

**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU**  
**FILOZOFSKI FAKULTET**  
**ODSJEK ZA GERMANISTIKU**  
DIPLOMSKI STUDIJ GERMANISTIKE  
PREVODITELJSKI SMJER  
MODUL A: DIPLOMIRANI PREVODITELJ

**Manuela Batinić**

**Prijevod s njemačkog na hrvatski**

Übersetzung aus dem Deutschen ins Kroatische

**Prijevod s hrvatskog na njemački**

Übersetzung aus dem Kroatischen ins Deutsche

**Diplomski rad**

Mentorica: Inja Skender Libhard, viša lektorica

Zagreb, studeni 2016.

## SADRŽAJ

### Prijevod s njemačkog na hrvatski

Übersetzung aus dem Deutschen ins Kroatische.....3

Jüngst, Heike E. (2010): *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch.*

Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, str. 25–50.

### Njemački izvornik

Deutscher Ausgangstext.....34

### Prijevod s hrvatskog na njemački

Übersetzung aus dem Kroatischen ins Deutsche.....61

Kekez, Hrvoje (2013): *Velikani hrvatske prošlosti.* Zagreb: Mozaik knjiga,

str. 220–237.

### Hrvatski izvornik

Kroatischer Ausgangstext.....98

### Zahvale

Danksagung.....117

### Literatura

Literaturverzeichnis.....118

**Prijevod s njemačkog na hrvatski**  
Übersetzung aus dem Deutschen ins Kroatische

Jüngst, Heike E. (2010): *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch.*  
Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, str. 25–50

## 2. Interlingvalno podslavljanje

### 2.1. Definicija

Kad je riječ o audiovizualnom prevođenju, obično se najprije pomišlja na podslavljanje. Vjerojatno zbog toga jer je konačni proizvod pisani tekst, što je tipično obilježje prijevoda.

Pod pojmom interlingvalnog podslavljanja podrazumijeva se sažet prijevod filmskog dijaloga koji se na slici vidi u obliku teksta dok se film prikazuje na originalnom jeziku. Interlingvalno podslavljanje obično je namijenjeno čujućim osobama te ne sadržava osobitosti podslavljanja za osobe sa slušnim poteškoćama (vidi poglavlje *Interlingvalno podslavljanje*). Često se navodi Gottliebova definicija:

Podslav se kao prevoditeljsko sredstvo može definirati kao prijevod verbalnih obavijesti u filmskom mediju na drugi jezik koji se na platnu istodobno s izgovorenim tekstom originala pojavljuje u obliku pisanog teksta u jednom retku ili više njih (Gottlieb 2002: 187).

Jezični prijenos provodi se na više razina: „iz jednog jezika na drugi, iz duljih cjelina na kraće te iz izgovorenog u pisani tekst“ (Nagel 2009: 52 prema Buhr 2003: 44). Gottlieb govori o dijagonalnom prevoditeljskom postupku jer se mijenjaju i jezični modus i jezik. Za razliku od toga, intralingvalno podslavljanje naziva vertikalnim, a sinkronizaciju, u kojoj se ne mijenja jezični modus, horizontalnim postupkom (usp. Gottlieb 2002: 190).

Podslav na ciljnom jeziku prikazuje se istodobno s dijalogom izvornog jezika. Takva je barem uobičajena praksa. Prije no što su postojali digitalni podslavi, koji se prema želji mogu uključivati i isključivati, nije bilo moguće kombinirati određeni zvučni zapis dijaloga s podslavima na bilo kojem jeziku. Film je bio dostupan na jednom jeziku i samo s jednom verzijom podslava. Danas se na DVD-ima svi postojeći zvučni zapisi mogu kombinirati sa svakom postojećom listom podslava. Ako se podslavi mogu uključivati i isključivati prema želji, govori se o **zatvorenim podslavima** (Nagel 2009: 45). **Otvoreni podslavi** fiksirani su za filmski materijal te su uvijek vidljivi, tj. otvoreni.

Kada se za festivale i slične manifestacije film snimljen na nekom manjem jeziku podslavljuje na veći tj. posredni jezik te se u toj verziji posuđuje različitim jezičnim zajednicama, govori se o tzv. *pivot* podslavljanju (Nagel 2009: 45).

## 2.2. Povijest

Pretečom podslova općenito se smatraju međunaslovi nijemih filmova. No, ta dva oblika znatno se razlikuju. Međunaslovi se obično prikazuju između pojedinačnih filmskih scena bijelim slovima na crnoj podlozi. Prema tome, oni u nijemom filmu ne mogu konkurirati zvučnom zapisu.

Nijemi filmovi s međunaslovima vrlo su prikladni za prikazivanje u inozemstvu. Međunaslovi se mogu prevesti, a odgovarajući dijelovi filma jednostavno izrezati pa zamijeniti prevedenim dijelovima. Kod nijemih filmova polazi se od toga da su svima razumljivi. Zahvaljujući brojnim istraživanjima o kulturnospecifičnom ponašanju danas se zna da to nije u potpunosti točno. Unatoč tome postoje univerzalno razumljivi elementi mimike i gestikulacije.

No, i u nijemom filmu postojali su podslovi na slici, primjerice u Francuskoj. U tom kontekstu uvijek se iznova citira film *Mireille* iz 1992. godine (npr. Ivarsson/Carroll 1998: 9). Ipak, Nagel nakon temeljitog istraživanja primjećuje da se ovaj film ne može pronaći (Nagel 2009: 27). S početkom zvučnih filmova gotovo su nestali međunaslovi, a koriste se još jedino iz umjetničkih razloga.

Prije su se primjenjivali različiti postupci za umetanje podslova na film. Koristile su se kemikalije ili zagrijavanje.<sup>1</sup> Ti postupci nisu se mogli neograničeno primjenjivati u televizijskim emisijama. Stoga je bilo nužno pronaći nove metode. Zahvaljujući tome razvijali su se i prvi strojevi za ugradnju podslova koji su još uvijek bili vrlo komplicirani i skupi. Izradu preciznih podslova kakve danas poznajemo omogućili su rad s vremenskom kodovima i programi za podslovljavanje koji se mogu instalirati na računalo (Ivarsson i Carroll 1998: 20-27). Zahvaljujući televiziji danas su uobičajeni i podslovi u različitim bojama za osobe sa slušnim poteškoćama (v. poglavlje *Podslovljavanje i tumačenje za osobe sa slušnim poteškoćama*).



Potražite na internetu tvrtke koje se bave podslovljavanjem na njemački jezik. Koje usluge nude i po čemu se one razlikuju? Potom potražite tvrtke za podslovljavanje u zemljama svojeg drugog i trećeg jezika. Kakva je ondje situacija s tvrtkama koje se bave podslovljavanjem?

Devedesetih godina 20. stoljeća došlo je do promjene. Uzrok tome bila je i gospodarska situacija. Nagel (2009) navodi problem nedostatnih novčanih sredstava i velikih troškova festivala koji su doveli do toga da se na festivalima natprosječno često podslovljava (35).

---

<sup>1</sup> Točno objašnjenje tih postupaka izlazilo bi iz okvira ove knjige; o počecima podslovljavanja te o srodnim postupcima sažeto govore Nagel (2009: 31 i 100) te Ivarsson i Carroll (1998: 12-26).

Naime, sinkronizacija je znatno skuplja od podslovljavanja. Navodi se da je razlika deseterostruka do čak dvadeseterostruka ([http://osiris2.pi-consult.delview.php3?show:5700120&NoAccount:1&\\_Frame=unten](http://osiris2.pi-consult.delview.php3?show:5700120&NoAccount:1&_Frame=unten)). Verziju koja ima podslove može se isprobati i na televiziji prije no što se novac uloži u sinkronizaciju.



Sjećate li se serija koje su na njemačkoj televiziji najprije prikazivane s podslovima, a kasnije su bile sinkronizirane i emitirane u sinkroniziranoj verziji? O kojoj se vrsti serija radi? Koja je bila izvorna ciljna publika, a koja nakon sinkronizacije?



Na kojim se televizijama danas mogu pronaći najčešće emisije s podslovima? Zbog čega? Iz kojih se jezika najčešće podslovljuje na njemačkoj televiziji?

Naposljetku, DVD omogućuje velik prostor za pohranu mnoštva različitih verzija višebojnih kao i jednobojnih podslova (do 32 verzije podslova, 8 verzija sinkronizacije; Gottlieb 2002: 198). Već su Ivarsson i Carroll napravili popis prijedloga za kreativno korištenje podslova (Ivarsson/Carroll 1998: 30). No, jedino su tzv. *trivia tracks* djelomično zaživjeli.



U tzv. *trivia tracksu* gledatelj dobiva dodatne informacije o filmu, a prikazuju se i tračevi o glumcima. Koju bi vrstu dodatnih informacija podslovi još mogli sadržavati?



*Trivia tracks* lijepa je ideja, ali ne koristi se svugdje. Možete li pretpostaviti zašto?



Za koje ciljne skupine (osim za osobe sa slušnim poteškoćama) možete zamisliti posebno oblikovane podslove na drugom jeziku? Po čemu bi se oni trebali razlikovati od standardnih podslova?

### 2.3. Kritika postupka

Čak i u zemljama u kojima prevladava sinkronizacija zastupljeno je mišljenje da je ispravno verzije s podslovima smatrati boljima od sinkroniziranih. Za razliku od sinkronizacije, podslovi su u većoj mjeri povezani s kulturnim vrijednostima. Prema tome, podslovi navodno manje iskrivljuju film te pomažu u učenju stranih jezika. Osobe sklone gledanju filmova s podslovima čine se prije svega profinjenima, dok su sinkronizirani filmovi namijenjeni širokim masama.

No, nije sve tako jednostavno. Iako i sami vjerojatno radije gledate verziju s podslovima (gotovo svi prevoditelji koje poznajem ne vole sinkronizirane verzije), postoje argumenti protiv podslovljavanja.



Ti se argumenti nalaze u sljedećem citatu. No, možda Vam i sada već pada na pamet što su nedostaci podslovljavanja, a što prednosti sinkronizacije.

Citat:

Podslovljavanje, odnosno prijenos govorenog jezika u pisani tekst, nije ozbiljna alternativa (sinkronizaciji) jer podslovi odvrću pozornost od vizualne razine, tj. slike kao osnovne sastavnice filma. Jedinstvo slike i dijaloga osobito se narušava tako što se pozornost s filmskih elemenata usmjerava na izrečeno (tj. napisano), a slika se izmjenjuje ili čak razara ubacivanjem pisanog teksta kao dodatnog medija. Zamislite sliku koja je namjerno zatamnjena, a u kojoj se neprestano pojavljuju svijetli podslovi (Bräutigam 2009: 28)!

Ovako oštri stavovi ipak su rijetki. Tveit upućuje na općenite razlike između pisanog i govorenog jezika koje možda otežavaju podslovljavanje:

Another constraining factor of subtitling results from the spoken word containing dialectal and sociolectal features which are extremely difficult to account for in writing. Whereas spoken language tends to contain unfinished sentences along with redundant speech and interruptions, writing has a higher lexical density and a greater economy of expression. In addition, written translations of spoken language often display a tendency toward nominalisation, whereby verbal elements are turned into nouns. Hence it is difficult to retain the flavour of the spoken mode in subtitles. When it comes to keeping the register and appropriateness of the SL-version dubbing can undoubtedly be at an advantage (Tveit 2009: 88).

Struka još uvijek raspravlja o prednostima i nedostacima. Primjer za to je opsežno istraživanje koje su proveli Koolstra i dr. u kojem se govori o sljedećim aspektima podslovljavanja i sinkronizacije:

Through which method can information best be transferred? What are the aesthetic advantages and disadvantages of each method? Which skills do viewers acquire 'incidentally' by using one of the two adaptation methods (Koolstra et al. 2003: 2)?

Koolstra i dr. prikupljaju argumente za podslovljavanje i protiv njega, a među ostalima i neke neobične:

In contrast to the advantage of being able to follow dubbed programmes via the soundtrack, there is the disadvantage that the sound of the television may be overwhelmed by other sounds in the room, such as the noise of conversations held by members of the family. In noisy environments, subtitled programmes are of course easier to follow than dubbed television programmes (Koolstra et al. 2003: 332).

Općenito stajalište o odnosu podslovljavanja i sinkronizacije, odnosno argumente koji se uvijek iznova navode, Koolstra i dr. sažimaju na sljedeći način:

The choice to dub foreign television programmes is mainly defended with the argument that dubbed programmes are easy to follow because viewers do not have to read while viewing. In the camp of the subtitlers, on the other hand, there is annoyance about the imperfect lip-synchronicity in dubbed programmes, and subtitling is defended with the argument that the original voices of the actors are left intact ... In addition, it must be noted that sometimes dubbing or subtitling is also criticized using 'false' arguments pertaining to the mere fact that the original foreign-language texts are badly translated (Koolstra et al. 2003: 326).

Čitav niz nedostataka može se pronaći u obama postupcima, jednostavno zbog toga što se radi o preradi originala. Ovime se pobijaju argumenti za negodovanje velikog broja ljudi što su u mnogim svakodnevnim situacijama upućeni na prijevode. Nitko ne može svaki zanimljiv film razumjeti u originalu:

For several reasons, adaptation through subtitling or dubbing can have consequences for the transfer of information. First, it is not possible with either method to translate the original text literally. With subtitling the information often has to be condensed: not all of the words that are said fit into the subtitles. Dubbing too has a limitation: the texts have to fulfil the condition that they must seem to be spoken by the person(s) in the picture. Second, with dubbing the original soundtrack is removed, whereas with subtitling part of the picture is 'covered' with text. Finally, viewers do have to process the adapted information in different ways: in the case of dubbed programmes they have to listen to the information and in the case of subtitled programmes they have to read it (Koolstra et al. 2003: 327).



Because each of the two most used adaptation methods has its own distinct qualities, it would make sense to choose a method for each new programme on the basis of programme type and targeted audience (Koolstra et al. 2003: 350).<sup>2</sup>

Nadalje, Koolstra i dr. koncentriraju se na pitanje poboljšavaju li podslovi sposobnost čitanja te jesu li prikladni za učenje stranih jezika. Tema povezanosti učenja stranih jezika i podslova toliko je važna da je 2009. godine Europska unija raspisala natječaj za istraživanje tog fenomena:

27. lipnja 2003. godine Europska je komisija usvojila Akcijski plan 2004. – 2006.: „Promicanje učenja jezika i jezične raznolikosti“. U ovom akcijskom planu Komisija je predložila tri velika akcijska područja među kojima je i stvaranje okoline u Europi senzibilizirane za jezike koja bi trebala poticati jezičnu raznolikost, stvaranje zajednice koja ima pozitivan stav prema jezicima te olakšavanje procesa učenja jezika (primjerice tako što će se ondje gdje je potrebno osnivati ustanove za jezično obrazovanje).

U akcijskom planu zastupljeno je mišljenje da „upotreba podslova u kinima i na televiziji može potaknuti i olakšati učenje jezika“. Upućuje se na mogući pozitivan utjecaj medija u stvaranju okoline senzibilizirane za jezike tako što bi građani redovito bili u kontaktu s drugim jezicima i kulturama. Iz toga proizlazi zaključak da bi se „mogućnost povratka podslovima mogla iskoristiti kao poticaj za usvajanje stranih jezika“. (Javni poziv na natječaj EACEA/2009/01 „Istraživanje o upotrebi podslova“, Potencijal podslova za poticanje na učenje stranih jezika i poboljšavanje znanja stranih jezika).

Ovakva nastojanja pokazuju da je rasprava, primjerice o izgledu podslova, u javnosti odavno zamijenjena promišljanjem o njihovoj koristi. Pozitivni učinak u učenju stranih jezika procjenjuje se vrjednijim od eventualnih drugih nedostataka podslovljavanja (vidi: uvodno poglavlje i potpoglavlje *Zemlje sinkronizacije i podslovljavanja*).

## 2.4. Tijek rada

Prije je podslovljavanje zahtijevalo veliku podjelu poslova. Gotovo za svaki korak bila je potrebna specijalizirana osoba. To se promijenilo s digitalizacijom i današnjim programima za podslovljavanje. Programi su sve jednostavniji i prilagođeniji korisnicima te se lako nauči

---

<sup>2</sup> O ovoj temi vidi Caimi 2006.

rukovati njima. Stoga svladavanje takvog programa više nije vještina za koju je potrebno obrazovati posebnog stručnjaka. Prevoditelj koji je ujedno i prevoditelj-adaptator upravlja programom te provodi zadane radne korake.

Prije no što se izrade podslovi za neki film potrebno je izraditi tajmkodove. Tajmkodiranje podrazumijeva označavanje početka i kraja svakog izgovorenog teksta kako bi se utvrdilo kada podslov ulazi te kada izlazi. Prije je to radio tehničar koji je vrijeme ulaska i izlaska podslova unosio u dijalog listu. Mjerilo se vrijeme između te se prema tome određivalo koliko se dugo podslovi smiju zadržati. Prevoditelj podslova dobivao bi dijalog listu i tajmkodove te je samo morao izraditi prijevod prilagođen podslovima. Često ne bi ni pogledao film (Ivarsson/Carroll 1998:11).

Danas je prevoditelj u većini slučajeva zadužen i za vizualno oblikovanje i tehničku pripremu podslova. S jedne se strane tako povećava radni učinak, s druge strane prevoditelj podslova dobiva osjećaj da tako bolje kontrolira svoj završni proizvod („ne upliće se toliko drugih ljudi“). Osim toga mnogim prevoditeljima podslova zanimljivo je raditi izravno na filmu i pritom se koristiti različitim kompetencijama.

Tako prevoditelj tijekom podslavljanja ima barem dva zadatka – kao prvo, on preuzima prevođenje, odnosno prijenos iz jednog jezika u drugi. No, ograničenje prostora za podslove dovodi do toga da se na mnogim mjestima mora skraćivati. Stoga je i to zadaća prevoditelja. Danas više nije uobičajeno da se od prevoditelja traži grubi prijevod koji zatim urednik obrađuje za podslove. Zbog toga je prevoditelj često zadužen i za tajmkodiranje.

Tipičan tijek rada današnjeg prevoditelja Nagel opisuje na sljedeći način:

Prva radna etapa prevoditelja podslova gledanje je filma za koji treba izraditi podslove. Film se prevoditelju dostavlja u VHS formatu ili u obliku digitaliziranog filmskog materijala s tajmkodovima. Tijekom prvog gledanja filma važno je steći ukupan dojam o filmu te prije svega uočiti filmski ritam. Potom se provjeravaju dijalog lista i glosar koje u idealnom slučaju dostavlja naručitelj. Ako oni ne postoje, prevoditelj izrađuje vlastitu dijalog listu, a po potrebi i glosar. Označava pojmove koje treba provjeriti, npr. pisanje imena te ostala tehnička i jezična pitanja koja možda mora provjeriti s naručiteljem. Potom prevoditelj podslova započinje s tajmkodiranjem... Moguće je napraviti grubu podjelu tajmkodova koji se kasnije mogu prepraviti... Kad je prevoditelj zadovoljan s određenim tajmkodom započinje s prevođenjem i adaptacijom teksta... Kad prevoditelj podslova izradi tajmkodove i prijevod za cijeli film, još jednom treba pregledati svoj uradak te napraviti zadnje korekture... Nakon toga čita svoje podslove na papiru i korigira ih (Nagel 2009: 88-89).

Tako se postaje prevoditeljem podslova. Prevoditelj podslova mora usvojiti sve tehničke vještine o kojima će biti govora u sljedećem odlomku. Iako se na stručnim studijima i sveučilištima s prevoditeljskim smjerovima danas praktički nude sve vježbe podslovljavanja, one često nisu vremenski dostatne da bi se stekla prava sigurnost i kompetencija. Bez samostalnog učenja i po mogućnosti prakse u tvrtki koja se bavi podslovljavanjem nije moguće steći rutinu u ovoj djelatnosti.

### **2.4.1. Tajmkodiranje**

Kao što je već rečeno, tajmkodiranje podrazumijeva da prevoditelj podslova odredi kada podslov ulazi, a kada izlazi. To se određuje s pomoću takozvanih tajmkodova (vidi uvodno poglavlje). Obično se prvo izrađuju tajmkodovi za cijeli film te se onda unose podslovi. Neki prevoditelji podslova radije odrađuju dio po dio, kao što je već objašnjeno.

Ondje gdje vrijede drukčiji uvjeti rada, i tajmkodovi se izrađuju drukčije. U Češkoj se primjerice još često radi s klasičnim stolom za snimanje i filmskom kopijom. Na taj se način na filmskoj vrpici označava pojedinačna slika na kojoj se podslov treba pojaviti ili s koje treba nestati (Hinderer 2009: 377). S ovako kompliciranom tehnikom teško je na nastavi simulirati proces podslovljavanja.

Ako prevoditelj podslova ne mora sam napraviti čitav postupak i odrediti vrijeme ulaska i izlaska podslova, on dobije film s već određenim tajmkodovima. Prije se to odvijalo s pomoću takozvanog *pre-timinga* i *master-liste* na kojoj su bili uneseni originalni scenarij i vrijeme ulaska i izlaska podslova (jedan primjer može se pronaći u Ivarsson/Carroll 1998: 54-57). Kao što je već spomenuto, to znači da je tehničar pogledao film te označio početak i kraj dijaloga. Znanje stranog jezika pritom mu nije bilo potrebno. Prevoditelj je prevodio, a gotov tekst ponovno su unosili tehničar ili tajnica (usp. Nagel 2009: 86 i Ivarsson/Carroll 1998: 11).

Danas se filmovi s unaprijed napravljenim tajmkodovima mogu izravno dati prevoditelju podslova. Tvrtke koje za jedan film naručuju podslove na više jezika, često izrađuju jedinstvene tajmkodove za sve jezike. Riječ je o tzv. *master subtitles* ili *templates*. To ne mora uvijek biti smisljeno jer različiti jezici imaju različitu sintaksu pa time i različitu potrebu za prostorom. Tekst za koji je u kineskom dovoljan jedan redak, u njemačkom treba barem dva retka, a možda mora biti razdijeljen i na dva podslova. Ako su tajmkodovi blokirani, prevoditelj ih ne može mijenjati. U tom slučaju nije moguće napraviti optimalnu podjelu podslova za određeni ciljni jezik (usp. Nagel 2009: 88).

Osim toga, uobičajeno je da se u ovom postupku radi samo s tekstnom datotekom, a ne s filmskom (Nagel 2009: 88). Pritom se može raditi o tekstnoj datoteci za podslovljavanje (za

podsllove postoje posebni formati datoteka) koju prevoditelj podsllova prenosi na drugi ciljni jezik.

Samostalna izrada tajmkodova je zahtjevna, no donosi rezultate koji su bolje prilagođeni ciljnom jeziku. Tijekom tajmkodiranja odlučuje se o tome treba li dijalog podijeliti u više uzastopnih podsllova. To se po mogućnosti izbjegava. No, ako se to ne može izbjeći te rečenica mora biti razdijeljena, postoje dvije mogućnosti da se to posebno naznači – može se staviti crtica ili trotočka. Naručitelj određuje koju od ovih dviju mogućnosti treba odabrati. Ivarsson i Carroll upućuju na to da gledatelj svaki podsllov koji ne završava točkom, uskličnikom ili upitnikom doživljavaju kao nedovršenu rečenicu. Sljedeći podsllov započinje u tom slučaju malim početnim slovom. Za filmove vrijedi pravilo da jedan podsllov ne smije imati više od dvaju redaka (Ivarsson/Carroll 1998: 53). Maksimalan broj znakova po retku danas je gotovo posvuda ograničen na 37 znakova. No, s današnjim programima za podsllovljavanje moguće je postaviti i druge vrijednosti (u tvrtki Digital Images koja se bavi podsllovljavanjem dopušten je primjerice 41 znak).

U tajmkodiranju je potrebno pridržavati se određenih pravila. Tako tvrtka Digim propisuje sljedeće smjernice:

3 *framea* pauze (minimalno) između podsllova. Ovisno o filmskom tempu moguća su i 2 ili 4.

Ako je moguće, podsllov završiti istodobno s rezom (završetak tajmkoda u prvom *frameu* nakon reza). Svakako ne ostavljati predugo ako je nepotrebno.

Ako govoreni tekst započinje do 5 *framea* prije reza, uključiti podsllov tek od reza, inače čim započne govoreni tekst.

Izlazak: najkasnije na kraju govorenog teksta. Ostaviti dulje samo ako nije bilo dovoljno vremena za čitanje.

Ugrubo se može reći da jedna riječ ostaje minimalno 1:10 (sekunda: *frameovi*), jedan redak oko dvije sekunde, a dva retka oko četiri sekunde.

Slične smjernice ima i tvrtka SUBS iz Hamburga koja se bavi podsllovljavanjem, a na koju se Nagel referira u svojem istraživanju (2009). Potpuno drukčije smjernice ima tvrtka Gerhard Lehmann AG, na kojoj se temelji rad koji je napisao Buhr (2003). Analiza ovih smjernica

premašila bi okvire ove knjige; razlike su analizirane u Nagel (2009: 93-94). Nagel jasno upućuje na to da i prema ovim pravilima nastaju dobri podslovi.

**Trajanje** podslova, odnosno vremenski okvir u kojem se pojedinačni podslov pojavljuje na slici, vrlo je važno. Za dvoredne podslove vrijedi takozvano pravilo 6 sekundi. Za kraće podslove trajanje se smanjuje:

For example, a subtitle containing 32 characters will be shown for three seconds. The presentation rate is therefore 10 characters, or about two words, per second. At an average speech rate a little more than two words can be spoken per second. In most cases, therefore, the text has to be condensed (Koolstra et al. 2003: 5).

Ako je trajanje podslova prekratko, uspije se vidjeti samo pola. Ako traju predugo, počinje ih se uvijek iznova čitati. Osim toga, tijekom filma se naravno gleda i slika, a ne samo podslovi. Stoga se oni nešto sporije čitaju od običnog teksta (Ivarsson i Carroll 1998: 64; općenito o problematici čitanja usp. Nagel 2009: 60-64). U nekim zemljama u kojima se pretežno podslovljuje u obzir se uzimaju potrebe različitih ciljnih skupina. Tako podslovi stoje dulje na programima koji su namijenjeni starijim gledateljima (Ivarsson 1992: 44). Važno je i da stanika između dvaju podslova bude dovoljno duga kao što je već navedeno u smjernicama. U neprekinutom monologu stanice smiju biti vrlo kratke (usp. Nagel 2009: 92), a u nekim drugim oblicima izražavanja dulje.

Tijekom tajmkodiranja mora se paziti i na konstrukciju filma, primjerice na montažu. Ako je moguće, podslovi ne bi smjeli trajati dulje od jednog reza. Nažalost, to nije uvijek moguće. Ako podslov mora trajati dulje od reza, on se mora zadržati dulje no obično jer u suprotnom zbog istodobne izmjene reza i podslova dolazi do titranja slike. Ovisno o tvrtki kao pravilo za trajanje podslova navodi se zadržavanje između četiri slike i jednu sekundu prije i poslije reza (usp. Nagel 2009: 93).



Nije uvijek moguće podslove precizno uskladiti sa slikom. Možete li zamisliti neke filmske žanrove u kojima podslov često mora trajati dulje od reza?



Za sljedeće podslove iz jednoga filma nisu napravljeni tajmkodovi. Na kojim biste mjestima odvojili podslove kad bi bilo dovoljno vremena na raspolaganju? Primjeri potječu iz švedskog filma *Zajedno* („Tillsammans“). Možete obraditi primjere, a da i ne gledate film, no onda ih ne možete usporediti s brzinom govora.

Što ti je s rukom? Jesi li opet loše zavario? – Nije istina. (*Zajedno* 10:13:19)

Kad započne revolucija, vidjet ćemo tko će se smijati. (*Zajedno* 10:15:12)

Prema Reidu (usp. Gottlieb 2002: 203 i Nagel 2009: 55) postoje tri oblika segmentiranja prema kojima se podslovi mogu oblikovati i tajmkodirati. Prije svega postoji **gramatičko segmentiranje** koje ovisi o semantičkim cjelinama dijaloga. U ovom obliku segmentiranja najčešće se pojavljuju problemi sa skraćivanjem o kojima će u nastavku još biti riječi. Radi se o transferu smislenih cjelina.

Drugi oblik segmentiranja, **retoričko segmentiranje**, odnosi se na ritam govora. Ovdje se podslovi prilagođavaju prirodnim stankama u govoru. Prema Reidu ovom se obliku podslovljavanja daje prednost. To ima smisla jer gledatelj neizbježno zamjećuje retoričko segmentiranje dok čita podslove te pisani tekst povezuje s govorenim.

Treći oblik segmentiranja, **vizualno segmentiranje**, ovisi o montaži i pokretima kamere te se njime rješava već navedeno pitanje smiju li podslovi trajati dulje od jednoga reza.

## 2.4.2. Podjela redaka

Kod dvorednih podslova važno je logično rastavljanje prvog i drugog retka. Prvi redak ne bi trebalo maksimalno ispuniti, već bi trebalo razmisliti kako se rečenica može rastaviti, a da se pritom ne zbuni čitatelja (primjeri iz engleskog u Ivarsson/Carroll 1998: 76-78).

Kako biste rastavili sljedeće rečenice? Ne treba ih skraćivati ni tajmkodirati, samo rastaviti za podslov.

To je prilično glupo jer Erik jednostavno nije zavarivač. (*Zajedno* 10:13:36)

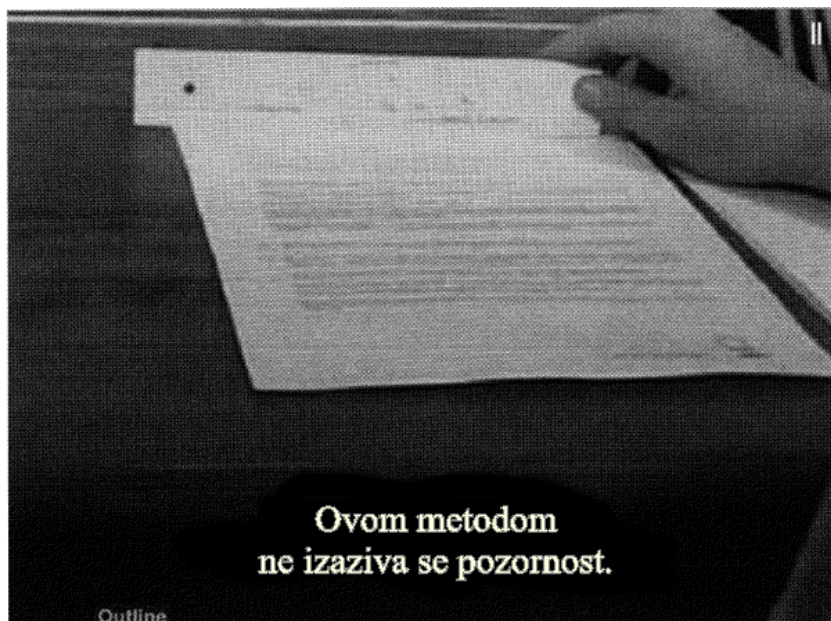
Zovem se Joyce. Još nisi isprobao sljezov kolačić... (*Edward Škaroruki* 10:35:45)

Znaš, započela je kao savjetnica. Baš kao i ja. (*Edward Škaroruki* 10:50:31)

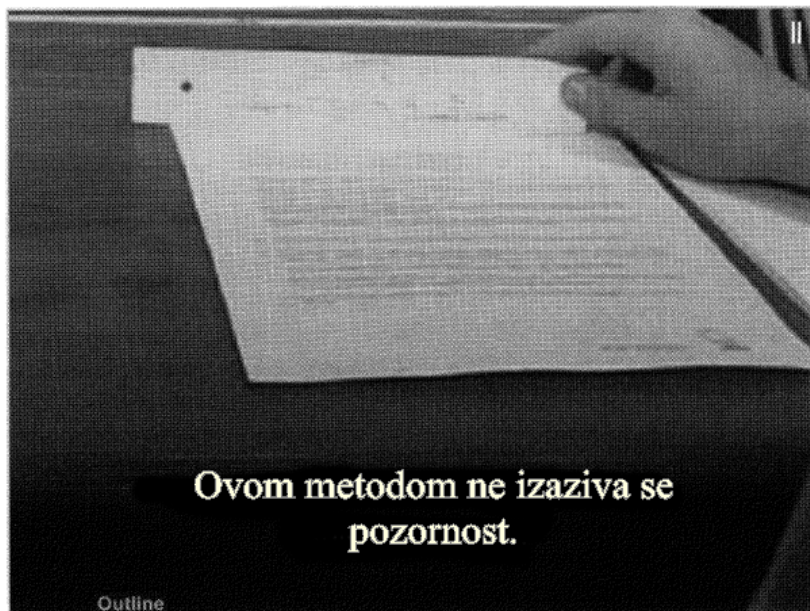
Ako nimalo niste sigurni kako biste trebali početi, dobre vježbe za rastavljanje redaka možete pronaći u Hinderer (2009: 299-304).

Trebalo bi razviti dobar osjećaj za podjelu redaka bez stalnog gledanja filmske slike. Ako se podslov već nalazi na slici, jednostavnije je odlučiti je li podjela redaka dobra. Sljedeći *screenshotovi* potječu iz školskog filma *Umjetnost prepisivanja* („Die Kunst des Spickens“) Daniela Wolfa i Daniela Freia.

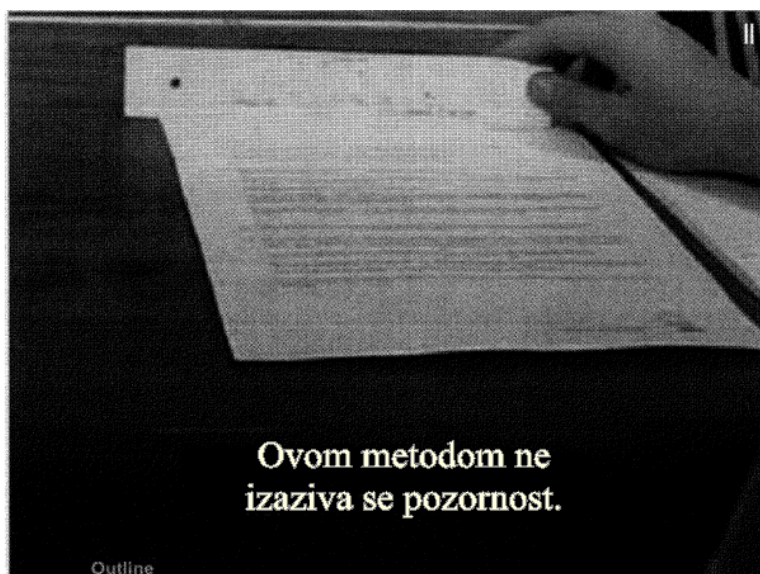
Što Vam smeta na pojedinačnim primjerima? Ili nisu svi toliko loši?



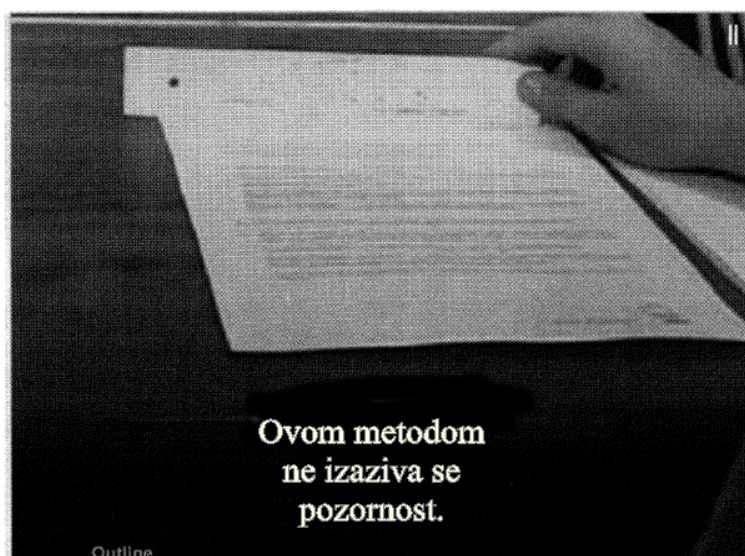
Slika 10: Podjela redaka (*Umjetnost prepisivanja* – „Die Kunst des Spickens“)



Slika 11: Podjela redaka (*Umjetnost prepisivanja* – „Die Kunst des Spickens“)



Slika 12: Podjela redaka (*Umjetnost prepisivanja* – „Die Kunst des Spickens“)



Slika 13: Podjela redaka (*Umjetnost prepisivanja* – „Die Kunst des Spickens“)

Na početku je najbolje vježbati na dugim rečenicama koje se u film jednostavno unose programom za podslovljavanje. To može biti i samostalno osmišljen *trivia track*.



### 2.4.3. Prijevod koji se uređuje

Pri prevođenju podslova potrebno je skraćivati počevši s dijalog listom. Naravno da postoje i kraći usklici i rečenice od jedne riječi za koje ima dovoljno vremena na raspolaganju, no obično se pojavljuju duge rečenice za koje trajanje podslova nije dostatno.



Tko najprije želi vježbati prije pravog zadatka može uzeti neki proizvoljni tekst (najbolje scenarij ili kazališno djelo) i napraviti sljedeće vježbe uređivanja teksta za podslove:

- postupno skraćujte: korak po korak sve više skraćujte/zamjenjujte;
- radikalno skraćujte izravno na tekstu: izbacite ono što se uvijek može izbaciti, ali ne zamjenjujte nečim drugim;
- skraćujte opisivanjem: ako je moguće, izrazite nešto drukčije (nije primjenjivo kod podslova za gluhe i nagluhe osobe) ili pronađite kraće sinonime;
- sintaktičke vježbe: promijenite sintaksu za podslove, a leksik po mogućnosti zadržite
- što je moguće dulje: oblikujte što opsežnije podslove; iskoristite čitav prostor.

#### 2.4.3.1. Skraćivanje

Postoje dvije mogućnosti skraćivanja teksta za podslove: **sažimanje** i **izostavljanje** dijelova teksta (Buhr 2003: 56). Već pri sažimanju teksta prevoditelj koji izrađuje podslove mora paziti da ne dođe do neželjene promjene značenja. Rečenice uvijek trebaju biti lijepo oblikovane i jednoznačne. Ako se podslovi lektoriraju, može se dogoditi da se bezazlenim stilskim ispravljanjem potkradu semantičke pogreške.

Tipični savjeti koji se osobito daju početnicima mogu se u opsežnijem obliku pronaći u Ivarsson i Carroll (1998: 85-91) i u Nagel (2009: 68). Uglavnom se radi o sljedećim postupcima:

- skraćivanje sintakse
- zamjena pasiva aktivom
- indirektna pitanja zamjenjuju se direktnima
- dvostruka negacija oblikuje se u afirmaciju

→ smisleno sažimanje

→ umjesto perfekta koristi se preterit



Ovi se postupci koriste i u intralingvalnom podslavljanju. Kod interlingvalnog podslavljanja uvijek se istodobno odvija prevođenje iz polaznog jezika na ciljni. Potražite u scenarijima kojima ste se koristili za prethodne vježbe rečenice na kojima možete uvježbavati ove postupke. Koliko će često neka pojava biti prisutna, ovisi o ciljnom jeziku.

Često je jednostavnije izostaviti nešto; a i odluku o tome može li se nešto izostaviti ili ne najčešće donosimo bez poteškoća. Ekspletivi poput „ah“ i pozdravne formule poput „bok“ u mnogo se slučajeva mogu izostaviti. Ako je gledatelj već upoznat s filmskim likovima, primjerice u kasnijem nastavku filma, često se pri oslavljanju mogu izostaviti njihova imena. U svim ovim postupcima prevoditelj podslova odlučuje može li se nešto izostaviti ili je to važno za određenu komunikacijsku situaciju. Ovdje se nikako ne preporučuju stroga pravila.



U nastavku ćete naći primjere tekstova iz scenarija. Pokušajte od toga napraviti podslove! Namjerno su odabrane kompleksne rečenice.

Man in line: We saw the Fellini film last Tuesday. It is not one of his best. It lacks a cohesive structure. You know, you get the feeling that he's not absolutely sure what it is he wants to say. (*Annie Holl*. Allen 14) (tri podslova)

Annie: Sadie? Oh, well, Sadie ... (*Laughing*) Sadie met Grammy through, uh, through Grammy's brother George. Uh, George was real sweet, you know, he had that thing. What is that thing where you, uh, where you, uh, fall asleep in the middle of a sentence, you know - what is it? Uh ... (*Annie Holl*. Allen 37) (četiri podslova)

Ed: Now everyone, when he walks on the stage, treat him normal. I know Bela Lugosi is a world-famous star, and you're all a little excited, but we're professionals. (*Ed Wood* 36) (tri podslova)

Aunt Em: And what was he doing here in the first place? That's what I want to know. What's a man like you messing around with a black boy like Thomas for? Are you some kind of pervert, or what? (*Smoke*, Auster 58) (dva podslova)



Možda će Vam pomoći ako za prva dva dijela teksta pogledate scenarij na njemačkom jeziku. Tekst se nalazi u nastavku, no pokušajte najprije napraviti vježbu bez ove pomoći.

Čovjek u redu: Prošli smo utorak gledali Fellinijev film, to nije jedan od njegovih najboljih filmova, nema povezanu strukturu. Čovjek ima osjećaj kao da ni sam nije baš siguran što hoće reći. (*Annie Hall*)

Annie: Sadie? Pa, Sadie je (smije se) upoznala Grammyja preko njegova brata Georga. Hm, a George, znate (gestikulira), on je bio baš mio, imao je... onaj problem, onaj... kako se to naziva, ono kad zaspiš usred rečenice, znate onaj... eh... (*Annie Hall*)

Je li Vam pomogla njemačka verzija? Možda Vas je samo zbunila. Ako postoji DVD s originalnim jezikom i u njemačkoj verziji, onda bi podslovi trebali donekle odgovarati objema verzijama. Upotrebljavat će ih osobe sa slušnim poteškoćama kao i oni koji uče jezik. To znači da će ih jedna skupina gledatelja upotrebljavati kao intralingvalne, a druga kao interlingvalne podslove.

#### 2.4.3.2. Ostali prevoditeljski problemi

Interlingvalno prevođenje posebna je vrsta prijevoda, a to znači da se i ovdje može primijeniti sve ono što znamo i o drugim vrstama prevođenja. Nedostatak prostora dovodi do toga da se s podslovima ne može tako slobodno postupati kao s drugim tekstovima. No, općenito se naravno mogu upotrebljavati svi mogući prevoditeljski postupci (usp. Nagel 2009: 66-67). U ostalim prevoditeljskim postupcima nešto je jednostavnije jer se često radi samo o razini riječi. Problemi i postupci koji su posebno istaknuti u poglavlju „Pojedinačne pojave“ u knjizi *Handbuch Translation* („Priručnik o prevođenju“) važni su i u podslovljavanju. (usp. 278-300). Iscrpno istraživanje o tipičnim prevoditeljskim postupcima u podslovljavanju napravio je Gottlieb (1992: 166).



Ondje su navedene pojave poput jezičnih varijeteta, metafora, igra riječima, realija, rodno neutralnih izraza, vlastitih imena i mjernih jedinica. Informirajte se o prevoditeljskim problemima koji se uvijek ponavljaju u vezi s ovim pojavama! Gdje biste mogli naići na takva

pitanja kad je riječ o podslovljavanju? Obratite pozornost i na to da se određena realija možda može vidjeti na slici, a da se igre riječima rado prikazuju slikom, osobito u crtanim filmovima!<sup>3</sup>

#### **2.4.4. Oblikovanje**

Temeljni oblik podslova unaprijed se utvrđuje, no uvijek se može mijenjati u programu za podslovljavanje. Primjerice, ondje se mogu obraditi sljedeći parametri: vrsta pisma i veličina slova te smještanje teksta na slici. Programi za podslovljavanje imaju standardne postavke s kojima biste kao početnik trebali raditi, a koje su dostatne i za mnoge profesionalne zadatke. Tvrtke i televizijske postaje imaju svoje konvencije i smjernice o oblikovanju kojih se prevoditelj koji izrađuje podslove mora držati (usp. Nagel 2009: 94 i Hinderer 2009: 288; iscrpan i često citiran pokušaj da se utvrde općevažeće smjernice za podslovljavanje usp. Karamitoglou 1998).

Podslovi trebaju biti čitljivi bez poteškoća te ne smiju ometati filmsku sliku – to se zapravo podrazumijeva. Stoga je ponajprije važno odabrati dobro čitljivo pismo. Veličina i vrsta pisma odabiru se tako da se podslovi mogu dobro pročitati, ali ne smiju dominirati. Riječi moraju biti jasno odvojene.

Obično se podslovi pojavljuju u bijeloj boji. To bi na bijeloj ili svijetloj pozadini svakako bilo besmisleno, stoga se u takvom slučaju podslovi obrubljuju ili stavljaju na crnu podlogu. Takvo formatiranje funkcionira u programu za podslovljavanje kao i u programu za obrađivanje teksta te danas nije više tako skupo i komplicirano za korištenje. Kao što se vidi u sljedećim primjerima, ponekad su različita rješenja jednako dobra. Slike su iz crtanog filma *Krazy-Kat* iz 1916. godine.

---

<sup>3</sup> Općenito o humoru i podslovljavanju vidi Chiaro 2006.



Slika 14: Centrirani bijeli podslov na sivoj podlozi (*Krazy Kat*)



Slika 15: Centrirani bijeli podslov s opcijom *Drop Shadow* (*Krazy Kat*)



Slika 16: Centrirani bijeli podslov na crnoj podlozi (*Krazy Kat*)

Navedeni se način oblikovanja najviše ustalio. U gotovo svim tvrtkama danas se mogu naći podslovi bijele boje na beserifnom pismu, koji se na mjestima sa svjetlijom pozadinom obrubljuju. Na određenim mjestima za označivanje upotrebljava se kurziv, a gdje se on točno pojavljuje ovisi svakako o smjernicama tvrtki za podslovljavanje ili televizijskih postaja. Općenito se kurzivom označuju glasovi s radija ili televizije; u nekim filmovima se riječi pjesama pišu u kurzivu (Ivarsson/Carroll 1998: 118; Nagel 2009: 96).

Što se tiče smještanja podslova na sliku, kao laik nitko ne bi pomislio da bi o tome uopće mogla postojati rasprava. Uobičajeni su centrirani podslovi. No, oko pitanja trebaju li podslovi biti centrirani ili poravnati lijevo lomila su se koplja. U dijalozima je bolje čitljiva verzija koja je poravnata s lijeve strane jer onda oba retka započinju na istoj visini (Ivarsson/Carroll 1998: 50). U igranim filmovima prednost se ipak daje centriranim podslovima jer je na taj način udaljenost od središta platna, gdje se odvija radnja, pa do podslova za gledatelja najkraća (usp. Nagel 2009: 62 i 94-98). Nije uobičajeno da se pozicija podslova mijenja unutar istoga filma, no to se događa ako se na njegovu mjestu pojavljuju važne informacije, osobito tekstualne. U sljedećem primjeru podslov se mogao ubaciti i ispod telopa na donjem dijelu slike.



Slika 17: Telop i podslov na gornjem rubu slike (*Umjetnost prepisivanja – „Die Kunst des Spickens“*)

Čak i u filmovima u kojima se u tom slučaju podslov smješta na gornji rub, ostatak podslova pojavljuje se na donjem dijelu slike. Tekst na gornjem rubu prečesto bi prekrio lice govornika

(Ivarsson/Carroll 1998: 51). U sljedećim *screenshotovima* možete usporediti djelovanje podslova na donjem i gornjem rubu slike:



Slika 18: Centriran podslov (*Umjetnost prepisivanja – „Die Kunst des Spickens“*)



Slika 19: Podslov centriran na gornjem rubu (*Umjetnost prepisivanja – „Die Kunst des Spickens“*)

U kojim je dijelovima filma prikladnije staviti podslove na gornji rub ili s jedne strane okvira slike? Pritom osim igranih filmova u obzir uzmite i vijesti te dokumentarne filmove koji sadrže intervjue sa stručnjacima. Zašto izmjena podslova na donjem i gornjem rubu smeta gledateljima?

Podslovi mogu biti poravnati i s desne strane:



Slika 20: Desno poravnat podslov (*Umjetnost prepisivanja* – „Die Kunst des Spickens“)

Zašto je ovaj podslov poravnat s desne strane? Postoje dobri razlozi za to.



Slika 21: Lijevo poravnat podslov (*Umjetnost prepisivanja* – „Die Kunst des Spickens“)





U ovom primjeru također postoji razlog zašto je podslov poravnat s lijeve strane.

Načini oblikovanja podslova ujednačili su se tijekom godina. Gledatelji imaju određena očekivanja kako bi podslovi općenito trebali izgledati. Razvili su osjećaj za tekstnu vrstu podslova te se bez napora njima služe. Podslovi ne ostavljaju prostora za iznenađenja, a upravo to neki prevoditelji koji izrađuju podslove smatraju izrazito dosadnim.



Pročitajte za usporedbu odlomak o izradi podslova za osobe sa slušnim poteškoćama u poglavlju *Intralingvalno podslovljavanje* i riješite postavljene zadatke.

#### 2.4.4.1. Oblikovanje pisma

U *screenshotovima* koji se mogu naći u ovom poglavlju korišteno je beserifno pismo *Arial*. Čak i ovo pismo ostavlja različit dojam ovisno o tome koristi li se na tamnoj podlozi ili bez nje ili s opcijom *Drop Shadow* ili bez nje.

No, kao što je prije spomenuto, u programima za podslovljavanje mogu se koristiti različite vrste pisma. Isticanja poput pisanja u kurzivu ili podebljanih slova mogu se koristiti, ali podebljana slova nisu uobičajena ni u podslovima na donjem ni na gornjem rubu slike.

Katkad se mogu pronaći čitavi redci pisani velikim tiskanim slovima, primjerice ako se na slici vidi ploča s upozorenjem na kojoj je tekst napisan velikim slovima, a sadržaj teksta se prenosi podslovima. Ipak, u odabiru malih ili velikih slova trebalo bi se rijetko ili gotovo nikad koristiti isključivo jednom vrstom slova. Općenito vrijedi da se velika i mala slova koriste kao i uobičajeno.



Što mislite o čitljivosti sljedećih dviju rečenica, ako se u njima koriste samo velika ili mala slova? Zbog čega se, prema Vašem mišljenju, ova dva primjera razlikuju po svojoj čitljivosti?

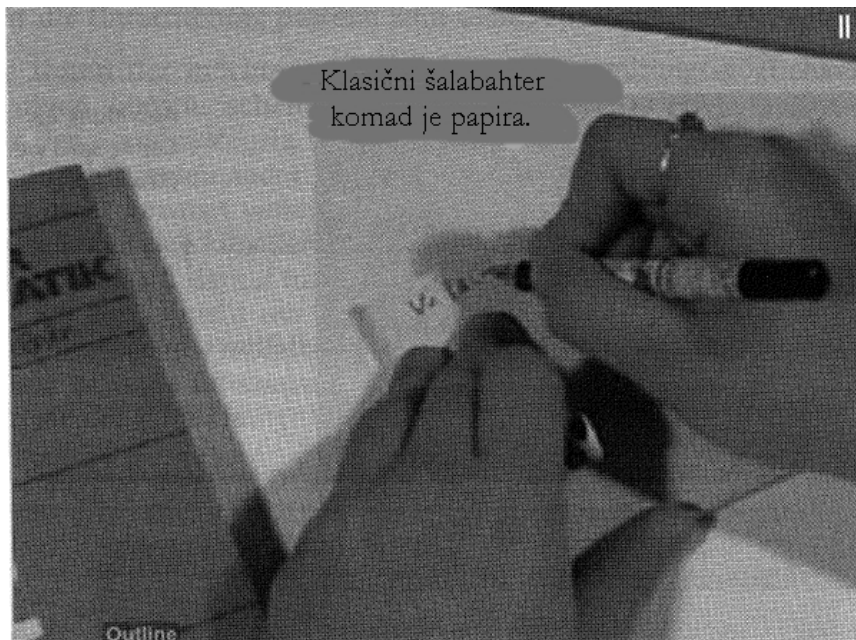
OPĆENITO VRIJEDI DA SE VELIKA I MALA SLOVA KORISTE KAO I UOBIČAJENO.

općenito vrijedi da se velika i mala slova koriste kao i uobičajeno.

U područjima kao što su tipografija, oblikovanje teksta i komunikacijski dizajn, ali i u istraživanju čitljivosti te području posredovanja znanja istražuje se kvaliteta pisma.<sup>4</sup> Nije svako pismo jednako dobro čitljivo. Svako pismo ima različite osobine.

U kinima se zbog tehničkih okolnosti isključivo koriste beserifna pisma. Male serife često izgledaju neuredno kad tehnička kvaliteta podslova nije vrlo dobra, kao što je to bio slučaj s prijašnjim postupcima. Na televiziji se iz tehničkih razloga za podslove također koriste beserifna pisma. Pritom je uvijek riječ o proporcionalnim fontovima. To znači da slovo „i“ zauzima mnogo manje prostora od slova „m“. U pismu klasičnog pisaćeg stroja sva slova zauzimaju jednako mnogo prostora.

Ne samo da se beserifna pisma lako uklapaju u filmove, već su izrazito dobro čitljiva pisma. Priručnici za učenje čitanja najčešće se tiskaju na beserifnim pismima. No, ne smije se generalizirati. Postoje beserifna pisma u kojima se malo slovo „l“ gotovo ne razlikuje od velikog slova „L“; u nekima se slovo „r“ i „n“, kad se nađu jedno iza drugog, lako stope u slovo „m“ (Willberg i Forssmann 1999: 21, 28 i 76). Rijetko korištena beserifna pisma djeluju na prvi pogled strano i privlače više pozornosti no što se vjerojatno htjelo (i pritom čitatelju nije u potpunosti jasno što mu je čudno).



<sup>4</sup> Razumljivo napisan uvod u temu tipografije nude Bergner, *Grundlagen der Typografie* („Temelji tipografije“) i Willberg/Forssman, *Erste Hilfe in Typografie* („Prva pomoć u tipografiji“). Ove knjige doista bi trebalo pročitati prije početka bavljenja pismima.

Slika 22: Crno pismo sa serifama (*Garamond*) kao podslov na gornjem rubu slike (*Umjetnost prepisivanja – „Die Kunst des Spickens“*)



Raspravljajte o ovom primjeru! Iz različitih je razloga problematičan.

Na internetu i na DVD-ima može se naći više vrsta pisama nego u kinu. Moglo bi se čak reći da su sve opcije koje omogućuju programi za podslovljavanje jednom i iskušane.<sup>5</sup>

Kako poimamo određeno pismo snažno ovisi o tome gdje se inače susrećemo s njime. Postoje pisma tipična za novine (kontinuirani tekst u uskim redcima), za romane (kontinuirani tekst koji se proteže od jednog do drugog ruba stranice), za stripove (rukopisna tiskana slova ili njihove imitacije). S pomoću današnjih programa za podslovljavanje takva se pisma mogu koristiti i u podslovima.



Za koji filmski žanr biste koristili sljedeća pisma?

Pismo omiljeno na internetu i u privatnim pismima, naime *Comic Sans*?

Ili ova ljupka imitacija rukopisa, *Monotype Corsiva*?

Ili dajete prednost standardnim postavkama u *Wordu*, *Times New Roman*, koji se više ni ne povezuje s određenom tekstnom vrstom?

Osim toga, postoji i gotovo zaboravljeno pismo pisaćeg stroja.

---

<sup>5</sup> U filmu *The Pillow Book* („Tijelo kao knjiga“) Petera Greenawaya na programu ARTE svjesno je odabrano kaligrafsko pismo za podslove (usp. Wahl 2003: 88).



Slika 23: *Comic Sans* bijele boje na crnoj podlozi (*Krazy Kat*)



Slika 24: *Comic Sans* crne boje (*Krazy Kat*)

Najbolje da isprobate različita pisma na cijelom filmu ako imate nešto iskustva s podslovljavanjem. Na pojedinačnim slikama djeluju drukčije nego na duljem filmu. Nakon *Arial*a i *Garamonda* bila su prikazana dva primjera na pismu *Comic Sans*:



Jeste li već gledali filmove koji imaju podslove na toj vrsti pisma? Gdje je to bilo i o kojoj je vrsti filma riječ?

Na pitanje hoće li pri podslovljavanju upotrebljavati posebne vrste pisama mora odgovoriti svatko za sebe – odnosno, naručitelj će zadati odgovarajuće smjernice. Razumljivo je da se s vrstama pisama ne bi trebalo igrati samo zato što je to moguće. Podslovljavanje je vrsta usluge. Čitljivost mora imati najveći prioritet.



Možete li zamisliti zašto neke osobe rado oblikuju podslove tako da budu upadljiviji (osim pokušaja da se vrsta pisma u podslovima prilagodi žanru)?

Neke osobe koje izrađuju podslove žele tim mogućnostima oblikovanja snažnije sudjelovati u kreativnom i umjetničkom procesu stvaranja filma te se jednostavno ne žele držati samo standardnih pravila (Foerster 2006). Ovdje se suprotstavljaju dva temeljna stava. Jedan kaže da je najbolji prevoditelj-adaptator onaj kojeg svjesno ni ne doživljavamo. Drugi kaže da podslovi trebaju odgovarati filmu te biti njegova umjetnička dopuna.

Trebalo bi još naglasiti da se mogu napraviti i podslovi koji se pomiču (ne samo za karaoke). Umjetnička vrijednost takvih podslova ipak je upitna. Gledatelju će oni ići na živce jednako brzo kao i animirane internetske stranice – dakle, vrlo brzo – i odvratit će mu pozornost od filma. Prema tome, to nije u interesu onih koji proizvode film.

#### 2.4.4.2. Telopi i tzv. *displays*



Slika 25: Podsllov ispod natpisa (*Dating: Do's and Don'ts*)

Nije sve u filmu govoreni jezik. Ponekad se na slici pojavljuju natpisi, pisma, dnevnici, novinske naslovnice s informacijama potrebnima gledatelju koji ne razumije izvorni jezik. Takvi tekstualni elementi nazivaju se *displays* (Ivarsson/Carroll 1998: 4).

Za nekoga tko ne razumije izvorni jezik podslavljanje tekstualnih zapisa filma često može biti od pomoći. Nisu svi pisani dijelovi na filmu tako banalni i očiti poput prikazanog primjera. Šteta je samo kad se dobro vidljivim podsllovom na vrlo uočljiv način skreće pozornost na lukavo skriven, ali važan tekst na slici. Možda ne primijete ni svi gledatelji originalne verzije da je redatelj ondje smjestio neku informaciju. No, u verziji na ciljnom jeziku gledatelj bez pomoći ne može razumjeti taj dio filma te kasnije može imati problema s razumijevanjem radnje. Takvi postupci kojima se nešto razjašnjava ne primjenjuju se samo u podslavljanju, već i u sinkronizaciji te usmenom prevođenju filmova. Ipak, dosljedno prevođenje tzv. *displaya* vrlo je rijetko, iako postoje filmovi u kojima oni imaju važnu funkciju usmjeravanja gledatelja (Wahl 2003: 87).



Kako se taj problem obično rješava u sinkroniziranim filmovima?<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Natpisi, pisma itd. ne pojavljuju se često u filmovima. Tko želi vježbati, može se najbolje poslužiti stripovima Jacquesa Tardija. Tardi se često koristi tom vještinom.

Mali uokvireni odjeljci, pruge ili tekstualni prikazi na donjem dijelu slike, u kojima primjerice piše ime govornika, nazivaju se **telopi**. Pojavljuju se u dokumentarnim i informativnim emisijama, ali i u igranim filmovima ako se u njima prikazuju vijesti ili televizijski intervjui. Imena se naravno ne moraju prevoditi, no moraju se po potrebi transkribirati. To se ne odnosi samo na slučaj kad izvorni jezik koristi drugo pismo. U engleskom, francuskom i u drugim jezicima ruske ili hebrejske se riječi primjerice drukčije transkribiraju (na latinici) nego u njemačkom jeziku. Ako se u telopu nađu nazivi službe ili akademski stupnjevi, uvijek se istodobno prikazuje i njihov prijevod (Nagel 2009: 94). U prethodnom primjeru prikazan je samo govoreni tekst kao podslov u gornjem dijelu slike.



Što se može napraviti kad istodobno treba prevesti telop i izraditi podslov za govoreni tekst?

#### 2.4.5. Smjernice

Već je više puta bilo govora o smjernicama različitih tvrtki za podslovljavanje. No, smjernice ne propisuju samo tvrtke. Istraživači i strukovne udruge također se bave smjernicama.

Društvo ESIST (European Association for Studies in Screen Translation) sastavilo je kodeks za svoje članove, tzv. *Code of Good Subtitling Practice*. Unatoč svojem opsegu iznesen je u cijelosti:

- 1 Subtitlers must always work with a (video, DVD, etc.) copy of the production and, if possible, a copy of the dialogue list.
- 2 It is the subtitler's job to spot the production and translate and write the subtitles in the (foreign) language reputed.
- 3 Translation quality must be high with due consideration of all idiomatic and cultural nuances.
- 4 Straightforward semantic units must be used.
- 5 Where compression of dialogue is necessary, the result must be coherent.
- 6 Subtitle text must be distributed from line to line and page to page in sense blocks and/or grammatical units.
- 7 As far as possible, each subtitle must be semantically self-contained.
- 8 The language register must be appropriate and correspond with the spoken word.
- 9 The language should be (grammatically) 'correct' since subtitles serve as a

model for literacy.

- 10** All important written information in the images (signs, notices, etc.) should be translated and incorporated wherever possible.
- 11** Given the fact that any television viewers are hearing-impaired, 'superfluous' information, such as names, interjections from the ofl etc., should also be subtitled.
- 12** Songs might be subtitled where relevant.
- 13** Obvious repetition of names and common comprehensible phrases need not always be subtitled.
- 14** The in- and out-time of subtitles must follow the speech rhWhm of the film dialogue, taking cuts sound bridges into consideration.
- 15** Language distribution within and over subtitles must consider cuts and sound bridges; the subtitles must underline surprise or suspense and in no way undermine it.
- 16** The duration of all subtitles within a production must adhere to a regular viewer reading rhythm.
- 17** Spotting must reflect the rhythm of the film.
- 18** No subtitle should appear for less than one second or, with the exception of songs, stay on the screen for longer than seven seconds.
- 19** The number of lines in any subtitle must be limited to two.
- 20** Wherever two lines of unequal length are used, the upper line should preferably be shorter to keep as much of the image free as possible and in left-justified subtitles in order to reduce unnecessary eye movement.
- 21** There must be a close correlation between film dialogue and subtitle content; source language and target language should be synchronised as far as possible.
- 22** There must be a close correlation between film dialogue and the presence of subtitles.
- 23** Each production should be edited by a reviser / editor.
- 24** The (main) subtitler should be acknowledged at the end of the f;lm (or if the credits are at the beginning, then close to the credit for the script writer).
- 25** The year of subtitle production and the copyright for the version should be displayed at the end of the film.



## **TECHNICAL ASPECTS**

- 1 Subtitles should be highly legible with clear lettering and a font which is easy to read. The characters should have sharp contours and be stable on the screen.
- 2 The position of subtitles should be consistent, e.g.
  - a) centred for film applications;
  - b) left-justified or centred for TV and video applications;
  - c) two-person dialogue in one subtitle should be indicated by a dash at the beginning of each line.
- 3 In video applications, character clarity can be enhanced by a drop shadow or semitransparent or black box behind the subtitles.
- 4 In laser subtitling, sharp contours and removal of residual emulsion can be achieved by precise alignment of laser beam focus and accurate adjustment of power output.
- 5 In laser subtitling, the base line must be set accurately for the projection format of the film.
- 6 The number of characters per line must be compatible with the subtitling system and visible on any screen.
- 7 Due to the different viewer reading times and the different length of lines for TV/video and film subtitles, TV/video subtitles should be adapted for film application and vice versa. (January, 1998) ([www.esist.org/Code.pdf](http://www.esist.org/Code.pdf))



Povežite ove smjernice s pojedinačnim aspektima podslovljavanja. Koje bi se mogle preuzeti i za ostale oblike audiovizualnog prevođenja?

Na popisu poput ovoga mogu se primijetiti preklapanja s općim etičkim kodeksom u radu prevoditelja (kao primjerice u njemačkoj Saveznoj udruzi tumača i prevoditelja – BDÜ).

**Njemački izvornik**  
Deutscher Ausgangstext

## 2 Interlinguale Untertitelung

### 2.1 Definition

Wer an das audiovisuelle Übersetzen denkt, denkt oft zunächst an die Untertitelung. Das mag daran liegen, dass das Endprodukt ein schriftlicher Text ist, ein typisches Merkmal von Übersetzungen.

Unter **interlingualer Untertitelung** versteht man die verknappte Übersetzung des Filmdialogs, die als Lesetext im Bild zu sehen ist, während der Film mit der originalsprachlichen Dialogspur läuft. Normalerweise ist die interlinguale Untertitelung für Hörende gedacht und weist nicht die Besonderheiten der Gehörlosen-Untertitelung (siehe Kapitel zur intralingualen Untertitelung) auf. Oft wird die Definition von Gottlieb zitiert:

Untertitel als Übersetzungsmittel können definiert werden als Übertragung in eine andere Sprache von verbalen Nachrichten im filmischen Medium in Form eines ein- oder mehrzeiligen Schrifttextes, die auf der Leinwand erscheinen und zwar gleichzeitig mit der originalen gesprochenen Nachricht. (Gottlieb 2002: 187f.)

Der Sprachtransfer wird also auf mehreren Ebenen durchgeführt: „von einer Sprache in die andere, von längeren in kürzere Einheiten und von gesprochener Sprache in geschriebenen Text“ (Nagel 2009: 52 als Zusammenfassung von Buhr 2003: 44). Gottlieb spricht auch von einem diagonalen Übersetzungsvorgang, da sowohl der Sprachmodus als auch die Sprache gewechselt werden. Im Gegensatz dazu definiert er intralinguale Untertitel, bei denen die Sprache eben nicht gewechselt wird, als vertikal und die Synchronisation, bei der der Modus nicht gewechselt wird, als horizontal (vgl. Gottlieb 2002: 190).

Die Untertitel in der Zielsprache werden dabei parallel zum Dialog in der Ausgangssprache gezeigt. Dies ist zumindest die gängige Praxis. Bevor es digitale Untertitel gab, die man nach Belieben ein- und ausblenden kann, gab es auch gar keine Möglichkeit, die Untertitel einfach mit einer Dialogspur in einer beliebigen anderen Sprache zu kombinieren. Der Film wurde mit einer Tonspur und einer einzigen dazugehörigen Untertitelversion geliefert. Heute kann man auf DVDs im Prinzip jede vorhandene Tonspur mit jeder vorhandenen Untertitelspur kombinieren. Wenn Untertitel nach Belieben zu- und weggeschaltet werden können, spricht man von **geschlossenen Untertiteln** (Nagel 2009: 45). **Offene Untertitel** sind auf dem Filmmaterial fixiert, sie sind immer sichtbar, liegen also immer offen.

Von einer **Pivot-Untertitelung** (Pivot: englisch für Dreh- und Angelpunkt) spricht man, wenn ein Film in einer kleinen Sprache für Festivals und ähnliche Aufführungen in einer großen Sprache untertitelt wird und in dieser Fassung an unterschiedliche Sprachgemeinschaften ausgeliehen wird (Nagel 2009: 45).

## 2.2 Geschichte

Im Allgemeinen wird die Entstehung der Untertitel aus den **Zwischentiteln** der Stummfilme abgeleitet. Allerdings gibt es zwischen beiden Erscheinungen erhebliche Unterschiede. Zwischentitel stehen, normalerweise weiß auf schwarz, zwischen einzelnen Filmszenen. Logischerweise können sie im Stummfilm nicht mit einer Tonspur konkurrieren.

Stummfilme mit Zwischentiteln sind hervorragend geeignet für eine internationale Verbreitung. Die Zwischentitel kann man übersetzen, die entsprechenden Filmabschnitte einfach herausschneiden und dann durch die übersetzten Abschnitte ersetzen. Bei Stummfilmen geht man davon aus, dass sie global verstanden werden. Das ist nicht völlig korrekt, wie wir heute dank vieler Untersuchungen zum kulturspezifischen Verhalten wissen. Trotzdem gibt es viele Elemente der Mimik und Gestik, die universal verständlich sind.

Doch auch im Stummfilm gab es schon Untertitel im Bild selbst, und zwar in Frankreich. Hier wird immer wieder der Film *Mireille* von 1922 zitiert (z. B. Ivarsson / Carroll 1998: 9), doch wie Nagel nach gründlicher Recherche bemerkt, ist dieser Film nicht aufzufinden (Nagel 2009: 27). Mit den Tonfilmen verschwanden die Zwischentitel; sie werden höchstens noch aus künstlerischen Erwägungen eingesetzt.

Früher wurden verschiedene Verfahren angewandt, um die Untertitel in den Film zu brennen. Man nutzte Chemikalien oder Hitze.<sup>1</sup> Diese Verfahren ließen sich allerdings nicht ohne weiteres auf Fernsehsendungen übertragen, so dass dort nach neuen Wegen gesucht werden musste. In diesem Rahmen wurden auch die ersten Untertitel-Generatoren entwickelt, die allerdings noch sehr kompliziert und teuer waren. Erst die Arbeit mit Timecodes und die Möglichkeit, Untertitelungssysteme auf einem PC zu installieren, führte zu den präzisen Untertiteln, die wir heute kennen (Ivarsson und Carroll 1998: 20-27). Durch das Fernsehen sind wir auch an mehrfarbige Untertitel für Hörgeschädigte gewöhnt (siehe dort).



Suchen Sie im Internet nach deutschsprachigen Untertitelungsfirmen. Welche Dienstleistungen bieten sie an, wie unterscheiden sie sich? Suchen Sie dann nach Untertitelungsfirmen in den Ländern Ihrer B- und C-Sprache. Wie sieht dort der Markt für Untertitelungen aus?

In den 1990er Jahren veränderte sich das Bild. Dies lag auch an wirtschaftlichen Erwägungen. Nagel (2009) führt die Problematik der Fördergelder und der Festivalkosten an, die dazu führten, dass auf Festivals überdurchschnittlich oft untertitelt wird (35). Schließlich kostet eine Synchronisation deutlich mehr als eine Untertitelung; der Unterschied wird allerdings sehr vage mit zehn- bis zwanzigfach angegeben (<http://osiris2.pi-consult.de/view.php3?show=5700120&NoAccount=1&Frame=unten>). Mit einer untertitelten Fassung kann man auch im Fernsehen einen Probelauf wagen, bevor man Geld in die Synchronfassung steckt.



Erinnern Sie sich an Fernsehserien, die zunächst mit Untertiteln im deutschen Fernsehen liefen, später aber nachsynchronisiert und dann als Syn-

<sup>1</sup> Es würde den Rahmen dieses Buches sprengen, diese Verfahren genau zu erklären; über die Frühzeit der Untertitelung und die verwendeten Verfahren informieren in verkürzter Form Nagel 2009: 31 ff und 100 ff und Ivarsson und Carroll 1998: 12-26.

chronfassung gesendet wurden? Um welche Art Serien handelt es sich? Welches Publikum wurde ursprünglich angesprochen, welches mit der neuen Fassung?



Auf welchen Sendern findet man heute die meisten Untertitelten Sendungen? Woran mag das liegen? Welche Ausgangssprachen werden im deutschen Fernsehen Untertitelt?

Die DVD schließlich bietet Speicherplatz für eine große Menge an unterschiedlichen Untertitelfassungen (bis zu 32, dazu acht Synchronfassungen; Gottlieb 2002: 198), mehrfarbig ebenso wie einfarbig. Schon Ivarsson und Carroll machen eine Reihe von Vorschlägen für die kreative Nutzung von Untertiteln (Ivarsson / Carroll 1998: 30), allerdings haben sich davon nur die so genannten **Trivia Tracks** durchgesetzt, und auch die nur begrenzt.



In Trivia Tracks bekommt der Filmzuschauer Hintergrundinformationen zum Film sowie Klatsch und Tratsch zu den Schauspielern geliefert. Welche Art von zusätzlichen Informationen könnten Untertitel noch enthalten?



Trivia Tracks sind eine nette Idee, haben sich aber nicht verbreitet durchgesetzt. Können Sie sich vorstellen, warum?



Für welche speziellen Zielgruppen (außer Gehörlosen) können Sie sich speziell gestaltete interlinguale Untertitel vorstellen? Wie müssten die sich von den Standard-Untertiteln unterscheiden?

### 2.3 Kritik am Verfahren

Auch in Synchronisationsländern gilt es heute als korrekt und gebildet, Untertitel eigentlich besser zu finden als Synchronfassungen. Mit der Untertitelung sind kulturelle Werte verbunden, die die Synchronisation so nicht hat. So sollen Untertitel den Film weniger verfälschen, sie sollen eine Brücke zum Fremdsprachenlernen darstellen – und vor allem weist der Genuss einer Untertitelfassung den Zuschauer als kultiviert aus, während die Synchronfassung für die breite, Popcorn kauende Masse erstellt wird.

So einfach ist das jedoch nicht. Auch wenn Sie selbst vermutlich lieber Untertitelte Fassungen sehen (praktisch alle Übersetzer, die ich kenne, mögen keine Synchronfassungen), gibt es auch Argumente, die gegen eine Untertitelung sprechen.



Diese Argumente folgen gleich in einem Zitat. Vielleicht fällt Ihnen aber vorher schon ein, was gegen eine Untertitelung und für eine Synchronfassung sprechen könnte.

Hier also das angekündigte Zitat:

Doch Untertitel, also die Transponierung vom Phonetischen ins Grafische, sind keine ernsthafte Alternative [zur Synchronisation], denn sie lenken von der visuellen Ebene ab und damit von der elementarsten Komponente des Mediums Film: dem Bild. Sie lösen erst recht die Einheit von Bild und Dialog auf, indem sie die Konzentration auf das Gesprochene (bzw. Geschriebene) zu Lasten des Filmischen erfordern und die Bildkomposition durch ein zusätzliches Medium, den schriftlichen Text, verändern oder gar zerstören. Man stelle sich eine absichtlich düster gestaltete Sequenz vor, in der ständig helle Untertitel aufblitzen! (Brütigam 2009: 28)

So zugespitzt wird diese Meinung allerdings selten formuliert. Tveit weist auf den generellen Unterschied zwischen gesprochener und geschriebener Sprache hin, der die Untertitelung unter Umständen erschwert:

Another constraining factor of subtitling results from the spoken word containing dialectal and sociolectal features which are extremely difficult to account for in writing. Whereas spoken language tends to contain unfinished sentences along with redundant speech and interruptions, writing has a higher lexical density and a greater economy of expression. In addition, written translations of spoken language often display a tendency toward nominalisation, whereby verbal elements are turned into nouns. Hence it is difficult to retain the flavour of the spoken mode in subtitles. When it comes to keeping the register and appropriateness of the SL-version dubbing can undoubtedly be an advantage. (Tveit 2009: 88)

Nach wie vor werden Vor- und Nachteile in der Fachwelt diskutiert. Ein Beispiel dafür ist die umfassende Untersuchung von Koolstra et al., in der folgende Aspekte von Untertitelung und Synchronfassung angesprochen werden:

Through which method can information best be transferred? What are the aesthetic advantages and disadvantages of each method? Which skills do viewers acquire 'incidentally' by using one of the two adaptation methods? (Koolstra et al. 2003: 2)

Koolstra et al. sammeln Argumente für und gegen die Untertitelung, darunter auch ungewöhnliche:

In contrast to the advantage of being able to follow dubbed programmes via the soundtrack, there is the disadvantage that the sound of the television may be overwhelmed by other sounds in the room, such as the noise of conversations held by members of the family. In noisy environments, subtitled programmes are of course easier to follow than dubbed television programmes. (Koolstra et al. 2003: 332)

Die allgemeine Haltung Untertiteln bzw. Synchronfassungen gegenüber, also die immer wieder vorgebrachten Argumente, wird von Koolstra et al. folgendermaßen zusammengefasst:

The choice to dub foreign television programmes is mainly defended with the argument that dubbed programmes are easy to follow because viewers do not have to read while viewing. In the camp of the subtitlers, on the other hand, there is annoyance about the imperfect lip-synchronicity in dubbed programmes, and subtitling is defended with the argument that the original voices of the actors are left intact ... In addition, it must be noted that sometimes dubbing or subtitling is also criticized using 'false' arguments pertaining to the mere fact that the original foreign-language texts are badly translated. (Koolstra et al. 2003: 326)

Eine Reihe von Nachteilen findet sich bei beiden Verfahren – schlichtweg dadurch, dass es sich um Bearbeitungen des Originals handelt. Hier schlägt sich das Unbehagen vieler Menschen nieder, dass man im Alltag in vielen Situationen auf Übersetzungen angewiesen ist. Niemand kann jeden interessanten Film im Original verstehen:

For several reasons, adaptation through subtitling or dubbing can have consequences for the transfer of information. First, it is not possible with either method to translate the original text literally. With subtitling the information often has to be condensed: not all of the words that are said fit into the subtitles. Dubbing too has a limitation: the texts have to fulfil the condition that they must seem to be spoken by the person(s) in the picture. Second, with dubbing the original soundtrack is removed, whereas with subtitling part of the picture is 'covered' with text. Finally, viewers do have to process the adapted information in different ways: in the case of dubbed programmes they have to listen to the information and in the case of subtitled programmes they have to read it. (Koolstra et al. 2003: 327)

Because each of the two most used adaptation methods has its own distinct qualities, it would make sense to choose a method for each new programme on the basis of programme type and targeted audience. (Koolstra et al. 2003: 350)<sup>2</sup>

Im weiteren konzentrieren sich Koolstra et al. auf die Frage, ob und wie Untertitel die Lesefähigkeit verbessern und ob sie sich zum Fremdsprachenlernen eignen. Das Thema „Fremdsprachenlernen und Untertitel“ gilt als so wichtig, dass die EU 2009 eine Ausschreibung zur Untersuchung dieses Phänomens startete:

Am 27. Juli 2003 hat die Kommission den Aktionsplan „Förderung des Sprachenlernens und der Sprachenvielfalt: Aktionsplan 2004-2006“ angenommen. In diesem Aktionsplan schlug die Kommission drei große Aktionsbereiche vor, darunter die Schaffung eines „sprachenfreundlichen Umfelds“ in Europa, das der Förderung der Sprachenvielfalt, der Schaffung sprachenfreundlicher Gemeinschaften und der Erleichterung des Sprachenlernens (z. B. indem Sprachlerneinrichtungen dort bereitgestellt werden, wo sie benötigt werden) Vorschub leisten soll.

Im Aktionsplan wurde die Auffassung vertreten, dass „der Einsatz von Untertiteln im Kino und im Fernsehen das Sprachenlernen fördern und erleichtern kann.“ In diesem Zusam-

<sup>2</sup> Zu diesem Thema siehe auch Caimi 2006.

menhang wurde auf die Möglichkeit hingewiesen, den Einfluss der Medien bei der Schaffung eines sprachenfreundlicheren Umfelds nutzbar zu machen, indem die Bürger regelmäßig mit anderen Sprachen und Kulturen in Berührung gebracht werden. Daraus wurde der Schluss gezogen, dass das „Potenzial eines stärkeren Rückgriffs auf Untertitel zur Förderung des Fremdsprachenerwerbs [...] ausgeschöpft werden [könnte].“ (Offene Ausschreibung Referenz EACEA/2009/01 „Studie über den Einsatz von Untertiteln“ Das Potenzial von Untertiteln zur Förderung des Fremdsprachenlernens und zur Verbesserung der Fremdsprachenbeherrschung. 9)

Solche Bestrebungen zeigen, dass die Diskussion beispielsweise um die Ästhetik von Untertiteln in der Öffentlichkeit längst durch Nützlichkeitsabwägungen abgelöst worden ist. Der Mehrwert des Fremdsprachenlernens wird höher eingeschätzt als eventuelle andere Nachteile des Untertitelns (siehe zu diesem Thema auch das Einführungskapitel, Unterkapitel Synchronisations- und Untertitelungsländer).

## 2.4 Arbeitsablauf

Früher war die Untertitelung ein extrem arbeitsteiliger Prozess. Beinahe jeder Schritt benötigte einen spezialisierten Fachmann, meist einen Techniker. Das hat sich mit der digitalen Untertitelung und den heutigen Untertitelungsprogrammen verändert. Letztere werden immer komfortabler und benutzerfreundlicher, man kann sich schnell in ihre Bedienung einarbeiten, und so ist die Beherrschung eines Untertitelungsprogramm keine Fertigkeit mehr, für die man eigens einen Technik-Fachmann ausbildet. Der Übersetzer selbst, der als Untertitler tätig ist, bedient das Programm und führt die damit verbundenen Arbeitsschritte aus.

Wenn ein Film untertitelt werden soll, muss er zunächst „gespottet“ werden. **Spotten** oder **Spotting** bedeutet, dass Anfang und Ende jeglicher Äußerung im Film markiert wird, um festzulegen, wann Untertitel ein- und wieder ausgeblendet werden. Früher geschah das eben durch einen Techniker, der diese Ein- und Auszeiten ins Dialogbuch eintrug. Die Zeit dazwischen wurde berechnet, und nach dieser Zeit wurde festgelegt, wie lang die Untertitel werden durften. Der Untertitler bekam das Dialogbuch und diese Zeitliste und musste nun eine für die Untertitelung geeignete Übersetzung anfertigen. Oft bekam er den Film nicht einmal zu sehen (Ivarsson / Carroll 1998: 11).

Heute ist der Übersetzer, wie bereits gesagt, in den meisten Fällen auch für die optische Gestaltung und die technische Aufbereitung der Untertitel zuständig. Einerseits erhöht sich so das Arbeitsaufkommen, andererseits haben viele Untertitler das Gefühl, auf diese Art und Weise eine bessere Kontrolle über das Endprodukt zu bekommen („es pfuschen nicht so viele Leute rein“). Außerdem macht es vielen Untertitlern Spaß, direkt am Film zu arbeiten und ihre vielfältigen Kompetenzen einzusetzen.

So übernimmt der Übersetzer bei der Untertitelung mindestens zwei Aufgaben: Als erstes die Übersetzung selbst, die Übertragung von einer Sprache in die andere. Der beschränkte Platz für die Untertitel führt aber dazu, dass an vielen Stellen gekürzt werden muss. Auch diese Aufgabe obliegt dem Übersetzer. Es ist heute nicht mehr üblich, vom Übersetzer eine Rohübersetzung zu verlangen und



sie durch einen Redakteur untertitelgerecht bearbeiten zu lassen. Damit ist er aber auch oft für das Spotten verantwortlich.

Einen typischen Arbeitsablauf des heutigen Übersetzers beschreibt Nagel folgendermaßen:

Als ersten Arbeitsschritt schaut sich der Untertitler den zu untertitelnden Film an, der ihm als VHS-Kopie oder digitalisiertes Filmmaterial mit Timecode vorliegt. Bei diesem ersten Sichten ist es wichtig, einen Gesamteindruck des Films, vor allem des Filmrhythmus, zu bekommen. Dabei werden Dialogliste und Glossar überprüft, die im Idealfall vom Auftraggeber mitgeliefert wurden. Sind diese nicht vorhanden, wird eine eigene Dialogliste und unter Umständen auch ein Glossar erstellt. Er notiert Begriffe, die Recherche verlangen, z. B. die Schreibung von Namen, und andere technische und sprachliche Punkte, die möglicherweise mit dem Auftraggeber geklärt werden müssen. Dann beginnt der Untertitler mit dem Timing ... Es bietet sich an, kurze Abschnitte grob zu timen, um diese dann zu verfeinern ... Ist der Untertitler vorläufig mit dem Timing einer Sequenz zufrieden, macht er sich an die Übersetzung und Adaption des Textes ... Hat der Untertitler Timing und Übersetzung für den gesamten Film erstellt, sieht er sich sein Werk noch einmal an, nimmt letzte Korrekturen vor ... Danach liest er seine Untertitel auf Papier Korrektur. (Nagel 2009: 88-89)

So wird der Übersetzer zum Untertitler. All die technischen Kenntnisse, von denen im nächsten Abschnitt die Rede sein wird, muss sich ein Untertitler aneignen. Auch wenn FHs und Universitäten mit Übersetzerstudiengängen heute praktisch alle Übungen zur Untertitelung anbieten, reichen diese zeitlich oft nicht aus, um eine wirkliche Sicherheit und Kompetenz zu erreichen. Ohne Selbststudium und möglichst einem Praktikum bei einer Untertitelungsfirma bekommt man keine Routine bei dieser Tätigkeit.

### 2.4.1 Spotten und Splitten

Wie oben gesagt, versteht man unter **Spotten**, dass der Untertitler festlegt, wann ein Untertitel eingeblendet und wann er ausgeblendet wird. Diese Festlegung erfolgt über den so genannten **Timecode** (siehe Einleitung). Bei der üblichen Vorgehensweise spottet man erst den gesamten Film und füllt dann die Untertitel ein; andere Untertitler arbeiten lieber Sequenz für Sequenz ab, wie oben von Nagel beschrieben.

Wo andere Arbeitsbedingungen herrschen, wird auch anders gespottet. In Tschechien zum Beispiel wird oft noch mit einem klassischen Schneidetisch und einer Filmkopie gearbeitet. Hier wird das Einzelbild, bei dem der UT einsetzt oder aussetzt, mit einer Markierung auf der Filmrolle versehen (Hinderer 2009: 377). Mit solch komplizierten Verfahren ist es schwer, im Unterricht den Untertitelungsprozess zu simulieren.

Wenn der Untertitler das Spotting nicht selbst übernehmen muss, bekommt er einen **vorgespoteten** Film. Früher geschah das über das so genannte **Pre-timing** und eine **Masterlist**, auf der das Originaldrehbuch und die Ein- und Auszeiten angegeben waren (ein Beispiel findet sich in Ivarsson / Carroll 1998: 54-57). Wie oben erwähnt bedeutet das, dass ein Techniker sich den Originalfilm ansah und die Ein- und Auszeiten der Dialoge notierte. Kenntnisse der Originalsprache be-

nötigte er dabei nicht. Der Übersetzer übersetzte, und der fertige Text wurde wiederum von einem Techniker oder einer Sekretärin eingegeben (vgl. Nagel 2009: 86 und Ivarsson / Carroll 1998: 11).

Heute kann man den vorgespotteten Film direkt an die Untertitler geben. Firmen, die für einen Film Untertitel in mehreren Sprachen in Auftrag geben, spotten den Film oft einheitlich für alle Sprachen. Man spricht dann von **Master Subtitles** oder **Templates**. Das ist nicht unbedingt sinnvoll, denn unterschiedliche Sprachen haben eine unterschiedliche Syntax und ein unterschiedliches Platzbedürfnis. Was auf Chinesisch eine Zeile braucht, braucht auf Deutsch mindestens zwei und muss vielleicht sogar auf zwei Untertitel verteilt werden. Wenn die gespotteten Zeiten blockiert sind, kann der Übersetzer das Spotting nicht verändern. Es ist dann auch nicht möglich, eine für die jeweilige Zielsprache optimale Aufteilung der Untertitel anzubieten (vgl. auch Nagel 2009: 88).

Es ist außerdem üblich, dass bei diesem Verfahren nur mit einer Textdatei gearbeitet wird, nicht mit einer Filmdatei (Nagel 2009: 88). Es kann sich dabei um eine Untertitel-Textdatei handeln (für Untertitel gibt es spezielle Dateiformate), die jetzt von dem Untertitler in einer anderen Zielsprache überschrieben wird.

Den Film selbst zu spotten ist also zwar aufwändig, erbringt aber bessere, der Zielsprache besser angepasste Ergebnisse. Beim Spotten überlegt man bereits, ob man einen Dialog in mehrere aufeinander folgende Untertitel einteilen muss. Nach Möglichkeit wird das vermieden. Wenn es aber nicht zu vermeiden ist, und wenn dabei ein Satz getrennt werden muss, gibt es zwei Möglichkeiten, das anzuzeigen: einen Gedankenstrich oder drei Auslassungspunkte. Welches von beiden man nimmt, wird normalerweise vom Auftraggeber vorgegeben. Ivarsson und Carroll weisen jedoch darauf hin, dass jeder Untertitel, der nicht mit einem Punkt, Ausrufezeichen oder Fragezeichen endet, vom Zuschauer als unvollständiger Satz wahrgenommen wird. Man beginnt dann den nächsten Untertitel klein. Für Filme gilt, dass ein Untertitel nicht mehr als zwei Zeilen haben sollte (Ivarsson / Carroll 1998: 53). Die maximale Zeichenzahl pro Zeile ist heute fast überall auf 37 eingestellt. Man kann mit den heutigen Untertitelungsprogrammen aber auch andere Werte einstellen (bei der Untertitelungsfirma Digital Images sind es zum Beispiel 41).

Beim Spotting müssen bestimmte Regeln eingehalten werden. So gibt die Firma Digim folgende Richtlinien vor:

3 Frames Pause (mind.) zwischen den UTs. Je nach Filmtempo sind auch 2 oder 4 möglich.

Wenn möglich, UT mit einem Schnitt ausblenden (TC-out beim ersten Frame nach dem Schnitt). Allerdings nicht unnötig in die Länge ziehen.

Wenn Sprechakt bis zu 5 Frames vor dem Schnitt beginnt, erst ab Schnitt einblenden, ansonsten ab dem ersten Sprechton.

Ausblenden: spätestens zum Ende des Sprechakts. Länger stehen lassen: nur wenn nicht genug Zeit zum Lesen war.

Grob kann man sagen, dass ein Wort mindestens 1:10 (sek:frames) steht, eine Zeile ca. zwei Sekunden und zwei Zeilen ca. vier Sekunden.

Ähnliche Richtlinien hat die Hamburger Untertitelungsfirma SUBS, auf die Nagel in ihrer Untersuchung (2009) eingeht. Völlig anders sind die Richtlinien bei der Gerhard Lehmann AG, auf der die Arbeit von Buhr (2003) basiert. Eine Analyse dieser Richtlinien würde über den Inhalt dieses Buches hinausgehen; die Unterschiede werden in Nagel (2009: 93-94) analysiert. Nagel weist ausdrücklich darauf hin, dass auch nach diesen Regeln sehr gute Untertitel entstehen.

Die **Standzeit** der Untertitel, also der Zeitraum, für den ein einzelner Untertitel auf dem Bildschirm erscheint, ist extrem wichtig. Für zweizeilige Untertitel gilt die so genannte 6-Sekunden-Regel. Entsprechend kürzer ist die Standzeit für kürzere Untertitel:

For example, a subtitle containing 32 characters will be shown for three seconds. The presentation rate is therefore 10 characters, or about two words, per second. At an average speech rate a little more than two words can be spoken per second. In most cases, therefore, the text has to be condensed. (Koolstra et al. 2003: 5)

Wenn die Standzeit zu kurz ist, bekommt man nur den halben Untertitel mit. Wenn Untertitel zu lange stehen bleiben, fängt man an, sie immer wieder zu lesen. Andererseits schaut man bei einem Film nicht nur auf die Untertitel, sondern natürlich auch auf das Filmbild. Daher ist die Lesegeschwindigkeit langsamer als bei einem normalen Text (Ivarsson und Carroll 1998: 64; zur Leseproblematik insgesamt zusammenfassend Nagel 2009: 60-64). In manchen Untertitelungsländern wird bei der Untertitelung auf die Bedürfnisse unterschiedlicher Zielgruppen Rücksicht genommen. So gibt es Untertitel mit längerer Standzeit für Programme, die für ältere Zuschauer gedacht sind (Ivarsson 1992: 44). Wichtig ist auch eine ausreichende Pause zwischen zwei Untertiteln, wie oben in den Richtlinien angegeben. Bei einem fortlaufenden Monolog dürfen die Pausen sehr kurz sein (vgl. Nagel 2009: 92), bei anderen Darstellungsformen länger.

Beim Spotten muss man auch auf die Filmgestaltung achten, also zum Beispiel auf die Schnitte. Wenn möglich, sollten Untertitel nicht über einen Schnitt hinausgehen. Leider ist das nicht immer möglich. Falls man einen Untertitel über einen Schnitt ziehen muss, muss der Untertitel länger als im Normalfall stehen bleiben, da sich sonst ein Flackereffekt aus der Kombination von Filmschnitt und Untertitelwechsel ergibt. Je nach Firma wird eine Standzeit zwischen vier Bildern und einer Sekunde vor und nach dem Schnitt als Regel angegeben (vgl. Nagel 2009: 93).



Es ist nicht immer möglich, die Untertitel exakt auf den Bildschnitt abzustimmen. Können Sie sich Filmgenres vorstellen, in denen ein Untertitel oft über einen Schnitt hinaus stehen bleiben muss?



Die folgenden Untertitel stehen in dem betreffenden Film ungesplittet. Wo würden Sie splitten, wenn genügend Zeit zur Verfügung steht? Die Beispiele stammen aus dem schwedischen Spielfilm *Zusammen! (Tillsammans!)*. Sie können die Beispiele bearbeiten, ohne den Film zu sehen, aber dann fehlt die Vergleichsmöglichkeit mit der Sprechgeschwindigkeit.

Was ist mit deiner Hand? Hast du wieder schlecht geschweißt? – Gar nicht wahr! (*Zusammen!* 10:13:19)

Wenn die Revolution anfängt, dann werden wir ja sehen, wer hier lacht. (*Zusammen!* 10:15:12)

Nach Reid (angeführt in Gottlieb 2002: 203 und Nagel 2009: 55) gibt es drei Formen der Segmentierung, nach denen Untertitel gestaltet und damit auch gespottet werden können. Zunächst gibt es die **grammatische Segmentierung**, die von den semantischen Einheiten des Dialogs abhängt. Probleme mit Kürzungen, wie sie weiter unten angesprochen werden, haben meist mit dieser Form der Segmentierung zu tun. Es geht um den Transfer von Sinneinheiten.

Die zweite Form der Segmentierung, die **rhetorische Segmentierung**, bezieht sich auf den Sprachrhythmus. Hier werden die Untertitel den natürlichen Sprechpausen angepasst. Nach Reid ist diese Form der Untertitelung die bevorzugte. Das ergibt auch Sinn, denn der Zuschauer nimmt die rhetorische Segmentierung des Dialogs unweigerlich wahr, während er die Untertitel liest, und ordnet den Lesetext entsprechend dem gesprochenen Text zu.

Die dritte Form der Segmentierung, die **visuelle Segmentierung**, wird von Schnitt und Kamerabewegung vorgegeben. Dazu gehört die weiter oben angesprochene Frage, ob Untertitel über einen Schnitt hinaus stehenbleiben dürfen.

#### 2.4.2 Zeilenaufteilung

Bei zweizeiligen Untertiteln ist eine logische Trennung zwischen erster und zweiter Zeile wichtig. Man sollte also nicht einfach die erste Zeile bis zum Anschlag füllen, sondern sich überlegen, wie man einen Satz so trennen kann, dass der Leser nicht verwirrt wird (englische Beispiele in Ivarsson / Carroll 1998: 76-78).



Wie würden Sie folgende Sätze trennen? Sie sollen weder gekürzt noch gesplittet werden, nur für einen Untertitel getrennt.

Es ist ziemlich blöd, da Erik einfach kein Schweißer ist. (*Zusammen!* 10:13:36)

Ich heiße Joyce. Du hast den Marshmallow-Pudding noch nicht probiert ... (*Edward mit den Scherenhänden* 10:35:45)

Weißt du, sie hat als Beraterin angefangen, genau wie ich. (*Edward mit den Scherenhänden* 10:50:31)

Wenn Sie ganz unsicher sind, wie Sie anfangen sollen: Gute Beispiele für eine Verbesserung der Zeilenaufteilung finden sich bei Hinderer 2009: 299-304.

Man sollte ein gutes Gefühl für die Zeilenaufteilung entwickeln, ohne immer das Filmbild anschauen zu müssen. Wenn der Untertitel schon im Bild steht, ist es jedoch einfacher zu entscheiden, ob die Zeilenaufteilung gut ist. Die folgenden Screenshots stammen aus dem Schülerfilm *Die Kunst des Spickens* von Daniel Wolf und Daniel Frei.



Was stört Sie an den einzelnen Beispielen? Oder sind nicht alle schlecht?

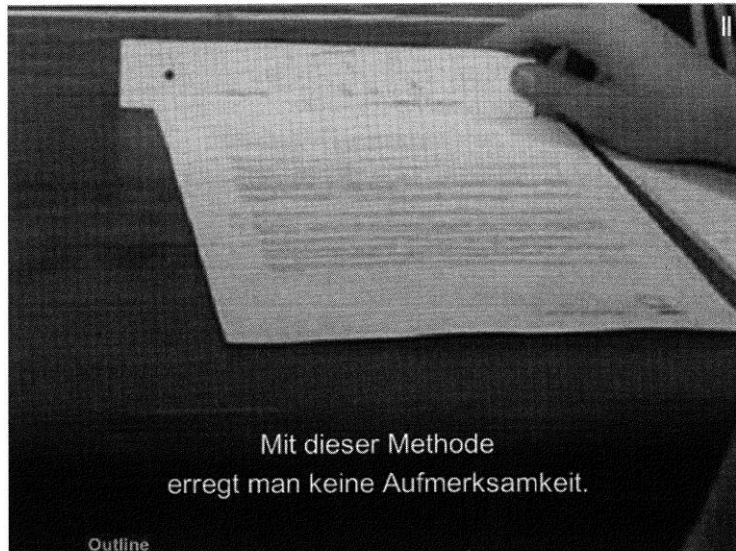


Abbildung 10: Zeilenaufteilung (*Die Kunst des Spickens*)

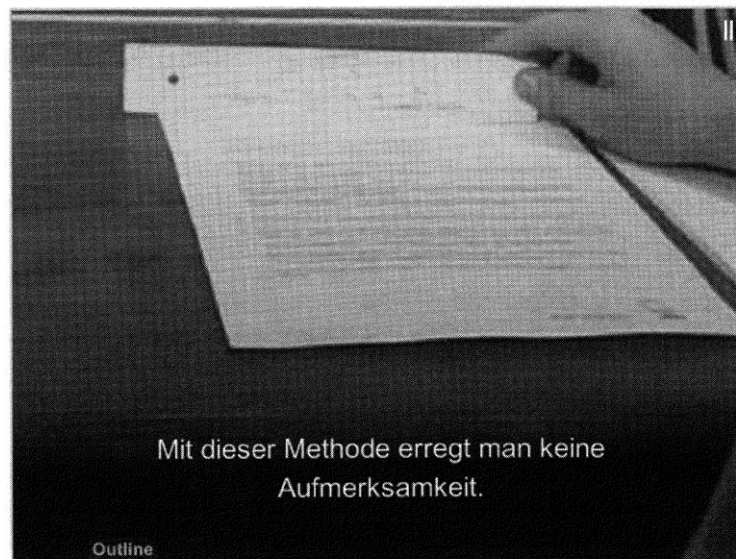


Abbildung 11: Zeilenaufteilung (*Die Kunst des Spickens*)

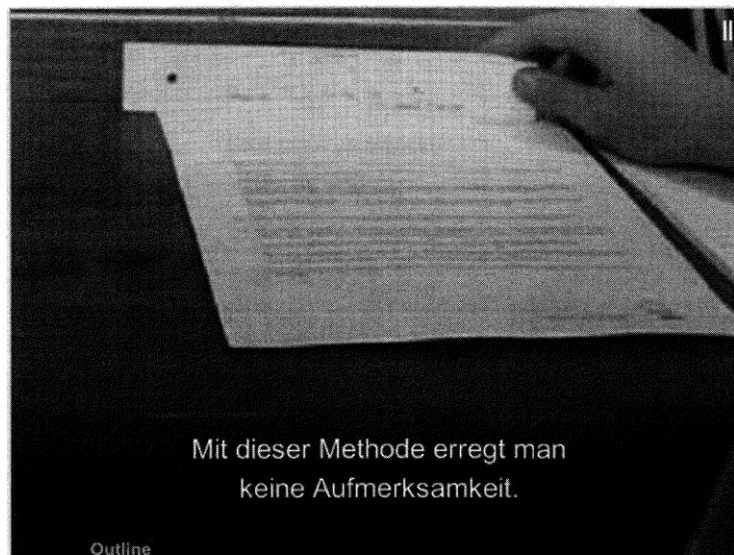


Abbildung 12: Zeilenaufteilung (*Die Kunst des Spickens*)

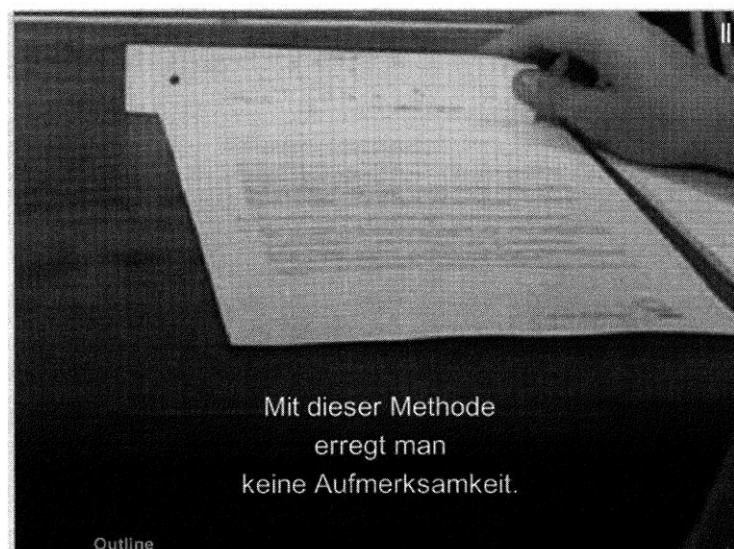


Abbildung 13: Zeilenaufteilung (*Die Kunst des Spickens*)

Am Anfang übt man am besten mit langen Sätzen, die man einfach in einen Film im Untertitelungsprogramm eingibt. Das kann ruhig ein selbst erfundener Trivia Track sein.

### 2.4.3 Bearbeitendes Übersetzen

Beim Übersetzen der Untertitel vom Dialogbuch ausgehend muss gekürzt werden. Natürlich gibt es auch kurze Ausrufe und Einwortsätze, für die man reichlich Zeit zur Verfügung hat, doch der Normalfall sind lange Sätze, für die keine lange Standzeit zur Verfügung steht.



Wer sich zunächst ein bisschen im Trockenschwimmen üben möchte, kann einen beliebigen Text nehmen (am besten ein Drehbuch oder ein Theaterstück) und folgende Übungen zur Textgestaltung bei Untertiteln machen:

- Stufenweises Kürzen: Schritt für Schritt wird immer mehr weggenommen / ersetzt;
- Radikales Kürzen „am Text“: Wegstreichen, was auch immer weg kann, aber nicht ersetzen;
- Umschreibendes Kürzen: Möglichst anders formulieren (bei SDH-Untertiteln nicht sinnvoll) oder verkürzte Synonyme finden;
- Syntaxübung: Die Syntax für die Untertitel ändern, die Lexik möglichst beibehalten;
- So lang wie möglich: Untertitel so ausführlich wie möglich gestalten; den Platz vollständig nutzen.

#### 2.4.3.1 Kürzungen

Es gibt zwei Möglichkeiten, den Text für Untertitel zu kürzen: die **Verdichtung** und die **Auslassung** von Textteilen (Buhr 2003: 56). Schon bei der Verdichtung muss der Untertitler aufpassen, damit sich keine ungewollte Bedeutungsverschiebung ergibt. Die Sätze sollten immer wohlgeformt und eindeutig sein. Falls die Untertitel Korrektur gelesen werden, können sich sonst bei einer gut gemeinten stilistischen Verbesserung Sinnfehler einschleichen.

Typische Ratschläge, die man besonders dem Anfänger mit auf den Weg gibt, finden sich in ausführlicher Form in Ivarsson und Carroll (1998: 85-91) und zusammengefasst bei Nagel (2009: 68). Im Wesentlichen handelt es sich um folgende Verfahren:

- Verkürzung der Syntax
- Passiv wird zu Aktiv
- Indirekte Fragen werden zu direkten Fragen
- Doppelte Verneinung zur positiven Äußerung
- Sinngemäße Zusammenfassung
- Präteritum statt Perfekt



Diese Verfahren werden auch in intralingualen Untertiteln angewendet. Beim interlingualen Untertiteln findet immer gleichzeitig die Übersetzung aus der Ausgangs- in die Zielsprache statt. Suchen Sie in den Drehbüchern, die Sie bereits für die vorhergehende Übung benutzt haben, nach Sätzen, an denen Sie diese Verfahren üben können. Je nach Ausgangssprache sind die einzelnen Erscheinungen unterschiedlich häufig.

Auslassungen sind oft einfacher zu bewerkstelligen; auch die Entscheidung dafür oder dagegen ist meist nicht kompliziert. Füllwörter wie „äh“ und Begrüßungs-

formeln wie „hallo“ kann man in vielen Fällen weglassen. Wenn der Zuschauer mit den Filmfiguren bereits vertraut ist, also im späteren Fortlauf des Filmes, können auch oft die Namen der Figuren in der Anrede weggelassen werden. Bei all diesen Verfahren gilt aber, dass es in der Verantwortung des Untertitlers liegt zu entscheiden, ob man etwas auslassen kann oder ob es in der jeweiligen kommunikativen Situation wichtig ist. Faustregeln bieten sich hier nicht an.



Nachfolgend finden Sie Textbeispiele aus Drehbüchern. Versuchen Sie, daraus Untertitel anzufertigen! Es wurden absichtlich komplexe Sätze ausgewählt.

Man in line: We saw the Fellini film last Tuesday. It is not one of his best. It lacks a cohesive structure. You know, you get the feeling that he's not absolutely sure what it is he wants to say. (*Annie Hall*. Allen 14) (drei Untertitel)

Annie: Sadie? Oh, well, Sadie ... (*Laughing*) Sadie met Grammy through, uh, through Grammy's brother George. Uh, George was real sweet, you know, he had that thing. What is that thing where you, uh, where you, uh, fall asleep in the middle of a sentence, you know – what is it? Uh ... (*Annie Hall*. Allen 37) (vier Untertitel)

Ed: Now everyone, when he walks on the stage, treat him normal. I know Bela Lugosi is a world-famous star, and you're all a little excited, but we're professionals. (*Ed Wood* 36) (drei Untertitel)

Aunt Em: And what was he doing here in the first place? That's what I want to know. What's a man like you messing around with a black boy like Thomas for? Are you some kind of pervert, or what? (*Smoke*, Auster 58) (zwei Untertitel)



Vielleicht hilft es Ihnen, bei den ersten beiden Textstellen einen Blick auf das deutsche Drehbuch zu werfen. Der Text folgt; probieren Sie die Aufgabe aber zunächst ohne diese Hilfe.

Mann in der Schlange: Wir haben letzten Dienstag den Fellini gesehen, der gehört nicht zu seinen besten Filmen, er hat keine kohäsive Struktur. Man hat das Gefühl, er ist sich selbst nicht so sicher, was er sagen will. (*Der Stadtneurotiker*. Allen deutsch 23).

Annie: Sadie? Sadie, naja (lacht) also Sadie kam mit Grammy durch äh, den Bruder von Grammy, George, zusammen. Hm, und George, der war ja wirklich niedlich, wissen Sie (gestikuliert), er hatte diese ... diese Dings, diese ... wie nennt man das, wenn man mitten im Satz einschläft, Sie wissen, diese ... äh ... (*Der Stadtneurotiker* 57-58).

Hat Ihnen die deutsche Fassung geholfen? Vielleicht hat sie Sie ja auch nur verwirrt. Wenn eine DVD mit Originalsprache und deutscher Fassung angeboten wird, sollten die deutschen Untertitel aber zu beiden Fassungen einigermaßen passen. Sie werden sowohl von Hörgeschädigten genutzt als auch von Sprachlernern; das heißt, die einen Zuschauer schalten sie als intralinguale Untertitel an und die anderen als interlinguale.



### 2.4.3.2 Andere Übersetzungsprobleme

Interlinguale Übersetzung ist eine Sonderform der Übersetzung und das bedeutet, dass man alles, was man von anderen Übersetzungen weiß, auch dort anwenden kann. Der Platzmangel führt dazu, dass man mit ihnen nicht so freizügig umgehen kann wie bei anderen Texten. Aber prinzipiell kann man sämtliche möglichen Übersetzungsverfahren selbstverständlich nutzen (dazu Nagel 2009: 66-67). Bei lexikalischen Übersetzungsverfahren ist dies etwas einfacher, da oft nur die Wortebene betroffen ist. Besonders die im *Handbuch Translation* unter „Einzelphänomene“ aufgeführten Probleme und Verfahren (ebd. 278-300) spielen auch bei der Untertitelung eine Rolle. Eine ausführliche Untersuchung zu typischen Übersetzungsverfahren bei der Untertitelung bietet Gottlieb (1992: 166).



Zu den dort angeführten Phänomenen gehören Sprachvarietäten, Metaphern, Wortspiele, Realia, Strategien des geschlechtsneutralen Ausdrucks, Eigennamen und Maßeinheiten. Informieren Sie sich über die Übersetzungsprobleme, die im Zusammenhang mit diesen Phänomenen immer wieder genannt werden! Wo könnten solche Fragen bei der Untertitelung auftreten? Beachten Sie auch, dass man die betreffende Realie vielleicht im Bild sehen kann und dass Wortspiele gern auch im Bild dargestellt werden, besonders in Trickfilmen!<sup>3</sup>

### 2.4.4 Gestaltung

Die grundlegende Gestaltung der Untertitel wird im Vorhinein festgelegt, kann aber bei einem Untertitelungsprogramm immer wieder geändert werden. Man kann dort zum Beispiel folgende grundlegenden Parameter bearbeiten: Schriftart, Schriftgröße und Platzierung der Schrift. Untertitelungsprogramme haben eine Standardeinstellung, mit der man als Anfänger arbeiten sollte und die auch für viele professionelle Aufgaben gut ausreicht. Firmen und Sender haben für die Gestaltung Konventionen und Richtlinien, an die sich der Untertitler halten muss (dazu Nagel 2009: 94ff und Hinderer 2009: 288ff.; ein ausführlicher und oft zitierter Versuch, allgemeingültige Richtlinien für Untertitel festzulegen, ist Karmitoglou 1998).

Untertitel sollen ohne Anstrengung lesbar sein und das Filmbild nicht stören – das ist eigentlich selbstverständlich. Dafür sorgt zunächst die Wahl einer gut lesbaren Schrift. Größe und Schriftart sollen so gewählt sein, dass die Untertitel gut zu lesen sind, aber nicht zu dominant wirken. Die einzelnen Wörter müssen klar und deutlich voneinander getrennt sein.

Normalerweise erscheinen Untertitel in weißer Schrift. Vor einem weißen oder sonstigen sehr hellen Hintergrund ist das allerdings sinnlos, so dass man in diesem Fall die Untertitel entweder mit einer Umrandung versieht oder in eine schwarze Box stellt. Solche Formatierungen funktionieren in der Untertitelungssoftware genauso wie bei einem Textverarbeitungsprogramm, sind also heute nicht mehr aufwändig oder schwer zu erlernen. Wie man in den folgenden Beispielen sieht, sind manchmal unterschiedliche Lösungen gleich gut. Diesmal stammen die Bilder aus einem *Krazy-Kat*-Trickfilm von 1916.

<sup>3</sup> Generell zu Humor und Untertitelung siehe Chiaro 2006.



Abbildung 14:  
Zentrierter weißer  
Untertitel auf grauem  
Grund  
(Krazy Kat)



Abbildung 15:  
Zentrierter weißer  
Untertitel mit  
Drop Shadow  
(Krazy Kat)



Abbildung 16:  
Zentrierter weißer  
Untertitel mit Box  
(Krazy Kat)

Diese Form der Gestaltung hat sich weitestgehend durchgesetzt. In fast allen Filmen findet man heute Untertitel in einer weißen, serifenlosen Schrift, die an Stellen mit hellem Hintergrund eine Umrandung bekommt. An bestimmten Stellen wird Kursivschrift zur Markierung verwendet; wo genau, hängt allerdings von den Richtlinien der Untertitelungsfirma oder Sender ab. Im Allgemeinen werden mit Kursivschrift Stimmen aus Radio oder Fernsehen markiert; in manchen Filmen werden Liedtexte kursiv gesetzt (Ivarsson / Carroll 1998: 118; Nagel 2009: 96).

Was die Platzierung der Untertitel im Bild betrifft, so kommt man als Laie zunächst nicht auf den Gedanken, dass es darüber eine Diskussion geben könnte. Zentrierte Untertitel sind der Normalfall. Die Frage, ob Untertitel zentriert sein sollen oder lieber linksbündig, spaltet jedoch die Gemüter. Bei Dialogzeilen ist die linksbündige Variante besser lesbar, weil dann beide Dialogstimmen auf gleicher Höhe anfangen (Ivarsson / Carroll 1998: 50). In Spielfilmen werden trotzdem zentrierte Untertitel bevorzugt, da der Weg von der im Zentrum der Leinwand stattfindenden Handlung zu den Untertiteln für die Augen des Zuschauers auf diese Art und Weise am kürzesten ist (vgl. Nagel 2009: 62 und 94-98). Es ist nicht üblich, innerhalb eines Films die Untertitelposition zu variieren; dies kommt aber vor, falls im Untertitelbereich wichtige Informationen, zumal Textinformationen, erscheinen. Im nachfolgenden Beispiel könnte man sich auch für Untertitel unter der Bauchbinde entscheiden.



Abbildung 17: Bauchbinde plus Übertitel (*Die Kunst des Spickens*)

Auch in Filmen, in denen in solchen Fällen ein Übertitel gewählt wird, wird der restliche Text untertitelt. Übertitel würden viel zu oft das Gesicht des Sprechers verdecken (Ivarsson / Carroll 1998: 51). Bei den nachfolgenden Screenshots können Sie die Wirkung von Untertitel und Übertitel vergleichen:

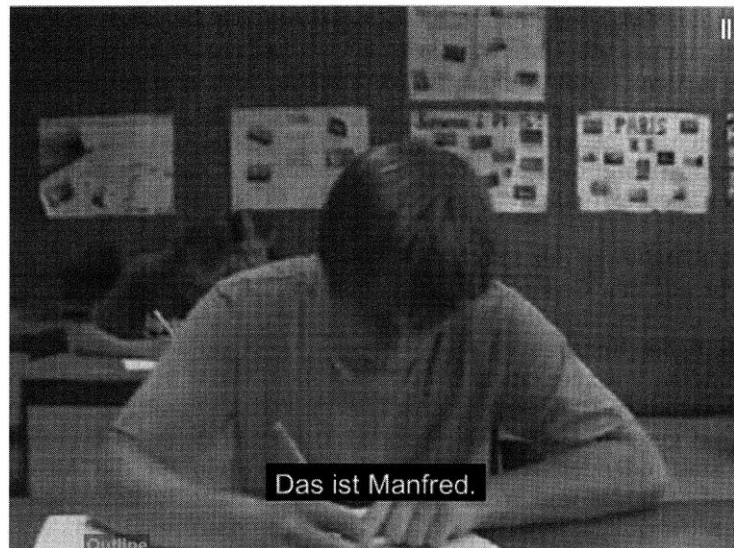



Abbildung 18: Untertitel zentriert (*Die Kunst des Spickens*)



Abbildung 19: Übertitel zentriert (*Die Kunst des Spickens*)

 An welchen Stellen in einem Film bieten sich eher Übertitel bzw. Seitentitel am Bildrand an? Denken Sie hier nicht nur an Spielfilme, sondern auch an Nachrichten und Dokumentarfilme mit Experteninterviews! Warum ist es für Zuschauer trotzdem unangenehm, wenn der Film zwischen Untertiteln und Übertiteln wechselt?

Man kann Untertitel auch rechtsbündig anlegen:



Abbildung 20: Rechtsbündiger Untertitel (*Die Kunst des Spickens*)



Warum wurde dieser Untertitel rechtsbündig gestaltet? Es gibt gute Gründe dafür.




Abbildung 21: Linksbündiger Untertitel (*Die Kunst des Spickens*)



Auch bei diesem Beispiel gibt es einen Grund für die Entscheidung, den Untertitel linksbündig zu gestalten.

Die Gestaltung von Untertiteln hat sich also über die Jahre hinweg vereinheitlicht. Der Zuschauer hat eine Erwartungshaltung entwickelt, wie Untertitel normalerweise aussehen. Er hat eine Textsortenkompetenz für Untertitel entwickelt und muss sich nicht besonders anstrengen, um mit ihnen umzugehen. Sie bieten aber auch keine Überraschungen. Genau das finden manche Untertitler aber ausgesprochen langweilig.


 Lesen Sie zum Vergleich den Abschnitt zur Gestaltung von Untertiteln für Gehörlose im Kapitel zur intralingualen Untertitelung und beschäftigen Sie sich mit den dort abgedruckten Aufgaben!

#### 2.4.4.1 Schriftgestaltung

Bei den bisher in diesem Kapitel abgedruckten Screenshots wurde die serifenlose Schrift Arial verwendet. Schon diese Schrift macht einen unterschiedlichen Eindruck je nachdem, ob sie mit oder ohne Box und mit oder ohne Drop Shadow steht.

Man kann aber, wie bereits erwähnt, bei Untertitelungsprogrammen unterschiedliche Schriftarten einsetzen. Auszeichnungen wie Kursivschrift und Fettdruck können ebenfalls verwendet werden, wobei Fettdruck in Unter- oder Über-titeln nicht üblich ist.

Hin und wieder findet man Zeilen ganz in Großbuchstaben, zum Beispiel wenn ein Warnschild in Großbuchstaben im Bild zu sehen ist und der Inhalt im Untertitel wiedergegeben wird. Von der Möglichkeit, durchgehende Groß- und Kleinschreibung einzusetzen, sollte man aber nur sehr sparsam Gebrauch machen – wenn überhaupt. Grundsätzlich gilt, dass man Groß- und Kleinschreibung so verwenden sollte wie üblich.

 Wie empfinden Sie die Lesbarkeit, wenn nur Groß- oder nur Kleinbuchstaben verwendet werden wie in den beiden folgenden Sätzen? Woran liegt es Ihrer Meinung nach, dass man diese Beispiele unterschiedlich gut lesen kann?

GRUNDSÄTZLICH GILT, DASS MAN GROSS- UND KLEINSCHREIBUNG SO VERWENDEN SOLLTE WIE ÜBLICH.

grundsätzlich gilt, dass man groß- und kleinschreibung so verwenden sollte wie üblich.

In Bereichen wie Typografie, Textgestaltung und Kommunikationsdesign, aber auch in der Lesbarkeitsforschung und im Bereich Wissensvermittlung wird über Schriftqualität geforscht.<sup>4</sup> Nicht jede Schrift liest sich gleich gut. Jede Schrift hat einen anderen Charakter.

Dass im Kino immer eine serifenlose Schrift verwendet wird, hat sich durch die technischen Gegebenheiten entwickelt. Die kleinen Serifen sehen schnell unsauber und ausgefranst aus, wenn die technische Qualität der Untertitel nicht

<sup>4</sup> Gut lesbare Einführungen in das Thema Typografie bieten Bergner, *Grundlagen der Typografie* und Willberg / Forssman, *Erste Hilfe in Typografie*. Und die sollte man wirklich lesen, bevor man allzu tief in den Schriftentopf greift.

sehr gut ist, und das war mit früheren Verfahren nicht zu leisten. Auch im Fernsehen werden aus technischen Gründen serifenlose Schriften für die Untertitel eingesetzt. Es handelt sich dabei stets um Proportionalschriften. Das bedeutet, dass ein „i“ sehr viel weniger Platz benötigt als ein „m“. Bei der klassischen Schreibmaschinenschrift brauchen alle Buchstaben gleich viel Platz.

Serifenlose Schriften lassen sich nicht nur gut auf Filmen fixieren, sie gelten auch als besonders gut lesbar. Leselernbücher werden meist in serifenlosen Schriften gedruckt. Allerdings darf man hier nicht verallgemeinern. Es gibt serifenlose Schriften, bei denen das kleine „l“ und das große „I“ kaum zu unterscheiden sind; bei manchen verschwimmen „r“ und „n“ hintereinander leicht zu einem „m“ (Willberg und Forssman 1999: 21, 28 und 76). Selten gebrauchte serifenlose Schriften wirken auf den ersten Blick fremd und ziehen die Aufmerksamkeit stärker auf sich, als es vermutlich gewollt ist (und ohne dass sich der Leser so richtig darüber im Klaren ist, was ihm seltsam vorkommt).

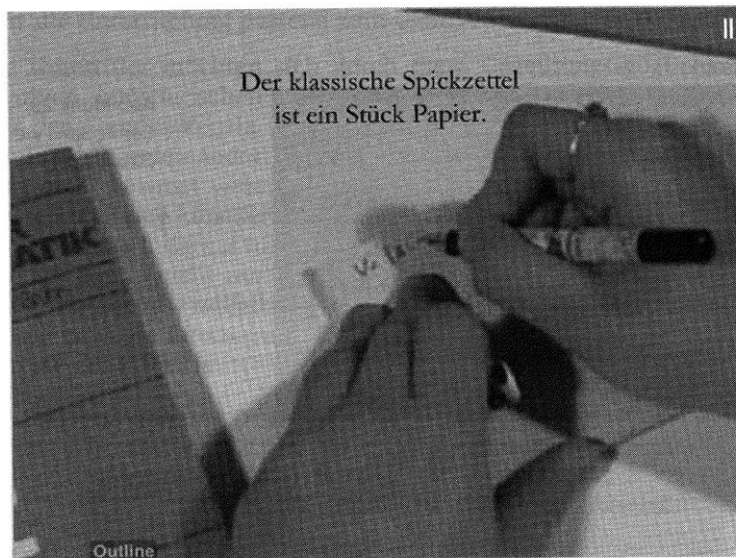


Abbildung 22: Schwarze Serifenschrift (Garamond) als Übertitel  
(*Die Kunst des Spickens*)



Diskutieren Sie dieses Beispiel! Es ist aus unterschiedlichen Gründen problematisch.

Im Internet und auf DVDs herrscht eine größere Schriftvielfalt als im Kino. Man könnte überspitzt sagen, dass alles, was die Untertitelungsprogramme möglich machen, irgendwann und von irgendwem auch gemacht wird.<sup>5</sup>

Wie wir eine Schrift wahrnehmen, hängt auch stark davon ab, wo wir ihr normalerweise begegnen. Es gibt typische Schriften für Zeitungen (also für Fließtext in schmalen Spalten), für Romane (für Fließtext, der über die Seitenbreite

<sup>5</sup> Bei der Aufführung des Films *The Pillow Book* (*Die Bettlektüre*) von Peter Greenaway auf ARTE wurde für die Untertitel bewusst eine kalligraphische Schrift verwendet (vgl. Wahl 2003: 88).

läuft), für Comics (handschriftliche Druckbuchstaben – oder Imitationen davon). Mit den heutigen Untertitelungsprogrammen kann man solche Schriften auch für Untertitel benutzen.



Für welches Filmgenre würden Sie die nachfolgenden Schriften benutzen?

Diese im Internet und für Privatbriefe sehr beliebte Schrift, nämlich *Comic Sans*?

Oder diese *liebliche Handschriftenimitation, Monotype Corsiva*?

Oder ziehen Sie die Standardeinstellung in Word vor, Times New Roman, die man gar nicht mehr mit einer besonderen Textsorte in Verbindung bringt?

Und dann gibt es noch die fast vergessene Schreibmaschinenschrift.



Abbildung 23:  
Comic Sans weiß in Box  
(Krazy Kat)



Abbildung 24:  
Comic Sans schwarz  
(Krazy Kat)



Am besten probieren Sie die unterschiedlichen Schriften an einem ganzen Stück Film aus, wenn Sie etwas Übung im Untertiteln haben. Auf Einzelbildern wirken sie anders als auf einem längeren Film. Nach Arial und Garamond kamen gerade 2 Beispiele in Comic Sans:



Haben Sie schon einmal Filme mit Untertiteln in solchen Schriften gesehen? Wo war das und welche Art Film war das?

Die Frage, ob man beim Untertiteln besondere Schriftarten verwenden will, muss jeder für sich selbst beantworten – beziehungsweise, der Auftraggeber wird entsprechende Richtlinien vorgeben. Es ist selbstverständlich, dass man nicht einfach nur mit den Schriftarten spielen soll, weil es halt möglich ist. Untertitel sind eine Dienstleistung. Die Lesbarkeit muss höchste Priorität haben.



Können Sie sich vorstellen, warum manche Untertitler die Untertitel gern etwas ausgefallener gestalten (abgesehen von dem Versuch, die Schriftarten für die Untertitelung passend zum Genre zu verwenden)?

Manche Untertitler möchten sich durch diese Gestaltungsmöglichkeiten stärker am kreativen, künstlerischen Prozess des Filmschaffens beteiligen und nicht einfach nur den Standardregeln folgen (Foerster 2006). Hier treffen zwei grundsätzliche Haltungen aufeinander: Die eine besagt, dass der beste Untertitel der ist, den man nicht bewusst wahrnimmt. Die andere besagt, dass der Untertitel zum Film passen und eine künstlerische Ergänzung darstellen soll.

Es soll hier noch darauf hingewiesen werden, dass man auch bewegte Untertitel erstellen kann (nicht nur für Karaoke). Der künstlerische Mehrwert solcher Untertitel ist jedoch zweifelhaft. Sie gehen dem Zuschauer ebenso schnell aufs Gemüt wie bewegte Internetseiten – also sehr schnell – und lenken vom Film ab. Im Interesse der Filmschaffenden können sie daher nicht sein.

#### 2.4.4.2 Bauchbinden und Displays



Abbildung 25: Untertiteltes Schild (*Dating: Do's and Don'ts*)

Nicht alles im Film ist gesprochene Sprache. Manchmal erscheinen Schilder im Bild, Briefe, Tagebücher, Zeitungsschlagzeilen, die Informationen enthalten, die der sprachunkundige Zuschauer ebenfalls benötigt. Diese texthaltigen Elemente bezeichnet man als **Displays** (Ivarsson / Carroll 1998: 4).

Für den völlig sprachunkundigen Zuschauer ist die Untertitelung eines Displays oft hilfreich. Nicht alle Schriftstücke in Filmen sind so banal und offensichtlich wie das in diesem Beispiel. Es ist sehr schade, wenn ein gut sichtbarer Untertitel wie ein Paukenschlag auf einen raffiniert versteckten, aber wichtigen Text im Bild aufmerksam macht. Vielleicht merken ja auch nicht alle Zuschauer der Originalversion, dass der Regisseur dort eine Information untergebracht hat. Doch in der zielsprachlichen Version hat der Zuschauer ohne Hilfe gar keine Chance, die Filmstelle zu verstehen und bekommt vielleicht später Probleme mit dem Handlungsverlauf. Solche Erläuterungsverfahren werden nicht nur beim Untertiteln eingesetzt, sondern auch bei der Synchronisation und beim Filmdolmetschen. Eine konsequente Untertitelung von Displays ist allerdings sehr selten, auch wenn es Filme gibt, bei denen die Displays eine wichtige Orientierungsfunktion für den Zuschauer haben (Wahl 2003: 87).



Wie wird das Problem normalerweise in synchronisierten Filmen gelöst?<sup>6</sup>

Unter **Bauchbinden** versteht man kleine Boxen, Streifen oder Spracheinblendungen unten im Bild, in denen zum Beispiel der Name des Sprechers steht. Sie kommen in Dokumentarfilmen und Nachrichtensendungen vor, aber auch in Spielfilmen, wenn dort Nachrichten oder Fernsehinterviews dargestellt werden. Namen muss man natürlich nicht übersetzen, aber man muss sie unter Umständen transkribieren. Dies gilt nicht nur dann, wenn die Ausgangssprache ein anderes Alphabet benutzt. Im Englischen, Französischen und in anderen Sprachen werden beispielsweise russische oder hebräische Wörter anders transkribiert (mit lateinischen Buchstaben wiedergegeben) als im Deutschen. Wenn jedoch Amtsbezeichnungen oder akademische Grade in der Bauchbinde stehen, blendet man immer zeitgleich eine Übersetzung ein (Nagel 2009: 94). Bei dem Beispiel oben wurde nur der gesprochene Text als Übertitel eingeblendet.



Was kann man tun, wenn man gleichzeitig die Übersetzung einer Bauchbinde und den gesprochenen Text untertiteln muss?

#### 2.4.5 Richtlinien

Es war schon mehrfach von Richtlinien unterschiedlicher Firmen für die Untertitelung die Rede. Aber es sind nicht nur Firmen, die Richtlinien vorgeben. Auch Forscher und Berufsverbände beschäftigen sich mit Richtlinien.

Die ESIST (European Association for Studies in Screen Translation) hat einen Kodex für ihre Mitglieder aufgestellt, den „Code of Good Subtitling Practice“. Er wird trotz seiner Länge im Folgenden vollständig zitiert:

<sup>6</sup> Schilder, Briefe etc. kommen in Filmen nicht gehäuft vor. Wer üben will, tut das am besten mit den Comics von Jacques Tardi. Tardi verwendet diesen Kunstgriff sehr oft.

- 1 Subtitlers must always work with a (video, DVD, etc.) copy of the production and, if possible, a copy of the dialogue list.
- 2 It is the subtitler's job to spot the production and translate and write the subtitles in the (foreign) language reputed.
- 3 Translation quality must be high with due consideration of all idiomatic and cultural nuances.
- 4 Straightforward semantic units must be used.
- 5 Where compression of dialogue is necessary, the result must be coherent.
- 6 Subtitle text must be distributed from line to line and page to page in sense blocks and/or grammatical units.
- 7 As far as possible, each subtitle must be semantically self-contained.
- 8 The language register must be appropriate and correspond with the spoken word.
- 9 The language should be (grammatically) 'correct' since subtitles serve as a model for literacy.
- 10 All important written information in the images (signs, notices, etc.) should be translated and incorporated wherever possible.
- 11 Given the fact that any television viewers are hearing-impaired, 'superfluous' information, such as names, interjections from the off, etc., should also be subtitled.
- 12 Songs might be subtitled where relevant.
- 13 Obvious repetition of names and common comprehensible phrases need not always be subtitled.
- 14 The in- and out-time of subtitles must follow the speech rhythm of the film dialogue, taking cuts and sound bridges into consideration.
- 15 Language distribution within and over subtitles must consider cuts and sound bridges; the subtitles must underline surprise or suspense and in no way undermine it.
- 16 The duration of all subtitles within a production must adhere to a regular viewer reading rhythm.
- 17 Spotting must reflect the rhythm of the film.
- 18 No subtitle should appear for less than one second or, with the exception of songs, stay on the screen for longer than seven seconds.
- 19 The number of lines in any subtitle must be limited to two.
- 20 Wherever two lines of unequal length are used, the upper line should preferably be shorter to keep as much of the image free as possible and in left-justified subtitles in order to reduce unnecessary eye movement.
- 21 There must be a close correlation between film dialogue and subtitle content; source language and target language should be synchronised as far as possible.
- 22 There must be a close correlation between film dialogue and the presence of subtitles.
- 23 Each production should be edited by a reviser / editor.
- 24 The (main) subtitler should be acknowledged at the end of the film (or if the credits are at the beginning, then close to the credit for the script writer).
- 25 The year of subtitle production and the copyright for the version should be displayed at the end of the film.

#### **TECHNICAL ASPECTS**

- 1 Subtitles should be highly legible with clear lettering and a font which is easy to read. The characters should have sharp contours and be stable on the screen.
- 2 The position of subtitles should be consistent, e.g.
  - a) centred for film applications;

- b) left-justified or centred for TV and video applications;
  - c) two-person dialogue in one subtitle should be indicated by a dash at the beginning of each line.
- 3 In video applications, character clarity can be enhanced by a drop shadow or semi-transparent or black box behind the subtitles.
  - 4 In laser subtitling, sharp contours and removal of residual emulsion can be achieved by precise alignment of laser beam focus and accurate adjustment of power output.
  - 5 In laser subtitling, the base line must be set accurately for the projection format of the film.
  - 6 The number of characters per line must be compatible with the subtitling system and visible on any screen.
  - 7 Due to the different viewer reading times and the different length of lines for TV/video and film subtitles, TV/video subtitles should be adapted for film application and vice versa. (January, 1998) ([www.esist.org/Code.pdf](http://www.esist.org/Code.pdf))



Ordnen Sie diese Richtlinien den einzelnen Aspekten des Untertitels zu. Welche könnte man auch für andere Formen der audiovisuellen Übersetzung übernehmen?

Bei einer solchen Liste ergeben sich Überschneidungen mit einem generellen berufsethischen Kodex für Übersetzer (wie z. B. beim BDÜ, dem Bundesverband für Dolmetscher und Übersetzer).

## 2.5 Besondere Probleme der Untertitelung

Als Anfänger kann man die vielen Probleme, die die Untertitelung mit sich bringt, kaum überblicken. Man ist zunächst schon froh, wenn man einen Dialogtext einigermaßen gekürzt hat und die Standzeiten einigermaßen hinkommen. Der Umgang mit Schriftarten kommt angehenden Untertitlern im Vergleich leicht vor.

Wirklich gute Untertitel verlangen allerdings mehr. Neben dem geübten Umgang mit der technischen Ebene des Untertitelungsprogramms muss der Untertitler bei der interlingualen Untertitelung auch die übersetzerische Seite kompetent beherrschen.

### 2.5.1 Sprachebenen

Auch wenn wir immer wieder davon sprechen, dass bei der Untertitelung gesprochene in geschriebene Sprache umgewandelt wird: Ganz korrekt ist das nicht. Unter gesprochener Sprache stellen wir uns nämlich die spontan gesprochene Sprache vor, mit all ihren Fehlern, Pausen und unvollständigen Sätzen. Wer einmal ein Transkript, also eine schriftliche Aufzeichnung von spontan geschriebener Sprache gesehen hat, weiß, wie unordentlich wir eigentlich sprechen. Dieser Form der gesprochenen Sprache begegnen wir in Teilen von Dokumentarfilmen (Interviews) und Reality Shows, aber nicht in Spielfilmen oder Fernsehserien. Die gesprochene Sprache in Spielfilmen existiert zunächst als schriftliche Imitation

**Prijevod s hrvatskog na njemački**

Übersetzung aus dem Kroatischen ins Deutsche

Kekez, Hrvoje (2013): *Velikani hrvatske prošlosti*.

Zagreb: Mozaik knjiga, str. 220–237.

## **Ramiro Bujas**

### *... Begründer der wissenschaftlichen Psychologie in Südosteuropa ...*

Vor Ewigkeiten ist es schon Menschen aufgefallen, dass jede Person ihre spezifischen Eigenschaften hat und dass sie sich anders zu sich selbst und zu anderen verhält. Es entstand das Bedürfnis, den Grund für die Entstehung dieser individuellen Eigenschaften der Einzelperson zu erforschen und zu analysieren. Auf diese Art und Weise entstand die Psychologie, wörtlich übersetzt „die Seelenkunde“. Die moderne Psychologie ist eine Natur- und Geisteswissenschaft, die sich mit mentalen Prozessen und ihrem Einfluss auf das Verhalten beschäftigt. Auch kroatische Wissenschaftler leisteten ihren Beitrag zur Entwicklung der gegenwärtigen Psychologie.

Ramiro Bujas, Begründer der kroatischen Psychologie, wurde am 23. August 1879 in Budva geboren. Die Grundschule beendete er in Graz und das Gymnasium in Dubrovnik. Das Studium der Slavistik, Germanistik und der philosophischen Propädeutik begann er 1901 in Graz und beendete es dort 1905. Ein Jahr später schrieb er unter der Betreuung von Alexius Meinong seine Dissertation über den tschakawischen Dialekt. Während des Studiums beschäftigte er sich mit der Meinungs- und Sprachpsychologie im Laboratorium für experimentelle Psychologie bei seinem Mentor Meinong, dem berühmtesten Psychologen jener Zeit.

Nach seiner Rückkehr in die Heimat war er von 1906 bis 1916 Lehrer am Gymnasium in Split. Zwei Jahre später arbeitete er als Lehrer am Gymnasium in Zadar. Nach dem Ersten Weltkrieg 1918 zog er nach Zagreb, wo er das Medizinstudium begann, weil er an der Philosophischen Fakultät keine eigenen psychologischen Forschungen durchführen konnte.

Innerhalb des Physiologischen Instituts der Medizinischen Fakultät in Zagreb gründete er 1920 das Laboratorium für experimentelle Psychologie und 1923 das Psychologische Institut an der Pädagogischen Hochschule. Im Jahr 1929 gründete er schließlich den Lehrstuhl für Psychologie an der Philosophischen Fakultät in Zagreb und institutionalisierte die Psychologie als eine autonome wissenschaftliche Disziplin. Im gleichen Jahr wurde er sogleich außerordentlicher Professor an diesem Lehrstuhl. Im Jahr 1935 wurde er zum ordentlichen Professor gewählt. Während des Zweiten Weltkriegs wurde er jedoch zwangsweise in den Ruhestand versetzt. An die Philosophische Fakultät kehrte er im Jahr 1945 zurück und war dort bis zu seiner Rente 1949 tätig.

Bujas war der Begründer der kroatischen wissenschaftlichen und angewandten Psychologie und er begründete die Psychologie als eine autonome Wissenschaft auf der Basis der empirischen Psychologie. In seiner wissenschaftlichen Arbeit beschäftigte er sich mit zahlreichen Fragen; er erforschte die physikalischen Voraussetzungen des psychogalvanischen Reflexes vom Typ Tarchanov sowie das Seh-, Hör- und Tastempfinden und das Phänomen der physischen und mentalen Müdigkeit. Er beschäftigte sich auch mit der Lesbarkeit verschiedener Schriftarten, der Leistungsbeurteilung in der Schule, dem Schwierigkeitsgrad des Lehrplans und der Kinderintelligenz.

Besonders trat er durch die Begründung der Empfindungstheorie hervor, wonach der Empfindungsreiz als Störung des dynamischen Gleichgewichts zwischen den organischen und umweltbedingten Einflüssen entsteht. Durch seine Förderung der praktischen Bildungsforschungen förderte er auch die Anwendung der Psychologie in der Schule. Zudem förderte er die Anwendung der Psychologie sogar in der Medizin, wo er sich besonders mit der Methode der suggestiven Schmerztherapie bei der Entbindung beschäftigte.

Bujas war bestrebt, die Psychologie als Wissenschaft zu popularisieren. Seine Vorlesungen an der Volkshochschule vor dem Zweiten Weltkrieg haben die Psychologie in der Öffentlichkeit außerordentlich bekannt gemacht.

Während seines Lebens veröffentlichte Bujas zahlreiche wissenschaftliche Arbeiten und Monografien. Darunter zeichnen sich besonders folgende Werke aus: *Uvod u psihologiju* („Einführung in die Psychologie“), veröffentlicht 1932, *Sistemska psihologija* („Systempsychologie“), veröffentlicht 1941, *Dobivanje psihologijskih podataka i njihovo računsko obrađivanje* („Erfassung von psychologischen Daten und ihre rechnerische Bearbeitung“), veröffentlicht 1942. Zudem hat er auch im Jahr 1929 die Zeitschrift *Revija za filozofiju i psihologiju* („Revue für Philosophie und Psychologie“) als Mitbegründer und Redakteur ins Leben gerufen.

Mit seiner Tätigkeit förderte Ramiro Bujas die Entwicklung der wissenschaftlichen Psychologie nicht nur in Kroatien, sondern auch in ganz Südosteuropa. Seit 1970 findet in Kroatien regelmäßig zu Ehren von Ramiro Bujas das internationale wissenschaftliche Symposium „Ramiro Bujas – Tage“ statt und 1976 wurde die Zentralbibliothek für Psychologie „Ramiro Bujas“ gegründet.

Dieser große Wissenschaftler, Begründer der wissenschaftlichen Psychologie in Südosteuropa, verstarb am 03. Oktober 1959 in Zagreb.

## LEBENS LAUF

**23.08.1879:** geboren in Budva in Montenegro

**1901 – 1905:** Studium der Slavistik, Germanistik und der philosophischen Propädeutik in Graz

**1906:** Dissertation im Fach Psychologie in Graz

**1906-1916:** Lehrer am Gymnasium in Split

**1916-1918:** Lehrer am Gymnasium in Zadar

**1918:** Beginn des Medizinstudiums in Zagreb

**1920:** Gründung des Laboratoriums für experimentelle Psychologie am Physiologischen Institut der Medizinischen Fakultät in Zagreb

**1923:** Gründung des Psychologischen Instituts an der Pädagogischen Hochschule in Zagreb

**1929:** Gründung des Lehrstuhls für Psychologie an der Philosophischen Fakultät in Zagreb

**1929:** Ernennung zum außerordentlichen Professor

**1929:** Gründung der Zeitschrift *Revija za filozofiju i psihologiju* („Revue für Philosophie und Psychologie“)

**1932:** Veröffentlichung des Buchs *Uvod u psihologiju* („Einführung in die Psychologie“)

**1935:** Ernennung zum ordentlichen Professor

**1941:** Veröffentlichung des Buchs *Sistemska psihologija* („Systempsychologie“)

**1942:** Veröffentlichung des Buchs *Dobivanje psihologijskih podataka i njihovo računsko obrađivanje* („Erfassung von psychologischen Daten und ihre rechnerische Bearbeitung“)

**03.10.1959:** verstorben in Zagreb



## Vladko Maček

*... Vorsitzender der Kroatischen Bauernpartei nach dem Attentat auf Stjepan Radić ...*



Vladko Maček, einer der prominentesten Anführer des kroatischen Volkes im Königreich Jugoslawien und der Nachfolger des ermordeten Stjepan Radić, wurde am 20. Juli 1879 in Jastrebarsko geboren. Das Jurastudium absolvierte er in Zagreb, wo er 1903 den Dokortitel in Jura erwarb. Nach dem Studienabschluss war Maček im gerichtlichen Dienst in Zagreb, Petrinja, Samobor und Ivanec tätig und später war er Rechtsanwaltsanwärter in Krapina. Im Jahr 1908 eröffnete er seine Anwaltskanzlei in Sveti Ivan Zelina. Im Ersten Weltkrieg kämpfte er als Offizier in der Armee Österreich-Ungarns. Nach dem Kriegsende zog er nach Zagreb und eröffnete dort 1921 seine Anwaltskanzlei.

Maček war Mitglied der Kroatischen Volks- und Bauernpartei (HPSS) seit ihrer Gründung im Jahr 1904 und bereits im Jahr 1906 wurde er zum Mitglied des Zentralausschusses der Partei gewählt und wurde somit eine der Führungspersönlichkeiten der Kroatischen Volks- und Bauernpartei (HPSS). Wegen seiner deutlich geäußerten Standpunkte bezüglich der ungesetzlichen Vereinigung der kroatischen historischen Länder mit dem Königreich Serbien innerhalb des Königreichs der Serben, Kroaten und Slowenen wurde Maček bereits 1919 verhaftet. Während seines Aufenthalts im Gefängnis wurde er zum Vizepräsidenten der Partei HPSS gewählt, um nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis im Jahr 1920 auch zum Vertreter in der Nationalversammlung in Belgrad gewählt zu werden.

Nachdem sich die Kroatische Republikanische Bauernpartei (HRSS) von Stjepan Radić im Jahr 1924 der Bauerninternationale in Moskau angeschlossen hatte, wurde er zusammen mit der gesamten Parteiführung wieder verhaftet. Obwohl er im Gefängnis war, wurde Maček erneut zum Abgeordneten in der Nationalversammlung gewählt. Nachdem die Partei von Radić HRSS in Kroatische Bauernpartei (HSS) umbenannt worden war und in die Regierung des Königreichs der Serben, Kroaten und Slowenen aufgenommen worden war, wurde Maček aus dem Gefängnis entlassen. Im Jahr 1928 wurde er wieder zum Abgeordneten der Nationalversammlung gewählt als einer der Anführer der Oppositionskoalition der Bauernpartei und der demokratischen Partei. Nach dem Attentat auf Radić und andere kroatische Abgeordnete in der Nationalversammlung wurde Maček zum Vorsitzenden der Partei HSS gewählt.

Nach der Einführung der Diktatur des Königs Aleksandar Karađorđević Anfang des Jahres 1929 und nach dem Verbot der Tätigkeit aller Parteien, darunter auch der Partei HSS, war Maček weiterhin bestrebt, die bürgerliche Koalition in Kroatien zusammenzuhalten. Diese Tätigkeit ist besonders im Dokument *Zagrebačke punktacije* („Die Zagreber Punktationen“) aus dem Jahr 1932 hervorgehoben, in dem die Diktatur des Königs Aleksandar und die Übermacht der Serben gegenüber anderen Völkern im Königreich stark kritisiert wurde. Aus diesem Grund wurde er 1933 wieder verhaftet und zu drei Jahren Gefängnis verurteilt, aus dem er 1934 nach der Amnestie des Fürsten Pavle Karađorđević für alle politischen Häftlinge entlassen wurde.

Als Vorsitzender der Partei HSS gewann Maček bei den Wahlen 1935 und 1938 die absolute Mehrheit des kroatischen Volkes, aber die Wahlergebnisse wurden durch Wahltechnik manipuliert. Dennoch ist der Regierungschef des Königreichs Jugoslawien Dragiša Cvetković wegen außenpolitischer Probleme mit Maček in Verhandlung getreten, um die Frage Kroatiens im Königreich Jugoslawien zu lösen. Nach der Übereinkunft von Cvetković und Maček wurde 1939 innerhalb des Königreichs Jugoslawien die Banschaft Kroatien gegründet. Doch die Banschaft war nicht von langer Dauer, weil schon im April 1941 die deutschen Nationalsozialisten Jugoslawien besetzten und die jugoslawische Regierung aus dem Land flüchtete.

Obwohl er von Hitlers Vertretern das Angebot bekam, die Führung des Unabhängigen Staates Kroatien (NDH), eines Nazi-Satellitenstaates, zu übernehmen, lehnte Maček dieses Angebot ab, weil er als überzeugter Demokrat nicht an die Langlebigkeit von Hitlers Ideologie glaubte. Da er der Meinung war, dass die Partei HSS durch den Sieg der Alliierten an die Macht

in Kroatien kommen wird, entschied er sich für „die Politik des Wartens“. Um ihn an seiner politischen Tätigkeit zu hindern, verhaftete ihn die NDH-Regierung im Oktober 1941 und verbrachte ihn in das Konzentrationslager Jasenovac. Seit 1942 war er in Hausarrest auf einem Hof in dem kroatischen Dorf Kupinec.

In der Angst vor der neuen kommunistischen Regierung, die schon vor ihrer Regierungsübernahme begann, Terror gegenüber politischen Gegnern auszuüben, emigrierte Maček zunächst nach Frankreich und später in die USA. Er verstarb am 15. Mai 1964 in Washington und seine sterblichen Überreste wurden 1996 auf den Zagreber Friedhof Mirogoj überführt.

### *Vladko Maček – ein schlauer Kater*

Da er seinen Familiennamen selbst oft fälschlich deklinierte, indem er statt „Mačeku“ „Mačku“ schrieb (Kroatisch für Kater), gaben ihm die damaligen Zeitungen den Spitznamen „Mačak“ („der Kater“). So entstanden zahlreiche Karikaturen, in denen Vladko Maček als Kater dargestellt war. Die großserbische Regierung stellte ihn in ihrer Regimezeitung sogar als einen gefährlichen Raubkater dar, der die unschuldigen serbischen Bauern bedrohte. Das war ein klassisches Beispiel für den Einsatz von Zeitungskarikaturen zu politischen Zwecken, was im damaligen Europa ein häufiger Missbrauch war.

## **LEBENS LAUF**

**20.07.1879:** geboren in Jastrebarsko

**1903:** Promotion der Jura in Zagreb

**1904:** Beitritt zu der Partei HPSS

**1906:** Wahl zum Mitglied des Zentralausschusses der Partei HPSS

**1908:** Eröffnung seiner Anwaltskanzlei in Sveti Ivan Zelina

**1919-1920:** erster Aufenthalt im Gefängnis

**1920:** erste Wahl zum Vertreter in der Nationalversammlung

**1921:** Eröffnung seiner Anwaltskanzlei in Zagreb

**1924-1925:** zweiter Aufenthalt im Gefängnis

**1925:** Wiederwahl zum Abgeordneten in der Nationalversammlung

**1928:** Vorsitzender der Partei HSS nach dem Attentat auf Radić

**1932:** *Zagrebačke punktacije* („Die Zagreber Punktationen“)

**1933-1934:** dritter Aufenthalt im Gefängnis

**1939:** Gründung der Banskraft Kroatien

**1941:** Ablehnung der Führung des Unabhängigen Staates Kroatien

**1941-1942:** Gefangenschaft im Konzentrationslager in Jasenovac

**1942-1945:** Internierung auf dem Hof in Kupinec

**1945:** Emigration

**15.05.1964:** verstorben in Washington

**1996:** Überführung der sterblichen Überreste auf den Zagreber Friedhof Mirogoj



Vorsitzende der Parteien, die die Koalition der Bauernpartei und der demokratischen Partei gebildet haben: links Vladko Maček und in der Mitte Svetozar Pribićević

## Ivan Meštrović

*... der größte kroatische Bildhauer des 20. Jahrhunderts ...*



Der kroatische Bildhauer und Architekt Ivan Meštrović wurde am 15. August 1883 in Vrpolje in Slawonien geboren. Schon als kleiner Junge zeigte er seine Neigung zur Bildhauerei und beschäftigte sich seit seiner Kindheit mit Holzschnitzerei. Zunächst machte er seine Ausbildung in einer Steinmetzwerkstatt in Split, jedoch zog er 1901 zur weiteren Ausbildung nach Wien um. Nach kurzer Zeit schrieb er sich an der Wiener Kunstakademie ein, wo er sich von den damaligen erstklassigen Dozenten viel Wissen aneignete. Während seines Studiums stellte er im Jahr 1903 zum ersten Mal seine Werke bei einer Jugendstilausstellung öffentlich aus. Nach dem Studienabschluss 1906 reiste er in zahlreiche westeuropäische Hauptstädte und erforschte in den dortigen Museen die ägyptische, assyrische und europäische Bildhauerei des Mittelalters und der Renaissance. Besonders beeindruckten ihn die Werke von Michelangelo.

Kurz nach dem Kriegsende im Jahr 1918 kehrte Meštrović in seine Heimat zurück. Damals begann die lange Epoche seiner bildhauerischen Tätigkeit und pädagogischen Arbeit. Fast zwanzig Jahre, 1923 bis 1942, war Meštrović der Direktor der Zagreber Akademie und seit 1934 Mitglied der damaligen Jugoslawischen Akademie der Wissenschaften und Künste. Obwohl er nach dem Anfang des Zweiten Weltkriegs noch immer in Zagreb aktiv und auch Rektor der Akademie war, emigrierte er 1942 wegen Uneinigkeiten mit der neuen Regierung nach Italien und in die Schweiz. Nach dem Kriegsende lud ihn Josip Broz Tito persönlich ein, nach Jugoslawien zurückzukehren, doch Meštrović ging trotzdem 1947 in die Vereinigten

Staaten von Amerika. Zuerst war er Professor für Bildhauerei an der Universität in Syracuse und ab 1955 an der Universität in South Bend.

Die meisten frühen Werke von Meštrović haben symbolische Thematik, die im Geiste des Jugendstils gestaltet ist. Es handelt sich um die Skulpturen *Timor Dei* aus dem Jahr 1905, *Izvor života* („Die Quelle des Lebens“) aus dem Jahr 1907 und *Sjećanje* („Die Erinnerung“) aus dem Jahr 1908. Unter dem Einfluss des Naturalismus Rodins entstand 1905 das bekannte Werk *Zdenac života* („Der Brunnen des Lebens“), das seit 1912 vor dem Gebäude des Kroatischen Nationaltheaters steht. Im Jahr 1908 begann er an seiner monumentalen Plastik *Kosovski ciklus* („Kosovo-Zyklus“) zu arbeiten. Damals entstanden seine berühmtesten Werke wie *Moja majka* („Meine Mutter“), *Kraljević Marko* („Der Prinz Marko“) und *Velika udovica* („Die große Witwe“).

Anfang des Ersten Weltkriegs begann Meštrović, an den Reliefs mit Szenen aus dem Leben Christi zu arbeiten, wobei er Stilrichtungen der Archaisk, der Gotik, des Expressionismus und des Jugendstils anwandte. *Ciklus iz Kristova života* („Der Zyklus aus dem Leben Christi“) beendete er erst im Jahr 1954 und diese Werke werden in der Kapelle Sveti Križ in Kaštelet in Split aufbewahrt.

In den Werken von Meštrović, die im Zeitraum von 1920 bis 1940 entstanden, dominierte die Serie der Frauenakte aus Marmor. Außerdem schuf Meštrović in diesem Zeitraum zahlreiche öffentliche Denkmäler, die einen kräftigen Ausdruck und betonte Umrisse haben. Damals entstanden seine Werke *Grgur Ninski* und *Marko Marulić*, die heute in Split aufbewahrt werden, sowie die Skulpturen von Andrija Medulić und Josip Juraj Strossmayer, die sich an wichtigen Plätzen und Kreuzungen in Zagreb befinden. Meštrović wurde damals als angesehenener und geschätzter Künstler von der Stadtverwaltung Chicago gebeten, für diese Stadt sein berühmtes Werk *Indijanci* („Indianer“) zu erschaffen.

Neben seinen zahlreichen Einzelskulpturen war Meštrović auch für seine Bau- und Bildhauerdenkmäler und -projekte bekannt. Im Zeitraum von 1934 bis 1938 projektierte und baute er das Heim der Künstler in Zagreb und das Werk *Spomenik neznanom junaku* („Denkmal für den unbekannt Helden“), das 1938 auf dem Berg Avala nahe Belgrad aufgestellt wurde. Inspiriert von altkroatischen Kirchen projektierte und baute Meštrović 1938 die Gedenkkirche für den König Zvonimir in Biskupija nahe der Stadt Knin und den Familienpalast in Split (1931-1939). Dieser Palast ist heute die Galerie Ivan Meštrović und dort werden die meisten seiner

Werke aufbewahrt. Der Palast und der umliegende Park seiner Skulpturen bilden eine einzigartige Einheit.

Im Jahr 1952 schenkte Meštrović dem kroatischen Volk seine Familiengrabstätte bzw. die Kirche *des Allerheiligsten Erlösers* in Otavice nahe der Stadt Knin, in der er später nach seinem Wunsch begraben wurde. Diese wichtige Persönlichkeit der Bildhauerei in Kroatien und in der Welt verstarb am 16. Januar 1962 in South Bend in den Vereinigten Staaten von Amerika.

### *Grabstätte und Kirche des Allerheiligsten Erlösers in Otavice*

Die Grabstätte und die Kirche des Allerheiligsten Erlösers in Otavice, inoffizielles Mausoleum von Meštrović, liegt auf einem Hügel oberhalb des Feldes Petrovo Polje in der Herkunftsregion von Ivan Meštrović. In diesem Projekt konnte Meštrović seine eigenen Wünsche und persönlichen Vorstellungen mit seinem künstlerischen Potenzial und seiner Erfahrung vereinigen und realisierte damit dieses Gebäude als Komposition des Gedanklichen, Künstlerischen und Sakralen. Die Arbeiten dauerten von 1926 bis 1931, während die Einrichtung des Gebäudes erst 1937 fertiggestellt wurde. Die Kirche wurde aus dem dortigen Stein gebaut und für den Kappelenboden mit einem mehrfarbigen geometrischen Muster wurde graugrüner Stein aus Belgien verwendet. Der Grundriss basiert auf einem Achteck mit einem eingravierten Kreuz und ist durch eine Kuppel abgedeckt. Zwei wesentliche Inhalte, die den Zweck des Objekts bestimmen, sind der Altar und die Krypta. Sie sind so einkomponiert, dass der zentrale Bereich frei bleibt und durch Beleuchtungselemente, seitliche Fenster und Öffnungen an der Basis der Kuppel betont wird. Der Altar befindet sich in einer Nische und die Krypta unter dem Boden der Kapelle mit einem Grabstein auf dem Boden. Im Innenraum wechseln sich rechteckige und halbkreisförmige Nischen ab und in ihnen steinerne Reliefs mit Darstellungen von Bibelthemen.

Die Bronzreliefs – Portraits von Familienmitgliedern – erschuff Meštrović zur Dekoration der Außenseite der Eingangstür. Während des Heimatkrieges befand sich die Kirche auf dem besetzten Gebiet. Sie diente als Militärstützpunkt der Aggressoren und erlitt erhebliche Schäden. Außer den mechanischen Beschädigungen der Reliefs und Wände wurde das ganze bewegliche Inventar gestohlen, darunter auch die Reliefs aus Bronze.

## LEBENS LAUF

**15.08.1883:** geboren in Vrpolje

**1901:** Beginn der Ausbildung in Wien

**1903:** Teilnahme an der Jugendstilausstellung in Wien

**1912:** Aufstellung des Werks *Zdenac života* („Brunnen des Lebens“) vor dem Gebäude des Kroatischen Nationaltheaters (HNK) in Zagreb

**1918:** Rückkehr in seine Heimat

**1923-1942:** Direktor der Zagreber Kunstakademie

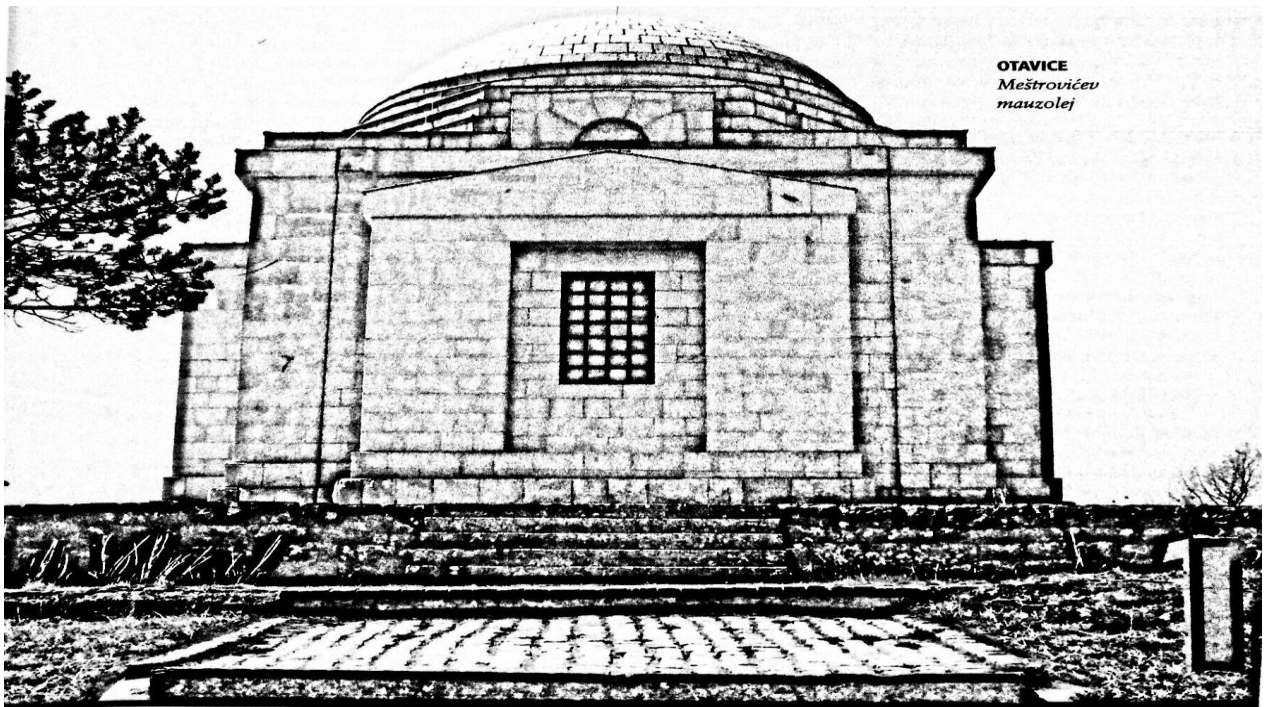
**1934-1938:** Bau des Heims der Künstler in Zagreb

**1938:** Bau der Gedenkkirche des Königs Zvonimir in Biskupija nahe der Stadt Knin

**1947:** Umzug in die USA

**1952:** Mausoleum als Geschenk an das kroatische Volk

**16.1.1962:** verstorben in South Bend in den USA



(OTAVICE  
*Mausoleum  
von Meštrović*)



## Dora Pejačević

... kroatische Komponistin an der Schwelle des Modernismus...



Die vielfach einzigartige kroatische Komponistin Dora Pejačević wurde am 10. September 1885 in Budapest geboren. Ihr Vater war der kroatische Ban Teodor Pejačević und ihre Familie stammte von Parčija ab, dem Sohn des bosnischen Königs Stjepan Dabiša, der 1357 nach Bulgarien floh. Die Familie Pejačević gewann Ende des 18. Jahrhunderts während der Regierungszeit Kaiser Josephs II. an Macht und hatte zahlreiche Ländereien in Slawonien und in Syrmien. Schon als kleines Mädchen erhielt Dora Pejačević auf dem Familiengut ihren ersten Musikunterricht und lernte von ihrem Musiklehrer, dem ungarischen Komponisten Karoly Noszeda, die Grundlagen der Spieltechnik von Klavier und Violine. Im Jahr 1902 zog sie nach Zagreb um und setzte dort ihren Privatunterricht in Violine fort, aber erhielt auch Unterricht in Musiktheorie und Instrumentation. Als sehr begabte junge Musikerin reiste Dora Pejačević 1908 nach Dresden. Beim Meister Percy Sherwood lernte sie Kontrapunkt und Komposition und bei Henri Petri setzte sie ihre Geigenausbildung fort. Während ihres Aufenthalts in Dresden reiste sie auch oft nach München, wo sie bei dem berühmten Walter Courvoisier Komposition lernte. Nach dem Abschluss ihrer Ausbildung 1912 kam sie nach Našice zurück, aber reiste auch weiterhin häufig. Auf diesen Reisen begegnete sie zahlreichen Intellektuellen und Künstlern und erweiterte auf diese Art und Weise ihren Horizont. Nach ihrer Heirat mit Ottomar von Lumbe 1921 zog sie dauerhaft nach München.

Von ihrer Begabung als Komponistin zeugt auch die Tatsache, dass sie schon mit zwölf Jahren begann, Miniaturen für Klavier sowie für Violine und Klavier zu komponieren. Später komponierte sie Kammer- und Orchesterwerke. Ihre Kompositionen beruhten auf der romantischen Tradition, die für neue harmonische Methoden und Vereinigung von Themen und Motiven offen war. Mit ihrer Komposition *Tri pjesme* („Drei Lieder“) aus dem Jahr 1920, die zum Text von Friedrich Nietzsche verfasst wurde, erreichte sie einen Höhepunkt im Bereich der Vokallyrik. Doch im Mittelpunkt ihres Interesses war meisthin das Klavier. Unter ihren Werken stehen die 1919-1920 entstandenen Miniaturen *Dva nokturna* („Zwei Nottornos“) hervor, die durch einen diskreten impressionistischen Ton gekennzeichnet sind. Außerdem zeichnet sich die 1920 komponierte Miniatur *Humoreska i capriccio* („Humoreske und Caprice“) durch Elemente des Grotesken und der ausgeprägten Motorik aus. Ihr Werk *Simfonija u fis-molu* („Symphonie in fis-Moll“), entstanden 1916-1918, ist eine der ersten modernen kroatischen Symphonien und beruht auf der Tradition der romantischen Symphoniekomposition. Dora Pejačević beschäftigte sich auch mit der Musikästhetik und veröffentlichte 1918 einen kürzeren Text unter dem Titel *O programnoj glazbi* („Über die Programmmusik“).

Im Herbst 1922, in Erwartung ihres ersten Kindes, schrieb Dora Pejačević an ihren Ehemann Ottomar von Lumbe einen bedeutungsvollen Abschiedsbrief, in dem sie ihren baldigen Tod erahnte. Dora Pejačević verstarb am 05. März 1923 in München, wenige Wochen nach der Geburt ihres Sohnes Theo. Für ihn verlangte sie die Freiheit und erzieherische Weitläufigkeit sowie die Möglichkeit zur Kunstausbildung und Unabhängigkeit von Eltern und von der Familie. In ihrem Büchertagebuch hinterließ sie eine Liste ihrer Wünsche, aber auch zahlreiche Skizzen für Musikwerke. Sie wurde in der Gruft der Familie Pejačević in Našice beigesetzt.

Dora Pejačević trug mit ihrem raffinierten Musikausdruck deutlich zum Pluralismus der musikalisch-stilistischen Orientierung Anfang des 20. Jahrhunderts in Kroatien sowie zum Beginn der kroatischen musikalischen Moderne und zur Entstehung von neuen professionellen Maßstäben für Komponisten bei.

## LEBENS LAUF

**10.09.1885:** geboren in Budapest

**1902:** Umzug nach Zagreb zum Privatunterricht in Violine

**1908:** Ausbildung in Dresden

**1912:** Rückkehr nach Našice nach dem Abschluss der Ausbildung

**1916-1918:** Komposition *Simfonija u fis-molu* („Symphonie in fis-Moll“)

**1918:** Veröffentlichung des musikästhetischen Textes *O programnoj glazbi* („Über die Programmmusik“)

**1919-1920:** Komposition der Miniaturen *Dva nokturna* („Zwei Nottornos“) und *Humoreska i capriccio* („Humoreske und Caprice“)

**1921:** Umzug nach München nach der Heirat mit Ottomar von Lumbe

05.03.1923: verstorben in München

### *Das Schloss Pejačević in Našice*

Das Fundament des ursprünglichen Schlosses in Našice legte Mitte Januar 1811 der Graf Vincencije Pejačević und 1812 war das Schloss schon fertiggestellt. Das Schloss war im klassizistischen Stil erbaut und kleiner als das heutige. Es hatte einen rechteckigen Grundriss mit neun Fensteröffnungen an der südlichen Eingangsfassade. Der zentrale Teil des Schlosses war durch größere Fenster und den von drei Bogen getragenen Altan hervorgehoben. Nach dem Erdbeben von 1817 wurde das Schloss renoviert. Während der Regierungszeit des Grafen Ladislav Pejačević um das Jahr 1950 wurde eine größere Erneuerung durchgeführt, doch das Aussehen des Schlosses wurde in der Renovierung, die 1965 begann und die der Graf Ferdinand Karlo Rajner führte, völlig verändert. Er vergrößerte das Gebäude, so dass die nördliche und südliche Fassade dreizehn Fensteröffnungen bekam. Wegen der Neigung des Grundstücks hat das Schloss auf der Eingangsseite ein Stockwerk und auf der Seite zum Schlosspark zwei Stockwerke. Das ursprünglich recht dezente klassizistische Schloss wurde in ein repräsentatives Schloss im Stil des Neubarocks mit reichen architektonischen Dekors umgewandelt. Interessant ist, dass sich die Küche in einem separaten Gebäude im Schlosspark befand und dass das Essen

mit einer elektrischen Eisenbahn im unterirdischen Tunnel, der das Schloss mit der Küche verband, befördert wurde. Während des Zweiten Weltkriegs nutzte das deutsche Militär das Schloss und im Keller befand sich das deutsche Militärkrankenhaus. Im Krieg wurden die Fassade und das Dach des Schlosses beschädigt. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts diente das Gebäude unterschiedlichen Zwecken. Heute befinden sich dort das Heimatsmuseum und die Galerie.



## Branko Gavella

... der bedeutsamste kroatische Regisseur und Theaterwissenschaftler ...



Einer der bedeutendsten kroatischen Regisseure und Theaterwissenschaftler der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Branko Gavella, wurde am 28. Juli 1885 in Zagreb geboren. Er studierte Philosophie, Germanistik und Slawistik in Wien und promovierte im Jahr 1908. Nach seiner Rückkehr nach Zagreb nahm Gavella 1909 eine Anstellung in der Universitätsbibliothek an. Schon im nächsten Jahr begann er in der Zagreber deutschen Zeitung *Agramer Tagblatt* und auch in der Zeitschrift *Savremenik* („Zeitgenosse“), Theaterkritiken zu schreiben. Seine Tätigkeit im Kroatischen Nationaltheater in Zagreb begann er 1914 als Regisseur und im Zeitraum von 1922 bis 1926 war er der Direktor des Dramas im Kroatischen Nationaltheater (HNK). Mit der Uraufführung des Theaterstücks *Golgota* von Miroslav Krleža im Jahr 1922 affirmierte sich Gavella als Theaterregisseur. Die Position des Direktors des Dramas im Kroatischen Nationaltheater verließ er 1926 und ging nach Belgrad. Er war bis 1929 Direktor des Dramas im Belgrader Nationaltheater.

Während seines Lebens stellte Gavella 279 Drama- und Opernstücke auf, die in allen südslawischen Theaterzentren sowie in regionalen Theatern Sombor oder Varaždin spielten. Außerdem leitete Gavella zahlreiche Dramen und Opernwerke, die an den Sommerfestspielen in Dubrovnik aufgeführt wurden. Er führte auch in zahlreichen Theaterhäusern in der damaligen Tschechoslowakei, Bulgarien und Italien Regie. Besonders einprägsam waren seine Regieausführungen der Werke von Marin Držić, Tituš Brezovački, Ivan Gundulić, Miroslav

Krleža, Ivo Vojnović, Milan Begović, aber auch der Werke von ausländischen Autoren wie William Shakespeare, Johann Wolfgang Goethe, Luigi Pirandello und Richard Wagner.

Nicht nur als Regisseur, sondern auch als Theaterwissenschaftler wurde Gavella berühmt. Schon 1934 analysierte er in der Zeitschrift *Danas* („Heute“) die ästhetischen Probleme des künstlerischen Schaffens eines Schauspielers. Ab dem Jahr 1950 schrieb Gavella zahlreiche Studien und Essays über kroatische Dramatiker und Dichter. Er beschäftigte sich mit der Theorie der Werke von Marin Držić, Ivan Mažuranić, August Šenoa, Ivo Vojnović und besonders mit den Werken seines Freundes Miroslav Krleža. Diese Aufsätze sind im Buch *Književnost i kazalište* („Literatur und Theater“) zusammengefasst, das posthum im Jahr 1971 veröffentlicht wurde. Außerdem beschäftigte er sich auch mit der Methode der modernen Theaterästhetik und Soziologie und diskutierte dabei auch über die Stilmerkmale der damaligen kroatischen Schauspielerei und fasste seine Überlegungen im Werk *Hrvatsko glumište* („Die kroatische Theaterszene“), veröffentlicht 1953, zusammen.

Kroatien ist ihm zu Dankbarkeit verpflichtet, denn er hat 1950 die Akademie für Theaterkunst in Zagreb gegründet und er war auch 1953 einer der Gründer des Zagreber Dramatheaters, das heute ihm zu Ehren das Dramatheater „Gavella“ heißt. Wegen seiner außerordentlichen Verdienste als Regisseur und Theaterwissenschaftler wurde Gavella 1961 ordentliches Mitglied der damaligen Jugoslawischen Akademie der Wissenschaften und Künste.

Wenn man die Tiefe von Gavellas Ansatz in seiner Arbeit an literarischen Dramatexten und an ihrer Inszenierung auf der Bühne berücksichtigt, kann man folgern, dass er zur Spitze der modernen europäischen Regiekunst gehört. In der kroatischen Theaterwissenschaft ist Gavella einer seiner unbestrittenen Meister.

Branko Gavella, der rastlose kroatische Regisseur und Theaterwissenschaftler, verstarb am 08. April 1962 in seiner Geburtsstadt Zagreb.

## **LEBENS LAUF**

**28.07.1885:** geboren in Zagreb

**1908:** Promotion in Wien

**1910:** erste Theaterkritiken

**1922-1926:** Direktor des Dramas im Kroatischen Nationaltheater (HNK) in Zagreb

**1922:** Uraufführung von Krležas *Golgota*

**1926-1929:** Direktor des Dramas im Nationaltheater in Belgrad

**1934:** Veröffentlichung des Aufsatzes über die ästhetischen Probleme des künstlerischen Schaffens eines Schauspielers

**1950:** Gründung der Akademie für Theaterkunst in Zagreb

**1953:** Veröffentlichung des Werks *Hrvatsko glumište* („Die kroatische Theaterszene“)

**1953:** Mitgründer des Zagreber Dramatheaters

**1961:** Aufnahme als ordentliches Mitglied der damaligen Jugoslawischen Akademie der Wissenschaften und Künste (JAZU)

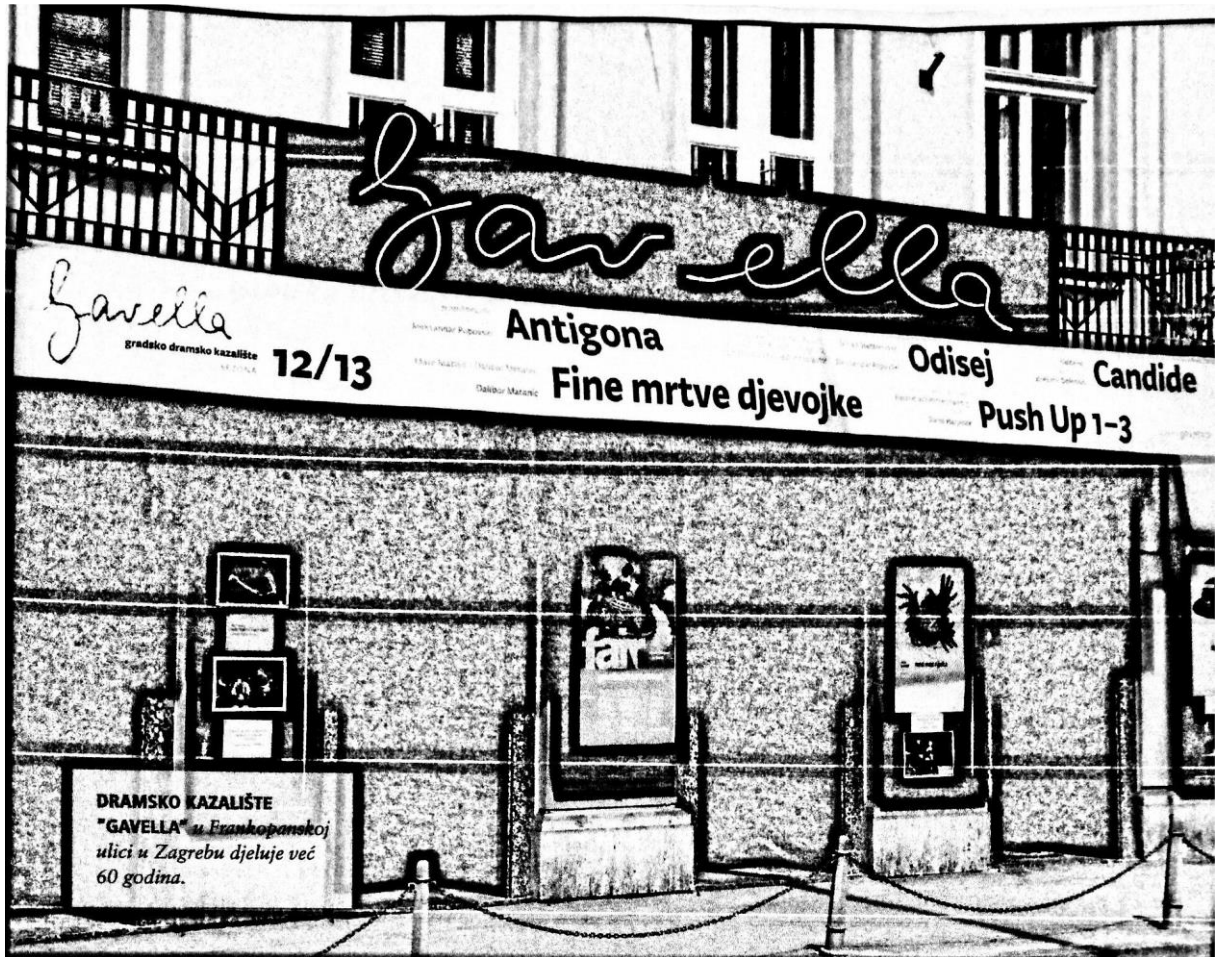
**08.04.1962:** verstorben in Zagreb

**1971:** posthume Veröffentlichung seiner zusammengefassten Aufsätze im Buch *Književnost i kazalište* („Literatur und Theater“)

### **Das Städtische Dramatheater „Gavella“ in Zagreb**

Eine Gruppe von unzufriedenen jungen Schauspielern und Regisseuren des Kroatischen Nationaltheaters in Zagreb, geleitet von Branko Gavella, übernahm am 29. Mai 1953 das Gebäude des „Kleinen Theaters“ in der Frankopanska-Straße und gründete das Zagreber Dramatheater. Da der Theaterraum renoviert werden musste, wurde das Theater für die Zuschauer erst im nächsten Jahr, 1954, mit der Aufführung des Werks *Golgota* von Krleža in der Regie von Branko Gavella eröffnet. Das Zagreber Dramatheater wechselte 1970 seinen Namen zu Ehren seines Gründers zum Dramatheater „Gavella“. Später wurde dem Namen das Attribut „städtisch“ hinzugefügt. In mehr als fünfzig Jahren Tätigkeit und mit mehr als 300 Uraufführungen entwickelte sich das Theater in der Frankopanska-Straße in eines der meist geschätzten und beständigsten Theaterhäuser in Zagreb und in Kroatien. Besonders berühmt sind die Aufführungen der Werke *Jazavac pred sudom* („Der Dachs vor Gericht“) von Petar Kočić, 331 Aufführungen, in der Regie von Vanča Kljaković, danach *Scapinove spletke*

(„Scapins Streiche“) von Molière, 264 Aufführungen, in der Regie von Mladen Škiljan, aber auch *Sokol ga nije volio* („Der Falke mochte ihn nicht“) von Fabijan Šovagović, 220 Aufführungen, in der Regie von Božidar Violić.



## DRAMATHEATER „GAVELLA“

in der Frankopanska-Straße in Zagreb schon  
seit 60 Jahren



## **Janko Polić Kamov**

... *die wahre kroatische Avantgarde...*

Janko Polić Kamov wurde am 17. November 1886 in Rijeka in der Familie des geachteten Kaufmanns Ante Polić, der von Hvar nach Senj und später nach Rijeka umzog, geboren. Seit seiner frühen Jugend zeigte er großes Interesse an der Literatur und las schon als Sechsjähriger gern die Werke von Tadija Smičiklas. Im Alter von acht Jahren gab er zusammen mit seinen Brüdern das literarische Hausblatt *Sokol* („Der Falke“) heraus und führte ein Haustheater auf. In der dritten Klasse wurde er aus dem Gymnasium in Rijeka ausgeschlossen, weil er seinem Griechischlehrer wegen einer schlechten Note ins Gesicht gespuckt hatte. In seiner Gymnasialszeit organisierte er mit seinen Mitschülern Josip Baričević und Mijo Radošević die anarchistische Organisation „Cefas“, die gleichzeitig sowohl eine literarische als auch eine politische Vereinigung war. Die jungen Anarchisten beabsichtigten, Waffen zu besorgen und eine Revolution anzuzetteln, die ganz Kroatien in Bewegung bringen sollte. Doch fiel die Organisation bald auseinander. Nach Intervention durch seinen Vater wurde er in das Konvikt „Ožegovićiana“ aufgenommen und besuchte dort das Gymnasium in Senj. Das recht religiöse Umfeld wirkte auf Polić kontraproduktiv und focht somit seine anarchistische und rebellische Natur zusätzlich an. Nach dem finanziellen Zusammenbruch seines Vaters im Jahr 1902 wurde er aus dem Gymnasium Senj ausgeschlossen und die ganze Familie zog nach Zagreb um.

In Zagreb schrieb er sich in das Gymnasium *Gornjogradska* ein, aber er wurde 1903 ausgeschlossen, weil er zu drei Monaten Gefängnis wegen Demonstrationen gegen den Vizekönig Khuen Herdervary verurteilt wurde. Im Jahr 1904 verschwand er plötzlich und schloss sich einer Theaterwandertruppe an, mit der er durch Dalmatien, Bosnien, Montenegro und Slawonien reiste. In der Gruppe war er Souffleur und Nebendarsteller. Auf den Tourneen hatte seine Gesundheit wegen seiner ungesunden Lebensweise und des Alkoholkonsums Schaden erlitten. Deswegen kehrte er 1905 nach Zagreb zurück.

Im selben Jahr begann er seine Reise ins Ausland. Zuerst besuchte er seinen Bruder Milutin in Venedig, der anerkannter Musiker war und die dortige Akademie besuchte. In Venedig besuchte er Theater, Bibliotheken und Galerien und finanzierte sich durch seine Einkünfte als Korrespondent für die Zeitschrift *Polet* („Der Aufschwung“). Er reiste durch ganz Norditalien und versuchte, seine Texte in dortigen Literaturzeitschriften zu veröffentlichen. Gerade zu dieser Zeit nahm er den Zusatznamen Kamov nach der biblischen Figur Kam an.

Nachdem er fast das ganze nördliche und zentrale Italien bereist hatte, reiste Kamov 1907 nach Marseille und war dort von den Opern und Konzerten begeistert. Im Jahr 1909 kehrte er wegen einer Krankheit nach Zagreb zurück, aber ging schon im nächsten Jahr auf seine letzte Reise. Über Genua und Marseille reiste er nach Barcelona, das ihn mit seiner bildnerischen und literarischen Tradition begeisterte. Am 10. August 1910 schrieb er seinem Bruder Milutin, dass er schwer krank ist. Neun Tage später verstarb er im Krankenhaus „Santa Cruz“ in Barcelona, wo er am Krankenhausfriedhof in einer namenlosen Grabstätte begraben wurde.

Janko Polić Kamov wirkte im Zeitalter der kroatischen Moderne, als sich die kroatische Literatur den damaligen europäischen Trends anschloss. Er schrieb Gedichte, Novellen, Romane und Dramen. Im Jahr 1905 schrieb er die Gedichtsammlung *Psovka* („Der Fluch“), die er zwei Jahre später veröffentlichte. Außerdem veröffentlichte er im Jahr 1907 die Gedichtsammlung *Ištipana hartija* („Zerknülltes Papier“). Seine Poesie ist mit der Ästhetik des Hässlichen, der rohen Triebe und des anarchischen Protests von Baudelaire verwandt. Somit war Kamov ein antiaufklärerischer und antirationalistischer Schriftsteller, der die individuelle geistliche und körperliche Erfahrung bevorzugte. Seine bekanntesten Dramen sind *Na rođenoj grudi* („Auf der Heimatscholle“), veröffentlicht 1907, *Tragedija mozgovna* („Tragödie der Gehirne“), veröffentlicht 1907, *Čovječanstvo* („Die Menschheit“), veröffentlicht 1908, *Samostanske drame* („Klosterdramen“), veröffentlicht 1909 und *Mamino srce* („Das Mutterherz“), veröffentlicht 1907. Seine Novellistik ist durch Feuilleton Elemente und analytische Kommentare gekennzeichnet und die meisten seiner Novellen wurden 1914 in der Sammlung *Časkanja* („Das Geplauder“) veröffentlicht. Den Roman *Isušena kaljuža* („Die ausgetrocknete Schlammgrube“) schrieb Kamov von 1907 bis 1909, aber er wurde erst im Jahr 1957 veröffentlicht.

## **LEBENS LAUF**

**17.11.1886:** geboren in Rijeka

**1899:** Ausschluss aus dem Gymnasium Rijeka

**1899:** Gründung der anarchistischen Organisation „Cefas“

**1902:** Ausschluss aus dem Gymnasium Senj

**1903:** Ausschluss aus dem Zagreber Gymnasium *Gornjogradska*

**1904-1905:** Reise mit einer Theaterwandertruppe

**1905-1909:** Reise durch Norditalien und Südfrankreich

**1907:** Veröffentlichung der Gedichtsammlung *Psovka* („Der Fluch“)

**1907:** Veröffentlichung der Gedichtsammlung *Ištipana hartija* („Zerknülltes Papier“);  
Veröffentlichung der Dramen *Na rođenoj grudi* („Auf der Heimatscholle“) und *Tragedija mozgova* („Tragödie der Gehirne“)

**1907-1909:** Entstehung des Romans *Isušena kaljuža* („Die ausgetrocknete Schlammgrube“)

**1908:** Entstehung des Dramas *Čovječanstvo* („Die Menschheit“)

**1909:** Entstehung der Dramen *Samostanske drame* („Klosterdramen“)

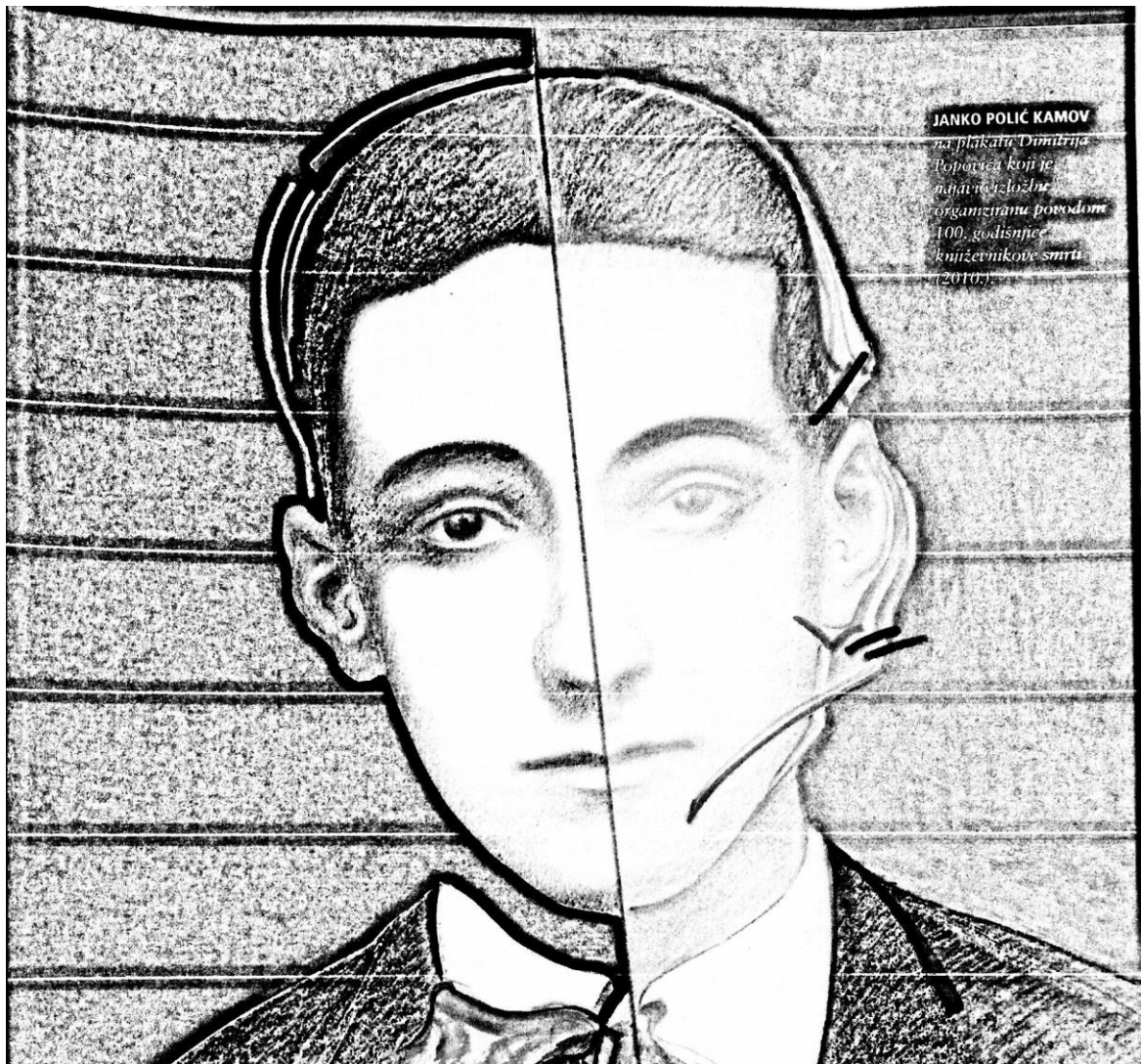
**1910:** Reise nach Spanien

**1910:** Entstehung des Dramas *Mamino srce* („Das Mutterherz“)

**um den 19.8.1910:** verstorben in Barcelona

**1914:** posthume Veröffentlichung der Novellensammlung *Časkanja* („Das Geplauder“)

**1957:** posthume Veröffentlichung des Romans *Isušena kaljuža* („Die ausgetrocknete Schlammgrube“)



## JANKO POLIĆ KAMOV

auf dem Plakat von Dimitrije Popović, der eine Ausstellung zum Anlass des 100. Todesjahr des Schriftstellers 2010 bewarb.

### *Isušena kaljuža* („Die ausgetrocknete Schlammgrube“)

Kamovs Roman *Isušena kaljuža* („Die ausgetrocknete Schlammgrube“) ist eine eigenartige Synthese seiner literarischen Bestrebungen, im Bezug auf die avantgardistischen Erzähltechniken und seine Thematisierung. Der Roman problematisiert die existenzielle, ontologische und historische Erfahrung eines Wesens in einer Welt, die immer mehr verfremdet. Es handelt sich um eine Welt, in der die alte Hierarchie der Werte in Zweifel gerät und in der eine atomisierte Persönlichkeit in ihrem verwirrten und destruktiven Tun versucht, eine gesündere, andersartige und neue Lebenszene herzustellen. Das ist auf eine Art und Weise

die Vorwegnahme der Errungenschaften von James Joyce oder Marcel Proust. Kamov hat mit diesem Roman die zu dieser Zeit in Europa entstandenen avantgardistischen Prozesse antizipiert und in einem besonderen Sinne eingeleitet. Auf jeden Fall ist Janko Polić Kamov die wahre kroatische Avantgarde – gerade nach den schulischen Elementen des avantgardistischen Paradigmas. Sein Schreiben ist durch Aktivismus, Antagonismus, Nihilismus und Agonismus gekennzeichnet. Mit seinen Ideen ist Kamov revolutionär und mit seinem Schaffen und seiner Lebensweise leitete er die kroatische literarische Avantgarde im vollen Sinne des Wortes ein.

## Fran Galović

... *Höhepunkte der modernen Mundartlyrik...*



Als einer der besten Dichter der Moderne, der den Stil dieser progressiven Epoche in der Literatur erfolgreich mit der Ausdrucksweise in Mundart verband, wurde Fran Galović am 20. Juli 1887 in Peteranec nahe der Stadt Koprivnica geboren. Das Studium der Slawistik und der klassischen Philologie schloss er 1913 in Zagreb ab und bekam eine Stelle am II. Realgymnasium. Dort arbeitete er bis 1914 bzw. bis zum Anfang des Ersten Weltkriegs, als er eingezogen wurde.

Schon während des Studiums war Galović ein wichtiges Mitglied der kroatischen rechtlich-liberalen Bewegung. Er gründete das Blatt *Mlada Hrvatska* („Das junge Kroatien“) und begann mit seiner Veröffentlichung. Zu dieser Zeit begann er mit der intensiveren literarischen und literaturkritischen Tätigkeit. Er schrieb schon 1907 die Erzählung *U jesenjem sutonu* („In der herbstlichen Dämmerung“) und im nächsten Jahr die Erzählungen *U sutonu* („In der Dämmerung“) und *Marica*. Diese ersten Erzählungen haben überwiegend realistische und naturalistische Merkmale. Den Übergang zur Moderne bemerkt man schon in der Novelle *Svekar* („Der Schwiegervater“) aus dem Jahr 1912 und besonders in den Erzählungen *Začarano ogledalo* („Der verzauberte Spiegel“), veröffentlicht 1913 und *Ispovijed* („Die Beichte“), veröffentlicht 1914, die durch spezifisch avantgardistische Erzählmerkmale gekennzeichnet sind.

Gleichzeitig begann Galović Einakter zu schreiben. Schon 1907 veröffentlichte er seinen Einakter *Tamara*, der im selben Jahr inszeniert wurde. Im selben Jahr wurde auch sein zweiter Einakter *Grijež* („Die Sünde“) inszeniert. Im nächsten Jahr beendete Galović seine historische Trilogie über den Untergang des kroatischen Königreichs unter dem Titel *Mors regni*. Während seines kurzen Lebens schrieb Galović insgesamt etwa dreißig Dramen, die unterschiedliche Motive thematisierten. Die Motive der Liebe und des Todes thematisierte er im erwähnten Drama *Tamara*, das Motiv der Bekehrung einer Sünderin im Drama *Marija Magdalena* (1912), verschiedene bäuerliche Motive in den Dramen *Pred zoru* („Vor der

Morgenröte“), veröffentlicht 1908 und *Mati* („Die Mutter“), veröffentlicht 1908, aber auch Motive des Arbeiterlebens im Drama *Sodoma* („Sodom“), veröffentlicht 1911. Seine Dramen sind durch Einflüsse des kroatischen Dramaschaffens, aber auch durch Einflüsse der damaligen großen Persönlichkeiten und Dramatiker wie Henrik Ibsen, Oscar Wilde und Johann August Strindberg gekennzeichnet.

Die Höhepunkte des literarischen Schaffens von Galović waren in der Mundartlyrik, obwohl er seine Lyrik ursprünglich auf Stokawisch schrieb. In der stokawischen Lyrik waren vorwiegend Matoš und Vidrić seine Vorbilder. Seine einzige veröffentlichte Gedichtsammlung ist die Sammlung *Četiri grada* („Vier Städte“) aus dem Jahr 1913. Im bekannten Sammelwerk *Hrvatska mlada lirika* („Kroatische junge Lyrik“) aus dem Jahr 1914 befinden sich sogar neun seiner Gedichte. Doch den Höhepunkt seines lyrischen Ausdrucks erreichte Galović in der Mundartlyrik. Sein Gedichtzyklus in der kajkawischen Mundart *Z mojih bregov* („Von meinen Hügeln“), der 1925 in der Zeitschrift *Književna republika* („Die literarische Republik“) veröffentlicht wurde, wird als Höhepunkt der Moderne in der Mundartlyrik betrachtet. In diesem Zyklus zeigte Galović seine große Begabung.

Obwohl er während seines Lebens nur vier Werke veröffentlichte und der größte Teil seines Schaffens in handgeschriebener Form blieb, fand sein literarisches Werk Wertschätzung. Dies ermöglichte Julije Benešić mit der Veröffentlichung seiner gesammelten Werke im Jahr 1942.

Fran Galović, der Dichter der kroatischen Moderne, verstarb tragisch Anfang des Ersten Weltkriegs am 26. Oktober 1914 im Ort Radenković in Serbien.

### **Tod im achtundzwanzigsten Lebensjahr**

Es ist interessant, dass Fran Galović in seinem achtundzwanzigsten Lebensjahr verstarb, genauso wie zahlreiche andere Künstler – Jim Morrison, Janis Joplin und Amy Winehouse. Fran Galović wurde nämlich schon Anfang des Ersten Weltkriegs als Fahnenjunker der Reserve im 27. Infanterieregiment der Heimwehr mobilisiert und aus Sisak auf das serbische Schlachtfeld geschickt. Dort kam er am 26. Oktober 1914 zwischen 10 und 11 Uhr ums Leben. Er wurde mit einem Schuss aus einem Maschinengewehr erschossen und verstarb in der Nähe des Ortes Radenković in Mačva im Norden Serbiens. Es ist interessant, dass er am Tag zuvor seinem Freund, dem Schriftsteller Milan Ogrizović, einen Brief schrieb. Im Brief sah er auf

eine Art und Weise seinen Tod vorher. Auf der Postkarte stand: „Mein lieber Freund, ich grüße Dich noch einmal. Es ist 10 Uhr morgens und wir müssen los. Es ist Sonntag, ein sonniger und wunderschöner warmer Morgen. Man würde sich an einem solchen sonnigen Tag den Tod wünschen. Sag Sanctissima (Galovićs Ehefrau), dass sie für die Ruhe meiner Seele betet, wenn es mich nicht mehr gibt. Es küsst dich dein Fran“. Aufgrund dieser Worte stellten manche fest, dass Galović selbst sterben wollte, weil er die Kriegsschrecken nicht ertragen konnte. Andere negierten das, indem sie seine anderen Briefe von den Schlachtfeldern zitierten. In einem früheren Brief schrieb Galović zu Ogrizović: „Ich möchte am Leben bleiben, nur damit ich alles erzählen kann, weil jeder Eindruck wertvoll ist“. Am 31. Oktober 1914 wurden die sterblichen Überreste von Galović nach Zagreb gebracht und auf dem Zagreber Friedhof Mirogoj begraben.



## **DER ZENTRALE PLATZ IN KOPRIVNICA**

auf einer alten Postkarte)





## LEBENS LAUF

**20.07.1887:** geboren in Peteranec nahe der Stadt Koprivnica

**1907:** Veröffentlichung und Aufführung des Dramas *Tamara*

**1907:** Aufführung des Dramas *Grieh* („Die Sünde“)

**1907:** Entstehung der Erzählung *U jesenjem sutonu* („In der herbstlichen Dämmerung“)

**1908:** Entstehung der Erzählungen *U sutonu* („In der Dämmerung“) und *Marica*

**1908:** Entstehung der Dramen *Mors regni*, *Pred zoru* („Vor der Morgenröte“) und *Mati* („Die Mutter“)

**1911:** Entstehung des Dramas *Sodoma* („Sodom“)

**1912:** Entstehung der Erzählung *Svekar* („Der Schwiegervater“)

**1912:** Entstehung des Dramas *Marija Magdalena*

**1913:** Veröffentlichung der Gedichtsammlung *Četiri grada* („Vier Städte“)

**1913:** Entstehung der Erzählung *Začarano ogledalo* („Der verzauberte Spiegel“)

**1913:** Abschluss des Studiums der Slawistik und der klassischen Philologie

**1914:** Veröffentlichung der Gedichte von Galović im Sammelwerk *Hrvatska mlada lirika* („Kroatische junge Lyrik“)

**1914:** Entstehung der Erzählung *Ispovijed* („Die Beichte“)

**26.10.1914:** verstorben im Ort Radenković in Serbien

**1925:** posthume Veröffentlichung des Gedichtzyklus *Z mojih bregov* („Von meinen Hügeln“) in der Zeitschrift *Književna republika* („Literarische Republik“)

**1942:** Veröffentlichung der Werke von Galović durch Julije Benešić

## Lavoslav Ružička

*... Nobelpreisträger für Chemie 1939 ...*

Lavoslav (Leopold) Ružička war einer der ersten kroatischen Chemiker von Weltruhm, der unmittelbar vor dem Zweiten Weltkrieg 1939 den Nobelpreis für Chemie erhielt.

Der große kroatische Chemiker Lavoslav Ružička wurde am 13. September 1887 in Vukovar geboren. Er beendete das klassische Gymnasium in Osijek. Das Chemiestudium schloss er 1908 an der Technischen Hochschule Karlsruhe in Deutschland beim Professor Hermann Staudinger ab. Sein Professor erhielt 1953 auch einen Nobelpreis für Chemie. An derselben Universität erhielt Ružička 1910 im Alter von nur 23 Jahren den Dokortitel. Ružička folgte seinem Professor Staudinger in die Schweiz, an die Eidgenössische Technische Hochschule Zürich, wo sie gemeinsame Forschungen durchführten. Ihre Bemühungen führten dazu, dass sie beide später den Nobelpreis für Chemie erhielten.

Ružička war eine Zeit lang als Professor an den Universitäten in Genf (1925-1926) und Utrecht (1926-1929) tätig. Schließlich kam er 1929 nach Zürich zurück, weil die damalige schweizerische Pharmaindustrie zahlreiche Forschungsmöglichkeiten anbot. Obwohl ihm eine Professorenstelle an der Universität Zagreb angeboten wurde, lehnte er sie ab, weil er in Zagreb nicht so gute Arbeitsbedingungen wie in Zürich haben konnte.

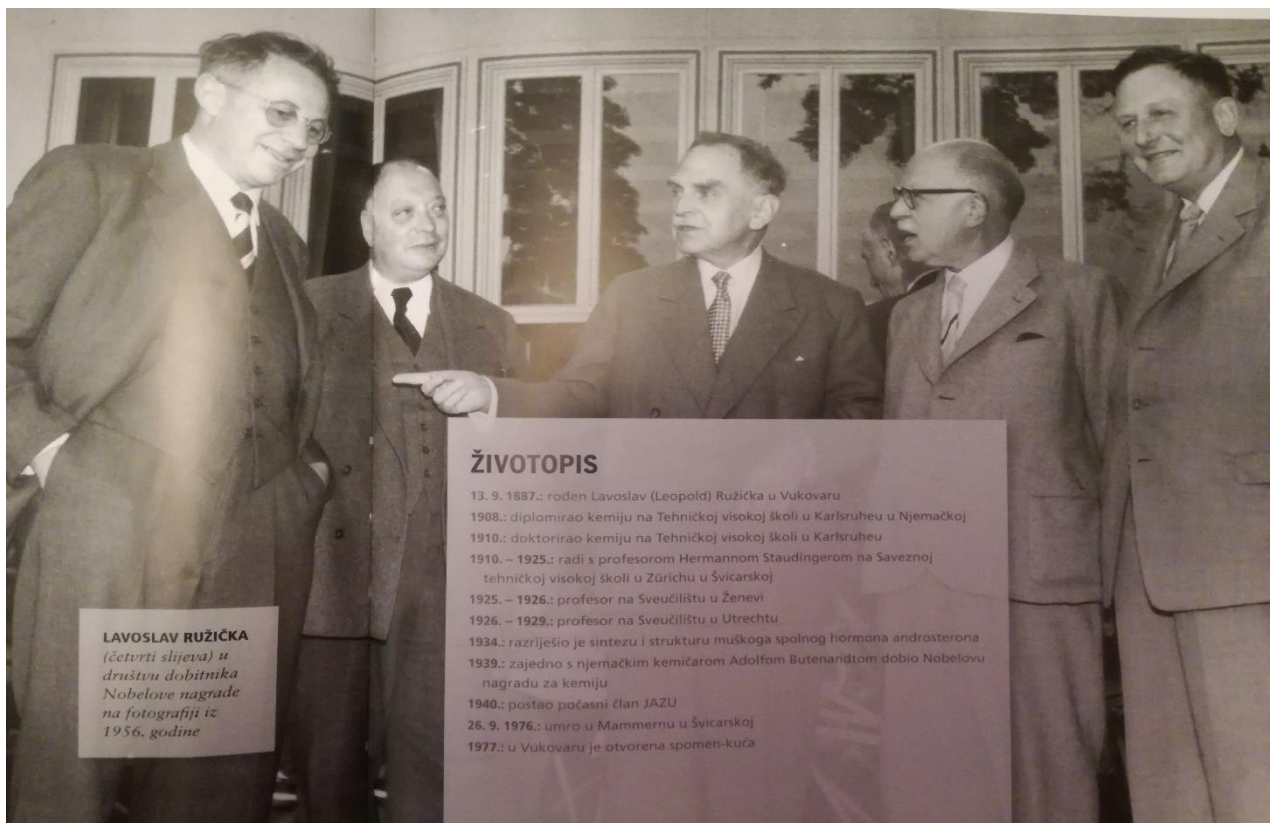
Schon als Assistent von Staudinger klärte der junge Ružička die Zusammensetzung von Pyrethrum, eines Insektizids aus einer dalmatinischen Insektenpflanze. Er beschäftigte sich mit Synthesen und Strukturaufklärungen von Muscon und Ziboten. Es handelt sich um chemische Verbindungen, die für die Duftindustrie wichtig sind. Er beschäftigte sich auch mit der Synthese von makrozyklischen Verbindungen mit einer großen Anzahl von ringförmig angeordneten Kohlenstoffatomen. Er erforschte besonders intensiv die Strukturen von Terpen und Polyterpen, wobei er mit Untersuchungen an Steroiden begann. Im Jahr 1934 löste er die Synthese und Struktur des männlichen Geschlechtshormons Androsteron, wofür er 1939 zusammen mit dem deutschen Chemiker Adolf Butenandt den Nobelpreis für Chemie erhielt. Wegen der Kriegszustände konnte ihm der Preis nicht in Stockholm überreicht werden. Den Preis wurde ihm dann im nächsten Jahr bei einer besonderen Veranstaltung in Zürich vom schwedischen Botschafter überreicht. Zu diesem Anlass kam Ružička 1940 auf Einladung der Kroatischen Chemiengesellschaft nach Zagreb und hielt dort eine Vorlesung über das Insektizid aus der dalmatinischen Insektenpflanze und wurde damals zum Ehrenmitglied der

Jugoslawischen Akademie der Wissenschaften und Künste gewählt. Er erhielt damals auch den Ehrendokortitel der Universität Zagreb.

Im Zweiten Weltkrieg verlor Ružička viele seiner Mitarbeiter und beschäftigte in seinem Labor ausgezeichnete junge Chemiker. Deswegen lud er den jungen Vladimir Prelog nach Zürich ein, der später auch einen Nobelpreis für Chemie erhielt. Nachdem 1957 Ružička in den Ruhestand versetzt worden war, übernahm Vladimir Prelog die Leitung des Labors für organische Chemie an der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich.

Da seine Tätigkeit sehr geschätzt war, war Ružička Ehrenmitglied des kroatischen Kulturvereins *Matica hrvatska* und Ehrenbürger seiner Geburtsstadt Vukovar. Er erhielt zahlreiche Ehrendokortitel von unterschiedlichen Universitäten und war Mitglied von zahlreichen Fachgesellschaften und Akademien.

Dieser große kroatische Chemiker und Nobelpreisträger für Chemie verstarb am 26. September 1976 in seinem Haus in Mammern am Bodensee.



## LAVOSLAV RUŽIČKA

(vierter von links) in Gesellschaft mit anderen Nobelpreisträgern auf einer Fotografie aus dem Jahr 1956

## *Humanistische Weltanschauung des großen Chemikers*

Der ausgezeichnete kroatische Chemiker Leopold Ružička war nicht nur ein genialer Wissenschaftler, sondern auch ein Mensch mit breiten Interessen, ähnlich wie frühere humanistische Intellektuelle. Er beschäftigte sich intensiv mit der Zucht von Blumen und Alpenpflanzen im Garten seines Hauses in Mammern am Bodensee. Er interessierte sich für die Malerei und besonders für die Werke niederländischer Meister aus dem 17. Jahrhundert, deren Werke er auch sammelte. Seine Sammlung von Kunstbildern schenkte er dem Kunsthaus in Zürich.

## **LEBENS LAUF**

**13.09.1887:** geboren in Vukovar

**1908:** Abschluss des Chemiestudiums an der Technischen Hochschule Karlsruhe in Deutschland

**1910:** Promotion an der Technischen Hochschule Karlsruhe

**1910-1925:** Zusammenarbeit mit Professor Hermann Staudinger an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich in der Schweiz

**1925-1926:** Professor an der Universität Genf

**1926-1929:** Professor an der Universität Utrecht

**1934:** Lösung der Synthese und Struktur des männlichen Geschlechtshormons Androsteron

**1939:** Nobelpreisträger für Chemie zusammen mit dem deutschen Chemiker Adolf Butenandt

**1940:** Ehrenmitglied der Jugoslawischen Akademie der Wissenschaften und Künste

**26.09.1976:** verstorben in Mammern in der Schweiz

**1977:** Eröffnung des Gedenkhauses in Vukovar

## **Andrija Štampar**

*... Begründer des öffentlichen Gesundheitsdienstes...*

Die Gesundheitsfürsorge war schon seit den frühesten Zeiten sehr wichtig für die Menschheit. Schon in der Antike gab es Ärzte, die für die Sorge um die Patienten eine Belohnung bekamen. Doch bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war der Gesundheitsdienst nur auf die reiche Gesellschaftsschicht beschränkt. Der kroatische Arzt Andrija Štampar brachte medizinische Fortschritte auch zu den breiten Gesellschaftsschichten. Dabei setzte er den Schwerpunkt auf präventivmedizinische Maßnahmen.

Andrija Štampar wurde am 01. September 1888 in Brodski Drenovac nahe Pleternica geboren. Sein Medizinstudium schloss er 1911 an der Universität Wien ab. Nach der Rückkehr in seine Heimat arbeitete er eine Zeit lang als Arzt in Nova Gradiška und später als Gesundheitsberater in der Kommission für Sozialfürsorge des Nationalrates in Zagreb. Von 1919 bis 1930 war er Vorsteher der Abteilung für Hygiene im Ministerium für Volksgesundheit in Belgrad.

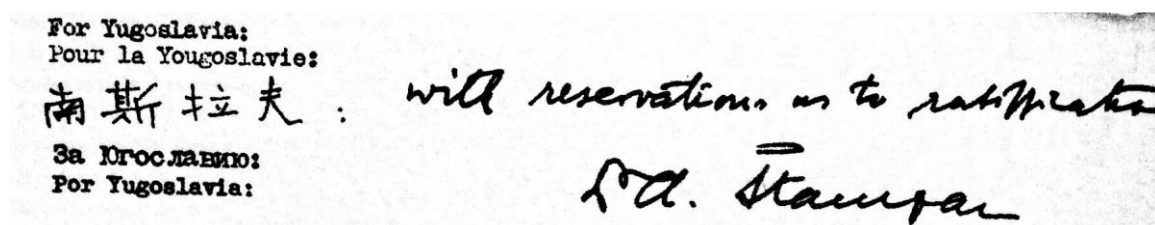
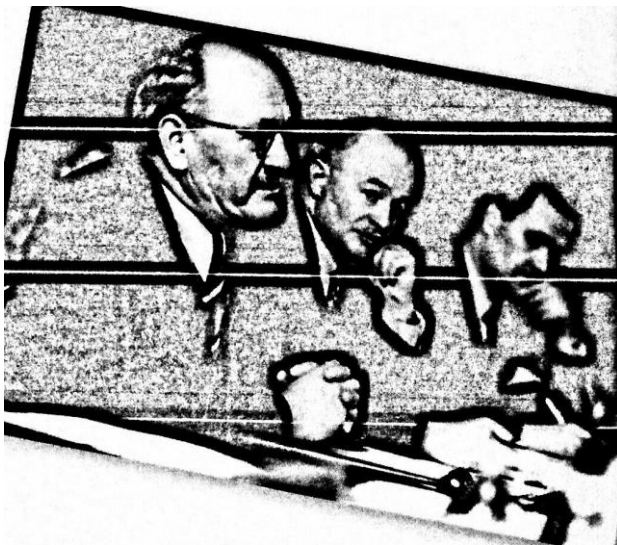
Štampars größter Verdienst war die Gründung des Gesundheitsdienstes im damaligen Jugoslawien. Er organisierte landesweit 250 Hygieneeinrichtungen, darunter auch die Zentrale Hygieneanstalt in Belgrad, die Schule für Volksgesundheit, das Malariainstitut in Trogir und zahlreiche Volksgesundheitszentren und Ambulanzen. Mit seinem Programm bemühte er sich, dass der Arzt sowohl Sozialarbeiter als auch Volkslehrer wird, der wirtschaftlich unabhängig vom Patienten werden und für alle Gesellschaftsschichten zur Verfügung stehen sollte. Außerdem stärkte Štampar mit seinen Versuchen die präventive und nicht nur die kurative Medizin. Sein Versuch der Sozialisierung des Ärzte- und Pharmaziedienstes wurde von vielen privaten Ärzten und Ständeorganisationen abgelehnt.

Bald nach der Einführung der Diktatur von König Alexander wurde er 1930 von der Stelle des Gesundheitsministers abgesetzt. Obwohl er 1931 zum Professor für Sozialmedizin an der Medizinischen Fakultät in Zagreb gewählt wurde, wollten die zuständigen Verwaltungsbehörden seine Wahl bis 1939 nicht bestätigen. Doch 1940 wurde er zum Dekan der Medizinischen Fakultät gewählt und gründete an der Universität Zagreb das Büro für den sozialen und gesundheitlichen Schutz von Studenten.

Seit dem Anfang der vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts war er als Fachmann bei der Hygiene-Organisation des Völkerbunds in europäischen Staaten und in den USA tätig und von

1933 bis 1936 war er in China und reorganisierte dort den öffentlichen Gesundheitsdienst. Nach dem Zweiten Weltkrieg war er Direktor der Volksgesundheitsschule, die heute seinen Namen trägt. Von 1947 bis 1958 war er Präsident der Kroatischen Akademie der Wissenschaften und Künste (damals Jugoslawische Akademie der Wissenschaften und Künste) und er war auch der Gründer des Instituts für Arbeitshygiene. Im Jahr 1946 wurde er zum ersten Vizepräsidenten des Wirtschafts- und Sozialrates der Vereinten Nationen und zum Präsidenten der Vorläufigen Kommission, die bis zur Ratifikation der Verfassung der Weltgesundheitsorganisation 1948 die Funktion dieser Organisation ausübte, gewählt. Er leitete 1948 auch die erste Weltgesundheitsversammlung in Genf. Später war er eine längere Zeit Entsandter der Weltgesundheitsorganisation in Afghanistan, Ägypten, Sudan und Äthiopien, wo er das öffentliche Gesundheitswesen und die medizinische Ausbildung erforschte.

Dieser große kroatische Arzt, Begründer des öffentlichen Gesundheitsdienstes in Kroatien, dessen Ideen weltweit anerkannt wurden, verstarb am 26. Juni 1958 in Zagreb.

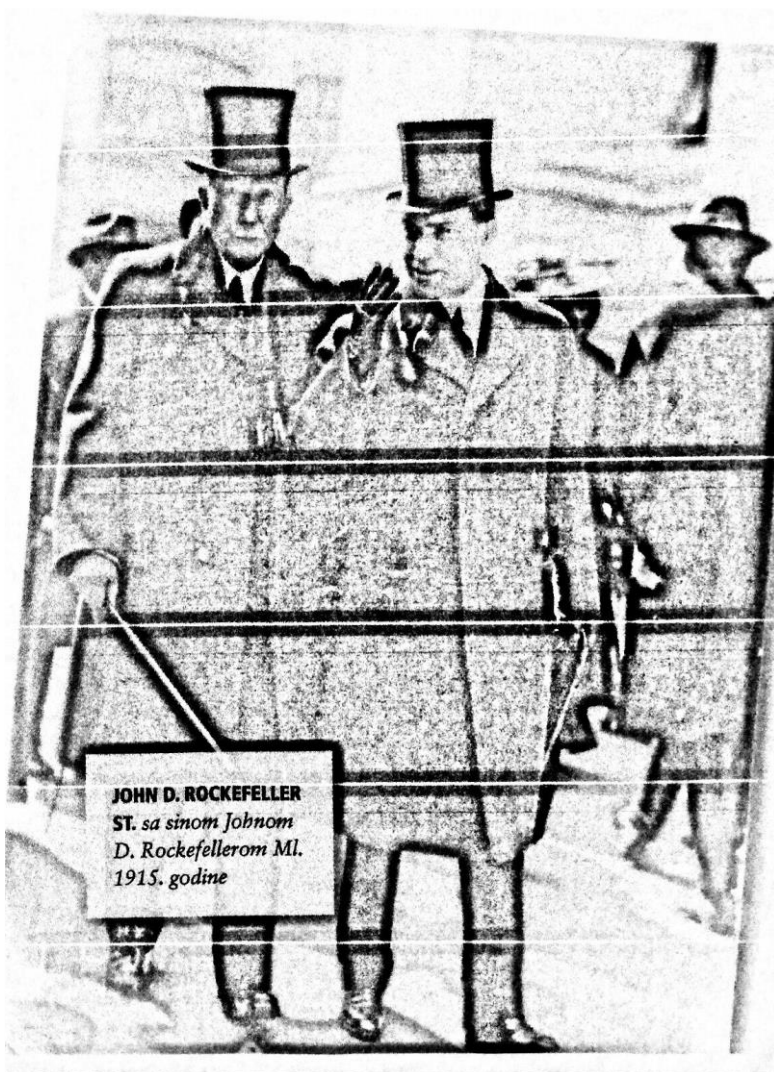


**ANDRIJA ŠTAMPAR** (erster von links)

an der Sitzung der Vorläufigen Kommission, die vor der Gründung der Weltgesundheitsorganisation 1946 in Genf tätig war

## *Rockefeller- Spende*

Im Jahr 1926 gründete Andrija Štampar die Volksgesundheitsschule in Zagreb. Das Ziel der Schule war, dass der Gesundheitsschutz auch den breiten Gesellschaftsschichten zur Verfügung steht. Wegen des Widerstands damaliger angesehener Ärzte, die sich nur um ihre private Praxis kümmerten, geriet die Schule schnell in einen finanziellen Notstand. Deswegen bat Štampar den amerikanischen Millionär John Davison Rockefeller, den bekannten Philanthropen, um Hilfe, der bald hohe finanzielle Mittel spendete. Dank dieser Spende wurde 1927 das neue Krankenhausgebäude gebaut. Aus Dankbarkeit zu Rockefeller trägt auch heute eine Straße in Zagreb seinen Namen.



JOHN D. ROCKEFELLER DER ÄLTERE

mit seinem Sohn John D. Rockefeller dem Jüngeren im Jahr 1915



## **LEBENS LAUF**

**01.09.1988:** geboren in Brodski Denovac nahe Pleternica

**1911:** Abschluss des Medizinstudiums an der Universität Wien

**1919-1930:** Vorsteher der Hygieneabteilung im Ministerium für Volksgesundheit in Belgrad

**1931:** Wahl zum Professor für Sozialmedizin an der Medizinischen Fakultät in Zagreb

**1933-1936:** Reorganisation des öffentlichen Gesundheitsdienstes in China

**1940:** Wahl zum Dekan der Medizinischen Fakultät in Zagreb

**1946:** Wahl zum ersten Vizepräsidenten des Wirtschafts- und Sozialrates der Vereinigten Nationen

**1947-1958:** Präsident der Jugoslawischen Akademie der Wissenschaften und Künste

**1948:** Leiter der ersten Weltgesundheitsversammlung in Genf

**26.06.1958:** verstorben in Zagreb

**Hrvatski izvornik**

Kroatischer Ausgangstext

# Ramiro Bujas

... utemeljitelj znanstvene psihologije  
u jugoistočnoj Europi ...

**L**Judi su od davnina uvidali da se svaka osoba odlikuje posebnim karakteristikama, da se različito odnosi prema sebi i prema drugome. Ljudi su imali potrebu istraživati i analizirati što uzrokuje takve individualne osobine pojedinca, pa se tako razvila psihologija; u doslovnom značenju "studij duha ili duše". Moderna je psihologija prirodna i društvena znanost

koja se bavi mentalnim procesima i njihovim izražavanjem u ponašanju. I hrvatski su znanstvenici dali doprinos razvoju suvremene psihologije.

Ramiro Bujas, utemeljitelj hrvatske psihologije, rođen je u Budvi 23. kolovoza 1879. godine. Osnovnu je školu završio u Grazu, a gimnaziju u Dubrovniku. Studij slavistike, germanistike i filozofijske propedeutike upisao je 1901. u Grazu, gdje je i diplomirao 1905. godine. Već je iduće godine doktorirao disertacijom o čakavskom narječju pod mentorstvom Alexiusa Meinonga. Tijekom studija bavio se psihologijom mišljenja i govornom psihologijom u laboratoriju za eksperimentalnu psihologiju kod svog mentora Meinonga, najglasovitijega psihologa onog doba.

Po povratku u domovinu od 1906. do 1916. godine bio je gimnazijski profesor u Splitu, da bi potom iduće dvije godine radio kao profesor na gimnaziji u Zadru. Po završetku Prvoga svjetskoga rata 1918. godine preselio se u Zagreb, gdje je upisao medicinu jer nije uspio pokrenuti psihologijska istraživanja na Filozofskom fakultetu.

U sklopu Fiziološkog instituta Medicinskog fakulteta u Zagrebu 1920. godine osnovao je Laboratorij eksperimentalne psihologije, a 1923. utemeljio je Psihologijski institut pri Visokoj pedagoškoj školi u Zagrebu. Konačno mu je 1929. godine uspjelo osnovati Katedru za psihologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, pa je tako institucionalizirao psihologiju kao zasebnu znanstvenu disciplinu. Naravno, iste je godine postao izvanrednim profesorom na toj katedri. Za redovnog je profesora izabran 1935.

godine, ali je u razdoblju Drugoga svjetskog rata bio prisilno umirovljen. Na Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu vratio se 1945. godine i radio do umirovljenja 1949. godine.

Bujas je bio utemeljitelj hrvatske znanstvene i primijenjene psihologije te je postavio psihologiju kao samostalnu empirijsku znanost na temeljima eksperimentalne psihologije. U svojem se znanstvenom radu bavio mnogim pitanjima; istraživao je fizikalne uvjete psihogalvanskog refleksa Tarhanovljeva tipa, ali i vidne, slušne i taktilne osjete te tjelesni i mentalni umor. Bavio se i istraživanjima čitljivosti raznih pisama, školskim ocjenjivanjima, težinom nastavnih odrednica i dječjom inteligencijom.

Posebno se istaknuo utemeljenjem osjetne teorije, prema kojoj osjet uvjetuju poremećaji dinamičke ravnoteže između organskih i okolinskih čimbenika. Potičući praktična dokimološka istraživanja, poticao je primjenu psihologije u školi. Štoviše, poticao je i primjenu psihologije u medicini, gdje se posebno bavio metodom sugestivne analgezije pri porođaju.

Bujas je nastojao popularizirati psihologiju kao znanost. Njegova su predavanja na Pučkom sveučilištu prije Drugoga svjetskog rata izrazito popularizirala psihologiju u javnosti.

Tijekom života Bujas je objavio mnoštvo znanstvenih radova i monografija od kojih se posebno ističu "Uvod u psihologiju" (1932.), "Sistemska psihologija" (1941.) i "Dobivanje psihologijskih podataka i njihovo računsko obrađivanje" (1942.). Štoviše, 1929. godine pokrenuo je časopis "Revija za filozofiju i psihologiju", kojega je bio suosnivač i suurednik.

Svojim je djelovanjem Ramiro Bujas potaknuo razvoj znanstvene psihologije ne samo u Hrvatskoj nego i u jugoistočnoj Europi. Od 1970. godine u čast Ramira Bujasa u Hrvatskoj se redovno održava međunarodni znanstveni simpozij "Dani Ramira Bujasa", a 1976. godine osnovana je Središnja psihologijska knjižnica "Ramiro Bujas".

Ovaj veliki znanstvenik, utemeljitelj znanstvene psihologije u jugoistočnoj Europi, preminuo je u Zagrebu 3. listopada 1959. godine.

## ZIVOTOPIS

- 23. 8. 1879.:** rođen Ramiro Bujas u Budvi u Crnoj Gori
- 1901. – 1905.:** studij slavistike, germanistike i filozofijske propedeutike u Grazu
- 1906.:** doktorirao psihologiju u Grazu
- 1906. – 1916.:** gimnazijski profesor u Splitu
- 1916. – 1918.:** gimnazijski profesor u Zadru
- 1918.:** upisao studij medicine u Zagrebu
- 1920.:** osnovao Laboratorij eksperimentalne psihologije Fiziološkog instituta Medicinskog fakulteta u Zagrebu
- 1923.:** utemeljio Psihologijski institut Visoke pedagoške škole u Zagrebu
- 1929.:** osnovao Katedru za psihologiju Filozofskog fakulteta u Zagrebu
- 1929.:** izabran za izvanrednog profesora
- 1929.:** pokrenuo časopis "Revija za filozofiju i psihologiju"
- 1932.:** objavio knjigu "Uvod u psihologiju"
- 1935.:** izabran za redovnog profesora
- 1941.:** objavio knjigu "Sistemska psihologija"
- 1942.:** objavio knjigu "Dobivanje psihologijskih podataka i njihovo računsko obrađivanje"
- 3. 10. 1959.:** umro u Zagrebu

# Vladko Maček

... vođa Hrvatske seljačke stranke  
nakon atentata na Stjepana Radića ...



Jedan od najistaknutijih vođa hrvatskog naroda u razdoblju Kraljevine Jugoslavije i nasljednik ubijenog Stjepana Radića, Vladko Maček rođen je 20. srpnja 1879. godine u Jastrebarskom. Studij prava pohađao je u Zagrebu, gdje je i doktorirao pravo 1903. godine. Po završetku studija Maček je bio u sudskoj službi u Zagrebu, Petrinji, Samoboru i Ivancu, a potom i odvjetnički pripravnik u Krapini. Godine 1908. godine otvorio je odvjetnički ured u Svetom Ivanu Zelini. Tijekom Prvoga svjetskog rata, kao časnik ratovao je u vojsci tadašnje Austro-Ugarske Monarhije, da bi se nakon rata preselio u Zagreb, gdje je 1921. godine otvorio svoj odvjetnički ured.

Maček je bio član Hrvatske pučke seljačke stranke (HPSS) od njezina osnutka 1904. godine, a već 1906. godine izabran je za člana Glavnoga stranačkog odbora, postavši tako jednim od lidera HPSS-a. Zbog jasno iznesenih stavova o nelegalnom ujedinjavanju hrvatskih povijesnih zemalja s Kraljevinom Srbijom u Kraljevstvu SHS, Maček je već 1919. godine pritvoren. Za boravka u zatvoru izabran je za potpredsjednika HPSS-a, da bi nakon izlaska iz zatvora 1920. godine bio izabran i za predstavnika u Narodnoj skupštini u Beogradu.

Nakon priključivanja Radićeve Hrvatske republikanske seljačke stranke

(HRSS) Seljačkoj internacionali u Moskvi 1924. godine, bio je ponovno uhićen s ostatkom stranačkog vodstva. Iako je bio u zatvoru, Maček je 1925. godine ponovno izabran za zastupnika u Narodnoj skupštini. Pošto se Radićev HRSS preimenovala u Hrvatsku seljačku stranku (HSS) i stupio u vladu Kraljevine SHS, Maček je pušten iz zatvora. Godine 1928. ponovno je izabran za zastupnika u Narodnoj skupštini, i to kao jedan od lidera oporbene Seljačko-demokratske koalicije. Štoviše, nakon atentata na Radića i ostale hrvatske zastupnike u Narodnoj skupštini, Maček je izabran za predsjednika HSS-a.

Nakon uvođenja diktature kralja Aleksandra Karadordevića početkom 1929. godine i zabrane djelovanja svih stranaka, pa tako i HSS-a, Maček je nastavio djelovati na okupljanju građanske koalicije u Hrvatskoj, što je posebno izraženo u Zagrebačkim punktacijama iz 1932. godine koje su osuđivale diktaturu kralja Aleksandra i prevlast Srba nad ostalim narodima u kraljevini. Upravo je zbog toga 1933. ponovno uhićen i osuđen na tri godine zatvora, iz kojega je pušten 1934. godine nakon amnestije kneza Pavla Karadordevića za sve političke zatvorenike.

Kao predsjednik HSS-a Maček je na izborima 1935. i 1938. dobio apsolutnu podršku hrvatskog naroda, ali rezultati tih izbora izigrani su izbornim

inženjeringom. No zbog vanjskopolitičkih okolnosti premijer Kraljevine Jugoslavije Dragiša Cvetković stupio je s Mačekom u pregovore kako bi se riješilo hrvatsko pitanje u Kraljevini Jugoslaviji. Prema dogovoru Cvetkovića i Mačeka, 1939. godine osnovana je Banovina Hrvatska unutar Kraljevine Jugoslavije, no ona nije bila duga vijeka jer su već u travnju 1941. njemačke nacističke snage okupirale Jugoslaviju, a njezina je vlada pobjegla iz zemlje.

Iako je od Hitlerovih predstavnika dobio ponudu da preuzme vođenje Nezavisne Države Hrvatske, satelita nacističke Njemačke, Maček je taj prijedlog odbio jer je bio uvjereni demokrat i nije vjerovao u trajnost Hitlerove ideologije. Smatrajući da će pobjedom savezničkih snaga HSS preuzeti vlast u Hrvatskoj, odlučio se za "politiku čekanja". Kako bi ga spriječile u političkom djelovanju, vlasti NDH zatvorile su ga u listopadu 1941. u koncentracijski logor Jasenovac, a od 1942. godine bio je u kućnom pritvoru na imanju u Kupincu.

U strahu od novih komunističkih vlasti, koje su već i prije preuzimanja vlasti počele provoditi teror nad političkim neistomišljenicima, Maček je u lipnju 1945. emigrirao, prvo u Francusku, a potom i u SAD. Preminuo je u Washingtonu 15. svibnja 1964., a njegovi su posmrtni ostaci 1996. godine preneseni na zagrebački Mirogoj.

## ***Vladko Maček – lukavi mačak***

Kako je i sam svoje prezime često deklinirao u iskrivljenu obliku, pa je tako umjesto "Mačeku" pisao "Mačku", ondašnje su mu novine vrlo brzo dale nadimak "Mačak". Tako su česte bile novinske karikature u kojima je Vladko Maček bio prikazivan kao mačak. Štoviše, velikosrpske su ga vlasti u svojim režimskim novinama često prikazivale kao opasna mačora koji se nadvio nad nedužne srpske seljake. Bio je to jedan od klasičnih primjera upotrebe novinskih karikatura za političke ciljeve, što je bilo vrlo često u onodobnoj Europi.

## **ŽIVOTOPIS**

- 20. 7. 1879.:** rođen Vladko Maček u Jastrebarskom
- 1903.:** doktorirao pravo u Zagrebu
- 1904.:** postao član HPSS-a
- 1906.:** izabran za člana Glavnoga stranačkog odbora HPSS-a
- 1908.:** otvorio odvjetnički ured u Svetom Ivanu Zelini
- 1919. – 1920.:** prvi put u zatvoru
- 1920.:** prvi put izabran za predstavnika u Narodnoj skupštini
- 1921.:** otvorio odvjetnički ured u Zagrebu
- 1924. – 1925.:** drugi put u zatvoru
- 1925.:** ponovno izabran za zastupnika u Narodnoj skupštini
- 1928.:** nakon atentata na Radića postao predsjednik HSS-a
- 1932.:** Zagrebačke punktacije
- 1933. – 1934.:** treći put u zatvoru
- 1939.:** osnivanje Banovine Hrvatske
- 1941.:** odbio stati na čelo NDH
- 1941. – 1942.:** zatočen u koncentracijskom logoru u Jasenovcu
- 1942. – 1945.:** interniran na imanju u Kupincu
- 1945.:** odlazi u emigraciju
- 15. 5. 1964.:** preminuo u Washingtonu
- 1996.:** posmrtni ostaci preneseni na Mirogoj





ČELNICI STRANAKA koje su  
tvorile Seljačko-demokratsku  
koaliciju: Vladko Maček (lijevo)  
i Svetozar Pribičević (u sredini)

# Ivan Meštrović

... najveći hrvatski kipar 20. stoljeća ...

**H**rvatski kipar i arhitekt Ivan Meštrović rođen je 15. kolovoza 1883. godine u Vrpolju u Slavoniji. Već kao maleni dječak pokazivao je sklonost kiparstvu pa je od djetinjstva rezbario u drvetu. Neko se vrijeme školovao u klesarskoj radionici u Splitu da bi se 1901. godine uputio na školovanje u Beč. Vrlo se brzo upisao na bečku Umjetničku akademiju gdje je znanje upijao od tadašnjih vrhunskih profesora. Tijekom studija 1903. godine prvi je put javno izložio svoja djela na izložbi secesije u Beču. Pošto je 1906. godine završio svoje školovanje, uputio se u brojne zapadnoeuropske metropole gdje je u muzejima proučavao egipatsko, asirsko, ali i europsko srednjovjekovno i renesansno kiparstvo. Posebice su ga se dojmila Michelangelova djela.

Ubrzo po završetku rata 1918. godine Meštrović se vratio u domovinu te je započelo dugo razdoblje njegove

kiparske djelatnosti i pedagoškog rada. Gotovo dvadeset godina, od 1923. do 1942. godine, Meštrović je bio rektor Akademije u Zagrebu, a od 1934. i član tadašnje Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Iako je po izbijanju Drugoga svjetskoga rata neko vrijeme još aktivno radio u Zagrebu i bio rektor Akademije, ipak je zbog neslaganja s novim vlastima 1942. godine emigrirao u Italiju i Švicarsku. Po završetku rata sam ga je Josip Broz Tito pozivao da se vrati u tadašnju Jugoslaviju, no Meštrović se ipak 1947. godine uputio u Sjedinjene Američke Države. Isprva je bio profesor kiparstva na Sveučilištu u Syracuseu, a potom od 1955. godine i na Sveučilištu u South Bendu.

Većina je Meštrovićevih ranih djela simboličke tematike oblikovana u duhu secesije. Riječ je o skulpturama "Timor Dei" iz 1905., "Izvor života" iz 1907.



i "Sjećanje" iz 1908. godine. Pod utjecajem Rodinova naturalizma 1905. godine nastao je i poznati Meštrovićev "Zdenac života", koji je 1912. godine postavljen ispred zgrade Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu. Od 1908. godine počinje raditi na svojem "Kosovskom ciklusu", monumentalnoj plastici. Tada nastaju njegova najistaknutija djela kao što su "Moja majka", "Kraljević Marko" i "Velika udovica".

Na samom početku Prvoga svjetskoga rata Meštrović je počeo raditi na reljefima s prizorima iz Kristova života primjenjujući pritom arhaiski, gotički, secesionistički i ekspresionistički stil. "Ciklus iz Kristova života" završio je tek 1954. godine, pa se ta

## Grobnica i crkva Presvetog Otkupitelja u Otavicama

Grobnica i crkva Presvetog Otkupitelja u Otavicama, neformalni Meštrovićev mauzolej, nalazi se na brežuljku iznad Petrova polja, u zavičajnom kraju Ivana Meštrovića. Objedinivši u tom projektu svoje želje i intimne potrebe te stvaralački potencijal i iskustvo, Meštrović je osmislio građevinu kao spoj memorijalnoga, umjetničkoga i sakralnoga. Radovi su trajali od 1926. do 1931., dok se opremanje građevine nastavilo do 1937. godine. Crkva je građena od domaćega kamena, a za pod kapele s višebojnim geometrijskim uzorkom upotrijebljen je sivo-zeleni kamen iz Belgije. Tlocrtna je osnova oktagon s upisanim križem, nadsvodjen kupolom. Dva bitna sadržaja koji određuju namjenu objekta jesu oltar i kriptna. Oni su komponirani tako da centralni prostor ostaje prazan, naglašen elementima rasvjete, bočnim prozorima i otvorima na bazi kupole. Oltar je smješten u niši, a kriptna ispod poda kapele s grobnom pločom na podu. U unutrašnjosti se izmjenjuju pravokutne i polukružne niše, a u njima kameni reljefi s prikazima biblijskih tema. Brončane reljefe – portrete članova obitelji – Meštrović je namijenio ukrašavanju vanjske strane ulaznih vrata. Tijekom Domovinskog rata crkva se nalazila na okupiranom području, služila je kao vojno uporište agresorima i pretrpjela je znatna oštećenja. Osim mehaničkih oštećenja reljefa i zidova, pokraden je sav pokretni inventar, uključujući brončane reljefe.

## ŽIVOTOPIS

- 15. 8. 1883.:** rođen Ivan Meštrović u Vrpolju
- 1901.:** otišao na školovanje u Beč
- 1903.:** izlagao na izložbi secesije u Beču
- 1912.:** postavljen "Zdenac života" ispred zgrade HNK u Zagrebu
- 1918.:** vratio se u domovinu
- 1923. – 1942.:** rektor zagrebačke Umjetničke akademije
- 1934. – 1938.:** gradnja Doma likovnih umjetnika u Zagrebu
- 1938.:** gradnja spomen-crkve kralju Zvonimiru u Biskupiji kraj Knina
- 1947.:** otišao u SAD
- 1952.:** hrvatskom narodu poklonio svoj mauzolej u Otavicama
- 16. 1. 1962.:** umro u South Bendu u SAD-u

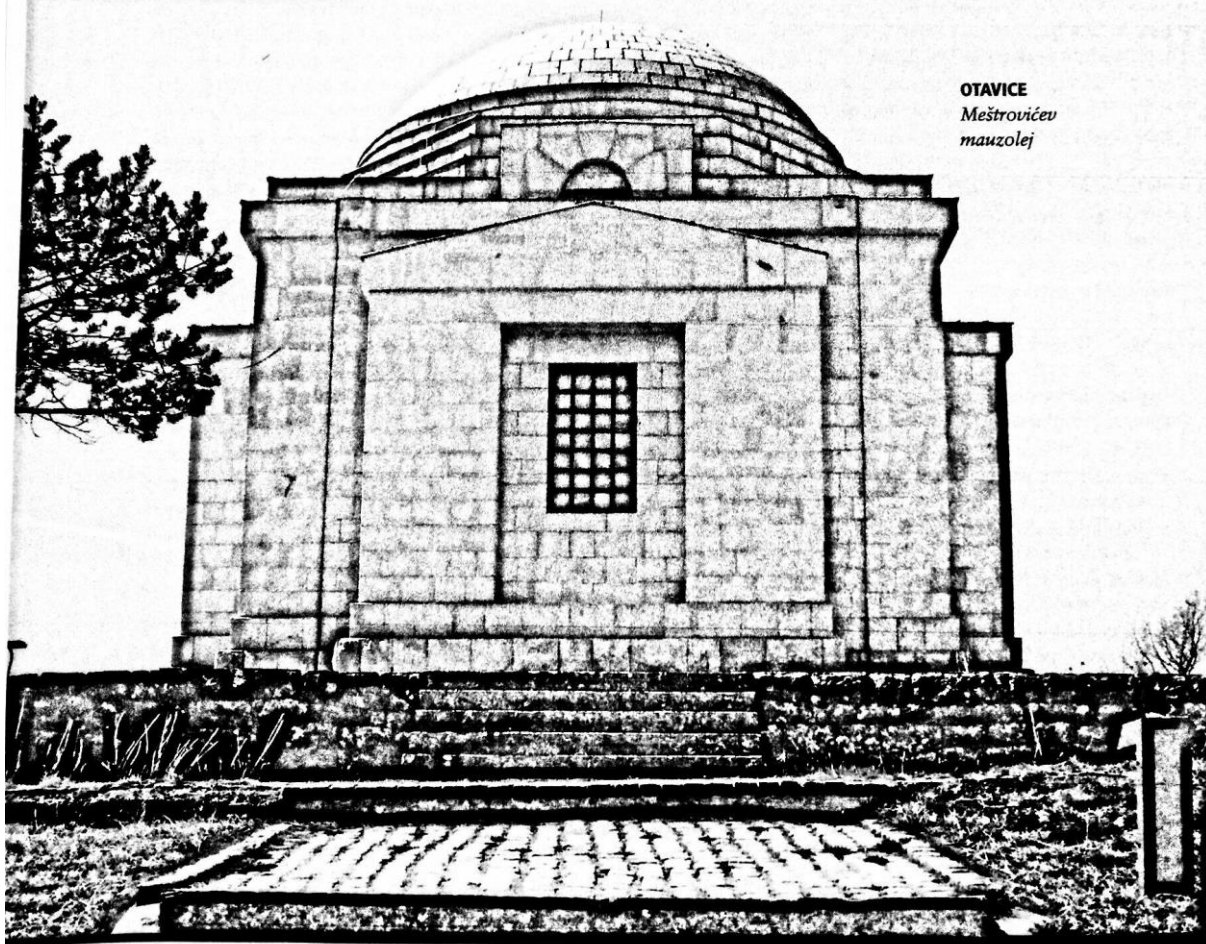
djela uglavnom čuvaju u kapeli Svetoga Križa u Kašteletu u Splitu.

U Meštrovićevim djelima nastalima u razdoblju od 1920. do 1940. godine prevladavala je serija mramornih ženskih aktova. Osim toga, u tom je razdoblju Meštrović izradio velik broj javnih spomenika snažna izraza i naglašenih obrisa. Tada nastaju njegov "Grgur Ninski" i "Marko Marulić", koji su danas u Splitu, potom skulpture Andrije Medulića i Josipa Jurja Strossmayera, koje se nalaze na važnim trgovima i raskrižjima u Zagrebu. Štoviše, kao uvaženog i cijenjenog umjetnika Meštrovića je gradsko poglavarstvo Chicaga pozvalo da za taj grad izradi svoje znamenito djelo "Indijanci".

Osim brojnih pojedinačnih skulptura Meštrović je bio upamćen i po svojim graditeljsko-kiparskim spomenicima i projektima. U razdoblju od 1934.

do 1938. godine projektirao je i izradio Dom likovnih umjetnika u Zagrebu, a "Spomenik neznanom junaku" postavljen je 1938. godine na Avali u Beogradu. Nadahnut starohrvatskim crkvicama Meštrović je 1938. godine projektirao i izradio spomen-crkvu kralju Zvonimiru u Biskupiji kraj Knina, ali i obiteljsku palaču u Splitu (1931. – 1939.). Ta je palača danas Galerija Ivana Meštrovića te se u njoj čuva većina njegovih djela. Palača i obližnji park njegovih skulptura čine jedinstvenu cjelinu.

Godine 1952. Meštrović je hrvatskom narodu poklonio obiteljsku grobnicu, tj. crkvicu Presvetog Otkupitelja u Otavicama kraj Knina u kojoj je kasnije po vlastitoj želji i pokopan. Taj velikan hrvatskog i svjetskoga kiparstva preminuo je 16. siječnja 1962. godine u South Bendu u Sjedinjenim Američkim Državama.



**OTAVICE**  
Meštrovićev  
mauzolej



# Dora Pejačević

... hrvatska skladateljica na pragu modernizma ...

**P**o mnogočemu jedinstvena hrvatska skladateljica Dora Pejačević rođena je 10. rujna 1885. godine u Budimpešti. Otac joj je bio hrvatski ban Teodor Pejačević, a njezina je obitelj podrijetlo vukla od Parčije, sina bosanskoga kralja Stjepana Dabiše koji je 1357. godine pobjegao u Bugarsku. Obitelj Pejačević počela se uzdizati krajem 18. stoljeća u doba cara Josipa II. te je imala brojne posjede u Slavoniji i Srijemu. Još kao malena djevojčica Dora Pejačević prvu je glazbenu poduku dobila na obiteljskom imanju učeći osnovne tehnike sviranja glasovira i violine od svojeg učitelja glazbe mađarskoga kompozitora Károlya Noszede. Godine 1902. odlazi

u Zagreb, gdje nastavlja s privatnom podukom sviranja violine, ali dobiva i poduku iz glazbene teorije i instrumentacije. Kao vrlo talentirana mlada glazbenica Dora Pejačević 1908. godine odlazi u Dresden. Kod majstora Percyja Sherwooda uči kontrapunkt i kompoziciju, a kod Henrija Petrija nastavlja s podukom iz violine. Boraveći u Dresdenu, često je odlazila u München gdje je učila kompoziciju kod glasovitog Waltera Courvoisiera. Nakon završetka školovanja 1912. godine vratila se u Našice, ali je i dalje često putovala. Na tim se putovanjima družila s mnogim istaknutim intelektualcima i umjetnicima šireći tako svoje vidike. Nakon udaje za Ottomara von Lumbea 1921. godine trajno se preselila u München.

Koliko je Dora Pejačević bila talentirana skladateljica, svjedoči i činjenica da je već s dvanaest godina počela skladati minijature za glasovir te za violinu i glasovir. Kasnije je skladala i komorna i orkestralna djela. Svoje kompozicije temeljila je na romantičkoj tradiciji otvorenoj prema novim harmonijskim postupcima i sklonosti prožimanju tematske i motivske građe. U svojoj kompoziciji "Tri pjesme" iz 1920. godine, skladanoj na tekst Friedricha Nietzschea, ostvarila je vrhunac na području vokalne lirike. Ipak, u središtu njezinih interesa ponajviše je bio glasovir. Među njezinim se djelima ističu minijature "Dva noćurna" (1919. – 1920.) diskretna impresionistička ozračja. S druge strane, minijatura "Humoreska i capriccio" (1920.)



odiše elementima groteske i izrazite motorike. Njezina "Simfonija u fis-molu" (1916. – 1918.) jedna je od prvih modernih hrvatskih simfonija, a utemeljena je na tradiciji romantičkoga simfonizma. Dora Pejačević bavila se i glazbenom estetikom, pa je 1918. godine objavila kraći tekst pod naslovom "O programnoj glazbi".

Ujesen 1922. godine, očekujući prvo dijete, Dora Pejačević napisala je svojem suprugu Ottomaru von Lumbeu znakovito oproštajno pismo, obilježeno slutnjom skore smrti. Dora Pejačević umrla je u Münchenu 5. ožujka 1923. godine, svega nekoliko tjedana nakon rođenja sina Thea, za kojeg je tražila slobodu i širinu odgoja, mogućnost umjetničke izobrazbe i neovisnost o roditeljima i obitelji. U svojem Dnevniku pročitanih knjiga ostavila je popis svojih želja, ali i brojne skice za glazbena djela. Sahranjena je u Našicama u obiteljskoj grobnici Pejačevićevih.

U svakom je slučaju Dora Pejačević svojim profinjnim glazbenim izričajem pridonijela pluralizmu glazbeno-stilskog opredjeljenja u Hrvatskoj početkom 20. stoljeća, otvarajući vrata uspostavi hrvatske glazbene moderne i novih profesionalnih skladateljskih mjerila.

## ŽIVOTOPIS

- 10. 9. 1885.:** rođena Dora Pejačević u Budimpešti
- 1902.:** otišla u Zagreb na privatnu poduku sviranja violine
- 1908.:** otišla na školovanje u Dresden
- 1912.:** nakon završetka školovanja vratila se u Našice
- 1916. – 1918.:** sklada "Simfoniju u fis-molu"
- 1918.:** objavila glazbeno-estetski tekst "O programnoj glazbi"
- 1919. – 1920.:** sklada minijature "Dva noćurna" i "Humoreska i capriccio"
- 1921.:** nakon udaje za Ottomara von Lumbea preselila se u München
- 5. 3. 1923.:** umrla u Münchenu

## *Dvorac Pejačević u Našicama*

Temelje prvotnog dvorca u Našicama polovicom siječnja 1811. godine postavio je grof Vincencije Pejačević, da bi već u siječnju 1812. dvorac bio gotov. Dvorac je bio građen u klasicističkom stilu i bio je manji od današnjeg – pravokutna tlocrta s devet prozorskih otvora na južnome ulaznom pročelju. Središnji je dio dvorca bio istaknut većim prozorima i altanom, nošenom trima lukovima. Nakon potresa 1817. godine dvorac je obnovljen. U doba grofa Ladislava Pejačevića oko 1850. godine provodi se znatnija obnova, no izgled dvorca potpuno je promijenjen u obnovi započetoj 1865. godine koju je poduzeo grof Ferdinand Karlo Rajner. On je povećao zgradu tako da je sjeverno i južno pročelje dobilo trinaest prozorskih otvora. Zbog nagiba terena dvorac je jednokatan na ulaznoj strani, a dvokatan prema perivoju. Prilično skroman klasicistički dvorac pretvoren je u reprezentativan neobarokni s bogatim arhitektonskim uresima. Zanimljivo je da se kuhinja nalazila u izdvojenoj zgradi u perivoju, a hrana se prevozila električnom željeznicom u podzemnom tunelu koji je spajao dvorac s kuhinjom. Tijekom Drugoga svjetskog rata dvorcem se koristila njemačka vojska, a u suterenu je bila smještena njemačka ratna bolnica. U ratu su oštećeni pročelje i krov dvorca. U drugoj polovici 20. stoljeća zgrada je imala različitu namjenu, a danas je u njoj Zavičajni muzej i galerija.





# Branko Gavella

... najvažniji hrvatski kazališni redatelj i teatrolog ...

## ŽIVOTOPIS

- 28. 7. 1885.:** rođen Branko Gavella u Zagrebu  
**1908.:** doktorirao u Beču  
**1910.:** počeo pisati kazališne kritike  
**1922. – 1926.:** ravnatelj Drame HNK u Zagrebu  
**1922.:** praizvedba Krležine "Golgota"  
**1926. – 1929.:** direktor Drame Narodnog pozorišta u Beogradu  
**1934.:** objavio esej o estetičkim problemima glumčeva stvaranja  
**1950.:** utemeljio Akademiju za kazališnu umjetnost u Zagrebu  
**1953.:** objavio djelo "Hrvatsko glumište"  
**1953.:** jedan od osnivača Zagrebačkoga dramskoga kazališta  
**1961.:** primljen za redovnog člana tadašnjeg JAZU  
**8. 4. 1962.:** umro u Zagrebu  
**1971.:** posmrtno objavljeni njegovi eseji sabrani u knjizi "Književnost i kazalište"

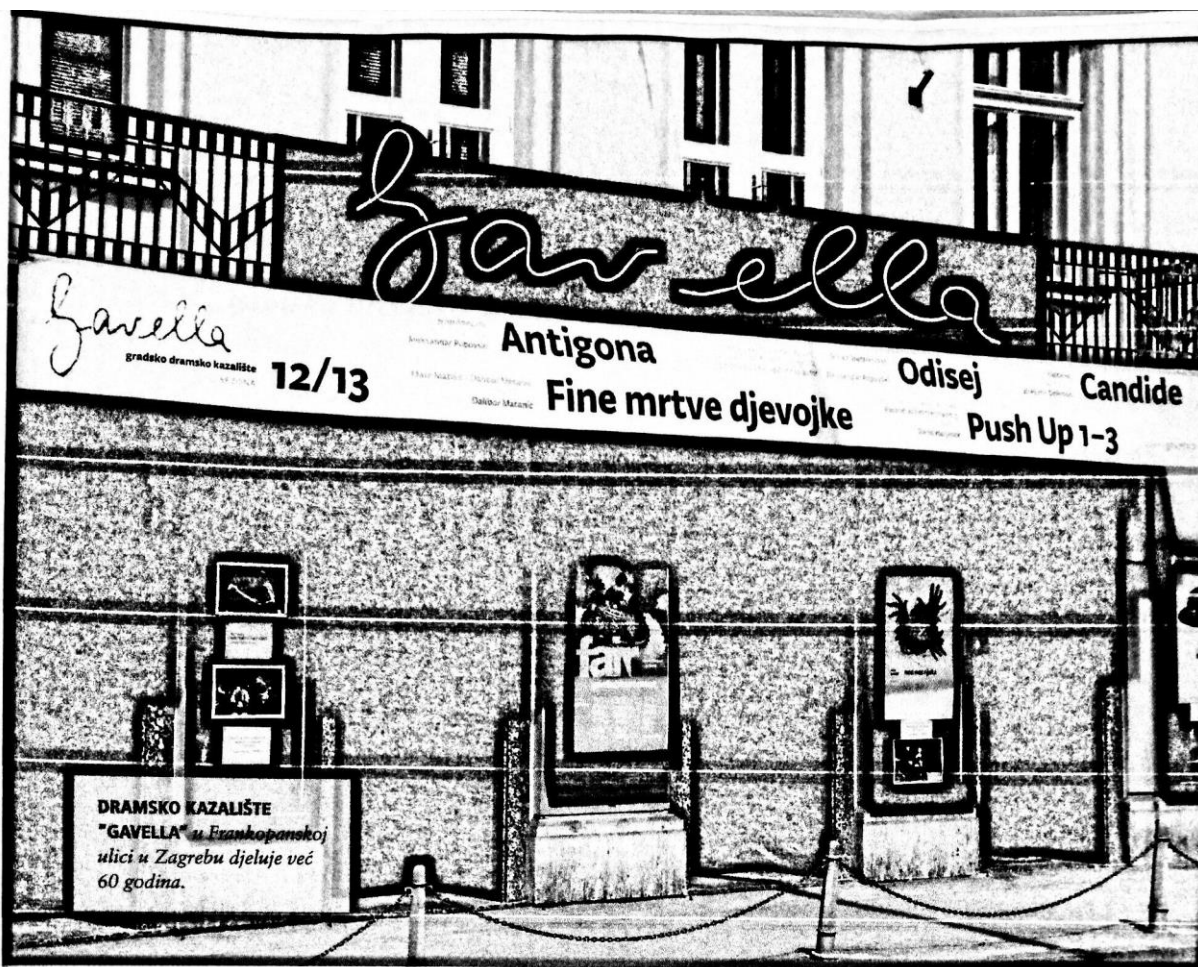
Jedan od najvažnijih hrvatskih kazališnih redatelja i teatrologa iz prve polovice 20. stoljeća, Branko Gavella, rođen je u Zagrebu 28. srpnja 1885. godine. U Beču je studirao filozofiju, germanistiku i slavistiku te 1908. godine i doktorirao. Po povratku u Zagreb Gavella se 1909. godine zaposlio u Sveučilišnoj knjižnici. Već je iduće godine počeo pisati kazališne kritike u zagrebačkome njemačkom dnevniku "Agramer Tagblatt", ali i u časopisu "Savremenik". Svoj rad u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu započeo je 1914. godine kao redatelj, da bi u razdoblju od 1922. do 1926. godine bio ravnatelj Drame HNK. Praizvedbom Krležine "Golgota" 1922. godine Gavella se afirmirao kao kazališni redatelj. S mjesta ravnatelja Drame HNK pošao je 1926. godine u Beograd i obnašao funkciju direktora Drame Narodnog pozorišta do 1929. godine.

Tijekom života Gavella je postavio 279 dramskih i opernih djela što su igrala u svim južnoslavenskim kazališnim središtima, ali i u pokrajinskim gradovima poput Sombora ili Varaždina. Štoviše, Gavella je režirao mnoge drame i opere odigrane na Dubrovačkim ljetnim igrama, a režirao je

i u brojnim kazališnim kućama u tadašnjoj Čehoslovačkoj, Bugarskoj i Italiji. Posebice se ističu njegove režije djela Marina Držića, Tituša Brezovačkog, Ivana Gundulića, Miroslava Krleže, Ive Vojnovića, Milana Begovića, ali i djela stranih autora poput Williama Shakespearea, Johanna Wolfganga Goethea, Luigija Pirandella i Richarda Wagnera.

Osim kao kazališni redatelj Gavella je ostao upamćen i kao teatrolog. Još je 1934. godine u časopisu "Danas" analizirao estetičke probleme glumčeva stvaranja. U razdoblju od 1950. godine Gavella je napisao niz studija i eseja o hrvatskim dramatičarima i pjesnicima. Tako se teoretski bavio djelima Marina Držića, Ivana Mažuranića, Augusta Šenoae, Ive Vojnovića, a posebice djelima svojeg prijatelja Miroslava Krleže. Ti su njegovi eseji sabrani u knjizi "Književnost i kazalište", objavljenoj posmrtno 1971. godine. Osim toga, bavio se i metodom suvremene teatrološke estetike i sociologije, raspravljajući pritom o stilskim obilježjima onodobnoga hrvatskoga glumišta. Ta je svoja razmišljanja Gavella sabrao u djelu "Hrvatsko glumište", objavljenom 1953. godine.

Gavella je Hrvatsku zadužio i utemeljenjem Akademije za kazališnu



### Gradsko dramsko kazalište "Gavella" u Zagrebu

Skupina nezadovoljnih mladih glumaca i redatelja zagrebačkoga Hrvatskoga narodnoga kazališta, predvođena Brankom Gavellom, preuzela je 29. svibnja 1953. godine zgradu "Maloga kazališta" u Frankopanskoj ulici i osnovala Zagrebačko dramsko kazalište. Zbog obnove prostora kazalište se gledateljima predstavlja tek iduće 1954. godine, i to Krležinom predstavom "Golgota" u režiji Branka Gavella. Zagrebačko dramsko kazalište ime je promijenilo 1970. godine u Dramsko kazalište "Gavella" u čast svojeg osnivača. Kasnije je imenu pridodan atribut "gradsko". U više od pola stoljeća rada i više od 300 premijera teatar u Frankopanskoj izrastao je u jednu od najcjenjenijih i najpostojanijih kazališnih kuća u Zagrebu i Hrvatskoj. Posebno su upamćene izvedbe Kočićeva "Jazavca pred sudom", 331 izvedba, u režiji Vanče Kljakovića, potom Molièreove "Scapinove spletke", 264 izvedbe, u režiji Mladena Škiljana, ali i Šovagovićev "Sokol ga nije volio", 220 izvedaba, u režiji Božidara Violača.

umjetnost u Zagrebu 1950. godine, a bio je i jedan od osnivača Zagrebačkoga dramskog kazališta 1953. godine, koje danas po njemu nosi naziv Dramsko kazalište "Gavella". Zbog iznimnih zasluga kao kazališni redatelj i teatrolog Gavella je 1961. godine postao redovnim članom tadašnje Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti.

Uzevši u obzir dubinu Gavellina pristupa redateljskom radu na tekstovima iz dramske književnosti, i njihovu postavljanju na pozornici, može se zaključiti da on pripada samom vrhu moderne europske režije. S druge je pak strane u hrvatskoj teatrologiji Gavella jedan od njezinih neprijepornih prvaka.

Branko Gavella, taj neumorni hrvatski kazališni redatelj i teatrolog, umro je u rodnom Zagrebu 8. travnja 1962. godine.

# Janko Polić Kamov

... istinska hrvatska avangarda ...

Janko Polić rođen je u Rijeci 17. studenog 1886. godine u obitelji uglednog trgovca Ante Polića, koji se s Hvara doselio u Senj, a potom i u Rijeku. Od rane je mladosti pokazivao veliko zanimanje za književnost, pa je tako već kao šestogodišnjak čitao radove Tadije Smičiklase, a s osam je godina zajedno s braćom izdavao kućni književni list "Sokol" i priređivao kućni teatar. U trećem je razredu izbačen iz riječke gimnazije jer je profesor grčkog jezika

pljunuo u lice zbog dobivene negativne ocjene. Tih je gimnazijskih dana s kolegama Josipom Baričevićem i Mijom Radoševićem organizirao anarhističku organizaciju "Cefas", koja je ujedno bila i literarno i političko udruženje. Mladi su anarhisti namjeravali nabaviti oružje i podignuti revoluciju koja je trebala uzbuditi čitavu Hrvatsku, no organizacija se ubrzo raspala. Na očevu intervenciju primljen je u konvikt "Ožegovićanu" te je ondje pohađao senjsku gimnaziju. Poprilično religiozna sredina djelovala je na Polića kontraproduktivno, pa je dodatno potpirivala njegovu anarhističko-buntovnu narav. Nakon očeva financijskog sloma 1902. godine izbačen je iz senjske gimnazije, pa se čitava obitelj preselila u Zagreb.

U Zagrebu je upisao Gornjogradsku gimnaziju, ali je i iz nje izbačen 1903. godine pošto je osuđen na tri mjeseca zatvora zbog demonstracija protiv bana Khuena Héderváryja. Godine 1904. iznenada je nestao pridruživši se putujućoj kazališnoj družini s kojom je proputovao Dalmaciju, Bosnu, Crnu Goru i Slavoniju. U družini je bio šaptač i sporedni glumac, a na turneji mu je nezdrav život prepun konzumacije alkohola narušio zdravlje pa se 1905. godine vratio u Zagreb.

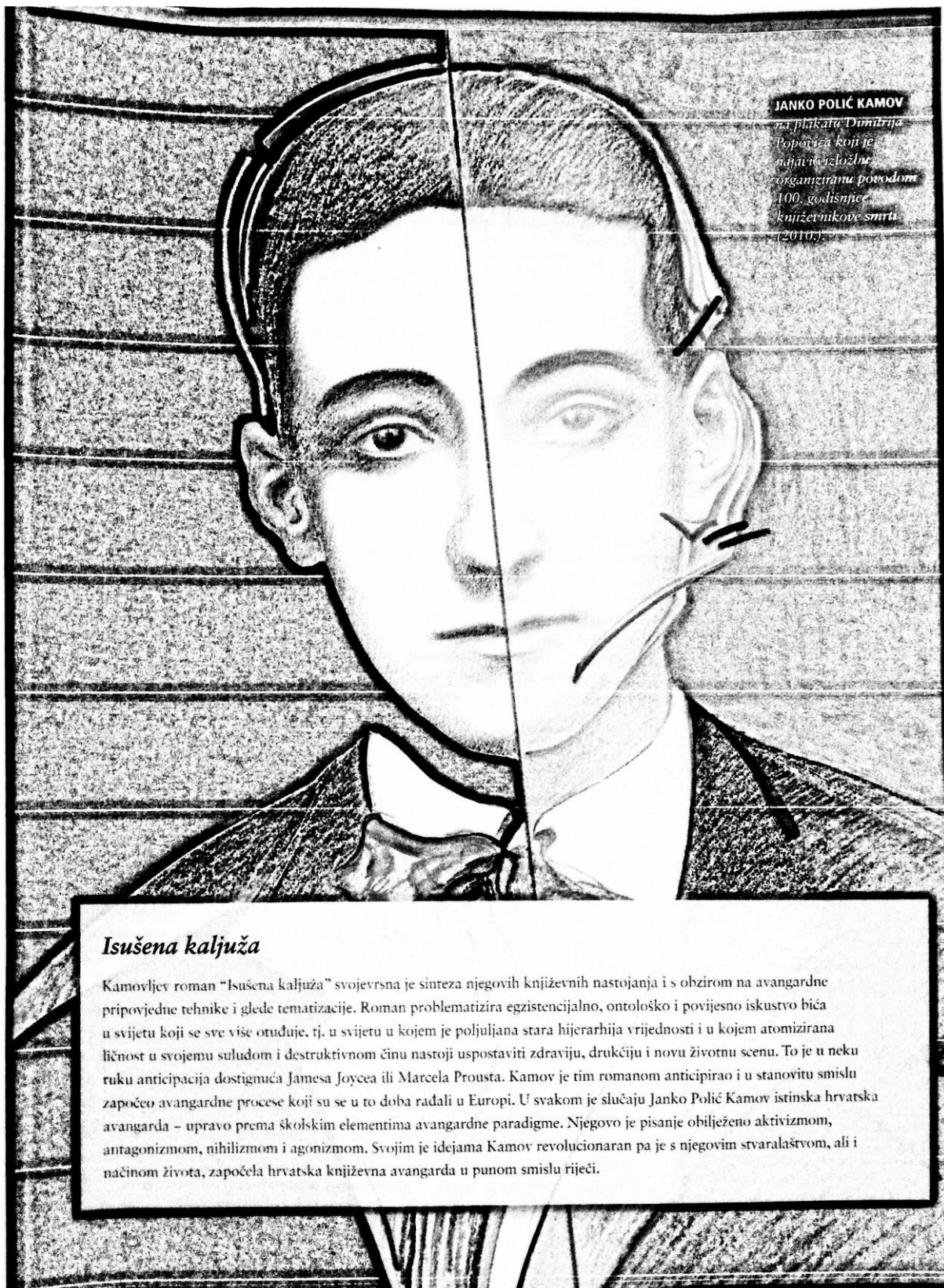
Iste je godine započelo njegovo putovanje po inozemstvu. Najprije je u Veneciji posjetio brata Milutina, priznato ga glazbenika koji je polazio tamošnju akademiju. U Veneciji je posjećivao kazališta, biblioteke i galerije, a preživljavao je kao dopisnik časopisa "Polet". Proputovao je cijelu sjevernu Italiju pokušavajući predati svoje tekstove na objavljivanje u tamošnjim književnim časopisima. Upravo je u to doba kao

dodatak uzeo ime Kamov, prema biblijskom liku Kamu. Pošto je obišao gotovo cijelu sjevernu i srednju Italiju, uputio se Kamov 1907. godine u Marseille, gdje se oduševljavao tamošnjim operama i koncertima. Godine 1909. zbog bolesti se vratio u Zagreb, da bi se već iduće godine uputio na svoje posljednje putovanje. Preko Genove i Marseillea doputovao je u Barcelonu, koja ga je privlačila bogatim slikarstvom i književnom tradicijom. Dana 10. kolovoza 1910. godine u posljednjem je pismu bratu Milutinu napisao da je teško obolio. Devet dana potom umro je u bolnici "Santa Cruz" u Barceloni, gdje je i pokopan u bezimеноm grobu na bolničkom groblju.

Janko Polić Kamov djelovao je u razdoblju hrvatske moderne u kojem se hrvatska književnost priključila onodobnim europskim trendovima. Pisao je poeziju, novele, romane i drame. Godine 1905. napisao je zbirku poezije „Psovka“, koju je objavio dvije godine potom. Štoviše, 1907. godine objavio je zbirku pjesama "Istipana hartija". Njegova je poezija bliska bodlerovskoj estetici ružnoga, sirovih nagona i anarhističkog prosvjeda, pa je Kamov bio anti-prosvjetiteljski i antiracionalistički pisac koji je preferirao individualno duhovno i tjelesno iskustvo. Najpoznatije su mu drame "Na rođenoj grudi" (1907.), "Tragedija mozгова" (1907.), "Čovječanstvo" (1908.), "Samostanske drame" (1909.) i "Mamino srce" (1910.). Njegovu novelistiku karakteriziraju feljtonski elementi i analitički komentari, a većina je njegovih novela objavljena u zbirci "Časkanja" 1914. godine. Kamovljevi roman "Isušena kaljuža", pisan od 1907. do 1909. godine, objavljen je tek 1957. godine.

## ŽIVOTOPIS

- 17. 11. 1886.:** rođen Janko Polić u Rijeci
- 1899.:** izbačen iz riječke gimnazije
- 1899.:** osnivao anarhističku organizaciju "Cefas"
- 1902.:** izbačen iz senjske gimnazije
- 1903.:** izbačen iz zagrebačke Gornjogradske gimnazije
- 1904. – 1905.:** pridružio se putujućoj kazališnoj družini
- 1905. – 1909.:** putuje po sjevernoj Italiji i južnoj Francuskoj
- 1907.:** objavio zbirku poezije "Psovka"
- 1907.:** objavio zbirku pjesama "Istipana hartija"; objavio drame "Na rođenoj grudi" i "Tragedija mozгова"
- 1907. – 1909.:** piše roman "Isušena kaljuža"
- 1908.:** napisao dramu "Čovječanstvo"
- 1909.:** napisao "Samostanske drame"
- 1910.:** otputovao u Španjolsku
- 1910.:** napisao dramu "Mamino srce"
- oko 19. 8. 1910.:** umro u Barceloni
- 1914.:** posmrtno objavljena zbirka novela "Časkanja"
- 1957.:** posmrtno objavljen roman "Isušena kaljuža"



**JANKO POLIĆ KAMOV**  
na plakatu *Dmitrija*  
*Popovića* koji je  
najavio izložbu  
organiziranu povodom  
100. godišnice  
književnikove smrti  
(2010.)

### *Isušena kaljuža*

Kamovljev roman "Isušena kaljuža" svojevrsna je sinteza njegovih književnih nastojanja i s obzirom na avangardne pripovjedne tehnike i glede tematizacije. Roman problematizira egzistencijalno, ontološko i povijesno iskustvo bica u svijetu koji se sve više otuđuje, tj. u svijetu u kojem je poljuljana stara hijerarhija vrijednosti i u kojem atomizirana ličnost u svojem suludom i destruktivnom činu nastoji uspostaviti zdravlju, drukčiju i novu životnu scenu. To je u neku ruku anticipacija dostignuća Jamesa Joycea ili Marcela Prousta. Kamov je tim romanom anticipirao i u stanovitu smislu započeo avangardne procese koji su se u to doba radali u Europi. U svakom je slučaju Janko Polić Kamov istinska hrvatska avangarda – upravo prema školskim elementima avangardne paradigme. Njegovo je pisanje obilježeno aktivizmom, antagonizmom, nihilizmom i agonizmom. Svojim je idejama Kamov revolucionaran pa je s njegovim stvaralaštvom, ali i načinom života, započela hrvatska književna avangarda u punom smislu riječi.

# Fran Galović

... vrhunski moderne dijalektalne lirike ...

*Fran Galović*

Jedan od ponajboljih pjesnika razdoblja moderne, koji je uspješno spojio stil toga progresivnog razdoblja u književnosti s dijalektalnim izričajem, Fran Galović rođen je 20. srpnja 1887. godine u Peterancu pokraj Koprivnice. U Zagrebu je 1913. godine završio studij slavistike i klasične filologije te je ubrzo dobio namještanje

u II. realnoj gimnaziji. Ondje je radio do 1914. godine, tj. do početka Prvoga svjetskoga rata, kada je unovačen.

Još za vrijeme studija Galović je bio istaknuti pripadnik hrvatskoga liberalno-pravaškog pokreta. Upravo je on 1908. godine pokrenuo i započeo uređivati pravaško glasilo "Mlada Hrvatska". U to je doba započeo intenzivniju

književnu i književno-kritičku djelatnost. Tako je već 1907. godine napisao pripovijetku "U jesenjem sutonu" a potom iduće godine i pripovijetke "U sutonu" i "Marica". Te prve pripovijetke uglavnom pripadaju realističko-naturalističkoj matrici. Pomaci prema modernizmu vidljivi su već u noveli "Svekar" iz 1912. godine, a posebice

## Pogibija u dvadeset i osmoj godini

Zanimljivo je da je i Fran Galović, baš kao i mnogi drugi umjetnici poput Jima Morrisona, Janis Joplin i Amy Winehouse, također preminuo u dvadeset i osmoj godini života. Fran Galović je, naime, već na samom početku Prvoga svjetskog rata mobiliziran kao pričuvni kadet 27. domobranske pješake pukovnije te upućen iz Siska na srpsko bojište. Tamo je poginuo 26. listopada 1914. godine, između 10 i 11 sati. Pogoden hicem iz strojnice smrtno je stradao kod mjesta Radenkovići u Mačvi na sjeveru Srbije. Zanimljivo je da se dan ranije pismom javio prijatelju, književniku Milanu Ogrizoviću. U njemu je na neki način predviđio svoju smrt. U dopisnici je pisalo: "Moj dragi prijatelju, još jednom Te pozdravljam. Jutro je i u 10 sati imamo navaliti. Sunce je, nedjelja i divno, toplo jutro. Čovjek bi čisto želio umrijeti u ovako sunčan dan. Reci Sanctissimi (op. Galovićeva supruga) da se pomoli za upokoj moje duše ako me više ne bude. Ljubi te tvoj Fran." Na temelju ovih riječi neki su zaključili kako je Galović sam potražio smrt ne mogavši se suočiti s ratnim strahotama. No drugi to opovrgavaju pozivajući se na neka druga njegova pisma s bojišta. U jednom je ranijem pismu Galović napisao Ogrizoviću: "Želio bih ne poginuti samo radi toga da sve ovo iznesem jer je svaki dojam dragocjen." U svakom slučaju, Galovićevo mrtvo tijelo dopremljeno je u Zagreb 31. listopada 1914. godine i pokopano na zagrebačkome Mirogoju.



u pripovijestima "Začarano ogledalo" (1913.) i "Ispovijed" (1914.), koje su obilježene izrazitim avangardističkim narativnim značajkama.

Istodobno Galović je počeo pisati i drame jednočinke. Već je 1907. godine tiskao svoju dramu jednočinku "Tamaru", koja je iste godine i uprizorena. Štoviše, iste je godine uprizorena i njegova druga jednočinka "Grijež". Iduće godine Galović je dovršio povijesnu trilogiju o propasti hrvatskoga kraljevstva pod naslovom "Mors regni". Ukupno je tijekom svojega kratkog života Galović napisao tridesetak drama koje su tematizirale različite motive. Motive ljubavi i smrti tematizirao je u spomenutoj drami "Tamara", motiv obraćanja grešnice u drami "Marija Magdalena" (1912.), pa različite seljačke motive u dramama "Pred zoru" (1908.) i "Mati" (1908.), ali i motive radničkog života u drami "Sodoma" (1911.). Njegovo dramsko stvaralaštvo obilježilo je poznavanje domaćega dramskog stvaralaštva, ali i utjecaji onodobnih velikana, dramatičara poput Henrika Ibsena, Oscara Wildea i Johana Augusta Strindberga.

S treće je strane Galović vrhunce svojega književnog stvaralaštva ostvario u dijalektalnoj lirici, iako je njegov lirski izričaj prvobitno bio štokavski. U štokavskoj je lirici uglavnom slijedio Matošev i Vidričev uzor. Njegova jedina objavljena zbirka pjesama jest zbirka "Četiri grada" iz 1913. godine. Štoviše, u poznatom zborniku "Hrvatska mlada lirika" iz 1914. godine našlo se čak devet njegovih pjesama. Ipak, vrhunac svojega lirskog izraza Galović je ostvario u dijalektalnoj lirici. Njegov se ciklus pjesama na kajkavskom narječju "Z mojih bregov", koji je objavljen u "Književnoj republici" 1925. godine, smatra vrhuncem moderne u dijalektalne lirike. U tom je ciklusu pjesama Galović pokazao sav svoj talent.

Iako je za života Galović objavio samo četiri djela, a većina je njegova stvaralaštva ostala u rukopisu, ipak je njegovo književno djelo pravedno vrednovano, što je omogućio Julije Benešić objavivši njegova sabrana djela 1942. godine.

Fran Galović, pjesnik epohe hrvatske moderne, tragično je poginuo početkom Prvoga svjetskog rata 26. listopada 1914. godine u Radenkovićima u Srbiji.



## ŽIVOTOPIS

- 20. 7. 1887.: rođen Fran Galović u Peterancu pokraj Koprivnice
- 1907.: tiskana i izvedena drama "Tamara"
- 1907.: izvedena drama "Grijež"
- 1907.: napisao pripovijetku "U jesenjem sutonu"
- 1908.: napisao pripovijetke "U sutonu" i "Marica"
- 1908.: napisao drame "Mors regni", "Pred zoru" i "Mati"
- 1911.: napisao dramu "Sodoma"
- 1912.: napisao pripovijetku "Svekar"
- 1912.: napisao dramu "Marija Magdalena"
- 1913.: objavio zbirku pjesama "Četiri grada"
- 1913.: napisao pripovijetku "Začarano ogledalo"
- 1913.: završio studij slavistike i klasične filologije
- 1914.: Galovićeve pjesme objavljene u zborniku "Hrvatska mlada lirika"
- 1914.: napisao pripovijetku "Ispovijed"
- 26. 10. 1914.: poginuo u Radenkovićima u Srbiji
- 1925.: posmrtno objavljen ciklus pjesama "Z mojih bregov" u "Književnoj republici"
- 1942.: Julije Benešić objavio Galovićeva djela





# Lavoslav Ružička

... dobitnik Nobelove nagrade za kemiju 1939. godine ...

Jedan od prvih hrvatskih kemičara svjetskoga glasa bio je Lavoslav (Leopold) Ružička, koji je neposredno prije Drugoga svjetskog rata dobio Nobelovu nagradu za kemiju. Bilo je to 1939. godine.

Lavoslav Ružička, taj veliki hrvatski kemičar, rođen je u Vukovaru 13. rujna 1887. godine. Klasičnu gimnaziju završio je u Osijeku, a kemiju je diplomirao 1908. godine na Tehničkoj visokoj školi u Karlsruheu u Njemačkoj kod profesora Hermanna Staudingera. I njegov je profesor 1953. godine dobio Nobelovu nagradu za kemiju. Na istom je sveučilištu Ružička i doktorirao 1910. godine, u dobi od samo 23 godine. Profesor Staudinger poveo je sa sobom Ružičku u Švicarsku, na Saveznu tehničku visoku školu u Zürichu, gdje su njih dvojica nastavila zajednička istraživanja. Njihovi će napori rezultirati činjenicom da će obojica kasnije dobiti Nobelovu nagradu za kemiju.

Ipak, Ružička je neko vrijeme radio kao profesor na sveučilištima u Ženevi (1925. – 1926.) i Utrechtu (1926.

– 1929.), da bi se 1929. konačno vratio u Zürich, potaknut mogućnostima istraživanja što ih je nudila tadašnja švicarska farmaceutska industrija. Iako mu je ponuđeno profesorsko mjesto na Sveučilištu u Zagrebu, Ružička ga je odbio jer u Zagrebu ne bi imao tako dobre uvjete za rad kao u Zürichu.

Već kao Staudingerov suradnik, mladi je Ružička riješio strukturu piperitina, sekticida dobivena iz dalmatinskog buhača. Bavio se sintezama i određivanjima strukture muskona i cibotena, kemijskih spojeva važnih u industriji mirisa. Također se bavio pripremom makrocikličkih spojeva s velikim brojem ugljikovih atoma u prstenu. Štoviše, posebno se intenzivno bavio istraživanjem strukture terpena i politerpena, što ga je dovelo do istraživanja steroida. Godine 1934. razriješio je sintezu i strukturu muškoga spolnog hormona androsterona, za što je 1939. godine zajedno s njemačkim kemičarom Adolfom Butenandtom dobio Nobelovu nagradu za kemiju. Zbog ratnih prilika, ona mu nije mogla biti uručena

## Humanistički svjetonazor velikoga kemičara

Izvanredan hrvatski kemičar Lavoslav Ružička nije bio samo genijalan znanstvenik nego i čovjek širokih interesa, gotovo poput negdašnjih humanističkih intelektualaca. Tako se intenzivno bavio uzgojem cvijeca i alpskih biljaka, koje je uzgajao u vrtu svoje kuće u Mammernu na Bodenskom jezeru. Zanimao se i za slikarstvo, i to poglavito za radove nizozemskih majstora iz 17. stoljeća, čije je radove i skupljao. Svoju je kolekciju umjetničkih slika poklonio umjetničkome muzeju u Zürichu (*Kunsthaus*).



u Stockholmu, nego mu ju je iduće godine na posebnoj svečanosti u Zürichu predao švedski veleposlanik. Tim je povodom 1940. godine Ružička na poziv Hrvatskoga kemijskog društva došao u Zagreb gdje je održao predavanje o septicidu dobivenom iz dalmatinskog buhača, a tada je izabran i za počasnog člana tadašnje Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Tada mu je uručen i počasni doktorat Sveučilišta u Zagrebu.

Tijekom Drugoga svjetskog rata Ružička je izgubio mnogo svojih suradnika, pa je svoj laboratorij nastojao popuniti vrsnim mladim kemičarima. Stoga je uskoro u Zürich pozvao i mladog Vladimira Preloga, koji je također kasnije dobio Nobelovu nagradu za kemiju. Pošto je 1957. godine Ružička otišao u mirovinu, predstojništvo Laboratorija za organsku kemiju Savezne tehničke visoke škole u Zürichu preuzeo je upravo Vladimir Prelog.

Kako su njegov rad i ugled bili izrazito cijenjeni, Ružička je bio počasni član Matice hrvatske, ali i počasni građanin rodnoga mu Vukovara. Štoviše, dobio je brojne počasne doktorate različitih sveučilišta, a bio je i član mnogih stručnih društava i akademija.

Ovaj veliki hrvatski kemičar i dobitnik Nobelove nagrade za kemiju preminuo je 26. rujna 1976. godine u svojoj kući u Mammernu na Bodenskom jezeru.



## ŽIVOTOPIS

- 13. 9. 1887.:** rođen Lavoslav (Leopold) Ružička u Vukovaru
- 1908.:** diplomirao kemiju na Tehničkoj visokoj školi u Karlsruheu u Njemačkoj
- 1910.:** doktorirao kemiju na Tehničkoj visokoj školi u Karlsruheu
- 1910. – 1925.:** radi s profesorom Hermannom Staudingerom na Saveznoj tehničkoj visokoj školi u Zürichu u Švicarskoj
- 1925. – 1926.:** profesor na Sveučilištu u Ženevi
- 1926. – 1929.:** profesor na Sveučilištu u Utrechtu
- 1934.:** razriješio je sintezu i strukturu muškoga spolnog hormona androsterona
- 1939.:** zajedno s njemačkim kemičarom Adolfom Butenandtom dobio Nobelovu nagradu za kemiju
- 1940.:** postao počasni član JAZU
- 26. 9. 1976.:** umro u Mammernu u Švicarskoj
- 1977.:** u Vukovaru je otvorena spomen-kuća

# Andrija Štampar

... utemeljitelj javne zdravstvene službe ...

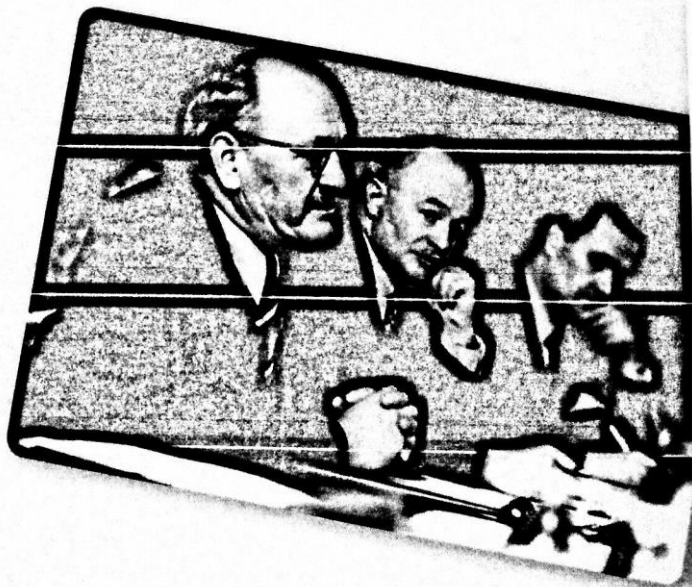
**B**riga o zdravlju zaokupljala je ljudsko društvo od najranijih vremena, pa su tako još u antiци postojali liječnici koji su se za plaću brinuli o pacijentima. Ipak, sve do prve polovice 20. stoljeća zdravstvena je služba bila dostupna samo imućnijim slojevima društva. Upravo je hrvatski liječnik Andrija Štampar približio dosege medicine širim društvenim slojevima stavivši pritom težište na preventivno zdravstveno djelovanje.

Andrija Štampar rođen je 1. rujna 1888. godine u Brodskom Drenovcu pokraj Pleternice. Studij medicine završio je na Sveučilištu u Beču 1911. godine. Vrativši se u domovinu, neko je vrijeme radio kao liječnik u Novoj Gradiški, a potom kao zdravstveni savjetnik Povjerenstva za socijalnu skrb Narodnog vijeća u Zagrebu. Od 1919. do 1930. djelovao je kao načelnik Higijenskog odjela pri Ministarstvu narodnog zdravlja u Beogradu.

Štamparova najveća zasluga jest utemeljenje zdravstvene službe u

tadašnjoj Jugoslaviji. Organizirao je 250 higijenskih ustanova diljem zemlje, među kojima i Centralni higijenski zavod u Beogradu, Školu narodnog zdravlja u Zagrebu, Institut za malariju u Trogiru te niz domova narodnog

zdravlja i ambulanti. Svojim je programom nastojao da liječnik postane i socijalni radnik, ali i narodni učitelj koji je trebao biti ekonomski neovisan o pacijentu te jednako dostupan svim slojevima društva. Osim toga, svojim j



For Yugoslavia:

Pour la Yougoslavie:

南斯拉夫:

За Югославию:

For Yugoslavia:

*with reservations as to ratification*

*Dr. Štampar*

**ANDRIJA ŠTAMPAR** (prvi slijeva) na zasjedanju Privremene komisije, koja je prethodila Svjetskoj zdravstvenoj organizaciji, u Ženevi 1946. godine

nastojanjima Štampar radio na jačanju preventivne medicine nasuprot kurativnoj. Njegovo nastojanje da provede socijalizaciju liječničke i ljekarničke službe naišao je na velik otpor privatnih liječnika i staleških organizacija.

Ubrzo nakon uvođenja šestosiječanjske diktature smijenjen je 1930. godine s mjesta ministra zdravstva. Štoviše, iako je još 1931. godine izabran za profesora socijalne medicine Medicinskog fakulteta u Zagrebu, nadležna tijela vlasti nisu htjela potvrditi njegov izbor sve do 1939. godine. Ipak, 1940. godine izabran je za dekana Medicinskog fakulteta te je pri Sveučilištu u Zagrebu osnovao Ured za socijalnu i zdravstvenu zaštitu slušača, tj. studenata.

Od početka četrdesetih godina 20. stoljeća djelovao je kao stručnjak Higijenske organizacije Društva naroda u europskim zemljama i u SAD-u, a od 1933. do 1936. boravio je u Kini, gdje je reorganizirao javnu zdravstvenu službu. Nakon Drugoga svjetskog rata bio je ravnatelj Škole narodnog zdravlja, koja danas nosi njegovo ime. Predsjednik Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti (tada JAZU) bio je od 1947. do 1958., a bio je i osnivač Instituta za

higijenu rada. Godine 1946. izabran je za prvog potpredsjednika Ekonomsko-socijalnog vijeća Ujedinjenih naroda te za predsjednika Privremene komisije, koja je do ratifikacije ustava Svjetske zdravstvene organizacije 1948. godine obavljala dužnost te organizacije. Predsjedao je i radom prve Svjetske zdravstvene skupštine u Ženevi 1948. godine. Kasnije je u dužem razdoblju bio i izaslanik Svjetske zdravstvene organizacije u Afganistanu, Egiptu, Sudanu i Etiopiji, gdje je proučavao javno zdravstvo i medicinsko školstvo.

Ovaj veliki hrvatski liječnik, utemeljitelj javne zdravstvene službe u Hrvatskoj, čije su ideje o preventivnoj medicini prihvaćene diljem svijeta, preminuo je u Zagrebu 26. lipnja 1958. godine.

## ŽIVOTOPIS

- 1. 9. 1888.: rođen Andrija Štampar u Brodskom Drenovcu pokraj Pleternice
- 1911.: završio studij medicine na Sveučilištu u Beču
- 1919. – 1930.: načelnik Higijenskog odjela pri Ministarstvu narodnog zdravlja u Beogradu
- 1931.: izabran za profesora socijalne medicine Medicinskog fakulteta u Zagrebu
- 1933. – 1936.: u Kini reorganizira javnu zdravstvenu službu
- 1940.: izabran za dekana Medicinskog fakulteta u Zagrebu
- 1946.: izabran za prvog potpredsjednika Ekonomsko-socijalnog vijeća UN-a
- 1947. – 1958.: predsjednik JAZU
- 1948.: predsjedavao radom prve Svjetske zdravstvene skupštine u Ženevi
- 26. 6. 1958.: umro Zagrebu

## Rockefellerova donacija

Godine 1926. Andrija Štampar osnovao je Školu narodnog zdravlja u Zagrebu. Cilj joj je bio da zdravstvena zaštita postane dostupna i širokim društvenim slojevima. No zbog otpora tadašnjih uglednih liječnika, koji su se brinuli samo za svoju privatnu praksu, škola se vrlo brzo našla u financijskim nevoljkama. Stoga je Štampar zamolio za pomoć američkog milijunaša Johna Davisona Rockefellera, poznatog filantropa, koji je ubrzo donirao znatna financijska sredstva pa je 1927. godine izgrađena nova bolnička zgrada. Iz zahvalnosti prema Rockefelleru u Zagrebu i danas jedna ulica nosi njegovo ime.



## **Zahvale**

### **Danksagung**

Zahvaljujem svim kolegicama i kolegama s kojima sam surađivala tijekom studija na njihovim savjetima i pomoći jer je uz njih svaki rad bio lakši.

Zahvaljujem dr. Anti Radočaju što mi je omogućio da radim praksu u njegovom prevoditeljskom uredu i da se okušam u svojoj struci prije završetka studija.

Posebno zahvaljujem svojoj obitelji koja je uvijek imala razumijevanja i riječi podrške tijekom cijelog mog studija i koja mi je bila najveća motivacija.

Zahvaljujem Tomislavu koji je uvijek bio uz mene.

Najveću zahvalu dugujem svojoj mentorici, višoj lektorici Inji Skender Libhard, koja me vodila kroz čitav studij i najviše podučila o mojoj struci. Zahvaljujem na njezinom trudu, stručnim smjernicama, strpljenju i ljubavi prema svome poslu kojom me uvijek uspjela motivirati da napredujem.

## Literatura

### Literaturverzeichnis

#### A. Primarna:

Jüngst, Heike (2010): *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, str. 25-50

Kekez, H. (2013): *Velikani hrvatske prošlosti*. Zagreb: Mozaik knjiga, str. 220-237

#### B. Sekundarna:

Duden. Deutsches Universalwörterbuch. 4., neu bearb. u. erw. Aufl. 2001. Mannheim u. a.: Dudenverlag.

Hansen-Kokoruš, R.; Matešić, J.; Pečur-Medinger, Z.; Znika, M. (2005): *Deutsch-kroatisches Universalwörterbuch = Njemačko-hrvatski univerzalni rječnik*. Zagreb: Nakladni zavod Globus

Ljubić, L. (2013): *Gavelline kazališne kritike na njemačkom jeziku*: U: Gavella – riječ i prostor. Zagreb; Split: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti; Književni krug Split.

Oberkofler, Gerhard: *Leopold Ruzicka (1887–1976). Schweizer Chemiker und Humanist aus Altösterreich*. Studien-Verlag, Innsbruck 2001

Ostleitner, Elena *Die kroatische Komponistin Dora Pejačević (1885–1923)*. Kassel (Furore Verlag) 2001

Turković, H. (1996): *Zvuk u filmu – pojmovnik*. U: Hrvatski filmski ljetopis, 5/1996, Zagreb: Filmoteka 16

Zeljko-Lipovšćak, B. (1995): *Prevodilaštvo na televiziji s posebnim osvrtom na stanje u Hrvatskoj*. Zagreb: hrvatsko društvo za primijenjenu lingvistiku.

Žanić, I. (2009): *Kako bi trebali govoriti hrvatski magarci*. Zagreb: Algoritam.

## Mrežne stranice

Akademie der bildenden Künste Wien. Dostupno na: <http://www.akbild.ac.at/> [30. listopada 2016.]

Augsburger Allgemeine. Dostupno na: <http://www.augsburger-allgemeine.de/> [30. listopada 2016.]

Autoren Magazin. Dostupno na: <http://www.autoren-magazin.de/literaturzeitschriften-online.phtml/> [30. listopada 2016.]

Biographien. Dostupno na: <http://www.biographien.ac.at> [30. listopada 2016.]

Bug. Dostupno na: <http://www.bug.hr/> [30. listopada 2016.]

Chemie Lexikon. Dostupno na: <http://www.chemie.de/lexikon/> [30. listopada 2016.]

Chemie.de. Dostupno na: <http://www.chemie.de/> [30. listopada 2016.]

Cinestar. Dostupno na: <http://www.blitz-cinestar.hr/> [30. listopada 2016.]

Deutsche Biographie. Dostupno na: <http://www.deutsche-biographie.de/> [30. listopada 2016.]

Deutsche Enzyklopädie. Dostupno na: <http://www.encyklo.de/> [30. listopada 2016.]

Deutsche Wikipedia. Dostupno na: <http://www.wiki.de/> [30. listopada 2016.]

Die Welt. Dostupno na: <http://www.welt.de/> [30. listopada 2016.]

Dizajn.hr. Dostupno na: <http://dizajn.hr/blog/graficki-dizajn/> [30. listopada 2016.]

Duden. Dostupno na: <http://www.duden.de/> [30. listopada 2016.]

eLexikon. Dostupno na: <http://elexikon.ch/> [30. listopada 2016.]

Erdeljac, Branko: *Lektorsko-korektorski pogled na oračunalnjivanje (kompjutorizaciju) tiskarstva*. Dostupno na: <http://hrcak.srce.hr/file/37494/> [30. listopada 2016.]

Europski parlament. Dostupno na: <http://www.europarl.europa.eu/interpretation/hr/introduction/introduction.html> // [30. listopada 2016.]

Filmski.net. Dostupno na: <http://www.filmski.net/> [30. listopada 2016.]

Focus.de. Dostupno na: <http://www.focus.de/> [30. listopada 2016.]

Friedhofskultur. Dostupno na: <http://friedhofskultur.de/> [30. listopada 2016.]

Global Subtitles. Dostupno na: <http://www.globalsubtitles.info/> [30. listopada 2016.]

Goethe Institut. Dostupno na: <http://www.goethe.de/> [30. listopada 2016.]

Google Books. Dostupno na: <http://books.google.com/> [30. listopada 2016.]

Hrčak. Dostupno na: <http://hrcak.srce.hr/> [30. listopada 2016.]

Hrvatska enciklopedija. Dostupno na: <http://hebeta.lzmk.hr/> [30. listopada 2016.]

Hrvatska radiotelevizija. Dostupno na: <http://www.hrt.hr/> [30. listopada 2016.]

Hrvatska znanstvena bibliografija. Dostupno na: <http://bib.irb.hr/> [30. listopada 2016.]

Hrvatski filmski ljetopis. Dostupno na: <http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl21-web.pdf/> [30. listopada 2016.]

Hrvatski filmski savez. Dostupno na: <http://www.hfs.hr/> [30. listopada 2016.]

Hrvatski jezični portal. Dostupno na: <http://hjp.znanje.hr/> [30. listopada 2016.]

Hrvatski leksikon. Dostupno na: <http://www.hrleksikon.info/> [30. listopada 2016.]

Hrvatski savez gluhih i nagluhih. Dostupno na: [http:// http://www.hsgn.hr/?p=778/](http://http://www.hsgn.hr/?p=778/) [30. listopada 2016.]

Hrvatski savez slijepih. Dostupno na: <http://www.savez-slijepih.hr/> [30. listopada 2016.]

Hrvatsko filološko društvo. Dostupno na: <http://hfiloloskod.hr/> [30. listopada 2016.]

Informationssystem und Gesundheitsberichterstattung des Bundes. Dostupno na: <http://www.gbe-bund.de/> [30. listopada 2016.]

Initiative Kommunikation Heidelberg. Dostupno na: <http://ik-heidelberg.de/> [30. listopada 2016.]

Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Dostupno na: <http://www.uni-mainz.de/> [30. listopada 2016.]

JuraForum. Dostupno na: <http://www.juraforum.de/> [30. listopada 2016.]

JuraMagazin. Dostupno na: <http://juramagazin.de/> [30. listopada 2016.]

Klassik heute. Dostupno na: <http://www.klassik-heute.com/> [30. listopada 2016.]

Kritische Masse/Kritična masa. Dostupno na: <http://www.kriticnamasa.com/> [30. listopada 2016.]

Lexikon der Filmbegriffe. Dostupno na: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/> [30. listopada 2016.]



Limun.hr. Dostupno na: <http://limun.hr/> [30. listopada 2016.]

Literaturkritik.de. Dostupno na: <http://www.literaturkritik.de/> [30. listopada 2016.]

Matica hrvatska. Dostupno na: <http://www.matica.hr/> [30. listopada 2016.]

Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte. Dostupno na: <http://mpiwg-berlin.mpg.de/> [30. listopada 2016.]

Medizinlexikon. Dostupno na: <http://www.medizin-lexikon.de/Geschlechtshormone/> [30. listopada 2016.]

Mein Büchertagebuch. Dostupno na: <http://meinbuechertagebuch.wordpress.com/> [30. listopada 2016.]

Moj film – hrvatski portal. Dostupno na: <http://www.moj-film.hr/> [30. listopada 2016.]

Munzinger. Dostupno na: <https://www.munzinger.de/search/portrait/Dunja+Rajter/0/7883.html/> [30. listopada 2016.]

Pavlović, Nataša (2000): Osobitost prevođenja za televizijsko podslovljavanje. Dostupno na: <http://bib.irb.hr/prikazi-rad?lang=en&rad=571145/> [30. listopada 2016.]

Poslovni dnevnik. Dostupno na: <http://www.poslovni.hr/> [30. listopada 2016.]

Proleksis enciklopedija. Dostupno na: <http://proleksis.lzmk.hr/> [30. listopada 2016.]

Prvo europsko istraživanje jezičnih kompetencija. Dostupno na: [http://dokumenti.ncvvo.hr/ESLC/Prvo\\_istrazivanje\\_jezicnih.pdf](http://dokumenti.ncvvo.hr/ESLC/Prvo_istrazivanje_jezicnih.pdf) [30. listopada 2016.]

Sculpture Network. Dostupno na: <http://www.sculpture-network.org/> [30. listopada 2016.]

Slobodna Dalmacija. Dostupno na: <http://www.slobodnadalmacija.hr/> [30. listopada 2016.]

Sony. Dostupno na: <http://www.sony.hr/support/> [30. listopada 2016.]

Spiegel Online. Dostupno na: <http://www.spiegel.de/> [30. listopada 2016.]

Staatsbibliothek Berlin. Dostupno na: <http://ark.staatsbibliothek-berlin.de/> [30. listopada 2016.]

Steinmetzwerkstatt Bader. Dostupno na: <http://www.steinmetzwerkstatt-bader.de/steinmetzwerkstatt/> [30. listopada 2016.]

Süddeutsche Zeitung. Dostupno na: <http://www.sueddeutsche.de/> [30. listopada 2016.]

Suedwind Magazin. Dostupno na: <http://www.suedwind-magazin.at/eine-kleine-revolution/> [30. listopada 2016.]

Support Office. Dostupno na: [http:// support.office.com/hr-hr/article/Stvaranje-prvog-dokumenta-programa-Word/](http://support.office.com/hr-hr/article/Stvaranje-prvog-dokumenta-programa-Word/) [30. listopada 2016.]

Tagesspiegel. Dostupno na: <http://www.tagesspiegel.de/> [30. listopada 2016.]

taz.de. Dostupno na: <http://www.taz.de/> [30. listopada 2016.]

Theater Insel. Dostupno na: [http://theaterinsel.de/aktuelle\\_stuecke/scapins-streiche/](http://theaterinsel.de/aktuelle_stuecke/scapins-streiche/) [30. listopada 2016.]

Tportal. Dostupno na: <http://www.m.tportal.hr/> [30. listopada 2016.]

Universallexikon. Dostupno na: [http://universal\\_lexikon.deacademic.com/](http://universal_lexikon.deacademic.com/) [30. listopada 2016.]

Universität Augsburg. Dostupno na: <http://www.philhist.uni-augsburg.de/> [30. listopada 2016.]

Universität Bremen. Dostupno na: <http://www.memories.uni-bremen.de/> [30. listopada 2016.]

Universität Rostock. Dostupno na: <http://www.philfak.uni-rostock.de/imd/41/litwiss/fb50.htm/> [30. listopada 2016.]

Universität Wien. Dostupno na: <https://monuments.univie.ac.at/> [30. listopada 2016.]

Večernji list. Dostupno na: <http://www.vecernji.hr/> [30. listopada 2016.]

Wissen.de. Dostupno na: <http://www.wissen.de/> [30. listopada 2016.]

Zagreb film. Dostupno na: <http://www.zagrebfilm.hr/> [30. listopada 2016.]

Zarez.hr. Dostupno na: [http:// www.zarez.hr/](http://www.zarez.hr/) [30. listopada 2016.]

ZDF.de. Dostupno na: <http://www.zdf.de/> [30. listopada 2016.]

Zeit Online. Dostupno na: <http://www.zeit.de/> [30. listopada 2016.]

Zeno.org. Dostupno na: <http://www.zeno.org/> [30. listopada 2016.]

Živjeti dobro unutar granica našeg planeta. Dostupno na: <http://ec.europa.eu/environment/pubs/pdf/factsheets/7eap/hr.pdf> [30. listopada 2016.]