

Tomislav Šakić

Hrvatski film između nacionalizirane i nacionalne kinematografije

<https://doi.org/10.17234/9789533793351.11>



Dugi početak (1896. – 1941.)

Kao rođendan filmskoga medija uzima se datum prvih javnih projekcija uz naplatu prikazivanja koje su, svojim patentiranim izumom *cinématographe*, 28. prosinca 1895. u pariškome Grand Caféu održala braća Auguste i Louis Lumière. Film se, kao senzacija koja je prvi put na ekranu prikazala živi pokret i stvarni svijet, širio brzo, pa su prve projekcije u Zagrebu održane već 8. listopada 1896. aparaturom bečkoga kinopoduzetnika Samuela Hoffmana. Idući dan zagrebački *Obzor* upućeno je izvijestio o „Edisonovu idealu” (kako su izum najavile novine, iako je bila riječ o kinematografu Lumièreovih), tome – kako će ga iste novine nazvati nekoliko dana poslije – „modernome čudovištu”:

Žive fotografije. U dvorani „Kola” izložen je od jučer aparat, prozvan „Kinematograf” koji na sučelice namještenu ploču baca razne fotografske slike, na kojima se sve giblje: ljudi, životinje, kola, željeznica, biciklisti itd., pa je sve to tako savršeno, da misliš, da gledaš pravi život na ulicama i željeznicama. Sustav kinematografa jest, da se od prizora, koji se misli reproducirati, nečuvenom brzinom snimi na valjak nebrojeno snimaka (u jednoj minuti više hiljada) i tako se taj valjak smjesti u aparat, iz kojega se cijelo gibanje, kako je snimljeno u naravi, odrazuje pomoću električnoga svjetla na ploči, smješteno naproti objektivu. Stvar je veoma interesantna i mi ju preporučujemo pažnji našega općinstva. (Škrabalo 1998: 23)

Međutim, pitanje je ostavljaju li tada živuće slike dubljega kulturnog traga.

Godine 1900. održana je prva javna priredba *Umjetno znanstvenoga kazališta Urania*, utemeljena na inicijativu predstojnika vladina *Odjela*

za *bogoštovlje i nastavu* Izidora Kršnjavoga, a čiji je zadatak bio rad na javnom obrazovanju upravo pomoću modernih optičkih pomagala. Odlukom *Odjela za bogoštovlje i nastavu* đacima je odobren posjet kazalištu u okviru nastavnih aktivnosti. Urania je, uz diaprojekcije pomoću tzv. *ski-optikona*, u prosincu 1900. godine javnosti prikazala prvi kinematografski aparat u Hrvatskoj (Majcen 1997). Premda je *Urania* obustavila djelovanje već 1903., upravo u njoj možemo vidjeti znamen budućnosti – filmska proizvodnja u Hrvatskoj neće nikad moći postojati samostalno, kao komercijalna djelatnost, nego uvijek kao javna ili kulturna potreba, uz državnu potporu. Iz slične potrebe za obrazovnim djelovanjem između dvaju svjetskih ratova proizići će filmska djelatnost *Škole narodnoga zdravlja*, a kasnije će potreba biti prije svega propagandna.

Hrvatska nije mogla slijediti europski ritam razvoja kinematografije, čemu su razlozi višestruki: polukolonijalne prilike u Kraljevini Hrvatskoj i Slavoniji, slabo razvijena industrija i tržište te zaokupljenost tradicionalnim umjetnostima kao nositeljima obrazovanja, kulture, ali i neprestano ugroženoga nacionalnog identiteta (Peterlić 2012: 10), što će se nastaviti do 1940-ih kada država upravo film prepoznaje kao najmasovnije sredstvo za obavljanje tih zadaća.

U tome najranijem razdoblju filmske povijesti, do sloma Austro-Ugarske 1918. i nastanka Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca 1918. (→ *povijest, str. 78*), hrvatske zemlje bile su otpočetka uključene u itinerare putujućih kinoprikazivača (talijanskih, austrijskih), a prve stalne kinodvorane otvaraju se kad i u svijetu, u periodu od 1905. do 1910.: u Zagrebu i Puli 1906., 1907. u Splitu, Zadru i Rijeci, 1908. u Dubrovniku. Godine 1907. već djeluje prva distributerska tvrtka u Zagrebu, a 1913. pojavio se prvi specijalizirani filmski list (usp. Škrabalo 1998). No, ukoliko se kao pokazatelj postojanja standardne kinematografije uzima filmska proizvodnja, jedan od triju segmenata kinematografskoga sustava (uz distribuciju i prikazivanje), kontinuirana, profesionalna kinematografija u Hrvatskoj postoji tek od sredine 20. stoljeća, kada Hrvatska tijekom i neposredno nakon Drugoga svjetskog rata razvija organiziranu, profesionalno ustrojenu i do danas proizvodno kontinuiranu kinematografiju (usp. Škrabalo 1998.; Rafaelić 2013.), i to „zahvaljujući” dvama totalitarnim režimima.

Prve snimke s područja Hrvatske nastale su već 1898. kada je po naružbi bečkoga dvora snimatelj *Société Lumière*, Alexandre Promio, za carev jubilej snimio sedam *actualités* o manevrima austro-ugarske mornarice u Ši-

beniku i Puli. Britanski filmski pionir Frank S. Mottershaw uključio je pak u svoj dugometražni dokumentarno-činjenični film *Krunisanje kralja Petra I. Karađorđevića i putovanje kroz Srbiju, Novi Pazar, Crnu Goru i Dalmaciju* (1904.) snimke Šibenika i vrlo kratak kadar Zadra. Prvi domaći pioniri filma javljaju se znatno kasnije, ostvarujući primitivne činjenične filmske zapise u doba kada u razvijenim kinematografijama već nastaje rani narativni film: lokalne aktualnosti snima u Splitu 1910. Josip Karaman (*Sokolski slet, Sprovod gradonačelnika, Procesija sv. Duje*), a u Puli 1913. Rudolf Marinković (*Proslava careva rođendana, Tijelovska crkvena procesija, Sahrana žrtava nesreće prigodom probe novoga topa*). Najvažniji je pionir filma Josip Halla, prvi profesionalni snimatelj u Hrvatskoj. Tijekom Prvoga balkanskog rata 1912. godine bio je filmski dopisnik francuske tvrtke Éclair, pa su njegove snimke uvrštene u Éclairove žurnale.

Upravo je Josip Halla, u to rano doba kada su redatelji još anonimci, ključno ime u izgubljenome korpusu od desetak nesačuvanih hrvatskih igranih filmova proizvedenih 1917. – 1920. Naime, u Austro-Ugarskoj tijekom Prvoga svjetskog rata, kao i u većini drugih zemalja, bila je obustavljena distribucija filmova iz zaraćenih zemalja (a Francuska, Engleska i Hollywood vodeće su filmske industrije toga doba), što je pogodovalo naglomu razvoju lokalnih kinematografija. Kako je u banskoj Hrvatskoj bilo svega tridesetak kinodvorana, realne podloge za tržišnu proizvodnju igranih filmova ni tada, kao ni sada, nije bilo, pa je prije bila riječ o entuzijastičnu pokušaju nekolicine profesionalaca. Naime, *Prvo hrvatsko filmsko poduzeće Croatia* utemeljili su kazališni ljudi vezani uz središnju nacionalnu kazališnu kuću (današnji HNK), Hamilkar Bošković, glavni tajnik *Kraljevskoga zemaljskog narodnog kazališta*, i Julije Bergmann, koji je tu funkciju obnašao 1915. i 1916. Redatelji, autori tekstova i glumci koji su ostvarili te prve igrane filmove bili su redom glumci narodnoga kazališta, a snimatelj je skoro svih bio Josip Halla, dok su ih „uprizorili” nepotpisani glumci ili autori predložaka. Prema napisima u tadašnjem tisku i sačuvanim reklamama može se zaključiti da je bila riječ o filmskim verzijama pučkoga i popularnoga teatra za mase, lakrdijama, farsama, salonskim igrama s frivolnim, urbanim temama, o čemu svjedoče i naslovi poput *Vragoljanka* (Alfred Grünhut, 1918.), *Dvije sirote* (A. Grünhut, 1918.), *Dama u crnoj krinki* (Robert Staerk, 1918.), *Mokra pustolovina* (R. Staerk, 1918.); produciran je i detektivski film *Tko?* (R. Staerk, 1918.). Prvi je film u *Croatijinoj* proizvodnji bio *Brcko u Zagrebu* (Arsen Maas, 1917.), čiji je scenarist bio Arnošt Grund, popularni glumac u operetama, lakrdijama i komedijama. Retroaktivno najzanimljivije produkcije *Croatije* dva su filma

Grička vještica, Hinko Nučić, 1920.



nastala prema scenarijima Marije Jurić Zagorke: *Matija Gubec*, povijesni spektakl nastao prema romanu *Seljačka buna* Augusta Šenoe (Aca Binički, 1917.), i *Grička vještica* (Hinko Nučić, 1920.), prema Zagorkinoj vlastitoj dramskoj verziji, proizvedena već u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca, čiju je produkciju dovršila nova tvrtka, prikladno imenovana *Jugoslavija, tvornica filmova d.d.* *Jugoslavija d.d.* je 1919. – 1920. godine proizvela 11 izdanja kinožurnala *Tjednik*, devet dokumentarnih reportaža i još pet igranih filmova kojima je nastavila stilskim i žanrovskim tragom *Croatije* i s istim suradnicima: *Jeftina košta* (Arnošt Grund, 1919.), *Brišem i sudim* (A. Grund, 1919.), *U lavljem kavezu* (A. Grund, 1919.) i *Kovač raspela* (Heinz Hanus, 1919.). Snimatelj svih bio je austrijski kamerman Ludwig Schaschek. Godine 1922. organizirala je i Školu za kinematografsku glumu čiji polaznici ostvaruju film *Strast za pustolovinom* (Aleksandar A. Vereščagin, 1922.) uz snimatelja Josipa Hallu i tehničkoga redatelja Anatolija Bazarova.

Filmska djelatnost ostala je sve do raspada Kraljevine Jugoslavije 1941. (→ *povijest*, str. 80) u potpunosti prepuštena otvorenomu tržištu, odnosno američkim distributerskim kompanijama koje podružnice za Jugoslaviju otvaraju mahom u Zagrebu, a nezainteresiranost države za film govori prije svega najviše o njezinu monarhističko-kapitalističkom profilu i nedostatku

Dvorovi u samoći, Tito Strozzi, 1925.



vlastite državne ideologije, budući da u to vrijeme većina zemalja, na čelu s komunističkim Sovjetskim Savezom, fašističkom Italijom i nacionalsocijalističkom Njemačkom, shvaćaju da je film najmoćniji ideološki aparat države. Pokušaji produkcije igranih kinofilmova sveli su se na još jedan pokušaj, *Dvorove u samoći* (1925.), koje je napisao, režirao i u njima glavnu ulogu odglumio ugledni kazališni glumac i pisac **Tito Strozzi**, koji je bio uključen u pothvate *Croatije i Jugoslavije d.d.* Kraljevina Jugoslavija bila je na dnu europskoga prosjeka po u broju kinodvorana, samo s Albanijom iza sebe (Kosanović 2011: 31), dok je distribucija bila pod žestokim pritiskom državnih poreza i cenzure koja se provodila i kroz nadzor titlovanja zvučnih filmova na „državni” („srpskohrvatskoslovenački”) jezik (→ *jezik*, str. 155). Treba dakako pamtiiti da je distribucija u toku sa svjetskim trendovima, pa je usprkos stanju kinodvorana publika u međuraću pogledati sve važnije naslove svjetskih kinematografija (Kosanović 2011: 44 donosi djelomičan popis). Kraljevina Jugoslavija pokušala je 1931. *Zakonom o uređenju prometa filmova* uvesti obaveznu kvotu domaćega filma, a utemeljena je i *Državna filmska centrala* koja se trebala baviti poticanjem kinematografije. Međutim, otpor i pritisak holivudskih uvoznika i distributera bio je toliko snažan (1932. prekinuli su poslovanje u Jugoslaviji) da su izmjenama *Financijskoga zakona* 1933. i 1934. pojedini članci zakona o filmu ukinuti, pa je kinematografija i dalje ostala – „kinematografija bez filmova” (Škrabalo 1998: 111).

Ipak, daleko od (nepostojećega) cjelovečernjeg igranog filma kao matice kinematografske proizvodnje djelovali su ipak džepovi profesionalizirane i kontinuirane filmske proizvodnje. Kao i kasnije, ključ je opet bio u namjeni – tj. u namjenskim filmovima. *Higijenski zavod u Zagrebu*, čiji je utemeljitelj **Andrija Štampar**, član i stručnjak Svjetske zdravstvene organizacije, i sam bio kinoamater (snimao je svoje službene putove u Kinu i Sovjetski Savez te obiteljske filmove), utemeljio je – u okviru Štamparovih ideja o preventivnome zdravstvenom djelovanju putem osvješćavanja javnosti o higijeni i zdravstvu – *Školu narodnog zdravlja*, a pri njoj *Fotofilm-ski laboratorij* čija je svrha bila da koristi fotografski i filmski materijal u okviru javnih predavanja i propagiranja zdravstvenih mjera. Od 1927. do 1960. godine *Fotofilm-ski laboratorij* proizveo je golem, najvećim dijelom sačuvan korpus od 165 kratkometražnih, srednjometražnih i dugometražnih filmova raznih namjena – mahom obrazovnih (i to dokumentarnih, animiranih i čak igranih), dokumentarnih, zdravstvenih, nastavnih, etnografskih... Prvi voditelj laboratorija bio je **Milan Marjanović**, a snimatelj **Stanisław Noworyta** (poljski doseljenik). Više od stotinu filmova 1930. – 1960. snimio je ruski doseljenik **Aleksandar Gerasimov**, dok su istaknuti suradnici bili i snimatelji **Bazarov** te **Sergije Tagatz**, također ruski imigranti. Redatelji u filmovima *Škole narodnog zdravlja* nisu bili potpisivani, nego su snimatelji djelovali kao tehnički realizatori, dok su autori koncepcije i teksta mahom bili zdravstveni stručnjaci poput liječnika **Drage Chloupeka**, danas prepoznatoga kao redatelja važnoga etnografskog filma *Jedan dan u turopoljskoj zadruzi* (1933.), koji je režirao 38 naslova, zatim pedagoga **Karla Brösslera** i dječjega pisca i lutkarskoga redatelja **Mladena Širole**. *Škola narodnog zdravlja* važna je i po pionirskoj animaciji: osim crtanoga filma, neki su filmovi primijenili siluetnu animaciju (sjene glumaca na bijelome platnu; scenografija nacrtana na staklu ispred kamere). Osim mnoštva filmova o prirodnim krajolicima Kraljevine Jugoslavije, većina filmova namjenski je obrazovala o opasnostima alkoholizma, nemorala, malarije, tuberkuloze, sifilisa, tifusa, difterije, boginja, a širom Jugoslavije prikazivani su putujućim kinematografima i uz popratna stručna predavanja i tečajeve. S obrazovnom namjenom Škola je producirala i dva igrana filma u režiji i po scenariju slavonskoga književnika **Joze Ivakića**: *Birtija* (1929.) i *Grješnice (Macina i Anikina sudbina)* (1930.) – prvi je tematizirao alkoholizam na slavonskome selu, a drugi nemoral i abortus. Oba filma doživjela su, kao cjelovečernji igrani filmovi, uspješnu kinodistribuciju u redovitim repertoarnim kinima (Kosanović 2011: 74–75).

Drugi su profesionalni, rubni segment kinematografije bili filmovi s reklamnom namjenom, a treći privatni, obiteljski filmovi, odnosno kinoamaterizam (npr. **Maksimilijan Paspas**, **Oktavijan Miletić**). Među zagrebačkim reklamnim filmskim poduzećima isticali su se *Svetloton*, koji je tridesetih proizveo 62 zvučna kratka reklamna filma (Kosanović 2011: 77), *Pan-film*, *Zavod za izrađivanje filmova* *Rybak-film*, *Elektroimago*, zatim *Zora film – Zavod za socijalno-edukativni film*, a od 1931. u Zagrebu je djelovala i tvrtka *MAAR tonfilmska reklama* koja je do 1937. proizvela čak 292 zvučne reklame.

Između rata javlja se i prvo ozbiljno pisanje o filmu, mahom iz pera uglednih književnika **Gustava Krkleca**, **Ljubomira Marakovića**, **Pere Ljubića**, **Milutina Cihlara Nehajeva**, **Ivana Gorana Kovačića**, **Ive Hergešića** i **Ranka Marinkovića** (→ *književnost*, str. 185), makar se film – taj znak moderniteta – i ne pojavljivao u hrvatskoj književnosti sve do nakon Drugoga svjetskog rata, kada će ga svi važniji književnici, zbog državnoga uzdizanja filma na pijedestal „najvažnije od svih umjetnosti”, napokon primijetiti i pisati filmske scenarije. U periodu prije rata s filmom koketiraju jedino **Milan Begović**, čiji je roman *Giga Barićeva i njezinih sedam prosaca* (1930.) više puta najavljivan za ekranizaciju, kao i drama *Hasanaginica* **Milana Ogrizovića** koja je najavljivana čak četiri puta do Drugoga svjetskog rata, dok se važniji pisci na čelu s Krležom klone filma kao „niske”, masovne umjetnosti primjerene lakrdijama (usp. Peterlić 2012). Upravo će se Ranko Marinković osloniti o filmske postupke da osigura modernitet svojemu najvećem djelu, romanu *Kiklop* (1965.) (→ *književnost*, str. 185), koji se otvara začudnim postupkom upravo zahvaljujući simultanističkim opisima Maarovih reklama prikazivanih 1930-ih na velikome platnu na krovu Maarove zgrade na zagrebačkome Trgu bana Jelačića (ali i u kinima diljem Jugoslavije, s prodornim glasom glumca Steve Vujatovića, kako se prisjeća i Kosanović 2011: 79). Prema prvim stranicama *Kiklopa* dalo bi se zaključiti da je diskurs uvodnih stranica romana zapravo djelomice i opis danas izgubljenih Maarovih reklama.

Kraljevina Jugoslavija, a pogotovo hrvatska obala, u to vrijeme bila je privlačna kao lokacija za snimanje srednjoeuropskih i njemačkih filmova, pa je u periodu 1918. – 1941. snimljeno barem 50 igranih dugometražnih filmova, od čega 31 njemački, devet čehoslovačkih i osam austrijskih – a čak 42 u Dalmaciji (Kosanović 2011: 144). Nama su danas najzanimljiviji naslovi: adaptacija drame **Iva Vojnovića** *Gospođa sa suncokretom* (1920.), austrijski film u režiji mađarskoga redatelja **Mihályja Kertésza**, kasnije redatelja slavne *Casablance* pod amerikaniziranim imenom **Michael Curtiz**; zatim *Gospodari mora* (1922.) i *Potonuli svijet* (1922.) mađarskoga redatelja **Sándora Korde**,

budućega velikog britanskog producenta Alexandra Korde; *Financije velikog vojvode* (1923.) slavnoga njemačkog redatelja Friedricha Wilhelma Murnaua; te *Amerikanska jahta u splitskoj luci* (1939.), čehoslovačka adaptacija komedije hrvatskoga pisca Milana Begovića u kojoj je nastupio hrvatski glumac Zvonimir Rogoz koji je 1930-ih stekao europsku glumačku slavu.

Najvažniji međuratni hrvatski redatelj Oktavijan Miletić snimio je sredinom 1930-ih više neprofесиjskih filmova (*Ah, bješe samo san*, 1932.; *Strah*, 1933.; *Poslovi konzula Dorgena*, 1933.; *Faust*, 1934.; *Zagreb u svjetlu velegrada*, 1934.; *Nocturno*, 1935.) u kojima je parodirao filmske trendove pokazavši visoku vizualnu kulturu i režijski stil, kao i poznavanje snimateljskoga zanata, što je sve upućivalo na to da bi Miletić u nekoj drugoj sredini ostvario mnogo više. No njegovi su filmovi privukli i međunarodnu pozornost pa se on uspješno profesionalizirao (kratki ozvučeni igrani film *Šešir*, 1937.), pred Drugi svjetski rat počeo režirati i snimati dokumentarne filmove i reportaže za tvrtke *Zora film*, *MAAR reklamnu nakladu*, *Pan film*, beogradsku *Zadruhu za privredni film* i dr. (*Plitvička jezera*, *Borovo*, *Od Zagreba do Raba*, *Od australske ovce do jugoslavenškog štofa*, *Motorni voz*, *Gradnja novog željezničkog mosta u Zagrebu*, *Zašto betonski put* itd.). Početkom Drugoga svjetskog rata Miletić snima namjensko-reportažne i kultur-filmove za njemačku tvrtku *Tobis film* (*Bildhauerkunst in Kroatien*, *Kroatisches Bauernleben*, *Agram die Hauptstadt Kroatiens*; Rafaelić 2012: 175–184), a u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj redatelj je prvoga hrvatskog zvučnog cjelovečernjeg igranog filma *Lisinski*, dok u poratnoj Jugoslaviji kao snimatelj ostvaruje prve važne igrane filmove. Po njemu se danas zove nacionalna filmska nagrada u Republici Hrvatskoj, „Oktavijan” Hrvatskoga društva filmskih kritičara.

Ugovor s đavlom

U trenutku kada Hrvatska dobiva profesionalno organiziranu kinematografiju, svjetski film nalazio se već na pola svoje povijesti: iza njega su se nalazili rani film, film atrakcija, cijeli nijemi film sa svojim zrelim klasičnim stilom i modernističkim avangardama, rana etapa zvučnoga filma i zreli klasični zvučni film. Dapače, krajem 1940-ih i u prvoj polovici 1950-ih u tijeku je već rana akumulacija modernizma. Istih godina kada u Hrvatskoj nastaju prvi dugometražni igrani filmovi i uhodava se kontinuirana produkcija dokumentarnih filmova i žurnala, u Hollywoodu nastaje

Gradanin Kane (Orson Welles, 1941.) i cijela struja *film noira*, u Europi prvi filmovi Ingmara Bergmana i talijanski neorealizam, a do glasa dolaze i moderne svjetske kinematografije: Kurosawa i Ozu iz Japana, Ray u Indiji. Hrvatski cjelovečernji igrani film u isto doba grca u početničkim pokušajima da savlada temeljna pravila filmske naracije, u *Lisinskom* (Oktavijan Miletić, 1944.), *Slavici* (Vjekoslav Afrić, 1947.), *Živjeće ovaj narod* (Nikola Popović, 1947.), *Zastavi* (Branko Marjanović, 1949.), *Plavom 9* (Krešo Golik, 1950.), *Bakonji fra-Brni* (Fedor Hanžeković, 1951.) i *Ciguliju Miguliju* (Branko Marjanović, 1952.).

Kao nulta godina kinematografije obično se, iz ideoloških pobuda, uzimala 1945. (npr. Kosanović 2011: 5), no danas historiografski neutralno možemo reći da je ustaška, odnosno nacionalsocijalistička Nezavisna Država Hrvatska (NDH) 1941. – 1945., nastala kao kvislinška državna tvorevina uz potporu nacističke Njemačke i fašističke Italije (→ *povijest*, str. 81), imala vertikalno ustrojenu, propagandnu kinematografiju. Ta je kinematografija, premda u ratnim okolnostima, funkcionirala kao profesionalna i tehnički opremljena državna kinematografija (usp. Rafaelić 2013), i to pomoću filmaša formiranih u međuratnome razdoblju. Osim toga može se i ustvrditi da je ta kinematografija na području Hrvatske kontinuirano prešla u poratnu, komunističku kinematografiju. Kinematografija u NDH-u formalno je ustrojena već 23. travnja 1941. – dakle ni četrnaest dana nakon što je tu osovinsku državu uz potporu Hitlera i Mussolinija proglasila terorističko-revolucionarna organizacija *Ustaša* (→ *povijest*, str. 81) – utemeljenjem *Ravnateljstva za film pri Državnom tajništvu za narodno prosvjeđivanje* (ibid., 20) koje na sebe preuzima sve poslove oko distribucije i prikazivanja (nacionalizacijom kina koja su bila većinom u židovskome i srpskome vlasništvu, kao i svih ureda i opreme američkih distributera nakon što je NDH objavila rat Sjedinjenim Američkim Državama), ali i pokretanja filmske proizvodnje. Film je odmah stavljen pod izravan nadzor cenzure, a apostrofiran je i u *Zakonskoj odredbi o zaštiti narodne i arijske kulture hrvatskog naroda* 4. travnja 1941. (ibid., 24). To sve govori o prevelikoj važnosti filma kao propagandnoga sredstva za ustašku vlast. Prvi žurnali i dokumentarni zapisi ustaške kinematografije ostvareni su predratnom opremom (ibid., 30–31), a nakon ulaska NDH u osovinsku *Međunarodnu filmsku komoru* stekli su se uvjeti za nabavu suvremenih kamera, opreme i filmskoga negativa po povoljnim cijenama, izobrazbu filmskih radnika u inozemstvu o trošku *Komore* te se olakšala distribucija filmova iz zemalja Osovine. Uvjeti ovakvoga sporazuma bili su, kako ističe Daniel Rafaelić u *Kinematografiji u NDH* (2013: 45), ja-

Lisinski, Oktavijan Miletić, 1944.

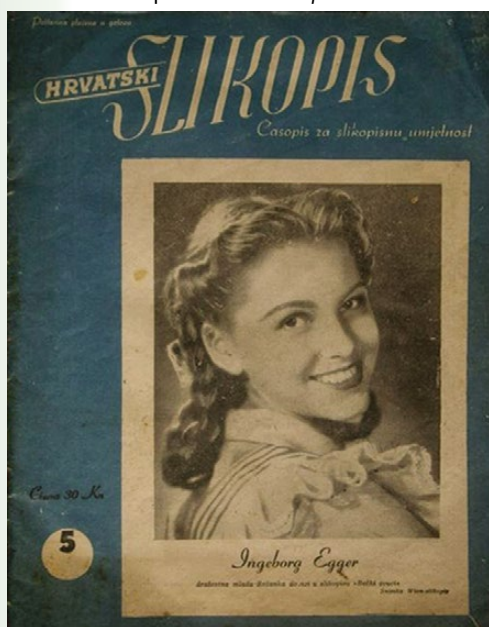


Slavica, Vjekoslav Afrić, 1947.



sni: jače kinematografije, odnosno Njemačka i Italija, tehnički su omogućile rad slabijih osovinskih kinematografija (hrvatske, belgijske, bugarske, češke, danske, finske, mađarske, nizozemske, norveške, rumunjske, slovačke, španjolske, švedske, švicarske i turske), a slabije su zauzvrat ovisile ne samo o ekonomiji, nego i o ideologiji jačih (tj. nacističkome i fašističkome modelu kinematografije kao propagande). Sve su te kinematografije sudjelovale i na fašističkome venecijanskom festivalu, pa tako i Hrvatska 1942. dokumentarnim filmom **Branka Marjanovića** *Straža na Drini*. Godine 1942. ustaška

Naslovnica časopisa *Hrvatski slikopis*



se kinematografija konačno i tehnički i zakonodavno usustavila: siječnja 1942. utemeljen je naime *Državni slikopisni zavod „Hrvatski slikopis“* (Croatia film) u Zagrebu, koji posluje pod nadzorom *Državnoga izvještajnog i promičbenog ureda* pri *Glavnome ravnateljstvu za promičbu* kod Predsjedništva Vlade. Radilo se dakle o direktnoj kontroli nad filmom putem državnoga ureda i državnoga filmskog studija. *Državni slikopisni zavod* proizveo je u tri godine postojanja 175 brojeva žurnala *Hrvatska u rieči i slici* (od 28. kolovoza 1941. do 5. svibnja 1945.), više dokumentarnih i kulturnih filmova (najvažniji su *Straža na Drini* Branka Marjanovića 1942. i

Barok u Hrvatskoj Oktavijana Miletića 1942.), i mnoštvo propagandnih dokumentarnih filmova, a igrani dugometražni film uspjeli su ostvariti samo jedan, *Lisinski*, u režiji Oktavijana Miletića (1944.).

Ironijom povijesti, zaposlenici *Državnoga slikopisnog zavoda* sve su vrijeme bili u kontaktu s partizanskim pokretom otpora, pa su nesmetano nastavili raditi za novu, komunističku kinematografiju. Tako isti filmaši potpisuju najvažnije i ustaške i poratne komunističke filmove: **Milan Katić**, autor knjige snimanja *Lisinskoga*, nakon 1945. vodeći je redatelj Komunističkoj partiji važnih dokumentarnih filmova (npr. *Spomenik zahvalnosti Crvenoj armiji*), a postoje indicije da je on, kao tajni član pokreta otpora, bio posrednik koji je u svibnju 1945. omogućio miran prijelaz *Državnoga slikopisnog zavoda* (i opreme i osoblja) u novu komunističku kinematografiju, i to uz sudjelovanje glavnoga redaktora i montažera ustaških žurnala Branka Mar-

janovića (usp. Rafaelić 2013: 297), koji će do početka 1950-ih ostati pouzdan kadar za režiju igranih filmova i partijskih dokumentaraca. *Filmska direkcija za Hrvatsku*, kao hrvatska podružnica *Filmskoga preduzeća Demokratske Federativne Jugoslavije*, nastala je već 9. svibnja 1945. spajanjem prostorija, opreme i osoblja *Državnoga slikopisnog zavoda* i zagrebačke podružnice nje-mačke državne filmske kompanije *UFA-e*, a kontinuitet je tekao doslovce bez prekida iz zadnjega ustaškog žurnala, koji je izišao 5. svibnja 1945., u prvi komunistički žurnal (*Filmske novosti 1*, tj. dokumentarni film *Oslobođenje Zagreba*) dovršen 21. svibnja 1945. u režiji **Branka Marjanovića** (Škrabalo 1998: 130, 132, 136). S lakoćom se može vidjeti da postoji estetski, stilski i vizualni kontinuitet između ustaških i komunističkih dokumentarnih filmova i žurnala, pa čak i igranih filmova (npr. vizualni, snimateljski kontinuitet između *Lisinskoga* i *Živjeće ovaj narod*; uostalom, potonjem je snimatelj bio redatelj prvoga, Oktavijan Miletić). Čak je i retorika filmova, premda ideološki suprotna, strukturno ista.

Upravo se u propagandnoj snazi filmova nalazi uzrok nastanka hrvatske kinematografije, i to kao državne kinematografije. Zanimari li se ovaj čas uvjerenje da je film prije svega umjetnost te se, u slijedu toga, osvijesti činjenica da je film, proizvodno gledano, kulturna industrija koja utječe na formiranje spoznaja, stavova i osjećaja publike, odnosno kulturni i medijski proizvod koji nastaje iz kolektivnoga pokušaja i uz određenu cijenu proizvodnje, jasno je da je proizvodnja filma u Hrvatskoj oduvijek bila ne *komercijalna*, već karakteristično *mala kinematografija* čije proizvodne troškove domaća distribucija i prikazivanje ne mogu namiriti. Hrvatska kinematografija dakle silom je prilika subvencionirana kinematografija, a kako kinematografiju subvencionira zajednica, u tome se smislu naspram komercijalnoj kinematografiji (a može se tvrditi da je to u najvećoj mjeri samo holivudska) postavio koncept tzv. *nacionalne kinematografije*. Zašto bi neka sredina subvencionirala, tj. plaćala izradu filmova, odnosno zašto je danas poticanje kinematografije dio kulturnih politika skoro svake europske zemlje? Očito stoga što se vjeruje da to pridonosi reprezentaciji ili generiranju nacionalnoga identiteta, ili, jednostavno, radi ideološke propagande vlasti. U tome povijesnom trenutku, sredinom 20. stoljeća, kinematografija u Hrvatskoj mogla se ostvariti jedino kao *nacionalizirana*, državna kinematografija, ustrojena kao propagandno sredstvo, tj. ideološki aparat države, prvo nacionalsocijalističke (ustaške), a onda poratne komunističke. Kinematografija u Hrvatskoj nastala je, doslovce, kao ugovor s đavlom – đavlom ideologije.

Hrvatski film u jugoslavenskoj kinematografiji

Prilikom govora o povijesti hrvatskoga filma u Jugoslaviji treba se kloniti kolonizacije prošlosti, odnosno učitavanja koncepata kao što je nacionalna kinematografija u prošlo vrijeme. Pretpostavka da postoji entitet zvan *nacionalnom kinematografijom* nije naime sama po sebi razumljiva, već se oslanja na pretpostavku da prije svega postoji *nacionalna kultura*, a u korijenu svega i *zamišljena zajednica* koja se naziva nacijom, pri čemu se ti pojmovi učitavaju u prošlost, u selektivno odabranu tradiciju. U tome smislu treba ustvrditi da je nacionalna kinematografija onaj korpus filmskih djela i skup filmskih praksi koji svojim djelovanjem očituje iskustva, vrijednosti i način života jedne sredine, dakle kulturu shvaćenu kao „poseban način života” (Williams 2006: 36). Očitovanja proživljenoga iskustva neke sredine mogu se dakako uočavati u filmovima retroaktivno, a oni onda tumačiti kao filmovi neke nacionalne kulture, odnosno artefakti koji svoju sredinu predstavljaju i mimo čisto estetske vrijednosti, kao kulturni tekstovi ili znaci vremena. Ti su filmovi u tom slučaju dio *zabilježene, dokumentarne kulture* (Williams 2006: 42), korpus ljudskih tvorevina, odnosno intelektualnih i umjetničkih praksi koje bilježe i pamte ljudsko iskustvo. Između življene kulture i zabilježene kulture posreduje selektivna tradicija, odnosno *kultura selektivne tradicije* (ibid.), što u filmu znači da su određeni filmovi retroaktivno „prepoznati” kao dio neke kulture, selektivno odabrani tako da odgovaraju suvremenim tumačenjima nekoć življene, tradicionalne kulture. Riječ je dakako o procesu kanonizacije, institucionalizacijske prakse stvaranja nacionalnoga (filmskog) kanona.

Povijest hrvatskoga filma u jugoslavenskoj kinematografiji 1945. – 1991. izazov je za koncept nacionalne kinematografije budući da je polustoljetno razdoblje svoje standardizacije hrvatski film proveo kao dio jugoslavenske kinematografije. Ukoliko se i podrazumijevalo da su postojale zasebne *republičke kinematografije*, one su bile dio zajedničke, makar i decentralizirane jugoslavenske kinematografije, određene jednim te istim krugom potrošnje kulture, zajedničkim i jedinstvenim uvjetima proizvodnje i recepcije filmova. Ako se i prihvate teze da se republičke kinematografije počinju razvijati već krajem 1940-ih bez obzira na inicijalno centraliziranu organizaciju kinematografije pod saveznom, partijskom kontrolom, da bi se zatim proizvodno-organizacijski jasno razvijale (dakako, i u međusobnim proizvodnim i recepcijskim prožimanjima) kako se jugoslavenski socijalistički društveni sistem – a s njime i kinematografija – postupno sve više decentralizirao, sa

sigurnošću se može govoriti o svojevrsnome postojanju poetički zasebnih republičkih kinematografija u okviru jugoslavenskoga filma tek od 1960-ih, a definitivno od 1972. (usp. Goulding 2004: 64 i dalje). Međutim, to ne mijenja činjenicu da su, barem unutar štokavskoga jezičnog područja (→ *jezik, str. 158*), kolali glumci, redatelji, filmovi, tj. da je bila riječ o jednome zajedničkom tržištu – a uostalom i o jednome zajedničkom ideološkom polju – u kojemu se odvijala i insitucionalna i neinstitutcionalna filmska praksa. Bila je to zajednička življena filmska kultura, a filmski korpus preostao od nje danas možemo pojmiti samo kao zabilježenu kulturu iz koje se selektivno bira zasebna kulturna tradicija i to po, kako bi ustvrdio Jovanović (2012), „etnonacionalnome imperativu”. U tome smislu hrvatski filmski kanon retroaktivno bira one filmove koji potvrđuju njegov zaseban nacionalni identitet, odnosno konstituiraju ga retrospektivno kao nacionalnu kinematografiju. Stoga institucionalna kulturna kanonizacija obuhvaća mahom filmove koji ne podrivaju ideju uniformne nacionalne kulture, kakvom se danas percipira, pa se time iz obzora isključuju filmovi međurepubličke produkcije (npr. zazorni su filmovi koje su redatelji iz Hrvatske režirali u drugim jugoslavenskim republikama, kao klasični film *Tri Ane Branka Bauera* iz 1959., i filmovi koje su redatelji iz drugih republika režirali u Hrvatskoj). Takvi filmovi danas borave izgubljeni u ničijoj zemlji između novih nacionalnih država i njihovih kinematografija, a sasvim se zaboravlja interkulturalnost Jugoslavije – npr. Krsto Papić, Dušan Vukotić i Veljko Bulajić u zagrebačku su filmsku sredinu pristigli iz Crne Gore (kao i Fadil Hadžić iz istočne Hercegovine, s tromede Hercegovine, Crne Gore i Hrvatske), i svi su nekim svojim djelima ostali vezani uz rodni kraj, a samo je Papić svoje filmove tematsko-motivski odredio kao izrazite predstavnike hrvatske nacionalne kinematografije, dok je Bulajić baš nasuprot bio temama i produkcijom izrazito svejugoslavenski redatelj. Hadžić je pak varirao od uže hrvatskih, liberalizacijskih tema (*Lov na jelene, Novinar*), koji stoga visoko figuriraju u nacionalnome filmskom korpusu hrvatske kinematografije, do bosansko-hercegovačkih partizanskih produkcija isključenih iz hrvatskoga filmskog korpusa. Vukotić je pak bio glavni akter *Zagrebačke škole crtanog filma* koja je – premda danas u Hrvatskoj smatrana za najvažniji domaći doprinos svjetskoj filmskoj estetici – ideološki, svojim naracijama i temama, zapravo stajala kao znak za jugoslavenski treći put između istočnoga i zapadnoga bloka (→ *povijest, str. 86*) (usp. ideološkokritičku interpretaciju u Ajanović 2007), a njezini su naistaknutiji autori, izuzev Vlade Kristla, mahom bili reprezentanti državne ideologije (Dušan Vukotić, Vatroslav Mimica, Nedeljko Dragić, Borivoj Dvorniković).

vić). Kanonizaciji se inače odupiru ostvarenja redatelja koji u nacionalnoj optici nose partijsku stigmatu (filmovi **Vatroslava Mimice**, **Lordana Zafranovića** ili **Veljka Bulajića**) i oni tek 2010-ih bivaju ponovno pripušteni – što u kritici, što u javnom diskursu – u suvremeni kanon hrvatskoga filma (npr. **Branko Bauer** i **Vatroslav Mimica** dobili su zasebna poglavlja u knjizi *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma* (Gilić 2010), a Mimica i državna priznanja). Neproblematično se u kanon uklapaju samo oni redatelji koji su svoje djelovanje ograničili na hrvatsku, zagrebačku sredinu, pogotovo ako su usto u javnome imidžu dobili auru makar i unutarnjega disidenta (**Krešo Golik**, **Zvonimir Berković**, **Ante Babaja**, **Krsto Papić**, **Zoran Tadić**). Važno je primijetiti da su u nacionalni školski kurikulum uporno bili uvrštavani **Babajina Breza** ili **Golikov Tko pjeva zlo ne misli**, dok su neka estetski najvažnija hrvatska filmska djela, npr. **Bauerov Ne okreći se sine** i **Mimičin Ponedjeljak ili utorak** ili **Kaja, ubit ću te!**, uporno ostajali postrani. Moglo bi se ustvrditi i da je *H-8...* **Nikole Tanhofera** težak zalogaj, premda je možda posrijedi najbolji hrvatski film klasičnoga stila – teško prihvatljiv u nacionalnome kurikulumu stoga što pokazuje amalgam štokavskih govora i kulturnih sredina Jugoslavije preko grupe putnika koja putuje autobusom na liniji Zagreb–Beograd, nekadašnjim simboličkim Autoputom bratstva i jedinstva.

S obzirom na zajednički kinematografski okvir tradicionalna periodizacija hrvatskoga filma po proizvodnim modelima (Škrabalo 1998) vrijedi zapravo za sve republičke kinematografije:

- *administrativna ili državna, centralizirana kinematografija* (1945. – 1950.)
- *samoupravna kinematografija* (1951. – 1955.)
- *producentska kinematografija* (1956. – 1961.)
- *autorska kinematografija* (1962. – 1971. i dalje).

Mijena tih proizvodnih modela, evidentno, nastajala je u slijedu sve veće decentralizacije i liberalizacije jugoslavenskoga socijalističkog sistema (→ *povijest*, str. 86), a napose ekonomske promjene (stalne reforme u samoupravnoj ekonomiji, lagan ali siguran put Jugoslavije u ograničenu tržišnu ekonomiju). Tako je do prve decentralizacije jugoslavenske kinematografije došlo već 1946. kada je *Državno preduzeće Federativne Narodne Republike Jugoslavije*, koje je bilo pod direktnim nadzorom *Komiteta za kinematografiju Vlade FNRJ*, rasformirano, a po novoustrojenim federalnim republikama Federativne Narodne Republike Jugoslavije utemeljene centralne republičke filmske kompanije – u Zagrebu tako *Jadran film*, a 1947. osnovana je *Komisija za kinematografiju Vlade Narodne Republike Hrvatske* (Škrabalo 1998: 139, 145–146).

Razdoblje 1950. – 1952. ostaje ipak i estetsko-poetički i organizacijski razdoblje unificirane, državne kinematografije, kao i period u kojem su najrazvidniji stilski utjecaji socijalističkoga realizma kao sovjetske partijske umjetničke dogme, usprkos razlazu FNR Jugoslavije i SSSR-a 1948. Period državne kinematografije u NR Hrvatskoj obilježili su brojni partijski, propagandni i obrazovni žurnali i dokumentarni filmovi (npr. *Proslava 1. maja 1946.*, *Snaga i mladost – ZREN*, *Iz tame u svjetlost*, *Dan fiskulturnika Hrvatske* i *Spomenik zahvalnosti Crvenoj armiji* Milana Katića, *Rijeka u obnovi* Branka Marjanovića, *Na novom putu* Kreše Golika), no pojavljuju se i prva velika filmska djela, poput dokumentarnoga filma *Branka Belana Tunolovci* (1948.). I Belanovi ostali dokumentarni filmovi (*Elektrifikacija*, *Vriština i klasje*, *Ribari Jadrana*) ističu se, mimo socrealističke estetike, visokim vizualnim vrijednostima i klasičnim dokumentarnim režijskim stilom. Produkcijski uvjeti i estetika državne kinematografije ponajviše su došli do izražaja u nekolicini ostvarenih igranih filmova: *Živjeće ovaj narod* (1947.) u režiji srpskoga kazališnog redatelja Nikole Popovića i prema predlošku bosanskoga pisca Branka Ćopića, čija radnja prati partizanski pokret u Bosni i kojega se danas prije svega gleda kao svjedočanstvo vremena i poratnoga unitarizma, i *Zastava* (1949.) redatelja Branka Marjanovića i scenarista književnika Jože Horvata, primjerci su mitomanskih državnih produkcija partizanskih spektakala, a oba funkcioniraju prije kao ideološki nego umjetnički tekstovi (*Zastava* je važna jer lokalizira partizanski pokret na Hrvatsku i tumači ga lokalno). Njima je prethodio raniji partizanski film *Slavica* hrvatskoga kazališnog glumca Vjekoslava Afrića, prva srpska produkcija i time prvi poratni srpski, jugoslavenski, ali i hrvatski film, s obzirom na to da je radnja filma, kao i filmska ekipa, iznimno lokalizirana (Split i makarsko primorje). Taj film, nastao bez prevelike državne kontrole, svjedočanstvo je entuzijazma partizanske kinematografije, ali i ideologije, s obzirom na to da je posrijedi svojevrсна autohtona varijacija na verističke teme kroz filter primitivno shvaćenoga socijalističkog realizma. Nakon ta tri filma hrvatska filmska sredina neće se dulje vrijeme upuštati u partizanske teme, ali svi sljedeći igrani filmovi bit će rigidni pokušaji socijalističkoga realizma: sportska komedija *Plavi 9* (Krešo Golik, 1950.), *Bakonja fra-Brne* (Fedor Hanžeković, 1951.), a već *Ciguli Miguli* (Branko Marjanović, 1952., neprikazan) koristi se socrealističkim kalupima

Ciguli Miguli,
Branko Marjanović, 1952.



za razgradnju same sovjetske dogme, no partijska vlast nije bila spremna za ironiziranje sovjetskih modela, prepoznajući i dalje samu sebe u njima.

Državna ili administrativna kinematografija odmijenjena je tzv. samoupravnim modelom 1951. (s obzirom na reformu jugoslavenske ekonomije u model samoupravljanja), ali se istodobno provodi i decentralizacija na republičke vlasti (→ *povijest*, str. 89) – od te godine o scenarijima više ne odlučuje centralni *Komitet za kinematografiju* u Beogradu, pa ni *Komisija za kinematografiju NR Hrvatske*; produkcija također prelazi pod republičke proračune. U tzv. producerskom pak periodu studiji se, zbog modela samofinanciranja (filmskim poduzećima profit od zarade filmova iz fonda za kinematografiju raspoređuje se po udjelu u ukupnoj gledanosti u kinima), izrazito okreću tržištu i populizmu. Svime time smanjuje se izravna partijska kontrola nad produkcijom, a ideološka samoregulacija provodi se putem umjetničkih vijeća i vijeća radnika (mnogi članovi raznih vijeća, dakako, članovi su partije), javnom filmskom kritikom i autocenzurom (usp. Škrabalo 1998: 144–146 i 186–187). Estetski gledano, oba proizvodna modela ne uzrokuju veće estetske razlike pa je, općenito uzevši, razdoblje od 1941. do sredine 1960-ih razdoblje *klasičnoga narativnog stila* kao estetske dominante (Gilić 2010). To je prije svega razdoblje standardizacije kinematografije kao proizvodnoga sistema (širenja kinodvorana, utemeljenja škola, akademije, festivala, kinoklubova, izdavanja stručne literature i časopisa, gradnja studija, specijalizacije kompanija, ali i učenja kroz samu proizvodnu praksu), kao i razdoblje kanonizacije klasičnoga stila u narativni film, dočim se dokumentarni film 1950-ih već kreće u pravcu modernizma, prije svega u registru tzv. poetskoga dokumen-

H-8..., Nikola Tanhofer, 1958.



Koncert, Branko Belan, 1954.



Ne okreći se sine, Branko Bauer, 1956.



tarca, da bi sredinom 1960-ih već donio prve primjere modernističkoga filma-eseja (*Tijelo* ili *Kabina Ante Babaje*), a kasnije i antropološke i etnografske primjere *cinéma vérité*a (dokumentarci Krsta Papića ili Rudolfa Sremca).

Već sredinom 1950-ih, poimence do *Koncerta* (Branko Belan, 1954.), *Ne okreći se sine* (Branko Bauer, 1956.) i *H-8...* (Nikola Tanhofer, 1958.), hrvatski igrani film nalazio se na europskoj kvalitativnoj razini. Dapače, sva se ta tri

filma iz današnje optike vide kao prethodnica modernizma koji će koju godinu kasnije poput vala – doslovce *novoga vala* – pogoditi europske kinematografije: sva su tri dio trenda koji se u socijalističkim kinematografijama istočne Europe nazivao *filmom zatopljenja*. U sva je tri filma, naime, kolektivna ideologija kao motivacija likova napuštena i pripovijeda se iz izrazito individualnih i privatnih perspektiva. U tome je smislu znakovito i da *Koncert* i *H-8...* očituju narativne obrasce koji će se kasnije prepoznavati kao modernistički – oba imaju uokvirenu priču i pod dojmom su narativnoga modela *Građanina Kanea*, no zapravo su bez glavnoga lika i fokalizacije (u *Koncertu* je naracija vezana više-manje uz klavir, a u *H-8...* mijenjaju se narativne perspektive unutar autobusa kao mjesta radnje). U tome je smislu važno da sva tri filma nastaju pod stilskim utjecajem *filma noira* (trileri) i čak talijanskoga neorealizma (*H-8...*), koja su oba narativne forme kasnoga, dezintegriranoga klasičnog stila ili pak ranoga modernizma, pa se tako, u paradoksalnoj situaciji, najbolji hrvatski igrani filmovi 1950-ih istodobno nude i kao ogledni primjeri klasičnoga narativnog stila kojima hrvatski film napokon sustiže svjetski, ali i kao za europske filmske pedesete karakteristični ranomodernistički filmovi. Stoga se i elementi koji su se vidjeli kao nedostaci u implementaciji klasične naracije zapravo retroaktivno mogu očitati kao rani elementi modernističke naracije. To je moguće prepoznati i u drugim filmovima iz toga perioda: u sa stajališta socrealističke dogmatike promašenom filmu *Kameni horizonti* (Šime Šimatović, 1953.) koji folklorizacijom postaje primjer folklornoga realizma, a kronikalnom strukturom putovanja glavne junakinje i hrvatskoga neorealizma (čime se zapravo u samom filmu lomi kalup socrealizma), u *Djevojci i hrastu* Kreše Golika (1955.), koji socijalnu uvjetovanost likova nadilazi ornamentaliziranim folklornim stilom i *U oluji* (Vatroslav Mimica, 1952.), koji to pak čini melodramatizacijom izlaganja. Tako se skoro svaki hrvatski

Filmski plakati iz 1950-ih



igrani film 1950-ih nameće kao samostalni pokušaj nadilaženja ideoloških zahtjeva postavljenih pred film, najčešće kroz neki oblik realizma odmaknut od socijalističkoga realizma ili kroz žanrovske forme (triler tako omogućuje individualnu karakterizaciju likova naspram kolektivističkoj). Neki od najkarakterističnijih filmova klasičnoga stila nastali su u tome kontekstu, i to duboko u 1950-ima: socijalno-realistički *Svoga tela gospodar* (Fedor Hanžeković, 1957.) i neorealistički *Vlak bez voznog reda* (Veljko Bulajić, 1959.). No hrvatski film već je tada gazio dalje: Branko Bauer je melodramatizacijom ironijski subvertirao socrealizam u *Samo ljudi* (1957.), a u *Tri Ane* (1959.) već je ušao u područje tzv. neorealizma duše, zrcaleći društvene uvjete u setovima prigradskih slamova i u indisponiranim, otuđenim pojedincima, čime se nalazio na putu u modernizam. Tako je već započelo raslojavanje unificiranoga klasičnog stila, karakterističnoga ne samo za jugoslavenske filmove u svim republikama 1950-ih (pa je tako jedan od najboljih hrvatskih klasičnonarativnih filmova, za Oscara nominirani *Deveti krug*, 1960. za Jadran film u Zagrebu režirao slovenski redatelj France Štiglic), nego uopće za svjetski film.

To će raslojavanje u procvatu autorskih poetika i stilova u okviru heterogenoga i stilski pluralnoga europskog filmskog modernizma dovesti i do raslojavanja jugoslavenske kinematografije. Od 1960-ih naime (a autorski se model produkcije u Jugoslaviju definitivno uveo novim zakonom o filmu 1967., kojim se – sukladno *politique des auteurs* – financijska sredstva dodjeljuju scenarijima putem javnoga natječaja) filmska praksa postaje pravim poprištem borbe: estetske, stilske, kulturne, ideološke. Izgubivši vertikalni nadzor nad filmskom praksom, koju je ipak omogućavao svaki prethodni proizvodni okvir, prvi je put morala proraditi naknadna cenzura, ali i ona mahom kroz oblike javne polemike i partijske pritiske, a vrlo rijetko direktnim sudskim zabranama. Ipak, uočljivo je da se od 1960-ih broj filmova o kojima se javno raspravlja rapidno povećao, a dotad jedva da ih je bilo (budući da su razna vijeća u filmskim studijima djelovala kao predcenzura). Istodobno su se pojavili specifični autorski, ali i lokalni stilovi, po kojima su se počele razlikovati, makar uvjetno, republičke/nacionalne kinematografije – *crni talas* u Srbiji, svojevrsni diskretni (umjereni) modernizam u Hrvatskoj, „ekspresionistička” *crna serija*

Deveti krug, France Štiglic, 1960.

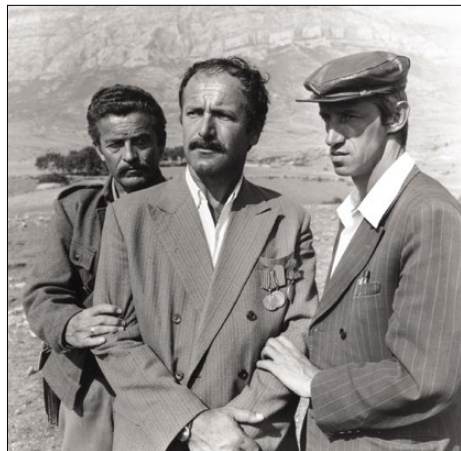


Prometej s otoka Viševice, Vatroslav Mimica, 1964.



u Sloveniji. No i opet, s obzirom na globalne sistematizacije modernističkih stilova, može se reći da je to raslojavanje potvrđivalo jugoslavensku kinematografiju kao cjelovit estetski sistem: naturalistički i postneorealistički stil bio je karakterističniji za srpski film (*crni talas*, Pavlović), poetizirani, umjereni poetski modernizam i subjektivizacija naracije za hrvatski film (*hičkokovci* – **Krsto Papić**, **Ante Peterlić**, **Branko Ivanda**, **Petar Krelja**, **Vatroslav Mimica**), radikalne forme novovalnoga stila za srpski film (Makavejev)... No stilska se heterogenost modernizma očitovala i unutar lokalnih filmskih sredina i pojedinih autorskih opusa, pa je tako **Antun Vrdoljak** išao od poetskoga modernizma koji je zapravo naturalističkoga stila i blizak *crnom talasu* (*Kad čuješ zvona*, 1969.; *U gori raste zelen bor*, 1971.) prema klasičnomu stilu (*Glembajevi*, 1988.), **Mimica** od prustovskih tehnika prisjećanja (*Prometej s otoka Viševice*, 1964.) preko radikalne struje svijesti (*Ponedjeljak ili utorak*, 1966.) i visokoga, antinarativnoga eksperimentalnog modernizma (*Kaja, ubit ću te!*, 1967.) prema poetskom naturalizmu (*Događaj*, 1969.), a zatim do kasnomodernističkoga političkog filma (*Seljačka buna 1573.*, 1975.; *Posljednji podvig diverzanta Oblaka*, 1979.), a **Krsto Papić** od novovalnoga stila zagrebačke kritičarsko-filmske grupacije *hičkokovaca* (*Iluzija*, 1967.) preko naturalizma (*Lisice*, 1969.; *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj*, 1973.) prema političkomu kasnom modernizmu (*Izbavitelj*, 1976.), da bi okončao u klasičnome narativnom stilu nacionalnih traumatskih priča (*Život sa stricem*, 1988.; *Priča iz Hrvatske*, 1991.). I drugi su hrvatski redatelji autorskoga razdoblja varirali stilove: **Tomislav Radić** napravio je dva visokomodernistička, politička filma

Lisice, Krsto Papić, 1969.



Živa istina, Tomislav Radić, 1972.

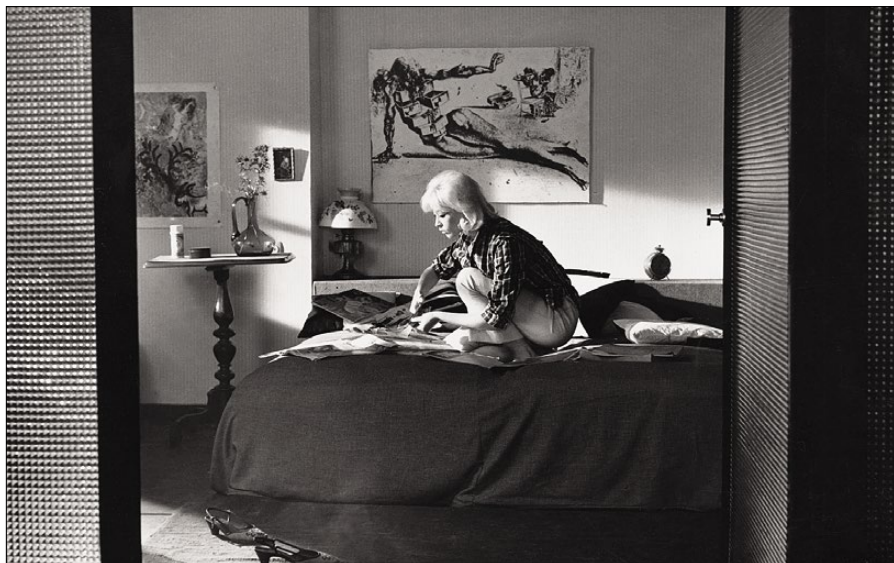


Tko pjeva zlo ne misli, Krešo Golik, 1970.



(*Živa istina*, 1972.; *Timon*, 1973.), a zatim se, nakon duge stanke, nakon 1991. vratio s klasičnonarativnim filmovima; Krešo Golik ostao je dosljedan klasičnomu prosedeu kao autorskom odabiru (*Imam 2 mame i 2 tate*, 1968.; *Tko pjeva zlo ne misli*, 1970.), ali je imao barem jedan radikalnije modernistički film (*Živjeti od ljubavi*, 1973.), kao i jedan naturalistički (*Razmeđa*, 1973.); Fadil Hadžić varirao je od klasičnih trilera (*Abeceda straha*, 1961.), preko par-

Rondo, Zvonimir Berković, 1966.



tizanskih spektakala (*Desant na Drvar*, 1963.; *Konjuh planinom*, 1966.), preko novovalnih filmova bliskih zagrebačkim hičkokovcima (*Tri sata za ljubav*, 1968.; *Divlji anđeli*, 1969.) i modernističkih kritičkih filmova (*Protest*, 1967.; *Lov na jelene*, 1972.) do modernističkih eksperimentalnih naracija (*Idu dani*, 1970.) i kanonskih primjeraka kritičkoga postproljećarskog (→ *povijest*, str. 89) političkog kasnog modernizma 1970-ih (*Novinar*, 1979.); Zvonimir Berković krenuo je od klasičnoga autorskog umjetničkog filma (*Rondo*, 1966.) preko narativno jačih modernističkih zahvata (*Putovanje na mjesto nesreće*, 1971.) do esteticističkih autorskih art-filmova karakterističnih za europski film nakon modernizma (*Ljubavna pisma s predumišljajem*, 1985.; *Kontesa Dora*, 1993.); Ante Babaja krenuo je od visokomodernističke, ali naturalističko-

Breza, Ante Babaja, 1967.



folklorne *Breze* (1967.) preko prigušenoga egzistencijalističkog modernizma (*Mirisi, zlato i tamjan*, 1971.; *Izgubljeni zavičaj*, 1980.) do visokomodernističkoga, egzistencijalističkog art-filma vrlo kasnoga modernizma (*Kamenita vrata*, 1992.). Sav taj pluralitet odvija se i na globalnijoj razini, pa se može govoriti o grupacijama (u hrvatskome filmu najznačajniji su *hičkokovci* u Zagrebu: *Iluzija* Krsta Papića, 1967.; *Gravitacija ili fantastična mladost činovnika Borisa Horvata* Branka Ivande, 1968.; *Slučajni život Ante Peterlića*, 1969.; dokumentarci Krsta Papića, Zorana Tadića i Petra Krelje), ali i stilskim strujama i filmskim korpusima (*crveni talas* kao sistemski odgovor u produkciji partizanskih spektakala po modelu *Bitke na Neretvi* Veljka Bulajića, 1969.), a

Bitka na Neretvi, Veljko Bulajić, 1969.



svjedoči da jugoslavenska kinematografija, kao i hrvatski film s njom, prolazi sve faze karakteristične za europski modernizam, od protomodernističkih i promodernističkih elemenata u drugoj polovici 1950-ih, preko novovalnoga, romantičkog modernizma, do učvršćenoga modernizma druge polovice 60-ih do visokoga modernizma i političkoga modernizma nakon 1968. pa do kraja 1970-ih, te da unutar sebe kao cjelovitoga i pluralnoga kinematografskog estetskog sistema sadrži sve stilove karakteristične za europski modernistički film (naturalističke, minimalističke, kazališne i ornamentalne, tj. folklorne stilove), makar se ti stilovi raslojili po proizvodnim centrima tj. republičkim kinematografijama i njihovim lokalnim (ili nacionalnim) stilovima.

Govoreći o učvršćenju modernizma u hrvatskome filmu i njegovu potonjem putu u tzv. postmodernizam (npr. hrvatski žanrovski film 1980-ih nije nego očitovanje postmodernističkoga povratka žanru i fabuli, premda ga treba tumačiti i kao logičan zaključak poetike zagrebačke grupacije *hič-kokovaca*), treba primijetiti da svaki hrvatski igrani film proizveden 1970-ih pripada nekomu obliku političkoga filma: nije politički film samo struja tzv. feljtonsko-kritičkoga socijalnog filma 1970-ih, nastala u sjeni gušenja hrvatskoga proljeća (→ *povijest*, str. 89) (*Kuća*, **Bogdan Žižić**, 1975.; *Novinar* itd.), nego je to i partizanski film *crvenoga vala*, i naizgled nepripadni filmovi poput Papićeva *Izbavitelja*, Radićeva *Timona* i Mimićine *Seljačke bune 1573*. Svi se ti filmovi lako tumače kao eklatantno politički, kao i filmovi tzv. praške škole, najvažnije stilske grupacije nakon jugoslavenskoga novog filma 1960-ih (riječ je o neformalnome nazivu jugoslavenskih redatelja koji su se školovali u Pragu), koja u svojim filmovima tematizira upravo teme političkoga razočaranja u postrevolucionarnome društvu – dakle teme koje su otvorili Belanov *Koncert* i Papićeve *Lisice*, i koje su bile goruće u novome filmu i srpskom *crnom talasu* (filmovi poput *Zasede Živojina Pavlovića*), a koje neki filmovi kao da ponavljaju, npr. film *Samo jednom se ljubi* (1981.) hrvatskoga pripadnika te grupacije **Rajka Grlića**. Filmovi praške grupe stil-

Samo jednom se ljubi, Rajko Grlić, 1981.



ski su pripadni kasnomu, političkomu modernizmu koji s vremenom prelazi u postmodernizam (melodramske strukture, populistička naracija), a uz Grlića (*U raljama života*, 1984.; *Za sreću je potrebno troje*, 1986.), drugi je hrvatski pripadnik grupe **Lordan Zafranović**, kojemu središnji dio opusa čini mediteranska trilogija, stilski karakteristično kasnomodernistička, bliska utjecajima talijanskoga političkog modernizma,

poimence Piera Paola Pasolinija i Bernarda Bertoluccija (*Okupacija u 26 slika*, 1978.; *Pad Italije*, 1981.; *Večernja zvona*, 1986.). Tematski i stilski talijanskim je utjecajima bio izložen i drugi Mediteranac, **Veljko Bulajić**, u političkim filmovima karakterističnima za europske sedamdesete, napose u *Čovjeku koga treba ubiti* (1979.), a i njegovi sljedeći filmovi, svojevrsni revizionistički filmovi kasnoga crvenog vala 1980-ih (*Visoki napon*, 1981.; *Veliki transport*, 1983.; *Obećana zemlja*, 1986.) obračun su s naslijeđem revolucije i nasljednici europskoga političkog filma.

Okupacija u 26 slika, Lordan Zafranović, 1978.



U tome smislu može se tvrditi da se ne samo Bulajić nego hrvatski film i jugoslavenska kinematografija u cjelini nisu uspjeli izmaknuti polju političkoga. To nije neobično s obzirom da je film u Hrvatskoj i Jugoslaviji započeo kao ideološki projekt države i jedan od središnjih poligona za ideološku borbu. Poprištem borbe za značenje filmska je praksa i ostala sve do raspada Jugoslavije, pokušavši to ostati i kasnije, u postjugoslavenskim samostalnim državama 1990-ih, no u novome medijskom kontekstu to nikad nije uspjela ostati u onoj mjeri u kojoj je to bila do 1989. godine. Film, odnosno filmska kultura, zauvijek je izgubila, prvo s pojavom televizije kao glavnoga medijskog sredstva, a usto, treba biti otvoren, i ideološkoga aparata države, a sasvim sigurno s pojavom interneta, ikakvu veću ulogu u generiranju nacionalnoga identiteta zajednice, preselivši se u polje simboličkoga kulturnog kapitala. No to se zbilo tek u posljednja dva desetljeća, pa se i tu nalazi jedan od paradoksa samostalne hrvatske kinematografije kao moguće nacionalne kinematografije: naime upravo kada je ona formalno trebala nastati, film kao medij gubi značenje ne samo generiranja i potvrde, nego i reprezentacije nacionalne zajednice. I danas, može se sa sigurnošću ustvrditi, javnu sferu nacionalne zajednice u Hrvatskoj konstruira upravo javni, tj. medijski diskurs (prije svega televizija, novine, radio i internet), ali suvremeni film (kao i kazalište) jedva da u tome sudjeluje.

Hrvatski film – nacionalni film?

Kada je 1991. jugoslavenski kinematografski kontekst s raspadom Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije (→ *povijest, str. 90*) prestao postojati, očekivalo bi se da je svaka republička kinematografija imala priliku postati i formalno nacionalnom kinematografijom. Međutim, upravo u tome periodu europske kinematografije, uslijed procesa ujedinjenja Europe, postale su barem načelno *postnacionalne kinematografije*, ili u svakom slučaju nadnacionalne. Koprodukcijski model u kojemu film nastaje financijama i sudjelovanjem filmske ekipe i autora iz više zemalja radikalno je doveo u pitanje koncept nacionalne kinematografije, pogotovo stoga što takav oblik produkcije povlači za sobom i interkulture teme filmova. Nakon desetljeća ili čak dvaju desetljeća obezglavljenosti, hrvatska kinematografija našla se i sama 2010-ih u tim integracijskim procesima, pri čemu su je koprodukcije, logikom stvari, odvele nazad u južnoslavenski kontekst – takve filmove, koji imaju u vidokrugu širu, bivšejugoslavensku recepciju pa stoga nužno rade sa zajedničkim življenim iskustvom, može se uvjetno nazvati postjugoslavenskim filmovima (usp. Pavičić 2011).

Već 1980-ih, u zadnjem desetljeću SFR Jugoslavije, mogao se, usprkos filmovima praške grupe i kasnim ostvarenjima revizionističkoga *crvenoga talasa*, uočiti trend nastanka filmova koji su se mogli smatrati reprezentantima nacionalne kinematografije. U Socijalističkoj Republici Hrvatskoj bila su to upravo tri najzapaženija filma, sva tri prikazana 1988.: *Sokol ga nije volio* Branka Schmidta, *Glembajevi* Antuna Vrdoljaka i *Život sa stricem* Krsta

Glembajevi, Antun Vrdoljak, 1988.





Papića, koji su se okrenuli traumama nacionalne prošlosti ili nacionalnomu književnom kanonu (tomu trendu pripadaju i Vrdoljakov raniji film *Kiklop* (1982.) te Schmidtov sljedeći film *Đuka Begović*, 1991.). U kanon 1980-ih, ali i u kanon uopće, ušli su i filmovi Zorana Tadića, koji svi redom funkcioniraju kao svojevrsne alegorije etičkoga rasapa kasnosocijalističkoga društva (*Ritam zločina*, 1981.; *Treći ključ*, 1983.; *San o ruži*, 1986.; *Osuđeni*, 1987.; *Čovjek koji je volio sprovode*, 1989.; *Orao*, 1990.), čime se oni nameću kao svojevrsna hrvatska varijacija filmova etičke zabrinutosti, karakterističnih za poljsku socijalističku kinematografiju 1970-ih, ali i kao nastavak hrvatskih socijalnokritičkih filmova 1970-ih (*Kuća*, *Novinar*) koji također tematiziraju hipokriziju i društveno kameleonstvo radi preživljavanja u socijalističkome sistemu, premda ne u alegorijskome ključu ili pod žanrovskom krinkom. Time se najisticanija stilaska formacija 1980-ih, tzv. hrvatski žanrovski film, u Tadićevim filmovima tumači kao autorski odabir – ne, kao u holivudskom filmu, kao produkcijska nužda – odnosno kao intencionalna autorska alegorijska struktura koja kroz žanrovske forme govori o društvenome kontekstu (usp. Čegir 2012). Slično se mogu tumačiti i ostali filmovi žanrovske struje 1980-ih: *Zločin u školi* hičkokovca Branka Ivande (1982.), kao i filmovi Živorada Tomića (*Kraljeva završnica*, 1987.; *Diploma za smrt*, 1989.) koji nisu alegorijski, ali su, kao izravnije žanrovski trileri, prikazi malformacija sistema. Od žanrovskih filmova Dejana Šorka (vestern-komedija *Mala pljačka vlaka*, 1984.; ljubavna melodrama *Oficir s ružom*, 1987.; komički

film strave *Krvopijci*, 1989.), *Vrijeme ratnika* (1991.) najviše se otvara alegorijskomu čitanju kao priča o nacionalnome sukobu (usp. Čegir 2012.). U okviru žanrovskoga filma 1980-ih nastaje i opus drugoga velikog hičkovca Petra Krelje, koji nakon dva postnovovalna filma (*Godišnja doba*, 1979.; *Vlakom prema jugu*, 1981.), režira film ceste *Stela* (1990.).

Upravo su hičkovci i „žanrovci” bili temeljem filma u samostalnoj Hrvatskoj 1990-ih: Tadić je režirao *Sedmu ženu*, preradu *Trećega čovjeka* Carola Reeda (1997.), Papić *Priču iz Hrvatske* (1991.) i *Kad mrtvi zapjevaju* (1998.), Krelja *Ispod crte* (2003.), a Šorak *Garciju* (1999.), no nijedan od tih igranih filmova nije imao većeg odjeka, kao ni filmovi dvojice ponajboljih filmskih reprezentanata tuđmanovske Hrvatske 1990-ih, Branka Schmidta (*Vukovar se vraća kući*, 1994.; *Božić u Beču*, 1997.) i Zrinka Ogrese. Ograsta se nastavio s jedne strane na tadićevski oblik filma etičke zabrinutosti, s tim da se izrijeком oslanja o poljske uzore (motivi iz proze Mareka Hłaska u *Ispranima*, 1995., i *Tu*, 2003.), a s druge na papićevsku tematizaciju nacionalnih traumatskih stanja (*Krhotine – kronika jednog nestajanja*, 1991.; *Crvena prašina*, 1999.), dok će kasnije nacionalnim traumama i društvenoj kritici pristupiti prvo preko dramaturške forme „kratkih rezova” (*Tu*), a zatim preko psiholoških građanskih filmova intimnijega zahvata u privatne prostore (*Iza stakla*, 2008.; *Projekcije*, 2013.; *S one strane*, 2016.). Sve traume loših filmova nacionalne kinematografije 1990-ih očitovale su se u karakte-

Metastaze, Branko Schmidt, 2009.



rističnim filmovima toga perioda (npr. u filmu **Davora Žmegača** *Zlatne godine*, 1993., bliskom Ogrustinu papićevskom modelu, kao i u *Sedmoj kronici Bruna Gamulina*, 1996.), i bila je potrebna nova generacija redatelja da nadvlada probleme koje nije mogla nadvladati generacija formirana u zadnjoj, „dekadentnoj dekadi” (Gilić 2010: 121) jugoslavenske kinematografije. S tom generacijom, u liberaliziranome kontekstu 2000-ih i 2010-ih, revitalizirale su se i karijere **Zrinka Ogreste** i **Branka Schmidta** (*Metastaze*, 2009.; *Ljudožder vegetarijanac*, 2012.), ali i **Tomislava Radića** (*Što je Iva snimila 21. listopada 2003.*, 2005.; *Tri priče o nespavanju*, 2008.; *Kotlovina*, 2011.), dok nove filmove stvaraju **Dejan Šorak** (*Dva igrača s klupe*, 2005.) i **Rajko Grlić** (*Neka ostane među nama*, 2010., *Ustav Republike Hrvatske*, 2016.).

Premda su sredinom 1990-ih tu novu generaciju medijski napisi pokušali proglasiti novim, „mladim hrvatskim filmom” (Škrabalo 1998: 489–491), njihovi prvi filmovi nisu bili ni približno važni kao njihova ostvarenja nastala 2000-ih i 2010-ih. Kod publike je najuspješniji **Vinko Brešan**, čiji filmski opus pokazuje putanju od populističkih obrada nacionalnih i društveno gorućih tema u ironijskome tonu (*Kako je počeo rat na mom otoku*, 1996.; *Maršal*, 1999.) preko ozbiljnoga tragičkog pristupa (*Svjedoci*, 2003.) nazad prema tragikomici (*Svećenikova djeca*, 2013.), oslanjajući se, dosljedno hibridnomu tragično-komičkom tonu koji često prerasta u grotesku, a ostaje društvenom kritikom, o tragikomički dramaturški model svoga oca, drama-

Kako je počeo rat na mom otoku, Vinko Brešan, 1996.



tičara Ive Brešana (→ *književnost*, str. 191), koji je takav oblik scenarija namro Krstu Papiću, prvo u filmskoj adaptaciji svoje drame *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* (1973.), a poslije preko Papićeva scenarista, dramskoga pisca Mate Matišića koji je kao koscenarist ili autor predložka stajao iza više djela Vinka Brešana (*Nije kraj*, 2008.), Dalibora Matanića (*Fine mrtve djevojke*, 2002.) i Arsena Antona Ostojića (*Ničiji sin*, 2008.). Nakon niza televizijskih filmova, na filmu je u tom periodu debitirala i **Snježana Tribuson** (komedijama *Tri muškarca Melite Žganjer*, 1998. i *Ne dao Bog većeg zla*, 2002.), kao prva (!) filmska redateljica u povijesti hrvatske kinematografije koja je ušla u prostor cjelovečernjega igranog filma, no nakon toga ponovno je istisnuta u televizijsku produkciju. Jedna od pripadnica tzv. mladoga hrvatskog filma 1990-ih, istaknuta dokumentaristica **Vlatka Vorkapić**, igranim je cjelovečernjim filmom, romantičnom komedijom *Sonja i bik*, debitirala tek 2012. Godinu dana prije igranim je ratnim filmom *Korak po korak* debitirala i istaknuta ratna dokumentaristica **Biljana Čakić Veselić**, autorica dokumentarnoga filma *Dečko kojem se žurilo* (2001.), a koincidencijom i treća je redateljica u igranom cjelovečernjem filmu debitirala desetak godina nakon zapaženoga dugometražnog dokumentarnog filma (*Što sa sobom preko dana*, 2006.) –

Filmski plakati iz 2010-ih



Ivona Juka (*Ti mene nosiš*, 2015.). Ostali pripadnici *ratne generacije* također su se produkcijski ili autorski zagubili: **Ivan Salaj** ostao je zapamćen po dokumentarcu *Hotel Sunja* (1992.) i televizijskom generacijskom filmu *Vidimo se* (1995.), dok je **Zvonimir Jurić**, autor dokumentarca *Nebo pod Osijekom* (1996.), nakon debitantskoga filma i sudjelovanja u omnibusu, ostvario vjerojatno najbolji film o ratu u Hrvatskoj 1990-ih *Crnci* (2009.) (u korežiji s **Goranom Devićem**, također zapaženim dokumentaristom) te, poslije, film *Kosac* (2014.). Uz *Crnce* najhvaljeniji je ratni film toga perioda bosanskohercegovačko-hrvatska koprodukcija *Živi i mrtvi* (**Kristijan Milić**, 2007.) koja se bavi ratom u Bosni i Hercegovini, kao što će to poslije činiti više hrvatskih koprodukcija s BiH (*Halimin put*, **Arsen Anton Ostojić**, 2012.; *Obrana i zaštita*, **Bobo Jelčić**, 2013.). Milić će poslije, 2014., režirati i ratni film *Broj 55*.

Uz Vinka Brešana, i ostala trojica najistaknutijih pripadnika generacije 1990-ih tek 2000-ih ostvaruju zrela ostvarenja: **Lukas Nola** na samome pri-

Redatelj Vinko Brešan s glumcima iz filma *Svećenikova djeca*, 2013.



jelazu milenija ostvaruje svoja dva najbolja djela, art-filmove *Nebo, sateliti* (1999.) i *Sami* (2000.), na koje se nastavlja filmovima *Pravo čudo* (2007.) i *Šuti* (2013.). **Dalibor Matanić** nastavlja se na zapažene *Fine mrtve djevojke* (2002.) nizom filmova: biografijom gluhonijeme slikarice Slave Raškaj *Sto minuta Slave* (2004.) te društvenokritičkim filmovima *Kino Lika* (2009.), *Majka asfalta* (2010.), *Ćaća* (2011.) i međunarodno najzapaženijim filmom *Zvizdan* (2015.). **Hrvoje Hribar** sudjelovao je u procvatu hrvatskoga filma 2000-ih popularnom tragikomedijom *Što je muškarac bez brkova?* (2005.). Upravo djela te trojice redatelja svojim su društvenokritičkim temama, fabulativnim motivima (ratne posljedice, društvena tranzicija, neoliberalni kapitalizam itd.), karakterizacijom likova (hrvatski sjever i jug, urbano i rural-



no i sl.) te populističkim interesom za široku gledanost ponajbolji primjeri suvremene hrvatske kinematografije kao nacionalne kinematografije. Slične narativne obrasce slijedi i međunarodno najzapaženiji redatelj toga perioda **Ognjen Sviličić**, autor filmova *Oprosti za kung fu* (2004.), *Armin* (2007.) i *Takva su pravila* (2014.), dok tranzicijsko društvo komentira i poetički apartan debitantski film **Ivana Gorana Viteza** *Šuma summarum* (2010.). Samostalnih su autorskih poetika i filmovi nastali u okrilju nezavisne produkcije: *Ajde, dan... prođi...* (Mati-



**HrVatski
audiovizualni
centar**
Croatian Audiovisual Centre

ja Kluković, 2006.), *Pismo čači* (Damir Čučić, 2012.) i *Vis-à-vis* (Nevio Marasović, 2013.), a taj

će oblik produkcije buknuo s digitalizacijom sredinom 2010-ih. Istodobno, 2010-ih se nastavlja tradicija održavanja interesa domaće publike za domaći film proizvodnjom populističkih (tragi)komedija (npr., uz spominjane, *Narodni heroj Ljiljan Vidić*, I. G. Vitez, 2015.; *ZG80*, Igor Šeregi, 2016.).

U posljednjem se desetljeću hrvatski film prvi put produkcijski konsolidirao, a od sredine 2010-ih počela je rasti i njegova vidljivost na festivalskom filmskom zemljovidu svijeta. Tu je konsolidaciju hrvatski film doživio ne samo zahvaljujući funkcioniranju novoga kinematografskog sistema pod vodstvom *Hrvatskoga audiovizualnog centra* (HAVC-a), koji je napokon utemeljen no-

vim *Zakonom o audiovizualnim djelatnostima* (2007.), čime su se dvadesetak godina nakon raspada SFR Jugoslavije stekli uvjeti da hrvatska kinematografija funkcionira kao nacionalna filmska industrija, nego i snažnim oslanjanjem igranoga filma o suvremenu hrvatsku prozu i dramu – dramski predlošci i scenariji Mate Matišića, Saše Anočića (komedija *Kauboji*, Tomislav Mršić, 2013.), romani Ante Tomića, Miljenka Jergovića (*Buick Riviera*, Goran Rušinović, 2009.) i Alena Bovića, novele Damira Karakaša, scenariji Tomislava Zajeca, Roberta Perišića, Lade Kaštelan itd. S druge strane, najnoviji hrvatski film otvara se, uz potporu HAVC-a, i filmu za djecu i adaptacijama poznatih dječjih romana hrvatske književnosti (→ *književnost*, str. 188) (*Koko i duhovi*, Daniel Kušan, 2011.; *Zagonetni dječak*, Dražen Žarković, 2013.; *Šegrt Hlapić*, Silvije Petranović, 2013.; *Ljubav ili smrt*, D. Kušan, 2014.; *Uzbuna na Zelenom Vrh*, Čejen Černić, 2017., *Anka*, Dejan Aćimović, 2017.), kao što je financijski i tehnički više nego ikad u svojoj povijesti pripravan za prihvat većega broja debitana i autsajdera, kao i spolnu ravnopravnost: Tribuson (koja se reaktivirala u kinematografiji 2016. božićnom komedijom *Sve najbolje*), Vorkapić, Čakić i Juki pridružile su se nove redateljice mlađih generacija, Vanja Sviličić (*Zagreb Cappuccino*, 2014.), Černić filmom u serijalu o Koku, Katarina Zrinka Matijević (*Trampolin*, 2016.) i Hana Jušić (*Ne gledaj mi u pijat*, 2016.). Istodobno, osigurani su i profesionalni uvjeti rada i u ostalim rodovima i vrstama (dokumentarni film, kratki igrani film, eksperimentalni film, animirani film).

Premda hrvatska kinematografija i dalje nema dostatnu međunarodnu prepoznatljivost u široj filmskoj javnosti, ona ipak funkcionira kao uhodana, standardna „mala” europska kinematografija, osuđena s jedne strane na filmove lokalne, nacionalne tematike ili na – po logici stvari – europske koprodukcije, koje se mahom ostvaruju kao koprodukcije s Bosnom i Hercegovinom, Srbijom i Slovenijom, zemljama zajedničke kulturne i povijesne pozadine na čije gledatelje hrvatski film može računati. Hrvatska je pritom baštinila koncept autorske kinematografije, a autor-redatelj nije dužan govoriti u ime zajednice, nego to čini samo ukoliko je to njegov ili njezin autorski odabir, kako je pokazao i hrvatski film od Papića do danas. U tome smislu hrvatska kinematografija kao uhodani proizvodno-prikazivački sistem (pogotovo od digitalizacije nezavisnih kina pod vodstvom HAVC-a 2013. godine i organizacije nezavisne kinoprikazivačke mreže) ima preduvjete da i dalje nastavi biti kompozit raznolikih filmskih praksi, sad mnogo demokratičniji i otvoreniji filmašima izvan grupacija, odnosno da i dalje bude i autorska, i nacionalna, i mediteranska, i balkanska, i postjugoslavenska, i srednjoeuropska, i europska, i festivalska, i žanrovska, i populistička, i umjetnička, i svjetska kinematografija.

Literatura i izvori

- Ajanović, M. 2007. *Ideološka panorama Zagrebačke škole crtanoga filma*. *Hrvatski filmski ljetopis*, 52, 22–36.
- Čegir, T. 2012. *Filmski prostori: hrvatske rekonstrukcije američkog žanrovskog filma*. Zagreb: Hrvatsko društvo filmskih kritičara.
- Gilić, N. 2010. *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. Zagreb: Leykam international.
- Goulding, D. 2004. *Jugoslavensko filmsko iskustvo 1945. – 2001. – oslobođeni film*. Zagreb: V.B.Z.
- Jovanović, N. 2012. *Bosnian Cinema in the Socialist Yugoslavia and the Anti-Yugoslav Backlash*, *KinoKultura*. Special Issue 14: Bosnian Cinema (August 2012). Eds Nataša Milas, Cynthia Simmons & Trevor L. Jockims. <http://www.kinokultura.com/specials/14/jovanovic.shtml> (14. 02. 2014.)
- Kosanović, D. 2011. *Kinematografija i film u Kraljevini SHS / Kraljevini Jugoslaviji 1918 – 1941*. Beograd: Filmski centar Srbije.
- Majcen, V. 1997. *Kad je Vjenceslav Novak išao u kino*. *Hrvatski filmski ljetopis*, 10, 95–100.
- Pavičić, J. 2011. *Postjugoslavenski film: stil i ideologija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Pavičić, J. 2017. *Klasici hrvatskog filma jugoslavenskog razdoblja*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Peterlić, A. 2012. *Iz povijesti hrvatske filmologije i filma*. Zagreb: Leykam international.
- Rafaelić, D. 2013. *Kinematografija u NDH*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Škrabalo, I. 1998. *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. – 1997.: pregled povijesti hrvatske kinematografije*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Williams, R. 2006. *Analiza kulture*. U: *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturnih studija*. Ur. D. Duda, 63–107. Zagreb: Disput.

Sažetak

U tekstu se donosi pregled povijesti kinematografije u Hrvatskoj od prvih filmskih projekcija u Zagrebu 1896. do 2010-ih, kada hrvatska kinematografija konačno djeluje kao tzv. nacionalna kinematografija integrirana u europske filmske koprodukcijske tokove. S obzirom na nemogućnost komercijalnoga održanja hrvatske kinematografije kao tzv. male kinematografije, prije svega s obzirom na nedostatno veliko tržište, u članku se ističe da hrvatska kinematografija otpočeka, kao pasivni recipijent prije svega američkoga i zapadnoga filma, razvija dva od tri segmenta kinematografskoga sustava, distribuciju i prikazivalaštvo, ali ne i filmsku proizvodnju. Kontinuirana, profesionalna filmska proizvodnja u Hrvatskoj započela je tek s totalitarnim režimima, nacionalsocijalističkima u vrijeme Nezavisne Države Hrvatske (1941. – 1945.) i režimom u poratnoj komunističkoj Jugoslaviji (nakon 1945.), koji su koristili film prije svega kao ideološki aparat države. U tekstu se razmatraju stilske tendencije, produkcijske mijene i navode najistaknutiji filmski redatelji i filmovi u periodu prave povijesti, nakon 1941.: klasičnoga narativnog stila 1950-ih, modernističkoga, autorskoga filma 1960-ih, političkoga modernizma 1970-ih, postmodernističkih i žanrovskih tendencija 1980-ih i 1990-ih. Ističe se da od 1960-ih kinematografija u Hrvatskoj funkcionira kao karakteristična europska autorska kinematografija koja prvo djeluje u nadnacionalnome kontekstu jugoslavenske kinematografije, a danas – kao tipična nacionalna kinematografija – u kontekstu europske kinematografije.