

Dejan Kosanović  
Beograd

## *Nacionalni festival međunarodnoga značaja*

### SAŽETAK

*U radu se izlažu opći okviri razvoja filmskog festivala u Puli od njegovih početaka do raspada jugoslavenske države. Posebna se pozornost posvećuje definiranju pojma nacionalnoga filma, međunarodnom kontekstu Festivala te mjestu i ulozi hrvatskoga filma na Festivalu u razmatranom razdoblju.*

U ovom ću se izlaganju baviti Festivalom jugoslovenskog igranog filma u Puli od početaka delatnosti te manifestacije (1954) do raspada celog sistema zajedničke jugoslovenske države (1991), a u okviru toga mestom i ulogom hrvatskog filma. Festival je nastao od Prve revije domaćih filmova (24-30. 6. 1954) čiji je inicijator bio Mario Rotar, direktor Gradskog kinematografskog poduzeća u Puli, te je veoma brzo prerastao u najznačajniju filmsku manifestaciju kinematografije Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije. Za razliku od *međuratne* kinematografije u Kraljevini SHS/ Kraljevini Jugoslaviji (1918-1941) koja je bila neorganizovana, a domaća filmska proizvodnja praktično nije postojala jer nije imala podršku ni države ni domaćeg kapitala, u *novoj* Jugoslaviji država je posle 1945. organizovala i finansirala nacionalnu kinematografiju, kako iz kulturnih tako i iz političkih razloga. U svim republikama su osnovana filmska proizvodna preduzeća koja su isprva snimala dokumentarne filmove, da bi kasnije prešla na igrane. Prva dva jugoslovenska igrana filma savremenog perioda snimljena su 1947: *Slavica* (Avala film, režija Vjekoslav Afrić) i *Živjeće ovaj narod* (Ja-

Slaven Zečević  
Zagreb

## **Prva revija domaćeg filma – dokumentarni trag s početka pulskoga festivala**

### SAŽETAK

*Početak Filmskog estivala u Puli nije bio samo pregled autorskog stvaralaštva već i za socijalističko društvo drugačiji način komunikacije s gledateljstvom. Rad analizira kratki dokumentarni film Branka Bauera Prva revija domaćeg filma iz 1954. kao rani trag promidžbenog pristupa u komunikaciji između svih segmenata filmskog djelovanja, osobito u uspostavljanju istaknutih glumaca kao ranih socijalističkih medijskih zvijezda.*

Hrvatska kinematografija, kao i jugoslavenska kojoj je širedržavnim određenjem pripadala, prijelaz s niskostandardne kinematografije na onu viših produkcijskih i izvedbenih standarda postupno proživljava u razdoblju 1940-ih i 1950-ih. Slučaj koji je čvrsto utjecao na taj prijelaz ne spada u domenu filmskoga, jer njega nisu određivale filmske okolnosti već političke. Prekid jugoslavenskih odnosa sa Sovjetskim Savezom i državama koje su ideološki čvrsto određene dominacijom velikog sovjetskog sustava uveo je razne promjene u funkcioniranje društva u razdoblju nakon 1948. Jedan aspekt drugačijih životnih okolnosti za stanovnike tadašnje države manifestirao se i u ponudi popularne kulture utjelovljene u glazbi te posebno u filmu. Iako ta nova filmska ponuda doživljava sustavne ideološke otpore, izravno utječe na promjenu odnosa pre-

Tomislav Šakić

Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb

## **Hrvatski igrani film 1950-ih između klasičnog stila i ranoga modernizma**

### SAŽETAK

*U novijoj hrvatskoj filmologiji (počevši s radom Hrvoja Turkovića iz 1985) napokon se napustilo tradicionalno sagledavanje povijesti hrvatskog igranog filma po desetljećima i promjenama modela produkcije, kanonizirano radom Ive Škrabala, u skladu s čime se filmu 1950-ih dodijelila stilistička oznaka klasičnog narativnog filma, a filmu 1960-ih modernističkog filma. Ipak, kako su 1950-e u svjetskoj kinematografiji vrijeme dezintegracije klasičnoga stila (rasap klasičnog hollywoodskog sustava, film noir, talijanski neorealizam, pojava filmskih avangardi u kratkometražnom filmu), teza je rada da i hrvatski igrani film 1950-ih, ma koliko upravo tada dostigao svjetske standarde klasičnog filma (u djelima Belana, Bauera, Tanhofera), upravo u tim istim opusima provodi istodobno i standardizaciju i dezintegraciju klasičnoga stila, otvarajući se impulsima ranoga modernizma karakterističnoga za europski studijski film 1950-ih.*

### I.

Historiografsko bavljenje hrvatskim filmom tradicionalno se u globalnoj periodizaciji bilo usredotočilo na produkcijske modele. Kako osim povijesti hrvatske kinematografije Ive Škrabala (u tri

## Stilistički aspekti klasičnog i modernističkog hrvatskog igranog filma na Festivalu u Puli

### SAŽETAK

*Rad obrazlaže stilističke aspekte pojedinih hrvatskih igranih filmova nagrađivanih na Festivalu igranog filma u Puli, ali i onih filmova koji su, usprkos ugledu i prethodno već prepoznatoj i nagrađivanoj poetici svojih autora/redatelja, imali lošiju recepciju, poput Mimičina filma Kaja, ubit ću te! (1967). Nagrađivani filmovi s početka djelatnosti Festivala u Puli 1950-ih, poput Bauerova filma Ne okreći se sine (1956), Hanžekovićeve Svoga tela gospodar (1957), Tanhoferova H-8... (1958) itd., pokušavaju se smjestiti u širi povijesno-poetički kontekst klasičnih stilskih tendencija u hrvatskom igranom filmu, dok se nagrađivani filmovi druge polovine 1960-ih, poput Mimičina Prometeja s otoka Viševice (1965) i Ponedjeljka ili utorka (1966) te Babajine Breze (1967), ali i nenagrađenog i (gledateljski) loše prihvaćenog filma Kaja, ubit ću te! (1967), pokušavaju smjestiti u opći povijesno-poetički kontekst modernističkih stilskih tendencija u hrvatskom igranom filmu. Pritom se alati za utvrđivanje i problematiziranje pojma stilske konfiguracije pojedinih filmova izravno oslanjaju na istraživačke i konceptualne prakse američkih filmologa Noëla Carrola i Davida Bordwella koji su razvili specifičan funkcionalno-stilistički pristup proučavanju filmskoga stila. Njihov se pristup zatim pokušava primijeniti na dva nagrađena (Ne okreći se sine i H-8...) i jedan nenagrađeni film (Kaja, ubit ću te!).*

Bruno Kragić  
Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb

## ***Klasični stil u historiografijama hrvatskoga filma***

### SAŽETAK

*Rad daje pregled definicija klasičnoga stila u historiografskim studijama hrvatskoga igranoga filma (Nikice Gilića, Hrvoja Turkovića, Tomislava Šakića, Jurice Pavičića) te analitičke primjene toga pojma u interpretacijama pojedinačnih filmova. Pritom se kao zajedničke crte interpretacija izdvajaju uvidi o konvergenciji klasičnoga stila i socijalističkoga realizma, isticanje Branka Bauera kao središnjeg redatelja klasičnoga stila te razmatranje raslojavanja klasičnoga stila. Autor smatra da kod svih autora koje razmatra dolazi do diskrepancije čvrstih teorijskih opisa klasičnoga stila i fleksibilnijih interpretativnih obrazaca u konkretnim slučajevima. Polazeći od stajališta da klasični stil nije homogen i da je odveć čvrsti teorijski model toga stila interpretativno teško primjenjiv, autor predlaže razvijanje novih modela koji bi pošli od pretpostavki bilo širokog raspona niza varijanti jednog sveobuhvatnog narativnog (nad)stila, bilo pluralnosti (nadindividualnih) stilova. To bi pridonijelo drukčijem razumijevanju stilske povijesti filma pa i odnosu tzv. klasičnoga i tzv. modernističkoga stila.*

U proučavanju povijesti filma rijetke su isključivo stilske ili estetske povijesti. Historiografija filma, čini se, itekako vodi računa o aspektualnim i kontekstualnim pristupima povijesti filma. U tom smislu ni proučavanje povijesti hrvatskoga filma nije iznimka. Povijest hrvatskoga filma Ive Škrabala, u tri izdanja (*Između publike i dr-*

Irena Paulus  
Zagreb

## ***Vrlo zapetljana priča: glazba u filmu Bitka na Neretvi***

### SAŽETAK

Mjerila veličine Bitke na Neretvi Veljka Bulajića nisu samo obuhvaćala komponentu produkcije, distribucije, glumačke ekipe i ostalih »vidljivih« elemenata, nego i onu manje primjetnu – glazbu. U skladanju za jugoslavensku verziju sudjelovala su trojica, a ne jedan skladatelj. Uz Vladimira Krausa-Rajterića, koji se uvijek spominje kao »službeni« skladatelj Bitke na Neretvi ali i »službeni Bulajićev« skladatelj, bili su to Nikica Kalogjera (autor uvodnog marša) i ruski skladatelj Vječeslav Ovčnikov koji je pozvan i koji je napisao uvodnu glazbu, ali koji se nije dugo zadržao u produkciji. No Ovčnikovljevi su motivi zadržani na dijelovima zvučne staze. Osim toga, Bulajić je i dalje bio u potrazi za skladateljem čije će ime »odjeknuti« kako bi opravdalo veličinu filma i same jugoslavenske kinematografije. Našao ga je u slavnom Hitchcockovom skladatelju Bernardu Herrmannu, koji je napisao glazbu za američku verziju filma. Tekst se bavi odnosima između domaće i strane partiture, a potvrđuje da »glad« za veličinom nije prestala ni u glazbenoj komponenti Bitke na Neretvi koja je bila najslužbeniji film jugoslavenske države.

»HITCHCOCKOV« SKLADATELJ I »BULAJIĆEV«  
SKLADATELJ

*Bitka na Neretvi* Veljka Bulajića (1969), partizanski super-spektakl koji se produkcijski može mjeriti sa suvremenim *blockbusterima*,

Nikica Gilić

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

## **Oficir s ružom i Najbolji Dejana Šorka: dvije vojničke naracije**

### SAŽETAK

*Tema vojske važna je za politiku, identitet, dominantnu kulturu te kinematografiju najrazličitijih zemalja, a socijalistička Jugoslavija nije bila nikakvom iznimkom. Filmovi hrvatskog redatelja Dejana Šorka Oficir s ružom i Najbolji, snimljeni pred sam kraj SFRJ, mogli bi biti znakoviti za tu temu u Hrvatskoj, Jugoslaviji i za opće filmske tendencije kao što su obnova žanrovskog i klasičnofabularnog filma 1980-ih, a Pula je, dakako, jedna od najvažnijih, ili čak najvažnija pozornica svih kinematografskih silnica tog razdoblja. Pritom je posebno važan bio film Oficir s ružom (s radnjom iz poratnog razdoblja), dok je Najbolji (s radnjom iz suvremenosti) zanemaren i zaboravljen. Prvi je spomenuti film u Puli osvojio i dvije važne nagrade (za scenarij i glavnu mušku ulogu), te je svojom popularnošću postao jedan od paradigmatičkih filmova svoga doba. Najbolji je očito smišljen da bi dominantnu jugoslavensku kulturu, i njenu vojsku, pokušao približiti novim generacijama no, s obzirom da u njemu vojska nije tek pozadina dramskih ili melodramskih zbivanja (kao u Oficiru s ružom), a spektakularnošću se nije mogao mjeriti s primjerice američkim filmovima koji slave vojsku, ne čudi da nije mogao postići popularnost kojom bi opravdao svoju temeljnu propagandnu namjenu.*

Nikša Sviličić  
Institut za antropologiju, Zagreb

## ***Nacrt istraživanja utjecaja strukture filmskog izraza na recepciju novoga hrvatskog igranog filma***

### SAŽETAK

*Znanstveno istraživanje kojega nacrt predstavlja ovaj članak ima za cilj definiranje utjecaja filmske strukture u kontekstu kauzali-teta semiotičko-naratoloških aspekata strukture filmskog izraza i paradigmi recepcije hrvatskih filmova. Prepoznavanje, definiranje i izoliranje pozitivnih društveno receptivnih semiotičko-naracijskih stereotipa mogu, naime, poslužiti kao paradigma boljeg plasmana i povećanja gledanosti domaćega filma u hrvatskim kinima, kao i u TV-distribuciji. Znanstvenoistraživački procesi u ovom radu valorizirat će, dakle, semiotičko-naratološku strukturu filmskog izraza i paradigme recepcije hrvatskog igranog filma, a metodologija znanstvenoistraživačkog rada temeljit će se na analizi filmova koji su prikazani na festivalu u Puli, od početka hrvatske samostalnosti 1991. do 2012. Nakon analize rezultata, u ovisnosti o dobivenim rezultatima, bit će moguće kreirati prediktore za »formulu uspješnosti« nekog filma u kino i TV- distribuciji (dakle za publiku), ali također i onih koji su bliži struci (kritika, filmski festivali...).*

### UVOD I OPIS ISTRAŽIVAČKOG PROJEKTA

Ovaj članak nastoji dati znanstveni odgovor na hipoteze koje ekspresivnost semiotičko-naracijskog izraza koreliraju s recepcijom



Marijan Krivak

Filozofski fakultet Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku

## ***O hrvatskoj filmskoj kritici 1990-ih. Osobni pogled***

### SAŽETAK

*Kakva je bila pretpovijest fenomena na koji smo danas, s razlogom, ponosni – hrvatskog igranog, dugometražnog filma? Kako se razvijala »filmsko-kritičarska svijest glede hrvatskog suverenog filma«? U tome će nam od pomoći biti jedan filmski kritičar koji je tijekom »olovnih hrvatskih 1990-ih«, u opskurnoj tiskovini s nazivom Arkzin pisao (i) o hrvatskome filmu. Milan Kanat pokušao je biti radikalno kritički angažiran, ne samo prema tadašnjem, umjetnički vrlo »slabašnom« hrvatskom kinu, nego – i ponajprije – prema oportunističkoj, nacionalističkoj filmskoj kritici. Stoga, izlaganje nastoji tematizirati ovo ne baš slavno razdoblje ovdašnje kinematografije, ali i kulture kojoj je ova pripadala.*

*Posebične su točke ovoga diskursa usredotočene na prikaz nacionalističke filmske kritike hrvatskih ranih 1990-ih; zatim na dobrodošlo pojavljivanje časopisa Hrvatski filmski ljetopis, te na kratku analizu onih ovdašnjih filmova koji su promijenili kako hrvatsko kino tako i pisanje o hrvatskome filmu općenito.*

Razmišljajući – u povodu poziva na ovaj (znanstveni) skup, a koji bi trebao evocirati »60 godina Festivala igranog filma u Puli i hrvatski film«<sup>1</sup> – što bi mi kao nekakvom filmskom kritičaru bilo najizazov-

---

<sup>1</sup> Poziv na skup u Matici hrvatskoj formuliran je upravo pod tim nazivom. Iako ovaj napis tek posredno i djelomice zadovoljava/ispunjava odrednice znan-

Zlatko Vidačković  
Zagreb

## ***Hrvatska kinematografija od 2007. do 2012. i Festival igranoga filma u Puli***

### SAŽETAK

*Premda sam u početku priprema za skup svoj rad mislio posvetiti isključivo kritičkoj recepciji hrvatskog filma na Festivalu igranoga filma u Puli u hrvatskom tisku od 2007. do 2012. godine, istraživanje me dovelo do zaključka da tu recepciju nije moguće adekvatno analizirati bez da se analizira i komentira uži kontekst, odnosno najvažnija događanja i promjene u hrvatskoj kinematografiji, zakonodavstvu vezanom uz film i konačno hrvatskom nacionalnom festivalu. Stoga se ovaj moj prilog može shvatiti i kao skromna dopuna knjizi Ive Škrabala Hrvatska filmska povijest ukratko, koja završava baš 2006. godinom.*

### FINANCIRANJE HRVATSKOG FILMA I HAVC

Prijelomni događaja zbio se 2007. kada je usvojen *Zakon o audiovizualnim djelatnostima*, u kojem je jedna od najvažnijih odredbi bila formiranje Hrvatskog audiovizualnog centra (HAVC), javne ustanove koju je osnovala Vlada Republike Hrvatske u svrhu sustavnog promicanja audiovizualnog stvaralaštva u Republici Hrvatskoj.

Financiranje igranog filma time je prebačeno s Ministarstva kulture na HAVC, premda Upravno vijeće (koje bira ravnatelja HAVC-a) opet imenuje ministar kulture, dakle u praksi ravnatelja HAVC-a