

# Scenografija za dokumentarno igrani film "Djetinjstvo Nikole Tesle"

---

**Mađarić, Petra**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2024**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:951862>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-02-27**



*Repository / Repozitorij:*

[Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU  
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU  
ODSJEK ZA KREATIVNE TEHNOLOGIJE  
SVEUČILIŠNI DIPLOMSKI STUDIJ SCENOGRAFIJA ZA KAZALIŠTE,  
FILM I MULTIMEDIJU

PETRA MAĐARIĆ

**SCENOGRAFIJA ZA DOKUMENTARNO –  
IGRANI FILM „DJETINJSTVO NIKOLE TESLE“**

MENTOR:  
prof. art. Davor Šarić  
SUMENTOR:  
umj. sur. Davor Molnar

Osijek, 2024.

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU  
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

**IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI**

kojom ja Petra Mađarić potvrđujem da je moj diplomski rad

diplomski/završni

pod naslovom Scenografija za igrano-dokumentarni film "Djetinjstvo Nikole Tesle"

---

te mentorstvom Prof. art. Davor Šarić

rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranog rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga završnog/diplomskog rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

U Osijeku, 19.9.2024.

 Potpis

---

## SAŽETAK

Scenograf je ključan faktor u filmskoj produkciji i odgovoran je za cjelokupnu vizualnu kvalitetu scenografije. Odgovara redatelju za provedbu dogovorenih stilskih elemenata scenografije, za rekvizitu i za odgovarajuću izradu scenografskih elemenata, dok je izvršnom producentu i direktoru filma odgovoran za realizaciju operativnog i financijskog plana u okviru svoga djelokruga. Tijekom pretprodukcije, priprema i samog snimanja, usko surađuje s direktorom fotografije, kostimografom i tonskim snimateljem. Njegova primarna uloga uključuje kreiranje vizualnog identiteta, atmosfere i estetskog izraza filma. Ključna je također kontinuirana komunikacija s redateljem i producentom radi jasnog definiranja scenografskih zahtjeva filma.

Kroz analizu ključnih filmova, ovaj rad pruža uvid u razvoj hrvatske kinematografije unutar jugoslavenskog konteksta, ukazujući na ključne promjene u estetici, narativnim tehnikama i društvenim temama koje su oblikovale filmsku industriju toga razdoblja. Rad zaključuje da su hrvatski filmovi iz jugoslavenskog razdoblja bili ključni za formiranje hrvatskog filmskog identiteta jer su postavili temelje za daljnji razvoj kinematografije u samostalnoj Hrvatskoj.

Dakle, cilj je ovoga rada analizirati ulogu scenografa u filmskoj produkciji: definirati njegovu ulogu te analizirati timsku strukturu, suradnju s drugim sektorima, kreativne i tehničke elemente te proces oblikovanja vizualnog jezika filma.

Jednako tako istražiti će se doprinos scenografa kroz studiju slučaja autorskog igrano-dokumentarnog filma *Djetinjstvo Nikole Tesle*.

**Ključne riječi:** *scenograf, filmska scenografija, jugoslavenski film, hrvatski film*

## **ABSTRACT**

The production designer is a key expert in film production, responsible for the overall visual quality of the set design. They answer to the director for the execution of agreed stylistic elements of set design and props, as well as the proper construction of set elements, while being accountable to the executive producer and film director for implementing the operational and financial plan within their scope. During pre-production, preparation, and the actual filming process, they closely collaborate with the cinematographer, costume designer, and sound designer.

Their primary role involves creating the visual identity, atmosphere, and aesthetic expression of the film. Equally crucial is continuous communication with the director and producer to clearly define the film's set design requirements.

Through the analysis of key films, this paper provides insight into the development of Croatian cinema within the Yugoslav context, highlighting the significant shifts in aesthetics, narrative techniques, and social themes that shaped the film industry during that period. The paper concludes that Croatian films from the Yugoslav era were pivotal in forming a distinct Croatian film identity and laid the groundwork for the further development of cinema in independent Croatia.

The intent of this paper is to analyze the role of the production designer in film production. Specifically, it explores the definition of the production designer's role, team structure analysis, collaboration with other departments, creative and technical elements, and the process of shaping the film's visual language.

Additionally, the contribution of the production designer will be explored through a case study of the docudrama film *Childhood of Nikola Tesla*.

**Keywords:** *production designer, Film production designe, Yugoslav film, Croatian film*

# SADRŽAJ

1.	UVOD.....	1
2.	POČECI HRVATSKE KINEMATOGRAFIJE.....	2
3.	SUVREMENI HRVATSKI FILM.....	15
4.	PROPAST JADRAN FILMA .....	17
5.	OSNIVANJE HAVC-a .....	18
6.	FILMSKA SCENOGRAFIJA I FILMSKI SCENOGRAF .....	19
7.	STUDIJA SLUČAJA: AUTORSKA SCENOGRAFIJA IGRANO-DOKUMENTARNOG FILMA <i>DJETINJSTVO NIKOLE TESLE</i> .....	29
8.	ZAKLJUČAK.....	56
9.	POPIS LITERATURE .....	59
10.	PRILOZI .....	60

## 1. UVOD

Diplomski rad pobliže će objasniti ulogu i posao filmskog scenografa – tko je zapravo scenograf i koja su njegova zaduženja. Scenografi iz cijeloga svijeta scenografiju opisuju kao prostor igre, materijalizaciju mašte, stvaranje i razaranje.

Ako zanemarimo uvodnu i završnu špicu, kao i ljude koji se pojavljuju u filmu, scenografija obuhvaća sve ostalo što je vidljivo na ekranu, uključujući čak i životinje koje također spadaju u taj sektor.

Ciljevi ovoga diplomskog rada su istražiti i detaljno analizirati ulogu scenografa u filmskoj produkciji. Konkretno, rad će se fokusirati na sljedeće aspekte: definiranje uloge scenografa, analizu timske strukture, suradnju s ostalim sektorima, kreativne i tehničke aspekte te procese stvaranja vizualnog jezika filma.

Također, analizirat će se i doprinos scenografa u filmu te će se prikazati posao scenografa na projektu kroz studiju slučaja na autorskom igrano-dokumentarnom filmu *Djetinjstvo Nikole Tesle*.

## 2. POČECI HRVATSKE KINEMATOGRAFIJE

U ovom poglavlju obradit ću ključne hrvatske filmove jugoslavenskog razdoblja od 1945. do 1990. godine – odnosno, kako i pod kojim uvjetima su nastale navedene produkcije, u kojem povijesnom i ideološkom kontekstu te koje je utjecaje jugoslavenska kinematografija imala na nastanak hrvatske kinematografije.

### 2.1. Razdoblje Drugog svjetskog rata

„Film je najmasovnija, najpopularnija i najutjecajnija umjetnost. Pored književnosti, likovnih umjetnosti i muzike, film igra značajnu ulogu u razvitku jedne zemlje i od ogromnog je društvenog značaja po snazi svoga djelovanja na mase.“ (Gilić, 2010:45)

Tijekom Drugog svjetskog rata po uzoru na talijanske i njemačke saveznike ustaška vlast prepoznala je moć filma i propagande putem filma. Slijedom toga, 1942. godine stvoreno je poduzeće pod nazivom „Državni slikopisni zavod Hrvatski slikopis“<sup>1</sup>, s podnaslovom „Croatia film“. Tek nastankom Nezavisne Države Hrvatske, država preuzima upravljanje kinematografijom, a državni zavod započinje s proizvodnjom filmova usklađenih s ideologijom te upravljanjem nekoliko kinodvorana.

U doba NDH nametnuta je riječ „slikopis“ koja u prijevodu znači „film“, a nastankom socijalističke Jugoslavije ta je riječ u potpunosti izbačena te je bila popraćena negativnom političkom konotacijom. U ovom razdoblju dolazi do kinematografske prekretnice proizvodnjom prvog hrvatskog cjelovečernjeg zvučnog igranog filma redatelja Oktavijana Miletića pod nazivom *Lisinski*, prikazanog 1944. godine. Scenarist filma bio je Milan Katić, dok je autor knjige snimanja i montažer bio Branko Marjanović. *Lisinski* je prvobitno bio zamišljen kao „kulturni film“ odnosno film kombiniranog dokumentarnog stila s igranim dijelovima, ali zbog činjenice da se cjelovečernji film smatrao nečim veoma važnim, *Lisinski* u konačnici postaje biografski dugometražni (cjelovečernji) film o skladatelju Vatroslavu Lisinskom<sup>2</sup>. U filmu je „zanemarena etnička kompleksnost ljudi na kojima su zasnovani junaci i drugi likovi te se film usredotočio na hrvatsku patnju i nacionalnu emancipaciju, u skladu s vladajućom ideologijom NDH. *Lisinski* nije, međutim, izravno usvojio i proklamirao rasističke, militarističke i druge aspekte ustaške ideologije.“ (Gilić, 2010:35)

Gilić (2010:38) nadalje *Lisinski* opisuje kao biografski film u kojem manjkaju pravi negativci; naglašava da gledatelj nema koga mrziti. Ističe kako je film obilježen neuvjerljivim

---

<sup>1</sup> Hrvatski slikopis – državni filmski institut osnovan zakonskom odredbom 19. siječnja 1942.

<sup>2</sup> Utemeljitelj hrvatske opere.



likovima koji nam ne dopuštaju emocionalnu angažiranost, te da u filmu vladaju nevješta gluma i režija, ali i nezanimljiva priča.

## 2.2. Hrvatski filmovi jugoslavenskog razdoblja

Nakon poraza nacista i fašista *Lisinski* je imao lošu reputaciju i nije bio prikladan (p)ostati prvim hrvatskim filmom pa je jugoslavenska kinematografija morala krenuti ispočetka. Za vrijeme socijalizma zanemarivan je i prešućivan upravo zbog svoga nastanka u sklopu propale fašističke države.

Stvaranje moćne socijalističke jugoslavenske kinematografije nije bilo neobično jer se već tada znala vrijednost i moć propagandnog filma. Socijalistički realizam tj. njezinu poetiku diktira država, a to znači jasnu komunističku propagandu kao što su slavljenje socijalističkih junaka te izraženu patetiku kako bi propaganda bila što agresivnija i učinkovitija. Neke od karakteristika socijalističkog realizama su klasični fabularni stil, pojednostavljena etička podjela na loše i dobre likove te pripovijedanje priče s jasnim motivacijama događaja. U filmskom kontekstu, jugoslavenski filmovi sorealističkog stila često su bili obilježeni jednostavnom narativnom strukturom, jasnim moralnim porukama te glorifikacijom radničke klase i revolucionarnog pokreta. Bili su usmjereni na masovnu publiku kao propagandni alati za promicanje socijalističkih ideala i političkih poruka.

Do 1945. godine socijalistička Jugoslavija uspjela je proizvesti tehnički impresivne produkcije koje se već 1950-ih nazivaju klasicima. Klasiku Gilić (2010:47) opisuje kao stil udaljenog razdoblja koji posjeduje jasnoću, sklad i preglednost te klasični fabularni stil koji se neće ponoviti desetljećima ni u jugoslavenskom ni u hrvatskom filmu u toj mjeri. Tih 50-godina, točnije 1954., osniva se i Pulski filmski festival. Inicijalno se trebao osnovati u Zagrebu, ali je u konačnici, na inicijativu Marijana Rotara, kao lokacija odabrana Pula jer je bliža Titovoj ljetnoj rezidenciji na Brijunima.

Raskid sa Sovjetskim Savezom utjecao je na ukus publike i orijentaciju nekolicine autora. Uz to jača utjecaj zapadnih filmova, pri čemu se smanjuje utjecaj sovjetskih. Njihovi estetski i tematski prioriteti bili su veoma različiti: zapadni filmovi bili su fokusirani na individualizam, žanrovsku raznolikost i tehnološke inovacije, dok su sovjetski bili usmjereni na kolektivizam, propagandu i socijalističke vrijednosti. Na razvoj kinematografije utjecalo je i financijsko stanje države koje nije bilo idealno te je ovisilo o tržišnom uspjehu i gledanosti što je uvelike definiralo razvoj ranijih filmova poput filma *Plavi 9* (1950) Kreše Golika.

### 2.3. Plavi 9

Film *Plavi 9* Kreše Golika (scenograf Zdravko Gmajner) može se dičiti epitetima poput pionirski i prvi. Smatra se prvom poslijeratnom komedijom i prvim sportskim filmom snimljenim u Hrvatskoj. Pavičić (2017:14) kaže da je *Plavi 9* prvi poslijeratni film koji ima i urbanu i suvremenu temu; hit je hrvatske komunističke filmske industrije, didaktičan i populistički, ali i dalje odan dvama gospodaricama – publici i ideologiji. U pozitivnom svjetlu prikazuje novog čovjeka u trijumfu proizvodnje (glavni junak je čovjek iz naroda), a negativno prikazuje hedonizam, individualizam, osobnu afirmaciju i uspjeh.

*Plavi 9* film je koji prati priču o nogometnoj momčadi „Plavih“ koja se bori za osvajanje prvenstva. Vođeni strašću i odlučnošću, članovi tima suočavaju se s brojnim izazovima na terenu i izvan njega, dok istovremeno grade snažno prijateljstvo i timski duh. Kroz dinamične nogometne utakmice i emotivne trenutke, film ističe važnost zajedništva, upornosti i borbe za svoje snove, dok sama priča ohrabruje gledatelje da vjeruju u sebe i svoje mogućnosti.

Pavičić (2017:15) piše kako je važnost i intrigantnost ovog filma, iako ga se smatra pomalo perifernim, u tome da s jedne strane film demonstrira sve (ne)mogućnosti sorealističke normativne estetike u hrvatskom filmu, a s druge strane kroz pripovjednu alegoriju otvara pitanje koje će biti ključno u čitavom jugoslavenskom društvu 1950-ih, a to je pitanje pomirbe između imperativa kolektivističke ideologije i hedonističkog individualizma potrošačkog društva.

Iz scenografske perspektive važno je istaknuti da je čak i za ondašnje produkcijske standarde snimanje veoma dugo trajalo. Film se snimao tijekom nekoliko godišnjih doba u više gradova i na više lokacija. Donji grad u Zagrebu, brodogradilište i riva u Rijeci, stadion JNA u Beogradu te Split u kojem je sniman najveći dio filma, zajedno su tvorili jedan fiktivni grad. Škrabalo piše kako je scenograf Zdravko Gmajner „ostvario nekoliko spretnih tehničkih rješenja, povezujući ambijente eksterijera s interijerom snimljenim u ateljeu, dok je zbog više sile Nikola Tanhofer bio primoran snimati bliske planove publike na maketama dijelova gledališta, pa su ti kadrovi bili spretno uklopljeni u cjelinu u umontiranim totalima publike s raznih jugoslavenskih stadiona, uzetih iz filmskih žurnala, a da se razlika u vrsti i kvaliteti fotografije gotovo i nije mogla osjetiti.“ (1998:171)

Golikov pokušaj žanrovski obojenog filma snažno je nastavio Branko Bauer koji se na scenu probio velikim uspjehom ratne melodrame *Ne okreći se, sine*. Gilić (2010: 51) smatra da je to jedan od najboljih partizanskih filmova uopće, iako u njemu nema ni jednog partizana.

Baueru je filmski prostor bio izuzetno važan, što je vidljivo u izboru prostora grada koji

je pogodilo atmosferu ratnog Zagreba. Bauer i scenograf Zagotta kontriraju zagrebačkoj Trešnjevki, Trnju i radničkoj potleušici, tj. oni „...forsiraju moderne, osvjetljene, geometrijski jednostavne i funkcionalističke prostore“. (Pavičić, 2017:46) Izabrane su jednostavne funkcionalne ograde, moderne, za ono vrijeme, geometrijske plohe, dok se gotovo uopće ne koriste stilistički prepoznatljive stare četvrti i katnice. Time *Ne okreći se, sine* biva „mali bedeker zagrebačkog arhitektonskog modernizma, zrcalo epohe brze modernizacije.“ (Pavičić, 2017:46) Vidljivo je i da je ambijent scenografski oblikovan na način da prikazuje kako u njemu stanuju civilizirani, dobri ljudi u čije se živote rat uselio. Ta je informacija scenografski ključna za razumijevanje filma, jer Bauer želi prikazati „kako ratna kataklizma ne štedi ni jednu klasu i zakutak društva“ (Pavičić: 2017:47), a uz to prikazuje i izdaju u ratu, izdaju od najbližih, ali i izdaju „svoje strane“ kako bi se pomoglo nekom tko je na „drugoj strani“. Takvog predstavljanja likova u partizanskom filmu do tada nije bilo; negativci su ovog puta također samo od krvi i mesa.

#### 2.4. H-8

Sljedeći važan film za spomenuti jest film Nikole Tanhofera *H-8*. Film počinje naracijom o stvarnom događaju, prometnoj nesreći koja se dogodila 1957. godine na cesti između Zagreba i Beograda. U nesreći je sudjelovao kamion, putnički autobus te nepoznati vozač osobnog automobila koji je skrivio nesreću pretječući na punoj traci te time natjerao vozača kamiona da skrene prema putničkom autobusu. Krivac je pobjegao s mjesta nesreće, a jedini trag koji je ostao bila je tablica osobnog vozila s oznakom „H8“. Ova scena postavlja ton filma i uvodi element neizvjesnosti, s obzirom na to da gledatelj zna da će do nesreće doći, ali ne zna kada i tko će biti žrtve. Simultano pratimo živote i radnju u sva tri vozila i time saznajemo više o njihovim životima, a kroz film likovi mijenjaju svoja mjesta u autobusu zbog raznoraznih svađa i trzavica te do zadnjeg trena ne znamo tko će sjediti na mjestima 2, 3, 4 i 5 te poginuti.

*H-8* jedan je od rijetkih hrvatskih filmova koji je stekao i zadržao status klasika sve do danas. Razlikuje se od jugoslavenske kinematografije pedesetih zato što se bavi za ono vrijeme „suvremenom temom“. Većina filmova u ono vrijeme bavila se bijegom u prošlost – ratom ili adaptacijom književnih klasika. Film karakteriziraju besprijekorna režija, dinamičnost i dramaturgija. U prvih devet minuta filma gledatelj je informiran o tome što će se dogoditi te se nakon uvoda vraćamo nekoliko sati unazad gdje iščekujemo kraj koji nam je već bio prikazan na početku. Uz dvostruku vremensku petlju *H-8* prikazuje lepezu ljudi i zanimanja – novinar, vojnik, muzičar, pa čak i bivši robijaš. Ne ustručava se prikazati patologiju društva kroz liječničke pogreške, krađe, alkoholizam i zavist prema bogatijima. *H-8* je film koji je uspio

prikazati sliku društva baveći se suvremenom temom s kojom se jugoslavenska kinematografija generalno mučila. Likovima je zajedničko to što svatko ima svoj plan i budućnost, a Pavičić je savršeno opisao kako je jedini problem svih njihovih planova taj što se oni rasprše u ništavilo. „Raspast će se zbog golog hira sudbine.“ (Pavičić, 2017:78) Ta izjava sama nam po sebi nameće važno pitanje: jesu li ljudi gospodari svojih sudbina ili su samo lutke?

Paralelno prateći sudbinu triju vozila i igrajući se detektiva, Tanhofer nas je natjerao da se tako dublje približimo likovima. Kombinirao je dva oblika naracije: narator kao spiker i intimno praćenje putovanja likova i njihovih dijaloga unutar vozila.

Kao što je spomenuto, drame i zapleti u koje se likovi upuštaju za posljedicu imaju premještanje sa svojih na druga sjedišta, a na emocionalnom i dramaturškom vrhuncu, kako piše Pavičić, ove permutacije „igre stolaca“ začuje se pjesma s radija koju su naručila djeca jednog od likova – pjesma se zove *Sretan put* u izvedbi Gabi Novak nakon čega dolazi do zadnjeg premještanja i popunjavanja pogibeljnih sjedala. Scenografski je zanimljivo napomenuti da je film sniman kombiniranjem snimanja u studiju i na lokacijama u Zagrebu te se tada po prvi puta u jugoslavenskom filmu koristilo trik-snimanje koristeći makete autobusa i kamiona.

Vrhunsko dramaturško i scenarističko djelo *H-8* Peterlić je ocijenio kao „početak tematskog zaokreta u kinematografiji na tlu SFRJ“. (Peterlić, 2005:120)

## 2.5. Vlak bez voznog reda

Postupnim raskidom sa socrealizmom domaći se film prestao baviti velikim i kolektivističkim temama te se okreće narativnom stilu i sudbini individualaca. Bulajić tu donosi svoju talijansku školu neorealizma gdje dominira dramaturgija grupe i mase. Kao pravi neorealist „Bulajić izbjegava individualne junake i za temu svojih filmova uzima klasno/zemljopisno/socijalno ograničeni kolektivitet. Kao i neorealist, on prati taj kolektivitet metodom 'dramske kronike' tijekom dugog perioda, birajući pojedine epizode i anegdote te prateći razvoj pojedinih likova koje prikazuje, napušta, pa im se vraća gradeći dramski mozaik.“ (Pavičić, 2017:110)

Kasne 1950-te obilježio je i film *Vlak bez voznog reda* Veljka Bulajića. Bulajić je dočarao veliku migraciju iz prvih poslijeratnih godina kada su čitava sela s posnog krša prebacivana u panonske ravnice. Na čelu migracije je Lovre, predsjednik seoskog odbora koji je zainteresiran za udovicu Iku. S njim su i njegova braća Duje i Pešo. Pešin ratni prijatelj, mornar Nikolica, također pokazuje interes za Iku. Tijekom puta, Pešo se zaljubljuje u Danu, djevojku iz susjednog sela, nesvjestan da je ona već obećana drugom u Baranji. Tijekom

putovanja staju u Lici, Zagrebu i Osijeku. U Zagrebu sreću sugrađanina koji im kaže da je u Baranji grozno te da tamo ima samo blata i komaraca. Ovdje se kolonisti pobune te šalju jednog seljaka Markana u izvidnicu. Markan se vraća oduševljen baranjskim ravninama i plodnom zemljom te se seljaci odluče iskrcati i kreću dalje na put. Dana bježi sa svoje svadbe, otac kune kolonizaciju koja mu je „razrovala ognjište“, Ika se oprašta s Nikolicom te poziva Lovru u kuću, a Periša i Dana se susreću na polju i trče jedno drugome u zagrljaj.

Tom temom prodro je u socijalističku stvarnost na koju se nitko do tada nije odvažio, a bila je već dugo vremena priželjkivana u političkim i društvenim krugovima. Radi se o filmu koji je najspretnije prenio elemente talijanskog neorealizma u jugoslavensku kinematografiju i uspio se približiti „narodnom realizmu“ koji je trebao nadomjestiti nepoželjni sovjetski socrealizam. Osim toga u središte stavlja i sudbinu jugoslavenske žene u vrijeme modernizacije. Bulajićev svijet bio je optimističan, moderan, u svakom pogledu napredan. Seljani koji se opismenjuju, uče koristiti žlicu i peru zube, pohode knjižnice i muzeje, ali najosjetljivije političke teme tih promjena ostaju netaknute.

„*Vlak bez voznog reda* nije se mnogo bavio ni polazištem ni odredištem te elementarne seobe mase koja napušta škrti kamenjar da bi potražila dodijeljeni joj životni prostor u plodnoj ravnici, jer Bulajića jedva da zanimaju uzroci i posljedice, nego se on bavi dinamičnim međučinom između prethodnog stanja i budućih iskušenja...“ (Škrabalo, 1998:239) Motiv putovanja jest traženje kolektivnog boljeg sutra.

Kao što je spomenuto, film stavlja i jugoslavensku ženu u centar pozornosti, a uz to i opisuje kako modernizacija zahvaća, osim rodni uloga, i obiteljske odnose. Udovica prihvaća udvarača i odriče se uloge udovice, Nikolica odbacuje ulogu seljaka te bježi u grad, Dana odbija dogovoren brak i time ruši autoritet oca, čime Bulajić prikazuje rušenje patrijarhata.<sup>3</sup>

Uspješnost filma potvrđuje njegovo uvrštavanje u natjecateljski program Filmskog festivala u Cannesu, a Škrabalo piše kako je film bio prekretnica u ne samo hrvatskom nego i jugoslavenskom filmu.

---

<sup>3</sup> Oblik društvene organizacije koju obilježava institucionalizirana dominacija muškaraca izražena kroz društvenu praksu i odgovarajuće društvene ideologije; sustav u kojem muškarci imaju primarnu kontrolu nad društvenim, političko-ekonomskim i kulturnim institucijama.

## 2.6. Prometej s otoka Viševice

Prvi jugoslavenski dugometražni film koji je koristio tehniku struje svijesti<sup>4</sup> bio je *Prometej s otoka Viševice* redatelja Vatroslava Mimice. Njegov film otvorio je vrata modernizmu u jugoslavenskom filmu. Osvojivši nagrade *Zlatna arena* i *Jelen* u Puli, godina 1965. smatra se godinom rađanja novog filma. *Prometej* je bio novost jer je publika navikla na klasični narativni stil, dok ovdje prave fabule u tom smislu riječi nije bilo. Retrospekcija je u filmu diskontinuirana, a u isto vrijeme ima i funkciju introspekcije. Mate kao glavni lik ovog filma Mimici je samo alat za poniranje u ljudsku svijest, u tokove misli.

*Prometeja* sačinjavaju fragmenti sjećanja, osjećaja i osobni dojmovi glavnog lika. „Raskošno i virtuosno baratanje svim raspoloživim vizualnim, zvukovnim i montažnim sredstvima filmskoga izraza pokazuju da glavni junak filma nije Mate Bakula, nego sama struktura filmskog iskaza o njemu; u ovakvom konceptu filma autor toliko dominira da čak postaje glavni akter svojega djela, jer gledaoce fascinira u prvome redu način kako se izlaže sudbina glavnoga lika, a ne on sam.“ (Škrabalo, 1998:323)

Mate kao ratni heroj vraća se na rodni otok nakon 17 godina te mora podići spomenik borcima partizanskog rata među kojima je i on sam. Tu susreće starog znanca Vinka koji ga ne prepoznaje, potom Stipicu, predsjednika lokalne turističke zajednice koji mu nudi ideju izgradnje hotelskog naselja i Zanu, ženinog oca. Zane je, kao Prometej, prvi instalirao struju na otok u svoju vilu prije 17 godina. Sada elektrifikaciju otoka pokušava izvesti i Mate. Raznim zadacima i akcijama kupuje agregat, ali nailazi na konstantan otpor mještana. Ključna scena filma je kada Vinko i mještani okruže Matu u starom skladištu te pale žigice pred njim. Tu je direktna metafora sukoba starog svijeta i novoga, modernog. Nakon što je stekao mnogo neprijatelja Mate na kraju odlazi s otoka sam, nakon održanog govora pri dizanju spomenika. Zbog svojeg cilja i ideje izgubio je ženu, dijete, dom – sve ono najbitnije. Žrtvovao je svoju obitelj, zdravlje i dobrobit kako bi zabačenom otoku donio napredak. Električna struja smatra se metaforom industrijalizacije i moderniteta. Mate pri odlasku s otoka ostaje neshvaćen vizionar napretka.

*Prometej s otoka Viševice* nastao je u razdoblju intenzivne modernizacije i industrijalizacije u socijalističkoj Jugoslaviji. Film odražava tadašnje društvene promjene i napore države da modernizira ruralna područja i integrira ih u širu ekonomsku mrežu te otpor mase. Mimica prikazuje razdoblje onakvo kakvo jest – bez euforije; ogorčena masa protiv vlasti, razne mjere i opresije komunističke vlasti kakve do tada nisu bile prikazane. Kritičari su

---

<sup>4</sup> Nprekinuti tijek misli, osjećaja i dojmova koji tvore unutarnji život čovjeka; struja svijesti odnosi se na prikazivanje asocijativnoga mozaika misli, osjećaja i dojmova likova.

pisali da je Mimica svojim filmom izbavio jugoslavensku kinematografiju iz krize kakve nije bilo u nijednoj grani umjetnosti u Jugoslaviji.

„Posredstvom Mimičinih metafora, montažnih skokova, superiornog variranja svih mogućih vizualnih kontrasta u crno-bijeloj tehnici, najednom je hrvatski, a preko njega i jugoslavenski film postao sinkron s modernim strujanjima u europskoj filmskoj estetici...“ (Škrabalo, 1998:324)

## 2.7. Breza

Jedan od rijetkih klasika koji drži taj status i danas neovisno o generacijama, ideologijama i ukusima jest *Breza* redatelja Ante Babaje, čiju scenografiju potpisuje Željko Senečić.

Film *Breza* producirao je Jadran Film, koji je bio jedna od najvažnijih filmskih kuća u bivšoj Jugoslaviji. Radnja filma odvija se na selu u sjeverozapadnoj Hrvatskoj. Film prati tri ravnopravna lika i njihove sudbine: Janicu, njezina muža Marka Labudana i Jožu Svetog. Janica je zaljubljena u Labudana, zavodnika s brkovima, ali ljubav biva neuzvrćena. Njezina svekrva tjera je na rad po kiši odmah nakon poroda zbog čega obolijeva te na kraju i umire. Labudan je prema njoj hladan i odrješit; čak i kada Janica umire, on vrijeme troši u gostionici dok je njezina posljednja želja da još jednom vidi njegove „gizdave mustače“ (brkove).

Joža Sveti zaljubljen je u Janicu sve do njezine smrti. Svakodnevno moli Boga za pomoć u borbi protiv vlastitih grešnih misli pošto je Janica udata. Kada je Janica umrla bdijenje se pretvorilo u pijančevanje i zabavu gdje Labudan postaje raskalašen; on jedini više „sram vas bilo“.

Marko Labudan najkompleksniji je lik filma. Na početku hoda s punašnjom djevojkom iz sela te ne primjećuje Janicu sve do trenutka kada mu situirani građanin i njegov nadređeni nije opisao Janicu kao „brezu među bukvama“, kao eteričnu i profinjenu ljepoticu. Nakon te izjave Marko je gleda drugim očima; gleda je poput trofeja i prilike za uspinjanjem na društvenoj ljestvici. Naposljetku stupaju u brak bez obostrane ljubavi, a u trenu njezine smrti on veže resice na barjaku što je svojevrsna metafora njegove pozicije u društvu, kao društvene i bećarske osobe.

Obrat u kompleksnom Markovu karakteru događa se kada predvodi svadbu te na Janičinu grobu vidi kip anđela napravljenog od klipa. U tom trenutku Markov se lik raspada; naočit zavodnik tragično se zaljubljuje u svoju mrtvu ženu. Film završava tako da Marko pijan sjekirom juriša na drvo breze da je sasiječe – ali pada, grli brezu i doziva svoju pokojnu ženu.

Sam naslov filma metafora je i glavna tema; dvoje od tri glavna lika su krhki, lomljivi,

osjetljive „breze“ u okrutnoj kulturi hrvatskog sela. Labudan koji biva „bukva“, ali postaje brezom, što simbolizira ljude koji su često žrtve svoje okoline i dodijeljene društvene uloge.

Pri vizualizaciji filma *Babaja* se oslonio na naivu i težio je tome da film ima poseban kolor što je u ono vrijeme bio luksuz. Snimatelj Tomislav Pinter majstorski je ostvario duh, plošnost, kolorit i pozicije hrvatske slikarske naive. U jednoj sceni nedostatak neba u kadru daje dojam da smo u klopki zajedno s likovima. „Vizualni pristup postaje metafora za sudbinu likova, likova koji su zarobljenici svoga prostora, podneblja, seoske tradicije, ekonomije i patrijarhalne obitelji.“ (Pavičić, 2017:182)

## 2.8. Lisice

Jugoslavija 1960-ih i 1970-ih godina prolazi kroz dinamično razdoblje političkih reformi, ekonomskih izazova i kulturnog procvata te postiže napredak u modernizaciji i industrijalizaciji. Razdoblje je obilježeno pokušajem izgradnje posebnog socijalističkog modela koji balansira između Istoka i Zapada te unutar federacije različitih nacionalnih i regionalnih interesa. Dio kulturnog procvata je i „crni val“ – Pavičić taj pokret opisuje kao fenomen jugoslavenske kinematografije.

„Crni val“ bio je pokret u jugoslavenskoj kinematografiji koji se razvio krajem 1960-ih i početkom 1970-ih godina, a donio je brojne kritičke i često kontroverzne prikaze socijalističkog jugoslavenskog društva i politike. Filmovi „crnog vala“ često su kritizirali društvenu nepravdu, korupciju, siromaštvo i stagnaciju unutar socijalističkog društva. Karakterizirao ih je pesimističan ton, realističan prikaz stvarnosti te elementi groteske i apsurdna. Česte teme bile su otuđenost, egzistencijalna tjeskoba i neuspjeh pojedinca u suočavanju s društvenim i osobnim problemima.

Jedan od najrepresentativnijih hrvatskih crnovalskih filmova su *Lisice* Krsta Papića, koji je ujedno jedan od najprovokativnijih i najoštrijih političkih igranih filmova uopće. Pavičić piše kako su *Lisice* probile jedan značajan tematski *tabu* – razbile su šutnju oko političkih zbivanja 1948. i oko Informbiroa<sup>5</sup>. Ta je godina prijelomna za Jugoslaviju zbog raskola s Informbiroom (organizacijom koja je koordinirala aktivnosti komunističkih partija pod vodstvom Sovjetskog Saveza) što je ujedno značilo i kraj suradnje sa Sovjetskim Savezom i

---

<sup>5</sup> Informbiro (skraćeno od Informacijski biro komunističkih i radničkih partija – IB; nazivan i Kominform), savjetodavno i koordinacijsko tijelo devet komunističkih i radničkih partija (SSSR-a, Poljske, Čehoslovačke, Mađarske, Rumunjske, Bugarske, Jugoslavije, Italije i Francuske), osnovano potkraj rujna 1947. u Varšavi. Zadaća mu je bila informiranje i savjetovanje predstavnika centralnih komiteta partija članica radi usklađivanja njihovih politika. Služio je interesima SSSR-a u odnosu na savezničke države i partije, radi nadzora komunističkih pokreta.



početak nezavisnog puta u izgradnji socijalističkog društva. Ideja je filma kako malog čovjeka naposljetku uvijek smrve sistem i ideologija, a zbog svoje tematike skinut je s beogradskog repertoara nakon šest dana. Nekoliko godina prije *Lisica*, Beograd je imao brojne afere cenzura, suđenja i zabrana s crnovalskim filmovima; beogradski crnovalci godinama bili političko breme koje je „izobličavalo stvarnost“. Papićev je film, unatoč svim nedaćama i nesrećama doživio uspjeh. Godine 1970. u Puli dobio je nagrade za najbolji film i režiju.

Film započinje prikazom krševitog i netaknutog dinarskog kamenjara. Selo u kojem se odvija radnja u odsustvu je svega civiliziranoga i modernoga. Postariji Ante i mlađa Višnja stupaju u brak, a kum i glavni uzvanik je Andrija – partizanski heroj i komunistički moćnik. Na svadbu dolaze i dva agenta OZNA-e<sup>6</sup> koji nagovještaju nečije hapšenje. Svadbena govorka nailazi na ludu koja hrani vranu te je Andrija želi pucati, a selo ga podržava zbog njegova političkog statusa. Ante zamoli da na svadbi ne bude prolivene krvi te je ne ubija. Svatovi piju i slave te Andrija ponovno pokušava upucati vranu, ali promašuje te pada i ozlijedi se. Višnja ga odvodi u svoju bračnu postelju kako bi ga polegla, a on iskorištava situaciju te je siluje. Dolazi biciklist s nalogom za hapšenje Andrije, Ante shvaća što je Andrija učinio i krene braniti Višnju koju cijelo selo krene napadati te je na kraju upucaju Andrijinom puškom. Biciklist nastavlja dalje voziti i javljati o novim hapšenjima.

Papić je selo prikazao u primitivnom svjetlu. Seljani žrtvuju ovna za obrok kojeg uzvanici kasnije jedu rukama, a u pozadini se čuje pucanje kostiju i žvakanje. Koristi gluho kolo<sup>7</sup> koje ne sadržava glazbu već se ritam proizvodi udarcima opanaka kako bi najavio situaciju nasilja i prijetnje. Koristeći taj motiv Papić podcrtava, kako piše Pavičić, da „opresija, patrijarhalnost i nasilje na neki način proizlaze iz kulturnog konteksta i podneblja. *Lisice* prikazuju Zagoru kao krševito, prijeko i okrutno mjesto...“ (Pavičić,- 2017:203)

Važno je za spomenuti i tri simbola u svijetu bez modernizacije i civiliziranosti – pero, puška i bicikl. Bicikl se pojavljuje na početku kada anonimni lik donosi telegram s imenom za hapšenje, kasnije kada donosi nalog za Andrijino hapšenje te na samom kraju filma gdje odlazi dalje nositi naloge za hapšenja. Nelogičnost i apsurd biciklista koji agentima donosi informacije

---

<sup>6</sup> OZNA (akronim od Odjeljenje zaštite naroda), jugoslavenska sigurnosno–obavještajna organizacija nastala odlukom Josipa Broza Tita 13. svibnja 1944. Proizišla je iz Odseka za zaštitu naroda, stvorenoga 1943. Prikupljala je obavještajne podatke, a poslije se borila protiv špijunaže i petokolonaških djelatnosti. Sudjelovala je i u političkim progonima. Imala je ovlasti na području cijele države, s odsjecima pri glavnim stožerima i svim postrojbama jugoslavenske vojske. Godine 1946. OZNA je preustrojena, pa je umjesto nje, u sastavu saveznog Ministarstva unutrašnjih poslova, uspostavljena Uprava državne bezbednosti (UDB).

<sup>7</sup> Nijemo kolo (gluvo kolo, gluvanac, gluvak), kolo bez glazbene pratnje ili pjesme, poznato u dinarskome području i Bilogori. Izvodi se u otvorenome kolu zbijenih plesača koji se međusobno drže prekrivenih ruku. Počinje sporo, postupno se ubrzava, a plesači sve jače udaraju desnom nogom da bi nakon snažnoga dupljanja (dvostruko bržeg topota pojedinaca) ponovno usporili.

o hapšenju služi kao simbol vanjske prijetnje, tj. vlasti. Bicikl dolazi „izvana“ te svaki put donosi nešto loše, prijeteće.

Drugi simbol je Andrijino nalivpero koje mu stoji zataknuo na džep. Ono simbolizira njegov politički status i moć. Kada biva uhapšen jedan od agenta mu ga samodopadno uzima uzimajući mu time i status.

Treći je simbol puška koja simbolizira vlast i izvanjsku moć. Pojavljuje se u sceni s vranom koja je najava za scenu silovanja. U sceni silovanja Papić je raskadriravanjem sugerirao da se Višnja mogla obraniti te uzeti pušku. Zbog Andrijina političkog statusa, tj. zbog straha da njezin muž ne završi uhapšen i zbog straha od političkih posljedica, ona pasivno reagira te je Andrija siluje, a na kraju je cijelo selo kamenjari i upuca.

Sva tri simbola reprezentacija su moći nad zakonom, tijelom i vlasti. Sva tri simbola predstavnici su zla, prijetnje i nesreće. „U svijetu *Lisica*, nesretni su svi, ali nečiste grijehe zajednice najprije plaćaju vrane, ovnovi i žene.“ (Pavičić, 2017:212)

## 2.9. Samo jednom se ljubi

Sredina 1970-ih vrijeme je u kojem se tzv. praška škola<sup>8</sup> probila u tadašnju jugoslavensku kinematografiju te je počela stjecati ugled i izvan Jugoslavije nakon potjeranog „crnog vala“. Jedan hrvatski „pražanin“ Rajko Grlić snimio je film *Samo jednom se ljubi* 1981. kojim razdvaja dvije epohe. „Dok su se socijalno-angažirani filmovi sedamdesetih mahom bavili životom i malformacijama suvremenika, u *Samo jednom se ljubi* Rajko Grlić prvi će put nakon 'crnog vala' kritičku aparturu uperiti unatrag, te genezu socijalnih defekata potražiti u mitskom djetinjstvu komunističkog poretka – u neposrednom poraću.“ (Pavičić, 2017:228) Grlić je u filmu prikazao kako komunističke represije imaju utjecaj i na ono privatno – ljubav i seksualnost. Stvorio je melodramu, u ono vrijeme smatran nepopularnim žanrom koji zaglupljuje. Kinematografija sedamdesetih težila je prikazu društvenih fenomena i likova bez iracionalnih strasti.

Grličeva melodrama prati tragičnog junaka, ratnog heroja Tomislava koji nakon završenog rata 1945. postaje šefom milicije. Upoznaje i zaljubljuje se u balerinu Bebu, prognanu iz Zagreba jer je surađivala s okupatorom. Njihova veza politički je neprihvaćena zbog njezina buržujskog<sup>9</sup> podrijetla, a i zanimanja. Njegov prijatelj Mirko prvi usvaja hedonističke svjetonazore; on je ujedno amoralan i korumpiran čime je njegov lik simbol

---

<sup>8</sup> Termin „Praška škola“ skovan je polovicom sedamdesetih za skupinu tadašnjih jugoslavenskih redatelja kojima je zajedničko što su studirali na praškoj filmskoj akademiji FAMU.

<sup>9</sup> Bogataš, dobro situiran građanin. U pejorativnom smislu: malograđanin, filistar.

korumpiranog sistema. Pero je lik koji uživa u represiji i tradicionalnom svjetonazoru, dok je Vule lik moralnog autoriteta. Cijela njegova partija licemjerna je jer njemu zamjeraju više stvari nego što zamjeraju sami sebi.

Erotska žudnja jedino je što drži ovaj par zajedno. Tomislava za Bebu veže isključivo seksualna privlačnost. To je vidljivo u sceni kada Tomislav završi na policiji te ostanu sami u sobi i to vrijeme iskoriste za brzi i žestoki seks te potom bivaju uhvaćeni na djelu. Tomislav biva proglašen ludim te završava u umobolnici. Nakon što izađe iz umobolnice slomljen je psihički i fizički. Takav odlazi u Zagreb i traži Bebu koja je sada plesačica. Zatraži od nje erotski ples; no sva žudnja za njom je nestala te zaspri usred plesa. „Iz vladara u posjednika Tomislav se pretvara u najpotčinjenijeg, a politička nemoć ide ruku pod ruku sa spolnom.“ (Pavičić, 2017:245) Film završava njegovim samoubojstvom u garderobi dok se u pozadini čuje šlager Ive Robića *Samo jednom se ljubi*. Film *Samo jednom se ljubi* „... jednako govori o tragici erotske strasti, koliko i o tragici svakog političkog fanatizma.“ (Pavičić, 2017:253)

#### 2.10. Treći ključ

Nakon liberalnih šezdesetih i sedamdesetih dolaze osamdesete koje su politički zamršenije. Nakon Hrvatskog proljeća i njegova sloma započinje period sudskih i političkih procesa, istjerivanja s posla te učestalih cenzura u kulturnim krugovima i u školama. S druge strane Jugoslavija je od 1970-ih pa sve do Titove smrti uživala u materijalnoj moći i blagostanju. SFRJ<sup>10</sup> se po svojem standardu i stilu života približio Zapadu. Živjelo se na kredit, gradili su se apartmani, putovalo se u inozemstvo. „S jedne strane, klasa je živjela u režimu koji više nije skrivao svoj represivni i nedemokratski karakter. S druge strane, ona je uživala u neočekivanoj sigurnosti i blagodati, osjećanjima koja su tupila potrebu za otporom. Mrzili smo ih, ali bilo nam je dobro.“ (Pavičić, 2017:274)

*Treći ključ* Zorana Tadića žanrovski<sup>11</sup> je film, točnije, triler s elementima hororske fantastike. Film je to kod kojeg priroda ne određuje društveno, nego društvo stvara ono neobjašnjivo i nadnaravno.

*Treći ključ* film je o ne previše imućnom mladom paru koji useljava u stan koji su dobili preko veze. Pri useljavanju dobivaju dva ključa, a za treći ključ im poslovođa kaže da je nestao. Odmah se krenu događati neobjašnjive stvari. Dok ih nema netko im ulazi u stan, ali im ništa ne ukrade; čuje se škljocanje ključa u bravi, ali kada otvore vrata nema nikoga. Također, kada

---

<sup>10</sup> SFRJ – akronim od Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija.

<sup>11</sup> Filmski žanr, vrsta je igranih filmova srodnih tema (zapleta, likova) i ikonografije ili prepoznatljivo oblikovanoga filmskog svijeta.

bi ostali bez novca uvijek bi im došla bijela kuverta s novcem. Tu vidimo kako nastala situacija Dunju zabrinjava i izaziva strah, a Zvonko se veseli i priželjkuje nove kuverte. Time je oslikan njihov mentalitet, razmišljanja i cijeli odnos. U jednom trenu kada Dunja ostane trudna, zbog straha za dijete, prisiljava Zvonka da se presele u motel. Međutim, koverta i dalje nastavljaju pristizati i škljocanje trećeg ključa i dalje se čuje. Na kraju presele se u novi, manji stan, ali to ponovno biva uzalud jer se ponovno čuje zvuk ključanice i ključa i time film završava. Tadićev film sadrži dva motiva koja su sadržavala i ondašnji američki novožanrovski filmovi – motiv „anonimnog, urbanog prostora koji postaje prijatnija junaku filma“ (Pavičić, 2017:269) i motiv nevidljivog i sablasnog protivnika/prijatnje koji/a proganja junaka. Ta sablasna prijatnja kod Tadića ostaje nepoznata do kraja; ostavlja nam otvoren završetak kako bismo ga sami interpretirali i shvatili.

Neposredna korupcija postaje čest motiv u filmografiji 1970-ih. Tadić korupciju prikazuje kao grijeh komunističkog građanstva koju ne plaća samo onaj koji ga počini, već cijela obitelj (u filmu), a samim time i cijelo društvo.

### 3. SUVREMENI HRVATSKI FILM

Raspad Jugoslavije i Domovinski rat označili su raspad socijalističke strukture čime je započelo stvaranje novog nacionalnog filmskog prostora. Prekidom distribucijskih i produkcijskih veza i veza između bivših federacija, filmska industrija nikad više nije dosegla predratnu moć. To se vidi na primjeru festivala u Puli koji mijenja naziv u „Filmski festival u Puli“, ali zadržava broj 38. zbog tradicije. Novi koncept sastojao se od sudjelovanja filmova iz svih republika, ali na poziv selektora. Međutim 38. filmski festival biva otkazan zbog oružanih incidenata diljem Hrvatske; organizatori su strepili za sigurnost tisuća gledatelja.

Škrabalo (1998:454) piše kako za vrijeme Domovinskog rata nije bilo reguliranog sustava, ali ni dovoljno novca za financiranje pa je došlo do prekida proizvodnje. Kapitalistički mehanizmi ušli su i u filmske vode pa su tako neki filmski djelatnici dobili poriv da izigravaju filmske kritičare i ujedinili se s distributerima, a kasnije i s producentima. „Novac je bio moćniji od ideologije pa se prikriveno privatiziranje javnoga prostora pokazalo pogubnijim od pokušaja tzv. državnih kritičara i novinara da u devedesetima nastave modele političke kritike iz razdoblja Jugoslavije, samo s nacionalnim ili nacionalističkim ključem za vrednovanje filmova.“ (Gilić, 2010:143)

Hrvatsko osamostaljenje i nova politička situacija dovela je do toga da u već započete produkcije bivaju uključene i nove reference na prilike kakve su prije vladale u Hrvatskoj, ali se tada još nije smjelo javno o njima govoriti, a kamoli prikazivati u filmovima. Neki od primjera su filmovi *Priča iz Hrvatske* Krste Papića i *Zlatne godine* Davora Žmegača koji osuđuju policijsku tiraniju koja je mnoge otjerala na život i rad u inozemstvo. Naravno da će u ratnim godinama u hrvatskom filmu prevladavati ratna tematika, a kako je hrvatski film opstajao zahvaljujući suradnji s televizijom teme Domovinskog rata najčešće su bile odobrene za proizvodnju. Tu se pojavljuje termin *mladi hrvatski film*; ne zna se tko ga je prvi upotrijebio, ali se dobro zna na koga se odnosio. To je bilo vrijeme kada je hrvatski film odumirao; godine 1993. Pulski filmski festival nije imao dovoljno filmova za natjecanje, a upravo je tada Akademija dramske umjetnosti postala središte mladih talenata koji će unijeti više života u umirujuću hrvatsku kinematografiju. Ivan Salaj, Hrvoje Hribar, Vinko Brešan i Lukas Nola dio su nove generacije koja će temi rata pristupiti kroz novu estetiku i s drugačijim stajalištem.

Jedan od tih primjera je film Vinka Brešana *Kako je počeo rat na mom otoku*. „Film je postigao uspjeh upravo grotesknim snižavanjem uobičajenoga tona prikaza rata, pa časnik JNA Aleksa barem dijelom ostaje uz vojsku i zato što bi mu supruga Lucija mogla naplatiti izlete

van braka, a vođe kriznoga štaba koncipirani su kao komičarski par, a ne kao tipični ratni zapovjednici.“ (Gilić, 2010:144)

Mladi hrvatski film nije se bavio samo ratom, već i njegovim posljedicama; tranzicijom iz Jugoslavije u samostalnu državu, iz komunizma u demokratsku državu, iz rata u mir. Prikazivanje i otkrivanje emocija njihovih generacija bit će idući korak mladog hrvatskog filma.

Iako je produkcija hrvatskog filma generalno skromna, hrvatska filmska ostvarenja raznovrsna su. Krajem prvog i početkom drugog desetljeća 21. stoljeća, hrvatski film doživljava umjetnički procvat, što je sve više prepoznato na međunarodnim festivalima. Uz sve veću suradnju s europskim zemljama kroz koprodukcije te prilagodbu suvremenoj hrvatskoj književnosti i drami hrvatska kinematografija doživljava sve veću stabilnost.

„Premda hrvatska kinematografija danas nema međunarodnu prepoznatljivost u široj filmskoj javnosti, ona ipak djeluje kao uhodana, standardna 'mala' europska kinematografija, osuđena s jedne strane na filmove lokalne, nacionalne tematike ili na po logici stvari europske koprodukcije, koje se mahom ostvaruju kao koprodukcije s Bosnom i Hercegovinom, Srbijom i Slovenijom, zemljama zajedničke kulturne i povijesne pozadine na čije gledatelje hrvatski film može računati.“ (Šakić, 2014: 333)

## 4. PROPAST JADRAN FILMA

Jadran film, hrvatsko filmsko poduzeće, osnovano je 10. rujna 1946. godine kao nacionalni filmski studio, zahvaljujući inicijativi Direkcije za Hrvatsku unutar Filmskog preduzeća Demokratske Federativne Jugoslavije. Isprva se Jadran film bavio produkcijom kratkometražnih dokumentaraca i filmskih žurnala, ali ubrzo je postao vodeća produkcija dugometražnih igranih filmova u Hrvatskoj.

Filmski studiji Jadran filma izgrađeni su u zagrebačkoj Dubravi tijekom 1954. i 1955. godine, a bili su opremljeni atelijerima, laboratorijima i tonskom opremom. Zahvaljujući povoljnom geografskom položaju, Jadran film je od 1956. do 1962. djelovao kao samostalno poduzeće pod imenom Dubrava film, sudjelujući u brojnim međunarodnim koprodukcijama. U razdoblju od 1960-ih do 1990-ih snimljeno je oko 145 međunarodnih koprodukcija i 124 domaćih filmova. Jadran film ugostio je brojne ekipe iz SAD-a, Njemačke, Italije, Austrije..., a u najplodnija vremena paralelno se snimalo nekoliko filmova na nekoliko različitih lokacija. U studijima Jadran filma snimljeni su i filmovi ovjenčani nagradom Oscar<sup>12</sup>, poput *Limeni bubanj* njemačkog redatelja Volkera Schlöndorffa i *Sofijin izbor* američkog redatelja Alana Pakule.

Prvi hrvatski igrani film bio je film *Živjeće narod* (1947) Nikole Popovića. Neki od ostalih značajnijih filmova su: *Plavi 9* (1950), *Cesta duga godinu dana* (1958), *Vlak bez voznog reda* (1959), *Potraga za zmajem* (1961), *Pravo stanje stvari* (1964), *Breza* (1967), *Imam 2 mame i 2 tate* (1968), *Čovjek kojeg treba ubiti* (1979), *Kiklop* (1982), *Glembajevi* (1988), *Kamenita vrata* (1992) i *Kad mrtvi zapjevaju* (1998).

Brojni filmovi proizvedeni u Jadran filmu osvojili su mnoge nagrade i priznanja na domaćim i međunarodnim festivalima. Prikupili su više od 150 nagrada na festivalu u Puli, 35 nagrada na raznim festivalima u bivšoj Jugoslaviji te 120 međunarodnih nagrada, uključujući 4 nagrade u Veneciji i 3 nominacije za Oscara.

Iako je Jadran film producirao mnoge uspješne filmove, njegova propast tijekom privatizacije bila je neizbježna. Tijekom 2011. godine, Jadran film primio je opomenu zbog nepredaje financijskog izvještaja za prethodnu godinu, što nije bilo iznenađenje s obzirom na kontinuirane velike gubitke iz prethodnih godina. Ti su gubici onemogućili produkciju kvalitetnih filmova i suradnju s velikim međunarodnim koprodukcijama. Zbog toga je Jadran film postao jasan primjer kako je poslijeratna privatizacija negativno utjecala na kinoindustriju.

---

<sup>12</sup> Naziv za godišnju nagradu američke Akademije filmskih umijeća i znanja (AMPAS), tj. Akademijinu nagradu.

## 5. OSNIVANJE HAVC-a

Hrvatski audiovizualni centar (HAVC) predstavlja ključnu instituciju za razvoj, promociju i očuvanje filmske i audiovizualne produkcije u Hrvatskoj. Osnovan 2008. godine, HAVC je postao središnje tijelo koje koordinira, financira i podržava širok spektar aktivnosti vezanih uz filmsku industriju, uključujući proizvodnju, distribuciju i prikazivanje filmova, kao i edukaciju i međunarodnu suradnju.

HAVC je osnovan kao rezultat Zakona o audiovizualnim djelatnostima, koji je donesen 2007. godine. Cilj HAVC-a jest poticanje domaće filmske produkcije i jačanje nacionalne kinematografije kroz različite oblike financijske i stručne podrške te stvaranje održivog i konkurentnog filmskog sektora koji može parirati europskim i svjetskim standardima. Kroz različite programe potpora, HAVC omogućuje autorima, producentima i ostalim djelatnicima u audiovizualnom sektoru da razviju svoje projekte te da ih plasiraju na domaćem i međunarodnom tržištu.

Sredstva za ovu svrhu dolaze iz državnog proračuna, ali i iz i međunarodnih fondova. HAVC nudi različite oblike financijske potpore, poput sredstva za razvoj scenarija, proizvodnju kratkometražnih i dugometražnih filmova, dokumentarnih filmova, animiranih filmova. Brojni filmovi financirani putem HAVC-a prikazani su na prestižnim međunarodnim festivalima, uključujući Cannes, Berlin i Veneciju, gdje su osvojili brojne nagrade i priznanja. Ovaj uspjeh nije samo pokazatelj kvalitete domaće produkcije, već i dokaz važnosti institucionalne potpore u postizanju međunarodnog priznanja.

HAVC također ima značajnu ulogu u očuvanju i digitalizaciji hrvatske filmske baštine. Kroz različite projekte restauracije i digitalizacije, HAVC osigurava da klasici hrvatske kinematografije budu sačuvani za buduće generacije i dostupni široj publici.



## 6. FILMSKA SCENOGRAFIJA I FILMSKI SCENOGRAF

U ovom poglavlju opisat ću što je to filmska scenografija te tko je i što radi filmski scenograf. „Pojam filmske scenografije može se definirati na dvjema razinama: u širem smislu taj pojam označava sav vidljiv prostor unutar filmskoga kadra osim čovjeka. (...) No, filmska scenografija može se definirati i u užem smislu tog pojma: filmska je scenografija onda izbor, smisljeni raspored, kompozicija, ali i oblik svih elemenata u nekom filmskom prizoru ili u filmu u cjelini.“ (*Hrvatski filmski ljetopis*, 2003:3)

Scenografa ću ovdje ukratko opisati kao šefa sektora koji odgovara za vizualni dio filma, estetiku, pripremljenost objekata i lokacija te su njemu odgovorni svi njegovi djelatnici, ali isto tako i on odgovara za njih. Kako je Nola napisao u *Ljetopisu*, scenograf je najvažniji kotačić scenografskog odjela.

### 6.1. Filmska scenografija i njezin posao

Na pitanje što je scenografija možemo dati tisuće odgovora. Scenografija je umjetnost oblikovanja prostora i njezina rasporeda, punog i praznog, spojka arhitekture, slikarstva, kiparstva itd. Pamela Huard postavlja isto pitanje svojim kolegama scenografima koji daju širok spektar odgovora – od teorijskih, hladnih i pomalo distanciranih sve do odgovora koji zvuče poput ljubavnog pisma. M. Tabački scenografiju opisuje kao „idejno riješen vizualni prostor”.<sup>13</sup> (Huard, 2002:15) Venezuelskom scenografu scenografija je pak „stvaranje bogatog kazališta s malo sredstva”.<sup>14</sup> (Huard, 2002:15)

„Ako izuzmemo najavnu i odjavnu špicu te ljude (glumce i statiste), onda je scenografija sve ostalo što se na filmu vidi. Čak i životinje pripadaju u taj sektor.“ (*Hrvatski filmski ljetopis*, 2003:16)

Scenografi iz cijelog svijeta opisuju scenografiju kao prostor igre, materijalizaciju mašte, stvaranje i razaranje. Kao što sam ranije opisala, definiranje scenografije je poput ljubavnog pisma, a to je čest slučaj i u njezinu stvaranju i nastanku. Puno toga nastaje iza kulisa, skriveno od tuđih pogleda. Mislim da je u tome i ljepota i izazov scenografije – često se ne zna koliko je toga uloženo u njezin nastanak.

Scenografiju bih opisala kao jednu veliku obitelj koju čine slikarstvo, arhitektura, kiparstvo pa čak i građevinarstvo. Ona se služi lepezom umjetničkih disciplina ne bi li se došlo do

---

<sup>13</sup> Prij. Petra Mađarić

<sup>14</sup> Prij. Petra Mađarić

željenog finalnog produkta. „Ako je arhitektura umjetnost oblikovanja prostora, filmska scenografija je umjetnost oblikovanja filmskog prostora, rasporeda i odnosa njegovih volumena, punog i praznog, zatvorenog i otvorenog.“ (Gabelica, 2005:10)

Kad bismo uspoređivali kazališni i filmski prostor, za kazališni bismo rekli da je uvijek „isti“ ili najtočnije univerzalan kako to najbolje opisuje Nola. S druge strane, filmski je unikatan, zbog različitog izbora prostora i objekata. Upravo taj prostor ključan je i likovima koji se u njemu kreću jer izravno djeluje i utječe na njih i njihov prikaz. Nola je ukratko napisao na što sve djeluje filmski prostor i njegova organizacija:

- 1) dimenziju filmskog opisa; ambijent općenito; fizički izgled, povijesno razdoblje, socijalni okoliš,
- 2) način glume i način tvorbe filmskog lika,
- 3) karakter radnje u filmu,
- 4) likovna svojstva filma,
- 5) ugođaj, atmosferu, raspoloženje. (*Hrvatski filmski ljetopis*, 2003:3)

Svime time upravlja scenograf. Prema Filmskoj enciklopediji scenograf je „filmski radnik odgovoran za cjelokupnu scenografsku kvalitetu filma. Redatelju odgovara za realizaciju dogovorenih stilskih značajki scenografije i rekvizitu, te za adekvatnu izradbu objekata, a izvršnom producentu odnosno direktoru filma za izvršenje operativnoga i financijskog plana u svom djelokrugu. Sudjelujući u pretpripremama i pripremama snimanja, te u samom snimanju, usko surađuje s direktorom fotografije, kostimografom i tonskim snimateljem.“ (<https://filmska.lzmk.hr/clanak/scenograf-filmski>, pristupljeno 11.4.2023)

Kao što stvaranje filmskog djela čine spoj raznih disciplina poput režije, glazbe, fotografije, glume itd., tako i posao scenografa čine spoj raznih umjetničkih disciplina kao što sam gore spomenula. Njegov je posao stvaranje vizualnog jezika, atmosfere i estetike filma.

Svaki početak i stvaranje kreće iz scenarija. Detaljnom analizom scenarija započinje iščitavanje atmosfere, prostora, radnje. To se naziva scenografskom razradom. Scenarij određuje vrijeme i prostor u kojem se radnja filma odvija te time diktira određena pravila koja dalje tjeraju scenografa na istraživanje određene vremenske epohe, arhitekture tog doba, običaja i navika ljudi tog vremena itd. Samim time scenografska razrada to i sadržava; popise objekata i režijske rekvizite.

Scenograf ne može biti vuk samotnjak te svoj posao odrađivati sam. Mora biti u konstantom dogovoru s redateljem kao bi se postigla redateljeva vizija. Uz redatelja, također je

bitna suradnja i s ostalim sektorima kako bi se vizualizacije uskladile i stvorila se jedinstvena i ujedinjena estetika filma. Ujedinjenje estetike najčešće se dobiva korištenjem *moodboarda*<sup>15</sup>, referenci iz drugih filmova, fotografija, slikarstva tog doba itd.

Gabelica (2005:15) filmskog scenografa definira kao osobu između scenarija i redatelja koji pretvara stranice scenarija u stvarne ili scenografski zamišljene prostore, izgrađene ili nađene.

Uz sve kreativne obaveze scenograf ima i matematičke zadatke poput izračunavanja budžeta te predviđanja troškova. I zbog toga je važna komunikacija s redateljem i producentom kako bi se jasno definirale scenografske potrebe filma te se time točnije izračunao potreban budžet za sektor scenografije koji uključuje nabavu, materijale, gradnju i, ono najvažnije, tim ljudi.

Idući korak nakon iščitavanja scenarija su skice. Danas skice mogu biti 3D modeli izrađeni u programu za 3D modeliranje<sup>16</sup> pa čak i generirane fotografije nastale uz pomoć umjetne inteligencije<sup>17</sup> ili dobre stare rukom rađene brzinske skice onih prvih misli pri čitanju scenarija. Te početne skice ne moraju biti savršene, bitno je da sadržavaju osjećaj i atmosferu filma, a kasnije će se nadograditi. Povijesni filmovi, kaže Gabelica (2005:16), više računaju na težak dizajnerski rad, u što sam se i sama uvjerila radeći scenografiju za povijesni igrano-dokumentarni film *Djetinjstvo Nikole Tesle*. Glavni izvori bile su mi upravo povijesne činjenice kako bih što vjernije prikazala vrijeme u kojem se radnja odvija. Naravno, uvijek treba ostaviti prostora i za vlastitu kreativnost.

Potom dolazimo do izbora režijske rekvizite i, na kraju, do odabira lokacija. Nakon razgovora i dogovora o lokacijama kreće njihov pregled. U prvi pregled najčešće idu redatelj, asistent redatelja, direktor fotografije, scenograf i producent. Nakon prvog pregleda, kada se lokacije odaberu, postoji i tehnički pregled na koji uz gore navedene idu i šef rasvjete i snimatelj tona. Cilj toga je, naravno, provjeriti ima li lokacija pristup električnoj energiji ili je potreban agregat te kakva je oprema svakome od ekipe još potrebna.

Pri pregledu objekta također treba pripaziti i na veličinu objekta. Kada se ubaci namještaj i kada dođe filmska ekipa sa svojom opremom prostor se značajno smanji. Uz to treba pripaziti i na rasporede prozora i vrata, zbog dramaturških razloga. Nakon što je objekt izabran

---

<sup>15</sup> *Moodboard* (dolazi od engleskih riječi *mood*, što znači raspoloženje; i *board*, ploča) je svojevrsni kolaž slika, predmeta ili tekstova složen u kompoziciju kako bi ispričao neku priču, prizvao uspomene ili inspirirao za buduće događaje

<sup>16</sup> 3D modeliranje je proces kreiranja matematičke reprezentacije nekog trodimenzionalnog objekta.

<sup>17</sup> Umjetna inteligencija je sposobnost nekog uređaja da oponaša ljudske aktivnosti poput zaključivanja, učenja, planiranja i kreativnosti. Dostupno na: <https://www.europarl.europa.eu/topics/hr/article/20200827STO85804/sto-je-umjetna-inteligencija-i-kako-se-upotrebljava>

na red dolazi scenografska ekipa te „izvodi svoju magiju“.

„Odabir je kao što mu sama riječ govori biranje između npr. više stanova ili više crkvi, a usvajanje je konačno prihvaćanje ranije odabranog objekta za snimanje. Usvajamo objekt tek kada je on sasvim pripremljen za snimanje.“ (*Hrvatski filmski ljetopis*, 2003:24) Nakon što je set/objekt dressiran, na red dolazi redatelj što znači da je scenografija završena i da je sve spremno za snimanje.

## 6.2. Zadaća filmske scenografije

Scenografija je ključan element filma koji se bavi stvaranjem prostora koji stvara ambijent i atmosferu filma te time podržava priču koju redatelj želi ispričati. Ken Adam opisao je scenografiju kao kostim koji film nosi. Mislim da je to savršen opis filmske scenografije jer naglašava njezinu ulogu i kompleksnost te moć naglašavanja karaktera i okruženja lika.

Kao što sam gore navela točka polaska za nastanak scenografije je scenarij. Iz njega se iščitava vrijeme i radnja, a zatim scenograf oblikuje prostor koji se tome podređuje. Scenografija nije dobro izvedena kada je to jedino što je dobro u filmu. Ona se ne smije nametati nego oplemenjivati filmsku priču, radnju i dramaturgiju filma. Posao je dobro odrađen kada scenografija nadopunjava i zaokružuje dramaturgiju te oslikava živote i običaje ljudi tog vremena. „Scenografski prostor uvijek je određen, uvijek nudi neko svoje značenje i svoju ideju, uvijek nešto simbolizira.“ (Gabelica, 2005:12) Jako volim navedeni citat te ga često spominjem kada radim s kolegama na projektu i kada razmišljamo o rekviziti. Uvijek volim naglasiti koliko su detalji bitni i kako je velika razlika rješava li neki lik križaljku običnom ili kemijskom olovkom, pije li iz jednobojne šalice ili iz šalice sa slatkim mačićima itd. Time se, kako kažu iskusniji scenografi, daje „šuga“<sup>18</sup> liku. Tako više razumijemo neki lik, njegove osobine, motivacije i sukobe; dobivamo uvid u njegove navike i rutine, a i osobine.

Pri stvaranju prostora, osim „šuga“ scenograf mora razmišljati i o trodimenzionalnosti prostora. S redateljem i snimateljem dogovaraju se određeni gabariti koji se traže prilikom potrage za lokacijom ili pri gradnji scenografije. Ovisno o potrebama scenarija treba paziti na veličinu prostora te razmišljati o kutovima kamere. Uz glumca i kameru u prostor ulazi i rasvjeta koja ima veliku ulogu pri stvaranju atmosfere i vizualnog identiteta filma, ali i scenografije. Rasvjeta može umanjiti ili naglasiti ključne elemente scenografije i važnost određenih detalja i rekvizita. Također, pomaže u stvaranju dubine prostora. Stavljanjem samo jednog izvora svjetla

---

<sup>18</sup> *Imati/nemati šuga* znači imati/nemati sadržaja, temperamenta, živosti ili originalnosti (o osobi).

na kraju hodnika dobivamo sasvim različitu sliku scenografskog prostora nego bez nje.

Često se događa da se snima jedan kut prostorije te se ostatak scenografskog prostora pomiče kako bi bilo dovoljno mjesta za kameru i rasvjetu. Tako da pri pronalasku lokacija ili prilikom gradnje treba pripaziti da ima dovoljno mjesta za manevriranje kamere te za instalaciju rasvjete u prostor.

Kada već govorimo o pomicanju stvari radi manevriranja kamere bitno je reći da cijeli scenografski prostor mora biti dekoriran; scenograf često treba predvidjeti što bi se moglo vidjeti na kameri te učiniti potrebne intervencije, a isto tako i što se neće vidjeti. Stoga je važno obratiti pozornosti na izražajnost detalja, rekvizite i ostatak dekoriranja scenografskog prostora.

Zadaća filmske scenografije kao vizualnog sredstva naracije jest stvoriti što autentičniji svijet likova i radnje koja će biti u funkciji sadržaja filma.

### 6.3. Funkcije u sektoru

Svaki scenograf zna kolika je važnost njegove ekipe – to je njegova desna ruka s kojom provodi dane i noći u pripremama te na samom snimanju. Sastav te desne ruke mijenja se ovisno o kompleksnosti produkcije, ali i o budžetu. Najčešće se sektor scenografije uz samog scenografa sastoji od asistenta scenografa, rekvizitera (nabavni rekviziter, scenski rekviziter, drugi scenski rekviziter), *set dressera* ili *set dekoratera*, patinera, stolara...

Asistent scenografa prvi je zdesna scenografu i morao bi biti prisutan od samog početka produkcije filma. Prisutan je na priprema, dogovoru i pregledu lokacija te na popisivanju režijske rekvizite, odnosno rekvizite s kojom se glumi. Uz navedeno važan je i na samom setu. Najčešće scenograf nije na setu zato što mora opremiti iduće objekte za snimanje te je tu asistent važan zbog donošenja odluka umjesto scenografa, jer se i na najpripremljenijem setu uvijek dogodi nešto neplanirano i neočekivano te je asistent tu nužan.

„Rekvizite su svi predmeti koji čine scenografiju.“ (*Hrvatski filmski ljetopis*, 2003:16)  
Rekviziter je prema *Hrvatskom jezičnom portalu* namještenik koji vodi brigu o rekvizitima. Rekviziter je odgovoran za svu rekvizitu na setu – prije snimanja mora provjeriti ispravnost rekvizita, ima li sve što mu je potrebno te je li potrebno neke rekvizite dotjerati ili popraviti. U dogovoru sa scenografom on rekvizitu naručuje od nabavnog rekvizitera. Uloga rekvizitera je na setu jako bitna, jer je upravo on zadužen za kontinuitet cijelog filma, tj. da svaka rekvizita stoji na svojem mjestu zato što se film ne snima kronološki.

To znači da, ako je lik koristio kemijsku olovku žute boje prilikom rješavanja križaljke on je mora imati i u drugom kadru; ne može imati zelenu jer to znači da se nije pratio kontinuitet

radnje i scene. Ta kemijska olovka naziva se vezna rekvizita. Uz pratnju kontinuiteta i vezne rekvizite često se računa na njegove improvizacije pri nepredvidljivim situacijama i iznenadnim popravcima rekvizite. Rekviziter koji priprema rekvizitu za pojedinu scenu uz sebe ima i drugog scenskog rekvizitera koji mu pomaže u radu. Kada primjerice imamo scenu ispijanja čaja, prvi scenski rekviziter dužan je imati pripravan bokal čaja koji toči u šalice ako dolazi do ponavljanja kadra, a drugi scenski rekviziter dužan je taj isti bokal držati punim kako bi snimanje išlo brzo, efikasno te bez prekidanja i čekanja.

Rekviziter usko surađuje uz asistenta režije zato što postoji nešto što se zove režijska rekvizita, što sam već spomenula. Scenografski rekvizit je predmet ili dio namještaja koji oprema određeni objekt. On stoji u prostoru te se ističe svojim vizualnim karakteristikama kojima dodatno uobličuje prostor i vrijeme radnje. „Režijski ili igrajući rekviziti su predmeti koji su uključeni u radnju ili glumu glumca, od knjige i lule, preko oružja i alata, do životinje i traktora koji glumac vozi.“ (Gabelica, 2005:18) Režijska rekvizita proizlazi iz redateljeve ili scenarističke inspiracije te ona može dodatno oblikovati karakter lika. Prema pričama starog hrvatskog scenografa Ivana, rekviziteri su bili desna ruka scenografu. Bili su umjetnički obrazovani, posjedovali su znanja iz povijesti umjetnosti te su nudili i svoje prijedloge scenografima. Danas to najčešće nije slučaj.

Nabavni rekviziter je osoba koja nabavlja potrebnu rekvizitu koju je redatelj u dogovoru sa scenografom i rekviziterom tražio. Dužan ju je pribaviti, kupiti, iznajmiti ili u krajnjoj liniji pronaći nešto slično ako iste nema.

Scenski rekviziter je osoba koja uvijek mora biti na setu kao pomoćnik rekviziteru. On usko surađuje i s asistentom režije. Nola piše kako se na scenskog rekvizitera najčešće računa prilikom raznih improvizacija poput kako njihati zastor na vjetru ili, kako smo imali na mom setu za film *Djetinjstvo Nikole Tesle*, kako da para izlazi iz lonca u kojem se kuha juha, a juhe zapravo nema. On se također mora pobrinuti i za režijsku, veznu rekvizitu i za kontinuitet.

Uz scenskog rekvizitera bitna je osoba i set dekorater, za kojeg se sve češće koristi naziv *set dresser*. Kao što sam naziv govori, njegova je zadaća „oblačenje“, tj. dekoriranje seta. Ponovno, istom rekvizitom koju je nabavio nabavni rekviziter dužan je dekorirati set, a scenograf dolazi na usvajanje te naposljetku miče ono što se kosi s njegovom vizijom i estetikom ili je usvaja u potpunosti. Na manjim setovima scenograf je najčešće i set dekorater. Ponavljam, ovisno o veličini i kompleksnosti produkcije sektor se sastoji i od patinera koji je važan član ekipe jer prema ideji scenografa bojom stvara iluzije raznih materijala.

Gabelica (2005:17) ističe da sve što kamera vidi jest završni sloj boje. Nije bitno radi li se o stiroporu, drvetu ili nečem trećem, već o tome kako je to sve obojeno i patinirano. Ako

vidite mramor na filmu, to je najčešće šperploča<sup>19</sup> koju je patiner ispatinirao bojama da bi izgledala kao mramor. Ne moram ni naglašavati koja je to ušteda produkcijskom budžetu.

Uz patinera bitni su i stolari, posebice kada je potrebno nešto sagraditi ili izraditi neku specifičnu rekvizitu. Vrlo je važno angažirati ljude iz filmskoga svijeta jer se gradnja i izrada scenografskih elemenata za film znatno razlikuje od one za svakodnevni život. Izrada mora biti brza i sigurna, a izrađeni scenografski element lak i pomičan te se mora moći brzo „srušiti“, odnosno rastaviti kada je taj set gotov.

Kada je potrebno tijekom produkcije nešto izgraditi, što se u većini slučajeva izbjegava jer se smatra skupim na štetu cjelokupnog filma, na red dolazi vođa gradnje, koji se sve češće naziva *art director*. On je zadužen za pretvaranje scenografove kreativne ideje u fizičku stvarnost. Zadužen je za gradnju, izbor materijala, brigu o rokovima izrade, troškovima i budžetu te za radni tim – no on nije kreativni autor. U Hrvatskoj se taj naziv sve češće počeo koristiti za funkciju asistenta scenografa, što zapravo nije točno.

U sektor scenografije spadaju i specijalni efekti i oružari, iako se mnogi s tim ne bi složili. Oni također usko surađuju sa scenografom i redateljem te se njima podređuju.

Svaki član ekipe od velike je važnosti jer u sektoru scenografije ne postoji „ja“ nego „mi“. Postoji zajednički cilj koji je moguće ostvariti samo zajedničkim snagama, uz individualne kvalitete koje posjeduje svaki član tima. Gabelica (2005:9) savršeno opisuje scenografa kao domaćina jer je on taj, uz svoju ekipu, koji otvara vrata ostatku filmske ekipe prema lokaciji na kojoj je proveo dane i noći sa svojim sektorom; a isto tako i posljednji odlazi jer netko taj objekt ili lokaciju mora vratiti u prvobitno stanje, ponovno tamo provodeći beskonačne sate sa svojom vrijednom ekipom.

#### 6.4. Nužnost boja, tekstura, oblika i svjetla

Najvažniji elementi koje scenograf koristi za stvaranje vizualnog svijeta su boje, teksture i oblici, a uz pomoć svjetla sve nabrojeno dolazi do izražaja ili pada u drugi plan. Boje, teksture i oblici imaju ključnu ulogu u filmskoj scenografiji jer utječu na scenografski prostor. Stvaraju atmosferu, naglašavaju emociju, opisuju prostor i likove te povezuju lik s gledateljem. Svaki element je ključan i doprinosi finalnom produktu.

Boje uz to što stvaraju atmosferu također pridonose dramaturgiji filma. Svaka boja ima

---

<sup>19</sup> Drvena ploča dobivena lijepljenjem listova furnira pod jakim pritiskom.

određenu emocionalnu konotaciju, značenje i asocijaciju. Kao što sam već ranije spomenula, ništa u filmu nije slučajno pa tako ni kolorit tj. boje. Koristeći crvenu boju scenograf može asociirati na strast, revoluciju ili smrt. Koristeći se tamnim bojama pri stvaranju scenografskog prostora, lik će dobiti konotaciju mračne, zlobne osobe. Pri odabiru kolorita važno je biti u komunikaciji s kostimografom produkcije. Važno je da se kostimi uz filmski dekor podudaraju, međusobno nadopunjuju, da su sukladni u nijansama i tonovima. „Scenski dekor je pozornica za šetnju kostima...“ (Gabelica, 2005:14)

Kako kamera „vidi“ boje drugačije, odnosno na kameri su one svjetlije nego promatrane ljudskim okom, uvijek je bolji izbor izabrati zasićene boje. Smisleno i s razumijevanjem treba pristupiti izboru kolorita zato što svaki odabir ima svoj jezik, značenje i emociju. Njezinom primjenom obogaćuje se scenografija i cijela filmska slika.

Uz primjenu boja korištene teksture i oblici također su od izuzetne važnosti. Kako bojama pojačavamo i naglašavamo emocije i atmosferu, dramaturgiju i psihologiju lika, tako i tekstura pridonosi dubini i dimenziji prostora, a oblici simboli i ritmu.

Korištenjem teksture dodajemo slojevitost scenografskom prostoru. Različite teksture namještaja, zidova i podova stvaraju kompleksnost i autentičnost prostora. Uz to, tekstura dodatno oplemenjuje i opisuje likove koji se nalaze u tom prostoru. Drugačije doživljavamo likove koji su okruženi namještajem masivnog drva grubog reljefa u odnosu na likove koji imaju Ikea namještaj glatke teksture. Uz to, tekstura na zidu može označavati neku prošlu radnju u tom prostoru, neko drugo vrijeme koje je možda vezano za likove koji trenutno tamo borave. Osim toga što dodatno opisuje likove, tekstura pojačava autentičnost prostora, a koristi se i radi vizualnog dojma. Dobivamo na dinamici prostora i postizemo povezanost s gledateljem koji može i putem ekrana osjetiti tu teksturu. Oblici, osim simboličke asocijacije, predstavljaju i emocionalne asocijacije. Nije ista percepcija lika i prostora kada se koriste obli i organski oblici koji sugeriraju lakoću i jednostavnost te kada se koriste oštri oblici koji sugeriraju opasnost ili zloću. Oblici se koriste kako bi se oblikovao prostor. Kroz njihovo pozicioniranje i manipulaciju scenografi stvaraju iluziju dubine, visine i volumena. Na primjer, visoki, uspravni oblici mogu stvoriti osjećaj visine ili dostojanstva, dok horizontalni oblici mogu sugerirati stabilnost ili širinu. Teksture se koriste i kako bi se stvorio ritam. Ponavljanjem određenih oblika stvara se osjećaj harmonije ili dinamike.

Još jedan od ključnih elemenata scenografije jest svjetlo. Svjetlo u scenografiji od izuzetne je važnosti zbog svoje moći oblikovanja prostora. Njegova sposobnost naglašavanja ili skrivanja određenih dijelova prostora stvara novi prostor; svjetlo stvara iluziju dubine i



volumena te dodaje dimenziju i realističnost. Kako sam i prije navela, svjetlo ima veliku ulogu u stvaranju atmosfere. Uz pomoć svjetla može se lako stvoriti dramatična atmosfera, ili pak intimna i romantična atmosfera. Svjetlo naglašava i emociju likova raznim načinima njegova osvjetljavanja. Korištenjem sjena dobivamo određenu dozu dramatike. Veliku moć svjetlo ima pri umjeravanju gledateljeva pogleda. Osvjetljen detalj odvlači pogled i fokus na njega te mu daje novo značenje koje gledatelj bez svjetla možda uopće ne bi uočio. Korištenjem svjetla stvaraju se dinamične kompozicije svjetla i sjene koje dodaju vizualnu složenost i dubinu.

Pri korištenju navedenih elemenata (kombinacija boje, oblika i teksture) važno je znati kojoj se estetici teži – stiliziranoj ili realističnoj. Samim time postoje dvije koncepcije: prva je korištenje autentičnih elemenata lokacije, a druga korištenje artificijelnih elementa. Gotovo je nemoguće zbiljski prostor inkorporirati u filmski te se zbog toga najčešće koristi kombinacija autentičnog i artificijelnog – ponajprije i zato što kamera i ljudsko oko različito percipiraju stvarnost, odnosno različito zapažaju detalje i drugačije interpretiraju prostor. Upravo kombiniranjem autentičnog (npr. stvarne lokacije) i artificijelnog, scenografu je omogućeno stvaranje posebne estetike i efekta koje bi teže postigao korištenjem samo stvarnih objekata i lokacija.

## 6.5. Objekti i lokacije

„Objekti u kojima ili na kojima snimamo dijele se na: *građene, dograđene* ili *adaptirane* i na *nađene* odnosno *naturalne*.“ (*Hrvatski filmski ljetopis*, 2003:17) Građeni, kako i sama riječ govori, izgrađeni su scenografski objekti koji se mogu nalaziti u studiju, ali i vani. Gradnja se najčešće koristi kada se snima povijesni ili futuristički film jer je teško naći prikladnu lokaciju, odnosno prostor za snimanje. Također se koristi i ako se pronađe idealan objekt, ali se ne mogu riješiti dozvole za snimanje ili pak svojim gabaritima ne odgovara potrebama snimanja. Iako gradnja zbog velikih troškova nije česta praksa, ponekad je ipak isplativije izgraditi objekt, posebice ako se većina radnje zbiva u njoj. „Kamera se lakše kreće, a pomičnost zidova izgrađenog dekora pruža različitost kutova snimanja. Filmska rasvjeta može se postaviti na svrhovit način, a tonsko snimanje je neometano, dok kiša i snijeg ne mogu omesti plan snimanja.“ Gabelica (2005:18)

Dograđeni ili adaptirani objekti su objekti kojima interijer ili eksterijer savršeno odgovaraju potrebama scenarija, ali je jedno od navedenog jako zapušteno, odnosno derutno te ga treba adaptirati. „U adaptaciju pripada — dogradnja, pregradnja, prenamjena nekog prostora te bojenje i patiniranje.“ (*Hrvatski filmski ljetopis*, 2003:18) Adaptacija može biti provedena iz sigurnosnih razloga, ali i isključivo iz umjetničkih.

Zanimljiva je informacija kako adaptacija ne mora biti provedena samo na izgrađenom objektu. Nola ističe kako to može biti i postavljanje putokaza uz cestu ili dodavanja drveća u šumu kako bi ona bila gušća zbog potreba snimanja.

Nađeni, odnosno naturalni objekti traže se ovisno o gradu/lokaciji snimanja. Nađeni objekt može biti kuća, stan, ali i livada. Pri snimanju i traženju naturalnih objekata važno je paziti i na više stavki osim estetike: kakav je prilaz objektu, kakve su mogućnosti parkiranja i za koju količinu vozila, ima li struje i vode itd. Važna je i komunikacija s lokalnim stanovništvom jer se na taj način može doznati puno dodatnih i korisnih informacija.

Po mom mišljenju, ljepota naturalnih objekata jest u tome da se uvijek nešto slučajno pronađe; nešto što nam možda ne bi palo na pamet ili što bi nam promaklo pri istraživanju za film.

## 7. STUDIJA SLUČAJA: AUTORSKA SCENOGRAFIJA IGRANO-DOKUMENTARNOG FILMA *DJETINJSTVO NIKOLE TESLE*

U ovom poglavlju koristit će se studija slučaja kojom će se analizirati autorska scenografija igrano-dokumentarnog filma *Djetinjstvo Nikole Tesle* redatelja Ivana Cigića. Ostatak autorskog tima činili su kostimografkinja Zdenka Lacina, direktor fotografije Igor Knežević i majstorica šminke Ružica Miler.

### 7.1. Definicija filmskog žanra

„Filmski žanr definira se kao vrsta igranih filmova srodnih tema (zapleta, likova) i ikonografije ili prepoznatljivo oblikovanoga filmskog svijeta. U zapadnim kinematografijama povijesno su najrazvijeniji žanrovi vestern, komedija, mjuzikl, melodrama, triler, gangsterski film, detektivski film, film strave, znanstvenofantastični film, pustolovni film.“ (Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024.)

Igrano-dokumentarni žanr spaja elemente igranog filma i dokumentarnog filma. Istovremeno se koriste narativne tehnike i stilizirani prikaz karakterističan za igrani film. Pojednostavljeno, ovaj žanr kombinacija je stvarnosti i fikcije.

Najčešće je to kombinacija stvarnih događaja i likova s dramatisiranim scenama kako bi se određeni događaji naglasili ili emotivno produbili. Dokumentarni dio filma najčešće se sastoji od stvarnih, starih snimaka, arhivskih materijala i intervjua, dok igrani dio filma tumače glumci ili rekonstrukcija određenog događaja. Ključna je karakteristika fleksibilnost jer autor ima slobodu u balansiranju stvarnosti i fikcije.

Taj se žanr često koristi za prikazivanje povijesnih događaja, kao što je i ovdje slučaj, jer smo radili na rekonstrukciji djetinjstva Nikole Tesle. Ovim žanrom, uz prikazivanje stvarnosti i korištenjem fikcije autor je u mogućnosti stvoriti slojevita i emotivno snažna djela koja imaju moć preoblikovati način na koji gledatelj doživljava stvarne događaje. Igrano-dokumentarni filmovi potiču kritičko promišljanje i otvaraju nove perspektive.

### 7.2. Koraci prije izrade scenografije

Prvi korak prije početka izrade same scenografije bio je čitanje scenarija, nakon čega je uslijedio inicijalni razgovor s redateljem. Tijekom našeg razgovora, fokus je bio na njegovoj viziji spomenutog filma te na njegovim idejama po pitanju estetike, vizuala i atmosfere.

Igrano-dokumentarni film *Djetinjstvo Nikole Tesle*, kao što sam naziv kaže, govori o

djetinjstvu Nikole Tesle: u kojoj je sredini odrastao, kakva mu je bila obiteljska situacija, kako su ga oblikovali roditelji (posebno majka), kako je na njega utjecala smrt brata, a opisano je i njegovo školovanje i daljnji životni put.

Scenarij prati Nikolu Teslu od njegova rođenja 1856. godine u selu Smiljan pokraj Gospića. Otac mu je bio pravoslavni svećenik koji je volio književnost. Majka Đuka nije bila obrazovana i nije znala čitati, ali ostavila je velik utjecaj na Nikolu; bila je inovativna i imala je jako dobro pamćenje koje je naslijedio i sam Nikola. Đuka je najčešće narator koji nam kaže neku informaciju o Nikoli lomeći time 4. zid te se radnja nastavlja kao da nas (gledatelja) nema. Jedan od bitnih *lajtmotiva*<sup>20</sup> je igračka drvenog konjića kojeg Nikola nosi sa sobom kroz cijelo odrastanje i cijeli film. Rekvizit konja bitan je zato što je to ujedno i simbol smrti njegova brata Danila koji je stradao pod kopitima te životinje.

Kada je Nikola krenuo u prvi razred osnovne škole preselili su se u Gospić. Tamo pratimo Nikolino školovanje – prikazano je kako ga je otac vježbao da ponavlja duge rečenice, pogađa tuđe misli i računa napamet kako bi vježbao pamćenje i razvijao kritičko razmišljanje. Često je do dugo u noć čitao knjige, stavljao je krpicu u ključanicu i imao sakrivene svijeće kako bi mogao neometano čitati i nakon što su mu roditelji rekli da je vrijeme za spavanje. Također je često provodio vrijeme i u radionici; tamo je radio razne izume poput puške od cijevi trske, malu drvenu turbinu, vjetrenjaču od drvene konstrukcije koju su pokretali hruštevi te ribički štap koji je izradio tako da je od žice napravio udicu i vezao je konopom na štap od trske, a i rastavljao je djedove satove koje nije baš znao ponovno sastaviti zbog čega bi slijedile odgojne mjere. Nakon što je porastao obolio je od kolere te mu je otac obećao ako ozdravi da neće ići za svećenika, već u najbolju tehničku školu. Majka Đuka napravila je lijek od posebne vrste graha, nakon čega se Nikola oporavlja. Kako bi nakon srednje škole pohađao Carsku kraljevsku realku u Rakovcu morao se preseliti u Karlovac k svojoj teti i tetku; upravo tamo događa se posljednja etapa filma, i dalje imajući uz sebe drveni konjić. Nije se često družio s prijateljima, ali je znao otići s tetkom u kavanu igrati biljar. Na kraju nam Nikolin prijatelj Karl ispriča njegovo iskustvo u školi; kako mu profesor nije vjerovao da zna matematiku jer je sve računao napamet te kako je na njega utjecao profesor fizike Sekulić sa svojim eksperimentima iz fizike, zbog čega mu uskoro postaje i pomoćnik.

Nakon prvog čitanja scenarija gdje sam se upoznala s radnjom i prostorima u kojima se ona odvija, krenula sam s detaljnim iščitavanjem. To znači da sam, uz pomoć dobrog starog papira i olovke, ispisala iz teksta sve prostore koji se nalaze u scenariju i koje trebam

---

<sup>20</sup> Lajtmotiv (njem. *Leitmotiv*: vodeći motiv), u prenesenom značenju, misao, tema, ideja i sl., što se ponavlja kao osnovni motiv (npr. u književnom djelu ili u razgovoru).

scenografski obuhvatiti. Kako bi popis prostora bio što organiziraniji, odvojila sam ih po gradovima, što ujedno označava i jednu vremensku etapu Nikolina života (čime sam pratila protok vremena). Popis prostora je idući:

- |     |  |     |  |
|-----|--|-----|--|
| 1.  | <b>EXT.</b> SMILJAN, RODNA KUĆA, NOĆ   | 19. | <b>006B INT.</b> DNEVNI BORAVAK, GOSPIĆ DAN                      |
| 2.  | <b>002A EXT. INT</b> - SMILJAN, DVORIŠTE RODNE KUĆE, JUTRO                       | 20. | <b>006C INT.-EXT.</b> DNEVNI BORAVAK, TRIJEM ISPRED KUĆE, GOSPIĆ |
| 3.  | <b>002B INT</b> SMILJAN RADNA SOBA, JUTRO  | 21. | <b>007A INT.</b> NIKOLINA SPAVAČA SOBA, GOSPIĆ, DAN              |
| 4.  | <b>002C EXT.</b> SMILJAN ŠUMARAK PORED RODNE KUĆE, JUTRO                         | 22. | <b>008C INT-EXT</b> RADIONICA, OBALA POTOKA ULICA, Gospić        |
| 5.  | <b>002D INT.</b> SMILJAN, KUHINJA, DAN   | 23. | <b>008D EXT.</b> BREŽULJAK, GOSPIĆ, DAN                          |
| 6.  | <b>002G INT</b> SMILJAN, DNEVNI BORAVAK, DAN                                     | 24. | <b>008E EXT</b> LIVADA, GOSPIĆ, DAN                              |
| 7.  | <b>008A EXT-INT</b> TESLINA RODNA KUĆA, SMILJAN, SUTON                           | 25. | <b>009A EXT.</b> ULICE, ULAZ U KUĆU TETE STANKE, KARLOVAC, DAN   |
| 8.  | <b>008B EXT</b> OBALA POTOKA, SMILJAN, JUTRO                                     | 26. | <b>009B INT.</b> DNEVNI BORAVAK TETE STANKE, KARLOVAC, DAN       |
| 9.  | <b>003A EXT</b> GOSPIĆ, VIZURA S KATEDRALOM, DAN                                 | 27. | <b>009C EXT.</b> KARLOVAČKI PERIVOJ, KARLOVAC DAN                |
| 10. | <b>003B EXT. INT.</b> GOSPIĆ, NIKOLINA KUĆA - PREDVEČERJE, NOĆ, Nikolina spavaća | 28. | <b>009D INT.</b> NIKOLINA SOBA U KARLOVCU, KAVANA, KARLOVAC, DAN |
| 11. | <b>004B INT</b> GOSPIĆ, PROSTORIJA S TKALAČKIM STANOM, DAN                       | 29. | <b>010A EXT.</b> GIMNAZIJA, INT. HODNIK UČIONICA, KARLOVAC, DAN  |
| 12. | <b>004C EXT.</b> GOSPIĆ, VRT, DAN  | 30. | <b>010B INT</b> UČIONICA, KARLOVAC, DAN                          |
| 13. | <b>004D INT.</b> GOSPIĆ, DNEVNI BORAVAK, DAN                                     | 31. | <b>010C INT.</b> HODNIK, UČIONICA, KARLOVAC, DAN                 |
| 14. | <b>004E EXT.</b> SELO PORED GOSPIĆA, JUTRO ILI SUMRAK - retrospekcija Đuke, kuća | 32. | <b>010D INT</b> KABINET PROFESORA SEKULIĆA, EXT KARLOVAC, DAN    |
| 15. | <b>004F INT.</b> DNEVNI BORAVAK, GOSPIĆ, VEČER.                                  | 33. | <b>010E EXT.</b> GIMNAZIJSKO DVORIŠTE, KARLOVAC, DAN             |
| 16. | <b>005A EXT.</b> GOSPIĆ, TRG, DAN  | 34. | <b>010F EXT.</b> VIDIKOVAC NAD ZVIJEZDOM, KARLOVAC, DAN          |
| 17. | <b>005B, INT,</b> RADIONICA, GOSPIĆ, DAN   |     |  |
| 18. | <b>006A, INT.</b> RADNA SOBA, GOSPIĆ   |     |  |

Nakon što sam ispisala sve prostore koji se pojavljuju u scenariju uz njih sam ukratko opisala što se u svakoj sceni događa. Nakon toga ispisala sam svu rekvizitu koja se spominje u scenariju te sam dodala rekvizit koji smatram potrebnim, a koji bi dodatno oplemenio ambijent.

Nakon tehničkog dijela pripreme, popisa prostora i rekvizite prešla sam na istraživanje vremenskog perioda. Radi se o početku 19. stoljeća te je bilo važno dobro istražiti period kako ne bih napravila pogrešku pri biranju namještaja, rekvizita pa čak i boja.

Moje istraživanje sastojalo se od pretraživanja na internetu, proučavanja slika i fotografija iz spomenutog perioda, pregledavanja filmova i videozapisa koji prikazuju taj period te čitanja knjiga. Nakon opsežnog istraživanja, imala sam sve potrebne informacije koje su opisivale način života i svakodnevnicu u 19. stoljeću u Hrvatskoj – kako su kuće u tom periodu bile izgrađene, kakav je bio raspored unutar njih, koje su boje zidova i uzoraka prevladavale i tko ih je u tom periodu imao. Također, kao scenografu bitno mi je bilo da saznam i prehrambene navike ljudi toga razdoblja, što mi je kasnije pomoglo pri biranju namirnica u scenama kada majka Đuka reže povrće u kuhinji. Nakon detaljnog istraživanja idući korak bio je potraga za lokacijom.

### 7.3. Potraga i proces odabira lokacija

U procesu potrage za lokacijama kao mladi scenograf i s limitiranim kontaktima imala sam sreće što sam upoznala velikog hrvatskog scenografa Ivan Ivana koji mi je bio najveća pomoć i podrška tijekom cijele pripreme i snimanja ovog filma. Prva lokacija nalazila se u Zagrebu. Tražeći odgovarajući objekt morala sam razmišljati o više stavki, a prije svega o pristupačnosti zbog vozila i kamiona s opremom. Što se tiče unutrašnjosti objekta posebnu pažnju pridavala sam objektima koji imaju više prostorija. Više prostorija znači i više mogućnosti da uz pomoć scenografskih intervencija postojeće objekte adaptiram prema filmskim potrebama – primjerice, dnevna soba također je bila i spavaća soba Nikole Tesle.

Prva lokacija imala je odličan dnevni boravak i radnu sobu na katu, ali dimenzije tih prostorija bile su dosta male, uz nizak strop što mi nije odgovaralo jer će to predstavljati problem kameri i rasvjeti. Lokacija je imala i odlične komade namještaja koje bih mogla iskoristiti za samo snimanje filma. Ivan Ivan me naučio da uvijek kada dođem na lokaciju pregledam sve prostorije, sobe, dvorišta, kutke i zakutke kako bih vidjela što sve mogu iskoristiti (ako je to moguće uz dogovor s vlasnicima). Ulazak u privatni prostor vlasnika otvara vrata i inspiraciji. Boraveći u njihovu domu, kao scenografi imamo privilegiju poslušati njihove priče, vidjeti njihove svakodnevne navike i običaje, a upravo to daje posebnost stvaranju scenografskog prostora.

Nakon posjeta Zagrebu, iduća lokacija nalazila se u Samoboru. Malo je reći da je bila posebna i da me osvojila na prvi pogled. Radilo se o kuriji<sup>21</sup> Hamor u Samoboru. Sam ulazak u kuriju bio je bajkovit; šljunčani put okružen zelenilom i privatnim potočićem. Scena gdje Nikola stavlja svoju drvenu turbinu u potočić već mi se vrtjela u glavi. Ušli smo u kuriju koja izgleda kao da smo se vratili u 18. stoljeće. Hodajući kroz hodnik dolazimo do prve prostorije – blagovaonice. Moram priznati da me ta soba malo zaprepastila. Bila je puna sitnica i stvari iz perioda od stoljeća 7. do danas. Znala sam da ću je iskoristiti jer mi se jako svidjela tekstura zida i prekrasan kredenc, ali od straha nisam još bila sigurna što će ta soba postati.

---

<sup>21</sup> Plemićki posjed (*curia nobilitaris*) na kojem živi plemić jednoselac bez kmetova.



*Slika 1. Blagovaonica*

Penjući se po stepenicama dolazimo do prekrasne spavaće sobe. Sobe krasi velika dva prozora, bidermajer fotelje i nasloni, ogromni drveni ormari, prekrasne slike i još mnoštvo sitnica. Dimenzijama je odgovarala svim potrebama snimanja; imala je prostrane sobe i visoki strop. Zamisao je bila da ta soba „glumi“ dnevnu sobu.



*Slika 2. Spavaća soba I*

S desne strane nalazi se prolaz u drugu sobu koja je također bila spavaća soba, samo malo manja. Također je ispunjena namještajem iz 18. i 19. stoljeća koje sam pažljivo skenirala i fotografirala kako bih u slučaju da odaberemo ovu lokaciju već imala spreman popis namještaja i komada koje bih iskoristila za potrebe snimanja.





*Slika 3. Spavaća soba II; drugi kut sobe*

Nakon prekrasnih soba spuštamo se u podrum. Podrum je također bio kreat stvarima za bazen te detaljima za vjenčanja i za razne druge događaje. Unatoč svemu tome podrum nam je davao potencijal kućne radionice malog Nikole gdje on izrađuje svoje izume.



*Slika 4. Spavaća soba II*



*Slika 5. Podrum*

U sklopu kurije nalazila su se još dva odvojena objekta. Jedna mala kamena kućica pokraj bazena savršeno nam je odgovarala za scene kada se obitelj Tesla nalazi u selu Smiljan.



*Slika 6. Unutrašnjost kamene kućice*



*Slika 7. Kamena kućica; foto: Merica Mikuličin, turistički vodič, ViaNobility*

Drugi objekt pokraj kurije je veliki prostor na kat i garaža koja je služila vlasnicima kao spremište za stvari. Prizemlje drugog objekta planiralo se koristiti kao baza i skladište za sektor scenografije, a garaža pokraj tog objekta kao studio (može imitirati dijelove prostora ili cijeli prostor, kao npr. kavanu u Karlovcu).



*Slika 8. Garaža koja je u procesu pripreme za kavanu u Karlovcu*

Nakon pregleda lokacije bilo mi je jasno da je kurija Hamor zbog svojih prostranih soba i dodatnih objekata idealna za ovo snimanje.

Napravila sam mapu fotografija obiju lokacija uz napomene što mislim o svakoj; popisala sam sve njihove prednosti i mane. Nakon daljnjih virtualnih dogovora slijedio je još jedan pregled lokacije s redateljem kako bismo uživo prošli raspored prostorija, scenografske zamisli i intervencije te kako bi je potvrdili i zaključili. Konačan odabir pao je na kuriju Hamor te su mogle početi scenografske pripreme.

#### 7.4. Priprema i opremanje objekta

Nakon potvrđenog odabira objekta, krenule su scenografske pripreme. Sastojale su se od popisa prostora koje moram „izgraditi“ na odabranoj lokaciji, što iz koje sobe maknuti, što dodati i nabaviti, što od stvari iz soba demontirati, a što će biti potrebno montirati. Takav oblik pripreme po prostorima i sobama odmah mi govori koliko će mi osoba biti potrebno za pripreme te nakon toga mogu napraviti okvirni budžet. Ekipa se sastojala od Ivana Ivana, patinera, molera, električara, kipara koji nam je izradio Tesline izume, nabavnog i scenskog rekvizitera te fizikalca.

Budžet se sastojao od popisa prostora te izračuna troškova za opremanje istog, honorara za ekipu, najma rekvizite, najma kombija i troškova goriva.

OBJEKTI	
INT. RADNA SOBA x2	INT. KAVANA
INT. KUHINJA x2	INT. KABINET PROF. SEKULIĆA
INT. DNEVNI BORAVAK x2	INT. UČIONICA, HODNIK
INT. TKALAČKI STAN	EXT. OBITELUJSKI VRT
INT. NIKOLINA SPAVAĆA SOBA	EXT. OBALA POTOKA (SVE MAKETE)
INT. KUĆNA RADIONICA	EXT. GRADSKI TRG (VATROGASNO VOZILO)
INT. BLAGAVAONICA	SKLADIŠTE, SKLADIŠTAR, REŽIJE
	POTROŠNI MATERIJALI I UREDSKI TROŠKOVI

Slika 9. Primjer stavki iz troškovnika

DAN SNIMANJA 10  
 Naslov: DJETINJSTVO NIKOLE TESLE  
 Producent: RAJKA TOMIĆ  
 Redatelj: IVAN CIGIĆ  
 DP: IGOR KNEŽEVIĆ  
 AD: SLAVKO KNEŽEVIĆ  
 DAN: 1/8  
 BROJ SCENE

Start Time	SCENA #	VRIJEME	ULOGA	STATISTI	OPIS
<b>DAN 001</b>					
06h15					DORUČAK (30min.)
07h00		45min.			SCENOGRAFIJA, KOSTIMOGRAF LOKACIJA
07h45		30min.			SAMOBR ŠUMARAK, MALI NIKOLA
08h30	002C/SUMARAK	90min.	MALI NIKOLA		REKVIZIT KRILA, LOKACIJA SUMARAK IZNAD KUĆE
10h00	008B/OBALA POTOKA	60min.	MALI NIKOLA		REKVIZIT DRVENA MAKETA KOTACA, LOKACIJA POTOK
11h00	008E/LIVADA, G	90min.	MALI NIKOLA		REKVIZIT PROPELER, KUTIJA S HRUSTEVIMA
13H00					RUČAK (30-45min.)
					COMPANY MOVE TO _____ (if applicable)
13h30	008C/1/ RADIONICA, G	90min	MALI NIKOLA		BARA PORED HAMORA, ŽABE, ŠTAP ZA PECANJE,
15h00	008D/ BREŽULJAK	60min	MALI NIKOLA		TRI RAZLIČITE GRUD SNIJEGA
16h00	008A/KUHINJA, SMILJAN-PEĆ	60min	NIKOLA ĐUKA MILUTIN		MAČAK
					OPREMA (30-60min.)

Slika 10. Primjer plana snimanja za film Djetinjstvo Nikole Tesle

<b>EKIPA GRAD FILMA</b>
ELEKTRIČAR (4 dana)
PATINER (2 dana)
VOZAČ I POMOĆNI RADNIK (10 dana)
KOMBI (10 dana; STANDBY)
GORIVO
SCENOGRAFINJA (1 tjedan pripreme+2 tjedna snimanja)
IVAN IVAN (1 tjedan pripreme+2 tjedna snimanja)
REKVIZITER(2 dana pripreme+2 tjedna snimanja)

Slika 11. Popis ekipe

Kako su tekle pripreme tako je bilo puno izmjena, dodavanja i oduzimanja kako bi opremanje objekta i samo snimanje prošlo glatko. Planiranje opremanja objekta radi se prema planu snimanja. Plan snimanja sastoji se od informacija o jednom danu snimanja: koji dan i datum, od koliko do koliko sati, koje scene i lokacije se planiraju snimiti taj dan itd.

Prema tom planu koji sadrži sve dane snimanja radi se opremanje i rušenje objekta, ako to plan dozvoljava. Na temelju plana snimanja planiramo i „rušenje“ objekta, odnosno vraćanje u prvobitno stanje.

Isto tako, plan snimanja pomaže nam da krenemo u opremanje kompleksnijih objekata na vrijeme. Ako nam trebaju tri dana za opremanje nekog objekta koji se snima 4. dan, krenut ćemo ga pripremati 1. dan snimanja, paralelno sa samim snimanjem. Plan snimanja jako je važna stavka u scenografskoj pripremi, a dogovara se uz redatelja i scenografa.

U nastavku ću opisati i priložiti fotografije prostora koji su meni bili najzanimljiviji i pokazati kako su izgledali prije i poslije scenografskih intervencija. Prvo bih započela s prostorom koji sam spomenula da me zaprepastio. To je blagovaonica koja je na kraju i igrala blagovaonicu kod tete i tetka u Karlovcu.



*Slika 12. Prvobitno stanje blagovaonice*

Na fotografiji se ne vidi količina posla koja je napravljena da bi došli do ovog „jednostavnog“ rezultata. Prostorija je bila puna čaša, tanjura, ukrasa, karaoka mašina, klavira, bara..., a cijevi za grijanje prostirale su se po cijeloj prostoriji u razini očiju – cijevi su pratila mnogobrojna rasvjetna tijela koja u to vrijeme Nikola Tesla još nije izumio. Sve nabrojeno moja ekipa i ja smo demontirali, praznili, čistili, selili te na kraju unosili svoju rekvizitu.



*Slika 13. Dressirana blagavaonca*

Ne moram ni naglašavati kako je povratak ove sobe u prvobitno stanje cijeloj ekipi bio veoma zabavan.





*Slika 14. Spavaća soba Nikole Tesle*

Iduća prostorija je Nikolina spavaća soba koja je ujedno „glumila“ i radnu sobu oca Milutina. Kako bi prostor bio otvoren za manevriranje kamere i rasvjetu izbacili smo velike ormare i u sredinu sobe stavili krevet kako bi kamera imala mogućnost više pogleda te smo skromno ukrasili zidove kako ne bi bili goli. Na zid smo objesili tradicionalnu ličku torbu koju je Nikola čuvao cijeli svoj život, a na krevet lički biljac. Guste, ali prozirne zavjese uvijek je dobro iskoristiti kako bi svjetlo uvijek malo prodiralo, posebice za potrebe snimanja noćnih scena.

Kada smo uspješno snimili spomenutu scenu, bilo je vrijeme da spavaća soba postane radna soba. Uklonili smo sav namještaj, promijenili zavjese i u kut stavili bidermajer<sup>22</sup> radni stol i dva manja stolića koja smo napunili papirima, knjigama, tuljcima papira, kovertama itd. Pošto je Milutin bio pravoslavni svećenik, pravoslavna ikona bila je obavezna, a isto tako i karta Austro-Ugarske Monarhije, pošto je Nikola bio ispitivan u Milutinovu uredu. Vlasnica kurije imala je originalne staklene bočice za tintu i pera iz 19. stoljeća koja smo iskoristili za tu scenu.

---

<sup>22</sup> Bidermajer je naziv stilskog razdoblja u srednjoeuropskoj umjetnosti između 1815. i 1848. godine. To je stil skromnoga građanskog ambijenta. Bidermajersko je pokušstvo jednostavno, mirnih površina i linija, solidno izrađeno.



*Slika 15. Milutinov ured*

Meni osobno najzanimljivija i najdraža transformacija prostora bila je ona iz privatne garaže u kavanu u Karlovcu, koja je kasnije postala kuhinja u Gospiću. Sve to naravno ne bi bilo moguće bez moje odlične ekipe i bez Ivana.

Prvi prostor prema planu snimanja bila je kavana u Karlovcu. Za početak trebali smo isprazniti cijeli taj prostor kako bismo mogli raditi daljnje intervencije. Pri čišćenju prostorije naišli smo na metalna krila vrata zelenkaste boje, ukrašena viticama i hrđom od starosti, što je predstavljalo savršen komad za ulazna vrata u kavanu.



*Slika 16. Garaža prije čišćenja*



*Slika 17. Garaža prije čišćenja*

Nakon što smo ga ispraznili red je bio na farbanju zidova. Izabrala sam zagasitu oker boju, da zidovi imaju tragove života, vremena i pušačkog dima. Zidove smo ukrasili bezvremenskim slikama prirode, portretom cara Franje Josipa I. i svijećama. Time smo podcrtali vremenski period u kojem se nalazimo. Kako bi se osigurali da kamera ne uhvati betonski pod stavili smo stari tepih ciglaste boje po sredini prostora gdje se odvijala većina radnje.

Na lokaciji smo naišli na kredenc koji oponaša staronjemačku renesansu, a koji se svojim izgledom savršeno uklopio u našu priču. Prostor smo napunili stolovima koje smo ukrasili stolnjacima s kockastim uzorkom.



*Slika 18. Kavana u Karlovcu*



*Slika 19. Dressiranje stolova*

Stolove smo dodatno ukrasili rekvizitima poput klasičnih čaša od 1 dcl i staklenih boca s vinom kao i sa svijećama s drvenim svijećnjacima. Glumci su za režijsku rekvizitu koristili lule i cigarete. Pepeljare smo napunili opušcima cigareta, a stolnjake uprljali pepelom.

Metalna vrata koja sam spomenula ranije uglavili smo u zid tako da smo im dodali štokove koji su ih držali i tako smo stvorili imaginarni ulaz i izlaz iz kavane, a odmah pokraj njih stavili vješalicu s kaputima i šeširima. U sredinu prostora stavili smo i biljar, a prostor uz zid okružili stolicama da dobijemo dimenziju prostora. Uz to imali smo i šank iza kojeg su bile police pune staklenih boca alkohola. Nakon što je scena kavane bila snimljena, slijedilo je rušenje objekata i pripremanje novog. Vrijeme je bilo da pripremimo kuhinju.



*Slika 20. Šank kavane*



*Slika 21. Kuhinja*

Za kuhinju iz 19. stoljeća izabrala sam nježnu plavu, ispranu boju. Prostor smo popunili ormarićem s posuđem, policu s vrećama brašna, a unijeli smo i glineno posuđe, povrće i košare s voćem. U unutrašnjost bijele peći ubacili smo led svjetlo koje je imitiralo gorenje vatre. U sredinu smo stavili stol jer u toj sceni majka Đuka nešto priprema u kuhinji. Kako bismo dodali malo boje na tamni drveni stol i razbili zagasiti kolorit, stavili smo jabuke u različitim bojama, ljubičasti i bijeli luk te glinenu zdjelicu.



*Slika 22. Dressirana kuhinja*

Iduća scenografska transformacija bila je dnevna soba obitelji Tesla. Na fotografiji dolje prikazano je originalno stanje kurije tj. spavaće sobe vlasnika prije naših intervencija.





Slika 23. Prvobitno stanje spavaće sobe

Krenuli smo s pražnjenjem kompletne prostorije pošto ništa od stvari nismo mogli iskoristi za dnevnu sobu. Unijeli smo veliki obiteljski drveni stol koji smo ukasili heklanim stolnjakom. Svijeće su neizbježan detalj za svaku prostoriju, pa smo tako i ovdje stavili svijeću.

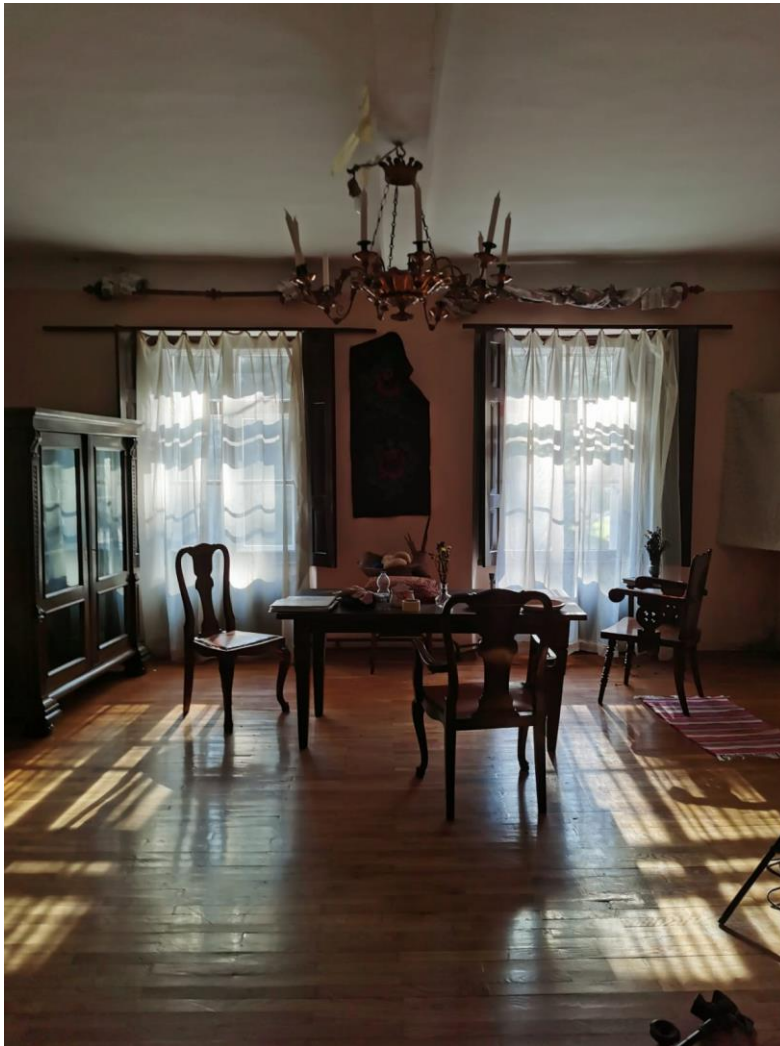
Uz nove zavjese na mjesto ogledala stavili smo tradicionalni lički vez koji se koristio za ukrašavanje prostora. U kut sobe stavili smo krzno od ovce, koje se također stavlja na zidove u 19. stoljeću, a s ciljem smanjivanja prostora; time smo dodali dimenzije i odlijepili glumca od zida. Pokraj krzna postavili smo dva portreta. Kako je za potrebe snimanja trebala i soba s tkalačkim stanom<sup>23</sup> u ovu prostoriju stavili smo rekvizite (klupka vune, češalj, stalci za vunu) kako bismo napravili poveznicu da se majka bavi tkanjem. Maknuvši portrete i vunu, u kut smo stavili tkalački stan.

Pošto se općenito na filmu prostor prikazuje u lažnom svjetlu, tako smo i u ovom filmu koristili jednu te istu sobu, ali samo s jednim kutom čime smo „stvorili“ novi prostor. Tijekom snimanja, glumicu s boka bilo je potrebno dresirati samo taj kut sobe, jer se nikad ne dresira cijela soba (360°) zato što se unaprijed s redateljem i snimateljem dogovara što će se vidjeti u

---

<sup>23</sup> Tkalački stan je sprava za izradu tekstilnih predmeta tkanjem.

svakoj prostoriji te se ujedno radi i *storyboard*, odnosno knjiga snimanja koja nam pomaže da vidimo točan kut i kadar snimanja, a i na tehničkom pregledu finaliziraju se pozicije i scenografske intervencije. Nakon što smo snimili dnevnu sobu i tkalački stan na red je došao kabinet profesora Sekulića.



Slika 24. Dressirana dnevna soba



Slika 26. Dnevna soba



Slika 25. Dnevna soba



*Slika 27. Dnevna soba – tkalački stan*



*Slika 28. Kabinet profesora Sekulića*

Izbacili smo sve što nam je ranije sačinjavalo dnevnu sobu i tkalački stan i unijeli dva velika drvena ormara, radni stol iz 19. stoljeća, pripadajuću stolicu i dva manja stolića. Ponovno smo znali da snimamo samo jedan kut sobe te smo je prema tome i opremili. Ormare, stol i stoliće dresirali smo raznim rekvizitima: od papira, nacрта i zapisa sve do knjiga. Ipak je on bio profesor fizike pa smo u skladu s tim imali i improvizirane instrumente za pokuse koji su nastali u našoj scenografskoj radionici.



*Slika 27. Kabinet profesora Sekulića*

## 8. ZAKLJUČAK

Scenografija je umjetnost oblikovanja prostora i njezina rasporeda, punog i praznog, spojka arhitekture, slikarstva i kiparstava. „Pojam filmske scenografije može se definirati na dvjema razinama: u širem smislu taj pojam označava sav vidljiv prostor unutar filmskoga kadra osim čovjeka. No, filmska scenografija može se definirati i u užem smislu tog pojma: filmska je scenografija onda izbor, smisljeni raspored, kompozicija, ali i oblik svih elemenata u nekom filmskom prizoru ili u filmu u cjelini.“ (*Hrvatski filmski ljetopis*, 2003:3)

Scenograf je šef sektora koji odgovara za vizualni dio filma, estetiku, pripremljenost objekata i lokacija te su njemu odgovorni svi djelatnici, ali je isto tako scenograf odgovoran njima. Često se postavlja pitanje koja je razlika između filmskog i kazališnog scenografa, što je vrlo kompleksno pitanje. Najbolje pojašnjenje razlike jest prostor koji scenograf stvara. Kazališni prostor uvijek je „isti“ ili, najtočnije, univerzalan, kako to najbolje opisuje Nola, dok je filmski prostor zbog različitog izbora prostora i objekata unikatan. Upravo taj prostor je ključan i likovima koji se u njemu kreću jer izravno djeluju i utječu na njih i njihov prikaz.

Posao filmskog scenografa jest stvaranje vizualnog jezika, atmosfere i estetike filma. Svaki početak stvaranja kreće iz scenarija. Detaljnom analizom scenarija započinje iščitavanje atmosfere, prostora, radnje. To se naziva scenografskom razradom. Scenarij određuje vrijeme i prostor u kojem se radnja filma odvija te time diktira određena pravila koja dalje tjeraju scenografa na istraživanje određene vremenske epohe, arhitekture tog doba, običaja i navika ljudi tog vremena itd. Samim time scenografska razrada to i sadržava; popise objekata i režijske rekvizite.

Uz redatelja, također je bitna suradnja i s ostalim sektorima kako bi se vizualizacije uskladile i stvorila se jedinstvena i ujedinjena estetika filma. Ujedinjenje estetike najčešće se dobiva korištenjem *moodboarda*, reference iz drugih filmova, fotografije, slikarstva toga doba itd. Gabelica (2005:15) definira filmskog scenografa kao osobu između scenarija i redatelja koji pretvara stranice scenarija u stvarne ili scenografski zamišljene prostore, izgrađene ili nađene. Uz sve kreativne obaveze scenograf ima i matematičke zadatke poput izračunavanja budžeta te predviđanja troškova. I zbog toga je važna komunikacija s redateljem i producentom kako bi se jasno definirale scenografske potrebe filma te se time točnije izračunao potreban budžet za sektor scenografije koji uključuje nabavu, materijale, gradnju i, najvažnije, tim ljudi.

Idući korak nakon iščitavanja scenarija su skice. Danas skice mogu biti 3D modeli izrađeni u programu za 3D modeliranje pa čak i generirane fotografije koristeći umjetnu inteligenciju ili

dobre stare rukom rađene brzinske skice onih prvih misli pri čitanju scenarija. Te početne skice ne moraju biti savršene, bitno je da sadržavaju osjećaj i atmosferu filma. Potom dolazimo do izbora režijskih rekvizita i, na kraju, do onog najbitnijeg, odabira lokacija.

Zadaća filmske scenografije kao vizualnog sredstva naracije jest stvoriti što autentičniji svijet likova i radnje koja će biti u funkciji sadržaja filma. Najčešće se sektor scenografije uz scenografa sastoji od asistenta scenografa, rekvizitera (nabavni rekviziter, scenski rekviziter, drugi scenski rekviziter), *set dresser* ili *set dekoratera*, patinera, stolara... Vrlo često sam scenograf nije prisutan na setu stoga je asistent važan jer može donijeti odluke umjesto scenografa. I na najpripremljenijem setu uvijek se dogodi nešto neplanirano, nepredviđeno i bizarno, te je asistent tu nužan.

Najvažniji elementi koje scenograf koristi za stvaranje vizualnog svijeta su boje, teksture i oblici, a uz pomoć svjetla sve nabrojeno dolazi do izražaja ili pada u drugi plan. Boje, teksture i oblici imaju ključnu ulogu u filmskoj scenografiji jer utječu na scenografski prostor. Stvaraju atmosferu, naglašavaju emociju, opisuju prostor i likove te povezuju lik s gledateljem. Svaki element je ključan i doprinosi finalnom proizvodu. Boje, uz to što stvaraju atmosferu, također pridonose dramaturgiji filma. Svaka boja ima određenu emocionalnu konotaciju, značenje i asocijaciju.

Najvažnija stavka prije izvođenja same scenografije jest dobra priprema, što uključuje istraživanje te pripremu po lokacijama, objektima i prostorijama. Potrebno je procijeniti koliko vremena treba za opremanje određenog objekta, što sve treba u njemu napraviti, što treba nabaviti, a što se može iskoristiti iz samog objekta, te je uvijek potrebno računati na nepredvidljive situacije, što je neizbježno. Kad dođe do nepredviđenih situacija, i one se lakše riješe ako je priprema dobra i ako je sektor scenografije uštiman. Upravo je zbog toga bitno da šef sektora, scenograf, sam bira svoju ekipu jer zna kako tko radi i kako koga navoditi i usmjeriti.

Upravo je tako izgledao i moj posao scenografa na dokumentarno-igranom filmu *Djetinjstvo Nikole Tesle* redatelja Ivana Cigića. Priprema je započela čitanjem scenarija, zapisivanjem svih lokacija i potrebnih rekvizita, razgovora s redateljem te naposljetku potragom za lokacijama gdje će se spomenuti film snimati. Nakon tehničkog dijela pripreme, popisa prostora i rekvizite krenula sam na istraživanje vremenskog perioda. Radilo se o početku 19. stoljeća te je bilo iznimno važno dobro istražiti period kako ne bi došlo do pogreške pri biranju namještaja, rekvizita pa čak i boja. Nakon toga moj tim i ja krenuli smo u opremanje prostora.

Svaki je član ekipe od velike važnosti jer u sektoru scenografije ne postoji „ja“ nego „mi“.

Postoji zajednički cilj koji je moguće ostvariti samo zajedničkim snagama te smo upravo zahvaljujući sjajnoj ekipi uspješno završili spomenuti filmski projekt.



## 9. POPIS LITERATURE

1. Šakić, T. (2014) „Hrvatski film između nacionalizirane i nacionalne kinematografije“, u: S. L. Udier (ur.) *Hrvatska na prvi pogled: udžbenik hrvatske kulture*, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
2. Peterlić, A. (2005) „H-88... – nekoć i sad“, *Hrvatski filmski ljetopis* 44.
3. JADRAN FILM. *Filmska enciklopedija (1986-90), mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža (2024) Pristupljeno 8.8.2024.
4. Gabelica, D. (2005) *Scenografija u skici – od Lisinskog do konca XX. stoljeća*. Zagreb: Hrvatski državni arhiv: Jadran film
5. Gilić, N. (2010) *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. Zagreb: Leykaminternational
6. Škrabalo, I. (1998) *101 godina filma u Hrvatskoj 1896–1997: Pregled povijesti hrvatske kinematografije*. Zagreb: Nakladni zavod Globus
7. Pavičić, J. (2017) *Klasici hrvatskog filma jugoslavenskog razdoblja*. Zagreb: HFS
8. Howard, P. (2002) *What is scenography?* Routledge. London and New York

## 10. PRILOZI

„Djetinjstvo Nikole Tesle“

### NACRTI IZUMA I KRATKI OPIS TESLINIH IZUMA

\*svi „izumi“ napravljeni su od strane dječaka sa sela u rasponu od 8. – 13. godina stoga su predmeti veličine igračaka i mogu biti napravljene od „grubo“ obrađenih i jednostavnih svakodnevnih materijala

\*improvizacija i promjena veličina je dobrodošla – prilagodba veličini igračke djeteta spomenutog uzrasta

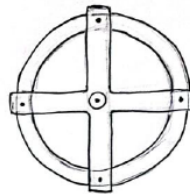
#### 1. DRVENA TURBINA

Veličine oko cca. 20cm. Mogućnost kretanja na vodi. Lagani materijali, jednostvani. Oponaša starinsku drvenu turbinu za mlin. Po potrebi dodati još letvica ili bilo kojih dijelova. **VAŽNO!** Provući neki komad drveta kroz sredinu turbine oko koje će se ona vrtjeti.

DRVENA TURBINA



po potrebi se  
može dodati još  
letvica



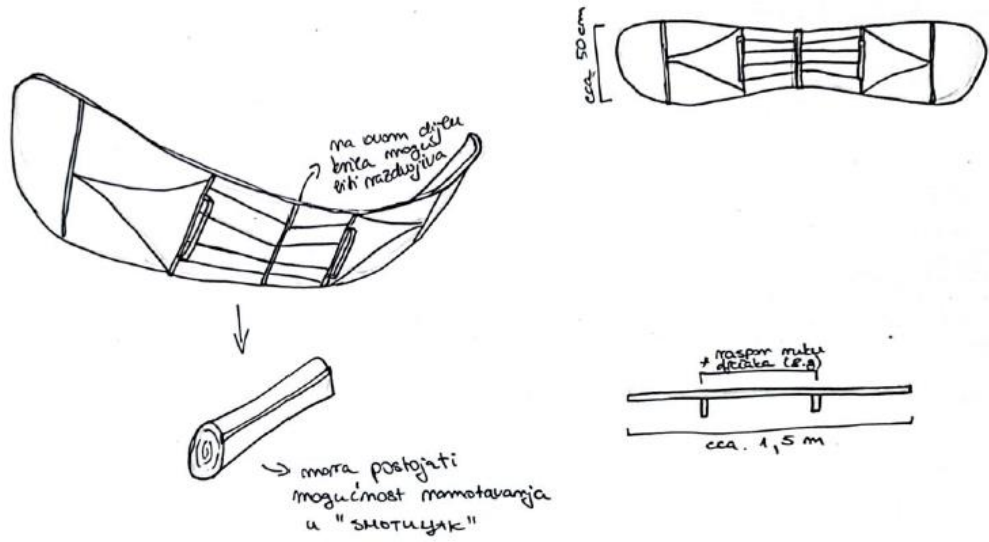
cca. 10cm - 15cm



## 2. IMPROVIZIRANA KRILA

Improvizirana krila za letenje dječaka cca. 8. – 13. godina. Važno da ima mogućnost namotavanja u „smotuljak“ – kao što je prikazano na slici. Raspon cca. 1,5m.

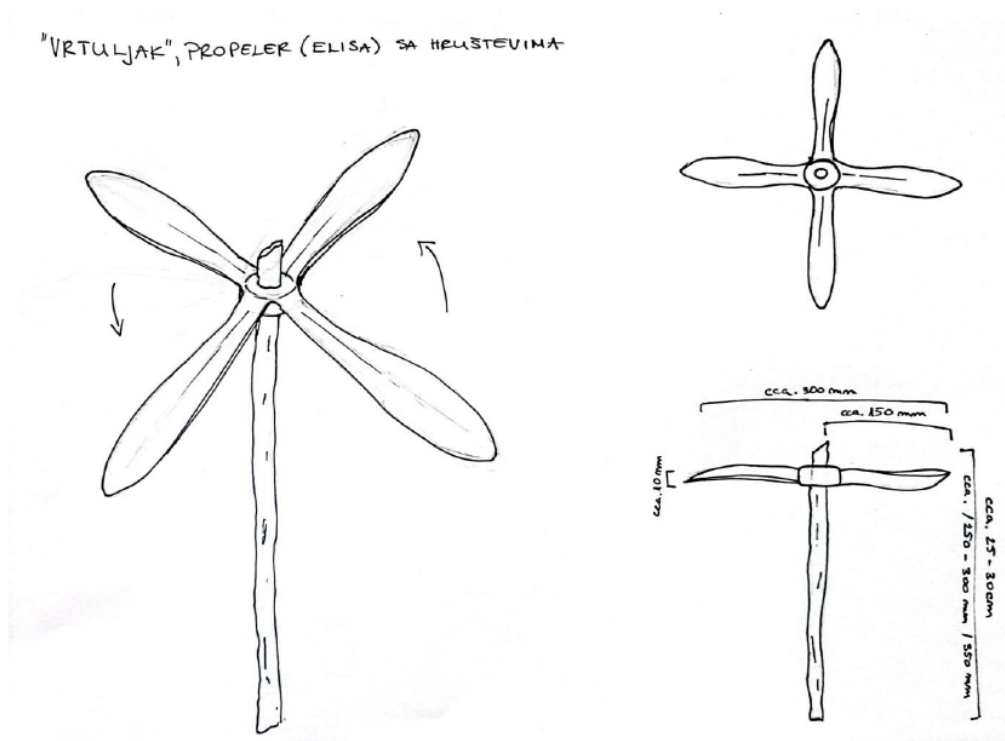
### IMPROVIZIRANA "KRILA"



### 3. „VRTULJAK“ (PROPELER) SA HRUŠTEVIMA

Drveni propeler – elisa. Jednostavno obrađeno drvo, na običnoj šibi/štapu. Raspon propelera cca. 300 mm. Dužina drvenog štapa cca. 350mm, može i više.

**VAŽNO!** Na ovaj propeler/vrtuljak, biti će konopčićem zavezani hruštevci (kukci), koji bi svojim letom trebali pokretati propeler. S obzirom da sada nema hrušteva, najvjerojatnije će se koristiti mrtvi hruštevci. Stoga postoji mogućnost da će se trebati napraviti neki motorčić koji sam pokreće propeler.



(Printed with the demonstration version of Fade In)

DJETINJSTVO NIKOLE TESLE

(Printed with the demonstration version of Fade In)

**001 EXT. SMILJAN, RODNA KUĆA, NOĆ**

WS - SLIDER

OLUJA, GRMLJAVINA, U DALJINI SE JEDVA NAZIRE KUĆA, JEDAN PROZOR JE OSVJETLJEN

MS - SLABO OSVJETLJEN PROZOR TESLINE KUĆE

DJUKA

Moj....mlađi sin došao je na svijet u ponoć s 9. na 10. srpnja 1856. Njegov plač zaglušila je grmljavina. Kao da je nebo iznad Smiljana znalo da dolazi dječak nemirna duha. Njegovo ime je Nikola Tesla!

CU - DETALJ MUNJE CGI

FADE TO BLACK

**002A EXT. INT - SMILJAN, DVORIŠTE RODNE KUĆE, JUTRO**

MAJKA DJUKA SE IGRA S DJETETOM NIKOLOM U TRAVI. U JEDNOM TRENUTKU NIKOLA POTRČI. VIDIMO NJEGOVE NOGE KAKO JURE KROZ TRAVU.

**002B INT SMILJAN RADNA SOBA, JUTRO**

OTAC GLEDA KROZ PROZOR KAKO SE MAJKA I DIJETE IGRAJU. U RUCI DRŽI KNJIGU. ODLAZI DO KNJIŽNICE KNJIGU VRAĆA U POLICU. SJEDA ZA RADNI STOL. OTVARA KNJIGU KOJA JE NA STOLU I UZIMA PERO I PŠE NA PAPIR

DJUKA

Prije nego što je obitelj moga muža dobila prezime Tesla, zvali su se Draganić. Ime Tesla dobili su zato što su njihovi preci imali krupne i izbočene zube poput sječiva tesarske sjekire. Nikola je dobio ime po Milutinovu ocu koji je odlikovan kao jedan od najhrabrijih Napoleonovih časnika.

**002C EXT. SMILJAN ŠUMARAK PORED RODNE KUĆE, JUTRO**

WS - SLIDER, CU, LS LOW ANGLE, SUBJEKTIVNA KAMERA, WS LOW ANGLE IZA NIKOLE DOK LETI

NIKOLA HODA ŠUMSKIM PUTEEM. POD RUKOM NOSI SMOTULJAK. NAKON PAR KORAKA STANE I RAZMOTA SMOTULJAK. TO SU KRILA KOJA ON STAVLJA NA SVOJA LEDJA I ZATRČI SE.

DJUKA

Naša kuća bila je smještena podno šumovitog brda Bogdanić. Nikola me je brinuo jer je više vremena provodio u toj šumi nego u kući. Iz rodne kuće krenuo je u svoju prvu školu u Smiljanu, u Krajišku trivijalku, u kojoj je učio njemački jezik, računanje i vjeronauk.

**002D INT. SMILJAN, KUHINJA, DAN**

MAJKA POSLUJE U KUHINJI. NIKOLA HODA OKO STOLA I PO STOLU SE IGRA S DRVENIM KONJIĆEM. MAJKA PRATI NJEGOVU IGRU S OSMIJEHOM. U JEDNOM TRENUTKU OKREĆE SE KA KAMERI IGOVORI:

DJUKA

Moj Nikola sve do svoje desete godine nije vidio ni lokomotivu. Htjela sam da odrasta bezbrižno, pa ipak nisam mogla ne primijetiti njegovu nadarenost. Nikola je bio poput nježnog cvijeta kojeg je trebalo brižno zalijevati.

KAD ZAVRŠI NARACIJA U KUHINJU ULAZI NIKOLIN OTAC MILUTIN. NIKOLA PUN POŠTOVANJA PRED OCEM PRESTAJE S IGROM I POGLEDA GA.

**002E INT. SMILJAN, RADNA SOBA, DAN**

OTAC POOUČAVA NIKOLU. NIKOLA JE NEMIRAN, RASIJAN, POGLEDAVA KROZ PROZOR I VIDI SE DA NE SLUSA. OTAC TO PRIMJECUJE I PODIGNE GLAS

MILUTIN

Lika je dio Habsburške Monarhije, ako mogu dodati, i najzaostaliji. . Nalazi se na jugoistoku, evo ovdje. Dio smo Vojne krajine. ...Gotovo svi odrasli stanovnici su nepismeni. Slušaš li ti mene Nikola

KAMERA PRIKAZUJE POGLED KROZ PROZOR

**002F INT SMILJAN RADNA SOBA, DAN**

U MILUTINOVOJ RADNOJ SOBI DJUKA BRIŠE ORMAR S KNJIGAMA DOK JE OTAC U DALJNJEM KUTU U FOTELJI I ČITA. DJUKA U JEDNOM TRENUTKU UZIMA KNJIGU. PUSTI DA STRANICE SE BRZO LISTAJU (NE ZNA ČITATI). U JEDNOM TRENUTKU DJUKA SE OKRENE KAMERI I GOVORI:

DJUKA

Milutinovo blago je bila njegova knjižnica, Geotheove i Schilleove knjige koje je teškom mukom nabavio. Uspio je čak doći do nekih francuskih klasika te nekoliko knjiga njemačkih protestantskih propovijedi izdanih čak 1595. Milutin je tu svoju strast prema knjigama uspio prenijeti i na Nikolu

KAMERA POKAZUJE RAZLIČITE NASLOVE U KNNJIŽNICI. NEKI SU NA STRANIM JEZICIMA

**002G INT SMILJAN, DNEVNI BORAVAK, DAN**

KRUPNI KADAR, SLIKE DJEČAKA SLIČNE NIKOLI. U ŠIROKOM KADRU KOJI SLIJEDI VIDIMO MAJKU I OCA KAKO STOJE PORED SLIKE. UZ SLIKU SU UPALJENE SVIJEĆE. VIDIMO DA SU TUŽNI. NIKOLA JE IZA NJIH NA PODU I IGRA SE KONJIĆEM.

DJUKA

Kad je je Nikola bio drugi razred trivijalke , pogodila nas je velika tragedija. Naš stariji sin Danilo, iznimno nadareni mladić skončao je pod kopitima konja. Njegova prerana smrt nanijela nam je neopisivu bol.

LICE MAJKE OBLIVENO SUZAMA OKREĆE SE PREMA NIKOLI I KRATKO GA POGLEDA. VIDIMO KRATKO NIKOLINU RUKU S KONJIĆEM S KOJIM SE IGRA.

FADE TO BLACK

**003A EXT GOSPIĆ, VIZURA S KATEDRALOM, DAN**

KRATKI VIZUALNI UVID U GOSPIĆ (DVA KADRA). ULICA U GOSPIĆU. LJUDI PROLAZE. VIDIMO KUĆU NA ČIJEM PROZORU SE NAZIRE NIKOLINO LICE (PROZOR MOŽE BITI OTVOREN).



DJUKA

Nakon Danilove smrti, 1863 selimo se u Gospić gdje je Nikola nastavio školovanje u pripreмноj osnovnoj školi. Nikoli se isprva nije svidio Gospić. Nije htio uopće izlaziti iz kuće. U našoj novoj kući po cijeli dan je kroz prozorska okna promatrao ljude na ulici smatrajući ih jako čudnim.

KAMERA PRATI IZ NIKOLINE PERSPEKTIVE PROLAZNIKE. KRUPNO KADAR KONJIĆA KOJEGA NIKOLA U RUCI DRŽI NA PROZORSKOJ DASCI.

**003B EXT.INT. GOSPIĆ. NIKOLINA KUĆA, PREDVEČERJE, NOĆ**

TIME LAPS PROZOR PADA NOĆ, NIKOLA ČITA U SVJETLO SVIJEĆE. ULAZI OTAC, UZIMA MU KNJIGU ODLAŽE JE NA STOLIĆ, UZIMA MU SVIJEĆU I ODLAŽEĆI NA VRATIMA JE GASI I IZLAZI. NIKOLA SE USTAJE IZ KREVETA STAVLJA KRPICE U BRAVU I OKO VRATA. ISPOD KREVETA UZIMA NOVU SVIJEĆU PALI JE, UZIMA KNJIGU I NASTAVLJA ČITATI.

DJUKA

Čitanje je Nikoli bilo glavna zabava. Toliko je čitao uz svijeću da je Milutina bilo strah da će izgubiti vid. Strogo mu je zabranio da to čini. Nadzirao ga je pred spavanje i vrlo često bi ulazio u sobu uzeti svijeću pod kojom je čitao. Međutim Nikola bi svejedno nastavio uživati u novim svjetovima koje je otkrivao. U šali bi Milutinu rekla da je on i njegova ljubav prema knjigama krivi za to.

FADE TO BLACK

**004A INT. GOSPIĆ, KUHINJA, DAN**

MAJKA DJUKA U KUHINJI REZE POVRĆE ZA RUČAK. VEDRA JE, OKREĆE SE I GOVORI U KAMERU:

DJUKA

Milutin je vjerovao da je Nikola svoju inovativnost naslijedio od mene. U njegovim sam očima pravi izumitelj

NASTAVLJA REZATI POVRĆE. KADAR KRUPNO PRIKAZUJE NAREZANE KOMADE. ONI SU ŽIVIH BOJA

**004B INT GOSPIĆ, PROSTORIJA S TKALAČKIM STANOM, DAN**

PRSTI PREBIRU PO VUNI. DJUKA ENERGIČNO RADI ZA TKALAČKIM STANOM. KONCENTRIRANA JE. DOK KRADI GOVORI:

DJUKA

Ali ja sam se samo nastojala snaći s onim što sam imala. Nekad mi je bilo žao što nisam mogla biti više u kontaktu sa suvremenimj svijetom i njegovim silnim mogućnostima.

KAD IZGOVARA ZADNJU REČENICU STAJE S RADOM I POSTAJE MALO ZAMIŠLJENA ALI ONDA NASTAVLJA DALJE

**004C EXT, GOSPIĆ, VRT, DAN**

MAJKA DJUKA RADI U VRTU. NAKON SEKVENCE KOJA PRIKAZUJE NJEZINU RADNU AKTIVNOST ONA GOVORI

DJUKA

Kuća je velika. Puno djece. Na nogama sam od rane zore do kasnih noćnih sati.

**004D INT. GOSPIĆ, DNEVNI BORAVAK, DAN**

MAJKA DJUKA ŠIVA ODJEĆU I SJEDI PORED PROZORA. U JEDNOM TRENUTKU PODIGNE GLAVU PREMA KAMERI I GOVORI

DJUKA

Kako krojačice nemamo blizu veliki dio dječije odjeće i sama šijem. Ne bojim se uzeti stolarski alat ako nešto treba napraviti po kući.

OKRENE SE PREMA PROZORU. KAMERA JE PRATI DOK ONA PROMATRA NIKOLU U VRTU.

**004E EXT. SELO PORED GOSPIĆA, JUTRO ILI SUMRAK**

PANORAMA SELA. POGLED KROZ OTVORENA VRATA ILI PROZOR. VIDIMO DJEVOJČICU OD NEKIH 14 GODINA KAKO HODA I NOSI KANTU VODE, NAKON TOGA IZ GORNJEG RAKURSA KAMERA PRATI RUKU KOJA SKUPLJA STVARI RAZBACAEN PO KUĆI I POSPREMA

DJUKA

Rođena sam je u malom mjestu pokraj Gračaca 1822. godine, Majka mi je rano umrla pa sam se kao najstarija morala brinuti o šestoro braće i sestara. Nije tu bilo vremena za školu.

**004F INT. DNEVNI BORAVAK, GOSPIĆ, VEČER.**

MAJKA SJEDI ZA STOLOM OKRUŽENA DJECOM. OTAC JE U KUTU, SJEDI NA FOTELJI I ČITA KNJIGU. MAJKA RECITIRA POEZIJU. DJECA JE PAŽKHUVI SLUŠAJU. POEZIJA SE POLAKO U PRETAPANJU PRETVARA U NARACIJU

DJUKA

Ječam žela lijepa devojka,  
Ječam žela, ječmu govorila:  
„Ječam žito, sjeme plemenito,...

Ne znama čitati, no toliko voim slušati poeziju, S lakoćom pamtm na tisuće stihova. Neki kažu da je Nikola naslijedio svoje izvanredno pamćenje od mene. Ja se pak nadam samo da sam mu uspijela prenijeti ljubav prema poeziji.

**005A EXT. GOSPIĆ, TRG, DAN**

VATROGASNA KOLA OKRUŽENA VATROGASCIMA, DEMONSTRACIJA NOVOGA SREDSTVA ZA GAŠENJE POŽARA. NAKON NAREDBE POKUŠAVAJU PUMPATI ALI VODA NE PRSKA. TESLA TRČI DO VODE ODČEPLJUJE CIJEV I DAJE IM ZNAK DA POKUŠAJU PONOVO.

DJUKA

Ubrzo nakon što smo doselili u Gospić pošli smo svi zajedno na pokaznu vježbu nove vatrogasne brigade. Zahvaljujući nekom poduzetnom mladom trgovcu i nekolicu sugrađana Gospić je dobio vatrogasna kola, i novu pumpu. Vježbom su nam vatrogasci htjeli pokazati kako će uz pomoć pumpe puno brže gasiti požare. Vatrogasci su krenuli pumpati ali iz crpke nije izašla nijedna kap. Prijetila je velika sramota! No onda Nikola skočio u vodu gdje se nalazio drugi kraj cijevi.

(MORE)

DJUKA (cont'd)  
Odčepio je kraj cijevi od nakupljenog smeća pa je voda iz pumpe prsnula po okupljenim građanima. Oduševljeni vatrogasci i građani su ga iznijeli na ramenima s trga. Tako je Nikola postao poznatiji od svih nas zajedno.

VODA POTEČE. SVI TAPŠU TESLU PO LEDJIMA. POSTAO JE HEROJ.

**005B, INT, RADIONICA, GOSPIĆ, DAN**

TESLA ZA STOLOM U RADIONICI RASTAVLJA SAT. SA ZANIMANJEM GLEDA DIJELOVE. MEDJUTIM SHVAĆA DA GA NE ZNA SASTAVITI. U PROBLEMU JE

DJUKA  
Nikola je obožavao rastavljati i sastavljati djedove satove. Bio je majstor u rastavljanju no često bi podbacio u drugom dijelu. To se djedu i nije baš svidjelo pa je Nikolino eksperimentiranje sa satovima prekinuo na ne baš delikatan način. Nikoli više nije palo na pamet poigravati se s drugim satnim mehanizmima.

KAMERA KROZ VRATA RADIONICE GLEDA NA DVORIŠTE VIDIMO U DALJINI TESLU KAKO BJEŽI POKUŠAVAJUĆI SE ZAŠTITI OD DJEDOVA SATA.

**005C, INT. RADIONICA, GOSPIĆ, DAN**

TESLA PONOVO U RADIONICI SKRAĆUJE NEKU CIJEV OD TRSKE. NA DVA KRAJA PRIČVRŠĆUJE KONOPLJU I ONDA DODAJE KLIP. IZLAZI VAN IZ RADIONICE TE ISPALJUJE PRVI HITAC IZ SVOG PIŠTOLJA

DJUKA  
Volio je boraviti u maloj radionici i tamo bi svašta izrađivao. Tako je izradio neku vrstu pištolja koji se sastojao od šuplje cijevi, obično od trske, klipa i dva čepa od konoplje. S tim pištoljem bio je vrlo efikasan u razbijanju kućnih prozora što je Milutin brzo prekinuo korištenjem efikasnih odgojnih mjera.

NA VRATA IZLAZI NIKOLIN OTAC I LJUTITO MAŠE RUKOM. NIKOLA SHVAĆA DA JE U NEVOLJI. BJEŽI IZ KADRA

**006A, INT. RADNA SOBA, GOSPIĆ, DAN**

OTAC ISPITUJE NIKOLU RAČUNANJE NA PAMET. NIKOLA NAKON KRATKOG RAZMIŠLJANJA ODGOVARA. OTAC POSTAVLJA NOVO PITANJE. SLIJEDI NOVI ODGOVOR (STARIJI NIKOLA)

DJUKA

Kako bih njegov um pripremio za školovanje koje je slijedilo Milutin mu je zadavao različite vježbe za koje je vjerovao da će mu biti od koristi. Pred njega je postavljao svakojake zadatke. Zadavao mu je, na primjer, da pogađa tuđe misli, da otkriva nedostatke nekog oblika ili izraza, da ponavlja dugačke rečenice ili da računa napamet. Cilj ovih Milutinovih lekcija, bio je da Nikola razvije različite tehnike pamćenja i rasuđivanja a naročito kritičkog mišljenja,

MILUTIN ZADOVOLJNO KLIMA GLAVOM SLUŠAJUĆI NIKOLINE ODGOVORE. IZLAZI NA VRATA I SUSREĆE DJUKU NA HODNIKU. MILUTIN ZADOVOLJNO KOMENTIRA SINOVE USPJEŠNE ODGOVORE

MILUTIN

Ili će biti veliki čovjek ili veliko spadalo

**006B INT. DNEVNI BORAVAK, GOSPIĆ DAN**

NIKOLA STOJI PRED OCEM I MAJKOM. TRENUTAK JE SVEČAN. NIKOLINA SVJEDOŽBA JE ODLIČNA, OTAC MU PONOSNO STAVLJA RUKU NA RAME.

DJUKA

Djuka naracija: Nikola je završio Realnu gimnaziju u Gospiću 1870. godine, u dobi od četrnaest godina kao jedan od najboljih učenika. Ja i njegov otac smo baš ponosni na njega.

**006C INT.-EXT. DNEVNI BORAVAK, TRIJEM ISPRED KUĆE, GOSPIĆ DAN**

DJUKA U KUĆI SLAŽE NIKOLINE STVARI. GOTOVO PLAČNIM GLASOM GOVORI ISPRED KAMERE. NE GLEDA NUŽNO U NJU.

DJUKA

Danas Nikola odlazi za Karlovac.  
Pohađat će Carsku i kraljevsku  
veliku realku kako bi se da se  
pripremi za bogosloviju. U tu školu  
idu svi koji se misle dalje  
školovati. Bože moj, pa samo mu je 15  
godina.

NIKOLA STOJI ISPRED MAJKE. ONA PREKO NJEGOVOG RAMENA STAVLJA  
TKANU TORBICU. NA KRATKO SE ZAGRLE I NIKOLA ODLAZI S KOFEROM

**007A INT. NIKOLINA SPAVAĆA SOBA, GOSPIĆ, DAN**

NIKOLA JE U KREKETU, BOLESTAN BLIJED. OTAC SJEDI PORED  
NJEGA. VIDNO JE ZABRINUT. GOVORI NEŠTO NIKOLI NE RAZUMIJEMO  
DIJALOG. NIKOLA NEŠTO ODGOVARA. NA TO STIŽE ODGOVOR OD OCA I  
NIKOLINO LICE SE RAZVEDRAVA

DJUKA

Još od Nikolinog rođenja Milutin je  
sanjao kako će on postati svećenik. S  
očevom odlukom teško se mirio. On je  
htio biti inženjer . međutim Milutina  
se nije moglo slomiti. Po povratku iz  
Karlovca Nikola je teško obolio od  
kolere. Tjednima smo živjeli u stranu  
da da ćemo dobiti još jednog anđela.  
Tako je Milutin jednoga dana sjedio  
tako s njim u sobi i pokušavao ga  
razvedriti što mu baš i nije polazilo  
za rukom. Tada je je Nikola onako  
polumrtav rekao ocu da bi možda  
mogao i ozdraviti kad bi mu dopustio  
da studira tehniku. Kako bi mu vratio  
volju za život Milutin mu je svečano  
obećao da će pohađati najbolju  
tehničku ustanovu na svijetu. Gotovo  
se moglo opipati koliki je kamen  
Nikoli pao sa srca. Milutinu je bilo  
jasno da to obećanje ne smije  
prekršiti. Sve bi to bilo prekasno da  
nije bilo čudesnog lijeka koji sam  
pripremila od gorkog ekstrakta  
osobite vrste graha. Na sveopće  
iznenađenje moj Nikolaje uskrsnuo  
poput Lazara.

NIKOLA JOŠ UVIJEK BLIJED IZLAZI PRED KUĆU NA SUNCE.  
ZADOVOLJNO GLEDA OKO SEBE. DAN JE VEDAR I NAGOVJEŠTAVA NEKE  
BOLJE DANE

**008A EXT-INT TESLINA RODNA KUĆA, SMILJAN, SUTON**

KASNO JE POSLIJEPODNE. SPREMA SE OLUJA. GOMILAJU SE OBLACI. ČUJE SE GRMLJAVINA KOJA SE PRIBLIŽAVA. NEBO PARAJU MUNJE. U DALJINI SE VIDI TESLINA KUĆA. KAMERA GLEDA KROZ PROZOR. OBITELJ JE OKUPLJENA OKO PEĆI. NIKOLA SJEDI NA STOLCU. U KRILU MU LEŽI MAČAK. U JEDNOM TRENUTKU DOK MAZI MAČKA IZMEDJU RUKE I MAČKOVA KRZNA OSJEĆA SE ELEKTRICITET. VIDIMO NIKOLINO UZBUĐENO LICE.

NIKOLA

Varnice! Ovo mora da je elektricitet! Vidio sam ga i na drveću za vrijeme oluje. Kako li se moja mama samo zaprepastila! Odmah me upozorila da se prestanem igrati s mačkom... kao da ću izazvati požar... Bio sam očaran viđenim. Bile su mi 3 godine.

**008B EXT OBALA POTOKA, SMILJAN, JUTRO**

NIKOLA DOLAZI NA OBALU POTOKA. U RUKAMA DRŽI PREGRŠT DRVENIH DIJELOVA NEKE KONSTRUKCIJE. ODLAŽE IH NA ZEMLJU I POLAKO DIO PO DIO SLAŽE PRIMITIVNU DRVENU TURBINU. KADA JE ZAVRPIO SKLAPANJE KOTAČ TURBINE SE POČEO OKRETATI. VIDIMO ZADOVOLJSTVO NA NJEGOVOM LICU

NIKOLA

S pet godina sam naravio drvenu turbinu. Postavio sam ju preko planinskog potoka. U blizini svoje kuće. Kotač se jedva okretao. Ipak, za mene je to bio prekrasan komad konstrukcije. Kako li se samo kotač okretao... Voda iz potoka ga je okretala..... Bio sam jako zadovoljan.

**008C INT-EXT RADIONICA, OBALA POTOKA ULICA,**  
GOSPIĆ, DANDJEČACI NOSE NOVU UDICU I ODLAZE PECATI. NIKOLA JE NESRETAN JER NIJE POZVAN NA DRUŽENJE. ULAZI U RADIONICU I OD KOMADA ŽICE IMPROVIZIRA UDICU KOJU UZ POMOĆ KONOPČIĆA PRIČVRŠĆUJE NA ŠTAP OD TRSKE. ODLAZI NA OBALU POTOKA. UGLEDA ŽABU I ZAMAHNE UDICOM PREMA NJOJ. NAKON NEKOLIKO SEKUNDI ŽABA SKAČE I HVATA SE ZA UDICU. NIKOLA JE UBRZO ULOVIO PUNU VREĆU ŽABA. IDE ULICOM. OKRUŽUJU GA DJEČACI

NIKOLA

Jedan od mojih prijatelja je na dar dobio udicu i štap za pecanje. Bilo je to pravo uzbuđenje! Ali ja nisam pozvan na lov u žabe. Posvađao sam se s tim dječakom. A moglo mi je biti tako zabavno. Nisam dotad nikad vidio pravu udicu. Sjetio sam se.. Uzeo sam komad meke žice. Zašiljio njezin kraj i pričvrstio na uzicu. Potok je bio prepun žaba. Nikako mi nije išlo. A onda sam shvatio pravi način... Vreća je bila puna žaba! Kakav uspjeh! Pokazao sam i svojim prijateljima kako da koriste udicu. Dan je bio jako uspješan.

**008D EXT. BREŽULJAK, GOSPIĆ, DAN**

NA BREŽULJKU POKRIVENOM SNIJEGOM NIKOLA DRŽI POVEĆU GRUDU U RUCI. U JEDNOM TRENUTKU BACA GRUDU NIZ PADINU. KAKO SE GRUDA KOTRLJA POSTAJE VEĆA I POKREĆE OSTATAK SNIJEGA U MALU LAVINU

NIKOLA

Volim prirodu! Volim biti vani! Tako sam jednom bacio grudu snijega niz padinu. Gruda se kotrljala niz tu padinu. I tako se povećavala i povećavala. Priroda mi je pomogla da zaključim koliko je snažna. Ta snaga može biti i korisna.

**008E EXT LIVADA, GOSPIĆ, DAN**

NIKOLA DOLAZI NA LIVADU NOSEĆI U RUCI KONSTRUKCIJU NALIK NA VJETRENJAČU I JEDNU DRVENU KUTIJU. IZ KUTIJE VADI HRUŠTEVE, VEŽE IH KONCEM ZA SVOJU VJETRENJAČU. NAKON NEKOG VREMENA NA VJETRENJAČI KONCEM POVEZANI HRUŠTEVI POKUŠAVAJU POBJEĆI I NA TAJ NAČIN POKREĆU VJETRENJAČU KOJA SE VRTI

NIKOLA

Zovem se Nikola Tesla. Imam 10 godina.

(MORE)



NIKOLA (cont'd)

Ja svijetu mogu dati jeftinu i stalnu energiju. Osmislio sam motor s hruštevima. To su bile prave štetočine. Toliko bi se namnožile da su se grane drveta lomile. Četiri hrušta sam pričvrstio na križnicu. I križnica se zavrtjela! Hruštevi su se vrtjeli satima i satima i nikako da stanu! Što je bilo vruće, to su jače radila

.

**009A EXT. ULICE , ULAZ U KUĆU TETE STANKE, KARLOVAC, DAN**

NIKOLA PROLAZI ULICAMA KARLOVCA. NA RAMENU MU JE MAJČINA TKANA TORBICA. OGLEDA SE ZADIVLJEN ZDANJIMA PORED KOJIH PROLAZI. NA ULAZU U KUĆU GA ČEKAJU TETAK I TETKA. POZDRAVLJAJU SE I ULAZE U KUĆU

TETKA STANKA

Moj nećak Nikola završio je realnu gimnaziju u Gospiću 1870 godine. U jesen iste godine s jedva navršenih 14 godina, doselio se kod mene i Danila u Karlovac kako bi nastavio školovanje u Carskoj kraljevskoj velikoj realci u Rakovcu. Budući da ja i Danilo nismo imali potomstva primili smo ga kao svoje rođeno dijete.

**009B INT. DNEVNI BORAVAK TETE STANKE, KARLOVAC, DAN**

NIKOLA SJEDI ZA OBJEDOM S TETOM I TETKOM. NA STOLU JE OBILJE HRANE. MEĐUTIM TETKA NIKOLI DAJE JAKO MALE KOMADIĆE SITNO IZREZANE GOTOVO PROZIRNE. VIDIMO NIKOLINO RAZOČARANO I ZABRINUTO LICE. TETA JE JAKO PRIJAZNA DOK TO RADI. TETAK TO POGLEDAVA POMALO S NEGODOVANJEM ALI NE SUPROTSTAVLJA SE

TETKA STANKA

Nikola je bio dosta osjetljivog zdravlja pa sam se posebno morala brinuti za njegovu prehranu. Shvatila sam da mora jesti male količine probranih kvalitetnih namirnica. Nije to uvijek bilo lako izvesti. Moj muž nije to baš razumio. Krivo je vjerovao da je Nikola gladan pa mu je nastojao krišom još hrane dati što sam vrlo odlučno spriječavala.

(MORE)

TETKA STANKA (cont'd)  
Iako, moram priznati nekada mi se učinilo da Nikola ne cijeni dovoljno moj trud da mu sačuvam ionako već narušeno zdravlje

**009C EXT. KARLOVAČKI PERIVOJ, KARLOVAC DAN**

NIKOLA TETAK I TETKA ŠETAJU PERIVOJEM. POZNATI SU LJUDI IH POZDRAVLJAJU. SVE JE PUNO ŠETAČA. TETA JE VRLO PONOSNA I NIKOLI POJAŠNJAVA KAKAV JE GRAD KARLOVAC

TETKA STANKA  
Karlovac je vrlo napredan grad sa vrlo živom kulturnom scenom. Od 1858. g. imamo pjevačko društvo Zora. Vidjet ćeš Nikola bit će ti lijepo ovdje kod nas. Karlovac nazivaju gradom na četiri rijeke. Krasni su nam perivoji. Takve u Gospiću nisi vidio. Imamo najstariju glazbenu školu. Dobili smo željezničku prugu. Ovdje je puno bogatija čitaonica a česte su i kazališne predstave. Radi se u Karlovcu i odlično pivo ali ti to otac Milutin sigurno ne bi dopustio probati.

**009D INT. NIKOLINA SOBA U KARLOVCU, KAVANA, KARLOVAC, DAN**

TETA STANKA OTVARA VRATA NIKOLINE SOBE. ON SJEDI NA KREKETU. ODSUTAN JE. NA PROZORU JE NJEGOVA IGRAČKA IZ DJETINJSTVA DRVENI KONJIĆ. SLIJEDEĆI KADAR SMO U KAVANI ZA BILJARSKIM STOLOM. NIKOLA IGRA. USPJEŠAN JE. VIDIMO TETKOVO ZADOVOLJNO LICE DOK GA GLEDA

TETKA STANKA  
Nikola je živio jako povučeno. Nije se često družio s prijateljima iz škole. Tek ponekad je s tetkom, mojim surpugom, znao otići u neku kavanu u gradu i kibicirati partiju karata. Bio je dobar u bilijaru. Moj muž mi je sav ponosan prepričavao njegove pobjede.

**010A EXT. GIMNAZIJA, INT. HODNIK UČIONICA, KARLOVAC, DAN**

NIKOLA TESLA DOLAZI PRED GIMNAZIJU OKRUŽEN VRŠNJACIMA ULAZI U ZGRADU I PROLAZI HODNIKOM. U UČIONICI SJEDE U KLUPAMA. ULAZI PROFESOR U RAZRED. U JEDNOM TRENUTKU NARATOR NIKOLIN PRIJATELJ KARL SE OKREĆE PREMA KAMERI I GOVORI

KARL

U jesen 1870 godine Nikola se doselio u Karlovac kako bi nastavio školovanje u Carskoj i kraljevskoj velikoj realci u Rakovcu. U našoj školi nastava se odvija uglavnom na njemačkom jeziku. Nikoli to nije bio problem jer je njemački jezik odlično poznao.

**010B INT UČIONICA, KARLOVAC, DAN**

NIKOLA SJEDI U UČIONICI S OSTALIM UČENICIMA RJEŠAVA MATEMATIČKE ZADATKE. MEDJUTIM NE PIŠE. PROFESORU JE ČUDNO. NIJE ZADOVOLJAN I OCJENJUJE GA NEGATIVNO

KARL

Iako smo prijatelji moram priznati da mi je Nikola I dalje jedna velika nepoznanica. Iako vrstan matematičar Iz matematike jedinica na polugodištu. Naši profesori nisu mogli vjerovati kako on ne treba ispisivati matematičke zadatke na papiru da bi mu rješenja bila točna. Jedno vrijeme su mislili da vara na ispitima prepisujući naše rezultate.

**010C INT. HODNIK, UČIONICA, KARLOVAC, DAN**

NIKOLA, KARL I PROF. SEKULIĆ NOSE HODNIKOM INSTRUMENTE ZA POKUSE. U UČIONICI JE GOTOVO MRAK KAKO BI SE DOBRO VIDIO ELEKTRICITET KOJI PROIZVODE. VIDIMO DA JE NIKOLA ZADIVLJEN. PROFESOR MU OBRAĆA PUNO VIŠE POZORNOSTI NEGO KARLU. KARL SE OKREĆE PREMA KAMERI I GOVORI

KARL

Posebno važan u Teslinu i mome školovanju je Martin Sekulić profesor strojarstva i aritmetike, čuvar fizikalnog kabineta. Ima izvrstan fizikalni kabinet u kojem smo demonstracije izvodile uz pomoć čak 579 sprava! Pod Sekulićevim utjecajem Nikola se jako zainteresirao za elektricitet. Profesor Sekulić je genijalac. Često nam objašnjava temeljne zakone fizike na aparaturama koje je sam izumio.

(MORE)

KARL (cont'd)

Sjećam se Nikolinog oduševljenja dok je pratio profesorov eksperiment s jednom spravom u obliku staklenog balona. Nikolino uzbuđenje dok je gledao profesorov eksperiment moglo se opipati. Moglo se vidjeti koliko žudi za samostalnim pokusima i istraživanjima. Uskoro ga je profesor imenovao neslužbenim pomoćnikom za pripremu pokusa.

**010D INT KABINET PROFESORA SEKULIĆA, EXT KARLOVAC, DAN**

PROFESOR SEKULIĆ U SVOM KABINETU RADI BILJEŠKE. OKRUŽEN JE KNJIGAMA, NA STOLU SU PAPIRI ISPISANI RAZLIČITIM FORMULAMA. VRLO JE ENERGIČAN. FOKUSIRAN NA ONO ŠTO RADI. VIDIMO GA KAKO IZLAZI IZ GIMNAZIJE S NEKOM TORBOM U RUCI

KARL

Iste godine kada smo završavali svoje školovanje naš profesor fizike postaje dopisni član JAZU u Zagrebu u Akademijinu Odjelu za matematiku i prirodoslovlje. Bio je također i član Hrvatskog pedagoškog zbora u Zagrebu. Vrlo brzo izabran je za zastupnika u Hrvatskom saboru.

**010E EXT. GIMNAZIJSKO DVORIŠTE, KARLOVAC, DAN**

KARL SJEDI NA TRAVNJAKU ISPRED GIMNAZIJE U RUCI MU KNJIGA. DIŽE GLAVU GOVORI U KAMERU I NAKON TOGA IZLAZI IZ KADRA

KARL

U zapisniku sa sjednice nastavnčkog zbora održane 11. veljače 1873. piše da je Nikola Tesla pohvaljen je iz povijesti, a ukoren zbog loše ocjene iz matematike. Ocjena je do kraja godine bila ispravljena. U završnoj svjedodžbi iz matematike ima odličnu ocjenu.

**010F EXT. VIDIKOVAC NAD ZVIJEZDOM, KARLOVAC, DAN**

KARL ULAZI U KADAR KRATKO POGLEDA PREMA KARLOVCU OKRENE SE PREMA KAMERI I GOVORI NARACIJU. NAKON ZAVRŠENE NARACIJE IZLAZI IZ KADRA. U KADRU OSTAJE PANORAMA KARLOVCA

KARL

Tesla je postao dopisni član  
Akademije u Zagrebu 1896. g., također  
u dobi od 40 godina. JAZU (danas  
HAZU) u Zagrebu je osnovana 1866.  
Martin Sekulić postaje njen član 7  
godina nakon osnutka, a Nikola Tesla  
30 godina nakon osnutka