

STUDIJE

Hrvoje Turković

Akademija dramske umjetnosti, Zagreb

Film kao znak i sudionik modernizacije

Sažetak: Film se javio u Hrvatskoj kao jedan od simbola povijesnog procesa modernizacijske – tj. dovođenja postojećeg stanja u sklad s uzorno modernim, a takvim se držalo tehnološki utemeljen napredak prema poboljšanju svih oblika svakodnevnog društvenog života. Film je bio jedan od najočitijih modernih tehnoloških izuma, a svojom je realnom i fascinirajućom prisutnošću, i kompleksnim funkcijama koje je dobivao, jasno otvarao nove modernizacijske mogućnosti na javnokomunikacijskom planu. Film se, npr., izvrsno uključio u masovnokulturnu jezgru modernizacije, razvivši se, uz postojeću tiskanu periodiku, u središnje sredstvo masovnog komuniciranja. Takvim je uspio postati zahvaljujući nekim temeljnim svojstvima: (1) svojim registracijsko-reprodukcijskim temeljima; (2) svojom distributivnošću, mogućnošću da se u kratkom vremenu naširoko geografski distribuiraju; (3) svojim svojstvom perceptivne očiglednosti onog što je nudio i mogućnošću njezine razrade, a time (4) i javnospoznajnom funkcijom koju je dobivao, podjednako u svojim dokumentarističkim odvojcima, ali i igranofilmskim, te (5) javno-obavijesnom funkcijom, koju je dobivao filmskim žurnalima; tome se važno pridružuje i (6) zabavno-imaginacijska funkcija – tj. film se formira kao sredstvo zadovoljavanja maštalačkih i emotivnih funkcija širokog gledateljstva. Ono, međutim, što je film obilježilo kao sredstvo masovnog komuniciranja srodno periodici, a potom i radiju i televiziji, jest, prvo, potovanje širokodostupnog prostornog objekta, medija s kojim se moglo vremenski-prostorno baratati i raspoređivati; drugo, redovitost pojavljivanja što je stvaralo vezujuću naviku u gledateljstvu; treće, programska organiziranost i, četvrto, unutarprogramska raznovrsnost što je donosila različite civilizacijske sadržaje i omogućavala različite prezentacijske modelitete (izraženo u formiranju spektra filmskih rodova i žanrova), što je sve imalo velike potencijale u vezivanju i stvaranju masovne publike. Po svemu tome film, barem u svojem ranom razdoblju, doista postao ključnim čimbenikom modernizacije: demokratizacije kulture i participacije u najvažnijem – u javnoj, svjetski, ali i nacionalno relevantnoj, obaviještenosti, te u zajedničkim doživljajnim, spoznajnim i akcijskim vrijednostima.

Ključne riječi: film, modernizacija, recepcija filma, izum filma

Intrigantnost filma

Prvi oglasi za filmsku projekciju u Zagrebu i prve novinske reakcije na predstave vrlo su indikativni, jer jasno odaju u koji se vladajući poimateljski kontekst prirodno smjestilo novu civilizacijsku pojavu – film.¹

¹ Ovaj rad pisan je 2005. za zbornik koji još nije tiskan (Ljiljana Kolečnik i dr., ur., *Vizualna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti). Ovdje se prethodno objavljuje uz pristanak urednice zbornika.

Precizna bilješka o izumu filma u Edisonovu laboratoriju objavljena je u Hrvatskoj još 1892, godinu nakon izuma *kinetoskopa*, a prije njegove tržišne eksploatacije. Opisni dio bilješke, kako ga prenosi Vjekoslav Majcen (1998: 15), glasi ovako:

To je sprava, kojom se zbivši događaj tako vjerno pred nama ponavlja, da možemo sva lica, a šta više njihove kretnje i njihov glas najtačnije raspoznati. Ova sprava osniva se na fizikalnom načelu da utisak u oku ostaje još neko vrijeme i onda, kad je predmet ispred njega već nestalo. (Narod, 4. studenoga 1892)

U oglasu u *Obzoru* (7. listopada 1896; usp. Škrabalo, 1998: 20) prva se filmska predstava Lumièreova programa u Zagrebu najavljuje kao "Edisonov ideal":

*Edisonov ideal!
Kinematograf
(žive fotografije)
samo nekoliko dana
počima predstavljati
sutra u četvrtak 8. listopada
u dvorani 'KOLA'
u 1/28 sati do 8 sati*

Poduzetničтво

Imponira, međutim, analitičnost prvih dviju neposrednih novinskih reakcija na prvo iskustvo gledanja filma, objavljenih drugoga dana nakon prve projekcije:

Žive fotografije. U dvorani 'Kola' izložen je od jučer aparat, prozvan 'Kinematograf', koji na sučelice namještenu ploču baca razne fotografske slike, na kojima se sve giblje: ljudi, životinje, kola, željeznica, biciklisti itd., pa je sve to tako savršeno, da misliš, da gledaš pravi život na ulicama i željeznicama. Sustav kinematografa jest, da se od prizora, koji se misli reproducirati, nečuvanom brzinom snimi na valjak nebrojeno snimaka (u jednoj minuti više hiljada) i tako se taj valjak smjesti u aparat, iz kojega se cijelo gibanje, kako je snimljeno u naravi, odražuje pomoću električnoga svjetla na ploči, smješteno naproti objektivu. Stvar je veoma interesantna i mi ju preporučujemo pažnji našega občinstva. (Obzor, 9. listopada 1896; cit. u Škrabalo, 1998: 23)

... Dvorana je posve zastrta da ne prodire svjetlo iz vana u nju. Na zastoru male pozornice 'Kola' napeto je bijelo platno, a u zadku dvorane namješten je na podnožniku aparat nalik na fotografski ormarić ili laternu magicu. Spređa je otvor s lećom, iza nje na vrtuljku omotane su fotografije, a kakovu stopu natrag nalazi se opet velika leća, koja povećava predmete, a pred njom u pljosnatoj staklenoj boci voda s raztopinom alauna. Pred velikom lećom plamti električno svjetlo, žičak od ugljena. Voda je za to namještena, da prolazeća električna struja, koja kreće vrtuljak sa fotografijama te ih osvjetljuje, ne oprži aparata.

Pošto se utrne i posljednje svjetlo u dvorani padne kroz otvor ormarića prvi trak svjetla na platno, a malo za tim pojavi se slika u boji obične fotografije, te se počme brzinom od 15 okreta u jednoj sekundi na platno mienjati. Ova je brzina tolika, da čovjek doduše opaža oku dosta neugodne titraje, ali nemože da

opazi izmjenu slike, – pa upravo mu se time pričinja, kao da su osobe na platnu oživjele. U nas su te slike nešto veće od jednog metra, a mogu se, gdje to duljina dvorane dopušta, uvećati do naravne veličine... (Narodne novine, 9. listopada 1896; cit. u Kosanović, 1985: 120)

A oglas kojim se u sklopu "Domaćih viesti" poticalo na posjet posljednjim filmskim projekcijama u ovom premijernom ciklusu pisan je u istome duhu:

Kinematograf. Interesantne predstave ovog modernoga čudovišta u 'Kolu' bit će na obću želju još samo sutra poslije podne od 2-7 sati na večer. Upozorujemo slavno občinstvo, da upotrebi tu priliku, pa da dođe pogledati ove zanimive žive fotografije. (Obzor, 17. listopada 1896; cit. u Kosanović, 1985: 120)

Ključne sastavnice ovih nekoliko tekstova što uokviruju prvu pojavu filma u Hrvatskoj upućuju na karakterističan ondašnji duhovni sklop u koji se uklopila recepcija filma.

1. Prvo, film se odmah pokazivao i reklamirao kao *interesantan* fenomen, onaj koji *privlači* pozornost, ali i koji *zaslužuje* pozornost kakvu mu poklanjaju novinari kao zastupnici javnosti i potencijalne publike (usp. fraze u gornjim tekstovima: "stvar je interesantna i mi mu preporučujemo pažnji...", "Interesantne predstave ovog modernog čudovišta...").

2. Jedna od pozadinskih stvari koje su očito činile film zanimljivim jest to što je riječ o *novome tehničkom izumu* – proizvodu znanosti i tehnike. U prvim napisima detaljno se opisuje aparatura i cijeli proces projekcije kao i perceptivni efekt toga procesa,² što upućuje na izrazitu zaokupljenost *tehničkim* aspektom filma. Usredotočenost na tehničke detalje, a i pozivanje na kinematograf kao "Edisonov ideal", očito se oslanja na već postojeću javnu osjetljivost za tehničke izume, kao i na popularnost Edisona kao izumitelja javno cijenjenih – i publicistički obrađivanih – tehničkih dostignuća.³ Informiranje o izumu filma uključuje se u redovito novinsko obavješćivanje o različitim drugim tehničkim i znanstvenim izumima i dostignućima. K tome, izum filma opisuje se u odrednicama *fotografije* – kao *živuće fotografije*, odnosno *žive fotografije* – izravno srodnog medija, uz podrazumijevanje dobre poznatosti i popularnosti fotografije.

² Kako se opisuje u tekstu osvrta u *Narodnim novinama* i u onom *Obzora*, brzina mijenjanja pojedinih (statičnih) "fotografija" (tj. sličica, kvadrata, kako ih danas nazivamo), 16 u sekundi, takva je da se njihova smjena ne primjećuje, nego se *pričinja* – tj. tvori se *iluzija* da se "sve giblje: ljudi, životinje, kola, željeznice, biciklisti itd." Spominje se popratno titranje slike jer tada još nije bio riješen problem titranja, koji se poslije riješilo izumom četverokrakoga zaslona, koji je zamračivao sliku dvostruko, ne samo pri smjeni pojedine sličice na vratima projektora, nego još jednom za vrijeme njezine projekcije. Slično je i s ranim izvještajem o Edisonovu kinetoskopu u kojem se izričito spominje onda važeće, iako, kako se poslije ustanovilo, pogrešno znanstveno tumačenje iluzije kretanja *perzistencijom vida* ("fizikalnom načelu da utisak u oku ostaje još neko vrijeme i onda, kad je predmeta ispred njega već nestalo").

³ Iako su svi programi koji su kolali po ondašnjem južnoslavenskom području, po austrougarskim krajevima Slovenije i Hrvatske, pa onda i Srbije, bili uglavnom programi Lumièreovih filmova, a i izum se tada spominjao prema patentiranome imenu Lumièreova izuma – "kinematograf", ipak ga se u Zagrebu i Ljubljani opisivalo kao ostvarenje "Edisonova ideala".

3. Cijela se ova zaokupljenost tehnologijom ujedno pokazuje kao zaokupljenost modernim (novim), a modernost se očito uzima kao posebna vrijednost u ondašnjoj javnosti, jer se uz pomoć nje reklamira filmski izum (film kao "moderno čudovište").⁴

4. Ima nešto u tom izumu što ga čini posebnim tipom tehničkog izuma, posebno zanimljivim, štoviše čudesnim (odnosno *čudovišnim*) – riječ je o osobitoj svrsi te naprave, osobitu *psihološkom učinku filma*, po kojem se izravno nadovezuje na fotografiju. Prema karakterizaciji izvjestitelja u *Narodnim novinama*, temeljni učinak filma jest *pričin* (iluzija), i to *pričin živih* pojava ("pa upravo mu se time pričinja, kao da su osobe na platnu oživjele", *Obzor*). Prema zanimljivoj formulaciji izvjestitelja *Obzora*, riječ je o *pričinu misli*, tj. *uvjerenja* vezana uz *gledanje* ("pa je sve to tako savršeno, da misliš, da gledaš pravi život na ulicama i željeznicama").

Te karakterizacije sažimlju sve što je potom – pod terminom *filmskog iluzionizma* – postalo središnjom raspravljačkom temom teorije filma, i to ništa manje aktualnom danas nego što je bila onda.⁵

5. Ovaj *fotografski* uvjerljiv ("savršen") prikaz (reprodukcija) živih prizora nosi visoku informativnost. Bilježeći "zbivše događaje", film *reproducira, snima* ono što se *zatečeno zbiva* ispred *aparata* i zatim to predočava gledateljima u posebnim projekcijskim uvjetima. Sadržaji koji se predočuju filmom iznimno su obavijesni pa ih se novinarski opisuje do detalja, a pretpostavlja se da će biti temom razgovora gledatelja u povodu odgledanih filmova.⁶ Film se, dakle, odmah pokazuje kao *medij obavještavanja* o stanju stvari u svijetu, zadovoljavanja potrebe za javno dostupnim, a provjerljivo relevantnim informacijama.

6. Ali ne bilo kakvim informacijama, nego informacijama javno ovjerovljenima time što su stavljene na javnu ponudu "obćinstvu". Upravo ovo posljednje – *podruštvovljavajuća strana filma* – prateći je aspekt ne samo polaznog oglašavanja filma, za koje je normalno da teži privući ljude projekcijama, nego i izvještavanja o filmu: izvjestitelji naglašeno pozivaju gledatelje da zajednički podijele dojmove o kojima izvještavaju ("Stvar je vrlo interesantna i mi ju preporučujemo pažnji našega obćinstva.", *Obzor*).

⁴ Načelo je reklamiranja da se nov, nepoznat ili još nedovoljno prihvaćen proizvod propagira njegovim povezivanjem uz nesumnjive, a visoke, aktualno važeće i podrazumijevane, prihvaćene *nesumnjive* vrijednosti. U ovom ga se slučaju reklamira i uz pomoć modernosti, kao općeprihvaćene vrijednosti. Modernost se u navedenim odlomcima spominje u oglasu za posljednju predstavu filma ("Interesantne predstave ovog modernoga čudovišta").

⁵ Ove su karakterizacije polazištem akademskih diskusija o *iluzionizmu* filma, odnosno epidemijski proširenih shvaćanja o *iluzionističnosti* filma. Usporedi pregled tih ideja i kritiku iluzionističkog pristupa u Carroll, 1988.

⁶ Kada Kosanović, pokušavajući rekonstruirati o kojim je programima riječ u tim prvim projekcijama, navodi novinarski opis programa, iz tog se opisa razabire kolika je fascinacija *sadržajima* koje donosi film. Evo jednog ulomka detaljnog opisa onoga što donosi film: "Treća slika. Predjel pred gospodskim dvorom. Na oranici opaža se izdaleka neko nejasno micanje. Po malo razabiremo dva para volova, dva orača i plug. tako se oni uvećavaju i prođu ispred nas. vidimo, kako orač plugom okreće i prevrće zemlju." (Isti članak iz *Narodnih novina* od 9. listopada 1896; Kosanović, 1985: 121). Tzv. prepričavanje sadržaja, koje je počelo, eto, od samoga početka pojave filma, upućuje na to koliko su ti sadržaji, tj. prizori koje donosi film, potencijalno zanimljivi, obavijesni.

Teza: film kao simbol modernizacije

Ovako raščlanjena podrazumijevanja prvih reakcija na pojavu filma osnova su temeljne historičarske teze: film je u Hrvatskoj prihvaćen i dugo ga se smatralo *simbolom* povijesnoga procesa modernizacije, ali on je uz to postao i sastavni *čimbenik* modernizacije.

Općenito, modernizacija je u svjetskim razmjerima postala povijesnim ciljem i procesom nakon industrijske revolucije u Britaniji. Postupno se širila na Francusku, Njemačku, dok je na europskoj periferiji – u koju su spadali i balkanski krajevi Austro-Ugarske i hrvatski krajevi u njezinu sklopu – proces tekao mnogo sporije, parcijalno i protuslovnije (usp. Gross i Szabo, 1992: 13). Modernizacijski procesi u Hrvatskoj začetni su u drugoj polovici 19. stoljeća, ali relevantan zamah dobili su tek potkraj stoljeća i na prijelazu u 20. stoljeće (usp. Goldstein, 2003; Gross i Szabo, 1992; Karaman, 2000; Spehnjak, 2003),⁷ upravo u doba kada se javio i uzimao kulturnoga maha i sam film.

Modernizacijom se danas općenito smatra svako dovođenje postojećeg stanja u sklad s uzorno modernim. A što se smatralo modernim bilo je obilježeno nekim jakim povijesnim podrazumijevanjima.

Prvo, modernizacija se, i kao ideja i kao proces, bitno oslanja na *progresizam*, odnosno teleološko shvaćanje kako se društvo razvija prema načelu *napretka*, tj. da se *stari* (naslijeđeni i vladajući) oblici života trebaju mijenjati prema *novim*, novouvedenim oblicima, i da ti novi, moderni oblici predstavljaju *poboljšanje* starih. I to poboljšanje prema nekom od važnih kriterija boljitka njegovanih u krilu staroga poretka. Tako se primjerice građansko i kapitalističko društvo smatralo boljim od feudalnoga po nekim idealima djelotvornosti općeg društvenog i upravnog funkcioniranja važećeg i u feudalnom društvu; mehanizacija agrara i na mehanizaciji temeljeno pretvaranje manufakture u industrijsko-tvorničku proizvodnju također je pokazivalo veću djelotvornost prema rezultatima i prema organizacijskim kriterijima prema kojima se općenito procjenjivalo te djelatnosti i prije uvođenja mehanizacije; prometnu i komunikacijsku povezanost temeljenu na tehnološkim dostignućima (željezničke veze, poslije i automobilsko-cestovne, mehanizacija tiska, a potom telegrafske, telefonske veze...) smatralo se djelotvornijom (bržom, aktualnijom, šireg dohvata i obuhvata...) od starih prometnih i komunikacijskih formi, a opet prema tradicijski važećim kriterijima prometne i komunikacijske učinkovitosti. Politička i kulturna integracija širokih područja zemlje (temeljena na većoj prometnoj i komunikacijskoj povezanosti, ali i na preustroju političkog uređenja), praćena razvojem urbanih središta u kojima se ubrzanijim ritmom odvijalo tehnološko i društveno-organizacijsko osuvremenjivanje (elektrifikacija, koncentracija industrije, državnoupravnih i kulturnih ustanova, vertikalnog školskog sustava...), sve se to činilo društveno-organizacijski i upravno mnogo djelotvornije nego stanovit izolacionizam seoskih sredina, velikih posjeda, malih naselja i njihove slabe

⁷ Iako je modernizacija Hrvatske bila kolebljiva i spora (praćena mnogobrojnim protumodernim potezima), očitovala se – prema Spehnjak (2003: 43) – u sljedećim pojavama: rastu gradskog i smanjenju poljoprivrednoga stanovništva, opadanju broja članova kućanstva, rastu pismenosti, širenju obrazovanosti, osobito u žena, razvoju industrijske proizvodnje, razvijenosti prometne mreže, porastu zaposlenosti, masovnom školovanju, razvoju medija u području kulture, komunalnoj opremljenosti gradova, rastu zdravstvenog standarda, povećanju opće potrošnje te, na političkom planu, u težnjoj integraciji razdijeljenog nacionalnog teritorija, interesnom političkom strukturiranju, razvoju predstavničkih institucija, njegovanju liberalnih vrijednosti, otvorenosti prema inovacijama.

koordinacije. A opet, procjena prednosti ovih novina temeljila se na kriterijima što su bili dijelom tradicijskog vrednovanja uspješnosti.

Drugo, kako se razabire iz prethodne opisne razrade, modernizacija je tek novija izvedenica progresizma, koji inače ima dugu povijest (usp. Nisbet, 2004). Iako progresističko aktiviranje tehničkih pomagala – osobito u odnosu na vizualni pristup stvarnosti (prikazivanju, *mimezi* stvarnosti) – ima jasne korijene u progresizmu renesanse (usp. Kemp, 1990: 167), tek je u 19. i u 20. stoljeću povezano s obuhvatnim demokratizacijskim – a ne tek ezoterijskim, elitnim – trendom modernizacije. Kako se modernizacija povijesno javila kao sastavnica i refleks industrijske revolucije, ona je bila nerazdvojno vezana uz nove industrijske, prometne, komunikacijske i kućanske inovativne tehnologije (mehanizacija, automatizacija, a potom i elektrifikacija oruđa i životnog okružja uopće). Pojam modernizacije se, dakle, temelji na *ideologiji* prema kojoj se većinu društva treba preinačiti po uzoru na, obično negdje već javljene, *tehnološki temeljene inovacije*, i to one što su *potvrđeno* učinkovitije od starih (i to, da ponovim, po nekom od važnih kriterija prema kojima se procjenjivala učinkovitost starih formi).

Za razliku od *pozitivnih utopija* – koje su bile ranim pronositeljima progresističkog stajališta – modernizacija se, dakle, pokazivala uvijek kao proces primjene i šireg prihvaćanja *već postojećih* inovativnih predložaka (modela), onih koji su već negdje pokazali svoju djelotvornost. Zato je modernizacija donekle i bila "idealni projekt",⁸ barem kad su je normirali kao poželjan cilj. No modernizacija je uvijek bila idealan projekt – *s realnim uzorom*, s ugledanjem u neko već lokalno uspostavljeno stanje. Zadatak modernizacije bio je u tome da se postojeće uzorno rješenje proširi i primjenjivački razradi (implementira) na ukupno relevantno područje.

Film je bio jedan od najočitijih modernih tehnoloških izuma, a svojom je realnom i fascinirajućom prisutnošću jasno otvarao nove modernizacijske mogućnosti, te postupno otkrivao njihov dosegovni raspon – što se sve može unaprijediti ili barem moderno preobličiti njegovim prihvaćanjem i njegovanjem.⁹

⁸ Prema Rogiću, *prva modernizacija* (ona od sredine 19. st. do Prvoga svjetskoga rata) bila je "prožeta nizom pretežno simboličnih gesta. Njihova ustrajnost bolje se razumije kada se prihvati da one, osim kompenzacijske, imaju i drugu, važniju zadaću: konstrukcijsku i projektivnu." (Rogić, 2003: 22)

⁹ McQuail posebno upozorava na shvaćanje – koje se javilo nakon Drugoga svjetskoga rata – "da masovne komunikacije mogu biti moćan instrument svjetskog ekonomskog i društvenog razvoja. Mediji mogu djelotvorno širiti poruku moderniteta i pomoći prijenos institucija i praksi demokratskih politika i tržišne ekonomije ekonomski zaostalim i društveno tradicijskih nacija svijeta". Najveći broj teorija medija i razvoja "podrazumijeva superiornost modernoga (to jest, svjetovnog, materijalističkog, zapadnjačkog, individualističkog itd.) načina i individualne motiviranosti kao ključa promjene. Ljudi moraju željeti 'ići naprijed' [...]. Prinos masovnih medija može uzeti nekoliko oblika. Mogu pomoći promociji distribuciji i usvajanju mnogih tehničkih i društvenih inovacija koje su bitne za modernizaciju [...]. Mogu opismeniti i omogućiti druge temeljne vještine i tehnike. Mogu ohrabriti na 'stanje uma' što će ići u prilog modernitetu [...], osobito mogućnosti da se zamisle alternativni načini života. Lerner je opisao zapadnjački nadahnute medije kao 'umnožitelje mobilnosti'. Treće, masovne komunikacije se smatralo bitnima u razvoju nacionalnoga jedinstva u novim nacijama [...] i sudionikom demokratske politike, posebno onih putem izbora." McQuaile, doduše, to navodi tek kao smjer razmišljanja, i to kao postuliranje mogućnosti, ali riječ je o činjenično utemeljenu procesu kako upravo nastojim pokazati u ovom radu. (McQuaile, 2000: 83–84)

Tehnička strana filma kao statusni simbol modernizacije

Činjenica da je film bio mehaničko-optički instrument, proizvod nove industrijski temeljene tehnologije, učinila ga je odmah znakom tehničkog napretka. Bio je, kako su to pokazali i prvi osvrti, isprva eksplicitno, a potom samorazumljivo idealiziran u Hrvatskoj.

Hrvatska je u doba prodora filma bila još uvijek pretežno seoska zemlja, s još prisutnim seosko-zadružnim zajednicama, rijetkom i neujednačenom prisutnošću suvremene tehnologije, prometno slabo povezana i s tek rijetkim urbano-industrijskim "otočićima" koji su osjećali svoj poseban napredan status u takvome kontekstu (usp. Rogić, 2003; Spehnjak, 2003). Tehnologija se uvozila, bila je zapadnjačka, i sa sobom je nosila dah naprednijih zemalja. Taj uvozni i progresistički dah obilježavao je i filmski izum.

Prvi filmaši u Hrvatskoj doista su bili upravo strani snimatelji koji su uvezli i tehniku (usp. Kosanović, 1985: 147–157), a neki su od njih i ostali u Hrvatskoj i postali temeljem rasta filma na ovim područjima (npr. A. Bazarov, A. Gerasimov, S. Noworyta, S. Tagatz). Kako je film otpočetak bio cijenjen kao dio industrijske kulture, ljudi koji su izravno baratali tehnikom i znali doživljajne mamce filma utjeloviti u materijalnu filmsku sliku – a to su nadasve bili snimatelji – postajali bi ključnim osobama u razvoju filma u Hrvatskoj. Snimatelji su bili i prvi redatelji, jer su te dvije funkcije u početku bile spojene, a i onda kad su na film pristizali stvaratelji iz drugih umjetnosti (ponajviše iz kazališta), snimatelji su bili dominantni autori izvedbe, oni su imali izvršne sposobnosti, a time i nadležnosti često nadređene onim redateljskima.¹⁰

Znanstveno-tehnička priroda filma učinila je da je prvo mjesto u Zagrebu u kojem su se redovito održavale i filmske projekcije bilo novoosnovano Umjetničko znanstveno kazalište Uranija, koje je Isidor Kršnjavi utemeljio 1900. s ciljem da se širi novo znanstveno obrazovanje, i to putem modernih "multimedijskih" prezentacija, koje su obuhvaćale dijaprojekcije (projekcije transparentnih crteža i fotografija – tzv. skioptičke slike) te filmske projekcije uklopljene u znanstvena predavanja (Kosanović, 1985: 134–135; Majcen, 1995a; Majcen, 2003), odnosno programe filmova prikazivanih u obrazovne svrhe. Cijeli je taj pothvat bio obilježen etosom prosvjetiteljstva i progresističke modernizacije.

Shvaćanje o uklopljenosti filma u *industrijsko-modernizacijski pokret* dobilo je snažan državni iskaz u počecima jugoslavenskoga socijalizma (u drugoj polovici 1940-ih). Tada je razvoj filma zakonskim dekretom uključen u petogodišnji plan, kojim se trebalo industrijalizirati i modernizirati Jugoslaviju (usp. Turković i Majcen, 2003: 32). Kao dio programa industrijskoga razvoja, zemlju je trebalo "kinoficirati" (tj. izgraditi tehnički opremljenu kinomrežu koja će prekriti državu), utemeljiti proizvodne studije (državna filmska poduzeća u svakoj sastavnoj republici ondašnje jugoslavenske federacije) i nadzirano specijalizirati proizvodnju (posebna poduzeća za igrane cjelovečernje filmove, posebna za

¹⁰ Mnogo kasnije, u "drugom početku" igranofilmske proizvodnje u Hrvatskoj, one u socijalističkoj Jugoslaviji, Branko Bauer žalio se na diktat koji mu je nametao snimatelj (Nikola Tanhofer), a pritom je snimatelj imao potporu ekipe, a Bauer je bio svjestan da će u slučaju njegova sukoba sa snimateljem producent stati na stranu snimatelja, a ne redatelja-početnika (usp. Polimac, ur., 1985: 53, razgovor s Bauerom). Prema usmenim ogovaranjima u filmskim krugovima, mnoge su projekte pratile priče kako su glavni autori tih filmova zapravo snimatelji, jer su oni autori mizanscensko-vizualne strane filma, ali i raskadiranja, tj. na snimanju odlučivane montaže (takve su priče primjerice pratile filmove koje su snimali Oktavijan Miletić, Nikola Tanhofer, Frano Vodopivec i neki drugi uočljivo autoritativni snimatelji). Takve priče prate do danas neke filmove i autore, i to ne bez temelja.

kratkometražne, dokumentarne, igrane, posebna za obrazovne i dječje, posebna za filmske žurnale, itd.). Prosvjetiteljski postulati nove socijalističke vlasti naveli su ih da – uz krilaticu: "Tehnika narodu!" – filmsku tehniku učine dostupnom svima, tj. i amaterima, pa se filmski amaterizam (podjednako onaj dječji, kao i odraslih) uklopio u razgranat sustav Narodne tehnike, zajedno s auto-moto savezom, aviomodelarstvom, radioamaterizmom, fotoamaterizmom, jedriličarstvom, kajakaštvom i dr. (Petak, 1992; Turković i Majcen, 2003: 32–35), s rastućim brojem regionalnih klubova i školskih sekcija ili pravih školskih klubova (poput *Slavice* iz Pitomače).¹¹

Masovnokulturna jezgra modernizacije

Tehnološka strana filma nije imala samo tu vanjsku, društveno-statusnu, simboličnu ulogu nego i modernizacijski mnogo konstitutivniju. Film je, naime, ubrzo postao jednim od važnih nositelja *masovne kulture*, odnosno specifičnije kazano – film se u vrlo kratkome roku (u svega petnaestak godina nakon uvođenja) razvio u *sredstvo masovnog komuniciranja* kakvim je prije njega donekle bila tiskana periodika (revije i dnevne novine), a nešto poslije – nadovezano i konkurentski – radio, televizija i, najzad, internet.

Ako masovnu kulturu orijentacijski odredimo kao onaj vid društvenoga, odnosno socijalno-psihičkoga života u kojem je vrlo raznoliko stanovništvo (po dobi, rodu, zanimanju, društvenom statusu, nacionalnosti..., ali i geografskom smještaju) u dostatno kratkom razmaku (tj. u rasponu prihvatljive aktualnosti) izloženo javno dostupnima (tržišno raspoloživim) proizvodima dokoličarske kulture (umjetničkim djelima, sportu, igrama, zabavi...), ali k tome i upravno i društveno koordinacijski važnim *javnim priopćenjima* (vijestima, društveno-upravnim objavama, oglasima, glasilima...), film se nedvojbeno uključio u sve aspekte konstituirajuće masovne (informacijske) kulture industrijskoga društva 19. i 20. stoljeća. (usp. McQuaile, 2000: 17–30)

Pogledajmo temeljne oblike uključivanja filma u modernizacijski obilježenu masovnu kulturu.

1. Registracijsko-reprodukcijski temelji. Ono što je modernoj masovnoj kulturi davalo osobito obilježje u odnosu na dotadašnje medije kulture i njihovu raspoloživost bile su mehanizacijski i automatizacijski temeljene reprodukcijske, multiplikacijske tehnike (nadasve tisak: knjige, periodika, ilustracije i tiskana slikovna djela) ponuđene javnosti putem

¹¹ Doduše, 1960-ih je televizija – svojom izričitijom tehnološkom vidljivošću koju je osiguravao televizor, ta očigledna tehnička naprava kojom se pokazuje distribuiran, odnosno emitiran program – preuzela modernizacijsko prvenstvo na ovom optičko-prikazivačkom, pokretno-slikovnom području. Ali ona se tek pridružila filmu u poimanju okretne slike kao sastavna dijela modernizacijskog trenda. Uostalom, televiziju se dugo smatralo gotovo nerazlučivo tehnološki isprepletenom s filmom – svaka kamera kojom se za televiziju, u velikome početnome razdoblju, snimala na terenu bila je zapravo filmska, a program je bio mješavina filmskih i elektroničkih registracija, te se i proizvodno-tehničko osoblje velikim dijelom regrutiralo iz kinematografije (premda i s radija, iz novina i elektrotehničkih zanimanja). Postupno uvođenje videokamera za terensko snimanje nije mijenjalo percepciju javnosti o zajedničkom snimateljskom (tehničkom) temelju filma i televizije, o njihovoj pripadnosti istom tehnološkom kompleksu. A žanrovska je veza televizije i filma oduvijek bila naglašena. Ta se isprepletenost filmske i elektroničke tehnologije i proizvodnje još i povećala uvođenjem kompjutorizacije i digitalizacije. Zahvaljujući tome, televizija je postala važnim, a najzad i najvažnijim prikazivačem filmskih vrsta, a ubrzo i njihovim izvornim proizvođačem (usp. Turković, 2007).

prepoznatljivo jedinstvenog, tržišno distribuiranog medija. One su omogućavale umnožavanje istoga kulturnog proizvoda kako bi ga se moglo u što kraćem roku, na standardiziran način, distribuirati na što veće područje i za što raznolikiji sastav stanovništva.

Film se, zajedno s fotografijom, a zahvaljujući snimateljskom, registracijskom temelju, odmah priključio reprodukcijom svemiru moderne tehnološki temeljene kulture. Iako su putujući Lumièreovi snimatelji/operatori sami putovali od mjesta do mjesta posvuda po svijetu, tj. sami prenosili i prikazivali svoje filmske kopije, većina je imala na raspolaganju iste, umnožene filmove, a braća Lumière prodavala su svoje kopije filmova drugim prikazivačima (Abel, 2004). Tako je bilo i s prvim programima u Zagrebu, koje nisu prikazivali Lumièreovi snimatelji, nego zakupci Lumièreovih programa i aparata.¹² Programi su se s približnom istodobnošću – ažurnošću (u rasponu od jedne godine) – prikazivali posvuda po Europi, pa tako i na južnoslavenskome području.

2. Distributivnost. Tehnički sve bolja prometna povezanost i organiziranost (razvoj poštanskog prometa, odnosno tehnički temeljena prometa – željeznica, parobroda, automobilske prometa) omogućavala je ažurniju i rasprostranjeniju distribuciju prenosivih kulturnih proizvoda. Prve su filmske programe i laku lumièreovsku kameru putujući prikazivači nosili u kovčezima, putujući željeznicom ili brodom, ili pak u automobilima i kamionima (ponekad sa šatorom za prikazivanje filmova; usp. Kosanović, 1985: 136). Pritom je u pravilu bilo više prikazivača koji su istodobno obilazili različite gradove na jednome području, tako da je čak i rana distribucija filmova mogla obuhvatiti veća geografska područja u razmjerno kratkome razdoblju.¹³ Uspostava stalnih kinodvorana te na poštanskom prometu utemeljenih distribucija, specijaliziranih distributerskih tvrtki i pošiljaka te sustava najma kopija, učinila je filmsku distribuciju mrežno rasprostranjenom.¹⁴ Isti filmski programi postali su naširoko dostupnima u kinomreži, tj. pretežito u većim gradovima, uz održavanje i putujućih prikazivanja.¹⁵

¹² Prvu je seriju projekcija u organizaciji vlasnika Prvog hrvatskog fotografsko-artističkog zavoda, Rudolfa Mosingera i Lavoslava Breyera, u zagrebačkom Kolu izveo bečki vlasnik filmske aparature i kopija filmova Samuel Hoffman. Sljedeću projekciju održao je u "gornjoj dvorani reštauracije Reisinger" Charles Crassé iz Graza; u Zadru je projekciju izveo Talijan Angelo Curriel, gostujući svojom *Polioramom Curriel*, itd. Tek sljedeće godine najavljeno je gostovanje Cinematographe Lumière, vjerojatno Heinricha Pegana, suradnika tršćanskog zastupnika braće Lumière. Većinom su to bili putujući prikazivači (usp. Kosanović, 1985: 125–131).

¹³ Usporedi Kosanovićev paralelni pregled gotovo istodobnog širenja kinematografije te kolanja filmskih programa po južnoslavenskom području do kraja Prvoga svjetskoga rata (Kosanović, 1985).

¹⁴ Stalna se kina na hrvatskom području organiziraju u većim gradovima od 1906. (u Zagrebu, Dubrovniku, Rijeci, Splitu, Puli...), a koriste se, isprva, filmovima iz distributerskih centara susjednih velikih gradova (Beča, Budimpešte, Trsta; usp. Kosanović, 1985: 142). Razvojem mreže stalnih kina osnivaju se distributerske tvrtke i u Hrvatskoj. Npr. 1911. u Karlovcu djeluje Zavod za iznajmljivanje filmova Royal, a početkom 1913. u Zagrebu se osniva Uranija – hrvatski zavod za posuđivanje filmova (Kosanović, 1985: 142). Postupno Zagreb postaje središtem distribucijskih tvrtki za južnoslavensko područje, što ostaje sve do Drugoga svjetskoga rata.

¹⁵ Kako je područje Hrvatske bilo nejednako pokriveno stalnim kinima, s mnogim krajevima bez kina, praksa putujućih kina i filmskih operatera održala se sve do novijega doba (do širega prodora televizije 1970-ih i nadalje), poslije često koncipiranih više prosvjetno nego komercijalno (npr. putujuće kino Škole narodnog zdravlja u međuraču, ili putujući operateri Filmoteke 16 1960-ih i 70-ih; usp. Majcen, 2001; Škrabalo, 1998; Turković i Majcen, 2003).

3. Vizualizacijske (percepcijske) razrade. Mehanizirane reprodukcije tehnike – uz druge procese – pridonijele su demokratizaciji djela visoke kulture, tj. njihovoj široj i jeftinijoj dostupnosti, ali je cijeli taj proces veće dostupnosti bio aktiviran zbog osobitih *vizualizacijskih vrijednosti* koje je donosio film.

Naime, oduvijek je *vizualizacija* (u crkvenom slikarstvu, kiparstvu, simboličkom obilježavanju, ali i u sklopu znanstvenih djela i udžbenika)¹⁶ bila onom stranom visoke kulture koja je njezine imaginativne i spoznajne sadržaje činila doživljajno upečatljivijima svima koji su im bili izloženi bez obzira na to bila riječ o obrazovanima ili nepismenom dijelu pučanstva. Perceptivna detaljnost i perceptivno temeljena prepoznatljivost prizora u slikovnim djelima činila je sadržaje pristupačnijim i materijalom bogatijim izvorom spoznaja i emotivno obojenih doživljaja nego što su to bile verbalne predaje i pouke (Turković, 1994).

Tiskarske tehnike reproduciranja i množenja slika modernoga doba, objavljivanje ilustracija po ilustriranim časopisima (tzv. magazinima), pučkim kalendarima, širenje plakata, razglednica i dr. učinilo je vizualizacijsku stranu kulture industrijskog društva progresivno sve rasprostranjenijom, sve prisutnijom i važnijom. To više što se pismenost u mnogim zemljama širila ipak nešto sporije od dinamična prodora i raspoloživosti tiskovina. To osobito vrijedi za hrvatske krajeve s kraja 19. i početka 20. stoljeća, gdje je većina stanovništva još uvijek bila nepismena. Film se pokazao fascinantnim i nepismenima, a takav je bio i visokoobrazovanima, kako su na to upućivali navedeni tekstovi prvih reakcija.¹⁷

Važno je uočiti da je ova vizualizacijska uvjerljivost filma bila podjednako djelotvorna u dokumentarističkome krilu filmovanja, kao i u igrano-imaginacijskome, fikcionalnom. I igrani je film svoje i najizmišljenije prizore pružao u perceptivnome, očevidačkome bogatstvu, što ih je činilo doživljajima iste razine uvjerljivosti kao i snimateljski zatečene dokumentarističke snimke, te je to bilo ključni činitelj tolike privlačnosti tzv. *trik-filmova*, fantastične vrste filma, u kojima se – poput iluzionista – postizala visoka perceptivna uvjerljivost inače perceptivno nemogućih efekata, vrste koju je moćno inaugurirao George Méliès.¹⁸

4. Javno-spoznajna funkcija filma. Iako općenito fascinantna, upečatljivost filma nadvisivala je sve dotadašnje vizualizacije, pa i one fotografske, u svojoj *dokumentarističnosti* – u svojoj svjedočiteljsko-spoznajnoj dojmivosti. Prevladavajući i snažan polazni temelj korištenja i populariziranja filma, i u svijetu i u Hrvatskoj, bio je zato – dokumentacijski. Filmska snimka, kao i fotografska, imala je, s jedne strane, funkciju arhiviranja tekuće suvremenosti za uporabu suvremenicima – za višestruku, ponavljaju i dulju *spoznajnu*

¹⁶ O široj rasprostranjenosti i važnosti vizualizacija usp. Kemp, 2000.

¹⁷ U *Smotri dalmatinskoj* (6/1, 7/1–2) pedagog i školski upravitelj iz Zadra, potpisan kao J. Grčić, ustvrdio je o uporabi filma u školskom odgoju: "Dosadašnje ilustracije ne mogu nikako da zamijene žive slike, jer su one što i lješine prema živom organizmu. Ima više puta i takovih dogogajaja, koji se ne mogu ni riječju, ni kistom opisati, kao n. pr. erupcija vulkana, gubanje topovskog taneta itd.; ali kinematografija to može krasno i istinski da prikaže, jer njezina je suština u gibanju." (navedeno u Majcen, 2001: 60).

¹⁸ Uvođenje zvučnoga filma samo je ojačalo ovu mjeru *perceptivne* uvjerljivosti filma. Prizorna obuhvaćenost promatrača – dojam da je gledatelj filma promatrački uvučen u prikazani prizor filma – još je uvećana uvođenjem prizornih zvukova (šumova, sinkronog dijaloga i prizorne glazbe) i činjenicom da su prizorni zvukovi još naglašenije (i to auditivno-perceptivno, a ne samo predodžbeno) podsjećali na prostiranje i prisutnost prizora izvan vidnoga polja (izvan kadra).

uporabu, i to za očevidačku uporabu, jer je film ono što prikazuje pružao kao svojevrsan očevid za uvučena promatrača.¹⁹ Dodatno i važno, to je arhiviranje – zapisivačko pohranjivanje – bilo automatsko-optički zajamčene vjernosti, zajamčene točnosti i, smatralo se, nedvojbene perceptivne pouzdanosti.²⁰ Na onome što je nudio film mogle su se, smatralo se, formirati najraznovrsnije zamjedbene-iskustveno utemeljene spoznaje o svijetu.

I doista, prvi programi filmova bili su prevladavajuće dokumentarni, jednokolutne bilješke svakodnevnih prizora, panorama gradova, neke parade ili svečanog društvenog događaja. Ti su filmovi bili – uz ilustrirane novine i knjige, te uz razglednice – jedini vizualni dokumenti o izgledu stranoga i udaljenoga svijeta što su tada bili raspoloživi u Hrvatskoj. U tim se uvezenim filmovima moglo upoznati s izgledom mnogih krajeva, arhitekture, gradskih ulica, vozila, ljudi i njihova ovakva ili onakva ponašanja..., bili su, dakle, poveznicom sa širim zemaljskim i civilizacijskim okruženjem, čimbenikom razrade globalnog povezivanja, internacionalne komunikacijske integracije, a to je bilo snažnim obilježjem modernizacije. Nakon gledanja mnogobrojnih dokumentarnih filmova predodžbe o svijetu nisu više mogle biti ograničene na lokalno okruženje s nejasnim predodžbama o širem nacionalnom i svjetskom okruženju – postale su obuhvatnije i konkretnije.

Filmovi su ujedno izravno pomagali i vizualnom upoznavanju s vlastitom zemljom kako su zaredala snimanja po Hrvatskoj²¹ – poticali su na svojevrsno javno posredovano *samoupoznavanje*, izgradnju samosvijesti o vlastitu nacionalnu prostoru i sastavu. Javnosamospoznajna funkcija bila je u temelju pokretanja dokumentaristički temeljene nacionalne proizvodnje, često s propagandno-integracijskim ciljem. Mnogobrojne snimke osobitosti i ljepota hrvatskih krajeva, koje su bile dijelom često i državno sponzoriranih projekata (usp. Turković i Majcen, 2003: 23–31), rađene su sa svrhom širenja nacionalne svijesti, tj. znanja što će potkrijepiti patriotizam, svijest o *vrijednosti* vlastite zemlje. Ovaj propagandno obojen dokumentarizam – izrazit i u standardnoj amaterskoj produkciji – osobito je jačao u kriznim trenucima ratova (balkanskih ratova, Prvoga i Drugoga svjetskoga

¹⁹ Učinak očevidačke obuhvaćenosti prikazanim prizorom zapravo je razvojna izvedenica iz renesansnoga perspektivistički razrađivana prikazivanja, mimetičnosti (Turković, 2002: 40–42). Temelj renesansne perspektivnosti bio je u pronalaženju i postupnom uvođenju načela optičko-geometrijske projekcije trodimenzionalnog prizora na dvodimenzionalnu površinu slike, projekcije koja se temelji na istovrsnim načelima na kojima se temelji optička projekcija svijeta na mrežnicu oka. Rezultat je bio u visokospecifičnu indiciranju dubinskih prizornih rasporeda na dvodimenzionalnoj plohi, ali i u visokospecifičnu indiciranju točke s koje se gleda prizor. Jedan vid takva projekcijski precizna smještanja točke promatranja u prikazani prizor bio je naglašena predodžba da perspektivno prikazan prizor na slici, osobito onaj na filmu, tipično ne završava na granicama slike – izrezu slike – nego se, podrazumijevano, prostire uokolo točke promatranja, te da on može u svakome trenutku biti doveden u vidno polje.

²⁰ Iako danas postoji glasno teorijsko krilo što osporava ovo podrazumijevanje o objektivističnosti i empirijskoj pouzdanosti filmske (i fotografske) registracije svijeta tvrdnjom o višestupanjskoj manipulaciji kroz koju prolazi svako snimanje (usp. npr. Beattie, 2004: 13–14; Pronay, 1976), izvorni prihvati filma je – kako se to u navodima s početka teksta razabire – bio vrlo spontano i snažno uvjetovan upravo zdravorazumskim dojmom o objektivističnosti i velikoj faktografskoj pouzdanosti fotografsko-filmskog zapisa, većoj od, kako se to doživljavalo, bilo kojeg drugog tipa mimetičkog prikazivanja postojećih stvari. (Usporedi, također, polemiku s ovim manipulacijskim argumentom protiv objektivističnosti fotografije u Carroll, 1988: 106–127.)

²¹ Osim prevladavajuće prisutnosti snimaka iz svih krajeva svijeta u gostujućim ranim filmskim programima, u njima su se mogli vidjeti i filmovi kao *Bura na moru kod Opatije* (1898), *Novi zagrebački prizori* (1899), *Korzo na Rijeci* (1899), *Plaža u Crikvenici* (1903) i dr. (Kosanović, 1985: 157), sve vedute hrvatskih gradova, ponekad s oglašivačkim pozivom publici kako na filmu "Svatko može sam sebe viditi" (Kosanović, 1985: 155).

rata) i ideoloških svedržavnih preokreta (uspostava NDH za Drugoga svjetskoga rata; uspostava socijalističke jugoslavenske države nakon Drugoga svjetskoga rata).²²

5. Javnoobavijesna funkcija filma. Ima jedna izvedenica polazne dokumentarističnosti filma, doduše neujednačeno povijesno prisutna u programima kina, ali povremeno iznimno važna, popularna i indikativna. To je pojava *filmskih žurnala* (usp. Pronay, 1976).

Snimajući "zbivše događaje" – one koji se doista zbivaju pred kamerom – film se zapravo nametnuo kao izvjestitelj o njima. Žurnali su taj izvjestiteljski aspekt filma izvukli u prvi plan, specijalizirali se za njega, povezujući izravno film s tada već artikuliranom *informativnom, javnoobavijesnom* funkcijom *novina*, kojom se publiku održava u tijeku s potencijalno ili stvarno globalno društveno važnim zbivanjima – toliko karakterističnom za industrijsku, modernizacijsku civilizaciju.

Već su u najranijim dokumentarističkim snimkama važnu ulogu imali pojedinačni jednokolturni filmovi o nekom važnom aktualnom državnom događaju ili o događaju iz života važnih političkih i javnih osoba – tzv. *aktualnosti*.²³ No važnu je promjenu označavalo prikazivanje posebnog filmskog sklopa sastavljenog od niza slika o različitim događajima, a taj se sklop – po ugledanju na generički naziv za novine – nazivalo *filmskim žurnalom*. Filmski žurnali bili su sastavljeni od pojedinačnih *vijesti* ili *novosti*. U Hrvatskoj je Josip Halla, jedan od pionira među hrvatskim snimateljima, bio dopisnik francuske tvrtke Éclair te je snimao priloge za njihov žurnal (*Éclair-Journal*), koji se vjerojatno prikazivao i u Hrvatskoj (usp. Kosanović, 1985: 161). Tijekom Prvoga svjetskoga rata filmski žurnali iz Austrije i Njemačke javljali su se kao filmska svjedočanstva o aktualnim ratnim zbivanjima poznatima iz novina,²⁴ a potom su se do Drugoga svjetskoga rata zaredali, razmjerno kratkovjeki, pokušaji da se pokrenu hrvatski filmski žurnali (ili "magazini", kako ih se još zvalo).²⁵

²² Zapravo, proizvodni kontinuitet u Hrvatskoj nije – sve do kraja 1940-ih – održavao igrani film, nego upravo kratki *dokumentarni*, u svim njegovim uporabnim disciplinama (kulturni film; nastavni film; zdravstveno-propagandni i političko-propagandni film, filmske novosti...). Dok su u razdoblju do Drugoga svjetskoga rata poduzeća specijalizirana za proizvodnju igranog filma u Hrvatskoj bila iznimno rijetka, priličan je bio broj kratkovječnih poduzeća, ali i ustanova, što su se prihvaćale proizvodnje dokumentarnoga filma (Balkan film, Stella, Ocean film, Star film, Braća hrvatskog zmaja, Svjetloton, Pan film – usp. Majcen, 2003), uz razmjerno plodnu proizvodnju amatera individualaca (usp. Popović, 2003). A u tom razdoblju bilo je institucionalno dugovječnijih i plodnijih proizvođača kratkometražnoga filma (Škola narodnog zdravlja i Zora film – zavod za nacionalno edukativni film). Tijekom Drugoga svjetskoga rata osobito je plodnu patriotsko-dokumentarističku proizvodnju imalo je Državno slikopisno poduzeće "Hrvatski slikopis", a nakon Drugoga svjetskog rata je doista ekstenzivna bila proizvodnja Jadran filma, Nastavnog filma (poslije preimenovanog u Zora film), Zagreb filma te Filmoteke 16.

²³ Npr. u sklopu ranih programa filmova u Hrvatskoj su se prikazivali i ovakvi naslovi: *Dolazak ruskog cara u Pariz* (predstava siječnja 1897), *Pokretni trotoar na Pariškoj izložbi* (snimke s Pariške izložbe, predstava 1900), potom niz ratnih filmova – izvještaja iz rata (*Burski rat*; filmovi iz balkanskih ratova), osobito za svjetskih ratova (tijekom Prvoga: *Scene iz rata*, *Marširajući protiv Srbije*, *Bitka na Drinjači* i dr.; usp. Kosanović, 1985: 134–145).

²⁴ Kosanović navodi kako su se u Hrvatskoj tijekom rata prikazivali austrijski i njemački filmski žurnali, "*Saša ratni žurnal*, *Aiko ratni žurnal*, *Mester ratni žurnal*" (Kosanović, 1985: 145).

²⁵ Kosanović bilježi pojavu *Star film žurnala* koji je proizvela tvrtka Urania i Star dd. Osijek (Kosanović, 1985: 156). Majcen spominje kako je filmsko poduzeće Croatia počelo izdavanjem "prvog hrvatskog filmskog žurnala" 1917. (Majcen, 1998: 23), početkom 1930-ih tvrtka Zvono, narodna filmska industrija izdavala je nekoliko

Redoviti žurnali javili su se u Hrvatskoj tek za Drugoga svjetskoga rata i poslije, kao važan dio dviju ideologiziranih država koje su dale filmu prvorazrednu prosvjetnu i propagandnu važnost i krenule ga sustavno razvijati – NDH (Nezavisna Država Hrvatska pod talijanskom i njemačkom okupacijom – 1941–45) i socijalističke Jugoslavije, nakon rata.²⁶ Taj je žurnal postao iznimno važnom sastavnicom kinoprograma sve do prevlasti televizije (koja je postupno posve preuzela tu žurnalsku vrstu svojim *Dnevnikom*). Nova su se izdanja filmskog žurnala obvezno prikazivala u kinima prije igranoga filma (kao predigra) i bila iznimno popularna,²⁷ sve dok televizija nije posve preuzela filmski žurnalizam.

Ti su žurnali za najširu publiku – i onu koja nije čitala novine, ali je povremeno išla u kino – perceptivno podrobno artikulirali predodžbu o području važne nacionalne i svjetske javnosti. Pridonosili su upravo *konstituiranju javne sfere*, koja teži obuhvatiti sveukupno građanstvo (što je efekt demokratizacijskog vida modernizacije). Uostalom, upravo je svijest o važnoj ulozi sustava vijesti u konstituiranju *javnoga mnijenja* i bila u temelju sustavna njegovanja proizvodnje filmskih žurnala u ideologiziranim državnim sustavima (odnosno u ideologiziranim situacijama, kakve su ratne).²⁸

5. Zabavno-imaginacijska funkcija filma. Iako je film izumljen i sa znanstveno-spoznajnim ciljevima na umu, a korišten kao spoznajno-obavijesni izvor i artikulatorka, njegova je pojava,

filmskih žurnala (Majcen, 2001: 139), a Zora film je u drugoj polovici 1930-ih izdavao desetak brojeva žurnala nazvanih *Zora magazin* (Majcen, 2001: 146).

²⁶ U NDH pokrenut je dodatak njemačkim i talijanskim žurnalima *Hrvatska u rieči i slici*, a potom i *Hrvatski slikopisni tjednik*, koji je izlazio dva puta na mjesec, a potom i tjedno (ukupno 180 brojeva žurnala; usp. Majcen, 2001: 159; neki brojevi dostupni su na www.youtubecom). Još u sklopu partizanske vojske i njezine filmske sekcije, 1945. izdano je nekoliko brojeva filmskoga žurnala *Kinohronika* (Škrabalo, 1998: 139), a od 1946. u sklopu nove države, Federativne Narodne Republike Jugoslavije, prvi su žurnali – *Filmske novosti* – počeli izlaziti naizmjenice u Zagrebu i Beogradu, da bi se posve prebacili u tadašnji glavni grad Beograd kao "žurnal 'saveznog značaja'" (Škrabalo, 1998: 143), s priložima iz svih republika, pa tako i Hrvatske. (Od 1955. žurnal proizvodi filmsko poduzeće Filmske novosti, s dopisnicima iz svih krajeva.)

²⁷ *Filmske novosti* bile su toliko popularne da su kina, koja su dugo imala zakonsku obvezu prikazivanja nekog kratkog filma kao predigre cjelovečernjem filmu, radije ponavljala isti broj *Filmskih novosti* pri smjeni programa, nego da prikažu neki slabije popularni dokumentarni, animirani ili rijedak kratki igrani film. Naime, popularnost dokumentarističke sastavnice filmskoga programa progresivno je opadala s postupnom prevlašću igranoga filma većih dužina i složenije naracije u programima kina (usp. Musser, 2004/1991). Autonomni dokumentarni filmovi sve su rjeđe bili sastavnicom kinoprograma, a njihovu spoznajno-obavijesnu ulogu preuzeli su upravo filmski žurnali (usp. Pronay, 1976: 109–111). No važno je naglasiti kako istiskivanje dokumentarizma igranim filmom nije smanjilo *spoznajno-obavijesnu* ulogu filma. Upravo je igrani film postupno (osobito postajući dulji, scenski bogatiji) preuzeo polaznu ulogu održavanja spoznajno-obavijesnog dodira gledatelja sa širim svjetskim kontekstom, pa je zato dokumentarac, kao posebna filmska vrsta, mogao kliznuti na marginu. Naime, strani su igrani filmovi – a u Hrvatskoj su oni oduvijek imali prikazivačku prevlast (usp. Turković i Majcen, 2003: 19–20) – bez obzira na mjeru svoje izmišljenosti davali čak i mnogo raznolikije, i zorno razrađenije i bogatije, ali i cjelovitije uvide u različite civilizacijsko-kulturne svjetove drugih zemalja nego što su to ikada mogli dokumentarci, pa i sami filmski žurnali, kad su se ustalili.

²⁸ Doduše, konstitucija javnosti putem novina i filmskih žurnala (odnosno radija, pa potom televizije) bila je u socijalističkoj Jugoslaviji – kao i drugdje u doba rata (usp. Pronay, 1976) ideološki filtrirana i ulickana, propagandno tendenciozna. Ali, perceptivna je konkretnost filmske snimke itekako znala donositi nekontrolirani informacijski višak, odnosno dati gledatelju gradiva i za vlastitu interpretaciju različitu, pa i oprečnu onoj koju je nudio komentator žurnala, odnosno ideološki tendenciozna montažna konstrukcija. Svijest o tendencioznosti vijesti znala je biti prilično visoka jer su tu tendencioznost odavali mnogobrojni krajnje stereotipizirani ideološki frazemi, obigatorne ideološke etikete, na koje su ljudi oguglali.

kako je to uvodnom analizom prvih reakcija na filmsku projekciju naznačeno, odmah dobila izrazito *atrakcijsku, zabavljачku* funkciju: ljudi su bili zadivljeni, zatečeni, zaokupljeni...²⁹ Tu je atrakcijsku funkciju imala, kako smo vidjeli, sama filmska tehnika, ali upravo po tome što je omogućavala da prizori budu perceptivno živo prisutni usprkos svojoj odsutnosti iz stvarnog okoliša u kojem se film gledao. Iako je dokumentarizam, sa svojom spoznajno-obavijesnom funkcijom, kako smo upravo pokazali, bio polazno dominantan, zapravo su imaginativni poticaji (perceptivno dočaravanje stvarno neprisutnih svjetova) koje su pružali i dokumentarni i igrani filmski prizori bili ne samo glavni privlačitelji nego i prevladavajući kriterij što je presuđivao hoće li neki sadržaji zadržati pozornost gledatelja ili neće. Naime, o razradama ovih atrakcijskih potencijala ovisio je opstanak filma; kolebanja u popularnosti pojedinih vrsta filmova i pronalaženja uzorka koji će ponovno zaokupljati pozornost dio su razvojne dinamike filma.³⁰

Atraktivnost filma i održavanje te atraktivnosti kroz disciplinarno, vrstovno grananje i stilsku dinamiku bila je u srcu shvaćanja filma kao *zabave*, odnosno pripadnosti filma *industriji zabave* (usp. Turković, 1993; 1994a; 2005). Zabavnost kao kriterij javljala se posvuda gdje je film računao na širok – masovan – odaziv. Sve su se filmske vrste što su se uključivale u redovit kinoprogram – dakle u tržište masovne kulture – radile s imperativom zabavnosti, dakle i dokumentarci i filmski žurnali. Ali najuspješnije su razrade zabavljачkih potencijala filma ležale – povijesno potvrđeno – u *igranome filmu*, pa je postupno upravo igrani film s postojano razrađivanim *narativnim modelima*³¹ postao temeljem *filmske industrije*, prebacujući manje atraktivne i nezabavljачke tipove filma u odvojene kinematografske rukavce.³²

²⁹ Tom Gunning svojom je teorijom o *filmu atrakcije* utjecao na pojačanu svijest o atrakcijskom temelju ranoga filma (usp. Gunning, 1990).

³⁰ Mnogobrojna proučavanja razvoja filma upozoravaju na taj dinamizam između opadanja popularnosti polazno izrazito privlačnih tipova filmova i pojave drugačijih rješenja koja oživljavaju zanimanje. Usporedi npr. Williamsovo objašnjenje pada popularnosti Lumièreevih filmova uz konačno njihovo odustajanje od proizvodnje (Williams, 1992: 31), Musserovu analizu Edisonove, odnosno američanske borbe s konkurencijom (Musser, 2004), a Pronayjevo praćenje uspona i padova pojedinih proizvodnih tipova filmskih žurnala (Pronay, 1976).

³¹ Suvremena filmska teorija i tumačilački orijentirana povijest filma uzela je za svoj poseban zadatak protumačiti razloge za prijelaz s prevlasti dokumentarnoga filma na prevlast igranoga (usp. cijelo poglavlje posvećeno tome u Grieveson i Krämer, ur., 2004: 77–134), odnosno posvećuju se istraživanju koji su to atrakcijski (psihološki) potencijali filmske naracije koji su pridonijeli popularnosti *fabularnoga filma* (usp. npr. Turković, 1990; Carroll, 1996).

³² Prevlasću igranoga filma u kinima, proizvodnja autonomnih dokumentaraca prešla je u centre što su ovisili o sponzorstvima (bilo države, bilo nekih industrija; usp. Beattie, 2004: 40–43); stoga je tako, kako smo pokazali, bilo i s hrvatskim dokumentarizmom. Smanjene mogućnosti prikazivanja dokumentaraca u kinima poticale su na stvaranje posebnih prikazivačkih mjesta (u kinoklubovima, školama, odnosno na specijaliziranim festivalima). Proizvodnja edukacijskih filmova bila je oduvijek predmetom posebnih poduzeća, posebnih subvencija i posebne distribucije (u Hrvatskoj npr. Škole narodnoga zdravlja, Zora filma, Filmoteke 16; usp. Majcen, 2001). Od filmske industrije naglašeno su se odvajale amaterske proizvodne i recepcijske sredine, kao i avangardne, eksperimentalne, s kinoklubovima i amaterskim revijama kao mjestom prihvata. Kinematografija je postupno prestala biti sredina ujedinjena tržištem. Iako se proizvodnja igranoga filma za redovita kina tretirala kao jedinstvena filmska industrija, te se, kad se govori o filmu i kinematografiji, pomišlja ponajviše na nju, od 1930-ih nadalje riječ je o vrlo heterogenom kinematografskom području, koje je postalo još heterogenije pojavom televizije i elektroničkih medija za pokretnu sliku.

U igranom se filmu zapravo iskušavalo na perceptivno konkretan i podroban, očevidajući prisutan, a spoznajno i emotivno zaokupljujući način različite modele funkcioniranja svijeta u sklopu žanrovski uraznoličene narativne strukture i taj aspekt filma imao je zarana temeljitu djelotvornost, dobivajući time i osobit status u dnevnom maštalačkom životu svoje publike.³³

Naravno, to ogledavanje u različitim modelima funkcioniranja svijeta što ga je nudio žanrovski razgranat narativni film u Hrvatskoj je u velikom, polustoljetnome razdoblju bilo vezano gotovo isključivo uz strani igrani film (usp. Turković i Majcen, 2003: 108).³⁴ Strani igrani film – uz mnoge druge vidove – pružao je također stalne poželjne uzorke modernizacije (u primjercima modernih zapadnjačkih ambijenata, moderne tehničke opremljenosti ambijenata – automobilskeg prometa, telefonskih veza, odjevne mode, modernih oblika zabave – mjuzikla, *jazza*, pop-glazbe i dr.), pa je važno formirao zapadnjačku orijentaciju koja trajno obilježava imaginarij hrvatskog urbanog stanovništva 20. stoljeća.³⁵ Međutim, čim je osigurana trajna proizvodnja igranih cjelovečernjih filmova u socijalističkoj Jugoslaviji (od kraja 1940-ih), povezana s povećanjem broja kina, jeftinoćom ulaznica i s osobitom kombinacijom poslijeratnog obnavljačkog populizma i poletnog reformističkog raspoloženja ranoga socijalizma, domaći igrani film (a onda se domaćim nije smatrao samo hrvatski nego i ini jugoslavenski film) postao je – kao i dokumentarac i žurnal – nositeljem javnoga nacionalnog samospoznavanja, ali nadasve domaćeg samopredočavalačkog imaginarija.³⁶ Domaći je film postizao visoku gledanost, glumci veliku popularnost (razvile su se domaće filmske zvijezde), a likovi i zbivanja filmskoga svijeta postali su predmetom stalna novinskog praćenja i uličnih i kućnih konverzacija.

Zaključak: temeljne značajke uloge filma u masovnim komunikacijama

Indikativno je da se moderan rast masovnog novinstva podudara s rastom filma, te se zato u udžbeničkim pregledima *masovnih komunikacija* – obvezno uz pregled razvoja novinstva kao

³³ Majcen je, istražujući hrvatski filmski tisak do 1945, upozorio ne samo na važne sekundarne refleksije filma – činjenicu da je film postao predmetom kontinuirana i široko rasprostranjena praćenja – nego i na moduse toga praćenja: detektiranje ne samo pedagoških nego i ekonomsko-promidžbenih, modnih, literarnih i drugih utjecaja filma. Upozorio je i na činjenicu kako je film postao publicistički privlačan već i zato što omasovljenje publicizma u prvoj polovici 20. st. podrazumijeva i žensku publiku, osobito zainteresiranu i za modne vidove filmova. (Majcen, 1998)

³⁴ Razlozi posve slabe prisutnosti domaće proizvedenih, hrvatskih filmova na repertoaru kina bili su ponajviše u slaba isplativost proizvodnje za malo tržište i nesuzdržana konkurencija uvezenih filmova (usp. Turković, Majcen, 2003: 19–22).

³⁵ Svijest o takvoj usmjerenosti publike, koja glavne imaginativne atrakcije i modernizacijske uzore izvlači iz zapadnjačkih filmova, bila je u temelju mnogobrojnih ideoloških napada na zapadnjački utjecaj u socijalističkoj Jugoslaviji (usp. polemike oko zapadnih filmova u Raspor, 1988: 134–140).

³⁶ Taj imaginarij, zanimljivo, bio je – barem 1950-ih i 60-ih – utoliko popularniji što je bio kontrastniji idoliziranoj zapadnjačkoj modernosti. Najveću su popularnost imali ili retrospektivni mitologizacijski ratni filmovi (ponajviše o partizanskoj borbi protiv nacista i fašista, posebno oni u maniri vesterna), te oni koji su uzvisivali seljačku, tzv. *narodnu* izvornost (poput primjerice *Svoga tela gospodara Fedora Hanžekovića*, 1957; *Vlaka bez voznog reda* Veljka Bulajića, 1959; *Breze* Antuna Babaje, 1967), a također i dio onih koji su naturalistički naglašavali primitivne vidove ovdašnjih, balkanskih, kultura (tzv. crni film; iako je taj trend bio popularan ponajprije kad ga je u obliku filmskih serija preuzela televizija: *Muzikanti*, *Kuda idu divlje svinje*).

najstarijeg medija masovnog komuniciranja – daje i pregled rasta filma, pa tek onda i radija, pa televizije, koja je u konačnici gotovo posve od filma preuzela ulogu u masovnim komunikacijama, ostavljajući, doduše, film još uvijek dijelom masovne umjetnosti (usp. Carroll, 1998), ali ne opravdavajući da ga se i nadalje smatra medijem masovnog komuniciranja (usp. Pronay, 1976: 117; Turković, 1996).

Među nabrojenim medijima postoji nekoliko ključnih poveznica.

1. Prvo, postojanje jednog prostornog objekta – *medija* – naširoko dostupnoga, a u sklopu kojega je dostupna glavnina djela danog komunikacijskog sustava. U slučaju novina to su tiskani papirnati primjerci novina; u slučaju filma to su ekrani u kinodvoranama; kod radija to su radioprijamnici, kod televizije – televizori, tj. televizijski prijamnici, a kod interneta – računalni monitori.

2. Druga poveznica jest *redovitost pojavljivanja* i stvaranja *stalne publike*, one koja redovito prati nova izdanja, premijere, odnosno novi program – pretežno u svojem kinu (svojim novinama, na svojoj radijskoj ili televizijskoj postaji, u svojoj videoteci, na svojim internetskim stranicama...). Uspostavom stalnih kina i dnevnoga programa tijekom cijele godine film je razmjerno brzo razvio tu regularnost – tek desetak godina nakon uvođenja u javnost.

3. Treće, otprva je film pratila programiranost – činjenica da se pojedina djela uključuju u vremenski (i prostorno u slučaju novina) strukturiran program raspoloživ na medijski jedinstvenu mjestu (usp. Turković, 2000; Williams, 1974). Filmske projekcije su i počele kao *programi* filmova – zbirka naslova različita tipa. Uspostavom stalnih kinodvorana i dnevnih projekcija raspored filmova po danima postao je dio programiranja – planiranja u koje će se vrijeme pokazati koji tip filmova, kojega dana u tjednu, u kojem razdoblju u godini da se planira premijera novoga filma, uz koje reklamne najave. Otprva se pravila razlika između programa za različitu publiku te se vodilo računa o tome u koje će se doba dana prikazivati određeni program (npr. obrazovni programi za djecu prikazivali su se ujutro i rano poslijepodne; usp. Majcen, 2001: 50–52; a seksualno izazovni programi – tzv. *parižke večeri* – kasno navečer; usp. Škrabalo, 1998: 29).

4. Četvrto, medije karakterizira upravo ova *vrstovna raznolikost filmova* u sklopu redovita programa. Kako izvještaji o prvim programima pokazuju, svaki se program nastojalo sastaviti s raznovrsnim tipom dokumentarnih filmova i različitim tipom igranih filmova. Primjerice razmjerno obvezatni dio ranih programa – u dokumentarnoj vrsti – bile su *panorame* gradova ili većih ulica, širi pogled na grad ili na ulicu (poput filma *Magdalenina ulica*); *aktualnosti* (eng. *topics*; *Prolaze francezke čete*), tj. neki važni slavljenički događaj ili ratna vijest; svojevrsne žanr-scene (npr. *Pralje u poslu*), tj. prizor nekog svakodnevnog posla ili situacije; komični igrani film (*Nasamareni truljar*).³⁷ Kad je prevlast dokumentarnog dijela programa preuzeo igrani dio programa, igrani su se filmovi žanrovski razlučili, pa su se osim komičnih

³⁷ Naslovi su uzeti iz programa održana u Reštauraciji Reisinger u Zagrebu, 5. siječnja 1897, što ga donosi Kosanović (1985: 126–127). Program se sastojao od sljedećih naslova: *Magdalenina ulica* (*Place de la Concorde*), *Veselo društvo* (*Partie d'écarté*), *Pralje u poslu* (*Laveuses /elles étendent le linge/*), *Prolaze francezke čete* (*Défilé* ili neki drugi naslov), *Svečanosti u Parizu* (*Paris: les souverains russes et le président de la République aux Champs Elysées*), *Nasamareni truljar* (*Une bonne farce /le chiffonnier/*), *Plivaonica* (*Bains de Diane à Milan*), *Pariški vlak* (*Arrivée d'un train en gare*).

filmova javljali trik-filmovi (koje je inicirao Méliès), povijesne i religijske slike, drame, filmovi potjere, željeznički filmovi i dr. (usp. Musser, 2004).

Sve su ove poveznice – uz one koje smo ocrtili u prethodnom odjeljku teksta – iznimno značajne. Redovita i dostupna pojava vrstovno višestruka programa u kinima stvarala je naviku vezanosti uz program, a ta je vezanost postajala trajnom jer su programi zadovoljavali raznovrsne doživljajne potrebe svojih gledatelja, jer je raspon programa pokrivaio gotovo sve ključne spoznajno-doživljajne pristupe svijetu (obavijesne, pojmovno-spoznajne, emotivno-doživljajne, vrijednosno-propagandne i dr.) i aktualno najvažnije tipove tema, odnosno tema za koje se mogao zainteresirati suvremeni gledatelj. A sve se to odvijalo pod uvjetima *združena, socijalizirana gledanja*. Naime, u slučaju filma riječ je o združenosti u istom prostoru kina, ali i virtualne, no vrlo prisutne združenosti svjetske publike – suvremenika, koji gledaju iste programe u otprilike istom vremenu (što je slučaj novina, radija i televizije).

Svi mediji masovne komunikacije – uključujući i rani film – imali su funkciju svojevrsne leibnitzovske monade: malog modela svemira u kojem se sadržava ukupan okolni svijet, odnosno u kojem se modeliraju ključni mogući aspekti okolnoga svijeta. Ti programi razvijali su stanovitu društvenu obvezu praćenja, jer su nudili kulturalno legitimiranu priliku (filtriranu za javnu diseminaciju i recepciju) da se ažurira temeljno kulturno objedinjavajuće znanje i vrijednosni sustav široke publike.

Film je tako, barem u svojem ranom razdoblju, doista postao ključnim čimbenikom modernizacije: demokratizacije kulture i participacije u najvažnijem – u javnoj, svjetski, ali i nacionalno relevantnoj, obaviještenosti, te u zajedničkim doživljajnim, spoznajnim i akcijskim vrijednostima.

Literatura

- Abel, Richard, 2004, "The Cinema of Attractions in France, 1896–1904", u: Grieveson, Krämer (ur.), str. 63–75.
- Beattie, Keith, 2004, *Documentary Screen: Non Fiction Film and Television*, New York: Palgrave
- Carroll, Noël, 1988, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York: Columbia University Press
- Carroll, Noël, 1996, "The Power of Movies", u: *Teorizing the Moving Image*. New York: Cambridge University Press, str. 78–93.
- Carroll, Noël, 1998, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford University Press
- Goldstein, Ivo, 2003, *Hrvatska povijest*. Zagreb: Novi Liber
- Grieveson, Lee i Krämer, Peter (ur.), 2004, *The Silent Cinema Reader*, London – New York: Routledge
- Grieveson, Lee i Krämer, Peter, 2004, "Introduction", u: Grieveson i Krämer (ur.), str. 1–10.
- Gross, Mirjana, 1996, "Modernizam", *Hrvatski leksikon*, Zagreb: Naklada Leksikon, str. 124–125.
- Gross, Mirjana i Szabo, Agneza, 1992, *Prema hrvatskome građanskom društvu*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Gunning, Tom, 1990, "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant.Garde", u Thomas Elsaesser (ur.). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute
- Karaman, Igor, 2000, *Hrvatska na pragu modernizacije (1750–1918)*, Zagreb: Naklada Ljevak, str. 13–45.
- Kemp, Martin, 1990, *The Science of Art*, New Haven and London: Yale University Press
- Kemp, Martin, 2000, *Visualizations*, Oxford University Press
- Kosanović, Dejan, 1985, *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije: 1896-1918*, Beograd: Institut za film – Univerzitet umetnosti
- Kosanović, Dejan, 2005, "Inostrana snimanja igranih filmova u Hrvatskoj do 1941.", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 11, br. 42, str. 129–142.
- Majcen, Vjekoslav, 1995a, "Prvi zagrebački kinematografi", *Hrvatski filmski ljetopis*, god 1, br. 1–2, str. 100–107.
- Majcen, Vjekoslav, 1995b, *Filmska djelatnost Škole narodnog zdravlja "Andrija Štampar" (1926.–1960.)*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka
- Majcen, Vjekoslav, 1998, *Hrvatski filmski tisak do 1945. godine*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka

- Majcen, Vjekoslav, 2001, *Obrazovni film: pregled povijesti hrvatskog obrazovnog filma*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka
- McQuail, Denis, 2000, *McQuail's Mass Communication Theory*, London: Sage
- Musser, Charles, 2004. [1991], "Moving towards fictional narratives: Story film become the dominant product, 1903–1904", u: Grieveson i Krämer (ur.), str. 87–102.
- Nisbet, Robert A., 2004., "The Idea of Progress", *Online Library of Liberty*, 13. ožujka 2004. <<http://oll.libertyfund.org/Essays/Bibliographical/Nisbet0190/Progress.html>> (izvorno objavljeno u *Literature of Liberty*, god. II, br. 1, January/March 1979)
- Pelc, Milan, 2002, *Pismo, knjiga, slika: uvod u povijest informacijske kulture*, Zagreb: Golden marketing
- Petak, Antun, 1992, *Tehnička kultura u Hrvatskoj*, Zagreb: Hrvatska zajednica tehničke kulture
- Polimac, Nenad (ur.), 1985, *Branko Bauer*, Zagreb: CEKADE
- Popović, Duško (ur.), 2003, *Kinoklub Zagreb: filmovi snimljeni od 1928. do 2003.*, Zagreb: Hrvatski filmski savez – Kinoklub Zagreb
- Pronay, Nicholas, 1976, "The Newsreels: the Illusion of Actuality", u: Paul Smith (ur.), *The Historian and Film*, London – New York: Cambridge University Press, str. 95–119.
- Raspor, Vicko, 1988, *Riječ o filmu*, Beograd: Institut za film
- Rogić, Ivan, 2003, "Što se dogodilo u Zagrebu", u: Vukić (ur.), str. 16–32.
- Spehnyak, Katarina, 2003, "Zagreb na putu modernizacije", u: Vukić (ur.), str. 40–61.
- Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj. 1896.–1997.*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Turković, Hrvoje, 1990, "Privlačnost fabulizma", *Republika*, br. 5–6, svibanj–lipanj, str. 56–69.
- Turković, Hrvoje, 1993, "'Zabavni film', 'zabavna književnost' – što je to? (I)", *Republika*, god. XLIX, br. 9–10, rujan–listopad, str. 103–116.
- Turković, Hrvoje, 1994a, "Zabavljaštvo, populističnost i 'visoka umjetnost' ('zabavni film', 'zabavna književnost' – što je to?) (II.)", *Republika*, god. XLIX (tj. L), br. 1–3, siječanj–veljača–ožujak, str. 61–74.
- Turković, Hrvoje, 1994b, "Pojmovni iskaz: od slikovnoga do govornoga i natrag", *Republika*, god. L, br. 9–10, rujan–listopad 1994, str. 47–56.
- Turković, Hrvoje, 1996, "Televizija prema filmu", u: *Umijeće filma: esejistički uvod u film i filmologiju*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 135–152. (pretisak u: H. Turković, 2008, *Narav televizije*, Zagreb: Meandar medija)
- Turković, Hrvoje, 2000, "Programska narav televizije", *Zapis*, posebni broj, Škola medijske kulture, pretisak u: H. Turković, 2008, *Narav televizije*, Zagreb: Meandar medija
- Turković, Hrvoje, 2002, *Razumijevanje perspektive*. Zagreb: Durieux
- Turković, Hrvoje i Majcen, Vjekoslav, 2003, *Hrvatska kinematografija*, Zagreb: Ministarstvo kulture – Hrvatski filmski savez
- Turković, Hrvoje, 2005, *Film: zabava, žanr, stil*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Turković, Hrvoje, 2007, *Narav televizije*, Zagreb: Meandar media
- Vukić, Feđa (ur.), 2003, *Zagreb: modernost i grad*, Zagreb: AGM
- Williams, Raymond, 1974, *Television: Technology and Cultural Form*, London: Fontana
- Williams, Alan, 1992, *Republic of Images: A History of French Filmmaking*, Cambridge – London: Harvard University Press