

SONJA LEOŠIĆ □ Udruga za interdisciplinarna i interkulturalna istraživanja (UIII) Zagreb, HrvatskaUdruga za interdisciplinarna i interkulturalna istraživanja (UIII) Zagreb, Hrvatska

U svojoj knjizi *The Art-Architecture Complex* Hal Foster analizira fuziju ili, drugim riječima, međusobnu inspiraciju i prožimanje umjetnosti i arhitekture kao ključno obilježje ne samo suvremene kulture već i kulturne ekonomije globalnog kapitalizma. Prema Fosteru, riječ je o primarnome mjestu proizvodnje slike i oblikovanja prostora u našoj kulturnoj ekonomiji.

Taj autor također tvrdi kako su primjeri negativne materijalizacije tog kompleksa ikonička arhitektura i arhitekti-zvijezde koji svojim "globalnim stilovima" stvaraju otuđeni "imažistički okoliš" koji ni na koji način ne odgovara lokaciji ili kontekstu u koji se smještaju. Imajući tu Fosterovu misao na umu, upustila sam se u poredbenu analizu nekih postojećih filmskih muzeja diljem svijeta, pri čemu sam odabrala one koje sam osobno posjetila, odnosno one o kojima sam mogla donijeti neke empirijske zaključke. Ta poredbena analiza prva je tema ovog teksta, a cilj joj je pridonijeti daljnjim dubinskim istraživanjima i društvenim pregovorima o tome kakvu instituciju toga ili sličnog tipa grad Zagreb i Republika Hrvatska trebaju.

Druga tema o kojoj ovdje govorim jest način na koji grad "igra samoga sebe" na filmu, da parafraziram čuveni filmski esej Thoma Andersena¹ u kojemu se prikazuju brojni načini na koje je Los Angeles bivao prezentiran na filmu. Razmišljajući kako grad, odnosno u Andersenovu primjeru megalopolis, "igra samoga sebe", nisam mogla izbjeći referentno polje koje otvara Mike Davis u svojoj poznatoj knjizi *City of Quartz*, kroz koju nam Davis omogućuje temeljiti uvid u promjene koje je doživio Bunker Hill, slavni dio Los Angelesa, transformirajući se od protagonista u žanru *noir* filma do urbane aglomeracije koja u sebi okuplja tzv. *prvi, drugi i treći svijet*.

U toj aglomeraciji gradi se arhitektura snova, utemeljena u virtualnosti izgubljenih gradova koji nestaju s lica Zemlje na drugoj strani našeg planeta, gradova poput Aleppa, za koji su projektirali i velikani hrvatske arhitekture poput Vjenceslava Richtera. Tom temom, prije svega apostrofirajući studiju slučaja prezentacije Zagreba na filmu, želim upozoriti na značenje sinergije unutar filmsko-urbanološkog modela koji je svojstven Zagrebu, baš kao što su mu svojstveni i njegovi srednjovjekovni i devetnaestostoljetni *nuclei*.

Ako je kompleks umjetnost-arhitektura, prema Fosteru, promijenio način na koji percipiramo urbanitet kraja 20. st., kompleks koji čini film-moderni grad to je učinio na drukčiji način potkraj 19. st., u vrijeme kada se rađaju i film kao medij komunikacije i moderni grad kao oblik suživota veće skupine ljudi koja nije povezana nacijom, rasom ili vjerom, pa čak ni rođenjem, već, da parafraziram Mumforda², željom da živi upravo u tom gradu. Od samih početaka medij filma prenosio je imaginarij ljudi i svijeta: svima su nam poznate one specifične ulične scene koje smo u vlastitim memorijama konvertirali u način na koji sada razmišljamo o tim vremenima – među ostalim i zato što mi ljudi, najčešće okularna bića, o različitim razdobljima povijesti, baš kao i o različitim mjestima, razmišljamo u nizovima slika.

Za ljude koji su živjeli u ono vrijeme, vrijeme nastanka filma i modernoga grada,³ filmski je medij bio poput putovanja u prostoru, prvi oblik virtualnog iskustva uranjanja u udaljene prostore: nakon prvog šoka ulaska vlaka u zamračenu prostoriju, posjetitelji kinodvorana navikli su se na činjenicu da u tim mračnim prostorima mogu vidjeti slike slapova Nijagare, Kineskog zida, Eiffelova tornja ili plesačica s Balijsa. Sve te slike treperile su pred njihovim očima u mračnim prostorima u kojima su putem toga novog, zajedničkog i istodobnog iskustva kojemu je izložena veća grupa ljudi nastajali i novi društveni odnosi. Okupljanja u kinodvoranama bila su svojevrsna društvena revolucija u više aspekata – od dobrog preko klasnoga do rodnoga. U isto vrijeme kada kinodvorana postaje novi i važan društveni prostor takve attribute u modernom gradu već imaju kavane, javne knjižnice i parkovi. Međutim, ništa nije toliko utjecalo na percepciju prostora i vremena (nakon literature, naravno) kao ti moderni panoptički načini da se svijet doslovce stavi na bijelo platno, ravnu površinu koja nije mapa ni karta svijeta, a opet kroz naizgled plošni okvir prikazuje svijet u dotad neviđenom svjetlu.

Taj fizički (primarno optički, ali donekle i haptički), društveni i psihološki efekt duboko je utjecao na način na koji vidimo, a time posredno i na način na koji mislimo svijet, pamtimo prošlost, promišljamo sadašnjost, zamišljamo budućnost te konstruiramo neposredni okoliš.

Tada su ultimativni moderni i filmski gradovi bili London,

¹ *Los Angeles plays itself* (2003.), režija: Thom Andersen, SAD.

² Mumford, str. 77.

³ U engleskom je jeziku za taj filmsko-urbanološki kompleks uobičajen naziv *cinematic city*.

sl.1. Cyberpunk estetika Sony centra na Potsdamskom trgu u Berlinu
Foto: Sonja Leboš, 2014.



New York, naravno, Pariz – i danas su to gradovi koje je moguće barem donekle poznavati kroz milijune slika koje protitraju našom retinom a da ih nikada uistinu ne posjetimo.

U posljednjih 25 godina način na koji vidimo svijet temeljito je izmijenjen zbog novih optičkih sustava koji renderiraju imaginarij svijeta u pregledne trodimenzionalne, a opet plošne mape Googlea koje se učitavaju na naše mnogobrojne male i velike ekrane, mape na kojima je jednostavno vidjeti ljude koji kupuju na Manhattanu, ali je nemoguće vidjeti dronove u pojasu Gaze.

Naši su gradovi postfilmski i optički umreženi, a to je i razlog zašto trebamo nove institucije koje se bave slikama i medijacijom naše stvarnosti – kako bismo proučavali i razvijali sve brojnije ljudske aktivnosti utemeljene na upotrebi svakim danom sve kompleksnijih optičkih instrumenata koji mijenjaju naš svijet.

U vrijeme pojave filmskog medija i modernoga grada Berlin je bio Silikonska dolina svog vremena⁴, ujedno i prvi svjetski grad koji je razvio vrlo specifičnu tipologiju arhitektonsko-filmskog stvaralaštva: filmski studio.⁵

Već tijekom Prvoga svjetskog rata njemačka se vojna industrija snažno ispreplela s filmskom propagandom koristeći se njome kao moćnim oružjem.⁶ Zanimljivo je da Berlin i danas poseže upravo za tim dijelom svoje prošlosti između dva svjetska rata uprizorujući ga na ulicama, i igrajući na taj način samoga sebe iz 1920-ih i 1930-ih godina. Naravno, naivno bi bilo vjerovati da je riječ "samo" o marketinškoj, a ne i o političkoj odluci koja se temelji na pomnom odabiru vrste slika i na porukama koje se putem njih šalju stanovnicima i posjetiteljima Berlina u javnom prostoru. Daleko je teže putem medijaliziranih slika saznati nešto o recentnoj

prošlosti Berlina: sjajan novi *Potsdamerplatz* na kojemu se nalaze Sony palača i pripadajući Filmski muzej (puni je naziv krovne institucije Deutsche Kinematek für Film und Fernsehen) izgradili su tijekom 1990-ih ilegalni poljski radnici za neusporedivo manju dnevnicu no što bi to učinili njemački radnici.⁷

Kinoteka na Potsdamskom trgu, fosterovskom terminologijom rečeno, umjetničko-arhitektonski je kompleks koji u svojoj izvedbi primjenjuje nasljeđe rada *Polyecran* Josefa Svobode.⁸ Posjetitelj se može, poput mene, osjetiti kao Alisa u Zemlji ogledala, pri čemu njegov lik i sâm postaje spektakl. Iako Filmski muzej omogućuje posjetiteljima da se dive nekim remek-djelima weimarskog tzv. uličnog filma,⁹ najveći dio postava posvećen je glorificiranju jedne jedine dive njemačkog filma (i to opet iz međuratnog razdoblja) – Marlene Dietrich, uključujući njezine bezbrojne fotografije i večernje toalete. To samo po sebi ne bi bilo tako čudno ni vrijednosno upitno da u istom tom postavu filmovi tzv. novoga njemačkog filma (prije svega oni R. M. Fassbinder, M. von Trotta, ali i mnogih drugih s kojima je moja generacija odrastala u zagrebačkom Goethe-Institutu 1980-ih) – nisu sporađično predstavljeni samo jednom fotografijom po autoru!

Mayov Asphalt i mnogi drugi weimarski ulični filmovi prethodnice su (iako ne i izvori) onoga što je Hitlerovim dolaskom na vlast ponovo upogonjeno u stravičnu ratnu mašineriju Trećeg Reicha, dok su na drugoj strani svijeta upravo austrijski i njemački disidenti uvelike pridonosili transformaciji grada koji će u tom razdoblju postati najmoćnijim filmskim gradom na planetu – Hollywood, Los Angeles. Usput, ponovit ću da je upravo Los Angeles danas jedan od svjetskih megalopolisa koji prezentira sva tri svijeta: i onaj tzv. *prvi*, i onaj tzv. *drugi*, i onaj tzv. *treći*, koji se prije svega razlikuju po svojim urbanim oblicima te po svim segmentima društvenih, klasnih i rodni odnosa koji proizlaze iz tih oblika (ili nedostatka njih). *Prvi svijet* prezentiran je fondacijom Getty, *drugi svijet* nesigurnom kreativnom klasom koja je naslijedila njemačke disidente poput Bertholda Brechta, Waltera Benjamina, Theodora Adorna i Maxa Horkheimer, pri čemu su baš posljednja dvojica u tom gradu pisali svojoj kritiku kulturne industrije¹⁰, te, konačno, *treći svijet*, u kojemu je beskućnicima onemogućeno da ulaze u zgrade javne namjene poput knjižnica ili da se koriste klupama ležeći na njima.¹¹

Drugi je muzej filma u mojoj poredbenoj analizi Filmski muzej *Pablo Ducrós Hicken* u Buenos Airesu. Pablo Ducrós Hicken bavio se figurativnim slikarstvom pa nije čudno što je taj Muzej samo skup memorabilija, depozitorij objekata čiji se kontekst odveć ne problematizira. U vrijeme kada sam ga posjetila, 2008. godine, Muzej je imao privremeno sjedište u kojemu su zaposlenici sjedili u kaputima, u sobama polurazrušenih zidova, bez grijanja, a nisu mi znali reći ni koliko će dugo trajati to stanje. Ipak su mi s velikom pažnjom i ljubavi prema predmetima o kojima su se brinuli donosili novinske članke iz kućne hemeroteke ili prikazivali filmove u improviziranoj

4 Weitz, Eric D. Sound and Image. U: *Weimar Germany. Promise and Tragedy*, str. 207-250.

5 Schebera, Jürgen: Berliner Ateliers: Die Glashäuser. U: *Damals in Neubabelsberg... Studios, Stars und Kinopaläste im Berlin der zwanziger Jahre*, str. 24-43.

6 To je uvelike preuzeo i diktator Mussolini u svojoj poznatoj rečenici kako je upravo kinematografija *l'arma più forte dello Stato* (najsnažnije oružje države). Izvor: <http://cronologia.leonardo.it/storia/a1922f.htm> (posjećeno: 22. veljače 2016.).

7 Izvor: *Die Polen vom Potsdamer Platz* (1998.), režija: Dorothee Wenner, Njemačka/Poljska.

8 *Polyecran* je multimedijски rad koji je Josef Svoboda predstavio na EXPO-u u Montrealu 1967. Izvor: Michael Bielicky, Prague - A Place of Illusionists. U: Jeffrey Shaw/Peter Weibel (ur.). *Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film*, str. 99.

9 Poput npr. jednoga od nositelja tog specifičnog weimarskog žanra, filma *Asphalt* Josefa Maya iz 1929.

10 Horkheimer, Max; Adorno, Theodor 1989. *Dijalektika prosvjetiteljstva. Filozofijski fragmenti*. Sarajevo: "Veselin Masleša" – Svjetlost.

11 Davis, Mike. *Fortress LA*. U: *City of Quartz. Excavating the Future in Los Angeles*, str. 221-264.



sl.2. Berlin, 2014.

Foto: Sonja Leboš, 2014.

sl.3. Cinecittà, postav (kostim koji nosi Dirk Bogard filmu "Noćni portir" Liliane Cavani)

Foto: Sonja Leboš, 2011.

sl.4.-6. Cinecittà, eksterijer.

Foto: Sonja Leboš, 2011.

projekcijskoj dvorani, također bez grijanja. S obzirom na te predane zaposlenike, sretna sam da Buenos Aires barem ima muzej u kojemu zaposlenici rade u nekim uvjetima koje možemo zvati urbanima.

Treći segment moje poredbene analize jest *Cinecittà*, smještena nadomak Rimu, u prekrasnom parku u koji dolaze obitelji s djecom na nedjeljne šetnje, konzumirajući pritom kavu, sendviče i sladoled, ali i da usput ponešto nauče o talijanskoj kinematografiji, odnosno barem o onom njezinu dijelu koji je neposredno vezan za taj *locum*, čija je središnja figura svakako Federico Fellini.

I taj se Muzej, slično onome na Potsdamskom trgu, koristi optičkim trikovima, pri čemu neki objekti imaju pozicije koje ih poprilično udaljuju od filmskog rada iz čijega su kontekstualnog procesa izvađeni. Postav tako biva ne samo ukotvljen u dekontekstualizirani objekt, već i sveden na historiografiju iščitavanu iz fetišiziranog predmeta.

Grad Beč posljednji je primjer u ovoj analizi te ujedno i ponešto različit: želja mi je naglasiti i mogućnosti koje otvara sâm grad kao mjesto prezentacije kulturne povijesti, odnosno mogućnosti kulturnog turizma (ali i obratovanja u najširem smislu) koje je moguće provoditi u neposrednom prostoru grada, bilo da je riječ o turistima ili o osnovnoškolcima. Beč je donekle muzealiziran kao grad već i samim režimom konzervacije, no taj režim ostavlja dovoljno mjesta razvoju suvremene arhitekture u obliku inteligentnih interpolacija (što je praksa koja je u Zagrebu kratko cvala 1980-ih, da bi 1990-ih sasvim nestala i do danas se nije ponovila), ali i razvoju suvremenih oblika urbanih aktivnosti. Kako je turizam bitan dio bečke gradske ekonomije, tako su bečki turistički

vodiči komercijalizirali određene tragove poratne prošlosti tada podijeljenoga grada. Dok su se bečki emigranti u Hollywoodu bogatili na invencijama novih tipologija kinematografskog iskustva kao što je *drive-in*, Beč se prikazivao u *noir* atmosferi.

Jedna od najpopularnijih tura brojnih posjetitelja austrijske, ali i srednjoeuropske metropole utemeljena je na činjenici da je u poslijeratnom Beču sniman odličan *noir* film *Treći čovjek*¹², s Orsonom Wellesom u jednoj od glavnih uloga. Posjetiteljima te kulturno-urbane rute omogućeno je da siđu u gradsko podzemlje, točnije, u kanalizaciju, ili da vide rijeku iz podzemne perspektive, ili pak da prate tragove na originalnim lokacijama u starom gradu. Turiste se upućuje i na glavno groblje u četvrti Simmering (koju inače zasigurno ne bi posjetili), a postoji i muzej posvećen isključivo tom filmu te kino *Burg* u kojemu se film može pogledati tri puta u tjednu.¹³

Druga tema u ovom tekstu, koja je ujedno i tema mog doktorata, jest odnos filma i grada, odnosno, analogno fosterovskoj terminologiji, filmsko-arhitektonski, ili, što je bliže mom fokusu, filmsko-urbanistički kompleks. U samom središtu moje teze u nastajanju jest studija slučaja grada Zagreba i jednog segmenta njegovih filmskih škola, krugova crtanoga i eksperimentalnog filma te videoumjernosti i novih medija. Razlog odabira studije slučaja Zagreba kao osovine teze koja postavlja filmsko-urbanistički kompleks kao moguću metodu istraživanja filma i grada u međusobnoj sprezi proizlazi iz jednostavnih kulturno-povijesnih činjenica: Zagreb je podjednako mjesto izvanrednih urbanističkih ostvarenja od kraja 19. st. do sredine 1980-ih godina (kada zbog rata na pomolu i prijetećih događanja počinje pustošenje¹⁴ onoga što smo do tada poznavali kao zagrebački *genius*

12 *The third man* (1949.), režija: Carol Reed, Velika Britanija.

13 <https://www.wien.info/en/sightseeing/tours-guides/third-man> (posjećeno: 17. veljače 2016.).

14 Kronološki, prema mom mišljenju, pustošenje počinje iseljavanjem gimnazije iz današnje zgrade Muzeja Mimare, urbičidni čin koji je Željka Čorak osudila u svom tekstu *Muzeji i grad* (u: *Zagreb, pisani prostor*, str. 23-29.).



sl.7. Privremeno sjedište Filmskog muzeja Pablo Ducrós Hicken u Buenos Airesu.
Foto: Sonja Leboš, 2008.

15 Izvor: intervju koji je Welles dao BBC-ju, <http://www.wellesnet.com/trial%20bbc%20interview.htm> (posjećeno: 17. veljače 2016.), u kojemu kaže: ...*THE TRIAL is the best film I have ever made.*

16 Usto, kad je riječ o filmovima u produkciji Jadran filma, valja reći da se oni danas nalaze i u privatnom vlasništvu tog poduzeća koje je privatizirano tijekom 1990-ih, za vrijeme dok je Božo Biškupić bio ministar kulture Republike Hrvatske.

17 Osim uobičajene režije, ističem i montažu kako bih naglasila dosadašnju nepravednu praksu izostavljanja niza zaslužnih montažerki iz povijesti hrvatskog filma, čija se imena ponavljaju na brojnim važnim djelima.

18 Čorak, Željka. *U funkciji znaka.*

19 Turner, Victor. Social Dramas and Ritual Metaphors. U: *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society.*

loci, a ta tendencija, nažalost, traje i danas) kao i mjestom proizvodnje svjetski relevantnih filmskih ostvarenja. *Zagrebačka škola arhitekture* etablirala se već između dva rata, a o Zagrebu bi se samo na temelju ostvarenja nastalih u vrijeme visokoga socijalističkog modernizma također moglo (i trebalo) govoriti i u kontekstu škole koju tentativno zovem *zagrebačkom školom filma*.

Tako studija slučaja Zagreba kao filmsko-urbanog toposa postaje ne samo moćno analitičko oruđe za studije zagrebačkog urbaniteta i osobitosti filmografije vezane za taj urbanitet (iz čega opet proizlazi kompleksna historiografija grada, kao i živahni modeli mogućeg ispisivanja njegove društvene, kulturne i političke povijesti prema novom ključu), već nosi i potencijal grananja različitih inovativnih modela rada u domenama arhitekture, filma i urbanizma, kako u teoriji, tako i u praksi.

U tom smislu mogućnost stvaranja nove institucije na tragu inovativnog oblika filmskog muzeja istodobno je i mogućnost toga tripartitnog modela kao generatora i snažnog agenta audio-vizualne i urbanološke produkcije, a ne samo reprodukcije.

Zagreb još nije komodificirao tragove režiserskog remek-djela Orsona Wellesa iz 1962. pod nazivom *Proces*. Činjenica da je taj film (za koji je sam Welles kasnije tvrdio da je njegov najbolji film¹⁵), sniman u Zagrebu poznata je i površnim poznavateljima filmografije vezane za hrvatski glavni grad, ali je potpuno nepoznata sve brojnijim posjetiteljima grada, kojima se nude isključivo turistički obilasci Gornjeg grada, i, u posljednjih nekoliko godina, impresivnog Mirogoja. Turističkim djelatnicima očito ne pada na pamet da bi turistice mogla zanimati i ikonička modernistička arhitektonska zdanja na današnjoj Vukovarskoj ulici, koja se u vrijeme kad je upravo na njoj nastajao zametak budućega socijalističkoga grada preko rijeke zvala Avenija proleterskih brigada, a prije toga Moskovska, što je jednostavno povijesna činjenica, usprkos tome što je u vrijeme nastanka ovog teksta administrativne strukture koje upravljaju državom pokušavaju negirati.

Zagrebačke institucije, nažalost, ne pohranjuju dosljedno ni arhivske materijale, pa je tako vrlo teško doći ne samo do kvalitetnih fotografija iz filmova koji naglašavaju iznimni zagrebački urbanitet, već i do samih filmova.

Međutim, okviri ovog preglednog teksta, u kojemu samo otvaram dvije teme, ne dopuštaju temeljitiju kritiku kakvu taj ozbiljni problem zaslužuje.¹⁶

Ipak, iskoristit ću te okvire da promoviram svoju tezu u nastajanju koja govori o *zagrebačkoj filmskoj školi* kao o svojevrsnom pandanu *zagrebačkoj školi arhitekture*. Kada kažem *zagrebačka filmska škola*, prije svega mislim na filmove nastale u razdoblju visokoga socijalističkog modernizma, otprilike od filmova *Ne okreći se, sine* (režija: Branko Bauer, montaža: Boris Tešija, 1956.) i *Deveti krug* (režija: France Štiglic, montaža: Lida Braniš, 1960.)¹⁷ pa sve do Tadićevih remek-djela kao što je *Treći ključ* (režija: Zoran Tadić, montaža: Vesna Štefić, 1983.).

U svim filmovima u tom nizu, koji sam samo kronološki markirala jer je vrlo dug, grad Zagreb ne funkcionira kao pozadina (engl. *backdrop*), scenografija, već kao punokrvni protagonist.

Zagrebačka filmska škola znala je kako prezentirati tu izvrsnost gradskog urbaniteta u strukturiranju filmskog djela te kako učiniti prisutnim osebniji karakter grada koji se podjednako očitava i iz njegove morfologije i iz načina života.

Tako je *zagrebačka škola* u strukturu svojih filmova utkala i strukture arhitektonskih remek-djela poput strukturalnih arhitektonskih elemenata čuvene vile Markulin Drage Iblera u filmu *Ne okreći se, sine*, pri čemu ta kuća, baš kao što je pisala Željka Čorak o cjelokupnom Iblerovu djelu¹⁸, i u filmskome mediju opstaje u funkciji izuzetnog znaka inovacije modernizma, kao dio finoga urbanog tkanja Iblerova doprinosa zagrebačkom urbanitetu, tkanja kojemu također pripada kući Markulin slična ali neizvedena kuća Ebenspanger u llici 17, kao i kuća Wellisch u Martičevoj 13.

Zagrebačka filmska škola u svoja je filmska djela upisivala i plodnu dizajnersku produkciju, što potvrđuje prvi (rekla bih i daleko najbolji) film režisera Branka Ivande *Gravitacija ili fantastična mladost činovnika Borisa Horvata* (montaža: Lida Braniš, 1968.) u kojemu bitno mjesto vizualnog identiteta filma imaju djela grafičkog dizajnera Mihaila Arsovskog, djela koja su uvelike promijenila lice grada tog razdoblja, kako u njegovu eksterijeru, tako i u brojnim interijerima koje film izlistava svjedočeći time, iz intimističkih rakursa, o jednoj epohi nevjerojatne stvaralačke snage.

Zagrebačka filmska škola znala se koristiti bojom kao sredstvom ekspresije, što se pokazalo u filmu za koji se danas malo tko sjeća kako je zapravo izgledao original, remek-djelo ne samo hrvatske, jugoslavenske već i svjetske kinematografije *Ponedjeljak ili utorak* (montaža: Katja Majer, 1966.), dio poznate trilogije režisera Vatroslava Mimice.

Zagrebačka filmska škola znala je staviti ženski lik u središte urbane ili, terminologijom Victora Turnera¹⁹, društvene drame, kao u vrlo raznolikim filmovima o Zagrebu koji svjedoče o posve dijametralnim ženskim sudbinama unutar gotovo nespojivih okruženja tvorničkih hala u kojima tkaju socijalističke udarnice i atmosfere modnih pista uređenih u mondenim gradskim hotelima, gdje ta tkanja postaju dijelom skupih večernjih oprava. Takvi su filmovi *Od 3 do 22* (režija: Krešo Golik, montaža: Katja Majer, 1966.) i *Živa istina* (režija i scenarij: Tomislav Radić, montaža: Maja Filjak-Bilandžija, 1972.) ili pak film nešto novijeg datuma te žanrovski i tematski opet potpuno različit kao što je *Ljubica* (režija: Krešo Golik, montaža: Katja Majer, 1978.).

Zagrebačka filmska škola znala je također na dirljivo poetičan, a istodobno analitički način govoriti o jednome od najproblematičnijih gradskih prostora – o Trnju, prostoru koji se metaforički skriva iza modernističkih ikona

u Wellesovu *Procesu* ili se metonimički sklanja iza tzv. Palače pravde u svakidašnjem prostoru grada. Model poetske analize kakav otvara film *Ritam zločina* (režija: Zoran Tadić, montaža: Jasna Fulgosi, 1981.) trebao bi u cijelom svijetu biti proučavan kao ogledni model kinematografskog remek-djela postmodernističke provenijencije, model nastao u gradu koji, nažalost, danas mora ponovo ne samo otkrivati već i braniti svoje modernističke korijene.

Ne znam je li Zagreb ikad više vadio za institucijama koje bi njegovoj urbanoj kulturi mogle vratiti dignitet. No ta institucija nije i ne smije biti nagodba jednog čovjeka ili malobrojne interesne grupice s korumpiranim gradonačelnikom ili sličnom političkom figurom, već dugoročno i plansko pregovaranje brojnih kulturnih i znanstvenih djelatnika, umjetnika i već postojećih institucija kojima je cilj arhiviranje, obrazovanje i/ili produkcija audio-vizualne kulture te inovativnih društvenih i novomedijskih praksi. Upravo to dugoročno i plansko pregovaranja brojnih društvenih aktera sličnih ili različitih interesa koje treba usuglasiti u prostoru zovemo – urbanizam.

LITERATURA

1. Čorak, Željka. 1981. *U funkciji znaka*. Zagreb: Centar za povijesne znanosti.
2. Čorak, Željka. 1994. *Zagreb, pisani prostor*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, Mladost.
3. Davis, Mike. 2006. *City of Quartz. Excavating the Future in L.A.* London: Verso.
4. Foster, Hal. 2013. *Art-Architecture Complex*. London: Verso.
5. Horkheimer, Max; Adorno, Theodor. 1989. *Dijalektika prosvjetiteljstva. Filozofijski fragmenti*.
6. Sarajevo: "Veselin Masleša" – Svjetlost.
7. Mumford, Lewis. 1961. *City in History*. NY: Penguin.
8. Shaw, Jeffrey; Weibel, Peter (ur). 2003. *Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film*.
9. Cambridge, Ma: MIT Press.
10. Schebera, Jürgen. 1990. *Damals in Neubabelsberg... Studios, Stars und Kinopaläste im Berlin der zwanziger Jahre*. Leipzig: Edition Leipzig.
11. Turner, Victor. 1974. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca:
12. Cornell University Press.
13. Weitz, Eric D. 2007. *Weimar Germany. Promise and Tragedy*. Princeton: Princeton University Press.

FILMOGRAFIJA

1. *Los Angeles plays itself* (2003.), režija: Thom Andersen, SAD.
2. *Die Polen vom Potsdamer Platz* (1998.), režija: Dorothee Wenner, Njemačka/Poljska.
3. *The third man* (1949.), režija: Carol Reed, Velika Britanija.
4. *The Trial* (1962.), režija: Orson Welles, SAD.
5. *Ne okreći se, sine* (1956.), režija: Branko Bauer, Jugoslavija.
6. *Deveti krug* (1960.), režija: France Štiglic, Jugoslavija.
7. *Treći ključ* (1983.), režija: Zoran Tadić, Jugoslavija.
8. *Gravitacija ili fantastična mladost činovnika Borisa Horvata* (1968.), režija: Branko Ivanda, Jugoslavija.

9. *Ponedjeljak ili utorak* (1966.), režija: Vatroslav Mimica, Jugoslavija.
10. *Od 3 do 22* (1966.), režija: Krešo Golik, Jugoslavija.
11. *Živa istina* (1972.), režija: Tomislav Radić, Jugoslavija.
12. *Ljubica* (1978.), režija: Krešo Golik, Jugoslavija.
13. *Ritam zločina* (1971.), režija: Zoran Tadić, Jugoslavija.

THE FILM MUSEUM IN THE CITY, THE CITY IN THE FILM MUSEUM

This presentation opens up the issue of the definition of the film museum today, the emphasis being placed on how film museums transform their urban, spatial and cultural contexts and how the cities in which these museums live and work are reflected and presented in them.

The question is answered through a critical analysis, taking in cultural contents and urbanistic and spatial issues, of three globally important film museums: in Berlin, Vienna and Buenos Aires, and a film studio (like those that once existed as part of Jadran Film, or Avala Film) that has been converted into a kind of cinematic museum park (Cinecittà).

At the same time, the presentation positions the basic premise of the author's doctoral dissertation *The City in Film, Film in the City*, concerning the way in which the presentation of the urban character of Zagreb is one of the substantive modalities for a possible Zagreb film museum, as discursive direction for thinking through a possible Zagreb museum.

Few are the cities that can be seen in so many outstanding films as Zagreb, at the time when film culture deeply suffused the modern city as such and when the cultural or media spaces of cities, in terms of both production (like studios) and reception (cinemas) were their virtual tissue.

Concerned here are the end of the 1950s, and the seventh and eighth decades of the 20th century.