

Dejan Kosanović

## DA LI JE BILO FILMSKE UMETNOSTI U KRALJEVINI SHS/KRALJEVINI JUGOSLAVIJI?

... S druge strane, između mlade jugoslovenske kinematografije i nje ne dalje prošlosti nalazili su se rat i revolucija. Sve što je bilo vezano za predratnu trulu Jugoslaviju, kao što se onda s pravom govorilo, izgledalo je daleko, nevažno, prevaziđeno. U očima filmskih radnika nove socijalističke kinematografije predratna Jugoslavija je bila diskvalifikovana, jer ništa nije učinila na organizovanju nacionalne filmske produkcije, te je tako našu kulturu prve polovine dvadesetog veka lišila jednog važnog činioca – domaće filmske umetnosti. Malobrojni predratni filmski radnici, koji su svoje znanje i iskustvo stavili na raspolaganje novoj jugoslovenskoj kinematografiji, dosta su retko i nerado govorili o svojim predratnim pokušajima. Istini za volju, moramo napomenuti da u tom trenutku prošlost nikoga nije posebno ni zanimala.

*Najzad, predratni filmski pokušaji u Jugoslaviji su za sobom ostavili malo uočljivih tragova. Nisu bili realizovani filmovi od nekog posebnog značaja, koji bi se pamtili...*

(Dejan Kosanović: *Uvod u proučavanje istorije jugoslovenskog filma*, Beograd, 1976, str. 32–33)

Ovih nekoliko rečenica koje sam napisao pre više od četvrt stoleća, na samom početku svog ozbiljnijeg bavljenja istorijom prvog razdoblja razvoja kinematografije kod nas, poslednjih godina mi često odjekuju u svesti. Da li su ovi zaključci bili tačni, da li se sa njima i danas slažem? Ili su to bile samo olako izrečene ocene, bez dovoljnog uvida u filmove i bez poznavanja svih relevantnih istorijskih činjenica? Tokom godina koje su sledile, video sam skoro celokupnu sačuvanu domaću filmsku građu tog prvog razdoblja (1896–1945), pročitao sam skoro sve što je u tom razdoblju pisano o filmu u jugoslovenskim zemljama, stekao sam potpuniju sliku onoga što sam 1976. samo nazirao. I to me je navelo da se zamislim, da ponovo odmerim ono što sam nekada napisao i da sam sebi postavim pitanje: *da li je bilo domaće filmske umetnosti u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji?* Da bih danas odgovorio na to pitanje morao bih, kao prvo, da utvrdim neka merila i da prema njima uspostavim odnos između našeg filmskog nasleđa i veoma složene estetsko-psihološko-filozofsko-sociološke kategorije koju prilično uopšteno (i uprošćeno) nazivamo *filmska umetnost*.

Za ovu priliku i potrebe razmatranja pitanja koje sam postavio, zadovoljićemo se veoma pojednostavljenom definicijom da je *filmska umetnost* osmišljeno i sistematsko korišćenje filmskih izražajnih sredstava, kadra i montaže, radi izazivanja unapred određenih utisaka, asocijacija i osećanja kod bioskopskih gledalaca. Specifična filmska izražajna sredstva u svom osnovnom obliku su ustvari spontano nastala samim pronalaskom pokretne fotografije (kadar), odnosno prvim povezivanjem više snimljenih kadrova (montaža), ali su posebne mogućnosti njihovog korišćenja uočene znatno kasnije, a jasno definisane tek dvadesetak godina posle prvih filmskih projekcija na svetu. Osnovni problem najstarijih filmskih stvaralaca bila je *tečna i razumljiva filmska naracija* kako bi bioskopskom gledaocu bila jasna i dostupna zbivanja na ekranu, što se posebno odnosilo na igrani film. U fazi stvaranja i uspona filmske industrije (približno od 1900. do 1915) privlačenje gledalaca i borba za tržište su svakako bili osnovni motivi filmskog stvaralaštva. U tu svrhu su naveliko korišćene narativne tradicije starijih umetnosti (književnosti, pozorišta, baleta, cirkusa i sl). Klasične dramaturške šeme i melodramski obrti su jednostavno prilagođavani potrebama tada nemog filma, uz korišćenje međunatpisa koji su bili neophodna ispomoć za razumevanje radnje filma. Do početka Prvog svetskog rata na ovim principima *razumljive filmske naracije* u zemljama u kojima se razvila kinematografije (Francuska, Engleska, Nemačka, Italija, SAD, Rusija, Danska, Švedska, Austrija, Mađarska) snimljene su na hiljade igranih filmova raznih dužina. Doduše, reč *umetnost* je već tada često korišćena, uglavnom u reklamne svrhe, da bi označila vrednosti sadržaja filmova i na taj način privukla i obrazovanje slojeve gledalaca. Tipičan primer za to je francuski “umetnički film” (*film d'art*) krajem prve decenije prošlog stoleća, koji je svoju naveliko oglašavanu umetničku komponentu zasnivao na književnim i pozorišnim tradicijama. Elementi filmskog jezika su svakako i u to prvo vreme korišćeni (Brajtonska škola, Edwin Porter), ali uglavnom spontano, moglo bi se čak reći i slučajno, a ne kao prihvaćeni sistem filmskog izražavanja i stvaralački stav prema novoj umetnosti. Međutim, istorijski posmatrano, ta ogromna proizvodnja *prvobitnih* narativnih filmova namenjenih najširim slojevima gledalaca, zatim nepobitna činjenica da je film za desetak-petnaest godina postao najpopularnija masovna zabava, i najzad stvaranje jake filmske industrije sa kontinuiranom filmskom proizvodnjom – sve su to bili neophodni preduslovi za rađanje *filmske umetnosti*.

Mogućnosti korišćenja specifičnih filmskih izražajnih sredstava i stvaranja jezika *nove filmske umetnosti* prvi su u praksi otkrili i ostvarili reditelji koji su za sobom već imali veliki broj snimljenih filmova. Iako to nije predmet ove moje rasprave, pa se na tome ne bih zadržavao, mogli bismo prihvatiti da su to (prvo) bili David Griffith i Louis Feuillade, na čija su se iskustva kasnije nadovezale nove generacije stvaralaca u raznim kinematografijama (Louis Delluc, Ger-

maine Dulac, Jean Epstein, Lev Kulješov, Vsevolod Pudovkin, Sergej Ejzenštejn, Fritz Lang itd). Svi su oni delovali u tada već razvijenim i bogatim kinematografijama u okviru kojih je bilo ne samo mogućnosti istraživanja novog medija, već je postojala i kulturna javnost i bioskopski gledaoci zainteresovani za novu *filmsku umetnost* i za mogućnosti umetničkog doživljaja sa ekrana zamračene dvorane. S druge strane, otprilike istovremeno, javljaju se (van kinematografije) prve teorije filma koje ukazuju da se pred našim očima rađa nova *sedma umetnost* (Ricciotto Canudo), *umetnost pokretne slike* (Nicholas Vachel Lindsay) i da *pokretne slike filma na poseban način utiču na ljudsku svest* (Hugo Münsterberg). Početkom dvadesetih godina, oslonjena na ova i mnoga druga teorijska zapažanja, primenjena, proverena i dokazana u praksi, jasno definisana *filmska umetnost* je zauzela svoje mesto u kulturi dvadesetog veka. Sve kasnije promene koje je doneo (i donosi) tehnički napredak – optički zapis zvuka, film u boji, široki formati, elektronska i digitalna tehnika snimanja – nisu izmenile suštinu umetnosti pokretnih slika i njenih osnovnih izražajnih sredstava, kadra i montaže.

Stvaraoci, koji su postali svesni velikih mogućnosti koje im pružaju filmska izražajna sredstva, otpočeli su da prave filmove sa umetničkim pretenzijama, kao umetnička dela, zanemarujući pritiske producenata i zakone filmskog tržišta. Tako su se i u oblasti filma javile jake stvaralačke ličnosti čiji je stil realizacije filmova postao prepoznatljiv, koje su vremenom stekle svoj *umetnički rukopis*. A u okviru kinematografija pojedinih zemalja u određenim periodima nastajala je i *nacionalna filmska umetnost* sa nekim svojeobraznim odlikama: u Francuskoj *avangarda*, u Nemačkoj *ekspresionizam*, u Sovjetskom Savezu *montažna škola* itd. S druge strane masovna proizvodnja narativnih filmova namenjenih tržištu je nastavljena, veština pravljenja filmova se usavršavala, pre svega tako što su reditelji-zanatlije spretno koristili filmska izražajna sredstva, svakako pod uticajem oformljene filmske umetnosti, a delimično i teorije filma. Taj proces *uticaja filmske umetnosti na proizvodnju komercijalnih filmova* teкао je kroz celu istoriju pokretnih slika i traje do naših dana, bez obzira na promene koje su donosile i donose tehnološke inovacije (nemi film – zvučni film – fim u boji – elektronski zapis slike – DVD).

Ukratko bismo mogli da zaključimo sledeće: na početku perioda koji razmatramo (1918–1941) u svetu je već postojala razvijena filmska industrija, film je postao najpopularniji i najuticajniji oblik masovne zabave. Sistemi filmske naracije u oblasti igranog (nemog i kasnije zvučnog), kao i u oblasti dokumentarnog filma su se potpuno jasno oformili, zanatska veština pravljenja filmova garantovala je producentima i distributerima pune bioskopske dvorane. Afirmacija *prave filmske umetnosti* je tek otpočela, ali je njen uticaj bio neosporan, kako na filmske stvaraoce (reditelje pre svega), tako i na kulturnije i rafiniranije slojeve bioskopskih gledalaca. Oslonjena na *teoriju filma* rađala se i

*filmska kritika* koja je uz zabavne komponente igranih filmova počinjala da traži u njima i neke estetske i dublje humane vrednosti.

A kakva je bila u to vreme situacija u (tek osnovanoj) Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca, odnosno od oktobra 1929. Kraljevini Jugoslaviji? Sažeto rečeno – kinematografske delatnosti su se veoma sporo i neravnomerno razvijale. Sporo, jer je privredna moć zemlje bila slaba, a država uglavnom nezainteresovana za razvoj domaćeg filma i kinematografskih delatnosti uopšte, te je inicijativa za snimanje filmova bila prepuštena pojedincima, usamljenim pionirima filma koji su ulagali svoj trud i sredstva da bi nešto ostvarili u oblasti kinematografije. Neravnomerno – jer su pojedini delovi nove države imali neke skromne filmske tradicije i razvijeniju bioskopsku mrežu (Hrvatska, Srbija, Vojvodina, delimično i Slovenija), dok su drugi delovi u tome pogledu bili kinematografski relativno (Bosna i Hercegovina) ili potpuno zaostali (Makedonija, Crna Gora, Kosovo). Po broju bioskopa i sedišta prema broju stanovnika međuratna Jugoslavija se nalazila na pretposlednjem mestu na spisku evropskih zemalja. S druge strane, uprkos takvom stanju, film, kao najpopularniji oblik zabave širokih slojeva naroda nezadrživo je prodirao i svakako uticao na promene i modernizaciju te zaostale zemlje, delujući pre svega u gradskim i ekonomski razvijenijim seoskim sredinama.

Do kraja Prvog svetskog rata (1918) ozbiljniji začeci domaće filmske proizvodnje su zabeleženi samo u Beogradu i Zagrebu. Kratkotrajna delatnost (1911–1914) beogradskih pionira filma – Svetozara Botorića, Bože Savića i Đoke Bogdanovića – prekinuta je izbijanjem rata i od svega što su oni snimili sačuvani su samo dokumentarni materijali Đoke Bogdanovića. Od 1917. se u Zagrebu razvila ambiciozna proizvodnja “Croatie” koju su vodili Julije Bergman i Hamilkar Bošković, ali od tada snimljenih filmova nažalost nije sačuvano ništa. I po drugim jugoslovenskim gradovima takođe je bilo domaćih pionira filma (čija imena ovde neću navoditi) koji su povremeno snimali, pre svega filmove dokumentarnog karaktera – u Puli, Splitu, Osijeku, Subotici, Somboru, Novom Sadu, Vršcu, Sarajevu, Ljutomeru, Bitolju itd. O ovom početnom periodu domaće filmske proizvodnje u jugoslovenskim zemljama do kraja Prvog svetskog rata najviše znamo iz sekundarnih izvora, pre svega na osnovu pisanja dnevne štampe. S obzirom da je sačuvan samo manji deo snimljenog materijala, nismo u stanju da ocenimo kako su ta ostvarenja izgledala. Od filmova dokumentarnog karaktera možemo da vidimo svega tri kompaktnije celine – deo zaostavštine Milтона Manakija iz Bitolja, Josipa Karamana iz Splita i Đoke Bogdanovića iz Beograda. Zajedničko za sve ove filmove, a i druge fragmentarno sačuvane materijale iz toga perioda, jeste da su to ostvarenja žurnalskog tipa, filmske hronike koje su pratile i prikazivale bioskopskim gledaocima zanimljive dnevne događaje na način na koji su to činili i poznati svetski filmski žurnali. Statična kamera, dugački kadrovi, opšti planovi (daleki i srednji totali),

montažni kontinuitet praćenja događaja bez nekih intervencija. Jedino se u kompoziciji kadrova mogu kod Manakija uočiti elementi umetničke fotografije, ili kod Bogdanovićeveog snimatelja Samsona Černova iskustvo fotoreportera. Zaključak: bio je to standardni jezik filmske naracije žurnalskog tipa. Što se tiče igranih filmova iz tog perioda, ni jedan jedini nije sačuvan, tako da će u ovom slučaju moji zaključci biti samo nagađanja. U osnovi i beogradskih i zagrebačkih filmova leži snimljeno pozorište. Inspiracija su bili slični evropski filmovi zasnovani na literarnim i teatarskim tradicijama, u Beogradu svakako francuskog “umetničkog filma” (film d’art), u Zagrebu austrijskog “literarnog filma” (Literarische Film). Filmove su realizovali pozorišni ljudi, uloge su tumačili najpoznatiji pozorišni glumci, kostimi su najvećim delom iznajmljivani iz pozorišta. Ovu pretpostavku potvrđuju i malobrojne fotografije sa snimanja tih filmova – pozorišna inscenacija, kostimi, glumci. Producenti i reditelji tih filmova su imali dva osnovna cilja: da pred gledaoce iznesu neke domaće teme i da to urade koristeći *standardnu filmsku naraciju* sličnih stranih filmova. Do koje su mere u tome uspeali, možemo smo da nagađamo, ali je sasvim sigurno da autori tog malog broja filmova, u svom povodu za stranim uzorima nisu ni hteli, niti mogli da razmišljaju o korišćenju filmskih izražajnih sredstava, osim – *možda* – najjednostavnijih trikova.

U svakom slučaju, pokretne slike su u ovom početnom periodu relativno brzo zainteresovale i veći broj domaćih ljudi koji su počeli da se bave filmom, svako na svoj način. Stoga je logično da su svi oni očekivali, posle ratnih nedaća, da će u *novoj ujedinjenoj otadžbini* moći da ostvare svoje filmske ambicije. Međutim, veoma brzo su se razočarali. Za razliku od nekih drugih srednjoevropskih i balkanskih zemalja, kod nas je nova država bila potpuno nezainteresovana za pomaganje nacionalne filmske proizvodnje. Filmsko tržište je bilo prepušteno stranim distributerima, domaća bioskopska mreža je bila nerazvijena, a na prikazivanje filmova se gledalo isključivo kao na trgovinsku delatnost. Pioniri domaćeg filma su bili prepušteni sami sebi: na filmskom tržištu njihovi filmovi nisu mogli da se bore protiv konkurencije komercijalnih, dobrih i jeftinijih uvezenih filmova, a država nije ni direktno ni indirektno pomagala domaću filmsku proizvodnju. Pioniri domaćeg filma su oduševljeno pristupali snimanju, ulagali sopstvena sredstva u proizvodnju i, na kraju, finansijski propadali. U takvoj situaciji obimnije i stalne proizvodnje igranih filmova nije moglo biti, dok se u oblasti naručenih dokumentarnih, reklamnih, kulturno-prosvetnih i sličnih filmova izvestan kontinuitet ipak održavao.

Znači, u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca/Kraljevini Jugoslaviji nedostajala su dva važna činioca od kojih je zavisio nastanak *nacionalne filmske umetnosti* – nije bilo organizovane i ekonomski stabilne domaće kinematografije, a samim tim nije bilo ni kontinuirane proizvodnje domaćih (igranih) filmova. Postojali su, jedino, pioniri filma koji su savladali osnove zanata, entuzijasti koji

su gledali strane filmove, koji su pratili šta se događa u svetu filma i koji su u sebi nosili svoje zamisli i projekte, od kojih bi tek poneki i realizovali. U tome pionirskom jezgru naših ljudi oduševljenih filmom, upornih u borbi za stvaranje nacionalne filmske proizvodnje, trebalo bi potražiti i neke začetak domaće filmske umetnosti.

Kontinuiteta filmske proizvodnje u Kraljevini SHS/Jugoslaviji nije bilo – nije postojalo ni jedno jedino filmsko preduzeće ili ustanova koji bi neprekidno radili od 1918. do 1941. godine. Ambiciozni producenti “Croatie d.d.” (čija se delatnost nadovezala na prethodnu “Croatiu”) i “Jugoslavije d.d.” koji su u Zagrebu, sa mnogo nade u budućnost, za svega nekoliko godina (1918–1923) snimili 5 igranih filmova i dvadesetak žurnala i dokumentarnih filmova, morali su posle 1923. da potpuno obustave svoju proizvodnju. U to doba veliki broj filmskih proizvodnih preduzeća je nicao, delovao nekoliko godina, pa bi zatim tiho odumirao. Poneka od njih bi bila dosta dugo registrovana, ali nisu redovno proizvodila filmove, već samo povremeno poneko naručeno ostvarenje. Najduži i stvarni kontinuitet ostvarila je u Zagrebu filmska proizvodnja “Škole narodnog zdravlja” (1926–1960), dok su druga zagrebačka preduzeća bila daleko kraćeg veka – “Elektro imago”, “Stella film”, “Pan film”, “Zora film”, “Strozzi film” itd. U Beogradu je stanje bilo slično – “Državna filmska radionica” Ministarstva narodnog zdravlja Kraljevine SHS je radila svega nekoliko godina (1920–1924), preduzeća “Novaković film” i “Artistik film” su najduže neprekidno delovala (1926–1941), – ali sa znatnim prekidima u proizvodnji. Mnoga druga beogradska preduzeća su osnivana, izvesno vreme delovala i proizvela po nekoliko filmova, da bi se zatim gasila – “Pobeda film”, “Adrija Nacional”, “Osvit film”, “MAP film”, “Tempo film” i još neka. Stanje se donekle izmenilo posle donošenja *Zakona o uređenju prometa filmova* (1931) i osnivanja “Jugoslovenskog prosvetnog filma”, privilegovanog preduzeća koje je uživalo podršku (i narudžbine) države, te je tako za desetak godina (1932–1941) ostvarilo obimnu proizvodnju, snimajući na teritoriji cele Jugoslavije. U isto vreme je na inicijativu Zavoda za spoljnu trgovinu osnovana “Zadruga za privredni film Kraljevine Jugoslavije”, sa zadatkom da snima reklamne, privredno-propagandne i turističke filmove. U Ljubljani je od 1927. delovalo preduzeće “Sava film”, a uz njega povremeno i nekoliko manjih preduzeća. Po drugim gradovima Kraljevine su se takođe javljala s vremena na vreme preduzeća koja bi osnivali filmski entuzijasti, kao, na primer, “Titan film” u Starom Bečeju i Novom Sadu. Iako nije bilo organizovane i zaštićene nacionalne kinematografije (pokušaj da se to uradi pomenutim *Zakonom o uređenju prometa filmova* nije uspeo), ipak je postojala prilično obimna, ali veoma veoma haotična domaća filmska proizvodnja. Tako se između dva svetska rata u jugoslovenskim zemljama oformila i kategorija filmskih profesionalaca, prvenstveno u oblasti dokumentarnog filma – snimatelja, reditelja, laboranata i montažera.

Neki od njih su čak i živeli isključivo od filma, dok je velikom broju to bila samo uzgredna delatnost. Poneki bi se, ponekad, upustio i u avanturu realizacije igranog filma, ali su naručeni dokumentarni, kulturno-posvetni i reklamni filmovi bili ipak sigurnije sredstvo za obezbeđivanje egzistencije. U *Jugoslovenskom filmskom almanahu* za 1933. godinu, pored 18 registrovanih domaćih filmskih proizvođača, navode se imena i adrese *26 operatera za snimanje filmove, 5 pisaca manuskripata, 7 crtača i 2 kompozitora muzike za film*. Ovi “filmisti” – kako su ih često nazivali – radili su za razne producente, poneki od njih čak i u inostranstvu (Bugarskoj), pa su bez obzira na nedostatak stalne i organizovane filmske proizvodnje ostvarili svoj lični profesionalni kontinuitet u radu. Takođe ne treba zanemariti ni veliki broj kinoamatera koji je naglo porastao krajem dvadesetih i tokom tridesetih godina, zahvaljujući sve većoj popularnosti “devetke” i kasnije “šesnaestice” (formati 9,5 i 16 mm). Kontinuitet rada kinoamatera je zavisio od ličnih sredstava, ali je njihova posvećenost filmu bila potpuna i oni su, bez profesionalnih obaveza, često dublje istraživali izražajne mogućnosti medijuma pokretnih slika. Mnogi amateri su se vremenom i profesionalizovali, te su otpočeli da rade za filmska preduzeća na formatu 35 mm.

Ovi međuratni jugoslovenski pioniri filma pristupali su filmu iz različitih razloga, noseći u sebi i raznolika prethodna iskustva. Veliki broj njih – kako profesionalaca, tako i amatera – prethodno se bavio fotografijom, te je otpočeo da se bavi filmom kao savršenijim oblikom fotografije – pokretnom fotografijom. Za njih sve je karakteristična dobra filmska fotografija: pažljivo odabrani motivi (objekti snimanja), dobro komponovani kadrovi, vešto korišćenje svetlosnih efekata, odmereni pokreti kamere i povremena primena filmskih trikova (odtamnjavanja-zatamnjavanja-pretapanja). Izvestan broj pionira-producenata dolazio je iz redova vlasnika bioskopa; oni su se zainteresovali za proizvodnju filmova vođeni logikom *kada mogu stranci, možemo i mi!* Njihova inspiracija su bili inostrani filmovi koje su prikazivali, što se odnosi kako na filmske žurnale, tako i na igrane filmove. Ovoj grupi bi se mogli priključiti i pozorišni ljudi koji su na film gledali kao na snimljeno pozorište, a podsticali su ih i filmski uspesi inostranih glumaca. Najrafiniraniju kategoriju domaćih pionira filma svakako su činili oni koji su se za pokretne slike vezali emotivno i intelektualno, obično u inostranstvu, koji su u filmski razvijenim zemljama studirali film (filmsku umetnost) ili koji su neko vreme radili u inostranstvu na filmu, te tako ovladali zanatom. Oni su se dublje vezali za film kao novi medij i neposrednije su pratili razvoj izražajnih mogućnosti filmske umetnosti, da bi zatim pokušavali da ta svoja znanja primene u sopstvenoj sredini. Ova *intelektualna* kategorija pionira domaćeg filma – bilo da se radilo o profesionalcima ili amaterima – pored analitičkog gledanja stranih filmova bila je u mogućnosti da prati i stručnu literaturu o filmu na stranim jezicima.

Što se tiče domaće, jugoslovenske teorije filma i filmske kritike, naš najznačajniji teoretičar filma dr Dušan Stojanović je u svojoj *Antologiji jugoslovenske teorije filma*<sup>1</sup> period od 1920. do 1941, godine nazvao “Na začelju teorijske misli”, što odgovara činjeničnom stanju. Stojanović, možda malo prestrogo, izdvaja svega pet autora i pet njihovih tekstova o filmu. Na prvom mestu je Boško Tokin i njegov *Pokušaj jedne filmske estetike* iz 1920. godine. Tokin je, živeći prethodno u Parizu, pisao o filmu na francuskom jeziku, pod uticajem Louis Delluca i njegovih sledbenika, a ovo je prvi tekst ove vrste objavljen u Kraljevini SHS. Tokin se, kasnije, bavio filmskom kritikom, a sudelovao je i u realizaciji nekih filmova. Dalje, Stojanović je naveo tekst *O filmskoj poetici* koji je 1929. objavio Ivo Hergešić, možda najzreliju raspravu o filmskoj umetnosti objavljenu u međuratnoj Jugoslaviji. Slede tekstovi Aleksandra Ilića *Film kao nova umetnost*, pomalo skeptična analiza filma u odbranu pozorišta iz 1930, zatim *Pitanja domaćeg filma* u kome se Sergije Tagatz 1935, bavi više praktičnim problemima nego li filmskim izrazom i, najzad, zanimljiva analiza problema filmskog izraza *Umjetnost filma* koju je 1937. objavio Ljubomir Maraković. Ovom Stojanovićevom izboru tekstova mogao bi se, možda, danas dodati još neki, ai to ne menja suštinu ocene da smo se nalazili *na začelju teorijske misli*. Jer su sve to bili tekstovi koji su našem čitaocu samo ukratko prenosili suštinu onoga što je raspravljano o sedmoj umetnosti u velikom svetu filma. I pitanje je do koje je mere to dopiralo i uticalo na domaće pionire filma.

Kao što sam već napomenuo na početku ovoga teksta, samo manji deo domaćih filmova snimljenih u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji sačuvan je do naših dana, a to bitno otežava odgovor na pitanje koje sam (sam sebi) postavio: da li je bilo filmske umetnosti u tadašnjim ostvarenjima naših pionira filma?

Ja sam najveći deo te filmske zaostavštine video, bar kada je reč o profesionalnoj (35 mm) proizvodnji, dok mnoga amaterska ostvarenja koja se tek tokom poslednjih 10–15 godina sakupljaju, nisam mogao da vidim (Slovenija, Makedonija, delimično Hrvatska). Razmatraču pre svega ono što sam video, uz verovatnoću da ću neki primer izostaviti, bilo zato što su ostvarenja izgubljena, bilo zato što su mi trenutno nedostupna. Pomenuću i reditelje igranih i nekih dokumentarnih filmova koji, nažalost, nisu sačuvani, ali o čijem radu *znamo ponešto iz sekundarnih izvora* (što ću posebno napomenuti). Znači, ovaj moj tekst nije naučna studija u pravom smislu tog izraza, ali od nečeg treba početi. Iskreno se nadam da će ovo istraživanje neko nastaviti, bilo u želji da me dopuni ili da me opovrgne, što bi i u jednom i u drugom slučaju bilo veoma korisno za istoriografiju filma u jugoslovenskim zemljama.

<sup>1</sup> Stojanović, dr Dušan: *Antologija jugoslovenske teorije filma*, YU film danas/Prosveta, Beograd, 1993.

\* \* \*

U mome ne tako davno objavljenom *Leksikonu pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896–1945*<sup>2)</sup> naveo sam 750 domaćih pionira filma i filmskih stvaralaca raznih profila. Pokušaću da izdvojim one iz razdoblja 1918–1941 koji su u svojim ostvarenjima nadareno koristili elemente filmskog izražavanja i za koje bi se moglo reći da su – u većoj ili manjoj meri – *bili ili mogli biti i filmski umetnici*. Podjimo abecednim redom:

**Badjura Metod**, slovenački filmski snimatelj, reditelj i producent (1896–1978), Studirao je grafičku umetnost u Nemačkoj, filmom je počeo da se bavi 1926, a godinu dana kasnije je osnovao preduzeće “Sava film”. Do 1941. je snimio 31 dokumentarni film, dva *Sava žurnala* i jedan celovečernji igrani film (1932, *Triglavske strmine*, kao snimatelj sa Stankom Tominšekom, reditelj Ferdo Delak). Filmovi Metoda Badjura su najvećom delom sačuvani, počev od *Otkritja spomenika Kralju Petru I. Osvoboditelju v Kranju* iz 1926. Badjura je svojom kamerom pratio zanimljive događaje u Sloveniji – *Revija narodnih noš na Pokrajinski razstavi v Ljubljani* (1927), *Škofjeloški narodni običaji* (1927), otkrivao gledaocima gradove i lepote prirode – *Pot na Triglav* (1926), *Bloški smučarji* (1932) itd. Filmovi koje je Badjura režirao i snimio odlikuju se pre svega velikim *filmskim i fotografskim senzibilitetom* prema objektima koje je snimao, bilo da se radilo o prirodi, folkloru ili drugim događajima. Izuzetne vrednosti njegove filmske fotografije se posebno uočavaju u filmovima iz prirode u kojima je izvanredno zabeležio lepotu slovenačkih planina, snega, zatim i narodnih nošnji. Veoma vešto kadriranje, od totala do detalja, dolazi do punog izražaja u montažnom postupku njegovih veoma dobro montiranih filmova (montažer je bila njegova supruga Milka Badjura). Metod Badjura je nastavio da se aktivno bavi filmom i u savremenoj jugoslovenskoj kinematografiji, posle 1945.

**Bošnjak Ernest (Bosnyák Ernő)**, vojvodanski pionir filma iz Sombora (1876–1963), završio grafički zanat, putovao po Evropi i zainteresovao se za film, da bi 1906. sa još jednim partnerom otvorio bioskop “Arena” u rodnom gradu. Godine 1909. nabavio filmsku kameru i počeo da snima. Njegov sačuvani film iz tog perioda *Otkrivanje spomenika Ferencu Rakociju u Somboru* (1912) ima osobine standardnog žurnalskog snimanja toga vremena. U Somboru osniva 1923. preduzeće “BOER FILM” sa ambicijama da snima igrane filmove, za šta je angažovao i saradnike iz Mađarske. Sačuvani su *Probni snimci* za izbor glumaca i glumica za njegove filmove, kao i kraći fragmenti nekih od filmova koje je snimio – *Laži mene radi* (1923), *Moja draga kolevka* i *Faun* (1924), kao i crtana reklama *Potraži, naći ćeš milion* (1926), ali se na osnovu ove

<sup>2)</sup> Kosanović, Dejan: *Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896–1945*, Institut za film-Jugoslovenska kinoteka-Feniks film, Beograd, 2000.

građe *teško može steći utisak o njegovom radu na filmu*. Početkom tridesetih godina je prestao da se bavi filmom.

**Brössler Kamilo**, hrvatski scenarista i reditelj (1901–1967), kao zdravstveni pedagog Crvenog krsta prešao u “Školu narodnog zdravlja” za koju je od 1929. do 1934. realizovao 19 zdravstveno prosvetnih i dokumentarnih filmova (*Asanacija sela, Dva brata – film o sušici, Edemični sifilis, Zašto cijepimo djecu, Hrvatsko primorje, Velebit* i druge). Najveći broj njegovih filmova je sačuvan. Zdravstveno-prosvetni filmovi su podređeni didaktičkoj svrsi, dok su dokumentarna ostvarenja nešto bliža filmovima istog žanra svoga vremena. Za lepo kadriranje i neka filmska rešenja u njegovim filmovima su verovatno zaslužniji snimatelji “Škole narodnog zdravlja” nego li sam reditelj.

**Chloupek Drago**, zagrebački lekar, scenarista i reditelj (1899–1963), posebno se bavio socijalnom medicinom i zdravstvenim prosvjećivanjem. Pri Higijenskom zavodu u Skoplju je 1931. pokrenuo filmsku delatnost i realizovao tri zdravstveno-prosvetna filma *Među budućim domaćicama, Zaraza pobeđuje* i *Na suncu i zraku*. Od 1933. do 1957. realizovao za zagrebačku “Školu narodnog zdravlja” kao reditej i scenarista 38 zdravstveno-prosvetnih i dokumentarnih filmova, od kojih je najveći deo sačuvan. U svojim filmovima raznih žanrova Chloupek je pokazao *izvanredno osećanje za primenjeno korišćenje pokretnih slika, zavisno od sadržaja filma*. Njegovi zdravstveno-prosvetni filmovi su ubedljivi, dok u dokumentarnim filmovima pokazuje odlično poznavanje filmskog medija svoga vremena (čemu su svakako znatno doprineli iskusni snimatelji ŠNZ sa kojima je saradivao). Najznačajnije mu je ostvarenje film *Jedan dan u turopoljskoj zadruzi* (1933), koji je pod naslovom *Le grande famille croate* osvojio 27 godina kasnije (1960) “Grand prix” na Međunarodnom festivalu etnografskog filma u Firenci, što je svakako *dokaz ne samo sadržajnih, već i velikih filmskih vrednosti ovog Chloupekovog dela*. Posle Drugog svetskog rata se uključio u delatnost zagrebačkog preduzeća “Nastavni film”.

**Delak Ferdo**, slovenački pozorišni reditelj, publicista i prevodilac (1905–1968), studirao pozorišnu umetnost u Parizu, Berlinu i Beču, delovao u pozorištima u Ljubljani, Zagrebu, Rijeci i Trstu. Režirao je 1932. drugi po redu slovenački dugometražni igrani (nemi) film *Triglavske strmine* koji je sačuvan. U romantičnoj priči o usponu grupe planinara na Triglav uloge su tumačili uz veći broj amatera-planinara i neki profesionalni glumci. Film se odlikuje velikim fotografskim vrednostima koje su isticale lepotu planinskih pejzaža (snimatelji Metod Badjura i Stanko Tomiňsek), kao i montažom koja ističe dramatiku penjanja uz stene. Film je premontiran i ozvučen 1963. godine, ali je ipak zadržao osnovne odlike prvobitnog *solidno realizovanog planinarskog filma*.

**Dobrinović Pera**, srpski pozorišni glumac (1853–1923), za “Državnu filmsku radionicu” Ministarstva narodnog zdravlja Kraljevine SHS režirao je 1922. zdravstveno-prosvetni igrani film *Tragedija naše dece* (navođen i kao *Tragedija*

*srpske dece*) u kome je i tumačio jednu ulogu. Film nije sačuvan (osim jednog malog fragmenta), ali nam je poznata veoma negativna kritika koju je objavio Boško Tokin u beogradskoj “Misli”, u kojoj je pored ostalog napisao “... *Po svemu se vidi da je film prepušten režiseru g. Dobrinoviću koji nema ni pojma o tome šta je kinematograf, kinematografsko polje, kinematografska režija...*”. Možda je Tokin, pod utiskom novih ideja o filmskoj umetnosti bio prestrog u oceni, ali je ipak verovatno da se Dobrinović *zadržao u okvirima loše snimljenog pozorišta.*

**Drakulić Nikola**, bosanski filmski snimatelj i reditelj (1911–1987), vlasnik fotografske radnje u Sarajevu. Godine 1934. je nabavio filmsku kameru i počeo da snima, isprva reportaže i dokumentarne filmove koji nisu sačuvani, da bi 1937. realizovao kao reditelj i snimatelj kratki igrani film *Ljubav u Sarajevu* u kome peva i tumači glavnu ulogu popularni pevač sevdalinki Edo Ljubić. S obzirom na nedostatak prethodnog iskustva Drakulić je *ovaj film zaista odlično realizovao*: kao iskusan fotograf nije imao problema sa filmskom fotografijom, snimci pejzaža i sokaka starog Sarajeva su efektni, kadriranje moderno, što govori i o poznavanju zakonomernosti filmskog zanata onog vremena, a montaža filma veoma korektna (ton je snimio i obradio u Zagrebu Sergije Tagatz). O Nikoli Drakuliću možemo da govorimo samo na osnovu ovog jedinog sačuvanog filma. Drakulić je zatim izvesno vreme snimao za “Jugoslovenski prosvetni film” da bi 1939. godine napustio Jugoslaviju, i posle dve decenije života i rada u Indoneziji, prešao 1959. u Kaliforniju, gde je završio svoju karijeru i životni put.

**Foerster Marjan**, slovenački filmski reditelj, scenarista i snimatelj (1907–1975), tri godine studirao film u školi preduzeća “UFA” u Berlinu. Od 1937. realizovao kao scenarista i reditelj veći broj dokumentarnih filmova i filmskih reportaža, od kojih su mnogi sačuvani delimično ili u celini – *Pri kamniti mizi* (1938), *Mladinski dnevni* (1938), *Odkritje spomenika Kralja Aleksandra I. v Ljubljani* (1940), *O, Vrba!* (1940/1945) i drugi. *Svi njegovi filmovi i filmske reportaže se odlikuju dobrim poznavanjem filmskog zanata.*

**Grund Arnošt**, češki pozorišni glumac i reditelj (1866–1929) koji je od 1895. živeo u Zagrebu, gde je glumio u pozorištu, režirao i predavao u glumačkoj školi. Igrao je od 1917. u više zagrebačkih filmova proizvodnje “Croatia” i “Jugoslavija D. D.”, a režirao je 1919. tri filma koji, nažalost, nisu sačuvani – kratku komediju *Jeftina košta*, melodramu *Brišem i sudim* i nedovršeni avanturistički film *U lavljem kavezu*. Iako je riskantno donositi zaključke na osnovu sekundarnih izvora (pisanja štampe), ovi su filmovi po svemu sudeći rađeni po uzoru na slične austrijske i češke filmove toga vremena, *bez nekih specifičnih filmskih ambicija.*

**Ignjačević Milutin** (pseudonim **Tagoran Gand**), novinar i filmski reditelj (1899–1949), počeo da se bavi filmom u Pragu 1920, nastavio u Minhenu gde je

snimio kratki film *Per aspera ad astra* (1923). Sa Rankom Jovanovićem osnovao u Beogradu 1929. filmsko preduzeće “Adrija Nacional” sa ambicioznim programom prikazivanja umetnički vrednih filmova u sopstvenom bioskopu “Kleridž” i snimanja domaćih umetničkih filmova. Režirao je igrane filmove *Kroz buru i oganj* (1930, korežija sa Rankom Jovanovićem) i *Na kapiji orijenta* (1932), Nijedan od njegovih filmova nije sačuvan, pa nismo u mogućnosti da o njima donosimo sud. S druge strane, postoji dosta podataka o uspešnom prikazivanju dva “Adrijina” igrana filma u celoj Kraljevini Jugoslaviji. Ignjačević je mnogo pisao o filmu u dnevnoj i periodičnoj štampi, objavio je jednu knjigu o Čarli Čaplinu (“Šarlo”, 1925), izdavao je i uređivao zabavne časopise “Filmski život”, “Film i moda”, “Holivud”. Čitajući njegove tekstove, može se zaključiti da je bio dobar poznavalac filma, te na osnovu toga *samo pretpostaviti da su i njegova ostvarenja imala neke filmske vrednosti*.

**Ilin Vladislav**, magistar farmacije i kinoamater iz Osijeka koji je veoma ambiciozno i znalački pristupio snimanju filmova svojom 16mm kamerom. Sačuvan je veći broj njegovih ostvarenja snimljenih od 1938. do 1943. godine u crno/beloj i kolor tehnici – *San male Inge* (1938), *Berlin 1939*, *Ljetni dani u Dalmaciji* (1940) i još neki. U svojim filmovima Ilin je koristio mogućnosti kamere i filmskih trikova, totale i krupne planove planove je oživljavao spretno umontiranim detaljima, te tako *pokazao dobro poznavanje filmskog jezika*.

**Ivakić Joza**, hrvatski pozorišni reditelj i književnik (1879–1932), za “Školu narodnog zdravlja” u Zagrebu režirao dva igrana zdravstveno-prosvetna filma – *Birtiju* (1929) i *Grešmice: Macina i Ankina sudbina* (1930). Naracija je u ovim filmovima podređena didaktičkoj poruci, dok se u rediteljskom postupku Ivakić uglavnom *oslanjao na pozorišne tradicije* koje su nadvladale njegovo (moguće) poznavanje filma kao medija. Izvesna filmska rešenja u kadriranju u filmu *Grešnice* verovatnije proizilaze iz filmskog iskustva snimatelja Anatolija Bazarova i Aleksandra Gerasimova.

**Ivanjиков Mihailo**, filmski snimatelj i reditelj iz Beograda (1904–1968). Kao mladić, posle Oktobarske revolucije, emigrirao iz Rusije i u Pragu i Parizu studirao agronomiju, prava i teologiju. Objavljivao književne radove u ruskim emigrantskim časopisima. Krajem dvadesetih se priključio svojoj porodici koja se nastanila u Jugoslaviji. Od 1930. do 1937. radi kao snimatelj “Jugoslovenskog prosvetnog filma”, a zatim do 1941. kao snimatelj i reditelj “Artistik filma” u Beogradu. Veliki broj reportaža i dokumentarnih filmova koje je Ivanjиков snimio su sačuvani i odlikuju se vrhunskom fotografijom: kompozicija kadrova je odlična, pokreti kamere sigurni, a korišćenje svetlosnih efekata znalačko – *Jugoslovenski potpuri* (1933), *Dolazak zagrebačkih studenata na Oplenac* (1934), *Srednjevekovni manastiri u Srbiji* (1940), *Priča jednog dana* (1941, režija Maks Kalmić). Njegovo najznačajnije ostvarenje iz tog perioda je *Put džinova*, film o biciklističkim trkama kroz Srbiju koji je 1940. Ivanjиков snimio, režirao i mon-

tirao. Dinamični sadržaj je veoma vešto pretočen u jezik filma – odlično snimljeni kadrovi, kontrapunktiranje totala i detalja, odgovarajući montažni ritam delova i celine. Mihailo Ivanjиков je u ovom filmu pokazao *izvrsno poznavanje filmskog zanata i veliku veštinu komuniciranja pomoću pokretnih slika*, tako da je *Put džinova* svakako među najboljim ostvarenjima te vrste snimljenim u Srbiji do 1941. Ivanjиков je od 1944. radio kao snimatelj Filmske sekcije Vrhovnog štaba NOV i POJ, a posle 1945. je snimio 16 dokumentarnih filmova (dva je i režirao), te dva igrana filma. Od 1959. do odlaska u penziju bio je jedan od vodećih snimatelja Televizije Beograd.

**Jakac Božidar**, znameniti slovenački slikar i grafičar (1899–1988) od mladosti posebno zainteresovan za fotografiju i film. Od 1929. snimao na traci formata 9,5mm, a od 1931. na 16mm i snimio veliki broj amaterskih putopisnih i dokumentarnih filmova koji su najvećim delom sačuvani – *New York, Cleveland-Ohio-dom 30.000 Slovencev*, *Washington D.C.* (1930), *Partizanski dokumenti* (1943–1945) i mnogi drugi. Filmovi Božidara Jakca, posebno putopisni iz SAD, odlikuju se odličnom fotografijom, lepim kadriranjem i svakako *dobrim poznavanjem osnova filmskog zanata i filmskog izražavanja*.

**Kalmić Maks**, beogradski filmski reditelj (1905–1941). Završio prava u Parizu. Za vreme studija se zainteresovao za film, te je radio kao asistent režije u nekim filmskim preduzećima. Po povratku u Jugoslaviju radio kao službenik, a istovremeno režirao nekoliko kratkih filmova od kojih je sačuvan samo jedan – *Priča jednog dana* ili *Nedovršena simfonija jednog grada* (1941, proizvodnja “Artistik film”). Film o Beogradu od jutra do večeri, donekle podseća na evropske velegradske “filmske simfonije”, na šta aludira i autor u svom podnaslovu. Film je rađen ambiciozno i čisto, spretno su odabrani motivi tipični za Beograd, film je odlično snimljen (kamera: Mihailo Ivanjиков), duhoviti detalji oživljavaju celinu, a montažni ritam zadržava pažnju gledalaca od početka do kraja. Reditelj je pokazao *očigledno poznavanje filma i težnju ka umetničkom izražavanju pomoću pokretnih slika*. *Priča jednog dana* svakako spada među najbolja dokumentarna ostvarenja kinematografije Kraljevine Jugoslavije. Ostali Kalmićevi filmovi – *Pioniri odbrane našeg neba* (1938) i *Dubrovnik* (1939) – nažalost nisu sačuvani, a njegova karijera je tragično prekinuta jula 1941, kada je kao Jevrejin streljan od strane nemačkih okupatora.

**Krakov Stanislav**, srpski književnik, novinar i filmski reditelj (1895–1968). Prvenstveno se bavio literaturom i publicistikom, filmu je pristupio kao novinar. Za “Jugoslovenski prosvetni film” je režirao jedan dokumentarni film o spomenicima kulture i gradovima “Stare Srbije” – *Kroz zemlju naših careva i kraljeva* (1932) – koji nije sačuvan. Za “Artistik film” iz Beograda je 1930. realizovao dugometražni dokumentarni film o Srbiji u Prvom svetskom ratu pod naslovom *Za čast otadžbine* ili *Požar na Balkanu*. Film je bio zamišljen kao kompilacija pretežno stranog filmskog materijala o događajima od Sarajevskog

atentata (jun, 1914) do ulaska srpskih trupa u Beograd (oktobar 1918). Kao međunaslovi korišćeni su citati iz tekstova raznih domaćih i stranih političkih i vojnih ličnosti. S obzirom da materijala o povlačenju Srpske vojske i naroda preko Albanije (kraj 1915) nije bilo, Krakov je te scene rekonstruisao uz pomoć vojske, po ugledu na originalne ratne snimke, ali bez mnogo filmske invencije, verovatno da bi ostao dosledan stilu starih filmskih žurnala. Nema verzija filma je prikazivana 1932, da bi krajem 1939, Krakov izradio zvučnu verziju koja je prikazivana pod naslovom *Golgota Srbije*. U svome radu na filmu, Stanislav Krakov je ostao novinar-reporter *bez ambicija da koristi neke posebne mogućnosti filma*. Godine 1944, Krakov je sa Nemcima napustio Srbiju i umro je u emigraciji.

**Ledić Franjo**, hrvatski filmski reditelj i producent (1892–1981). Rad na filmu je započeo tokom I svetskog rata u Berlinu kao asistent režije. Samostalno je proizveo i režirao u Nemačkoj nekoliko nemih filmova, među kojima je i *Angelo – misterij Zmajgrada* (1919 – *Angelo, das Mysterium des Schlosses Drachenegg*). U Zagrebu 1925. osniva sa velikim ambicijama preduzeće “Ocean Film” (kasnije “Jadran film”) i snima dokumentarni film *Proslava 1000-godišnjice Hrvatskog kraljevstva*. Dve godine kasnije režira igrani film *Ciganin hajduk Brnja Ajvanar* koji je delimično sačuvan. Ovaj film je realizovan u stilu nemačkih akcionih filmova prethodne decenije, uz *veoma skromno korišćenje nekih filmskih izražajnih sredstava* (krupni planovi su retki, montaža veoma ravna, iako se istovremeno vode dve paralelne radnje). Posle neuspeha ovog projekta Ledić tokom tridesetih godina snima filmski žurnal *Zvono* i veći broj naručenih dokumentarnih filmova. Ledićeve sačuvani dokumentarni materijali (*Zvono*) pokazuju da se on kretao u okvirima *solidnog žurnalskog standarda svoga vremena*.

**Lifka Aleksandar**, znameniti vojvodanski pionir filma iz Subotice (1880–1952) posebno je značajan po svome radu na filmu do 1914. godine. Posle Prvog svetskog rata, dvadesetih godina, Lifka je prestao da se aktivno bavi prikazivanjem filmova, otvorio je elektrotehničku radnju, ali je zadržao svoju kameru i povremeno snimao. Sačuvani su delovi tri njegova dokumentarna filma – *Dvadesetpetogodišnji jubilej fudbalskog kluba “Bačka” u Subotici* (1926), *Crkvena litija o Brašančevu (Tjelovu)* (1926) i *Proslava u Subotici povodom novog naziva države* (1929). Fotografija u ovim filmovima je standardno dobra iako je kamera statična, uglavnom totali, bez nekih bližih planova ili detalja. *Ceo ovaj materijal je prilično monoton, stilski zastareo* u odnosu na filmske žurnale i dokumentarne filmove svoga vremena i ima prvenstveno istorijsku vrednost.

**Marjanović Milan**, hrvatski publicista, književnik i filmski reditelj (1879–1955), početkom XX veka aktivan protivnik austrougarske vlasti zbog čega je bio proganjan. Godine 1912. radi u Presbirou Vlade Kraljevine Srbije u Beogradu.

Posle Prvog svetskog rata završio u Njujorku jednogodišnje studije fotografske i filmske tehnike. Od 1927. šef fotofilmske laboratorije Higijenskog zavoda u Zagrebu i jedan od pokretača filmske proizvodnje “Škole narodnog zdravlja”. Od 1927. do 1932. režirao 22 zdravstveno-prosvetna, dokumentarna i animirana filma ŠNZ, među kojima *Đačko ljetovalište Martinščica* (1927, prvi film ŠNZ), *Modeliranje, lijevanje i cizeliranje Meštrovićevih Indijanaca* (1928), *Ivin zub*, *Macin nos* (animirani, siluetni), *Martin u nebo*, *Martin iz neba* (animirani siluetni), *U prirodu, Zagreb* (1929). Nekoliko Marjanovićevih filmova je sačuvano delimično ili u celini, a posebno na osnovu filma *Modeliranje, lijevanje i cizeliranje Meštrovićevih Indijanaca* može se zaključiti da je Milan Marjanović dobro poznao filmski zanat i zakonitosti filmske naracije. Od 1929. Marjanović je šef Centralnog presbiroa Vlade Kraljevine Jugoslavije. Jedan je od inicijatora donošenja *Zakona o uređenju prometa filmova* (decembra 1931) i prvi predsednik Državne filmske centrale (od januara 1932).

**Mihailović Mihailo** (zvani **Mika Afrika**) filmski snimatelj i reditelj iz Beograda (1893–1942). Rad na filmu je otpočeo kao pripadnik Filmske sekcije Srpske vojske (1916–1921) na Krfu i Solunskom frontu, zatim radi kao šef, snimatelj i reditelj “Državne filmske radionice” pri Ministarstvu narodnog zdravlja Kraljevine SHS (1922–1925), da bi karijeru završio kao šef Filmske radionice Vojnogeografskog instituta Kraljevine Jugoslavije (1925–1941) u činu kapetana I klase. Snimio je, a često i režirao veliki broj filmova, kako vojnih, tako i za druge proizvođače, ali su ti filmovi samo fragmentarno sačuvani. Na osnovu tog materijala može se zaključiti da je Mihailović bio *odličan snimatelj i vrhunski poznavalac filmskog zanata*, ali ni jedno delo koje je on režirao nije sačuvano u celini.

**Miletić Oktavijan**, filmski snimatelj i reditelj iz Zagreba (1902–1987). Kao dečak posedovao sopstveni kinoprojektor, neposredno posle I svetskog rata radi na filmu u Beču. Po povratku u Zagreb zaposlen u trgovinskim zastupništvima. Od 1926. snima amaterske filmove, prvo kamerom 9,5 mm, zatim 16 mm i 35 mm. Sačuvan je veliki broj (preko 30) Miletićevih amaterskih ostvarenja, od porodičnih filmova i zanimljivih reportaža, do kratkih igranih filmova koji predstavljaju slobodne stvaralačke varijacije na tada najpoznatija dela evropske filmske umetnosti. Najznačajnija Miletićeva amaterska ostvarenja su *Nažalost samo san* (1932), *Poslovi konzula Dorgena* (1933), *Faust* (1934), *Zagreb u svetlu velegrada* (1934), *Nocturno* (1935) i *Šešir* (1937, kratki zvučni igrani film snimljen u profesionalnim uslovima). Svi Miletićevi filmovi pokazuju *veliku filmsku kulturu i izvanredno poznavanje mogućnosti kamere, filmskih trikova i filmskog jezika*, te dobijaju nagrade na mnogim međunarodnim filmskim amaterskim takmičenjima, i to su bila prva međunarodna priznanja koja je dobio neki filmski stvaralac sa tla jugoslovenskih zemalja. Tokom tridesetih godina Miletić se uključuje i u profesionalni rad na filmu, snima i režira dokumentarne filmove

i reportaže za zagrebačka preduzeća “Zora film”, “MAAR, reklamnu nakladu”, “Pan film”, beogradsku “Zadrugu za privredni film” i druge. U tu kategoriju *profesionalno vrhunski realizovanih ostvarenja* spadaju *Plitvička jezera* (1935), *Od australijske ovce do jugoslovenskog štofa*, *Motorni voz* (1938), *Jugoslavija vas zove* (1939) i mnogi drugi. U svakom slučaju Oktavijan Miletić je bio u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji *najkompletniji domaći filmski autor u čijim se ostvarenjima može naći najviše elemenata filmske umetnosti*. Za vreme NDH Oktavijan Miletić je realizovao kao reditelj i snimatelj kratki film *Barok u Hrvatskoj* (1942), igrani film *Lisinski* (1944) i nedovršeni srednjemetražni dokumentarno-igrani film *Radium – izvor života* (1944). Njegov prvi i jedini dugometražni zvučni igrani film *Lisinski*, uprkos stereotipnom i neinventivnom scenariju, odlikuje se ambicioznom rekonstrukcijom ambijenta XIX veka i vizuelnom lepotom kadrova, što je svakako u najvećoj meri zasluga reditelja. Posle Drugog svetskog rata Miletić je snimio veliki broj dokumentarnih filmova (neke i režirao), a snimio je i šest igranih filmova.

**Mišković Stevan**, srpski filmski snimatelj i reditelj (1907–1970), posle Prvog svetskog rata završio filmski politehnikum u Minhenu i neko vreme radio za preduzeća “UFA” i “Pathé”. U Beogradu 1927. osnovao sopstveno preduzeće “Osvit film” (kasnije “Mišković film”, zatim “Tempo film”). *Afirmisao se prvenstveno kao filmski snimatelj i odličan poznavalac filmskog zanata*, radeći u Jugoslaviji i u Bugarskoj. Kao reditelj je realizovao izvesan broj reklamnih filmova i filmskih žurnala (u Beogradu, za vreme nemačke okupacije, *Nedeljni pregled* 1943–1944) koji su bili zanatski standardno dobri. Posle Drugog svetskog rata, u savremenoj jugoslovenskoj kinematografiji, snimio je veći broj domaćih dokumentarnih i igranih filmova.

**Nikolić Milutin-Bata**, beogradski novinar, glumac i filmski reditelj (1885–1958), muzički se obrazovao u Rusiji, od 1910. nastupa na sceni kao glumac i pevač. Godine 1922. i 1923. zaposlen kao filmski reditelj “Državne filmske radionice” Ministarstva narodnog zdravlja Kraljevine SHS i režirao igrane filmove *Doktor Tokerama*, *Za koru hleba* i *Greh alkohola* (kratke obrazovne – ?), a verovatno i još neke. Nikolićevi *filmovi nisu sačuvani, te o njima ne možemo da sudimo*, ali na osnovu onoga što je kasnije objavljivao kao novinar i publicista mogli bismo da zaključimo da je bio dobar poznavalac filmskog medija i tadašnje kinematografije u svetu.

**Novak Josip**, beogradski filmski snimatelj i reditelj (1902–1970), završio mehaničarski zanat, za film se zainteresovao kao član beogradskog Kluba filmofila, osniva 1926. u Beogradu preduzeće “Pobeda film” sa sopstvenom tehnikom i laboratorijom. Realizovao kao reditelj i snimatelj petnaestak naručenih i reklamnih filmova, od kojih su sačuvani srednjemetražni igrani *Rudareva sreća* (1926, reklama za novootvoreni rudnik Jerma) i kratki igrani *Sve radi osmeha* (1926, reklama za “Kušakovića kalodont”). Preduzeće je likvidirano 1929, a

Novak je otišao na jednogodišnje stručno usavršavanje u Nemačku. Po povratku u zemlju je radio kao snimatelj za “Adrija nacional” (igrani film *Kroz buru i oganj*, 1930) i za “Jugoslovenski prosvetni film” za koji je snimio i režirao veliki broj dokumentarnih filmova i reportaža. Kao kompletni autor Josip Novak je realizovao filmove koji su se *odlikovali odličnom fotografijom i izvrsnim poznavanjem filmskog jezika*, što se odnosi kako na reklamne igrane, tako i na dokumentarne filmove. Njegov nemi dokumentarni film *Simfonija vode* (1931) je inventivno montiran, spojene su u celinu sekvence snimljene na raznim rekama, jezerima i vodopadima, ritam montaže prati brzinu snimljenih vodotokova, detalji su kontrapunktirani sa širim planovima i totalima. Njegovi dokumentarci *U carstvu snova i bajki* i *U fjordu Boke* (1932) nagrađeni su na Međunarodnom festivalu dokumentarnog filma u Berlinu. Od 1934. do 1954. živi i radi kao filmski stručnjak u Bugarskoj, gde je snimio veliki broj dokumentarnih i igranih filmova, a kao reditelj i snimatelj dva celovečernja igrana filma – *Strahil vojvoda* (1938) i *Oni su pobedili* (1939) koji nam nisu bili dostupni. Posle Rezolucije Kominforma (1948) kao Jugosloven izbačen sa posla i uhapšen, da bi se posle višegodišnjeg tamnovanja 1954. vratio u Jugoslaviju i odmah uključio kao direktor fotografije u rad savremene jugoslovenske kinematografije. Snimio je 19 dokumentarnih i 4 igrana filma.

**Novaković Kosta**, srpski filmski producent, snimatelj i reditelj (1895–1953), završio farmaciju u Zagrebu, kraće vreme radio kao apotekar, filmom se bavio od 1925, kada je u Beogradu osnovao preduzeće “Novaković film” koje je nešto kasnije otvorilo sopstveni studio i laboratoriju sa više zaposlenih. Bio vlasnik 4 beogradske bioskopske dvorane, a bavio se i distribucijom filmova. Od 1926. do 1941. proizveo i snimio, delom lično, a delom njegovi saradnici, veliki broj dokumentarnih i naručenih filmova. Njegov *Novakovića žurnal* je od 1926. redovno pratio zbivanja u Beogradu, Srbiji i Jugoslaviji. Svi njegovi dokumentarni materijali se odlikuju dobrom postavkom kamere i korektnom fotografijom, visokim tehničkim kvalitetima i relativno mirnom montažom koja je omogućavala lako praćenje zbivanja na ekranu. Realizovao je, kao reditelj, scenarista i snimatelj, dva nema igrana filma. Kratka komedija *Kralj čarlstona* (1927) je izgubljena, za razliku od celovečernjeg filma *Grešnica bez greha* (1930) koji je u celini sačuvan. To je socijalna drama o naivnoj seoskoj devojci koja dolazi u grad da studira i zapada u loše društvo, ali u poslednjem trenutku izbegava zlu sudbinu, te se film završava hepi-endom. Novaković je napisao scenario i režirao film, koji je snimilo nekoliko snimatelja pod njegovim nadzorom. Angažovao je profesionalne i neprofesionalne glumce (Sonja Stanisavljević, Ilija Dragić, Viktor Starčić, Žanka Stokić i drugi), dramaturški je dobro organizovao priču, smišljeno upotrebljavao različite planove od totala do krupnih, vešto montirao film, a posebno je u završnim scenama koristio paralelnu montažu da bi pojačao napetost radnje. Očigledno je Kosta Novaković dobro

poznao osnovne zakonitosti filmskog jezika svoga vremena i u filmu *Grešnica bez greha* je koristio filmska izražajna sredstva na kreativan način (za razliku od njegovih dokumentarnih filmova). Gledaoci su lepo primili film, o kome se i najveći deo filmske kritike pozitivno izrazio – uočivši Novakovićevo dobro kadriranje i korišćenje različitih planova.

**Popović Al. Mihajlo**, filmski snimatelj i reditelj iz Beograda (1908–1990). Završio Trgovačku akademiju, kao mladić se zainteresovao za film, osvaja filmski zanat uz snimatelje Josipa Novaka i Miodraga-Miku Đorđevića i više godina radi kao asistent. Godine 1932, osniva svoje preduzeće “MAP film” i kao producent, reditelj i glavni snimatelj realizuje nemi igrani film *Sa verom u Boga* (1932/33). Fotografija je u ovome filmu odlična, u kompoziciji, osvetljavanju i unutarnjoj dinamici kadrova oseća se poznavanje filmskog zanata. Režija unutar kadra je relativno dobra, ali je gluma nesigurno stilizovana. Neke sekvence i kadrovi imaju umetničke pretenzije, kao, na primer, erotična scena buđenja mlade žene, uz dobro izveden simbolički efekat sunčevog zraka koji joj pada na lice i budi je iz sna dok sanja muža koji je na frontu (snimljeno pomoću običnog ogledala). Sačuvani film je početkom osamdesetih godina obnovljen uz saradnju autora. Ovaj film se nije mogao isplatiti, te je “MAP film” prestao sa radom (1935), a Popović je kao snimatelj drugih preduzeća do 1941. snimio veliki broj dokumentarnih filmova koji se odlikuju visokim kvalitetom fotografije. Posle 1945, snimio je blizu 40 dokumentarnih i nekoliko igranih filmova savremene jugoslovenske kinematografije.

**Ravnik Janko**, slovenački muzičar, fotograf, filmski snimatelj i reditelj (1891–1982). Završio konzervatorij u Pragu 1915, bio istaknuti pijanist i kompozitor. U ljubljanskim planinarskom društvu “Skala” vodio fotografski odsek. Jedan od inicijatora snimanja, reditelj, snimatelj i montažer prvog slovenačkog celovečernjeg (nemog) igranog filma *U kraljevstvu zlatoroga* (1931) i nekoliko dokumentarnih filmova. *U kraljevstvu zlatoroga* je veoma lepo i poetično snimljen film o pripremama i usponu grupe planinara na Triglav i druge slovenačke planinske vrhove. Najveća vrednost ovog Ravnikovog autorskog ostvarenja je izvrsna fotografija, posebno prekrasnih planinskih pejzaža, dok je rediteljski postupak standardno solidan, što u svakom slučaju pokazuje dobro celovito poznavanje filma kao izražajnog sredstva.

**Strozi Tito**, hrvatski glumac, reditelj i pisac (1892–1970), glumu studirao u Beču, debitirao na sceni Hrvatskog narodnog kazališta 1919. i od tog vremena svestrano aktivan i veoma uspešan u pozorišnom životu. Glumio u filmovima *Brišem i sudim* (1919, r. Arnošt Grund), *Kovač raspela* (1919, r. Heinz Hanus) i *U lavljem kavezu* (1919, r. Arnošt Grund), bio akcionar zagrebačkog filmskog preduzeća “Jugoslavija D.D.” (1919–1923). Kao scenarista, reditelj, producent i glumac realizovao 1925. igrani film *Dvorovi u samoći* koji nije sačuvan. Melodramski zaplet, ljubav i mržnja dve stare hrvatske porodice u dva perioda

(polovinom XIX veka i 1918) trebalo je da privuče i sadržajem i načinom realizacije prosečnog domaćeg filmskog gledaoca. Strozzi jev najbliži saradnik Kalman (Ka) Mesarić je na premijeri filma rekao “... *mi smo se klonili svih analitičkih zamršenosti, forsirali smo sadržaj a naglašavali akciju. Često smo morali da razvitak događaja i dinamiku radnje pretpostavimo istančanom psihološkom momentu...*”<sup>3</sup>) – što svakako treba protumačiti kao dokaz da je Strozzi kao autor svesno želeo da realizuje komercijalni film za publiku, iako je znao kako bi moglo da izgleda filmsko umetničko ostvarenje koje ne bi privuklo gledaoce. Uprkos tome film je doživeo (komercijalni) neuspeh, a Strozzi je izgubio znatna sopstvena sredstva koja je uložio u produkciju. Nešto kasnije (1926) osnovao je deoničarsko preduzeće “Strozzi film” i pokušao da realizuje dva igrana filma (*Požar strasti* i *Zrinski*), ali u tome nije uspeo. Posle 1945. Tito Strozzi je glumio u nekoliko domaćih filmova.

\* \* \*

Ovde sam naveo 28 domaćih pionira filma i filmskih stvaralaca u čijim sam delima pokušao da nađem odgovor na pitanje koje sam sebi postavio na početku ovoga teksta – *da li je bilo domaće filmske umetnosti u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji?* U stvari, ovaj spisak od 28 imena bi mogao biti dopunjen sa još 10–15 (izostavljeni su, pre svega zbog nedovoljnog uvida u njihova ostvarenja: *Dragan Aćimović, Đuka Berkeš, Veličan Bešter, Aleksandar Čerepov, Miodrag-Mika Đorđević, Vojin Đorđević, Danilo Jakšić, Dragomir Leko, Maksimilijan Paspas, Dragiša M. Stojadinović, Andrija Štampar, Sergije Tagatz, Aleksandar Vereščagin*, zatim splitski kinoamateri, slovenački kinoamateri i mnogi drugi). Međutim, uveren sam da to ne bi bitnije izmenilo moje zaključke, a i dalje se nadam da će neka buduća istraživanja (i mladi istraživači) potpunije obraditi pitanja koja sam ja ovim tekstom tek naćeo.

U Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca/Kraljevini Jugoslaviji *domaće filmske umetnosti kao zapažene i uticajne komponente nacionalne kulture svakako nije bilo!* Znaći, složio bih se sa suštinom svoga zaključka iz 1976. godine. Osnovni razlozi su jasni – da ih naširoko ne ponavljam: bez dobro organizovane nacionalne kinematografije, koja je u našim uslovima mogla da deluje jedino uz pomoć države, nije moglo da bude kontinuirane domaće filmske proizvodnje. A bez kontinuiranog rada, traženja, eksperimentisanja i ućenja na sopstvenim greškama, filmski stvaraoci su teško mogli da prerastu u filmske umetnike. Uklješteni između svojih ambicija i surovog zakona tržišta, pritisnuti besparicom, domaći pioniri filma su radili kako su mogli – zadovoljni kada bi u datim okolnostima dostigli zanatski nivo koji je mogao da bude bar delimićno konkurentan stranom filmu.

<sup>3</sup> Citirano prema knjizi Škrabalo, Ivo: *101 godina filma u Hrvatskoj 1896–1997*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1998,

S druge strane, ambiciozni i filmski obrazovani pojedinci su, ipak, uspevali da u neka svoja ostvarenja, pored zanatskih vrednosti, udahnu i duh prave filmske umetnosti. Mnogi filmovi su bili ne samo dobro realizovani, uz korišćenje specifičnih mogućnosti filmske naracije, već su neki autori pokušavali – i uspevali – da u svojim delima koriste filmska izražajna sredstva radi umetničkog izražavanja. Zbog toga bih svoj nekadašnji kratak i oštar zaključak danas, posle dvadesetpetogodišnjeg iskustva u proučavanju našeg filmskog nasleđa, svakako dopunio (i delimično ispravio) – u *Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji nacionalne filmske umetnosti nije bilo, ali je među pionirima domaćeg filma bilo filmskih umetnika*. Neki od njih su ostvarili značajan opus koji tek sada potpunije otkrivamo i proučavamo – to se pre svega odnosi na Oktavijana Miletića, najkompletnijeg domaćeg filmskog umetnika u periodu do Drugog svetskog rata. Neki su u svojim filmovima samo uspeli da nagoveste umetnički talenat koji se nije razvio (Maks Kalmić), a neki su u okviru obimne zanatske delatnosti ponekad imali želju, snagu i talenat da u neka svoja ostvarenja utkaju i elemente filmske umetnosti (Kosta Novaković, Mihajlo Al. Popović, Josip Novak). Ali ti pojedinačni napori domaćih filmskih pionira-umetnika na širem kulturnom planu su ostali više-manje nezapaženi, jer bez obimnije i kontinuirane nacionalne filmske proizvodnje nisu mogli da prerastu u domaću filmsku umetnost. Ipak, te najranije klice filmske umetnosti kod nas ne treba zaboraviti – one su sastavni deo naše filmske tradicije i ta prva domaća umetnička iskustva su preneti, više spontano nego li organizovano, u savremenu kinematografiju jugoslovenskih zemalja, posle 1945. godine.

Dejan Kosanović

DID FILM ART EXIST IN THE KINGDOM OF YUGOSLAVIA (1918–1941)?

Summary

In his book published 27 years ago – *An Introduction to the Study of History of Yugoslav Cinema* (Belgrade, 1976) – the author, professor Kosanović, stressed that there were no significant artistic achievements among the films made by the few pioneers of film production in a country without an organized cinema. He is now reconsidering this old statement: after a quarter of a century of research, and a great amount of time spent watching and analyzing almost all the preserved Yugoslav films of that period, Kosanović revises his previous assessment. He finds that some of the early Yugoslav film pioneers had clear ideas about film expression and film as art, and were able to use film language in their films, both documentaries and features. In this article the author mentions 28 film directors and operators who, in the period between 1918 and 1941, made some noteworthy films, with elements of real film art.