

Tomislav Šakić

Filmski svijet Veljka Bulajića: poprište susreta kolektivnog i privatnog

Filmski opus Veljka Bulajića doživio je tijekom pedesetak godina rada, od prvoga dugometražnog igranog filma *Vlak bez voznog reda* (1959) do posljednjega, *Libertas* (2006), oprečnu recepciju, od neupitno pozitivne do neupitno negativne. Oba su ta suprotstavljena mišljenja bila ideološki uvjetovana: i kada je Bulajićev filmski opus iznimno pozitivno vrednovan, to je bilo činjeno iz političke i ideološke uvjerenosti, pa takve procjene nisu preživjele sud vremena; kada je pak negiran, to je opet činjeno apriorno i bez volje da se vide određene estetske vrijednosti. Ideološki neutralnih sudova mahom nije bilo; dapače, Bulajić se i u najrecentnijim doprinosima historiografiji hrvatskoga filma (Škrabalo, 2008) difamira kao državni redatelj koji je *Bitku na Neretvi* (1969) snimio kao doprinos Titovu kultu ličnosti i koji je, naspram kritičkom srpskom "crnom valu", utemeljio i predvodio od države podupirani "crveni val". Bulajićev prvi film, *Vlak bez voznog reda* (1959), pojavio se na samom izmaku hrvatskih filmski pedesetih, kao logičan nastavak estetskih realističkih tendencija ranijega razdoblja, ali istodobno i kao vjesnik nove estetike. Glavna je raspravljачka teza ovoga rada da je filmski opus Veljka Bulajića primjerno poprište za studij rada ideologije na filmu u jugoslavenskom socijalističkom kontekstu, pri čemu se smatra da je odnos filmskog diskursa prema ideologiji jedan od presudnih momenata za film u Jugoslaviji uopće, tj. da je jugoslavenska kinematografija nastala u napetosti umjetničke pozicije i društvenoga zahtjeva. Da je, uostalom, tako u cijelom istočnoeuropskom filmu bivših komunističkih zemalja ustvrdili su i Antonín i Mira Liehm (1977), prema kojima je, "sam problem forme postao politički, a svi pokušaji da se izraze novi formalni pristupi postali su politički pokušaji". Od svih hrvatskih redatelja, koji su nužno djelovali u ideologijskim uvjetima, Bulajić može ponajbolje poslužiti za svojevrsno ideološko čitanje i kulturalnu kritiku, budući da se preko njegovih filmova, i kroz mijene njegova opusa kroz desetljeća u kojima se i sam sistem mijenjao, može tematizirati odnos filma i konteksta, filmskih tekstova i ideologijskoga diskursa. Iz Bulajićeva dosljednog uvjerenja da se izvanfilmski svijet mora pojmiti kao društvenopolitički (revolucija, rat, državni sistem) i da ga se može reprezentirati u iluziji filmskoga svijeta, proizlaze Bulajićeve stalne teme i provodni motivi, kao i ponavljajuće narativne strukture, odnosno svojevrsno autorstvo Bulajićeva opusa. Pri-

tom se, tematskom, motivskom i stilskom analizom, taj opus od 13 filmova u tekstu klasificira u četiri svojevrsna triptiha: prva tri filma obilježena stilskom heterogenošću, partizansku trilogiju od kojih se napose *Kozara* uklapa u sam vrh tadašnjih istočnoeuropskih filmskih trendova, zatim svojevrsna društvenopolitička trilogija iz 1980-ih, te grupa filmova koju čine kostimirani povijesni filmovi s političkom tematikom.

57-58/2009

1. Uvod¹

Filmski opus Veljka Bulajića doživio je tijekom pedesetak godina rada, od prvoga dugometražnog igranog filma *Vlak bez voznog reda* (1959) do posljednjega, *Libertas* (2006), oprečnu recepciju, od neupitno pozitivne do neupitno negativne. No ova su suprotstavljena mišljenja bila podjednako ideološki uvjetovana. I kad je Bulajićev filmski opus iznimno pozitivno vrednovan, to je činjeno iz političke i ideološke uvjerenosti, pa čak i iz partijne² pozicije, te takve procjene nisu preživjele sud vremena³; kad je pak negiran, to je opet činjeno apriorno, bez volje da se vide određene estetske vrijednosti⁴. Ideološki neutralnih sudova mahom nije bilo; dapače, Bulajić se i u najrecentnijim doprinosima oskudnoj historiografiji hrvatskoga filma (Škrabalo, 2008) difamira kao državni redatelj koji je *Bitku na Neretvi* (1969) snimio kao doprinos Titovu kultu ličnosti (str. 108) i koji je, naspram kritičkom srpskom "crnom valu", utemeljio i predvodio "crveni val" (ibid., 108–110) što ga je podupirao državno-partijski sistem.

Ustvrdio sam ranije (Šakić, 2004) da se filmska proizvodnja od kraja Drugoga svjetskog rata, tj. od *Lisinskog* (Oktavijan Miletić, 1944), *Slavice* (Vjekoslav Afrić, 1947)

1 Prva, kraća verzija ovoga teksta, naslovljena "Filmski svijet Veljka Bulajića: individualni humanizam, kolektivna pripovijest", u tisku je monografiji urednika Mate Kukuljice *Veljko Bulajić* (Zagreb 2009: Prometej), gdje je više esejističke naravi i kurtoaznija, prikladno povodu.

2 Partijne – ne samo partijske – u smislu "partijnosti" kao jedne od četiri temeljnih kategorija umjetničkog djela po doktrini socijalističkog realizma, uz obojnost, tipičnost i narodnost (usp. Mataga, 1995; te moj rad iz 2004: 11).

3 Zanimljiva je činjenica, u ovom kontekstu, da veliki zagovornik "ideologijskog" čitanja jugoslavenske kinematografije kao puta filma od partijnosti do "oslobođenja" – Daniel Goulding (2002) – jedva da spominje Bulajića, po mnogima državnog redatelja broj 1.

4 Sličan je slučaj, premda i izrazitije crno-bijel, i, čini mi se, s manje zagovornika "pozitivnog" vrednovanja, s opusom Lordana Zafranovića; činjenica je da se kod obojice javna persona upleće u estetsko vrednovanje umjetničkog opusa.



i *Živjeće ovaj narod* (Nikola Popović, 1947) pa do 1962. kao godine kada je decentralizirano savežno financiranje filmske industrije, mogu u estetskom pogledu odrediti kao klasično razdoblje hrvatskoga filma, tj. kao razdoblje prevlasti klasičnog fabularnog stila. Promjene su uslijedile nakon 1961. godine u kojoj je filmska proizvodnja u Jugoslaviji doživjela vrhunac s 33 prikazana cjelovečernja filma (Škrabalo, 1998: 317–318; Šakić, 2004: 8, 10–11). Posljedice nisu bile samo financijske naravi – kriza je na-

posljedku prouzročila ukidanje producerskog modela filmske proizvodnje⁵ – nego i estetske. Među tim filmovima⁶ našli su se prvi modernistički, manifestni filmovi u jugoslavenskim kinematografijama⁷, kao i tri manje zapažena hrvatska filma u kojima se mogu očitati modernistički impulsi: *Carevo novo ruho* Ante Babaje, *Pustolov pred vratima* Šime Šimatovića i *Sreća dolazi u 9* Nikole Tanhofera. Sva tri obratila su se književnim predlošcima⁸; sva tri izvela su ih u esteticističkom ključu i u različitim mje-

5 Tek 1967. producerski model bio je sasvim zamijenjen tzv. autor-skim – tj. sredstva za produkciju više nije dobivao studio ni producent nego izravno prijavljeni projekt pod redateljevim (autorovim) imenom (najčešće preko privremeno formirane “radne zajednice filma”), što je model koji se, više-manje, do danas održao u Hrvatskoj.

6 Mahom slabo primljenima (usp. Boglić, 1988; i Škrabalo, 1998); hrvatski redatelji su u “tihom bojkotu” Jadran filma radili u drugim jugoslavenskim republikama, a Jadran film je pak unajmio redatelje iz drugih

jugoslavenskih republika. Također, “krizi” je pridonijela i komercijalizacija filmova, s vrhuncem u “ aferi” oko filma Marijana Vajde *Šeki snima – pazi se!* (1962).

7 *Ples v dežju* (1961) i *Pešćeni grad* (1962) Boštjana Hladnika, *Dvoje Aleksandra Petrovića* (1961), omnibus *Kapi, vode, ratnici* Marka Babca, *Živojina Pavlovića* i *Vojislava Kokana Rakonjca* (1962).

8 I to čak dva Andersenovim bajkama.

rama larpurlartistički; sva tri bila su svojevrsni režijski i snimateljski eksperimenti (fotografija, dekori, trikovi)⁹. No rane 1960-e obilježilo je “antifilm”, ideja eksperimentalnog filma nastalo oko GEFF-a, koji se održao prvi put upravo 1963. godine (Mihovil Pansini: *K-3 ili čisto nebo bez oblaka i Scusa signorina*; Tomislav Gotovac: *Prijepodne jednog fauna*; Tomislav Kobia: *Automatofonicum et panopticum*; Vladimir Petek: *Sretanje*; svi 1963!)¹⁰.

Hrvatske filmske pedesete, na kraju kojih se, istodobno kao vjesnik nove estetike, ali i kao logičan nastavak estetskih realističkih tendencija ranijega razdoblja, javlja Veljko Bulajić filmom *Vlak bez voznog reda*, bile su izrazito ideološki obojene, odnosno svaki film imao je u većoj ili manjoj mjeri ideologiziran diskurs. Kako sam pisao ranije (2004, 2006a), ne samo da su raspravljački oblici – žurnali, dokumentarni filmovi – bili izrazito agitacijski raspoloženi, nego su i cjelovečernji filmovi slijedili ideološke obrasce koji su bili neizbježan obzor vremena njihova nastanka. Konfrontirali su “staro” i “novo”, didaktički manje ili više izravno radili na širenju ideologema nove države, uspostavljali i utvrđivali mitove i simbole nove ideologije i države. No ipak, svaki je film, ma koliko da je bio ideološki upregnut, na neki način označio odmak od idealnog modela ideologizirane filmske umjetnosti, tj. svaki je uspostavio svojevrsan model otklona (Šakić, 2004). I Daniel Goulding napisao je svoju povijest jugoslavenskog filma (2002) teleološki, kao opis kinematografije

koja traga za “oslobođenim filmom”, od agit-propa do modernističke slobode. No pritom je upao zamku vlastite ideologije: nije uvidio da njegov “oslobođeni film” ostaje nužno ideologijski, kao da je povjerovao Petru Volku, Miri Boglić ili Vicku Rasporu, odnosno sistemu u čijem je okviru taj film nastajao, tj. u priču o jugoslavenskom filmu koji je krenuo od zabludjela socrealizma prema pravoj socijalističko-humanističkoj umjetnosti¹¹. Naime, i dok je tražio da ostvari pravo na samodostatnu umjetničku ideologiju, odvojenost društvene sfere od umjetničke, modernistički “autorski” film u Jugoslaviji ostao je nužno društven (“društvovan”). Sav njegov otpor nastajao je u odnosu prema ideologiji: odnosno, uvjeren sam, odnos filmskog diskursa prema ideologiji nije jedan od presudnih momenata samo za film pedesetih, nego za film u Jugoslaviji uopće; i sav modernistički film u Jugoslaviji nužno je ideološki¹².

Jugoslavenska kinematografija nastala je dakle u napetosti umjetničke pozicije i društvenog zahtjeva. Da je tako u cijelom istočnoeuropskom filmu bivših komunističkih zemalja ustvrdili su i Antonín i Mira Liehm (2006¹³). Prema njihovu uvidu, budući da je (navodno) Lenjin film proglasio za najvažniju umjetnost (ibid., 5, 44)¹⁴, “sam problem forme je postao politički, i svi pokušaji da se izraze novi formalni pristupi postali su politički pokušaji” (ibid., 7). Filmovi su se radili za jednog vrhunskoga “Gledatelja” (ibid., 5), u Sovjetskom Savezu doslovce za – Staljina¹⁵.

9 U kontekstu Hladnika te srpske kinematografije moguće je možda govoriti o “kašnjenju” modernizma u hrvatskom igranom cjelovečernjem filmu, uzme li se u obzir da Hrvatska dobiva *Prometeja s otoka Viševice* (Vatroslav Mimica) 1964, dok srpski filmovi proživljavaju svoj radikalniji novi, “crni” val. No ova tri filma iz 1961. to opovrgavaju. Modernistička jezgra i srpske i hrvatske kinematografije nastaje kasnije, 1966–71. Živojin Pavlović snima *Buđenje pacova* (1967) i *Kad budem mrtav i beo* (1968), Petrović *Dane* 1963, a *Tri* 1965, no svoje ključne filmove snima također 1967–68. (*Skupljači perja* i *Biće skoro propast sveta*). Dušan Makavejev režira filmove *Čovek nije tica* (1965), *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice P.T.T.* (1967) i *Nevinost bez zaštite* (1968), a Puriša Đorđević trilogiju *Devojka* (1965), *Jutro* (1967) i *Podne* (1968). Hrvatski kontekst: Babaja snima kratke filmove-eseje *Tijelo* (1965) i *Kabina* (1966) te dugometražni film *Breza* (1967), Zvonimir Berković snima *Rondo* (1966), Mimica *Ponedjeljak ili utorak* (1966) i *Kaja, ubit ću te!* (1967), Branko Ivanda film *Gravitacija ili fantastična mladost činovnika Borisa Horvata* (1968), Branko Bauer *Četvrtog suputnika* (1967), Krsto Papić *Lisice* (1969), Ante Peterlić *Slučajni život* (1969), Lordan Zafranović *Nedjelju* (1969), Tomislav Radić *Živu istinu* (1972), itd.

10 Dodajmo tome još Ivana Martinca, pripadnika beogradskog i splitskog kinoklubaškog kruga, čiji prvi filmovi nastaju upravo između 1960. i 1967. Usp. Vrvilo, 2007.

11 Usp. Šakić, 2004: 13.

12 Iznimke će biti samo ostvarenja radikalnog modernizma koja dubinski negiraju sve pretpostavke komercijalne filmske proizvodnje unutar kojih su nastala, i to daleko nakon kraja javne prevlasti autorskog filma, svjedočeći time o modernizmu kao ahistorijskom stilskom odabiru: *Kuća na pijesku* Ivana Martinca (1985) i *Kamenita vrata* Ante Babaje (1992). Temeljitim pregledom hrvatske kinematografije bit će teško pronaći filmove toliko radikalno neoslonjene na društveno i posvećene sebi samima: i Belanov *Koncert* nastaje u odnosu prema društvenoj sferi, koja poražava privatnu sferu (dok ova dva filma govore iz radikalne privatne pozicije, o duševnim svjetovima svojih intelektualnih protagonista). Isti je slučaj i s Mimičinim filmovima, a pogotovo sa srpskim crnim valom – njihova društvena uvjetovanost (tj. kritički odnos prema društvu) je nedvojben.

13 Knjiga ovih čeških emigranata tiskana je na engleskom 1977, no kako srpsko izdanje iz 2006. obuhvaća sve istočnoeuropske kinematografije do oko 1985-87, a prijevod nema oznaku godine originala, pretpostavljam da je prevedena prema dopunjenom rukopisu. (Nisam ustanovio postojanje drugog engleskog izdanja.)

14 U razgovoru s A. V. Lunačarskim, veljača 1922. “Pedeset godina kasnije, on bi za najvažniju umjetnost proglasio televiziju.” (Liehm, 2006: 44–45)

15 U istočnom bloku, filmovi su pred-cenzurirani prije cenzure, kroz

“Nijedna analiza formalnih struktura istočnoevropskog filma i njihovog razvoja nije potpuna ukoliko se ne uzme u obzir bliska veza između filmske umjetnosti i razvoja društva i politike, koja je karakteristična za nacionalizovanu filmsku umetnost” (Liehm, 2006: 7). Sve do kraja 1980-ih, odnos prema ideologijskom obzoru nužno je određivao estetiku filma u socijalističkim zemljama.

Mimo te generalne relacije umjetničke i društvene sfere, koja je u umjetnosti, dakle, prisutna i tamo gdje je se možda ne očekuje, pogotovo je ovo slučaj u radu umjetnika koji su, uvjereni u ideologiju i prihvativši njezin svjetonazorski okvir kao prirodan, ostvarili svoja djela urojeni u ideologiju (Ejzenštejn ili Riefenstahl primjerice). Od svih hrvatskih filmova (pa i partizanskog žanra kao specifičnog proizvoda jugoslavenske kinematografije) i redatelja, koji su nužno djelovali u ideologijskim uvjetima, Veljko Bulajić može ponajbolje poslužiti za svojevrsno ideološko čitanje i kulturalnu kritiku, budući da se preko njegovih filmova, i kroz mijene njegova opusa kroz godine i desetljeća u kojima se sam sistem mijenjao, može tematizirati odnos filma i konteksta, filmskih tekstova i ideologijskoga diskursa. Iz njegova dosljednog uvjerenja da se izvanfilmski svijet (revolucija, rat, politički sistem; društvene datosti države “rođene u revoluciji”) može reprezentirati u iluziji filmskoga svijeta, u stalnom relacioniranju njegovih svjetova djela prema društvenome, iz čega proizlaze i Bulajićeve stalne teme i provodni motivi, kao i ponavljajuće narativne strukture koje njegova filmska djela uspostavljaju slijedeći svoju uvjerenost u prikazivački iluzionizam i vjeru u kauzalnu povezanost filma i “stvarnog”, izvanfilmskog svijeta, proizlazi i “autorstvo” Bulajićeva filmskog opusa.

2. Izvanfilmski kontekst Bulajićeva filmskog svijeta

Neupitna činjenica da je jedan politički sistem, koji se danas doživljava mahom karakterizira kao nedemokratski, mogao preživjeti punih pola stoljeća iznenađujuća je iz naše današnje perspektive, u vremenu kada se globalni kapitalizam i slobodno tržište vide kao prirodni obzor svijeta (često zamijenjeni za demokraciju), a kao temeljne pretpostavke svakidašnjeg življenja ideje političke korektnosti, individualnog izbora, prava mišljenja, javnog iznošenja mišljenja, privatne inicijative itd. Pritom se, naravno, zaboravlja da se i ovaj sistem “naturalizira”, a procedure moći obavljaju drugačijim kanalima, možda suptilnijima nego u nekadašnjim komunističkim sistemima.¹⁶ Tako se i ondašnji sistem – što, uostalom, čini i prividno nevidljivi današnji – nastojao “naturalizirati”, predstaviti se kao prirodan pogled na svijet. Ideologija se, u najširem smislu, pritom naravno shvaćala, u tragu Karla Marxa, kao “manipulativni sklop vrijednosti, predodžbi i uvjerenja” (Biti, 1997: 133), kao koprena koja nam zastire pogled na “stvarni” svijet, na svijet – marksističkim terminima rečeno – proizvodnih odnosa. Naravno, preživjeli “tekstovi” (filmski, književni, novinski, javni, umjetnički...) bili su pokušaji da se ostvari totalni, unificirani i monolitni javni diskurs u kojemu nije ostajalo mjesta sumnjama u novi poredak, koji se predstavljao i prikazivao (reprezentirao) kao prirodan. Rad ideologije usmjerio se na javni diskurs, na oblikovanje mišljenja, stavova, pogleda, svjetonazora podložnih subjekata, i to putem medijske djelatnosti, obrazovnog sistema i drugih “ideologijskih aparata države”, kako je sredstva za širenje i održavanje državne ideologije nazvao Louis Althusser¹⁷. U doba prije televizije, film je, po navedenoj (i

“umjetničke savjete” i autocenzurom još u fazi ideje i scenarija, a na koncu ih je procjenjivala i odobrivala unutarnja komisija, razni “umjetnički” savjeti, koji su prema vrhu bili sve uži, dok bi konačnu odluku često imao sam “Gledalac” (usp. Liehm, 2006: 230; i Škrabalo, 1998: 226). “Gledatelj” ukus pronašao je ponajbolji odraz u sovjetskim filmovima iz 1940-ih, megalomanskim produkcijama shematičnih, monumentalnih tabloa-sekvenci bez klasične fabulacije, poput Staljinovih biografija u režiji M. Čiaurelija, te drugim staljinističkim biografskim i operetnim filmovima. U tom kontekstu zanimljiva su usmena svjedočanstva više domaćih redatelja o “izabranim” gledateljima domaćih filmova prije pulskoga festivala. To su većinom bili generali i Tito, a katkad i samo Tito. Neki su filmovi tako tiho bojkotirani (tj. nisu službeno zabranjeni, ali su ignorirani pri nagradivanju i nisu dobili distribuciju izvan glavnih gradova), neki su “spašeni” i postali uzorni filmovi (Bauerov *Licem u lice*), a neki filmovi, nagrađeni u Pulji, zakašnjelo su prikazani u Titovoj ljetnoj rezidenciji pa su doživjeli naknadni tihi bojkot (mlak prijem, problemi u distribuciji, ignoriranje u tisku). Također je zanimljiva paralela da je više vođa iz istočnog bloka navodno imalo isti filmski ukus kao i Tito – voljeli

su vesterne i preferirali filmove Johna Forda.

¹⁶ Medijska slika današnjice, pa i njezine “kontrolne”, a zasigurno pokušaja da se na nju utječe, možda djeluju perfidnije, ali svakako naizgled manje otvoreno nedemokratske nego primjerice komunističke metode, a napose staljinističke. Međutim, moguće je da je tome dojmom kriva drugačija medijska slika svijeta: pitanje je da li komunistički sistemi preživjeli dolazak masovnog interneta i mobilne telefonije i općeg protoka informacija (primjeri suvremene Kube i Kine), kako s obzirom na vanjski pritisak tržišta, tako i s obzirom na unutarnji pritisak oporbe, ali i “običnih” građana koji žele “blagodati” potrošačkog društva. S druge strane, primjer je i “nama” relevantan: ukoliko Kina nadzire internetski promet, a Google je pristao na ograničen pregled mrežnih stranica (onih koje su odobrile kineske vlasti), što to govori o kontroli interneta na Zapadu, gdje je pristup mreži naizgled neograničen, a kontrola vlasti, naizgled, nikakva?

¹⁷ Usp. natuknicu “Ideologija” u Biti, 1997: 133–137.

navodnoj) Lenjinovoj direktivi, bio najvažnija umjetnost – filmski žurnali, dokumentarni, propagandni i obrazovni filmovi mogli su doprijeti i ondje gdje obrazovni sistem još nije, u tradicionalnoj, ruralnoj, polupismenoj i slabo industrijaliziranoj kakav je bio SSSR nakon Oktobarske revolucije, ali i Jugoslavija nakon 1945.

Čini se da su ljudi naizgled lako pristali na temeljni zahtjev “nove stvarnosti”. Nije to bilo tek (avangardno) brisanje (buržoaske) prošlosti, ni novi početak iz ničega, nego prije svega zahtjev da se pristane uz politiku po kojoj je individualno neraskidivo povezano s kolektivnim, odnosno da se individualna djelatnost potvrđuje tek kroz kolektivnu djelatnost. U total(itar)noj ideologiji sve je podređeno kolektivnom, sve jest kolektivno, sve postoji i postaje tek kroz kolektivno. Pojedince određuje društvena djelatnost. “Za ljudske odnose u socijalizmu tipično je to što se oni ne mogu posmatrati odvojeno od unutrašnjeg odnosa prema društvu. Lična i društvena sreća postaju jedno.”¹⁸ U vremenu nakon “pobjede” jednoga sistema, kapitalizma, te njegove globalizacije, možda se tom “izboru”, pristanku da se individualno podredi kolektivnom, možemo čuditi, zaboravljajući da i naš novi sistem, (zasad) bez protivnika (osim aveti “globalnog terorizma”), od nas traži pristanak, no – kako je ustvrdio Antonio Gramsci¹⁹ – ideologija upravo i djeluje metodom pristanka, odaziva subjekta na njezin poziv (apelaciju), kao “hegemonija”: “društvenom životu nametne [se] stanovito opće usmjerenje infiltracijom navika, načina mišljenja i djelovanja, morala”²⁰. Ovaj pristanak, “novi društveni ugovor”, trajao je 50 godina, a nakon njegova kraja, novi pokušaji “brisanja prošlosti” nisu ga uspjeli prevrednovati, prekodirati ga iz građanskoga tihog pristanka u stanje naknadno redefinirano kao diktaturu,

okupaciju i slično.²¹

Otkako je u humanističkim i društvenim znanostima došlo do “obrata prema jeziku” i, posljedično, do širenja kišobranskih termina “kulture” i “diskursa”, nova historiografija (povijest odozdo, mikropovijest, povijest svakodnevice) pokazuje da prošla vremena poznajemo preko njihova sačuvanog javnog diskursa (tekstova i svjedočanstava) što su ga “pisali pobjednici”, to jest “klasa na vlasti” (vlasnici diskursa, vlasnici proizvodnih sredstava). Tako je i s bivšom Jugoslavijom: što se ide dalje u prošlost i što je manje živih svjedoka, ona se čini sve monolitnijom: 1980-e poznajemo kao vrijeme dezintegracije i dekadencije “socijalističke popularne kulture”, 1970-e kao razdoblje “hrvatske šutnje”, 1960-e kao vrijeme liberalizacije i “autorskog filma”, a 1950-e tek u recentnim studijama otkrivamo kao vrijeme nastanka popularne kulture, industrijske kulture, stabilizacije nakon poratne konsolidacije: zabavna glazba, glazbeni i filmski festivali, filmovi, stripovi (*Plavi vjesnik*), popularni tisak, “otkriće” ljetovanja, arhitektura, dizajn...²²

Kako se pedesete (raz)otkrivaju kao vrijeme nastanka moderne građanske zemlje, kao razdoblje koje je logično uslijedilo nakon vremena “obnove”, kada se trebalo “žrtvovati”, zasukati rukave, i misliti kolektivnom, a ne individualnom sviješću i savješću, druga polovica 1940-ih i rane 1950-e tako ostaju i dalje tamne i nepronikle. No, kako smo posljednjih godina otkrili da je kratko i “mračno” četverogodišnje razdoblje ustaške Hrvatske imalo svoju drugu stranu (javni život, književne nagrade, zaboravljene romanopisce, itd.²³), a znamo da je imalo i snažan filmski život, koji je uostalom omogućio utemeljenje poratne, komunističke kinematografije (usp. Škrabalo, 1998; Šakić, 2006a), tako se polako, strpljivim

18 Istočnonjemačke novine *Neues Deutschland*, 5. VI. 1953; cit. u Li-ehm, 2006: 98. Riječ je inače o partijskom napadu na jedan onodobni istočnonjemački ljubavni film.

19 Istina, Gramsci je ovo ustvrdio o kapitalizmu, ali kao da je pisao iz iskustva komunističkih sistema 20. stoljeća.

20 Usp. natuknicu “Hegemonija” u: Biti, 1997: 124–125.

21 Takvih je tendencija bilo svugdje u srednjoj Europi, od Poljske (o čemu je pisao Kazimierz Brandys u svojoj knjizi *Zapamćeno*, 2000), Mađarske (kako svjedoči prilično deklarativan i tendenciozan film nekoć politički nedeklamativne Márte Mészáros, *Nepokopani mrtvac*, o Imri Nagyju, iz 2004) do Hrvatske (usp. Dąbrowska-Partyka, 2007). Kako piše Brandys, nakon 1989. u Poljskoj su učestali pokušaji revizije proš-

losti, odnosno da se i razdoblje komunizma promatra u terminima “kolaboracionizma”. Ali, komunistički sistem radio je s pristankom šutljive većine. “Sa unutrašnjim otporom ili sa mirenjem sa nasiljem, s čežnjom za slobodom ili bez nje, bolje ili gore, ali živelo se. (...) Ispostavlja se onda da su milioni građana koji su naučili da žive pod totalitarističkim pritiskom, normalni ljudi koji su uspjeli da decenijama čuvaju odvratnost prema diktaturi.” (Brandys, 2000: 23).

22 Usp. npr. Duda, 2005; Galjer, 2004; ili Maković (ur.), 2004.

23 Koliko je ta činjenica o “privatnosti” ustaškog perioda bila šokantna za socijalističku eru te je prikrivana (svaka javna djelatnost 1941-45. tretirana je kao izdajnički akt) pokazuju scene obiteljskog filma Božidarke Frajt u filmu *Živa istina* Tomislava Radića (1972). Vjerojatno su baš te sekvence u inače apolitičnom filmu (i to popraćene songom Ar-

istraživanjem, a prije svega gledanjem mahom zaboravljenih i teško dostupnih filmova otkrivaju i pukotine (*faultlines*, usp. Sinfield, 2005) u monolitnoj “petoljetki” – onoj komunističkoj, poslijeratnoj, koja je uslijedila odmah nakon ustaškog poludesetljeća – ali i u drugoj, nešto lagodnijoj, tj. u prvoj polovici 1950-ih. Filmovi, kao i drugi javni diskursi, skrivaju kolektivno nesvjesno, potisnuto – “buržoasku” prošlost, otpor kolektivizaciji na selima, tihiu oporbu, staljinizam i poststaljinistički antistaljinizam (1948. kao rak-ranu kasnijeg filma o revoluciji), pritajenu građansku opciju, itd.²⁴; svaki hegemonijski poredak, kako tvrdi Raymond Williams, sadržava u sebi, u svojem diskursu, rezidualne diskurzivne prakse, kao i one nastajuće²⁵.

3. Film kao svjedočanstvo

Filmovi, dakle, svojim “tekstom” (ne samo verbalnim slojem, bilo glasa kazivača, bilo likova, nego cijelim svojim diskursom, “filmskim aparatom”) svjedoče o svojem vremenu i društvenom kontekstu. Filmovi iz prvih dviju petoljetki, podložni “ekonomskim planovima” i kolektivističkom duhu, emitiraju javni diskurs u kojemu nema mjesta pojedincu doli kao izvršitelju “zadataka što ih postavlja narod i Partija”; agit-prop filmovi i žurnali broje sagrađene škole, oborene rokove, uštedene cigle. U isto vrijeme, Branko Belan suptilno promatra ribare koji žive svoju svakodnevnicu na tunolovcima (odmaraju se, čitaju, hrane ptice), dok čekaju da sustignu jato tuna (*Tunolovci*, 1948); Branko Bauer otkriva nam pritajenu srednjoklasnu kulturu i građane čiji etički habitus (i otpor fašizmu) proizlazi ne iz direktiva Partije, nego iz individualnog dobrog odgoja i humanog svjetonazora (*Ne okreći se sine*, 1956).²⁶ I dok su dokumentarni filmovi i žurnali bili izravno angažirani kao ideologijski državni aparat, i dugometražni je, igrani film, sa svojim svijetom fikcije i iluzijom zbilje, djelovao na ideologijskom planu, ma koliko da film u Ju-

goslaviji nije uspio stvoriti direktni propagandni fikcijski film, čisti ideologijski tekst po šablonoj socrealizma. Ti filmovi svjedoče dvojako: i o ideološkom radu filma, o pokušaju ideologizacije filmskog diskursa, i o isključivima, o trajnoj značajki igranog filma u komunističkoj Jugoslaviji: stalnom ispitivanju granica (ideologijske, državne, partijske) tolerancije, s praksom svojevrstne obratne, negativne cenzure (ne što treba raditi, nego što valja izbjegavati; usp. Liehm, 2006: 230; i Škrabalo, 1998²⁷); koliko i kako govoriti o ideologiji u društvu koje je kao svoju ideologiju prihvatilo ideju da se individualno definira kroz kolektivno. Filmovi su slikovni zapis iščezlog svijeta, ali i svjedočanstvo druge vrste: što je neko vrijeme mislilo samo o sebi, kako se reprezentiralo, kako je sebe doživljavalo.

Filmovi Veljka Bulajića također svjedoče, i to više nego filmovi drugih redatelja. Naime, s obzirom na to da ga se smatralo državnim redateljem, do pojave Emira Kusturice najvećom redateljskom zvijezdom kinematografije socijalističke Jugoslavije, Bulajić je krunski svjedok polustoljetnog vremena jer je, kao svojevrstno “dijete revolucije” (sin jednog od utemeljitelja crnogorske komunističke partije i borac Osme crnogorske brigade; svršetak Drugoga svjetskog rata dočekao je sa činom poručnika u 17. godini), uvjeren o svojem vremenu i revoluciji kao nepogrešivima.

Izvorne humanističke ideje s kojima su mnogi išli u rat protiv hitlerovskog fašizma pobjednički je sistem iskrio, pretvorivši se – kako svjedoče sati filmskih zapisa (žurnala, dokumentarnih filmova, igranih filmova... pa i Bulajićevi filmovi) – u sistem koji je ideale pretvorio u “zadatke koje postavlja partija”, “narod” u mitsku nadinstancu koja tek formalno ima vlast, volontersku partizansku vojsku u armiju koja je zauzimala glavni dio slike koje je to društvo samo o sebi imalo, a Vođu, čiji su portreti u natprirodnoj veličini nošeni uz portrete Marxa

sena Dedića koji opjevava scene na ekranu – obiteljsku svakodnevnicu i normalan život, uz prisutnost ustaških uniformi – a sadržava stihove poput “dobivenom bitkom sad se čini / izgubljeni davni rat”) uzrokovala uznemirenost vlasti.

24 Ovo “potisnuto” polje kasnije su prikazivali filmovi u rasponu od pravovjerno-kritičkih (*Visoki napon /1981/* i *Obećana zemlja /1986/* Veljka Bulajića, npr.) do revizionističkih (*Sokol ga nije volio*, Branko Šmit, 1988), pa i radenih sa stajališta “naknadne pameti” (*Duga mračna noć*, Antun Vrdoljak, 2004, o kojem usp. Šakić, 2006c).

25 Usp. “Hegemonija” u: Biti, 1997: 125.

26 Usp. Pavičić, 2004.

27 Umjesto da se gleda “što bi sve *moralo* ući u film”, pazi se “da slučajno ne *promakne* nešto što bi kompromitiralo socijalističku filmsku umjetnost” (Škrabalo, 1998: 226). Usp. i Belanovu izjavu “Mi smo se bili dobrovoljno kastrirali.”, izrečenu u intervjuu za časopis *Film* (Jurdana, Tadić i Turković, 1977).

i Engelsa, u mitsko utjelovljenje božanske “narodne” vlasti. I Bulajićevi filmovi svjedoče o toj promjeni ideala, o dopuštenim granicama izrečenoga; oni svjedoče o evoluiranju sistema iznutra, koliko god da je autorska instanca – tj. Bulajić sam – te mijene bila (ne)svjesna. Učiniš od svojih filmova producerske pothvate i prilagođujući se različitim društvenim trenucima, Bulajić je uhvatio sistemske mijene, napravivši puni ideološki krug od *Vlaka bez voznog reda* do *Obećane zemlje*.

4. Autorski habitus Veljka Bulajića

Provodnu nit Bulajićevih filmova sasvim je prikladno nazvati *crvenom niti*, budući da njegov svijet djela, uspostavljan sustavno kroz niz filmova, svjedoči o kontinuiranom svjetonazoru. Bulajić je autor u najužem smislu autorske teorije: osim dosljednog svjetonazora i kontinuiranog svijeta djela, njegove filmove karakteriziraju slične ili iste teme (odnosno, te su teme svakako locirane u isto, ideologijsko polje), provodni i ponavljajući motivi, karakteristični likovi, kao i – nakon traženja autorskog izraza u prva tri filma – otprilike slični modeli uspostave svijeta, tj. slične narativne strukture koje je razvio za gradnju svojih filmskih svjetova djela.

Odgledavanjem Bulajićevih filmova²⁸ – a snimio ih je, do 1959. do 2006, cjelovečernjih igranih trinaest (do raspada Jugoslavije dvanaest) – smatram da se oni mogu podijeliti u poprilično jasne i razdvojene cikluse, pa i tri (ili čak četiri) svojevrsne “trilogije”:

(1) Prvi triptih filmova čine *Vlak bez voznog reda* (Jadran film, 1959), *Rat* (Jadran film, 1960) i *Uzavreli grad* (Avala film, 1961). Njih karakterizira svojevrsno autorsko traženje. Receptijski, nakon što je *Vlak bez voznog reda* iznimno dobro primljen, s posebnim pohvalama uspješnoj implementaciji talijanskoga neorealizma u jugoslavenske “suvremene teme” (dakle, film je bio miljenik oficijelne kritike), za *Rat*, “promašaj s naivnom vizijom nuklearne katastrofe” (Škrabalo, 2008: 108), kritika je isticala da je Bulajić “izgubio stvaralačku nit” (Boglič, 1988: 2). *Uzavreli grad* donio je Bulajiću pak političke probleme u Bosni

(film se događa u Zenici), i on je očito nastojao da se nešto slično ne ponovi; no film je, svojim “crnim”, depresivnim prikazom poratne industrijalizacije, kasnije istican kao prethodnik srpskog crnog vala.²⁹

(2) Drugi triptih čine ratni, partizanski filmovi: *Kozara* (Bosna film, 1962), *Pogled u zjenicu sunca* (Jadran film, 1966) i *Bitka na Neretvi* (Udruženi jugoslavenski producenti, Igor Film, Eichberg Film, 1969). Njih, jasno, vežu kako tema (partizanski rat), tako i žanr (ratni film). *Kozarom* je Bulajić otkrio svoju “dobitnu” formu, koju je megalomanski razradio u *Bitki na Neretvi*, prouzročivši pucanje filma po šavovima, dramaturšku nepreglednost, loše fabuliranje, nerazrađene likove, neujednačenu glumu (iznimno neuklopljeni Fabijan Šovagović, s drugačijim, povišenim registrom simboličke glume), nerazmjerni ratnih i simboličkih prizora, neke linije fabule koje su nevjerođostojne a tu su samo radi žanrovske uvjerljivosti (njemačke i talijanske linije fabule; lik Yula Brynnera koji minira mostove u maniri zapadnih ratnih filmova). I dok je *Kozara* film itekako kontekstualiziran u tadašnje istočnoeuropske filmske trendove, *Pogled u zjenicu sunca*, tematski na tragu pjesme *Tifusari* Jure Kaštelana, simbolička je razrada jednog od motiva iz *Bitke na Neretvi*³⁰, čak i svojevrsan filmski eksperiment, zanimljiviji danas nego kad je snimljen. Također, smještanje filma u simboličku ravan (bjelina snježne oluje o planinama; četiri izgubljena partizana-tifusara i njihove halucinacije) osiguralo je kontekst u koji se likovi – kakav je kasnije uzalud ponovio Šovagović u *Bitki na Neretvi* – sigurno uklapaju, motivirani stvorenim svijetom djela.

(3) Nakon samo dva filma nastala 1970-ih, i to u velikim razmacima (*Atentat u Sarajevu*, 1975; *Čovjek koga treba ubiti*, 1979) i loše primljena, Bulajićev treći triptih nastaje 1980-ih. Filmovi *Visoki napon* (Croatia film, 1981³¹), *Veliki transport* (Sherwood, Neoplanta Film, Lanterna Editrice, Incovent Inc., 1983) i *Obećana zemlja* (Jadran film, 1986) opisivani su kao filmovi “realizirani u Bulajićevoj prokušanoj maniri velikih ratnih spektakla epskih dimenzija, protkanih anegdotalnim epizodama pojedinačnih sudbi-

²⁸ Nije mi bio dostupan film *Atentat u Sarajevu* (1975), koji kontekstualiziram preko literature, kao i dugometražni dokumentarni film *Skopje* 63.

²⁹ Slično Bauerovu filmu *Tri Ane* (1959), s kojim djelomice dijeli estetiku, turoban, prljav i mračan prikaz industrijaliziranih krajeva, kao i ka-

snije npr. filmovi Živojina Pavlovića.

³⁰ Produkcijske pripreme *Bitke na Neretvi* trajale su nekoliko godina, pa je Bulajić snimio *Pogled u zjenicu sunca* tijekom tih priprema.

³¹ Radni naslov filma bio je *Končarevci*.



na” (Škrabalo, 1998: 397), i kao zakašnjeli, pa i anakroni izdanci žanra koji je sam Bulajić utemeljio (pogotovo *Veliki transport*). Ipak, ta tri filma, nakon za Bulajića kriznih 1970-ih³², bili su uspješan povratak autorskom svijetu i poznatim temama, a čak su – što vjerojatno nije uočeno u tadašnjem filmskom i političkom kontekstu “države u krizi” – bili i izvedbeno drugačiji; pogotovo je to slučaj s *Obećanom zemljom*, narativno nešto izazovnijom sudskom dramom.

(4) Zanimljivo je da od trinaest dugometražnih filmova (ili dvanaest, jer *Libertas*, snimljen nakon promjene političke slike svijeta i sedamnaest godina režijske pauze, možemo smatrati kasnim uratkom, nakon kontinuiranoga rada od 1959. do 1989. godine), onih nekoliko koji ostaju izvan triju svojevrstnih tematskih trilogija čine naizgled raznoliku, ali ipak zaokruženu grupu. *Atentat u*

Sarajevu (Studio Barrandov, Kinema, Jadran film, Centar FRZ SR Srbije, 1975) i u tadašnjem filmskom kontekstu vjerojatno osebujni *Čovjek koga treba ubiti* (Jadran film, Filmski studio Titograd, Croatia film, 1979) oba su kostimirani, povijesni dramski filmovi: prvi put u karijeri – s iznimkom alegoričnog *Rata*, koji je ipak tematski blizak ostalim Bulajićevim filmovima – Bulajić je napustio ideologijske, jugoslavenske teme (rat, partizani). No ne veže ih samo pripadnost kostimiranom povijesnom filmu (*period movie*), nego i žanru političkog filma, što ukazuje da je Bulajić bio u dosluhu s aktualnim kretanjima u europskom, a pogotovo talijanskom filmu.³³ Da je riječ o autorskoj dosljednosti, pokazuje i njegov zadnji film produciran za bivše Jugoslavije, *Donator* (Meteor film, Jadran film, 1989), koji je također zapravo politički film.

Na ova tri “jugoslavenska filma”, djela izvan triju trilogija,

³² Čini se da se Bulajić, pod pritiskom zbog ogromnih troškova svojih filmova, povukao s režije filma *Sutjeska* (1973), kopije *Bitke na Neretvi*, koju je na kraju režirao njegov asistent režije i redatelj druge ekipe *Bitke na Neretvi* Stipe Delić, kojem je to ostao jedini film. Usp. http://www.filmski-programi.hr/baza_film.php?id=14 te Škrabalo, 1998: 358.

³³ Osim talijanskog neorealizma, on je dakle sad u tragu i političkoga filma. *Čovjek koga treba ubiti* u svojem seksualnom i fantazijskom sloju (prizori pakla) pokazuje utjecaj Piera Paola Pasolinija, a pogotovo *Canterburjskih priča* (1972).

koja ipak čine svojevrsnu preostalu, četvrtu grupu od tri filma, nadovezuje se Bulajićev jedini postjugoslavenski film, recentni *Libertas* (Produkcija Libertas, DDC, 2006). I opet je posrijedi *period movie*, kostimirana povijesna drama, i to politička drama, za koju se može reći da inspiraciju (opet) crpi iz talijanskog političkog filma 1970-ih.³⁴ Svakako, ideja za film potječe iz poznate književnopovijesne polemike oko Marina Držića kao prvog revolucionara ("revolucionarni realist pisac", "narodni borac", cit. Jeličić, 1961), tj. iz ideoloških čitanja Držića koja su bila učestala nakon Drugoga svjetskog rata.³⁵ *Libertas* je tako uputio na dosljednost autorskog svijeta Veljka Bulajića.

5. Prva trilogija: europski kontekst

Vlak bez voznog reda došao je na kraju dugoga razdoblja u povijesti hrvatskoga filma, na samom izmaku oficijelne (u očima kritike i samih filmaša) prevlasti klasičnoga fabularnog filma³⁶: s jedne strane, iza filma nalazilo se petnaestogodišnje razdoblje ideološke monolitnosti, ideologizacije filmskog diskursa, raznih pokušaja da se izmakne radu ideologije na filmu; s druge strane, dolazilo je vrijeme "autorskog filma", jugoslavenskog Novog filma i srpskog "crnog vala". Bulajić je *Vlakom bez voznog reda* tako stao na razdjelnicu: film je istovremeno bio i rezultat ranijih napora, ali ipak i vjesnik nove estetike.

Prvim trima filmovima Bulajić se uklopio u kontekst istočnoeuropskih filmova koji su, u isto vrijeme, iskušavali nove načine da se reprezentira socijalističko društvo i "revolucija" koja ga je stvorila, kolektivni društveni horizont koji je Bulajiću ostao prirodan okvir njegova autorskog svijeta. Tema jugoslavenskih kinematografija bilo je pitanje mogu li "slobodni ljudi da pevaju o slobodi na isti način kao kada su tokom rata o njoj sanjali?" (Liehm, 2006: 424–425); ova parafraza kulturnih stihova Branka Miljkovića³⁷ bila je trajni obzor jugoslavenske kinematografije u kojoj su tek pojedini redatelji u svojim

nacionalnim kinematografijama djelovali iz radikalnih individualnih pozicija (Babaj, Martinac), odbivši dati priistanak na hegemoniju jednog diskursa.

Bulajićevi filmovi, pogotovo njegov drugi "triptih" (*Kozara, Pogled u zjenu sunca, Bitka na Neretvi*), kao i kasni triptih (*Visoki napon, Veliki transport, Obećana zemlja*), upravo potvrđuju mišljenje Liehmovih; no dok je srpski crni val zaključio da je – metaforički rečeno – bilo ljepše pjevati iz ropstva, to jest da je sistem korumpiran, Bulajić usprkos svemu dokraja vjeruje da se slobodi jednako može pjevati i iz slobode same. Njegovi filmovi tako ostaju sistemski filmovi, uporno tematizirajući "borbu za slobodu" iz povijesne pozicije, ovjerene naknadnom pobjedničkom perspektivom; pogotovo to čine "revolucionarni filmovi", partizanski spektakli (*Kozara, Pogled u zjenu sunca, Bitka na Neretvi, Veliki transport*) – podžanr koji je Bulajić sam i definirao, određivši ga, za niz svojih oponašatelja u tzv. crvenom valu³⁸, kao epsku reprezentaciju revolucije, narativnu mozaičnu strukturu u kojoj se, iz isprepletanog i pokretnog kaotičnog klupka ratovanja, podneblja (Bosne), vremenskih prilika (najčešće kiša i snijeg) i ljudi, izdvajaju pojedinci sa svojim kratkim, poentiranim životnim pričama, kao izabrani segmenti društvene mase.

Jedan je od provodnih motiva Bulajićeva filmskog svijeta *vlak*, prijevozno sredstvo prve industrijalizacije, koju su, u neku ruku, socijalističke zemlje tek prolazile nakon Drugoga svjetskog rata, u prelasku iz poljoprivrede u industriju, sa sela u grad. Vlak se ne nalazi samo u naslovu Bulajićeva debitantskog filma, koji prikazuje jednu od jugoslavenskih "velikih pripovijesti" – kolonizaciju stanovništva iz nerazvijenog, jalovog kraja u plodnu panonsku ravnicu – nego figurira i u svim ostalim Bulajićevim filmovima smještenima u poraću. Vlak sugerira mobilnost stanovništva, mnoštva kojim Bulajić rukuje u svojim najuspjelijim sekvencama; simbolizira industrijalizaciju i modernizaciju društva, ali sugerira i socijalnu pokretlj-

³⁴ Usp. izjavu Bruna Kragića u promotivnoj knjižici *Libertas* (ur. Goran Ivanišević, priloženo uz tjednik *Globus*, 2006).

³⁵ Jeličić, 1961, i Košuta, 1968. Ovakvo čitanje Držića vjerojatno je proizašlo iz Krležina stava o Držiću kao "prvom izrazitom pučaninu u našoj dramatici" koji se "pobunio protivu vlastele u ime plebejskih demokratskih principa", iznesenog u eseju *O našem dramskom repertoaru* (1948). Usp. članak Borisa Senkera o Držiću u *Krležijani* (Visković, 1993: 200). Jeličićevi eseji izvorno su tiskani od 1948. do 1958. te zatim okupljeni u knjizi.

³⁶ Usp. Šakić, 2004. i Škrabalo, 2008.

³⁷ "[H]oće li sloboda umeti da peva / kao što su sužnji pevali o njoj", Branko Miljković, "Poeziju će svi pisati", u zbirci *Poreklo nade* (1960). Ne znam da li su Liehmovi svjesno parafrazirali Miljkovića.

³⁸ Usp. Škrabalo, 2008: 108–110. Tzv. crveni val čine, npr., *Desant na Drvar, Konjuh planinom, Bitka na Neretvi, Sutjeska, Marš na Drinu, Uzička republika, Crvena zemlja, Vrhovi Zelengore*.

vost i prilagodljivost, vrijeme velikih socijalnih potresa: od seljaka-kolonista u *Vlaku bez voznog reda*, preko kolonista-seljaka-radnika u *Uzavreloom gradu*, do omladinaca na radnim akcijama u *Visokom naponu* i istoga “vlak bez voznog reda” u *Obećanoj zemlji*.

Vlak bez voznog reda uveo je set motiva i tema koje će kasnije zaokupljati Bulajića: socijalna pokretljivost u vremenu dubokih društvenih mijena, mnoštvo kao lik, pojedinci-predstavnicima malih priča, tj. mikrokozmosa unutar kolektivističke freske, jaki ženski likovi (nasljednice stereotipne predodžbe partizanske žene-komesara). Uvedeni su i stilski i svjetonazorski postupci: neorealizam, kojemu će Bulajić ostati u neku ruku uvijek vjeran, prikazujući i unutar svojih velikih partizanskih produkcija niz malih, ljudskih priča s humanim patosom i sentimentalnom liričnošću u tragu Vittorija De Sice; epska kompozicija s duljim kadrovima u širokom izrezu i vožnjama; maestralna posvećenost detalju, (re)konstrukciji, životnosti svijeta na platnu.³⁹

Rat je logičan film u Bulajićevev habitusu: groteskni dijelovi ironičan su odušak sentimentalnoj naivnosti i humanističkoj angažiranosti karakterističnima za Cesarea Zavattinija, scenarista filma, pa se *Rat* mora sagledavati i u kontekstu Zavattinijeva opusa, na razvojnoj liniji neorealističkih scenarija od Čistača cipela i *Kradljivaca bicikla* preko *Čuda u Milanu* i *Umberta D* do *Krova* i *Rata*. No, i *Rat* je, nalik ranijem *Vlaku bez voznog reda* i kasnijoj *Kozari*, bogat detaljima, razrađenom mizanscenom u širokom formatu, uvjerljivošću svojeg svijeta, ma koliko da je pacifizam filmskih likova naivan i sentimentaln (premijerov govor, koji ističe građansku odgovornost glasača za njegove akcije, primjer je sentimentalne desicinske groteske). *Uzavreli grad* pak, uokviren dolaskom i gubitničkim odlaskom vlakom, pesimistična je slika sraza

individualnoga zalaganja i kolektivnih ciljeva. No dok Belan (u *Koncertu*) i Bauer (u *Tri Ane*)⁴⁰ nemilosrdno denunciraju ideologiju, odnosno upravo pristanak uz opciju da se individualno određuje kroz kolektivno, kao krivca za privatne poraze, Bulajić kao da je na strani poraženog, “revolucionara” koji je ostao dosljedan i vjeran idealima koje je sistem izdao, razišavši se sa službenom pragmatičnom politikom, sistemom koji ga je odbacio kao “neprilagodljivog”.

6. Autorski kontinuitet:

lik revolucionara, prikazivački iluzionizam

Tako je lik Šibe iz *Uzavreloga grada* nastavak lika Lovre iz *Vlaka bez voznog reda*, a njegova je još radikalnija varijacija, dana iz perspektive desetljeća pred krvavi raspad jugoslavenskoga sistema, Markan iz *Obećane zemlje*; Lovre u svojem idealizmu ne vidi da išta radi krivo, Šiba je svjestan toga, ali zahtijeva “žrtvovanje”, Markan već djeluje svjesno, slijedeći ideju da “cilj opravdava sredstvo”.⁴¹ Mijena lika revolucionara u Bulajićevev opusu mijena je sistema samog, naspram humanizmu ideje iz *Kozare* – toj da nema cilja koji može opravdati sredstva, pa tako radi proboja partizana iz obruča nema ostavljanja ranjenika ili civilnog stanovništva (što je tema i *Bitke na Neretvi* i *Sutjeske*). Ironija sistema doživljava vrhunac u *Visokom naponu*: autor se ne opredjeljuje tko je u krivu, omladinci koji ostaju slijepo vjerni Staljinu, ili oni koji slijepo slijede Tita i ideju o otporu Rezoluciji Informbiroa, upakiranu kao nacionalni otpor novom uzurpatoru, dojučerašnjem savezniku⁴²; jedino što je očito jest da Bulajić jasno pokazuje ideološku indoktrinaciju monolitnog, poratnog vremena (kao i Papić u *Životu sa stricem*), ali i njegov idealistički, revolucionarni zanos (što je kod Papića pak prikazano kao sitno politikanstvo zbog privatnih interesa ili ideološke zaludenosti).

39 Vrhunac je u ovom pogledu svakako *Kozara*.

40 Usp. Šakić, 2004: 27–30, kao i 2005. i 2006b.

41 Lik razočaranog revolucionara i tema nerazmjera sanjane i dosanjane slobode stalni su u hrvatskom filmu za socijalizma: svojevrstan izravan nastavak Šibina lika je lik Nike iz Bauerova *Četvrtog suputnika* (1967), u tumačenju istoga glumca Ilije Džuvalekovskog, koji prihvaća životnu pragmatičnost, kao što to čini i Mate u *Prometeju s otoka Viševice* Vatroslava Mimice (1964), za razliku od lika Miluna Koprivice u Bauerovu filmu *Licem u lice* (1963), koji zastupa opciju da cilj nikako ne opravdava sredstvo. Naspram njemu, “krivu Drinu” ne uspijeva ispraviti Oblak u Mimičinu *Posljednjem podvižu diverzanta Oblaka* (1978), gdje je već jasno da je društvo terminalno bolesno. *Obećana zemlja* vizualno

(mekana slika) i tematski čini istaknut dio “ciklusa” jugoslavenskog filma 1980-ih (*Život sa stricem*, *Ambasador*, *Crveni i crni*, *Zadarski memento*, *S.P.U.K.*, *Večernja zvona*, *Samo jednom se ljubi*, pa i nešto ranija *Akcija stadion*), koji je pokušao dati “novovalnu” (mladi glumci!) reviziju ideologijskog državnog filma, s ponešto kritičnijim tonovima; jedino je *Život sa stricem* izrazito antidogmatski u svojoj denuncijaciji režima.

42 Zanimljivo je i demokratski popuštanje građanskoj opciji: moralno se ne osuđuje lik inženjera koji je prebjegao na Zapad, nakon što je pošteno pripomogao ostvarenju petogodišnjeg plana: kako kaže, njemu nema mjesta u novom društvu, a film mu dopušta ne samo takvo mišljenje nego i pravo izbora (da emigrira), što u filmovima 1950-ih nikako ne bi bio slučaj.

Obećana zemlja, koja ironiju oglašuje već naslovom, logičan je, krajnji korak u Bulajićevu svijetu. Film, koji otpočinje preradom (*remakeom*) prizora s početka *Vlaka bez voznog reda*, svoje dramsko vrijeme otpočinje *in medias res*, ubojstvom, da bi se zatim rašomonski *svjedočilo* iz pripovjednog vremena, u žanru sudske drame, postavljene i opet korski, kao scene s početka *Vlaka bez voznog reda* ("narodni sud", komentari, istupanje pojedinoga govornika pred kor/kolektiv), dok doživljajno vrijeme – tj. doslovce više doživljajnih vremena – u analepsama iznose istu, a opet različitu priču o porazu revolucionara, žrtve svojeg vremena i sistema.

Prva tri filma uvela su stalne motive Bulajićeva svijeta proletera i revolucije, i u njima je Bulajić prolazio proces autorskog formiranja, tako da su oni i najraznolikiji u njegovu opusu; kasnije, od *Kozare*, svojeg uvjerljivo najboljeg filma, punog autentičnog patosa i humanizma, Bulajić ne samo da je otkrio dobitnu produkcijsku i autorsku kombinaciju za svoj rad, nego je i postao predvodnik, u neku ruku, filmski "staroga". Naime, naspram crnom valu i modernizmu srpskih redatelja, Babaje, Mimice, Papića – u kojemu je Bulajić na neki način isprva sudjelovao, "humanizacijom" ideoloških priča u dosluhu sa sličnim trendom u istočnoeuropskom filmu (npr. Wajda, Čuhraj, Kalatozov⁴³) – Bulajić je, kao otac "crvenog vala", nastalog djelomice i u dugoj sjeni Hrvatskog proljeća i vremena šutnje⁴⁴, kao redateljsko ime utjelovljivao rado gledani, populistički film, koji ipak unekoliko napušta klasično, akcijskoj fabuli podređeno pripovijedanje, slično, primjerice, Bauerovim kasnim priložima fabularnom partizanskom filmu (*Zimovanje u Jakobsfeldu* i *Salaš u Malom Ritu*, 1975. i 1976).

Više je elemenata koji u Bulajićevoj drugoj, središnjoj trilogiji iz 1960-ih (*Kozara*, *Pogled u zjenicu sunca*, *Bitka na Neretvi*) upućuju da se u tim filmovima odvija svojevrsna dezintegracija klasičnoga stila, uvjetovana kontekstom modernizma i autorskog filma (koji su do kraja 1960-ih već i prošli svoj vrhunac) – mozaična fabula (ratna priča

koja načelno može početi bilo gdje i završiti otvorenim krajem, kao, primjerice, zadnji i vjerojatno najdojmljiviji kadar inače dramaturški nemušte *Bitke na Neretvi*, sličan zadnjem kadru *Kozare*), likovi koji funkcioniraju kao simboli (s jedne strane, to je naslijeđe likova-reprezentanata klasa iz socrealizma, ali s druge su to i likovi u dezintegraciji, skicirani, nepravocrtna identiteta), alegoričnost (pacifistička poruka *Rata*; simbolistička izvedba *Pogleda u zjenicu sunca*), ali i modern(ističk)a filmska slika (estetizirana, ekspresivna crno-bijela fotografija visokog ključa Krešimira Grčevića u *Pogledu u zjenicu sunca*; ekspresivna crno-bijela fotografija Aleksandra Sekulovića u *Kozari*; karakteristično prigušeni tonovi fotografije Tomislava Pintera u *Bitki na Neretvi*, poznata kao jedan od ključnih elemenata modernističkih filmova u više jugoslavenskih kinematografija i ključnih hrvatskih redatelja). Ipak, Bulajić ostaje autor klasičnoga fabularnog stila jer zadržava imanentnu redateljsku vjeru u mogućnost da se prikaže filmska pripovijest: primjerice, halucinantni svijet tifusara u *Pogledu u zjenicu sunca* realistički je motiviran (kao i analepse, te diskrepancija zvučnog i vizualnog svijeta), tj. svijet toga filma korelat je iskrivljenoj percepciji vanjskog svijeta kakvoga ga doživljavaju grozničavi umovi bolesnih partizana.

Bulajićevi filmski svjetovi su umjetnički svjetovi koje je moguće narativno posredovati, koji se mogu ispričovijediti, a njihov autor vjeruje u moć svjetotvorstva i naracije. Nije posrijedi samo vjera u pripovijest, nego i pouzdanje i uvjerenje da je izvanfilmski svijet moguće svjedočiti neposredno, izravno umjetnošću, da ga je moguće prikazati u iluziji filmskog svijeta – u tom smislu, njegova je umjetnička ideologija realistička (klasičnofabularna), ne modernistička. Njegov filmski svijet je svijet revolucionara koji su djelovali i kad je sistem odavno odustao od sebe sama, pa i okrenuo se protiv tih "običnih" ljudi, djelatnih subjekata Bulajićeve revolucionarne povijesti na filmu, kao što su se ti isti ljudi okrenuli protiv idealista, vidjevši u njima utjelovljenje korumpiranog sistema i iznevjerene *obećane zemlje*.

43 Trend "humanizacije" socrealističkih, ideoloških filmskih kalupa u "poljskoj filmskoj školi" i "novom filmu" više istočnoeuropskih zemalja izrazito je jak bio otprilike u drugoj polovici 1950-ih pa do 1962, godine premijere *Kozare* koja i vizualno (Aleksandar Sekulović) pripada u te filmove: Wajdini filmovi *Kanal* (1956) i *Pepeo i dijamant* (1958), Kalatozovljevi *Ždralovi lete* (1957), Čuhrajeva *Balada o vojniku* (1959), *Ivanovo djetinjstvo* A. Tarkovskoga (1962) i dr. Usp. i Liehm, 2006. Ideološki momenti u *Ivanovom djetinjstvu* čak su izrazitiji nego u *Kozari*.

44 Liehm, 2006: 434–435; u godinama nakon liberalizacije, od 1972. "junačke partizanske teme ponovo su došle u prvi plan, zajedno sa konzervativnijim, tradicionalno usmerenim režiserima."

45 Usp. npr. tekst Mie Dore Prvan o *Ljetnoj palači* Lou Yea, Prvan, 2008.

7. Autorska uporišta (zaključak)

Svjetonazorski, svi su Bulajićevi filmovi prožeti ideološkim interesom: on, kao autorska instanca, nikad nije dovodio u pitanje status subjekta u odnosu na polje ideologije; njegovi su junaci uvijek određeni društvenim kontekstom, definirani stavom prema ideološkom. Njihovi privatni životi ne samo da se odvijaju na fonu kolektivne slike društva, nego su doslovce posredovani kroz društvenu sferu. U komunističkim sistemima, “[l]ična i društvena sreća postaju jedno.” (Liehm, 2006: 98) Tu, naravno, može biti riječi i dobrim dijelom o standardnim dramaturškim i narativnim obrascima (nečija sudbina ispriopovijedana kao odraz društvene sfere, i obratno), i takve narativne sheme nisu do danas napustile film.⁴⁵ Ipak, takve sheme karakteristične su za umjetnost socijalizma, nužno vezanu za kolektivističku ideologiju. Međutim, Bulajić je ostao malo vezan uz socijalistički realizam, a ako i jest, prije svega to se dogodilo u karakterizaciji likova, koji su često reprezentanti društvenih slojeva. Međutim, i tada oni ne funkcioniraju kao nositelji ideja, kao u sočrealizmu, nego kao simboli koji su rezultat narativnih shema u kojima su konstruirani – mozaičnih fabularnih struktura filmova poput *Kozare* i *Bitke na Neretvi*.

Osim ideološkog interesa u užem smislu, Bulajićev autorski svjetonazor uočljiv je i u širem planu, gdje se ideologija shvaća kao općenit pogled na svijet. Tu je on ostao vjerni đak talijanskoga neorealizma, čiji je sentimentalni humanizam, chaplinovsku ljubav prema “malim ljudima”, karakterističnu za filmove koje je napisao Cesare Zavattini, iskazivao u svojim filmovima i mimo ideoloških upregnuća. Pritom, uvjeren sam da je Bulajić humanizam shvatio kao ključ za razumijevanje Titova projekta socijalističke Jugoslavije; proklamirani jugoslavenski “treći put”, “socijalizam s ljudskim licem”, humanost koja je trebala biti u korijenu samoupravnog jugoslavenskog kolektivističkog projekta za Bulajića se, kao filmskog autora, logički nadovezala na humane i humanističke ideje koje su mu namrijeli obiteljsko naslijeđe, kulturni i intelektualni habitus mjesta gdje je odrastao i obrazovao se. Postoji jaka poveznica kroza sve Bulajićeve filmove, određena tim habitusom i vjerom u socijalistički sistem, određena katkad i sasvim realnom biografijom, kao i sposobnošću da se kao autor prilagodi unutrašnjim mijenama sistema. Njegovi su filmovi stoga svojevrsan lakmus-papir svojega konteksta (kojega više nema), svojeg doba i njegova (ideološkoga i ideologiziranoga) horizonta.

Literatura

- Vladimir Biti, 1997, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska
- Mira Boglić, 1988, *Film kao sudbina: kronika*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske
- Kazimierz Brandys, 2000, *Zapamćeno*, prevela s poljskog Ljubica Rosić, Beograd: Paideia
- Maria Dąbrowska-Partyka, 2007, “Hrvatska u Europi — Europa u Hrvatskoj: prevrednovanja u okviru kanona hrvatske književnosti”, *Književna republika*, god. 5, br. 10–12, str. 184–200.
- Igor Duda, 2005, *U potrazi za blažostanjem*, Zagreb: Srednja Europa
- Jasna Galjer, 2004, *Dizajn pedesetih u Hrvatskoj: od utopije do stvarnosti*, Zagreb: Horetzky
- Daniel J. Goulding, 2002, *Liberated Cinema: the Yugoslav Experience, 1945–2001*, Bloomington: Indiana University Press [Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945.–2001. – oslobođeni film, Zagreb 2004: V.B.Z]
- Živko Jeličić, 1961, *Marin Držić Vidra*, Zagreb: Naprijed
- Srećko Jurdana, Zoran Tadić i Hrvoje Turković, 1977, “Kinematografija me se odrekla – Razgovor s Brankom Belanom”, *Film*, br. 8–9, str. 16–37.
- Leo Košuta, 1968, “Pravi i obrnuti svijet u Držićevu *Dundu Maroju*”, *Mogućnosti*, br. 11, str. 1356–1376; i br. 12, str. 1479–1502.
- Miroslav Krleža, 1948, “O našem dramskom réperatoireu: povodom 400. godišnjice Držićeve *Tirene*”, u: *Eseji*, III, Zagreb 1963: Zora
- Antonín i Mira Liehm, 2006, *Najvažnija umjetnost: istočnoevropski film u dvadesetom veku*, prevela s engleskog Maja Ilić, Beograd: Clio
- Zvonko Maković (ur.), 2004, *Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti*, Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika

- Vojislav Mataga, 1995, *Književna kritika i ideologija*, Zagreb: Školske novine
- Branko Miljković, 1960, *Poreklo nade*, Zagreb: Lykos
- Jurica Pavičić, 2004, "Žanr i ideologija u filmu *Ne okreći se sine*", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 10, br. 37, str. 63–72.
- Mia Dora Prvan, 2008, "*Ljetna palača* Lou Yea: unutarnji put pojedinca u političkom kontekstu kineske 1989", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 14, br. 53, str. 88–91.
- Alan Sinfield, 2005, "Kulturalni materijalizam, Otelo i politika vjerodostojnosti", *Književna republika*, god. 3, br. 9–12, str. 183–206.
- Tomislav Šakić, 2004, "Hrvatski film klasičnoga razdoblja: ideologizirani filmski diskurz i modeli otklona", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 10, br. 38, str. 6–34.
- Tomislav Šakić, 2005, "Gromoglasni šapat", *Vijenac*, 307–309, 22. prosinca
- Tomislav Šakić, 2006a, "Nenastanjena kuća", *Vijenac*, 315, 30. ožujka
- Tomislav Šakić, 2006b, "Samo ljudi", *Vijenac*, 331, 23. studenoga
- Tomislav Šakić, 2006c, "Balkan kao stanje rata: partizanski filmovi Antuna Vrdoljaka (*Kad čuješ zvona, U gori raste zelen bor, Povratak, Duga mračna noć*)", *Kolo*, god. 16, br. 4, str. 19–32.
- Ivo Škrabalo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj: 1896.-1997.: pregled povijesti hrvatske kinematografije*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Ivo Škrabalo, 2008, *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896–2006)*, Zagreb: V.B.Z. i Hrvatski filmski savez
- Velimir Visković (gl. ur.), 1993, *Krležijana*, 1, A-Lj, Zagreb: Leksikografski zavod "Miroslav Krleža"
- Tanja Vrvilo, 2007, "Filmovi Ivana Martinca: taktičnost u zaljepcima", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 13, br. 52, str. 44–54.