

Analiza produkcije Jadran filma u međuratnom razdoblju

Majdandžić, Patricija

Undergraduate thesis / Završni rad

2021

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:851919>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-18**



Repository / Repozitorij:

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



**SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET**

Patricija Majdandžić
Analiza produkcije Jadran filma u međuratnom razdoblju
(ZAVRŠNI RAD)

Rijeka, 2021.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za kulturalne studije

Patricija Majdandžić
Matični broj: 0009077910

Analiza produkcije Jadran filma u međuratnom razdoblju
(ZAVRŠNI RAD)

Preddiplomski studij kulturologije

Mentor: dr.sc. Boris Ružić

Rijeka, 02.09.2021.

IZJAVA O AUTORSTVU

Ja, _____ izjavljujem da sam autor/ica završnog rada pod
naslovom _____

Potpisom jamčim:

- da je završni rad isključivo rezultat mog vlastitog rada,
- da su radovi i mišljenja drugih autora/ica koje koristim jasno navedeni i označeni u tekstu te u popisu literature,
- da sam u radu poštivao/la pravila znanstvenog i akademskog rada.

Potpis pristupnika/ice

Sadržaj

1. UVOD.....	1
2. OD CAMERE OBSCURE DO KOMERCIJALIZACIJE.....	2
2.1. Film kao kulturna baština	5
3. RAZVOJ FILMA U HRVATSKOJ	7
3.1. Hrvatski film od 1941. – 1960.....	8
3.2. Hrvatski film od 1960.- 1990-ih	14
4. PRODUKCIJA JADRAN FILMA	18
4.1. Propast filmskog diva.....	20
5. ANALIZA FILMOVA <i>NE OKREĆI SE SINE I CIGULI MIGULI</i>	22
5.1. Analiza filma <i>Ciguli Miguli</i>	22
5.1.1. Razgradnja sovjetske dogme.....	23
5.1.2. Film <i>Ciguli Miguli</i> kao dokument mentaliteta.....	26
5.2. Analiza filma <i>Ne okreći se sine</i>	26
5.2.1. Žanrovska realizacija filma <i>Ne okreći se sine</i>	28
5.2.2. Prostor kao sredstvo ideologiziranja	31
5.2.3. Bauerov pogled na Drugi svjetski rat.....	32
6. ZAKLJUČAK	34
7. POPIS LITERATURE	37
8. SAŽETAK	39
9. POPIS PRILOGA	40

1. UVOD

Ovaj završni rad bavi se analizom produkcije Jadran filma u međuratnom razdoblju, preciznije u razdoblju između Drugog svjetskog rata i Domovinskog rata. Rad je sadržajno podijeljen u šest poglavlja. Rad na metodički i sistematičan način prilazi obradi odabrane teme.

Prvo poglavlje rada pod naslovom *Od camereobscure do komercijalizacije* daje sažet uvid u povijest filma na globalnoj razini prateći ga od njegovih početaka pa sve do filma kakav danas poznajemo. Kako bi se dodatno obrazložila važnost filmske umjetnosti, posebno u kontekstu teme ovog rada, ovo poglavlje rada sadrži i potpoglavlje koje se bavi definiranjem filma kao dijela kulturne baštine.

Drugo poglavlje rada naslova *Razvoj filma u Hrvatskoj* daje širok pregled povijesti hrvatske kinematografije od njezinih početaka do danas. Kako bi se periodizaciji pristupilo što sistematičnije, poglavlje je podijeljeno u dva potpoglavlja. Prvo potpoglavlje daje uvid u hrvatski film od 1941. godine do 1960. godine, najznačajnije filmske naslove tog razdoblja kao i ključne društveno-političke situacije koje su utjecale i na filmsku industriju. Drugo poglavlje prikazuje hrvatski film od 1960. godine do 1990-ih godina, dajući uvid u najrelevantnije hrvatske filmove toga vremena, kao i njihova tematska i stilska obilježja u kontekstu razvoja europske kinematografije tog vremena.

Produkcija Jadran filma naslov je trećeg poglavlja ovog rada, a u njemu je sadržan prikaz rada jedne od najpoznatijih europskih filmskih produkcija tog vremena sa sjedištem u Zagrebu. U ovom poglavlju opisan je rad produkcije Jadran filma, od tehničkih preduvjeta, preko popisa filmova kojisu producirani pa sve do domaćih i svjetskih nagrada. Također, u ovom poglavlju se opisuju i razlozi propasti ovog hrvatskog filmskog diva.

U četvrtom poglavlju naslova *Analiza filmova Ne okreći se sine i CiguliMiguli*, detaljno se analiziraju ova dva filma produkcije Jadran filma, kako na sadržajnoj i tematskoj, tako i na ideološkoj osnovi, uzimajući u obzir kontekst vremena u kojem su nastali, ali i produkcije čiji su proizvod.

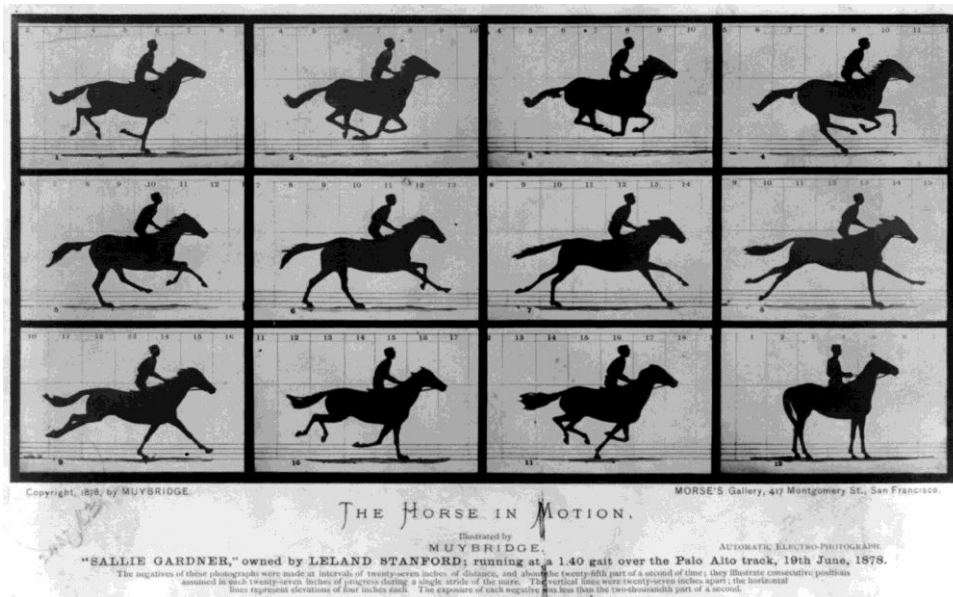
Svi zaključci nastali na temelju proučavanja relevantne stručne literature objedinjeni su u petom poglavlju rada iza kojeg slijedi abecedni popis literature koja je poslužila za pisanje ovog završnog rada.

2. OD CAMERE OBSCURE DOKOMERCIJALIZACIJE

Film ima dugu povijest, a ekspanzija njegova razvoja događala se tijekom 19. i 20. stoljeća. U svojim počecima film je bio dio karnevala, a kasnije je postao najznačajniji oblik komunikacije i zabave te masovni medij 20. stoljeća. Film je svojim razvojem uvelike utjecao i na druge umjetnosti, ali i na tehnologiju i politiku na što ukazuje Mikić (2010) u svojoj studiji *Povijest filma* koja će zbog svoje sistematičnosti prikaza povijesti filma biti uvelike korisna u ovom poglavlju rada, kao i rada u cjelini (Mikić, 2010).

Službenim početkom razvoja filma smatra se izum kamere obscure čiju je prvu skicu 1521. godine napravio Leonardo da Vinci, a koja je izgledala kao prenosivi sanduk s otvorom za svjetlo. Svjetlo je omogućavalo da se na drugoj strani sanduka ocrta oblik koji se nalazio ispod kamere. Prve projekcije svoje korijene vuku iz stare Kine gdje su se odvijale projekcije sjena na prozirnom platnu okrenutom publici. Lanterna magica bila je preteča animiranih filmova zbog toga što je sadržavala sve temeljne komponente projekcijskog uređaja (izvor svjetlosti, zrcalo i leću). Ovaj izum pripisuje se Nizozemcu Christianu Huygensu i fizičaru Athanasiusu Kircheru, iako se još nije ustanovilo komu od njih dvojice treba dati prednost. Početkom 18. stoljeća Belgijanac Étienne Gaspar Robertson osmišljava phantaskop- uređaj za stražnju projekciju koji je imao mogućnost približavanja i udaljavanja projekcijskog aparata od platna te lagani prijelaz s jednog prizora na drugi.

Prva fotografija snimljena je 1826. godine što je prethodilo razdoblju kronofotografije, odnosno fotografija u vremenu koje je trajalo od 1874. do 1895. Godine (Mikić, 2010). Najpoznatiji fotograf tog vremena bio je Eadweard Muybridge koji je uz pomoć fotografije analizirao kretanje ljudi i životinja, a njegov najpoznatiji takav pokus je onaj iz 1878. godine kada je uz pomoć 24 fotoaparata poredanih jedan do drugog te uz poprečno postavljene konopce snimio kretanje konja koji trga konopce (Mikić, 2010). Ovim pokusom dokazano je da konj ponekad lebdi zrakom te samim time ne dotiče tlo.



Slika 1 Prikaz Muybridgeova pokusa

izvor: https://bs.wikipedia.org/wiki/Eadweard_Muybridge

Razdoblje kinematografije počinje izumom tahyskopa, a njezin razvoj traje do danas. Prva filmska kamera konstruirana je 1889. godine, a izumio ju je Louis Aimé Augustin LePrince, a iste godine William Friese Greene kreira kameru za film širine 100 milimetara. Prvi poznati projektor je izum Thomasa Alve Edisona iz 1888. godine. Ta kamera imala je film širok 35 milimetara, a veličina sličice bila je 25,4 x 19 milimetara. Tijekom snimanja vrpca se kretala diskontinuirano, a brzina joj je bila 10 sličica u sekundi (Mikić, 2010). Nekoliko godina kasnije ovoj kameri se pridodaje i fonograf, a Edison uvodi i novu dimenziju filmskog formata širine 35 milimetara koji je imao omjer stranica 1,33 : 1. Također, u ovom vremenu je stvoreni prvi studio, odnosno filmski *atelier* pod nazivom Crna Marija.

Prvi film snimljen kamerom snimio je Max Skladanowsky 1892. godine, a film je prikazan 1895. godine u berlinskom Zimskom vrtu i to preko projektora kojeg je sam konstruirao, a koji je imao mogućnost javne projekcije pred masovnom publikom, za razliku od Edisonovog. Upravo se ova njegova projekcija smatra službenim rođenjem kinematografije.

Razvoj filma u ovo vrijeme išao je u dva smjera- prvom smjeru je pripadao dokumentarni film braće Lumière, a drugom Méliès-ov igrani film. Braća Lumière snimali su obiteljske filmove iz svakodnevnog života, s pozicioniranjem statičke kamere uvijek na istoj udaljenosti od objekta snimanja, u istom planu i iz istog kuta, dok je Méliès nastojao izmisliti događaje, scenografiju i kostimografiju, stvarajući fiktivnu priču.

Nova je era pridonijela stvaranju konzumerističke, to jest popularne dimenzije filma. Uslijed toga došlo je do takozvanih „(...) *mainstream* kina i umjetnički ambicioznijeg autorskog filma.“ (Kopić, 2016: 12) poput Lynchovog postmodernog filma *Divlji u srcu* (1990) i Tarantinovog *Paklenog šunda* (1994) koji su po svojoj vrsti spoj farse i akcijskog filma, dok je primjerice Leeov film *Razum i osjećaji* (1995) adaptacija romana Jane Austen.

Karakteristika europskog filma bila je očuvati specifičnost europskog duha i europske kulture, no američki film je i dalje osvajao kako svjetsku tako i europsku publiku. U SAD-u je došlo do otpora prema europskoj autorskoj kinematografiji zbog čega SAD odlučuje snimanje vlastitih filmova, umjesto prikazivanja izvornih europskih filmova. Sve to povod je za nastanak Hollywooda koji je vremenom preuzeo dominaciju u odnosu na Europu, a tako je ostalo i do danas.

Kada govorimo o dominantnim žanrovima tada je važno napomenuti kako je krajem prošlog stoljeća akcijski film postao najdominantniji filmski žanr, a razlozi toga leže u mogućnosti snimanja nastavaka, u tome što nema potrebe za karakternim razvojem likova te mogućnosti uporabe specijalnih efekata (Mikić, 2010).

Osim dominacije akcijskih filmova, kinematografiju devedesetih godina 20. stoljeća karakteriziraju digitalizacija i globalizacija kao dominantni procesi. Naime, filmske slike 90-ih godina oblikuju se digitalizacijom, odnosno primjenom računalne tehnologije radi postizanja optičke manipulacije u vidu stvaranja novih fiktivnih svjetova i pojava poput iščeznuća stvari, nestajanja i oživljavanja osoba, prisutnosti velikog broja metamorfoza, prostornih iluzija, irealnih svjetova i slično. Sve većom prisutnošću ovakvih filmova dolazi do zanemarivanja subjektivnog maštanja kod gledatelja. Ono je zamijenjeno nečim što je postalo autentično, digitalnom sugestijom zbilje. „Mnogi, međutim, baš u tome vide stanovito osiromašenje filma kao umjetnosti.“ (Mikić, 2015: 1).

Globalizacija se pak u kontekstu filmske umjetnosti odnosi na potrebu za posjedovanjem velikog kapitala koji posjeduju samo monopolizirane industrije, banke i organizacije. Globalizacija se može primijetiti i u filmovima u čijem središtu uočavamo etničke i nacionalne elemente čemu se suprotstavio europski film želeći očuvati nacionalnu i autorsku jedinstvenost u svakom filmu. Upravo se zbog toga europsku kinematografiju karakterizira kao kinematografiju autora, što je donekle primjenjivo i na hrvatsku kinematografiju, dok se američka kinematografija karakterizira kao žanrovska kinematografija.

Za kraj, možemo reći kako je povijest filma koja je prethodno prikazana u ovom radu zapravo spoj etapa razvoja filma kao umjetnosti, kao tehnološkog napretka, ali i komercijalnog proizvoda pri čemu nijedno od toga ne isključuje ono drugo.

2.1. Film kao kulturna baština

Film kao medij karakterizira njegova pristupačnost, ali i činjenica kako se upravo ona može komercijalno iskoristiti. Samim tim brojna literatura ističe činjenicu kako je utjecaj filma na kulturu vrlo važan, posebno dodamo li tome i činjenicu kako velik broj filmskih djela „(...) izvedbom i imanentno vrijednošću odgovaraju vrhuncima umjetničkog izraza uopće.“ (Rosandić, 2018: 14). Ipak, kako bi se donekle objektivno sagledao i razaznao utjecaj filma na kulturu, potreban je određeni vremenski odmak, sazrijevanje recipijenata filma, kao i velika zainteresiranost za proučavanje filmske povijesti te razvoja njegovih različitih formi i žanrova. Upravo je izostanak zainteresiranosti za proučavanje filma dovelo pomanjkanja kritičkih osvrta na film i kritičkih promišljanja o njemu (Rosandić, 2018).

Koncepti kulturne baštine, kulturnog dobra ili naslijeđa vrlo su dinamični koncepti koji označavaju zbroj svih kulturnih manifestacija koje su na neki način ostavile svoj trag na određenom području. U tom smislu i filmsku umjetnost, odnosno film možemo promatrati kao kulturno dobro, što je u Hrvatskoj regulirano i Zakonom o zaštiti i očuvanju kulturnih dobara te Zakonom o audiovizualnim djelatnostima u kojem se navodi kako: „,,Audiovizualna djela i drugo filmsko gradivo iz stavka 1. ovoga članka štite se kao kulturno dobro i na njih se primjenjuju propisi o zaštiti i očuvanju kulturnih dobara i arhivskoga gradiva.“ (Zakon o audiovizualnim djelatnostima (NN 61/18), 2018).

Za hrvatsku kulturu ovo određenje je vrlo važno zbog toga što brojni hrvatski antologijski filmovi predstavljaju djela visoke kulturne vrijednosti što je posebno važno u kontekstu pripadnosti hrvatske filmske baštine europskom i svjetskom filmskom i kulturnom naslijeđu (Kukuljica, 2004).

Ovakvo pozicioniranje hrvatskih filmskih ostvarenja za cilj ima naglašavanje njihove „(...) inherentne vrijednosti i njihovo pozicioniranje unutar dominantnih strujanja europskog filmskog razdoblja.“ (Rosandić, 2018: 15) što je vrlo važno za one ranije navode iz poglavlja

o sve većoj komercijalizaciji filmske industrije, kao i njezinom odmaku od umjetničke odrednice filma.

3. RAZVOJ FILMA U HRVATSKOJ

Filmska industrija u Hrvatskoj počela se razvijati nedugo nakon prvih projekcija braće Lumiere u Parizu pa je tako prva hrvatska projekcija njihova filma održana u Zagrebu 1896. godine, a prvi hrvatski kinematograf otvoren je 1906. godine, dok je prva distribucijska tvrtka imena *Urania, Furtinher i drug* počela s radom 1910. godine (Kopić, 2016).

Prve hrvatske reportaže i dokumentarne filmove snimili su Josip Halla i Josip Karaman 1910. godine, dok je najstariji zapis nastao u Hrvatskoj onaj Poljaka StanislawaNoworyte koji je 1903. godine snimio šibensku luku. Desetak godina kasnije, u Zagrebu se pokreće filmski časopis *Kino* te je osnovana prva produkcijska kuća *Croatia* (1917). *Croatia* je producirala prvi hrvatski igrani film *Brcko u Zagrebu*, redatelja ArnišaGrunda koji je u razdoblju dvaju svjetskih ratova, kao i većina tadašnjih igranih filmova, nestao (Ibid).

Osnutkom Kraljevine Jugoslavije, Zagreb je postao glavno filmsko-kinematografsko-izdavačko središte Kraljevine. U tom kontekstu *Škola narodnog zdravlja*, pod vodstvom Milana Marjanovića predstavlja najznačajniju filmsku produkciju tog vremena. U to su se vrijeme snimali različiti obrazovni i popularno-znanstveni filmovi, a osnivani su i amaterski kino klubovi koje je vodio Maksimilijan Paspas. Važno je spomenuti Oktavijana Miletića koji se ističe kao najbitniji autor razdoblja između dvaju svjetskih ratova. Snimao je kratkometražne igrane filmove koji su pripadali ludičko-fantastičnom žanru. Prvi hrvatski dugometražni film *Durmitor*, redatelja Branimira Gušića nastao je 1930. godine (Ibid.)



Slika 2 Scena iz prvog hrvatskog dugometražnog filma Durmitor

izvor: <https://www.matica.hr/vijenac/496/vrijedan-celuloidni-dokument-21407/>

Detalniji pregled razvoja hrvatskog filma prema fazama njegova razvoja uz prikaz reprezentativnih filmskih ostvarenja slijedi u nastavku poglavlja.

3.1. Hrvatski film od 1941. –1960.

Iako je hrvatski film u početku skoro pa paralelno pratio događanja u europskim filmskim krugovima, kasnije on za njima počinje zaostajati. Naime, u trenutku kada Hrvatska počinje imati profesionalnu kinematografiju, svjetska kinematografija već je bila na svom vrhuncu- producirali su se akcijski filmovi, nijemi filmovi u klasičnom i avangardnom stilu te je počelo i produciranje zvučnih filmova. U to vrijeme, krajem 40-ih i početkom 50-ih godina u Hrvatskoj nastaju prvi dugometražni igrani filmovi, a uspostavlja se i produkcija dokumentarnih filmova i žurnala, dok se u Hollywoodu istovremeno snima *Gradanin Kane* (1941) i prvi filmovi Ingmara Bergmana (Šakić, 2014).

Prvi hrvatski cjelovečernji igrani filmovi tog vremena borili su se sa svladavanjem temeljnih pravila naracije, a neki od njih su *Lisinski* Oktavijana Miletića (1944),

Slavici Vjekoslava Afrića (1947), *Živjeće ovaj narod* Nikole Popovića (1947), *Zastave* Branka Marjanovića (1949). Kurelec smatra kako je „U tim počecima teško govoriti o posebnostima nacionalnih kinematografija; postoji naime, znatno veća fluktuacija stvaralaca iz jedne sredine u drugu no kasnije.“ (Kurelec, 2004: 12). *Slavicu* (1947) Vjekoslava Afrića Kurelec karakterizira kao film koji je vrijedan prvenstveno po tom što je iskreno prenosio revolucionarni zanos (Kurelec, 2004). Uspoređujući filmove *Slavica* (1947) i *Živjeće ovaj narod* (1947) Kurelec navodi kako je film *Živjeće ovaj narod* film većih pretenzija kroz koji se željelo „(...) stvoriti epsku sliku narodnooslobodilačke borbe (...)“ (Kurelec, 2004: 12) uz pomoć niza konzultanata koji su se brinuli za autentičnost rekonstrukcije povijesnih događaja, no upravo su time ograničili mogućnost autorskog pristupa filmskoj građi. U *Zastavama* (1949) Branka Marjanovića, prema mišljenju Tomislava Kurelca nedostajao je potpuni autorski angažman, a prevladale su neke sheme tadašnjeg vladajućeg socijalističkog realizma zbog čega se Marjanović kasnije i okrenuo stvaranju dokumentarnih filmova (Kurelec, 2004).

Ulaskom Hrvatske u NDH otvorila se mogućnost za nabavljanje suvremenih kamera, filmske opreme i filmskih negativa po niskim cijenama kao i mogućnost edukacije filmskih radnika u inozemstvu. Daniel Rafaelić smatra kako su sve te mogućnosti koje je dobila Hrvatska i ostale slabije kinematografije bile zapravo samo kako bi se olakšala distribucija filmova iz zemalja Osovine (Njemačke i Italije) pa su tako ovim ugovorom slabije zemlje dobile tehničku podršku, no ovisile su o ekonomiji i ideologiji Njemačke i Italije koje su ojačavale svoju kinematografiju (Šakić, 2014).

Godine 1942. u Zagrebu je osnovan Državni slikopisni zavod *Hrvatski slikopis* (*Croatia film*) koji je poslovao pod nadzorom Državnog izvještajnog i promidžbenog ureda Glavnog ravnateljstva za promidžbu pod okriljem Predsjedništva Vlade. Vidljivo je kako je film tog vremena bio pod izravnom kontrolom državnog ureda i državnog filmskog studija. U tri godine svog postojanja Državni slikopis je producirao 175 žurnala *Hrvatska u rieči i slici*, nekoliko dokumentarnih i kulturnih filmova poput filma *Straža na Drini* Branka Marjanovića (1942) i *Barok u Hrvatskoj* Oktavijana Miletića (1942) te velik broj propagandnih dokumentarnih filmova. Državni slikopis je u to vrijeme producirao samo jedan igrani dugometražni film, a to je *Lisinski* Oktavijana Miletića iz 1944. godine (Šakić, 2014).



Slika 3 Scena iz dugometražnog igranog filma *Lisinski Oktavijana Miletića*

izvor: <http://kinotuskanac.hr/movie/lisinski>

Filmska direkcija za Hrvatsku nastaje 1945. godine kao hrvatska podružnica Filmskog poduzeća Demokratske Federativne Jugoslavije spajanjem prostorija, opreme i osoblja iz Državnog slikopisnog zavoda te zagrebačke podružnice njemačke državne filmske tvrtke UFA. Iste godine, nekoliko tjedana nakon prelaska izlazi i prvi komunistički žurnal, odnosno dokumentarni film *Oslobođenje Zagreb*. Promatrajući filmove tog vremena vidljiv je stilski, vizualni i estetski kontinuitet pa čak i struktura, iako su filmovi ideološki potpuno različiti. Upravo je ta propagandna snaga razlog nastanka hrvatske državne kinematografije koja se jedino kao nacionalizirana kinematografija i propagandno sredstvo, odnosno ideološki aparat: „ (...) prvo nacionalsocijalističke (ustaške), a onda poratne komunističke.“ (Šakić, 2014:3 11) i mogla razvijati zbog čega Šakić kaže kako je ona nastala „(...) kao ugovor s đavlom – đavlom ideologije.“ (Šakić, 2014: 311).

Ovo razdoblje obilježio je velik broj partijskih, propagandnih i obrazovnih žurnala i dokumentarnih filmova poput *Proslava 1. maja* iz 1946. godine, *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 i drugih. Uz navedene pojavljuju se i prva velika filmska djela kao što je dokumentarni film Branka Belana *Tunolovci* iz 1948. koji se uz njegova druga filmska djela ističu: „(...) visokim vizualnim vrijednostima i klasičnim dokumentarnim režijskim stilom.“ (Šakić, 2014: 315).

Bolji produkcijski uvjeti i drugačija estetika državne kinematografije najviše su došli do izražaja u filmovima poput *Živjeće ovaj narod* (1947) Nikole Popovića koji tematizira partizanski pokret u Bosni i koji se i danas smatra svjedočanstvom vremena i poratnog unitarizma, zatim u filmu *Zastava* (1949) Branka Marjanovića u kojem se partizanski pokret lokalizira i tumači lokalno (Šakić, 2014).



Slika 4 Scena iz filma *Tunolovci* Branka Belana

izvor: <http://kinotuskanac.hr/en/movie/tunolovci>

Kinematografiju 50-ih godina i dalje obilježava unificiranost i stilski utjecaj socijalističkog realizma „ (...) kao sovjetske partijske umjetničke dogme, usprkos razlazu FNR Jugoslavije i SSSR-a 1948.“ (Šakić, 2014: 315). Nakon *Tunolovaca*, *Živjeće ovaj narod* i *Zastave* hrvatski film više ne obrađuje partizanske teme već se okreće socijalističkom realizmu. Primjeri takvih filmova su sportska komedija *Plavi 9* (1950) Kreše Golika i *Bakonja fra Brne* (1951) Fedora Hanžekovića. Nešto bolji pokušaji socijalističkog realizma je film *Ciguli Miguli* (1950, neprikazan) Branka Marjanovića koji se u filmu „(...) koristi sorealističkim kalupima za razgradnju same sovjetske dogme (...)“ (Šakić, 2014: 315). Ipak, partijska vlast nije odobravala njegovo ironiziranje sovjetskih modela pa mu je zabranila javno prikazivanje (Šakić, 2014).

Model upravljanja kinematografijom mijenja se 1951. godine kada je zamijenjen takozvanim samoupravnim modelom čime se provodila i decentralizacija republičke vlasti pa tako o scenarijima više nije odlučivao centralni Komitet za kinematografiju u Beogradu već

Republika. Partijska kontrola provodila se putem umjetničkih vijeća i vijeća radnika te kroz javnu filmsku kritiku i autocenzuru (Šakić, 2014).

Dokumentarni film 50-ih godina je krenuo prema modernizmu, posebno poetskom dokumentarcu nakon čega je 1960-ih postao modernistički film-esej kakav je film *Tijelo ili Kabina* Ante Babaje. Kasnije se hrvatski dokumentarni film pretvara i u antropološki i etnografski primjer onoga što se naziva *cinémavéritéa* (kino istine) kakve prepoznajemo kod Krste Papića i Rudolfa Sremca (Šakić, 2014).

Sredina 50-ih obilježena je filmovima *Koncert* (1954) Branka Belana, *Ne okreći se sine* (1956) Branka Bauera i *H-8* (1958) Nikole Tanhoferu koji se ocjenjuju kao filmovi europske kvalitete. Sva tri filma napustila su kolektivnu ideologiju lika i prebacili se na individualno pripovijedanje. U filmu *H-8* primjetan je i modernistički narativni obrazac kakav pronalazimo i u *Gradaninu Kaneu*. Modernistički narativni obrazac očituje se u prepričavanju gdje "(...) jedna individua – autor - pripovjeda svoju individualnost drugim individuuama – publici (...)" (Turković, 2012). U modernizmu, film se predstavljao kao obznanjivanje osobnih svjetova. Fokus se prebacio s prizora na interpretaciju, a fabula je postala manje bitna. Interesna točka bila je u ljudskoj psihi, odnosima te društvenim stanjima. Šakić navodi i kako:

„ (...) 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 (...)“ (Šakić, 2014: 318)

Navedene promjene su primjetne i u drugim filmovima poput filma *Kameni horizont* (1953) Šime Šimatovića koji je primjer folklornog realizma, *Djevojke i hrasta* (1955) Kreše Golika koji uz pomoć folklorizacije nadilazi socijalnu uvjetovanost likova te *U oluji* (1952) Vatroslava Mimice u kojem je prisutno melodramatsko izlaganje kojim se izlazi iz socrealističkih okvira. Možemo reći kako je gotovo svaki hrvatski igrani film 50-ih godina za cilj imao nadilaženje ideoloških zahtjeva koji su postavljeni pred film što se najčešće postizalo nekim od oblika realizma ili kroz žanrovske forme (Šakić, 2014).



Slika 5 Scena iz filma Djevojka i hrast Kreše Golika

izvor: <http://kinotuskanac.hr/movie/djevojka-i-hrast>

Najkarakterističniji hrvatski primjeri filmova nastalih u manirima klasičnog stila su socrealistički film Fedora Hanžekovića *Svoga tela gospodar* (1957) i neorealistički film *Vlak bez voznog reda* (1959) Veljka Bulajića. Njima se pridružuju i modernistički filmovi Branka Bauera *Samoljudi* (1957) i *Tri Ane* (1959) (Šakić, 2014).

U ovom razdoblju razvoja hrvatskog filma dolazi do raslojavanja unificiranog klasičnog filmskog stila koji je bio prisutan u kinematografijama svih republika i svijeta što uz procvat autorskih poetika i stilova unutar „(...) heterogenog i estetski pluralnog europskog filmskog modernizma (...)“ (Šakić, 2014: 319) doprinijeti i raslojavanju jugoslavenske kinematografije (Šakić, 2014).

Estetski gledano, razdoblje od 1941. do 1960-ih godina zapravo je razdoblje standardizacije kinematografije kao proizvodnog sustava (otvaranje škola, akademija i festivala, izdavanje stručne literature i časopisa) te razdoblje kanonizacije klasičnog stila u narativni film, ali i početak odmaka prema modernizmu (Gilić, 2010).

3.2. Hrvatski film od 1960.- 1990-ih

Od početka 1960-ih godina na hrvatskoj filmskoj sceni dolazi do estetske, stilske, kulturne i ideološke borbe. Naime, ukidanjem nadzora nad filmskom praksom došlo je do uvođenja naknadne cenzure kroz velik broj javnih polemika i partijskih pritisaka, a tek ponekad do izravnih sudskih zabrana čime je porastao broj javnih rasprava o filmovima (Šakić, 2014).

Kada govorimo o filmskim stilovima 60-ih godina su se pojavili brojni autorski i lokalni filmski stilovi koji su omogućili barem djelomično razlikovanje republičkih kinematografija- „crni talas“ kao karakteristika srpske kinematografije, umjereni modernizam kao obilježje hrvatske kinematografije i ekspresionistička „crna serija“ kao obilježje slovenske kinematografije. Unatoč raslojavanju, jugoslavenska kinematografija, promatrajući je kroz sistematizaciju modernističkih stilova, djelovala je kao cjelovit estetski sustav. Stilska heterogenost ipak je postojala i to unutar lokalnih filmskih sredina i autora pa se tako u hrvatskoj kinematografiji 60-ih godina razlikuje poetski modernizam naturalističkog stila Antuna Vrdoljaka u filmovima *Kad čuješ zvona*(1969) i *U gori raste zelen bor* (1971) i klasični stil njegovih *Glembajeva* (1988). Stilska heterogenost prisutna je i u filmovima Vatroslava Mimice koji se najprije temelje na prustovskoj tehnici prisjećanja (film *Prometej s otoka Viševice*, 1964), kasnije na radikalnoj struji svijesti (film *Ponedjeljak ili utorak*, 1966), visokom eksperimentalnom modernizmu (*Kaja, ubit ću te*, 1967) i poetskom naturalizmu (*Događaj*, 1969) sve do kasnomodernističkopolitizma (*Seljačka buna*, 1975, *Posljednji podvig diverzanta Oblaka*, 1979) (Šakić, 2014).



Slika 6 Scena iz filma *Glembajevi* Antuna Vrdoljaka

izvor: <https://www.pulskafilmskatvornica.hr/antun-vrdoljak-glembajevi/>

Osim Vrdoljaka i Mimice stilski su varirali i Tomislav Radić koji je kreirao dva visokomodernistička politička filma *Živa istina* (1972) i *Timon* (1973), a nakon 1991. se vratio klasičnoj naraciji, zatim Krešo Golik koji je većinom ostao dosljedan klasičnom narativnom filmu (*Imam 2 mame i 2 tate*, 1968; *Tko pjeva zlo ne misli*, 1970), no imao je i jedan naturalistički film, a to je *Razmeđa* (1973). Fadil Hadžić u svom opusu ima klasične trilere (*Abeceda straha*, 1961), partizanske spektakle (*Desant na Drvar*, 1963, *Konjuh planinom*, 1966), ali i novovalne filmove nalik na zagrebačke hičkokovce (*Tri ljubavi za sat*, 1968., *Divlji*, 1969), modernističke kritičke filmove (*Protest*, 1967, *Lov na jelene*, 1972), modernističke eksperimentalne filmove (*Idu dani*, 1970) i kanonske filmove kasnog proljećarskog modernizma (*Novinar*, 1979). Od klasičnog autorskog filma krenuo je Zvonimir Berković (*Rondo*, 1966), preko modernističkog filma (*Putovanje na mjesto nesreće*, 1971) do autorskih art filmova (*Ljubavna pisma s predumišljajem*, 1985., *Kontesa Dora*, 1993). Poznati Ante Babaja krenuo je s visokomodernističko-naturalističkom folklornom *Brezom* (1967), nastavio s egzistencijalističkim modernizmom (*Mirisi, zlato i tamjan*, 1971, *Izgubljeni zavičaj*, 1980), a završio s egzistencijalističkim art filmom kasnog modernizma (*Kamenita vrata*, 1992) (Šakić, 2014).



Slika 7 Scena iz filma *Tko pjeva zlo ne misli* Kreše Golika

izvor: <http://kinotuskanac.hr/movie/tko-pjeva-zlo-ne-misli>

Ova raznovrsnost filmskih stilova ne događa se samo u hrvatskoj kinematografiji, već i u svjetskim krugovima. U Hrvatskoj je najznačajnija skupina tzv. hičkokovaca u Zagrebu (Krstó Papić s filmom *Iluzija* (1967), Branko Ivanda s filmom *Gravitacija ili fantastična mladost činovnika Borisa Horvata* (1968), *Slučajni život* (1969) Ante Peterlića te

dokumentarni filmovi Krste Papića, Zorana Tadića i Petra Krelje). Sve ove stilske različitosti i filmske struje pokazuju kako je jugoslavenska kinematografija, a s njom i hrvatski film, prošao kroz sve razvojne faze europskog modernizma- od protomodernističkih i promomodernističkih elemenata prisutnih u filmovima druge polovice 50-ih godina, preko novovalnog i romantičnog modernizma, preko učvršćenog modernizma druge polovice 60-ih godina sve do visokog i političkog modernizma koji je trajao od 1968. do kraja 1970-ih godina. Iako su se stilovi raslojavali u različitim republičkim kinematografijama i lokalnim stilovima, ipak jugoslavenska kinematografija u cjelini sadrži sve elemente europskog modernističkog filma (naturalistički, minimalistički, kazališni i folklorni stilovi) (Šakić, 2014). Upravo zbog svega navedenog Kurelec razdoblje kraja 60-ih godina smatra najživljim razdobljem u hrvatskoj kinematografiji (Kurelec, 2004)

Hrvatski filmovi 70-ih godina kategoriziraju se kao politički filmovi, ali ne samo u smislu političke struje, odnosno feljtonsko-kritičkog socijalnog filma nastalog u sjeni gušenja Hrvatskog proljeća kakvi su filmovi *Kuća* (1975) i *Novinar* Bogdana Žižića , već i politički partizanski filmovi crvenog vala kakvi su filmovi Krste Papića *Izbavitelj*, Radićev film *Timona* te Mimičina *Seljačka buna* (1573). Osim kao politički filmovi, oni se mogu smatrati i filmovima tzv. praške škole u kojima se tematizira političko razočaranje u postrevolucionarno društvo kakve pronalazimo u Belanovom *Koncertu*, Papićevim *Lisici* i mai Grlićevom *Samo jednom seljubi* (Kurelec, 2004).



Slika 8 Scena iz filma *Samo jednom se ljubi* Rajka Grlića

izvor: <https://mojtv.hr/film/12314/samo-jednom-se-ljubi.aspx>

Stilska odrednica filmova 70-ih godina je kasni, politički modernizam koji prelazi u postmodernizam. Postmodernizam ovih filmova ogleda se u melodramskoj strukturi filma i populističkoj naraciji kakvu nalazimo u Grlićevom filmu *U raljama života* (1984), Zafranovićevoj *Okupaciji u 26 slika* (1978), *Padu Italije* (1981) i *Večernjim zvonima* (1986). Osim u Zafranovićevim filmovima, talijanski tematski i stilski utjecaj pronalazimo i u političkim filmovima Veljka Bulajića kao što je *Čovjek koga treba ubiti* (1979), ali i kasniji revizionistički filmovi kasnog crvenog vala 80-ih godina kao što su *Visoki napon* (1981), *Veliki transport* (1983) i *Obećana zemlja* (1986) (Šakić, 2014).

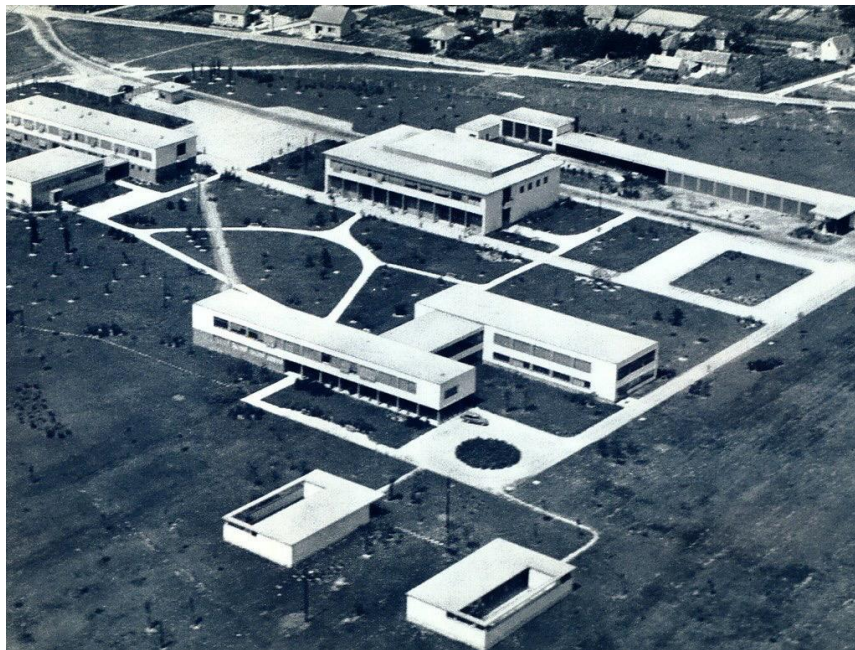
Možemo zaključiti kako se hrvatski film, ali i cjelokupna jugoslavenska kinematografija u cjelini dug niz godina nisu uspjeli odmaknuti od političkog filma što ne čudi s obzirom na činjenicu da se film u Hrvatskoj i Jugoslaviji i počeo razvijati upravo kao ideološki projekt države te je služio kao temeljni instrument ideološke borbe. Takvo stanje vladalo je sve do raspada Jugoslavije, iako je bilo zamjetno i u nekim postjugoslavenskim filmovima, ali ne u onoj mjeri u kojoj je to bilo do 1989. godine (Šakić, 2014). Kao dominantnu temu hrvatskog i jugoslavenskog filma Nikica Gilić prepoznaje temu stambenog prostora i temu socijalne depriviranosti (Gilić, 2006)

Hrvatskoj kinematografiji je bilo potrebno relativno dugo da se nakon državnog osamostaljenja počne konsolidirati, do čega je došlo tek krajem 90-ih godina. Spomenimo samo ukratko da su najistaknutiji filmski autori 90-ih godina bili Zrinko Ogresta s filmovima *Krhotine* (1992), *Isprani* (1995) i *Crvena prašina* (1999), Lukas Nola s filmovima *Rusko meso* (1997), *Nebo sateliti* (2000) i *Sami* (2001) te Vinko Brešan s filmovima *Kako je počeo rat na mom otoku* (1996) i *Maršal* (1999). Kao novovjekovna nada hrvatske kinematografije istaknuo se Dalibor Matanić sa svojim filmovima *Blagajnica hoće ići na more* (2000) i *Fine mrtve djevojke* (2002). Iako su Matanić i Brešan i u kasnijim godinama stvarali brojne filmove, zbog specifične periodizacije hrvatske kinematografije ovog rada, taj dio njihova opusa neće biti prikazan u radu. Kinematografsko novovjekovlje obilježilo je i širenje kinodvorana, reforma sustava javnih subvencija za filmske produkcije, uspostava Hrvatskog audiovizualnog centra i porast broja međunarodnih suradnji ostvarenih kroz hrvatsko članstvo u Europskom koprodukcijском filmskom fondu Eurimages (Kopić, 2016).

4. PRODUKCIJA JADRAN FILMA

Jadran film, hrvatsko filmsko poduzeće, osnovano je 10. rujna 1946. godine kao nacionalni studio za proizvodnju filmova u Hrvatskoj, a osnovala ga je Direkcija za Hrvatsku pod okriljem Filmskog preduzeća Demokratske Federativne Jugoslavije. U početku je Jadran film proizvodio samo kratkometražne dokumentarne filmove i filmske žurnale, a nedugo nakon toga je postao vodeća produkcija dugometražnih igranih filmova u Hrvatskoj (Hrvatska enciklopedija).

Filmski studiji Jadran filma bili su izgrađeni u zagrebačkom predgrađu Dubrava 1954. i 1955. godine. Filmski studiji bili su opremljeni atelijerima, laboratorijima i tonskim uređajima. Zbog svoje geografske pozicioniranosti Jadran film je od 1956. do 1962. godine djelovao kao samostalno poduzeće pod imenom Dubrava film ulazeći u brojne međunarodne koprodukcijske projekte (Hrvatska enciklopedija).



Slika 9 Prikaz Jadran filma iz zraka

izvor: <https://jadran-film.com/heritage/>

Većina hrvatskih cjelovečernjih igranih filmova snimljena je upravo u Jadran filmu, a do 1956. godine Jadran film je snimio i 118 kratkometražnih filmova koje je zbog specijalizacije proizvodnje i decentralizacije prepustio Zagreb filmu i Zora filmu. U vremenu od 1960-ih do 1990-ih Jadran film bio je jedna od najpoznatijih filmskih produkcija u Europi, a u njemu su se snimali i domaći i strani filmovi.

U Jadran film su dolazile filmske ekipe iz Italije, Češke, Rusije, Njemačke, Švedske, Austrije i SAD-a, a na vrhuncu njegova uspona paralelno se snimalo i po nekoliko filmova na različitim lokacijama. Lokacije su bile sagrađene u studijima Jadran filma i njegovih kooperanata, a samo neke od njih su Rim, Jeruzalem i Divlji zapad.



Slika 10 Prikaz kulisa Jadran filma

izvor: <https://lupiga.com/vijesti/saga-o-jadran-filmu-od-zlatnih-vremena-do-danasnjice-i-brojnih-obecanja>

Krajem 50-ih u Jadran film došle su prve inozemne filmske ekipe i to iz Italije. Upravo su talijanske filmske ekipe uvele Jadran film u posao i pomogle im u organizaciji potrebnih službi i specijalista za snimanje poput kaskadera, scenografa, statista i drugih. U početku su se snimali filmovi s biblijskim motivima poput Davida i Golijata, a kasnije sve vrste filmova jer je Jadran film mogao izraditi rimski grad, vikinško selo, Egipat i druge potrebne lokacije, a i smještaj filmskog osoblja je bio cjenovno puno povoljniji nego u drugih europskih gradovima, a na jednakoj razini.

Neki od najznačajnijih stranih filmova snimanih u Jadran filmu je svakako saga o Winnetou s deset filmova, ali i neki Oscarom nagrađeni filmovi poput američkog filma *Sofijin izbor* redatelja Alana Pakule, njemački film *Limeni bubanj* Volкера Schlöndorffa koji je 1979. okrunjen Oscarom za najbolji strani film. Također, u Jadran filmu je 1962. godine snimljena i ekranizacija Kafkina romana *Proces* koju je režirao američki redatelj Orson Welles. Kada govorimo o serijama u Jadran filmu snimljena su i dva nastavka američke serije

Dvanaestorica žigosanih, dio filma *Noć lisice*, nekoliko epizoda serije *Vjetrovi rata* te dio serijala *Rat i sjećanja*.

Prvi hrvatski igrani film snimljen u produkciji Jadran filma bio je film *Živjeće narod* (1947) Nikole Popovića (Hrvatska enciklopedija), a još neki od značajnijih filmova su:

- *Plavi 9* (1950)
- *Djevojka i hrast* (1955)
- *Cesta duga godinu dana* (1958)
- *Vlak bez voznog reda* (1959)
- *Deveti kruh* (1960)
- *Potruga za zmajem* (1961)
- *Pravo stanje stvari* (1964)
- *Breza* (1967)
- *Imam 2 mame i 2 tate* (1968)
- *Put u raj* (1970)
- *Čovjek kojeg treba ubiti* (1979)
- *Kiklop* (1982)
- *Glembajevi* (1988)
- *Kamenita vrata* (1992)
- *Kad mrtvi zapjevaju* (1998)

Velik broj filmova produciranih u Jadran filmu dobili su i velik broj nagrada i priznanja na domaćim i svjetskim festivalima pa je tako prikupljeno više od 150 nagrada u Puli, 35 nagrada na raznim festivalima u SFRJ i 120 inozemnih priznanja (4 nagrade u Veneciji i 3 nominacije za Oscar), a Jadran film kao poduzeće dobilo je i Privrednu nagradu grada Zagreba (Hrvatska enciklopedija).

4.1. Propast filmskog diva

Uslijed reorganizacije filmskih poduzeća i donošenja novog Zakona o filmu do kojih je došlo sredinom 50-ih godina , dolazi i do promjena na čelu Jadran filma. Naime, umjesto

Ive Jelovice na čelo ove produkcije kao glavni direktor dolazi Ivo Vrhovec koji na funkciji ostaje idućih 12 godina što je najduži mandat u direktora Jadran filma do tada. Vrhovec je svoj mandat započeo prekidanjem snimanja igranog filma *Mala Jole* Nikše Fulgosija. Svoju odluku nikada nikome nije objasnio, a nije bila ni medijski popraćena (Fabris, 2016).

Kasnije Vrhovec bira redatelja filmske ekranizacije Kolarove pripovijetke *Svoga tela gospodar*. S obzirom da krajem 50-ih dolazi do potrebe da film tematizira svakodnevni život, suvremene ljude i njihove živote, Nikola Tahnhofer 1958. godine stvara film *H-8* u kojem prikazuje svakodnevne probleme običnih ljudi. Godinu dana nakon njegova filma izlazi film Veljka Bulajića *Vlak bez voznog reda* (1959) koji se smatra prekretnicom u hrvatskom i jugoslavenskom filmu te govori o velikim migracijama naroda u poslijeratnim godinama (Fabris, 2016).

Unatoč brojnim snimljenim filmovima koji su se dokazali kao filmske uspješnice, propast Jadran filma je uslijed privatizacije bila neizbježna. Godine 2011. Jadran film dobiva opomenu Burze zbog nedostavljanja financijskog izvještaja za prethodnu godinu. Tome se ne treba čuditi obzirom da je Jadran film i u prethodnim godinama bilježio velike gubitke što mu je onemogućilo snimanje kvalitetnih filmova i suradnju s velikim međunarodnim koprodukcijama. Zbog toga je Jadran film postao očit primjer uništenja kinomreža pod utjecajem poslijeratne privatizacije (Fabris, 2016).

5. ANALIZA FILMOVA *NE OKREĆI SE SINE I CIGULI MIGULI*

Kako bi se teorijski utemeljeno krenulo u analizu filmova produkcije Jadran filma u uvodu ovog poglavlja krenut će se od filmakao medija kroz koji se prezentiraju svjetovi i stvarnosti koja se poima kao mjesto prožimanja fizičkog i spektakularnog prostora, kako je to u svojoj studiji Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa i Azija prikazala filmska teoretičarka i redateljica Saša Vojković. Naime, Vojković je filmu pristupila kao kulturalnom ekranu u kojem se proizvode subjekti, odnosno identiteti, a shvaćen je kao entitet definiran kroz odnos između „(...) kinematografskog aparata (...)“ (Vojković 2008: 103) i ljudi.

Vojković je kroz primjenu marksističkih i psihoanalitičkih pretpostavki medij filma definirala kao oblik ideološke fantazije na ekranu čiji je identitet objasnila kroz metode feminističkih i postkolonijalnih teorija u kojem je funkcija filma objašnjena kao kulturni ekran u funkciji teoretizacije subjekta. Termin kulturnog ekrana autorica je preuzela od Kaje Silverman, a koji je definiran skup ideološki označenih reprezentacija uz pomoć kojih su vizualno definirani članovi određene kulture te koji ih čine različitima u odnosu na pripadnike drugih kultura (Vojković, 2008).

Upravo će se u nastavku rada kroz analizu filmova *Ne okreći se sine* i *CiguliMiguli* produkcijske kuće Jadran film prikazati odnos njihovih redatelja prema tada aktualnim ideologijama i percepciji drugih i drugačijih.

5.1. Analiza filma *CiguliMiguli*

Film *CiguliMiguli* je hrvatski dugometražni igrani film redatelja Branka Marjanovića i scenarista Jože Horvata snimljen 1952. godine. Kada govorimo o filmu *CiguliMiguli*, koji je dugo vremena bio cenzuriran, vrlo je važno kritički osvrt započeti definiranjem same filmske vrste igranog filma koji se, prema Giliću, „(...) definira nastankom fikcionalnog (mogućeg) svijeta (...)“ (Gilić, 2007: 100) zbog čega njegove žanrove treba shvatiti kao moguće varijante, odnosno reference na zbilju. Iako obilježnost filma filmskom vrstom utječe na neke njegove strukturne posebnosti poput broja likova, broja događaja koji će se u filmu prikazati, način razrade radnje i slično, ta značajka nikako bi trebala imati posljedice u aspektu njegove recepcije kod publike i kritike, iako ona ima utjecaj na „značenjsko bogatstvo

i zahvaćenu širinu prikazanog svijeta“ (Gilić, 2007: 102). Kada je riječ o žanru filma *CiguliMiguli* on je dugometražni ili cjelovečernji film koji prikazuje velik isječak iz života likova u kojem se zbiva velik broj događaja u kojem sudjeluje velik broj likova što doprinosi njegovoj cjelovitosti prikazivanja fiktivnog svijet (Gilić, 2007).

5.1.1. Razgradnja sovjetske dogme

Film *CiguliMiguli* nastao je 50-ih godina 20. stoljeća, u razdoblju klasičnog narativnog stila kao estetske dominante, no i u razdoblju u kojem je državna administrativna kinematografija zamijenjena tzv. samoupravnim modelom. Unatoč ideološkoj regulaciji, Branko Marjanović 1952. snima film u duhu socijalističkog realizma u kojem uz pomoć socrealističkih kalupa pokušava razgraditi sovjetsku dogmu (Šakić, 2014). Marjanovićev bunt vidljiv je u samom pokušaju da istraži različite mogućnosti filmskog medija i pripovijedanja u vremenu kada je ideologija izvršavala velike pritiske na domaću kinematografiju. U tom kontekstu Marjanović smješta radnju u provincijski gradić u koji kao predstavnik sovjetskog birokratizma (Polimac, 2005) dolazi Ivan Ivanović, prosvjetni referent za kulturu kojemu je zadatak reformiranje kulturnog života na način koji je najprikladniji socijalističkom načinu života, odnosno „Kultura za najšire slojeve društva!“. Kao sredstvo masovne propagande i općeg prosvjećivanja u socijalističkom duhu (Turković, 2005) smatrao se i sam film pedesetih godina, stoga ne čudi ova referenca na početku. Ukidanje pet postojećih glazbenih društava (referiranje na Petogodišnji plan) Ivan Ivanović smatra žrtvom koja mora biti podnesena za izgradnju socijalističke kulture. Prilikom obavještavanja društava o njihovom ukidanju u krupnom planu se prikazuje polucilindar kao simbol buržoazije za koju Ivanović smatra kako „zamračuje svijest“ i onemogućuje pomak na bolje. Okrenutost filma satiri i komediji u prikazu kulturnog predstavnika nove vlasti i njegov poraz od sumnjičave hrvatske malograđanštine (Zečević, 2009) ne treba čuditi s obzirom da scenarij potpisuje Joža Horvat, autor kazališne komedije *Prst pred nosom* koji je bio svojevrsna garancija kako film „neće skrenuti na politički nepoćudne staze“ (Škrabalo, 1998: 188) jer je Horvat bio miljenik Đilasa (Polimac, 2005). Neki od elemenata komičnosti i satire u filmu ostvareni su kroz komentare likova poput: „Ak je i za socijalizam, to je preveć“, „Ivan Ivanović od nas traži da budemo glumci. Dobro. Ja sam i za to. Bit ćemo glumci. Ako je to u interesu socijalizma, je li?“ ili pak već prije spomenutog polucilindra kao simbola buržoazije te moto koji se pojavljuje na samom početku filma, a on glasi: „Svaka sličnost s mrtvima isključena“. Također, komična je

i Ivanovićeve fanatičnost da reformira kulturni život u gradu što kod stanovnika izaziva porugu, ali i revolt zbog zadiranja uhodanih i duboko ukorijenjenih oblika njihovog kulturnog djelovanja (Škrabalo, 1998). Ivanovićeve fanatičnost ne prestaje ni nakon masovne pobune i međusobne tuče glazbenika čija je malograđanština istaknuta scenom u kojoj omladina glazbenike tjera vatrogasnim šmrkom, već se odlučuje na uklanjanje kipa CigulijaMigulija s glavnog trga kao središnjeg motiva cijelog filma. Tijekom cijelog filma Marjanović se učestalo vraća na kip koji je u krupnom kadru bez pretjeranog objašnjavanja takvog stilskog pomaka (Zečević, 2009). Upravo jer scena prekrivanja kipa CigulijaMigulija daskama kod kritike izazvala burne reakcije jer ih je podsjetila na uklanjanje spomenika bana Josipa Jelačića s Trga Republike (Polimac, 2005). Taj čin izazvao je ovoga puta otpor svih stanovnika, a ipak ga predvode omladinci koji grade novi Dom kulture na čijem otvorenju pjevaju ponovno ujedinjena glazbena društva izvodeći svečanu skladbu „Naš grad je slobodan“.



Slika 11 Scena iz filma CiguliMiguli

Izvor: <https://zff.hr/arhiva/2016/en/movies/ciguli-miguli/>

Kada je riječ o tehničkim komponentama filma one su prikazivale privid bogatstva hrvatske kinematografije što je vidljivo u korištenju kрана za snimanje, lutanju kamere po pročeljima gradskih kuća, nakošen panoramski kadar tijekom prikaza pijanstva voditelja sukoba gradskih glazbenih društava kojem je cilj naglasiti pijanstvo sudionika, prikaz određenih simbola u krupnom kadru (poput cilindra) (Zečević, 2009), prikaz začuđenih lica

aktera događaja u krupnom planu, prekid scene praćen zatvaranjem vrata ili prozora, uporaba svjetla u interijerima i eksterijerima te dnevnim i noćnim scenama (Polimac, 2005). U ovom kontekstu možemo reći kako su se Marjanović i Horvat dijelom i poigrali s kamerom kako bi istodobno prikazali i raskoš tadašnje produkcije, ali i element komičnosti i šašavosti kakav je bio prisutan u američkim komedijama toga razdoblja (Zečević, 2009). Novine su također primijenjene i u pripovjednim segmentima pa se tako nerijetko likovi izravno obraćaju kameri ili pak razgovaraju s naratorom filma. Osim toga, film obiluje i efektnom glazbom koju potpisuje Ivo Tijardović (Polimac, 2005), neke od skladbi poput one „Ljubav je naša“ je osim filmske glazbe i melodija koja se koristi kao naslovna tema (Paulus, 2014). Pjesme koje je napisao Gustav Krklec imale su i dramaturšku ulogu u cjelokupnom filmu (Škrabalo, 1998).

Iako je film *CiguliMiguli* većinski studijsko ostvarenje čime je prikazana velika produkcijska moć tadašnje hrvatske kinematografije, takve prednosti u filmu nisu u potpunosti iskorištene, dapače dobiven je suprotan efekt. Naime, iako u filmu glume mnogi tadašnji poznati glumci (Ljubomir Didić, August Cilić, Viktor Bek, JožaSeb), a snimatelj je bio vrhunski stručnjak, zbog scenarijskih i redateljskih propusta film je prepun narativne višeslojnosti koja nije kontrolirana do kraja niti su svi započeti pripovjedni putevi zaokruženi (Zečević, 2009). Također, u filmu je prisutan prevelik broj likova, najprije onih tipskih poput predstavnika glazbenih društava, a onda i ostalih što je dodatno otežalo smisljeno i primjereno zaokruživanje pripovjednih tokova koji su se u ovom slučaju previše razgranali tijekom filma. Elementi mjuzikla (Zečević, 2009) koji su prisutni u scenama mladog zaljubljenog para, također su nešto što je autor započeo, vjerojatno je odgovor na metatekst zabranjene ljubavi Romea i Julije koji također zbog svađe roditelja nisu mogli ostvariti svoju ljubav. Njihovu priču nije uspješno zaokružio i zapravo ih je prema mom mišljenju mogao u potpunosti ispustiti jer bi i bez njih siže i ideja cijelog filma bile razumljive. Na ovaj način ti elementi, iako su vjerojatno trebali, nisu nadopunili radnju, nisu joj pridonijeli, već su je samo bespotrebno opteretili. Tezi o prerazgranatoj radnji govori i činjenica o tome kako su dvije glavne radnje- tučnjava glazbenika i završno prokazivanje Ivanovićeve nesposobnosti ostvarene na vrlo jednostavan, gotovo naivan način- kroz ponavljanje i mehaničko preplitanje zbivanja (Polimac, 2005).

5.1.2. Film *CiguliMiguli* kao dokument mentaliteta

Za kraj ćemo se osvrnuti na filmske kritike filma *CiguliMiguli* koje mu nisu bile nimalo naklonjene o čemu dovoljno govori sama činjenica kako je film sve do ožujka 1977. bio zabranjen za javno prikazivanje, a ni tada njegovo prikazivanje nije dovoljno popraćeno. Neke od glavnih kritika, koje su film komentirale kroz ideološke, a ne umjetničke parametre (Turković, 2005), odnosile su se na to da film veliča malograđanštinu i buržoaziju, a da se protivi narodnoj vlasti i socijalizmu te da u nekim scenama čak ismijava narodne vrednote makedonskog naroda (scena u kojoj glazbenici uče makedonski narodni ples *teškoto*) (Polimac, 2005). Iako je *CiguliMiguli* u konačnici dobio dozvolu za prikazivanje, za to je bilo potrebno četvrt stoljeća nakon kojeg je njegova tematika postala bespredmetna, no neke interpretacije poput one Škrabalove navode kako „(...) on ostaje neprijeporan dokument mentaliteta i raspoloženja svoga vremena, a njegova sudbina predstavlja svjedočanstvo kako čak ni za takvu dobroćudnu i neškodljivu šalu nije bilo razumijevanja u službenim krugovima.“ (Škrabalo, 1998).

5.2. Analiza filma *Ne okreći se sine*

Film *Ne okreći se sine* redatelja Branka Bauera nastao je nakon filmova *Sinji galeb* (1953) i *Milioni na otoku* (1955) te predstavlja njegov treći cjelovečernji film. Upravo je film *Ne okreći se sine* etablirao Branka Bauera kao ozbiljna i kvalitetna redatelja koji je do tada slovio za odlična redatelja omladinskih filmova. U idućih 10 godina Bauer je bio „(...) jedan od najplodnijih jugoslavenskih redatelja kada će raditi u gotovo svim zemljama bivše SFRJ i biti cijenjen kao najvjekštiji zanatlija tadašnjeg jugoslavenskog filma.“ (Pavičić, 2004: 63).

Na početku, bitno je spomenuti Juricu Pavičića koji je napisao esej *Žanr i ideologija u filmu Ne okreći se sine* koji će poslužiti pri analizi. Film *Ne okreći se sine* snimljen je u veljači 1956. godine na lokacijama u Zagrebu i okolici Velike Gorice, snimanje je trajalo 38 dana, a budžet je iznosio 32 milijuna dinara. Premijerno prikazivanje filma bilo je na Trećem pulskom festivalu 1956. godine na kojem je ovaj Bauerov film u kategoriji 11 cjelovečernih filmova ocijenjen kao iznimka te vrijedan nagrađivanja. Na kraju festivala film *Ne okreći se sine* dobio je priznanje za najbolji film, a Bauer je nagrađen Velikom zlatnom arenom za

režiju, dok je Bert Sotlar dobio Arenu za najbolju mušku ulogu. Također, scenarist Željko Zigotta dobio je drugu nagradu za scenografiju, a film je još dobio i nagradu žirija kritike za najbolji film (Munitić, 1978). Ipak, unatoč svim nagradama, film *Ne okreći se sine* je, iako je triler, bio puno bolje gledan nego što se očekivalo, no na kraju godine je ipak proglašen najboljim filmom godine, a prodan je za distribuciju na 12 inozemnih tržišta (Italija, SAD, Norveška, Izrael i druge).

Važnost ovoga filma ipak se krije u njegovu utjecaju na onodobnu hrvatsku i jugoslavensku produkciju pa je tako pod Bauerovim utjecajem kasnih 50-ih godina te početkom 60-ih komorni ratni triler postao dominantnim žanrom domaće kinematografije (film Šime Šimatovića *Naši se putovi razilaze* (1957), *Osmo vrata* (1959) i *Dvostruki obruč* (1963) Nikole Tangofera, *Kota* (1960) Mate Relje i *Abeceda straha* (1961) Fadila Hadžića) (Pavičić, 2004). Upravo je zahvaljujući filmu *Ne okreći se sine* ratni film u Jugoslaviji prešao iz „(...) krute socrealističke epike u područje zapadnih (mahom angloameričkih) žanrovskih utjecaja (...)“ (Pavičić, 2004: 64), a jugoslavenski filmovi počeli su usvajati dramaturške, žanrovske i izvedbene standarde stranog komercijalnog filma. Upravo zato možemo reći kako film *Ne okreći se sine* prelazi iz socrealističke kinematografije u kinematografiju zrelog narativnog stila (Pavičić, 2004). Turković u svojoj zbirci eseja *Razumijevanje filma: Ogledi iz teorije filma* navodi preglednost pripovijedanja i složenu konstrukciju fabule kao odrednice zrelog narativnog stila. Bitna odlika ovog stila je i uvođenje govornih informacija koje su zaslužne za suptilniju glumu temeljenu na ljudskom ponašanju (Turković, 2012). Prizori koji su auditivnim komponentama postali življi i prisutniji moraju ispunjavati normu interesne važnosti pokaznog zbivanja te posjedovati najpogodniju točku promatranja i fabulističku funkcionalnost pripovijedanja (Turković, 2012). Također, ovaj stil stvara protagoniste koji imaju aktivnu ulogu značajnu za fabulu. Konkretni primjer zrelog narativnog stila u filmu *Ne okreći se sine* je konstantno pojavljivanje likova kao što su Vera, židovski slikar Leo te supružnici Dobrić koji bitno sudjeluju u radnji te imaju veliki utjecaj na fabulativni slijed događaja. Možemo izdvojiti scenu Verinog telefoniranja u kojoj ona odlučuje o sudbini glavnog lika, odnosno, svojim djelovanjem može promijeniti cijeli slijed radnje.

Najveće kritike ovaj film doživio je zbog toga što je bio žanrovski pa mu tako kritičari zamjeraju što je Bauer napravio kriminalističku dramu, što su likovi nedovoljno psihološki produbljeni, što film nema dovoljno snage i slično. Upravo zato Turković navodi kako filmska kritika Bauera nikada nije voljela ni razumjela, smatrajući kako je film *Ne okreći se*

sine Bauera učinio i profesionalnim i filmsko-političkim autoritetom postajući tako „(...) reprezentom ideološki uzorne upotrebe klasičnog stila.“ (Turković, 2002: 17).



Slika 12 Scena iz filma *ne okreći se sine*

Izvor: <https://mojtv.hr/film/10321/ne-okreci-se-sine.aspx>

5.2.1. Žanrovska realizacija filma *Ne okreći se sine*

Bitna značajka ovoga filma svakako je “Vješto prepletanje melodramskog i trilerskog (...)” (Pavičić, 2004: 66). Ono što je najviše ostavilo utisak je zasigurno Bauerova “(...) realizacija trilerskih žanrovskih zahtjeva.” (Pavičić, 2004: 66). Naime, srž filma *Ne okreći se sine* nalazi se u zabrinutosti glavnog lika nad svojom sudbinom. Bauer se koristi tehnikom prebacivanja mikrosižejne razine na mikrostilsku razinu, odnosno na razinu izvedbe određenih scena (Pavičić, 2004). U nekim prizorima majstorski uvodi retardacije koje u gledateljima stvaraju napetost iako, ponekad, zbivanja nisu takva. Dodatnu napetost u gledateljima stvara i dvosmislenost određenih događaja zbog kojih radnja nije predvidljiva. U tom smislu, prema Pavičiću, Bauerov redateljski zaštitni znak je trilerska retardacija.

Upotreba trilerske retardacije već u uvodnom prizoru anticipira njenu učestalu pojavu kroz cijeli film. Započeta je bijegom antifašista, čija je sudbina logor Jasenovac, kroz razvaljeni pod stočnog vagona vlaka. U ovoj sceni zorno je prikazan postupak *in medias res* uvođenja u radnju kojim se gledatelja već na samom početku privlači da nastavi gledati film. Također, napetost je produbljena i likovima stražara na koje je, u trenutku krika jednog od

bjeganaca, usmjerena pozornost. “Inverzijom subjektivnog i objektivnog kadra Bauer postiže efekt neizvjesnosti (...)” (Pavičić, 2004: 66). Iduća trilerska retardacija očituje se u dolasku vlaka na most. Kao što je ranije spomenuto, karakteristika zrelog narativnog stila upotreba je auditivnih komponenata kojima se Bauer poigrava koristeći akustični motiv kloporenja vlaka. Ovaj se motiv možda na prvu čini beznačajan, no on ga pretvara u “(...) upaljač *suspensea*: dolazak mosta znači približavanje odlučnoga trenutka.” (Pavičić, 2004: 66).

Kao što je već spomenuto, Bauer provodi retardaciju cijelim filmom pa je ona vidljiva i u sceni gdje Neven Novak dolazi svojoj bivšoj ljubavnici Veri koja je sada zaljubljena u Nijemca. Njihov razgovor prekinut je kucanjem susjede koja ne smije vidjeti Novaka na vratima. Također, u ovom prizoru filma, retardacija je pojačana Verinim odlaskom u drugu sobu gdje telefonira, a sudbina Novaka ostaje visjeti u zraku. Gledateljima se pruža mogućnost u kojoj bi Vera mogla izdati Novaka. Ovakav slijed događaja opravdava trilersku retardaciju kao Bauerov zaštitni znak, kako i sam Pavičić navodi u svom eseju. U ovim prizorima Bauer uvodi i motiv psa. “Taj motiv, faktički posuđen iz Homera, imat će žanrovsko opravdanje u samoj završnici sekvence.” (Pavičić, 2004: 66). Verin pas mogao bi odati Novaka koji je u bijegu i skriva se od njemačkog oficira. Retardacija se nastavlja i u sceni gostione Vrbas u kojoj Novak čeka svoju sudbinu, “(...) hoće li dobiti vezu za partizane ili će upasti u klopku.” (Pavičić, 2004: 66).

Retardacija nije jedina tehnika kojom Bauer u filmu *Ne okreći se sine* stvara sumnju i napetost. Tako su u cijeloj priči svoje mjesto dobili su i misteriozni likovi. “(...) uvođenje tajanstvenih epizodnih likova čija funkcija, motivacija i svjetonazor gledateljima nisu jasni.” (Pavičić, 2004: 67). Upravo je Vera jedan od takvih likova za koje gledatelji sumnjaju da će izdati bivšeg ljubavnika Novaka. Drugi takav lik je Paola, sluškinja židovskog slikara Lea kod kojeg se Novak skriva. Paola Bauer daje posebnu važnost. Zbog svoje “(...) sumnjičavosti lik Leove domaćice pritom neodoljivo podsjeća na onaj kućedomaćice (Judith Anderson) iz Hitchcockove *Rebecce* (1940).” (Pavičić, 2004:67). Na kraju će sumnja u Paolin lik biti opravdana. Odaje Novaka, no posljedice za Lea su nepostojeće. Prema Pavičiću, time je Bauer ublažio tragičnost njezinog lika (Pavičić, 2004).

Usprkos retardaciji kojom je Bauer postigao većinu napetosti, onu posebnu stvorio je dvama epizodistima- ustaškim agentom i čistačem cipela. Agent se prvi puta pojavljuje u centrali ustaške policije. U toj sceni svjedočimo optužbama njegovog nadređenog koji ga okrivljuje da je pijan. Kasnije, zbog agentovog došaptavanja s čistačem cipela, možemo

pretpostaviti kako je taj isti čistač zapravo policijski špič. Potom dolazi do te osobite napetosti koju Bauer stvara spomenutim epizodistima. Gledatelji sumnjaju u iskrenost čistača kada se Novak nađe usred policijske racije. Iako ga čistač upućuje gdje treba ići, postavlja se pitanje je li to zamka. Spektakularna napetost stvorena je agentovim izdvajanjem Novaka iz reda, s obzirom da znamo što slijedi ako ga pronađu. Tada dolazi do raspleta i obrata u kojem Novak i njegov sin bivaju pušteni. Zbog ovakvog raspleta gledatelji su posve nesigurni u namjere agenta i čistača cipela. Njihova ponovna prisutnost u filmu, kao obični gosti u gostionici Vrbas, “(...) ponovo aktivira *suspense* (...)” (Pavičić, 2004: 67). Konačan rasplet priče ova dva lika epizodista očituje se u saznanju da je čistač cipela veza za partizane.

Trilerska efektnost postignuta je i vještim izborom glumaca pa tako agenta glumi Madunić koji ima iskustva u utjelovljenju negativaca na filmskom platnu, a čistača glumac patuljastog rasta neugledna izgleda koji u gledateljima izaziva jezu (Pavičić, 2004). Također, sina Zorana glumi Zlatko Lukman, “(...) dijete pomalo nesimpatična izgleda i sraslih obrva, koje izgleda kao neka minijaturna inačica Ante Pavelića.” (Pavičić, 2004: 67). Takvim odabirom glumaca Bauer produbljuje emocionalnu distancu između oca i otuđenog sina što je dodatno pojačalo melodramski odnos u filmu (Pavičić, 2004).

Film *Ne okreći se sine* po mnogima je film „(...) diskretne nenametljive retoričnosti (...)“ (Pavičić, 2004: 67) pri čemu se Bauer okreće najmanje napadnim planovima poput bliskog, srednjeg i polutotala. Total koristi na samom kraju filma kada se iz gornjeg rakursa prikazuju polje i bjegunci. U toj sceni vidljivo je da je Novak ranjen i da šepa. Pavičić objašnjava kako je u filmu vrlo česta upotreba donjeg i gornjeg rakursa koji su redovito izvedeni iz prostora i motivirani istim višerazinskim prostorom poput stubišta, pogleda kroz prozor, pogleda na potkrovlje, pogleda s mosta u ponor i slično, čime se primjenjuje urbana ikonografija što se dijelom može smatrati i utjecajem *filma noira* (Pavičić, 2004).

Bauerova upotreba glazbe u filmu svodi se na “(...) funkcionalizam/minimalizam (...)” (Pavičić, 2004: 67). Uzor na ovom području bio mu je Tarkovski koji umjesto glazbe koristi dijegetički šum. Konkretni primjer nalazi se na samom početku filma gdje Bauer koristi zvukove kloporenja vlaka po pruzi. Ovakvim auditivnim rješenjem postiže se *suspensa*. U filmu se koristi i glazba Bojana Adamića koja je poslužila isključivo kao melodramski motiv. To se može primijetiti u sceni Novakova otvaranja tavanskog prozora kroz kojeg gleda oca i sina kako šetaju i time se prisjećajući vlastitog djetinjstva. Finale filma obilježava zvuk vojnog motocikla i partizanske strojnice koja ubija motocikliste koji se vrte u

krug udarajući u stare automobile. Bauer je često u svojim intervjuima zvukove iz zadnje scene prikazivao kao improvizaciju, “(...) međutim, jasno se vidi da je motivacija za taj motiv bila manje vizualna, a više akustička.” (Pavičić, 2004: 67).

5.2.2. Prostor kao sredstvo ideologiziranja

Za razliku od drugih redatelja ratnih trilera, Baueru je prostor iznimno važan. Dok mnogi redatelji klasičnih ratnih trilera ne posežu za urbanom scenografijom, Bauer se time može pohvaliti. Tim postupkom u svoj film uvodi element ekspresionizma koji je jedno od glavnih obilježja ranog *film noir*a. Fokusira se na “(...) moderne, osvjetljene, geometrijski jednostavne i funkcionalističke prostore (...)” (Pavičić, 2004: 69) tipične za međuratnu arhitekturu. Dakle, Bauer izbjegava scenografiju kakva se koristila u drugim ratnim trilerima, stare prigradske četvri.

Samim time, prostori u kojima se odigravaju scene uređene su pod istim utjecajem, „(...) oku ugodne, svijetle i lijepe prostore vlastite likove predstavlja kao moderne, uspješne i situirane pripadnike srednje klase, čiji bi život vjerojatno bio poletan i optimističan da se nije dogodio rat.“ (Pavičić, 2004: 69). Dom Dobrićevih jedini je tipičan ambijent građanstva u filmu koji „(...) odaje dojam da u njemu stanuju uljuđeni, valjani ljudi u čije se živote uselio rat.“ (Pavčić, 2004: 69).

Scenografija filma *Ne okreći se sine* vrlo je važna za njegovo cjelokupno razumijevanje jer on “(...) ne pripovijeda o klasama ili društvenim grupama koje su karakteristično reprezentirane u titoističkim ratnim epopejama.” (Pavičić, 2004: 69). Bauer se ne služi urbanim samo kod scenografija, već i kod likova koji su građani srednjeg staleža. Iz toga se svakako može zaključiti da rat ne utječe samo na siromašni puk, nego zahvaća i cijelokupno građanstvo. Stoga, Bauerov glavni lik Novak pripada srednjoj klasi. Također, saznajemo da je predratni udovac i inženjer, a njegovo političko i ideološko opredjeljenje nije sasvim jasno. No, ipak u filmu postoje likovi koji nam daju uvid u svoj svjetonazor, kao što su židovski slikar Leo ili ustaški bojnici Ivica. “Takva socijalna stratifikacija izmicala je ideološkom manihejstvu podrazumijevanu u komunističkom ratnom filmu.” (Pavičić, 2004: 69). Do tada nije bilo primjera miješanja likova različitih ideoloških pozadina i stvaranja odnosa među njima. Konkretni primjer u filmu je Vera koja je u vezi s njemačkim oficijom, ali istovremeno pomaže i Novaku u skrivanju. Također je tu i progonjeni židovski slikar Leo

koji slikaportrete ustašama. U tom kontekst miješaju se i svjetonazori malog Zorana i svećenika u njegovom internatu.

“(…) ideološki neortodoksno karakteriziranje (…)” (Pavičić, 2004: 70) likova najbolje je prikazano na obitelj Dobrić kod kojih Novak dolazi kada dođe u Zagreb, koji ga ljubazno primaju. Bauer likom njihova sina Ivica stvara paradoks jer supružnici ne taje da je on zapravo ustaški bojnik, zbog čega Pavičić konstatira kako: „Takvo humaniziranje obitelji neprijatelja već je po sebi novum u partizanskom filmu, a pogotovo činjenica da roditelji fašista izravno pomažu junaku, a da se on tomu čak i ne čudi.“ (Pavičić, 2004: 70).

Kako to biva u zreлом narativnom stilu, protagonisti Dobrić nisu samo usputne figure, nego se njihova uloga i dalje prati. Postupak koji dovodi do previranja svjetonazora njegovih roditelja i Ivica je njegova izdaja Novaka ustaškoj nadzornoj službi. „Ivica nije kriv pred nekom partijskom, ideološkom ili domoljubnom porotom: kriv je u očima roditelja, što osudi ponovno daje punokrvnu, egzistencijalnu težinu.“ (Pavičić, 2004: 70).

5.2.3. Bauerov pogled na Drugi svjetski rat

U filmu *Ne okreći se sine* prisutna je i interiorizacija politike i to u sceni svađe oca i sina obitelji Dobrić do koje dolazi kada roditelji saznaju kako je njihov sin Ivica izdao svog prijatelja Novaka (Pavičić, 2004). Otac nije ljut zato što mu je sin ustaša, ljut je jer ne raspoznaje prave vrijednosti, prijatelja. Sin se ne slaže s ocem za kojeg smatra kako posjeduje staromodne ideale i svjetonazor. Pavičić navodi kako je ta scena u kontekstu partizanskih filmova vrlo kontroverzna i kako zapravo čudi što nije privukla više pozornosti interpretatora. Takav Bauerov potez Pavičić interpretira kao Bauerovo nesvjesno davanje neortodoksnog pogleda na Drugi svjetski rat, što nije bilo rijetkost u tadašnjoj partizanskoj kinematografiji. Paradoksalnim se smatra i potez Bauerovog junaka koji u krucijalnoj sceni filma ne pomaže partizanskom bjeguncu u ime novog, za što se zagovarao komunizam, već u ime starinskog. Bitno je spomenuti da Bauer ne smatra otpor fašizmu kao nešto epohalno i značajno na način na koji se to predstavljalo, već je stvar u svjetonazoru, vrijednostima i idealima koji vode čovjeka u pravom smjeru, a to je onaj smjer protiv fašizma. Sasvim je jasna Bauerovaidentifikacija s njegovim likovima jer su vođeni istim pravilom. Samim time je Neven Novak lik koji je prvenstveno otac, a zatim borac, roditelji Dobrića najprije pomažu Nevenu, a onda čak odlaze u internat pronaći i njegova sina, Vera i Leo pomažu Novaku u

bijegu. “Ipak, kod svih tih likova odvagnut će “starinski nazori”, ili – prevedeno – temeljna građanska etika.” (Pavičić, 2004: 71). Dakle, jasno je kako Bauer ne želi dozvoliti svojim likovima da podlegnu ideološkim aparatima te bi se moglo reći kako daje svojevrsnu kritiku novom razdoblju u kojem se našao, novim idejama i vrijednosnim sustavima. Ova misao je zapravo zapanjujuća s obzirom da je film produkt komunističke proizvodnje.

Hrvoje Hribar odnos Bauera i komunističke ideologije opisuje idućim riječima: „Bauer je imao smisla za mrtvi kut ideologije te bi svoj film smjestio tamo gdje je njezina blizina neposredna, ali snaga najmanja“ (Hribar, 2002, prema Pavičić, 2004: 71). Ova tvrdnja odlično se ocrtava u Bauerovu tretiranju partizana u filmu *Ne okreći se sine* u kojem su oni svedeni na kratak i impersonalan kadar i to onaj na kraju filma kada Novak pogiba i sinu Zoranu govori da se ne okreće, a sin potom trči prema šumi „(...) koja fizički opredmećuje slobodni teritorij“ (Pavičić, 2004: 71), a za njim juri njemački tricikl kada se u grmu prikazuje cijev puškomitraljeza nakon čega slijedi rafal i pogibelj progonitelja. Ovakav prikaz partizana je vrlo intrigantan jer gledatelju nije jasno zašto partizani nisu pomogli Novaku, kao ni što ne vidimo ljude među koje je Zoran dospio. Ovakav misteriozan rasplet događaja mogao bi se shvatiti kao režiserska pogreška. Ipak, u Bauerovu filmu takav slijed možemo interpretirati kao alegoriju između Bauera i ideologije jer „(...) postojanje partizana slobodnog teritorija, šume, prostora koji je 'preko rijeke' sa svim mitološkim implikacijama – premisa je Bauerovih filmova, premisa koja orijentira i daje smisao djelovanju glavnog junaka.“ (Pavičić, 2004: 71). Bauer, prema Pavičićevu mišljenju, partizanski pokret tretira kao primarnog pokretača filma bez kojeg cijele fabule ne bi ni bilo, iako partizani u nju nisu izravno ni uključeni. Položaj i opis partizana u filmu zapravo možemo gledati kao presliku komunističke ideologije gdje vanjske i realne ideološke regulative nemaju svoje mjesto, no isto tako, bez tih istih regulativa film ne bi postojao.

Isto tako ni Nijemci ne postoje u filmu *Ne okreći se sine* jer je Verin ljubavnik tek sugovornik preko telefona pa tako možemo zaključiti kako su Nijemci i partizani kao općepoznati likovi partizanskih filmova apsolutno izvan Bauerova fokusa. Rezultat toga su protagonisti koji su hrvatski građani. Uporišta djelovanja srednje klase, odnosno hrvatskog građanstva Bauer ne nalazi u ideologiji, patriotizmu ili religioznom moralu već u starinskom svjetonazoru, dobrom kućnom odgoju i građanskoj etici (Pavičić, 2004). Radeći film na takvim uporištima, Pavičić Bauerov film *Ne okreći se sine* definira kao „ (...) nevjerojatan i posve unikatan primjer komunističkog ratnog filma“ (Pavičić, 2004: 71)

6. ZAKLJUČAK

Kako bi se u ovom radu dobio uvid u sve ključne elemente uz pomoć kojih bi se provela analiza dvaju filmova produkcije Jadran filma u međuratnom razdoblju, u radu se krenulo s proučavanjem filma iz aspekta njegove pripadnosti kulturnoj baštini pri čemu se došlo do zaključka kako je film doista važan dio kulturne baštine svake zemlje te dobar svjedok vremena u kojem je nastao.

Dobivši uvid u kulturološku označenost filma kao medija, u radu se prikazao paralelan razvoj filma u Hrvatskoj i filma u Europi i svijetu pri čemu je bilo jasno kako je razvoj hrvatske kinematografije, ponajprije zbog ideoloških i političkih previranja te nedostatne ekonomske potkovanosti uvelike zaostajao za svjetskim i europskim kinematografskim tokovima. Ipak, hrvatska kinematografija nipošto nije siromašna što je vidljivo i u dva dijakronijski prikazana potpoglavlja koja obuhvaćaju razvoj hrvatskog filma od 1941. godine do 1960. godine te od 1960. godine do ratnih i poratnih 1990-ih godina.

Prvo razdoblje periodizacije hrvatske kinematografije (1940-1960) obilježeno je snimanjem prvih dugometražnih igranih filmova, dokumentarnih filmova i žurnala pa je tako prvi hrvatski cjelovečernji igrani film bio *Lisinski* (1944) Oktavijana Miletića, a slijedili su ga *Slavica* (1947) Vjekoslava Afrića, *Živjeće ovaj narod* (1947) Nikole Popovića i *Zastave* (1949) Branka Marjanovića. Igrani filmovi u ovim svojim počecima borili su se, prema mišljenju mnogih stručnjaka, sa svladavanjem temeljnih pravila naracije. Također, ovo razdoblje bilo je obilježeno i izravno državnom kontrolom državnog ureda i državnog filmskog studija nad filmom pa je tako ovo razdoblje obilježeno i velikim brojem partijskih, propagandnih i obrazovnih žurnala i dokumentarnih filmova. Pedesete godine hrvatske kinematografije obilježava unificiranost i stilski utjecaj socijalističkog realizma pa tako nakon *Tunolovaca*, *Živjeće ovaj narod* i *Zastave* hrvatski film više ne obrađuje partizanske teme već se okreće socijalističkom realizmu. Primjeri takvih filmova su sportska komedija *Plavi 9* (1950) Kreše Golika i *Bakonja fra Brne* (1951) Fedora Hanžekovića. Nešto bolji pokušaji socijalističkog realizma je film *Ciguli Miguli* (1950, neprikazan) Branka Marjanovića.

Estetski gledano, razdoblje od 1941. do 1960-ih godina zapravo je razdoblje standardizacije kinematografije kao proizvodnog sustava (otvaranje škola, akademija i festivala, izdavanje stručne literature i časopisa) te razdoblje kanonizacije klasičnog stila u narativni film, ali i početak odmaka prema modernizmu (Gilić, 2010).

Kada govorimo o filmskim stilovima 60-ih godina su se pojavili brojni autorski i lokalni filmski stilovi koji su omogućili barem djelomično razlikovanje republičkih kinematografija. U Hrvatskoj je najznačajnija skupina tzv. hičkokovaca u Zagrebu (Krstó Papić s filmom *Iluzija* (1967), Branko Ivanda s filmom *Gravitacija ili fantastična mladost činovnika Borisa Horvata* (1968), *Slučajni život* (1969)). Možemo zaključiti kako se hrvatski film, ali i cjelokupna jugoslavenska kinematografija u cjelini, dugi niz godina nisu uspjeli odmaknuti od političkog filma što ne čudi s obzirom na činjenicu da se film u Hrvatskoj i Jugoslaviji i počeo razvijati upravo kao ideološki projekt države te je služio kao temeljni instrument ideološke borbe. Takvo stanje vladalo je sve do raspada Jugoslavije, iako je bilo zamjetno i u nekim postjugoslavenskim filmovima, iako ne u onoj mjeri u kojoj je to bilo do 1989. godine.

Jadran film, hrvatsko filmsko poduzeće, osnovano je 10. rujna 1946. godine kao nacionalni studio za proizvodnju filmova u Hrvatskoj, a osnovala ga je Direkcija za Hrvatsku pod okriljem Filmskog preduzeća Demokratske Federativne Jugoslavije. U početku je Jadran film proizvodio samo kratkometražne dokumentarne filmove i filmske žurnale, a nedugo nakon toga je postao vodeća produkcija dugometražnih igranih filmova u Hrvatskoj. Većina hrvatskih cjelovečernjih igranih filmova snimljena je upravo u Jadran filmu, a do 1956. godine Jadran film je snimio i 118 kratkometražnih filmova koje je zbog specijalizacije proizvodnje i decentralizacije prepustio Zagreb filmu i Zora filmu. U vremenu od 1960-ih do 1990-ih Jadran film bio je jedna od najpoznatijih filmskih produkcija u Europi, a u njemu su se snimali i domaći i strani filmovi. Uslijed reorganizacije filmskih poduzeća i donošenja novog Zakona o filmu do kojih je došlo sredinom 50-ih godina, dolazi i do promjena na čelu Jadran filma nakon čega kreće privatizacija i potpuna propast ovog filmskog diva.

Nakon što se dobio potpun uvid u razvoj hrvatske kinematografije između dvaju ratova te uspon Jadran film produkcije, u radu se krenulo s analizom dvaju relevantnih filmova produkcije Jadran filma, a to su *CiguliMiguli* (1952) Branka Marjanovića i *Ne okreći se sine* (1956) Branka Bauera.

Analizom filma *CiguliMiguli* (1952) zaključeno je kako je Branko Marjanović, unatoč ideološkoj regulaciji, snimio film u duhu socijalističkog realizma u kojem uz pomoć socrealističkih kalupa pokušava razgraditi sovjetsku dogmu. Marjanovićev bunt vidljiv je u samom pokušaju da istraži različite mogućnosti filmskog medija i pripovijedanja u vremenu kada je ideologija izvršavala velike pritiske na domaću kinematografiju. Najveći problemi

filma prepoznati su u prevelikom broju likova koji su dodatno otežavali zaokruživanje pripovjednih tokova. Unatoč svim kritikama koje je film *Ciguli Miguli* dobio, o čemu govori i činjenica kako je sve do ožujka 1977. godine bio zabranjen za javno prikazivanje, koje su se više osvrtaale na ideološke, a ne umjetničke parametre filma, on je ipak ostao kao dokaz mentaliteta i raspoloženja svoga vremena te šala za koju nije bilo razumijevanja u tadašnjim kinematografski tokovima.

Nešto drugačiji film bio je film *Ne okreći se sine* (1956) Branka Bauera, klasificiran kao hrvatski ratni, partizanski film. Bauer se u ovom filmu vješto služio trilerskom retardacijom, korištenjem urbanih prostora interiorizirajući politiku i dajući neortodoksni pogled na Drugi svjetski rat što je bilo nesvakidašnje za filmove takve vokacije. Također, Bauer standardne ideološke protagoniste i antagoniste u filmu *Ne okreći se sine* u potpunosti izmještajasa filmskog platna, a u fokus se stavlja hrvatsko građanstvo tog vremena te starinske svjetonazore i građansku etiku.

Iako su filmovi dijametralno suprotni s obzirom a svoju tematiku, oba filma Jadran film produkcije dokumenti su vremena u kojem su nastali- jedan koji kroz benignu šalu ukazuje na ideologiju, potpuno odbačen i zabranjen od vlasti, a drugi ratni, partizanski koji i rat i partizane u potpunosti miče iz fokusa, dajući im tek nekoliko minuta pažnje u cijelom filmu. Upravo zbog svoje tematske različitosti, a ujedno i sličnosti zbog ideološkog okvira te pripadnosti istom desetljeću periodizacije hrvatske kinematografije, ova dva filma odabrana su kao predmet istraživanja ovog rada. Svakako, bilo bi zanimljivo i korisno produbiti ovakvu analizu, provesti daljnja istraživanja kako bi se dobio još bolji uvid u opuse hrvatskih redatelja te u hrvatsku kinematografiju nekog prošlog vremena.

7. POPIS LITERATURE

1. Fabris, M. (2016). *Analiza suvremene hrvatske kinematografije*. Diplomski rad. Rijeka: Sveučilište u Rijeci; Filozofski fakultet u Rijeci-Odsjek za kulturalne studije. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/197680854.pdf> (pristupljeno 12.2.2021)
2. Filmski komentar//CiguliMiguli. URL: http://hrfilm.hr/baza_film.php?id=243 (pristupljeno 16.1.2021.)
3. Gilić, N. (2007). *Filmske vrste i rodovi*. Zagreb: AGM.
4. Gilić, N. (2010). *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. Zagreb: Leykaminternational.
5. Hrvatska enciklopedija//Jadran film. URL: <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=28472>(pristupljeno 24.11.2020.)
6. Kopic, E. (2016). *Razvoj filma i filmske industrije*. Završni rad. Pula: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli- Fakultet ekonomije i turizma „Dr. Mijo Mirković“. URL: <https://repositorij.unipu.hr/islandora/object/unipu:1125/preview>(pristupljeno 16.1.2021.)
7. Kukuljica, M. (2004). *Zaštita i restauracija filmskog gradiva*. Zagreb: Hrvatski državni arhiv.
8. Kurelac, T. (2004). *Filmska kronika- zapisi o hrvatskom filmu*. Zagreb: AGM- Hrvatsko društvo filmskih kritičara.
9. Mikić, K. (2010.) *Povijest filma*. URL: <http://kresimirmikic.com/nasitekstovi/film-u-razredu/> (pristupljeno 10.11.2020.)
10. Mikić, K. (2015.) *Svjetska kinematografija devedesetih godina prošlog stoljeća*. URL: <http://kresimirmikic.com/svjetska-kinematografija-devedesetihgodina-proslog-stoljeca/> (pristupljeno 12.11.2021.)
11. Paulus, I. (2014). „Ivo Tijardović—prvi hrvatski filmski skladatelj za strane producente“. *Artimusices: hrvatski muzikološki zbornik*. Vol. 45, No. 1. URL: <https://hrcak.srce.hr/127439> (pristupljeno 16.4.2021.)
12. Pavičić, J. (2004). „Žanr i ideologija u filmu Ne okreći se sine“. *Hrvatski filmski ljetopis*. Vol. 37, No. 37. Str. 63–72. URL: [Jurica Pavicic_Zanr_i_ideologija_u_Ne_okreci_se_sine.pdf](#) (pristupljeno 22.4.2021.)
13. Polimac, N. (2005). „Iskoraci iz uobičajenog“. *Vijenac*. No. 288. URL: <https://www.matica.hr/vijenac/288/iskoraci-iz-uobicajenog-9212/> (pristupljeno 15.4.2021.)

14. Rosandić, I. (2018). *Položaj klasičnog hrvatskog filma u zbirkama narodnih knjižnica*. Diplomski rad. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu- Odsjek za informacijske i komunikacijske znanosti. URL: <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/10804/1/Rosandi%C4%87%20-%20diplomski.pdf> (pristupljeno 10.3.2021.)
15. Šakić, T. (2014). „Hrvatski film između nacionalizirane i nacionalne kinematografije“. U: *Hrvatska na prvi pogled: udžbenik hrvatske kulture*; ur. Udier, S. Zagreb: FF press.
16. Škrabalo, I. (1998). *101 godina filma u Hrvatskoj 1896–1997: Pregled povijesti hrvatske kinematografije*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
17. Turković, H. (2005). „Filmske pedesete“. *Hrvatski filmski ljetopis*. Vol. 11, No. 41. Str. 122–131.
18. Turković, H. (2012). *Razumijevanje filma: Ogledi iz teorije filma: Narativni stilovi na filmu: primitivni, klasični i modernistički*. Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima. URL: <https://elektronick knjige.com/knjiga/turkovic-hrvoje/razumijevanje-filma/11-narativni-stilovi-na-filmu-primitivni-klasicni-i-modernisticki-br/> (pristupljeno 5.7.2021.)
19. Vojković, S. (2008). *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
20. Zakon o audiovizualnim djelatnostima (NN 61/18). (2018). URL: https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2018_07_61_1266.html (pristupljeno 10.4.2021.)
21. Zečević, S. (2009). „Put do Opsade: dugometražni igrani filmovi Branka Marjanovića“. *Hrvatski filmski ljetopis*. No. 57., 58. Str. 24–31.

8. SAŽETAK

U ovom završnom radu analizirala su se dva filma produkcije Jadran filma nastala u međuratnom razdoblju, odnosno razdoblju između Drugog svjetskog rata i Domovinskog rata. U svrhu dobivanja što boljeg uvida u hrvatsku kinematografiju međuratnog razdoblja, u radu se razvoj hrvatske kinematografije periodizirao na dva razdoblja- razdoblje od 1940. godine do 1960. godine te na razdoblje od 1960. godine do 1990-ih godina. Kroz periodizaciju hrvatske kinematografije uočen je nešto sporiji razvoj hrvatskog filma u odnosu na europski i svjetski film, a uzroke takvog razloga valja tražiti kako u ideološkim tako i u ekonomskim previranjima na ovim prostorima. Ipak, hrvatska kinematografija bila je vrlo bogata, a iz produkcije Jadran filma izašli su brojni filmovi različitih žanrova koji svjedoče o važnosti filma za hrvatsku kulturu.

Analizom filmova *Ciguli Miguli* (1952) Branka Marjanovića i *Ne okreći se sine* (1956) Branka Bauera utvrđeni su ideološki okviri unutar kojih su filmovi nastali kao i potpuno različit redateljski pristup i postupci u stvaranju filmova koji pripadaju istom razdoblju hrvatske kinematografije- 50-im godinama 20. stoljeća.

ključne riječi: *Jadran film, hrvatska kinematografija, Ne okreći se sine, Ciguli Miguli*

9. POPIS PRILOGA

1. Youtube.com// film CiguliMiguli. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=4z1MdA8Lx7A&t=844s> (pristupljeno 16.2.2021.)
2. Youtube.com// film Ne okreći se sine. URL:
https://www.youtube.com/watch?v=FY_k0mkQopo (pristupljeno 23.2.2021.)