

ČUDOVISNI SSSR
I MITSKA ZEMLJA JUGOSLAVIJA¹

Ivana Peruško
Sveučilište u Zagrebu, Hrvatska

Key words: sovietization, desovietization, the resolution of the Cominform, anti-stalinist propaganda, Kerempuh, *The Secret of the I. B. Castle*, *The Big Meeting*

Summary: The period after the Second World War is a time when a new identity of Croatian Yugoslav literature was formed under the watchful eye of the Soviets. However, it was precisely this first post-war decade which was extremely heterogeneous – both at the institutional and at the poetic levels – because it was then that contradictory tendencies appeared. At that time literature may have depended on extratextual climate more than ever before, that is to say on the specific socio-political regulations and directives which defined its further development, setting both its content and form, trying to deprive it of autonomy in that way. In the first post-war decade, literature, like all other branches of the arts at that time, adopted and reflected two totally opposite political directives – the initial sovietization (1945-1948) and a fierce desovietization (late 1940s and early 1950s). Two important films more than any literary work of the time show the paradigm shift, namely the westernization of the culture discussed in this paper. The first film is *Tajna dvorca I. B.* (*The Secret of the I.B. Castle*, 1951) directed by Milan Katić. This is a ballet pantomime, a satire about the Cominform resolution that was not shown publicly before 2000 (for half a century it was considered lost!). In the film, the resolution of the Cominform is anthropomorphized as a girl who is brought back to life at a spiritist séance so she can start a revolution of the people against their government. She tries to seduce the working people of Yugoslavia unsuccessfully as they reject her with disdain, so she dies spurned. The other film was produced by a young group of authors gathered around *Kerempuh* and the Neugebauer brothers (Walter and Norbert), led by Fadil Hadžić. This is the first Croatian animated film *Veliki miting* (*The Big Meeting*), reminiscent in form of American animation in the style of Walt Disney, while the content is that of anti-Soviet political satire. In it, Judin, an anti-Yugoslav instigator executes the orders of the Soviet government and invents various hoaxes against the “monstrous country” of Yugoslavia (an ironic allusion to lies that the USSR spread about Yugoslavia in newspapers). The film was shown in 1951 at the main square in Zagreb and received a standing ovation.

Ključne riječi: sovjeticizacija, antisovjetizacija, rezolucija Informbira, Kerempuh, *Tajna dvorca I. B.*, *Veliki miting*

¹ Članak je nastao u okviru projekta Hrvatske zaklade za znanost *Neomitologizam u kulturi 20. i 21. stoljeća* (2014-2018)

Sažetak: Razdoblje nakon Drugoga svjetskog rata vrijeme je formiranja novoga identiteta hrvatske (jugoslavenske) književnosti pod budnim sovjetskim okom. No upravo je to prvo poslijeratno desetljeće izrazito heterogeno – kako na institucionalnoj, tako i na poetskoj razini – jer se u njemu prelamaju proturječne tendencije. U to vrijeme književnost ovisi možda više no ikada prije o izvantekstnim okolnostima, tj. o konkretnim društveno-političkim regulama i naputcima koji su definirali njezin daljnji razvoj, odredili joj i sadržaj i formu, pokušavajući je na taj način lišiti autonomije. U prvome poslijeratnom desetljeću književnost je, kao i sve ostale grane umjetnosti poslijeratnoga vremena, zrcalila dvije posve oprečne političke direktive – početnu sovjetizaciju (1945.-1948.) i glasnu desovjetizaciju (od 1949. godine nadalje). Dva važna filmska ostvarenja su više nego bilo koje književno djelo toga vremena pokazala smjenu paradigmi, točnije vesternizaciju kulture o kojoj je bilo govora. Prvo ostvarenje jest *Tajna dvorca I. B.* iz 1951. godine (red. Milana Katića). Riječ je o baletnoj pantomimi, tj. satiri o rezoluciji Informbiroa koja sve do 2000. godine nije bila javno prikazana (pola stoljeće se smatrala zagubljenom!). Rezolucija Informbiroa je u filmu antropomorfno prikazana kao djevojka, koju na spiritističkoj seansi uskrsavaju s ciljem da pokuša pobuniti narod protiv njegove vlade. Ona bezuspješno pokušava zvesti radne ljude Jugoslavije koji ju superiorno odbacuju, pa tako odbačena umre. Drugo djelo je iznjedrila mlada grupa okupljena oko *Kerempuha*, na čelu s braćom Neugebauer (Walter i Norbert), pod vodstvom Fadila Hadžića. Riječ je o prvome hrvatskome crtanom filmu *Veliki miting*, koji po formi podsjeća na američku animaciju u maniri Walta Disneyja, dok je po sadržaju politička satira antisovjetskoga karaktera. U njoj antijugoslavenski huškač Judin izvršava naloge sovjetske vlasti te izmišlja razne novinske “patke” protiv “čudovišne zemlje” Jugoslavije (ironična aluzija na novinske laži koje je SSSR širio o Jugoslaviji). Film je uz ovacije publike prikazan 1951. godine na glavnome zagrebačkom trgu.

Jugoslavensko-sovjetske veze u retrovizoru

U posljednjih se deset godina hrvatska humanistička misao pridružila trendu svojstvenom svim postsocijalističkim zemljama – povratku u socijalističku prošlost, tj. reotkrivanju kolektivnoga socijalističkog identiteta. U Rusiji je taj trend zamijećen već krajem 1980-ih godina, a na krilima Gefterove tvrdnje da 20. stoljeće neće biti shvaćeno u potpunosti ne bude li otkrivena tajna staljinizam, suvremena sovjetologija 1990-ih godina doživljava pravi *boom*. Reinterpretacija staljinizma se proširila na kulturno-umjetničko tlo, pa su već sredinom 1990-ih objavljene mnoge znanstvene studije, ali i popularno-publicistička djela iz područja teorije, filozofije, estetike, arhitekture, književnosti i kulture. Studije Borisa Groysa, Vladimira Papernoga, Evgenija Dobrenka, Svetlane Bojm i drugih autora lišene su osude; sovjetskome kolektivnome sjećanju, njegovim općim mjestima, mitovima, poetici i esteticima pristupaju fenomenološki, rasterećeno od moralnih implikacija i osuda. Takvo što je bilo nemoguće za hrvatsku društveno-humanističku misao 1990-ih godina, kada

je svako spominjanje jugoslavenske prošlosti (izuzev rijetkih izuzetaka²) bilo opterećeno ratnom stvarnošću, zbog čega su tzv. jugoslavenstvo, zajedno sa socijalističkom kulturom kao njegovim sastavnim dijelom, ili oštro osuđivali ili ignorirali, gurajući ga u ropotarnicu sjećanja, u prisilni zaborav. Tek su se u posljednjih desetak godina pojavile politički neopterećene studije (pa čak i one koje o prošlim vremenima progovaraju s dozom nostalgije, kao što je već početkom 21. stoljeća učinio srpsko-hrvatski *Leksikon YU mitologije* (2004), a statistički podaci ukazuju na iznimnu popularnost vizualnih reprezentacije socijalističkoga nasljeđa među Hrvatima, kao što su izložbe *Socijalizam i modernost* (2012) u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu i *Refleksije vremena 1945.-1955.* (2013) u Galeriji Klovićevi dvori³.

Jedan od ključnih aspekata za razumijevanje jugoslavenske prošlosti su kulturno-političke veze sa SSSR-om, bremenita kompleksnost kojih doseže svoj vrhunac po okončanju Drugoga svjetskog rata, u prvome poratnome desetljeću⁴. U kratkome razdoblju od svega 3 godine (1945.–1948.) naizgled idilično bratstvo između Titove Jugoslavije i Stalinova Sovjetskoga Saveza se nakon 1948. godine (kada je Tito rekao svoje znamenito „Ne“) pretvorilo u prljavu neprijateljsku kampanju, koja je označila početak raskola. No treba ipak podsjetiti da je Druga Jugoslavija 1945. godine svesrdno prigrlila sveopću sovjetizaciju (s jednakom rezolutnošću s kojom ju je kasnije odbacila!); po okončanju Drugoga svjetskog rata politički imperativ KP je bio savršeno transparentan – socijalizam staljinističkoga tipa (s tom su se tvrdnjom usuglasili gotovo svi vodeći hrvatski povjesničari: od Ive Goldsteina preko Ive Banca do Dušana Bilandžića). U knjizi *Sa Staljinom protiv Tita* Banac ističe da je jugoslavenski model upravljanja poslije Drugog svjetskog rata izveden upravo po staljinističkom modelu željezne vlasti, diktature proletarijata i nove socijalističke ekonomije. Sovjetsko-jugoslavenske veze jedan su od ključnih aspekata za razumijevanje bivše Jugoslavije. One su uvelike nadišle uske političke okvire, proširivši se na kulturno tlo te čak određivši smjer i razvoj nekih grana hrvatske umjetnosti u 2. polovici 20. stoljeća⁵. Banac naglašava

2 Izvrstan su primjer knjiga *Kultura laži* Dubravke Ugrešić (1996) i eseji Slavenke Drakulić.

3 U zborniku *Komparativni postsocijalizam. Slavenska iskustva* urednice Maše Kolanović (Zagrebačka slavistička škola, 2013) Tanja Petrović piše o procesu muzealizacije socijalističkoga nasljeđa kao posljedici preosmišljanja uloge kulturnoga nasljeđa u postsocijalističkim zemljama te izdvaja nekoliko relevantnih trendova, kao što su linearizacija, komercijalizacija, normativizacija i nacionalizacija socijalističkoga nasljeđa.

4 Istraživanje hrvatsko-sovjetskih odnosa su u suvremenoj hrvatskoj znanosti i publicistici načeli povjesničari s publikacijama *Sa Staljinom protiv Tita* I. Banca, *Javnost i propaganda* K. Spehnjak, *Američki komunistički saveznik; Hrvati, Titova Jugoslavija i Sjedinjene Američke Države 1945.-1955.* T. Jakovine, *U skladu s marksizmom ili činjenicama* M. Najbar-Agičić.

5 Ta je tema postala aktualna i u akademskoj zajednici; 2013. godine je u Puli održan znanstveni skup *Socijalizam na klupi*, na kojemu se, između ostaloga, propitkivala uloga i stupanj sovjetiziranosti hrvatske znanosti po završetku Drugoga svjetskog rata.

da su poslije Drugoga svjetskog rata sovjetizirani školstvo, novinarstvo, publicistika, književnost, likovne umjetnosti, kazalište i film – što je, uostalom, bilo karakteristično za većinu zemalja iz tzv. Istočnoga bloka. No ono što jest hrvatsko-jugoslavenski specifikum tiče se Rezolucije Informbiroa 1948. godine protiv Jugoslavije, koja je rezultirala znamenitim Titovim „Ne“ Stalinu. U prvome poslijeratnom desetljeću hrvatska je kultura, kao i sve grane umjetnosti poslijeratnoga vremena, morala usvojiti dvije posve oprečne političke direktive: u početku je uz fanfare prigrlila sovjetizaciju (1945.–1948.), tj. soc-realističku kulturu koju Vladimir Papernyj opisuje kao vertikalnu, zatvorenu i nepokretnu *kulturu 2*, da bi od 1948. godine nadalje (u praksi od 1949. god. – upozorava Magdalena Najbar-Agičić) sve svoje umjetničke snage usmjerila u glasnu desovjetizaciju. Poslijeratna hrvatska umjetnost ovisila je više no ikada ranije o izvantekstnoj klimi, tj. o konkretnim društveno-političkim regulama koji su definirali njezin smisao, odredili joj sadržaj i formu, pokušavajući je u konačnici lišiti autonomije.

Uzleti i padovi socrealizma

Nema sumnje da je u prvim poratnim godinama sloboda izražavanja bila ograničena; danas više nitko ne osporava da su partijski kadrovi u poraću izlagali rigidne stavove o socrealističkoj umjetnosti, uvjereni da je sve što je dolazilo iz SSSR-a bilo teoretski fundirano te samim time ispravno. Staljinistički koncept umjetnosti se pokušao nametnuti svim granama hrvatske (jugoslavenske) umjetnosti, no polučeni rezultat nije bio na svim poljima isti. Neke je umjetničke grane simboličko ubojstvo Velikoga sovjetskog brata odredilo mnogo dublje od poslijeratnoga bratimljenja (koje je ionako bilo kratkoga vijeka). Dok su hrvatska arhitektura i skulptura, točnije spomenička plastika, smjesta reagirale na nametnutu estetiku socijalističkoga realizma, književnost i film su se mnogo bolje snašli koncem 1940-ih godina u atmosferi informbiroovskih rascjepa i u procesu desovjetizacije društva 1950-ih godina⁶. Da je u formativnim godinama stvaranja nove hrvatsko-jugoslavenske književnosti 20. stoljeća domini-

6 Iako je poslije Drugoga svjetskog rata socrealizam bio dominantna oblikovna paradigma u hrvatskoj likovnoj umjetnosti i kritici, koja je pretpostavljala izražena antimodernistička obilježja, on nije po mišljenju brojnih likovnih kritičara i teoretičara (Ljiljana Kolešnik, Zdenko Rus, Želimir Košević i dr.) ostavio dubok trag u povijesti hrvatske umjetnosti, niti se proslavio vrijednim djelima. Ipak, socrealizam je bio dominantno estetsko načelo u domeni hrvatskih poslijeratnih portreta i cjelokupne spomeničke plastike. Zvonko Maković upozorava da je jedan od prvih poslijeratnih spomenika u Hrvatskoj bio posvećen upravo Crvenoj armiji – *Spomenik zahvalnosti Crvenoj armiji* Antuna Augustinčića (1945), kao simbol neraskidive povezanosti sa Sovjetskim Savezom i prihvaćanja socrealizma kao vrhunaravne estetike. Hrvatska će spomenička plastika (doduše, s odmacima od sovjetske paradigme) doseći svoj vrhunac u radu Vojina Bakića. Ipak, Olga Manojlović-Pintar tvrdi da su socrealistički stereotipi dominirali u spomeničkoj arhitekturi i poslije 1948. godine.

rala staljinistička paradigma, tj. forsiranje sorealizma, potvrđuju književni povjesničari Stanko Lasić, Slobodan Prosperov Novak, Krešimir Nemeć i mnogi drugi. Posljednja dvojica su u svojim kapitalnim djelima (*Povijest hrvatske književnosti*, 2003.; *Povijest hrvatskoga romana od 1945. do 2000. godine*, 2003.) iznimno kritični prema sovjetizaciji hrvatske kulture, kada je u umjetnosti prevladavala apsolutna dominacija revolucionarnoga načela. Stoga ne iznenađuje što će u poslijeratnim godinama književnost nakratko izgubiti svoju imanentnost, poput sluškinje se pokoriti kolektivnome dobru i direktivama s vrha: „Umjetnost ima novu ulogu – služenje progresivnim snagama tj. radničkoj klasi, umjetnost je postala oblikom ideologije, a funkcija književnosti je odgojna i soc-pedagoška, popularizira aktualne ideje i političke parole, idealizirano prikazuje socijalnu zbilju“ (Nemeć, 2003: 6). Književna sovjetizacija je u tim prvim, staljinističkim godinama hrvatsko-jugoslavenske povijesti, ostvorena i na razini sadržaja i na razini forme, tj. kako na institucionalnoj, tako i na praktičnoj poetskoj razini.

Dok je Agitprop u Jugoslaviji propisivao pravila dobrog i lošega ponašanja, namećući jasna pravila igre (koja su u književnosti pretpostavljala prevođenje i objavljivanje sorealističke teorije i sovjetske književnosti, glorifikaciju Sovjetskoga Saveza te zaoštavanje cenzure na svim umjetničkim poljima), književni sorealizam se u praksi pokazao propalim eksperimentom; on je uspio više kao dogma nego kao poetika jer je hrvatska poslijeratna književnost proizvela tek 2 sorealistička romana! No preduvjeti za književnu sovjetizaciju bili su ispunjeni još u predratnim godinama; upravo je književnost nekih revolucionarnih sovjetskih autora bila toliko utjecajna kod jednoga djela hrvatsko-srpskih intelektualaca i umjetnika da je kumovala pojavi tzv. socijalne književnosti u Jugoslaviji. No sve glasnjia ideološka razmimoilaženja oko Harkovske linije⁷ među jugoslavenskim književnicima, točnije neodobravanje utilitarističkoga koncepta umjetnosti dovela je do sukoba koji je u jugoslavenskoj historiografiji poznat pod nazivom *Sukob na književnoj ljevici*. On započinje otvorenim sukobljavanjem književnika-pobornika harkovske (utilitarističke) linije (S. Galogaža, J. Popović, Herman) i nadrealističke linije (M. Dedinac, K. Popović i M. Ristić), tj. sukobljavanjem socijalno tendenciozne struje jugoslavenskih književnika s beogradskom nadrealističkom. Pojednostavljeno govoreći, samu je srž sukoba moguće sagledati kroz dihotomiju *umjetnost-revolucija*; u teoriji su se preispitivali koncepti umjetničke slobode i individualnosti, dok se u praksi jedna struja nastojala

⁷ Aleksandar Flaker upozorava da se upravo spomenuta linija prva obračunala s avangardom, predavši umjetničku štafetu masama te se posebice trudila riješiti „esteticizma i psihologizma buržoaske književnosti uz favoriziranje radničke tematike i *operativnih* književnih vrsta s malim stupnjem beletrizacije zbiljske građe“ (Flaker, 1988: 197).

izboriti za književnost neopterećenu izvantekstualnom realnošću i jednom političkom pragmatičnošću. Hrvatski krležolog Stanko Lasić izdvaja četiri ključne etape spomenutoga sukoba: prvu etapu imenuje razdobljem „socijalne literature“ i kronološki omeđuje godinama 1928.–1934., nakon čega nastupaju etape „novoga realizma“ (1935.–1941.), „socijalističkog realizma“ (1945.–1948.) i na koncu etapa „novih orijentacija“, tj. slom „književne ljevice“ (1949.–1952.). Upravo je *Sukob na književnoj ljevici* jedan od razloga za neuspjeh socrealizma kao *postupka* – riječima Viktora Šklovskoga – odnosno za to što se socrealizam u praksi nije pretvorio u dominantnu književnu praksu poslijeratne beletristike.

Za to je zaslužna i „glomazna pojava“ (kako se izrazio S. P. Novak) Miroslava Krleže – čiji je značaj za jugoslavensku književnost i kulturu prisporodiv uložiti Maksima Gor'koga za rusku (sovjetsku) književnost. Upravo je on intenzivirao sukob, objavivši 1933. godine esej *Predgovor Podravske motivima Krste Hegeđušića* – slikara, čija je zbirka crteža bila jedan od ključnih događaja u hrvatskoj međuratnoj umjetnosti. Ništa manje važan nije bio ni Krležin tekst; Lasić vjeruje da je to središnje djelo za razumijevanje čitava sukoba na književnoj ljevici. Posrijedi je panegirik metafizičkoj (a ne dogmatskoj!) dimenziji ljepote, priroda koje je transhistorijska, odveć neuhvatljiva i tajnovita da bude strpana u političke okove, tj. da bude sluškinjom ljevice ili desnice: „O ljepoti može se govoriti s lijeva i s desna, odozgo i odozdo, o ljepoti mogu se pisati (dosadne, uglavnom) knjige, kao što se pišu već stoljećima, a da se unatoč pokoljenjima i ogromnim knjižnicama nije reklo savršeno ništa više nego što o sebi govori ljepota sama“ (Krleža, 1973: 206). Krležin esej je, po riječima Velimira Viskovića, u jugoslavenskoj javnosti bio percipiran kao piščev konačni obračun sa socijalnom tendencioznošću u književnosti (pogotovo jugoslavenskoga tipa) i dogmatskim poimanjem umjetnosti. Polemika se zahuktala; replike su pljuštale iz redova lijevo orijentiranih književnika, no nijedna nije bila toliko oštra kao ona Bogomira Hermana (pod pseudonimom A.B.C.) *Quo vadis, Krleža?* (Kultura, 1933, 4). No Krleža nije utihnuo; štoviše, postajao je sve glasniji, pa je 1939. godine objavio *Dijalektički Antibarbarus*, u kojemu se još smjelije suprotstavio ideologiziranome, utilitarnome konceptu umjetnosti, ali i ideolozima KPJ. Miroslav Krleža je bio velika i kompleksna ličnost, čiji ambivalentni politički stavovi i istupi zaslužuju zasebnu studiju. Ovdje ću tek reći da je on bio mnogo više od uspješnoga književnika; Krleža je bio institucija koja je diktirala ukus epohe u svojim tekstovima, zbog čega nedvojbeno snosi djelomičnu „krivicu“ za neuspjeli socrealistički pokušaj u hrvatskoj romanesknoj proizvodnji, kao i za novi smjer kojim će krenuti hrvatska književnost 1950-

ih godina⁸. Već je po završetku rata (u jeku sovjetizacije!) objavio manifest *Književnost danas* u prvome broju časopisa *Republika* 1945. godine – još jednu lucidnu i hrabru filipiku protiv socijalne književnosti, pobornikom koje je, doduše, bio u 1920-ima da bi se već početkom 1930-ih od nje stao distancirati. Krležine su veličine bili svjesni i u MORP-u; iako su ga proglašavali jednim od najznačajnijih revolucionarnih europskih pisaca, u glasilu MORP-a 1932. godine, kada je Krleža objavio prvi hrvatski modernistički roman *Povratak Filipa Latinovizca*, „upućen mu je prigovor zbog podlijeganja buržoaskom psihologiziranju i esteticizmu“ (Visković, 2012: 1).

Iako su književne polemike poslije Drugoga svjetskog rata imale velik odjek u široj društveno-kulturnoj zajednici, književnost nije imala središnju ulogu u razvoju jugoslavenske kulture sovjetskoga tipa. Nepismenost ruskoga stanovništva je koncem 1910-ih i početkom 1920-ih bila onaj presudni faktor zbog kojega je film (zbog njegove široke dostupnosti) stekao najvažniju ulogu u Leninovoj kulturnoj revoluciji prosvjećivanja neobrazovane mase. Toga će se lenjinističkoga smjera držati i Titova kulturna politika poslije Drugoga svjetskog rata. Direktive i upute Agitpropa potvrđuju da je film bio najmoćnije sredstvo propagande i prosvjećivanja naroda, ključan faktor u izgradnji socijalističke kulture. *Svaki film čuvati kao oči u glavi. Filmovima operisati kao oružjem: primjenjivati ih vješto i hitro onamo gdje je politički utjecaj najslabiji* – samo su neke od slikovitih direktiva Agitpropa, dostupne u Državnome arhivu u Zagrebu. To objašnjava i strogu cenzuru, kojoj je po uzoru na sovjetski model bio podvrgnut. Budući da je u prvome poratnome desetljeću hrvatska kinematografija bila u povojima, cenzura se u praksi uglavnom odnosila na strane filmove, koje je moglo kupiti samo Državno filmsko poduzeće Jugoslavije. Upravo je ono vršilo i cenzorsku funkciju i donosilo odluke o kupovini stranih filmova, što je zahtijevalo ponovnu kontrolu cjelokupne predratne filmske ponude. To je podrazumijevalo i novu politiku pri uvozu filmova, pa su se tako na ljestvici najomraženijih našli „bljutavi“ (kako stoji u izvješću Agitpropa za 1945. godinu!) engleski i američki filmovi – zbog čega su ili prestali prikazivati/uvoziti ili su ih kombinirali sa sovjetskim filmovima, uvoz kojih je iz godine u godinu vrtoglavo raso. Ako su 1945. godine dominirali američki filmovi (bilo je uvezeno samo 47 sovjetskih filmova i 117 američkih), to se promijenilo već sljedeće godine, kada je uvezeno i prikazano 156 sovjetskih filmova. Sovjetomanija ipak doseže svoj vrhunac 1947. godine, kada je uvezeno 220 sovjetskih filmova i tek 21 američki film. No, to nije konačni poraz američke

⁸ Bio je toliko moćan da je po mišljenju S. P. Novaka upravo njegov ideološki egoizam osiromašio književni krajolik toga vremena.

kulture u Hrvatskoj⁹.

Neka bude književni modernizam

Ne samo da je Rezolucija Informbiroa 1948. godine naglavačke preokrenula prirodu političkih odnosa prema SSSR-u nego je Titovo “Ne” Stalinu iz temelja izmijenilo odnos prema socrealističkoj estetici. Sve su društveno-političke i kulturno-umjetničke snage poslije 1948. godine bile upregnute u antiinformbiroovsku kampanju s ciljem udaljavanja od staljinističkoga modela i reafirmacije marksističko-lenjinističkih načela u pokušaju izgradnje novoga oblika socijalizma. Arhivska izvješća Agitpropa potvrđuju da su se 1949. godine izdavale upute o povlačenju ruskih filmova, drama i recitala s programa hrvatskih kinematografa i kazališta, no socrealizam je još 1948. godine bila dobrodošla književno-umjetnička doktrina. Na Petom kongresu KPJ 1948. godine on je ponovno potvrđen kao službena poetika u svim umjetničkim granama, no već 1949. godine to više nije bilo tako. Ta je godina iznimno važna za hrvatsku književnost jer će upravo tada, zahvaljujući referatu *O našoj kritici* hrvatskoga književnika Petra Šegedina na Drugome kongresu književnika Jugoslavije, započeti javna borba za slobodu stvaralaštva, za njezino oslobođenje od književnoga pragmatizma i utilitarizma (premda su se disonantni antiutilitaristički glasovi mogli čuti još 1930-ih godina i u prvim poslijeratnim godinama). Šegedin izlaže svoj referat citirajući riječi Edvarda Kardelja da *naučno stvaranje nije dodatak državnoaparata* te dodaje da to nije (i ne smije biti!) ni književnost. Osim što se obrušio na šablonsku književnu kritiku i književni socrealizam, Šegedin je zazivao veselje i sreću u hrvatski književni život, koje su se dotad čak smatrale nepriličnima. *Zašto bi se čovjek treba lišiti sreće u umjetnosti? U ime čega?* – pitao se Šegedin, zaključivši da je zaobilazanje sreće dovelo do dehumanizacije i osiromašenja. Književni povijesničari rado ističu da je Šegedin prvi hrvatski književnik koji je dignuo glas protiv partijnosti u književnosti i kritici, no Šegedin je mislio mnogo šire: bunio se protiv šablona u umjetnosti, “prakticiteta”, promidžbene i ideologizirane umjetnosti, pa je poentirao svoj referat tvrdnjom da pragmatičnost nigdje nije toliko opasna kao što je u umjetnosti. Smrtonosan udarac književnoj utilitarnosti staljinističkoga tipa zadao je Miroslav Krleža u znamenitom govoru na Trećem kongresu saveza književnika Jugoslavije u Ljubljani 1952. godine, na kojemu je najprije ironizirao socrealizam kao poetiku i ideju, obrušivši se potom na nelogičnost Stalinove koncepcije pisca kao inženjera duše: „kako može duša

⁹ Svi su podaci utemeljeni na dokumentima i izvješćima Agitpropa (1945.-1954.) za film i radio, pohranjeni u Hrvatskome Državnome Arhivu u Zagrebu.

kao metafizički vrhunaravni dašak da bude programatskom parolom, upravo naučnom definicijom na takvoj jednom tehničkom fakultetu, kakvi su književno-dijalektički fakulteti staljinskog i ždanovljeuskog socijalističkoga realizma, koji bi logično imali da budu materijalistički?“ (Krlježa, 1963: 29).

Svoj je govor Krlježa završio konkretnim „naputcima“: od hrvatskih pisaca je zatražio kreativnost, artizam, slobodu izraza, određivši tako daljnji smjer u razvoju novije hrvatske književnosti. Da je taj smjer bio Zapad, posebice Amerika, potvrđuju dvojica intelektualaca. Prvi je hrvatski rusist Aleksandar Flaker, koji je uvidio da književni ukus poslijeratne Hrvatske nisu oblikovali samo prijevodi sovjetskih, nego njemačkih i američkih autora, čime je želio apostrofirati važnost američkoga romana i američke kulture za hrvatsku književnost. Drugi je književni kritičar Vlatko Pavlečić. U manifestu *Neka bude živost*, objavljenom u prvome broju časopisa *Krugovi* 1952. godine Pavlečić već u uvodu spominje Ameriku te zaziva površnu, no duhovitu zavodljivost američkoga duha – što svakako valja tumačiti kao simboličko okretanje ka novim obalama. Također, ta je promjena smjera i svojevrsna pobjeda američke kulture nad sovjetskom – što će doći do izražaja u 1960-im godinama, o čemu svjedoči i studija beogradske povjesničarke Radine Vučetić *Koka-kola socijalizam: amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka* (2012) i zagrebačke kroatistice Maše Kolanović u knjizi *Udarnik! Buntovnik? Potrošač... Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije* (2011) i članku *Utopija pod upitnikom. Predodžba Amerike u stihovima dekadentnoga socijalizma* (u: *Socijalizam na klupi*, ur. L. Duraković i A. Matošević, 2013). To je, šire promatrano, i svojevrsni trijumf modernizma nad (soc)realizmom. Još dok su partijski kadrovi forsirali socrealizam, cijeli jedan naraštaj slobodoumnih prozaika antidogmatika je u tišini nastavljao objavljivati anti-socrealističku prozu (Petar Šegedin: *Djeca božja*, 1946; Ranko Marinković: *Proze*, 1948). Pedesetih godina će upravo modernistički glasovi biti sve dominantniji (Matković, Desinica, Novak, Raos) – što će, Flakerovim riječima, dovesti do uspostavljanja modernističkoga, a ne socrealističkoga, kontinuiteta. Povjesničar Jaroslav Šidak upozorava na još jednu važnu posljedicu poslijeratne sovjetizacije – hrvatska društveno-humanistička znanost je sve do 1950-ih godina imala limitiran kontakt sa Zapadom, bila je izolirana od zapadnih tekovina. Ali, u hrvatskoj književnoj teoriji i kritici 1950-ih godina nastupa smjena paradigmi. Sovjetizacija ustupa mjesto jugoslavizaciji sa zapadnim prizvukom.

Na krilima nekih novih zapadnih kritičara, poput L. Spitzera, E. Auerbacha i T. S. Eliota na zagrebačkome Filozofskome fakultetu osnova se novi pristup u izučavanju književnoga teksta – tzv. „stilistička kritika“, predvode-

na najagilnijim književnim povjesničarima i teoretičarima toga vremena: Ivom Frangešom, Zdenkom Škrebom i Krunoslavom Pranjićem. Ona je, dakako, u opoziciji prema sovjetskoj teoriji koju Frangeš naziva purističkom. Posebno ulogu u tome naraštaju ima poznati svjetski rusist Flaker, koji se uz Škreba smatra utemeljiteljem zagrebačke škole znanosti o književnosti. Svojim je izborom ruske poslijekoctobarske proze, znakovitoga naslova *Heretici i sanjari*, 1954. godine hrvatsko čitateljstvo upoznao s alternativnim sovjetskim književnicima, koji su svojom poetikom odudarali od socalističkoga kanona. Sljedeće godine Flaker reaktualizira ključne postavke ruskog formalizma – omraženoga pravca staljinističke filologije – te okreće jedan dio znanstvene akademske sredine ka formalizmu. U almanahu *Pogledi* 1955. godine objavljuje članak *Formalna metoda i njezina sudbina* koji u središte književnoga teksta vraća formu i odbacuje vulgarni sadržaj, sklonost ka banalnemu sociologizmu i ideološkoj kritici, kakva je bila aktualna u hrvatskoj poslijeratnoj kritici. U tumačenju i interpretaciji književnoga teksta Flaker vraća u središte formalne aspekte, koji će i na Zapadu u 1960-im godinama biti ponovno u modi.

Čudovišna zemlja: od Campa do Disenya

Ali, destaljinizacija je bila najupečatljivija u vizualnim umjetnostima. Val antistaljinističke karikature (Agitprop ju je zdušno poticao!) ostvarila je kulturna zagrebačka škola karikature 1950-ih godina, okupljena oko satiričkoga časopisa *Kerempuh* pod uredničkom palicom komediografa Fadila Hadžića. Jedan od njezinih najznačajnijih predstavnika bio jugoslavenski karikaturist Pjer Križanić – jedan od predvodnika jugoslavenske i srpske karikature, no ništa manje važni nisu bili ni Oto Reisinger, Ivo Režek, Mirko Trišler, Vlado Kristl, Alfred Pal, Walter Neugebauer. Redakciji su se poslije pridružili Borivoj Dovniković i Ico Voljević – autori koji su radili na prvome jugoslavenskom crtanom filmu.

I. Antistaljinistička karikatura Pjera Križanića



II. Antistaljinistička karikatura Pjera Križanića



Kerempuh je bio mnogo više od popularnoga satiričkoga lista; zahvaljujući uredničkoj palici Fadila Hadžića on se preobrazio u tvornicu smijeha, pod okriljem koje je zaživio i prvi hrvatski kabaret; 1949. godine je taj satirički list predstavio *Kerempuhovo vedro kazalište*, koje je na repertoaru uglavnom nudilo kratke igrokaze i komične plesne komade. Budući da su satira i aktualnost bila dva ključna aspekta *Kerempuhova kazališta*, u razdoblju polije 1948. godine jedan je dio njihova programa bio izraženoga antiinformbiroovskoga karaktera. Upravo će filmska ekranizacija kazališnih komada iz *Kerempuhove* redakcije više nego bilo koje književno djelo toga vremena ilustrirati smjenu paradigmi, točnije vesternizaciju kulture o kojoj je bilo govora, ali i snažnu antisovjetsku propagandnu (točnije demitologizaciju sovjetskoga stroja te ironizaciju staljinističkoga totalitarizma). Jedan od uspješnih pokušaja *Kerempuhove* političke satire jest film *Tajna dvorca I. B.* redatelja Milana Katića iz 1951. godine po scenariju Fadila Hadžića, nastao prema baletnoj jednočinki *Kerempuhova vedroga kazališta*. Riječ je o plesnoj pantomimi koja ironizira Stalinovu rezoluciju. Njezina je zajedljiva satiričnost bila suviše odvažna čak i za ukus njezinih naručitelja. Filmski kritičar Nenad Polimac je među prvima reaktualizirao značenje toga neobičnoga plesnog uratka početkom 21. stoljeća, podsjetivši da taj film, kao ni druge dvije ekranizirane *Kerempuhove* jednočinke – *Profesor Budalastov* Branka Marijanovića i *Oktavijana Miletića* te *Kerempuhov dnevnik* Bogdana Maračića – nikada nisu bile javno prikazane u bivšoj Jugoslaviji¹⁰. Ta eksperimentalna plesna pantomima je gotovo pola stoljeća ležala zagubljena u rotarnici filmskih arhiva te je tek 2000. godine doživjela javno prikazivanje u Hrvatskoj. *Tajna dvorca I. B. groteskno* ismijava političku kampanju Informbiroa protiv Jugoslavije, a rezolucija Informbiroa je u filmu antropomorfno prikazana kao mlada žena, koju na spiritističkoj seansi uskrsavaju s konkretnom zadaćom.

¹⁰ Film, naime, nema cenzurni karton, koji bi mu dopuštao javno prikazivanje: nakon što je proizveden, strpan je u podrum Jadran filma i otad za njega nitko nije čuo – piše Nenad Polimac u tjedniku *Nacional* 2003. godine. Otkrio ga je Dinko Tucaković, direktor programa Muzeja Jugoslovenske kinoteke, i predstavio beogradskoj publici kao iznenađenje u 1992. godine.

I. Kadar iz filma *Tajna dvorca I. B.*



II. Kadar iz filma *Tajna dvorca I. B.*



Satiričko-grotesknu ekstravaganciju *Tajne dvorca I. B.* danas povezuju s *camp* estetikom – što u tumačenju Susan Sontag podrazumijeva način konzumiranja kulture, određeni životni stil i pogled na svijet, koji je najčešće sinonim za kič (pri čemu je *camp* svjesno preuveličavanje, cilj kojega je humor, zabava)¹¹. Uistinu, ništa nije suptilno u *Tajnome dvorcu I. B.* (pa tako ni inicijali, koji očigledno ukazuju na Informbiro); sve je namjerno pretjerano, prenaplašeno i karikaturalno – počevši od političkoga podteksta, odnosno brojnih političkih referenci. Domaćin dvorca je prikazan poput kakvoga pseudo-znanstvenika koji je zabavljen svojim laboratorijskim pokusima. Već je to nemušto eksperimentiranje zadalo ton cijelome filmu, dobrim djelom zasnovanom na *camp* pretjerivanju, koji svoj vrhunac doseže kada domaćinov ljutit gost (čija odjeća odaje rusku provenijenciju!) saziva sastanak s petero delegata na kojemu magijskim obredom uskrsavaju ljepoticu – točnije rješenje svih njihovih problema. Razlog sastanka je rješavanje problema u neimenovanoj „čudovišnoj zemlji“, a da se radi o Jugoslaviji potvrđuje ime uskrle ljepotice – Rezolucija¹². *Prošlosti pripada ova tužna priča. Prošlosti nedavnoj i neslavnoj* – upozoravaju titlovi na samome početku ovoga nijemog eksperimentalnog uratka, predviđajući tako neslavni kraj Rezolucije. Ona odlazi na svoju misiju u čudovišnu zemlju (ruski je delegat kradomice naoružava pištoljem), pokušavajući zavesti neobično marljiv narod, no njezino koketno zavođenje nailazi na otpor. Ljepotičin (Rezolucijin) ples je ujedno stilski najkarikaturalniji i politički najotrovniji dio filma jer je nepovezano i groteskno kretanje sovjetske zavodnice u kontrapunktu sa staloženim i rezolutnim pokretima jugoslavenskih radnika i stanovnika. Kraj filma je u skladu s njegovim propagandnim karakterom: nesretna i poražena zavodnica umire¹³, zbog čega je peteročlana delegacija (odgovorna za njezino uskrnuće) brzojavom pozvana na red sljedećim riječima: *Ogorčeni smo zbog neuspjeha. Svi na liječenje u Moskvu.*

Ako o *Tajni dvorca I. B.* ne piše ni jedna povijest hrvatskoga filma, sljedeći će uradak *Kerempuhove* redakcije ući u anale hrvatskoga filma – riječ je o prvome jugoslavenskom crtanom filmu *Veliki miting* braće Waltera i Norberta Neugebauera. Iz Agitpropovih je izvješća očito da je *Kerempuhu* bila naznačena važna politička uloga (filmski arheolog Danijel Rafaelić ističe

11 Sam je pojam prva upotrijebila Susan Sontag u kratkome eseju *Bilješke o campu* (*Notes on Camp*) 1964. godine, ustanovivši da je *camp* – shvaćen ozbiljno – ili loša umjetnost ili puki kič. Dvije su, međutim, vrste *campa*: čisti *camp* (koji sebe doživljava odveć ozbiljno, pa publici ne može biti smiješan, jer mu to, uostalom, nije ni namjera) te *camp* koji je svjestan da je *camp* (zbog čega dobiva komičnu dimenziju).

12 Aluzija na Staljinovu rezoluciju Informbiroa 1948. godine

13 Jedan od brojnih primjera prenaplašene političke konotacije je osmrtnica na kojoj ispod imena preminule, tj. Rezolucije, stoji potpisnik – ožalošćena porodica I. B.

da je taj kulturni list bio zadužen za agitpropovski humor), koju je uz oštar zaokret smjera nastavio obnašati i poslije 1948. godine, satirički se obračunavajući s informbirovštinom. Stoga ne iznenađuje što je početkom 1950-ih iz njegove redakcije proizašlo niz satiričnih filmova o Informbironu, od kojih je, doduše, samo *Veliki miting* ugledao svjetlo dana. Iako su i *Profesor Budalastov* i *Tajna dvorca I. B.* bili sjajno primljeni kao kazališni skečevi, očigledno su bili preopasni (odveć antisovjetski) u trenutku kada su postali filmovi ili pak nisu bili zapisani u kalendar i plan tekuće filmske proizvodnje (bez čega nijedan film nije smio biti prikazan). Polimac ističe da je većina tih (nikad prikazanih) filmova nastajala *ad hoc*. Međutim, pripreme za *Veliki miting* su bile dugotrajne jer ekipa karikaturista zadužena za film (Vladimir Delač, Borivoj Dovniković, Ivan Pušak, Ico Voljević, Milan Goldschmidt i Branko Karabajić na čelu sa Walterom Neugebauerom i glavnim urednikom Fadilom Hadžićem) nije znala gotovo ništa o animaciji. Trebalo im je godinu dana da svladaju tehnike animacije i rada na filmu, a rezultat je bio 20-minutni *Veliki miting*. Borivoj Dovniković – vrsni hrvatski karikaturist i animator koji je sudjelovao u izradi filma te koji se proslavio i u Sovjetskome Savezu¹⁴ – podsjeća da je upravo zahvaljujući uspjehu *Velikoga mitinga* osnovano specijalizirano poduzeće za proizvodnju crtanih filmova *Duga film*, gdje su okupili novi crtači, animatori, scenografi i drugi profesionalci, zaslužni za realizaciju pet novih (crno-bijelih) crtanih filmova. Premda je *Veliki miting*, upravo kao i *Tajna dvorca I.B.*, bio otvorena satira protiv Informbira, film će dobiti cenzorsku propusnicu te će 1951. godine biti prikazan na glavnome zagrebačkom trgu uz ovacije publike¹⁵. Polimac je u pravu kada ustvrđuje da je spoj političke satire (premda naivne i doslovne) i crtića bio pun pogodak koji je filmu osigurao uspjeh.

Na idejnoj razini postoje mnoge sličnosti između *Tajni dvorca I. B.* i *Ve-*

14 Dovniković je obilježio i sovjetsku animaciju; 1970. godine je za *Sojuz mul'f'il'm* napravio animirani film Čudna ptica (*Strannaja ptica*). Svojih se moskovskih dana Dovniković rado prisjeća, a u jednome je novinskome razgovoru ispričao zanimljivu anegdodu: *Jednom sam stigao u Moskvu s povećom kutijom sa svojim filmovima. Na aerodromu me je dočekala "djevuška" iz Sojuza kinematografista i, sa svojom službenom legitimacijom, provela kraćim putem do carinika, koji nas je važno dočekao iza svog pulta. "Tovariš Davniković znamenitiji jugoslavskij režiser mul' tiplikacionyh fil'mov. Eto ego kartini!" predstavila je djevuška mene i kutiju, a on ju je otvorio, pružio prema meni prst i viknuo: "Krek"! Carinik je po mom imenu znao za film koji je volio! Oduševljeno mi je stisnuo ruku, zaklopio poluotvorenu kutiju i dao nam znak da možemo proći* (Iz razgovora za tjednik *Nacional* 2010. godine, dostupan na stranicama <http://www.nacional.hr/clanak/77782/borivoj-dovnikovic-dobri-duh-hrvatske-animacije>).

15 „Budući da je IB trajao od 1948. pa sve do 1955. godine, jasno je bilo da će država uz političku, započeti i umjetničku ofenzivu kako bi što uspješnije ocrnila protivnika i tzv. malom čovjeku jasno objasnila zbog čega dojučerašnji saveznik i politički bog Staljin više nije vrijedan štovanja“ – tumači Danijel Rafaelić u eseju koji se bavi radom Waltera Neugebauera, redatelja *Velikoga mitinga*. Esej je u cijelosti dostupan na internetskoj adresi <http://arteist.hr/walter-neugebauer/>.

likoga mitinga; radnja i ideja obaju djela se vrte oko motiva „čudovišne zemlje“ – dosjetke Fadila Hadžića da pejorativno imenuje Jugoslaviju u skladu s informbiroovskom propagandom 1948. godine. Glavni se junak neslučajno preziva Pavel Judin; on je šef “inform kampanje”, koji u Bukureštu (inače sjedištu Informbiroa od 1948. godine) sastavlja „novinsku patku“.

I.



Dakako, novinska patka simbolizira Rezoluciju; no ta je metafora u filmu uporabljena krajnje doslovno: Judinu iz Moskve telefonom stižu patke u svome stvarnom životinjskom obliku, a on ih dalje odašilje svijetu (putem radija ili novinskih vijesti). *Veliki miting* obiluje animalističkim elementima; štoviše crtić koketira s žanrom basne, što se očituje i u njegovoj snažnoj alegorijskoj dimenziji. Naime, obje *Kerempuhove* satire pretpostavljaju odlazak u “čudovišnu zemlju”, u *Tajnome dvorcu* se u nju otisnula lijepa zavodnica, a u *Velikome mitingu* je ondje slučajno zalutao Judinov suradnik na povratku iz „močvarne“ Albanije, gdje je po Judinovu nalogu posjetio „miting žaba i komaraca“. Glavna žaba je na mitingu kreketala protiv Jugoslavije te hvalila Envera Hoxhu (koji je u crtanome filmu prozvan zaštitnikom žaba i komaraca) zbog toga što ne dozvoljava isušivanje Skradnskoga jezera. Da mitingu dadnu informbiroovski karakter *Kerempuhovci* su osmislili karikaturalni

kraj mitinga – povorku “žrtava jugoslavenskog terora”, u čijim su redovima marširale ranjene i pretučene žabe. No to nije bio kraj filma; nenadana oluja je vinula sovjetski zrakoplov iznad čudovišne zemlje Jugoslavije, a novinski je doušnik na svoje zaprepaštenje ugledao posve drugačiju sliku od one koju su stvarale informbiroovske novinske patke. Velike tvornice u vlasništvu radnika koje rade punom parom, zadruge, hidrocentrale, udarnike, početak novoga grada uz rijeku Dunav – Novoga Beograda – te autocesta Zagreb-Beograd prikazuju mitsku, a ne čudovišnu zemlju. Informbiroovski novinar-aparatčik se u Bukurešt vratio s izvještajem koji nije krio oduševljenje viđenim, zbog čega ga je Judin promptno strpao u zatvor.



Judin se na koncu sam latio pisanja novoga izvještaja, odnosno još jedne novinske patke, koja poprima gigantske razmjere. Naime, osmislio je „patku“ koja je bila toliko napuhana i lažna da je puknula i uništila sve oko sebe, uključujući i sebe samu. Stoga je kraj filma posvećen upravo naprasno poginuloj patki, na čijem je nadgrobnome spomeniku parodijski ispisana rečenica “za čvrsti mig i navodnu demokraciju” – parafraza glasila Informbiroa *Za čvrst mir, za narodnu demokraciju* koji je izlazio u Bukureštu.



Propagandnu nastranu, *Veliki miting* donosi važnu stilsku novost. Bosansko-švedski teoretičar crtanoga filma Midhat Ajanović Ajan podsjeća da je strip-crtič Walter Neugebauer bio jedan od prvih sljedbenika Walta Disneya u Jugoslaviji, što se odrazilo i u tome prvom animiranom filmu na području bivše Jugoslavije. U umjetničkim je krugovima čak raširena „legenda“ prema kojoj su se tvorci *Velikoga mitinga* 1950. godine obratili slavnome Waltu Disneyu za pomoć, napisavši mu pismo, na koje su navodno dobili odgovor i niz uputa. Kako god bilo, prepoznatljiv vizualni stil, tzv. *diznizam*, je u *Velikome mitingu* toliko snažan da se čak može govoriti o svojevrsnoj posveti tome američkom animacijskom gorostasu. U *Velikome mitingu* Neugebauer je osobito uspješno usvojio glavnu karakteristiku Disneyeva stila – realističnu animaciju. Revoluciju koju je Disney unio u animirani film Ajan opisuje kao animaciju „koja nastaje na temelju minuciozno studiranoga pokreta u prirodi i zakona fizike, kao i preuzimanju montažnih i režijskih postupaka iz holivudskoga igranog filma te temeljito proučenim načelima pripovjedačke i glumačke umjetnosti“ (Ajanović Ajan, 2010: 32).

To je, u konačnici, podrazumijevalo mekane i zaobljene linije (koje su postale prepoznatljiv potpis Disneyevih animatora), zahvaljujući kojima su

nastajale crtane osobe, a ne crteži – čime su Disneyevci podarili animiranim filmovima autentične i prepoznatljive likove s kojima se gledatelj mogao identificirati. Niz „gegova“ (Judin poput nesilice sjedi na jajima iz kojih će se izleći mlade „patke“) i karikaturna figuracija likova (od pretiloga zlikovca-moćnika Judina do njegova neimenovanoga pomoćnika – tipičnog aparatčika-birokrata) u *Velikome mitingu* ne samo da otvoreno ukazuju na oponašanje gore opisane diznijevske estetike¹⁶ nego na trijumf američke imaginacije i pop-kulture u hrvatskoj animiranoj umjetnosti 1950-ih godina. Upravo je Walta Disneya – otac Mickeyja Mousea i arhitekt Disneylanda, za čiji je rad Sergej Ćezenštejn ustvrdio da se radi o najvećem američkome doprinosu umjetnosti ikada – bio i njezin tvorac i njezina najveća ikona. No to ne znači da je taj prvi hrvatski animacijski uradak, gledano u cijelosti, bio iznimno umjetničko ostvarenje. Bez obzira na njegovu veliku historijsku važnost *Veliki miting* pati upravo od onoga u ime čega je nastao – propagande. Ona je toliko zaglušujuće sveprisutna, a u izvedbi odveć doslovna, da se taj šarmantni hrvatski animirani prvijenac ne može pohvaliti visokim umjetničkim dosezima, no to nipošto ne umanjuje njegovu veliku povijesnu vrijednost. *Veliki miting* ne samo da je sjajan komentar burnoga društveno-političkoga vremena nego je i svojevrsni uvod u rad slavne Zagrebačke škole crtanoga filma, koja je u svome zlatnom razdoblju (1957-1962) dala izniman doprinos europskoj animaciji¹⁷.

Literatura:

- Ajanović Ajan. Midhat. 2010. *Milan Blažeković - Život u crtanom filmu. Life in a Cartoon*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Andrić. Iris. Arsenijević. Vladimir. Matić. Đorđe. 2004. *Leksikon Yu mitologije*. Zagreb-Beograd: Rende-Postscriptum.
- Banac. Ivo. 1990. *Sa Staljinom protiv Tita: informbirovski rascjepi u jugoslavenskom komunističkom pokretu*. Zagreb: Globus.
- Bilandžić. Dušan. 1999. *Hrvatska modema povijest*. Zagreb: Golden marketing.
- Flaker. Alaksandar. Pranjić. Krunoslav. 1978. (ur.) *Hrvatska književnost u europskom kontekstu*. Zagreb: ZZK-Liber.
- Flaker. Alaksandar. 1978. Hrvatska književnost prema avangardi i socijalno angažiranoj književnosti. U: A. Flaker. K. Pranjić. (ur.) *Hrvatska književnost u europskom kontekstu*. Zagreb: ZZK-Liber.
- Flaker. Aleksandar. 1988. *Nomadi ljepote*. Zagreb: GZH.
- Gefter. Mihail. 2003. Stalinizm: večnoe vozvraščenie. U: *Russkij žurnal*. <http://old>.

¹⁶ Umijeće dinamične montaže i osjećaj za figure u pokretu su prema Ajanovim riječima vinule Waltera Neugebauera u sam vrh ondašnje svjetske strip produkcije.

¹⁷ Prvi veliki uspjeh Zagrebačke škole crtanog filma jest *Grand Prix* u Veneciji za crtani film *Samac* Vatroslava Mimice, a ništa manje važan nije ni prestižni *Oscar* za film *Surogat* Dušana Vukotića iz 1962. godine.

- russ.ru/politics/20030303-gef.html.
- Goldstein. Ivo. 2013. *Hrvatska povijesti*. Zagreb: Novi liber.
- Kolanović. Maša. 2011. *Udarnik! Buntovnik? Potrošač... Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije*. Zagreb: Ljevak.
- Kolanović. Maša. 2013. Utopija pod upitnikom. Predodžba Amerike u stihovima dekadentnoga socijalizma. U: L. Duraković. A. Matošević. (ur.) *Socijalizam na klupi*. Pula: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli.
- Kolešnik. Ljiljana. 2006. *Između Istoka i Zapada. Hrvatska umjetnost i likovna kritika 1950-ih godina*. Zagreb: institut za povijest umjetnosti.
- Krleža. Miroslav. 1945. Književnost danas. U: *Republika*. br. 1-2. Zagreb.
- Krleža. Miroslav. 1963. Predgovor Podravske motivima Krste Hegedušića. U: *Eseji III. Sabrana djela Miroslava Krleže. Svezak XX*. Zagreb: Zora.
- Krleža. Miroslav. 1963. Govor na kongresu književnika u Ljubljani. U: *Sabrana djela Miroslava Krleže. Svezak XXII*. Zagreb: Zora.
- Krleža. Miroslav. 1983. *Dijalektički Antibarbarus*. Sarajevo: Oslobođenje.
- Lasić. Stanko. 1970. *Sukob na književnoj ljevici 1928-1952*. Zagreb: Liber.
- Lasić. Stanko. 1989. *Krležologija ili povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži IV. Stvaranje kulta*. Zagreb: Globus.
- Maković. Zvonko. 2014. Spomenička plastika Vojina Bakića. U: N. Ivančević (ur.) *Vojin Bakić. Svjetlosne forme*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.
- Najbar Agičić. Magdalena. 2013. *U skladu s marksizmom ili činjenicama. Hrvatska historiografija 1945-1960*. Zagreb: Ibis grafika.
- Nemec. Krešimir. 2003. *Povijest hrvatskoga romana od 1945. do 2000. godine*. Zagreb: Školska knjiga.
- Papernyj. Vladimir. 2006. *Kul'tura 2*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Pavlečić. Vlatko. 1952. Neka bude živost. U: *Krugovi*. br. 1. Zagreb.
- Petrović. Tanja. 2013. Jugoslavenski socijalizam: od iskustva, preko sećanja (i zaborava) do kulturne baštine. U: M. Kolanović. (ur.) *Komparativni postsocijalizam. Slavonska iskustva*. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola.
- Polimac. Nenad. 2003. Zabranjeni i izgubljeni hrvatski film. U: *Nacional*. br. 388. <http://www.nacional.hr/clanak/12004/nacional-otkrio-zabranjeni-i-izgubljeni-hrvatski-film>.
- Prosperov Novak. Slobodan. 2003. *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb: Golden marketing.
- Radić. Damir. 2003. Rezolucija Informbiroa kao djevojka. U: *Vijenac*. br. 241. <http://www.matica.hr/vijenac/241/Rezolucija%20Informbiroa%20kao%20djevojka/>.
- Rafačić. Danijel. 2013. *Walter Neugebauer: čovjek koji je stripom mislio film*. <http://aristeist.hr/walter-neugebauer/>.
- Sontag. Susan. 1966. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Spehnyak. Katarina. 2002. *Javnost i propaganda. Narodna fronta u politici i kulturi Hrvatske: 1945. - 1952*. Zagreb: Dom i svijet.
- Šegedin. Petar. 1950. O našoj kritici. Nacrt referata za II. Kongres Saveza Književnika Jugoslavije. U: *Republika* br. I/IV.
- Visković. Velimir. 2001. *Sukob na ljevici*. Zagreb: Narodna knjiga/Alfa.

Vučetić. Radina. 2012. *Koka-kola socijalizam: amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*. Beograd: Službeni glasnik.