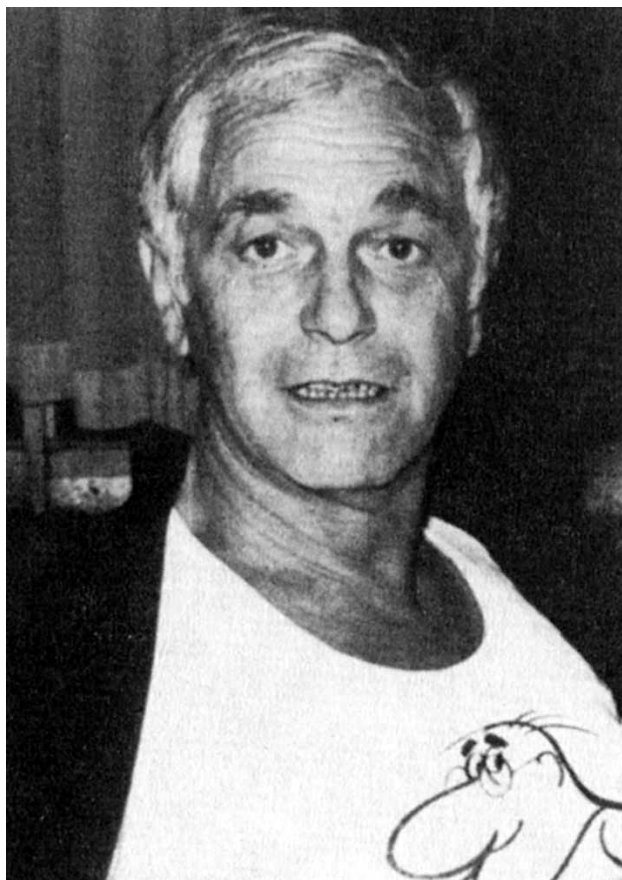


Hrvroje Turković  
**Filmske pedesete\***



Branko Bauer

**P**edesete godine 20. stoljeća bile su višestruko ključne godine u Hrvatskoj. Naime, to je bilo razdoblje definitivne *razrade* i standardizacije *kinematografskog sustava* u Hrvatskoj u sklopu nove državne tvorevine — socijalističke Jugoslavije. To je, ujedno, bilo razdoblje ubrzana konstituiranja *masovne urbane kulture* u Hrvatskoj (i ondašnjoj Jugoslaviji), a film je bio jedan od njezina četiri ključna *imaginativno-konstitutivna čimbenika* (uz novinstvo, radio i arhitekturu).

S time u vezi, to je bilo i 'zlatno razdoblje' *razvoja* — ubrzana sazrijevanja *klasičnog stila*, ali i artikulacija individualnih autorskih stilova, češćih negoli je to dotad bilo uočljivo. Ali, bilo je to i razdoblje javljanja *modernističkog stila* u drugoj polovici pedesetih, pobočnoga zametka ključnog 'stilskog prijeloma', koji će u sljedećem desetljeću, u šezdesetim godinama, gotovo 'poništiti' dostignuća i poneke predstavnike klasičnoga stila i preuzeti stilsku dominaciju.

### Kinematografska 'industrijalizacija'

Film se pojavio na našim prostorima vrlo rano — godinu dana po pariškoj premijeri Lumièreovih filmova. Nakon prvih lutajućih predstava uslijedio je postojan, spontan, tj. tržišno motiviran, prikazivački rast poentiran utemeljivanjem stalnih kina (od 1905. nadalje), ustaljene distribucije filmova, postojane novinarske pratnje te hektičke, ali ipak nekaživo održavane proizvodnje filmova (usp. Majcen, 1998; Škrabalo, 1998; Turković, 2003a).

No to posljednje bilo je i najdvojbenije. Osim kontinuiteta u prikazivačko-distributerskom odvoju, proizvodno krilo kinematografije u Hrvatskoj jedva se održavalo, hvatajući tek parcijalne kontinuitete uglavnom u nekim subvencijskim ili društvenim zabranama (npr. edukacijsko-propagandna proizvodnja Škole narodnog zdravlja te filmski amaterizam; usp. Turković, 2003a). Proizvodna strana kinematografije, osobito proizvodnja 'kinopopularnog' *igranog filma*, odvijala se pretežito u 'trzijama', kratkoročnim poduzetničkim pustolovinama koje su redovito završavane bankrotom.<sup>1</sup>

Završetak Prvog svjetskog rata i preinačenje kraljevske Jugoslavije, odnosno kratkotrajne Nezavisne Države Hrvatske u novu, federativnu i socijalističku državu (FNRJ — Federativna Narodna Republika Jugoslavija), čijom je federalnom članicom bila i ondašnja Narodna Republika Hrvatska, doista je u mnogočemu bio prijeloman za tip povijesnoga hoda filma na ovim južnoslavenskim područjima.

Mit o socijalističkome razdoblju (od kraja četrdesetih godina i nadalje) kao o *povijesnom razdoblju* filma za razliku od prethodnoga *pret-povijesnog razdoblja* kinematografije (onome do 1946-7) nije posve bez osnove. Uz kratkovjeki poku-

\* Skraćena verzija teksta objavljena je u katalogu/knjizi: Zvonko Maković, Iva Radmila Janković, ur., 2004, *Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti*, Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika. Katalog prati istoimenu izložbu u Domu hrvatskih likovnih umjetnosti (Trg žrtava fašizma bb, Zagreb, 24. listopada — 7. prosinca 2004). Izvorna je, verzija teksta proširena i prepravljena za ovo objavljivanje te se ova verzija može držati novim tekstom.

šaj državno vođena razvoja kinematografije za vrijeme Nezavisne Države Hrvatske (1941-1945), socijalističko je uređenje bilo ono koje je uzelo u zadatac sustavno razviti kinematografiju u razgranatu i razrađenu *kulturnu industriju* (kako bi se to reklo suvremenim rječnikom) i tek je ono u tome uspjelo.

Naime, film se u novoj državi isprva, politički doktrinarno, držao povlaštenim sredstvom masovne propagande i općeg prosvjeđivanja — 'u socijalističkome duhu', jasno. Osim toga tradicionalno se činio najistaknutijim zaštitnim znakom *industrijske kulture*. Zato je kinematografija bila obuhvaćena prvim industrijskim *Petogodišnjim planom*, koji je donijet zakonom iz 1947.

Još se i prije prvoga Petogodišnjeg plana krenulo opremiti proizvodni pogon od postojeće tehnike (u Zagrebu, a potom i u Beogradu). Po uzoru na sve državopropagandne kinematografije (one ratne osobito) koje u redovitim filmskim žurnalima vide jako informativno-indoktrinacijsko sredstvo, pokrenut je odmah u Zagrebu redovit *Filmski pregled* (1945-46), čija je proizvodnja potom (od 1946) prešla u Beograd (pod naslovom *Filmske novosti*), kao središnje (federalno) državno izdanje. Pokrenuta je, također, proizvodnja dokumentarnih filmova, što posvećenih proteklim ratnim zbivanjima (kao njihova retrospektivna interpretacija), što suvremenim zbivanjima — pretežito mobilizacijska prezentacija poželjnih dostignuća, trendova, raznih oblika rada na ekonomskim i društveno-razvojnim zadacima. Također, 1946. utemeljeno je nekoliko poduzeća: svedržavna Zastava film u Beogradu, a od republičkih poduzeća Jadran-film u Zagrebu, Triglav film u Ljubljani i Avala film u Beogradu.

U Zagrebu je iste godine osnovano specijalizirano distribucijsko Poduzeće za raspodjelu filmova (1954. preimenovano u Croatia film), a za proizvodnju obrazovnog filma osnovan je 1947. Nastavni film (od 1952. Zora film). Tako je serijom osnivanja aktiviran stvaran proizvodni i distribucijski razvoj s trendom specijalizacijskog grananja i umnožavanja. Sličnim je dinamizmom pokrenuto i širenje kina, tako da se od zatečenih sto četrdesetak kina u Hrvatskoj, njihov broj na kraju razdoblja Petogodišnjeg plana (1951) popeo na 270 (Usp. Škrabalo, 1998; Turković, 2003a).

Usprkos naizgled posvemašnjoj političkoj kontroli i najsitnijih detalja funkcioniranja kinematografije (usp. Boglić, 1988) razdoblje pedesetih bilo je obilježeno izrazitom *razvojnou otvorenou* kulturne i ekonomske politike u području kinematografije. Nije se pokretalo i podupiralo samo ono što je planom predviđeno, nego su se provodile i zamislile što su se javljale 'u hodu' — samo ako su se mogle prikazati kao korisno unapređenje ionako važne i potrebne kinematografije, odnosno nekog od ideala socijalizma (što i nije bilo tako teško, osobito ako se pritom prethodno osigurala potpora utjecajnijega političara ili političkog tijela).

Primjerice, kad se javila ideja o mogućnosti proizvodnje crtanog filma (oko 1950. u Fadila Hadžića), ona je i prihvaćena te je u nekoliko navrata pokrenut specijaliziran proizvodni pogon (prvo u sklopu Kerempuha, potom nakratko s Duga filmom, 1951-52, a onda Studija crtanog filma u sklopu Zagreb filma, 1956).

Već polazno naznačeni proizvodno-specijalizacijski trendovi i dalje su se iskazivali, pa se, recimo, proizvodnja kratkih filmova odijelila od proizvodnje dugih filmova (za duge se specijalizirao Jadran film, u kojem se dotad snimalo i kratke i duge filmove, a osnovan je Zagreb film kao specijalizirano poduzeće kratkog filma, 1953). Proizvodnja nastavnih kratkih filmova odvojila se od proizvodnje 'umjetničkih' (Nastavni film, pa njegov nasljednik Zora film, poslije prebaćena u Jadran film; usp. Boglić, 1988).

Također je poticana i razdvojena *amaterska proizvodnja* od *profesionalne*. Naime, u skladu s prosvjetiteljskom idejom širenja tehničke kulture (*'tehnik narod'*) već 1945. osnovana je Narodna tehnika (republička Narodna tehnika Hrvatske, 1946), a u njezinu su se sklopu osnivali kinoklubovi (prvi Kinoklub Split 1952. te obnova Kinokluba Zagreb 1953), dok su u sklopu zagrebačkoga Pionirskog grada, a potom i u sklopu osnovnih škola — osnivali i školski (dječji) kinoklubovi. Od 1963. djeluje asocijacija filmskih klubova — Kinosavez Hrvatske (od 1990. Hrvatski filmski savez) — koja polazno preuzima organiziranje revija amaterskog filma i arhiviranja filmova te se time u hrvatskoj 'kanalizira' (stavlja pod i politički nadzor, ali i poticaj) tradicijski jaka amaterska proizvodnja, ali se i otvaraju mogućnosti za javljanje novih amatera drukčijega društvenog i imovnog statusa od tradicijskog (npr. đaka, studenata; usp. Turković, 2003b).

Kako se arhiviranje filmova pokazalo važnim, utemeljena je savezna Jugoslovenska kinoteka, koja je preuzela nacionalne arhive gdje ih je bilo (iz Hrvatske, primjerice, arhivski fond Hrvatskog slikopisa), i poduzetnim radom postala s vremenom jedna od najvećih svjetskih kinoteka, iznimno bogata filmskoga fonda, sa stalno obogaćivanom bibliotekom filmskih publikacija, izdavačkom djelatnošću, a potom — važno — sustavnim prikazivanjem filmova iz arhive u specijaliziranim dvoranama kinoteke.

Prikazivanje filmova nije se odvijalo samo u kinima, nego je postojala jaka prosvjetiteljska mreža nenaplaćivana prikazivanja filmova, što u brojno osnivanim *narodnim sveučilištima*, što putujućim projekcijama po školama, u prigodnim dvoranama u manjim mjestima koja nisu imala kina te po *domovima Armije* (koji su u mnogim mjestima postajali središtima kulturnog života). Također, posjet filmskim predstavama nije ostavljen samo spontanom odazivu, nego su uz to organizirani skupni posjeti kinu školske djece, posjeti radnika i zadrudnih seljaka filmskim projekcijama u organizaciji sindikata i mjesnih organizacija, organizirani posjeti filmskim projekcijama vojnika na odsluženju vojnog roka i sl.

Postupno su uvedeni festivali, koji su ubrzo i specijalizirani — npr. festival jugoslavenskih filmova svih vrsta u Puli (utemeljen 1954), a od 1960. specijalizirao se u festival cjelovečernjega igranog filma, dok je iste godine u Beogradu utemeljen svejugoslavenski festival kratkog filma. Od 1957. počinju i revije amaterskog filma, republičke i savezne, koje su se naizmjenice godišnje održavale.

Zbog političke važnosti pridavane kinematografiji, film se odmah počelo savjesno publicistički pratiti po dnevnim novinama, a popularizacijski po tjednicima i revijama, a usko-

Bert Sotlar i Zlatko Lukman u filmu *Ne okreći se sine* (1956)

ro su se, sa sličnim dinamizmom javljanja i nestajanja kao i između dva svjetska rata, počela javljati specijalizirana popularizacijska periodika (npr. *Filmska revija*, 1950-1952), ali i časopisi sa studioznijim teorijskim i savjetodavnim pristupom (najdulje se održala *Filmska kultura*, koja je počela izlaziti 1957. u Zagrebu).

Cijela ta razrađena filmsko-kulturna djelatnost podrazumijevala je angažman mnogih ljudi i njihovu radnu specijalizaciju i profesionalizaciju, tako da je kinematografija postala društveno-profesionalno razgranano i razrađeno područje, sa spontano-radnom diferencijacijom. Ali je uskoro slijedila i formalna, zakonska regulacija stručnih uloga, odnosno zakonski ovjerovljena kategorizacija profesionalnih zanimanja u području kinematografije i uspostava hijerarhijskih odnosa u poduzećima i u ekipama. Važna je i prijelomna bila 1951. godina, kada je dio filmskih zanimanja (ponajprije redatelji, ali potom i snimatelji, montažeri, scenografi i dr.) isključen iz stalnoga radnog odnosa u filmskim poduzećima i

učinjen 'slobodnim umjetnicima', tj. ljudima koji po ugovoru ulaze u pojedine projekte, a socijalno i zdravstveno osiguranje dobivaju preko svojih 'društava' ('Društvo filmskih radnika Hrvatske'). To je utjecalo na osobit zavisno-neovisan status filmaša, odnosno na osobitu kombinaciju potrebnog konformizma i 'autonomaškog' nekonformizma koji su iskazivali, što nehotice što hotimice.

Iako je filmsko obrazovanje bilo problemom pri takvu naglu širenju kinematografskih djelatnosti, osobito proizvodnje, njega se rješavalo u hodu — 'šegrtskim' priučavanjem — i uz povremene ograničene tečajeve ili jednokratne škole (najvažnija je škola bila Kinotehnikum, koji je radio od 1948-1953; usp. Majcen, 1997), kao i publiciranjem prijevoda stručnih knjiga o različitim vidovima filmske proizvodnje i stvaralaštva.<sup>2</sup>

U razmjerno kratku vremenu u pedesetim godinama kinematografija u Hrvatskoj razvila se u izdiferenciran i vrlo složen sustav što je odgovarao kinematografskim sustavima u europskom okružju.

### Kombinirani kriteriji socijalističke ideologije i estetike

Vodeći, izričito iskazivani razlozi za jako *državno uređivanje* ukupnosti kinematografije bili su *socijalističko-ideološki*, izrazito *političko aktivacijski* (nakratko pod sintagmom *socijalističkog realizma* — *socrealizma*).

Primjerice, važan ideolog (između ostalog i) filma Eli Finci dao je potkraj četrdesetih (1949) u beogradskom časopisu *Film* sljedeću *uputu* filmskoj kritici (onda se to zvalo *direktiva*, kad su je davali autoriteti komunističke partije) što da *zahtijeva* od filma, od filmske umjetnosti:

*...filmska umetnost da vaspitava kod naših ljudi samo one misli i ona osećanja koji odgovaraju socijalističkim težnjama našeg života, da ih uči, sugestivnom snagom umetničkog jezika, da primaju sve pozitivno kao svoje sopstveno, da se na njemu nadahnjuju i uzdižu, i da se nepomirljivo odnose prema svemu nakaradnom i lažnom, što se još, kao preživeli ostatak, održava iz starih, u nepovrat iščezlih vremena.* (navedeno u Polimac, 1978: 96).

I doista, filmska je kritika pretežito pristupala filmu s takvim ideološko doktrinarnim kriterijima.

Recimo, film scenarista, onda ugledna komunističkog intelektualca, Jože Horvata i redatelja Branka Marjanovića *Ciguli Miguli*, dovršen 1952, ostao je bez cenzorskog odobrenja i, dosljedno, 'bunkeriran', tj. nije pušten u distribuciju niti je ikomu prikazivan (sve do kasnih sedamdesetih godina, kad je prikazan). Indikativne kritičarske ocjene filma bile su izrazito ideološko-političke, kao primjerice ova koju je napisao tada mladi komunistički aktivist Milutin Baltić (u *Vjesniku*, 22. Lipnja, 1952):

*Film 'Ciguli Miguli' ne pokazuje samo malograđansku smušenost i idejnu bijedu njegovih autora. On je izraz onih reakcionarnih malograđanskih purgerskih krugova koji se vuku na repu propale buržoazije, nastojeći u ovom sukobu sa kontrarevolucijom iz SSSR-a ušičariti nešto za*

*svoje račune. Njima treba naša sloboda i demokracija da potkopaju njene temelje tako teško stvorene. Kroz piščevo pero i filmsku kameru probila je kao bujica malograđanska dreka kojom se traži 'slobodna društva' (slobodna od socijalizma), svoje 'stare' pjesme (purgersko-mačekovske i frankovačke), 'slobodnu' umjetnost bez politike i veze sa našim društvom. Ali takvi su umjetnici lažni umjetnici. Upravo onako kao što je lažan film Ciguli Miguli.* (Navedeno u Polimac, 1983: 205-206)

Sličnome tipu političkih procjena bili su podvrgnuti i strani filmovi. Primjerice, film Johna Hustona *Džungla na asfaltu* (*The Asphalt Jungle*, 1950) skinut je s repertoara hrvatskih kina odlukom ministra-predsjednika Savjeta za nauku u kulturu Vlade Narodne Republike Hrvatske, 13. studenog 1951, a poslije snažne novinsko-kritičarske kampanje protiv 'ne-odgojnosti' tog filma (kampanje koju su pokrenuli Slavko Goldštajn u *Vjesniku*, a Zora Dirnbach u *Narodnom listu*; usp. Raspor, 1988: 134-140):

*U svakom slučaju jedno je sigurno: bilo je neoprezno kupovati takav film, makar on bio i djelo slavnog Hustona i zaboraviti pri tom da će ga gledati i naša omladina, na koju on može samo negativno djelovati.* (Zora Dirnbach u *Narodnom listu*; navedeno u Raspor, 1988: 135)

Presudnijim se, doduše, činio 'prevencijski' filter kroz koji je morao proći svaki filmski projekt. Naime, od polazne zamisli do trenutka distribucije filma u kina, svaki je projekt bio podvrgavan nizu ideoloških 'čitanja', počevši od prvih dogovora s producentom, preko 'umjetničkih savjeta' koji su početkom pedesetih organizirani u sklopu, recimo, Jadran filma (Boglič, 1988: 17), odobravanja saveznoga Komiteta za kinematografiju u Beogradu (s Aleksandrom Vučom na čelu), pa do pregledavanja konačne verzije filma od skupine nadasve političkih ljudi. Svaka je takva 'komisijska' i 'savjetodavna' instancija mogla utjecati na izgled scenarija, konačni montažni izgled filma, ili na to hoće li film uopće biti pušten u promet ili ne. Ako je film sve to prošao i dospio do dovršenja, onda je bio izložen 'javnoj kritici' — bilo u govorima političara bilo u kritikama tadašnjih filmskih kritičara (usp. Boglič, 1988; Škrabalo, 1998).

Film se, gledano prema tim vrlo realnim podacima, činio izrazito podložan rigoroznom političko-ideološkom nadzoru i kriterijima.

No, iako su filmovi — i kinematografija koja podupire proizvodnju i prikazivanje filmova — shvaćeni kao *ideološki projekt*, bilo je to zato što su držani utjecajnom (populističkom, ali i visoko kulturnom) *umjetnosti*. Istodobno s ideološkim kriterijima, i integrirano u njih, postulirani su i *estetski* ('umjetnički') kriteriji.

*Ideološki postulat* bio je da film *mora* biti i *umjetnošću*. Kako se iz polaznoga zahtjeva Elija Fincija razabire, o filmu se obvezatno govori kao o *filmskoj umjetnosti* i od filma se očekuje da djeluje *sugestivnom snagom umjetničkog jezika*. I politički su napadi na film morali nekako uzeti u obzir i 'umjetničku stranu' te se i Milutin Baltić, obračunavajući se s političkom 'porukom' filma *Ciguli Miguli*, osjeća obvezatnim otpisati i umjetničku vrijednost toga filma (»*Ali, takvi su*

*umjetnici lažni umjetnici. Upravo onako kao što je lažan film Ciguli Miguli.*«).

Štoviše, kad je neki film izazivao ideološku nelagodu i neodobranje, ali pri čemu baš nije bilo lako pronaći uvjerljive ideološke razloge protiv njega, film bi se napalo kao loše ili 'krnje' *umjetničko djelo* — kako je i učinjeno u slučaju *Koncerta* (1954) Branka Belana (usp. Turković, 1995).

Zapravo, brojna kritičarska nezadovoljstva, osobito igranim filmovima proizvedenim tijekom pedesetih godina 20. stoljeća, bila su motivirana primjenom visokih recepcijskih ('umjetničkih', 'estetskih') standarda koje je kultivirana publika imala na temelju visokih svjetskih filmskih dostignuća što su se bila prikazivala do kraja rata, ali i obilno potkraj 40-ih (kad su se izvukli filmovi iz savezničkih zemalja što su bili zabranjeni pod NDH, odnosno pod njemačkom i talijanskom okupacijom Hrvatske). Iskazivanje nezadovoljstva *umjetničkim dometima* 'domaće proizvodnje' bilo je to kategoričnije jer je bilo poduprto ideološkim zahtjevima — *za najvišim 'umjetničkim dostignućima'*. Postojanje i takva vrhunskog 'estetskog zahtjeva' iskazivalo se u mnogim referatima ideologa na različitim kongresima, a 'nezadovoljavajuća estetska razina' pretežite proizvodnje prvih igranih filmova percipirala se kao izrazito 'politički problem' (usp. Rasporove referate objavljene u Raspor, 1988). Aspekt je ideološkoga dušebrižništva bilo i postuliranje *immanentno estetskog pristupa* filmu, kako to ilustrira ova proklamacija Vicke Raspora, dana u polemici sa zabranom prikazivanja *Asfaltne džungle*:

*...kad je riječ o konkretnom umjetničkom djelu, onda treba analizirati to djelo, a ne nametati mu unaprijed stvorene kalupe i odricati mu vrijednost, koju on u stvari ima u tolikoj mjeri da ona ne može ni da stane u (obično primitivno) unaprijed pripremljene 'kritičarske' kalupe. U ime kakvih moralno-estetskih dogmi može taj film da se proglasi u odgojnom smislu štetnijim od Travena, ili — recimo — Dostojevskog ili Balzaca? (Raspor, 1988: 137-138).*

Iako je film bio očito pod jakom ideološko-političkom i estetskom 'paskom', to nikako nije značilo da ništa 'slobodnog' nije bilo moguće. Naime, i ideološke i estetske procjene bile su uglavnom posve varijabilne, podložne visokoj nesigurnosti zbog nužne složenosti i kreativnog posla i doživljaja. Rijetko je postizan potpun sporazum i u pogledu 'umjetničke vrijednosti' nekog filma (obično ga je bilo u pogledu vrlo loših filmova) i u pogledu 'ideološke' njihove vrijednosti. I političke i kritičke ocjene znale su se u mnogim slučajevima prilično razlikovati, ne samo od osobe do osobe nego i od sredine do sredine. Koje će mišljenje imati nekih određenijih posljedica (osim 'javno raspravljajčkih') za film (pa da bude povučen, filmaš politički 'obilježen' i stavljen 'na led') ovisilo je često o tome ima li film nekog partijski 'jakog' protivnika ili takva pobornika pa da onda njegova ocjena pretegne.

U takvoj 'kriterijskoj nesigurnosti' bilo je svašta moguće, a u izvedbenom pogledu redatelj i ekipe bile su, zapravo, prisiljene samostalno tragati za najprikladnijim rješenjima prema

posve prigodnim 'estetskim' (i 'tematskim') kriterijima, jer uglavnom nisu imali neki ideološki etablirani *domaći predložak* koji bi ih obvezivao.

### Samouka klasičnost

Usprkos toj 'kriterijskoj nesigurnosti' temeljnog ideološko-estetskog programa, postojali su ipak neki jasni parametri koji su bili izrazito poticajni za polazne stilsko-tematske artikulacije nadarenijih redatelja, odnosno za posljedični brzi stilski razvoj posebno u sklopu narativnog filma.

Prvo, film je bio pod pritiskom *populističnosti*: cijela je kinematografija bila potaknuta zato jer se film percipiralo kao 'masovnu umjetnost', umjetnost sposobnu obuhvatiti širok raspon stanovništva, od nepismenih do najobrazovanijih, te sposobna da predodžbenom konkretnošću djeluje doživljajno intenzivno na takvu svoju publiku.

Zapravo, i sorealistička doktrina — koju su isprva slijedili jugoslavenski komunisti i kulturni ideolozi — javila se u Sovjetskom Savezu s programom 'populizma' nasuprot implicitnom 'elitizmu' revolucionarističkoga 'formalizma' iz dvadesetih godina. Kako je najjači predložak populizma tada davala 'zapadnjačka' (holivudsko-eurovska) populistička kinematografija rađena u — naknadno ustanovljenu — *klasičnom narativnom stilu*, to je i doktrina sorealizma propisivala ključne vrednote toga svjetski poznata klasičnoga narativnog stila. Film je trebao biti (a) orijentiran na fabulu, a (b) predočene fabule trebale su biti 'uvjerljive', odnosno povezuje s aspektima svakodnevna životnog iskustava publike (tj. trebale su biti *realistične*; a to se osobito odnosilo na glumu, postavu konkretnih životnih situacija u pojedinim scenama, ali i po globalno predočenu životnu tijeku). Fabula se obvezno trebala (c) temeljiti na dramatičnim temama kao onima koje izazivaju najviše najšireg interesa, ali i na (d) protagonista-individualcima kao nositeljima dramske radnje (tj. morali su biti individualno-psihološki utemeljeni), odnosno kao jakim 'objektima za poistovjećivanje', 'ugledanje'.

S druge strane, sorealistička doktrina jasno je propisivala da se *ne smije slijediti* 'kapitalističke', 'zapadnjačke' teme i konkretne fabule (zato je uz 'realizam' bila istaknuta i odrednica 'socijalistički'). Načelno se postuliralo (srećom dostatno rasplinuto) da filmovi moraju pronalaziti vlastite ('socijalističke'), tj. *nove, inovativne* teme.

Taj dvojni zahtjev nije stvarao nikakva proturječja. Dapače, poticao je i na ugledanje i na samostalnost. S jedne strane dopuštao je (i navodio) da se autori (scenaristi, redatelji i ostali sustvaratelji filma) ugledaju na provjerene narativne strategije tada prevladavajućega narativnog filma (njegove najuspješnije primjerke) i na ključna glumačka, snimateljska, montažna, glazbena rješenja koja su bila dijelom uspjeha tada dominantna *klasičnog stila*.

A s druge strane, tjeralo ih se na *tematsku inovativnost* te na retoričku inventivnost u primjeni narativnih postupaka na njih. Ta je inovativnost — barem u tom prvom razdoblju razvoja filmskog stvaralaštva — k tome bila dodatno stimulirana u ponekim redatelja općom poletnom atmosferom stvaranja kinematografije 'iznova' — na krilima idealističko-ko-

munističke 'revolucije' — ljudi koji su radili film bili su izrazito potaknuti na *stvaralačke inovacije* i njima su se predavali.

Uostalom, na visoku mjeru inovacije ne samo da su bili potaknuti nego i prisiljeni. Kako, osobito u igranofilmskoj proizvodnji, nije postojala nikakva 'zanatska uhodanost', nisu postojale radne sredine s uhodanim operativnim ni stvaralačkim 'rutinama' na koje se moglo osloniti (osim one koju se moglo naći u ekipi za rata snimljena igranog filma *Vatroslav Lisinski* Oktavijana Miletića, 1944, a članovi su te ekipe bili ključni u daljem obrazovanju 'novaka'), mladi filmari koji su bili 'novaci' u novopokrenutoj kinematografiji i koji su zavladao proizvodnjom pedesetih godina, stvaraoci poput Branka Bauera, Branka Belana, Kreše Golika, Fadila Hadžića, Veljka Bulajića, odnosno mladi snimatelji (poput Nikole Tanhofera, Hrvoja Sarića, Frana Vodopivca) i montažeri (poput Blaženke Jenčik, Lide Braniš, Radojke Ivančević/Tanhofer, Katje Majer), na mnogim stranama u proizvodnji filma bili su prisiljeni *izumiteljski rekonstruirati postupke* kojima će dobiti efekte onoga standarda kakav se sretao u najdojmljivijim filmovima klasičnog, populističkog filma (i onog sa 'Zapada' i onog s 'Istoka', tj. Sovjetskog Saveza).

Rezultat toga bilo je — u ponekim istaknutih redatelja i u ponekim filmovima — vrlo *ubrzano* postizanje visokih narativnih i 'dizajnerskih' standarda što su se mogli nositi u mnogim aspektima, a ponekad i po ukupnosti ostvarenja, s onima zapadnjačkih kinematografija (npr. u filmovima *Koncert* Branka Belana i *Ne okreći se sine* Branka Bauera).

### Disciplinarna grananja

*Dokumentarni film*. Iako je igrani film bio u središtu pažnje — kao uostalom u cijelome svijetu — prosvjetiteljski program socijalističke konstrukcije kinematografije veliku je pozornost posvećivao i dokumentarnom, odnosno obrazovnom filmu.

Tu je, pak, situacija bila nešto drukčija od one s igranim filmom. S jedne strane u dokumentarizmu i u izradi obrazovnog filma postojala je stvaralačka, retorička tradicija s nezamisljivim (paradigmatskim) dostignućima, i onima iz razdoblja između dvaju svjetskih ratova, i onima koji su se u četiri godine NDH, za vrijeme Drugog svjetskog rata, izdala odnjegovali. Za to je područje bilo mnogo više osposobljenih filmara, uigranih obrazaca, nego za područje igranog filma.

Također, ta je proizvodnja imala izgrađenu *pragmatičnost*. Naime, dokumentarni i obrazovni film tradicijski je njegovao *diskurzivni pristup* — onaj kojim se nešto tumačilo, objašnjavalo, demonstriralo. Ujedno, tradicija dokumentarnih i nastavnih filmova prije 'socijalističke rekonstrukcije kinematografije' bila je prilično obilježena *propagandnošću*, bilo propagiranjem zdravstveno-civilizacijskih načela u Školi narodnog zdravlja, bilo stranačko-političkih ideala u prigodnim dokumentarcima, bilo nacionalno-političkih tema u sklopu ratnog Slikopisa (za vrijeme NDH).

Tako je ovo područje bilo spremno uključiti u sebe i ideološki *diskurz* — iskaz — socijalizma. Jer taj je, jasno, bio izrazito *diskurzivan*, tj. raspravljajući, demonstrativan, proklamacijski — pojmovan. Svaki je dokumentarni film, naime, bio popraćen *govornim komentarom*, koji je često bivao na film prenesen *politički* (ili područno ideološko doktrinarni) *iskaz*, i on je bio središnjim organizatorom filma, a vizualna se strana uzimala tek kao *ilustracija govornog iskaza*.

No, ma koliko se danas doživljava anakronom ta ideološko-verbalna strana (izgovarana često nevjesto-poletnom intonacijom), vizualno-montažna konstrukcija već onih vrlo ranih filmova odaje visoke izlagačke i vizualizacijske standarde, opet na razini najviših tadanjih dostignuća u svijetu. Recimo Belanova *Elektrifikacija* (1948), njegovi *Tunolovci* (1948); Katićevi *Iz tame u svjetlost* (1947), a potom i mnogi obrazovni filmovi što su nastajali u obrazovnoj proizvodnji Zora filma i koji su ostali posve povijesno-interpretativno zanezmareni (čak i usprkos Majcenovim istraživanjima, usp. Majcen, 2001), bili su razvijali iznimno složene i suptilne izlagačko-demonstrativne strukture.

Zato što je vizualizacijska tradicija ovdje bila zrela, a govorno-komentatorska često primitivno shematična, u mnogim se filmovima osjeća jak kontrast između zrelosti prvog i ideološke nadobudnosti drugog. Komentatorski se stil znao percipirati kao 'disparatan' i u doba suvremenoga prikazivanja, a danas se doživljava kao napadno 'anakron', dok se vizualizacijsko dostignuće i danas može često držati uzornim za tradiciju klasičnoga stila.

*Klasični crtani film.* Kao i igrani film, iniciranje proizvodnje crtanog filma u *Kerempuhu* (1950-1951), potom u kratkovečnoj *Dugi* (1951-1952), pa u *Studiju za crtani film Zagreb* filma (1956. i nadalje) također je isprva bilo obilježeno autonomnom rekonstrukcijom narativnih, crtežnih i animacijskih rješenja *klasičnog crtanog filma*, onoga kojemu je vrhunski uzor davala Disneyjeva proizvodnja (usp. Ajanović, 2004; Sudović, Munitić, ur., 1978; Turković, 1985a). I tu su, osobito Walter Neugebauer i Borivoj Dovniković, odmah uspostavili visoke crtežno-animacijske standarde, posve u duhu diznijevskoga klasičnog filma.

### Stilska individualizacija

Uspostavljanje, barem retrospektivno, prepoznatljiva 'skupnog stila' u različitim disciplinama — tj. *klasičnog stila* — u hrvatskom filmu pedesetih bilo je praćeno povremeno jasno uočljivom pojavom *individualnih stilova*.

Nije da u predratnom i ratnom razdoblju nije bilo uočljivih individualaca, ali vrlo malo: opća neredovitost igranofilm-ske, a i druge proizvodnje, te nedostatak uvjeta za nadovezani filmski rad prema osobnim projektima činio je i mogućnost razvijanja osobnoga stila vrlo malom.

Osobni stilovi u razdoblju do kraja Drugoga svjetskog rata donekle su se izlučili (i bivali uočeni) ponajviše u *filmskom amaterizmu*, koji je tada imao samosvjesniji i povišeniji status nego na početku pedesetih (bavili su se njime ugledniji i bogatiji građani, s jasnim uvjerenjem da rade nešto od posebne kulturne i nacionalne važnosti). I Oktavijan Miletić i

Maksimilijan Paspal imali su uočavano osoban pristup (Miletić parodijsko-naracijski, Paspal dokumentacijski), koji danas možemo tumačiti kao *autorski*. A vjerojatno bi pažljivije izgledavanje većih dokumentarističkih opusa ponekih drugih (osobito onih koji su kontinuirano radili u sklopu Škole narodnog zdravlja), mogao izdvojiti još ponekog 'autorski' prepoznatljiva filmaša. Nedostatak ikakva proizvodnog kontinuiteta u igranom filmu — uz nesačuvanost filmova — sprečava da se u igranom filmu razabere ičija moguća stilska individualnost.

No, čim se otvorila mogućnost individualnoga proizvodnog kontinuiteta u pedesetima — u igranom, ali osobito u kratkom filmu — potencijalni, stilski prepoznatljivi 'autori' postali su zbiljskom mogućnošću. Iako sam klasični stil, koji stavlja naglasak na *općeprihvatljivo* (na fabulističkome i na izlagačkome planu) ne daje baš pogodan kontekst za prepoznavanje 'autora', u 'zanatskim' se krugovima uvijek prepoznavalo posebne 'vještine' i 'sklonosti' (a i 'ograničenja') — dakle 'radni stil' — pojedinog uglednijeg izvedbenog sustvaratelja (glumca, redatelja, snimatelja, kostimografa, scenografa, montažera, skladatelja filmske glazbe...).

U igranom se filmu tako može izdvojiti — jasno retrospektivno, ali prepoznato i u onome dobu — Branko Bauer, kao osoba koja je spontano razvila osobit narativan pristup (usp. Polimac, ur., 1985), te Fedor Hanžeković — svojom 'literariziranom klasičnošću'. Oba su bila i u pedesetima izrazito



Marija Kohn u filmu *Svoga tela gospodar* (F. Hanžeković, 1957)

prepoznatljivi, jer su uspijevali uspostaviti tada rijedak proizvodni kontinuitet (Bauer je snimio četiri filma u pedesetima, a Hanžeković tri, oba su u tom razdoblju snimila svoje anatologijske filmove; Bauer *Ne okreći se sine*, 1956; Hanžeković *Svoga tela gospodar*, 1957).

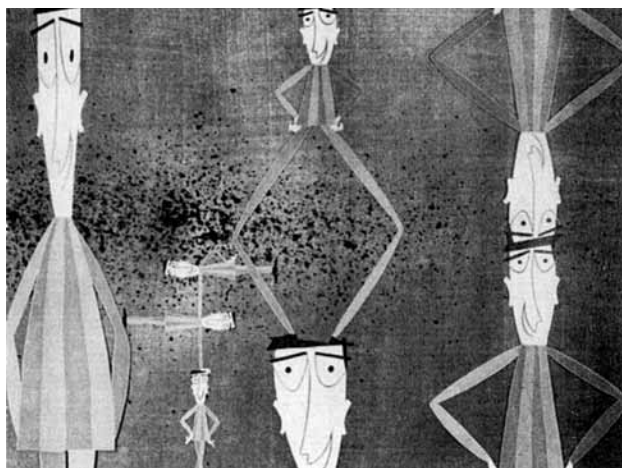
Kako praktički nema sustavna proučavanja kratkog filma pedesetih s 'autorskog' stajališta, teže je uputiti na naglašenije 'autorske stilove' u tome razdoblju. Ovdje dodatno otežava percepciju osobnoga stila činjenica da su u kratkome filmu tipska disciplinarna obilježja izrazito naglašena i smatrana prvorazredno važnom, pa je recepcijska osjetljivost za 'osobne stilove' gotovo posve izostala. Ali, hvaljenje pojedinih filmova kao posebno vrijednih uvijek su bila popraćena izdvajanjem njihovih redatelja kao izdvojena stvaratelja, tj. vrijednog *autora*. Tako su, primjerice, i u pedesetima uočeni kao istaknuti 'autori', tj. *redatelji*, 'filmski umjetnici' (poslije percipirani kao 'klasici dokumentarizma'): Milan Katić (*Iz tame u svjetlost*, 1947), Branko Belan (*Tunolovci*, 1948), Rudolf Sremec (*Crne vode*, 1956), Branko Marjanović (*Svetkovina kamena*, 1957).

No i u tom su vremenu osobito uočavani oni redatelji koji su unosili neku novinu u klasičnostilski kontekst, koji su i u ono vrijeme uzimani kao najava novog 'umjetničkog stila', ili 'novih umjetničkih dosegā', ili su to uzimani retrospektivno, iz vizure šezdesetih. Ta se novina isprva pripisivala isključivo njima — prvo je bila uočena kao *individualno dostignuće* baš tog autora; a tek potom (a ponekad tek retrospektivno) kao najava novoga *skupnog* stila — 'modernističkog'.

### Modernistička 'revizija' s margine

Naime, iako je shvaćanje filma kao 'umjetnosti' bilo uključeno u ideološki normativizam, a 'socijalistički realizam' nastojao je *filmsku umjetnost* usmjeriti populističkim, klasičnostilskim strategijama, ono što je dodatno 'kvalificiralo' klasični narativni stil kao socrealistički poželjan bio je njegov podrazumijevan (i stoga neizričit) — 'objektivistički' (filozofsko-realistički) svjetonazor.

Naime, klasični je stil bio posebno motiviran shvaćanjem da je film nadasve *snimka zatečena, objektivna svijeta* (onoga



Samac, V. Mimica, 1958

koji je načelno svima raspoloživ za spoznaju, a postoji neovisno o bilo kojem promatraču) i da mu je središnja zadaća *predočavanje/otkrivanje tog svijeta, njegovih vidova*. Film je — tvrdilo se i na Zapadu i na socijalističkom Istoku — *odraz 'objektivnoga' svijeta*. Podrazumijevalo se da je svijet već itekako strukturiran, tj. da 'nudi teme', 'priče', te da se ove treba samo *otkriti* i potom primijeniti prikazivačke strategije kojima se najprikladnije predočava to što se otkrilo.

Implicitni se 'objektivizam' uglavnom iskazivao isticanjem *realističnosti* kao stilskog regulatora klasičnog filma. Tj. stilskim je izborima i teme i postupaka rukovodila težnja da se 'stvari prikažu onakvim kakve (objektivno) jesu'. 'Realizam' je bio, u razvoju klasičnoga stila, normativnim regulatorom i stila glume (otklona od 'teatralnosti' ka 'prirodnosti'), i kompozicije filmske slike (slika je nastojala kompozicijski olakšavati prepoznavanje prizora i izlučivanje središta pozornosti) i montažno-izlagačkog ustroja filma (montažnim sklopom nastojalo se omogućiti postupno razotkrivanje 'prirode' prizora i prizornih zbivanja; a uz to slijediti tipične psihološke mehanizme kojima se u svakodnevicu perceptivno snalazimo u životnim prizorima) (usp. Turković, 1988).

Doduše, i na tom terenu 'realizma' i 'objektivizma' bilo je u pedesetim godinama inovativnosti čak i u igranome filmu. Javila su se, naime, dva redatelja čiji su prvenci izazvali komešanje javnosti, jedan uglavnom negativno — *Koncert* (1954) Branka Belana, a drugi izrazito pozitivno *Vlak bez voznog reda* (1959) Veljka Bulajića. Prvi svojom epizodskom konstrukcijom i 'preletnim' prikazom prodornih povijesnih mijena (izrazitom najavom modernističkog pristupa naraciji), a drugi svojim, vrlo prihvatljivim, neorealističkim pristupom, novim u nas (a programatski inovativnim i u svjetskim razmjerima). Oba su filma držana naglašeno *individualnim otklonima* od dominantne matrice fabulističkog filma, a samo je drugi smatran najavom 'dručkije kinematografije'.

Međutim, 'objektivističko' shvaćanje uloge filma (i umjetnosti uopće), koje je sustavno favoriziralo načelo *realizma*, pratilo je konkurentno, odnosno 'korektivno' shvaćanje *umjetnosti kao 'ekspresije'*, kao iskaza osobnih nazora i osjetljivosti samoga, individualnoga, umjetnika. Bila je riječ o načelu koji je romantizam toliko snažno ugradio u zapadnjačku tradiciju umjetnosti da je ono opstalo uz bok i načelno sebi 'neprijateljskog' objektivističkog pristupa. Kako je cijeli revolucionarizam komunističkog pokreta bio izrazito romantičarski nadahnut, pa je tako bila i marksistička estetika, to se ovaj *ekspresivni personalizam* i nadpersonalni *realizam* nastojao pomiriti sintagmom 'subjektivnog odraza objektivne realnosti'. Ali, s nedvosmislenim naglaskom na potonjemu, uz snažnu restriktivnu ideološku kontrolu nad onim prvim ('subjektivnošću' umjetnika).

Kako su, međutim, ideali 'umjetnosti kao osobnog iskaza' bili jaki, kako se cjelokupna politika u socijalističkoj Jugoslaviji u valovima liberalizirala, postupno otvarala informacijama sa zapada, nagovještajima modernističkih (romantičarski nadahnutih) pokreta, tako se mimo igranoga filma, na područjima koja su bila ili nova ili su se držala marginalnim, taj *ekspresivni* model počeo postupno iskušavati.

Najizrazitije se to događalo na području *crtanoga filma*, koji je upravo pokrenut u pedesetima. Naime, krilo animatora koje je polazno svladavalo animaciju prema klasičnocrtanim predlošcima u Neugebauerovoj radionici (ali i u animacijskim sekvencama obrazovnih filmova Zora filma), osjećajući produkcijske zahtjeve klasične animacije prevelikim za naše prilike, ubrzano je počelo primjenjivati modernistička grafička, a s njima i redukcijsko animacijska rješenja (usp. Sudović, Munić, 1978; Turković, 1985a). Ta je primjena bila polazno i stvaralački izrazito *individualistička*, a i tako je percipirana ('autori' filmova bili su u prvome planu — pratilo se *njihovo stvaralaštvo*).

Iako individualno naglašeno promoviran jakim i samosvjesnim (a i politički utjecajnim, od statusa) ličnostima Dušana Vukotića i Vatroslava Mimice, taj novopronađen grafički i animacijski stil izrazite modernosti (plošni grafizam crteža i likova i scenografije, kretanje po dvodimenzionalnoj plohi umjesto po načelima trodimenzionalne perspektivnosti kretanja, reducirana animacija) postao je čak i poetički normiran u Studiju za crtani film Zagreb filma u drugoj polovici 1950-ih godina, a takva je proizvodnja (D. Vukotić kao glavni poetičar i paradigmatički stvaratelj, njegov bliski kolega N. Kostelac, potom autonomni V. Mimica, sekundarni V. Tadej i dr.) odmah je prepoznata kao svojevrsan *umjetnički pokret* na svjetskim festivalima i potkraj pedesetih dobila naziv *zagrebačka škola crtanog filma*.

Sličnu su ulogu imali i poneki poetski dokumentarci i alegorijski igrani filmovi što su nastajali u krilu inače ideološki i namjenski izrazito 'doktrinarni' produkcije, ali produkcije koje je tijekom pedesetih postupno gubila na količini i na (ideološkoj) važnosti. U tim je godinama Ante Babaja proizveo niz svojih alegorijskih, izrazito stiliziranih filmova, koji su doživljavani kao izrazito 'moderni' (*Ogledalo*, 1955; *Nesporazum*, 1958. i dr.; usp. Peterlić, Pušek, ur., 2002). Među dokumentarcima pojavile su se lušadne, ali uočljive najave *poetskih dokumentaraca* (npr. spomenute *Crne vode*, 1956, Rudolfa Sremeca; te *Plitvička jezera*, 1956, Šime Šimatovića), koji percipirani kao naglašeni *umjetnički dokumentarci* (za razliku od prevladavajuće *pragmatičnih*, odnosno *namjenskih*: obrazovnih, propagandnih, turističkih, reportažnih...) u kontekstu *klasičnog dokumentarizma*. Ali, kako je upravo ta *poetska ekspresivnost* postala idealom budućega modernizma, to se i takve filmove drži njegovim 'najavama'.

Mnogo manje zapažen, ali jednako samosvjestan pokret kao i u animiranom filmu, bile su najave modernizma u kinoklupskoj, amaterskoj sredini. U drugoj polovici pedesetih u Kinoklubu Zagreb počinju djelovati ambiciozni studenti što su bili pod jakim utjecajem upravo romantičarskih pogleda na umjetnost kao personalnu ekspresiju, pa su i film držali područjem na kojem bi *osobna ekspresija* trebala biti jednako njegovana kao i u klasičnim umjetnostima, odnosno kao i u umjetničkim pokretima Zapada. To im je i bilo moguće jer u toj sredini ideološki nadzor bio slab, a izrada filma najčešće stvar vrlo osobnoga, samoinicijativnog nastojanja pojedinaca i njegovih povjerljivih prijatelja. Tako su se u tim godinama počeli javljati uvjereno 'umjetnički filmovi' u kojima su se autori zaokupljali egzistencijalističkim samoispiti-



Dušan Vukotić

vanjima, obilježenim 'stanjima duha', ili su u filmu nalazili poezijsko-allegorijske potencijale. Meditativni filmovi Mihovila Pansinija (npr. *Brodovi ne pristaju*, 1955, *Siesta*, 1958. i dr.), Tomislava Kobije (*Štake i čežnja*, 1958; *Autoriteti i kičme*, 1959) i posebno Ivana Martinca (snimani u Beogradu: triptih *Suncokreti*, snimljeni 1960). Taj se pokret (a i njegovi protagonisti) pokazao kao priprema za artikuliran avangardistički pokret eksperimentalnoga filma ('antifilma') početkom 1960-ih (usp. Martinac, 2001; Turković, 2003b).

Politički status tih protomodernističkih, poetsko-umjetničkih težnji bio je prilično dvosmislen i dvojbjen. Svi su periodično napadani kao provoditelji nepoćudna 'formalizma', ali i 'lošeg' — odnosno odveć samoisticajnoga — 'individualizma', što su sve bile 'etikete' (tj. nepovoljne karakterizacije) u javnom partijskom rječniku komunista kojim su se verbalno otpisivale pojave u kulturi.

Tako, iako su animirani filmovi imali svjetski prihvata, on je bio tek dobrodošao argument za ublažavanje kritičkih uboda koje su domaći ideolozi nalazili potrebnim uputiti 'formalizmu' i 'apstraktnom humanizmu' filmova. Babajine igranofilmske 'satire' nailazile su na političke napade, iako su među kritičarima uglavnom dobro prihvaćane. Iako, u većini slučajeva, nije bilo korjenitih posljedica za autore (odnosno nije bilo mogućih zabrana ni blokiranja njihova rada), a nije ih bilo uglavnom zbog težnje jugoslavenskog socijalizma pedesetih da se i u zemlji i u svijetu prikaže kao nedogmatički i nerepresivan (usp. Kolečnik, 2004).



Na drugoj strani, meditativni amaterski filmovi ostajali su uglavnom 'netaknuti' političkim ocjenama, jer i nisu imali nekog osobitog, osim vrlo ezoterijskoga klupskog odjeka. Njihova važnost postala je uočljivom tek retrospektivno, sa stajališta prevlasti modernističkog, autorističkog filma u šezdesetim godinama, onoga koji se okrutno 'obračunao' s klasičnim stilom (koji je povezivao s 'dogmatskim socijalizmom') ujedno povremeno ističući kao svoje 'predšasnike' upravo te izričito estetičke, protomodernističke, struje s druge polovice pedesetih.

### Prevladavajuće početništvo razdoblja

Sve što je prethodno rečeno temeljilo se na vrlo suženu usredotočivanju na, ipak, 'vrhnje' proizvodnje — na neka individualna stvaralačka dostignuća. Ali ona su činila tek vrh piramide kojoj je široka osnovica bila umnogome izrazito *početnička* odnosno *niskostandardna* kinematografija.

To 'početnička' treba shvatiti doslovno i pojedinačno. Naime, većina je filmskih ekipa, ne samo redatelja, nego i svih ostalih službi, uključujući tu i glumce (od kazališnih glumaca do 'naturščika') bila sastavljena od ljudi koji su tek 'ušli' u kinematografiju, nemajući prethodna filmskooperativnoga iskustva, niti su bili izloženi nekoj osobitoj poduci. Ponešto se učilo od onih koji su u prethodnome razdoblju snimali i stekli neka iskustva, razvili neke operativne rutine i vještine (posebno onih iz ratnoga državnog poduzeća Hrvatskog slikopisa koji su surađivali s partizanima i sačuvali tehniku za novo doba), ali mnogo su toga morali svladavati sami, što je ponajčešće bilo kolebljiva pa i slaba uspjeha.

Neobrazovanost, a opet nužda da se ipak stalno radi u profesiji u hodaćim uvjetima, rezultirala je stvaranjem niskozahtjevnih rutinskih rješenja, operativnih formula za pristupe stereotipnim temama koje su se 'službeno' držale važnim, formulama koje bi se rutinizirano ponavljale od filma do fil-

ma, od redatelja do redatelja, bez ikakva nastojanja za kritičkim korekcijama, prilagodbama, inventivnom razradom, odnosno doseganjem viših i drukčijih standarda.

Mnogome se, zato, filmskorepcijski kultiviranijem suvremeniku izloženo u ono vrijeme brojnim visokostandardnim primjercima klasičnoga svjetskog filma najveći dio vlastite kinematografije činio izrazito diletantskim u brojnim aspektima, ili pak 'krivo' ('primitivno') rutiniziranima, pa je takav i bio osnovni ton kritičke procjene ondašnjeg filmskog stvaralaštva kao pretežito mediokritetskoga, nesposobna, zabludjela, natopljena ograničavajućim i krivim inercijama (usp. Boglić, 1988; Raspor, 1988; Škrabalo, 1998).

Modernizam šezdesetih (tzv. 'autorski film') javio se, dijelom, i kao programatski pokušaj da se drastičnije diskreditiraju te 'diletantske rutine' pretežite proizvodnje, da se cijelu kinematografiju — sve filmske stvaratelje i sustvaratelje — obaveže na najviše stvaralačke standarde, a ne da se takvi standardi vežu samo uz njezine izdvojene i 'umjetnički' uvažavane stvaratelje, dok se oni od drugih i ne očekuju.

Naime, iako je 'diletantizam' često žigosan na partijskim stancima i u kritičarskim recenzijama i pregledima stanja, on je operativno bio itekako toleriran, odnosno 'automatski' podupiran kako bi se osigurala ona proizvodnja koja se držala prosvjetiteljski i ideološki obaveznom, tj. koja neće izazivati dileme, a zadovoljavat će ideološke zadatke s kojima je i pokrenuta cijela 'kinematografizacija' socijalističke Jugoslavije.

Upravo shvaćanje kako je 'diletantizam' ideološki potreban — 'nužno zlo' — socijalističkog projekta postalo je jakom metom 'protuideološke' reakcije autorskog filma iz šezdesetih, njezina nastojanja da se 'razvede' osobna ideološkičnost 'autora' od kolektivno propisane 'ideološkičnosti' socijalističkog sustava (usp. Turković, 1978).<sup>3</sup>

### Bilješke

- 1 Gotovo su svi igrani filmovi napravljeni prije tridesetih godina izubljeni — što je velikim dijelom vezano uz 'umiranje' poduzeća koja su se mogla brinuti za njih, odnosno njihove očite distribucijske zapuštenosti.
- 2 Osobito je plodno bilo izdavaštvo Komisije za kinematografiju Vlade NR Hrvatske, Zagreb, između 1947-1949. Tada su u sklopu te komisije izdane ove knjige: André Berthomieu, 1947, *Eseji o filmu. Filmska gramatika*; Baldo-Viazzi Glauco Bandini, 1948, *O filmskoj scenografiji*; Gordon E. Barber, 1948, *Kompozicija slike*; P. Ataševa i Š. Ahuškov, ur., 1948, *Charles Spencer Chaplin. Članci, rasprave i dokumenti*; Jan Kučera, 1948, *Knjiga o filmu*; Lev Kulešov, 1948, *Osnovi filmske režije.*; Lev Kulešov, 1948, *Osnovi filmske režije. Scenarij*; Renato May, 1948, *Filmski jezik*; Paul Rotha, 1948, *Film do danas. Teorija*; I. Vano; L. Cramer, J. Regnijer, 1948, *Crtani film; Le film Yugoslave. The Yugoslav Film. Il film Jugoslavo. Der Jugoslawische Film*; M. Čeremuhin, 1949, *Muzika ton filma; Iz sovjetske kinematografije. Eseji, članci, kritike*. U to isto vrijeme izdavane su i knjige u Beogra-

du (npr. knjige Bele Balásza, Aleksandra Dovženka, Sergeja Jutkeviča, Vsevoloda Pudovkina, Sergeja Ejzenštejna i dr.), a i u početku pedesetih nastavilo se s izdavanjem obrazovno korisnih knjiga u zagrebačkoj Zori (V. Pudovkina o glumi, P. Bechlina o ekonomskoj historiji kinematografije, zbornika o Griffithu), Tehničkoj knjizi (R. Godlera o kinematografskoj projekciji) itd.

- 3 Da se ne shvati krivo: većina poetičara, zastupnika kasnijih autorskih filmova modernističkoga pokreta šezdesetih (osim zaista rijetkih osoba, poput Živojina Pavlovića u Srbiji) nije ni pomišljala odbacivati socijalistički projekt u cjelini, nego tek 'korektivno' odbacivati one njegove aspekte koji su se činili kulturalno (odnosno 'liberalno' — 'liberalistički' kako su to komunistički napadi karakterizirali) općepriznato neprihvatljivih posljedica. Diskreditirali su, dakle, lošu pragmatičnu stranu ideološke, odnosno, realpolitičke prakse, koja je bila u očitu protuslovlju s ideološko-estetičkim idealima postavljenim u temelje socijalističke 'kinematografizacije'.

## Bibliografija

- Ajanović, Midhat, 2004, *Animacija i realizam*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Boglič, Mira, 1988, *Film kao sudbina. Kronika*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske
- Kolešnik, Ljiljana, 2004, 'Geometric abstraction in Croatian art of the 1950s', u Lj. Kolešnik, ur., 2004, *Art & Ideology. The Nineteen-Fifties in a divided Europe*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti, Hrvatska
- Majcen, Vjekoslav, 1998, *Hrvatski filmski tisak do 1945. godine*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka
- Majcen, Vjekoslav, 2001, *Obrazovni film. Pregled povijesti hrvatskog obrazovnog filma*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka
- Martinac, Ivan, 2001, *Martinac. 41. Godina filmskog stvaralaštva, 1960-2001*, Split: OPUS, HFS
- Peterlić, A. i T. Pušek, ur., 2002, *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Polimac, Nenad, 1978, 'Film o Filmu', *Film*, 14-15/1978, str. 93-122
- Polimac, Nenad, ur., 1985, *Branko Bauer*, monografija, Zagreb: CEKA-DE
- Raspor, Vicko, 1988, *Riječ o filmu*, Beograd: Institut za film
- Polimac, Nenad, 1983, 'Slučaj *Ciguli miguli*', *Gordogan* 13-14/1983; Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost
- Sudović, Zlatko, Ranko Munitić, ur., 1978, *Zagrebački krug crtanog filma 1*, Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske, Zagreb film
- Šakić, Tomislav, 2004, 'Hrvatski film klasičnog razdoblja — ideologizirani filmski diskurz i modeli otklona', *Hrvatski filmski ljetopis* 38/2004, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896-1997.*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Turković, Hrvoje, 1976, 'Mala rekapitulacija razvitka crtanog filma u Zagrebu', *Film*, 5-7/1976, ponovno objavljeno u Turković, 1985.
- Turković, Hrvoje, 1978, 'Nastup autorskog filma', *Studentski list*, br. 3/1978; ponovno objavljeno u Turković, 1985.
- Turković, Hrvoje, 1982, 'Populistička i elitistička usmjerenja u razvoju jugoslavenskog igranog filma', Radio Zagreb; objavljeno u Turković, 1985
- Turković, Hrvoje, 1985, *Filmska opredjeljenja*, Zagreb: CEKADE
- Turković, Hrvoje, 1988, 'Narativni stilovi u filmu: primitivni, klasični i modernistički', u: H. Turković, 1988, *Razumijevanje filma*, Zagreb: GZH
- Turković, Hrvoje, 1995, 'Vrednovateljski obrat: recepcija *Koncerta*, nekad i danas', *Hrvatski filmski ljetopis*, 1-2/1995, Zagreb: Filmoteka 16
- Turković, Hrvoje, 2002, 'Karijera na prijelomu stilskih razdoblja', *Hrvatski filmski ljetopis*, 30/2002, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Turković, Hrvoje, 2003a, 'Hrvatska kinematografija: Povijesne značajke', u H. Turković i V. Majcen, 2003, *Hrvatska kinematografija*, Zagreb: Ministarstvo kulture, Hrvatski filmski savez
- Turković, Hrvoje, 2003b, 'Kinoklub Zagreb: filmsko sadište i rasadište' u Duško Popović, ur., 2003, *Kinoklub Zagreb. Filmovi snimljeni od 1928. Do 2003.*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, Kinoklub Zagreb