove u kojima je potpuno “oslobodio” svoj stil. Ako možemo govoriti o nekoj njegovoj ideološkoj poziciji, Pansini je svakako bio libertarijanac unutar jednog društva koje je težilo kolektivnom, no prije svega promotor egzistencijalizma na filmu, filmski filozof koji je radije čitao Sartrea, negoli samoga Marxa.

Iz takve pozicije već se pedesetih ukazao kao autor koji ruši filmske granice, nametnuo se kao jedna od vodećih osobnosti izvan okvira “velikog” dugometražnog filma, sve će mu to na kraju donijeti i “službenu” titulu prvog majstora neprofесиjskog filma. Bio je glavni začinjavac zagrebačke kino-klubaške scene za koju će sam reći kako su “uza sve trzavice, ipak bili kao obitelj”.

Poseban odnos imao je s Vladimirom Petekom, koji je bio snimatelj, a ponekad i glumac u njegovim filmovima. Petek će kasnije postati naš ključan autor “materijalnog” eksperimenta na filmu, samostalna ostvarenja počet će snimati početkom šezdesetih, inaugurirajući u *Skretanjima* (1963) strukturalni film kojega će glavni predstavnik postati Tomislav Gotovac koji će, pak, s Pansinijem imati poseban odnos, no toj ćemo se priči još vratiti.

“Oslobađanje” stila i uloga u strukturalnom filmu

Kad spominjemo strukturalni film treba odagnati jednu dvojbu vezanu za tu podvrstu eksperimentalnog filma i opus Mihovila Pansinija s obzirom da se on višekratno spominje u tom kontekstu. Teoretičar filma Hrvoje Turković

u Filmskom leksikonu u natuknici o strukturalnom filmu piše kako ga čine “izrazito nenarativni filmovi koje obilježava nestandardno, izdvajanje filmskih jedinica te postavljanje izumljenih pravila, postupka za kombinaciju tih jedinica u cjelinu izlaganja”. Taj strukturalni postupak je još zarana vidljiv u varijanti vrlo kratkih repetitivnih kadrova od jedne i nekoliko sličica kakve vidimo u takozvanim “bljeskavim filmovima” Petera Kubelke s početka šezdesetih, može biti posve minimalistički pa se cijeli film sastoji od snimateljske vožnje unaprijed iz tramvaja što vidimo u Gotovčevu Pravcu (1964) ili zumiranja unaprijed što je iskoristio Michael Show u Duljini valova (Wavelength, 1967.), jednom od ključnih djela američkog eksperimentalnog filma.

Konačno, može biti “zagonetački” vrlo složen, a ta forma dominira u strukturalnom filmu od početka sedamdesetih. No, začkoljica je u tome, što Turković spominje u svojoj natuknici, da je pojam strukturalnog filma uveden tek 1969., a zasluga je A.P. Sitneya i njegova opisa niza djela američke avangarde. Iako kanoniziranje u povijesti umjetnosti pa tako i one filmske, nerijetko zaostaje za zbivanjima i fenomenima, to bi značilo da se strukturalistički naslovi prije Sitneyeve definicije – koja je, k tome, iznikla u drugom kontekstu – mogu svrstati i u pretpovijest strukturalističkog filma. Dakle, avangardu. Pa i oni Pansinijevi.

Ta strukturalistička pozicija svedena na strukturalistički minimalizam, vidljiva je u Pansinijevim filmovima iz ranih šezdesetih, odnosno već u filmu Piove iz 1959., tipu filmske proto-apstrakcije. Tim filmom započinje razdoblje njegova opusa pod snažnim utjecajem radikalnih događaja u kulturnom okruženju, posebno u likovnosti. Radikalizacija u Pansinija kreće u smjeru maljevičevske apstrakcije kao u K3 – čisto nebo bez oblaka) i takozvane fiksacije u Zahodu i Dvorištu (svi filmovi snimljeni su 1963.) U K3... snima potpuno neodređene kadrove mijenjajući stalno filtre na kameri. Zahod – posvećen Dušanu Makavejevu kao zahvala za darovanu filmsku vrpču - je još minimalističkije intoniran sa snimateljskim fokusom na starca koji u kanti nosi vodu od rive do zahoda i stalno ga ispire.

Konačno, vrhunac takvog stila – ali i kvalitativni vrhunac Pansinijevog opusa šezdesetih – svakako je Scusa signorina, opet iz 1963. U njemu je Pansini okačio kameru na leđa puštajući je da slobodno snima. Pa je na temelju onog što je snimio pravi naslov filma trebao biti S guza signorina, ali to baš ne bi prošlo ni u tadašnjem oslobođenom kino-klubaškom neprofesijskom ozračju. Pansini se kasnije prisjetio kako je na prvoj projekciji tog filma bio Vatroslav

Mimica koji će nešto kasnije na velika vrata uvesti modernizam i u hrvatsku dugometražnu produkciju, a za Pansinijev opus tada se žestoko zainteresirao i ondašnja alfa i omega filmske teorije u Jugoslaviji, profesor na beogradskom Fakultetu dramskih umjetnosti i urednik sjajnog časopisa Filmske sveske Dušan Stojanović. Međutim, Pansiniju je u to vrijeme na pameti nešto drugo. Scusa signorina bio je njegova apologija ukidanju autorstva potpuno uronjena u tada zahuktalu raspravu o anti-filmu. Pansini više nije snimio nijedan film, ali se iz cijele priče izrodilo nešto podjednako veliko kao i njegov opus.

GEFF kao kruna modernističkih tendencija

Kad se povijesno osvrnemo na cijelu priču oko anti-filma, treba razriješiti još jednu dvojbu, a to je odnos tadašnje uzavrele filmske kino-klubaške scene i njezinih nositelja prema vladajućoj ideologiji u tadašnjoj Jugoslaviji. Na prvi pogled moglo bi se zaključiti kako su njihove avangardne ideje u suprotnosti spram ondašnjeg dominantnog ideološkog poretka. To svojevrsno libertarijanstvo koje su gradili u svojim filmovima uistinu je u opoziciji prema kolektivnom koje je zagovarao socijalizam, a forme i stil njihovih ostvarenja itekako oponiraju matrici “prave”, profesionalne, dugometražne kinematografije s kraja pedesetih i početka šezdesetih prošlog stoljeća gdje su tek u natruhama vidljivi odmaci od sočrealizma.

Međutim, filmska avangarda u to se vrijeme razvija i u zapadnim demokratskim društvima. Koji bi onda bili “ideološki protivnici” zapadnjačkih redatelja? Bez obzira na pojedinačne političke afinitete, autori koji djeluju na razbuktaloj neprofesijskoj klubaškoj sceni zapravo, po načelu “djeluj lokalno, misli globalno” čine ono što i njihove kolege sa zapada – stvaraju u otklonu prema dominantnom narativu dugometražnog igranog filma koji u to vrijeme i dalje počiva na pravocrtanom odvijanju fabule.

Kako god, početkom šezdesetih ne vriju modernističke tendencije samo na filmskoj, nego općenito na umjetničkoj sceni. Cijelo vrijeme svog djelovanja u Kino-klubu Zagreb Pansini se druži i s drugim intelektualcima i umjetnicima, poput slikara Josipa Vanište, suosnivača skupine Gorgona koja se zalagala za alternativne oblike djelovanja, povjesničara umjetnosti Radoslava Putara, teoretičara Gorgone i Novih tendencija ili skladatelja Milka Kelemena koji je 1961. utemeljio Muzički bienalle.

Te će se seanse, kao i niz razgovora pod nazivom “Antifilm i mi” održanih tijekom 1962. godine, pokazati presudnim za pokretanje GEFF-a, odnosno Genre Film Festivala, međunarodnog festivala eksperimentalnog filma kojemu je Pansini, kao vodeći zagovaratelj anti-filma na našim prostorima, bio i voditelj, no zasluge za njegovo pokretanje pripadaju i Pansinijevom kolegi liječniku i, također, kino-amateru Tomislavu Kobiji. Pod dojmom Muzičkog bienalla i Novih tendencija, Pansini i njegovi suradnici pokreću “festival istraživačkog filma” koji je na neki način bio bliži umjetničkoj intervenciji u javnom prostoru nego klasičnom filmskom festivalu te je uključivao dotad neviđene višekranske projekcije, multimedijalne izvedbe, kinetičke figure i performanse.

Na užem filmskom planu – a na temelju dotadašnjih filmskih primjera iz prakse i “antifilmskih” razgovora – GEFF je očekivano težio rušenju granica tradicionalnog filma, povezivanju profesionalne i amaterske kinematografije, ali i pokušao promovirati i igrani modernistički film. Drugim riječima, iako formalno “antifilmski”, GEFF je donosio i filmove koji pripadaju - čistom filmu.

Od 1963. do 1970. održana su četiri izdanja festivala, malo-pomalo zagrebačkim autorima pridružili su se i oni iz drugih gradove bivše Jugoslavije, poput Beograđanina Makavejeva, Sarajlije Mirka Komosara i Karpa Aćimovića Godine iz Ljubljane koji će kasnije ostvariti zapažene filmske karijere u raznim filmskim područjima, a bili su tu i pripadnici takozvane splitske filmske škole okupljene oko tamošnjeg Kino kluba (Ante Verzotti, Vjekoslav Nakić). Koliki je GEFF imao odjek potvrđuje i dolazak velike američke eksperimentalne umjetnice Carolle Schneemann čija se djela danas čuvaju u MoMA-i na jedno od festivalskih izdanja.

Festival je u svakom slučaju bio jedan od važnih dijelova mozaika tadašnje iznimno žive umjetničke scene okrenute modernizmu, avangardi i alternativnom izričaju da bi, vjerojatno zbog svog kratkog trajanja (Muzički bienalle se održava i danas) pridobio kulturni status.

Pansini i Gotovac – film i performans

Na prvom je GEFF-u trijumfirao devetominutni film “Prijevodne jednog fauna” Tomislava Toma Gotovca, prototip minimalističkog strukturalizma. Gotovac se uskoro nametnuo kao vodeća figura domaće eksperimentale, a

njegov odnos s Pansinijem bio je iznimno zanimljiv, pun prevrata sa zajedničkim početkom na zagrebačkoj klubaškoj sceni.

U filmskom časopisu Kinoteka je početkom devedesetih godina u dva nastavka objavljen opširan intervju s tim velikanom domaćeg performansa i eksperimentalnog filma u kojemu je Gotovac ne baš biranim riječima zborio o Pansiniju. Sadržaj tog obračuna ovdje nije bitan – kuloarske filmske priče ionako govore o tome kako Gotovac Pansiniju nikad nije oprostio što je u Zahodu iskoristio pjesmu Gloomy Sunday Billie Holiday, prije njega samog, Tomu omiljene pjevačice.

U filmu Mihovil Pansini – u podrumu socijalizma Željka Radivoja uvrštena je i snimka s tribine u zagrebačkom Kulturno-informativnom centru na kojoj Gotovac spava dok Pansini govori što je očito dio svojevrsnog performansa. Odnos dvojice najznačajnijih filmskih avangardista što su hodali ovom zemljom bio je zapravo čisti film, štoviše performans.

Gotovac se snimanjem filmova nastavio baviti i u idućim desetljećima kao profesionalac koji je od svoje profesije jedva preživljavao.

Pansini se, nakon iskustva GEFF-a, povukao iz aktivnog bavljenja filmom. Njegove tragove pronalazimo prije svega u kasnijim ostvarenjima splitskih autora, prvenstveno Ivana Martinca. Više se posvetio liječničkoj karijeri, koju ionako nikad nije zanemario, ali je, kao renesansni čovjek (što ćemo, danas liječnici mahom idu u politiku?!), i dalje pratio film gledajući noću filmove domaćih i stranih autora te pišući eseje na stranicama Hrvatskog filmskog saveza.

“Pred misterijem smrti nastoji se barem razjasniti život, ali i to je beznadan posao. Jedni veličaju ono što je napravljeno u životu da bi dali smisao smrti. Drugi drže da iz života valja izaći ne ostavljajući traga”, stoji u jednom posljednjih tipično egzistencijalističkih Pansinijevih zapisa. Taj je zapis upućen – Tomu Gotovcu.

Kragić, B. i Gilić, N. (2003) *Filmski leksikon*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

Vogel, A. (2018) *Film kao subverzivna umjetnost*. Zagreb: Mizantrop.

Nenad Polimac, N. (2015) *In Memoriam: Mihovil Pansini – Filmovi koje snima 50-tih i 60-tih među najvažnijima su iz tog razdoblja*. Dostupno na: <https://jutarnji.hr/kultura/film-i-televizija>, (2. listopada 2021.)

Fritz, D. i Ramljak, I. *Mapiranje kinematografije otoka Korčule: <projekt>*. Zagreb: Siva zona. Dostupno na: <https://sivazona.hr/pages/kino-korcula> (9. listopada 2021.)

Pansini, Mihovil. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Dostupno na: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=46463> (15. listopada 2021.)

GEFF. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Dostupno na: <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=21500> (15. listopada 2021.)

MIHOVIL PANSINI OR QUITE AN INTENTIONAL GLORIFICATION

ABSTRACT

The main intention of the text is to emphasise the significance of Mihovil Pansini in the history of Croatian cinema and its modernist tendencies, but also to place Pansini's work in the broader context of European and world cinema, which shows that its significance is immeasurable and perhaps even greater than has been shown in the previous valorisations of Pansini's work. Also, the intention was to point out once again the importance of GEFF, a festival which, together with other events in Zagreb at the time, significantly liberalised the art scene within the socialist system.

KEY WORDS: *Pansini, cinema history-avantgarde, amateur film, experimental film, structural film, GEFF, Tomislav Gotovac*