

Modernost i vernakularnost u amaterskim filmovima Oktavijana Miletića

Tomić, Janica

Source / Izvornik: **Umjetnost riječi : Časopis za znanost o književnosti, izvedbenoj umjetnosti i filmu, 2017, 61, 287 - 309**

Journal article, Published version

Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:919600>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-27**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Janica T O M I Ć (Odsjek za anglistiku Filozofskog fakulteta
Sveučilišta u Zagrebu)

jtomic@ffzg.hr

MODERNITET I VERNAKULARNOST U AMATERSKIM FILMOVIMA OKTAVIJANA MILETIĆA

Primljeno: 7. 9. 2017.

UDK: 791.633-051Miletić, O.

791(497.5)

Modernitet je istaknuta tema na sjecištima suvremene filmske i kulturalne teorije, naročito u pristupima povijesti nijemog filma. Metodologija takvih “kulturalističkih” pristupa našla se u žarištu metateorijske debate pa prvo poglavlje rada sažima relevantne priloge i zaključke diskusije. U fokusu je rada koncept *vernakularnog modernizma* i srodni filmološki pojmovi. Za primjer je uzet korpus hrvatskih nijemih dokumentarnih filmova opisanih u publikaciji *Filmovi u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu 1904-1940*, koji odgovaraju kategoriji putopisnog, i to “gradskog” filma. Na toj podlozi rad analizira vernakularnu izvedbu gradske simfonije u filmu *Zagreb u svjetlu velegrada* (1934) Oktavijana Miletića.

Ključne riječi: modernitet, vernakularni modernizam, Oktavijan Miletić, putopisni film, “gradski film”, gradske simfonije, *Zagreb u svjetlu velegrada* (1934)

287

Promišljanjem intermedijalnosti inherentne konceptu *filma atrakcije*¹ i posljedičnim otvaranjem povijesti nijemog filma prema drugim kulturnim i društvenim nizovima otvorena je i tema moderniteta kao “strujnog kruga diskurza” (Casetti 2008: 169) ili slično definiranog predmeta interesa u suvremenoj teoriji filma.² Klasičan filmološki interes za kinematografske činjenice, žurnalistički i cenzorski diskurz i druge aspekte filmske kulture

¹ *Film atrakcije* jest “povijesni oblik filmske prakse” koji dominira u kinematografiji do otprilike 1906. (Strauven 2006: 20; Gunning 1990).

² Tekst je doraden segment doktorske disertacije: *Filmske teorije moderniteta i tehnike mrežne naracije u švedskom filmu* (Tomić 2012).

isprepletao se s referencama na značajke moderniteta kako ih formuliraju filmske, estetičke, sociološke i ine teorije. Ističu se rane filmske teorije, posebno one širih kulturoloških zamaha, koje će služiti kao ilustracija isprepletenosti povijesti filma i drugih manifestacija modernosti te kao metodološka inspiracija. Među njima dominiraju reference na tekstove Siegfrieda Kracauera i Waltera Benjamina, i zbog fokusa na inače periferno shvaćene učinke moderniteta u svakodnevnom životu i zbog bitnih funkcija koje u njima ima filmski medij.

Simptomatičnost filma za pojavu i iskustvo moderniteta – riječima npr. Marshalla Bermana, za "kulturu šoka, brzine, diskontinuiteta i sl." (cit. prema Gunning 2006: 306) – tematizirat će se istodobno i u drugim poljima, u tekstovima koji će potom ulaziti i u polje interesa filmologije. Govorit će se u kišobranskim terminima o npr. "pristupima povijesti percepcije"³ – među kojima će se naći analogije između filmske i npr. "panoramatske percepcije"⁴ ili pak "utjelovljenog pogleda" (*embodied vision*)⁵ – svojstvenim pojavi modernih tehnologija, odnosno pripadnih vizualnih i osjetnih režima. S druge strane, raspon suvremenih kulturalnih teorija koje će ulaziti i u filmološku lekturu mogu ilustrirati npr. radovi Friedricha A. Kittlera u kojima su film i drugi "tehnološki mediji" postavljeni u središte analiza tzv. "diskurzivne mreže" 1900-ih, medijski orijentiranog koncepta srodnog Foucaultovim epistemama. Istovremeno, takva skica utjecaja uključuje i drukčije priloge imaginariju filma, tehnologije i njihovih učinaka, primjerice Pirandellov roman *Bilježnice operatora Serafina Gubbija* (1916/1925), koji su danas uobičajene reference filmoloških čitanja moderniteta.

Iako se polazište kulturalnih teorija vidno razlikuje od empirijski orijentiranih pristupa "odozdo" povjesničara filma, i sami su se povjesničari,

288

³ Bordwell se npr. koristi "pristupom povijesti pogleda" (Bordwell 2005: 178f), no preciznije bi bilo govoriti o povijestima percepcije, ne samo zbog rasprostranjenosti termina (i u hrv. prijevodu citiranog djela Wolfganga Schivelbuscha itd.) već i zbog koncepta šoka i tjelesnih reakcija, dakle šireg spektra učinaka na osjetni aparat koji se tematiziraju u ranim teorijama filma i moderniteta.

⁴ Pozivajući se najčešće na opis "panoramatske percepcije" u knjizi *Povijest putovanja željeznicom: o industrijalizaciji prostora i vremena u 19. stoljeću* W. Schivelbuscha (64ff; v. i Michelson 2003: 81).

⁵ V. npr. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (1990). Da revizionistička povijest ranog filma, međutim, nije svediva na neke od tih utjecaja, dokazuje npr. Mitchellov komentar Craryjeva rada kojem pretpostavlja pristup gledateljskim praksama revizionističkih povjesničara poput Miriam Hansen (Mitchell 1995: 19–21).

primjerice André Gaudreault i Tom Gunning, koristili modernitetom kao interpretativnim okvirom, ponavljajući pritom apel Jean-Louisa Comollija da se revidira “stanje nepropusnosti između povijesti i teorije filma” (Comolli 1982: 126; Gaudreault i Gunning 2006).

1. MODERNITET U FILMSKOJ TEORIJI

Rane pristaše filmoloških čitanja moderniteta nazivalo se npr. “njujorškom školom” jer je u New Yorku 1990-ih nastala većina pionirskih radova filmologa poput Toma Gunninga, Miriam Hansen, Lynne Kirby, Lauren Rabinovitz, Guiliane Bruno, Lea Charneyja i drugih. Povezivao ih je “interes za proučavanje pojava filmskog medija u kontekstu osjetnog okružja urbanog moderniteta, njegova odnos s tehnologijama prostora i vremena s kraja 19. stoljeća te interakcije sa supostojećim elementima nove kulture” (Singer 2001: 102).

“Teza o modernitetu” poznatija je etiketa za takve kulturološke analize ranog nijemog filma. Osmislili su je Charlie Keil i David Bordwell u više polemičkih tekstova (s poduljom razradom u Bordwellovoj knjizi *O povijesti filmskog stila*) u kojima su je kritizirali kao primjer “kulturalizma”, odnosno utjecaja kulturalne na filmsku teoriju i historiografiju (Bordwell 2005: 176–196; Gunning 2006: 302–315). Ben Singer, jedan od kasnijih pristaša filmskih teorija moderniteta, i sam se u početku branio od bauka “kulturalizma”, držeći da njegov razrađen prikaz proizvodnje modernosti u tekstualnim praksama vremena u knjizi *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts* nije dovoljan, zbog čega je u pomoć pozvao argumente prirodnih znanosti. Takva strategija podsjeća na Bordwellovu opasku o Benjaminu u kojoj kritiku revizionističkih kulturalnih čitanja širi na njegove teze: “Svoj najpoznatiji esej Benjamin započinje Valeryjevim citatom: ‘U posljednjih dvadeset godina ni materija, ni prostor, ni vrijeme nisu bili ono što su bili od pradavnih vremena.’ Benjamin nije dodao ‘barem ponekad’ ili ‘češće da nego ne’ ili ‘za određeni dio populacije’” (Bordwell 2005: 182).⁶ Ta je opaska simptomatična jer Bordwellova usputna kritika

⁶ Na takve kritike Benjaminu i srodnih autora odgovorio je npr. Robert Stam u knjizi *Film Theory: An Introduction* komentirajući pristupe filmskoj teoriji “[...] koji ne priznaju da se zaigranost, oksimoroni, paradoksi u tekstovima W. Benjaminu ili R. Barthesa ne mogu bez posljedica razbiti na suhoparan niz ‘tvrdnji’, na silogističku armaturu iz koje su iscijedeni svi

Benamina i idealtipskih konstrukcija reflektira širi problem neprepoznavanja legitimnosti socioloških, estetskih i inih teorija (moderniteta). Objašnjenje transformacije stila logično je središnja preokupacija Bordwellove knjige *O povijesti filmskog stila*, u kojoj se kritizira utjecaj kulturoloških čitanja jer "ni jedno od djela ne bavi se pitanjem kako obilježja modernosti mogu objasniti stilski kontinuitet i promjene u filmskoj praksi" (Bordwell 2005: 349). Problem, dakle, nastaje zbog očekivanja da teoretizacije odnosa filmskog medija i modernosti ponude izravna kauzalna objašnjenja evolucije filmskog stila (i da imaju ambiciju istiskivanja druge vrste istraživanja povijesti filma). Zbog te će se kauzalnosti, implicitne pojmu "teze" o modernitetu, Gunning ograđivati od takva etiketiranja svojeg opusa, Singer će uočavati nedostatke kritika "reduktivno shvaćene teze o modernitetu" (Singer 2001: 10), a Olsson nedavno zaključiti da "teza kao teza" i dalje traži pristaše zbog skromnijih ambicija autora koji usvajaju modernitet kao interpretativni okvir (Olsson 2009: 25). Olssonove analize švedskog nijemog filma, kao i njegova recentnija studija ranog američkog filmskog tiska primjer su kako klasične metode filmske historiografije (poput istraživanja razvoja narativnih struktura, distribucije i prikazivanja, cenzorskih praksi, diskurza o filmu u stručnim i drugim publikacijama) ne isključuju šire zaključke o modernitetu, već ih, upravo suprotno, omogućuju i potiču (v. Gunning 2006: 307).

Metodološke modele za filmološke teorije moderniteta trebalo je stoga potražiti ondje gdje su takvi pristupi uvreženiji, odnosno u općim postavkama susjednih humanističkih disciplina.⁷ Diskusija o filmskim teorijama moderniteta nije jenjavala, naprotiv, u novije je vrijeme postala zanimljiva zahvaljujući priložima koji su često i šire upozoravali na nedostatke Bordwellovih i sličnih sveopćih kritika interpretacije, "velike teorije" i sl. (v. Rodowick 2011; Turvey 2011). U vezi s tim zanimljiv je obrat u određenju same "teze o modernitetu" u kasnijem tekstu Bena Singera *The Ambimodernity of Early*

životni sokovi. Ponekad tenzije i dvosmislenost jesu poanta. Kao što filmska teorija nije neka vrsta konceptualne igre šaha koja vodi nepobitnom šah-matu. Teorije umjetnosti nisu u pravu ili krivu na isti način na koji su to znanstvene teorije. (Zapravo, neki bi rekli da i znanstvene teorije znaju baratati metaforama i približnim vrijednostima.) Nemoguće je diskreditirati Bazinov teorijski pokušaj obrane talijanskog neorealizma na isti način na koji se diskreditiraju argumenti zastarjelih 'znanstvenih' pristupa poput frenologije ili kranilogije" (Stam 2000: 8).

⁷ Kao što ih formulira primjerice teza o antimodernizmu Zorana Kravara: "Donekle slično kao što pjesnici neupućeni u teoriju stiha sastavljaju ispravne jedanaesterce ili heksametre, tako i antimodernistička očitovanja iscrtavaju prepoznatljive figure, koje naknadnom proučavatelju, 'školniku', omogućuju ne samo da lako i bezbolno apstrahira, nego i da pretpostavi kako je causa formalis tih figura na neki način djelovala u povijesnom kontekstu antimodernizma" (Kravar 2004: 35).

Cinema: Problems and Paradoxes in the Film-and-Modernity Discourse. Saževši “osnovne premise recentne filmske teorije zainteresirane za lociranje filмова u osjetnim, intelektualnim, institucionalnim i vernakularnim kontekstima moderniteta” (Singer 2009: 37), Singer se vraća vlastitim ranijim postavkama i prepoznaje slijepu ulicu u metateorijskim pokušajima da se “iscrtaju kauzalni odnosi” između filma i kulturnih determinanti (44). No dodaje da analiza diskurza i ne treba ići tim putem (odnosno odgovarati na pitanje jesu li kritičari bili u pravu kada su pisali o filmu kao simptomu urbanog moderniteta i utjecaju na čovjekov perceptivni aparat) te ističe važnost konteksta, kritičkih i drugih reakcija na film kao bitnog predmeta interesa povijesti filma (44–45).⁸

Čitatelju koji polazi od teorija drugih umjetnosti takva se podulja razrada temeljnih postavki može činiti začudnom, posebno ako mu je u ruke dospio neki od brojnih tekstova nastalih u posljednja dva desetljeća (poput knjige *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film* (2002) Giuliane Bruno) koji povezuju teme moderniteta, grada, filma i drugih umjetnosti, često na tragu esejistike i memoara ili u nekoj drugoj metodološki vrlo otvorenoj formi. Riječ je, međutim, o preglednom prikazu nekih od ključnih priloga diskusiji o povijesti filma sa znatnim međunarodnim odjekom, a čija je recepcija u hrvatskim okvirima uglavnom izostala.⁹

291

2. VERNAKULARNI MODERNIZAM

Među raznim čitanjima moderniteta na sjecištima kulturalne i filmske teorije izdvojiti ćemo jedan ponajprije filmološki pristup, odnosno kovanicu “vernakularni modernizam” Miriam Hansen. “Alternativni” ili slično nazvani modernizmi i moderniteti česta su tema u kulturalnoj teoriji i praksi.¹⁰ U

⁸ U recentnim se naslovima poput *Moving-picture Media and Modernity: Taking Inter-medial and Ephemeral Forms Seriously* može stoga pročitati da su argumenti “atrakcije-teze o modernitetu danas općeprihvaćen stav” (Christie 2015: 47).

⁹ Od gore citiranih priloga debati kod nas je prevedeno jedino djelo Davida Bordwella. Među rijetkim je iznimkama, što se tiče hrvatskih priloga toj temi, studija Hrvoja Turkovića *Film kao znak i sudionik modernizacije* (2011), no ona ostaje izvan struje međunarodnih meta-povijesnih rasprava kojima se ovaj rad bavi (primjerice, nastavlja se na opise modernizacije, odnosno manje na kulturalne teorije moderniteta koje se provlače gore ocrtanom diskusijom).

¹⁰ Osim “lokalizacije” opća su mjesta takvih teorija vernakularnih ili alternativnih modernizama i širenje interesa na tradicionalno izvanumjetničke prakse; npr. William J. T.

eseju *Classical cinema as vernacular modernism* Hansen se nadovezuje na takve redefinicije modernizma:

Već nekih desetak godina iz raznih se teorijskih smjerova izbacuju postojeće genealogije i iscertavaju se alternativne forme modernizma, na Zapadu i u drugim dijelovima svijeta [...] modernizam obuhvaća set kulturalnih i umjetničkih praksi koje bilježe i promišljaju procese modernizacije i iskustvo moderniteta, kao što su masovno proizvedeni i konzumirani fenomeni mode, arhitekture, dizajna, reklamiranja, fotografije, radija, filma i sl. Nazvala sam taj tip modernizma *vernakularnim* jer pojam kombinira dimenziju svakodnevnog s konotacijama jezičnog idioma, dijalekta, cirkulacije, prevodivosti itd. (Hansen 1999: 60)

292

U fokusu je eseja stoga širenje značenjskog opsega klasičnog narativnog stila, i to u svjetlu njegovih uporaba: od fascinacije Šklovskog i sovjetskih filmaša američkim “filmskim šundom” (60) do svakodnevnijih artikulacija ili “prijevoda” (68) klasičnog filma u američkim i drugim filmskim kulturama. Klasični se narativni stil iz te vizure promatra kao “svojevrsan prvi svjetski vernakular” koji je prenosio i prevodio iskustvo moderniteta, dakle istodobno funkcionirao kao medijator i kao polje refleksije o tom široko rasprostranjenom iskustvu (67f). Sam naslov teksta – *Classical cinema as vernacular modernism*, koji izjednačava klasični stil, odnosno njegove varijacije u vernakularnim izvedbama, s odmakom od norme koji povezujemo s modernizmom u umjetnosti – podriva opreku između klasičnog narativnog stila i modernizma, u čemu po nekim mišljenjima i leži važnost te teze M. Hansen (npr. Nagib 2014: 29f). Dalje će se u tekstu u tom smislu koristiti pojmom vernakularnog modernizma, kao i širim pojmom vernakularnog moderniteta koji se u tim djelima može iščitati, jer termin Miriam Hansen i srodni koncepti impliciraju i povezivanje umjetničkih i ostalih manifestacija moderniteta.

Pojam vernakularnog modernizma pokazao se utjecajnim i u drugim kontekstima u filmskoj i široj teoriji umjetnosti, primjerice u radovima o arhitekturi i urbanizmu (v. npr. Nagib 2014: 29 i 31; Gerow 2009: 81f; Ba-

Mitchell pisao je o erupciji “novih, revizionističkih povijesti modernizma”, u koje se uključuju “svjetovne” preokupacije poput masovne kulture, popularnih medija, “industrijskih”, “primitivnih” i inih “alternativnih modernističkih tradicija” (Mitchell 1995: 239; Hansen 1999). Među primjerima su publikacija i istoimena izložba Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu iz 2012. *Socijalizam i modernost: Umjetnost, kultura, politika 1950.-1974.* ili recentniji filmski program Hrvatskog filmskog saveza iz 2016. nazvan *Modernističke prakse socijalističke svakodnevice*. I u filmologiji brojni su srodni naslovi, v. npr. Danius 2002: 7f; Mattson i Wallenstein 2009.

garić 2014), pa ćemo za demonstraciju korisnosti analitičkog aparata uzeti primjer nijemog dokumentarnog gradskog filma.

“Gradski film” dominantno se upotrebljava kao nadžanrovska kategorija koja obuhvaća šarolik set dokumentarnih i igranih filmova, pri čemu je jedini kriterij selekcije neki oblik tematizacije grada (v. npr. Donald 1999 i 2002; Clarke 1997; Mazierska i Rascaroli 2003).¹¹ Među oglednim je primjerima u promišljanjima odnosa filma, grada i moderniteta skupina filmova iz 1920-ih i 1930-ih za koje se ustalio naziv *simfonije velegrada* ili *gradske simfonije* (*city symphony*). Gradske simfonije povezuje tema grada, odnosno “jednog dana u životu grada” panoramski prikazanog kroz kaleidoskop ambijenata i “aktera”, od buđenja i pokretanja gradskog mehanizma do smiraja. Kanonske su gradske simfonije npr. *Berlin, simfonija velegrada* (*Die Symphonie der Großstadt*, 1927) Waltera Ruttmanna i *Čovjek s filmskom kamerom* (*Čelovek s kinoapparatom*, 1929) Dzige Vertova. Za razliku od filmova s očitijim protagonistima, poput *Ljudi nedjeljom* (*Menschen am Sonntag*, 1929), u tim se filmovima prikazi gradskog života ne fokusiraju toliko na praćenje likova i radnji koliko na orkestriranje gradskog kolaža ritmičkim uzorcima, odnosno na građenje složenijih struktura “ponavljanjem slika, tema i motiva koji stvaraju dojam kontinuiteta i razvoja tema” (Barsam 1992: 28). Kao *eksperimentalne* gradske dokumentarne filmove, kako glasi njihova sažeta definicija, gradske je simfonije stoga moguće locirati između dokumentarnih gradskih filmova i eksperimenata na tragu *apstraktnog filma*, posebno tzv. *vizualnih simfonija* poput Eggelingove *Dijagonalne simfonije* (*Symphonie Diagonale*, 1921) ili Ruttmannova *Opusa IV* (1925) (Saveski 2006: 54f; Bordwell i Thompson 2003: 181).

U opisima žanra ističe se tematski fokus na “grad viđen kao poprište progressa i modernizacije” (Mennel 2008: 23), na apstraktni ili konceptni grad sociološkog diskurza, čemu odgovara prevođenje grada na apstraktne

¹¹ Paradigma *film-grad-modernitet* sinonim je za val teorijskog interesa od 1990-ih za suodnos filma i imaginarija grada kao šireg iskustva urbanog moderniteta. Kao potka tih čitanja poslužit će ponovno povijest kritičkog ili teorijskog diskurza, od Benjaminovih analogija između filma i osjetnog okružja metropolisa do Kracauerove strukturalne homologije između fenomena filma i grada: “Kritičari su bili fascinirani onim što su otkrivali kao blisku kvalitativnu korespondenciju između učinka filma na osjetila i fenomenologije metropolisa, a među općim mjestima tih paralela bili su perceptivni intenzitet, brzina i fragmentarnost prikaza” (Singer 2009: 42). Interes za film dovodi se u vezu i s utjecajem teorija prostora (Henrija Lefebvrea, Michela de Certeaua itd.), koje su naglasak pomicala prema reprezentacijama ili zamišljajima grada, odnosno prema ulozi simboličkih praksi, pa će se srodna tematika pojavljivati u naslovima pripisivanim kulturnoj geografiji, urbanoj sociologiji, vizualnim studijima itd.

oblike, kompozicije i ritmičke obrasce, odnosno na “dehumanizirajuću geometriju” analitičkog pogleda na grad (Donald 2002: 111f; v. i Mennel 2008: 38). Slična tumačenja gradske simfonije kao ne samo paradigmatškog primjera modernističke poetike u dokumentarnom filmu nego i amblematskog uprizorenja modernizacije spadaju i u set uvriježenih interpretacija – iako se u pravilu govori o ideji simfonije, s opaskama o “šarolikosti stila i pristupa” među tako različitim primjerima filmova koji se upisuju u žanr kao što su *Manhatta* (1921) ili *Samo sati (Rien que les heures)*, (1926) (v. npr. Mennel 2008: 32f).

294

S druge strane, razmišljanja na tragu vernakularnog modernizma mogu dovesti i do drukčijih interpretacija povezivanjem umjetničkih praksi (gradskih simfonija) s masovnijim proizvodima moderniteta (v. i Danius 2002: 1f). Simfonije se, štoviše, čine kao idealan materijal za takvu interpretaciju jer se filmovi poput Ruttmannova i Vertovljeva svrstavaju u kanon avangarde u dokumentarnom filmu, dok je istovremeno riječ o obrascu koji su, osim velegradskih čvorišta poput New Yorka, Berlina ili Pariza, pokušali simulirati ili uprizoriti i brojni provincijski odnosno manji gradovi. Simfonije se tako mogu naći od São Paula do Stockholma ili Zagreba,¹² da izdvojimo samo neke koje fasciniraju pregovaranjem s estetikom modernizma te komentirama na lokalne izvedbe modernizacije i moderniteta. Uz takve prijevode modernizma na vernakularnu sliku žanra gradskih simfonija dopunjavaju i amaterski, namjenski i drugi gradski filmovi s margine filmske povijesti. Kao što se navodi u uvodu kompilaciji *Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film 1894-1941 – Amateur as Auteur*, iza gradske simfonije *Manhatta* – koja se obično smatra pionirskim primjerom američkog avangardnog filma, iako je prvotno snimana kao filmska razglednica Manhattana – stoji cijela jedna “nevidljiva” povijest amaterskog filma.¹³ Rječnikom teorijske tradicije koja dijeli fascinaciju takvim vernakularno-modernističkim praksama, ti bi se filmovi mogli podvesti pod Gunningovu kategoriju *male kinematografije (minor cinema)*. Preuzimajući termin od Deleuzea i Guattarija, Gunning se njime koristi za spoj avangardnog i amaterskog filma, šireći time definiciju

¹² Npr. *São Paulo, simfonija velegrada (São Paulo, Sinfonia da Metrôpole)*, (1929), *Stari grad u Stockholmu (Gamla Stan)*, (1931) i *Zagreb u svjetlu velegrada* (1934).

¹³ Na kompilaciji se, zajedno s *Manhattom*, pojavljuju filmovi u rasponu od *Simfonije nebodera (A Skyscraper Symphony)*, (1929), montaže arhitekture Manhattana u gotovo čisti apstraktni vizualni ritam, do opskurnih amaterskih filmova koji se nazivaju gradskim simfonijama (iako su gotovo ruralni), kao što su *Dan u Santa Feu (A Day in Santa Fe)*, (1931) i *Haiti* (1938) te personalizirana varijanta gradske simfonije *Jutro u Bronxu (A Bronx Morning)*, (1931).

filmske avangarde i na njezine periferne ili marginalnije manifestacije, na filmove koji su, štoviše, "svjesni svoje marginalnosti" i iskorištavaju je kao kritički potencijal (Gunning 1989: 2f).¹⁴

Takva poroznost između umjetničkih i izvanumjetničkih praksi koju podrazumijevaju koncepti poput *male kinematografije* ili vernakularnog modernizma implicira obraćanje pažnje na širi kontekst gradskih simfonija, u smislu presjeka ili dominante gradskih filmova i načina na koji kodiraju gradsku vizuru. Povijest dokumentarnog filma bilježi kontinuitet određenih konvencija koje se provlače još od vremena procvata ranih putopisnih filmova (tzv. *scenics* ili *travelogues*),¹⁵ a njih će novija povijest filma dovoditi u vezu i s ranijim vizualnim praksama. Ukratko, gradski se film nastavlja na postojeća kodiranja gradskih motiva iz razglednica, stereoskopskih i drugih tzv. predfilmskih fenomena, preuzimajući ne samo motive znamenitosti i ostalih zanimljivosti nego i strukturalnu logiku njihova povezivanja u tzv. *gradske albume* ili razglednice.¹⁶ Specifičnost se nalazi prije svega u činjenici da je film privučen *pokretom* – automobila, tramvaja, masa (koji su u pitoresknom kodu svojstvenom razgledničkoj estetici grada smatrani smetnjom; v. npr. Snickars 2001: 121f; Peterson 2010: 927f). Ta će distinktivna crta odrediti i izgled i izbor motiva za album (pa će se klasičnim turističkim znamenitostima dodavati i kadrovi uličnih gužvi, gradskog prometa, do ekstremnijih brišućih vožnji, kao i moderna arhitektura, tvornički dimnjaci i drugi znakovi modernizacije). Konačno, strukturalni princip slaganja reprezentativnih gradskih sličica, "poput turističkog albuma", pokazat će

¹⁴ Pojam je nakon Gunningova esaja zaživio u brojnim uporabama koje nadilaze rod eksperimentalnog filma, proširivši semantički opseg u skladu s postavkama početne definicije Deleuzea i Guattarija, najčešće da bi se njime označile u tržišnom smislu "male" nacionalne kinematografije ili manjinske (u rodnom, etničkom i drugom smislu) filmske prakse oporbene holivudskoj kinematografiji i drugim komercijalnim matricama filmske proizvodnje i reprezentacije. Pojmom se npr. koristila Mette Hjort u analizama danske i drugih kinematografija koje je promatrala kao alternativu holivudskoj (npr. Hjort 2005).

¹⁵ Definirajući ih kao "nefikcionalne filmove kojima je temeljni interes prostor" (Ruoff 2006: 17), dakle ne "temporalnost" događaja kao u žurnalima i sl. (v. i Gunning 1997; Peterson 2010).

¹⁶ V. Peterson 2010: 927–928. I u hrvatskom filmskom žargonu nalazi se termin "filmska razglednica", npr. Zagreba za film *Zagreb i njegove znamenitosti* (1927) (Lhotka 2011: 4). Naziv je znakovit za paralelan život forme u raznim medijima jer se i u književnosti upotrebljava pojam "putopisne razglednice" (pa se među vizualnim i tekstualnim praksama koje se uključuju u takve kontekstualne analize često nađu i putopisi i turistički vodiči; v. npr. Blom 2007: 68f, Snickars 2001).

se trajnim obrascem, pa će ga analize nalaziti i u narednim desetljećima dokumentiranja grada na filmu (Gunning 1997: 8f).

Takve se sveobuhvatne sheme prevode, odnosno analiziraju u lokalnim kulturama, pa će i zaključna ilustracija za primjer uzeti hrvatski nijemi film, odnosno argumentirati kako opisani pristupi nude zanimljiv analitički aparat u susretu s “gradskom simfonijom”, kako se zna nazivati film *Zagreb u svjetlu velegrada* Oktavijana Miletića.

3. ZAGREB U SVJETLU VERNAKULARNOG

Definira li se “gradski film” kao film koji je fokusiran na prostor grada, a ne na događaj (npr. na Sokolski slet u Splitu ili Balkanske igre u Zagrebu), većina hrvatskih nijemih “gradskih” filmova slijedi spomenutu strukturalnu logiku nizanja gradskih razglednica.¹⁷ Suzi li se perspektiva na zagrebačke filmove kao uži kontekst Miletićeve filmu, ogledni bi primjer konvencije bili Paspini filmovi, posebno *Zagreb 1936* (1936). Film otvara total katedrale i zatim panoramski pogled na grad s nje, nakon kojeg se niže katalog reprezentativnih lokacija – od Dolca (i kumica) do Zrinjevca, Umjetničkog paviljona, Sveučilišta itd. Razglednički katalog znamenitosti, u skladu s filmskim bilježenjem modernog grada, prate i diskretni znakovi gradske dinamike, npr. ljudi i vozila u pokretu, vožnje tramvajem i sl. (slika 1).

Među nekoliko primjera iz korpusa koji značajnije odudaraju od te estetike nalazi se film *Zagreb* (1934) slovenskog slikara Božidara Jakca, čiji je impresionistički dnevnik s putovanja zainteresiraniji za detalje poput fontova natpisa na trgovinama ili za (moguće skice za buduće) pejzaže. U tom kontekstu zanimljiv je i film *Zagreb i njegove znamenitosti* (1927). Autor

296

¹⁷ Korpus kojim se ovdje koristimo čine hrvatski nijemi dokumentarni filmovi popisani u izdanju *Filmovi u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu 1904-1940*. (Majcen i Kukuljica 2003). Za ovu su svrhu odabrani filmovi koji odgovaraju kategoriji putopisnog filma, preciznije “gradskog filma”. Filmovi koji se fokusiraju na pojedini dio ili prostor grada (kada i nisu povezani s nekim događajem, što je najčešće slučaj), poput filma *Klizanje 1932-1933*, ne slijede istu strukturalnu logiku “gradskog albuma”, ali za sustavniju bi analizu sigurno bili interesantna dodatna referenca, kao i putopisni filmovi s više (gradskih) postaja. Svi filmovi iz navedenog korpusa dostupni korisnicima pogledani su u svrhu ove analize, a za ostatak je konzultiran filmografski opis u spomenutom izdanju, pri čemu je riječ o svega nekoliko (sudeći po opisu) manje zanimljivih primjera u ovom kontekstu (odnosno konvencionalnijih putopisnih razglednica). Sva su djela koja se spominju i analiziraju u radu filmski zapisi, a u bibliografiji je preciziran i njihov izvor.



Slika 1. Znakovi modernizacije i velegrada u filmu *Zagreb 1936*.

filma nije poznat, no smatra se da je “velika vjerojatnost da je snimatelj ovog predratnog dokumentarca bio Marko Graf koji je kamerom zabilježio sve što je smatrao važnim u gradu: od Hrvatskog narodnog kazališta do Glavnog kolodvora; od Meštrovićevog Josipa Juraja Strossmayera ispred zgrade HAZU do zagrebačke katedrale; od Sveučilišta do Mirogojskih arkada” (Lhotka 2011: 4). Film uvodi gradski album snimkom Mirogoja, što je znakovito jer se poslije u filmu oko tog motiva razvija i kraća narativna digresija o temi moderniteta. U spomenuti konvencionalni katalog znamenitosti sličan Paspinu, kada stignemo do kadrova željezničkog kolodvora i futurističke mreže tračnica, umeću se starije snimke Zagreba s početka stoljeća, koji se opisuje blago nostalgичnim tonom i kontrastira sa znakovima vremena (npr. rušenje starog Dolca i izgradnja novog).¹⁸ Istovremeno se filmski medij dovodi u vezu s ranijim formama popularne zabave, kontek-

¹⁸ Postupak podsjeća na komentar Stefana Zweiga: “Sva ta ubrzavajuća tehnologija imala je barem dvojak učinak – ubrzala je tempo sadašnje svakodnevice i transformirala je sjećanje na prošlost, materijal svačijeg identiteta, u nešto polagano” (cit. prema Frisby 1988: 129).



298



Slika 2. Znakovi modernizacije i velegrada u filmu *Zagreb i njegove znamenitosti*.

stom sajmišta i pripadajućih atrakcija, uz tekst: “I tamo... gdje smo kao djeca – prije dvadeset i više godina gledali... gledali stare panorame i njihaljke... i gdje su se održavali čuveni kraljevski i margaretski sajmovi... danas se podižu ponosne palače posljednjeg decenija.” Na modernu arhitekturu nastavlja se na prvi pogled tipičan prizor kopanja temelja za nove zgrade,¹⁹ no bliži

¹⁹ Rušenje i gradnja novog lajtmotivi su bilježenja modernog grada u nijemim gradskim dokumentarnim filmovima, pa takav motiv funkcionira kao finale *Simfonije nebodera*, odnosno

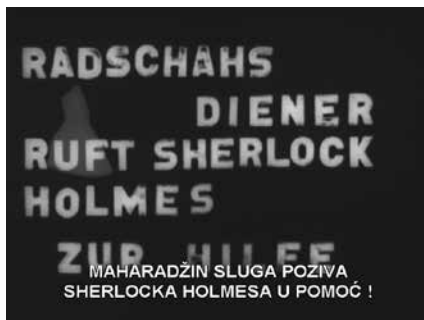
pogled otkriva da se radi o iskapanju glava kostura, odnosno o motivu koji vraća priču na Mirogoj, s komentarom “MEMENTO MORI! Tako ćemo svi izgledati za dva stoljeća” i poduljom sekvencom pogreba koja slijedi.

Bilo da iz toga iščitamo blago antimodernističku gestu ili samo inskripciju procesa modernizacije u sliku grada, poanta je da film *Zagreb i njegove znamenitosti* bez ironije tematizira “tempo Zagreba i živost rada” te procese modernizacije (slika 2). Ta vizura oprečna je onoj u simfoniji *Zagreb u svjetlu velegrada* Oktavijana Miletića kao najzanimljivijoj nadogradnji opisane estetike gradskog filma.

Povezanost tog i ostalih Miletićevih filmova iz amaterske faze s vernakularnim modernizmom vidljiva je u većini postojećih interpretacija njegova korpusa. O Miletićevim se amaterskim filmovima govori npr. u terminima “parodijskog alibija” i “trash” kojima je autor pribjegavao u nedostatku uvjeta za ozbiljniju filmsku proizvodnju u Zagrebu, gdje je tržište istodobno bilo zasićeno onodobnim standardnim kinorepertoarom, odnosno stranim komercijalnim filmom (Šakić 2009: 27–28). “Miletićevi rani filmovi bili su stoga logičan proizvod filmski obrazovane i nagledane kulture” koja živi na periferiji centara filmske industrije (*ibid.*), a parodija i pastiš lajtmotivi su njihovih analiza koji će detektirati lako prepoznatljive predloške i žanrovske obrasce u npr. filmu o ubojstvu maharadže koje rješavaju Sherlock Holmes i Watson, u “rustikalnoj parodiji o ljudožderima, smještenoj na sprudove Save” (Majcen i Kukuljica 2003: 101), u detektivsko-vampirskim pričama *Straba* (1933) ili *Nokturna* (1935) itd. (slike 3–6). Opis vernakularnog modernizma Miriam Hansen – što ga nalazi u preuzimanju “filmskog šunda” u avangardi, ali i u njegovim konvencionalnijim uporabama – upadljiva je teorijska analogija za potencijalne razrade. Njezina interpretacija vernakularnosti na filmu – koji je služio kao platforma za prenošenje i prevođenje iskustva moderniteta na vernakulare – može poslužiti i u analizi nefikcionalnih filmova Miletićeve amaterske faze.

Znakovito je da je u kontekstu Miletićevih filmova i kategorija nefikcionalnog filma dovođena u pitanje, ne samo zbog hibridnosti inače svojstvene amaterskom filmu već i zbog specifične fikcionalizacije u njegovim filmovima, kakvu sugerira npr. naslov filma *Zagrebački Hollywood* (1927). Slično kao i rani fikcionalni filmovi u kojima nastupa slična postava obitelji i pridruženih dokolčićara, ta simulacija “Hollywooda” ispred Miletićeve vile

potencira se do razine teme Flahertyjeva filma *Otok od dvadeset četiri dolara* (*Twenty-Four Dollar Island*, 1927).



300

Slike 3–5. “Trash”-estetika ili amaterske izvedbe holivudskog i žanrovskog filma: parodija npr. filma strave u *Davljenju* (3), pustolovnog i detektivskog filma u *Smrti maharadže od Daj mi mira* (4) i možda *slapsticka* u *Zagrebačkom Hollywoodu* (5)

očito je “glumljena”,²⁰ odnosno povezana s podtekstom tadašnjeg filma i popularne kulture. Kao što je u tim najranijim filmskim pokušajima očit odklon od dokumentarizma “obiteljskog filma”, slično se može reći i za kasnije primjere putopisnih filmova i reportaža iz amaterske faze iz kojih se iščitavala “nezainteresiranost za dokumentarno snimanje”,²¹ dok paralelan

²⁰ V. Peterlić i Majcen 2000: 27. Opisujući te najranije filmske pokušaje i razloge zašto to nisu konvencionalni amaterski obiteljski filmovi, Majcen dalje navodi: “Zajedničko im je da Miletić ne snima dokumentarne slike za sjećanje, nego su svi sudionici uključeni u igru u kojoj svaki posjetitelj ima svoju ulogu [...] U svakom od tih filmova naslućuje se začetak ideje igranog filma, a ne fotografske dokumentacije događaja” (*ibid.*).

²¹ “Tako, primjerice u reportaži *Otvorenje Zagrebačkog zbora* u kojem prevladavaju srednji planovi, nema ni jednog kadra koji bi omogućio prostornu orijentaciju i utvrdio gdje je taj zbor održan. Takav svoj odnos prema dokumentarizmu zadržat će Miletić još dugo i u kasnijim dokumentarnim filmovima. Tako će u filmu *Jadranske idile* (1934) puno pozornosti posvetiti detaljima jedrenjaka kojim putuje, dijelovima palube, krme, svjetlucavoj morskoj



Slika 6. Vernakularna izvedba žanra: *Kralj Tobu Wabobu je gladan* (1930) ili “rustikalna parodija o ljudožderima, smještena na sprudove Save”.

interes za eksperiment kulminira u parodijskoj gradskoj simfoniji *Zagreb u svjetlu velegrada*.

Film se parodijski otvara deklarirajući se kao “filmska reportaža”, a gradski album koji slijedi izostavlja većinu razgledničkih gradskih motiva, umjesto kojih većim dijelom donosi katalog znakova modernizacije, odnosno filmskih toposa urbanog moderniteta (slika 7). Vidimo, primjerice, kadrove gradske mase i gužve, građevinskih radova (koji se, štoviše, ubrzavaju do komičnog efekta), monumentalnu snimku najvišeg nebodera (od tek nekoliko katova), tvorničke dimnjake (“patentirane strojeve” – koji u parodiji futurističke projekcije “usisavaju otrovne plinove”) ili pak zagrebačku “podzemnu željeznicu”. Potonje je posebno znakovit primjer parodije jer

brazdi koju brod ostavlja za sobom, a tek kratko će prikazati morsku pučinu ili obzor, i to tek zato da na njemu uhvati odsjaj sunca [...] takav postupak bitno razlikuje Miletića od onih filmskih autora koji su do filma došli preko fotografije, primjerice (među amaterima) Maksimilijana Paspé” (Peterlić i Majcen 2000: 28–29).

*Tempo
velegrada
(Vrijeme je novac)*



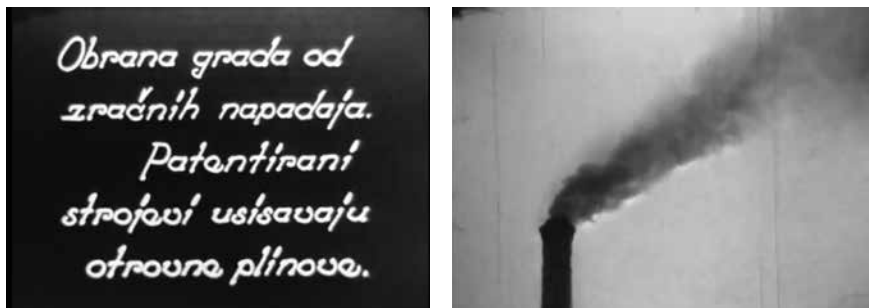
302

*Električna
zapinjača uvela
je permanentni
promet.*



*Unatoč krizi
promet na pod-
zemnoj željezni-
ci povećava se.*





Slika 7. Zagreb u svjetlu velegrada.

medutitl s tekstom “Unatoč krizi promet na podzemnoj željeznici povećava se” najavljuje kadar koji izgleda kao prizor silaska na postaju podzemne željeznice (znaka velegrada koji Zagreb nije imao tada kao ni danas), dok je zapravo riječ o ulazu u nekadašnji javni zahod na glavnom trgu. U jednom intervjuu Miletić komentira svoj “najpoznatiji film *Zagreb u svjetlu velegrada*”: “Već sam naslov dosta kaže. Mnogi su htjeli da Zagreb bude velegrad, a on je bio malograđanski” (cit. prema Peterlić i Majcen 2000: 204).

Možemo zaključiti da kao što su Miletićeви “fikcionalni” amaterski filmovi parodije i pastiši filmova s tadašnjeg kinorepertoara, tako se i *Zagreb u svjetlu velegrada* može čitati na podtekstu gradskih filmova i načina na koji su kodirali modernitet, odnosno, u slučaju zagrebačkih filmova, “prevodili” ga u lokalni idiom.²² Drugi značenjski slojevi filma mogli bi se rasvijetliti uz pomoć širih kulturoloških referenci, a među asocijacijama bi se trebali naći i primjeri, odnosno postojeće analize modernističkih književnih putopisa (v. npr. Duda 1998 i 2005). Modernistički putopis karakterizira npr. gubitak “realističke” didaktičnosti, pri čemu putopis stječe više autonomije i postaje subjektivnija i literarnija forma, bliža memoarima nego priručniku

²² S obzirom na takav parodijski prosede i nezainteresiranost za snimanje konvencionalnih filmskih razglednica, film je zanimljivo usporediti s Miletićevim kasnijim filmom *Zagreb, glavni grad Hrvatske (Agram, die Hauptstadt Kroatiens)*, 1943). Snimljen za njemačku tvrtku Tobis film, otvara se panoramskim letom iznad grada, nakon čega slijedi reprezentativan album znamenitosti poput Markova trga, lajtmotiv ljudi u narodnim nošnjama, a tim znakovima očuvane tradicije pridodaju se i oni moderniziranog Zagreba te vojne parade – sa zanimljivim završetkom filma u kazalištu, tj. snimkom (još jedne predstave) ljudi u narodnim nošnjama, nakon čega se spušta zastor i ujedno završava film.

(Duda 2005, 74).²³ "Viđeni svijet ne zahvaća se u totalu i ne pokušava se povezati u koherentnu cjelinu, već se prikazuje kao fragmentaran, filtriran kroz subjektivnost modernog putnika" (Tomić 2014: 118).²⁴ "Grad kao privilegirano mjesto modernističke kulturne kartografije" (Duda 2005: 108) moderni putnik percipira različito od konvencionalnih putničkih i putopisnih praksi. Osim odmaka od turističkih obrazaca, itinerara, razgledničke estetike i sličnih kodova svojstvenih turističkom pogledu, tzv. "legitimacija antitezom" odnosi se i na druge oblike identifikacije (npr. nacionalne – figura prosvjetitelja-izvjestitelja udivljenog procesima modernizacije) koji su jednako tako predmet parodije (Duda 2005: 104f; Tomić 2014).

Sličnim su se čitanjima gradskih filmova i drugdje razradili pogledi na filmove koji fasciniraju specifičnim izvedbama modernizma i moderniteta,²⁵ a koji su prije toga bili klasificirani kao drugorazredni. Takvi su filmovi znali biti opisivani kao gradske "sonate" (u kontrastu s velegradskim simfonijama) ili, u slučaju Miletićeva filma, kao npr. "vrlo diskretni odjek avangardnih strujanja iz filmskih metropola" (Peterlić 2008: 115). Diskrepancija između "lokalnog" i "modernog", odnosno slojevitost komičnog efekta koji proizvodi *Zagreb u svjetlu velegrada* ovisi o znatno zanimljivijoj trbuhozorskoj gesti. Riječ je o dvostrukoj parodiji, s jedne strane filmskih kodova metropolisa i modernizacije, kao i njihovih simulacija s periferije.

304

²³ Kao što uvodno može sugerirati citat iz *Izleta u Rusiju*: "Ovako stoji stvar: Svi mi živimo na jednoj provincijalnoj stanici austrijske južne željeznice i kolodvor naš je jednokatnica iz crvene cigle. Provincija! [...] Kolikogod je subjekt klupko mesa i krvi, i kao takav potpuno prolazna pojava na zemaljskoj kori, to sve vode, gradovi i ljudi što se valjaju kroz putujući subjekt, nastaju tek u subjektu, pa se dakle i gube s njim; prema tome, ni ovo nekoliko mojih redaka nema nekih većih pretenzija, ni kulturnohistorijskih ni naročito informativnih" (cit. prema Duda 1998: 99).

²⁴ Slično sugerira i Carr opisujući modernistički putopis: "Promjena se desila u razdoblju od 1880. do 1940. Slično kao u fikciji došlo je do odmaka od detaljiziranog, realističnog teksta, s često didaktičnom ili otvoreno moralnom funkcijom, prema više impresionističkom stilu, fokusiranom na reakcije i svijest putnika koliko i na sama putovanja" (2002: 74). I Malmberg, koji modernizaciju putopisa prati od 1930-ih i povezuje ju modernizmom u drugim područjima, tvrdi: "Conrad i Greene označavaju bitan moment u procesu moderniziranja putopisa: putnik postaje problematična figura, a putovanje imaginarno barem u jednakoj mjeri kao fizička i geografska avantura", u središtu koje je "izraženi subjekt, koji je književno formiran putnik" (Malmberg 2005: 27).

²⁵ Kao što je slučaj s npr. švedskim gradskim filmovima. Među brojnim naslovima koji se bave raznim (lokalnim) aspektima filmskih i medijskih kultura u Švedskoj u razdoblju nijemog filma (ali i poslije; v. izdanja u seriji *Mediehistoriskt arkiv*), pionirska je analiza ona ranih gradskih filmova (*stadsfilmer*) u kontekstu drugih vizualnih i tekstualnih praksi u knjizi *Svensk film och visuell masskultur 1900* (Snickars 2001).

LITERATURA

- Bagarić, Marina. 2014. “Od internacionalnog do nacionalnog: arhitekt Ivan Zemljak i dvije rezidencije ustaških vlasti u Zagrebu (sažetak sa skupa)”. U: *CROSBi Hrvatska znanstvena bibliografija*. <https://www.bib.irb.hr/888021>. Internet. 31. kolovoza 2017.
- Barsam, Richard. 1992. *Nonfiction Film: A Critical History Revised and Expanded*. Bloomington: Indiana University Press.
- Benjamin, Walter. 1986. *Estetički ogledi*. Zagreb: Školska knjiga.
- Blom, Ivo. 2007. “The First Cameraman in Iceland. Travel Film and Travel Literature”. U: *Picture Perfect. Landscape, Place and Travel in British Cinema before 1930*. Ur. Laraine Porter i Briony Dixon. Exeter: The Exeter Press: 68–81.
- Bordwell, David. 2005. *O povijesti filmskoga stila*. Zagreb: HFS.
- Bordwell, David i Kristin Thompson. 2003. *Film History. An Introduction* (Second Edition). New York: McGraw-Hill.
- Bruno, Giuliana. 2002. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso.
- Carr, Helen. 2002. “Modernism and travel (1880-1940)”. U: *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Ur. Peter Hulme i Tim Youngs. Cambridge: Cambridge University Press: 70–87.
- Casetti, Francesco. 2008. *Eye of the Century. Film, Experience, Modernity*. New York: Columbia University Press.
- Christie, Ian. 2015. “Moving-picture Media and Modernity: Taking Intermedial and Ephemeral Forms Seriously”. U: *Cinematicity in Media History*. Ur. Jeffrey Geiger i Karin Littau. Edinburgh: Edinburgh University Press: 46–64.
- Clarke, David B. 1997. *The Cinematic City*. New York/London: Routledge.
- Comolli, Jean-Louis. 1982. “Tehnika i ideologija”. U: *Filmske sveske XIV (Teorija levice)* 1–2: 97–153.
- Crary, Jonathan. 1990. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Danius, Sara. 2002. *The Senses of Modernism: Technology, Perception and Aesthetics*. Ithaca NY: Cornell University Press.
- Donald, James. 1999. *Imagining the Modern City*. London/Minneapolis: Athlone Press i University of Minnesota Press.
- Donald, James. 2002. “Grad i kino, moderni prostori”. U: *Vizualna kultura*. Ur. Chris Jencks. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk: 121–136.
- Duda, Dean. 1998. *Priča i putovanje: hrvatski romantičarski putopis kao pripovjedni žanr*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Duda, Dean. 2005. “Ostavljeno veslo na galiji nacije: književni modernizam i kultura putovanja”. U: *Reč* 73, 19: 97–119.
- Frisby, David. 1988. *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer, and Benjamin* (Studies in Contemporary German Social Thought). Cambridge MA: MIT Press.
- Gaudreault, André i Tom Gunning. 2006. “Early Cinema as a Challenge to Film History”. U: *The Cinema of Attractions Reloaded*. Ur. Wanda Strauven. Amsterdam: Amsterdam University Press: 365–381.
- Gerow, Aaron. 2009. *A Page of Madness: Cinema and Modernity in 1920s Japan*. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan.

- Gilić, Nikica. 2010. *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. Zagreb: Leykam international.
- Gunning, Tom. 1989. “Towards a Minor Cinema: Fonoroff, Herwitz, Ahwesh, Klahr, Lapore and Solomon”. U: *Motion Picture 3*, 1–2: 2–5.
- Gunning, Tom. 1990. “The Cinema of Attraction. Early Film, its Spectator and the Avant Garde”. U: *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Ur. Thomas Elsaesser. London: bfi: 56–62.
- Gunning, Tom. 1997. “Before Documentary: Early Non-Fiction Films and the ‘View’ Aesthetic?”. U: *Uncharted Territory: Essays on Early Nonfiction Film*. Ur. Daan Hertogs i Nico de Klerk. Amsterdam: Nederlands Filmmuseum: 9–24.
- Gunning, Tom. 2006. “Modernity and Cinema: A Culture of Shocks and Flows”. U: *Cinema and modernity*. Ur. Murray Pomerance. New Brunswick: Rutgers University Press: 297–315.
- Hansen, Miriam. 1999. “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism”. U: *Modernism/modernity* 6, 2: 59–77.
- Hjort, Mette. 2005. *Small Nation, Global Cinema: The New Danish Cinema*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Keil, Charlie. 1991. “Steel Engines and Cardboard Rockets: The Status of Fiction and Nonfiction in Early Cinema”. U: *Persistence of Vision* 9: 37–44.
- Kittler, Friedrich. 1997. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press.
- Kravar, Zoran. 2004. *Antimodernizam*. Zagreb: AGM.
- Lhotka, Karmen. 2011. *Zagreb na filmu 1915.–1945. (1. dio)*. Zagreb: Hrvatski državni arhiv.
- Majcen, Vjekoslav i Mato Kukuljica. 2003. *Filmovi u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu 1904.–1940.* Zagreb: Hrvatski državni arhiv.
- Malmberg, Arne. 2005. *Resa och skriva: en guide till den moderna reselitteraturen*. Göteborg: Didalos.
- Mattson, Helena i Sven-Olof Wallenstein. 2009. *1930/31: Den svenska modernismen vid vägskalet/Swedish Modernism at the Crossroads*. Stockholm: Axl Books.
- Mazierska, Ewa i Laura Rascaroli (ur.). 2003. *From Moscow to Madrid: European Cities, Postmodern Cinema*. London: I.B. Tauris.
- Mennel, Barbara. 2008. *Cities and Cinema*. New York/London: Routledge.
- Michelson, Annette. 2003. *Filosofska igračka*. Beograd: Samizdat B92.
- Mitchell, W. J. Thomas. 1995. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago/ London: The University of Chicago Press.
- Nagib, Lúcia. 2014. “The Politics of Impurity”. U: *Impure cinema: intermedial and intercultural approaches to film*. Ur. Lúcia Nagib i Anne Jerslev. London: I.B. Tauris.
- Olsson, Jan. 2009. *Los Angeles before Hollywood: Journalism and American Film Culture, 1905 to 1915*. New York: Columbia UP.
- Peterlić, Ante. 2008. *Povijest filma: Rano i klasično razdoblje*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Peterlić, Ante i Vjekoslav Majcen. 2000. *Oktavijan Miletić*. Zagreb: Hrvatski državni arhiv.
- Peterson, Jennifer Lynn. 2010. “Travelogues”. U: *Encyclopedia of Early Cinema*. Ur: Richard Abel. London: Routledge.
- Rodowick, David. 2011. “An Elegy for Theory”. U: *Critical Visions in Film Theory: Classic and Contemporary Readings*. Ur: Timothy Corrigan, Patricia White i dr. Boston/ New York: Bedford/St. Martin’s: 1110–1126.

- Ruoff, Jeffrey. 2006. “Introduction”. U: *Virtual Voyages: Cinema and Travel*. Ur. Jeffrey Ruoff. NC: Duke University Press: 1–24.
- Saveski, Zoran. 2006. *Avangarda, alternativa, film: kulturološki aspekti alternativne umjetnosti na primeru filma*. Beograd: Dom kulture “Studentski grad”.
- Schivelbusch, Wolfgang. 2010. *Povijest putovanja željeznicom – o industrijalizaciji prostora i vremena u 19. stoljeću*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Singer, Ben. 2001. *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York: Columbia University Press.
- Singer, Ben. 2009. “The Ambimodernity of Early Cinema: Problems and Paradoxes in the Film-and-Modernity Discourse”. U: *Film 1900: technology, perception, culture*. Ur. Annemone Ligensa i Klaus Kreimeier. Bloomington, IN: Indiana University Press: 37–51.
- Snickars, Pelle. 2001. *Svensk film och visuell masskultur 1900*. Stockholm: Aura Forlag.
- Stam, Robert. 2000. *Film Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Strauven, Wanda. 2006. “Introduction to an Attractive Concept”. U: *The Cinema of Attractions Reloaded*. Ur. Wanda Strauven. Amsterdam: Amsterdam University Press: 11–30.
- Šakić, Tomislav. 2009. “Parodijski alibi”. U: *Hrvatski filmski redatelji I*. Ur. Joško Marušić, Tomislav Čegir i dr. Zagreb: Hrvatsko društvo filmskih kritičara i Hrvatski filmski savez: 27–29.
- Tomić, Janica. 2012. *Filmske teorije moderniteta i tehnike mrežne naracije u švedskom filmu* (doktorska disertacija).
- Tomić, Janica. 2014. “Pogledi na sjever: hrvatski putopisci u Skandinaviji 1930ih”. U: *Glimpses of the North: Discovering Scandinavia and Scandinavian Studies*. Ur. Goranka Antunović. Zagreb: Srednja Europa: 117–132.
- Turković, Hrvoje. 2011. “Film kao znak i sudionik modernizacije”. U: *Hrvatski filmski ljetopis* 17, 68: 104–118.
- Turvey, Malcom. 2011. *The Filming of Modern Life: European Avant-Garde Film of the 1920s*. Cambridge Massachusetts: The MIT Press.
- Wallenstein, Sven-Olov. 2001. “Modernismens teknologie”. U: *Utopi & Verklighet: Svensk Modernism 1900–1960*. Ur. Cecilia Widenheim i Eva Rudberg. Stockholm: Moderna museet: 122–127.

FILMOGRAFIJA

- Čovjek s filmskom kamerom* (Čelovek s kinoapparatom). R. Dziga Vertov. 1929. (DVD-izdanje: *Man with a Movie Camera, Blu-ray*. BFI, 2015)
- Dan u Santa Feu* (A Day in Santa Fe). R. James Hughes. 1931. (DVD-izdanje: *Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film 1894–1941, Disk 5*. Image Entertainment, 2008)
- Davljenje*. R. Oktavijan Miletić. 1927. (DVD-izdanje: *Amaterski filmovi I/Oktavijan Miletić*. Hrvatski državni arhiv: Hrvatska kinoteka, 2010)
- Dijagonalna simfonija* (Symphonie Diagonale). R. Viking Eggeling. 1921. (<http://www.filmarkivet.se/movies/symphonie-diagonale/>. 22. veljače 2018)
- Haiti*. R. Rudy Burckhardt. 1938. (DVD-izdanje: *Unseen Cinema: Early American Avant Garde Film 1894–1941, Disk 6*. Image Entertainment, 2008)

- Jutro u Bronxu (A Bronx Morning)*. R. Jay Leyda. 1931. (DVD-izdanje: *Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film 1894-1941, Disk 5*. Image Entertainment, 2008)
- Klizanje 1932-1933*. R. Maksimilijan Paspas. 1932–1933. (DVD-izdanje: *Zagreb na filmu 1915. – 1945., II dio*. Hrvatski državni arhiv: Hrvatska kinoteka, 2013)
- Kralj Tobu Wabobu je gladan*. R. Oktavijan Miletić. 1930. (DVD-izdanje: *Amaterski filmovi I/Oktavijan Miletić*. Hrvatski državni arhiv: Hrvatska kinoteka, 2010)
- Ljudi nedjeljom (Die Menschen am Sonntag)*. R. Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer i dr. 1929. (DVD-izdanje: *People on Sunday*. Criterion Collection, 2011)
- Mambatta*. R. Charles Sheeler i Paul Strand. 1921. (DVD-izdanje: *Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film 1894-1941, Disk 5*. Image Entertainment, 2008)
- Nokturno*. R. Oktavijan Miletić. 1935. (DVD-izdanje: *Amaterski filmovi II/Oktavijan Miletić*. Hrvatski državni arhiv: Hrvatska kinoteka, 2010)
- Opus IV*. R. Walter Ruttmann. 1925. (<https://vimeo.com/42685882> 22. veljače 2018)
- Otok od dvadeset četiri dolara (Twenty-Four Dollar Island)*. R. Robert Flaherty. 1927. (DVD-izdanje: *Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film 1894-1941, Disk 5*. Image Entertainment, 2008)
- Samo sati (Rien que les heures)*. R. Alberto Cavalcanti. 1926. (<https://www.youtube.com/watch?v=KxQL4CMz5FQ> 22. veljače 2017)
- São Paulo, simfonija velegrada (São Paulo, Sinfonia da Metrópole)*. R. Adalberto Kemeny i Rudolf Rex Lustig. 1929. (<https://www.youtube.com/watch?v=qo8AkWTIqm4> 22. veljače 2017)
- Simfonija nebodera (A Skyscraper Symphony)*. R. Robert Florey. 1929. (DVD-izdanje: *Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film 1894-1941, Disk 5*. Image Entertainment, 2008)
- Smrt maharadže od Daj mi mira*. R. Oktavijan Miletić. 1927. (DVD-izdanje: *Amaterski filmovi I/Oktavijan Miletić*. Hrvatski državni arhiv: Hrvatska kinoteka, 2010)
- Stari grad u Stockholmu (Gamla Stan)*. R. Stig Almqvist, Erik Asklund i dr. 1931. (<http://www.filmarkivet.se/movies/gamla-stan/> 22. veljače 2018)
- Strab*. R. Oktavijan Miletić. 1933. (DVD-izdanje: *Amaterski filmovi II/Oktavijan Miletić*. Hrvatski državni arhiv: Hrvatska kinoteka, 2010)
- Otvorenje Zagrebačkog zbora 1931*. R. Oktavijan Miletić. 1931. (DVD-izdanje: *Zagreb na filmu 1915. – 1945. I dio*. Hrvatski državni arhiv: Hrvatska kinoteka, 2011)
- Zagreb*. R. Božidar Jakac. 1934. (NTK 12373/3210)
- Zagreb 1936*. R. Maksimilijan Paspas. 1936. (DVD-izdanje: *Zagreb na filmu 1915. – 1945. I dio*. Hrvatski državni arhiv: Hrvatska kinoteka, 2011)
- Zagrebački Hollywood*. R. Oktavijan Miletić. 1927. (DVD-izdanje: *Amaterski filmovi I/Oktavijan Miletić*. Hrvatski državni arhiv: Hrvatska kinoteka, 2010)
- Zagreb, glavni grad Hrvatske (Agram, die Hauptstadt Kroatien)*. R. Oktavijan Miletić. 1943. (DVD-izdanje: *Zagreb na filmu 1915. – 1945. II dio*. Hrvatski državni arhiv: Hrvatska kinoteka, 2013)
- Zagreb i njegove znamenitosti*. 1927. R. nepoznat [Marko Graf?]. 1927. (DVD-izdanje: *Zagreb na filmu 1915. – 1945. I dio*. Hrvatski državni arhiv: Hrvatska kinoteka, 2011)
- Zagreb u svjetlu velegrada*. R. Oktavijan Miletić. 1934. (DVD-izdanje: *Zagreb na filmu 1915. – 1945. II dio*. Hrvatski državni arhiv: Hrvatska kinoteka, 2013)

Abstract

MODERNITY AND VERNACULAR MODERNISM IN OKTAVIJAN MILETIĆ'S AMATEUR FILMS

Modernity has been a recurring theme in film and cultural theory, particularly relevant for the history of silent cinema. Since the methodology of these “cultural” approaches to film theory became a contestation point, the first part of the paper outlines the development of this debate. The key analytical tool of the paper is Miriam Hansen’s notion of *vernacular modernism*, a concept crucial for later film theory, and wider cultural theory and practice. The corpus analysed herein consists of silent Croatian documentary films, described in the eponymous publication *Films in Croatian Film Archives 1904–1940*, which fit into the category of *travelogues* or *scenics*, and specifically *city films*. The final section of the paper focuses on the amateur films of Oktavijan Miletić and draws on existing readings to demonstrate the vernacular qualities of his opus, especially his city symphony *Zagreb in the City Lights* (1934).

Keywords: modernity, vernacular modernism, Oktavijan Miletić, travelogues or scenics, “city film”, city symphonies, *Zagreb in the City Lights* (1934)