

Др Горан Милорадовић, научни сарадник  
Институт за савремену историју,  
Београд

УДК 791.622(497.)1:327"1945/1955"

## **Домаћи трилери у иностраној режији: Обавештајне и саботерске активности против југословенске кинематографије 1945–1955. године**

*Апстракт: Чланак се бави мало истраженом темом преплитања политичких, економских и обавештајних утицаја и интереса у југословенској кинематографији. После Другог светског рата обавештајне активности са Запада и Истока отежавале су настојања да се изгради целовита и снажна југословенска филмска индустрија. Ти утицаји, који су се ослањали на посебне интересе појединих националних политичких и културних елита, ометали су развој филмског стваралаштва и културну хомогенизацију Југославије.*

Кључне речи: обавештајне активности, југословенска кинематографија, културна децентрализација, инострани утицаји

Делује као отрцани клише холивудске „Б“ продукције теза о повезаности кинематографије и шпијунаже. Међутим, постоје бројне потврде или наговештаји у архивским документима, мемоарима и стручној литератури да присуство обавештајаца у филмском миљеу није само плод маште склоне параноји. Тај аспект филмског стваралаштва обично је скривен другим, лакше уочљивим странама тог популарног медија и заводљивог амбијента који га окружује. Просечни грађанин види углавном насмејана лица филмских глумаца и редитеља, види успехе и фестивале и, понекад понеки скандал, који није увек лако одвојити од промотивних активности. Политички мотиви и утицаји се обично теже примећују, а садржани су у продуцентском одабиру одређене тематике и одбацивању неких других могућих тема, или кроз накнадне активности цензорских тела.<sup>1</sup> Тај аспект историје југословенског филма је до сада био релативно

---

<sup>1</sup> Види, нпр: Miloradović, Goran, „Механизам деловања филмске цензуре у Југославији од 1945. до 1955. године“, *Dijalog povjesničara-istoričara* 10/2, Osijek 22–25. rujna 2005, (ur. Igor

добро осветљен у стручној литератури, а последњих година се коришћењем архивске и мемоарске грађе слика све више изоштрава.<sup>2</sup> Најмрачнији угао, до кога најређе допиру рефлектори и објективи радозналих истраживача, остаје зона тзв. „недозвољених активности“ – обавештајних и саботерских. Може се, ипак, и о томе понешто рећи.

У стручној литератури одавно није тајна да се власник загребачке фирме *Croatia – tvornica filmova d.d.*, гроф Јосип Бомбелес (Bombelles), иначе лични пријатељ краља Александра и кнеза Павла Карађорђевића, уочи Другог светског рата „[...] бавио вишеструким посредовањима и повјерљивим политичким мисијама [...]“.<sup>3</sup> Несрећног грофа су за време рата убиле усташе, јер га је поглавник Анте Павелић сматрао чак „четвороструким агентом“, који је, наводно, у једном тренутку проневерио неких 100.000 швајцарских франака намењених илегалним усташким активностима у Краљевини Југославији. Између два светска рата дистрибутер филмова и дугогодишњи председник Савеза југословенских кинематографа, Рихард Рихтер (Rihard Richter), био је, уједно, и заступник америчких интереса у Југославији (преко фирме *Metro-Goldwin*).<sup>4</sup>

Граовач), Zagreb 2008, стр. 45–61; Милорадовић, Горан, „Лица у тами. Друштвени профил филмских цензора у Југославији 1945–1955. године“, *Годишњак за друштвену историју*, год. XI, бр. 2–3, 2004, Београд 2006, стр. 101–122; Милорадовић, Горан, „Кројачи филмског укуса. Критеријуми филмске цензуре у Југославији 40-их и 50-их година 20. века“, *Србија (Југославија) 1945–1955. Покрети, идеологије, пракса*, Београд 2006, стр. 171–184.

<sup>2</sup> Volk, Petar, *Istorija jugoslovenskog filma*, Београд 1986 (у даљем тексту: Volk, P., *Istorija jugoslovenskog filma...*); Ljubojević, Petar, *Европски филм и друштвено насиље. Свет минуволг колективизма*, Нови Сад–Београд 1994; Škrabalo, Ivo, *101 година филма у Хрватској 1896.–1997: Преглед повјести хрватске кинематографије*, Zagreb 1998 (у даљем тексту: Škrabalo, I., *101 година филма у Хрватској...*); Munitić, Ranko, „Забранјене игре Југо-филма (1)“, *Ју филм данас – југословенски филмски часопис*, бр. 2–3 (51–52), XII, лето–јесен 1999, стр. 238–263; Munitić, Ranko, „Забранјене игре Југо-филма (2)“, *Ју филм данас – југословенски филмски часопис*, бр. 4 (53), XII, зима 1999, стр. 167–189; Љубојевић, Петар, „Регионалне деобе европских вредности југословенског филма“, *Филм и југословенско друштво на крају вијека*, Подгорица 2000, стр. 115–138; Goulding, Daniel, *Југославенско филмско искуство 1945.–2001. Ослобођени филм*, Zagreb 2004 (у даљем тексту: D. Goulding, *Југославенско филмско искуство...*); Šakić, Tomislav, „Хрватски филм класичног раздобља: идеологизирани филмски дискурс и модели отклона“, *Хрватски филмски лјетопис* бр. 38, 2004, стр. 6–34; Милорадовић, Горан, „Два филмска гледаоца: Стаљин и Тито“, *Тито–Стаљин. Зборник радова са међународног округлог стола 25. X 2006*, Београд 2007, стр. 175–190, и др.

<sup>3</sup> Škrabalo, I., *101 година филма у Хрватској...* стр. 51–52. Назив *Croatia-film* оживљаван је касније још два пута, као да се тиме желео симболизовати континуитет хрватске кинематографије. Током Другог светског рата тај назив је коришћен као синоним за *Хрватски сликопис*, а 1954. је загребачко увозно-извозно и производно филмско предузеће *Сава-филм* преименовано у *Croatia-film*. Види: Микас, Маријан, *Три године рада хрватског сликописа*, Zagreb 1944, стр. 31–32 (у даљем тексту: Микас, М., *Три године рада хрватског сликописа...*); Архив Југославије (даље: АЈ), Савезна комисија за преглед филмова (147), Ф3, 202. Препис Рјешења Округног привредног суда у Загребу, FI–865/54, од 6. X 1954. издато на предлог директора *Сава-филма*.

<sup>4</sup> М.[икас] М.[аријан], „Разговори о филму“, *Нова Европа*, књ. XXVIII, бр. 8, августа 1935, стр. 273.

Рихтер је био и директор загребачког предузећа *Босна филм д.д.*, преко кога је своје послове обављала бечка фирма *Sascha film*, грофа Александра Саше Коловрата (Alexander Sascha Kolowrat).<sup>5</sup> Коловрат је током Првог светског рата био и „[...] одликован за свој фирмски допринос ратним напорима аустроугарске војске [...], јер је његово предузеће снимило неколико филмова о борбама на Сочи и окупацији Црне Горе.<sup>6</sup> С обзиром да се бечка фирма *Sascha Film* јављала као посредничка између америчких произвођача и локалних дистрибутера у Југославији, преко ње је било могуће успоставити не само набавку филмова, него и размену информација и других услуга. Када је дошло ратно време то је свима било драгоцено, па и Анти Павелићу, тако да је Рихтер рат неометано провео у Загребу, упркос томе што је у Независној држави Хрватској (НДХ) био забрањен увоз америчког, британског и совјетског филма. После ослобођења, под новом, комунистичком влашћу, наставио је своје послове, као руководилац канцеларије за дистрибуцију страног филма, и новинар.<sup>7</sup>

Прворазредни значај филмске индустрије за формирање свести становништва у време пре појаве телевизије условио је да Комунистичка партија Југославије (КПЈ) одмах по освајању власти посебну пажњу посвети кинематографији. Већ у оквиру првог петогодишњег плана била је предвиђена и изградња Централног филмског студија у Београду, као стуба развоја филмске индустрије.<sup>8</sup> Али, југословенској кинематографији пажњу су посвећивали и неки заинтересовани чиниоци изван граница те земље. С обзиром да се током друге половине четрдесетих и почетком педесетих година у Европи одвијао процес дефинисања двеју интересних сфера, обе најзаинтересованије стране силе, СССР и САД, настојале су да њихова кинематографија стекне примат у Југославији. Стартне позиције Американаца биле су боље, јер је и у међуратном периоду њихов филм доминирао у Југославији, а Загреб је био центар његове дистрибуције.<sup>9</sup> Специфични однос снага на међународној сцени током прве фазе Хладног рата и тенденције које су из њега проистикале одразили су се и на историју социјалистичке Југославије, а у оквиру ње и на збивања и процесе у југословенском филму. Поред тога, карактеристично је да су се у тој земљи увек

<sup>5</sup> Škrabalo, I., *101 godina filma u Hrvatskoj...*, стр. 52–53, 77.

<sup>6</sup> Kosanović, Dejan; Tucaković, Dinko, *Stranci u raju*, Beograd 1998, стр. 40.

<sup>7</sup> Види: Mikas, M., *Tri godine rada hrvatskog slikopisa...*, стр. 24; АЈ, Комитет за кинематографију Владе ФНРЈ (даље: 180), Ф5. Кратак историјат развоја кинематографије и појаве непријатељске акције од ослобођења до данас, 21. VII 1947. Анонимни аутор из УДБ. Препис.

<sup>8</sup> АЈ, 180, Ф7. Петогодишњи план инвестиција за потребе кинематографије у ФНРЈ. Комитет за кинематографију Владе ФНРЈ, без датума. Документ је вероватно настао крајем 1946, јер је прва петолетка предвиђана за период 1947–1951. година.

<sup>9</sup> У Југославији су 1938 године радиле 23 увозне фирме, махом са страним капиталом, као експозитуре великих продуцената. Види: Ostojić, Stevo, *Rat, revolucija, ekran*, Zagreb 1977, стр. 15, а такође и: „Razvoj filmske proizvodnje u Jugoslaviji“, у: *Leksikon jugoslovenskog filma* (ур. Дејан Косановић), Beograd 1985, стр. 10–12; Škrabalo, I., *101 godina filma u Hrvatskoj...*, стр. 64–65.

налазиле и снаге које су тежиле да, у спреси са спољашњим силама, реализују неке своје посебне циљеве.

Тежњама дела савезне и републичке власти у Србији да се филмска производња централизује упорно су се супротстављале децентралистичке тенденције, које су од првих година обновљене Југославије на пољу културе заступале републичке власти Хрватске и Словеније.<sup>10</sup> Јасно је да оне то не би могле чинити без подршке дела савезних структура моћи. Као посебно важна упоришта за неговање хрватске културне посебности показале су се Југославенска академија знаности и умјетности (ЈАЗУ), Матица хрватска и Хрватско народно казалиште (ХНК).<sup>11</sup> Међутим, поред све важности тих елитних културних институција, за спровођење сваке политике био је пресудан однос са широким слојевима становништва. Управо та чињеница је дала нарочит значај још једној институцији НР Хрватске у којој се, захваљујући континуитету кадрова са временом Независне Државе Хрватске (НДХ), показао висок степен идејне хомогености, националне солидарности и постојане одбојности према новом стању у земљи. Био је то некадашњи *Државни сликописни завод „Хрватски сликопис“* („*Croatia film*“), који је под новом влашћу преименован у *Филмско предузеће ДФЈ – Дирекција за Хрватску*.<sup>12</sup>

У производњи филмова за потребе усташког режима учествовали су бројни аутори, редитељи, сниматељи, сценаристи и глумци, а „равнатељ“ *Хрватског сликописа* био је књижевник, филмски публициста и преводилац Маријан Микац, некадашњи члан зенитистичке групе Љубомира Мицића.<sup>13</sup> Микац је имао добре контакте са Американцима још од пре рата, јер је радио као драматург код загребачких представништава филмских кућа *Fox*-а и *Paramount*-а, а имао је и своје уносно заступништво за пласман америчких стрипова. Током рата он је уживао поверење усташких власти и „[...] одржавао везу са вишим органима политичке контроле [...]“ у НДХ.<sup>14</sup> Посебно је занимљиво његово понашање на самом крају рата: док су поражене војске Трећег рајха и његових савезника безглаво бежале ка Западу – Микац је остао. Касније је у историји филма у Хрватској записано: „[...] Знајући да је дјеловао на корист хрватске кинематогра-

<sup>10</sup> Те две републике у том контексту помиње и: Lempi, Džon R., *Jugoslavija kao istorija. Bila dvaput jedna zemlja*, Beograd 2004, стр. 211.

<sup>11</sup> О околностима, методама деловања и последицама неједнаког третмана различитих националних културних елита од стране власти у Југославији види опширније: Милорадовић, Горан, „Хегемонисти и револуционари. КПЈ/СКЈ и културна елита у Југославији средином 20. века“, у: *Историја 20. века*, 2, 2008, стр. 371–389.

<sup>12</sup> ДФЈ – Демократска федеративна Југославија.

<sup>13</sup> О формирању и организационим трансформацијама кинематографских институција НДХ види опширније: Микас, М., *Tri godine rada hrvatskog slikopisa...* стр. 22–39. „Равнатељ“ је касније постао „управитељ“.

<sup>14</sup> Škrabalo, I., *101 godina filma u Hrvatskoj...*, стр. 120.

фије, свршетак рата дочекао је у земљи, у првом налету није био чак ни суђен, али је 1947. ипак емигрирао у Италију, одакле се пребацио у Јужну Америку [...]“.<sup>15</sup> Рекло би се да је тој авантуристичкој биографији кумовало много више од пуге среће: Микац је, као и други стручњаци из *Хрватског сликописа*, морао имати јаке друштвене и политичке везе и поуздане информације да би спокојно сачекао победнике. Познато је да је под његовим руководством у НДХ снимљено неколико документарних, кратких играних (пропагандних) и један дугометражни филм, као и да су њихови аутори успешно наставили каријере и после рата.<sup>16</sup>

Октавијан Милетић је режирао кратки филм *Барок у Хрватској* (1942), по сценарију публицисте и историчара Јосипа Хорвата, у коме су играли Марија Црнобори, Тито Строци (Strozzi), Ана Роје и Јосип Хармош. Исти редитељ је по сценарију новинара Милана Катића snимио и дугометражни филм *Лисински* (1944), на коме су сарађивали Бранко Марјановић као монтажер, инжењери звука Алберт Прегерник и Алберт Шерензел (Scherenzel), Борис Папандопуло као композитор и други. Сви они су после рата измакли руци победника и наставили да се баве својим послом. Како? Део запослених у *Хрватском сликопису* је већ од 1943. године, када је постајало јасно ко побеђује на главним ратиштима, настојао да успостави контакт са партизанима, али без успеха. Прилика да се оправдају пред новом влашћу ипак им се указала пред сам крај рата: најпре су посакривали технику и филмски материјал да га немачке и усташке једнице не би евакуисале, а потом су снимали њихово повлачење и долазак ослободилаца. Исти људи су до последњег тренутка радили и за Павелићеву пропаганду, припремивши задњи број усташког журнала *Хрватски сликописни тједник* који је изашао 5. маја (три дана пре уласка партизана у Загреб), док су кришом и на истој опреми за нове властодршце припремали први број журнала *Филмске новости*, пустивши га у јавност већ 21. маја 1945. године!<sup>17</sup> На тај начин је континуитет хрватске кинематографије био очуван, а технолошки ресурси и кадрови заштићени. Потом се кренуло корак даље.

Први регистровани знак отпора и опструкције производње филма за потребе нове власти, који је стигао из круга бивших службеника *Хрватског сликописа*, показао се већ септембра 1945. године. Тада су запослени у *Дирекцији за Хрватску* прикрили материјал намењен реконструкцији разорене биоскопске мреже у Србији.<sup>18</sup> Директор *Филмског предузећа ДФЈ*, М. Павловић, тада је револтирано

<sup>15</sup> Škrabalo, I., *101 godina filma u Hrvatskoj...*, стр. 120.

<sup>16</sup> Упореди: Микас, М., *Tri godine rada hrvatskog slikopisa...* стр. 36–37; *Filmografija jugoslovenskog igranog filma 1945–1980* (ур. Бранислав Обрадовић), Београд 1981 (у даљем тексту: *Filmografija...*).

<sup>17</sup> Škrabalo, I., *101 godina filma u Hrvatskoj...*, стр. 120–134.

<sup>18</sup> АЈ, 180, Ф4. Реферат Владислава Нојхауса, техничара Дирекције за Србију Управе државних биоскопа, Државном филмском предузећу у Београду, 24. IX 1945.

писао Централној управи: „[...] они мисле да имају право да се и сада користе тиме што је ‘Независна Хрватска’ за време овога рата, под усташким режимом, била на страни Немаца, те да сва материјална добра, набављена уз помоћ те уске сарадње са непријатељем, задрже само за себе. [...]“<sup>19</sup> *Дирекција за Хрватску* (бивши *Хрватски сликопис*) је мало касније била преименована у *Јадран филм*, али се тиме ништа није променило. Инжењер тона, Алберт Прегерник, наредне године је дрско и очигледно саботирао техничку обраду документарних филмова *У име народа* и *Кораћи слободе*, уништивши велику количину материјала и упропадивши много радних дана, што је шеф одељења журнала у Комитету за кинематографију Владе ФНРЈ, Војислав Нановић, детаљно описао у свом извештају. Тај документ се завршава речима: „[...] овакав рад и држање инжењера Прегерника могу да се окарактеришу само као штеточинска алкавост на послу или директна злонамерност.“<sup>20</sup>

Проблеме, међутим, није стварао само један инжењер, а права искушења су дошла са филмом *Живјеће овај народ*, првим дугометражним играним филмом који је после рата сниман у продукцији *Јадран филма* (бивши *Хрватски сликопис*). Разним саботажама и смицалицама колектив те куће је успео да почетак снимања одложи за читавих пет месеци, током којих су сценариста Бранко Ћопић и редитељ Никола Поповић у Загребу доживели низ непријатности и увреда од стране хрватских колега.<sup>21</sup> Посетивши филмску екипу на терену председник и секретар Комитета за кинематографију, Александар Вучо и Јакша Петрић, констатовали су да „[...] Однос предузећа *Јадран* и екипе филма *Живјеће овај народ* није довољно искрен. Предузеће *Јадран* још не сматра тај филм као свој. [...]“<sup>22</sup> Вучо је у свом извештају Председништву Владе ФНРЈ (тј. Јосипу Брозу Титу), писао: „[...] У погледу кадрова стање није задовољавајуће у предузећу *Јадран*. Стручњаци који су се затекли у том предузећу још из доба НДХ нису правилно коришћени. Они су се или повукли у себе, па не пружају загребачкој производњи довољан стручни рад, или су, искоришћавајући већу стручну спрему, успели да ставе у зависност руководећи кадар предузећа. Одговорност за такво стање пада пре свега на руководство предузећа [...]“<sup>23</sup> Како је било могу-

<sup>19</sup> АЈ, 180, Ф4. Директор Филмског предузећа ДФЈ М. Павловић Централној управи Филмског предузећа ДФЈ, са бр. 167, од 24. IX 1945.

<sup>20</sup> АЈ, 180, Ф4. Шеф одељења журнала у Филмском предузећу ДФЈ В. Нановић секретару Комитета за кинематографију Владе ФНРЈ 5. IX 1946; в.д. директора Филмског предузећа ФНРЈ Коста Хлавати Комитету за кинематографију Владе ФНРЈ са бр. 165, од 5. IX 1946.

<sup>21</sup> АЈ, 180, Ф3. Никола Поповић председнику Комитета за кинематографију Владе ФНРЈ Александру Вучу 2. IX 1946; АЈ, 180, К3. в.д. директора Филмског предузећа ФНРЈ Коста Хлавати Комитету за кинематографију ФНРЈ са бр. 172, од 5. IX 1946.

<sup>22</sup> АЈ, 180, Ф3. Записник са седнице Комитета за кинематографију Владе ФНРЈ, Пов. бр. 207, од 3. XII 1946.

<sup>23</sup> АЈ, 180, Ф1. Извештај председника Комитета за кинематографију Владе ФНРЈ Александра Вуча Председништву Владе ФНРЈ, 14. IX 1946. Вучо је службено путовао од 23. VIII до 8.

ће да се цео сектор филмске производње у Хрватској тако компактно и упорно опире новим комунистичким властима?

То питање би остало без ваљаног одговора да неко у Комитету за кинематографију Владе ФНРЈ није 1947. године преписао документ који им је, највероватније, био дат само на увид, а настао је као синтеза сазнања контраобавештајних органа о тој теми.<sup>24</sup> То потврђује и писмо начелника за домаћу производњу Комитета за кинематографију Владе ФНРЈ, Франце Бренка, упућено Агитпропу ЦК КПЈ септембра 1946. године, у коме се каже да су проблеми у *Јадран-филму* решавани „[...] помоћу контролних комисија и ОЗНЕ [...]“<sup>25</sup>, али да нису и решени. Према документу контраобавештајне службе, у позадини збивања у Хрватској се налазио утицај Велике Британије и Америке: „[...] Мишљења сам да је центар њихове акције био у Загребу из два разлога: 1. Што се пре рата у Загребу налазио њихов дистрибуциони центар филмова за Југославију, на челу кога се налазио неки Рихтер, а који је остао у Загребу за сво време окупације, а данас је руководиоц њихове канцеларије за филм. 2. Што је у моменту ослобођења једини озбиљни центар за филмску производњу био Загреб јер су усташе тамо инсталирали техничку базу за производњу филмова и ангажовали свој кадар филмских радника. Тај кадар стручњака остао је исти и након ослобођења. Као директор филмског предузећа Хрватске био је постављен по ослобођењу Мирко Лукавац који је касније постао сумњив да сарађује са страном обавештајном службом. На тај начин су постојале могућности да се користе елементи непријатељски расположени према новој Југославији у филмској производњи, за интересе Америчко-енглеске обавештајне службе. На тај начин је и створена теорија да у Београду не треба стварати филмску производњу [...] носиоци те теорије били су баш Лукавац Мирко и Бренк Франце, који је тада био директор филмског предузећа Словеније, а недавно је потпуно разоткривен и суспендован. [...] Поред тога јасно се испољио саботерски рад стручњака у Загребу, а покушај паљевине *Авале* највероватније је да је намерна саботажа. [...]“<sup>26</sup>

С обзиром на такво стање у југословенској кинематографији поставља се питање да ли је можда било координације између хрватске политичке емигра-

IX 1946, обишавши предузећа за филмску производњу у Загребу и Љубљани и посетивши код Сплита екипу фима *Славица*.

<sup>24</sup> Рекло би се да је то изворно документ Трећег одељења Управе државне безбедности (УДБ), које се бавило „[...] откривањем агентурних мрежа страних обавештајних служби у Југославији [...]“<sup>4</sup>. Види: Милошевић, Милан, „Порекло и еволуција органа државне безбедности социјалистичке Југославије (1944–1966)“, *Гласник Историјског архива Ваљево*, бр. 41, 2007, стр. 108.

<sup>25</sup> АЈ, 180, Ф1. Начелник за домаћу производњу Комитета за кинематографију Владе ФНРЈ Франце Бренк Агитпропу ЦК КПЈ септембар 1946.

<sup>26</sup> АЈ, 180, Ф5. Кратак историјат развоја кинематографије и појаве непријатељске акције од ослобођења до данас, 21. VII 1947. Анонимни аутор из УДБ. Препис. *Авала* је београдска филмска кућа.

ције и оних који су, у новим околностима, настављали борбу за националне интересе унутар земље? На такву могућност указује чињеница да се управо поменути Мирко Лукавац 1956. године појавио у Монтевидеу као представник Трговачке коморе Југославије, одакле се спремао на пут по централној Америци „ради пласмана филмова“. Секретар амбасаде ФНРЈ у Буенос Аиресу П. Грабовић се јако зачудио када је то сазнао, јер је претходно представник *Јадран филма* потрошио хиљаде долара на сличан покушај, али не постигавши ништа због неповољних политичких услова који владају у тим земљама, „[...] посебно у односу на Југославију[...]“.<sup>27</sup> Тамо су, наиме, владале десничарске диктатуре под егидом САД и било је бесмислено помислити да би они купили филмове из једне социјалистичке земље. Али, то је била општепозната чињеница. Зашто су, онда, као да ништа не знају, тамо ишли „стручњаци“ из *Јадран филма*, па и Мирко Лукавац? Ако разлог *није могао* бити комерцијални, какав је био?

Не треба заборавити да је Лукавчев претходник на месту шефа загребачког филмског предузећа, Маријан Микац, *илегално* емигрирао у Јужну Америку.<sup>28</sup> Тамо су се после рата слиле и бројне усташе и нацисти, а од раније постојала је и врло бројна и организована хрватска економска емиграција. Иако те чињенице саме по себи нису довољан доказ спреге, оне омогућују да се постави хипотеза и настави истраживање континуитета децентралистичких тежњи двеју најзападнијих југословенских република под покровитељством Запада, а посебно Сједињених Америчких Држава.

Како се круг људи који је давао тон политици у сфери кинематографије у Хрватској уопште нашао на тим утицајним позицијама? Треба почети од чворне фигуре, од Мирка Лукавца. Он је био предратни скојевац који је током рата, поред осталог, радио и у информативном одељењу заступништва Националног комитета народног ослобођења Југославије (НКОЈ) у Барију, а марта 1945. године је био постављен за руководиоца Кино-одјела Земаљског антифашистичког вијећа народног ослобођења Хрватске (ЗАВНОХ). Са непуне 23 године, по наређењу руководиоца Агитпропа ЦК КПХ Карла Мразовића Гашпара, преузео је све филмске институције у ослобођеном Загребу. Лукавац је 1975. године писао да је у *Хрватском сликопису* „[...] нашао добро организирану групу сурадника НОП-а, на челу са Режисером Миланом Катићем и књижевником Златком Горјаном [...] ту су још били Бранко Марјановић, инг. Алберт Прегерник [...] и

<sup>27</sup> АЈ, Савет за кинематографију ПКЈ (даље: 405), Ф16, 16/4. Комерцијални директор *Авала филма* Јован Петровић информацију добијену од МИП-а преноси Удружењу филмских произвођача Југославије са бр. 6211, од 2. XI 1956.

<sup>28</sup> Škrabalo, I., *101 godina filma u Hrvatskoj...*, стр. 120. Микац је у Шпанији објавио књигу својих сећања: Микас, Маријан, *Film u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj*, Madrid 1971.

други. [...]“<sup>29</sup> Осим самог Лукавца, коме је крајем 1949. године и почетком 1950. године било суђено због склапања штетног уговора са компанијом *Societe Fiduciere Cinematographique* из Париза, али је потом био ослобођен услед недостатка доказа<sup>30</sup>, за Прегерника је утврђено да је саботирао рад у кинематографији после ослобођења, за Горјана је 1947. године државна безбедност сматрала да је одржавао „[...] везе са Рихтером и још неким америчким новинарима у Загребу. У недавно откривеним саботажама у Загребу [...] и над њиме је вршена истрага. [...]“<sup>31</sup>; за Бранка Марјановића је познато да је за *Хрватски сликопис* режирао пропагандни филм *Стража на Дрини*, који је 1942. године на бијеналу у Венецији добио бронзану медаљу.<sup>32</sup> Његов колега из *Хрватског сликописа*, Милан Катић, написао је сценарио за филм *Лисински* (1944) и, наводно, истовремено био веза са НОП-ом. Милан Катић је по сценарију Фадила Хаџића 1951. године за *Јадран филм* режирао двадесетоминутни играни филм *Тајна дворца И. Б. Та „балетна пантомима“* је била у толикој мери провокативна и увредљива сатира на рачун источноевропских комунистичких партија и Информбироа, да би њено појављивање у биоскопима могло да доведе до додатног заштравања односа Југославије са тим земљама, а посебно са Совјетским Савезом. Филм је највероватније зато био пажљиво „склоњен“ од јавности и о њему се током наредних деценија врло мало знало (види слику бр. 1).

Такви су били и тиме су се бавили људи који су, по Лукавцу, били језгро „сурадника НОП-а“ у *Хрватском сликопису*, а који су потом постали језгро кинематографије у социјалистичкој Хрватској. Шта су ту нове власти могле да ураде? Проблем је био, у основи, политички. Хрватском се, у склопу Југославије, могло владати само уз компромис са њеном културном и политичком елитом, а најважнији компромис се тицао очувања националног идентитета и културне посебности. На тој основи је очуван континуитет хрватске елите од Краљевине Југославије, преко Независне Државе Хрватске, до социјалистичке Југославије. Да ли су описана збивања и процеси у кинематографији НР

<sup>29</sup> Lukavac, Mirko, „Prvi dani kinematografije u SR Hrvatskoj (1945–1946. god.)“, *Filmska kultura*, бр. 100, год. XIX, 1975, стр. 165 (у даљем тексту: Lukavac, M., „Prvi dani kinematografije u SR Hrvatskoj...“).

<sup>30</sup> АЈ, 180, Ф3 и Ф7. Пресуда и Образложење пресуде дисциплинског већа Комитета за кинематографију Владе ФНРЈ, бр. 2./1950; АЈ, 180, Ф3. Решење о обустави ислеђења Јавног тужилаштва ФНРЈ бр. 8, од 17. XII 1949; АЈ, 180, Ф7. Извештај о истрази Јавног тужилаштва ФНРЈ бр. 8, од 19. XII 1949.

<sup>31</sup> АЈ, 180, Ф5. Кратак историјат развоја кинематографије и појаве непријатељске акције од ослобођења до данас, 21. VII 1947. Анонимни аутор из УДБ. Препис.

<sup>32</sup> Његов отац био је Милан Марјановић, књижевник и књижевни теоретичар, „национално-политички идеолог хрватске модерне“, члан Југословенског одбора у САД током Првог светског рата, пропагатор уједињења Јужних Словена, а у време шестојануарске диктатуре шеф Прес-бироа и покретач државног *Југословенског просветног филма*. Види: *Jugoslovenki književni leksikon*, Novi Sad 1971, стр. 300–301; Škrabalo, I., *101 godina filma u Hrvatskoj...*, стр. 79–85, 12–103, 122.

Хрватске могли бити, на неки начин, сузбијени? Свакако, репресивни апарат је тада био у најбољој кондицији. Али, поред голе силе, потребна је била и политичка воља врха савезне државе и сарадња републичких власти, а тога није било.



Слика бр. 1.

„Алхемијски поступак“ добијања резолуције Информбироа уперене против КП Југославије. Кадар из филма Милана Катића *Тајна дворца* И.Б. (1951).  
(Снимак из Фототеке Југословенске кинотеке).

Односи између три најбројнија народа Југославије су се у сфери филма испољили кроз борбу централистичких тежњи, које су заступали српски, и федералистичких, које су заступали хрватски и словеначки кадрови. У једном „циркуларном писму“ Агитпропа ЦК КПЈ из 1946. године, које је потписао Милован Ђилас, директори филмске производње у Хрватској и Словенији, Мирко Лукавац и Франце Бренк, били су оптужени за „шовинистичка схватања“, да би неколико месеци касније стигао други „циркулар“ ЦК КПЈ, у коме се каже да су биле испољене „централистичке тежње“, на које су Лукавац и Бренк правилно реаговали.<sup>33</sup> Поред тога што су искуснији и боље организовани кадрови били концентрисани у Хрватској и Словенији, (тако да је за руководиоца „санације“ стања у *Јадран филму* био предлаган Бренк који је са Лукавцем делио исте ста-

<sup>33</sup> Lukavac, M., „Prvi dani kinematografije u SR Hrvatskoj...“, стр. 166. „Циркулар“ који помиње Лукавац је писмо Милована Ђиласа упућено Агитпроп комисијама ЦК КП Хрватске и ЦК КП Словеније 30. X 1946 (АЈ, Савез комуниста Југославије (даље: 507), VIII, II/1-a-4).

вове)<sup>34</sup>, и што су републичка руководства штитила „своје људе“ у привреди и култури, јасно је и да се неко довољно моћан постарао да у југословенској кинематографији, као и у бројним другим делатностима и институцијама у држави, надјача концепт федерализма. С обзиром на степен личне моћи коју је уживао Тито, јасно је да без његовог знања и одобрења у Југославији није могло да се догоди ништа битно: то је тако у тоталитарном типу власти.

Процеси су се и касније одвијали у истом смеру. Када се маја 1953. године, у оквиру Социјалистичког савеза радног народа Србије (ССРНС), повела дискусија о домаћој кинематографији, у њој су учествовали и Митра Митровић, Оскар Давичо, Милан Ђоковић и Радош Новаковић. Добрица Ћосић је констатовао: „Југославија има данас шест филмских предузећа. Свака република има своје посебно филмско предузеће. Ово свакако претставља расипање и разбијање ионако малог броја филмских стручњака, а, с друге стране, претставља и расипање материјалних средстава. Једно филмско предузеће, са најбољим стручњацима, [...] са концентрисаном техником, – било би сасвим довољно за нашу земљу. [...]“<sup>35</sup> Да би се добио хрватски одговор на изнете ставове, дописништво *Политике* у Загребу организовало је дискусију загребачких филмских радника о „актуелним проблемима наше кинематографије“, у којој су учествовали писци Петар Шегедин, Вјекослав Калеш и Новак Симић, режисери Милан Катић, Бранко Марјановић, Крешо Голик, Бранко Белан, инжењер Алберт Прегерник, и други. И они су лако дошли до консензуса: „[...] Учесници ове дискусије заузели су одлучан став против такозване административне концентрације, тј. спајања свих филмских предузећа у једно. Ставови појединих говорника разликовали су се тек унеколико. [...]“<sup>36</sup> Степен федерализације, који је постигнут почетком педесетих година, касније је даље дограђиван и развијан.

А какви су ветрови дували са Истока?

С обзиром на политичку, идеолошку и војну блискост Титовог и Стаљиновог режима одмах после рата, природно је да се при развоју филмске производње нова власт ослонила на помоћ СССР-а, одакле су 1945. године стигли екипа и опрема за снимање првог играног филма о тек завршеном рату у Југославији. Маршал Тито се живо интересовао око реализације тог подухвата, издајући одговарајуће смернице и лично се стављајући на располагање

<sup>34</sup> АЈ, 180, Ф1. Предлог за персоналне промене у предузећима [за] производњу филмова. Аутор документа са датумом 12. IX је највероватније А. Вучо, а година настанка је, по свему, 1946.

<sup>35</sup> Аноним, „Много филмских предузећа, а мало добрих филмова“, *Политика*, бр. 14510, г. L, 20. мај 1953, стр. 5.

<sup>36</sup> Остојић, Стево, „Слободна концентрација филмске производње“, *Политика*, бр. 14520, г. L, 31. мај 1953, стр. 7.

совјетским уметницима.<sup>37</sup> Првобитни наслов *Бура над Балканом* касније је био промењен у скромнији назив *У планинама Југославије* (*В горах Југославији*). Филм је режирао Абрам Ром (Абрам Матвеевич Роом), по сценарију Георги Мдиванија (Георгий Мдивани).<sup>38</sup> Иако на шпици филма стоји да је продуцент совјетска кућа *Мосфилм*, има показатеља да је подухват испрва био замишљен као копродукција, од чега се ипак одустало када је филм приведен крају.<sup>39</sup> (види слику бр. 2)

## БИОСКОП „БЕОГРАД“

ПОНЕДЕЉАК 21.-IV.

### ПРЕМИЈЕРА

СОВЈЕТСКОГ УМЕТНИЧКОГ ФИЛМА

## У ПЛАНИНАМА ЈУГОСЛАВИЈЕ

О НАРОДНОСЛОБОДИЛАЧКОЈ БОРБИ НАШИХ НАРОДА ПРОТИВ ОКУПАТОРА И ЊИХОВИХ ПОМАГАЧА



ФИЛМ ЈЕ СНИМАН ПРОШЛЕ ГОДИНЕ У ЈУГОСЛАВИЈИ И ИЗРАЂЕН ЈЕ ЗАЈЕДНИЧКИМ РАДОМ СОВЈЕТСКИХ И НАШИХ ФИЛМСКИХ РАДНИКА И ГЛУМАЦА

Слика бр. 2.

Реклама за премијеру филма  
*У планинама Југославије*,  
21. IV 1947. у Београду.  
(*Политика*, бр. 12590, г. XLIV,  
20. април 1947, стр. 8).

<sup>37</sup> Амбасадор Југославије у Москви, Владо Поповић, телеграфисао је у МИП 17.VII 1945. да стижу совјетски уметници и да „[...] на бази разговора са Маршалом треба припремити групу наших уметника који би се учили радећи заједно с њима. [...]“ (Дипломатски архив, Савезно министарство унутрашњих послова, Политичка архива (даље: ДА СМИП, ПА), 1945, Ф. 30, Пов. Бр. 2338. МИП ДФЈ, 20. јула 1945. Министарству просвете ДФЈ).

<sup>38</sup> Реклама за премијеру филма у Београду. Види: *Политика*, бр. 12590, г. XLIV, 20. април 1947, стр. 8. Сниматељ је био Едуард Тисе, а споредне улоге су тумачили југословенски глумци Т. Ликар, Ј. Јовановић, М. Мирковић, Б. Борозан, В. Афрић, В. Скрибиншек, Д. Тодић и Б. Ступица.

<sup>39</sup> Шпица копије филма која се налази у Музеју Југословенске кинотеке у Београду исписана је латиничним словима, на српском језику. *Filmska enciklopedija* (т. 1, Zagreb 1986, стр. 5) помиње тај филм као „совјетско-југословенску копродукцију“. У југословенској службеној преписци се каже да совјетска екипа долази „ради снимања нашег филма“ (ДА СМИП, ПА, 1945, Ф30, Пов. Бр. 2338. МИП ДФЈ, 20. јула 1945. Министарству просвете ДФЈ).

Филм *У планинама Југославије* касније је нерадо помињан, јер његовим политичким смислом југословенски комунисти нису били задовољни.<sup>40</sup> У Београду се тај филм премијерно појавио 21. априла 1947. године<sup>41</sup>, али је брзо „заборављен“, а првим југословенским играним филмом је проглашен редитељски првенац Вјекослава Афрића *Славица* из 1947. године, којим се побијају основне политичке тезе Ромовог филма.<sup>42</sup> Када је филм *У планинама Југославије* повучен из дистрибуције, добио је савим нову намену – постао је својеврсно средство политичке наставе и провере! Југословенски генерали, који су били на школовању у СССР-у и због тога сумњиви у политичком и безбедносном смислу, враћени су у лето 1948. године у Југославију и послати на „одмор“ у јадранско летовалиште Милочер, где су у условима „изолације“ подвргавани политичкој и идеолошкој контроли и „[...] прочишћавању [...] од евентуалних просовјетских погледа или евентуалних опредељења [...]“. То је, поред осталог, вршено и кроз наметнуту дискусију о Ромовом филму, за који је Агитпроп сугерисао да је „[...] упрошћена и прилично нетачна представа о НОБ [...]“ и „спасоносној“ помоћи Црвене армије током рата.<sup>43</sup>

Осим што је открио постојање политичких насугласица између Југославије и СССР-а, тај филм је и показао да се после рата у филмском миљеу ништа није суштински променило, осим непосредних актера. Совјетска филмска екипа, која је 1946. године снимала филм *У планинама Југославије*, бавила се и другим активностима: „[...] Гозбе, које је свукуд приређивала, претварале су се често у оргије. [...] И оргијање и крстарење екипе по Југославији, као и сам филм, били су – као што је наша тајна полиција разоткрила пошто је ‘пукла тиква’ 1948. године – смишљени ради врбовања Југословена за совјетску обавештајну службу и инфилтрирања у уметничке средине. [...]“<sup>44</sup> Један од већих успеха које су постигли било је врбовање Титовог личног пратиоца, мајора Бошка Чолића, који је због тога био ухапшен крајем 1951. године и коме је суђено због шпијунске сарадње са руским глумцем Иваном Берсењевим (Иван Николаевич Берсенеv, право презиме: Павлищев).<sup>45</sup> После дугогодишње робије у Билећи, на Голом отоку и Светом Гргуру, „[...] излазећи из затвора, негде 60-их година,

<sup>40</sup> О томе види опширније у: Милорадовић, Горан, „Стаљинови поклони. (Тематика југословенског играног филма 1945–1955)“, *Историја 20 века*, бр. 1, 2002, стр. 97–114.

<sup>41</sup> *Југославија–СССР*, бр. 19, мај 1947, стр. 38.

<sup>42</sup> Види: *Filmografija...* стр. 5; Raspor, Vicko, *Riječ o filmu*, Београд 1988, стр. 44–46 и 272 (у даљем тексту: Raspor, V., *Riječ o filmu...*); Volk, P., *Istoriја jugoslovenskog filma...*, стр. 136–138.

<sup>43</sup> Наведено према: Перишић, Мирослав, *Од Стаљина ка Саптру. Формирање југословенске интелигенције на европским универзитетима 1945–1958*, Београд 2008, стр. 443.

<sup>44</sup> Đilas, Milovan, *Vlast*, London 1983, стр. 70.

<sup>45</sup> Сценограф Миомир Денић је био члан те екипе и писао је о свом искуству. Сматрао је да је њему сарадња била корисна и да је доста научио од Руса. И он је опажао њихово препуштање „ситним задовољствима“, али није увиђао прави смисао тога. Види: Denić, Miomir, *Moji filmski poslovi*, Београд 1986, стр. 25–35.

мајор Чолић је морао да потпише изјаву да никада у животу није видео Маршала. После тога отишао је у унутрашњост земље и завршио као продавац срећки. [...]“<sup>46</sup> Од странаца врху власти у Југославији се највише био приближио управо глумац Иван Берсењев, који је у филму *У планинама Југославије* играо Тита, па му је маршал дозволио да станује са њим у Белом Двору, да би што верније „скинуо“ његову мимику и карактер (види слику бр. 3). Титова нарцисоидност се тог пута показала као смртно опасна слабост.



Слика бр. 3.  
Иван Берсењев у улози  
маршала Тита током  
снимања филма  
*У планинама Југославије*.  
(Снимак из Фототеке  
Југословенске кинотеке).

Док се Берсењев дружио са Титом, остали чланови совјетске екипе становали су у непосредној близини његове резиденције, у вили у Толстојевој улици број 15, одакле су путовали по целој земљи, све до јула 1946. године, када су,

<sup>46</sup> Према: Миџета, Лука, „Sve tajne tajne službe“, *НИН* бр. 2674, 28. март 2002, <http://www.nin.co.yu/2002-03/28/22574.html>, (22. XII 2007). Према Дедијеру, Чолић је био ухапшен још 1948. године. Види: Dediјer, Vladimir, *Novi prilozii za biografiju Josipa Broza Tita III*, Beograd 1984, стр. 461–462.

после девет месеци рада, напустили Југославију.<sup>47</sup> Власница виле изграђене у „старом српском стилу“ у резиденцијалном београдском кварту Дедињу, била је Катарина Касиндолац, која ју је пре рата издавала искључиво страним амбасадама.<sup>48</sup> Када је Ромова екипа отишла у кућу су усељени новоименовани чланови Комитета за кинематографију Владе ФНРЈ из Хрватске, Словеније и Босне и Херцеговине са породицама: Мирко Лукавац, Франце Бренк и Мони Финци<sup>49</sup> – управо најекспониранији заступници децентрализације филмске индустрије у Југославији. Може се помислити да су федералне власти желеле да их издвоје из њихових средина и држе на оку. Међутим, они се ту нису дуго задржали, јер је већ 3. априла 1947. године у истој згради у Толстојевој улици била отворена Висока школа за филмску глуму и режију при Комитету за кинематографију ФНРЈ и интернат за њене полазнике. За директора је постављен глумац ХНК и новопечени редитељ Вјекослав Афрић. Било је укупно 24 ученика глуме, по 12 мушког и женског пола, и 11 ученика режије – 9 мушкараца и 2 жене. Настава је трајала две године, а живот у интернату је организовала једна представница „развлашћене класе“ – Гита Предић, ћерка комедиографа Бранислава Нушића.<sup>50</sup> Велики значај кинематографије за нове власти показује и то што су њене делатнике сместили на проверено безбедно место – у својој непосредној близини.

Радећи свој посао, совјетски обавештајци, којих је било у разним секторима, а не само у култури, потребу неконвенционалне „сарадње“ су пред југословенским грађанима мотивисали императивом очувања „тековина“ комунистичке власти у Југославији и потребом своје додатне контроле. Огроман кредибилитет који су уживали у Југославији, посебно међу православним живљем, битно им је олакшавао посао. Простор за деловање отварао се када би код жртава „вербовке“ активирали психолошки механизам сукоба два нивоа лојалности, према Титу и према Стаљину, при чему је у тој борби неретко превладавао већи ауторитет – Стаљин, на шта су их претходних година упућивале изјаве и понашање органа и руководиоца КПЈ. Како било да било, мора се констатовати да је кинематографија и после рата, баш као и пре њега, била повезана са политичким и обавештајним пословима. То је и логично, јер у њој

<sup>47</sup> АЈ, 180, К3. Председник Комитета за кинематографију Владе ФНРЈ Александар Вучо, Отсеку за станове ИНО Београда са бр. 99, од 17. VII 1946.

<sup>48</sup> АЈ, 180, К3 Председник Комитета за кинематографију Владе ФНРЈ Александар Вучо, Отсеку за станове ИНО Београда са бр. 301, од 2. VIII 1946.

<sup>49</sup> АЈ 180, К3. Захтев председника Комитета за кинематографију Владе ФНРЈ Александра Вуча Отсеку за станове Градског народног одбора Београд бр. 99, од 17. VII 1946; Решење Градског народног одбора Београд бр. 19239/1946. Поред њих, усељени су били и чланови Комитета за радио дифузију Владе ФНРЈ: Зденко Ружић и Антон Новак, такође са породицама.

<sup>50</sup> Аноним, „Школа за филмску глуму и режију отворена је јуче на Дедињу“, *Политика*, бр. 12601, год. XLIV, 4. април 1947, стр. 5; Pogačić, Vladimir, *Definitivno, imaginarni zapisi (1949–1994)*. *Dnevnik*, Novi Sad 1996, стр. 38–39 (у даљем тексту: Pogačić, V., *Definitivno, imaginarni zapisi...*).

су били упослени људи широког образовања и неконвенционалног понашања, интелигентни и занимљиви, са бројним друштвеним везама, који су радо били виђени у политичким и културним круговима.

У свом реферату на Оснивачком конгресу Савеза филмских радника Југославије, 5. априла 1950. године у Београду, генерални секретар Савеза, Вицко Распор, можда донекле и претерујући, осврнуо се и на Ромов филм: „[...] данас нам је јасно да су они, који су нас одвраћали од стварања домаће филмске умјетности и индустрије, у ствари само радили на линији опћих ревизионистичких схваћања која су се већ давно била зацарила у ЦК СКП(б). И тада, кад смо ми највише рачунали на њихову помоћ и кад смо очи наших гледалаца упућивали готово само на совјетске филмове и у пракси доказивали своју спремност да најуже културно сарађујемо са СССР-ом, они су нам овако сервирали своја ‘интернационалистичка’ схваћања: да за подизање филмске индустрије код нас нема ни потребе ни увјета, да је код нас стварање филмске производње врло ризикантно, да је још рано, да би то била мегаломанија и томе слично. Тако нам је Абрам Ром, совјетски редитељ који је од 1945. до 1946. снимао код нас филм *У планинама Југославије*, ‘топло’ препоручивао да своју филмску политику усмјеримо у том правцу да искључиво совјетским филмским екипама, подразумијевајући ту и совјетске глумце, повјеравамо снимање умјетничких филмова у нашој земљи, а представник *Совекспортфилма* нам је ‘савјетовао’ да своју производњу строго ограничимо на филмске журнале и никако се не упуштамо у израду документарних и умјетничких филмова, које је, по њему, требало једноставно да увозимо из Совјетског Савеза. Укратко, требало је, по њима, да се оканимо ‘ћоравог посла’ и да на филмском платну изграђујемо културу социјалистичку по форми, а националистичку (то јест хегемонистичку, великоруску) по садржају. [...]”<sup>51</sup>

Ослобађајући се крајем четрдесетих година совјетског туторства, Југославија се суочила са феноменом немогућности постојања вакуума иностраног политичког и идејног утицаја. Њено споро и невешто настојање да гради сопствену филмску индустрију није могло да задовољи тржиште гладно јефтине забаве, па се у тај простор ускоро убацују Западни произвођачи, највише из САД. Преглед увоза играних филмова очито показује да је совјетску доминацију на филмском тржишту Југославије наредних година заменила америчка и западноевропска (види табелу).

<sup>51</sup> Raspor, V., *Riječ o filmu...*, стр. 12. Распоров реферат на Оснивачком конгресу Савеза филмских радника Југославије, 5. априла 1950. године у Београду.

Табела. Увоз дугометражних играних филмова у Југославију.<sup>52</sup>

Државе\ године	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955
СССР	50	64	48	40	18						18
Чехословачка	8	7	12	4							4
Пољска				3	1						3
САД		1	9	1	19	33	26	32	61	51	92
Француска	15	34	14	1	4	2	12	20	10	20	22
В. Британија	2		1	3	8	11	17	20	14	33	24
Италија	3	4		1	3	5	8	9	13	8	18
Мексико								3	1	6	1
СР Немачка						1	2	4	5	3	2
Аустрија					8		3	4	2	10	2
Шведска					3		1	1	2	2	1
остале земље				1					2	12	10
Укупно	78	110	84	54	64	52	69	93	110	145	197

Тема којом се бави овај чланак не исцрпљује се првом деценијом социјалистичке Југославије, као што њоме, видели смо, ни не почиње. Особе са чудноватим биографијама и двосмисленим каријерама наставиле су да се појављују у филмском миљеу Југославије и касније. Директор Југословенске кинотеке, Владимир Погачић, присуствовао је са својом супругом ручку код француског амбасадора у Београду 4. јуна 1982. године. Друштво им је правио извесни Фредерик Росиф (Fredéric Rossif, 1922–1990)<sup>53</sup>, човек „са лицем које се тешко памти“<sup>54</sup>. Пре него што је постао успешан филмски редитељ он је био припадник Легије странаца, цртач у пројектним бироима *Реноа* и *Ситроена*, избацивач у ноћном клубу, потом службеник *Cinémathèque Française* и, најзад, редитељ француске телевизије. Тврдио је да је рођен на Цетињу 1922. године и да се раније презивао „Неговић“, али ту га срећа није послужила: Погачићева супруга, Цетињанка Росифових година, одмах је знала да такво презиме у Црној Гори не постоји. Још је занимљивије да је „Росиф“ у својим филмовима користио документарне материјале (нпр. о Октобарској револуцији), до којих

<sup>52</sup> *Jugoslavija 1945–1964. Statistički pregled*, Београд 1965, стр. 328 (у даљем тексту: *Jugoslavija 1945–1964. Statistički pregled...*). Распоред приказаних података донекле је измењен, у складу са потребама овог рада.

<sup>53</sup> Као редитељ, сценариста и глумац Росиф је снимио велики број документарних и телевизијских филмова. Види: *The Internet movie database*, <http://www.imdb.com/name/nm0744364/> (10.01.2011).

<sup>54</sup> Погачић, В., *Definitivno, imaginarni zapisi...*, стр. 115.

се није могло доћи у редовној кинотечкој размени, што је Погачић, (који је од 1954. до 1981. године био директор *Југословенске кинотеке*), одмах приметио. За ту повластицу Росиф није имао објашњење, нити се трудио да га пружи. Радозналост својих саговорника обуздавао је незаинтересованим ћутањем и хотимичним непрецизностима.<sup>55</sup>

Иако су доступни подаци за тему обавештајног продора у југословенској кинематографији крајње оскудни, могуће је скицирати до каквих последица је довело то деловање. Карактеристично је, пре свега, да упркос томе што је савезна Влада одлучила да једна од најважнијих инвестиција током прве петогодишњег буде изградња Филмског града у Београду, која је почела већ маја 1947. године<sup>56</sup>, Југославија „[...] никада није створила свој Hollywood, Babelsberg или Cinecittá. [...]“<sup>57</sup> Основни узрок томе била је опозиција републичких руководстава, пре свега хрватског и словеначког, али и став пресудног дела савезне власти. Приликом свог оснивања Централни филмски студио у београдском Кошутњаку био је замишљен као стуб будуће моћне југословенске филмске индустрије, која би годишње производила 20–25 дугометражних играних филмова, односно половину укупне планиране производње, док је другу половину требало да произведе савезне републике – што би укупно чинило 40 до 50 целовечерњих филмова годишње. Тиме би се, по плану, задовољило око 70% домаће потребе за филмом, а преосталих 30% је требало да се увози.<sup>58</sup> Тај идеал, потпуно нерелан, никада није досегнут, а филмска производња у Југославији му се највише примакла крајем шездесетих година: 1967. произведено је 36 дугометражних играних филмова, 1968. – 33, 1969. – 31, а већ 1970. – само 23.<sup>59</sup> Крајем шездесетих година продуктивност и креативност Југословенске кинематографије била је на свом врхунцу.

Политика КПЈ/СКЈ, која је у одређеној мери била одређена сарадњом и сагласношћу републичких комунистичких партија, у основи је била принуђена да се повинује политичким и економским интересима Запада, који је био свестан нејединства интереса југословенских „братских“ република и вешто га користо. Такво стање је условило да је југословенску кинематографију чинило низ мањих

<sup>55</sup> Види: Pogačić, V., *Definitivno, imaginarni zapisi...*, стр. 115–116.

<sup>56</sup> АЈ, 180, Ф3. Предузеће за производњу филмова „Звезда“ Комитету за кинематографију Владе ФНРЈ са Пов. бр. 269, од 27. IV 1949; док је према *Jugoslavija 1945–1964. Statistički pregled...*, стр. 322, изградња Филмског града почела 1946. године. Разлика у датирању се вероватно јавила услед различитих критеријума: „почетком изградње“ могуће је сматрати доношење одлуке о градњи, завршетак израде плана или физички почетак грађевинских радова.

<sup>57</sup> Škrabalo, I., *101 godina filma u Hrvatskoj...*, стр. 141.

<sup>58</sup> АЈ, 180, Ф7. Петогодишњи план инвестиција за потребе кинематографије у ФНРЈ. Комитет за кинематографију Владе ФНРЈ, без датума. Документ је вероватно настао крајем 1946, јер је прва петогодишња предвиђана за период 1947–1951. година.

<sup>59</sup> Види: *Filmografija...*, стр. 33–48.

локалних погона, који су били везани за републичке политичке институције и који због тога никада нису успели да досегну индустријски ниво организованости, стваралачког професионализма, технолошког квалитета и економске исплативости. Идеолошки оквир, који су чинили спој марксизма-лењинизма и национализма слабо прикривеног формулом о „равноправности братских југословенских народа“, условио је да производња филма у Југославији заувек остане на нивоу мануфактуре и полуаматеризма, прошараног ретким изузецима. Али, управо ти појединачни надахнути узлети, неретко верификовани вредним међународним наградама и добрим пласманом филма у иностранству, показују шта је та кинематографија могла бити да је нису сапињале стеге историјског контекста и идеолошких императива.

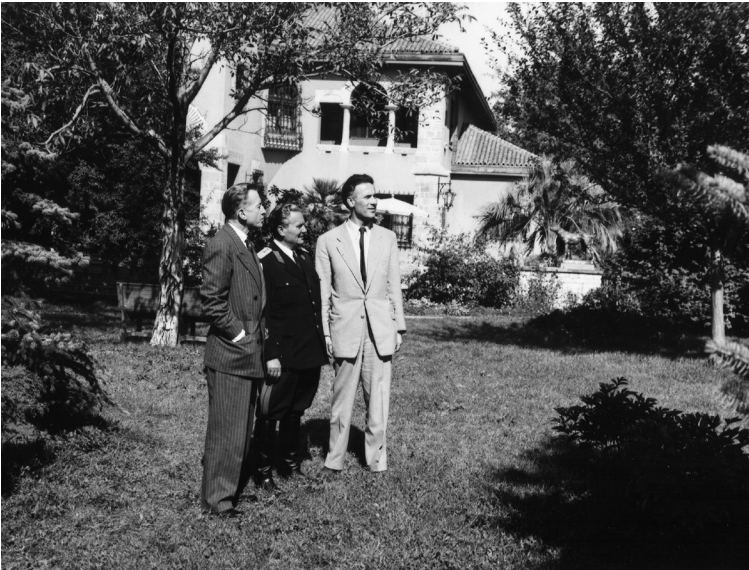
Успешно опирање Хрватске и Словеније централистичким тенденцијама поклопило се са интересима САД и Велике Британије да осујете развој југословенске филмске индустрије, а совјетски утицај замене сопственим.<sup>60</sup> Тиме је слабљена укупна отпорност Југославије на културне утицаје са Запада, који су постепено, али све снажније, ширени путем холивудске филмске продукције. Маршал Тито је лично утицао да се отворе капије популарном америчком филму, саставши се октобра 1948. године са представником Удружења америчких произвођача филма, Ериком Џонстоном (види слику бр. 4).<sup>61</sup> Да ти разговори нису били без ефекта показало се врло брзо, о чему сведоче подаци о увозу филмова у Југославију почев од 1949. године, када је увезено 18 совјетских филмова и 19 америчких, а већ следеће године ни један совјетски а 33 америчка. Већ током педесетих година западњачке културне форме су превладале у Југославији. Када је реч о домаћем филму, централистичке тежње је подржавала превасходно Србија, која је због распршености српског становништва на простору Југославије била заинтересована за целовитост, централизованост и функционалност савезне државе у сваком погледу, па и културном. Неуспех Србије у тим настојањима био је лош знак и за Југославију.

Може се поставити питање: зашто Британци и Американци нису ослонац за свој утицај потражили у најбројнијем, него у два најзападнија југословенска народа? Можда се, напосто, ради о преклапању интереса. Тој спрези на руку је ишла потреба хрватске културне елите да после пропасти Трећег Рајха нађе нове покровитеље приликом пружања отпора центрипеталним силама из Београда, а њиховим новим покровитељима је одговарала управо таква културна елита у западном делу Југославије, католичка и германофилска, која је својим великим делом била компромитована сарадњом са усташама и нацистима и

<sup>60</sup> „Лобирање“ страних фирми, поготово америчких, против обликовања домаће кинематографије у Југославији, помиње се и у: D. Goulding, *Jugoslavensko filmsko iskustvo...*, стр. 1–2.

<sup>61</sup> Вучетић, Радина, „Американизација југословенске филмске свакодневице шездесетих година 20. века“, *Годишњак за друштвену историју*, год. XVII, св. 1, 2010, стр. 46.

податна за сарадњу.<sup>62</sup> Православни и потенцијално русофилски расположени Срби нису деловали као поуздан ослонац, већ пре као елемент који је требало контролисати. Раскидом са СССР-ом 1948. године Срби су остали без упоришта на руски фактор, што је било приметно и на пољу кинематографије. У спољне-политичком смислу, од почетка педесетих година српске интересе штитио је још једино биполарни међународни поредак, док је трајао. С друге стране, у унутрашњеполитичком погледу, стално развијани и дограђивани федерализам, у комбинацији са културном политиком заснованом на „равноправности народа“, временом је прерастао у сепаратизам, који је на крају довео до потпуне дезинтеграције земље. Спољашње снаге, које су помагале и контролисале постепену „децентрализацију“, успешно су оствариле сарадњу са делом државних и партијских руководилаца, као и с делом стваралаца у култури.



Слика бр. 4.

Маршал Тито и представник Удружења америчких произвођача филма, Ерик Донстон, у шетњи резиденцијом у Ужичкој улици бр. 15 у Београду, 4. октобра 1948. (Музеј историје Југославије, Фото-збирка, К2/1).

У крајњој линији, ни Англосаксонци, ни Совјети, нису били заинтересовани да дозволе самосталан развој снажне домаће кинематографије у Југославији, а поготово не њену централизованост и идејну и политичку хомогеност, јер би

<sup>62</sup> О томе види више: Милорадовић, Горан, „Хегемонисти и револуционари. КПЈ/СКЈ и културна елита у Југославији средином 20. века“, *Историја 20. века*, 2, 2008, стр. 371–389.

тима био умањен простор за њихове утицаје. Захваљујући својој унутрашњој структури и противуречностима, односу политичких снага и специфичном институционалном развоју, Југославија је могла тек донекле да контролише своју филмску производњу. Рањиве тачке те државе, које су у овом чланку идентификоване на пољу кинематографије, оптерећивале су и друге сегменте њеног друштвеног, културног, привредног и политичког живота. Спрега и еволуција тих старих слабости, у комбинацији са дубоким променама у међународном геополитичком контексту крајем осамдесетих година двадесетог века, условили су да 1991. године Југославија пропадне брзо и драматично, као на филму.

## Summary

Goran Miloradović

### **Domestic thrillers directed by foreigner's: Intelligence and saboteur actions against the Yugoslav film industry 1945–1955.**

This article is dedicated to the study of rarely researched themes about interactions of political, economic and intelligence influence in Yugoslav cinematography. After World War II, influence of both Western and Eastern intelligence services paralyzed and hindered efforts to build a stable and powerful Yugoslav film industry. These influences, being based on the special interests of some national political and cultural elites, hindered the development of film industry and cultural homogenization of Yugoslavia. According to available documents, the United States and Great Britain have sought to re-establish control of film production in Yugoslavia, relying on the special interests of political and cultural elites of Croatia and Slovenia. Motivation was found in the effort of the two republics to retain their cultural distinctiveness in relation to Yugoslavia as a whole, as well as in the need of cultural elites of Croatia, greatly compromised by collaboration with the Ustasha and the Nazis, to find new patrons. This was the basis for decentralization in the culture of Yugoslavia, with far-reaching consequences in the political sphere. At the same time, the similar winds blew from the East. The Soviet attempt to patron film production in Yugoslavia was also an attempt to subject it to the control from the USSR. Thus, film in Yugoslavia would have been marginalized and made into an additional market for Soviet film. In both cases, the ideological and political consequences would be full domination of foreign powers over the Yugoslav cultural space. Eventually, foreign intelligence activities have been reduced to the destructive influences and control, thus weakening defensive powers of Yugoslavia. One of the causes of its ultimate disintegration, among others, were these hardly visible tendencies and processes.