

filmska arheologija

Arheologija po definiciji istražuje povijest ljudske kulture iskapanjem, rekonstrukcijom i interpretacijom materijalnih ostataka, a filmska arheologija — pojam koji se kod nas zadnjih godina čuje sve češće, u radovima Dejana Kosanovića, Daniela Rafaelića, Enesa Midžića — tad bi se odredila kao arhivističko (kinotečno) i filmološko istraživanje i razotkrivanje zapretenih, ranih godina povijesti filma i kinematografije. U svakom slučaju, u svakodnevnom, laičkom govoru arheologija pretpostavlja nešto *pred*—povijesno, nezabilježeno u pisanim tragovima i svjedočanstvima — nešto što se rekonstruirati, ili *re*—kreirati (kao fikcija?) iz pronađenih komadića — grnčarije, grobova, kostiju, nakita, nastambi... Otkud onda *filmska* arheologija, kad je film nastao u medijsko vrijeme i zna mu se točan datum i mjesto rođenja — 28. prosinca 1895. u Parizu, Le Salon Indien au Grand Café, pokraj Place de l'Opéra u devetom arondismanu (vrijeme i mjesto održavanja prve javne filmske projekcije za koju je trebalo platiti ulaznice) — praćen tiskom, donedavna i živim svjedocima, pa uostalom, i samim sobom — jer sjetimo se, film je audiovizualni (fotografski, fonografski) *zapis* izvanjskoga svijeta.

O HRVATSKOJ FILMSKOJ ARHEOLOGIJI

Naizgled zvuči paradoksalno, ali ustvari nije tako. Film — svjedok modernog doba i 20. stoljeća, pa i prvo dijete medijskoga 20. stoljeća — *jest* svjedočio o svijetu, ali je u prvih dvadesetak godina vrlo malo brinuo o sebi samome. Tek nakon dolaska zvuka (i ne ulazeći ovdje u raspravu jesu li nijemi film i zvučni film ista umjetnost, isti medij), kad je cijela epoha jedne umjetnosti — umjetnosti nijemoga filma — dosegla svoj vrhunac i zatim doslovice preko noći nestala, glasovi da bi trebalo poraditi na očuvanju filmova postaju toliko učestali da dobivaju dovoljan zamah da postanu ostvareni i široko uvriježeni. Otprilike u to vrijeme nastaju i prva ozbiljna filmska kritika, pišu se prve filmske povijesti, nastaje filmska teorija, počinje čuvanje filmova — nastaju filmski arhivi i kinoteke, dvorane za prikazivanje starih filmova. Tek s osnivanjem kinoteka i filmskih arhiva sredinom 20. stoljeća filmovi se počinju čuvati — a dotad su dvije trećine nijemih filmova bile izgubljene. Nijemi je film ili izgorio zbog nitratne vrpce ili bio uništen u industrijske svrhe, ili se naprosto nitko nije brinuo da ga očuva ili, nakon što je distribu-

cija bila okončana, a razvoj kućne distribucije (video, DVD) bio još desetljećima u budućnosti, bude arhiviran uvjetima u kojima bi bio sačuvan. Otuda i sva "otkrića" u području rane povijesti filma od 1980—ih naovamo, koja naizgled izokreću predodžbu povijesti filma kakvu znamo iz filmskih povijesti — pisanih većinom po sjećanju, ili prema nepotpunim ili čak premontiranim kopijama. Pogotovo su nam sliku izmijenili DVD—i ranih i nijemih filmova koji su učestali u zadnjih nekoliko godina (kolekcije BFI—a, Američkog instituta za film...). Tom Gunning razjasnio je tako da se narativna organizacija filma razvija tek nakon 1906, a da je dotad publika tražila nešto sasvim drugo — *film atrakcije*. Danas znamo da prvi gledatelji u pariškoj kavani Grand nisu bježali pred vlakom — dapače, *Dolazak vlaka u stanicu La Ciotat* nije ni prikazan u programu prvih deset filmova 28. prosinca 1895. Prvi kadar filmske povijesti bilo je otvaranje vrata tvornice Lumière i izlazak zaposlenika, mahom *radnica*. U *Bakinom povečalu* (George Albert Smith, 1900) krupni kadar bakina oka nije na početku, nego na kraju; dakle, film ne čine subjektivni kadrovi onoga što baka vidi kroz povečalo, nego onoga što njezin unuk u igri vidi, da bi na kraju niza krupnih planova i detalja došao i atraktivni krupni plan bakina oka. A to su tek sitnice — sliku ponajviše mijenjaju spoznaje da je nijemi film bio zvučan — naime, zvučni filmovi imali su glazbenu pratnju — ili pak da je često bio u boji — toniran ili ručno koloriran. Alice Guy—Blaché, prva redateljica u povijesti filma, već je oko 1905. uspješno koristila sinkronizirani zvuk, filmovi su joj bili kolorirani, a usto je među prvima razvila narativno izlaganje. I *widescreen* je iskušan već oko 1900. Svi ovi podaci nestali su u naslagama godina, da bi se cijela filmska povijest počela iznova pisati s arhivskim istraživanjima u sklopu studija ranoga i nijemog filma u protekla tri desetljeća, i pogotovo sa širokom dostupnošću restauriranih kopija na DVD—ima.

Filmska je arheologija dakle uistinu rasvjetljavanje prvih desetljeća filma izgubljenih u mraku povijesti. S jedne strane, detaljno se istražuju arhivi — pa je tako kopija Porterova filma pohranjena u patentnom zavodu pokazala da *Život američkog vatrogasca* nije imao paralelnu montažu kao *Velika pljačka vlaka* (u kojem, usput budi rečeno, kadar u kojemu kauboj puca prema kameri/gledateljima može doći bilo na početku, bilo na kraju, ovisno o procjeni kinooperatera, što pokazuje da film-

ska umjetnost još nije imao koherentnu narativnu strukturu, nego je taj slavni kadar shvaćan kao Gunningova atrakcija), nego su dvije linije radnje prikazane jedna za drugom, u kontinuitetu — kuća u plamenu, interijer kuće — s ponavljanjem radnje iz druge perspektive, pa su gledatelji sami, u svijesti, obavljali svojevrsnu logičku montažu filma. S druge strane, kao kod prave arheologije, još je važnije tražanje za materijalnim ostacima i njihovo rekonstruiranje — za sačuvanim ulomcima filmova, zagubljenim kopijama, reklamama, novinskim napisima, lecima, popratnim materijalima... Upravo zahvaljujući tehničkoj, industrijskoj naravi filma, njegovu statusu umjetničkog djela u doba tehničke reprodukcije, filmska arheologija pronašla je, a filmski restoratori rekonstruirali mnoge filmove čiji su originalni (negativni) izgubljeni, ali su opstale kinokopije u raznim zemljama. Dreyerova *Muka Ivane Orleanske* bila je, nakon nestanka negativna, desetljećima krpana iz raznih verzija, a Dreyer nije dočekao slučajnu pronalazak savršeno očuvane kinokopije originalne montažne verzije — u jednoj ludnici u Oslu 1981. Friedrich—Wilhelm—Murnau Stiftung pak dobar je primjer restauracije "drevnih" filmova korištenjem više sačuvanih kopija — *Posljednji čovjek* primjerice rekonstruiran je iz više izvora, pri čemu se može uočiti i razlika između redateljski inventivnijih "njemačkih" kadrova i "američkih" kadrova — slabijih, konvencionalnijih repeticijski korištenih za montažu američke kinoverzije.

PRODUŽENA "PRIMITIVA"

Možemo, dakle, reći da se "filmska arheologija" svakako odnosi na razdoblje ranog filma, do oko 1915, a u širem smislu i do oko 1930, tj. do razvoja zvučnoga filma. No, u slučaju zemalja poput Hrvatske stvar je nešto drugačija. Ali razdjelnica je ista — dolazak zvuka. Prvi hrvatski dugometražni igrani zvučni film, *Lisinski Oktavijana Miletića*, snimljen je 1944. godine, a moderna kinematografija djeluje kontinuirano od utemeljenja Državnog slikopisnog zavoda "Hrvatski slikopis" (Croatia film) 1942, odnosno njegova nasljednika Jadran—filma 1946. godine. Što se tiče hrvatskoga filma, sve prije Drugoga svjetskog rata pripada u filmsku arheologiju — a skoro sve je i tako izgubljeno. Zahvaljujući tada još živim akterima, Hrvatska kinoteka je nakon utemeljenja 1979. prikupila gotovo sav predratni opus Oktavijana Miletića i Maksimilijana Paspes;

spašen je najveći dio produkcije Škole narodnog zdravlja; kinoklubovi utemeljeni 1950—ih, poput Kinokluba Zagreb i Kinokluba Split, čuvali su svoje filmove privatno te zahvaljujući danas pozamašnoj kolekciji Hrvatskoga filmskog saveza (osnovanog 1963). No najveći dio toga je izgubljen — od dugometražnih, igranih filmova, sačuvana su samo dva filma Joze Ivakića, *Birtija* i *Grešnice*, i to jer su nastali u specijaliziranoj produkciji Škole narodnog zdravlja. Izgubljeni su prvi hrvatski igrani film *Brcko u Zagrebu* (Arsen Maas, 1917), *Vragoljanka* i *Dvije sirote* (Alfred Grünhut, 1918), *Tko?* i *Dama u crnoj krinki* (Robert Staerk, 1918), *Brišem i sudim* i *U lavljem kavezu* (Arnošt Grund, 1918), *Kovač raspela* (Heinz Hanus, 1919), kao i *Mokra pustolovina* (1918) i *Jeftina košta* (1919) nepoznatih redatelja. Ako o ovim filmovima i sudimo iz novina i prisjećanja kao salonskim komercijalnim komedijama, još nam je žalije što su nestali *Matija Gubec* (1918) i *Grička vještica* (1920), oba po scenarijima Marije Jurić Zagorke, *Strast za pustolovinama* Aleksandra Vereščagina s Boženom Kraljevom (1922) te jedini film koji je režirao, producirao i napisao te u njemu glavnu ulogu tumačio Tito Strozzi, *Dvorovi u samoći* (1925). No, uvijek postoji nada da će se filmovi pronaći, budući da su neki od njih prikazivani u drugim srednjoeuropskim gradovima — jezične barijere nije bilo — i danas možda čame u filmskim arhivima, neprepoznati, kao konfekcijska komercijalna filmska roba tipična za tadašnju austro—ugarsku filmsku produkciju, kakve su bila puna i zagrebačka kina.

Filmske arhiviste i "arheologe" očekuje još mnogo posla, a najveći im je pomoćnik slučaj. Enes Midžić pronašao je tako prvo surfajući internetom, a zatim i fizički u Parizu filmove koje je snimatelj tvrtke Lumière, Alexandre Promio, snimio u Šibeniku i Puli 1898. godine, i prvi hrvatsku javnost upozorio na ono što su neki srpski stručnjaci već znali — da snimka poznata kao *Šibenska luka* zapravo pripada puno duljem filmu Franka S. Mottershova *Krunidba kralja Petra I. Karadorđevića i putovanje kroz Srbiju, Novi Pazar, Crnu Goru i Dalmaciju* (1904), koji je restauriran 2004. godine. Daniel Rafaelić je, slijedeći po stranim arhivima naslove zagubljenih filmova, pronašao filmove Oktavijana Miletića snimljene za nje-mačke naručitelje tijekom Drugoga svjetskog rata, *Kroatishes Bauernleben* (1942) i *Agram* (1943); Dejan Kosanović rekonstruirao je u više navrata iz arhivskih materijala i novina sve što se zasad moglo o izgubljenim filmovima poput

Strasti za pustolovinama; slijedeći popise stranih produkcija u Hrvatskoj koje je Dejan Kosanović sastavio za *Hrvatski filmski ljetopis*, Leon Rizmaul ušao je u trag najstarijem — koliko zasad znamo — sačuvanom igranom filmu snimljenom na tlu Hrvatske, *Die Finanzen des Grossherzogs*, što ga je Friedrich Wilhelm Murnau snimio u Dalmaciji 1923. godine (restauriran je 1995). I tu nije kraj — primjerice, Hrvatska i dalje nema pristupa filmskim žurnalima Državnog slikopisnog zavoda. Pravi pothvat za buduću domaću filmsku arheologiju ostaju također filmovi Josipa Halle, odnosno njegove snimke uključene u Pathéove ratne žurnale.

Hrvatska filmska arheologija tako ostaje usmjerena na "primitivno", rano razdoblje hrvatskoga filma. Kako profesionalna kinematografija u nas nastaje tek nakon Drugoga svjetskog rata, tako se i razdoblje ranoga filma — barem u produkcijskom smislu, jer su hrvatska kina išla u korak sa svijetom — protegnulo sve do Drugoga svjetskog rata. U tom su smislu i naši filmski začinjavci — snimatelji — ostali najvažnije osobe sve do *Lisinskoga* i poratnih produkcija Jadran filma; no i ondje su još dugo zadnju riječ u vizualnom izgledu filma imali snimatelji (npr. Nikola Tanhofer u *Sinjem galebu* Branka Bauera, ili Oktavijan Miletić u *Živjeće ovaj narod* Nikole Popovića). Uostalom, skoro sve navedene izgubljene filmove iz 1917—20. snimio je Josip Halla. Filmski pioniri, poput Halle, Stanisława Noworyte, ili Josipa Karamana u Splitu, bili su uvijek i svugdje snimatelji (ranije često fotografi), a funkcija redatelja nije imala neki ugled — filmovima je profesionalizam jamčio snimatelj koji je ne samo znao postaviti kameru (dakle, režijski definirati scenu), i koristiti je, nego je imao i fotografsko iskustvo i oko za rasvjetu, kompoziciju, dekor...

ZABORAVLJENI JOZA IVAKIĆ

Povijest hrvatske kinematografije i filma time radi neobičan skok s "pravih" filmskih začinjavaca, pionira—snimatelja, na filmske amatere i pionire koji su to pionirstvo protegnuli preko cijeloga međuraća, do profesionalizacije filmske industrije pod dvama državnim rigidnim režimima (fašistička NDH 1941—45; Jugoslavija u prvom desetljeću nakon rata). Teško je stoga govoriti o ičemu uistinu relevantnom za hrvatski dugometražni igrani film prije sredine 1940—ih, a i tada će igranom cjelovečernjem filmu trebati desetak godina — recimo do *Koncerta, Ne okreće se sine* i *H—8...* — dok se ne

bude mogao nositi sa svjetskim filmom, koji je tada već duboko prolazio neorealizam, karijere su započeli, primjerice, Antonioni, Bergman i Fellini, a novi val je bio iza ugla. Samo dva imena treba istaknuti — Joze Ivakića i Oktavijana Miletića.

Dok se ime Oktavijana Miletića odavna spominje u posvećenom kontekstu, a o njemu je napisana i zaslužena, oveća monografija Vjekoslava Majcena i Ante Peterlića, Ivakića kao da se zaboravlja, možda stoga jer je produkcija Škole narodnog zdravlja, u kojoj su nastala njegova dva filma, bila "seoska" — njezin je interes ipak prosvjećivanje "hrvatskog sela" — pa su oba Ivakićeva filma itekako ruralna, slavonska (što je rijetko i danas!), na način *Duke Begovića* ili filma *Sokol ga nije volio*. No baš je Joza Ivakić (1879—1932), pisac kojega se obično u pregledima povijesti hrvatske književnosti stavlja u ladicu "regionalizma", tj. prozaista koji su pisali (zakašnjelim) realističkim stilom, obrađujući regionalne socijalne teme, možda najvažnije i najzanemarenije ime hrvatskoga filma prije Drugoga svjetskog rata, samom činjenicom da je režirao i napisao dva sačuvana igrana filma.

Slavonski "regionalisti" koji su se nametnuli kao realistički uzor cijeloj nacionalnoj književnosti bili su, dakako, Josip Kozarac i Ivan Kozarac, a Joza Ivakić — koji je također bio i istaknuti kazališni redatelj; dakle, film mu nije bio nešto strano — smatran je zakašnjelim doprinositeljem slavonskom realizmu, u kontekstu stilske formacije koju se obično naziva međuratnom socijalnom književnošću; posrijedi je svojevrsni drugi realizam u hrvatskoj književnosti, kao što će moderne tendencije nakon Drugoga svjetskog rata biti nazvane drugom modernom, naspram "prvoj" modernu s prijelaza 19. na 20. stoljeća, tj. esteticizmu. Ivakićeva dva igrana filma, oba iz 1930. godine — svaki traje oko sat vremena, što je tada bio dugometražni standard — *Birtija* i *Grešnice* (*Macina* i *Anikina sudbina*), premda oba ostvarena u produkciji Foto—filmskog laboratorija Škole narodnog zdravlja Higijenskog zavoda u Zagrebu, nadilaze primarnu utilitarnu svrhu svojstvenu filmovima Škole. Naravno, pedagoška tendencija u filmovima je očita — oni jesu moralke — ali ta tendencija nije ništa veća nego u realističkoj prozi na slavonske teme (primjerice u romanu *Mrtvi kapitali* Josipa Kozarca), gdje se ekonomska propast ili zaostalost Slavonije vežu s moralnom propašću seljaštva, ili i šire, pa dobar dio realističke proze prikazuje kao isprepletenu ekonomsku i moralnu degeneraciju aristokracije. Dapače,

moralni podtekst kod Ivakića u službi je filmske cjeline. Što se pak filma kao takvog tiče, oba djela nastala su tek par godina nakon uvođenja zvuka u Hollywoodu, i njihova estetika, ali i izvedba (režijska, glumačka, scenografska itd.) nisu ispod prosjeka koji bi mogla postići neka srednjoeuropska filmska produkcija toga vremena, svojom nijemom glumačkom mimikom i tragovima mondene estetike ludih 20-ih (primjerice, izgled Mace i Anike), i lako ih je zamisliti na redovitom kinorepertoaru kao sasvim dostojne filmske proizvode jedne ekonomski slabe i još itekako ruralne sredine. Ne samom činjenicom da su oba filma sačuvana, Ivakić zaslužuje mjesto prvog hrvatskog redatelja dugometražnih igranih filmova, kao i da se ti filmovi pogledaju novim očima.

PARODIJSKI ALIBI OKTAVIJANA MILETIĆA

Daleko od Joze Ivakića djelovao je "urbani" Oktavijan Miletić (1902–87), na prvi pogled sama suprotnost: iz njegovih filmova zrače urbanost, građanstina, živijalnost, bonvivantstvo, samodostatni ludizam dalek od svake moralke. I kao što je produkcija Škole narodnog zdravlja bila logičan proizvod ruralne sredine i nemodernizirane zemlje na najširem planu (pa otud i prosvjetiteljska tendencija), Miletićev filmski opus logičan je proizvod urbane sredine na užem planu (Zagreba), koja je bila sasvim obična filmska sredina što se kinorepertoara tiče. U Zagrebu se — barem kad je posrijedi komercijalni film, jer ne znamo koliko je u nas prikazivana tadašnja filmska avangarda iz Pariza primjerice — vjerojatno moglo vidjeti ako ne sve što i u Beču ili Pragu, onda barem u prosječnom srednjoeuropskom gradu. Jedino nije bilo domaće filmske industrije, budući da je filmsko tržište Kraljevine Jugoslavije bilo bez državne zaštite, prepušteno tržišnoj utakmici i u rukama hollywoodskih filijala, smještenih mahom u Zagrebu, centru nepostojeće filmske industrije prve Jugoslavije.

Miletićevi kratki igrani filmovi bili su stoga logičan proizvod filmski obrazovane i nagledane gradske — ili prije malogradske, pa i ladanjske kulture: u nedostatku uvjeta za ozbiljnu filmsku proizvodnju, jedini izlaz bio je u parodijskom odušku. Uostalom, onom istom kojem je pola stoljeća kasnije pribjegao Dušan Vukotić, izokrenuvši ozbiljan predložak Damira Mikuličića, kratki znanstvenofantastični roman *Morska zvijezda*, u parodijski film *Gosti iz galaksije*. Parodija, ironija i igra uvijek su dobar izlaz prema "samokritici" i metama-

tizaciji vlastitih filmskih postupaka, pogotovo ako oni — zbog ograničenih produkcijskih uvjeta (nedostatka novaca) — izgledaju naivno (jeftino). I Miletiću i kasnije Vukotiću svjesni *trash* bio je prihvatljiviji negoli naiva i amaterizam koje će netko ismijati. Da se, uostalom, Miletić toga u Zagrebu nije jedini sjetio, pokazuje i *Ne muči se*, reklamni (zvučni!) igrani film iz 1930-ih, koji svojim parodijskim i metafilmskim postupcima, kao i režijskom izvedbom, izgleda kao da ga je mogao snimiti Oktavijan Miletić. Odnosno, kao svaki umjetnik, i Oktavijan Miletić je — svjedoči nam *Ne muči se* nepoznatog redatelja — nastao logički u svojoj okolini, odnosno, nije pao s neba. Miletićevi ponajbolji kratki igrani filmovi *Ah, bješe samo san* (1932), *Strah* (1933), *Faust* (1934) i *Noćurno* (1935), te pogotovo ozvučeni *Šešir* (1937), u segmentima pokazuju da je domaći film u profesionalnom pogledu — da je bilo uvjeta — mogao biti na razini drugih europskih kinematografija. Parodijski slojevi pak, koji Miletiću pružaju alibi, pokazuju koliko je jedan Zagrepčanin iz više građanske klase mogao biti upućen u svjetske filmske tokove, jer se u tim filmovima osjećaju Lang i Murnau, *Faust*, *Nosferatu* i njemački ekspresionizam, tj. svaki je doskočica na temu filma s kinorepertoara.

Nakon Drugog svjetskog rata Miletić je, kao jedini "stari" profesionalac za kamerom, uz Branka Marjanovića za montažnim stolom, morao biti učitelj, nuždom prihvaćen kao pouzdan kadar, pa je gospodario kamerom u nizu filmova, među kojima napose odskoču Belanov *Koncert* (1954) i kratki film—esej *Mediterranski prozori* (1960), no od samostalne režije odustao je još na filmu *Bakonja fra—Brne* (1950) koji je prepustio Fedoru Hanžekoviću, uvidjevši da se ne može nositi sa slikom i režijom istodobno, a da ga pogotovo u tome ometa zvuk. Svoj jedini cjelovečernji igrani film *Lisinski*, snimljen 1944. u produkciji Državnog slikopisnog zavoda (scenarist Milan Katić, knjiga snimanja i montaža Branka Marjanović), uspio je snimiti i režirati, premda je za dijalozke (i izrazito nepravilne) scene morao uzeti bečkog snimatelja (Josefa?) Zeitlingera. Upravo Miletić na samo naizgled začudan način spaja retorike dviju ideologija, fašizma i komunizma. Njegov "ustaški" *Lisinski* i partizanska, partijska freska *Živjeće ovaj narod* u režiji Nikole Popovića (1947) — čijim je mnogim režijskim rješenjima kumovao Miletić kao snimatelj — dijele, naime, istu estetiku državnoga estetikama na filmu, a povezuju ih "sovjetski" poetski kadrovi malenih figura

na pozadini ogromnoga neba. Sjetimo li se kadrova ladanja iz *Lisinskoga*, u kojima Branko Špoljar (Lisinski) promatra rascvalu prirodu i, izgubljen u totalima, žetvene radove, sasvim je jasno da Miletić nije bio samo dak njemačkog ekspresionizma i dijete tradicionalnoga zagrebačkog germanofilstva, nego da je u njegovu obzoru sasvim jednako stajao i Dovženko. Međutim, sve je ostalo na jednom jedinom dugometražnom igranom filmu, a kao pravi filmski pionir "začinjavac", Miletić je ostao vjerran kameri, stroju s vlastitom inteligencijom, malenoj mašini koja ga nije pitala za ideologiju niti se brinula o zvuku, nego samo stvarala predivne pokretne slike.

Ovaj tekst temelji se na tri poglavlja iz autorove knjige "Hrvatski filmski redatelji do 1960. godine"

PREPORUČENO ČITANJE:

- Tom Gunning, "Sad je vidiš, sad je ne vidiš: temporalnost filma atrakcije", *Hrvatski filmski ljetopis*, 1998, 14
- Duško Kečkemet, *Počeci kinematografije i filma u Dalmaciji (1897—1918)*, Split 1969;
- Dejan Kosanović, *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije: 1896—1918*, Beograd 1985,
- "Da li je bilo filmske umjetnosti u Kraljevini SHS / Kraljevini Jugoslaviji?", *Hrvatski filmski ljetopis*, 2003, 33.
- "Inostrana snimanja igranih filmova u Hrvatskoj do 1941.", *Hrvatski filmski ljetopis*, 2005, 42.
- "Najstariji pokušaji školovanja za film u Hrvatskoj: zagrebačke filmske škole 1917—1947.", *Hrvatski filmski ljetopis*, 2007, 49;
- Vjekoslav Majcen, *Filmska djelatnost škole narodnog zdravlja "Andrija Štampar" (1926.—1960.)*, Zagreb 1995, *Hrvatski filmski tisak do 1945. godine*, Zagreb 1998,
- Filmovi u Hrvatskoj kinoteke pri Hrvatskom državnom arhivu (1904—1940)*, Zagreb 2003;
- Vjekoslav Majcen i Ante Peterlić, *Oktavijan Miletić*, Zagreb 2000;
- Enes Midžić, "Krunidba srpskog kralja i Šibenska luka", *Hrvatski filmski ljetopis*, 2006, 46,
- "Alexandre Promio, snimatelj Društva Lumiére, u Hrvatskoj 1898.", *Hrvatski filmski ljetopis*, 2006, 47;
- Daniel Rafaelić, "Zaista novi film Oktavijana Miletića", *Hrvatski filmski ljetopis*, 2006, 45;
- Leon Rizmaul, "Financije velikog vojvode F. W. Murnaua (1923) — najstariji sačuvani film snimljen u Hrvatskoj", *Hrvatski filmski ljetopis*, 2008, 56 (također i DVD izdanje Zagreb film festivala).