

Što se ostalih komponenata tiče, film *Zelići – carski tiskari* obiluje fotografijama najistaknutijih članova obitelji Zelić i prikazuje mnoštvo djela (knjiga, razglednica, slika) tiskanih u Zelićevoj tiskari tijekom stoljetne aktivnosti.

Zaključno, riječ je o vrlo zanimljivom dokumentarnom filmu. Tematika emigracije, koju film obrađuje kroz mikrohistorijski kontekst jedne iseljeničke obitelji, zanimljiva je ne samo sa stajališta jednog zaljubljenika u povijest, već i sa stajališta općeljudske težnje za ostvarenjem osobne sreće. Svaki će se gledatelj moći poistovjetiti s tom jednostavnom težnjom koja nas sve podsjeća da smo svi, u suštini svoje biti, jednaki.

— **Hrvoje Geljić** [povijest]

Benoît Jacquot, *Les adieux à la reine,*

GTM Productions/Les Films du Lendemain,
2012., 100 min./

René Féret, *Nannerl, la sœur de Mozart,*

Les Films Alyne/CNC, 2010., 120 min.

Nova povijest — *nova kinematografija:* *na dvoru u Versaillesu*

Najnoviji film francuskog redatelja Benoîta Jacquota, *Les adieux à la reine* (2012.), koji se temelji na istoimenoj noveli Chantala Thomasa te film *Nannerl, la sœur de Mozart* (2010.) redatelja Renéa Féreta, povod su jednako koliko i poticaj za raspravu o odnosu Nove povijesti i

- 1 Iako sam lik Sidonie Laborde nije postojao, prava dvorska dama Marije Antoanete, Madame Campan (također prikazana u filmu), ostavila je naširoko korištene memoare o svojem vremenu na dvoru.

modernih, vizualnih medija. U današnjem je kontekstu europskog i francuskog post-novovalnog filma, unutar kojeg je sam pristup materiji bitno standardiziran i učinjen jasnim, vjerojatno mnogo jednostavnije pronalaziti poveznice filmskog pristupa povijesnim temama i historiografskih inovacija. Jer upravo ta šablonizirana forma u velikoj većini prigoda gledatelju gotovo sve servira na pladnju, dok eksperimentalni karakter režije i scenarija u najboljem slučaju ostaje tek umjereno primjetljiv. Likovi, poput glavnih protagonistinja oba ovdje razmatrana filma, Nannerl (Marie Féret) – sestra Wolfganga Amadeusa Mozarta i Sidonie Laborde (Léa Seydoux) – fikcionalizirana dvorska „čitačica“,¹ problemima ženske percepcije svijeta, seksualnosti, društvene uloge i sl. pristupaju kudikamo manje snažno, a ujedno i manje radikalno od kakve junakinje iz filmova klasičnog novog vala. Obje su junakinje dio jedne strukture, a ističu se samo time što pratimo upravo njih, odnosno one su zadužene uvesti nas u svijet dvorske svakodnevice. Ipak, novovalna je filmska revolucija u Francuskoj upravo kod povijesnih filmova vidljive ostavila tragove, tražeći od tog žanra ne samo snažnu političku dimenziju, već i historiografsku, filozofsku, psihološku i sociološku analizu vremena. Krenemo li od 1968. godine (iako bez ikakve dvojbe isto vrijedi i za ranije), koja se često uzima kao ključna godina u historiografiji i u kinematografiji – potičući nove impulse – moguće je zaključiti da je „pobjeda“ koncepcija povijesti kakvu su predstavili sve brojniji pripadnici pokreta Analā postupno mijenjala i filmsku interpretaciju povijesti. U Francuskoj je današnja *mainstream* produkcija povijesnih filmova dakle gotovo jednako „zahvaćena“ barem segmentima Nove povijesti, njenom željom za dubinskim istraživanjem, primjerice kulturnih ili rodnih pitanja, koliko je međuratna kinematografija bila usmjerena na velike ličnosti.

Usmjerenost pokreta Analā na potragu za konceptom povijesnih mentaliteta, *mentalité*, u oba slučaja izuzetno je dobro primjetan. I Jacquot i Féret gledatelju nude suptilnu žensku perspektivu vremena: četrnaestogodišnja Maria Anna Mozart, zvana Nannerl, putuje sa svojom obitelji po Francuskoj, prateći svojeg maloljetnog brata u koncertima diljem zemlje. Dospijevaju tako i na dvor Luja XV; ondje se Nannerl susreće s mladim francuskim prestolonasljednikom. Kroz njihov odnos, kao i odnose unutar obitelji Mozart, prikazana je kompleksnost vremena, problemi emancipacije žena i aktivnog sudjelovanja u društvu – bez da je stereotipizirana „nazadnost“ vremena. Naime, uz izuzeće konzervativnog oca Leopolda Mozarta, svi glavni likovi otvoreni su, unutar jednog određenog konteksta, mentaliteta, prema „liberalnim“ nazorima: nakon što Nannerl prestolonasljedniku otkriva svoj identitet (u prvim je susretima ona naime preobučena u muškarca), mladi se *Dauphin* poigrava sa svojim „ženskim prijateljem“, koristeći njenu vidnu naklonost koja se razvija



sl. 1: Nannerl i Wolfgang Mozart sviraju tijekom svog boravka na dvoru u Versaillesu pred kraljem Lujem XV i mladim prestolonasljednikom.

u ljubav. Time dolazimo do jednog „mentalnog sklopa vremena“ koji je u filmu naglašen, odnosu ljubav-korist, isprepleten i prisutan kod gotovo svih likova. Redatelj tom metodom stvara mnogo kompleksnije odnose – dakle interpretaciju vremena, u kojoj problem ne predstavljaju samo kakve političke zavjere ili dvorske norme, već se suptilnim nijansama ocrtava društvo između ograničenja i raskalašenosti koje je u krizi. Šteta je tek što film nije nijansiranje prikazao mjesto glazbe kao umjetnosti u dvorskom društvu. Kompetitivnost klasične glazbe toga vremena, toliko jasno izražena u filmu Miloša Formana *Amadeus* (1984.), tema je koja je tek djelomično dotaknuta, s nekoliko duhovitih scena. Otac Leopold prikazan je u filmu o Nannerl gotovo kao preteča modernim glazbenim menadžerima, uključujući sve moguće marketinške trikove. Međutim, propuštena je prilika otići i korak dalje, prikazati koliko je bitna bila primjerice „promidžba“ baruna Grimma, koji je bio povezan s čitavom tadašnjom pariškom elitom uključujući Diderota i d’Alemberta. Pomoću Grimmova članka o mladim Mozartima obitelj je vrlo brzo postala omiljena među utjecajnim krugovima Pariza.² U filmu je pak naročito tematizirana rodna problematika, dakle uloga muškaraca u glazbi (od Leopolda preko Wolfganga do mladog francuskog prestolonasljednika) te s druge limitacije žena, inzistirajući pritom previše na pojednostavljenoj interpretaciji kakvu je prikazala i Eva Rieger u biografiji *Nannerl Mozart: das Leben einer Künstlerin*.³ Znatno je ipak zanimljivije kako je, doduše fikcionalno, stvorena mogućnost i za mladu Nannerl u glazbi: u jednom trenutku filma ona se osamostaljuje, svira „muške“ instrumente i daje poduke iz glazbe. Fikcionalizirani prikaz povijesti (film, naime, samo po sebi ima biografskih pogrešaka i netočnosti) u ovom smislu predstavlja korak kojega profesionalni povjesničari, povjesničari Nove povijesti, nikada nisu mogli napraviti; izvori i fikcija spojeni su u jednu cjelinu kako bi se što jasnije oslikalo jedno moguće viđenje, jedna interpretacija vremena, a da pritom „manje važne“ činjenice ne smetaju. One ovise o redatelju, o scenariju, o ulozi

2 Piero Melograni, *Wolfgang Amadeus Mozart: A Biography* (University of Chicago Press, 2006.), 15.

3 Mnogo interesantniju analizu i kompleksniju sliku pruža nešto novija knjiga: Ruth Halliwell, *The Mozart Family: Four Lives in a Social Context* (Oxford University Press, 1998.).

sl. 2: Mladi Mozart „otkriva“ toalet s mlazom vode. Unatoč zlom glasu, moderni engleski toaleti su u Versailles razmjerno rano uvedeni. Za usporedbu, Mozarti u svojoj domovini niti u posjetima bečkim carskim rezidencijama nisu imali prilike vidjeti tako suvremenu instalaciju, koja će biti uvedena tek u 19. stoljeću, približno u isto vrijeme kada i telefon.



povjesničara-konzultanta. U nekoj mjeri je to nastavak pristupa po kojem je poznat film *Le retour de Martin Guerre* (1982.) Daniela Vigneau. Na tom je filmu u ulozi stručnog konzultanta Natalie Zemon Davis povezala interpretaciju izvora, književno-povijesni predložak i fikcionalizaciju materije putem filmskog prikaza. Noviji povijesni filmovi, iako manje orijentirani na izvedbu i uvjerljivost, ipak dojma radi ne propuštaju uvrstiti u scenarij i takve detalje. Tako i Féretov film, slijedeći svoje prethodnike, uvodi niz detalja koji na vrlo zanimljiv način ocrtavaju karakteristike vremena. Kočija u kojoj Mozartovi putuju vrlo je neudobna, a vožnja odveć naporna, pitka voda dolazi direktno iz Seine u koju se izliva smeće, a francuski dvor je, za obitelj, mjesto neuobičajenih i novih tehnika svakodnevnice. Umjesto noćne posudice, začuđeno tako promatraju i ismijavaju moderni engleski toalet, porculanski sliv s ugrađenim vodenim mlazom – nešto što je doista u to vrijeme bio novitet. Mozartovi su kao stranci u Parizu koji dolaze iz Austrije tako sjajno poslužili u ukazivanju upravo na takve spomenute detalje u kulturi i tehnici ranonovovjekovne Francuske, iako ta tema u općenitom smislu u filmu nije dovoljno obrađena. Propust je tim veći kada znamo da je Leopold Mozart u svojim pismima spominjao društvenu podijeljenost Pariza, kao i općeniti mentalitet stanovništva koje je djelovalo napačeno, turobno.⁴ Čini se da je ipak sama najava „velikog događaja“, Revolucije, na takav način izbjegnuta.

I u drugom ovdje razmatranom filmu jedna od glavnih protagonistkinja dolazi iz Austrije; ustvari, Marija Antoaneta (koju u filmu vrlo zanimljivo tumači Diane Kruger) bila je suvremenica Nannerl Mozart.⁵ Film *Les adieux à la reine* također prikazuje kraljicu-„Njemicu“ kao djelomičnu strankinju na dvoru, koja se doduše već prilagodila; što vrijedi i obratno. Zbog toga nedostaju toliko živopisno i jasno oslikani problemi jedne Austrijanke na stranom dvoru, kakvi su izraženi u hollywoodskom biografskom filmu Sofije Coppole *Marie Antoinette* (2006.). Film Benoîta Jacquota u fokus stavlja međudodnos kraljice i

4 Piero Melograni, *Wolfgang Amadeus Mozart: A Biography* (University of Chicago Press, 2006.), 13-14.

5 Povezivala ih je, između ostaloga i ružičasta svilena balska haljina koju je Marija Terezija poklonila mladoj Nannerl, a ranije je pripadala caričinoj kćerki.

kraljičine sluškinje, privatne „čitačice“, Sidonie Laborde – koji prelazi granice prijateljstva. Sidonie nije zadužena samo za kraljičin dnevni repertoar književnih djela, ona živi uz kraljicu, istovremeno obožavajući i mrzeći je, svjesna kako ono što želi (biti kraljičina prijateljica/ljubav) nikada neće biti dostižno. Preko Sidonie gledatelj dobiva uvid u mentalitet čitavog dvorskog osoblja, koje u teškim trenucima prividno djeluje ujedinjeno, dok se ustvari raspada iznutra. Sidonie pak brani kraljicu od bilo kakvih osuda dvora i građanstva, ljubomorno prateći njen famozni ljubavni odnos s vojvotkinjom Gabrielom de Polignac. Upravo taj trokut odnosa kraljice, njene prijateljice i njene „čitačice“ prikazuje Mariju Antoanetu kao kompleksnu, modernu ženu bespomoćno zarobljenu u trenutku povijesti. Baš kao što nikada eksplicitno ne saznajemo govore li optužbe „naroda“ u potpunosti istinu o kraljici, na primjeru Sidonie promatramo kraljičinu neodlučnost, hirovitost, blagost – ali i okrutnost, stvarajući tako kompleksni portret jedne vladarice. Marija Antoaneta nije prikazana kao sasvim nevinna žena „na krivom mjestu u krivom vremenu“, niti se željelo implicirati da bi, bez nesretnog upliva dramatičnih događaja, sve bilo po uobičajenom – da bi, dakle, kraljica bila duboko u pozadini političkih rasprava i previranja. Ona je dio svog vremena, iako na psihosocijalnoj ili mentalnoj razini ne korespondira u potpunosti s ostalim ženama. Njena želja za novim modnim izražajem nije samo promatrana s aspekta rastrošnosti dvora i aristokracije; njome se demonstriraju i nove tehnike šivanja (Sidonie je jedna od rijetkih dvorskih djevojaka koja može, potajno, napraviti kreaciju kakvu kraljica očekuje), a ujedno i žensko izražaja. Djelomično je to i odraz onoga što Daniel Roche govori o modi 18. stoljeća: ona je spoj, kulminacija jednog pogleda na svijet unutar sklopa Ancien Régimea i Prosvjetiteljstva, izražaj moderne žene i njene kulture.⁶ Sama po sebi, kultura ipak nije obrađena dublje ni u jednom od dva ovdje razmatrana filma. Isključivi fokus na dvorsko društvo unutar filma od oko 100-130 minuta ne daje dovoljno prostora da se u scenarij uvede i „živi“ Pariz salona, društvenih okupljališta kroz koja se širio egalitarni pristup francuskog društva u neskladu s krutim dvorskim životom (Emmanuel Le Roy Ladurie, Daniel Gordon) ali i sami dvorski običaji i pravila ponašanja, prilagođena dakako gradu (Antoine Lilti).⁷

Ipak, u tragovima se može osjetiti odmak od jedne klasične interpretacije Versaillesa, naročito zato što se nalazi i pod izvanrednim okolnostima: tako sjaj dvora – a scene su doista snimane uz posebnu dozvolu u pravom Versaillesu – nije potpun, popraćen je dapače teškim uvjetima - nedostatkom pitke vode, lošim higijenskim uvjetima, i sl. Vidljiv je pokušaj da se dvorsko društvo ne predstavlja samo kroz ceremonijale ili hijerarhijske sheme, kako smo to navikli kod nekih drugih filmova i serijala. Dakle, radi se o prodoru novoga, odnosno raspadanju jednog dvorskog sustava kojeg je kraljevski par,

6 Daniel Roche, *The Culture of Clothing: Dress and Fashion in the Ancien Régime* (Cambridge University Press, 1996.), 493-494.

7 Vidi: Emmanuel Le Roy Ladurie, *Saint-Simon and the Court of Louis XIV* (University of Chicago Press, 2001.); Daniel Gordon, *Citizens without Sovereignty: Equality and Sociability in French Thought, 1670-1789* (Princeton University Press, 1994.); Antoine Lilti, „The Kingdom of *Politesse*: Salons and the Republic of Letters in Eighteenth-Century Paris“, *Republics of Letters: A Journal for the Study of Knowledge, Politics, and the Arts* 1/1 (svibanj 2009.): <http://rofl.stanford.edu/node/38> (15.XI. 2012.).

- 8 Vidi izvrsnu knjigu nizozemskog povjesničara Jeroena Duindama, *Vienna and Versailles: The Courts of Europe's Dynastic Rivals, 1550-1780* (Cambridge University Press, 2003.), koja pomoću komparacije opisuje i pojedine faze dvorskog društva.

uglavnom bez uspjeha, pokušavao pojednostavniti.⁸ U filmovima ceremonijali postoje, ali se i brzo zaobilaze, želeći što prije doprijeti do pojedinačnog, individualnog. Nakon izvanrednog sastanka Vijeća, na kojem je, kao i inače, prisustvovala kraljica, ona se povukla u svoje odaje, brzo skidajući periku i slojeve šminke, tražeći utočište u zagrljaju s Gabrijelom de Polignac. Utoliko lik Marije Antoanete vrlo dobro zahvaća dva pola. Iako u filmu nisu izravno prikazane tipične političke scene (gledatelji vide ono što i dvorjanici, dakle početak i kraj sastanaka Vijeća), politika je ipak prisutna – a Marija Antoaneta unutar toga bitan faktor – žena koja aktivno sudjeluje u politici, koja čak zastupa suprotno rješenje od kraljeva. S druge strane nalazi se apolitična Marija Antoaneta koja se povlači u privatnost, daleko od javne uloge koja joj nanosi toliko muka. Iscrpljujuća uloga kraljice, koja je u Versaillesu bila najizložena dvorskim ritualima, nije ni imala vremena za svoju privatnost, koja je posljedično tome bila ispunjena čudnim trenucima. Ispitivanja kraljičine seksualnosti, njene posluge ili njenih dvorskih prijateljica uvodi gledatelja u dvorski mentalitet koji se nalazi između uhodane svakodnevice i potpune neizvjesnosti. Jacquot uspješno gradi napetost, uvodeći poznate pamflete protiv *Madame Déficit* koji su u to vrijeme doista kolali Parizom, a kraljicu između ostalog optuživali za lezbijске navike i razvratnost, ipak ne dozvoljavajući da se navodi tih „izvora“ u potpunosti potvrđuju i u „stvarnoj slici“ dvora koju pratimo. Na taj je način dublje i uvjerljivije prikazana i barem neka razina solidarizacije, u trenucima izbijanja pobune u Parizu koja se približavala dvoru. Samu političku situaciju, ali i ponašanje ljudi na dvoru gledateljima pojašnjava lik dvorskog analista, koji na trenutke djeluje kao suvremeni povjesničar današnjice.

Međuodnosni likova, najčešće ljubavni, gledateljima predstavljaju kompleksniju sliku dvora uoči i u vrijeme pada Bastille. Događaji se prate iz dana u dan, ali oni se nižu na drugačiji način: dolaze usputno, i unatoč tome što je njihov upliv u svakodnevicu i život svih slojeva versajskog dvora golem, oni u filmu predstavljaju prije svega kontekst, a ne izravan predmet interesa. Ono što je gledatelju filma *Marie Antoinette*, naviknutog na klasične povijesne drame zasigurno nedostajalo – tragičan završetak kraljice – film *Les adieux à la reine* također ne nudi, unatoč činjenici da je u vremenskom smislu smješten bliže tom događaju, dapače, djeluje kao da nastavlja gdje je završio američki prethodnik. Ne inzistiranje na političkoj događajnici jasno je usmjerenje filma, na više razina: ne samo da najpoznatiji trenuci izbijanja Francuske revolucije nisu prikazani. Izostavljene su i neke dulje dvorske političke rasprave i sastanci vlasti – gledatelj to saznaje sporednim putem te je na taj način smješten u atmosferu neizvjesnosti i nesigurnosti osoblja, dvorjana, kraljeve pratnje, elite – svih izvan odabranog kruga kraljevih ljudi,



sl. 3: Kraljica i „modna revija“. Jedan od kraljičinih interesa, uz književnost, je i moda. Film Mariju Antoanetu prikazuje suprotno onodobnim optužbama da je kraljica samo „tijelo“. Sličan aspekt isticala je engleska pjesnikinja i suvremenica kraljice Mary Robinson koja je isticala njene intelektualne i duhovne karakteristike – njen duh (više o tome vidi: Judith Pascoe, *Romantic Theatricality: Gender, Poetry, and Spectatorship* (Cornell University Press, 1997.)).



sl. 4/5: Posluga, osoblje i aristokracija dvora okupljeni su pred vratima Vijećnice nakon sastanka kralja i kraljice, iščekujući idući potez Luja XVI. Ova je interesantna scena također snimljena, kao i većina materijala, u pravom Versaillesu. Budući da se sastanak nije u filmu vidio, gledatelji se vrlo lako solidariziraju s dvorskom masom okupljenom pred kraljem u iščekivanju. Gotovo tragikomično ponašanje kralja naglašava dodatno neizvjesnost i iznenađenost situacijom koja je bila posve nova.



sl. 6: Kraljica razočarano skida šminku i periku dok osoblje priprema njenu novu odjeću. Nakon što je „odigrala“ svoju političku ulogu kraljice – jer govorilo se i o mogućnosti postojanja regentkinje (što zbog njene nepopularnosti ne bi bio dakako dobar potez) – kraljica se povlači u sigurnost svojih odaja, rastajući se i s Gabrijelom de Polignac.



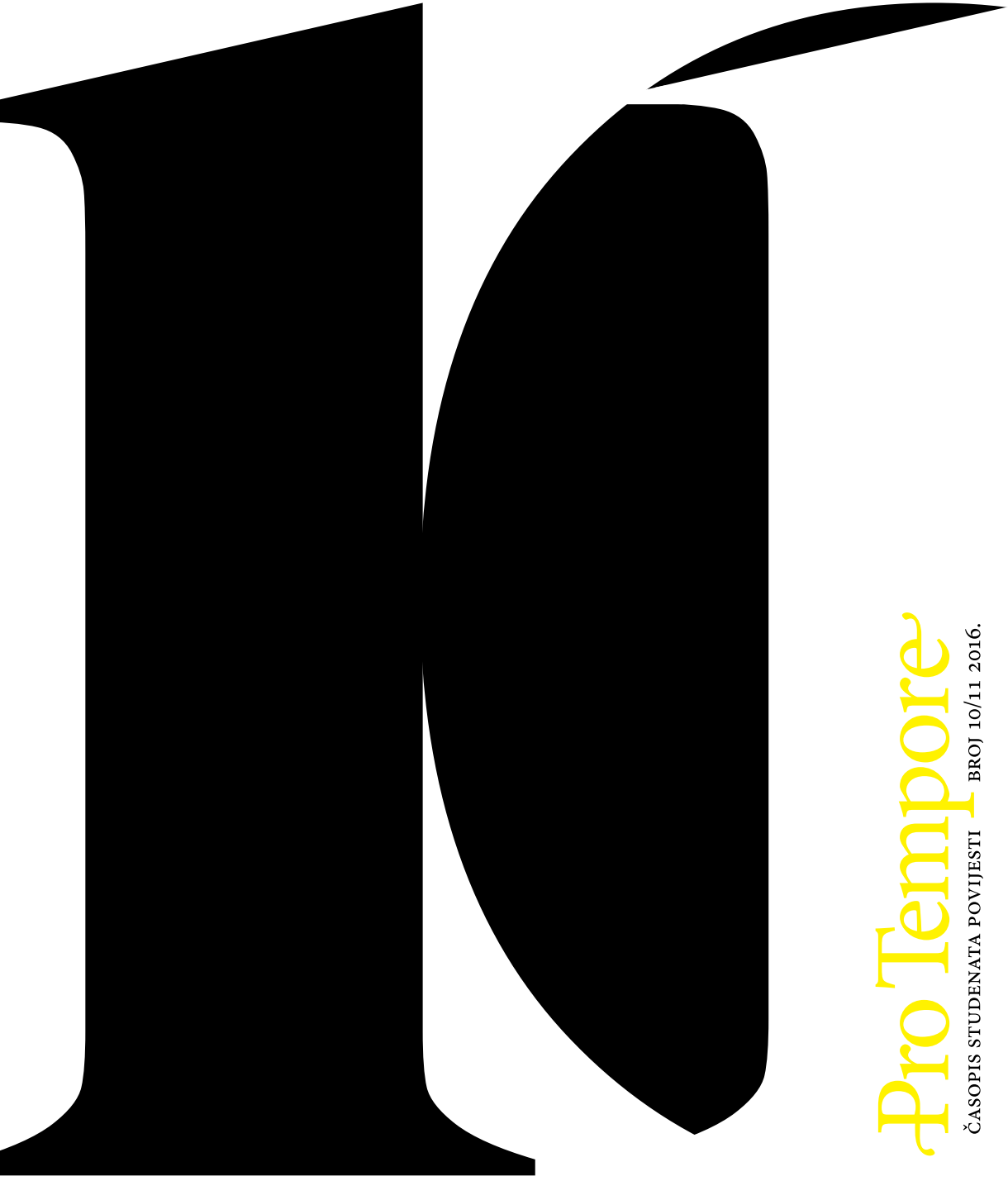
9 Dakako, i u francuskoj kinematografiji postoje različiti pristupi, pa tako i oni klasičniji. O tome možda najbolje govore neki noviji televizijski filmovi koji su posvećeni (u potpunosti ili djelomično) Mariji Antoaneti. Primjerice, film *Marie-Antoinette* iz 2006. godine kojeg su režirali Francis Leclerc i Yves Simoneau. Vrlo interesantna usporedba Coppoline Marije Antoanete i interpretacije ovdje do sada ne spominjanog filma W. S. van Dykea iz 1938. o kraljici moguće je pronaći u: Elizabeth A. Ford – Deborah C. Mitchell, *Royal Portraits in Hollywood: Filming the Lives of Queens* (University Press of Kentucky, 2010.).

10 Postoje naravno i iznimke ili primjeri suprotnoga. Spomenuta *Marie Antoinette* interesantan je pokušaj unošenja pop-kulture tipične za američko društvo u ranonovovjekovni kontekst. Svojm bojama i živopisnosti film kao da od Ancien Régimea traži Warhola. Ustvari takav pokušaj ima smisla, sagledava li se prisutnost samog lika francuske kraljice u američkoj pop-kulturi 20. stoljeća kao jednog od prepoznatljivih simbola ženske snage i seksualnosti. U određenom smislu, kraljica je bila ikona i unutar svog vremena. Također, i spomenuti film Sofije Coppole nudi interesantan način naglašavanja izvora: radi se o pismima Marije Terezije i kćerke Marije Antoanete koje unutar strukture scenarija predstavljaju gotovo jednako važnu točku kao i u historiografskoj interpretaciji odnosa carice-majke i kraljice-kćerke, na koji upućuje primjerice Larry Wolff. Vidi: Larry Wolff, „Hapsburg Letters: The Disciplinary Dynamics of Epistolary Narrative in the Correspondence of Maria Theresa and Marie-Antoinette“, u: *Marie-Antoinette: Writing on the Body of a Queen*, ur. Dena Goodman (Routledge, 2003.), 25-44.

11 Marc Ferro, *Cinema and History* (Wayne State University Press, 1988.), 161.

koji i sami nisu bili sigurni u slijed događaja. Utoliko se jasno vide i rezultati Nove povijesti, koja je čitatelja, u ovom slučaju gledatelja, naučila tražiti više od dramatiziranog slijeda događaja svedenog na politiku i diplomaciju, kroz koje se objašnjava gotovo sve. Upravo se u tom smislu mogu shvatiti i filmovi *Les adieux à la reine* i *Nannerl, la sœur de Mozart*. Oni jasno ukazuju na nešto drugačiji kontekst francuske kinematografije,⁹ koja za razliku od većine modernih američkih povijesnih drama ne nudi tek neku detaljiziranu biografiju događaja koji su posloženi na ovaj ili onaj način,¹⁰ nego nešto dublje i intrigantnije analize društva i društvenih slojeva. U konkretnom slučaju seksualnosti, a naročito je to jasno u filmu o Mariji Antoaneti, ne ispituje se primjerice politički značaj navodnih lezbijских tendencija, već u mnogo izraženijoj mjeri povijest same seksualnosti i ženske homoerotike. Tako je izbjegnuta već skoro pa svakodnevni klišej o „razvratničkoj povijesti“ na koji su nas naučile američke televizijske serije i filmovi od antike do modernih hladnoratovskih vremena, plošno naglašavajući „slobodu“ seksualnosti prošlih vremena – te u nešto rjeđim slučajevima suprotno, dakle ne-slobodu. U slučaju oba razmatrana filma seksualnost ima drugačiju ulogu, ona je nit vodilja kroz brojne slojeve društva koji se otkrivaju ili prikrivaju, ukazujući na ono što je Michel Foucault nazivao „mikrofizikom moći“ koja je prisutna gotovo svugdje. Rad francuskih povjesničara, filozofa i sociologa odražava se jasno na kinematografiju, koja danas ne samo da pristupa povijesnoj materiji na, više ili manje, drugačiji način nego prije, već ugrađuje i u samom scenariju elemente povijesne analize – povijesni film doista jest u nekoj mjeri „prijepis“ određene vizije povijesti koju prenose povjesničari ili publicisti, kako se izrazio Marc Ferro.¹¹ To se i na primjeru dva razmatrana filma vrlo dobro zamjećuje. Suodnos, dapače, zajednički elementi znanstvenog i umjetničkog poticajni su, kako za kinematografiju, tako i za historiografiju.

— **Filip Šimetin Šegvić**, dipl. povjesničar i prof. povijesti



Pro Tempore

ČASOPIS STUDENATA POVIJESTI - BROJ 10/11 2016.

Pro Tempore

ČASOPIS STUDENATA POVIJESTI BROJ 10/11 2016.

Pro Tempore

Časopis studenata povijesti
Godina VIII, broj 10-11, 2016.

Glavni i odgovorni urednik

Tomislav Brandolica

Zamjenik glavnog urednika

Filip Šimetin Šegvić

Uredništvo

Tomislav Brandolica, Marta
Fiolić, Kristina Frančina, Marko
Lovrić, Valentina Nedeljko, Nikola
Seiwerth, Filip Šimetin Šegvić

Urednici pripravnici

Zvonimir Plavec, Vjenceslav
Rupčić, Porin Šćukanec Reznicek

Redakcija

Tomislav Brandolica, Marta Fiolić,
Kristina Frančina, Marko Lovrić,
Valentina Nedeljko, Zvonimir
Plavec, Vjenceslav Rupčić, Nikola
Seiwerth, Porin Šćukanec Reznicek,
Filip Šimetin Šegvić

Recenzenti

dr. sc. Damir Agičić
dr. sc. Ivo Banac
dr. sc. Tomislav Galović
dr. sc. Ivo Goldstein
dr. sc. Iskra Iveljić
dr. sc. Tvrtko Jakovina
dr. sc. Hrvoje Klasić
dr. sc. Bruna Kuntić-Makvić
dr. sc. Jelena Marohnić
dr. sc. Mirjana Matijević Sokol
dr. sc. Hrvoje Petrić
dr. sc. Drago Roksandić
Marie Scatena, MA
akademik Arnold Suppan
Marina Šegvić, prof.
dr. sc. Božena Vranješ Šoljan

Lektura i korektura

Gabrijela Detelj
Marta Fiolić
Ana Jelić
Nikolina Kos
Marko Pojatina
Tihomir Varjačić

Dizajn i priprema za tisak

DZN studio

Prijevodi s engleskog jezika

Tomislav Brandolica
Tina Miholjančan, prof.
Marija Marčetić
Ivan Markota
Krešimir Matešić
Judita Mustapić
Kristina Videković

Prijevodi s njemačkog jezika

Mirela Landsman Vinković
Filip Šimetin Šegvić
Azra Plićanić Mesić

Prijevodi s francuskog jezika

Jasna Čirić, prof.
Marta Fiolić
Marija Galić
Tea Šimičić

Prijevodi s talijanskog jezika

Tihana Filipčić
Loretta Lanča

Izdavač

Klub studenata povijesti – ISHA
Zagreb

Tisak

Mediaprint – Tiskara Hrastić

ISSN: 1334-8302

Tvrđnje i mišljenja u objavljenim
radovima izražavaju isključivo
stavove autora i ne predstavljaju
nužno stavove i mišljenja
uredništva i izdavača

Izdavanje ovog časopisa financijski su omogućili:

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu
Odsjek za povijest
Filozofskog fakulteta
Sveučilišta u Zagrebu,
Studentski zbor
Sveučilišta u Zagrebu



Privatne donacije:

Vesna Miović, I. P., M. Č.

Redakcija časopisa Pro tempore
svim se donatorima iskreno
zahvaljuje na financijskoj podršci!

Časopis se ne naplaćuje.

Adresa uredništva:

Klub studenata povijesti – ISHA
Zagreb
(za: Redakcija Pro tempore),
Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu,
Ivana Lučića 3,
10000 Zagreb

E-mail:

pt.redakcija@gmail.com
tomislav.brandolica@gmail.com