

# SINJI GALEB U ROMANU I NA FILMU: REORGANIZACIJA IDEOLOŠKOG I ŽANROVSKOG

ANDRIJANA KOS-LAJTMAN,<sup>1</sup> DAMIR RADIĆ<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Sveučilište u Zagrebu, Učiteljski fakultet, Zagreb, Hrvatska

andrijana.kos-lajtman@ufzg.hr

<sup>2</sup> Samostalni umjetnik, književni kritičar i sineast, Zagreb, Hrvatska

damirradic14@gmail.com

U radu se analizira omladinski roman *Družina Sinjega galeba* Tone Seliškara (1936.) i dugometražni igrani film za mlade *Sinji galeb* (1953.) Branka Bauera, nastao prema Seliškarovu romanu. U fokusu je analize suodnos ideoloških (kolektivizam i solidarnost) i žanrovskih elemenata (pustolovnost). Transpozicija prosede pustolovnog romana, s uplivom ideologema oslonjenih na kolektivističke ideje karakteristične za 30-te godine 20. stoljeća (klasna solidarnost), u filmu je rezultirala strukturalno-semantičkom reorganizacijom u smjeru naglašavanja žanrovskih i slabljenja ideoloških elemenata. Bauer motivsko-narativnom strukturom filma potencira pustolovnost, obogaćujući je elementima humora i razigranosti, nauštrb ideološke tendencioznosti.

DOI  
[https://doi.org/  
10.18690/um.ff.1.2025.9](https://doi.org/10.18690/um.ff.1.2025.9)

ISBN  
978-961-286-944-1

**Ključne riječi:**  
*Družina Sinjeg galeba,*  
*Sinji galeb,*  
Tone Seliškar,  
Branko Bauer,  
kolektivizam,  
pustolovnost



University of Maribor Press

DOI  
[https://doi.org/  
10.18690/um.ff.1.2025.9](https://doi.org/10.18690/um.ff.1.2025.9)

ISBN  
978-961-286-944-1

**Keywords:**

*The Brotherhood of the Blue  
Seagull*,  
*The Blue Seagull*,  
Tone Seliškar,  
Branko Bauer,  
collectivism,  
adventure

# *THE BLUE SEAGULL* IN THE NOVEL AND THE FILM: THE REORGANISATION OF GENRE AND IDEOLOGY

ANDRIJANA KOS-LAJTMAN,<sup>1</sup> DAMIR RADIĆ<sup>2</sup>

<sup>1</sup> University of Zagreb, Faculty of Teacher Education, Zagreb, Croatia  
[andrijana.kos-lajtman@gmail.com](mailto:andrijana.kos-lajtman@gmail.com)

<sup>2</sup> Independent artist, literary critic and filmmaker, Zagreb, Croatia  
[damirradic14@gmail.com](mailto:damirradic14@gmail.com)

The paper analyzes the young adult novel *The Brotherhood of the Blue Seagull* by Tone Seliškar (1936), and a feature film for young adults *The Blue Seagull* (1953), directed by Branko Bauer, based on Seliškar's novel. The analysis focuses on the relationship between the ideological (collectivism and solidarity) and genre elements (adventure). The transposition of the plot of the adventure novel, with an influence of ideologemes based on the 1930s collectivist ideas, in the film resulted in a structural-semantic reorganisation in the direction of emphasising genre elements and weakening the ideological ones. Bauer emphasises adventure with motif-narrative structure, enriching it with humour and playfulness at the expense of the ideological tendency.



# *SINI GALEB* V ROMANU IN NA FILMU: IDEJNA IN ŽANRSKA REORGANIZACIJA

ANDRIJANA KOS-LAJTMAN,<sup>1</sup> DAMIR RADIĆ<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Univerza v Zagrebu, Pedagoška fakulteta, Zagreb, Hrvaška

andrijana.kos-lajtman@ufzg.hr

<sup>2</sup> Samostojni umetnik, literarni kritik in ustvarjalec filmov, Zagreb, Hrvaška

damirradic14@gmail.com

Prispevek analizira mladinski roman *Bratorščina Sinjege galeba* Toneta Seliškara (1936) in celovečerni film za mlade *Sinji galeb* (1953) Branka Bauerja po Seliškarjevem romanu. V središču analize je odnos med ideološkimi (kolektivizem in solidarnost) in žanrskimi elementi (avantura). Prenašanje prosede pustolovskega romana z vplivom ideologemov, ki se temeljijo na kolektivističnih idejah, značilnih za trideseta leta prejšnjega stoletja (razredna solidarnost), je povzročilo strukturno-semantično reorganizacijo v filmu v smeri poudarjanja žanrskih in oslabitve ideoloških elementov. Bauer poudarja pustolovščino z motivno-pripovednom strukturo filma, ki jo bogati z elementi humorja in igrivosti, na račun ideološke tendence.

DOI

[https://doi.org/  
10.18690/um.ff.1.2025.9](https://doi.org/10.18690/um.ff.1.2025.9)

ISBN

978-961-286-944-1

#### Ključne besede:

*Bratorščina Sinjege galeba,*

*Sinji galeb,*

Tone Seliškar,

Branko Bauer,

kolektivizem,

pustolovščina



Univerzitetna založba  
Univerze v Mariboru

## 1 Uvod

Roman *Bratovščina Sinjega galeba*<sup>1</sup> slovenskog pisca Tone Seliškara, objavljen 1936. godine u izdanju Mladinske matice iz Ljubljane, klasik je ne samo slovenskog dječjeg/omladinskog pustolovnog romana nego i romana za djecu i mlade cijelog jugoslavenskog prostora, ali i šire. Priča o skupini dječaka koji, vođeni idejom zajedništva i solidarnosti, obnavljaju staru jedrenjaču i otiskuju se na pučinu, brzo je osvojila srca mladih čitatelja te je u brojnim ponovljenim izdanjima i s neznatnim promjenama u naslovu<sup>2</sup> tijekom desetljeća postojanja zajedničke države, izlazila u njezinim različitim republikama i gradovima, poput Ljubljane, Zagreba, Sarajeva, Beograda. Ilustracije je za prvo ljubljansko izdanje, koje će se ponavljati u drugom iz 1948. i trećem iz 1952., izradio Albert Sirk, slikar i ilustrator osobito sklon morskim prizorima, te je svojim realističkim, dinamičnim crtežom izvrsno naglasio upečatljivost i uvjerljivost romaneske radnje, a zasigurno pripomogao i dobroj recepciji knjige. Roman je do danas preveden na albanski, talijanski, mađarski, makedonski, slovački, rumunjski, ruski, češki, kineski i ukrajinski jezik<sup>3</sup>. Pri tom treba istaknuti da se konačnim izdanjem, prema kojem su tiskana sva kasnija (pa tako i prijevodno hrvatsko izdanje iz 1990. na kojem temeljimo svoju analizu), smatra ono iz 1952., koje se se od prvog poslijeratnog iz 1948. razlikuje po nešto intenzivnijoj (socijalističkoj) ideologizaciji, dok je prvo poslijeratno izdanje u odnosu na izvornik iz 1936. uvelo bitnu promjenu – izbacilo je kršćanstvo, zajedno s uz njega vezanim simboličko-alegorijskim elementima, kao koncepciju na kojoj se temelje ideje bratstva i solidarnosti. Dakle, afirmacija solidarnog kolektivizma bila je ključna i u izvorniku iz 1936., ali (eksplicitno) oslonjena o kršćanstvo, dok poslijeratno izdanja taj oslonac odbacuju, svodeći kršćanske elemente na značajke tradicionalne (ribarske) kulture (Svetina 2009). Najvjerojatnije nije riječ o autorovoj autocenzuri, nego o njegovu prijanjanju uz vlastita (socijalistička) uvjerenja, koja su tek nakon završetka Drugog svjetskog rata i uspostavljanja socijalističkog društveno-ekonomskog poretka mogla doći do punog izražaja (usp. Svetina 2009).

<sup>1</sup> U hrvatskom prijevodu naslov glasi *Družina Sinjega galeba* te će se u nastavku rada koristiti taj naslov.

<sup>2</sup> *Družina Sinjega galeba*, *Družba Sinjeg galeba*, *Družba Sinjega galeba*, *Družina Sinji galeb*, itd.

<sup>3</sup> Prema podacima Narodne i sveučilišne knjižnice Slovenije (Narodna in univerzitetna knjižnica Slovenije), na: <https://www.nuk.uni-lj.si/>

Iako se o samom romanu već puno pisalo, uglavnom u kontekstu pustolovnog dječjeg i omladinskog romana s elementima tzv. robinzonada koje u njemu zatječemo (Haramija 2000), odnosno u kontekstu govora o realističkom dječjem romanu (Kobe 1987, Haramija 2000, Saksida 2001) i perspektivama stvarnosti koje takav prozni model podrazumijeva (Saksida 1999), o odnosu Seliškarova romana i njegovih transpozicija u druge medije bilo je uvelike manje riječi, osobito u smislu preciznijih narativnih i semantičkih analiza. Prema romanu je, naime, u režiji Branka Bauera i u produkciji Jadran filma, 1953. godine snimljen dugometražni igrani film za djecu i mlade *Sinji galeb*, a 1969. i televizijska serija u režiji France Štiglica *Bratovšćina Sinjega galeba*. U ovome radu pozabavit ćemo se stoga upravo odnosom Bauerova filma i Seliškarova romana koji mu je poslužio kao predložak, s primarnim ciljem detaljnijeg rasvjetljavanja narativno-žanrovskih elemenata s jedne strane i onih semantičkih, točnije, simboličko-ideoloških s druge, kako u svakom ostvarenju zasebno, tako i s obzirom na razlike koje se mogu uočiti između diskurzivacije priče u dvama različitim medijima. Osobito nam se važnim čini razmotriti poziciju i ulogu ideoloških elemenata u književnoj i filmskoj priči, ne samo zbog utvrđivanja možebitnih međusobnih razlika *per se*, nego i iz razloga uvelike promijenjenog društvenog i ideološkog konteksta vremena u kojem živimo, a koji, dakako, mogu biti bitni faktori u razumijevanju, interpretiranju i/ili vrednovanju ovih ostvarenja danas.

## 2 Metodologija: poetička i društvenopovijesna kontekstualizacija

Za početak, potrebno je roman poetički, ali i društvenopovijesno kontekstualizirati, kako bi se dobila jasnija slika o žanrovskoj podlozi u okviru koje je nastao Seliškarov roman za djecu i mlade, kao i o društveno-političkim i kulturno-umjetničkim zbivanjima i mjenama u doba u koje je navedeno djelo nastalo, a koje su presudne za razumijevanje sadržajne te, osobito, idejno-ideološke razine romana. Nakon toga će se, u sljedećem poglavlju, pristupiti komparativnoj analizi romana i filma, s ciljem uočavanja motivskih, tonskih, narativnih i idejnih razlika između Seliškarova i Bauerova ostvarenja, odnosno, s ciljem uočavanja žanrovskih i ideoloških pomaka koji su se dogodili na relaciji između romanesknog predloška i njegove filmske ekranizacije – te će se pokušati ponuditi odgovori o uvjetima i razlozima žanrovsko-ideološke transgresije.

## 2.1 Paradigma pustolovnog žanra

U romanu *Družina Sinjega galeba* Seliškar kreira uzbudljivu priču u kojoj je slijed nepredviđenih i opasnih događaja generiran kroz tzv. lančani ili stepenasti način izgradnje sižea, kako je to uobičajeno za pustolovne romane. Djeca s malog Galebovog otoka, nakon što u tajnosti obnove staru jedrenjaču Sinji galeb, i otisnu se njome u plovidbu, vrlo brzo upadaju u ralje krijumčara te ostaju bez broda, a skoro i bez dvojice svojih drugova. Ipak, spretnošću i međusobnom suradnjom uspijevaju oteći veći, krijumčarski brod, motorni jedrenjak Meteor, na kojemu je s njima i jedan od krijumčara, pokajnik Ante, s kojim se sprijateljuju i mjesecima sretno plove, promijenivši ime Meteora u Sinji galeb. U tijeku plovidbe, međutim, bivaju napadnuti od istih krijumčara, svjedoče Antinu ubojstvu i bježe pred progoniteljima. Zaklon i pomoć nalaze na otočiću sa svjetionikom, no krujumčari im, za vrijeme njihova boravka u svjetioniku, otimaju brod. Uz pomoć svjetioničara o otmici obavještavaju pomorsku upravu u Splitu te je, zahvaljujući dokazima koje posjeduju (vlastoručno potpisana Antina oporuka), uspijevaju uvjeriti u istinitost iznesenog. Krijumčari brzom intervencijom mjerodavnih pomorskih službi bivaju uhvaćeni, a dječaci se, s bogatom nagradom i u ulozi heroja, vraćaju svojim otočanima koji su već odavno bili uvjereni u njihovu pogibiju. Na Sinjem galebu koji se vraća u matičnu luku na Galebovu otoku prate ih stari ribar Nikola, Ivin susjed i čovjek od najvećeg povjerenja, i njegova kći Mileva, prijateljica malih pustolova i Ivina simpatija. Otac i kći, naime, bili su pozvani u grad Split gdje ih je u pomorskoj upravi čekalo predivno iznenađenje: živa i zdrava dječaćka družba, zaslužna za hvatanje opasnih međunarodnih krijumčara. U završnoj apoteozi optimizma i radosti usmjerenoj na buduću složan zajednički rad otočkih ribara, koji će za posljedicu imati probitak malog otočkog mjesta, kao i u brojnim simptomatičnim situacijama i mislima predočenima ranije tijekom fabularnog razvoja, nedvosmisleno se i snažno ocrtavaju ideje kolektivismu i socijalne pravde.

Već iz ovako skicozno iznesene priče jasno je da je riječ o tipu pustolovne fabule, podtipa pomorske avanturističke proze (usp. Haramija 2000), koji u svom središtu ima kolektivni lik - dječaćku družinu. Na čelu družine nalazi se dvanaestogodišnji Ive, dok su njezini ostali članovi dječaci Petar, Jure, Mihael, Pero i Franjo. Bliska pomagačica i vjerna zagovornica ideja i planova družine svakako je i djevojčica Mileva, njihova otočka prijateljica, koja im pomaže u obnovi stare jedrenjače, no s obzirom da ne sudjeluje s dječacima u plovidbi i pustolovinama koje im je samostalna

plovidba donijela, ne možemo je smatrati pravom članicom pustolovnog pomorskog kolektiva. Riječ je, dakle, o dječjačkoj družini čija je uzbudljiva priča, kao što je to već odavno uočeno, otvorila paradigmu slovenske omladinske avanturističke proze čije se razvojne etape mogu pratiti u širokom luku od Seliškaraova socijalnog realizma i kolektivismu do različitih oblika suvremenog postsocijalističkog romana (usp. Haramija 2000).

Za dugometražni igrani film *Sinji galeb* redatelja Branka Bauera, scenarij su prema Seliškarovu romanu napisali Josip Barković i sam Bauer. Film je premijerno prikazan 1953. godine, snimatelj mu je bio Nikola Tanhofer, dok je glazbu skladao Ivo Tijardović. U važnijim ulogama javljaju se Suad Rizvanbegović (Ive), Tihomir Polanec (Jure), Darko Slivnjak (Pero), Boris Ivančić (Frane), Radovan Vučković (Tomica), Anica Pozojević (Mila), Pavao Saćer (Ante), Antun Nalis (Lorenzo), Branko Kovačević (barba Niko), Viktor Bek (svjetioničar)<sup>4</sup>. Iako je priča u osnovi preuzeta od Seliškara, doživjela je i brojne promjene, kako one vezane za detalje radnje i likova, tako i one općenitije i važnije, vezane za žanrovska i ideološka obilježja. U filmu je, naime, dodatno naglašena pustolovnost te je pridodan element humora kojeg u romanu gotovo da i nije bilo, dok je s druge strane ideološki angažman filma slabiji, neupadljiviji u odnosu na roman. I jedno i drugo postignuto je zahvaljujući nizu novih motivskih elemenata i scenarijski-redateljskih rješenja koja ćemo, radi preciznosti i dubine uvida, detaljno analizirati.

## 2.2 Ideološke implikacije i društvenopovijesni kontekst

Ono što je u Seliškarovu romanu izrazito uočljivo – i taj će idejni impuls prepoznati i mladi i odrasli čitatelji – jesu naglašene ideje kolektivismu, društvene solidarnosti i socijalne pravde. Riječ je o idejama karakterističnima za lijeve, socijalističke i komunističke političke opcije koje su značajno osnažile 20-ih i 30-ih godina prošloga stoljeća. Iako se na prvi pogled možda čini da ideologija nije imanentna dječjoj književnosti, suvremena književnoteorijska literatura uglavnom je sklona drugačijim promišljanjima. Primjerice, John Stephens u knjizi *Language and Ideology in Children's Fiction* (1992) ističe da je ideologija u dječjoj književnosti imanentno prisutna od samih početaka, samim time što joj je gotovo uvijek određena neka svrha generirana od strane odraslih. I brojni domaći književni proučavatelji uočili su da dječju

<sup>4</sup> Prema Bazi HR kinematografije, na: [http://hrfilm.hr/baza\\_film.php?id=207](http://hrfilm.hr/baza_film.php?id=207)

književnost vrlo često prati utilitarizam koji preuzima funkciju alata za postizanje određenih izvanknjiževnih ciljeva – počevši od odgojno-obrazovnih, pa sve do komercijalnih i političkih (usp. Lovrić Kralj 2014, Kos Lajtman 2011). Suodnos dječje književnosti i obrazovnih institucija najčešće se, dakako, stavlja pod pasku dominantne, vladajuće ideologije (usp. Althusser 2018).

Upravo 30-tih godina 20. stoljeća, kada je nastao i Seliškarov roman, na prostoru tadašnje jugoslavenske države dolazi do značajnijeg približavanja dječje i nedječje književnosti kroz ispoljavanje zajedničkog interesa za izvanknjiževnu zbilju (usp. Hranjec 1998, Zima 2001). Tih se godina isprofilirala poetika socijalnog realizma, ponekad nazivana i novim realizmom, proleterskom, odnosno marksističkom književnosti, kao dominantna književna doktrina orijentirana odgojno, socijalno-pedagoškoj i društvenoj funkciji književnosti i vrednovanju zbilje sa stajališta socijalizma i komunističke partije (usp. Flaker 1976). Na prostoru Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, koja je 1929. preimenovana u Kraljevinu Jugoslaviju, komunistička partija osnovana je još 1919. godine u Beogradu, kao Socijalistička radnička partija Jugoslavije (komunista), a iste je godine u Zagrebu osnovan i Savez komunističke omladine Jugoslavije (SKOJ). Već sljedeće godine stranka je promijenila naziv u Komunistička partija Jugoslavije (KPJ) i bila je treća stranka po snazi u Narodnoj skupštini, no potkraj 1920. zabranjeno je komunističko djelovanje, nakon čega članovi i pristaše djeluju ilegalno. Na 4. zemaljskoj konferenciji KPJ u Ljubljani 1934. donesena je odluka o stvaranju nacionalnih partija Slovenije i Hrvatske<sup>5</sup>, a usvojene su i rezolucije o radu u sindikatima, na selu, s omladinom, itd. (usp. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje). U takvom društveno-političkom i ideološkom okruženju živio je i stvarao i Tone Seliškar, i sam veliki pristalica spomenutih lijevih ideja te kasnije partizan u ratu. Najbolji pandan njegovim ideološkim književnim izborima u jugoslavenskoj dječjoj književnosti 30-ih godina zasigurno je Mato Lovrak, koji je u svoja rana djela ugrađivao socijalističke stavove. Takvi su stavovi u dječjoj književnosti, međutim, u to vrijeme još uvijek dosta teško prolazili, nailazeći nerijetko na cenzuru od strane nakladnika pod optužbom da previše naginju ideološkoj radikalizaciji. Tako je i Lovrak nakladnika za svoj prvi roman *Vlak u snijegu* pronašao tek u beogradskoj nakladničkoj kući Nolit koja je u to vrijeme bila smjelija i radikalnija od ostalih nakladnika, dok je u Hrvatskoj bio odbijen (Lovrić Kralj 2014: 179-180).

<sup>5</sup> KP Slovenije i KP Hrvatske osnovane su 1937.



Između izvornog objavljivanja romana *Družina Sinjega galeba* 1936. i premijernog prikazivanja prema njemu nastalog filma *Sinji galeb* 1953. prošlo je sedamnaest godina. U tom razdoblju zbile su se velike i dramatične promjene – ponajprije Drugi svjetski rat te, po njegovu završetku, obnova u njemu raspadnute jugoslavenske države, dotadašnje monarhije, kao socijalističke republike. Dakle, promijenilo se ne samo državno, nego i društveno uređenje – monarhiju je zamijenila republika, namjesto kapitalizma uspostavljeni su socijalistički društveno-ekonomski odnosi. U sferi umjetničkog stvaranja preuzet je sovjetski model socijalističkog realizma (sorealizma), no nakon sukoba jugoslavenskog komunističkog rukovodstva sa sovjetskim 1948., zbog rezolucije Informbiroa, kulturna i umjetnička praksa u Jugoslaviji polako se počinju distancirati od sovjetskog uzora i sorealističkog modela. Vodeći jugoslavenski književnik i kulturno-umjetničko-politički autoritet, Miroslav Krleža, na kongresu Saveza književnika Jugoslavije u Ljubljani 1952. drži glasoviti ljubljanski referat u kojem se eksplicitno zahtijeva odmak od sorealizma i njegove ideje da umjetnost treba izravno služiti (socijalističkoj, odnosno komunističkoj) ideologiji. U to vrijeme u Zagrebu već djeluje umjetnička skupina Exat 51 koja promovira apstraktnu umjetnost, suvremene vizualne komunikacije i sintezu svih disciplina likovnog stvaralaštva, *de facto* zastupajući neomodernizam i konceptualizam (usp. Denegri 2000; Susovski 2004). Također, slikar Edo Murtić pod utjecajem nedavnog boravka u SAD-u i susreta s velegradskom urbanošću i poetikom apstraktnog ekspresionizma 1952. i 1953. stvara neomodernistički ciklus *Doživljaj Amerike*, još jedan radikalni odmak od sorealističke doktrine (usp. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje). U samoj kinematografiji 1951. dolazi do bitne promjene – nakon tzv. administrativnog perioda, tj. izravnog državnog upravljanja kinematografijom, radnički savjeti, u sklopu uvođenja koncepcije samoupravnog socijalizma, začete 1950. Osnovnim zakonom o upravljanju gospodarskim poduzećima i višim gospodarskim udruženjima (usp. Holjevac Tuković 2003), počinju upravljati filmskim poduzećima, a režiseri i ostali glavni filmski kreativci prelaze iz statusa zaposlenika poduzeća u status slobodnih filmskih radnika, tj. bivaju angažirani i honorirani po projektu (usp. Škrabalo 1998). Time se potiče i tržišna logika, na neki način inherentna konceptu radničkog samoupravljanja, a ona u sferi umjetnosti implicira populizam. Ipak, za razliku od veze sorealizma i populizma karakterizirane izrazitom ideologizacijom, relacija postsorealističkih umjetničkih proizvoda i populizma ideologizaciju umekšava, ostavljajući prostor čak i za eskapizam, koji će se snažnije manifestirati nešto kasnije. U takvom užekinematografskom i širem društveno-kulturno-umjetničkom kontekstu

nastaje debitantski film Branka Bauera, adaptacija najpopularnijeg romana Tone Seliškara.

### 3 Komparativna analiza romana i filma

#### 3.1 Ideološki i idejni aspekti

Središnji motivi ideološkog angažmana romana jesu kolektivizam i solidarnost, a pojavljuju se kao svojevrсни lajtmotivi, implicitno upućujući na socijalističku ideološku orijentaciju. Već na početnim stranicama romana, u jedinoj njegovoj analepsi, otac glavnog lika, dječaka Ive – ribar zvan Brazilijanac koji se sa suprugom strankinjom, prije Ivina rođenja, vratio u rodno dalmatinsko otočko selo iz inozemstva – pokušava nagovoriti suseljane ribare na zajednički rad. Čini to retorički povišeno, na sugestivan način koji sadrži i natruhe poetičnosti i koji kao da nije upućen samo likovima unutar romana, nego i čitateljima (ne zaboravimo da su izvorni recipijenti dominantno maloljetnici iz društveno-ekonomski nerazvijene kapitalističke države s evropske periferije): »Svi zajedno! Da, svi zajedno! Zajedno živite, zajedno pjevate, zajedno umirete – zašto ne biste zajedno i radili. Evo, braćo, sve što imam, sve ulažem! Nabavimo motornu barku pa bismo mogli u more baciti i po dvjesto metara dugu mrežu i otploviti na pučinu gdje ima ribe napretek. Zajednički ćemo raditi – zajednički uživati! Udružimo snage, jer to je jedini put u bolji život!« (Seliškar 1990: 9). Kad ribari prihvate njegov srčano, upravo agitacijski prezentiran prijedlog i daju svoje novčane priloge, Brazilijanac s tim zajedničkim novcem odlazi u grad kako bi kupio brod, ali umjesto toga ga prokocka, zbog čega ga ribari pretuku i prognaju s otoka. No usprkos tog debakla, stari i dobri Nikola, koji je Brazilijanca bio izbavio od kamenovanja koje su otočke žene htjele provesti i tako mu spasio život, i dalje, u sadašnjosti radnje, smatra da je ideja Ivina oca bila ispravna, i to se ne libi izreći ribarima u trenucima kad se sjete prognanika: »Misao je bila dobra! Nesreća ga srela, odmamili ga kartaši, i strast ga je nadvladala. Ali zamisao, zamisao je bila zlata vrijedna!« (Seliškar 1990: 11). S obzirom da se u tradicionalnim zajednicama, kakve su ribarske, uz stare ljude obično veže odlika mudrosti, onda ovakav stav starog Nikole dodatno dobiva na vrijednosti; ne samo unutar (dijegetskog) svijeta romana, nego i u izvanjskom (recipijentskom) svijetu ondašnjeg predratnog jugoslavenskog društva koje je, generalno govoreći, bilo izrazito ruralno i tradicionalno.

Naposljetku, prilikom Brazilijančeva umiranja na djelu je završna afirmacija zajedničarstva i solidarnosti iz usta tog lika: »... jer ona misao, koja me je bila pred toliko godina obuzela, još je u meni. I vama kažem... To je lijepa misao! Dobra misao! Cijelo selo samo jedna družina... svi ljudi jedan za drugoga... Bez zavisti, bez sebičnosti... Prijateljstvo i ljubav... Svi jednako dobri... opraštaju jedan drugome... Uvijek pripravnici pomoći... Jest... ja sam bio slab... Nisam mogao ostvariti tu lijepu zamisao. Vrag me bio smutio...!« (Seliškar 1990: 22). A koji trenatak poslije Brazilijanac izgovara svoju posljednju volju: »Ive, dijete moje... Ostavljam tebi tu lijepu zamisao... I svojega Sinjega galeba. Potraži... nađi tu lijepu zamisao... ostvari je, da bude svim ljudima na zemlji dobro...« (Seliškar 1990: 22). Riječ je, dakle, o usmenoj oporuci izrečenoj na samrti, čime ona dobiva poseban emocionalni naboj, a izuzetno je zanimljivo da otac sinu ne ostavlja samo konkretan materijalni predmet, barku s jedrom, nego i ideju. Na djelu je svojevrsni spoj materijalizma i idealizma, pri čemu je, nazovimo ga tako, idealistički dio evidentno poruka puno šira od konkretnog nasljeđa ostavljenog konkretnom čovjeku. Naime, kako bi dječak poput Ive, koji u romanu ima 12 godina, mogao ostvariti »tu lijepu zamisao«, »da bude svim ljudima na zemlji dobro«? Čini se jedino tako da postane revolucionar, ili u najmanju ruku karizmatični propovjednik na Kristovu tragu<sup>6</sup>. No, zapravo, poruka upućena Ivi u romanu, izvan njega postaje porukom za mlade recipijente, poziv za ostvarenje boljeg svijeta – sukladno onome što Aleksandar Flaker, pišući o karakteristikama avangarde kao stilske formacije, naziva optimalnom projekcijom u budućnost (usp. Flaker 1982). Seliškarov roman, naravno, ne pripada avangardističkoj umjetničkoj praksi, ali dijeli s njom, točnije, jednom njezinom strujom, eksplicitnu utopijsku projekciju.

Znakovito je da u filmskoj adaptaciji ništa od navedenih verbalnih iskaza Brazilijanca i starog Nikole (u filmu barba Niko) nije sačuvano. Štoviše, umjesto romaneskne eksplicitne afirmacije zajedničarstva i solidarnosti, a implicitno socijalizma, film nudi, moglo bi se iz ljevičarske perspektive reći, (malo)građansku afirmaciju zaštite obiteljske časti. Naime u njemu otac na samrti kaže: »Ive, sine moj, speru ljagu s našega imena«. Dakle, umjesto zanesenosti vizijom boljeg i pravednijeg svijeta na temeljima kolektivizma, umjesto općeg dobra, Brazilijanac u filmu (u kojem nema taj nadimak) zaziva dobro za vlastitu individualnu obitelj.

---

<sup>6</sup> Sjetimo se slavne poeme *Dvanaestorica* Aleksandra Aleksandroviča Bloka iz 1918. u kojoj su komunistički/boljševički revolucionari poistovječeni s apostolima pred kojima kao ideja vodilja korača sam njihov učitelj, Krist.

I nakon smrti Ivin otac u romanu ostaje bitan lik, preko idejne i materijalne poputdbine za sina. U toj poputbini je i očevo dnevnik što ga je pisao posljednje godine svoga progonstva. Pripovjedač u trećem licu prepričava dijelove dnevnika pa, među ostalim, kaže: »Misao skupnosti je probijala svuda iz tih redaka« (Seliškar 1990: 46). Također: »Na tim je listovima bilo zapisano da je na svijetu zlo zato što čovjek iskorišćuje čovjeka. Ribari se muče, trude i trpe, a trgovac im za ribu plaća tako malo da im dotječe jedva za palentu... Trgovac se obogaćuje, a ribari svakog dana sve više propadaju. Kad bi se ribari i svi drugi radnici u mjestu udružili u jednu samu armiju, tako bi bili snažni da bi i sunce mogli skinuti s neba« (Seliškar 1990: 46). Potonji odlomak doima se kao svojevrsni socijalistički program, a njegova posljednja rečenica, bez obzira što riječ *armija* tu vrlo vjerojatno treba shvatiti u prenesenom smislu, gotovo da zaziva revoluciju. Pri kraju dnevnika Brazilijanac piše suštinski isto ono što će poslije na samrtni – koja u sižeu romana, kako smo vidjeli, prethodi Ivinu čitanju dnevnika koji sinu dolazi kao dodatna, pisana i elaborirana potvrda očeve verbalno izrečene posljednje volje – kazati Ivi. Taj iskaz pripovjedač ne prepričava, nego citira: »Oh, kad bi moj sin mislio isto ovako (...) i kad bi bio (...) tako prožet tom mišlju da bi na sve ostalo zaboravio, ponajprije na sama sebe. Kad bi ga ljepota te misli tako obuzela da bi svoj život posvetio jedino dobru ljudi-patnika! Ta ionako živimo svi jedan do drugoga, jedan drugome smo potrebni, braća bismo morali da budemo, uvijek složni kako se ne bi vječno ponavljali ratovi, glad i druge nesreće čovječanstva« (Seliškar 1990: 46). Citat svjedoči ljevičarskom humanizmu, koji može biti i kršćanski, humanizmu koji uključuje i eksplicitnu kritiku negativnog individualizma: »(...) sebičnost pojedinaca sudbonosna (je) u životu tih patnika« (Seliškar 1990: 46). No kao što od Brazilijančevih verbalnih angažiranih poruka ništa nije ostalo u filmskoj adaptaciji, tako ni ova dnevnička očeva ostavština sinu nije dobila pristup filmu.

Roman nakon smrti Ivina oca, kad su se dječaci otisnuli u morsku pustolovinu na Brazilijančevoj barci Sinji galeb, predstavlja novi lik Ante, člana krijumčarske bande i vlasnika krijumčarskog broda, motornog jedrenjaka Meteora. Kad dječaci krijumčarima otmu jedrenjak i s njim zarobe Antu, započet će proces stvaranja zamjenskog oca<sup>7</sup>. Naime, Ante će im postupno postati učiteljem pomorstva i ribolova, a onda i očinskom figurom, pri čemu se s njim najviše zbliži Ive kojem

<sup>7</sup> Taj proces kulminirat će prvom pokusnom vožnjom brodom s novom mrežom, što će rezultirati uspješnim ribolovom: „Da, to je bio očevo san. To je bio ribolov o kakvom su sanjali očevi tih dječaka. A dječaci su zavoljeli Antu, ta bio im je više nego otac; bio im je zapravo sve: otac i čuvar, učitelj i dobročinitelj.“ (Seliškar 1990: 98).

Ante postaje izravna zamjena za preminulog oca. Simbolizira se to i prenošenjem imena očeve barke jedrenjače na Antin brod jedrenjak, koji nakon što dječaci prodaju izvorni Sinji galeb postaje novi Sinji galeb, baš kao što Ante postaje novi otac. Nije stoga neobično da proces približavanja Ive i Ante počinje tako da Ive Anti ispriča cijelu priču o svom ocu, što je autoru još jedna prilika da promovira kolektivizam i jednakost: »Vjerujem da ćemo, ako budemo ovako složni kao do sada, domalo imati veću lađu, da ćemo tada lako isploviti na široku pučinu gdje je lov obilniji i bogatiji. I svaki onaj, koji bude htio pošteno raditi, moći će doći k nama. I zavisti nikakve neće biti među nama, jer ćemo svi jednako raditi i podjednako uživati plodove svoga rada. O – moj otac je lijepo mislio!« (Seliškar 1990: 85).

Nakon Ivine priče o ocu, Ante pokajnički pripovijeda o vlastitu životu, životu nezasićeno pohlepna čovjeka koji je kao kapetan broda varao svoje mornare koji su ionako imali deset puta manju plaću od njega. Očito, on ovdje predstavlja tipičnu figuru kapitalističkog (ovdje i hedonističkog, pa i u tom smislu moralno degradiranog) eksploatatora<sup>8</sup>, kako je postavlja ljevičarski pogled, a na krađu se nastavlja ubojstvo – doduše, sam Ante nije ubio, ali jesu njegovi razbojnički sudrugovi. Također, Ante priznaje da je upravo on izmanipulirao Ivina oca da prokocka novac namijenjen za kupovinu ribarskog broda za cijelo selo, čime se uspostavlja još jedna spona između 'starog' i 'novog oca', tim prije što je Antin Meteor zapravo brod koji je Brazilijanac želio kupiti, a onda ga je, nakon prevare na kartama, prisvojenim seoskim novcem kupio Ante. Ideološki, ključan trenutak Antine pripovijesti jest preokret kojim je idejno došao na pozicije 'starog oca', što ga legitimira kao onog koji je dostojan statusa 'novog oca': »Kada mi je Ive pripovijedao (...) o slozi, o vašoj poduzetnosti i požrtvovnosti, u meni je nastao veliki preokret. Zajednički rad...! Pošten, nesebičan rad! Drugarstvo! Ne onako: obogatiti se samo radi toga da budeš bogat, već s namjerom da se dođe do blagostanja za sve one koji u znoju lica svoga zarađuju svoj kruh...« (Seliškar 1990: 91). Filmska adaptacija ne sadrži ni ovu afirmaciju prosocijalističkog zajedničarstva, umjesto nje nudi nešto drugo. Naime, ranjen od strane bivših krijumčarskih kompanjona, umirući Ante (oproštajne riječi na samrti opet povezuju biološkog i zamjenskog oca) u 65. minuti filma – nadovezujući se na Ivine riječi o tome da će dječaci i Ante uvijek ostati

---

<sup>8</sup> „Htio sam postati bogat, neizmjereno bogat, kao oni američki milijunaši koji ne rade ništa i žive od žuljeva svojih radnika. Htio sam biti moćan i dignuti se iznad svih ostalih...“ (Seliškar 1990: 88). Ovo je najizravnija kritika kapitalističkog sistema u romanu, putem američkog primjera kao najreprezentativnijeg. Ta kritika nije preuzeta u film.

zajedno, i da će kad dođu kući s cijelim selom živjeti »nekako ljepše, u slozi« – kaže: »kao ljudi, a ne kao bijesni vuci.« Potonje se može shvatiti kao implicitna kritika kapitalizma koji, gledajući iz ljevičarske perspektive, u ljudima potiče stanje koje je Thomas Hobbes jezgrovito opisao Plautovim stihom »homo hominis lupus«, i to je najdalje do kuda filmska verzija dolazi u verbalnoj (eventualnoj) kritici kapitalističkog sustava, odnosno, podjednako implicitnoj afirmaciji (pro)socijalističkog kolektivismu. Za razliku od filma, Antino umiranje u romanu barem na trenutak ima vedar ton, jer posljednje riječi umirućeg kao da izgovara društveni aktivist: »Momci, veselo naprijed! Umirem... Vaša misao će pobijediti!« (Seliškar 1990: 102). Misao koja će pobijediti jest, kako smo vidjeli, prosocijalistička.

Smrt zamjenskog oca nakon smrti biološkog, na neki način, koliko obje te smrti za Ivu bile potresne (a Antina i za ostale dječake), oslobađaju prostor za potpunu emancipaciju Ive i drugova. Pogotovo emancipaciju Ive koji je izravnao očev dug i izbrisao njegovu krivicu. Sama završnica romana donosi konačnu odu (domoljubnom) (pro)socijalističkom zajedničarstvu, apoteozu rada i socijalne pravde kroz Ivine riječi upućene djevojčici Milevi<sup>9</sup>, 'vanjskoj' članici družine, koja ga »gleda kao u snu« (Seliškar 1990: 126): »U moru je dovoljno bogatstva za sve. Od naših koliba napraviti ćemo lijepe kuće, jer i radnik je željan lijepa odmora poslije teška rada. I bura neće više odnositi naše krovove, jer će biti jaki i čvrsti. A naši radnici neće morati više u Braziliju, jer će u našoj družini biti kruha za sve. I kada nas bude tisuću i mnogo tisuća zajedno, bit ćemo jaki, i nitko neće biti gladan kruha« (Seliškar 1990: 126). Oko Ive, koji je definitivno postao vođa, okupljaju se dječaci iz družine i »ushićeni slušaju njegove riječi« (Seliškar 1990: 126). Pripovjedač iznosi: »Da, moć i volja je u njima! (...) Motor pjeva metalnu, zvonku pjesmu. Himnu rada i moći! Himnu rada, volje i ustrajnosti!« (Seliškar 1990: 126). A sav taj zanos prenosi se i na starog Nikolu koji »sada je pun neke mladenačke snage kada vidi kako mlado pokoljenje raste u bolju budućnost« (Seliškar 1990: 126, 127). Motivi rada, moći, volje, ustrajnosti, pjesme stroja, tj. fascinacije tehničkim napretkom, zajedničarskog mnoštva, ushićenja vođom, bolje budućnosti – zajednički su lijevim i desnim revolucionarnim idealistima, ali ovdje evidentno dolaze s lijevih pozicija, što je jasno iz predočenog cjelokupnog ideološkog konteksta romana, ali i životnih opredjeljenja autora.

---

<sup>9</sup> U filmu Mileva je preimenovana u Milu.

Završnica romana priziva filmsko uobličenje na tragu sovjetskog revolucionarnog/avangardnog kina s jedne strane, ili sočrealizma s druge, no u Baureovoj filmskoj verziji ni jedno ni drugo nije bilo opcija, štoviše romaneskni je završetak posve odbačen. Kako se film, za razliku od romana, odlučio za okvirnu ili prstenastu naraciju, u kojoj je gotovo čitava narativna jezgra jedna velika retrospekcija, završetak ne donosi trijumfalni povratak družine kući, na Galebov otok, nego povratak u sadašnjicu narativnog okvira. U njoj odrasli Ive, s čijim je sjetnim glasom naracija i započela (i koji se tijekom odvijanja prošlosne radnje povremeno glasom javlja kao komentator iz sadašnjosti), zaključuje: »I tako smo mi, dječaci sa Sinjega galeba, dali ribarima našega sela novi, veliki brod. Ali s njime smo donijeli još nešto, mnogo vrednije: drugarstvo i slogu.« Ive je pritom prisutan samo glasom, a slika prikazuje lijepi jedrenjak, Sinji galeb, kako plovi morem. Kad Ivine riječi utihnu, počinje pjesma koja je obilježila i početak filma, a može se opisati kao spoj tradicionalnog napjeva i svečanosti izvedbe<sup>10</sup>, pri čemu, povezana sa slikom jedrenjaka koji plovi otvorenim morem, stvara atmosferu koja, bez obzira na citirane Ivine riječi i njihovu afirmaciju kolektivizma, znatno više asocira na klasične hollywoodske, i britanske, pomorske (uključujući gusarske) filmove<sup>11</sup> nego na doktrinarne filmove sovjetskog ishodišta.

### 3.2 Žanrovski aspekti

Dok roman žanrovski model pustolovnog djela za djecu i mlade garnira eksplicitno ideološkim (lajt)motivima, postajući time dijelom i društvenopolitički angažiranom prozom, film odbacuje takvu koncepciju, posve marginaliziravši ideologijske eksplikacije. U onim rijetkim trenucima kad se eksplicitiniji ideološki motivi pojave, njihova je potencijalna oštrica neutralizirana. Najbolji je primjer za to u 50. minuti filma, u kojoj odrasli Ive kao narator u offu afirmira drugarstvo družine, dakle, drugarstvo izdvojene individualne zajednice, a ne općedruštveno zajedništvo: »Teški rad i preživjele opasnosti, povezale su nas neraskidivim drugarstvom za cijeli život.« Dakako, ovaj iskaz mogao bi se shvatiti ne samo u doslovnom smislu nego i sinegdohalno, gdje bi zajednica dječaka upućivala na širu društvenu zajednicu,

---

<sup>10</sup> Na špici filma navedeni su njezini izvođači – Komorni zbor Radio Zagreba i Državni simfonijski orkestar pod ravnanjem Ive Tijardovića, ali ne i njezin naslov i eventualni autor(i), a dojam je da se izvorno radi o tradicionalnoj ribarskoj pjesmi, nipošto revolucionarnom napjevu.

<sup>11</sup> Tom dojmu pridonosi i melankolična scena Antina pjevanja mornarske pjesme na brodu u sumrak (lik Ante, odnosno glumac Pavao Sačur, pritom je nasinkroniziran glasom opernog pjevača Vladimira Ruždjaka).

međutim, žanrovski i značenjski kontekst filmske cjeline ne navodi na zaključak u tom smjeru. Filmska je adaptacija, naime, primarno i dominantno zainteresirana za vlastito, što atraktivnije žanrovsko funkcioniranje, dok su ideologijski momenti vrlo diskretni. Daleko od toga da i roman nije posvećen žanrovskom modeliranju, međutim čini to 'uže', 'skućenije' i s jasnom željom za snažnim društvenim angažmanom kao dodanom vrijednošću. Film, s druge strane, za tu dodanu vrijednost malo mari, a posvećuje se žanrovskom usložnjavanju i izraženijem individualnom postavljanju likova. Uvodi tako, kako je ranije napomenuto, naglašen humorni sloj, dakle komedijske žanrovske elemente čiji su oslonac novi, u romanu nepostojeći, likovi malog Tomice i psa Martina. Na djelu je komičko olakšavanje (*comic relief*), tipično za hollywoodske filmove klasičnog razdoblja<sup>12</sup>, a potpuno neprisutno u romanesknom predlošku. Bitno različit pristup u žanrovsko-idejnoj gradnji romana i filma odlično demonstrira predzavršna scena filma, u romanu nepostojeća. Film, naime, uvodi scenu konačnog obračuna dječje družine<sup>13</sup>, potpomognute dvojicom odraslih, s krijumčarima, i preuzimanje Sinjeg galeba od krijumčara. Dok je u romanu jedrenjak družini vratila pomorska uprava, bez izravnog dječjeg učešća, pri čemu se to preuzimanje ne opisuje nego se o njemu samo izvještava, film kao svoju kulminativnu scenu<sup>14</sup> postavlja dramatičnu borbu na jedrenjaku, a napetost spomenute scene olakšava se humornim trenucima (npr. udaranjem tavom po glavi krijumčara, istom onom tavom koju je prije koristio mali Tomica kao komični brodski kuhar). U toj kulminativnoj sceni zapravo je sukus cijeloga filma – avanturi i akciji pridružen je humor, a oduzet eksplicitan ideološki angažman. Odnosno, u toj se sceni iščitava osnovna ideja filma da su žanr i njegova logika, tvorbena i recepcijska, mnogo važniji od eksplicitnog plasiranja ideologije. U skladu s tim je i individualno profiliranje likova, članova družine, koje je u filmu mnogo izraženije i izražajnije nego u romanu, gdje je zapravo Ive jedini individualizirani član družine, dok ostali dječaci funkcioniraju kao kolektivni lik.

---

<sup>12</sup> Klasično razdoblje hollywoodske kinematografije traje ugrubo od 1930. do 1959. i odlikuje ga tzv. klasična naracija i žanrovsko modeliranje, a jedna od karakteristika središnje poetike tog razdoblja je i tzv. *comic relief* unutar nekomedijskih žanrova – olakšavanje tenzije dramatične dominante humornim likovima, scenama, dijalozima.

<sup>13</sup> U romanu su likovi dječaka, članova družine, 12-godišnjaci, dok se u filmu njihove godine ne ekspliciraju, ali jasno je da imaju 14-15 godina, s izuzetkom malog Tomice koji je koju godinu mlađi. Prevođenjem dječaka u tinejdžersku dob, njihov opasni avanturizam postaje uvjerljiviji.

<sup>14</sup> Riječ je o sceni koja je i kvalitetom jedan od izvedbenih vrhunaca filma, pri čemu se posebno ističe ekspresivna kamera, odnosno fotografija Nikole Tanhofera, s nizom kosih kadrova.



#### 4 Zaključak

Temeljem svega iznesenog, jasno je da na djelu imamo pomalo neobičan slučaj. Roman Tone Seliškara – nastao i izvorno objavljen u kapitalističkoj i monarhističkoj Jugoslaviji, gdje se ljevičarski aktivizam suočavao s represijom, a komunistička partija bila je zakonski zabranjena – unutar žanrovskog konteksta pustolovnog romana za djecu i mlade promovirao je ljevičarske ideje te, barem djelomično, agitirao za socijalizam, s time da je u izvorniku iz 1936. taj socijalizam temeljen na podlozi kršćanstva i njegova socijalnog nauka, dok je u poslijeratnim izdanjima takva podloga, barem u eksplicitnijem smislu, odbačena. Bauerova filmska adaptacija Seliškarova romana, nastala u socijalističkoj Jugoslaviji, u ranom razdoblju njezine kinematografije, gotovo u potpunosti odbacuje socijalistički ideološki angažman i usredotočuje se na žanrovsko oblikovanje, po uzoru na razvijenije zapadne kinematografije, poput američke i britanske. Njezin je rezultat izrazito napet, pustolovan film u kojem su elementi dramatičke i napetosti, u odnosu na romaneksnu predložak, dodatno intenzivirani, dok je ozbiljan ton romana transformiran u ozbiljno-humoristički ton zahvaljujući interpolaciji komičnih elemenata. Takvo redizajniranje žanrovsko-ideološkog ustroja rezultat je određenih konkretnih scenarističko-redateljskih postupaka kao što su uvođenje novih motiva i likova (likovi malog Tomice i psa Martina, kuhanje na brodu i kuharski rekviziti, itd.), promjena u statusu i broju likova (umjesto šestorice 12-ogodišnjih dječaka u romanu, filmska družina sastoji se od petorice nešto starijih dječaka, dobi od otprilike 14-15 godina), kao i promjena drugih, za živopisnost radnje bitnih motiva (primjerice, motorni jedrenjak u romanu zamijenjen je jedrenjakom bez motora u filmu). Takvim promjenama u likovima i motivima važnima za razvoj radnje, njezinu uvjerljivost, dinamiku i napetost, u filmu se, u odnosu na roman, dodatno potenciraju elementi pustolovnosti te se začinju humorističkim tonom koji kod mladih recipijenata polučuje doživljaj zabavnosti i rasterećenosti. S druge strane, značajno oslabljen ideološki naboj filma – koji i dalje favorizira zajedništvo i solidarnost, ali ne nužno klasno – također je bliži mladim recipijentima u novom, rasterećenijem dobu u kojem je film nastajao i kojemu je najmijenjen. Dakle, s jedne strane moguće je pretpostaviti da je pristup za koji se odlučio Bauer, a koji pretpostavlja smirivanje ideološkog impulsa, posljedica ostvarenja socijalističkog društvenog sustava za koji u pedesetima više nije bilo nužno intenzivno agitirati. S druge strane, reorganizacija žanrovskih i ideoloških elemenata u filmu zasigurno je posljedica društveno-političke

situacije nastale nakon jugoslavenskog raskida sa Sovjetskim Savezom i napuštanja socrealističke doktrine, čemu je kao alternativa postavljeno socijalističko samoupravljanje s inherentnim primjesama tržišne logike unutar modela planske privrede. Navedeno se manifestiralo i radničkim upravljanjem u kinematografskim poduzećima te statusom slobodne profesije za glavna filmska kreativna zanimanja, dok se općenito u sferi umjetnosti promovirao zahtjev za autonomijom i stanovitim pluralizmom. Dakako, radi se i o osobnim autorskim intencijama – Tone Seliškar bio je pobornik socijalno angažirane književnosti i pristalica socijalističkih ideja u kapitalističkom vremenu (kao i kasnije, u socijalizmu), dok je Branko Bauer ponajprije bio poklonik žanrovskog strukturiranja i pionir, a kasnije i vrhunski izdanak, žanrovske kinematografije u socijalističkoj Jugoslaviji.

## Literatura

- Louis ALTHUSSER, 2018: *Ideologija i ideološki aparati Države*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Branko BAUER, 1953: *Sinji galeb*, cjelovečernji igrani film. Zagreb: Jadran film.
- Baza Hrvatske kinematografije. Sinji galeb. Pristupljeno 20. 6. 2024. na: [http://hrfilm.hr/baza\\_film.php?id=207](http://hrfilm.hr/baza_film.php?id=207).
- Jerko DENEGRİ, 2000: *Umjetnost konstruktivnog pristupa: EXAT 51 i Nobe tendencije*. Zagreb: Horetzky.
- Murtić, Edo. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. Pristupljeno 7.7.2024. na: <https://www.enciklopedija.hr/clanak/murtic-edo>.
- Aleksandar FLAKER, 1976: *Stilske formacije*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Aleksandar FLAKER, 1982. *Poetika osporavanja*. Zagreb: Školska knjiga.
- Dragica HARAMIJA, 2000: *Slovenska realistična avanturistična mladinska proza*. Videm pri Ptuj: GIZ GTP.
- Ana HOLJEVAC TUKOVIĆ, 2003: Društveno-gospodarske reforme 1950-1952. i njihov odraz na upravu Narodne Republike Hrvatske. *Arhivski vjesnik*, 46/1. 131–146.
- Stjepan HRANJEC, 1998: *Hrvatski dječji roman*. Zagreb: Znanje.
- Katalog Narodne in univerzitetne knjižnice Slovenije. Pristupljeno 20. 6. 2024. na: <https://www.nuk.uni-lj.si/>.
- Marijana KOBE, 1987: *Pogledi na mladinsko književnost*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Andrijana KOS LAJTMAN, 2011: *Autobiografski diskurs djetinjstva*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Sanja LOVRIĆ KRALJ, 2014: *Paradigme tridesetih godina 20. st. u hrvatskoj književnosti*. Doktorski rad. Zagreb, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet.
- Igor SAKSIDA, 1999: Opredelivte in predstavivte otroštva v sodobni slovenski mladinski književnosti. *Otrok in knjiga*, letnik 26, posebna izdaja.
- Igor SAKSIDA, 2001: Mladinska književnost. Ur. Tine Lohar, Tanja Viher. *Slovenska književnost III*. Ljubljana: DZS. 403–468.
- Savez komunista. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. Pristupljeno 7.7.2024. na <https://enciklopedija.hr/clanak/savez-komunista>.
- Tone SELIŠKAR, 1990: *Družina Sinjega galeba*, dvanaesto izdanje. Zagreb: Mladost.
- John STEPHENS, 1992: *Language and Ideology in Children's Fiction*. London i New York: Longman.
- Marijan SUSOVSKI, 2004: Exat '51 – europski avangardni pokret. Umjetnost – stvarnost – politika. *Život umjetnosti – časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi*, 71,72 / 1., 107–115.

- Petar SVETINA, 2009: Mladinska književnost med meščanstvom in socializmom: dve zgodbi ene *Bratonšćine Sinjega galeba. Jezik in slovstvo*. 54/5. 15–30.
- Ivo ŠKRABALO, 1998: *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. – 1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Dubravka ZIMA, 2001: Dječji roman tridesetih: Erich Kästner i Mato Lovrak. *Umjetnost riječi*, XLV, 3/4. 251-266.

