



UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU

FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI  
POZORIŠTA, FILMA, RADIJA I TELEVIZIJE

# REKONCEPTUALIZACIJA FILMSKIH FESTIVALA U NOVOM MILENIJUMU

DOKTORSKA DISERTACIJA

KANDIDAT  
Mr Nenad Dukić  
Index broj: 13/2016d

MENTORKA  
Red. prof. dr Nevena Daković

BEOGRAD  
2021

**FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI  
BEOGRAD**

**REKONCEPTUALIZACIJA FILMSKIH FESTIVALA U NOVOM  
MILENIJUMU**

**Doktorski rad**

*Mentorka*

Prof. dr Nevena Daković

*Student*

Nenad Dukić, MR

# SADRŽAJ

<b>Apstrakt</b>	<b>4</b>
<b>Abstract</b>	<b>5</b>
<b>Uvod</b>	<b>6</b>
<b>1. <u>Struktura i projektni model filmskog festivala</u></b>	<b>15</b>
1.1. Gledalačka praksa i umetnički film	20
1.2. Festivali i politika	35
1.3. Programska politika i programiranje filmova	45
1.4. Finansiranje festivala/Filmski festivali i filmska industrija	59
1.5. Publicitet i filmska kritika	78
<b>2. <u>Vrste filmskih festivala</u></b>	<b>86</b>
2.1. Takmičarski nespecijalizovani festivali	89
2.2. Festivali u Severnoj Americi i Indiji	111
2.3. Takmičarski specijalizovani festivali	119
2.4. Netakmičarski festivali i kombinovane forme	127
2.5. Festivali u Sjedinjenim američkim državama	133
2.6. Nacionalni filmski festivali	137
2.7. Festivali kratkometražnog, dokumentarnog i animiranog filma	140

<b>3. <u>Filmski festivali u novom milenijumu</u></b>	<b>147</b>
3.1. Rekonceptualizacija u okviru standardnih, postojećih festivalskih formi	<b>149</b>
3.2. Rekonceptualizacija festivala u novoosnovanim kinematografijama bivše Jugoslavije	<b>153</b>
3.3. Nova tehnologija filma i ekspanzija festivala u 21. veku	<b>159</b>
3.4. Novi mediji, digitalizacija, internet ili novo vreme, nove tehnologije i novi načini vizuelne percepcije	<b>163</b>
3.4.1. Netflix, striming platforme i filmski festivali	<b>167</b>
3.4. 2. Online filmski festivali	<b>171</b>
3.5. Virtuelna realnost (VR) kao festivalska realnost	<b>178</b>
3.6. (TV) Serije i filmski festivali	<b>191</b>
<b>Zaključak</b>	<b>201</b>
<b>Literatura</b>	<b>209</b>
<b>Vebografija</b>	<b>217</b>
<b>Vebografija filmskih festivala</b>	<b>220</b>
<b>Dodatak 1. Evropske institucije kulture u odbrani evropskog filma i evropskih filmskih festivala</b>	<b>221</b>
<b>Biografija</b>	<b>226</b>

## Apstrakt

Predmet ovog rada je rekonceptualizacija filmskih festivala formulisana kao potraga za odgovorima na dva pitanja: (1) kako je dolazilo do rekonceptualizacije u različitim periodima razvoja pojedinih festivala i (2) kako je to uticalo na globalnu sliku filmskih festivala. Mapiranjem festivala istorizujemo rekonceptualizacije filmskih festivala jer istorijska perspektiva otkriva kontinuitet potrebe da se festivalski organizmi unapređuju i prilagođavaju aktuelnim kinematografskim i tehnološkim promenama/tendencijama i dinamičnom društvenom okruženju. Rekonceptualizacija filmskih festivala je posledica delovanja niza faktora, a u ovom radu analiziramo one najznačajnije: geopolitičke i tehnološke; bavimo se faktorom promena tehnologije i pojave novih medija, odnosno pojave novih (tehnoloških) formata kao posledica nove medijske prakse, najzad, govorimo i o uticajima koji su nastali kao posledice uzrokovane digitalnim preokretom, odnosno, pojavom novih digitalnih formata (virtuelna realnost; *online* filmski festivali itd.). Tokom istraživanja ukazujemo i na rekonceptualizaciju festivala koja utiče na inovirani odnos film-gledalac i film-kritičar i, posledično, koriguje modele filmske recepcije. Ono što se na kinematografskom, medijskom, tehnološkom i kulturološkom planu događa u novom milenijumu – a tu su promene najdinamičnije i najdrastičnije – dovoljno je reprezentativno da bi bilo u fokusu ovog istraživanja.

Stanovište koje ovaj rad zastupa jeste da je primenom odgovarajuće metodologije moguće prepoznati pojave, osobenosti, procese koji pružaju ubedljive argumente kao relevantan putokaz istraživačkom izazovu. Zagovaramo stav da fenomen filmskih festivala predstavlja i za filmsku umetnost i za globalnu kinematografiju, oblast delovanja koja zaslužuje posvećeno empirijsko-teoretsko promišljanje.

**Ključne reči:** filmski festival, rekonceptualizacija, film, programiranje, kinematografija, novi mediji, virtuelna realnost, *online* festivali, serije.

## Abstract

The dissertation researches the reconceptualisation of the film festivals in an attempt of answering the two main research questions: (1) how did the reconceptualisation happen in the various periods of development of individual festivals and (2) how the process influenced and redefined the global image of film festivals. The mapping of the changes assures the historicisation of the reconceptualisation, while the historical/diachronic perspective exposes continuous and permanent need of the festival mechanisms to closely follow and adapt to the ongoing cinematic and technological shifts and a dynamic social context. The reconceptualisation of film festivals is a result of a number of factors that, as identified in this research, fall into two categories: geopolitical and technological. The latter refer to the technological development and the emergence of new media, i.e. the new formats created by new media practices. Moreover this set of factors is labelled as the „digital turn“ or the emergence of new digital formats.

Finally, the dissertation reveals the way in which the reconceptualisation involves the innovated relationships between the films and the audience and the models of reception; as well as between the films and the critics. The theme of the study are the reconceptualisation processes recognised as the developments in the cinematic, media, technological, geopolitical, audience and cultural domains in the new millennium – when the change is most dynamic and drastic – that allow the appearance of the new festival paradigm.

The position advocated by this study is that: (1) film festivals represent a theme to be approached through specific, appropriated and distinct empirical and theoretical considerations; (2) film festivals are to be analysed as the phenomenon of, both, film art and global cinema industry. The two pronged perspective and the convincing arguments allow us to comprehensively identify the film festivals in the digital context of new millennium and new geo-political order and to recognise idiosyncrasies and processes of their reconceptualisation.

**Key words:** film festivals, reconceptualisation, cinema, new media, geopolitic, online festivals, digital context, programming, curating practices

## **Uvod**

Otkriće filma, te „najčudesnije pojave dvadesetog veka” (Stojanović 1978: 12) i sve ono što je pratilo njegov razvoj je nešto što je na osoben način obeležilo prošli vek. Međutim, uprkos tome, teorijska misao o filmu počela je da se razvija relativno kasno. U dobroj meri zbog toga što u prvo vreme a dovoljno dugo, i ljudi koji su se na ozbiljan način bavili vrednovanjem pojava u oblasti umetničkog stvaralaštva nisu bili sigurni da li imaju posla sa nečim što zavređuje ozbiljno, analitičko promišljanje. Kao što je Anri Ažel (Henri Agel) dobro primetio, oni koji su razmišljali o filmskoj estetici dugo su postavljali pitanje: „da li smo u prisustvu prave umetnosti ili je reč o načinu izražavanja koji se samo dodiruje sa umetničkim mogućnostima” (Ažel 1965: 3).

Prvi radovi Ričota Kanuda (Ricciotto Canudo) i Luj Delika (Louis Delluc) bili su dobar podsticaj za pojavu daljih ozbiljnih, analitičkih studija o novom umetničkom fenomenu. Sa Leonom Musinakom, Eli Forom (Elie Faure), Balašom (Bela Balasz), Arnhajmom (Rudolf Arnheim), Bazenom (Andre Bazin) započela prava i kontinuirana teorijska misao o filmu. Ona se razvijala od realističkih i formalnih teorija, preko filmologije do studija filma a tek su ove potonje kao rezultat teorijskih istraživanja, uvele razlikovanje filma kao filmske činjenice, dakle, kao estetske i tekstualne, i filma kao kinematografske činjenice. A to uvođenje filma kao kinematografske činjenice implicira njegovo interdisciplinarno proučavanje koje, pored ostalog, podrazumeva i sociološki aspekt kinematografske delatnosti, psihologiju publike, najzad, i proučavanje filmskih festivala (upor. Daković 2019: 9–49).

Zakasnelo teorijsko promišljanje bilo je na delu i kada je u pitanju jedan od najvažnijih globalnih kinematografskih fenomena druge polovine 20. veka, fenomen filmskih festivala. Pol Vileman (Paul Willeman) 1981. godine, dakle 50 godina posle osnivanja prvog filmskog festivala, pisao je: „Toliko malo je objavljeno o ulozi filmskih festivala u filmskoj kulturi tako da ne postoje saznanja o osnovnim kriterijumima pomoću kojih bi toj problematici moglo da se pristupi. Čak ni u specijalizovanim filmskim časopisima” (Willeman 1981: 96).

Stvari su počele polako da se menjaju tek početkom 21. veka. O pojedinim aspektima filmskih festivala počeli su da pišu s jedne strane filmski kritičari i filmski profesionalci, poput Keneta Turana (Kenneth Turan), Brajana Džonsona (Brian D. Johnson), Endrjua Serisa (Andrew Sarris) a, s druge, predstavnici akademske zajednice, dakle, univerzitetski profesori na filmskim katedrama, kao što su Rajn Regan (Rhyne Ragan), Roja Rastegar (Roya Rastegar), Brendan Kredel (Brendan Kredell) ili Skadi Loist (Skadi Loist). Najposvećenije i najkonsekventnije u izučavanju filmskih festivala bile su a i danas jesu Marike de Valk (Marijke de Valck), profesorka odseka za studije medija i kulture univerziteta u Utrehtu, u Nizozemskoj i Dina Jordanova (Dina Iordanova), profesorka emerita univerziteta St. Endrjus (St. Andrews) u Škotskoj. Ali i tada, početkom veka, napisi i studije o festivalima bile su tek fragmentarne, dakle o pojedinačnim pojavama ili festivalima, bez „metodološke strategije”, bez „kritički postavljenih modela za izučavanje filmskih festivala” (Burgess, Kredell 2016: 159).

Jedan od najaktivnijih teoretičara iz akademske zajednice, koji ovu problematiku konsekventno prati već dve i po decenije, Đulijan Stringer (Julian Stringer), 2013. godine je pisao:

Dok filmski festivali na globalnom planu postoje još od 30-tih godina i dok danas predstavljaju ključnu instituciju preko koje je medij filma dostupan milionima ljudi i dok on postoji i kao lokalni i kao globalni fenomen, u ovom trenutku ne možemo da nađemo ni jednu studiju o filmskim festivalima koja bi posedovala standarde za ozbiljnu analizu. (Stringer 2013: 59)

U prvoj deceniji 21. veka u akademskim krugovima teoretičara koji su se bavili ovom problematikom vodila se, rekao bih, „konstruktivna rasprava” o dva pitanja čije je razrešavanje trebalo da doprinese pojavi prvih sistematizovanih i teorijski utemeljenih studija o filmskim festivalima. Prvo pitanje odnosilo se na tzv. unutrašnje/spoljašnje („insider/outsider”) istraživačko stanovište, odnosno pozicije „posmatrača iznutra” i „posmatrača sa strane”. Dilema je, zapravo, da li je i u kom stepenu „insider” istraživanje, ono koje sprovode uglavnom kritičari ili profesionalci iz svog iskustva unutar festivalskog mehanizma, kao krajnje subjektivno, relevantno za analitičko promišljanje i, s druge strane, da li i u kom stepenu spoljašnje, „outsider”-sko proučavanje fenomena, izvedeno uglavnom iz univerzitetskih akademsko-teorijskih studija filma i srodnih fenomena, može da ima empirijski kredibilitet bez utemeljenja u direktnim festivalskim iskustvima i znanjima praktične realizacije festivala, od



programiranja do finansiranja. Na delu je bilo preispitivanje praktično- iskustvenog koje tek u drugoj, posledičnoj instanci traži teorijsko uporište i uobličavanje i, s druge strane, teorijsko utemeljenje koje kao materijal za analizu koristi festivalska iskustva dobijena, najčešće, posredno i apoteori.

Turan, Vilemen i posebno Ričard Porton (Richard Porton) zagovarali su važnost „ličnog, direktnog iskustva” jer različitost festivala je tolika da je njihove osobnosti moguće sagledati samo ili pre svega iz „inside”, ličnog iskustva (Burgess, Kredell 2016: 160) dok je Julijan Sanders, uvažavajući iskustvene „case studies” (studije slučaja), zagovarao „strpljivo posmatranje fenomena sa distance... jer znanje akademskih krugova poseduje vrednost u obliku prihvaćenih standarda profesionalnih istraživanja ” (Stringer 2013: 61).

Većina istraživača uvažili su oba stanovišta pa je Brendan Kredel na jednom mestu napisao da dvojnost „insider/outsider” zapravo govori o neophodnosti „sintetičkog pristupa” koji je najproduktivniji za izučavanje filmskih festivala (Kredell 2016: 161).

U tom smislu, smisleno je i uvođenje podele druge vrste, podele na teoretičare i teoretičare-empiričare (Čečot-Gavrak 1982, 1984). Ovi potonji iz sopstvenog filmskog iskustva grade teoriju, poput Ejzenštajna koji je polazeći od analize procesa snimanja i montiranja svojih filmova, dolazio do teorijskih postavki „montaže atrakcije”. Suprotno tome, recimo, Andre Bazin je sve svoje radove izgrađivao na teorijskim postavkama. Sledstveno, kada je u pitanju izučavanje filmskih festivala, kritičarsko-empirijski pristup nije moguć ili nije dovoljno relevantan bez utemeljenja u studijama filma.

Drugo pitanje odnosilo se na adekvatnu metodologiju istraživanja, odnosno *metodološku strategiju* koja bi bila najprimerenija za izučavanje filmskih festivala.

Skadi Loist je tvrdila da „metodološki pristupi ukazuju na niz različitih disciplina i istraživačkih škola” (Loist 2016: 119), a Brendan Kredel je otišao još dalje kada je napisao da „treba da smo svesni da postoji onoliko različitih načina na koje možemo da pristupimo izučavanju filmskih festivala koliko ima samih festivala” (Kredell 2016: 167). Shodno tome, različiti autori zagovarali su različite metode polazeći od različitih pristupa izučavanju pojedinih festivalskih fenomena, od istorijskog pristupa, preko sociokulturološkog, do etnografskog pristupa i medijske arheologije. U tom kontekstu, kada Marike de Valk kaže da je „oblast istraživanja filmskih festivala relativno mlada” (De Valck 2016: 67) onda ona, na taj način, s jedne strane nalazi opravdanje za niz

nedoumica koje prate preispitivanje različitih metoda ili rezultate istraživanja koji dolaze iz različitih izvora – bilo onih akademskih bilo onih koji dolaze od strane filmskih profesionalaca. S druge strane, ona sugerira da je prirodno da postoje različita razmišljanja u tom pravcu. Time, De Valk blagonaklono dopušta različite pristupe i mišljenja, zagovarajući uvek strogoću kada je u pitanju kredibilitet teorijskog promišljanja. U jednoj svojoj studiji iz 2016. godine ona je izričita: „Važno je da imamo na umu da su teorije skup ideja a ne činjenica koje su dokazane. Teoretisati znači predlagati ideje o onome što je verovatno istina ili realnost” (De Valck 2016: 67).

Možda je najkoncizniju, mnogima i najprihvatljiviju eksplikaciju tog metodološkog problema dao Brendan Kredl u eseju „Pozicioniranje i istraživanje filmskih festivala”, navodeći sledeće:

Ne postoji jedan „pravi” način na koji bi trebalo pisati o filmskim festivalima. Postoji mnoštvo istraživačkih metoda koje su nam na raspolaganju od kojih svaka odgovara na različita pitanja koja se odnose na filmske festivale. Kao rezultat, važno je da razmišljamo kritički o metodologiji. Potrebno je da ustanovimo koja istraživačka *strategija* je najsvrsishodnija pa da onda donesemo odluku koji će odgovarajući metod biti od koristi u tom procesu. (Kredell 2016: 172)

U prvim decenijama postojanja, filmski festivali su prevashodno bili predmet interesovanja relativno uskog kruga filmskih profesionalaca i intelektualne elite da bi pred kraj prošlog veka prerasli u značajan segment svetske kinematografije a danas postali globalni fenomen i istraživačka tema. Svaki festival je složen artističko-organizacioni sistem a sve se drastično usložnjava time što danas, širom sveta, u različitim kulturo- socijalnim sredinama ima nekoliko hiljada festivala i to različitih vrsta i koncepcija. Možda je stoga najcelishodnije stanovište o metodološkim nedoumicama ono koje predlaže Đulijan Stringer: „Filmske festivale potrebno je posmatrati prvo i prevashodno kao multidimenzionalne entitete a multidimenzionalnom fenomenu jedino je moguće prići preko raznolikosti različitih tački posmatranja, koristeći brojne kritički obrađene izvore i istraživačke metodologije” (Stringer 2013: 66).

Ovaj rad je upravo jedan mogući ugao sagledavanja multidimenzionalnog i multikonceptualnog globalnog fenomena koji zovemo filmski festival; istraživačka situacija u kojoj je poseban akcenat stavljen na uzroke, posledice i principe

rekonceptualizacije festivala, promenu publike, konstantnu modernizaciju programa, prihvatanje novih tehnologija i na prateće aproprijacije teorijskog promišljanja.

Nekada su filmski festivali bili ekskluzivna mesta za određenu vrstu publike koja je volela da gleda posebnu vrstu filmova. Tokom vremena je došlo do bitne promene i festivali su postali kinematografske institucije koje svoje sadržaje nude širokom auditorijumu a medijski publicitet koji prati odvijanje festivalskih programa daje tim događajima opštedruštvenu i kulturološku dimenziju koja u toj meri ranije nije bila prisutna. Ipak, da li se pored te demokratičnosti u prezentaciji festivalskih programa i promena u komunikaciji sa publikom, u poslednje dve decenije nešto bitno izmenilo u onome što možemo nazvati ontologija festivalskog organizma? Pored pitanja koja se odnose na to u kojoj meri je fenomen filmskog festivala danas relevantan kao predmet naučnog istraživanja, pitamo i da li je rekonceptualizacija nešto što možemo da prepoznamo kao bitnu osobenost procesa transformacije filmskih festivala, najzad, da li je ono što se na kinematografskom, medijskom, tehnološkom i kulturološkom planu događa u novom milenijumu dovoljno reprezentativno da bi bilo u fokusu ovog istraživanja. Stanovište koje ovaj rad zastupa jeste da je primenom odgovarajuće metodologije moguće prepoznati pojave, osobenosti, procese koji pružaju ubedljive argumente kao relevantan putokaz istraživačkom izazovu. Fenomen filmski festival predstavlja, i za filmsku umetnost i za globalnu kinematografiju, oblast delovanja koja zaslužuje posvećeno empirijsko-teoretsko promišljanje.

**Predmet** ovog rada je rekonceptualizacija filmskih festivala, formulisana kao potraga za odgovorima na dva pitanja: (1) kako je dolazilo do rekonceptualizacije u različitim periodima razvoja pojedinih festivala; i (2) kako je to uticalo na globalnu sliku filmskih festivala. **Cilj** rada je da mapiranjem festivala istorizujemo rekonceptualizacije filmskih festivala jer istorijska perspektiva otkriva kontinuitet potrebe da se festivalski organizmi unapređuju i prilagođavaju aktuelnim kinematografskim, društvenim i tehnološkim tendencijama i dinamičnom okruženju.

**U istom ključu, osnovne hipoteze rada su:** (1) rekonceptualizacija filmskih festivala je posledica delovanja niza faktora koje možemo generalno odrediti kao geopolitičke i tehnološke. Promena geopolitičkog ambijenta, prekrajanja političke mape sveta, velike istorijske traume utiču na promene koncepcije festivala koji traže novo

mesto i korigovane funkcije u novom svetu.<sup>1</sup> (2) podjednako važan i uticajan, iako možda manje vidljiv, je faktor promena tehnologije i pojave novih i novih/starih medija. Programi filmskih festivala su rasli i proširivali se sa ciljem da obuhvate i otvore prostor za predstavljanje novih (tehnoloških) formata kao posledica nove medijske prakse. (Ovde treba napomenuti da su sigurno najvidljiviji uticaji oni koji su nastali kao posledice uzrokovane digitalnim preokretom. Digitalni preokret ovde shvatamo pre svega kao pojavu koja je dovela do pojave novih digitalnih formata koji su našli mesto na programima filmskih festivala; potom, kao posledica pandemije, prinudni prelazak festivala na *online* izdanje; konačno, van granica i teme ovog rada ostaje suštinski rekonceptualizovan festival u sferi digitalnog koji nastaje kao novi format a ne kao posledica mehanicističke migracije klasičnog festivala u *online* digitalne prostore). Tokom istraživanja ukazujemo i na rekonceptualizaciju festivala koja utiče na inovirani odnos film-gledalac i film-kritičar i, posledično, koriguje modele filmske recepcije.

Naizgled, se čini da se od vremena ekspanzije filmskih festivala osamdesetih godina 20. veka do danas ništa bitno nije promenilo. Međutim, pažljivijim uvidom u programsko-organizacione sheme, jasno je da je do promena u konceptu došlo među gotovo svim kategorijama festivala. Promene koje je većina festivala doživela na prelazu u novi milenijum, pokazuju da rekonceptualizaciju festivala možemo uočiti gotovo na svim nivoima festivalskog delovanja. Negde su te promene tihe, neprimetne, negde nagle i uočljive. Neke promene nastale su kao posledice razvoja medija i novih tehnologija, a koncept nekih diktirali su filmski autori ili producenti (Dobar primer predstavlja ekspanzija dugometražnih dokumentarnih filmova). Karakter i vrsta pojedinih promena u poređenju sa onim kako su festivali programsko-organizaciono bili postavljeni sve do kraja 20. veka kao i moguće posledice tih promena na budućnost festivala, to je ono što je predmet istraživanja ovog rada. Da bismo mogli da prepoznamo prirodu, vrstu i karakter tih promena, prvi deo ove studije posvećen je analizi programske i organizacione strukture festivala od njihovog nastanka do kraja 20. veka kao i umetničko–sociokulturološkim aspektima karakterističnim za prve decenije njihovog razvoja.

---

<sup>1</sup> Ova hipoteza utemeljena je na klasičnom poimanju istorije filma koja prati, odražava i artikuliše promene velike Istorije, te one koje nalazimo u osnovi tradicionalnih istorija svetskog filma (i klasičnih periodizacija) Žorža Sadula (1962) Gregora i Patalasa (1977) ili Radoša Novakovića (1962).

Filmski festivali, i programski i organizaciono, podrazumevaju postizanje balansa između različitih interesa, ideja i potreba. Ipak, najvažniji interes je zahtev publike. Fil Hobins (Phil Hobbins) ispravno kaže: „Filmski festivali nisu samo filmovi, već i ljudi. Oni postoje zbog filmskih radnika, glumaca, programera, kritičara, producenata, poslovnih ljudi, lokalnih zvaničnika ali, pre svega, zbog publike” (Hobbins 2013: 2).

Tako je i kada su u pitanju nove tendencije u festivalskim koncepcijama.

Do tih promena došlo je zbog saznanja da je to (ili bi u bliskoj budućnosti mogao biti) zahtev publike i da festivali moraju da se prilagode tim novim zahtevima. Neke zahteve nameće već sam razvoj novih tehnologija i novih medija. Taj zahtev, naravno, niko nije deklarativno izneo, ali programeri festivala, koji prate nove medijske trendove, u klasičnu festivalsku programsku ponudu uvode nove programe kako ne bi zaostajali za zahtevima aktuelne, globalne medijske ponude. Budući da među festivalima, posebno onim vodećim, postoji konkurencija zarad prestiža i rejtinga u svetskoj filmskoj zajednici i industriji, ti festivali, rukovođeni, verovatno, i tim motivom – nastojanjem da budu prvi koji će svoje programe učiniti inovativnim - uvode novine u svoje programe i time demonstriraju smelost za kreativni iskorak. Pri tom, ne bi trebalo zaboraviti da su oni najprestižniji festivali mesta na kojima se susreću i konfrontiraju raznorazni interesi, od velike finansijske moći vodećih filmskih industrija, pre svega američke, do interesa sineasta, pre svega evropskog autorskog filma. Festivali nastoje da pomire te interese, da ih dovedu u sklad kako bi istovremeno funkcionisali i festivalski program, koji sadrži kvalitetne filmove (nezavisno od njihovog tržišno-bioskopskog potencijala), i tržišno-finansijski principi prema kojima se odvija filmski kupoprodajni Market.

Marijke de Valk kaže:

Filmski festivali igraju ulogu u različitim sferama; oni mire kulturu i komercijalnost, eksperiment i zabavu, geopolitičke interese i globalne fondove. Da bi se napravila analiza mreže filmskih festivala, neophodno je istražiti sve te različite nivoe na kojima počiva funkcionisanje jednog filmskog festivala”. (De Valk 2007: 34)

Ovo upućuje na komparativno proučavanje svih tih elemenata i nivoa na kojima se susreću različiti mali i veliki interesi.

Komparativno istraživanje rekonceptualizacije filmskih festivala, istraživanje koje polazi od istorijskog preseka složene mreže festivala i promena unutar njihovih organizacionih struktura, preko studije slučaja i umetničkih aspekata programiranja kao posledice rekonceptualizacije, sve do socioloških i geopolitičkih aspekata

funkcionisanja festivala, podrazumeva obuhvatnu metodologiju kao prostor prožimanja i kombinovanja spektra metoda kao što su: **Metoda kvalitativnog istraživanja** koja ukazuje na osobenosti pojedinih festivala i pojava vezanih za njih; **Metoda statističke analize** koja ukazuje na promene kvantitativnih faktora u razvoju festivala. (U radu su rezultati statističke analize, odnosno kvantitativne analize, preuzeti iz već realizovanih istraživanja i relevantnih izvora). Potom, **Metoda indukcije i dedukcije** gde se kvalitetni i validni zaključci dobijaju analizom pojedinih festivala te, potom, indukcijom opšte slike a nekada, obrnuto, globalna festivalska slika je početna tačka određenja pojedinačnih slučajeva/dedukcije. **Metodom generalizacije** odgovaramo na postavljenu hipotezu tako što ukazujemo na one opšte i bitne odrednice i faktore identifikovane generalizacijom pojedinačnih zaključaka, zaključaka koji su uticali na procese rekonceptualizacije filmskih festivala, kako tokom njihovog razvoja u 20 veku, tako i u novom milenijumu. Videćemo da je istorija festivala *proces* čije ključne tačke označavaju ono što možemo okarakterisati „momentumom rekonceptualizacije” kao markantnim trenutkom u razvoju pojedinog festivala. Prilikom komparativnog proučavanja pojava koje u istorijskom smislu i u aktuelnim kinematografskim okolnostima bitno utiču na vrste rekonceptualizacije, od značaja je **strukturna analiza** (programa i organizacije festivala) kako bismo uočili osobenosti pojedinih festivala a potom i **funkcionalna analiza** kako bismo objasnili međusobne odnose kako unutar jednog festivalskog organizma tako i između različitih festivala.

Kada su u pitanju **teorijske platforme**, one iz oblasti filmskih festivala, onda je neophodno konsultovati ključne radove već pomenute dve autorke - Dine Jordanove (2015) i Marike de Valk (2016). Pored njih, sistematizaciji teorijskih postavki iz ove oblasti u najvećoj meri doprinose i studije Đulijana Stringera (2013), Brendana Kredela (2016) i Skadi Loist (2016). Za prepoznavanje i definisanje pojedinih festivalskih fenomena od značaja su radovi iz oblasti filmologije, poput onog Čečot-Gavraka (1982), kao i iz oblasti studija filma - Nevene Daković (2019). U delu rada u kojem se problematizuje uloga i značaj novih medija i njihov uticaj na programsku politiku festivala, konsultovani su, između ostalih, i radovi Aleksandre Milovanović (2019), Dominika Mojsija (2016), Žana-Pjera Eskenazija (2010). S obzirom na neophodnost problematizovanja rekonceptualizacije festivala u kontekstu socioloških i kulturoloških okolnosti, od interesa su i studije iz oblasti menadžmenta u kulturi, posebno radovi Milene Dragičević Šešić (2011).

Kada je reč o kvantitativnim i kvalitativnim izvorima, imamo u vidu i monografije o pojedinim festivalima, kao što su one o 50. godina Festivala dokumentarnog i kratkog filma u Oberhauzenu (2004), o beogradskom FEST-u Une Čolić Banzić (2021) i Ivana Karla (2012) ili o beogradskom Festivalu dokumentarnog i kratkometražnog filma Dunje Jelenković (2013).

Rekonceptualizacija filmskih festivala jeste rezultat zajedničkog delovanja zahteva tri konstituenta i linije uticaja: publike, svetske filmske indistrije i tehnološko medijskog razvoja. Tokom druge polovine 20. veka festivali, pre svega vodeći a posebno kanski, doživeli su nekoliko ključnih programsko-organizacionih promena koje bismo mogli nazvati „tihim rekonceptualizacijama”. Iako se iz današnje perspektive čine manje bitnim, spontanim i podrazumevajućim, u tim trenucima a sagledano sa ove distance, ove promene su bile ključne i markirale su *time line*, linije razvoja ovih fenomena. Za značajne i manifestne „iznuđene” i „imperativne” promene u ovom milenijumu bio je neophodan sticaj definisanih preduslova. Ovi preduslovi indukovali su promene koje definišemo kao vidljivu i manifestnu rekonceptualizaciju koja na bitan način menja postojeću matricu po kojoj se komponuje i odvija filmski festival: matricu odnosa film-gledalac kao i matricu odnosa festival- filmska industrija.

Aktuelena pandemija COVID 19 dodatno je naglasila trend digitalne rekonceptualizacije festivala, trend koji ovde shvatamo u užem smislu. Naime, ne bavimo se obuhvatnom teoretizacijom i analizom svih aspekta nastanka festivala u sferi digitalnog, festivala osmišljenih prema novim ontološkim, receptivnim , senzornim, ideološkim, logičkim, ekonomskim uslovima te, u tom smislu, zaista digitalnih festivala. Ovde analiziramo fenomen festivala koji su prinudom migrirali *online* kao posledica pandemije i kao deo tehnološko medijski diktiranih promena. Nastanak suštinski novih digitalnih - i ne samo filmskih - festivala tema je koja ostaje za neki drugi rad.

## 1. Struktura i projektni model filmskog festivala

Na određivanje strukture jednog festivala u određenom kulturološkom, sociološkom i političkom trenutku, na to šta bitno utiče na formiranje festivalske politike, najzad, na sam proces (re)konceptualizacije festivala, utiče nekoliko ključnih faktora:

- geopolitička situacija u bližem ili širem okruženju.
- odnos prema filmu kao prevashodno umetničkoj formi ili pak kao produktu koji u većoj meri ima komercijalno-tržišnu vrednost.
- kriterijumi za vrednovanja filmova i prilikom njihove festivalske selekcije i prilikom nagrađivanja – šta se time promovise.
- odnos prema prevashodnoj ciljnoj grupi publike: da li je to ona publika koja dolazi kako bi zadovoljila svoje kulturne potrebe ili dominira ona koja želi samo filmski doživljaj i neočekivana (glamurozna) uzbuđenja.
- mera u kojoj je prisutna i edukativna funkcija festivala kao mesta na kojem se ne saznaje samo nešto o vrhunskim dometima filmske umetnosti već i o tematskim, kulturološkim, sociološkim, političkim uznačenjima prisutnim u prikazanim filmovima.
- uticaj promena u oblasti savremenih tehnologija i medija.

Ovo nas upućuje na razgovor o filmskom festivalu kao jednom od domena u okviru šire slike celokupne kinematografske delatnosti u određenoj kulturnoj sredini. Oslanjajući se na *Model koncentričnih krugova* Dejvida Trozbija (David Throsby) koji pravi razliku između industrijskih vrednosti i onih koje proizvode kulturna dobra i usluge (Trozbi 2012: 94) teoretičari kulture i poslovnog menadžmenta smatraju da je neophodno imati uvid u celokupan sociokulturni ciklus ili *value-chain*, lanac vrednosti koji zaokružuje celinu određene kulturne delatnosti. Prema Mileni Dragičević Šešić, taj lanac „sadrži pet elemenata: stvaralaštvo, produkciju i reprodukciju, promociju i marketing, distribuciju i potrošnju”, s tim što je tim osnovnim elementima potrebno dodati i „potrebe za obrazovnim kadrovima, odgovarajućom tehnologijom, čuvanjem i arhiviranjem dela” (Dragičević Šešić 2011: 113).

Taj model moguće je primeniti i na oblast kinematografije. Prema teorijsko-empiričkim modelima koji su u akademskim krugovima vladali u drugoj polovini 20. veka (na primer, prof. dr Dejan Kosanović, FDU) kinematografiju jedne kulturne sredine



sačinjavale su tri delatnosti: proizvodnja, distribucija i prikazivanje. U savremenim kulturološko-tehnološkim uslovima, kinematografski lanac vrednosti se širi. Prema Darji Bajić

[...] lanac vrednosti filmske proizvodnje oslanja se na lanac vrednosti kulturnih industrija sačinjen od: stvaralaštva, proizvodnje, distribucije, promocije i difuzija, pri čemu se kao spoljašnje mere podrške ističu stimulacije infrastrukture, ljudskih resursa i razvoj tehnologije (Bajić 2019: 184)

Savremeni načini proizvodnje, distribucije i prikazivanja filma, nove tehnologije, nova logika u plasmanu i recepciji filma posredstvom novih medija na različitim ekranima, najzad, zaštita filma i kao autorskog dela i kao kulturnog dobra - sve to zahteva proširivanje lanca vrednosti unutar kinematografskog umetničko-sociokulturološkog sistema. Otuda, lanac vrednosti kinematografije novog milenijuma moguće je formulisati na ovaj način:

- Obrazovanje filmskih kadrova (kreativnih i tehničkih)
- Stvaralaštvo (individualni stvaralački procesi unutar profesija scenarista, reditelja, glumaca, direktora fotografije, montažera i ostalih kreativnih delatnosti)
- Produkcija filmova
- Filmski festivali kao specifičan sistem vrednovanja filmova i kao oblik paralelne, nekomercijalne distribucije filma
- Prodaja (*sales*) filma
- Komercijalna distribucija filma
- Promocija, marketing i komunikacija (mediji, promotivne kampanje, filmska kritika)
- Primena savremene tehnologije filma, medija i komunikacija
- Prikazivanje (bioskopi i ostali ekranski mediji)
- Zaštita i čuvanje (kinotečka delatnost)

Unutar tog složenog lanca vrednosti kinematografije, institucija filmskog festivala pojavljuje se kao značajna samosvojna, osobena karika lanca ali i kao značajan entitet u koji se na specifičan način stižu brojni elementi sistema i iz kojeg se, posledično, reflektuju nove vrednosti.

**Lanac vrednosti filmskog festivala** sadrži sledeće procese/delatnosti:

- Stvaralaštvo (filmsko delo)
- Kreativna selekcija (vrednovanje) filmova
- Komponovanje programa festivala po programskim celinama
- Promocija (filmova) od strane producenata filmova i festivala
- Marketing - Market, poslovni deo festivala (ugovaranje i prodaja)
- Komunikacija (novinari, kritičari)
- Prikazivanje (festivalsko i marketinško)
- Vrednovanje (prema odlukama žirija)
- Recepcija filma (festivalaska publika)
- Edukativna funkcija festivala
- Nove tehnologije i novi mediji

Kako bismo dobili uvid u celinu delovanja i značenja institucije filmskog festivala, ove osnovne elemente potrebno je analizirati i sa stanovišta kulturne politike u datim festivalskim okolnostima. Otuda, dopunski elementi lanca vrednosti koji su od značaja za određivanje konteksta festivalskih fenomena jesu:

- kulturna politika festivala
- kulturna politika grada ili države u kojoj se festival održava
- uticaj države na politiku festivala

Na ovom mestu razmatraćemo pojedinačne elemente strukture filmskog festivala i to u istorijskom preseku kako bismo dobili što je moguće precizniju sliku o svemu onome što tvori složen organizam, odnosno, lanac vrednosti jednog filmskog festivala.

Ne zna se pouzdano čime su se grof Đuzepe Volpi di Misurata (Giuseppe Volpi di Misurata) i njegovi asistenti rukovodili kada su 1932. godine u Veneciji organizovali prvi filmski festival. Zna se jedino da je Musolini lično (Benito Mussolini) podržao osnivanje festivala očekujući da bi filmski festival mogao da bude dobar okvir za propagandu, što se u prvim godinama festivala i dogodilo.

Kada je, kao odgovor na festival u Veneciji, Kan pripremao svoje prvo festivalsko izdanje 1939. godine, inicijelni motiv bila je reakcija Francuske i drugih pacifistički

nastrojenih zemalja na narastajući nacizam. Programski, pak, i taj festival je kao osnovnu ideju imao prezentaciju i podršku onom delu svetske filmske produkcije koji zovemo filmska umetnost. To je bila još jedna manifestacija evrocentrizma, odnosno, već tada naglašenog razlikovanja kinematografske Evrope koja film tretira kao umetnost i Sjedinjenih država gde je film prevashodno industrija. Sve to ima poseban značaj kada se zna da je maja 1946. godine potpisan tzv. Blum- Bajrnsov sporazum (Blum-Byrnes) kojim je, kao ustupak Americi koja je odobrila veliki kredit Francuskoj za obnovu zemlje posle Drugog svetskog rata, za uzvrat, Francuska otvorila svoje tržište za američke filmove.<sup>2</sup>

U prvom, početnom razdoblju, posle Drugog svetskog rata i svih užasa kroz koje su prošli pre svega narodi Evrope, prvi filmski festivali su nastojali da izraze duh zajedništva među sineastama iz različitih kinematografija, imali su, kako kaže Dorota Ostrowska, „kosmopolitsku viziju” koja je bila u tom trenutku važnija od estetskih merila (Ostrowska 2016: 19). Filmove su birali nacionalni selekcionarni komiteti. „Oni su birali filmove koji su na festivalu reprezentovali njihove zemlje slično načinu na koji su nacionalni komiteti birali atletičare koji će se takmičiti na Olimpijskim igrama” (Elsaesser 2013: 77).

Bitna promena došla je već 1972. godine kada je prvo Kan, a u tome su ga odmah sledili Venecija i Berlin, odlučio da prilikom prijavljivanja filmova za program nema više delegiranja nacionalnih filmova već da (umetnički) direktor festivala preuzima posao selekcije filmova. To je bilo ono što je označilo početak uvođenja promene koje će, u istorijskom smislu, uticati na promene strukture pojedinih festivala i, posledično, označavati (re)konceptualizacije festivala.

Festivali su postali globalna kinematografska pojava. Model festivala koji su inaugurisali i usavršili Venecija, Kan, nešto kasnije i Berlin postaće ubrzo matrica za gotovo sve svetske festivale koji će model matrice varirati u zavisnosti od vrste i koncepta njihovog festivala. Festivali u San Sebastijanu, Lokarnu, Moskvi, Karlovim

---

<sup>2</sup> Već 28. maja 1946. godine američki državni sekretar Džejms Bajrns (James Byrnes) i predstavnik francuske Vlade Leon Blum potpisali su niz sporazuma kojima je Amerika odobrila Francuskoj povoljne kredite za obnovu zemlje posle Drugog svetskog rata, a Francuska je, za uzvrat, otvorila svoje tržište za američke proizvode, uključujući i film. Pre toga, Francuska je imala utvrđenu kvotu inostranih filmova koje je tokom jedne godine moguće prikazati u domaćim bioskopima. Između 1936. i 1940. godine po toj kvoti bilo je moguće godišnje prikazati samo 188 inostranih filmova, a to su velikom većinom bili američki filmovi. Blum-Bajrnsovim sporazumom te kvote su ukinute, zamenjene daleko blažim, tzv. „biskopskim kvotama”, čime je domaće tržište bilo otvoreno za holivudski film. Time je započela velika ekspanzija američkih filmova u Francuskoj ali i u čitavoj Zapadnoj Evropi. (Šobe i Marten 2014).

Varima i kasnije stotine drugih, koristili su istu ideju i programski model koje su postavila ta tri festivala. Taj model i danas je osnova svakog filmskog festivala pa ćemo u ovom poglavlju analizirati osnovne elemente koji tvore strukturu te složene umetničko-sociološko-industrijske kinematografske pojave.

Filmski festivali doneli su sobom niz fenomena koji su uticali na razvoj svih aspekata svetske kinematografije ali, u osnovi, istorijski gledano, tri su od suštinskog značaja:

1. festivali su uspostavili nov odnos film-gledalac. U tom smislu, u okviru bavljanja istorizacijom rekonceptualizacije festivala, otvara se prostor za mapiranje razvoja gledalačke prakse.

2. oni su zamišljeni kao institucije koje biraju i prikazuju filmove iz čitavog kinematografskog sveta, pre svega filmove sinematičkih i estetskih vrednosti.

3. festivali, svojim programskim konceptima, kritičkim odabirom filmova i profesionalnim vrednovanjem filmova, idu u pravcu institucionalizacije istorije filma i istorije filmske kritike. Oni pišu istoriju filma jer većina na festivalima nagrađenih filmova i onih koji dobiju dobre kritike, ulaze u istoriju filma. Festivali pišu i istoriju filmske kritike jer tekstovi u kojima se analiziraju festivalski programi u celini ili pojedinačni filmovi jesu odraz relevantnih kritičkih metoda, obrazaca.

## 1.1. Gledalačka praksa i umetnički film

U svetskoj kinematografiji postoji nekoliko etapa razvoja u kojima je moguće prepoznati evoluciju odnosa film-gledalac, odnosno uočiti različite načine na koje su filmski produkti predstavljeni publici. U različitim periodima razvoja svetskog filma moguće je pratiti i razvoj konceptualizacije gledalačke prakse. Te različite etape u recepciji filmskih sadržaja bile su uslovljene razvojem tehnike i tehnologije filma, različitim interesima producenata a sve su, zapravo, sa stanovišta interesa producenata, finansijera filmova i sineasta, imale isti cilj: kako privući što veći broj ljudi da gledaju filmove, bilo da su ti motivi bili finansijske ili kulturološke prirode.

Na samom početku onoga što danas zovemo film i kinematografija – a bili su to optički izumi koji su prethodili izumu Limjerovog „kinematografa” – na film se gledalo kao na novu tehničku igrariju „koja nema veliku budućnost”, kako je Antoan Limjer (Antoine Lumiere), otac braće Limjer, rekao Žoržu Melijesu (Georges Melies) kada je ovaj hteo da otkupi njihov pronalazak. „Mladiću, ovaj pronalazak nije za prodaju a za vas bi bio propast. Može se neko vreme eksploatisati kao naučni kuriozitet, ali mimo toga nema nikakvu komercijalnu budućnost.” (Gregor i Patalas 1977: 7).

Na drugom kraju Atlantika, Tomas Alva Edison (Thomas Alva Edison) je mislio drugačije. On je bio uveren da može da zaradi novac na kinetoskopu koji mu je 1894. konstruisao šef njegove laboratorije W.K.L. Dikson (William Kennedy Laurie Dickson) ali je odbacio mogućnost javne projekcije filmova jer bi se time, po njegovom mišljenju, kako je govorio „zaklala kokoška koja nosi zlatna jaja” (Sadoul 1962: 13). Mislio je da bi time izgubio kontrolu nad filmovima pa je osnivaio kinetoskopske sale u kojima je publika pojedinačno gledala filmove u svakoj od kutija. Prvu takvu salu otvorio je aprila 1894. godine u San Francisku a publika je plaćala pet centi (jedan nikl) za gledanje filmova u svakom redu od po pet uređaja (Parkinson 2014: 14).

Kada su braća Limjer, izumom kinematografa, praktično „izvukli” film iz Edisonove Nikl odeon kutije i prikazali ga upotrebom projektora širokoj publici, to je bila prva mala revolucija. Film nije više bio predstava pokretnih slika za jednog čoveka već je samim tim što ga u isto vreme ne istom mestu gleda više ljudi, postao sociološko-kulturološki fenomen, u to vreme socio-kulturološka senzacija..

Tokom prve tri decenije 20. veka sistem bioskopske distribucije filma razvijao se, posebno u Americi i Zapadnoj Evropi, na taj način što je bioskop postao kultno mesto masovne zabave što je rezultiralo produkcijom velikog broja filmova, uvođenjem star sistema i, posledično, velikim zaradama, kako producenata, tako i reditelja i glumaca. Rečju, to je, posebno u Americi, postala prava industrijska grana. Distribucija filmova zavisila je od tržišta, dakle od klasične ponude i potražnje, nezavisno od sinematičkog kvaliteta produkta. Filmovi snimljeni u malim kinematografskim zemljama, bez razvijenog filmskog tržišta, imali su minimalnu šansu u domaćim bioskopima a gotovo nikakvu van granica zemlje.

Naredni revolucionarni korak, kada je u pitanju odnos filmski produkt-gledalac, dogodio se kada je uz Musolinijev blagoslov grof Volpi 1932. godine, iz prevashodno propagandnih razloga, dao nalog da bude osnovan filmski festival u Veneciji. U tom trenutku to nije delovalo kao revolucionarni iskorak već je naprosto bio način da se u to nestabilno, pred-ratno vreme pokaže ko je jači u pravljenju filmova i da se afirmišu filmovi koji su veličali fašizam i nacizam kao ideologiju i način mišljenja.

Pravi značaj filmskih festivala biće prepoznat tek posle Drugog svetskog rata kada je, u Kanu i Veneciji, došlo do programskog profilisanja filmskih festivala iz pre svega umetničko-kulturoloških motiva. To je bio odgovor filmske i intelektualne Evrope na narastajući uticaj holivudske industrije. Blum- Bajrnsov sporazum bio je samo jedna od potvrda da postoji potreba da se na organizovan i sistematičan način ustanovi pandan američkoj filmskoj industriji i nagradama Oskar kao do tada jedinom merilu za vrednovanje filmova. Američka kinematografija nije imala potrebu za filmskim festivalima jer se takav globalni, svetski filmski koncept nije uklapao u sistem američke filmske industrije a nagrade Oskar koje su se dodeljivale gotovo isključivo američkim i tek povremeno britanskim produkcijama sa samo jednom nagradom za film van engleskog govornog područja, odražavale su taj način kinematografskog monopolskog mišljenja po kojem sve počinje i završava se sa holivudskim filmovima.

U samom početku, festivali su više bili skromne smotre filmova iz vodećih kinematografija, nego što su bili festivali u današnjem smislu reči. Kasnije, kada je kod organizatora festivala, sineasta i filmskih kritičara kao i kod lokalnih političara, sazrela svest o tome da festivali mogu i treba da postanu značajne institucije kinematografskog sistema, organizacija i programiranje, dakle osmišljavanje celokupnog festivalskog korpusa, postalo je ozbiljan i odgovoran posao.

„Revolucionarnost“ u odnosu film-recepcija filma ogledala se u tome što je prvi put u istoriji svetske kinematografije bilo moguće da se, pored filmova iz tada već etabliranih kinematografija, poput američke, britanske, francuske, italijanske, pojavi i mogućnost da internacionalna – doduše u početku limitirana festivalska publika - vidi i sinematički vredne filmove iz nekih malih, do tada, za svet, gotovo nepostojećih kinematografskih sredina. U vreme pojave prvih festivala, dakle neposredno pre i po završetku Drugog svetskog rata, geopolitička slika sveta bila je takva da u značajnom broju zemalja film i kinematografija nisu postojali ili su bili na niskom stepenu razvoja. Veliki broj zemalja Azije i Afrike bio je još uvek u kolonijalnom ili u ranom postkolonijalnom statusu. Zemlje Istočna Evrope koje su i pre rata imale solidnu filmsku produkciju (Čehoslovačka, Poljska, Mađarska), po završetku rata, dakle, u vreme pojave prvih festivala, pored posledica ratnih razaranja, suočile su se i sa sovjetskom dominacijom i lišavanjem stvaralačkih sloboda. Ipak, stvaralački, kreativni nagon sineasta i u takvim okolnostima bio je dovoljno jak da se pojave i neki, u prvo vreme sporadični ali vredni pažnje filmovi. Vodeći festivali su te filmove prepoznavali i uvrštavali u svoje programe. Film „Popiol i diament“ (Pepeo i dijamanti) Andžeja Vajde (Andrzej Wajda) 1958. godine poljske vlasti nisu dopustile da bude prikazan u Kanu ali su kasnije dozvolili da ode u Veneciju gde je film dobio nagradu kritike FIPRESCI. Prvi film Miloša Formana „Černi Petr“ (Crni Petar) programiran je 1964. na Lokarno film festival gde je dobio Zlatnog leoparda. Blistava karijera mađarskog reditelja Mikloša Janča (Jancso Miklos) započela je 1966. godine kanskom premijerom filma „Szegenylegyenek“ (Golaći, eng. The Round-Up).

Razvoj gledalačke prakse, odnosno gledalačkih interesovanja, uporedo sa procesom razvoja, unapređenja i rekonceptualizacije filmskih festivala, moguće je pratiti i preko geopolitičkih promena. Dakle, uporedo sa programskim i tehnološkim promenama kao unutar-kinematografskim elementima bitnim za procese rekonceptualizacije festivala, neophodno je pratiti i geopolitičke promene koje su, kao najvažniji „spoljašnji“ faktor, značajno uticale na promene festivalske prakse. Kada u poglavlju 2. ovog rada budemo govorili o istorijatu promena i rekonceptualizacija kod nekih vodećih filmskih festivala, videćemo da su geopolitički procesi direktno uticali kako na procese konceptualizacije festivala, tako i na interesovanja gledalaca i određenih grupa gledalaca.

Bioskopsku distribuciju 30-tih godina 20. veka, dakle, uoči pojave prvih, predratnih izdanja venecijanskog festivala, diktirale su uglavnom monopolističke kuće u Sjedinjenim državama, Francuskoj i Velikoj britaniji a filmovi na njihovom repertoaru bili su pretežno iz tih zemalja. Na prvim festivalima u Veneciji i malo kasnije u Kanu, većinu filmova u programima činili su filmovi iz pomenutih velikih kinematografija, što je bilo i logično s obzirom na razvijenost tih kinematografija, kvalitet filmova njihove produkcije i već izgrađen internacionalni renome njihovih vodećih reditelja. Ipak, na svakom od tih festivala pojavio se i film iz neke od nepoznatih ili malih kinematografija. Njih je doduše video tek mali broj festivalske publike, ali to je bio značajan početak onoga što će nekoliko decenija kasnije postati globalni filmski svet: festivali će postati značajne ne samo filmske već i kulturne institucije koje su ujedinile (ne samo filmske) kulture čitavog sveta.

Tako su se na prvim festivalima u Kanu i Veneciji, pored predstavnika velikih kinematografija, pojavili i filmovi iz Čehoslovačke, Danske, Švedske. Prvi jugoslovenski filmovi učestvovali su u Kanu već od 1949. godine (dugometražni igrani film France Štiglica „Na svojoj zemlji”).

Povaja filmskih festivala drastično je promenila odnos gledalac-film. Doduše ne u prvom trenutku i ne prvih 15–20 godina od osnivanja kanskog i ostalih prvoosnovanih festivala. U tom pionirskom periodu, kada je taj novi oblik predstavljanja filmova nove svetske produkcije pobuđivao pažnju užeg kruga kulturne javnosti u zemljama Zapadne Evrope, festivalsku publiku činili su uglavnom sineasti, filmski novinari, kritičari, umetnici i intelektualci iz različitih oblasti kao i ljudi iz džet-seta jer su kanska Kroazeta i venecijanski Lido bila ekskluzivna mesta na kojima je bilo moguće sresti velike filmske zvezde i bogate producente. Andre Bazin, koji je u to vreme redovno pratio prva izdanja kanskih festivala, pisao je da je Kan „prvorazredna mondenska priredba”. S druge strane, za njega i za druge filmske kritičare festivali su tada postali prave svetkovine filmske umetnosti, jedinstvene prilike da gledaju nove filmove iz različitih kinematografija. Bazin, koji je, po sopstvenom svedočenju, svaki festival pratio posvećeno i pasionirano, pisao je da je kanska festivalska Palata „moderni manastir kinematografije” i da je učešće na festivalu moguće uporediti „s privremenim prihvatanjem monaškog života”. On je to poređenje izvodio na osnovu toga što su novinari i kritičari, želeći da što više toga vide, filmove gledali od jutarnjih sati do onih u kasno u noć. U članku objavljenom 1955. godine u njegovom čuvenom časopisu „Cahiers



du cinema" (Filmske sveske), napisao je: „Ovo mi se poređenje samo nametnulo posle sedamnaest dana pobožnog povlačenja po projekcijama i strogo „redovničkog života". Jer, ako je postojanje pravila karakteristično za monaški red, zajedno sa životom posmatranja i meditiranja, s duhovnim opštenjem u ljubavi prema istoj treascendentalnoj realnosti, onda je i Festival monaški red" (Bazen 1967: 3).

Tek 70-tih godina festivalski programi bili su dostupni većem broju posetilaca. U Kanu i Veneciji i dalje su većinu gledalaca činili filmski profesionalci, novinari i kritičari, ali pojavom desetina drugih, manjih festivala stvoreni su uslovi da festivali od prevashodno ekskluzivnih mesta prerastu u svetkovinu kvalitetnog filma namenjenog i širokoj publici.

Zainteresovanoj publici se sada otvorio čitav novi svet, svet filmova koji svojim sadržajima, temama daju uvid u do tada nepoznate kulture, u svakodnevicu i autentične priče nepoznatih podneblja, uvid u psihologije ljudi u specifičnim okvirima drugih kultura i steknu saznanja o njihovim istorijskim i geopolitičkim kontekstima. Dobar primer iz tog ranog perioda razvoja međunarodnih festivala je festivalski uspeh prvog filma tada anonimnog indijskog reditelja Satajadžita Reja (Satyajit Raj) „Pisma puta" (Pather Panchali, 1955). Film, preko lika dečaka Apua, govori o sudbini siromašne indijske seoske porodice koja zbog mukotrpnog života mora da se odseli u grad. Film je dobio nagradu u Kanu i skrenuo pažnju na indijsku kinematografiju. Na sličan način, filmska javnost i kasnije šira publika upoznali su se sa japanskim filmom i, posredno, sa japanskom kulturom pošto su dve godine uzastpce dvojica japanskih autora, sa svojim sada već antologijskim filmovima, osvojili glavne nagrade na venecijanskom festivalu: 1951. Akira Kurosava sa „Rašomonom" i 1952. godine Kenji Mizoguči sa filmom „Život Ohare". Festivalni uspeh nekog od filmova koji dolaze iz manjih ili do tada malo poznatih kinematografija, uvek je pokretao interesovanje za referentne a na Zapadu malo poznate filmove iz tih filmskih sredina. Pojedini festivali u svojim specijalnim programima priređivali su, a to i danas redovno čine, fokus na aktuelnu produkciju takvih malo ili manje poznatih kinematografija.

Gledalac, koji je do tada na redovnom bioskopskom repertoaru imao ograničen izbor filmova, sada je bio u mogućnosti da na puno demokratičniji način ima uvid u ono što nudi produkcija iz praktično svih delova sveta. Festivali sada nastoje da u svoje programe uključe filmove iz što više zemalja, sa svih kontinenata, naravno, vodeći računa o tome da ti filmovi poseduju visoke sinematičke vrednosti. 80-tih godina

prošlog veka osnivani su, posebno u Evropi, festivali specijalizovani za pojedine male kinematografije ili regione: festival afričkog filma (Milano; Tarifa u Španiji), festival Latinoameričkog filma (Bijaric, Lisabon), festival istočnoevropskog filma (Kotbus, Visbaden) itd.

Pored međunarodnih, rano su se pojavili i nacionalni filmski festivali. Kada je u pitanju jugoslovenski film, „Revija domaćeg filma” održana je u Puli već 1954., dakle samo osam godina po osnivanju Kana. Pokazalo se tada, a tako je i danas, da međunarodnim i festivalima nacionalnog filma prisustvuju različite vrste publike jer imaju različite vrste interesovanja: publika međunarodnog festivala ima kosmopolitska i umetničko-kulturološka interesovanja dok ona koja posećuje festival nacionalnog filma prevashodno ima očekivanja koja ne sežu dalje od filma kao slike o mentalitetu, psihologiji i društvenim okolnostima u sopstvenoj sredini.

Festivali su, u osnovi, svojevremeno osnovani i do danas postoje zbog publike. Osnovani su da bi promovisali određenu vrstu filma, onaj deo svetske produkcije koji zovemo filmska umetnost i koji najčešće ne ulazi u komercijalnu distribuciju. Festivali, najzad, postoje i zato da bi tu vrstu filma predstavili publici koja od filma traži i očekuje nešto više od dvosatne zabave i razbibrige.

Pored publike i njenih interesa, potreba i zahteva, pojavil su se i mnogi drugi koji su, iz različitih razloga, pronašli interes u tome da, aktivno ili pasivno, učestvuju u organizovanju i odvijanju festivalskih programa pa se ponekad čini da neki festivali postoje zbog promocije određene vrste filma, interesa određenih producenata, kompanija za prodaju filmova (*sales co.*), ili pak promocije nekih institucionalnih ili političkih interesa.

Ipak, publika je bila i ostala ona radi koje se festivali prave. Čak i festivali na kojima publiku čine isključivo filmski profesionalci (producenti, sineasti, distributeri, novinari), kao što je slučaj sa kanskim festivalom, konačni cilj opet je publika. Jer, neka druga publika će posredstvom kanskog festivalskog tretmana filma, njegove promocije ili kupo-prodaje, film moći da gleda na nekom drugom festivalu ili u redovnoj bioskopskoj distribuciji. Festival je tu transmisija na relaciji odabrani kvalitetan film-festivalski tretman filma- *sales* kompanije za prodaju filma-distributeri-publika.

Festivalaska publika je specifična vrsta publike. To su ljudi različitih generacija, čija se interesovanja ne iscrpljuju u površnim, prevashodno samo zabavnim ali često ispraznim filmskim pričama čiju osnovnu čine akcija i upotreba specijalnih efekata. Ta

vrsta publike svuda postoji. Nema preciznih podataka ali neke neformalne procene govore o tome da svaki festivalski grad ima bar 5–10 % publike sa takvim potrebama. Te potrebe, međutim, nisu datost već se izgrađuju.

Festivalska publika je heterogena, sastavljena od različitih socijalnih i profesionalnih grupa. Tokom prvih 10–15 godina, publiku su činili skoro isključivo profesionalci, producenti, reditelji, glumci i izrazito posvećeni novinari i kritičari koje je, videli smo, Andre Bazan zvao „monaškim redom”. Kasnije, postepeno, publiku su činili i ljudi iz kulturnog života određene zemlje, da bi na one značajnije festivale počeli u sve većem broju da dolaze i gosti iz inostranstva. Postepeno, kako su festivali postajali demokratičniji, rastao je i broj tzv. „obične publike”. Dakle, ljudi koji nemaju direktne veze sa filmskim poslovima, iz različitih pobuda i potreba žele da učestvuju u jednom kulturnom događaju, pronalaze motiv da učestvuju u festivalskim aktivnostima jer festival jeste i svojevrsan društveni događaj.

U nekim gradovima, posebno onim sa turističkom tradicijom ili ambicijom, lokalnim političarima i privrednicima, filmski festival koji se odvija u njihovom gradu, postao je izazov za iniciranje reklamnih kampanja kako bi u njihov grad, tokom festivala, privukli publiku iz zemlje, na većim festivalima i iz inostranstva.

Holivudska mašina koja decenijama razvija sistem popularizacije jedne vrste filma, filma koji se uglavnom zasniva, s jedne strane na naraciji čiji je formalni okvir akcija kriminalističke vrste ili površna dramska konstrukcija s obaveznim elementima melodrame a, s druge, na bajkovitim *sci-fi* filmovima s upotrebom specijalnih efekata, nametnula je tu vrstu filma kao dominantan sadržaj repertoara svetskih bioskopa i televizijskih programa. Ti arhetipski modeli, potpomognuti savremenim star sistemom, sa velikim novcem uloženim u reklamu i preko efikasne mreže distribucije, nametnuli su se kao vrsta filma za kojom ima potrebu posebno malađa publika.. Međutim, to su, zapravo, nametnute potrebe, decenijama negovane i izgrađivane od strane jednog dela filmske industrije, ali potrebe koje su kod velikog broja populacije postale sastavni deo načina mišljenja i vrednovanja. Onda su se pojavili festivali koji nude drugačiju vrstu filma, izgrađujući time publiku koja će vremenom steći drugačije kriterijume i zahteve.

Svaki evropski grad kada je planirao osnivanje filmskog festivala, računao je s tim da takva publika nije brojna ali da postoji i da je filmski festival upravo taj koji ima funkciju, i to osnovnu funkciju, da vremenom, informišući i edukujući publiku, nudeći im

kvalitetne filmove svetske produkcije, iz godine u godinu povećava broj tzv. festivalske publike. To onda postaje publika sa (samo)izgrađenim a ne nametnutim potrebama.

U svetskim razmerama, broj festivalske publike raste. Ne samo zbog većeg broja festivala, već i zbog sve većeg interesovanja publike za tzv. kvalitetan film. Za film koji je drugačiji od onog industrijskog, gotovo uvek istog sadržaja, film koji im nudi redovan bioskopski repertoar. Upravo zbog toga je bilo moguće da negde od početka 21. veka mreža filmskih festivala bude prepoznata i kao paralelna distribucija, paralelna onoj koja, kao deo filmske industrije, funkcioniše po svojim komercijalnim principima. Negde u isto vreme, početkom novog milenijuma, pojavila se i treća, gotovo nevidljiva ali sve prisutnija para-distribuciona pojava: klasični distributeri u pojedinim zemljama, počeli su specijalizovano da se bave distribucijom tzv. festivalskih filmova ili su svom klasičnom, komercijalnom programu dodali značajnu komponentu festivalske ponude. Dobar primer je beogradski distributer MegaCom. U vreme kada su svi ostali srpski distributeri imali gotovo isključivo repertoar sastavljen od holivudskih filmova, jer je većina njih bila vezana ugovorima sa nekim od američkih major kompanija (Warner Bros., Universal, 20<sup>th</sup> Century Fox), MegaCom je počeo da kupuje za prikazivanje isključivo filmove koji su, prema festivalskim nagradama i odjeku među novinarima i u filmskoj javnosti, bili u vrhu vodećih, premijernih festivala. U prvo vreme to se činilo suludim potezom jer se znalo da je domaće filmsko tržište, kao uostalom i ona tržišta širom Evrope i Zapadnog sveta, „zatvorena” za bilo koji drugi film osim za američke komercijalne naslove. Izuzeci su, posebno u Francuskoj i Italiji, mogli biti filmovi koji su dobili glavne nagrade u Kanu ili Veneciji. Međutim, poslovna logika MegaCom-a, kao tržišno- profitne kompanije, bila je sledeća: kupovati najprestižnije festivalske filmove za relativno mali novac ekskluzivno za teritoriju čitave ex YU i onda ih komercijalno plasirati na tri načina – naplaćivati *festival fee* (festivalsku naknadu za prikazivanja) svim festivalima u ex YU region, potom plasirati ih u bioskopskoj mreži u meri u kojoj je to moguće i, najzad, prikazivati ih na televizijskim kanalima. Ispostavilo se da ta kombinacija funkcioniše, i programski i komercijalno. Danas, MegaCom je i prikazivač (ima Kombank dvoranu, bivši Dom sindikata, sa pet projekcionih dvorana) tako da u svojim bioskopima može lako da plasira festivalske filmove. Time dobijaju svi. I publika i distributer, sada i prikazivač kao i producenti često produkciono malih a za gledanje vrednih festivalskih filmova. Najvažniji efekat takvih i sličnih poslovnih poteza je to da pored festivalske publike, one koja filmove gleda u programskim okvirima nekog od

festivala, sada i šira publika, ona koja možda nema naviku da posećuje filmske festivale, ima mogućnost da one najvrednije filmove sa programa vodećih festivala vidi u redovnoj bioskopskoj mreži. Na taj način, širi se krug takozvane „festivalске publike“.

Na većini festivala, a obavezno na festivalima A kategorije,<sup>3</sup> organizovane su posebne projekcije za publiku a posebne za novinare. To je praksa koja postoji iz nekoliko razloga. Na festivalima A kategorije, posebno onim u Kanu, Veneciji i Berlinu, broj novinara i kritičara je toliki da oni moraju da imaju posebne projekcije – za filmove u glavnom programu i nekoliko projekcija. Prema podacima iz 2019. u Kanu je bilo akreditovano oko 4.500 novinara i kritičara, u Berlinu 4.200 iz 110 zemalja a u Veneciji 3.500. Potom, publika, koja kupuje ulaznice, ima drugačiji tretman od novinara sa akreditacijama. Publika prisustvuje oficijelnim projekcijama filmova na kojima se predstavljaju članovi ekipe filmova. Novinari za susret sa sineastima imaju konferencije za novinare. Od festivala „velike trojke“, najveći broj gledalaca, dakle bez novinara, ima Berlinale. Rekordan broj gledalaca zabeležen je na Berlinalu 2015. godine kada je broj poseta festivalskim projekcijama bio 505.770 što je najveća poseta nekom filmskom festivalu ikada.<sup>4</sup>

Kan je, međutim, izuzetak. U Kanu publiku čine isključivo profesionalci – reditelji, glumci, članovi ekipa filmova u programu, potom, producenti, predstavnici sales kompanina, distributeri koji su uglavnom došli zbog Marketa i, naravno, novinari i kritičari. Zapravo, čitav grad je u funkciji festivala. Kanska populacija koja broji 74.000 stanovnika, tokom festivala se povećava na preko 200.000. Dakle, uz prisustvo 125.000 profesionalaca, u malom gradu Kanu praktično nema mesta za „običnu“ publiku. Ni u hotelima i privatnim sobama, niti u festivalskim dvoranama. Venecija ima publiku jer u pitanju je veći grad i tamo nema toliko profesionalaca s obzirom da festival nema oficijelni market već samo nekoliko „industrijskih programa“. U Berlinu, na EFM-u (Evropskom filmskom marketu), bude oko 20.000 filmskih profesionalaca, dakle daleko manje nego u Kanu. Kao veliki kosmopolitski grad Berlin ima veliki broj ljudi zainteresovanih za bilo koju vrstu filma. Pored dvorana u okviru festivalskog centra na Potsdamer Placu, festival zakupljuje i bioskopske centre na više lokacija u gradu, tako da Berlinale može da ostvari tako visoku cifru od preko 500.000 posetilaca tokom jednog festivalskog izdanja.

---

<sup>3</sup> O kategorizaciji filmskih festivala biće reči u drugom poglavlju ovog rada.

<sup>4</sup> Vidi fusnotu 21.

Postoje i festivali bez publike ali to nisu festivali u punom smislu te reči. Za vreme pandemije Covida-19, tokom 2020. godine, neki međunarodni festivali bili su održani *online*, dakle preko internet mreža. To je, u toj situaciji, bilo nužno zlo koje je ugrozilo samu suštinu filmskog festivala: susret publike sa filmom i to susret u posebnim socio-kulturološkim okolnostima, u filmskoj dvorani. Savremena tehnologija novog milenijuma omogućila je da film, posredstvom interneta, može da se emituje tako da recipijent može da ga gleda na različitim nosačima slike i zvuka. Festival je tu, onda, samo transiter, prenosnik filmskih artefakata nekoj neznanoj publici. Time se obesmišljava suština i funkcija filmskog festivala. Ipak, to je bila samo jedna nužna epizoda. Neki festivali, poput kanskog ili festivala u Karlovim Varima su tokom pandemije otkazani što je bilo mnogo profesionalnije i odgovornije nego održati festivale na način koji je suprotan suštini njihovog umetničko-sociokulturnog habitusa. (O tome će biti više reči u trećem delu ovog rada. )

Festivali su nastali sa idejom da se publici, kritici, dakle filmskoj i kulturnoj javnosti predstavi onaj segment svetske filmske produkcije koji sadrži umetnički vredne filmove.

U deceniji koja je prethodila pojavi prvih filmskih festivala, filmska produkcija u svetu, pre svega u Zapadnom svetu, bila je u velikoj ekspanziji. Holivud je bio u punom zamahu, francuski, italijanski i britanski filmovi značajno su parirali dominaciji američkog filma, star sistem se iz Holivuda, sa smanjenim kapacitetom, preselio i u Evropu, broj bioskopa je rastao, tako da je i u Sjedinjenim američkim državama i u Evropi, uspostavljeno efikasno i dobro organizovano kinematografsko tržište. Amerikanci su dominirali tržištem, uključujući i ona velikih evropskih kinematografija kao što su filmska tržišta Francuske i Velike Britanije. Žorž Sadul (Georges Sadoul) piše da su u deceniji pre Drugog svetskog rata:

Amerikanci svojim filmovima zauzeli 90 odsto programa u britanskim bioskopima pa su mnogi engleski filmovi morali da čekaju da bi našli mesta na ekranu...i da se britanska produkcija smanjila i izgubila svoje pozicije u stranom svijetu (Francuska, Italija)... i da su se desetine izvrsnih glumaca odazvali pozivu Holivuda. (Sadoul 1962: 307)

Proizvodnja i prodaja filmova za bioskopsku eksploataciju bilo je ono što je u središtu pažnje svih učesnika u kinematografskom lancu: producenata-distributera-prikazivača. Filmski reditelji i scenaristi, bili su prinuđeni da slede taj model i koncept

„uspešnog filma”. „Građanin Kejn” (Citizen Kane) jedan od najkvalitetnijih filmova u istoriji filma, snimljen i prikazan 1941. godine, prema proceni producenta i distributera ali i gledalaca, nije se uklopio u postojeće kriterijume za „uspešan film”, pa je verifikaciju kvaliteta dobio tek kasnije kada je prikazan u Evropi.

Naravno, među velikim brojem filmova proizvedenih 30-tih godina, bilo je i onih koji su, pored uklapanja u tržišnu shemu „uspešnog filma”, posedovali i visoke estetičke vrednosti. Takvi su, pored ostalih, bili i filmovi „Svetlosti velegrada” (City Lights), 1932. i „Moderna vremena” (Modern Times), 1936. Čarlija Čaplina (Charlie Chaplin), „Poštanska kočija” (Stagecoach), 1939 Džona Forda (John Ford), „Plavi anđeo” (The Blue Angel), 1930 Jozefa fon Sternberga (Josef von Sternberg) ili „M”, 1931. Frica Langa (Fritz Lang). Bili su to oni veliki filmovi koji su zadovoljavali oba važna kriterijuma: bili su umetnički relevantni i sinematični<sup>5</sup> a istovremeno su imali veliku gledanost i donosili producentu veliki prihod.

U tom sistemu, u kojem je vladalo isključivo merilo filmskog tržišta, bilo je skoro nemoguće da se u distribuciji pojavi film koji uprkos svojoj dobroj formi, specifičnoj temi ili specifičnom tretmanu te teme, ne odgovara zahtevima tržišta. Da Holivud Orsonu Velsu nije ponudio ugovor zahvaljujući njegovoj prethodnoj reputaciji stečenoj u produkcijama radio emisija, posebno one o invaziji vanzemaljaca, pitanje je da li bi „Građanin Kejn” ikada bio snimljen. Bolje stanje je bilo u Evropi gde su reditelji poput Rene Klera (Rene Clair), G.W. Pabsta, Žana Renoara (Jean Renoir), Aleksandra Korde (Alexander Korda) ili Frica Langa (Fritz Lang) i Affreda Hičkoka (Alfred Hitchcock) pre nego što su otišli u Holivud, svojim umetnički vrednim filmovima uspevali da ostvare uspešnu bioskopsku distribuciju.

U to vreme neprikosnovene dominacije filmskog tržišta, nisu postojali izgrađeni kriterijumi po kojima bi bili prepoznati zasta umetnički vredni filmovi. Tih 30-tih godina filmska kritika i filmska teorija bili su tek u povoju, odnosno tek mali broj posvećenih autora ozbiljno se bavio filmom, filmski časopisi<sup>6</sup> su bili retka pojava, tako da je samo uskom krugu intelektualaca i filmski obrazovanih ljudi bilo moguće da

---

<sup>5</sup> Dr Vladimir Petrić, istoričar, estetičar i teoretičar filma, profesor Harvad Univerziteta u SAD, koristio je ovaj termin kako bi označio ono što je u filmu suštastveno filmsko, što u ontološkom smislu odražava biće filma i određuje njegovu prevashodnu vrednost. Vidi: Vladimir Petrić: „Šta je suština filma”, Novi Filmograf, izd. Udruženje filmskih umetnika Srbije, br. 1, Beograd, jesen 2005-zima 2006., str. 68.

<sup>6</sup> Filmski magazini poput „Cinematography and Bioscope Magazine”, Variety, Picturegoer, International Photographer koji su još 20-tih godina izlazili u Sjedinjenim državama bili su prevashodno poslovne publikacije koje su pratile kretanja u filmskoj industriji ili su se bavili najavama novih filmova i promocijom filmskih zvezda. Od njih jedino danas postoji *Variety*.

razluči šta je film koji zavređuje vrednovanje a šta onaj koji samo zadovoljava zahteve tržišta i potrebe široke publike. To razlučivanje šta-je-šta u ogromnoj ponudi filmske industrije biće prepoznato i stručno obrazloženo tek po završetku Drugog svetskog rata u prvim pisanim istorijama filma i pojavom prvih ozbiljnih filmskih časopisa. Evropa je posle četvorogodišnjeg razaranja bila u atmosferi opšteg entuzijazma pa su i u oblasti kinematografije, u intelektualnim krugovima, pokrenute brojne inicijative koje su imale za cilj podsticaj umetnosti filma. 1946. godine osnovan je festival u Kanu, Žorž Sadul (Georges Sadoul) je 1949. godine objavio prvu relevantnu „Istoriju filmske umetnosti”, a 1951. godine pojavio se filmski časopis „Cahiers du cinema” (Filmske sveske) koji je u Parizu sa kolegama osnovao i kao urednik vodio Andre Bazan (Andre Bazin), najznačajniji filmski kritičar tog vremena.<sup>7</sup>

Istorijska, teorijska i kritičarska misao o filmu dobila je time novi zamah ali i tada kao i danas, stavove i vrednovanja filmske kritike, teorije i istorije konsultuje samo mali broj i profesionalaca a zanemarljiv broj tzv. obične publike. Otuda je pojava filmskih festivala bitno promenila postojeći poredak stvari. Njihova osnovna funkcija bila je da prepoznaju, odaberu i programiraju pre svega, a u nekim slučajevima i isključivo, filmove koji poseduju estetsku vrednost. S obzirom da su neki od tih filmova bivali programirani na nekoliko (u nekim slučajevima i na nekoliko desetina) festivala, njih je video zavidan broj gledalaca. Stručni sud i kriterijumi umetničkog direktora festivala i tima njegovih selektora postaju tako prvi filter za odabir kvalitetnih filmova iz ogromne produkcije, kako filmova koji dolaze iz velikih studija sa komercijalnim potencijalom, tako i onih znatno zahtevnijih u svojoj formi koji računaju upravo na festivalsku promociju.

Mreže najznačajnijih festivala A i B kategorije u proseku svake godine odaberu oko 2.000 premijernih filmova iz čitavog sveta. Na tim i brojnim festivalima C kategorije te filmove, prema slobodnoj proceni, godišnje vidi preko 15 miliona gledalaca i filmskih

---

<sup>7</sup> Bazan je bio urednik časopisa sve do svoje smrti 1958. godine. Jedna od bioskopskih dvorana u festivalskoj palati kanskog festivala nosi ime Andre Bazana. „Cahiers du cinema” nastao je kao nova, unapređena varijanta časopisa Revue du Cinema koji je objedinjavao mlade kritičare iz dva pariska filmska kluba: Objectif49 - tu su, pored ostalih, bili Rober Breson (Robert Bresson), Žan Kokto (Jean Cocteau) i Cine-Club du Quartier Latin u čijem sastavu su bili mladi filmski entuzijasti koji će deset godina kasnije, početkom 60-tih, postati najznačajniji autori Francuskog novog talasa – Erik Romer (Eric Rohmer), Žan Lik Godar (Jean Luc Godard), Klod Šabrol (Claude Chabrol), Fransoa Trifo (Francois Truffaut), Žak Rivet (Jacques Rivette). „Cahiers du cinema” izlazi i danas ali je početkom 2021. godine zapao u veliku krizu kada je čitava redakcija demonstrativno dala ostavku pošto je časopis prodat grupi filmskih producenata. Kritičari i urednici časopisa smatrali su da bi u novim okolnostima „Cahiers du cinema” izgubio nezavisnu kritičarsku poziciju jer bi došlo do konflikata interesa.



profesionalaca. Ti filmovi su onda esencija onoga što može da nosi oznaku „kvalitetan film” u toj proizvodnoj godini i ono što širokoj zainteresovanoj publici može da bude orijentir kada neki od tih filmova dobije i bioskopsku distribuciju i bude prikazan na redovnom repertoaru bioskopa.

Tako su filmski festivali odigrali dve ključne uloge u uspostavljanju novog odnosa prema produkciji i prema recepciji filma: uspostavili su kriterijume za prepoznavanje i selekciju kvalitetnog svetskog filma i te filmove su organizovano predstavili zavidnom broju gledalaca. Berlinski festival, u februaru, u pet dobro profilisanih programa prikaže oko 350 filmova a to je, u najvećoj meri, ono najkvalitetnije što je svetska produkcija proizvela u drugom delu prethodne godine. Te filmove, pored profesionalaca i novinara, vidi skoro 500.000 gledalaca. Na drugoj strani Atlantika, najznačajniji festival u Sjedinjenim državama, Sandens (Sundance), koji već decenijama pravi reprezentativnu selekciju najboljih američkih nezavisnih filmova, prema podacima iz 2020., u američkoj i međunarodnoj konkurenciji prikazao je oko 200 igranih, dokumentarnih i kratkih filmova koje je videlo 125.000 posetilaca. U vreme korona pandemije, u januaru 2021., festival je održan u *online* izdanju a projekcije su posredstvom mreže (neta) bile dostupne u 20 gradova Sjedinjenih država i, prema zvaničnim podacima, filmove je videlo preko 500.000 gledalaca.<sup>8</sup>

Pojava filmskih festivala bila je šansa i za brojne sineaste iz tzv. velikih kinematografija (američke, francuske, britanske, italijanske, nemačke), posebno za reditelje koji su snimali filmove koji svojom formom ili specifičnim autorskim proseedom nisu mogli da nađu mesto u bioskopskoj mreži. To je za njih bila nova, do tada nepostojeća prilika da njihovi filmovi budu predstavljeni, primećeni, neki od njih na festivalima i nagrađeni, čime su dobili šansu da dalje razvijaju svoj filmski proseed. Tek kasnije je filmskoj zajednici bilo jasno da bez institucije filmskih festivala, gotovo sigurno, ne bismo bili u prilici da vidimo filmove nekih od najvećih svetskih autora niti bi oni, bez festivalske prezentacije, prepoznavanja i vrednovanja njihovih autorskih postignuća, dobili priliku da dalje snimaju. Upravo na filmskim festivalima su se prvi put, pre bilo kakve pomisli da bi mogli da uđu u komercijalnu bioskopsku eksploataciju, pojavili filmovi nekih od najznačajnijih filmskih autora.

---

<sup>8</sup> Vidi: <https://www.sundance.org/blogs/news/2021-sundance-film-festival-announces-audience-attendance>

To je promenilo i odnos filmskih autora i producenata prema snimanju filmova. Sada i filmovi koji po prirodi svoje forme nemaju šanse u komercijalnoj distribuciji, postaju predmet interesovanja pre svega nezavisnih producenata.

Mogućnost da film specifične forme ili film iz male kinematografske sredine dobije šansu da bude predstavljen internacionalnoj festivalskoj publici, kritici i profesionalcima, otvorio je ogromne potencijale za pojavu novih kreativnih autorskih ličnosti, pojava, pokreta. Bez te festivalske podrške veliko je pitanje da li bi i kada bi nastali neki od značajnih filmova, velikih autorskih opusa ili filmskih pravaca. Od ranog Bunjuela, preko Antonionija do Tarkovskog ili od francuskog Novog talasa do prepoznavanja izrazitih talenata čehoslovačkih, mađarski, poljskih i jugoslovenskih autora – Formana, Janča, Polanskog, Makavejeva...

Da Kan nije prepoznao i podržao prvi film tada potpuno nepoznatog Danca Larsa von Trijera (Lars von Trier) „The Element of Crime” (1984) ili debitantski film Džima Džarmuša (Jim Jarmusch) „Stranger than Paradise” (1984), ko zna kako bi se nadalje odvijali opusi tih autora. Fon Trijerov film bio je u konkurenciji, imao je dobre kritike, dobio je samo jednu sporednu nagradu ali to je bio dovoljan podsticaj i autoru i njegovom producentu da nastave sa snimanjem novih filmova. Trijer je posle toga bio u kanskom glavnom programu još 5 puta, dobio je gotovo sve glavne nagrade tog festivala, uključujući i Zlatnu palmu 2000. godine za film „Dancer in the Dark” („Plesačica u mraku”). Džim Džarmuš (Jim Jarmush), jedan od najosobenijih i najdoslednijih američkih nezavisnih reditelja, svoj debitantski film nije imao u kanskom glavnom programu, već u pratećem programu 15 dana autora. Međutim, i to je bila dobra odskočna daska za njegovu dalju blistavu karijeru da bi danas u mnogim kinematografskim sredinama Džarmuš slovio kao kulturni reditelj američkog nezavisnog filma.

Za otkrivanje novih autora u početku su bili „zaduženi” Kan i Venecija ali kasnije je Berlin preuzeo prepoznavanje autora iz Istočne Evrope i reditelja treće generacije iz Kine a Robert Redford<sup>9</sup> je smatrao nedopustivim da evropski festivali otkrivaju nove američke talente pa je festival u Sandensu postao najznačajnije mesto za afirmaciju novog američkog nezavisnog filma. Ova geopolitička programska podela nije, naravno, bila rezultat planske „podele” novih filmova svetske produkcije među vodećim

---

<sup>9</sup> Poznati američki glumac Robert Redford osnovao je Sandens festival nezavisnog američkog filma. Vidi detaljnije u poglavlju „Vrste filmskih festivala”.

festivalima, već je proizilazila iz nastojanja programskih direktora tih festivala da, zarad prestiže, prvi uoče kvalitetne tendencije u pojedinim delovima svetske produkcije. Prvi film kojim je Ingmar Bergman skrenuo na sebe pažnju svetske filmske javnosti, „Sommernattens lennde” (Osmesi letnje noći), 1954, bio je prvo prikazan u Kanu. Debitantski film do tada filmskog kritičara Fransoa Trifoa (Francois Truffaut), „400 udaraca” (Les Quatre Cents Coups), 1959, kojim je francuski Novi talas dobio puni autorski legitimitet, premijeru je imao u Kanu. Debitantski film do tada nepoznatog Andreja Tarkovskog „Иваново детство» (Ivanovo detinjstvo), 1962. godine u Veneciji je dobio Zlatnog lava i to je bio početak uspešne karijere jednog od najznačajnijih reditelja druge polovine 20. veka. Blistava karijera jednog od dvojice ključnih kineskih reditelja tzv. Pete generacije, Džang Jimoua (Zhang Yimou) započela kada je berlinski festival 1988. godine prikazao njegov debitantski film „Red Sorghum” (Crveni liker), koji je te godine dobio berlinskog Zlatnog medveda. Sandens je otkrio puno mladih nezavisnih američkih autora od kojih su neki kasnije nastavili tim „nezavisnim putem” a neki nisu odoleli Holivudu. Premer ovih potonjih je Stiven Sodeberg (Steven Soderbergh) čiji je debitantski film „Sex, lies and videotapes” (Seks, laži i video trake”), 1989. krenuo iz Sandensa, potom dobio kansku Zlatnu palmu da bi reditelj kasnije završio sa filmovima holivudske produkcije.

Postojanje institucije filmskog festivala je, dakle, bitno promenilo odnos reditelja i producenata prema „alternativnoj produkciji”, prema mogućnosti da ulaganje novca u tzv. *art cinema* (umetnički film) može da ima festivalski publicitet koji filmu, uz eventualnu festivalsku nagradu, može da obezbedi bioskopsku distribuciju, povraćaj uloženog novca a možda čak i zaradu. S druge strane, gledalac dobija novu, do tada nepostojeću mogućnost da na mestu zvanom „filmski festival” gleda filmove koje do tada nije bio u prilici da gleda u bioskopu. Taj novoustanovljeni odnos film-gledalac, odnos koji omogućuje institucija filmskog festivala, obogaćuje ponudu filmova koje su gledaocu na raspolaganju. On više nije zatočenik bioskopskog repertoara, dakle, pretežno komercijalnih filmova. Gledalac time, gotovo prvi put u istoriji kinematografije, suštinski ima slobodu izbora.

## 1.2. Festivali i politika

Motivi za osnivanje prvih festivala bili su dvojaki: kulturološki i politički. Oni prvi, kulturološki proisticali su iz velike kulturne tradicije Italije i Francuske i, naravno, kao prizvod činjenice da su te dve kinematografije, u trenutku pojave prvih ideja o osnivanju filmskih festivala, bile, uz britansku vodeće u Evropi i uz američku vodeće u svetu. Politički motivi pojavili su se od samog starta s obzirom na to da su političke elite znale da je uticaj filma na formiranje mišljenja i ukusa ljudi veliki. Otuda, uticaj politike, u načelu, ostvarivao se kao 1. kulturna diplomatija (geopolitika) ili politika kulturnog prestiža i 2. kao kulturna politika u kontekstu afirmacije nacionalnih kulturnih vrednosti. Kasnije, kada su neki od vodećih filmskih festivala postali moćne institucije kulture, došlo je do obrnutog fenomena: festivali su snagom svog globalnog uticaja postali akteri i pokretači kulturne politike. U prvo vreme na nivou svoje zemlje i kulture a u novom milenijumu, uz pomoć savremene tehnologije i novih medija, i na globalnom planu.

Kada je planirano osnivanje venecijanskog festivala (1932) a malo kasnije i kanskog (1939) – iako on te godine nije održan zbog početka Drugog svetskog rata - ideja je bila da na jednom mestu budu prikazani umetnički najkvalitetniji filmovi iz različitih kinematografija. Istovremeno je i Musolinijevoj Italiji i pacifističkoj Francuskoj bilo važno da tim festivalima i njihovim programima, indirektno a često i direktno, izraze svoj politički stav. Toj politizaciji su u dobroj meri su pomogle aktuelne političke okolnosti: Evropa je bila pred ratom i nisu birana sredstva kojima će biti izražena ili kontra stav.

U posleratnim godinama prvi festivali su se pre svega koncentrisali na programe kvalitetnog filma, a uticaj politike je postao indirektan i prerastao u nešto što je nazvano „festivalaska politika”. Dakako, u okviru te formulacije uvek je mogla biti skrivena određena politička ili politikantska namera.

Razvojna strategija određenog festivala uvek je u korelaciji sa njegovom programskom strategijom a obe su često u vezi sa kulturnom politikom zemlje ili, šire, sa politikom države u međunarodnom kontekstu. Otuda, oportuno je pitati u kojoj meri je programska politika jednog festivala samo pitanje kriterijuma umetničkog direktora ili selektora festivala a u kojoj meri zavisi (i) od politike u širem smislu reči. To zavisi od

vrste festivala, od toga koliko je zemlji u kojoj se festival održava stalo i važno da svojim uticajem u izvesnoj ili većoj meri utiče na politiku festivala, najzad i od specifičnih istorijskih i geopolitičkih okolnosti. S obzirom da se kod većine filmskih festivala, posebno u Evropi, grad ili država pojavljuju kao osnivači i su-finansijeri festivala, prirodno je očekivati da te institucije vrše direktan ili indirektan uticaj na vođenje festivalske politike generalno a u manjem obimu i programske politike. Videćemo da je u ranom periodu razvoja festivala politika imala veliku ulogu, da je ta uloga vremenom dobila odlike kulturne politike određene zemlje ali u savremenim okolnostima, posebno od početka novog milenijuma, taj uticaj institucija države znatno je izmenjen. Festivali, posebno oni sa velikom ili solidnom tradicijom poseduju stabilan, već odavno ustanovljen status i regulisan odnos festival-država (osnivač), odnos u kojem se znaju i respektuju elementi dogovorene „politike festivala”. U tom smislu, festival je u velikoj meri autonoman u donošenju programskih i strukturnih odluka. Tokom istorije filmskih festivala to nije bilo tako.

Jedan od festivala koji je nastao direktno iz političkih motiva bio je berlinski filmski festival. U jeku hladnog rata između s jedne strane, zemalja Zapada i, s druge, Istočne Evrope, dakle Sovjetskog saveza i zemalja Varšavskog pakta, festival u podeljenom Berlinu bio je idealno mesto za propagiranje vrednosti zapadne kulture i filma. Usred komunističke Istočne Nemačke, u samom centru Zapadnog Berlina, na festivalskim projekcijama prikazivani su novi filmovi najznačajnijih američkih, francuski, britanskih, italijanskih reditelja tog vremena – Žana Renoara (Jean Renoir), Trifoa (Truffaut), Godara (Godard) a na festival su, baš zbog tog političkog konteksta, dolazili poznati reditelji, glumci, producenti – Viliam Holden (William Holden), Bili Vilder (Billy Wilder), Sofija Loren (Sopfia Loren), Gari Kuper (Gary Cooper) (Vučković 1987–8: 49–51).

Shodno svojoj koncepciji koja je bila u znaku angažmana u filmskoj formi, Berlin je obraćao posebnu pažnju na filmove iz Istočne Evrope, posebno na one koji su kritičkim načinom tretirali represije i različite vidove građanskih nesloboda u socijalističkim sredinama. Većina tih filmova posedovala je znatne artističko-sinematičke kvalitete pa su bile zadovoljene obe bitne stvari: festival je otkrivao talente iz komunističkih zemalja, talente koje njihove kinematografije, iz političkih razloga nisu želele da uoče, a Berlinski festival je savršeno igrao svoju ulogu angažovanog festivala. Berlin je prikazao i nekoliko ključnih filmova jugoslovenskog „crnog talasa”, filmova koji

su u Jugoslaviji bili proskribovani i čiji autori su imali velike probleme sa vladajućim političkim etablišmentom i institucijama vlasti. Prikazani su, pored ostalih, i filmovi Dušana Makavejeva, Živojina Pavlovića i Želimira Žilnika.

Posebno uspešan bio je 1969. godine film Želimira Žilnika „Rani radovi”, ironičan filmski esej o bedi proletarijata u žanru road-movie-a. Film je bio uvršten u glavni takmičarski program, imao je dobre kritike i na kraju je dobio glavnu nagradu, Zlatnog medveda. Film i ta nagrada izazvali su u Jugoslaviji, u političkim ali i u filmskim krugovima, brojne kritike i polemike, ali se film do danas ubraja u značajna ostvarenja. Film „Rani radovi” je u opusu Želimira Žilnika do danas ostao svetli pokazatelj kritičkog odnosa prema stvarnosti, koju su ispoljavali i nekolicina drugih filmski autori te generacije jugoslovenskih, pre svega srpskih reditelja. A Berlinski festival je potvrdio doslednost svom opredeljenju da afirmise politički angažman u filmskoj formi, koji je godinama negovao.

S obzirom da se hladni rat između Istoka i Zapada odvijao na svim planovima, uključujući i kulturu i umetnost, posle osnivanja Berlinala 1951. godine nije se dugo čekalo na odgovor Istočnog bloka. 1959. osnovan je Međunarodni filmski festival u Moskvi koji je alternirao sa „blokovskim bratom”, pre toga osnovanim festivalom u Karlovim Varima. Oba festivala nastojala su da se u programskom smislu ponašaju kosmopolitski i da uvažavaju različitosti ali su selektori ipak davali prednost filmovima koji veličaju socijalistički duh. Istini za volju bilo je i filmova sa Zapada, ali pre svega onih koji su postulate kapitalizma kritički tematizovali. Rečju, posebno 60-tih godina, politika je na festivalima i u Berlinu i u Moskvi i Karlovim Varima bila itekako prisutna.

Dva vodeća festivala, Kan i Venecija, pokušavali su da se ne eksponiraju previše kada je reč o aktuelnoj politici. Uključivali su s vremena na vreme u program neke od filmova iz socijalističkih zemalja koji su imali i političku konotaciju, ali taj film morao je da ima značajne umetničke vrednosti. Kan je, recimo, 1969. godine premijerno prikazao „Rubljova” (Andrei Rublev) Andreja Tarkovskog (Андрей Арсеньевич Тарковский) iako film još nije bio zvanično prikazan u Sovjetskom savezu. Film je, zapravo, završen još 1966. ali je posle samo nekoliko zatvorenih projekcija u Moskvi za zvaničnike Goskina, predstavnika Partije i filmske industrije bio zabranjen za dalju distribuciju a Tarkovskom je bilo naloženo da izbac iz filma nekoliko scena. Međutim, vest o filmu došla je do međunarodne filmske javnosti pa su sovjetske vlasti, posle dosta oklevanja,

bojeći se reakcija Zapada zbog ograničavanja slobode umetničkog izražavanja, dozvolile da film bude prikazan u Kanu. U Sovjetskom savezu je distribuiran tek 1971.<sup>10</sup>

Analogija postoji sa delom Borisa Pasternaka (Борис Леонидович Пастернак) čiji je roman „Doktor Živago”, 1957. bio zabranjen za izdavanje u Sovjetskom savezu da bi tajnim kanalima dospelo u Italiju gde je i prvi put štampan. Pasternak je 1958. dobio Nobelovu nagradu a poznati britanski scenarista Robert Bolt napisao je prema prozi „Živaga” scenario za opet poznatog producenta Karla Pontija (Carlo Ponti). Film je 1965. režirao Dejvid Lin (David Lean), film je 1966. prikazan u konkurenciji kanskog festivala i potom je dobio 5 nagrada Oskar Američke Akademije.

Postoji niz manjih, specijalizovanih festivala C kategorije, osnovanih većinom 60-tih i 70-tih godina koji shodno njihovoj programskoj koncepciji, prikazuju filmove koji u sebi sadrže i političku konotaciju (festivali ratnih filmova, filmova o revoluciji i slično). Takvi su, recimo, Military Film Festival u Twentynine Palms-u, u Kaliforniji ili Veterans Film Festival u Australiji.

Dobar primer specijalizovanog festivala te vrste je Filmski festival u Sopotu, nadomak Beograda, festival koji je 1972. godine osnovan kao „Slobodarske filmske svečanosti” i koji je jedno vreme imao međunarodni karakter. Zvanično, koncepcija se zasnivala na odrednici: „afirmacija ideje slobode i opštedruštvenog progresa” ali festival je, uglavnom, programirao ratne filmove i filmove koji svojim sadržajem nose ideju revolucionarnog duha sa stanovišta „osvajanja slobode” a to se, uglavnom, odnosilo na brojne oslobodilačke pokrete tog vremena širom sveta. Žiri festivala činili su generali jugoslovenske armije a godinama festivalu su, kao gosti, prisustvovala delegacije filmskih radnika iz Sovjetskog saveza, Mađarske, Kine, Bugarske.

---

<sup>10</sup> Kada je film avgusta 1966. prijavljen zvaničnicima Goskina zarad dobijanja dozvole za prikazivanje, kritikovan je zbog svoje dužine, okrutnih scena, za naturalizam i označen kao „antiistorijski” i „antiruski”. U novembru iste godine, u pismu Alekseju Romanovu, direktoru Goskina, Tarkovski piše da je napravio u filmu 37 izmena i da je film sada kraći za 15 minuta. Posle naredne zatvorene projekcije i dalje su ostale primedbe na paljenje žive krave u sceni napada Tatara. U pismu Romanovu u decembru 1966. Tarkovski pristaje da napravi još nekoliko manjih promena uključujući i scenu ubijanja konja. Sve u svemu, postoje tri verzije „Rubljova”: ona originalna od 5.642 metra, druga od 5.250 metara i finalna od 5.076 metara filmske trake.

Pošto se o problemima sa filmom pročulo u međunarodnim filmskim krugovima, kanski festival je 1967. tražio od Goskina da pošalje film. Oficijelan odgovor glasio je da je film još uvek u montaži pa je te godine Kan prikazao „Rat i mir” Sergeja Bondarčuka (Сергей Федорович Бондарчук). Kan je ponovo tražio film 1969., sovjeti su oklevali ali pošto je festival odbio sve ostale od strane Moskve predložene filmove, zvaničnici Goskina su odlučili da pošalju film ali s tim da bude prikazan van konkurencije za nagrade. Tako je i bilo a „Rubljov” je pored odličnih kritika dobio i glavnu nezvaničnu nagradu Međunarodne filmske kritike – FIPRESCI (Johnson i Petrie 1994: 80–83).

Politika je na indirektan način prisutna na festivalima poput Zlatnog viteza, festivala pravoslavnih zemalja čija se koncepcija zasniva na podsticanju vrednosti pravoslavnog duha u filmskoj formi. Festival se svake godine održava u drugom gradu pravoslavnih zemalja, a 2020. godine održan je u Moskvi pod pokroviteljstvom predsednika Putina i patrijarha ruske crkve Kirila.

Kada je početkom novog milenijuma došlo do ekspanzije dugometražnih dokumentarnih filmova, ta forma postala je sjajna platform za obradu najrazličitijih sadržaja političke ili geopolitičke prirode. Autori su na studiozan i kreativan način počeli da proučavaju pa onda i da filmski uobličavaju pojave i događaje u savremenom svetu i to na drugačiji načina od onog na koji se to radilo u TV reportažama.

Za proboj ove vrste filma na festivalsku a potom i na bioskopsku scenu zaslužna su bila dva filma američkog reditelja Majkla Mora, „Kuglanje za Kolumbajn” (Bowling for Columbine), 2002 i „Farenhajt 9/11” (Fahrenheit 9/11), 2004. Oba filma uvrštena su bila u glavni program, u konkurenciju Kana. Prvi je dobio Specijalnu nagradu a drugi glavnu nagradu, Zlatnu palmu, što je bio gotovo presedan s obzirom da je Kan, pre svega, festival igranog filma. Oba filma su bila izrazito politizovana s izrazito kritičkim stavom prema nekim pojavama u američkom društvu: prvi se na provokativan način bavio prirodom i uzrocima nasilja u Sjedinjem državama a drugi je bio kritika politike predsednika Džordža Buša (George W. Bush) i kampanje američkih medija povodom rata u Iraku. Produkcija dugometražnih dokumentarnih filmova se od tada ne samo povećala, nego su oni postali platforma za angažman u filmskoj formi. I to angažman koji je podrazumevao širok spektar tema, od političkih, geopolitičkih, preko socioloških do kulturoloških.

Početak prve decenije 21. veka primetan je bio porast broja specijalizovanih festivala o **ljudskim pravima** (Human Rights FF) i festivala koji pod različitim nazivima programiraju, uglavnom politički ili društveno angažovane dokumentarne filmove. U zapadnim publikacijama autori takve festivale svrstavaju u kategoriju tzv. Activist Film Festivals (**Aktivistički filmski festivali**). Jedan od poznatijih je onaj osnovan 1995. koji se zove „Festival filmova koji znače” (Movies that Matter Festival), koji se održava u Nizozemskoj, u Hagu, gradu koji zvanično slovi za internacionalni grad mira i pravde (International City of Peace and Justice). Takvi festivali imaju svoj puni smisao kada i ako filmovi koji se prikazuju imaju ili mogu da imaju uticaj na svest ljudi o određenom političkom ili društvenom problemu. Direktorica Movies that Matter festivala Marge de



Koning (Margje de Koning) kaže: „Festivali o ljudskim pravima imaju smisla ukoliko pomažu ljudima da shvate da imaju prava, ljudska prava i da mogu ta prava od drugih da zahtevaju. Među publikom našeg festivala gotovo da nema nekoga koga treba uveravati da bi trebalo da je svestan toga da ima svoja ljudska prava. Tu se više radi o pravima *drugih*, onih koji su ugroženi i marginalizovani od strane represivnih režima” (De Jong i Bronkhorst 2017: 179). Svesni toga, gospođa Koning i njen tim puno su uradili na tome da festivali ove vrste budu organizovani i u sredinama u kojima je potrebno razvijati svest o ličnim slobodama i društvenoj pravdi. Otuda, Festival je vremenom prerastao u Fondaciju koja je grantovima podržala više od 140 festivala slične vrste širom sveta i oformio mrežu festivala o ljudskim pravima, posebno u zemljama Latinske Amerike i Afrike. Za neke sredine, posebno u nerazvijenom delu sveta i posebno u društvima sa niskim nivoom demokratije i socijalne pravde, festivali tog tipa, pokazalo se, bili su od velikog značaja. Jedan od dobrih primera je festival Cine Amazónico, putujući filmski festival u Ekvadoru, koji prikazuje filmove u kojima se brane prava stanovnika regiona Amazona. Posle niza uspešnih i efikasnih izdanja, 2013. godine vlasti su zatvorile festival s obrazloženjem da on ugrožava javni red i mir.

Marija Grasili (Maria Grassilli), umetnička direktorka „Noći festivala o ljudskim pravima” (Human Rights Nights Festival) u Bolonji i predsednica mreže festivala o ljudskim pravima kaže da „se većina tih festivala programski oslanja na definiciju ljudskih prava koja je sadržana u dokumentu o Univerzalnoj deklaraciji o ljudskim pravima (UDHR), dokumentu koji je Generalna skupština Ujedinjenih nacija usvojila 1948. godine” ..... „a ono čega smo svedoci tokom drugog dela 20. veka jesu borbe ljudi širom sveta za oslobođenje od kolonijalizma, protiv rasne i verske segregacije, za jednakost polova i brojne druge bazične vrednosti koje proističu iz ljudskih prava” (Tascon i Wils 2017: 203).

Kanađanin Lijel Dejvis (Lyell Davis) koji se godinama bavi ovom problematikom kaže da „iza svih „aktivističkih filmskih festivala” stoji uverenje da se prikazivanjem filmova može doprineti procesu socijalnih i političkih promena. Za mnoge aktiviste ili politički angažovane ljude koji organizuju ili biraju filmove, forma dokumentarnog filma u najvećoj meri odgovara toj svrsi. Kroz dugu istoriju dokumentarnog filma postojala su očekivanja da bi ta vrsta filma mogla da ima značajnu ulogu u procesu promena u ljudskom ponašanju ili kako oni delaju, odnosno da bi mogli imati aktivnu ulogu u oblikovanju prirode društva” (Davies 2017: 68). Ovo idealističko shvatanje posebno je

osnaženo od kako su dugometražni dokumentarni filmovi od početka ovog veka doživeli i festivalsku i bioskopsku ekspanziju. Realno, niko nije očekivao da će oni nešto bitno promeniti u procesu društvenih promena i u načinu političkog delovanja ali već je od značaja činjenica da je sve veći broj ljudi, preko tih filmova, dobijao saznanja i kreativno uobličene informacije o brojnim problematičnim društvenim pojavama koje su oficijelna politika ili zvanični mediji u nekoj zajednici prećutkivali. Prema Normanu Brenecu (Norman Brenez) postoje očekivanja da aktivistički festivali „transformišu gledaoca u odgovorni istorijski subjekt” (Brenez 2012: 13).

U tom smislu, u okviru festivala koji su izrazito politički angažovani postoji koncept takozvane „političke prisutnosti” (ibid.: 33), koncept koji zagovara ne samo prepoznavanje značaja pojedinih u filmovima obrađivanih tema, već se putem projekcija tih angažovanih dokumentaraca i diskusija o datom problemu, nastoji aktivno i produktivno delovati na svest *homo politicusa*. Takav je i srpski filmski festival **Slobodna Zona**, osnovan 2005. godine, koji pored projekcija igranih i dokumentarnih filmova, organizuje niz pratećih sadržaja (razgovori, paneli) koji informišu i problematizuju ono što prikazani filmovi sobom nose kao umetnički, kulturološki ili sociološki i politički kontekst. U osnivačkom aktu festivala stoji da on „otvara prostor za debate, promociju, preispitivanje i razumevanje ljudskih prava, društvenih pojava i problema u svetu i regionu. Slobodna Zona ohrabruje publiku da preispita svoje vrednosti, predrasude i podelu odgovornosti u socijalnom i kulturnom kontekstu u kojem živi.”<sup>11</sup> Ovaj festival je dobar primer festivalskog aktivizma koji proširuje i prevazilazi granice pukog „političkog aktivizma” time što uvodi i još dve značajne linije multi-aktivizma: decentralizaciju festivala i edukaciju. Naime, Slobodna zona je, poput nekih drugih međunarodnih festivala te vrste, od 2013. godine postala „putujući festival” jer je svoje programe počela da održava istovremeno u tri grada: Beogradu, Novom Sadu i Nišu dok festival, kao deo šire inicijative, traje tokom čitave godine i uključuje festivalsku turneju po 30-50 gradova u Srbiji. Jedan od poznatijih festivala koji svojom koncepcijom sprovode decentralizaciju filmskih festivala je turski „Gazici festival” (Festival na točkovima ili u filmskim krugovima poznat kao „Festival on Wheels”). Taj festival svake godine svoj međunarodni program filmova održava u

---

<sup>11</sup> <https://slobodnazona.rs/o-nama/>

drugom gradu Turske ili u nekim od gradova obližnjih zemalja (Grčka, Azejrbedžan, Gruzija, Bosna i Hercegovina).

Aktivistički filmski festivali, po prirodi stvari, jednom svojom značajnom linijom imaju i edukativni karakter. Neki od njih, tu edukativnu funkciju naglašavaju posebnim programima. Tako je festival Slobodna zona uveo obrazovne programe Free Zone Junior, potom Priručnik za nastavnike i učenike za upotrebu filma kao dopunskog sredstva u nastavi građanskog vaspitanja u osnovnim i srednjim školama, kao i Priručnik Filma u nastavi namenjen budućim nastavnicima.

Festival je svojevrsan društveni događaj. Festivalna publika je ta koja svojim manjim ili većim prisustvom i učešćem u festivalskim programima, daje festivalu veću ili manju društvenu važnost. Dobar primer je beogradski FEST koji je prvih 15 godina, dakle od 1971–1986. godine, bio u toj meri u središtu pažnje javnosti da je postao kulturni kulturni i društveni događaj. Tome su, naravno, doprinele mnoge okolnosti ali sigurno je da je tih godina bila društvena privilegija prisustvovati projekcijama nekih od u to vreme kulturnih filmova.

Publika je prisutna u festivalskom životu na različite načine. Kao gledaoci koji pasivno gledaju film za filmom i, eventualno, razmenjuju mišljenja o filmu sa prijateljima ali i na način koji znači pravu socijalizaciju publike, način koji se ogleda u aktivnom učešću publike u odvijanju festivala. Ovo potonje odnosi se na onaj deo publike koji, posle projekcija, učestvuje u razgovorima sa stvaraocima filma i kritičarima, koji prati master-class sesije koje vode poznati autori, glumci, dakle, publike koju interesuju i ostali aspekti filma, njegov kulturni, društveni ili politički kontekst. Takvi razgovori svojstveni su manjim festivalima gde se i sineasti i publika ponašaju neformalno i gde je moguće a često i uobičajeno da se razgovori o filmu nastave i po završetku formalnog razgovora o filmu, kolokvijalno zvanog prema engleskoj kovanici Q&A ili Questions and Answers (pitanja i odgovori). Ta socijalizacija festivala osigurava jednu od njegovih značajnih funkcija: neposredan susret zainteresovane publike sa kvalitetnim filmovima i njihovim stvaraocima koji dolaze iz različitih kultura sveta.

Time što ima status društvenog događaja posebne vrste, filmski festival motiviše publiku na sa-učestvovanje u festivalskim događajima i festivalskom životu a ti motivi rađaju, i vremenom izgrađuju, određene socijalne potrebe. Potrebe da se prisustvuje festivalu kao značajnom kulturnom događaju, da se gledaju filmovi za koje gledalac ima pred-informaciju da zaslužuju posebnu pažnju, do potrebe da se bude viđen na

premijernim projekcijama kao ekskluzivnim događajima kojima prisustvuju poznata lica iz te kulturne i socijalne sredine. Na velikim festivalima, u Kanu, Veneciji, ovo potonje podrazumeva i prisustvo filmske elite iz te zemlje i sveta, često i jet-seta čiji članovi vole da budu prisutni na globalnim događajima koji su povezani sa glamurom i prestižom.

Prestiž, finansijski efekti kao i publicitet koji može da proizvede realizacija jednog filmskog festivala jeste ono što privlači predstavnike društva u celini a to onda znači i političare. Posebno ako je u pitanju međunarodni ugled i međunarodni publicitet kao deo aktivne „politike kulturnog prestiža”. Veliki broj festivala, posebno u Evropi, osnovan je i velikim ili jednim delom finansiran od strane države i/ili grada u kojem se održava. Državne institucije koje obično učestvuju u tome jesu ministarstva kulture i inostranih poslova kao i skupštine grada u kojem se festival odvija. To je i prirodno i gotovo jedino moguće jer organizacija međunarodnog, čak i lokalnog festivala podrazumeva veliki novac a realizaciju festivala nije moguće pokriti prihodom od ulaznica, sponzorskim ulaganjima ili na neki treći način. Budžet Kana je oko 22 miliona evra, Berlina 20 miliona, specijalizovani takmičarski festivali koštaju između 7 i 10 miliona a oni manji, C kategorije, od 2 do 5 miliona evra. Niko od njih nije u stanju da se samofinansira. Država se onda pojavljuje kao osnivač, pokrovitelj i osnovni finasijer. To znači da država preko resornih političara ima i određenu vrstu kontrole nad festivalom – negde veću, negde manju.

Države i gradovi imaju interes da imaju filmski festival, posebno ako je u pitanju onaj koji ima visoki međunarodni profesionalni i medijski rejting, jer je to dobar promoter ugleda države a u nekim slučajevima može da bude od značaja i za turističku privredu grada u kojem se festival održava. Kada opšte društveni interes za festival postoji i kada država odluči da podrži festival, onda je u sve to, direktno ili indirektno, ali uvek neminovno, umešani ideologija i politika. Bilo kulturna politika te zemlje bilo ona koja želi da se meša i u organizaciono-kadrovske poslove festivala.

Idealna situacija je kada se festivalska politika i državna kulturna politika prožimaju, kada postoji konstruktivno korespondiranje između programske koncepcije festivala i državne projekcije razvoja kulture i umetnosti. Problemi obično nastaju s obzirom na to da je reprezent festivalske politike jedna osoba (imenovani umetnički direktor) ili tim profesionalaca (umetničko veće) sa svojim konkretnim predlozima o koncepciji i organizaciji festivala a državna kulturna politika je obično nešto što u nekim

društvenim sredinama, poput Srbije, nije lako definisati ili prepoznati jer gotovo da ne postoji kao ustanovljen i razrađen program. Festivalna praksa pokazuje da, najčešće, model festivala predložen od strane filmskih profesionalaca nailazi na veće ili manje odobravanje od strane nadležnih državnih institucija (Ministarstvo kulture) u zavisnosti od toga koje ličnosti i koja politička opcija je u tom trenutku na vlasti.

Po pravilu, predstavnici državnih institucija nalaze se u Bordu ili na nekoj od izvršnih funkcija gotovo svih festivala. Oni, opet gotovo po pravilu, odlučuju ili imaju odlučnu reč kada dolazi do imenovanja najvažnijih ličnosti u strukturi festivala – direktora, umetničkog i operativnog direktora festivala, predsednika i članova Borda ili Upravnog odbora. U zdravim i relativno harmoničnim društvenim sredinama, političari se trude da takve odluke donose uz konsultacije sa relevantnim stručnjacima iz oblasti filma i kinematografije. Često može biti od značaja koja politička opcija kontroliše Ministarstvo kulture i koji filmski stručnjaci bi mogli biti najozbiljniji pretendenti na te ključne funkcije, a to su mahom filmski kritičari i producenti, koji imaju bliske odnose sa ljudima iz određenog političkog kruga.

U nekim kinematografskim sredinama uticaj politike na festivalske poslove odvija se na diskretan i fer-plej način, čak i kada dođe do smene ključnih festivalskih ljudi. Negde se to radi uz respekt odlazećeg direktora – kao kada je odlazio Žil Žakob (Gilles Jacob), dugogodišnji direktor Kana, i kada je još neko vreme imao počasnu funkciju u festivalu – a negde se pravi nagli rez - kao kada su „oni koji donose odluke” odlučili da ne produže ugovor dugogodišnjem, veoma uspešnom i zaslužnom ali ne previše popularnom direktoru Berlinala, Moricu de Hadelnu (Moritz de Hadeln) i to bez nekih velikih zahvalnica.

Uticaj politike na festivalske poslove u nekim sredinama koje ne brinu previše za manire i političku korektnost zna da bude direktan i očigledan, čime predstavnici državnih institucija dotični festival tretiraju kao svoje vlasništvo, ikao je filmski festival, u bilo kojoj zemlji, uvek vlasništvo društva a time i poreskih obveznika, a ne nomenklature na vlasti ili resornog političara.

### 1.3. Programska politika i programiranje filmova

Uticaj politike ili geopolitike na programsku politiku festivala nekada je lako prepoznati a u nekim slučajevima je to pitanje suptilne, često skrivene ili neprimetne strategije obe strane - političkih struktura i, s druge strane, određenog filmskog festivala. Međunarodni filmski festivali, po prirodi stvari, programiraju filmove iz različitih zemalja i različitih kinematografija. Osnovno merilo prilikom selekcije filmova jeste ili bi trebalo da bude kvalitet filmova i to, najčešće, i jeste slučaj. Međutim, u igri su i neki drugi faktori koji su deo programske politike. Sintagma „programska politika” nije ovde samo u vezi sa onim što se odnosi na programsku koncepciju festivala, već ima i geopolitičko značenje i odnosi se, pre svih, na tri vodeća festivala – Kan, Veneciju i Berlin. Umetnički direktori tih festivala, kada pristupaju završnom komponovanju programa, posebno glavnog programa filmova u konkurenciji, imaju gotovo ustaljenu programsku politiku koja ne mora uvek da bude u direktnoj vezi sa kvalitetom filmova. Naime, na tim programima, gotovo po pravilu, od oko 25 filmova u svakom glavnom program, četiri do pet mesta rezervisano je za američke filmove i isti broj za domaće filmove – u Kanu za Francuske, u Veneciji za Italijanske, u Berlinu za Nemačke. Potom, nekoliko mesta rezervisano je za nove a dobre filmove iz ostalih jakih kinematografija: britanske, danske, švedske, italijanske, nemačke. Ti festivali, s druge strane, vode računa i o globalnoj slici svetske kinematografije pa u glavnom programu gotovo po pravilu bude dva do tri mesta za filmove iz Istočne Evrope, Rusije, Latinske Amerike, Kine, Južne Koreje, Japana. To je uobičajena shema ili festivalski programski balans koji zadovoljava ili bi trebalo da zadovoljava interese nekoliko zainteresovanih strana: velikih kinematografija, njihovih producenata koji očekuju finansijski efekat od programiranja filma, potom, sineasta koji očekuju festivalsku promociju, najzad, interes samog festivala, odnosno njegove ustanovljene i decenijama izgrađivane programske politike.

Iskustvo je pokazalo da najveći broj kvalitetnih filmova dolazi iz najvećih kinematografija, ali geopolitički ključ gotovo uvek ostaje nepromenjen. Otuda, nema mesta zapitanosti i čuđenju zbog čega je za neki dobar film iz male kinematografije, iz recimo Letonije, Slovačke, Srbije ili Portugalije teško da uđe u glavni program ova tri vodeća festivala. Jer, kada se primeni geopolitička programska shema, za filmove iz svih malih kinematografija sveta ostaju samo dva do tri mesta. I na ta mesta, onda, dolaze filmovi izrazitih sinematičkih vrednosti. Tako je u glavni program Kana 1967. godine

ušao film Aleksandra Petrovića „Skupljači perja” ili prvi filmovi Emira Kusturice u Veneciju („Sećaš li se Dolly Bell”, 1981.) i u Kan („Otac na službenom putu”, 1985.). Na isti način je u kansku konkurenciju 1984. godine ušao izvanredan debitantski film tada nepoznatog Danca Larsa fon Trijera „Element of Crime”. To su izuzetci i kada se dogode potvrda su toga da je to moguće ali za takav iskorak potrebno je imati film izrazite vrednosti.

Pitanje koje redovno postavljaju kritičari i novinari iako znaju odgovor, jeste kako je i zašto jedan slab, recimo francuski film, ušao u takmičarsku konkurenciju Kana a puno bolji film iz neke male kinematografije ostao u nekom od pratećih programa ili uopšte nije prošao selekciju. Odgovor koji, opet, svi znaju jeste da je u pitanju redovno vođenje programske politike koju mnogi zovu i „pravila igre”, odnosno zadovoljavanje različitih linija uticaja i interesa. Notorno je da ti festivali prema već ustaljenoj programskoj inerciji favorizuju domaći (francuski, italijanski, nemački) film bez obzira na njihov kvalitet, uz *uvek* prećutno prisutnu argumentaciju da su u pitanju filmovi iz vodećih evropskih i svetskih kinematografija.

Za većinu kvalitetnih filmova iz malih i (ili) nepoznatih kinematografija ima onda mesta u pratećim programima, u kanskim programima Izvestan pogled, 15 dana autora, venecijanskim Horizontima ili berlinskoj Panorami i Forumu.

Ovakva programska politika tzv. „velike trojke” (Kan, Venecija, Berlin) odavno je prećutno usvojena od strane svih relevantnih filmskih profesionalca, pre svih producenata i reditelja. Ona je, s jedne strane, odraz zahteva velikih (američkih) producenata i distributera koji imaju direktan interes da njihovi filmovi imaju prvorazredni festivalski publicitet a, s druge, indirektnog zahteva marketa (u Kanu međunarodni Marche du film, u Berlinu EFM, Evropski filmski market). Postoji i interes samih festivala jer iza filmova velikih studija, posebno američkih i filmova francuske ili britanske produkcije stoje i poznata glumačka i rediteljska imena što je ovim festivalima važno zbog glamura, crvenog tepeta i publiciteta u štampi i medijima.

Na izvestan način ovde je moguće govoriti o „kulturnom imperijalizmu” vodećih filmskih festivala. Međutim, ako analizu izvodimo na gore naveden način, onda je to samo delimično tačno: Kan, Venecija i Berlin u svojim glavnim programima, izvesno, favorizuju velike kinematografije i velike producente i to čine tako što svi učesnici festivalskog organizma, svako iz svog interesa, pristaju na ta pravila igre ali, s druge strane, ti festivali u svim drugim, pratećim a važnim programima za promociju

kvalitetnog filma koji dolazi iz čitavog sveta, sprovode programsku politiku koja respektuje gotovo isključivo estetske vrednosti filma. Nadalje, desetine i stotine drugih, manjih međunarodnih festivala sprovode svoju programsku politiku tako što im je vrednost pojedinačnog filma osnova za određivanje kriterijuma za odabir filmova, bez ikakvih geopolitičkih ili „filmsko imperijalističkih” pomisli. Osim ako nisu u pitanju (prevashodno među festivalima C kategorije), oni koji svoj program zasnivaju na koncepciji tzv. „opšteg mesta”, dakle na onome što se obično zove Panorama svetskog filma. Takav je bio i u dobroj meri i danas jeste beogradski FEST. Ti festivali uglavnom biraju filmove koji su nagrađeni ili koji su imali odjek na vodećim festivalima, komponujući program kombinovanjem odabranih naslova i svrstavajući ih u različite programske celine (potprograme). Dobar deo i specijalizovanih festivala tzv. B kategorije, unutar svoje koncepcije i specijalizacije, program prave odabirom filmova sa programa premijernih festivala A kategorije. O tome ćemo opširnije govoriti u poglavlju Vrste filmskih festivala ovog rada. Dakle, sa globalnog festivalskog stanovišta, prostora za promociju i afirmaciju različitih filmova iz različitih kinematografskih sredina ima dovoljno.

To što je pozornost međunarodne filmske javnosti i medija usresređena prevashodno na glavne programe „velike trojke” odraz je objektivnih i realnih okolnosti unutar globalnih poslova u filmskoj industriji i sve vreme prisutnoj i u novom milenijumu narastajućoj ekspanziji savremeng medijsko-komunikacionog umreženog sistema. To stanje stvari svi uvažavaju i ponašaju se shodno postavljenim pravilima. Reagovanja, ako i kada ih ima, producenata, rediteja ili kritičara na program festivala odnose se, pre svega, na selekciju filmova u konkurenciji za nagrade i to prevashodno kada su u pitanju tri najprestižnija festivala jer od učešća ili neučešća u tim programima zavisi publicitet, prestiž, glamur, najzad potencijalni prihod filma posle festivalske prezentacije. Zamerke su dvojake, u zavisnosti od toga s koje strane dolaze. Producenti komunikativno-potencijalno-komercijalnih filmova, najčešće producenti velikih studija, koji po neki put budu programirani u glavni program ali van konkurencije, zameraju slektorima da favorizuju previše arthouse filmove dok, s druge strane, mali, nezavisni producenti optužuju festival, najčešće Kan, za preveliku komercijalizaciju. Kako bi neutralisali ili demantovali takve primedbe, prilično mudra politika Kana gotovo uvek je bila spremna da delimično zadovolji obe strane i to programiranjem u glavni program nekoliko izrazitih arthouse filmova i sličan broj komercijalnih filmova velikih američkih



studija. Vodeći kritičar američkog Varajetija (Variety) Tod Mekarti (Todd McCarthy) napisao je povodom kanskog programa 1999. godine da je „razlika i raskorak između tzv. viskoumetničkih filmova i onih koji bi mogli da zainteresuju publiku, veća nego ikada” (Turan 2002: 40).

Kada govorimo o programiranju velikih festivala, jedno od kručijalnih pitanja odnosi se na učešće američkih filmova. Notorno je da većinu filmova te produkcije čine komercijalni žanrovski filmovi koji u većini slučajeva, zavise od tržišta. Ta kinematografija funkcioniše kao indistrija, dakle, prema pravilima ponude i potražnje čiji je krajnji ishod uspešnost na tržištu. Postoji, naravno, i segment američkog filma koji se najčešće označava kao „nezavisna produkcija”<sup>12</sup> koja, kako na domaćem, američkom tržištu, tako i povodom plasmana u inostranstvo ima iste probleme kao i evropski ili azijski filmovi. Sa nezavisnim američkim filmovima festivali nemaju nikakav problem jer tu su odnosi čisti - uspostavljeni su tako da zavise isključivo od kvaliteta filmova. Američki filmovi major produkcije su već nešto drugo. Vodeći festivali, posebno tri najveća, iz više razloga, o kojima će posebno biti reči, žele ili moraju da programiraju određen broj američkih filmova velikih studija.

Odnos prema američkoj major produkciji sva tri premijerna festivala – Kan, Venecija, Berlin – zavisi u dobroj meri od koncepcije, odnosno stava aktuelnog umetničkog direktora. Kan je, od vremena kada je na čelo festivala došao Žil Žakob (Jiles Jacob), programiranje filmova velikih studija određivao na relaciji: kvalitet filma – potencijalni glamur povodom dolaska poznatih glumaca/reditelja – saradnja sa određenom producentskom kućom u svetlu dugoročnog interesa – poslovni interes Marketa.

Venecija, koja nema značajan Market, uvek se, povodom američkih filmova, fokusirala, pre svega, na velika imena i glamur. Berlin, dok ga je vodio Morc de Hadeln (Moritz de Hadeln), koristio je kalendarsku poziciju (februar) kako bi programirao bar nekoliko velikih američkih naslova koji imaju nominacije za nagrade Oskar.

Zanimljiv je, s druge strane, odnos koji sami Amerikanci imaju prema ta tri vodeća evropska i stetska festivala. Za nezavisne ili mini major produkcije učešće na tim festivalima, posebno u Kanu, od velikog je značaja jer to tim filmovima otvara vrata i u svetu i u samoj Americi. Produkciono mali, nezavisni film, debi reditelja Stivena Sodeberga (Steven Soderbergh) „Seks, laži i video trake” (Sex, lies and video tapes)

---

<sup>12</sup> Nezavisna u odnosu na zatvorene, „zavisne” sisteme major studija i velike holivudske produkcije.

dobio je 1989. nagradu u Sandensu, festivalu nezavisnog američkog filma, i potom, iste godine, programiran je za glavni program Kana. Film je dobio Zlatnu palmu, a Sodeberg (26) postao je najmlađi reditelj koji je dobio tu prestižnu nagradu. Bio je to veliki podsticaj za američku nezavisnu produkciju. Od tada, producenti velikih major studija dolaze redovno u Sandens kako bi uočili talentovane reditelje koji bi imali potencijal za rad u Holivudu i kako bi ih, eventualno, angažovali. Neki, poput Sodeberga ili Atoma Egojana (Atom Egoyan) pristali su na izazov i snimali su kasnije u Holivudu filmove s velikim budžetima. Neki, kao što je Džim Džarmuš (Jim Jarmusch) , nikada nisu pristali da „prodaju” svoju nezavisnu filmsku dušu. Nekoliko godina kasnije, isto se dogodilo sa još jednim filmom čiji je uspeh definitivno promenio nekada potcenjivački odnos Holivuda prema nezavisnim produkcijama. Velika producentska kuća TriStar Pictures odbila je 1993. godine Tarantinov scenario za „Petperačke priče” (Pulp Fiction) ali ga je bez nekih velikih planova i očekivanja preuzela, tada u usponu, nezavisna kuća Miramax.<sup>13</sup> Film je programiran za Kan, osvojio je Zlatnu palmu, imao je potom, sedam nominacija za nagrade Oskar, izvanredno je primljen od strane filmske kritike i postao kulturni film.

Poseban odnos prema ovim festivalima, pre svega Kanu, imaju velike US major kompanije. One programiranje nekog od svojih novih potencijalno komercijalno uspešnih filmova stavljaju u marketingški kontekst. Prema toj logici, Kan, odnosno proleće, loš je deo godine za puštanje novih filmova pred internacionalnu publiku makar to bio i ograničen broj festivalskih profesionalaca. Ono, pak, važnije je da američki producenti ne žele da rizikuju jer film u koji su uložili veliki novac, može da dobije loše kritike ili, ako je u konkurenciji, da ne dobije ni jednu nagradu, što bi u startu bio loš marketinški potez. Naravno, nema pravila i ništa nije unapred izvesno. Mnogi holivudski filmovi, koji su posedovali filmske vrednosti, dobili su vrhunske nagrade. Recimo, „Gravitacija” (Gravity), 2013. ili „Džoker” (Joker), 2019. oba dobitnici Zlatnog lava u Veneciji – što im je dalo besplatan dodatni marketinški uzlet pred kasniju distribuciju u Evropi i svetu. Upravo zbog toga što su stvari nepredvidive i što nekada jedni dobijaju, drugi gube, festivali i američki producenti, svako iz svog interesa, igraju igru na koju obe strane pristaju poštujući njena pravila.

---

<sup>13</sup> Uspešnu nezavisnu producentsku i distributersku kuću Miramax, koju su 1979. odine osnovali braća Bob i Harvej Vajnštajn (Bob i Harvey Weinstein) krajem 1993. kupio je veliki Dizni studio.

Programska politika u igri je i kada je u pitanju odnos vodećih festivala i najvećih evropskih kinematografija, posebno francuske, britanske, nemačke i italijanske. Primera radi, nemački sineasti su 2000. godine u Kanu otvoreno protestvovali što je to bila sedma godina kako ni jedan nemački film nije bio uvršten u glavni festivalski program. Nije ih mrzelo pa su bili izračunali da je od 1994. Kan prikazao po četiri filma iz Tajvana i Kine, tri iz Danske, po dva iz Irana, Grčke i Japana i po jedan iz Meksika, Belgije i Malija. Za tih sedam godina iz Nemačke ni jedan iako je kinematografija te zemlje u to vreme bila po snazi druga medijska industrija u svetu. U još većoj meri nezadovoljni su te iste godine bili Italijani koji su u izjavama bili mnogo temperamentniji. Tako je poznati, legendarni producent Dino de Laurentis rekao za Hollywood reporter: „Uvek me nasmeju ti naduveni Francuzi. Na jednom međunarodnom festivalu besmisleno je isključiti italijanski film”. Radikalniji i direktniji bili su reditelji. Reditelj Riki Tonjaci (Ricky Tognazzi) je pokušao da bude duhovit rečima da u znak protesta godinu dana neće da jede francuske sireve, a Kristijan de Sika (Christian de Sica) je rezignirano konstatovao : „kao da Francuzi nemaju gomilu glupih filmova” (Turan 2002: 21). Ima, međutim, mnogo suprotnih primera kada je Kan na bitan način pomogao italijanskom filmu. Film „Život je lep” (La vita e bella) Roberta Benjinija (Roberto Benigni) nekon što ga je Kan 1997. uvrstio u glavni program i pošto je dobio Grand prix i odlične kritike, sa tim preporukama otišao je u Ameriku gde je dobio tri Oskara. Usledila je distribucija na komercijalnom tržištu, tako da je postao inostrani film (van engleskog govornog područja) sa najvećim prihodom u američkim bioskopima. Skoro je izvesno da ovaj film ne bi mogao da ostvari takav uspeh u Americi, bez prethodnog trijumfa u Kanu. Pravila programske politike imaju, dakle, dvojako značenje i dvojaki efekat. To je osnovni razlog zbog kojeg sporadične primedbe ili protesti nisu poremetili uobičajeni red stvari, odnosno svima znanu programsku politiku čija pravila tumači i diktira aktuelni umetnički direktor festivala. Posebno kada je Kan u pitanju.

Prateći programi Kana, Venecije, Berlina kao i programi ostalih festivala A, B i C kategorije (uz neke izuzetke), imaju otvorenu programsku politiku što znači da su svi njihovi programi otvoreni za filmove iz bilo kojih kinematografskih sredina, dakle, tu geopolitika nema posebnog značaja. Primer izuzetka je, recimo, festival A kategorije u San Sebastijanu koji na glavnom i pratećim programima gotovo po pravilu favorizuje filmove španskog govornog područja, dakle domaće, španske i filmove iz Latinske Amerike. Međutim, i to je nešto što svi potencijani učesnici tog španskog/baskijskog

festivala znaju, prihvataju i poštuju tako da je i tu specifična programska politika nešto što se ne dovodi u pitanje.

Programska politika ima drugu dimenziju kada je reč o vrednovanju, selekciji i, posledično, programiranju filmova za određeni festival odnosno za određene, specifične programe tog festivala. Jer, filmski festivali preuzeli su na sebe jednu važnu ulogu: da odabirom filmova iz aktuelne svetske produkcije ukažu na one filmove koji poseduju posebne i značajne artističko-sinematičke vrednosti što ih onda svrstava u red najkvalitetnijih filmova tekuće proizvodne godine.<sup>14</sup> O tim filmovima se, posledično, piše u kritikama koje tokom samog festivala objavljuju vodeći filmski listovi a film dobija veliki publicitet u svetskoj štampi i medijima. Najzad, oni koji poseduju izrazite vrednosti postaju predmet stručnih analiza u filmskim časopisima i teorijskim studijama. Otuda, primarno vrednovanje, ono koje dolazi od strane umetničkog direktora ili selektora festivala, ima poseban značaj. Neki od filmova već etabliranih autora našli bi, verovatno, put do publike i stručne kritike i bez učešća na nekom od festivala, ali za veliki broj onih manje ili potpuno nepoznatih reditelja, festivalsko učešće je od ključnog značaja. Sledstveno tome, na umetničkom direktoru ili selektoru je velika odgovornost prilikom vrednovanja filmova prijavljenih za festivalske programe.

Neke estetičke teorije zagovaraju stanovište da umetničko delo jeste tekst koji se nudi za analizu a da, pri tom, nije neophodno niti uputno davati vrednosne sudove već da uvidom u analizu dela (najčešće strukturalnu analizu koja polazi od fenomenoloških principa) svako može da formira svoj vrednosni sud o delu. To se, uglavnom, odnosi na analizu estetskog predmeta koje je već, u istorijskom smislu, etablirano kao umetničko delo od značaja ali dovoljan broj teoretičara umetnosti i onih iz oblasti filozofije umetnosti (estetike), zagovaraju taj princip i kada su u pitanju aktuelni artefakti (Hartman 1968: 381–384), (Kriger 1967: 101–105).

Međutim, kada je u pitanju tekuća filmska produkcija ova estetička stanovišta u dobroj meri gube na značaju ili se mogu primeniti tek na malom broju filmova. U hiperprodukciji filmova raznih vrsta malo toga je moguće prepoznati kao umetničko delo, odnosno, preciznije, kao artefakt koji poseduje sinematičke vrednosti koje će, eventualno, vremenom, biti od strane filmologa označeno kao umetničko delo. Aktuelna

---

<sup>14</sup> Ima, naravno, filmova koji iz različitih razloga, pre svega odlukom producenata, ne žele da uđu u programe festivala a svojim kvalitetom jesu referentni filmovi te proizvodne godine. To su, uglavnom, filmovi velikih holivudskih studija prema čijoj marketingškoj strategiji učešće na festivalima nije neophodno. Ipak, to su izuzeci.

svetska filmska produkcija, koja samo među najvećim kinematografijama<sup>15</sup> broji godišnje preko 6.000 naslova, prava je džungla u kojoj ima svega i svačega a u ogromnom procentu to su filmovi koji su prema bilo kojim estetičkim parametrima potpuno bezvredni ili, eventualno, imaju komercijalnu vrednost. Od tog broja, tek mali broj filmova zaslužuju da budu valorizovani i eventualno prepoznati kao sinematički, dakle estetski vredni. Najveći broj proizvedenih filmova ulazi u red takozvanih, prema odrednicama estetičara Milana Damjanovića, „neuspešnih umetničkih izraza” ili „delimično uspešnih napora umetnika” (Damjanović 1976: 101), kao uostalom i u drugim oblastima umetničke proizvodnje, pa je tim pre potrebno imati izoštrena i argumentovana estetička stanovišta čijom primenom bi bilo lakše i produktivnije napraviti selekciju - razgraničenje između onoga što, u većem ili manjem obimu *ne* poseduje i onoga što poseduje vrednosti.

Misija filmskih festivala upravo je u tome da prepoznaju, vrednuju i izdvoje taj broj filmova i predstave ih zainteresovanoj publici, kritici, eventualno i samom tržištu. U prve dve decenije postojanja filmskih festivala, selekciju filmova vršile su komisije pri kinematografijama zemalja koje su bile pozvane da učestvuju na festivalu. Tek od 1974. godine, na inicijativu Kana, selekciju filmova preuzeli su umetnički direktori festivala a pojedine zemlje nisu više mogle da imaju uticaj na izbor filmova. To se dogodilo relativno kasno ali tek tada su se stekli uslovi da do te velike promene dođe. Nagoveštaj promena bio je protest francuskih kritičara u Kanu 1968. godine i sve glasniji zahtevi za promenama. Tih godina, na fonu studentskih protesta u Francuskoj i Evropi, došlo je do promena u vođenju pre svega kulturne politike a do promena je došlo i u politici nekih socijalističkih zemalja Istočnog bloka. Time su države polako počele da gube monopol nad produkcijom u oblasti kulture. Tada su mnogi shvatili da je neodrživ sistem delegiranja filmova od strane države. Da do te promene nije došlo, mnogi autori, poput Makavejeva ili Žilnika ne bi dospeli u program Kana ili Berlina a time ni do internacionalne publike.

U tom trenutku, ta odluka označila je rekonceptualizaciju kanskog, pa kasnije i ostalih festivala. Direktor ili umetnički direktor festivala preuzima sada važnu i odgovornu ulogu da prema sopstvenim kriterijumima za vrednovanje izvrši izbor filmova. Direktor, uz asistenciju tima pred-selektora, predložene filmove propušta kroz svoj vrednosni sistem čime biva odgovoran za konačnu selekciju. Tako komponovan

---

<sup>15</sup> India, Kina, Japan, USA, Južna Koreja, Francuska, Italija, Španija, Nemačka, Velika Britanija.

program koji je onda predložen stručnoj javnosti, podleže sudu filmskih kritičara, konačno i sudu festivalske publike.

Budući da gotovo svi učesnici filmskog karnevala zvanog festival, karnevala koji podrazumeva i igru i ozbiljan posao, vole ili im je u opisu posla da komentarišu, hvale ili kritikuju program festivala, sve pohvale ili kritike, na kraju su upućene direktoru. Međutim, taj sud je u dobroj meri jalov, odnosno retko kada ima punog smisla jer ostaje nepoznato šta je direktor/selektor imao u ponudi, dakle da li je dovoljno dobro izvršio odabir filmova i/ili da li je iz nekih razloga bio sklon ustupcima koji su u domenu već pomenute „programske politike” kao rezultat različitih uticaja i interesa. Ti uticaji, koji mogu biti samo predmet nagađanja, po pravilu su na relaciji festival – producenti – distributeri - reditelji i povezani su sa određenim interesom koji se u festivalskom svetu prećutno podrazumeva i toleriše kao podrazumevajuće diskreciono pravo sve četiri pomenute starane. Primera radi, festival, odnosno selektor, može da uvrsti neki film u program zbog pritiska ili dogovora sa važnim i uticajnim producentom kako bi u budućnosti mogao da računa na, za festival važne filmove tog producenta. Nadalje, renomirani reditelji mogu da računaju na učešće u programu sa osrednjim ili slabim filmom na osnovu prethodne reputacije ali, ipak, to su ređi slučajevi. Kada je Francis Ford Coppola (Francis Ford Coppola), 2009. godine Kanu ponudio film „Tetro” festival ga je odbio za glavni program pa je reditelj, dobitnik dve Zlatne palme, morao da se zadovolji paralelnim programom 15 dana autora. Dakle, način na koji se odvija posao umetničkog direktora festivala, u ovom slučaju u domenu selekcije filmova, ukazuje na svu kompleksnost festivalskog organizma.

Najčešće, umetnički direktori ili selektori filmskih festivala jesu filmski kritičari i podrazumeva se da oni imaju, ili bi trebalo da imaju, izgrađene kriterijume za prepoznavanje vrednosti koje jedan film poseduje. Ne retko, kada se procenjuje rad nekog selektora, odnosno njegov uobičajeni izbor filmova, pominje se da on/ona ima određenu vrstu (filmskog) *ukusa* i da to onda bitno utiče na način odabira filmova.

Ukus je estetička kategorija koju su mnogi estetičari 18-tog veka, kao što je bio, recimo, Dejvid Hjum (David Hume)(Hjum 1991), ali i 20. veka, kao Galvano dela Volpe (Volpe 1979), koristili kako bi u svojim estetičkim sistemima napravili sistematizaciju, celovit pregled pojmova kojima se razmatra oblast umetnosti. Pri tom, oni su pojam „ukusa”, upotrebom reči *taste*, odnosno *gusto*, poistovetili sa tradicionalnim odnosom prema pojmu „lepog” dok je u savremenim estetičkim razmatranjima „ukus” često

označen kao „antropološka činjenica nastala iz svakidašnje potrebe čoveka da *ličnim apriori* markira svoj susret sa predmetnim svetom.” Prema gledištu Sretena Petrovića, „bez ‘ukusa’ pojedinac nije kadar da uspešno doživi ‘estetsku vrednost’ kao što je nemoguće da se samo sa ‘ ukusom’ dosegne vrednost sa obeležjem ‘estetskog’.” Za nas je ovde od značaja stav autora da „ukus igra važnu ulogu u recepciji, ali i u teoriji, u razumevanju procesa koji se odigrava na relaciji: *stvaralac – delo- primalac*.” (Petrović 2013: 15).

Kada su estetičke teorije 20. veka prepoznale i estetiku „ružnog” i kada esetska vrednost nije više bila vezana samo za pojam „lepog”, odnosno kada je, kako kaže Milan Damjanović, ružno počelo da predstavlja samo „negativan momenat lepog” (Damjanović 1976: 100) – mnoge pojave u savremenoj umetnosti, uključujući i filmsku umetnost, bilo je moguće sagledati u novom ključu.

Novo vreme razbija sva poznata pravila. U umetničkoj proizvodnji pa tako i u estetici nema pravila, nema sigurnog uporišta, sve može biti umetnost pa tako nastaje i niz teorija koje često imaju za cilj samo to da pojedine pojave opravdaju. Tako je i u estetici filma dolazilo do primene različitih metodologija i estetičkih pravaca koje su različiti autori formulisali i zagovarali sa stanovišta svojih uskih gledišta. Ono estetičko uporište koje je u najvećoj meri u primeni kada je u pitanju filmska umetnost, posebno sa stanovišta predmeta našeg razmatranja, jeste fenomenološka estetika i to ona koja koristi *strukturalnu analizu*. To je stanovište koje je u najvećoj meri zastupljeno u Hartmanovoj sistematskoj „Estetici”; to je „metoda koja polazi od samih *fenomena*, gde je polazište u strukturi estetskog predmeta ali to ontološko razmatranje mora se dopuniti aksiološkim razmatranjem *estetskih vrednosti*” (Hartman 1968: 381). Iz tog sistema, za nas su ovde od značaja sintagme „usresređenost na fenomen”, „analiza strukture” i „estetske vrednosti”. Sledstveno tome, uspešno filmsko delo je, upotrebom postupka kreativne montaže, složena struktura koja tvori skladnu celinu, a ona pak u različitim slojevima te strukture poseduje estetske vrednosti. Prema savremenim teorijama, recimo onoj koju zastupa Rolan Bart (Roland Barthes) u kojoj on napušta svoj prethodni strukturalistički pristup, umetničko delo je tekst; ono nije struktura nego „strukturisanje”; ono nije predmet, već „rad i igra”; to nije sistem zatvorenih znakova koje bi trebalo ponovo otkriti, već su to „pokretne putanje”.<sup>16</sup> Dakle, sledstveno, film je

---

<sup>16</sup> Cit. prema: Mihalović, Peter, „Književni tekstovi, kodovi, interpretacija”, časopis *Kult*, Beograd, 2019. Takođe, na: <http://casopiskult.com/kult/carte-diem/knjizevni-tekstovi-kodovi-interpretacija/>

tekst koji ima različite kontekste a na gledaocu je da sledi te otvorene „pokretne putanje”. U širem smislu, sledeći Bartovu misao, i filmski festival je jedan veliki tekst koji je moguće pratiti na različite načine kao „rad i igru”. Teorijska stanovišta Hartmana i Barta odražavaju različite estetičke orijentacije odnosno škole mišljenja i obe predstavljaju valjano uporište za izgrađivanje estetskih kriterijuma. Onaj ko procenjuje vrednost jednog filma, poredi ga sa drugim filmovima zarad selekcije i stavlja ga u kontekst budućeg festivalskog programa, usvajanjem jednog metoda i vrednosnog sistema, bilo onog starijeg, Baumgardenovsko-Hartmanskog, bilo savremenijeg, kao što je Bartovski, trebalo bi da poseduje izgrađene kriterijume. Ustanovljeni kriterijumi i njihova adekvatna primena prilikom prepoznavanja vrednosti, to su osnovni elementi intelektualne aparature pomoću koje neko prepoznaje, selektuje, razvrstava (filmske) artefakte.

Da li su kriterijumi valjano izgrađeni, to zavisi od toga da li je selektor dovoljno filmski obrazovan, odnosno da li poseduje aparaturu za analizu strukture filmskog dela. Ovo je od posebnog značaja i zbog specifičnih uslova u kojima selektor festivala vrši izbor filmova. Za programe, recimo, kanskog festivala prijavi se svake godine između 2.000 i 3.000 filmova. Taj broj filmova je, naravno, nemoguće fizički odgledati tako da veliki festivali, koji za to imaju i finasijske mogućnosti, imaju timove pred-selektora, ljudi koji su zaduženi za selekciju filmova iz određenih kinematografskih sredina ili regiona, recimo za filmove iz Istočne Evrope, Južne Amerike, Rusije, Japana i t.d. Čak i posle te pred-selekcije na stolu glavnog selektora se nađe i dalje veliki broj filmova. Postoji tada još jedan tim koji vrši završnu selekciju kako bi se iskristalisalo oko 100 potencijalnih filmova za oficijelni festivalski program. (U slučaju Kana, za program filmova u konkurenciji i van konkurencije i za program Izvestan pogled).

Umetnički direktor i timovi selektora moraju za relativno kratko vreme da pogledaju i vrednuju veliki broj filmova. Oni su, jasno, pod presijom, često u vremenskom tesnacu i u takvoj situaciji, kada je brzina odlučivanja bitna, od značaja su dobro izgrađeni kriterijumi selektora. Kada su manji festivali u pitanju, taj posao je, naizgled, lakše obaviti. Za te, manje festivale, prijavi se manji broj filmova ali upravo zbog toga selektori moraju da gledaju i filmove sa programa „velike trojke” kako bi odabirom i tih filmova dopunili svoj program s ciljem da se na njemu nađu zaista vredni pažnje filmovi. Činjenica je, pak, da u jednogodišnjoj ponudi filmova svetske produkcije, posebno u poslednje dve decenije, nema dovoljno filmova vrhunskog kvaliteta, dovoljno



da bi mogli da zadovolje potrebe čak ni programa festivala A kategorije, o stalima da ne govorimo. Procene profesionalaca govore o tome da godišnje, u proseku, nema više od 150 filmova izrazite vrednosti. Ti filmovi, u skladu sa interesima producenata i reditelja, završe u programima Kana, Venecije i Berlina. Tek neki od njih dođu do programa Karlovih Vari, San Sebastiana ili Toronta. Otuda, manji festivali moraju sve vreme da „konsultuju” programe velike trojke.

Strategija selekcije filmova za velike i male festivale samo je jedan od elemenata u kojima se razlikuju programske i organizacione strukture te dve vrste festivala. S obzirom na vrstu filmova koju programiraju festivali A kategorije, prevashodno Kan, Venecija i Berlin, kao i na ono što prati prezentaciju premijernih filmova velikih produkcija – market i ostali poslovni segmenti festivala – ti festivali u većoj meri postaju mesto za susret filmskih industrija a u manjoj filmske umetnosti. Jačanje uticaja i prisustva filmskih industrija na filmskim festivalima, prevashodno američke i posebno u prve dve decenije novog milenijuma, oslabilo je auru filmskog festivala kao mesta susreta filmova i sineasta koji reprezentuju umetnost filma. To je, posebno u drugoj deceniji 21. veka, pojačano prodorom novih tehnologija u sadejstvu sa pojavom novih medija. Otuda, funkcija manjih festivala, onih B i C kategorije, upravo je ta da zainteresovanoj publici i kritici predstavi gotovo isključivo filmove estetskih vrednosti i da uvođenjem institucije kreativnih razgovora i susreta omogući interaktivnu razmenu mišljenja, iskustava što ti festivalima daje i edukativnu dimenziju.

Selekcija filmova kojoj prethodi vrednovanje ponuđenih filmova jeste prvi i najvažniji posao umetničkog direktora. Posle toga, često paralelno sa tim poslom, sledi programiranje, dakle, komponovanje programa po programskim celinama i to tako da filmovi svojom formom i (ili) sadržajem odgovaraju osobenostima tih programa.

Stručno vrednovanje filmova koji se prijavljuju za programe takmičarskih festivala A i B kategorije, odvija se u dve faze. Prva je ona koju vrši selektor festivala svrstavajući odabrane filmove u program u konkurenciji za nagrade, program koji je uvek u središtu pažnje kritike i publike. Za mnoge, posebno mlađe i nove autore već uvrštavanje filma u tu konkurenciju predstavlja veliki uspeh jer je to potvrda pozitivne valorizacije njihovog rada.

Naredna faza jeste vrednovanje filmova od strane oficijelnog **festivalskog žirija** ali i ostalih neslužbenih žirija. U sastavu oficijelnih žirija, posebno na velikim festivalima A kategorije, su filmski profesionalci: reditelji, glumci, producenti, a nekada i

direktori fotografije, scenaristi ili kompozitori. Festivali sastavljaju žirije po toj gotovo ustaljenoj shemi iz dva razloga: filmski profesionalci mogu da prepoznaju, svako iz ugla svoje profesije, kvalitete određenog filma ili neke njegove komponente i, drugo, festivalu su potrebne takve, javnosti poznate ličnosti zarad publiciteta i prestiža festivala. Predsednici žirija, recimo, na kanskom festivalu bila su neka od najznačajnijih imena svetskog filma: Lukino Viskonti (Luchino Visconti), Friz Lang (Fritz Lang), Rene Kler (Rene Clair), Roberto Roselini (Roberto Rossellini), Ingrid Bergman, Miloš Forman, Vim Venders (Wim Wenders), Roman Polanski, Frensis Ford Kopola (Francis Ford Coppola), Martin Skorceze (Martin Scorsese) itd. To je skup profesionalaca iz različitih oblasti, sa različitim iskustavima i različitim kriterijumima kada je u pitanju vrednovanje filmskog artefakta. Procenjujući filmove u programu festivala, neki prilaze filmu kao celini, neki zanemaruju sopstveni senzibilitet i ukus i nastoje da procene film iz maksimalno mogućeg objektivnog ugla, dok neki film procenjuju emotivno. Žana Moro (Jeanne Moreau), kada je 1995 godine predsedavala žirijem u Kanu, zamoljena da obrazloži na koji način vrednuje filmove, rekla je: „Procenjivati film ne znači isključiti emocije. Kako mogu filmu da priđem hladno, sa distancom? Morate da se otvorite i primete te emocije. Film je ogledalo sveta” (Turan 2003: 291).

Nevolja sa žirijima sastavljenim od strane filmskih profesionalaca jeste u tome što su prilikom vrednovanja kvaliteta filmova često u pitanju i isključivi kriterijumi koje sineasti imaju kao rezultat njihovog filmskog iskustva. To se, pre svega, odnosi na filmske reditelje a oni, u velikoj većini slučajeva, bivaju imenovani za predsednika žirija. Neki od njih, posebno oni koji imaju izgrađenu filmsku poetiku, u okviru sopstvenog rediteljskog stila, teško mogu da komuniciraju sa filmovima drugačijeg proseca i načina filmskog mišljenja. To nema veze sa vrednosnim kategorijama; u pitanju je, jednostavno, različit, drugačiji autorski senzibilitet. U takvim situacijama, često dolazi do isključivosti u stavu a to nije dobro za procenjivanje filmova u festivalskom programu, filmova koji znaju da budu krajnje različitih proseca, rediteljskih stilova i poetika.

Kada, po neki put, prema mišljenju filmske javnosti ili pojedinih autora dolazi do „čudnih” odluka žirija, onda deo pravih razloga treba tražiti u pomenutim isključivim vrednovanjima filmskog artefakta od strane pojedinih, najuticajnijih članova žirija. Drugi razlog može da se krije u pritiscima producenata ili direkcije festivala na neke

članove žirija. Međutim, sve je to deo pravila igre, igre na koju svi saučesnici festivalskog mehanizma pristaju i kojih se pridržavaju.

Pandan odlukama oficijelnog žirija jeste **nagrada kritike**, dakle nagrada koju donose profesionalci kojima je svakodnevni posao upravo analiza i vrednovanje filmova. Posle nagrada oficijelnog žirija to je najznačajnija neslužbena festivalska nagrada. Nevolja je u tome, što se na većini festivala nagrada kritike dodeljuje samo jednom filmu. Samo na festivalima u Kanu, Veneciji i Berlinu dodeljuje se i po jedna nagrada za svaki program, dakle za glavni i za prateće programe, budući da su na svim programima tih festivala isključivo premijerni filmovi.

Nagradu kritike dodeljuje žiri FIPRESCI, žiri Međunarodne federacije filmskih kritičara. Ta organizacija osnovana je još 1925. godine i u svom sastavu ima danas nacionalne sekcije kritičara iz 50 zemalja širom sveta. Među njima je i Jugoslovenska sekcija koja se pridružila Federaciji 1987. godine. Pre toga postojali su samo individualni članovi. FIPRESCI ima žirije kritike na preko 60 međunarodnih festivala. Predsednici FIPRESCI Federacije, pa time i predsednici ili članovi žirija kritike bili su neki od najznačajnijih svetskih filmskih kritičara, među njima, Lino Mičike (Lino Micciche), Marsel Marten (Marcel Martin), Derek Malkolm (Derek Malcolm), Mišel Simon (Michel Ciment).

Godine 2010. osnovana je i FEDEORA, Federacija filmskih kritičara Evrope i Mediterana. Žiriji te Federacije imaju žirije na nekoliko festivala A kategorije (Venecija, Karlove Vari, San Sebastian ali, u većini slučajeva, na manjim evropskim festivalima (Haifa, Pula, beogradski FEST).

#### **1.4. Finansiranje festivala/Filmski festivali i filmska industrija**

Filmski festivali su složene strukture koje za optimalan rad u pripremi i realizaciji, zahtevaju znatna materijalna ulaganja. U zavisnosti, dakako, od vrste i veličine festivala. Festivali A kategorije, posebno Kan, Venecija, Berlin koji na svim programima imaju premijerne filmove pa selektorski timovi rade skoro čitave godine i koji puno troše za festivalski protokol s obzirom na veliki broj gostiju, imaju velike budžete čiji su iznosi obično poslovna tajna.

Skoro svi festivali, posebno u Evropi, pod patronatom su svojih zemalja jer su institucije međunarodnih filmskih festivala postale promoteri kulture tih zemalja a često imaju i geopolitički značaj. Tako je kanski festival finansiran od strane dva ministarstva Francuske. U analizi organizacione strukture Kana iz 80-tih godina, Nevena Daković navodi da je „festival, u osnovi, pod pokroviteljstvom i nadzorom dva ministarstva-osnivača, Ministarstva kulture i Ministarstva spoljnih poslova.... i da se to odražava kako na način finansiranja, tako i na formiranje upravnih organa festivala” (Daković 1998: 51).

Generalno, troškovi jednog festivala mogu se grubo podeliti na one u pripremi festivalskih programa i ostalih programskih aktivnosti i one u realizaciji festivala. Kod većine složenije ustrojenih festivala, pripreme traju različitim intenzitetom čitave godine, što znači da pored timova predselektora i samog umetničkog direktora, festivalske službe rade permanentno na predfestivalnim aktivnostima koje mesec dana pred početak festivala prerastaju u realizaciju festivala.

Kod većih festivala, posebno onih A kategorije, programske aktivnosti počinju zapravo odmah po završetku aktuelnog festivalskog izdanja. Selektor i predselektori već tada počinju da prikupljaju informacije o novim filmovima, pre svih o filmovima poznatih autora (kako bi ih na vreme videli i rezervisali za učešće na njihovom festival) i o tome koji se filmovi očekuju da budu završeni u pojedinim kinematografskim sredinama, pre svih u onim velikim (Francuska, UK, Italija, Nemačka, Rusija, Kina, Japan, Skandinavske zemlje). Za te programske aktivnosti odvajaju se stabilna i unapred fiksirana sredstva. Kasnije, nekoliko meseci pre početka festivala, počinju sa radom Služba za goste, Press služba, služba za publicitet (public relation) a pred sam početak

festivala i Vozni park, obavlja se ugovaranje i zakup festivalskih dvorana, tehnike i prostora za Festivaki centar, prodaja ulaznica, obezbeđenje, čišćenje i td.

Veliki festivali imaju velike rashode ali neki od njih imaju i znatne prihode, direktne ili indirektno. U Kan svake godine dođe oko 30.000 profesionalaca, sineasta, producenta, distributera, sales agenata, novinara i kritičara. Od hotelskih kapaciteta, privatnog smeštaja i prometa u restoranima i prodavnicama, za dve festivalske sedmice, Kan, po različitim osnovama, inkasira oko 33 miliona evra. Poseban prihod predstavlja iznajmljivanje štandova i paviljona na kanskom Marketu. Berlin, pak, ima sjajno razrađen sistem bioskopskih projekcija po čitavom gradu, tako da festival, pored prihoda od EFM-a (European film market) ima veliki prihod i od prodaje ulaznica (oko 330.000 gledalaca svake godine).<sup>17</sup> Značajno pokrivanje rashoda velikih ali i manjih festivala ostvaruje se sklapanjem ugovora sa sponzorima. Obično su u pitanju jedan ili dva glavna sponzora (jedan od njih, posebno u Kanu, Veneciji i Berlinu, su automobilske firme čime festival pokriva veliku stavku troškova za vozni park). Obično su angažovani i medijski sponzori čime festivali osiguravaju značajnu medijsku pokrivenost festivalskih aktivnosti.

Manji festivali, u skladu sa manjim obimom programa, imaju manji broj gostiju, posebno onih poznatijih sineasta čiji dolazak uvek košta puno, traju manji broj dana, tako da imaju i manje budžete. Ali, u osnovi, struktura troškova i prihoda je ista kao i kod velikih festivala. Princip finansiranja takođe. Recimo, beogradski FEST ima status kulturne institucije od posebnog značaja pa je finansiran od strane Ministarstva kulture Srbije i Skupštine grada Beograda, kao snivača festivala a sponzori učestvuju u sufinansiranju sa oko 30% od ukupnog budžeta festivala.

Postoje u budžetu i različite stavke ekstra prihoda i ekstra rashoda, u zavisnosti od vrste festivala. Neki veliki festivali (Venecija, Berlin) naplaćuju novinarske akreditacije 60 evra (osim za malobrojne novinare i kritičare koji imaju status gosta festivala) što je pristojna suma s obzirom da na tim festivalima bude akreditovano oko 3.000 novinara. Slično je i sa filmskim profesionalcima koji da bi u Kanu ili Berlinu imali pristup Marketu, moraju za Market bedž da plate čak 350 evra.

Manji festivali, posebno oni C kategorije, imaju ekstra rashod koji se odnosi na naknade za prikazivanje filmova, tzv. festival fee. Naime, producenti i sineasti, kada šalju

---

<sup>17</sup> <https://www.statista.com/statistics>

film za učešće na festival A kategorije, za ustupanje svog filma za prikazivanje ne potražuju od festivala nikvu naknadu, budući da je već samo prisustvo na tom festivalu nagrada po sebi. Međutim, kada isti taj film traži neki od manjih, manje značajnih festivala, onda producent potražuje festival fee, naknadu za prikazivanje koja se kreće između 800 i 1.500 evra. Ukoliko taj festival na programu prikaže, recimo, 100 filmova, onda je to visoka stavka u njegovim rashodima. S druge strane, manji festivali imaju i programske celine kao što su programi dokumentarnog ili kratkog filma, retrospective pojedinih autora ili manjih kinematografija, a filmovi te vrste najčešće moguće je obezbediti bez naplate za prikazivanje.

Kada su festivali, od onog ranog entuzijazma koji se odražavao gotovo isključivo u želji da se prikazuju umetnički vredni filmovi, prerasli u značajne kinematografske institucije koje imaju uticaj na kretanja u svetu svetskog filma, neminovno se nametnulo pitanje odnosa festivala prema filmskoj industriji.

U različitim fazama razvoja, s jedne strane filmske industrije a, s druge, mreže filmskih festivala, moguće je uočiti različite posebnosti u odnosima između snažno utemeljenog kinematografskog lanca: produkcija-distribucija-prikazivanje (bioskopi) i novoustanovljenog, festivalskog načina prikazivanja filmova. U svim tim fazama, čak i ako ponekad dolazi i do sukoba ili animoziteta, na kraju prevladava logika saradnje uz poštovanje interesa i jednih i drugih. Tipični ekstremi te vrste odnose se na, s jedne strane, mišljenje velikih producenata da im festivali samo prave zbrku u postojećem sistemu funkcionisanja filmskog tržišta a, s druge na to da festivali često sa nipodaštavanjem gledaju na ogroman procenat tržišno-komercijalnih a bezvrednih filmova koji izlaze iz filmskih fabrika, uglavnom američkih studija, u toj meri da su čak i one solidnog kvaliteta često odbijali da uključe u svoje programe. Po nekada, kako bi izbegli nepotrebne konfrontacije i izašli u susret nekim značajnim US producentima ali i da bi s poznatim glumačkim imenima pojačali glamur, festivali su neke komercijalne filmove solidnog kvaliteta uvrštavali u program sa naznakom „van konkurencije”. Kao je, recimo, 2005. godine na glavnom programu van konkurencije prikazao Lukasove (George Lucas) „Ratove zvezda: Epizoda 3 – Osveta Sita” (Star Wars: Episode 3 – Revenge of the Sith), 1998. godine film „Godzilla” Rolanda Emmericha (Roland Emmerich), 1993. „Napetost” (Cliffhanger” Reni Harlina (Renny Harlin) ili 1982. godine „Vrisak šou” (Creepshow) majstora horror filmova Džordža Romera (George Andrew Romero). To su, dakle, bili celishodni festivalski ustupci američkoj filmskoj industriji.

Ovde je potrebno imati u vidu da se sintagma „filmska industrija” u velikom broju slučajeva upotrebljava krajnje uslovno. Pravih filmskih industrija je malo. U punom značenju, ta odrednica se odnosi tek na kinematografije Sjedinjenih američkih država i Indije a tek donekle Kine, Francuske, Italije, Velike Britanije, Japana. Sve ostalo su manji ili veći kinematografski modeli koji se ne mogu označiti kao „industrije” jer, prvo: produkcija se tu većim delom oslanja na državne ili međunarodne fondove a tek malim delom finansiranje se ostvaruje iz budžeta samih produkcionih kuća. Drugo: u tim kinematografskim sredinama tržište punim kapacitetom funkcioniše samo za inostarane, većinom US komercijalne filmove, dok domaća produkcija, obično, ostvaruje zanemarljiv deo prihoda sa tržišta. To znači da filmovi tih kinematografija pripadaju nekoj vrsti kulturološko-tržišnog modela: države i međunarodni (evropski) fondovi finansiraju domaći film kao deo kulturne politike a takav film, na kraju, ima krajnje ograničene mogućnosti da bude distribuiran i gledan i da vrati uloženi novac. Kako bilo, u filmskim publikacijama sintagma „filmska industrija” koristi se i za poslovno ustrojstvo kako pravih industrija, tako i kinematografija koje koriste različite organizacione modele.

Na samom početku nastanka prvih festivala, producenti su kao predstavnici ne samo filmova koji su programirani za programe, nego i kinematografija (industrija) pojedinih zemalja, bili aktivno uključeni u proces programiranja filmova za festivale. U to prvo vreme festivali poput Kana i Venecije, pozivali su pojedine zemlje da pošalju određeni broj svojih filmova-predstavnika, u zavisnosti od veličine kinematografije. To su više bile festivalske revije, a manje pravi festivalski programi, kakve danas znamo, a organizatori su se trudili da se skoro svaki film vrati u svoju zemlju sa nekom od nagrada. Naravno, prilikom odabira filma ili filmova koji će predstavljati neku zemlju, producenti su imali glavnu reč. „Tipično za tu prvu fazu bili su nacionalni selekcionarni komiteta u kojima su predstavnici filmske industrije zauzimali ključne pozicije i upravo oni su odlučivali o nominacijama. Oni su odabirali film koji će predstavljati njihovu zemlju na festivalu baš kao što nacionalni komiteta biraju atletičare koji će se takmičiti na Olimpijskim igrama” (Elsaesser 2013: 77).

Uvod u ključne promene bila je 1968. godina kada su Fransa Trifo (Francois Truffaut) i Žan Lik Godar (Jean Luc Godard) u Kanu organizovali seriju protesta kojima su pokušali da spreče smenjivanje dugogodišnjeg direktora Francuske kinoteke Anrija Langloa (Henri Langlois) i kada je zbog velikih majskih studentskih demonstracija u

Parizu, festival bio prekinut i otkazan.<sup>18</sup> Među mnogobrojnim zahtevima za promenu koncepcije kanskog festivala bio je i taj da se više šansi da filmovima reditelja-debitanata i takozvanom „autorskom filmu”. Kao posledica, ubrzo je usledilo osnivanje kanskog paralelnog programa 15 dana autora (Quinzaine des Realisateurs) koji je organizovalo i vidilo Udruženje francuskih reditelja kao nezavistan program u odnosu na oficijelni. Od tada pa do danas, taj program je pandan glavnom kanskom programu - na njemu su inaugurisani prvi, debitantski filmovi mnogih danas poznatih reditelja, recimo, Džima Džarmuša (Jim Jarmusch), „Čudnije od raja” (Stranger than Paradise), 1984., Spajka Lija (Spike Lee), „She’s Gotta Have It”, 1986. ili Dušana Makavejeva „W.R. Misterije organizma”, 1971.

“Do ključne promene došlo je 1972. kada je Kan doneo odluku da direktor festivala ima isključivu odgovornost za selekciju filmova u oficijelnom programu a ne više nacionalni komiteti” (Elsaesser 2013: 78). Tu odluku sledili su i ostali festivali A i B kategorije. Od tada pa do danas izbor filmova i programiranje vrše isključivo sami festivali, odnosno umetnički direktor i grupa selektora. Time je došlo i do promene u odnosu festival-filmska industrija. Taj odnos već decenijama funkcioniše kao dobro uhodan i stabilan sistem sa manje-više znanim pravilima. On se odvija na dva plana: kao pojedinačni odnos festival-određeni producent (prilikom ugovaranja filma) i kao striktno poslovni, partnerski odnos, koji se ostvaruje na filmskim marketima nekih festivala.

Ovaj prvi zavisi od toga da li predmetni film dolazi iz velike i uticajne producenckeske kuće, najčešće američkog major studija, odnosno da li iza njega stoje poznati reditelj i glumci ili je u pitanju film male kinematografije i nepoznatog producenta i reditelja. U prvom slučaju, a to se odnosi gotovo isključivo na tri vodeća festivala, dolazi do programsko-producentkog diplomatskog pregovora oko statusa i mesta u programu koji producentu nudi direktor festivala. Čest je slučaj da taj producent ima u ponudi dva ili više filma za koje je festival potencijalno zainteresovan. Tada dolazi do usaglašavanja između programske politike i interesa producenta s tim što i jedna i druga strana imaju u vidu da moraju da nađu kompromis. U protivnom, ti filmovi neće biti prikazani, što je obema stranama gubitak. Osim toga, svako zaoštavanje odnosa može da se reflektuje i na naredne festivalske godine odnosno nove filmove određenog

---

<sup>18</sup> Vidi: <http://www.cannes.com/en/festival-de-cannes>



producenta. U pregovorima te vrste, obe starane polaze od sopstvenog interesa s tim što obe znaju da ce, u slučaju ne postizanja dogovora, biti u gubitku. Festivalu je, kada je već započeo proces pregovora, stalo da osigura film za program a producent, najčešće američki, zna da publicitet koji će film na festivalu imati može biti od velikog značaja za distribuciju filma, posebno na evropskom tržištu.

Specifična je situacija kada američki producent ima film koji ima veliki komercijalni potencijal i kada hoće da ima promociju na jednom od tri vodeća festivala i ne želi da se takmiči za nagrade. Logika producenta je da je bolje izbeći rizik, jer ukoliko film ne dobije ni jednu od nagrada, to bi moglo negativno da utiče na plasman filma na tržištu. Tada je uobičajena solucija da festival programira taj film u glavni program van konkurencije. Film tada ima sve privilegije prisustva u glavnom programu (projekcije u udarnim terminima, press konferencija, foto sesija). Stvari su mnogo jednostavnije kada su u pitanju filmovi koji dolaze iz malih filmskih industrija (kinematografija). Tada su producenti prezadovoljni kada im festival javi da su primljeni u program i sve prepuštaju festivalu.

Taj harmonični odnos na relaciji festivali-filmska industrija trajao je sve do pojave novih medija, odnosno novih tehnologija i novih nosača slike i zvuka. Novo vreme i novi zahtevi tržišta poremetili su ustaljeni sistem distribucije filmova, tako da su neki novi a ekonomski jaki US- producenti i distributeri počeli *online* distribuciju i filmova sa značajnim artistskim potencijalom. U prvom trenutku, festivali, uključujući i one najznačajnije, odbili su da programiraju takve filmove jer su se pridržavali standardne kinematografske logike po kojoj je bioskopska projekcija (premijera) neprikosnoven. Kasnije se to promenilo.

Značajna faza u razvoju odnosa filmski festivali-filmska industrija otpočela je onog trenutka kada su pojedini festivali bili odlučili da, kao svoj prateći sadržaj, uvedu instituciju Marketa (pijace) filmova. Istorija prisustva industrije u festivalskim poslovima, poslovima koji su do određenog trenutka bili prevashodno umetničko-kulturološke prirode sa elementima politike, pokazuje u kojoj meri je povezivanje festivala, koji promoviše umetnički film, i industrije koja posluje po zakonima profita prevashodno producirajući komercijalan film, bio delikatan i složen čin.

Venecija i Kan tek su svojevremeno bili započeli da razvijaju ideju o filmskom festivalu kao mestu za predstavljanje umetnički vrednih filmova iz čitavog sveta, doduše u dobroj meri pod pritiskom politike i pred-ratne propaganda, a onda je realizaciju te

ideje rat prekinuo. Po završetku Drugog svetskog rata, oba festivala obnovila su tu ideju i to u atmosferi posleratnog entuzijazma, obnove i novog optimizma. Podstaknuti pozitivnim odjekom koji su prvi kanski i venecijanski festivali imali u javnosti i zapadnog i istočnog sveta, ubrzo su osnovani i festivali u Lokarnu, San Sebastianu, Moskvi, Berlinu i niz festivala B kategorije. Festivalima je osnovni cilj bio da okupe kvalitetne filmove iz što većeg broja zemalja, filmove koje su delegirali njihovi nacionalni komiteti. Bili su, naravno, prisutni i filmovi velikih producenatskih kuća, pre svega američkih, jer je njihovim producentima odgovaralo da im novi filmovi dobiju besplatan festivalski publicitet, pre nego što ih budu distribuirali u evropskim bioskopima. Međutim, već rano, krajem 40-tih godina, velike producenatske kuće došle su na ideju da iskoriste svoje i prisustvo nekih od svojih filmova na programu Kana kako bi van festivalskih programa, zakupljujući bioskope po gradu, prikazali prisutnim filmskim profesionalcima svoje nove, mahom komercijalne filmove. Otuda je 1950. Rober Favre Le Bre (Rober Fabre Le Bret), izvršni direktor Kana, predložio da se, kao paralelni festivalski sadržaj, ustanovi Market, sajam filmova za poslovne filmske ljude. Međutim, taj njegov predlog bio je odbijen a producenti su nastavili da organizuju komercijalne projekcije u bioskopima u ulici Antib, nedaleko od festivalske palate. Tek devet godina kasnije, 1959., Market je u Kanu osnovan u saradnji sa Udruženjem francuskih producenata i uz autorizaciju Le Bre-a i ministra kulture Francuske, Andre Malroa (Andre Malraux). Pri tom je ključna argumentacija francuskih producenata bila da će „Market biti dobra prilika da se inostranim profesionalcima koji dolaze na festival, prikaže širi izbor francuskih filmova i da bi to povećalo potencijal francuske filmske industrije”.<sup>19</sup>

Od tada, pa sve do danas, kanski market se razvijao, proširivao svoje kapacitete i danas je postao ključno mesto za prodaju, kupovinu i promociju novih produkcija ali i novih produkcionih ideja iz čitavog sveta, filmova koje nude producenatske kuće i sales kompanije u svojim novim katalozima ali i filmova koji se nalaze na aktuelnom festivalskom programu.

Kada je 1979. doneta odluka da se gradi nova festivalska palata, razmišljalo se i o tome da se u novom prostoru obezbedi adekvatno mesto za Market. Tako je Market, ulaskom u festivalsku palatu, umesto prethodne četiri, dobio deset projekcionih sala i

---

<sup>19</sup> Vidi: <https://www.cannesguide.com/cannes-festival-guide/>

veliki prostor za štandove pojedinih distributerskih ili sales kuća. Kako je Market sve više dobijao na značaju i kako je broj poslovnih ljudi sve više rastao, 2000. godine, uz samu Palatu, izgrađena je Riviera, prostor od 10.000 m<sup>2</sup> što je dodatno povećalo mogućnosti za povećanje broja štandova i projekcionih dvorana. Da bi zaokružio sliku o globalnom filmskom Marketu, Kan od 90-tih godina duž same morske obale, od festivaskе palate prema Kroazeti, svake godine gradi tzv. Međunarodno selo (Village International), niz montažnih velikih šatora ili malih paviljona. Te prostore rentiraju nacionalne kinematografije koje, tokom festivala, promovišu filmove iz svojih zemalja. Neke manje kinematografije, kako bi smanjile troškove i kako bi mogle da imaju prostraniji paviljon, udružuju se sa drugim, „srodnim zemljama”, recimo Česi i Slovaci. Srpska kinematografija poslednjih 7 godina izjamljuje zajednički paviljon sa Hrvatskom, Slovenijom, Crnom Gorom, Makedonijom i Bugarskom a ime paviljona je SEE Pavilion (Paviljon Jugoistočne Evrope).

Pozitivan bilans pojedinog Market izdanja meri se brojem sklopljenih kupoprodajnih poslova i uspešnih pregovora povodom ugovaranja novih filmskih projekata. Kanski Market je 70-tih i 80-tih godina iz godine u godinu obarao rekorde u tim ciframa. Na kanskom Marketu 2019. godine bilo je registrovano 12.500 učesnika iz 121 zemlje a predstavljeno je više od 4.000 filmova i projekata. Najviše učesnika (producenata, distributera, sales kompanija) bilo je iz Sjedinjenih američkih država (2.264), Francuske (1.964) i Velike Britanije (1.145).<sup>20</sup>

S ciljem da sve ne bude svedeno samo na kupovinu i prodaju i kako bi tom, sada već značajnom delu festivalskog organizma bio dat veći smisao u saglasju sa osnovnom koncepcijom festivala, Market je iz godine u godinu uvodio nove paralelne sadržaje i projekte. Neki od njih su:

- Cannes XR – program posvećen novim tehnologijama. Termin XR ili negde „Extended reality” (Produžena realnost) zapravo je zajednički za grupu tehnologija kao što su VR, AR i MR. Market organizuje niz razgovora i prezentacija gde se raspravlja o budućnosti novih tehnologija.

---

<sup>20</sup> Za podatke o filmskim festivalima koji se odnose na filmove, učesnike festivala, cifre o prihodima i rashodima, godine osnivanja pojedinih programa i festivala i td. za potrebe ovog rada korišćeni su različiti izvori: sajtovi predmetnih festivala, publikacije, specijalna izdanja Variety-ja, Screen Internationala, Hollywood Reportera, dokumentacija autora prikupljena na brojnim međunarodnim festivalima, beleške i tekstovi, katalozi festivala kao i saznanja ovog autora iz sopstvenog festivalskog iskustva kao filmskog kritičara i umetničkog direktora nekoliko festivala u zemlji i inostranstvu. Isto je i sa podacima koji se odnose na serije, domaće i inostrane.

- Cannes Docs – uz učešće vodećih svetskih profesionalaca iz oblasti dokumentarnog filma, Market organizuje panele, specijalne projekcije, workshopove o novim trendovima u toj oblasti filmske produkcije.

- Cannes Next – ideja je da profesionalci izlažu nove ideje, obrazlažu nove tehnologije i modele iz oblasti filmskog biznisa.

- Dan animacije (Animation Day) – u saradnji sa vodećim svetskim festivalom animiranog filma u Anesiju (Annecy), Market tog dana organizuje prezentaciju work-in-progress projekata za koje bi mogli biti zainteresovani producenti ili distributeri.

- Producers Network – ovaj program već 17 godina okuplja preko 500 producenata iz svih delova sveta koji tokom serije sastanaka pronalaze zajednički interes za koprodukciju saradnju.

- Shoot the Book – inicijativa koja svake godine okuplja oko 40 izdavača knjiga i, s druge strane, producenata koji su potencijalno zainteresovani za filmovanje literature.

Tokom decenija, kanski filmski program, koji je uvek rezultat balansa između umetničkog kvaliteta filmova i geo-političke strategije i kanski filmski Market, koji ostvaruje veoma dobre uslove za sklapanje filmskih poslova, čine jedan skladan organizam koji funkcioniše na zadovoljstvo i festivala i sineasta i predstavnika filmske industrije. Znatno kasnije, 1978. godine Market je pokušao da ustanovi i berlinski festival. Prvih godina zvao se „Film fare” (filmski sajam) i bio je samo skromna replika tada već razvijenog sistema kanskog marketa. Tek od 1988. kada je rad sajma preuzela švajcarska vlasnica bioskopa Beki Probst i preimenovala ga u **European Film Market** (Market evropskog filma) taj segment berlinskog festival počeo je da zauzima značajno mesto u kalendaru poslovnih filmskih ljudi. Poseban zamah berlinski Market dobio je kada je na Potsdamer Placu dve hiljadite godine izgrađen novi festivalski centar i festivalska palata i kada je pronađena veoma dobra lokacija za Market: velelepno zdanje muzeja Martin-Gropius-Bau. Danas EFM ima oko 10.000 posetilaca, predstavnika međunarodne filmske industrije – producenata, kupaca, sales agenata, prikazivača, finansijera i predstavnika medija.<sup>21</sup> S obzirom da se održava na početku godine, u februaru, EFM je dobar barometer za predstojeću filmsku godinu i to za sve vrste filmskih poslova.

Kako bi upotpunio ponudu različitih načina na koje filmski profesionalci mogu da dođu do filmova koji ih interesuju, dakle, mimo onog klasičnog sistema kupoprodaje,

---

<sup>21</sup> Vidi: <https://www.efm-berlinale.de/en/home/homepage.html>

berlinski market je od 2010. godine počeo da uvodi različite paltforme. Jedna od njih, koja direktno korespondira sa pre pet godina ustanovljenim zvaničnim programom festivala, jeste The Drama Series Days, Dani dramskih serija. Berlin je, naime, jedini od vodećih festival A kategorije koji je, prepoznavajući nove trendove u audio-vizuelnom svetu, uveo prateći program premijernih TV serija. Taj program odvija se u renoviranoj dvorani ZOO Palasta, u centru nekadašnjeg Zapadnog Berlina, u dvorani u kojoj je festival održavao projekcije glavnog programa pre izgradnje novog festivalskog centra. 2017. godine Market je ustanovio fokus na jednu kinematografiju. Te prve godine to je bio Maksiko, naredne Kanada. EFM je od 2010. uspostavio specijalnu saradnju sa festivalom u Sandensu. Naime, pošto se taj, najznačajniji festival u Sjedinjenim državama održava neposredno pre početka Berlina (u drugoj polovini januara), filmovi sa tog festivala, sem nekih izuzetaka, ne mogu biti prikazani na zvaničnom programu Berlinala zbog složene selekcionne procedure čija realizacija zahteva stanovito vreme.. U saradnji sa Sandensom, berlinski market unapred, bez ikakve selekcije, dogovara projekcije nezavisnih US filmova koji su 15 dana pre toga imali premijere u Park Sitiju (mesto održavanja Sandens festivala).

Treći iz „velike trojke” festivala A kategorije, venecijanski, nema filmski market, bar ne onaj koji bi mogao da se poredi sa kanskim ili berlinskim. U poslednjoj deceniji prošlog i na pragu novog veka bilo je nekih zakasnelih pokušaja da se i na Mostri ustanovi market, ali svi su bili neuspešni. Pre svega zbog toga što su za predstavnike filmske industrije postojeći, veoma dobro razrađeni marketi u Kanu i Berlinu, bili dovoljni kako bi ugovorili poslove za tu proizvodnu godinu. Ta dva marketa a i festivala, sa stanovišta planiranja i obavljanja filmskih poslova, vrlo dobro su kalendarski postavljena: berlinski EFM u februaru, kanski Market u maju. Od značaja je, naravno, i to što se treći najprestižniji svetski filmski market, AFM (American Film Market), održava u novembru, tako da je time poslovni filmski kalendarski ciklus zatvoren: februar (EFM)–maj (Kan) – novembar (AFM).

Ono što Venecija ima jesu pojedinačni tematski skupovi, sastanci ili workshopovi (radionice) na koje su pozvani profesionalci iz određenih oblast i koji imaju svrhu da unaprede postojeće i iniciraju nove sisteme filmskog poslovanja. Neki od tih sadržaja su:

- VENICE PRODUCTION BRIDGE – namenjen producentima koji su završili projekte i traže partnere za plasiranje fima
- VENICE GAP-FINANCING MARKET – selekcija od 40 projekata različitih vrsta (igrani, dokumentarni, VR) kojima nedostaju sredstava za kompletiranje

projekta. Ovaj market podržan je i su-finansiran od strane Evropske komisije i njenog programa Kreativne Evropa – MEDIA.

- BOOK ADAPTATION RIGHTS MARKET – Market za filmsku adaptaciju literarnih dela. Izdavači knjiga imaju na festivalu sastanke sa zainteresovanim producentima.
- FINAL CUT IN VENICE – 6 work-in-progres izabranih projekata predstavljaju se potencijalnim koproducentima.
- EUROPEAN FILM FORUM – promocija evropskih audio-vizuelnih potencijala realizovana, isto tako, realizovana u saradnji sa MEDIA programom.

**American Film Market (AFM)** osnovan je dvadesetdve godine posle kanskog Marketa – 1981. On nije produžena ruka nekog od filmskih festivala već je autohton poslovni filmski sajam koji je u prvo vreme bio namenjen američkim poslovnim ljudima iz svih branši filmskog biznisa ali je ubrzo postao internacionalan. Osnovala ga je Američka filmska marketinška asocijacija (American Film Marketing Association) u Santa Monici, u Los Angelesu, i danas na marketu učestvuju preko 7.000 profesionalaca – producenata, distributera, sales agenata, kupaca, reditelja, direktora festivala, advokata, pisaca scenarija, finansijera iz 70 zemalja. Sve Market aktivnosti odvijaju se u Loews Santa Monica Beach Hotelu a projekcije se održavaju u 15 bioskopa na Santa Monica Promenadi, duž same obale okeana, na stotinak metara od mesta gde se završava legendarni, istorijski Routh 66 (put br. 66), dug 4.000 kilometara, izgrađen 1926.godine, nazvan tada „Mother Road”, put koji je povezivao Čikago sa Los Angelesom. Tokom osam dana, na AFM bude prikazano oko 400 filmova na 700 projekcija.<sup>22</sup>

Na nekim od ostalih festivala A kategorije kao i onih B i C kategorije, postoje paralelni sadržaji koji, na ograničen način i na ograničenom prostoru, nastoje da, shodno realnim mogućnostima datog festivala, organizuju poslovni deo festivala. Od mini marketa namenjenog određenom krugu profesionalaca, preko realizacije konkursa za pomoć filmskim projektima koji su u fazu post-produkcije, do pitching foruma na kojima se predstavljaju i valorizuju projekti u nastanku. Različiti su načini na koje ti festivali osmišljavaju i organizuju te poslovne sadržaje.

---

<sup>22</sup> Vidi: <https://americanfilmmarket.com/>

Najuticajniji i najveći od tih manjih marketa je onaj na festivalu u **Torontu**, nazvan jednostavno „Industry” (industrija). TIFF Industry nudi za zakup svake godine oko 50 štandova na kojima kupci filmova, sales agenti, producenti ili predstavnici pojedinih kinematografija predstavljaju svoje filmove. Za razliku od marketa u Kanu ili Berlinu gde su za učesnike marketa organizovane posebne projekcije kojima niko drugi osim akreditovanih poslovnih ljudi ne može da prisustvuje, ovde poslovni ljudi odlaze na bilo koju festivalsku projekciju koje se održavaju u 28 bioskopa u centru Toronta. Time je festival, na neki način, demokratizovao pristup projekcijama: one su otvorene podjednako i za novinare, kritičare, i za publiku i za poslovne ljude. Procena je da poslednjih godina festivalu u Torontu prisustvuje oko 5.000 poslovnih filmskih ljudi.<sup>23</sup>

Festival A kategorije u San Sebastijanu, koji je zvaničnim festivalskim programom okrenut u najvećoj meri filmovima i kinematografijama španskog govornog područja, dakle Španiji i Latinskoj Americi, i svoj industrijski deo konstruiše na sličan način: Evropsko-Latinoamerički coproduckioni Forum, potom Work-In-Progres (projekti u pripremi) sesije i to WIP Latam (za latinoamerički film) i WIP Europa (za evropski film).<sup>24</sup>

Slično je i sa festivalom u Karlovim Varima s tim što je tamo naglasak na kinematografijama Istočne Evrope. To ima opravdanja jer je festivalski program East of the West (Istočno od Zapada), koji je, uz glavni, takođe takmičarski program, sa posebnim žirijem, često zanimljiviji i sa većim brojem novih filmova od glavnog programa. Otuda, poslovni ljudi, na prilično neformalan način, komuniciraju sa producentima i distributerima istočnoevropskih filmova koji su na programu festivala. Organizovan poslovni deo festivala odnosi se na različite vrste panela, konkursa za podršku tek započetim projektima malih, najčešće istočnoevropskih kinematografija, sa pripadajućim nagradama. Taj deo festivalskog programa zove se KVIFF Easter Promises Industry Days (Industrijski dani istočnih nada) i, pored ostalih, uključuje:

- Works in Progress Award (konkurs i nagradu za projekte u razvoju)
- Docs in Progress Award (za dokumentarne filmove u razvoju)

---

<sup>23</sup> Vidi: <https://tiff.net/>

<sup>24</sup> Vidi: fusnotu 21.

- Eurimages Lab Project Award – u saradnji sa Eurimages-om, festival odabira, potom poziva na prezentovanje i nagrađuje jedan filmski projekat sredstvima za njegovu kompletnu post-produkciju.<sup>25</sup>

Posebnu vrstu industrijskih sardžaja festivala B i C kategorije čine pitching (pičing) forumi.<sup>26</sup> Ova vrsta poslovnih festivalskih aktivnosti postala je gotovo redovna na evropskim festivalima krajem prošlog veka, posle osnivanja Eurimages-a, (1989.), organizacije Saveta Evrope za podsticaj koprodukcijama evropskih kinematografija. Filmski festivali se, indirektno, pridružuju toj inicijativi tako što organizuju platforme za ostvarivanje kontakata između dve strane - inicijalnog projekta i mogućeg koproducenta - kako bi do dogovora o koprodukciji došlo na lakši i produktivniji način.

Organizaciona i programska shema po kojoj festivalski pitching forumi funkcionišu je sledeća:

Festival, 7–8 meseci pre početka odvijanja programa, objavljuje poziv za učestvovanje na Pitching forumu sa uslovima konkurisanja (potrebno je poslati dokumentaciju, uključujući scenario filma, eksplikaciju projekta, filmografije autora, budžet filma i td.). Posebna komisija, od prispelih prijava odabira 10-15 po njihovom mišljenju najboljih projekata i njihovi producenti i reditelji bivaju pozvani da tokom festivala na forumu piču svoj projekat. Forumu prisustvuju specijalno za tu priliku pozvani predstavnici nacionalnih i međunarodnih fondova, finansijeri, producenti. Poseban žiri, na kraju, dodeljuje nagrade za najbolji projekta, najbolje pičovanje i td. Ono najznačajnije odvija se, međutim, između pičing sesija i objavljivanja nagrada. Naime, festival organizuje one-to-one sastanke između producenta i reditelja određenog filma i, s druge strane, profesionalca-producenta koji je zainteresovan za koprodukciju ili za kofinansiranje projekta. Kao rezultat ovakvih foruma, mnogo, posebno evropskih filmova, uspelo je da pronađe koproducenta ili kofinansijera i da tako zatvori finansijsku konstrukciju.

---

<sup>25</sup> <https://www.kviff.com/en/homepage>

<sup>26</sup> Engleska reč „pitch” ili „pitching” ima mnogo značenja. Ono koje je ovde od značaja odnosi se na 1. produktivno predstavljanje (projekta) zarad postizanja, podizanja njegovog potencijala.. („to pitch a tent” – „podići šator”) i 2. atraktivno predstavljanje, pičovanja filma, kako bi ono privuklo pažnju auditorijuma.. („to serve as pitcher for a game”- servirati kao pičer zarad dobijanja igre). 3. Ubeđivanje nekoga u nešto („to make a pitch for”) Vidi: Webster’s New World Dictionary, Third College Edition, 1988, Simon and Schuster Inc., New York. Str.1029 i Oxford English-Serbian Student’s Dictionary, Oxford University Press, 2006, Oxford, UK



Neki od najznačajnijih, najprestižnijih festivalskih Pitching foruma su: <sup>27</sup>

- **Connecting Cottbus (coco)**. novembar – održava se u okviru festivala u Kotbusu, Nemačka, festivala koji je specijalizovan za filmove Istočne Evrope. Tako i ovaj koprodukcionni market bira za pičovanje projekte iz Istočne Evrope ili one filmove čija je tema vezana za Istočnu Evropu. Coco bira 13 projekata u razvoju i 6 kojima je potrebna postprodukcija.

- **Mannheim Meetings** – koprodukcionni pičing forum za projekte iz bilo koje svetske kinematografije deluje pri festivalu Mannheim-Heidelberg, Nemačka. Pre deset godina Manhajmski susreti su inaugurisali novi, unapređeni sistem rada na povezivanju producenata. Naime, MM tokom godine bira potencijalno zanimljive projekte, povezuje njihove producente sa nekim drugim producentima (šaljući im scenarije, budžete) i na sam festival budu pozvani samo oni projekti za koje već postoje zainteresovani, potencijalni koproducenti kako bi, onda, tokom festivalskih dana dve strane finalizirale svoju već potvrđenu zainteresovanost za saradnju.

- **Thessaloniki Pitching Forum** (mart), je deo solunskog festivala dokumentarnog filma i platforma je za koproduciranje i kofinansiranje dokumentarnih filmova, TV dokumentaraca i tzv. New Media (VR i AR).

- **ZagrebDox Pitching Forum** (mart) je četvorodnevni centralni događaj ovog festivala dokumentarnog filma. Obično se bira 12 projekata koji se pičuju pred komisijom sastavljenom od predstavnika fondova, TV redakcija, distributera i sales agenata.

- **CineMart**, međunarodni koprodukcionni market koji bira uglavnom art-house projekte koji imaju i komercijalni potencijal. Deluje kao deo Roterdam Film Festivala (januar).

- **CineLink** (avgust) je industrijski deo sarajevskog filmskog festivala nastao pod patronatstvom i uz pomoć roterdamskog CineMart-a. Ovaj, sarajevski, bira za pičovanje i nagrađuje projekte regionalnih (ex YU) kinematografija, jer je to u saglasju sa koncepcijom festivala. Taj koncept je, doduše, poslednjih godina proširen tako što uključuje i filmove iz, recimo, Turske, Austrije, ali CineLink je, ipak, zadržao regionalnu osnovu.

Time što su filmski marketi i ostale vrste poslovnog povezivanja ušli u sastavni deo festivalske strukture, neminovno je počeo da se menja i odnos prema distribuciji

---

<sup>27</sup> Vidi fusnotu 21.

filmova. Ne samo onih filmova koji su predmet ponude na filmskom (komercijalnom) marketu, već je promenjen odnos i prema samim institucijama festivala kao svojevrsnoj distribucijskoj mreži. Do toga je došlo postupno u meri u kojoj su festivali postajali značajna platforma za plasman kvalitetnog filma, posebno onog koji gotovo nema šanse na regularnom filmskom tržištu.

70-tih, 80-tih, posebno 90-tih godina prošlog veka došlo je do ekspanzije filmskih festivala svih vrsta i u svim delovima sveta. Za male kinematografske sredine to je bila nova šansa da, s jedne strane, predstavljaju festivalskoj javnosti svoje nove filmove a, s druge, da svojoj publici pokažu šta se snima i događa u svetu. Tako su filmski festivali polako počeli da bivaju značajna alternativna, paralelna distribucija filmova koja se danas sasvim dobro nosi sa onom klasičnom, bioskopskom distribucijom. Festivali su postali značajan pandan do tada monopolističkog, bioskopsko-komercijalnog modela prikazivanja filmova.

Deset najvećih kinematografskih zemalja godišnje proizvedu oko 6.000 dugometražnih filmova.<sup>28</sup> One imaju i najveću mrežu bioskopa i razvijenu filmsku kulturu koja podrazumeva visok procenat gledanosti domaćeg filma. Za Sjedinjene američke države se to gotovo podrazumeva jer na njihovom tržištu gotovo da nema prostora za ne-američki ili film van engleskog govornog područja. U Indiji i Japanu to je i pitanje kulturne tradicije a u Francuskoj i Italiji postoji zakonom regulisana zaštita domaćeg filma. Međutim, za veliku većinu ostalih, manjih kinematografskih zemalja, sa malom produkcijom i skromnom mrežom bioskopa a pod globalnim pritiskom distribucije holivudskih filmova, jedina mogućnost da budu internacionalno viđeni jeste mreža filmskih festivala.

Festivali vrše strogu selekciju, ali i taj broj od oko 2.000 filmova koji tokom jedne godine prođu kroz programe internacionalnih i domaćih festivala, jeste od velikog značaja. Za filmske radnike koji su snimili te filmove, pre svega za njihove reditelje, scenariste, glumce i producente, to je jedinstvena i značajna prilika da s jedne strane, njihov film bude predstavljen internacionalnoj publici i, s druge, da od naplate „festival fee” (festivalne naknade za prikazivanje) zarade bar malo novca. Za onaj mali broj tih

---

<sup>28</sup> Prema preciznim podacima iz 2017. godine, Indija je proizvela 1.903 filma, Kina 944, Japan 610, Sjedinjene države 789. Slede Južna Koreja 339, Francuska 283, Italija 224, Španija 254, Nemačka 256, Velika Britanija 200. Vidi: <https://www.statista.com/statistics/252727/leading-film-markets-worldwide-by-number-of-films-produced/>

filmova, za one koji zahvaljujući njihovom izrazitom kvalitetu budu programirani u programe triju vodećih festivala i/ili da dobiju i neku od festivalskih nagrada, to je mogućnost da neka od kompanija za prodaju filmova (sales kompanije) pokuša da ih proda i za komercijalnu, bioskopsku distribuciju. Kada i ako se to dogodi, onda je to autoru puna setisfakcija, a festivalu ostvarivanje vrhunskog cilja i svrhe njegovog postojanja: da film visokih sinematičkih vrednosti bude prepoznat kao vredan i značajan i da kao takav dobije mogućnost da ga, pored festivalske, vidi i šira, internacionalna bioskopska publika.

Festivalska distribucija ima dva osnovna motiva. Jedan je umetničko-kulturloški a drugi je komercijalan. Zadržimo se, ovom prilikom, na primerima iz kinematografija Evrope. Velika većina filmova proizvedenih u Evropi imaju budžete koji su izgrađeni na osnovu novca dobijenog iz domaćih i inostranih ili međunarodnih fondova, najčešće onih za podsticaj evropskih koprodukcija. Ti filmovi, kada su proizvedeni, imaju problem za distribuciju i prikazivanje jer velika većina nema mogućnost redovne, bioskopske distribucije van zemlje porekla. Film proizveden, recimo, u Slovačkoj, gotovo da nema šansu da dobije bioskopsku distribuciju u Italiji, Holandiji ili Srbiji. Takav film, a njih je u Evropi velika većina, da bi došao u situaciju da ga vidi publika van zemlje porekla, jedinu šansu ima u konkurisanju i eventualnom programiranju na neki od filmskih festivala. Dakle, motiv filmskog autora, producenta, uostalom i kinematografije te zemlje, jeste da taj film (pod pretpostavkom da poseduje artistske kvalitete) bude predstavljen široj publici zbog koje je i pravljen. Filmski centri pojedinih nacionalnih kinematografija imaju posebna odeljenja koja se bave promocijom domaćih filmova nove produkcije na međunarodne festivale. Ukoliko film bude primljen u program nekog festivala, time je onda zadovoljen onaj osnovni cilj kulturne politike skoro svih evropskih zemalja: ulaganje nepovratnih sredstava u produkciju kvalitetnog filma označava ugled te kinematografije time što će film biti predstavljen na jednom od prestižnih festivala. To je značajno i za fond Saveta Evrope za podsticaj evropskih koprodukcija Eurimages koji značajnom broju filmova dodeljuje nepovratna sredstva za koprodukciju filma (17% od budžeta filma). Taj artistsko-kulturološki aspekt festivalskog plasmana filma nastavlja se festivalskim projekcijama, publicitetom i, u onim najsretnijim slučajevima, mogućom festivakom nagradom.

Sa komercijalnog stanovišta, mogućna su dva puta, u zavisnosti od toga na koju vrstu festivala je film konkurisao, odnosno na koji je festival primljen. Ako je u pitanju

festival A kategorije, film, odnosno producent, ne može da računa na „festival fee” (festivalsku naknadu za prikazivanje) jer prestižni festivali podrazumevaju da je odabani film privilegovan samim tim što je deo programa.. Ta privilegija ima nekoliko aspekata. Film dobija veliki publicitet jer je na festivalu A kategorije (Kan, Venecija, Berlin, Karlove Vari itd.) prisutno nekoliko hiljada novinara i kritičara a film će videti i zainteresovani distributeri, kolege reditelji, producenti. Reditelja i glumce filma prati glamur, kao i pažnja medija i festivalske publike. Najzad, film će na festivalu videti selektori ili umetnički direktori manjih festivala B ili C kategorije koji su tu da bi birali filmove za svoje, po svemu skromnije festivale. Ako film bude dobro primljen, ako dobije dobre kritike i, eventualno, nagradu, posledično će biti pozvan na bar 20–30 manjih festivala gde se podrazumeva dobijanje festivalske naknade za prikazivanje (prosečno između 700 i 1.200 evra po festivalu). Uspešan film može da računa i na zainteresovanost neke od sales kompanija koje će ponuditi film za bioskopsku distribuciju širom sveta.

Na primeru jednog filma to izgleda ovako. Film „Zvizdan”, 2015., hrvatsko-srpsko-slovenačka koprodukcija, reditelja Dalibora Matanića, programiran je u kanski program ‘Izvestan pogled’ koji je deo zvaničnog programa festivala. Žiri kojem je predsedavala glumica Izabela Roselini, dodelio je filmu Nagradu žirija, drugu po značaju za taj festivalski program. Za film se odmah bila zainteresovala francuska kuća za prodaju filmova (sales co.) Circemon. Film je u narednih godinu dana bio pozvan i bio prikazan na čak 96 festivala i prodat je za bioskopsku distribuciju u 14 zemalja, među njima i za teritorije Italije, Švajcarske, Kanade, Južne Koreje, Japana, Španije kao i za VOD distribuciju, uključujući i otkup prava za prikazivanja na letovima u avionima jedne avio kompanije. Samo do kraja 2016. godine, film je po svim osnovama prodaje zaradio 150.363 evra<sup>29</sup> što je vrlo dobar prihod za umetnički film koji dolazi iz područja male (ex YU) kinematografije a u regionu ga je, u prvih godinu i po dana distribucije videlo oko 90.000 gledalaca.

Bez festivalske prezentacije, ovaj film i brojni filmovi poput njega, posebno oni srednje i nisko budžetni filmovi, sigurno ne bi prešli granice svoje zemlje, u ovom slučaju granice regiona bivše Jugoslavije.

---

<sup>29</sup> Prema finansijskom izveštaju sales kompanije Circemon koproducentima filma, među njima i srpskom producentu filma, kući SEE Film Pro iz Beograda.

Ako uzmemo za reper cifru od oko 2.000 filmova koji tokom jedne godine budu odabrani od strane festivala A, B i C kategorije i koji se na razne načine pojavljuju u programima preko 3.000 relevantnih festivala širom sveta, sa potencijalom koji je naveden, onda ova vrsta distribucije ostvaruje zavidne rezultate. I kada je broj gledalaca u pitanju i kada se radi o finansijskoj dobiti.

Dok su festivali za većinu evropskih filmova i za one iz ostalih malih kinematografija značajna alternativna distribucija, za velike, američke, pa i holivudske producente, oni su alternativna PR (public relation) prezentacija. Produkcije holivudskih major studija, preko njihovih distributivnih mreža, najčešće preko UIP (United International Pictures), za inostrana tržišta ulažu veliki novac za promociju novih filmova pred njihovu svetsku distribuciju. Filmska industrija Amerike u 2019. godini na propagandu i marketing je potrošila imponantnih 4,9 milijardi dolara.<sup>30</sup> Nema tačnih podataka koliko se od te sume izdvaja za marketing filmova van Sjedinjenih država jer to zavisi od vrste distribucije američkih filmova u pojedinim zemljama, ali suma je sigurno znatna. Međutim, američki veliki studiji u tu svrhu koriste i međunarodne filmske festivale. Naravno, za one (relativno retke) koji se nađu u programima festivala ali i za one druge, izrazito komercijalne, u okviru festivalskih Marketa. Tom Bernard, direktor holivudskog Sony Pictures Classics izjavio je jednom prilikom za New York Times: „Prikaćemo naš film na svakom mogućem festivalu. Radi se o tome da je za nas značajno da se o tom filmu govori. Filmski festivali su alternativni PR univerzumi. Oni nam štede milione dolara.” (Turan 2002: 17) Dobar primer za to da filmski festivali ne samo da uštede, već da mogu holivudskim filmovima, posredno, da donesu i veliku zaradu, upravo je jedan film Sony Pictures-a - „Pritajeni tigar, skriveni zmaj” („Crouching Tiger, Hidden Dragon”) američkog reditelja tajvanskog porekla Anga Lija (Ang Li) koji je 2000. godine premijerno prikazan u Kanu, potom dobio nagradu publike na Toronto festivalu a onda dobio nominacije i osvojio 4 oskara da bi nakon toga, u američkim bioskopima zaradio 128 miliona dolara što je rekord za film koji je u Americi ušao u distribuciju u originalnoj verziji na kineskom (mandarin) sa titlovima na engleskom. Ovo je ekstreman slučaj ali potvrđuje pravilo po kome velike američke produkcije, koje imaju svoj decenijama uhodani tržišni način plasmana filma na

---

<sup>30</sup> <https://www.statista.com/statistics/470680/motion-picture-and-videotape-production-industry-ad-spend-usa>

inostarna tržišta, računaju i na međunarodnu festivalsku promociju. Na taj način festivali igraju aktivnu ulogu kao paralelna distribucija za filmove iz srednjih i malih kinematografija i predstavljaju alternativnu PR platformu za filmove velikih, uglavnom holivudskih studija.

## 1. 5. Publicitet i filmska kritika

Filmski festivali imaju puni smisao ako u njegovom životu učestvuju minimalno tri komponente: filmovi, publika i publicitet. Mogu da postoje ekstremne varijante prema kojima se program festivala odvija za ekskluzivnu publiku, izbegavajući bilo kakav publicitet i kontak sa javnošću. Međutim, to su, obično, neke egzibicionističke lar-pur-lar varijante koje teško mogu da opravdaju naziv „filmski festival”.

Svi sudionici festivalskog organizma – od samog festivala, preko producenata, reditelja, glumaca, predstavnika filmske industrije, do sponzora, države i političara koji finansiraju festival – svi su, iz različitih razloga, zainteresovani za što veći publicitet festivala. Na samom početku, publicitet festivala bio je stavljen u direktnu funkciju političke propaganda i ratnih ciljeva (Venecija). Kasnije, publicitet se na prirodan način sveo na interes svih onih koji na različite načine doprinose uspešnosti funkcionisanja festivalskog organizma.

U osnovi, postoje dva načina na koje se ostvaruje publicitet jednog festivala: onaj koji obezbeđuje sam festival preko svojih PR službi i publicitet koji dolazi spolja, kao reakcija javnosti na filmove i ostale sadržaje festivala.

Poseban interes za što većim publicitetom imaju oni koji, najvećim delom, finansiraju pripremu i održavanje festivala: institucije kulture države i grada u kojem se festival održava i sponzori čija sredstava često na značajan način zatvaraju finansijsku konstrukciju festivala. Institucije to čine iz političkih i kulturoloških razloga (zavisno od države ili grada u kojima se festival održava) jer time te institucije, kao produžene ruke aktuelne vlasti, demonstriraju sprovođenje kulturne politike grada-zemlje i, s obzirom na prisustvo novinara i sineasta iz inostranstva, na diskretan način propagiraju svoju zemlju i njene kulturološke vrednosti. Prirodno, sponzori, koji na velikim i festivalima srednje organizacione veličine, ulažu, direktno ili indirektno, znatna sredstva, imaju poseban interes da festival, njegovi sadržaji, imaju što veći publicitet u domaćim i inostranim medijima. Festivali, najčešće, imaju jednog generalnog sponzora, nekoliko manjih i niz medijskih sponzora, dakle onih koji imaju obavezu da, prema ugovoru, u određenom obimu reklamiraju festival i prate sve ono što se na programu festivala odvija.

Značajan deo festivalskih PR aktivnosti odnosi se na izradu i štampanje zvaničnog kataloga i programa a tokom festivala press i PR službe koordinirano obavestavaju sve učesnike o programskim aktivnostima (press konferencije, photo call) i eventualnim promenama u programu. Sve to je podrazumevajući, „pasivni publicitet festivala”.

Drugi, značajniji deo publiciteta, onaj aktivni - jer podrazumeva i vrednosne odrednice – odnosi se na reagovanje filmske i šire javnosti na festival, na njegove programe, filmove, na ostale sadržaje i onaj atraktivni deo publiciteta, na festivalski *glamur*.

Broj novinara i kritičara, inostranih i domaćih, koji prate određeni festival zavisi, prirodno, od značaja i renomea festivala, odnosno čitave festivalske ponude, one filmske - značaj i kvalitet programa i one poslovne - snaga marketa ili pitching foruma. Otuda, najveću pozornost novinara i kritičara imaju Kan, Venecija i Berlin.

Prema podacima iz 2019. godine u Kanu je bilo oko 4.500 novinara, u Berlinu 4.200 a u Veneciji preko 3.000. To je armija ljudi koji dolaze iz svih delova sveta i koji o različitim programima i aktivnostima festivala izveštavaju za listove, nedeljnike, filmske časopise, radio i televizijske stanice kao i za blog portale. Zastupljene su, naravno, sve vrste i forme izveštavanja, odnosno tekstova – od izveštaja, preko kritika filmova, do analiza poslovnih rezultata na Marketu i izveštavanja o glamuru koji prati prisustvo poznatih imena svetskog filma.

S obzirom na tako veliki broj novinara, ova tri festivala, zarad izbegavanja gužvi i zbog racionalne organizacije, prave diferencijaciju među novinarima i, shodno tome, dodeljuju različite vrste propusnica koje omogućavaju ulaz na projekcije i ostale festivalske sadržaje. Taj festivalski status novinara, odnosno kritičara određuje se prema dva parametra: međunarodnog ugleda novinara i značaju stampanog ili elektronskog medija za koji novinar izveštava. Od značaja je i to da li je određeni novinar/kritičar član neke od referentnih međunarodnih novinarsko-kritičarskih organizacija. Najznačajnija je FIPRESCI, Međunarodna federacija filmskih kritičara. Njihovi članovi individualno izveštavaju za svoje matične listove i medije a neki od njih učestvuju u radu FIPRESCI žirija koji na gotovo svim važnijim svetskim festivalima dodeljuju nagradu kritike. Posle nagrada oficijelnog žirija, ta nagrada je najznačajnija neoficijelna nagrada na gotovo svim festivalima gde FIPRESCI ima žirije. Samim tim, ta nagrada ima značaj za publicitet i plasman filma koji je dobio nagradu.



**FIPRESCI** (skraćena od Fédération Internationale de la Presse Cinématographique) je federacija nacionalnih sekcija filmskih kritičara i novinara. Danas je čine 50 nacionalnih sekcija sa svih kontinenata. Od gotovo svih zemalja Evrope, preko Severne i Južne Amerike, do zemalja Azije, Afrike i Australije.

Sve je počelo još 1925. godine kada je nekoliko francuskih i belgijskih novinara osnovalo Professional Association of the Film Press (Profesionalna asocijacija filmskih novinara). Ubrzo posle toga, belgijski novinari su stupili u kontakt sa kolegama iz drugih zemalja i sledeće godine, na Međunarodnom kongresu filma koji je održan u Parizu, odlučeno je da bude osnovana International Federation of Film Press (Međunarodna Federacija filmskih novinara). Ipak, konačno uobličenje Federacije usledilo je u junu 1930. kada su u Briselu francuski, belgijski i italijanski kritičari formulisali način organizovanja i ciljeve Federacije. Na drugoj Generalnoj skupštini Federacije koja je održana u Rimu 1931. godine italijanske kolege su predložile da Federacija nosi ime FIPRESCI što je i usvojeno.

Već 1935, na petoj Generalnoj skupštini održanoj tokom Svetske izložbe u Briselu, prisutni su bili delegati iz 14 zemalja. Sledeće, 1936. godine, u Rimu, tokom obeležavanja 40. godina od pronalaska filma, članove FIPRESCI primili su papa Pius XI i Musolini. Tokom tih predratnih godina FIPRESCI je uspeo da održi neutralnost i pred sam početak Drugog svetskog rata Federaciju su činile nacionalne sekcije sedam zemalja: Nemačke, Austrije, Belgije, Francuske, Italije, Luksemburga i Čehoslovačke uz individualne članove iz Vatikana, Španije, Sjedinjenih američkih država, Holandije, Poljske, Portugalije, Rumunije, Švedske i Švajcarske.

Po završetku rata, opet su francuska i belgijska sekcija pokrenule kontinuitet delovanja Federacije. Kada je 1946. godine održan prvi kanski festival, FIPRESCI je bio prisutan i to tako što je na sastanku Borda za predsednika Federacije izabran britanski filmski kritičar Dilis Pael (Dilys Powell) i što je formiran bio FIPRESCI žiri koji je ex aequo nagradu dodelio filmovima „Kratki susret”(Brief Encounter) Dejvida Lina (David Lean) i „Četiri godišnja doba” (Farrebique) Žorža Rokera (Georges Rouquier).<sup>31</sup> FIPRESCI ima danas žirije kritike na 63 međunarodna filmska festivala.

Princip prema kojem se formiraju žiriji kritike je takav da nacionalne sekcije koje su zainteresovane za žiri određenog festivala, šalju generalnom sekretaru FIPRESCI (Klaus Eder, od 1987. do danas) ime svog kandidata sa njenim/njegovim referencama i

---

<sup>31</sup> Prema publikaciji „FIPRESCI” izdatoj 1997. godine povodom 50 godina kanskog festivala.

na osnovu toga sekretar komponuje sastav žirija. Broj članova žirija zavisi od vrste festivala: na tri vodeća festivala, koji imaju premijerne filmove u svim sekcijama, žiri FIPRESCI broji sedam članova, na manjim festivalima obično pet.

Na inicijativu beogradskog Instituta za film, Jugoslovenska sekcija FIPRESCI osnovana je 1987. Na Generalnoj skupštini FIPRESCI održanoj 1993. godine u St. Vincentu, Italija, tadašnji predsednik jugoslovenske sekcije, Nenad Dukić, izbaran je za potpredsednika Federacije i na toj funkciji je ostao u dva mandata (1993–1997). Značajno je to da je on tada, uprkos kulturnim sankicama kojima je bila izložena zemlja, uspeo da održi status sekcije odnosno njenih članova koji su tih godina bili zastupljeni u žirijima međunarodnih festivala. FIPRESCI je, naime, uprkos nekim pritiscima, insistirala na političkoj neutralnosti kao argumentu za nesmetano delovanje jugoslovenske sekcije. Posle raspada Jugoslavije, formirana je Srpska sekcija FIPRESCI koja se, ubrzo, 1995. podelila na dva dela i od tada deluju Srpska sekcija FIPRESCI i Srpski ogranak FIPRESCI.

Druga reprezentativna organizacija filmskih kritičara je **FEDEORA**, Federacija filmskih kritičara Evrope i Mediterana. Osnovana je u Kanu 2010. godine i, za razliku od FIPRESCI-ja, nije zasnovana na skupu nacionalnih sekcija, već isključivo na individualnom članstvu. Prvi predsednik bio je poznati britanski filmski kritičar Gardijana Ronald Bergan a od 2015–2018. predsednik Federacije bio je srpski filmski kritičar Nenad Dukić. FEDEORA ima danas preko 80 članova i formira žirije na nekim od reprezentativnih filmskih festivala A, B i C kategorije, od Venecije, San Sebastijana, Karlovih Vari do Haife, Pule i beogradskog FEST-a.

Novinari/kritičari <sup>32</sup> sa festivala izveštavaju za svoje matične listove i medije. Specifična je situacija sa tri vodeća globalna glasila svetske filmske industrije – američkim Variety i Hollywood Reporter i britanskim Screen International. Oni, u Kanu,

---

<sup>32</sup> Striktne distinkcije između filmskih novinara i filmskih kritičara, posebno od početka novog milenijuma, gotovo da ne postoji. U sve većoj meri, zbog dominacije novih medija i nove uređivačke politike listova, radija i televizije, potreba za stručnom filmskom kritikom gotovo da ne postoji. U prvom planu su informacije, tekstovi o festivalskom glamuru i, eventualno, kratki prikazi filmova ali tako prezentovani da oni budu kratki i saopšteni na jednostavan način. Filmska kritika nalazi prostor samo u smanjenom broju specijalizovanih filmskih časopisa i na sajtovima ili blogovima na internet stranicama. U takvoj situaciji, i oni profesionalci koji se znalački i stručno bave kritikom, prilikom izveštavanja sa filmskih festivala, koriste neku vrstu kombinovane forme, forme izveštaja koja uključuje i informaciju o festivalskim aktivnostima i prikaz filmova. U nekim zemljama, u Italiji, Poljskoj, postoje odvojene FIPRESCI sekcije – filmskih novinara i filmskih kritičara. Kako bilo, u stručnoj praksi, kritičari su ljudi koji se prevashodno bave filmskom kritikom i objavljuju tekstove u časopisima a po potrebi i prema zahtevima medija, i novinarskom formom a novinari se gotovo isključivo bave filmskim novinarstvom.

Berlinu, Veneciji i Torontu a u nešto smanjenom obimu u Sandensu, San Sebastijanu, Karlovim Varima, imaju dnevna izdanja u kojima prate sve relevantno što se događa na festivalu, od filmova na svim programima, do izveštaja o poslovnim rezultatima na Marketu. To je brz i efikasan način da svi učesnici festivala, od producenata, reditelja do sales agenata, dobiju prvi, ozbiljan feed-back o učešću svojih filmova i o šansama da film bude prodat i/ili programiran za još neke druge festivale. Kritičari sva tri lista gledaju filmove na svim programima i već u sutrašnjem festivalskom izdanju, budu objavljene ozbiljne kritike filmova. Sva tri lista formiraju svoje interne žirije sastavljene od poznatih na festivalu prisutnih kritičara iz svih delova sveta koji svakog dana daju ocene za filmove u konkurenciji za nagrade i tako predstavljaju dnevno aktuelno sondiranje vrednosti filmova u glavnom programu.

Ipak, većina prostora u sva tri lista posvećena je plaćenim reklamama filmova i analizama o efektima poslovanja na Marketu. Manji deo prostora u pomenutim listovima odnosi se na kritike filmova i informacije o novim filmskim projektima. Variety, koji u filmskom svetu slovi za najuticajniji globalni filmski list, na nekim festivalima ima i aktivnu programsku ulogu. Tako, na festivalu A kategorije u Karlovim Varima, 1998. godine ustanovljen je prateći festivalski program Variety Critic's Choice, program koji koncipiraju i prave kritičari ovog lista. Taj program, koji sadrži izbor 10 evropskih filmova, pravi dobar programski balans između glavnog programa filmova u konkurenciji (mahom veće produkcije iz čitavog sveta) i programa Istočno od Zapada (takođe takmičarski, s filmovima iz Istočne Evrope i tranzicionih zemalja nekadašnjeg socijalističkog sveta).

Konkurencija između festivala, posebno onih A kategorije, vodi se, pre svega na dva plana: ko ima jači program filmova u konkurenciji, a to se meri prema broju filmova poznatih i etabliranih reditelja, i prema broju poznatih sineasta, reditelja i glumaca koji su gosti festivala i koji svojim prisustvom ili podržavaju publicitet svog filma ili su u žiriju festivala. Tako, taj atraktivni festivalski publicitet (glamur) <sup>33</sup> postaje sastavni deo festivalskog organizma, bez obzira na vrstu i značaj festivala. Kan ima reprezentativan broj najpoznatijih imena svetskog filma jer mu to omogućava njegov decenijama

---

<sup>33</sup> Glamur (engleski *glamour*) – opčiniti, opseniti, opčarati, Vidi: Enciklopedijski Englesko-srpsko-hrvatski rečnik, Prosveta, Beograd, 1973. Takođe: „the quality of seeming to be more exciting or attractive than ordinary things or people”, Oxford English-Serbian Student's Dictionary, Oxford University Press, 2006, Oxford, New York

izgrađivan rejting koji je, opet, rezultat programiranja filmova iza kojih stoje značajni reditelji i glumci svetskog filma. Manji ili mali festivali imaju samo po neko poznatije ime mada im i to omogućava publicitet u domaćoj filmskoj javnosti.

Svu važnost i funkciju glamura kao pratećeg dela festivalskog života, najbolje oslikava način na koji funkcioniše festivalski mehanizam, odnosno festivalski lanac na relaciji: producent – film - PR – glumac, reditelj – novinari – publika i to na tri vodeća festivala. Kenet Turan (Kenneth Turan) navodi da „bespoštedna karnevalska atmosfera nije za svakoga i može posebno da bude zamorna za filmske zvezde i reditelje koji promovišu novi film. Oni su kao na pokretnoj traci dok jure od jednog do drugog novinara, od jedne do druge TV ekipe i predstavnike različitih medija” (Turan 2003: 36).

Oni poznatiji glumci i reditelji vezani su ugovorom tako da imaju obavezu da prisustvuju premijeri filma na nekom od vodećih festivala. Neki ili većina bi došli u Kan i bez toga, zarad sopstvene promocije. Za producente, glamur koji prati i koji „isijava” prisustvom zvezda i njegov medijski odjek je najefektniji način da film dobije veliki publicitet jer te foto-video-tekstualne sadržaje prenosi armija od nekoliko hiljada novinara i to u sve delove sveta. To, onda, posledično, može pozitivno da utiče na prođu tog filma u pojedimim zemljama ili delovima sveta. Turan na jednom mestu kaže: „Ma šta neko mislio o crnoj i haotičnoj strani kanskog iskustva, čak i najmrzovoljniji sineasti na kraju dođu. Dođu zato što je Kan toliko veliki i značajan, zato što se odatle generiše toliko publiciteta širom sveta.” (ibid.: 37).

Atraktivni publicitet ili, kolokvijalno, glamur odnosi se na poznate glumice, glumce i reditelje i to one koji su učestvovali u realizaciji filmova velikih produkcija, po pravilu, holivudskih. Poznati evropski i azijski sineasti čija je popularnost u široj filmskoj javnosti ograničena na krug profesionalaca i deo publike koji pasionirano prati filmski život, obično se ne vezuju za prirodu produkcije filma u kojem učestvuju, odnosno za propagandnu mašinu poput holivudske, već poseduju značaj i popularnost po sebi. Isto važi i za nezavisne američke reditelje ili glumce. Kao i za veliki broj sineasta iz malih kinematografija koji su zadovoljni i malim glamurom i malim publicitetom, kako bi skrenuli pažnju na svoj film. „Biti ovde je posao”, rekao je američki nezavisni reditelj Tod Solonds (Todd Solonndz) prilikom učešća njegovog filma „Sreća” (Happiness) na kanskom festivalu 1998. godine. „Film se ne prodaje sam od sebe, ja moram da ga prodajem jer nemam u filmu poznate glumce a i film nije imao bog zna kakav opening weekend u Americi.” (ibid.).

Produžena ruka atraktivnog publiciteta (glamura) jesu novinari, odnosno njihovi listovi i mediji. Bez njih glamur ne postoji ili nema nikakvog značaja. Otuda, festivalske press službe i producencki PR predstavnici tesno sarađuju sa novinarima organizujući press konferencije, individualne intervjuje, foto sesije i td.

Značajni i popularni glumci, reditelji imaju obavezu a najčešće i žele da budu prisutni, da promovišu svoj film u Kanu, Veneciji, Berlinu i da time doprinosu glamuru festivala. Međutim, kod manjih festivala, situacija je drugačija. Ti festivali moraju da ulože veliki napor kako bi doveli neku poznatu ličnost i kako bi time proizveli efekat glamura, bar za lokalne prilike.

Publicitet postoji iz interesa i to interesa svih učesnika u festivalskom lancu: producenata, sineasta, festivala i novinara. Na kraju, taj „glamurozni utisak” završava se u mentalnoj slici koja se formira kod gledalaca televizijskih programa ili čitalaca novina, koji će biti potencijalni kupci bioskopskih ulaznica, kada se ti filmovi ili neki drugi filmovi u kojima igraju ti glumci, budu pojavili u bioskopskoj distribuciji. Tako se lanac zatvara.

Sinonim za atraktivni publicitet je magična kovanica *”red carpet”* (crveni tepih). Taj tepih, kojim sineasti koračaju kako bi ušli u festivalsku dvoranu dok poziraju foto-reporterima i TV kamarama, postao je ustaljena konvencija gotovo svih festivala koji imaju ili misle da imaju glamurom označen ulazak sineasta u festivalsku dvoranu. Tepih je crven i u Kanu i u Veneciji i u Berlinu i na drugoj strani Atlantika, u Holivudu, na dodeli Oskara i Zlatnih globusa. Crveno je psihološki ekspresivna boja a mnogi je označavaju i kao prvu boju koju je čovek sam napravio. Naime, u pećinama španske Altamire (oko 18.500 godina pre n.e.) crteži na zidovima napravljeni su crvenom bojom. „Crvena boja je oduvek bila povezana sa prestižom, kraljevskim ritualima i aristokratijom.”<sup>34</sup> Na slikama iz doba renesanse i u kasnijim vekovima, tepisi sa dominantnom crvenom bojom, uglavnom orijentalnog stila, pojavljuju se kao detalji u prikazima svećanih dočeka. Ta tradicija se nastavila i u 19. veku. Crveni tepih predstavljao je standarnu konvenciju prilikom značajnih političkih događaja i postao je sinonim za vrhunski tretman određenog vladara ili političara. Početkom 20. veka fraza „red carpet treatment” (tretman crvenog tepiha) postala je znak visokog poštovanja i za srednju klasu. Naime, železnička kompanija New York Central Railroad od 1902. godine

---

<sup>34</sup> Lindsay Baker: Where does the red carpet come from?, BBC Culture, 22nd February 2016, <https://www.bbc.com/culture/>

uvela je praksu da svojim putnicima u express klasi priredi ulazak u vagon na crvenom tepihu i to tako što su imali i pratnju do ulaska u voz.<sup>35</sup>

Holivud je usvojio crveni tepih 1922. godine kada je on bio postavljan ispred ulaska u Egipatsku dvoranu u Los Angelesu pre početka premijere filma „Robin Hood” (Robin Hood) sa Daglasom Ferbanksom (Douglas Fairbanks) u glavnoj ulozi. Onda su taj ritual početkom druge polovine 20. veka usvojili i prestižni evropski filmski festivali pa su glamur i crveni tepih postali zaštitni znak festivala visokog kvaliteta i renomea.

Početakom 90-tih godina, glamurozni festivalski publicitet i *red carpet* postali su interesantni za još jednu granu industrije, za visoku modu. Vodeći dizajneri – Đorđo Armani (Giorgio Armani), Dior, Valentino shvatili su da ukoliko njihove ekskluzivne modele na festivalskom crvenom tepihu budu nosile širokoj javnosti poznate glumice, to može puno da znači za pozicioniranje firme u svetu mode a samim tim i za finansijsku dobit. Dizajner Carmen Marc Valvo rekao je jednom prilikom: „To što je neka filmska zvezda snimljena u haljini vašeg dizajna vredi bogatstvo, puno više nego da imate pet stranica u jednom izdanju Voga (Vogue). Ta ista fotografija se ponavlja u novinama i časopisima širom sveta. To vredi stotine hiljada dolara.”<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Red\\_carpet\\_fashion](https://en.wikipedia.org/wiki/Red_carpet_fashion)

## **2. Vrste filmskih festivala**

Nije moguće precizno ustanoviti broj filmskih festivala u svetu bar iz dva razloga. Prvo, ne postoji usvojena metodologija, odnosno kriterijumi po kojima bi se moglo ustanoviti koja organizaciona celina u okviru koje se prikazuju neki filmovi zaslužuje da se nazove filmskim festivalom. I, drugo, ima festivala koji se preko noći osnivaju kao i onih koji se iz nekog razloga gase. „I pored toga što su neki imali uvid u zvanične podatke, niko ne može biti potpuno siguran koliko ima festival na svetu, čak to nije precizno ustanovljeno ni u knjigama koje su pisane baš na tu temu”, kaže Kenet Turan (Turan 2003: 2). U takvoj situaciji, najoptimalniji kriterijum jeste računati samo one festivale koji imaju kontinuitet održavanja, dakle koji postoje i organizuju se najmanje dve godine. Takvih, po nekim ozbiljnijim procenama, ima oko 3.000. Istraživanje te vrste koje je 2013. godine sproveo Stiven Folous (Stephen Follows)(2013) pokazalo je da je u period od 1998-2013 bilo 9.706 festivala koji su održani najmanje jedanput. Ali, kada se uspostavi metodologija kontinuiteta, dakle da se računaju samo festivali koji budu održani bar dva puta, onda je Folous došao do cifre od 2.954. Prema rezultatima tog istraživanja, najviše novoosnovanih festivala bilo je 2009. godine, 75% svih festivala osnovano je u prvoj deceniji 21. veka, najviše festivala, njih 70%, nalazi se u Severnoj Americi (Sjedinjenim državama i Kanadi), najzad, najveći broj festivala održava se u mesecu oktobru. I sve kasnije objavljene procene, koje nisu bile rezultat tako temeljnih istraživanja kao onog koje je sproveo Stiven Folous, pokazale su da je broj aktivnih filmskih festivala u svetu oko cifre od 3.000.

Kada je krajem 90-tih godina prošlog veka došlo do ekspanzije filmskih festivala, u dobroj meri i kao posledica političkog i ekonomskog otvaranja i demokratizacije u nekim, ranije prilično zatvorenim delovima sveta, bilo je i onih koji su govorili da je došlo do inflacije festivala, da ih je previše. Međutim, negde u to vreme holivudska industrija započela je novu ekspanziju na svetsko bioskopsko tržište sa relativno novim podžanrom, bajkovitim *sci-fi* akcionim filmovima koji su imali veliku gledanost tako da su gotovo u potpunosti zatvorili tržište za drugu vrstu filma. Za veliki broj nezavisnih sineasta i producenata, posebno onih iz evropskih i azijskih kinematografija, jedina alternativa bili su festivali. Pjer Anri Delo (Pierre-Henri Deleau), dugogodišnji direktor kanskog programa 15 dana autora (Quinzaine des Realisateurs) tada je za Variety rekao: „Naravno da ima previše festivala. Ljudi prave festivale zato što bioskopi ne rade

svoj posao, što ne prikazuju filmove iz ostalih delova sveta” (Turan 2003: 17). Mislio je, naravno, na sve filmove osim američkih. Filmski autori, posebno evropski, tada su u sve većoj meri podržavali globalno proširenje mreže filmskih festivala. Čak i oni najkonzervativniji za koje se znalo da ne vole festivalske gužve. Jedan od njih bio je i Lukino Viskonti za kojeg se znalo da je izbegavao festivale kad god je mogao. Međutim, prilikom premijere njegovog filma „Smrt u Veneciji” (Morte a Venezia), 1971. u Kanu, kada je bio upitan da komentariše svoj odnos prema festivalima, rekao je: „Ovde su filmovi, filmovi, filmovi od jutra do sutra. I, to mi se dopada” (ibid.: 14).

Festivala je puno ali je dobro da su različiti i po vrstama filmova koje prikazuju i po programskoj koncepciji i po organizacionoj strukturi. Specifičnost pojedinih festivala ili grupe srodnih festivala, moguće je prvo prepoznati prema vrsti filmova koje prikazuju. Postoje festivali igranog filma, dokumentarnog filma, festivali kratkog igranog ili animiranog filma. Specijalizovani festivali zasnivaju svoju koncepciju na različitim pod-vrstama tih, osnovnih vrsta. Recimo, kada je igrani film u pitanju, ima festivala horror filma, filma naučne fantastike (si-fi filma), ljubavnog filma i td. Nadalje, specifičnost može da se odnosi na specijalizaciju koja ima geografsko određenje: festival mediteranskog filma, festival skandinavskog filma i td. Takođe, specifični su i festivali koji valorizuju filmove nacionalnih kinematografija. Većina evropskih kinematografija ima svoje nacionalne festivale ili nacionalne programe u okviru međunarodnog festivala koji se odražava u njihovoj zemlji. Velike kinematografije imaju redovne festivale svojih novih filmova u drugim zemljama, kao što je, recimo, Festival britanskog filma u Dinardu (Dinard) u Francuskoj.

Kako bi se uspostavio bilo kakav red među festivalima različitih vrsta i značaja, **FIAPF**, Međunarodna federacija filmskih producenata (The International Federation of Film Producers')<sup>37</sup> ustanovila je kriterijume prema kojima određuje kategorije festivala. **FIAPF** je osnovan još 1933. godine i danas u svom članstvu ima 36 producentskih asocijacija iz 29 zemalja sa četiri kontinenta. Srbija nema člana a od zemalja bivše Jugoslavije u toj federaciji je jedino Hrvatska, odnosno Hrvatsko udruženje producenata – HRUP. Sjedinjene američke države imaju dva člana: Independent Film & Television Alliance i Motion Pictures Association, dva udruženja koja pokrivaju interese većine američkih produkcionih firmi. Zanimljivo je, međutim, da ni jedan filmski festival na tlu

---

<sup>37</sup> The International Federation of Film Producers' Associations (FIAPF) je poslovna organizacija osnovana kako bi zaštitila pravne, ekonomske i kreativne interese filmskih producenata širom sveta.



Amerike nema ili nije tražio za svoj festival licencu FIAPF-a. Razlog je taj što nijedan festival u Americi nema niti je imao pretenzije da bude premijerni festival A kategorije, festival za koji je neophodna licenca FIAFPA-a koja onda podrazumeva i određene obaveze.

FIAPF se pored zaštite autorskih prava, vođenja antipiratskih akcija, bavi i tehnološkom standardizacijom i regulisanjem standarda i pravila koja se odnose na filmske festivale. Akreditacija koju ta federacija daje festivalima garantuje producentima, distributerima, *sales* agentima (agentima za prodaju filma) da će na određenom festivalu imati uslove za rad na visokom profesionalnom nivou. Ona, takođe, osigurava okvire zaštite između nosilaca prava na film, s jedne i festivala s druge strane, određuje i to koliki je maksimalan broj projekcija koji jedan film može da ima na određenom festivalu, potom, rok u kojem festival mora da vrati DCP/print filma producentu i td. Festival se isto tako obavezuje da će poštovati „integritet” svakog filma, da će osigurati svaki DCP filma, da će primeniti sve preventivne antipiratske mere, najzad, da će garantovati da će žiri festivala imati nezavisan status prilikom odlučivanja o nagradama. Da bi i producentima i festivalima garantovali poštovanje svih gore pomenutih obaveza, predstavnici FIAPF-a redovno posećuju akreditovane festivale kako bi proverili da se sve strane u festivalskom poslu pridržavaju pravila. Prilikom objavljivanja novog, dopunjenog Pravilnika FIAPF-a 2019. godine, pravilnika koji se odnosi na međunarodne festivale, predsednik ove Federacije, Luis Alberto Skalela (Scallela) je napisao: „Važno je da podsetim koliko su filmski festivali važni za filmsku industriju. Bilo da ukazuju na nove filmske talente ili da promovišu filmove van zemlje njihovog porekla, bilo da se trude da ukažu publici na filmove visokog kvaliteta, filmski festivali igraju ključnu ulogu u razvoju filmske industrije. Čitav vrednosni lanac – bilo da su u pitanju producenti, *sales* kompanije, distributeri ili sineasti, novinari i ljubitelji filma – svi oni računaju na inovativnost filmskih festivala, na to da festivali iz godine u godinu rade u interesu filma.”<sup>38</sup>

Prema ustanovljenim standardima FIAPF-a, postoje četiri kategorije festivala:

1. Takmičarski festivali (igranog filma)
2. Takmičarski specijalizovani festivali (igranog filma)
3. Netakmičarski festivali (igranog filma)
4. Festivali dokumentarnog i kratkometražnog filma

---

<sup>38</sup> Vidi: [http://www.fiapf.org/intfilmfestivals\\_sites.asp](http://www.fiapf.org/intfilmfestivals_sites.asp)

## 2. 1. Takmičarski nespecijalizovani festivali

Takmičarski (nespecijalizovani) festivali, da bi zadovoljili uslove za dobijanje licence za tu kategoriju, u svom glavnom program, u konkurenciji za nagrade, moraju da imaju isključivo premijerne filmove, filmove koji nisu prikazani van zemlje porekla. Oni najveći i najprestižniji festivali učešće u takmičarskom programu najčešće uslovljavaju (iako to nije zahtev FIAPF-a) i time da film mora da bude premijerno prikazan na njihovom festivalu, dakle da ima svetsku premijeru, čime festival dobija na ekskluzivnosti i prestižu. Na FIAPF-ovoj listi takmičarskih festivala, koje mnogi zovu festivalima A kategorije, pored ostalih su Kan, Venecija, Berlin, potom Karlove Vari, San Sebastijan, Lokarno, Moskva ali i festivali poput onih u Mar del Plati, Goi, Talinu, Varšavi, dakle i festivali za koje šira filmska javnost jedva da je i čula. Radi se, zapravo, o tome da i ti festivali zadovoljavaju formalne uslove koje im određuju pravila FIAPF-a ali nivo njihovih programa filmova u konkurenciji, daleko je niži od kvaliteta tih programa na festivalima sa najvećim rejtingom.

U 2020. godini sledeći festivali su bili akreditovani kao festivali A kategorije: <sup>39</sup>

- Berlin – održava se u februaru
- Moskva – april
- Kan – maj
- Šangaj – jun
- Karlove Vari – jul
- Lokarno – avgust
- Montreal – avgust
- Venecija – septembar
- San Sebastijan – septembar
- Varšava – oktobar
- Tokio – oktobar
- Talin – novembar
- Kairo – novembar
- Goa (Indija) – novembar

---

<sup>39</sup> Prema zvaničnim podacima FIPFA-a vidi:  
[http://www.fiapf.org/intfilmfestivals\\_sites.asp](http://www.fiapf.org/intfilmfestivals_sites.asp)

- Mar del Plata - novembar

Ono što festivale u Kanu, Veneciji i Berlinu odvaja od ostalih festivala A kategorije jesu, pored ostalog, tri stvari: ti festivali na *svim* svojim programima, dakle ne samo na onom glavnom, u konkurenciji za nagrade, imaju premijerne filmove, čime ti festivali dobijaju na prestižu. Drugo, oni, s obzirom na svoj visoki rejting među svetskim producentima i filmskim radnicima, i s obzirom na godinama izgrađivan ugled, uspevaju da dobiju, pa time i da programiraju, veliku većinu najkvalitetnijih filmova iz te proizvodne godine. Najzad, treće, opet kao posledica visokog rejtinga, ti festivali su u mogućnosti da prikažu nove filmove nekih od najpoznatijih svetskih reditelja. Broj kvalitetnih filmova aktuelne produkcije je važan za filmske profesionalce i novinare a za glamur i rejting festivala i to koliko je poznatih sineasta prisutno na festivalu. Ali, ono osnovno po čemu se razlikuju pojedini festivali A kategorije jeste broj premijernih filmova u odnosu na ukupan broj prikazanih. Prema podacima iz 2019. godine, Kan je na svim programima prikazao 63 filma i svi su bili ili svetske (WP, world premiere) - 58 ili internacionalne (IP, international premiere) - 5 premijere. Venecija je od 93 prikazana imala 84 WP i 7 IP a Berlin, od velikog broja prikazanih filmova, 356, čak 250 su bile ili WP ili IP.

Za razliku od ta tri vodeća festivala, ugledni i značajni festivali A kategorije u Karlovim Varima i San Sebastijanu, premijerne filmove imaju samo na glavnom programu, u konkurenciji za nagrade i eventualno u nekim posebnim programskim celinama, kao što su Novi španski i Latinoamerčki film (u San Sebastijanu) ili East of the West (Istočno od Zapada) i Novi Češki film (u Karlovim Varima). San Sebastijan, od 213 prikazanih, imao je te 2019. godine svega 39 svetskih i 13 internacionalnih premijera. U Karlovim Varima, od 207 prikazanih, bilo je 23 WP i 18 IP. To je statistika iz 2019. godine, ona je manje-više ista svake godine i, u slučaju S. Sebastijana i K. Vari, pokazuje da na svim ostalim programima tih festivala, osim onog glavnog, dominiraju filmovi koji su već negde prikazani. Pored toga, filmovi u konkurenciji tih festivala mahom su filmovi nepoznatih ili manje poznatih autora. Ti filmovi su najčešće na zavidnom ili solidnom kreativnom nivou, tako da i ti festivali, sa dobro profilisanim pratećim programima, imaju dobro mesto u porodici filmskih festival A kategorije. San Sebastijan, pored svoje internacionalne dimenzije oličene u filmovima u glavnom programu, daje odličan uvid u novu produkciju čitave Latinske Amerike. Karlove Vari imaju dva takmičarska programa: glavni, koji je globalnog karaktera i program „East of the West”

(Istočno od Zapada) koji na reprezentativan način akcentuje nove filmove i trendove u kinematografijama Istočne Evrope. Često, filmovi u tom programu, koje ocenjuje poseban žiri, znaju da budu bolji i značajniji od onih u glavnom, internacionalnom programu.

Još veća razlika između prikazanih i premijernih filmova uočljiva je na nekim drugim festivalima koji nominalno imaju A kategoriju ali imaju mali broj premijernih filmova. Ti festivali uspevaju da zadovolje pravila FIAPF-a, pravila koja se odnose samo na glavni program filmova u konkurenciji, dok na ostalim programima imaju filmove koji su već prikazani u nekom od programa Kana, Venecije ili Berlina. Tako, festival u Talinu od 540 prikazanih filmova ima tek 26 WP i 30 IP a Moskva od 280, ima 32 WP i 14 IP. Najdrastičnija disproporcija je, prema podacima iz 2019., bila u Goi – od 197 prikazanih filmova, tek 2 su bila svetske a 1 internacionalne premijere. Drugim rečima, neki festivali A kategorije, kao što su oni u Goi, Kairu, Mar del Plati ili Šangaju to su, manje-više samo na papiru, dakle formalno. Kvalitet filmova koje ti festivali imaju u takmičarskoj konkurenciji, po pravilu je nizak ili na nivou osrednjosti. To nije zbog toga što programeri tih festivala ne umeju da prepoznaju kvalitetne ili sinematički zanimljive filmove, već rezultat činjenice da u svetskoj produkciji, u jednoj produkcionoj godini, nema dovoljno filmova visokog kvaliteta kako bi zadovoljili potrebe tolikog broja premijernih festivala. Na svim programima Kana, Venecije i Berlina bude prikazano u jednoj godini oko 250 premijernih igranih filmova. Hendikep s kojim se sve vreme suočavaju programeri ostalih premijernih A festivala je i to što producenti i reditelji koji imaju završen film za koji smatraju da poseduje kvalitet, pre svega konkurišu za programe Kana, Venecije ili Berlina. Tek ako ne uspeju da budu programirani na neki od programa „velike trojke”, film su spremni da daju nekom od ostalih festivala. To su pravila igre i toga su sveni svi, i programeri i producenti i novinari i publika.

**Kanski festival** je iz više razloga vodeći filmski festival. Kako za filmske poslovne ljude i sineaste, tako i za novinare i publiku. Doduše, u Kanu publike u klasičnom smislu reči nema, ali sve ono što se događa na festivalu dobija veliki publicitet i posredstvom medija, kao prvorazredna informacija, dolazi do široke publike. Počeci sva tri vodeća i najznačajnija festivala, dakle, i Kana i Venecije i Berlina, imaju politički kontekst. Kan, ipak, u manjoj meri. Venecija je nastala kao propaganda fašističkog režima krajem 30-tih godina 20. veka a Berlin, 50-tih godina, kao kulturološko oružje Zapada u hladnom ratu sa komunističkim zemljama Istočne Evrope.

Ideja o osnivanju kanskog festivala proistekla je kao reakcija francuskih sineasta na politikantsku odluku žirija venecijanskog festivala 1937. godine. Gost festivala te godine bio je Jozef Gebels, šef propagande nacističke Nemačke a žiri je, njemu u čast, glavnu nagradu Zlatni lav dodelio nemačkom filmu „Car iz Kalifornije” (Der Kaiser von Kalifornien) reditelja Luisa Trenkera (Luis Trenker) iako je superioran film u glavnom programu bio film Žana Renoara (Jean Renoir) „Velika iluzija” (La Grande Illusion), sada već klasično delo francuskog i svetskog filma. Pošto je žiri svoju odluku obrazložio time da Renoarov film ima prenaplašenu pacifističku poruku, francuska delegacija je napustila festival. Po povratku u Pariz, francuski filmski profesionalci, podržani od strane domaće kulturne javnosti, odlučili su da osnuju filmski festival u Francuskoj. U junu 1939. najavljeno je da će prvi Međunarodni filmski festival biti održan u Kanu od 1. do 20. septembra i da će na njemu svoje najnovije filmove predstaviti zemlje koje se protive narastajućem nemačkom nacizmu i italijanskom fašizmu. U Kan su, pored ostalih, stigli i filmovi „Čarobnjak iz Oza” (The Wizard of Oz) Viktora Fleminga, „Pacifik ekspres” (Union Pacific) Sesila B. De Mila, „Zlatni dečak” (Golden Boy) Rubena Mamulijana, „Zbogom gospodine Čips” (Goodbye Mr. Chips) Sema Vuda kao i velike zvezde tog vremena Gari Kuper, Daglas Ferbanks, Šarl Boaje a zabeleženo je da je vozom u kansku železničku stanicu, simbolično, stigao otac kinematografije Luj Limjer, koji je trebalo da bude počasni predsednik žirija. Na dan otvaranja festivala, 1. septembra, Hitlerove trupe ušle su u Poljsku. Počeo je Drugi svetski rat i festival nije održan.

Festival je obnovljen po završetku Drugog svetskog rata, 1946. godine. Tada još nije bila ustanovljena Zlatna palma kao glavna festivalska nagrada a žiri kojem je predsedavao Žorž Isman (Georges Isman), predsednik neodržanog festivala iz 1939. godine, zbog velikog broja kvalitetnih filmova snimljenih tokom i po završetku rata, dodelio je čak 11 Velikih nagrada (Grand Prix). Među nagrađenim bili su i neki od danas klasika svetskog filma: „Rim, otvoren grad” (Roma, cita operta) Roberta Roselinija, „Kratak susret” (Brief Encounter) Dejvida Lina, „Izgubljeni izlet” (The Lost Week-end) Bilija Vajdlera, „Bitka za prugu” (La Bataille du rail) Rene Klemana.<sup>40</sup>

Pozicija, ugled i značaj koji Kan danas ima rezultat su permanentnog izgrađivanja

---

<sup>40</sup> Podaci o počecima kanskog festivala korišćeni su prema - Miroљub Vučković: „Dosije kanskog festivala”, *Filmograf*, godina XIII, br. 41, 1988, Beograd, Udruženje filmskih umetnika Srbije kao i <http://www.cannes.com/en/festival-de-cannes/history> i fusnota 21.

i unapređenja programa i niza ostalih festivalskih sadržaja. Sve to je finansijski i politički podržala francuska država, država duge kulturne i umetničke tradicije i država koja je ponosna na to što je kinematografija rođena upravo u Francuskoj. Pored toga, to je zemlja koja dobro organizovanim kinematografskim sistemom podržava domaći film pa je sa tog stanovišta logično što permanentno podržava i festival koji ima veliki prestiž u svetu.

Kanski programi, filmovi velikih autora, glamur, nove ideje, buntovni svet mladih sineasta – iz godine u godinu, od osnivanja do danas – sve to čini Kan bogatom paletom koja oslikava i kroz koju se prelama ne samo kreativni potencijal svetskog filma, već i neki značajni trenuci u kinematografskom, kulturnom pa i u političkom životu čitavog sveta. To je uvek unosilo novu dinamiku kada je u pitanju komponovanje programa i ostalih festivalskih sadržaja a ta dinamika podrazumevala je i kreativne promene. Posle prvih 15 godina, tokom kojih je postojao samo jedan oficijelni festivalski program za dugometražne i jedan za kratkometražne filmove i kada su u onom prvom dominirali filmovi etabliranih autora, pojavila se potreba za nečim što bi obogatilo festivalsku ponudu. Na predlog poznatog francuskog filmskog kritičara i istoričara Žorža Sadula (Georges Sadoul) 1961. godine osnovan je program Međunarodna nedelja kritike (Semaine de la Critique), program koji je deo festivala ali je nezavisan jer ga organizuje i programira Udruženje filmskih kritičara Francuske. Mnogi kasnije poznati autori prikazali su svoje debitantske filmove u okviru tog programa. Nekoliko godina kasnije, neki od vodećih francuskih kritičara i autora Francuskog novog talasa bili su inicijatori uvođenja još jednog paralelnog kanskog programa, programa koji je umnogome promenio programsku sliku festivala. Naime, burne 1968. godine, u jeku studentskih nemira, generalnog štrajka i demonstracija u Francuskoj, posebno u Parizu, kanski festival je posle devet dana prekinut 19. maja u podne. Prekid je usledio posle velikog pritiska domaćih sineasta leve orijentacije, posebno Fransa Trifoja i Žana Lika Godara. Zabeleženo je da je dan pre toga, u sali „Žan Kokto” Godar govorio protiv kontrole koju sprovode „buržoaski producenti”. Kao rezultat nezadovoljstva znatnog broja mladih francuskih autora, već naredne godine Udruženje francuskih reditelja (French Directors Guild) osnovalo je u okviru kanskog festivala paralelni program Petnaest dana autora (Quinzaine des Réalistes). Ubrzo je taj program, kvalitetom filmova i prezentovanjem novih trendova u svetskom filmu, počeo ozbiljno da konkuriše glavnom kanskom programu. Posebno u periodu 1969-1993. kada je Quinzaine vodio i

programirao Pjer Anri Delo (Pierre-Henri Deleau). Otuda, kada je na čelo festivala 1978. godine došao Žil Žakob (Gilles Jacob), prva stvar koju je uradio kako bi pojačao glavni program i parirao programu Petnaest dana autora, bilo je ustanovljavanje još jednog zvaničnog a u prvo vreme netakmičarskog programa, programa Izvestan pogled (Un Certain Regard).

Ta zdrava konkurencija između oficijelnog programa i, s druge strane, Quinzaine i Nedelje kritike, unela je u festivalski život novu dinamiku i mogućnost da se na jednom mestu, pod kapom kanskog festivala, svake godine prikaže širok raspon filmova od onih poznatih reditelja i velikih produkcija, preko znanih autora malih kinematografija do filmova mladih reditelja. Ovi potonji unosili su novu kreativnu energiju a sam festival je voleo da on bude taj koji otkriva nove talente. Žakob je govorio da „velika imena i medijska pažnja koju privlače, pomaže art-house filmovima” .... „Trebaju nam zvezde kako bi pomogle filmovima iz malih kinematografija”.<sup>41</sup>

Programska shema koju je Žil Žakob postavio i razvijao sve do svog povlačenja 2000. godine, zadržala se do danas. Ona je dograđivana tokom tog perioda novim pod-programima i uvođenjem novih nagrada. Osnovan je 1998. godine program Cinéfondation, koji, u konkurenciji za nagrade koje dodeljuje posebno oformljen žiri, ima filmove studenata filmskih škola širom sveta. Ustanovljena je 1978. godine nagrada Zlatna kamera (Camera d'Or) za najbolji debitantski film prikazan u svim festivalskim programima, uključujući i Nedelju kritike i 15 dana autora. Žakob je postavio festivalske standarde koji su bili od globalnog značaja za podizanje ugleda filmskih festivala, ali ne samo na filmsko-kulturološkom planu već i na opštedruštvenom i političkom. Kada se Žil Žakob povukao, posle 22 godine na čelu festivala, na pitanje šta je najznačajnije što je uradio, rekao je: „Pre svega to što sam održao nezavisnost festivala. Profesionalnu, finansijsku i političku nezavisnost. Sa puno teškoća, malo po malo.”<sup>42</sup>

Paralelno s festivalskim programom, razvijao se i jačao filmski Market (Marche du Film). Nova festivalska palata proširena je 2000. godine zgradom nazvanom Rivijera koja je namenjena štandovima na kojima producenti, distributeri, sales kompanije predstavljaju i ugovaraju filmove. Najznačajniji iskorak koji je na globalnom planu zaokružio aktivnost Marketa, s jedne, i programske sadržaje s druge strane, bilo je

---

<sup>41</sup> Citat prema: *Man on the Red Carpet*, New York Times, A version of this article appears in print on May 22, 2014, Section C, Page 3 of the New York edition.

<sup>42</sup> Ibid.

ustanovljavanje Internacionalnog sela (Village International). Iznad kanske plaže, od festivalske Palate (Palais) prema Kroazeti, postavljeni su paviljoni zemalja iz skoro čitavog sveta na kojima se predstavljaju aktuelni fimovi tih nacionalnih kinematogtafija. U paviljone su dobrodošli svi akreditovani: sineasti, poslovni ljudi, novinari. Tu, u komunikaciji sa kolegama iz različitih kinematografskih sredina, malih i velikih, zaista osećate u kojoj meri je film globalni fenomen i koliko filmski ljudi iz čitavog sveta čine jednu veliku sretnu porodicu. Kan je uspeo u tome.

Jugoslovenski, odnosno srpski filmovi rano su počeli da se pojavljuju u kanskom programu. Već na trećem festivalu, 1949. godine <sup>43</sup> u zvaničnom programu prikazan je dugometražni igrani film France Štiglica „Na svojoj zemlji” i kratkometražni „Jugoslovenski narodni plesovi” Rudolfa Sremeca. Tokom 50-tih godina jugoslovenski filmovi bili su gotovo redovno u kankom programu. Pored ostalih, u tom period prikazani su „Nevjera” Vladimira Pogačića (1953). „Hanka” Slavka Vorkapića (1955), kratki film „Let nad močvarom”, Aleksandra Petrovića (1957). Te 1957. godine, za film „Dolina mira” France Štiglica, Džon Kicmiler (John Kitzmiller) dobio je nagradu za najbolju mušku ulogu. 1959. godine Veljko Bulajić prikazao je „Vlak bez voznog reda” a Puriša Đorđević kratki film „Deca sa granice”. Naredne godine u zvaničnom programu Kana je opet France Štiglic sa filmom „Deveti krug” a 1962. Aleksandar Petrović je prvi put u programu sa igranim filmom „Dvoje”. Naredne, 1963. usledila je i prva kanska nagrada za kratkometražni film (Le Prix Special du Jury) filmu Zvonimira Berkovića „Moj stan”.

Od sredine 60-tih, Kan počinje da prepoznaje filmove jugoslovenskih reditelja nove generacije od kojih će mnogi kasnije ući u red vodećih evropskih autora. 1966. godine u Nedelji kritike prikazan je film „Čovek nije tica” Dušana Makavejeva a naredna, 1967. biće jedna od najznačajnijih godina za prezentaciju jugoslovenskog filma u Kanu: Grand Prix Special filmu „Skupljači perja” Aleksandra Petrovića, Prix Special du Jury za kratki film „Jedan plus jedan jeste tri” Branka Ranitovića i Zdenka Gašparovića a u programu Nedelja kritike prikazani su „Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT” Dušana Makavejeva i „Rondo” Zvonimira Berkovića.

1969. Aleksandar Petrović je ponovo u glavnom programu sa filmom „Biće skoro propast sveta”. Narednih godina, filmovi jugoslovenskih reditelja bili su najčešće prikazani u tada tek osnovanom programu Petnaest dana autora: 1970. „Lisice” Krste

---

<sup>43</sup> 1948. godine festival nije održan zbog organizacionih teškoća.



Papića, 1971. „WR misterije organizma” Dušana Makavejeva, 1972. „Homo Augens” Ante Zaninovića, 1973. „Društvena igra” Srđana Karanovića i set kratkih filmova Gilića, Golubovića, Žilnika i Jovanovića, 1974. godine „Let mrtve ptice” Živojina Pavlovića, 1975. „Strah” Matjaža Klopčiča a 1976. u tom, sve značajnijem kanskom programu, prikazani su „Seljčka buna” Vatroslava Mimice i „Četiri dana do smrti” Miroslava Jokića. Posle duže pauze, filmovi jugoslovenskih autora ponovo su u glavnom programu 1977. godine: Vlatko Gilić sa filmom „Kičma” i Aleksandar Petrović sa filmom „Grupni portret s damom” ali u nemačkoj produkciji.

Od 1978. godine u Kanu su dominantno prisutni reditelji tzv. „praške škole”. Te godine u zvaničnom programu je Rajko Grlić sa „Bravo, maestro” a u Nedelji kritike Srđan Karanović sa „Mirisom poljskog cveća” i Goran Marković sa filmom „Specijalno vaspitanja”, naredne 1979. u zvaničnom programu je Lordan Zafranović sa „Okupacijom u 26. slika” a 1980. , takođe u zvaničnom programu, Goran Paskaljević sa filmom „Poseban tretman” za koji je Milena Dravić dobila nagradu za sporednu ulogu.

1981. godine, tri filma u zvaničnoj selekciji: u konkurenciji kratkih filmova „Maskirani razbojnik” Petra Lalovića a u Izvesnom pogledu „Ko to tamo peva” Slobodana Šijana i „Samo jednom se ljubi” Rajka Grlića. U Izvesnom pogledu je naredne, 1982. Živojin Pavlović sa „Doviđenja u sledećem ratu”, a 1983. Srđan Karanović sa filmom „Nešto između”.

Možda najznačajnija godina za jugoslovenski film bila je 1985. jer je prvi put jedan film te kinematografije osvojio Zlatnu palmu. Posle uspešnog debija na venecijanskom festivalu 1981. sa „Sjećas li se Doli Bel”, Emir Kusturica je osvojio glavnu kansku nagradu za „Oca na službenom putu”. Narednih desetak godina filmovi Emira Kusturice osvajali su najprestižnije nagrade u Kanu – „Dom za vešanje” (1989), nagrada za režiju, „Underground” (1995), ponovo Zlatna palma, pa u Berlinu 1993. Srebrni medved za „Arizona Dream” i u Veneciji 1998. Srebrni lav za najbolju režiju za film „Crna mačka, beli mačor”.

Posle rata i raspada zemlje, srpski filmovi nisu imali značajne predstavnike u Kanu. Jedini iskorak bila je 2015. godine koprodukcija (sa Hrvatskom i Slovenijom) filma „Zvizdan” Dalibora Matanića. Film je prikazan u oficijelnom program Izvestan pogled i dobio je Nagradu žirija.

**Venecijanski festival** je najstariji filmski festival ali će ga uvek pratiti senka da je prvih godina, od osnivanja 1932 godine pa do pada Italije u Drugom svetskom ratu,

bio izrazito politizovan, odnosno u rukama propagandnog aparata fašističkog režima, pa je u tom periodu, i kada je reč o programiranju i nagradama, veoma često filmski motiv bio u senci političke indoktrinacije.<sup>44</sup> To je bilo nagovešteno već na samom otvaranju prvog festivala, 6. avgusta 1932. godine kada je grof Đuzepe Volpi di Misurata, osnivač festivala, inače biznismen i ministar finansija, u pozdravnom govoru, na terasi hotela Excelsior, rekao da je osnivanje festivala podržao lično Musolini. Kada je 1934. festival postao takmičarski, nagrade su dobile nazive Copa (pehar) Musolini, Copa Volpi. Filmovi koji su veličali nacizam i fašizam bili su redovno na programu festivala i, naravno, dobijali nagrade: „Trijumf volje” (Triumph des Wilens) 1935. godine i „Olimpijada” (Olympia), 1938. Leni Rifenštal (Leni Riefenstahl), „Beli eskadron (Lo squadron bianco) Augusta Đenine (Augusto Genina) o Musolinijevom ratu u Libiji ili „Sciprion Afrikanac (Scipione l’Africano) Karmina Galonea (Carmine Gallone) koji je veličao fašistička osvajanja u Africi i td. 1939. godine otvaranju festivala prisustvovao je ministar propagande Hitlerovog Rajha, dr Gebels, koji je, prema brojnim svedočenjima, uticao na dodelu nagrada. Najzad, 1940. godine Mostra menja ime. Od prvobitnog imena „Međunarodna izložba umetnosti filma” postaje „Italijansko-nemačka filmska manifestacija” (Manifestazione Cinematografica Italo-Germanica) a glavnu nagradu je dobio propagandni anti-poljski film „Dolazeći kući” (Heimkehr) nemačkog reditelja Gustava Ucickja (Gustav Ucicky), U tom nakaradnom izdanju festival je trajao do 1942. godine.

Venecijanski festival obnovljen je po završetku rata, već 1946. godine, razume se, u prilično konfuznim organizaciono-programskim okvirima, da bi naredne, 1947. zablistao u pravom sjaju. Tada je ustanovljen selektorski tim, precizirani su festivalski programi, oformljen je međunarodni žiri i definisane nagrade. Prvi put, glavna nagrada zove se Zlatni lav a projekcije su te godine održane na velepnom trgu Setog Marka. Od naredne godine, festival se vraća na Lido, u Palazzo del Cinema koja je izgrađena u Musolinijevo vreme, 1937. godine.

Festival u Veneciji ima burnu istoriju, time i burne i brojne promene u organizaciji i programskoj orijentaciji. Na to su uticali različiti faktori: obnova zemlje u godinama posle rata, kasnije česte promene u političkom i kulturnom životu zemlje,

---

<sup>44</sup> Podaci prema: „Dosije venecijanskog festivala”, *Filmograf*, godina XIII-XIV, br. 42, , 1988., Beograd, Udruženje filmskih umetnika Srbije, str. 33. i dokumentacije venecijanskog festivala: <https://www.labiennale.org/en/history-venice-film-festival> i fusnota 21.

mentalitet Italijana ali, pre svega, činjenica da je Mostra (smotra), od osnivanja pa do danas deo velikog i komplikovanog organizma koji se zove La Biennale di Venezia. Naime, još davne 1893. u Veneciji je osnovan venecijanski Bienale, najstarija svetska izložba umetnosti koja tokom godine predstavi reprezentativne radove iz oblasti likovnih umetnosti, arhitekture, muzike, pozorišta, igre i istorijskih arhiva. Pod nazivom Međunarodna Izložba umetnosti filma (Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica) film je 1932. godine postao deo te velike artistske porodice. To je značilo da festival, s jedne strane, ima iza sebe jednu moćnu organizaciju koja ima finansijsku i političku podršku države a, s druge, da u dobroj meri mora svoje aktivnosti da usaglašava sa mišljenjem i politikom vodećih ljudi Bienala. U pojedinim periodima Mostra je bila pod direktnim uticajem rukovodstva Bienala a u nekim je imala znatnu autonomiju, što je zavisilo od sticaja političkih okolnosti, kulturne politike i od toga ko je bio direktor festivala. U tom smislu, indikativna je bila vruća 1968, godina studentskih nemira u Evropi. U maju te godine prekinut je kanski festival a 24. avgusta, dan uoči početka 29. venecijanskog festivala, zbog protesta filmskih radnika, policija je opkolila Palazzo del Cinema. „Sineasti treže izmene i zahtevaju da se film istragne iz ruku privatnog kapitala kome je stalo samo do profita. Filmski radnici žele film kao deo kulture i kao sredstvo saznavanja. U jednom proglasu je pisalo: Hoćemo da okupiramo Mostru da bismo mi, sineasti, koji želimo dobro i filmu i Mostri, rukovodili njome.”<sup>45</sup> Dakle, slično onome što su Trifo i Godar tražili kada su u maju prekinuli festival u Kanu. Kako bilo, posle razgovora sa rediteljima, levičarima, Đilom Pontekorvom (Gillo Pontecorvo) i Pjerom Paolom Pazolinijem (Pier Paolo Pasolini), direktor festivala Luiđi Kjarini (Luigi Chiarini) pomera otvranje Mostre za dva dana. Posle te burne 1968. festival se narednih godina održavao bez dodeljivanja nagrada.

Sve promene – programske, organizacione i političke, i sve oscilacije, uspone i padove festivala, moguće je pratiti i analizirati uvidom u poteze i aktivnosti brojnih direktora festivala. U većini slučajeva, oni su bili iz redova filmskih reditelja i scenarista, u novijoj istoriji festivala i filmskih kritičara i producenata. Pošto su prvih desetak godina posle obnavljanja festivala direktori bili ili političari ili poslovni ljudi, 1963. godine za direktora je postavljen teoretičar filma i reditelj Luiđi Kjarini (Luigi Chiarini) a potom su značajne pomake u koncepciji festivala i programiranju napravili reditelji Karlo Licani (Carlo Lizzani), 1979–1983, Đan Luiđi Rondi (Gian Luigi Rondi)

---

<sup>45</sup> „Dosije Venecijanskog festivala”, *Filmograf*, br. 42, jesen-zima 1988-1989, str.34.

1983–1987 i Đilo Pontecorvo (Gillo Pontecorvo) 1992–1996. U novijoj istoriji festival su uspešno vodili filmski kritičari i profesionalni programeri festivala: Guljelmo Biragi (Guglielmo Biraghi), 1978–1992, Moritz de Hadeln (Moritz de Hadeln) 2002–2004, Marko Miler (Marco Muller) 2004–2011. i u dva navrata sadašnji direktor, filmski kritičar Alberto Barbera (Alberto Barbera) 1999–2002. i 2011. do danas.

Svaka nova garnitura rukovodećih ljudi Mostre, pre svih direktora ili umetničkog direktora, unosila je promene ili dopune u programsku strukturu festivala, promene koje su, većinom unapređivale program i prateće sadržaje, prilagođavala ih novim tendencijama u svetskoj kinematografiji i time unosile dinamiku i novu energiju u Mostru koja je uvek nekako bila opterećena bremenom višedecenijske tradicije. Sem glavnog programa, festival je iz perioda u period menjao ili uvodio nove prateće programske celine. Deo oficijelnog programa van konkurencije za nagrade često je menjao ime a od dolaska Alberta Barbere nazvan je Horizonti. 1984. godine Sindikat italijanskih filmskih kritičara ustanovio je Internacionalnu nedelju kritike, kao nezavistan festivalski program a 2004. kritičar i festivalski programer Đorđo Goseti (Giorgio Gosetti) ustanovio je još jedan nezavistan program – Dani autora (Giornate degli Autori). Praktično, programska shema Venecije vremenom je postala ista kao ona u Kanu. Glavni program, u konkurenciji za nagrade na oba festivala počiva na istim principima, deo oficijelnog programa van zvanične konkurencije ali sa posebnim žirijem, u Kanu je Izvestan pogled a u Veneciji Horizonti, Nedelje kritike na oba festivala imaju istovetno ime i u selekciji imaju samo debitantske filmove, najzad, kanski program 15 dana autora u Veneciji je skoro istovetan – Dani autora.

Dok je u formiranju programskih celina u dobroj meri sa zakašnjenjem kopirala kanska rešenja, Venecija je u drugoj deceniji 21. veka napravila dva programska iskoraka koja su iznenadila i Kan i Berlin. Mostra je, osećajući puls novog digitalnog vremena i novih tehnologija, prva u program pustila filmove Netflix-a, striming platforme koja, najčešće, svoje produkcije emituje direktno preko mreža (online) preskaćući tradicionalni redoslad eksploatacije filma: bioskopi, DVD, TV pa tek onda platforme. Jedan od tih filmova je 2018. godine dobio i Zlatnog lava. Druga programska inovacija bila je uvođenje programa sa sadržajima virtuelne realnosti (VR) i to kao takmičarski program, sa posebnim žirijem i Zlatnim lavom, kao vrhunskom nagradom u toj kategoriji.

Uprkos svim problemima i torbulencijama, Mostra je uspevala i posle perioda

kriza, da povrati ugled i renome jednog od tri najznačajnija festivala. Programski, festival je u svim fazama uspevaio da privuče vodeće sveteske reditelje, producente, glumce kao i filmove velikih američkih studija iako Venecija, po definiciji, nema Market. Po definiciji, jer je većina direktora festivala ali i direktora direkcije Bijenala uvek insistirala na filmu kao umetničkom arefaktu, što uostalom stoji i u imenu festivala – Međunarodni festival filmske umetnosti (Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica..). Najzad, možda i najvažnije: festival koji neguje film kao umetničku formu, uklapa se u kompletnu sliku Bijenala kao palate različitih umetničkih vrsta i na takvom festivalu neprimereno je da postoji Market, dakle, filmski sajam na kojem se film kupuje i prodaje kao roba. Doduše, neki direktori Mostre, poput Feliće Laudadija (Felice Laudadio) 1996–1999. kao i aktuelni direktor Barbera, pokušali su da ustanove Market ali, posle nekoliko pokusnih pokušaja, ispostavilo se da to niti je dobro, nite je realno. Poslovni deo festivala ostao je samo na malim, simboličnim sastancima producenata i nekolikim koprodukcionim forumima koji se održavaju u hotelu Excelsior. Naime, kalendarski gledano, tri velika i tradicionalno jaka sajma filma - berlinski EFM Market u februaru, kanski Marche du Film u maju i American Film Market, AFM u oktobru, više su nego dovoljni za globalne filmske poslove.

Filmovi jugoslovenskih autora gotovo redovno su bili na programu Mostre. Izostale su vrhunske nagrade kao u Kanu sa filmovima Kusturice ili Saše Petrovića, ali selektori Mostre redovno su pratili jugoslovensku produkciju i birali najosobenije filmove iz tekuće proizvodne godine. Tome je pogodovalo to što su jugoslovenski producenti filmove završavali tako da budu spremni za premijeru na pulskom festivalu (u julu mesecu) tako da su selektori Venecije na jugoslovenskom nacionalnom festivalu mogli da odgledaju čitavu aktuelnu a premijernu produkciju i da odabrani film ili filmove prikažu na Mostri u septembru.

Zabeleženo je da je prvi jugoslovenski film koji je ikada dobio nagradu na nekom međunarodnom festivalu bio kratki dokumentarni film slovenačkog reditelja France Štiglica „Mladina gradi” koji je 1947. u Veneciji dobio Bronzanog lava. Prvi igrani film programiran je već 1949. – „Sofka” Radoša Novakovića. Narednih godina u Veneciji su, pored ostalih, bili filmovi Bojana Stupice, Branka Bauera, Veljka Bulajića a 1967. godine za film Puriše Đorđevića „Jutro” Ljubiša Samardžić je dobio Copa Volpi za najbolju mušku ulogu. Od 1969. do 1972. godine jugoslovenska kinematografija imala je svake godine film u glavnom programu Mostre, filmove Vatroslava Mimice („Događaj”),

Živojina Pavlovića („Zaseda”), Miše Radivojevića („Bube u glavi”), Bate Čengića („Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji” i „Slike iz života udarnika”), Aleksandra Petrovića („Maestro i Margarita”). Godina 1979. 1980. i 1981. prikazani su filmovi reditelja tzv. „praške škole” Gorana Paskaljevića („Zemaljski dani teku”), Srđana Karanovića (Petrijin venac”) i Lordana Zafranovića („Pad Italije”). Te 1981. godine usledio je do tada najveći uspeh jugoslovenskog filma u Veneciji, bar kada su nagrade u pitanju: Emir Kusturica dobio je novoustanovljenu nagradu Srebrnog lava za najbolji prvi ili drugi film autora za film „Sjećaš li se Dolly Bell”. Još jedna nagrada usledila je 1985. kada je za film Bore Draškovića „Život je lep” Sonja Savić dobila ex aequo specijalnu nagradu za glavnu ulogu. Posle rata i raspada Jugoslavije, srpski autori bili su tek sporadično na programu Mostre i to samo filmovi Gorana Paskaljevića („Tango Argentino” i „Bure baruta”) i Emir Kusturica koji je 1998. dobio još jednu venecijalknu nagradu, Srebrnog lava za najbolju režiju filma „Crna mačka, beli mačor”).<sup>46</sup>

**Berlinski festival** osnovan je 1951. godine. Nemačka je bila podeljena na Zapadnu i Istočnu a Berlin, kao ostrvo, usred Istočne Nemačke, podeljen je na sektore zemalja pobednica u Drugom svetskom ratu. Još uvek nisu postojale tenzije koje će ubrzo, zaoštavanjem odnosa između Sjedinjenih država i Sovjetskog saveza, dovesti do početka Hladnog rata ali osećalo se da između zapadnog i istočnog dela grada postoji narastajući antagonizam.

U takvoj atmosferi, Oskar Martaj (Oscar Martay), oficir za film i informacije američke vojske stacionarene u Berlinu došao je na ideju da osnuje međunarodni filmski festival i da za to angažuje dr Alfreda Bauera (Alfred Bauer), istoričara filma i u tom trenutku pravnog savetnika filmske sekcije britanske vojske u Berlinu. dr Bauer je bio prvi direktor festivala, ostao je na toj funkciji do 1977. godine a kasnije, posle njegove smrti 1986., jedna od festivalskih nagrada ponela je njegovo ime. Do malog skandala došlo je 2020. godine kada je nemački dnevnik Die Zeit došao do saznanja da je Bauer imao značajnu ulogu u nacističkom režimu. Festival je odmah sproveo istragu zamolivši Lajbnicov Institut za savremenu istoriju da istraži slučaj. Institut je septembra 2020. potvrdio da je dr Bauer bio savetnik u Gebelsovoj službi propagande i da je po završetku rata uspešno skrivao svoju nacističku prošlost. Berlinale je odmah preimenovalo nagradu koja se nota bene dodeljuje „za film koji otvara nove perspektive

---

<sup>46</sup> Ibid, str. 30-34.

u filmskoj umetnosti”.<sup>47</sup>

Prve godine žiri festivala činili su samo Nemci a nagrade su dodeljivane po vrstama i žanrovima filma. Ta čudna praksa promenjena je naredne godine kada su se Zlatni, Srebrni i Bronzani medvedi dodeljivali u dve kategorije: za igrani celovečernji i za kratkometražni film a od 1956. festival ima međunarodni žiri.

Dalja politizacija usledila je nakon što je na inicijativu vlade Sovjetskog Saveza 1961. podignut Berlinski zid.. Niz godina na festivalu nije učestvovao ni jedan sovjetski film a predsednici žirija su najčešće bili samo sineasti iz Sjedinjenih država, Britanije i Francuske. Promene će uslediti deset godina kasnije kada je festival počeo da se otvara prema Istoku Evrope i kada su programirani filmovi iz Čehoslovačke, Poljske, Mađarske, malo kasnije i Sovjetskog saveza a festival će programski biti značajno unapređen kada je 1971. ustanovljen program Forum mladog filma koji će dugo voditi istoričari filma Urlih i Erika Gregor (Urlich i Erika Gregor). Taj period izbalansirane programske politike poremetila je 1979. godine još jedna kriza. Zbog prikazivanja američkog filma „Lovac na jelene” (Deer Hunter) Majkla Ćimina (Michael Cimino) festival su demonstrativno napustile sovjetska i sa njom, solidarno, sve ostale delegacije iz socijalističkih zemalja Varšavskog pakta. Novi direktor festivala (od 1978. godine), filmski kritičar dr Wolf Donner bio je zbog toga u problemu jer, kao posledica tog incidenta, nije mogao da dobije nove filmove iz zemalja Istočnog bloka. Ipak, uspeo je da obogati program nekim novim idejama, pomerio je termin festivala sa juna na februar ali festival je i dalje bio u krizi pa je Donner posle tri godine prepustio vođenje festivala Miricu de Hadelnu (Moritz de Hadeln), do tada direktoru festivala u Lokarnu.

De Hadeln je jasnije isprofilisao programske segmente, postavio je direktore pojedinih sektora i pod- programa, sa direktorkom Marketa Beki Probst ojačao je taj segment festivala, prvi je uveo kompjutersku tehnologiju u proces pripreme festivala, najzad, uspeo je za relativno kratko vreme da ponovo vrati u program filmove iz socijalističkih zemalja. Berlinale je zbog geopolitičkog položaja grada uvek bio politizovan ali u prvim dvema decinijama, ne krivicom samog festivala, ta politizacija bila je posledica političko-ideoloških antagonizama i, posledično, kulturoloških razlika

---

<sup>47</sup> Podaci iz istorijata Berlinale korišćeni prema - Miroljub Vučković: *Dosije berlinskog festivala*, Filmograf, br. 39–40, proleće 1988, str. 49–51. i iz ostalih dokumenata. Vidi i fusnotu 21. i <https://www.berlinale.de/de/archiv-auswahl/archiv.html>

između Istoka i Zapada, kapitalizma i sociojalizma. Moric de Hadeln, koji je bio na čelu festivala sve do 2001. godine, uspeo je prethodno politički nametnutu politizaciju da pretvori u, možemo reći, „pozitivnu politizaciju”, dakle da uspostavi programsku ravnotežu između filmova velikih i malih kinematografija, da pomiri ideološke antagonizme koje filmovi velike kreativne energije ukidaju i da, posledično, kreira atmosferu u kojoj festival postaje mesto filmsko – kreativnog debatovanja a ne konfrontacije. U tom period, Berlin je bio mesto gde je Zapad otkrivao nove autore iz socijalističkih zemalja, čak i filmove koji nisu bili po volji vlasti u tim zemljama, ali De Hadeln je mudrom programsko-diplomatskom politikom uspešno izbegavao moguće konfliktne situacije. Ta pozitivna politizacija bila je na delu i kada je Berlinale počelo da upoznaje svet sa prvim filmovima tzv. pete generacije kineskih reditelja, pre svih, Čena Kajgea (Chen Kaige), Džanga Jimoa (Zhang Yimou). U tom periodu, Berlin je programski i organizaciono a i po glamuru i publicitetu prestigao „uvek drugi”, venecijanski festival i bio gotovo na nivou uvek neprikosnovenog Kana.

Početak novog milenijuma, 2000. godine, nadležne nemačke institucije, Federalna vlada Nemačke i grad Berlin, smatrale su da je 20 godina dovoljan period da neko bude na čelu festivala pa su samo iz tog razloga De Hadelnu otkazali saradnju. Za novog direktora imenovali su Ditera Koslika (Dieter Kosslick), filmskog kritičara i direktora različitih nemačkih filmskih fondova i institucija, koji je na toj poziciji bio narednih 20 godina. Koslik nije uspeo da održi prograski nivo festivala; Berlinale je iz godine u godinu na programu imao sve manje relevantnih filmova, posebno iz velikih kinematografija i filmova poznatih reditelja pa je rejting festivala iz godine u godinu opadao. Posledično, velike producentske kuće su u sve većoj meri čuvale filmove znanih autora ili za Kan ili za Veneciju pa je Berlinale, kada je glavni program u pitanju, objektivno, sa druge pao na treću poziciju u nomenklaturi „velike trojke” festivala A kategorije. Međutim, Koslik je uveo niz programskih celina i aktivnosti koje su unele novu dinamiku unutar celine festivala i one su u značajnoj meri kompenzovale pad kvaliteta glavnog programa. Uvođenje novih programskih elemenata značilo je, u podtekstu, zagovaranje teze da festival nije samo glavni program za koji su, pre svih, zainteresovani producenti i novinari već da postoji i publika koja želi da program bude što je moguće više raznovrstan. To proširenje ponude filmova i pratećih sadržaja u direktnoj je vezi s činjenicom da berlinska publika voli film, da su skoro sve projekcije svih programa pune jer Berlinale svake godine ima oko 250.000 posetilaca, što je daleko



više od bilo kog festivala bilo koje kategorije.

Koslik je razvio i unapredio deo festivala namenjenog filmovima za decu. Od početne ideje o programu nazvanom „Film za ljude od šest i više” i kasnije Kinderfilmfest, Koslik je 2007. godine ustanovio dva programa filmova u konkurenciji sa odvojenim žirijima: GenerationKplus (bivši Kinderfilmfest) i Generation14plus, program filmova za omladinu. Uveo je Berlinale Talent Campus, kasnije samo Berlinale Talent – susret 250 konkursom odabranih mladih filmskih radnika širom sveta koji tokom festivala imaju surete i razgovore sa renomiranim sineastama-gostima festivala, svake godine o drugoj temi. Neke od tema bile su: Snimanje emocija, Dizajnirati svoju budućnost, Budimo posvećeni filmu, Na granici da napravimo film. Taj program podržali su Ministarstvo kulture Nemačke i MEDIA Creative Europe program Evropske unije. 2006. godine, u saradnji sa vodećim svetskim Sajmom knjiga u Frankfurtu, ustanovljen je paralelni sadržaj festivala „Books at Berlinale” (Knjige na Berlinalu). Svake godine, od preko 300 prijavljenih knjiga, bira se 12 koje tokom festivala, na pitching sesiji, njihovi izdavači predstavljaju potencijalno zainteresovanim filmskim producentima za mogući otkup prava i ekranizaciju. Značajan programski iskorak usledio je 2015. kada je prvi put na nekom od festival A kategorije osnovan program TV serija nazvan Berlinale Series. Program pripada oficijelnom programu festivala i ima poseban žiri a u konkurenciji je svake godine između 7 i 10 TV serija tako što se u auditorijumu ZOO Palasta prikazuju po 2 epizode iz svake serije. Za razliku od Morica de Hadelna, Diter Koslik je bio šarmantan i duhovit pa je 2007. uveo paralelni program nazvan Kulinarski film. 2019. godine taj program je održan pod motom: Ukus balansa. Koslik je taj moto obrazložio na ovaj način: „Imati osećaj za balans nije samo dobra ideja kada je u pitanju zdrava hrana, već je i dobar recept za održavanje demokratije”.<sup>48</sup> Te godine prikazano je dvanaest dokumentarnih i dva igrana filma čiji je focus bio na odnosu između hrane, kulture i politike. Posle projekcija, u Gropius Mirror restoranu meni su servirali poznati kuvari Angela Hartnet (Angela Hartnett), Kiko Moja (Kiko Moya) i Duk Ngo.

Koslik je, čim je postavljen za direktora, proširio i aktivnosti Marketa (EFM). Osnovan je Berlinale Co-Production Market na kojem svake godine oko 600 producenata, sales agenata, distributera i predstavnika televizija razgovaraju, predstavljaju i ugovaraju nove projekte. Od 2014. taj filmski market proširen je na Co-

---

<sup>48</sup> Citirano prema: <https://www.berlinale.de/en/archive/archivsuche/archivsuche.html>

Pro Series, namenjen pitching i dogovorima za co-produkcije serija. Najzad, u saradnji sa nemačkim Ministarstvom kulture, Ministarstvom inostarnih poslova i Gete institutom, osnovan je World Cinema Fund (Svetski filmski fond) koji ima za cilj da podrži filmsku aktivnost u regionima sa siromašnom filmskom infrastrukturom, sa fokusom na Latinsku Ameriku, Afriku, Bangladeš, Nepal, Mongoliju, Šri Lanku.

Jugoslovenski film prikazan je već na prvom berlinskom festivalu. Bio je to „Čudotvorni mač” Vojislava Nanovića. Narednih 15 godina programirani su uglavnom dokumentarni ili kratki filmovi a tek sporadično igrani – filmovi Kreše Golika „Devojka i hrast” (1955), Radoša Novakovića „Pesma sa Kumbare” (1956), komedija Mila Đukanovića „Muškarci” (1965). Berlinale je 1967. prikazalo film Puriše Đorđevića „San” a od naredne 1968. godine počinje period kada će festival pomno pratiti novu generaciju jugoslovenskih autora, posebno onih koji su pripadali tzv. „crnom talasu”. Te godine „Nevinost bez zaštite” Makavejeva dobija Srebrnog medveda a naredna 1969. biće nauspešnija godina za jugoslovenski film kada je u pitanju berlinski festival. Film „Rani radovi” Želimira Žilnika dobio je Zlatnog medveda a „Presaðivanje osećanja” Dejana Đurkovića Srebrnog medveda u konkurenciji kratkog filma. Žiri Međunarodne kritike FIPRESCI nagradu je dodelio kolektivno čitavoj selekciji mladog jugoslovenskog filma u konkurenciji i izvan nje. Među tim filmovima bili su i „Kad budem mrtav i beo” Živojina Pavlovića, „Jutro” Puriše Đorđevića, „Rondo” Zvonimira Berkovića, „Horoskop” Bore Draškovića. Uspešna je bila i 1971. Kratki film Vlatka Gilića „In continuo” dobio je Srebrnog medveda a celovečernji igrani Živojina Pavlovića „Crveno klasje” nagradu CIDALC (Međunarodni komitet za širenje umetnosti i literature putem filma). 1974. godine vrlo dobro je bio primljen ali je ostao bez nagrade film Krste Papića „Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj” a onda su u dva navrata bili programirani filmovi Gorana Paskaljevića – „Čuvar plaže u zimskom periodu” (1976) koji je dobio specijalno priznanje žirija CIDALC i „Pas koji je voleo vozove” (1978). Osamdesetih godina jugoslovenski filmovi bili su gotovo redovno na programu festivala ali najčešće van glavnog programa. Pored ostalih, prikazani su kratki filmovi „Predstava” Ante Zaninovića (1983), „Krpelj” Petra Lalovića (1986) i celovečernji igrani „Udovica Karolina Žašler” Matjaža Klopčiča (1977), „Ne naginji se van” Bogdana Žižića (1978), „Crveni boogie” Karpa Godine (1984), „Zločinci” Franci Slaka (1988) u glavnom programu i iste godine u programu Panorama film Gorana Markovića „Već viđeno”. Uspešna je bila 1993. godina kada je Kusturica dobio Srebrnog medveda za „Arizonu

dream” a u glavnom programu van konkurencije prikazan je film Makavejeva „Gorila se kupa u podne”. Posle raspada zajedničke države Srbija je prvi i jedini put imala film u glavnom programu kada je „Nebeska udica”, rediteljski film Ljubiše Samardžića 2000. godine bio u konkurenciji za nagrade. Posle toga igrani filmovi srpskih reditelja bili su samo u programima Panorama i Forum. Berlinale je prikazao sve filmove Srđana Golubovića – „Apsolutnih sto”, 2001. i „Klopka”, 2007, u programu Forum a „Krugovi”, 2013. i „Otac”, 2020. u Panorami. U programu Panorama prikazan je 2012. film Srđana Dragojevića „Parada”, a dobre kritike je u programu Panorama Special 2017. godine imao „Rekvijem za gospođu J.”, drugi igrani film Bojana Vuletića. Jedinu nagradu u post ratnom period doneo je kratki igrani, debitantski film Stefana Arsenijevića „(A)Torzija” osvojivši najveću nagdu u toj kategoriji, Zlatnog medveda.

O tome da ova tri festivala zauzimaju gotovo neprikosnoveno vodeću poziciju među festivalima A kategorije govore objektivni argumenti, mišljenja filmskih profesionalaca, brojnih sineasta, producenata i novinara, najzad, publicitet koji ta tri festivala imaju u globalnom informativnom sistemu. O ostalim festivalima A kategorije, kada je reč o njihovom značaju i rejtingu u filmskom svetu, mišljena su podeljena. Iz evropske vizure, posle „velike trojke” dolaze Karlove Vari, San Sebastijan, Lokarno. Iz američke, prema mišljenju većine tamošnjih producenata i novinara, posle Kana, Venecije i Berlina po značaju dolaze Toronto i Sandens, iako oni formalno ne ulaze u A kategoriju festivala.

**Karlove Vari** su osnovane 1946. godine, dakle iste godine kada je pravi život započeo i kanski festival a nekoliko godina pre osnivanja Berlinale. Te prve godine, kao netakmičarski, festival je održan paralelno i u Karlovim Varima i u obližnoj, takođe svetski poznatoj banji, Marianskim Laznima ili Marijenbadu, što je nemački naziv banje u kojoj je 1961. godine snimljen poznati film Alena Renea (Alain Resnais) „Prošle godine u Marijenbadu”. Dve godine nakon osnivanja festival se u potpunosti preselio u Karlove Vari a od 1948. festival postaje medunarodni takmičarski da bi 1956. od FIAPF-a dobio licencu festivala A kategorije. S obzirom da Čehoslovačka i njena kinematografija, tada deluju u okvirima i po pravilima Sovjetskog bloka, odlučeno je da će Karlove Vari alternirati festival u Moskvi, odnosno da će se svaki od njih odvijati bienalno. I tako je bilo od 1959. do 1993. godine. Padom komunizma i raspadom Istočnoig bloka došlo je

do bitnih promena, a jedna od njih je da se festival od 1994. održava svake godine.<sup>49</sup>

Festival je prošao kroz razne faze i krize ali je, posebno u periodu kada ga je kao umetnički direktor vodila kritičarka Eva Zaoralova, uspeo da stekne reputaciju festivala koji dobro programski balansira između ključih kinematografija Istoka i Zapada. Konceptija se zasnivala na respektovanju realne situacije u filmsko-festivalskim odnosima. Naime, Karlove Vari su pravile glavni takmičarski program od premijernih filmova velikih i srednjih produkcija, filmova koji su ostali posle Kana i Berlina, bez opterećenja da među njima moraju da budu filmovi poznatih autora. Međutim, izuzetnu pažnju posvetili su prvom pratećem programu East of the West (Istočno od Zapada) koji je takođe takmičarski, sa posebnim žirijem, i koji često ima bolje i jače filmove od onih u glavnom programu. Niz drugih pratećih programa, izuzetna festivalska atmosfera, veliki broj inostranih i domaćih novinara i brojna publika koja s velikom posvećenošću prati projekcije svih filmova – to je od Karlovih Vari stvorilo reputaciju jednog od značajnijih festivala A kategorije.

**San Sebastijan**, ili na baskijskom Donostia, u srcu Baskije, na severu Španije, osnovan je 1953. Počeo je kao festival filmova na španskom jeziku, potom kao festival filmova u boju da bi 1957. postao takmičarski festival koji je, u osnovi, pratio programsku shemu Kana i Venecije. Sedamdesetih i osamdesetih godina 20. veka festival je uspevao da za glavni program obezbedi premijerne filmove značajnih reditelja tog vremena, tako da je nagrada u San Sebastianu – Zlatna žkoljka, tada imala veliku specifičnu težinu. Ta programska reputacija trajala je i tokom 90-tih kada je festival kao direktor vodio madridski filmski kritičar „El Paisa” Diego Galan. Festival je uvek, pretežno u pratećim programima, posebnu pažnju posvećivao filmovima španskog govornog područja što je bilo krajnje opravdano u godinama kada su sa novim značajnim filmovima dolazili ili već etablirani ili novi autori iz Španije, Argentine, Meksika. Međutim, posle odlaska Galana 2000. godine, kada su vođstvo festivala preuzeli ljudi iz španske filmske industrije, na programu je sve manje bilo premijernih filmova poznatih autora a sve više filmova sumnjivog kvaliteta iz hispano zemalja koji nisu doprinosili reputaciji festivala. I pored toga, danas, za producente koji ne uspeju da programiraju svoj film na festival velike trojke, San Sebastijan je i dalje dobro mesto za prezentaciju filma.

---

<sup>49</sup> Podaci prema: vidi fusnotu 21. i prema <https://www.kviff.com/en/homepage>

**Festival u Lokarnu** jedan je od najstarijih filmskih festivala, osnovan u avgustu 1946, nekoliko meseci pre Kana, projekcijama koje su održane u bašti luksuznog Grand Hotela. Kasnije je festival, između ostalog, postao poznat i po tome što su projekcije filmova u glavnom programu bile održavane pod vedrim nebom, na gradskom trgu Piazza Grande koja, za tu priliku, ima kapacitet od 8.000 gledalaca. Festival je prvih godina lutao u nastojanju da pronađe pravu programsku koncepciju, sve do 1953. godine kada je na čelo festivala došao italijanski filmski kritičar Vinićio Bereta (Vinicio Beretta). On je ustanovio takmičarsku selekciju filmova u glavnom programu, počeo da programira i nove filmove iz Istočne Evrope, posebno iz Sovjetskog saveza i Čehoslovačke, što je naišlo na oštre napade i kritike u švajcarskoj štampi s obzirom na već zahuktali „hladni rat“ između Istoka i Zapada.<sup>50</sup>

Za sve festivale koji su nastali odmah po završetku Drugog svetskog rata i ranih 50-tih godina, dakle kada je novoustanovljeni fenomen zvani „filmski festival“ još uvek bio s jedne strane izazov a, s druge, nepoznanica u smislu određivanja koncepcije i programiranja, osnovni problem bio je kako profilisati sopstveni festival tako da on bude poseban, a istovremeno da ima kvalitetan program na visokom nivou. Pošto su Kan i Venecija a potom i Berlin brzo uspostavili kriterijume i shemu po kojima se festival A kategorije odvija i vrlo dobrim publicitetom privukli veliki broj vodećih producenata i reditelja, na ostalim ranoosnovanim festivalima – Lokarnu, Karlovim Varima, San Sebastijanu, Moskvi – bilo je da definišu svoj specifikum jer je brzo postalo jasno da u jednoj kalendarskoj godini nema dovoljno kvalitetnih filmova koji bi, posle onoga što u program uvrste Kan, Venecija i Berlin, mogli da zadovolje potrebe ostalih festivala A kategorije. Taj problem postao je izrazit kada se krajem 60-tih godina pokazalo da su se Kan, Venecija i Berlin svojim ugledom i rejtingom izdvojili u toj meri da ostali festivali A kategorije to više nisu mogli da prate, odnosno da su, pored premijernih filmova u glavnom programu, morali da pronađu specifičnu boju pratećih programa u kojima najčešće nema premijernih filmova. Tako je San Sebastijan ustanovio jaku hispano liniju, Karlove Vari jaku selekciju filmova iz Istočne Evrope. Zato je Lokarno, na fonu koncepcije koju je ustanovio Bereta, insistirao na filmovima mladih reditelja nastojeći da bude festival koji otkriva nove talente. To su sledili kasnije i ostali umetnički direktori Lokarna. Kritičarka Irene Binjardi (Irene Bignardi), direktorka

---

<sup>50</sup> <https://www.locarnofestival.ch/LFF/home.html> i fusnota 21.

festivala od 2000–2005. govorila je da festival treba doživeti kao „putovanje u otkrivanju”, s tim što je pored otkrivanja novih talenata mislila i na otkrivanje novih, drugačijih svetova, kultura. „Volela bih da se oni koji dođu na festival, u Lokarnu osećaju tako kao da putuju nepoznatim svetovima. Ne na romantičan već na socijalni, politički i human način.”<sup>51</sup>

Ta prilično široka a izazovna koncepcija pružala je mogućnosti umetničkim direktorima festivala da komponuju programe bez uobičajenih ograničenja i uslova, naravno osim onog da u glavnom programu budu premijerni filmovi kako bi održali A kategoriju festivala. Lokarno je u međunarodnim filmskim krugovima posebno dobio na značaju u periodu kada ga je vodio Moric de Hadeln koji je pre toga osnovao i programirao festival dokumentarnog filma u Nionu, u Švajcarskoj. Ma ko da je bio na čelu festivala trudio se da održi osobenost festivala koja se zasnivala na otkrivanju novih talenata i ideja. Značajan broj direktora Lokarna bili su kasnije angažovani za vođenje festivala iz kruga „velike trojke”: Moric de Hadeln je 1980. pozvan u Berlin gde je ostao punih 20 godina; Marko Miler (Marco Muller) je posle Lokarna 2004. angažovan u Veneciji gde je bio umetnički direktor 13 godina a Karlo Šatrijan je od 2019. novi direktor Berlinale. Novi direktor Lokarno festivala, od 2019. je Đoana Nazaro (Gioana Nazzaro) koji je pre toga vodio Nedelju kritike u Veneciji.

**Filmski festival u Moskvi**, još jedan u nizu festivala A kategorije, ima dinamičnu istoriju što je i prirodno s obzirom na burne političke i društvene promene u Sovjetskom savezu i Rusiji sredinom i u drugoj polovini 20. veka. Festival je imao prvo izdanje pre Drugog svetskog rata, već rane 1935. godine, dakle samo tri godine posle Venecije. Zabeleženo je da je žiri tada imao izrazito reprezentativne članove, vodeće reditelje i teoretičare sovjetskog filma – Sergeja Ejzenštajna (Сергей Михайлович Эйзенштейн), Vsevolda Pudovkina (Всеволод Илларионович Пудóвкин) i Aleksandra Dovženka (Алекса́ндр Петро́вич Довже́нко).<sup>52</sup>

Međutim, festival nije imao kontinuitet. Počeo je sa redovnim održavanjem tek 1959. godine i to političkom odlukom, bienalno, smenjujući se svake godine sa festivalom u Karlovim Varima.

---

<sup>51</sup> Citirano prema intervjuu u <https://www.swissinfo.ch/eng/locarno-breaks-new-ground/2835756>, 2002.

<sup>52</sup> Podaci prema – Miriljub Vučković: Dosije moskovskog festivala, Filmograf, br. 43-44, leto 1989.

Prvih godina projekcije filmova u zvaničnom programu odvijale su se u Kongresnom dvorcu u Kremlju i u dvorani hotela „Rosija” a politizacija je diskretno bila prisutna na svim nivoima festivalskog organizma. U duhu socijalističke doktrine ali i nastojanja da se privuče pažnja sveta, organizatori i selektori imali su dvojak zadatak: da privuku što je moguće veći broj predstavnika velikih kinematografija ali da podjednako budu zastupljeni i filmovi iz onih malih, u znaku „kinematografskog internacionalizma”. Takođe se vodilo računa o balansu između zastupljenosti filmova iz zemalja Zapada i Istoka. Jedno vreme taj koncept je uspevao da privuče i neke od značajnih zapadnih producenata i reditelja koji su, uprkos otporu prema sovjetskom komunističkom režimu, s jedne strane, respektovali značajna dostignuća sovjetskog filma a, s druge, bili su znatiželjni da vide kako je s druge strane „gvozdene zavese”. Federiko Felini (Federico Fellini) 1963. godine dao je Moskvi da premijerno prikaže njegov film „8 ½”, kao i Fred Cineman (Fred Cinnemann) 1967. film „Čovek za sva vremena” (A Man for All Seasons) ili Akira Kurosava film „Dersu Uzala” 1975. godine.

Na otvaranju festivala 1987. godine učesnicima i gostima kojih je bilo preko 1.600 iz oko sto zemalja, među njima i Federiko Felini, tada glumica u usponu, Nastasja Kinski (Nastassja Kinski), predsednik američke filmske asocijacije (The Motion Picture Association of America) Džek Valenti (Jack Valenti), pisac Gabriel Garsija Markes (Gabriel Garcia Marquez), obratio se predsednik sovjetske komunističke partije Mihail Gorbačov (Михаил Сергеевич Горбачёв). Njegove reči ukazivale su na početak procesa demokratizacije u društvu i kulturi na principima glasnosti i perestrojke. To je označilo prekretnicu ne samo u životu festivala već i u sovjetskoj i ruskoj kinematografiji i kulturi uopšte. Festival u narednim izdanjima nije više pravio političke balanse već se u većoj meri usresređivao na kvalitetet filmova. Ali, polako je počeo raspad Sovjeskog saveza i Istočnog bloka, došlo je do političke i društvene krize i to je neminovno dovelo do krize festivala. Kako se Čehoslovačka izvukla iz zagrljaja „velikog brata”, festival u Karlovim Varima je postao anualni pa je 1997. godine i Moskva odlučila da se održava svake godine. Međutim, iz finansijskih razloga naredne godine festival nije održan. Od 1999. na čelo festivala dolazi poznati reditelj Nikita Mihalkov (Никита Сергеевич Михалков) koji je već tada stekao međunarodnu reputaciju i koji je pokušavao da konsoliduje festival, i programski i organizaciono. Ali, kriza je suviše dugo trajala, festival je izgubio kredibilitet i rejting u međunarodnom filmskom svetu pa je Moskva ostala na marginama interesovanja internacionalnih producenata i reditelja.

## 2. 2. Festivali u Severnoj Americi i Indiji

Filmski festivali su evropski fenomen. Ne samo zbog toga što su prvi festivali osnovani i stekli reputaciju u Evropi već i zbog toga što oni svojom programskom i organizacionom formom, pristupom aktuelnoj filmskoj produkciji i načinom vrednovanja, nagrađivanja filmova odražavaju evropski način filmskog mišljenja i ustrojstva kinematografije i, ne na kraju, manifestuju evropski način gledanja na film kao artfakt a tek potom kao proizvod koji biva plasiran na tržištu. Antipod takvom pristupu jeste američki film koji je ustrojen kao filmska industrija pa se logika evropske koncepcije predstavljanja i vrednovanja filmova ne uklapa u taj sistem. To je jedan od razloga što su filmski festivali u Sjedinjenim državama kasno počeli da se pojavljuju i to u najvećoj meri kao lokalne revije ne-američkih filmova, kolokvijalno nazvani „titlovani filmovi”. Oni prvi i najznačajniji festivali na tlu severne Amerike pojavili su se ne u Sjedinjenim državama već u Kanadi, u Montrealu i Torontu.

Karakteristična je i krajnje indikativna razlika između ta dva festivala jer upravo ona ukazuje na osobenosti polova svetske kinematografije – evropskom i američkom. Festival u Montrealu, koji je u frankofonom delu Kanade i pod jakim kulturnim uticajem Francuske, programski i organizaciono sledi kriterijume vodećih evropskih festivala. Toronto, centralni grad kanadske provincije Ontario, koji je u svakom pogledu pod uticajem američkog ekonomskog sistema i načina mišljenja, pa time i filmske kulture, pravi danas festival koji je neka vrsta hibridne forme: evropsko festivalsko nasleđe na američki način. Ta varijanta se pokazala veoma uspešnom.

**Festival u Montrealu** osnovan je 1977. godine i to, kako je pisalo u osnivačkom aktu festivala, s ciljem da „podržava kulturnu različitost i razumevanje među narodima, da stimuliše razvoj kvalitetnog filma, da promoviše autore i njihove inovativne radove, da otkriva nove talente i da ostvaruje kontakte između filmskih profesionalaca širom sveta”.<sup>53</sup> Zvuči vrlo evropski, za američka shvatanja, čak prilično levičarski, ali program i koncepcija su zaista bili takvi. U glavnom premijernom programu su bili filmovi većih ili srednjih produkcija iz čitavog sveta, u pratećim programima filmovi novih, mladih autora, opet iz čitavog sveta i, u skladu sa prirodom zacrtane koncepcije, bez puno filmova američke produkcije i skoro uopšte bez filmova američkih major kompanija.

---

<sup>53</sup> Prema: [https://festagent.com/en/festivals/montreal\\_film\\_festival](https://festagent.com/en/festivals/montreal_film_festival)



Festival je brzo dobio FIAPF licencu A kategorije i tokom druge polovine 80-tih i 90-tih godina 20. veka postao, bar iz vizure Evrope i azijskog sveta, jedan od najuglednijih festivala, odmah posle „velike trojke” a zajedno sa Karlovim Varima, Lokarnom i San Sebastijanom.

Osnivač i dugogodišnji direktor festivala bio je istoričar filma Serž Lozik (Serge Losique), kontroverzna ličnost koja je zaslužna za sve uspone i padove festivala. Ostao je na čelu festivala sve do 2006. kada je festival, zbog otkazivanja glavnih sponzora i nesuglasica sa gradskim zvaničnicima, zapao u finansijsku krizu. Festival je stopiran a ubrzo je, bez učešća Lozika, osnovan New Montreal Film Festival koji nije mogao da dostigne reputaciju prethodnog. Kvalitet programa je opao a festival je 2019. otkazan.

Jugoslovenski, kasnije srpski filmovi bili su često na programu Montreala. To se, često vezivalo za poreklo Serža Lozika koji je rođen u Jugoslaviji 1931. godine. Iz nepoznatih razloga on je to poreklo držao u tajnosti a među filmskim profesionalcima iz bivše Jugoslavije spekulisalo se da je, najverovatnije, poreklom iz Hrvatske i da mu je originalno prezime bilo Lozić. Kontroverzni Lozik, koji je bio prvi i jedini direktor u tridesetogodišnjoj istoriji Montreal festivala, što je jedinstven slučaj kada je reč o festivalima A kategorije, iznenadio je mnoge ex YU filmske poslenike, posebno hrvatske, kada je 1996. programirao film „Lepa sela lepo gore” Srđana Dragojevića – u vreme kada je Srbija bila pod kulturnim sankcijama. Hrvatska ambasada u Kanadi uložila je protest i zahtev da film bude povučen s programa, Lozik na to nije obraćao pažnju a kritičar Variety-ja Emanuel Levy posle festivalske projekcije napisao je da film „ima snažniji crni humor of MASH-a” (Roberta Altmana) i da je „smeliji u svojim rediteljskim vizijama politike i militarizma nego što je to slučaj u fimovima Stenlija Kubrika (Stanley Kubrick)”.<sup>54</sup> Ta kritika i kasnije dobar prijem filma na drugim festivalima, na bitan način su odredili dalju medunarodnu reputaciju Dragojevića koji je odmah po završetku Montreal festivala prihvatio ponudu Miramax-a da dođe u Ameriku.

Kada filmski profesionalci danas razmatraju pitanje rejtinga vodećih filmskih festivala oni, gotovo po pravilu, razliku među njima ne prave po tome kojoj kategoriji festivali formalno pripadaju prema sertifikatu FIAPFA-a. Ne mali broj profesionalaca, pored tzv. „velike trojke” – Kan, Venecija, Berlin, pominju i „veliku petorku” koja, pored pomenutih, uključuje i Toronto i Sandens. Pritom, ni Toronto niti Sandens nisu formalno

---

<sup>54</sup> Emanuel Levy review on „Pretty Village, Pretty Flame”, *Variety* 9. Sep. 1996, <https://variety.com/>

festivali A kategorije. Toronto je netakmičarski nespecijalizovan festival i kao takav ima registraciju FIAPF-a tzv. C kategorije a Sandens, u Sjedinjenim državama, je takmičarski festival specifične vrste bez licence FIAPF-a. Zapravo, ni jedan festival u Sjedinjenim američkim državama, bez obzira koje vrste, nema licencu FIAPF-a jer je nisu ni tražili. A nisu je tražili jer im ne treba. A ne treba im jer se filmski poslovi i filmska kultura u Sjedinjenim državama odvijaju po drugačijim pravilima i kinematografskoj logici od onih evropskih.

**Toronto film festival**, jedan od danas najuticajnijih festivala, osnovan je 1976. godine kao „Toronto festival of festivals” (Festival festivala) i dugo je delovao sledeći tu koncepciju, dakle, programirajući filmove koji su bili zapaženi na vodećim, prestižnim evropskim festivalima. Festival je bio revija filmova namenjena prevashodno domaćoj zainteresovanoj publici i kritici, bez nekih većih internacionalnih pretenzija. Isto ono što je u to vreme radio festival u Londonu a i beogradski FEST. Godinu dana kasnije, na drugom kraju Kanade, osnovan je, kao što smo videli, festival u Montrealu koji je, kao takmičarski premijerni festival brzo stekao međunarodnu reputaciju i dobio zvaničan status festivala A kategorije. Budući da je krajem 20. veka ta koncepcija „festival festivala” postala istrošena i deplasirana, Toronto je 1994. promenio ime u Toronto International Film Festival, napustio prvobitnu koncepciju i jedno vreme lutao tražeći novo programsko rešenje koje ne bi bilo kopiranje već etabliranog festivala u Montrealu, već ono koje bi moglo da pomiri evropski diskurs kvalitetnog filma i uvek prisutni američki focus na tržišni potencijal filmova. Značajno je, zapravo, bilo to što je Toronto grad koji je isuviše zližu Sjedinjenih država da bi mogao da ignoriše američki način filmskog mišljenja („american way of film thinking”). To je, zapravo, bila povlašćena pozicija koja je Torontu otvorila mogućnost da koncipira festival koji kombnuje pozitivna iskustva velikih evropskih festivala i, s druge strane, interese američke filmske industrije. Kao što je jednom prilikom, u intervjuu, rekao Pirs Handling (Piers Handling) dugogodišnji direktor festivala, najzaslužniji za uspošnost nove festivalske koncepcije, Toronto je „prijateljski, siguran i anglofon grad. Amerikanci se ne osećaju ovde kao da su došli u inostranstvo, što je za njih veoma važno” (Turan 2003: 251).

Ulaskom u novi milenijum, Toronto ustanovljava programsku formulu u novom obliku, u nekoj vrsti netipičnog spoja: netakmičarski festival s centralnim „masters” programom premijernih filmova i nizom programskih celina, s tim što je čitav festival

otvoreni market. Festival je istovremeno i veliki vašar filma (u najboljem smislu te reči) i filmski market. Ali te dve celine ne deluju kao odvojeni entiteti, kao u Kanu ili Berlinu, već kao mesto gde se prikazuje i gleda veliki broj filmova i gde te filmove neko može da proda ili kupi. To je velika revija kvalitetnih filmova različitih vrsta razvrstanih u nekoliko programskih celina sa dan-noć projekcijama u velikom broju bioskopa a sve projekcije su otvorene i za publiku i za novinare i za distributere i sales kompanije. Ta formula, koja je uključivala uvek i nekoliko novih premijernih holivudskih naslova, vremenom je publicitetom i pažnjom medija pretekla jedno vreme konkurentski a nekada vodeći kanadski festival u Montralu, pa je Toronto danas jedan od najprestižnijih svetskih festivala. Čini se da je za uspešnost te koncepcije bilo od velikog značaja reprezentativno učešće američkih filmova, producenata i drugih poslovnih ljudi. To se dogodilo, pored ostalog i zbog toga što je Toronto netakmičarski festival a američke velike producentske kuće ne vole previše da im filmovi budu na takmičarskim festivalima jer kockanje s tim da li će njihov premijerni potencijalni box office film dobiti neku od nagrada remeti im poslovne marketinške planove. S druge strane, evropski i drugi svetski producenti i distributeri počeli su da dolaze u Toronto jer to je za evropske filmove malih i srednjih produkcija jedinstvena prilika da film predstave i prodaju za američko, najčešće art house tržište.

Kao što je Toronto izuzetak od pravila kada je u pitanju internacionalni festivalski kontekst, tako je Sandens (Sundance) festival izuzetak kada su u pitanju festivali u Sjedinjenim američkim državama.

**Sandens** je, u svom najznačajnijem segmentu, festival američkog nezavisnog filma, onog koji postoji van sistema velikih studija, odnosno holivudske produkcione mašine. Američkim holivudskim studio filmovima sa velikim budžetima, filmovima koji računaju na plasman i zaradu na filmskom tržištu, filmski festivali zapravo ne trebaju. Oni su prisutni u medijskom prostoru uloženim novcem u njihov marketing a uspešnost im zavisi od inkasiranja na blagajnama bioskopa i kasnije u TV i VOD distribuciji. Nezavisni, niskobudžetni američki filmovi čiji reditelji snimaju filmove koji odražavaju njihov autorski stav i mišljenje, koji ne računaju na zaradu na tržišta i nemaju novac za marketing, nalaze se, zapravo, u poziciji u kojoj je većina produkcije evropskih kinematografija. Otuda, pojava Sandens festivala bila je za taj segment američke produkcije spasonosno rešenje.

Sandens film festival osnovan je 1978. godine u skijaškom centru Park Siti (Park

City), država Utah, pod imenom U.S. Film Festival. Iz godine u godinu menjao je ime u Utah/US Festival, pa United States Film & Video Festival da bi najzad ustalio naziv Sandance Film Festival. Skoro od samog početka aktivnu ulogu u kreiranju koncepcije i unapređenju organizacije festivala imao je Robert Redford koji je imao imanje i kuću u obližnjem Vasač Mauntens (Wasatch Mountains) i bio oženjen za Sterling Van Vagenen (Sterling Van Wagenen), prvom direktorkom festivala. Redford je kasnije postao predsednik Borda direktora festivala i 1985. bio osnivač i vodeća figura Sundance Instituta, multidisciplinarnе institucije koja i dalje ima veliki značaj za promociju u oblasti filmske kulture (Turan 2003: 48).

Ubrzo, Sandens je postao najznačajniji filmski festival u Americi i iz godine u godinu sve veći broj filmova nezavisnih produkcija konkurisao je za samo 16 mesta u konkurenciji celovećernjih igranih i isto toliko u konkurenciji za nagrade u kategoriji dugometražnih dokumentarnih filmova. Primera radi, 1995. godine prijavljeno je bilo 250 igranih filmova a 2000. godine taj broj je utrostručen na 849 filmova. (Turan 2003: 44). Festival je kasnije uveo i program inostranih filmova (World Cinema Dramatic Competition), filmova koji „ukazuju na talente iz čitavog sveta i koji nude sveže, inovativne načine filmskog izražavanja”<sup>55</sup> ali taj program je uvek bio u senci takmičarskih programa američkih nezavisnih filmova.

Pre Sandensa, američki autori nezavisnih filmova i njihovi producenti koji su s malim novcem jedva uspevali da dovrše filmove, nisu imali pravu ideju kako bez novca za marketing da dođu do šanse da prikažu svoj film. U američke bioskope nisu mogli jer su oni rezervisani samo za (žanrovske) filmove koji prave mega profit, dakle za holivudske produkte. Jedina šansa im je bila da ih na volšeban način uoči neko od selektora evropskih festivala i da ih prikaže u nekom od pratećih programa, najčešće u programu koji su mnogi evropski festivali zvali „American independents” (Američki nezavisni). Onda je Sandens svojom selekcijom napravio značajnu stvar: od velikog broja proizvedenih filmova predstavio je ono najkvalitetnije što je u toj produkcionoј godini nastalo na američkoј nezavisnoј sceni i to je bila odskočna daska za dalju afirmaciju tih filmova i njihovih autora. Sandens je postao značajno mesto na kome su kritičari, a posebno producenti i distributeri uočavali i pravili odabir novih talenata. Danijel Dajan (Daniel Dayan) kaže da „kada filmovi uđu u program Sandensa oni se,

---

<sup>55</sup> Vidi: <https://www.sundance.org/festivals/sundance-film-festival/about>

neformalno, dele u tri kategorije: filmovi koji su već uzeti za distribuciju, potom, filmovi za koje su pregovori u toku, najzad, filmovi koje niko još nije video i koji su, posledično, otvoreni za pregovore” (Dayan 2013: 53). Dobar primer je film „Projekat iz Bler Viča” (Blair Witch Project) iz 1999. godine čije je snimanje koštalo samo 100.000 dolara, koji je posle ponoćne projekcije u Sandensu prodat za distribuciju i na kraju, u Americi i svetu, zaradio 140 miliona dolara. Evropski festivali su od sredine 80-tih godina redovno programirali najbolje filmove iz Sandens konkurencije i tako na svojim programima pravili dobar balans u predstavljanju američkih filmova, balans između filmova major holivudske produkcije i, s druge strane, onih nezavisnih. Time su mogli da se odbrane od čestih kritika da u program puštaju američke komercijalne filmove, često osrednjeg kvaliteta, samo zarad prisustva poznatih glumaca i zarad glamura. Krunski primer plodotvorne komunikacije na relaciji talenti Sandensa-evropski A festivali bio je već pomenuti film „Sex, lies and videotapes” (1989) koji je u Sandensu dobio nagradu publike, potom odabran za konkurenciju kanskog festivala, dobio na kraju Zlatnu palmu a njegov do tada anonimni autor Stiven Sodeberg (Steven Soderbergh) otišao je u Holivud gde je snimio nekoliko dobrih filmova. Naime, od entuzijazma Sandensa imali su koristi i američki veliki, major studiji: nudili su ugovore rediteljima za koje su njihovi eksperti procenili da bi mogli u Holivudu da snime filmove koji mogu da sačuvaju autentičnost njihovog rediteljskog rukopisa a da budu dovoljno komercijalni.

Filmska i festivalska aktivnost na indijskom podkontinetu ima svoje specifičnosti koje korespondiraju sa istorijom i tradicijom, kako onom kulturnom, tako i filmskom. **Indija** ima između 110 i 130 filmskih festivala. Taj broj nije samo u vezi s brojem stanovnika i brojem filmova koje ta zemlja proizvodi,<sup>56</sup> već je u vezi i s brojnim pokazateljima koji govore o tome da je film u Indiji izrazito popularan među svim društvenim grupama. Prvi filmski festival pod nazivom Medunarodni filmski festival Indije (The International Film Festival of India (IFFI) održan je već rane 1952. godine u Bombaju (sada Mumbai) u organizaciji Filmskog odeljenja Vlade Indije i pod patronatsvom tadašnjeg premijera Džavaharlala Nehrua (Jawaharlal Nehru). 1965. godine festival je, dobivši licencu FIAPF-a, postao takmičarski festival A kategorije,

---

<sup>56</sup> Prema podacima iz 2019. u Indiji je snimljeno 1745 dugometražnih filmova. Izvor prema <https://www.statista.com/topics/2140/film-industry-in-india/>

održan je u Nju Delhiju a za direktora je imenovan tada a i do danas najpoznatiji i najznačajniji indijski reditelj Satajadžit Rej (Satyajit Ray).<sup>57</sup>

Festival, iz razumljivih razloga, nije mogao svake godine da obezbedi dovoljan broj premijernih svetskih filmova kako bi zadovoljio formalni zahtev festivala A kategorije, pa je održavan u tom formatu svake druge godine da bi 1988. godine bilo odlučeno da festival postane ne- takmičarski. U tom periodu pa sve do danas IFFI se održava pod patronatstvom Direktorata filmskih festivala, državne institucije koja koordinira rad svih festivala u zemlji i koja je pod kontrolom Ministarstva za informisanje i medije Indije. Kako obimna indijska filmska industrija, pored Bombaja, ima i nekoliko drugih velikih filmskih centara, IFFI će od tada svake druge godine biti održavan u Nju Delhiju a one druge u nekom od filmskih centara – Bombaju, Madrasu, Kalkuti, Bangaloru, Trivandrumu. To će, od 1988. pa do 2000. godine, biti zlatan period ovog festivala, pre svega zbog vrlo dobro pripremljenog i organizovanog programa Indijska panorama (Indian Panorama) – izboru najboljih indijskih filmova te proizvodne godine. Pokazalo se, naime, da je i domaćoj publici, filmskim radnicima i kritici a i inostranim gostima značajnije da vide i valorizuju aktuelnu indijsku produkciju od toga da u međunarodnoj konkurenciji gledaju osrednje ili slabe svetske filmove samo da bi bio zadovoljen formalni prestiž festivala. U tom periodu, festival su vodile dve uspešne direktorke: prvo Urmila Gupta, potom Malti Sahai a festivalima su redovno prisustvovali i brojni inostrani filmski kritičari i selektori evropskih festivala. Naravno, stroga selekcija indijskih filmova odnosila se samo na onaj segment produkcije koji je zasnovan na estetici i filmskom jeziku koji su izgrađeni u Evropi i Americi. Takvi filmovi čine ne više od 20% ukupne produkcije filmova u Indiji. Onu većinu, koju proizvode veliki studiji i koju najčešće podvodimo pod pejorativan pojam „Bolivud” (Bollywood) čine takozvani „masala” filmovi, specifično indijska filmska forma koja kombinuje naivnu (melo) dramsku radnju, ples i pevanje.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Rej je prvi film „Pather Panchali” (Pesma za putnike) snimio 1955. godine pod uticajem italijanskog neorealizma. Film je osvojio brojne nagrade na međunarodnim festivalima i označio ulazak indijskog filma na međunarodnu scenu. Rej je 1991. godine dobio Oskara američke Akademije za životno delo.

<sup>58</sup> „Masala” je kombinacija začina koji se koriste u tradicionalnoj indijskoj kuhinji. Otuda, masala filmovi su mešavina melodramske ili komediografske radnje, tradicionalnog plesa u savremenoj koreografiji i pevanja koje sledi tu matricu. Sitara Devi, predstavnica klasičnog indijskog plesa, napisala je: „Često je teško reći koja vrsta plesa se koristi u filmovima. To nije ni klasičan indijski ples niti folk. Naši koreografi kombinuju zapadni sistem plesa sa našom klasičnom formom” – cit. prema „Film India – Looking Back”, The Directorate of Film Festivals, New Delhi, str.51, 1983.

Ta shema po kojoj je IFFI kružio zemljom i održavao se u svim značajnijim produkcionim centrima, trajala je do 2004. godine kada je Direktorat odlučio da se festival permanentno održava u Goi, indijskoj državi koja nema filmsku tradiciju ali ima razvijen turizam. Tada je festival ponovo ustanovio takmičarski međunarodni program A kategorije, program Indijska panorama je zadržan ali je festival izgubio onu snagu i prestiž koji je imao 90-tih godina. Ipak, Međunarodni filmski festival Indije ostao je najznačajniji festival u zemlji koja proizvodi najviše filmova na svetu. Od kako se, početkom milenijuma, IFFI, taj nekada sve-indijski festival stacionirao u Goi, počeo je da raste broj festivala u čitavoj zemlji i danas Indija ima puno respektabilnih međunarodnih filmskih festivala. Najznačajniji su oni u Mumbaju, Kalkuti, Bangaloru, Nju Delhiju, Trivandrumu, Hajderabadu, Džajpuru.

### 2. 3. Takmičarski specijalizovani festivali

Takmičarskih specijalizovanih festivala ima daleko više od onih A kategorije. To su festivali koji su oslobođeni zahteva da prikazuju u glavnom ili bilo kom drugom programu samo premijerne filmove. To njihovim programerima daje slobodu da, shodno koncepciji festivala, vrše izbor iz bogate ponude svetske produkcije, naravno i onih filmova koji su već prikazani na premijernim festivalima. Tu njihovu slobodu jedino ograničava specijalizacija festivala, ali to je i dalje paleta od velikog broja kvalitetnih filmova.

Specijalizovani festivali, u istorijskom smislu, nastajali su iz različitih razloga kao što je i vrsta njihove specijalizacije određivana shodno različitim motivima ili afinitetima osnivača tih festivala. Bilo da su to bili filmski profesionalci - kritičari, reditelji, producenti, ili predstavnici kulturnih institucija pojedinih zemalja. Najčešće, bile su to inicijative filmskih entuzijasta i rezultat njihovog profesionalnog ili amaterskog interesovanja za pojedinu vrstu ili žanr filma. Pri tom, uvek se vodilo i računa o tome da ideja o osnivanju novog festivala bude u dobroj meri originalna, odnosno da festival te ili slične specijalizacije ne postoji u toj kinematografskoj sredini. Danas u svetu postoji veliki broj specijalizovanih festivala koji svojom koncepcijom pokrivaju bezbroj različitih vrsta filma, žanrova, tematskih određenja, sve do geografskog, geopolitičkog ili nekog aktivističkog aspekta filmova. Neki od tih festivala su:

- Festivali debitantskih filmova (Torino, Kijev, Valensija, Mumbai, Busan...)
- Festivali prvog ili drugog filma autora (Solun, Sofija, Kluž, Bratislava)
- Festivali kriminalističkog filma (Kormajer)
- Festivali naučne fantastike (Brisel)
- Festivali azijskog filma (Antalija, Astana, Trivandrum)
- Festivali evropskog filma (Sevilja, Linc, Les Akr, Palić)
- Festivali istočnoevropskog filma (Kotbus, Visbaden, CinEast Luxemburg)
- Festivali mediteranskog filma (Tetuan-Maroko, Brisel, Monpelje)
- Festivali latinoameričkog filma (Kartagena, Biaric)
- Festivali filmske muzike (Gijon)
- Festivali glumaca (San Francisko, Niš, Šerman Ouks- US)
- Festivali filmskog scenarija (Šerman Ouks.US, Vrnjačaka Banja)



- Festivali filmova o umetnosti (Istanbul)
- Festivali žena-reditelja (Kalkuta, Fillmor)
- Festival baltičkih kinematografija (Minsk)
- Festival frankofonih zemalja (Namur)
- Festival balkanskih i centralnoevropskih zemalja (Sarajevo)
- Festivali horor filma (Čikago, Atlanta, Lisabon)
- Festivali naučne fantasike Sci-Fi (Majami, Lion, Sietel, Beveri Hills, Boston)
- Festivali avangardnog filma (Štokholm, Sidnej)
- Festivali filmske fotografije (Bitola-Manaki,...)
- Festivali ljubavnog filma (Gent, Belg.)
- Festivali američkih crnaca (The American Black Film Festival, Majami..)
- Festivali terora (Terror Film Festival, Filadelfija)
- Festivali feminističkog filma (Čikago)
- Festivali LGBT (Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender) – New York, Hamburg, Ljubljana, Berlin...
- Festivali o ljudskim pravima (Hag, Ženeva, Beč, Oslo, Prag...)

Navedeni festivali jesu tzv. „čiste forme specijalizacije” gde je koncept festivala striktno određen i konsekvntno sproveden. Međutim, brojni su festivali koji unutar koncepta određene specijalizacije smeštaju i programe koji su druge vrste. Najčešće, pored gavnog programa koji u potpunosti sledi koncept, na paralelnim programima prikazuju se filmovi druge vrste. To su, najčešće, tzv. „panorame svetskog filma” (izbor filmova koji su obeležili proizvodnu godinu, najčešće, pobednici s festivala velike trojke ili program novih filmova nacionalne, domaće kinematografije i slično.

Akreditacije FIAPF-a imaju sledeći takmičarski specijalizovani festivali, često označeni festivalima B kategorije: <sup>59</sup>

- Santo Domingo (prvi film autora), januar
- Kartagena (Ibero i Latinoamerički film), mart
- Sofia (prvi i drugi film autora), mart
- Istanbul (filmovi o umetnosti), april
- Transilvania (Kluž, Cluj), (prvi i drugi film autora), maj-jun
- Kiev (mladi reditelji), maj-jun

---

<sup>59</sup> Vidi: <http://www.fiapf.org/intfilmfestivals.asp>

- Sidnej (nove tendencije u filmu), jun
- Cinema Jove, Valensija (novi reditelji), jun
- Eurasia, Kazahstan (filmovi Centralne Azije i Srednjeg Istoka), jun
- Kicbuhel, Austrija (mladi reditelji), avgust
- Lisabon (horror filmovi), septembar
- Busan (prvi i drugi film), oktobar
- Sitges, Španija (horror i filmovi fantastije), oktobar
- Antalija (novi trendovi u savremenom filmu), oktobar
- Mumbai, Indija (debitantski filmovi), novembar
- Minsk (filmovi ex komunistričkih zemalja), novembar
- Kalkuta, Indija (inovacije u pokretnim slikama), novembar
- Skoplje, Cine Days (prvi i drugi evropski film), novembar
- Gihon, Španija (filmovi za mlade), novembar
- Torino (novi reditelji), novembar
- Milano (policijski i filmovi misterija), decembar
- Kerala, Indija (filmovi Azije, Afrike i Latinske Amerike), decembar

Ima puno specijalizovanih festivala koji nemaju akreditaciju FIAPF-a a svojim programom i prema interesovanju nezavisnih producenata, zaslužuju pažnju. Ti festivali imaju poklonike u redovima profesionalaca koji i tematski i formalno prave filmove posebne vrste ili filmove koji su realizovani u produkcionim uslovima koji se označavaju sa „low-budget” (niskobudžetni) ili no-budget (bez budžeta) filmovi. Nekim od tih festivala i nije potrebna FIAPF licenca jer funkcionišu u uslovima koji ne zahtevaju visoku standardizaciju u odnosima producent-festival, tim pre što se na tim festivalima ne odvija klasičan poslovni život u okviru specijalizovanog marketa. Oni se u većoj meri koncentrišu na tretman autora i komunikaciju njihovih filmova sa zainteresovanom publikom. Reprezentativan primer te vrste je festival u Roterdamu.

**Rotterdam Film Festival**, osnovan 1972. godine, u startu je odredio svoju koncepciju koju je u različitim formama zadržao do danas: promocija nezavisnog i eksperimentalnog filma novih autora. Festival je bio netakmičarski sve do 1995. kada su uvedene Tiger Awards za najbolje prve i druge filmove autora. Naredne godine za direktora festivala imenovan je Sajmon Filds (Simon Field), direktor filmskog odeljenja londonskog Muzeja savremene umetnosti koji će na toj poziciji ostati 8 godina. To su godine kada je festival stekao veliki ugled otkrivajući nove autore, posebno iz azijskih

kinematografija i nezavisnog američkog filma. Filds je u saradnji sa roterdamskim muzejima savremene umetnosti otvorio mogućnosti za multimedijalne i multiumetničke eksperimente, poput filmskih eksperimenata na internetu. Kao rezultat, Filds je 1997. ustanovio festivalski program nazvan Exploding Cinema (Film koji eksplodira). Tih godina a i kasnije, Rotterdam festival ostvarivao je visok broj posetilaca, preko 350.000 za jedno festivalsko izdanje, što je izuzetan podatak posebno s obzirom na koncepciju festivala, odnosno vrstu filmova koju festival programira i neguje.

Posle odlaska Fildsa, koji nikada nije naučio holandski i koji se nije bio preselio u Rotterdam, mesto direktora preuzela je njegova kodirektorka Sandra de Hamer. Potom su na tom mestu bili kustos Rutger Volfson (Rutger Wolfson) i producent Bero Bejer (Bero Beyer) da bi 2019. za direktorku bila imenovana Vanja Kaluđerčić, Hrvatica koja je pre toga radila u Nizozemskoj i Francuskoj kao stručnjak za koprodukcione susrete u okviru filmskih festivala i kao programerka Sarajevo festivala. Nova direktorka je zadržala centralni Tiger Award program u konkurenciji za najbolji prvi, drugi ili treći film autora, ukinula je program The Bright Future Competition (Blistava budućnost) i uvela novi program nazvan Harbour (Luka). U obrazloženju karaktera tog novog programa, Vanja je rekla: „Uz izrazito artističke filmove, predstavimo i smislene komercijalne i žanrovske filmove. To ne znači da ćemo odjednom postati fokusirani na komercijalne filmove. Radi se o dijalogu između ta dva načina izražavanja.”<sup>60</sup>

Pri Rotterdam festivalu osnovan je 1982. godine CineMart, koprodukcionni market za male i nezavisne filmske projekte koji je brzo postao vodeći market za plasiranje projekata mladih autora. Sarajevski festival je 2003. po uzoru na CineMart i uz logističku podršku Roterdama, osnovao CineLink, koprodukcionni market za projekte regiona Jugoistočne Evrope.

Ima puno festivala, različitih po veličini, posebno u Evropi, koji su specijalizovani za filmove određenih regiona ili kontinenata. Jedan od takvih koji je stekao najveću reputaciju jeste **Sarajevo film festival**. Osnovan je krajem oktobra 1995. godine, nekoliko dana pre nego što je potpisan Dejtonski sporazum kojim je okončan rat u Bosni i Hercegovini. Ali, festival je neformalno, u gerilskim uslovima, u vreme dok je rat u Bosni još uvek trajao i dok je Sarajevo bilo pod opsadom i pod bombama, održan oktobra 1993. Organizovao ga je pozorišni reditelj Haris Pašović tako što je meksička rediteljka Dana Rotbart uspela u Parizu da skupi oko 170 video kaset filmova i da ih

---

<sup>60</sup> U intervjuu sa Džofri Meknabom (Geoffrey Macnab), Screen Daily, 8. Juli 2020.

nekako prokujumčari u okupirano Sarajevo (Turan 2003: 105). One hrabre Sarajlije koje su bile oguglale na svakodnevno granatiranje grada, dolazili su tokom deset dana trajanja tog „ratnog festivala” na projekcije filmova koje su održavane u jednom velikom podrumu koji je primao oko sto ljudi.

Festival je, kao regularan i kontinuiran filmski i kulturni događaj, dve godine kasnije osnovao i do dan danas ga kao direktor vodi Mirsad Purivatra. Prvih deset godina festival je, iz razumljivih razloga, i programski i organizaciono bio održavan uz pomoć iz inostranstva. Programski direktor bio je Filip Bober (Philippe Bober), poznati francuski producent i vlasnik *sales* kompanije koji je svojim ugledom i profesionalnim statusom uspevao da dovede u Sarajevo relevantne svetske filmove. Finansijski, festival su podržali UNICEF, Fondacija za otvoreno društvo (Soros), Swissair i mnogi privatni sponzori. Kasnije, kada se grad Sarajevo finansijski koliko-toliko konsolidovao, grad i Federacija Bosne i Hercegovine počeli su da izdvajaju solidna sredstva za festival koji je u sve većoj meri dobijao ugled i značaj u međunarodnom filmskom svetu. Festival je kao glavni program ustanovio takmičarsku selekciju filmova iz regiona. U prvo vreme to su bile kinematografije iz ex YU prostora a kasnije je programski prostor proširen i na Bugarsku, Rumuniju, Tursku, dakle na *Jugoistočnu Evropu*, a potom su selektovani i filmovi iz Mađarske i Austrije. Festival pokušava, u meri u kojoj je to moguće, za glavni program da dobije kvalitetne premijerne filmove iz pomenutih kinematografija ali to često nije moguće jer oni bolji filmovi idu, pre svega, u programe vodećih festivala. Ipak, Sarajevo uspeva da programira dovoljan broj relevantnih premijernih filmova uz nekoliko repriznih naslova iz pratećih programa Kana ili Berlina. Pored samog programa filmova, festival je ustanovio i niz pratećih sadržaja relevantnih za pomenute regionalne kinematografije, posebno one iz ex YU prostora. U saradnji sa Roterdamskim CineMart-om, Sarajevo je 2003. ustanovilo koprodukcionu market pod nazivom CineLink a u saradnji sa Berlinalom, 2007. godine, Sarajevo Talent Campus. I filmski program i pomenuti prateći sadržaji privlače veliki broj filmskih profesionalaca iz čitave Evrope tako da je sarajevski festival postao, uz festival u Solunu, najznačajniji festival na Balkanu.

Postoji i značajan broj **festivala evropskog filma**. Najznačajniji festivali koji na svim programima imaju samo evropske filmove – Lez Ark (Francuska), Linc (Austrija), Kotbus (Nemačka), Sevilja (Španija), Trst (Italija) i Palić (Srbija) – a koje je 2017. prepoznala institucija MEDIA – Creative Europa, osnovali su zajedničku asocijaciju

nazvanu MIOB (Moving Images Open Borders). Ta asocijacija organizuje zajedničke prateće programe, radionice i služi kao platforma za razmenu iskustava o načinu plasiranja i popularisanja evropskog filma. Među tim festivalima, najznačajniji i najuticajniji je festival u **Kotbusu** koji je kao festival Istočnoevropskog filma osnovan 1991. godine, dakle dve godine posle pada berlinskog zida, na inicijativu filmskih klubova Istočne Nemačke. Festival je, u dobroj meri zaslugom direktora Rolanda Rusta, koji je na toj funkciji bio do 2003. godine, postao najznačajnije mesto za predstavljanje filmova iz Istočne Evrope i svojim marketom Conectting Cottbus svake godine privlačio najkvalitetnije projekte iz tog dela Evrope.

**Festival evropskog filma na Paliću** ima tu programsku koncepciju od 2003. godine. Više od deset godina pre toga, bio je to festival bez ikakve koncepcije: bila je to revija filmova koje su isključivo obezbeđivali domaći distributeri, uz malu bizarnost, da su nagrade za najbolje filmove dobijali upravo distributeri tih filmova. Kada je napravljen zaokret ka evropskom filmu i kada su, pored glavnog takmičarskog programa, jasno određene programske celine u nekoliko kategorija, po vrstama filmova i aktuelnim temama i kada su ustanovljene nagrade Aleksandar Liflka za poseban doprinos evropskom filmu domaćim i inostranim sineastama, festival je dobio na značaju i u domaćim i u inostranim filmskim krugovima.

Postoji i niz drugih festival koji su specijalizovani za filmove iz određenih geografskih regiona. Tako je u Biaricu, u Francuskoj Baskiji, od 1979. godine **Festival latinoameričkog filma**; u Havani je **Festival novog latinoameričkog filma**; u italijanskom mestu Udine je **Festival istočnoazijskog filma** a u Uagadugu, u Burkini Faso je **Festival afričkog filma**. Nekoliko je **festivala mediteranskog filma** a najpoznatiji je onaj u **Monpeljeu**, posle Kana, najveći festival u Francuskoj.

Specijalizovan a netakmičarski je **Festival nemog filma** (Le Giornate del Cinema Muto) u malom italijanskom mestu **Pordenone**. To je prvi, najveći i najvažniji festival te vrste, osnovan 1982. godine. Osnovan je s ciljem da se između filmskih arhiva širom sveta razmenjuju informacije o filmovima iz perioda nemog filma, da se obave konsultacije prilikom restauracije i skladištenja negativa starih filmova i da sve to posluži kao osnova za istraživanja iz oblasti istorije i estetike nemog filma. „Smatra se da je od produkcije filmova nastalih između 1895. i 1920. godine sačuvano samo 20% i da su i ti filmovi ugroženi od strane onih koji ih danas prikazuju na neadekvatan način” (Turan 2003: 163). Otuda, susreti profesionalaca za nemi film u Pordenoneu važni su za

razmenu iskustava i predlaganje mera zaštite nemih filmova kao kulturnih i umetničkih dobara od posebne vrednosti a sve to u saradnji sa Internacionalnom federacijom filmskih arhiva i Evropskim federacijom filmskih arhiva.

Internacionalna federacija filmskih arhiva – FIAF (International Federation of Film Archives) osnovana je 1938. godine u Parizu a osnivači su bili Kinoteka Francuske, Filmski arhiv u Berlinu, Britanski filmski institut i Muzej moderne umetnosti u Njujorku.<sup>61</sup> To je bio početak organizovane i osmišljene brige o svetskoj filmskoj baštini u umetničkom i u kulturološkom smislu. Drugi svetski rat je sve to poremetio ali obnovljene aktivnosti nastavljene su odmah po završetku rata. Festival nemog filma u Pordenoneu značajan je iskorak u savremenom shvatanju arhivistike filma. U kinotekama i arhivama, filmovi su neka vrsta muzejskog eksponata a festival poput onog u Pordenoneu, jednom godišnje, bar za stručnjake i poklonike, nemi film čini živim kulturološkim objektom koji na taj način aktivno komunicira sa savremenim svetom.

Na festivalu u Pordenoneu retke ili tek otkrivene filmove donose i prikazuju i privatni kolekcionari i državni filmski arhivi. Tu često, formalno ili neformalno, dolazi do razmene filmova: pojedini arhivi nude duplikate svojih filmova kako bi dobili neke koje oni nemaju i kako bi tako obogatili svoju arhivu. Jugoslovenska kinoteka, osnovana odmah posle rata 1949. godine, ukazom Josipa Broza Tita, postala je, posebno tokom mandata direktora, inače filmskog reditelja Vladimira Pogačića, jedna od najvećih i najznačajnijih filmskih arhiva u Evropi i svetu. Tokom svog dugog i uspešnog mandata (1954–1971). Pogačić je stručnom razmenom filmova uspeo da u Jugoslovenskoj kinoteci napravi kolekciju najznačajnijih svetskih nemih filmova.

Pored projekcija novootkrivenih nemih filmova, Pordenone svake godine priređuje retrospektivu retkih a značajnih filmova pojedinih kinematografija. Godina koja se, u tom smislu pamti bila je 1989. kada je prikazana retrospektiva ruskih nemih filmova snimljenih pre sovjetske revolucije, posebno filmova reditelja Evgenija Bauera. (Turan 2003: 168). Festival je značajno učvrstio svoj renome u periodu kada je direktor festivala bio britanski filmski kritičar i istoričar Dejvid Robinson (David Robinson).

U svetu danas postoji oko 30 festivala nemog filma. Neki od njih su i specijalizovani za filmove iz određenih zemalja ili u fokusu imaju određeni žanr. Jedan od respektabilnijih je i Festival nitratnog filma koji organizuje Jugoslovenska kinoteka u

---

<sup>61</sup> Podaci prema <https://www.fiafnet.org/>

Beogradu. Postoje i dve veb stranice na kojima su predstavljeni neki od nemih filmova koji imaju muzičku, novokomponovanu muzičku pratnju (Silent-Film-Music).<sup>62</sup> Pored festivala u Pordenoneu, neki od značajnijih festivala nemog filma su:

- The British Silent Film Festival, London
- Il Cinema Ritrovato (Otkrivanje filmova), Bolonja
- Denver Silent Film Festival, Denver, US
- Festival nitratnog filma, Jugoslovenska kinoteka, Beograd
- Capitol Fest, Njujork
- Festival d'Aneres, Aneres, Francuska
- Internationale Stummfilmtage (Međunarodni dani nemog filma), Bon
- Festival International de Cine Silente Mexico, Puebla City, Meksiko
- Loud Silent Festival (Glasni nemi festival), Tampere, Finska
- Nederlands Silent Film Festival, Amsterdam

---

<sup>62</sup> - The Silent Film Music podcast pijaniste Bena Modela (Ben Model). <http://www.silentfilmmusicblog.com/>  
- The Silent Film Music kompozitora Donalda Sosina i Džoane Siton (Joana Seaton) koji već pedeset godina pišu muziku za neme filmove. <https://oldmoviemusic.com/>

## 2. 4. Netakmičarski festivali i kombinovane forme

Netakmičarskih festivala ima najviše. To su, najčešće, smotre filmova koje domaćoj, lokalnoj publici, bez prisustva značajnog broja inostranih sineasta ili novinara, predstavljaju izbor novih, kvalitetnih filmova svetske produkcije. Ali, ima i izuzetaka. Paleta tih festivala je široka i kreće se od nekih globalno značajnih festivala do malih festivala koji deluju samo u okvirima krajnje lokalnog okruženja. Primer onih prvih, značajnih je, kao što smo već rekli, festival u Torontu, za mnoge producente i reditelje, posle „velike trojke” možda najznačajniji svetski festival. Iako nije takmičarski on na svojim brojnim programima ima i premijerne filmove, posebno američke produkcije.

Od manjih ali značajnih netakmičarskih tu je **Viennale**, festival koji u Beču, na dobro profilisanim programima prikaže veliki broj relevantnih filmova koji se često ne mogu videti na drugim festivalima. Viennele uvek priređuje i značajne retrospektive,<sup>63</sup> bilo pojedinih reditelja, bilo kinematografija ili po nekom drugom konceptu.

Ima festivala koji su neka vrsta „kombinovane” forme i koji, najčešće, nemaju licencu FIAPF-a jer im, zapravo, i ne treba. Oni kombinuju takmičarski program nespecijalizovane vrste sa programima revijalnog karaktera. Ti festivali nemaju jasnu koncepciju, već nastoje da zadovolje nekolike zahteve i kriterijume: jednim delom su namenjeni širokoj domaćoj publici i žele da budu reprezentativna panorama svetskog filma u protekloj produkciono godini, a drugim, zarad lokalnog publiciteta i medijske atraktivnosti, uvode takmičarske programe.

Takav je i beogradski **FEST**, osnovan 1971 godine na inicijativu filmskog kritičara Milutina Čolića. Danas, festival jednim delom i dalje sledi originalnu, sada već istrošenu koncepciju iz 70-tih, koncepciju „festival festivala” sa programima filmova koji su prikazani ili dobili nagrade na vodećim festivalima kao i filmovima američke produkcije koji su u najužem izboru za nagrade Oskar. 2015. godine festival je ustanovio

---

<sup>63</sup> Retrospektive filmova iz dalje ili bliže istorije filma, najčešće povodom godišnjice, obeležavanja nekog značajnog filmskog fenomena ili autora, priređuju gotovo svi festivali, od onih A kategorije, do manjih koji te retrospective stavljaju u fokus svog programa. Jedan od najpoznatijih bio je **Pesaro Film Festival** (Italija), koji su osnovali davne 1965. dvojica značajnih italijanskih kritičara Lino Mičike (Lino Micciche) i Bruno Tori (Bruno Torri) a u saradnji sa tada mladim rediteljima Pijerom Paolom Pazolinijem (Pier Paolo Pasolini) i Bernardom Bertolučijem (Bernardo Bertolucci). Prvih 30 godina festival je bio ekskluzivno posvećen velikim retrospektivama, uglavnom nacionalnih kinematografija i značajnih autora. 1981.g. Pezaro je priredio veliku retrospektivu od 100 filmova jugoslovenske kinematografije. Kasnije, početkom ovog veka, festival je promenio koncepciju i sada se zove Međunarodni festival novog filma (Mostra Internazionale del Nuovo Cinema).



dva takmičarska programa: jedan međunarodni sa nejasnom koncepcijom i nacionalni program nove srpske produkcije. Od 2019. FEST je, po ugledu na većinu festivala te vrste, u takmičarskom programu objedinio reprizne inostrane i nove domaće filmove ali i dalje bez jasne koncepcije.

Beogradski festival, koncepcijski, nastao je po ugledu na onaj londonski – **London Film Festival** koji je 1957. godine osnovan pri Britanskom filmskom institutu (British Film Institute) kao netakmičarski „festival festivala”. Krajem 90-tih postepeno je menjao koncepciju da bi danas imao isprofilisan program koji nije samo zbir filmova sa drugih festivala, već izbor filmova koji u različitim programima predstavljaju jedan kreativno drugačiji pogled na aktuelni svetski film. Vrsta tog kreativnog pogleda zavisila je od aktuelnog umetničkog direktora festivala. Kada je 1984. za direktora imenovan filmski kritičar Gardijana i istoričar filma Derek Malkolm (Derek Malcolm) festival je od relativno ekskluzivne manifestacije Britanskog filmskog instituta prerastao u značajan kulturni događaj Londona na koji su počeli da dolaze i inostrani novinari i kritičari. Malkolm je, pored onih u Britanskom institutu, održavao projekcije i u osam bioskopa u centru Londona sa dobro isprofilisanim programima koji su privlačili pažnju i kritike i široke publike.

Festivala takozvane C kategorije, dakle netakmičarskih ili onih koji su neka vrsta hibridne forme je mnogo. Posebno onih revijalnog tipa (panorame svetskog filma) ili takmičarskih bez neke jasne koncepcije. Ti festivali su značajni gotovo isključivo za lokalni kulturni i filmski prostor. Njihova kulturna misija ima smisao samo sa stanovišta potreba određenih sredina za filmovima koje publika ne može da vidi na redovnom bioskopskom repertoaru. Te festivale ne bi trebalo posmatrati u kontekstu opšte slike internacionalnog festivalskog organizma, već samo u svetlu zadovoljavanja lokalnih potreba za drugačijim filmskim sadržajima.

Većina netakmičarskih festivala C kategorije ili onih koji su hibridne forme (kombinacija programa takmičarskog i revijalnog karaktera) zapravo su lokalni, gradski festivali. To su, najčešće, festivali bez neke posebne koncepcije ili posebne ideje, zamisli koja bi mogla biti od značaja za tu kulturnu sredinu i/ili za širi kulturni kontekst, državni ili međunarodni. „Gradski festivali, iako nastali unutar određenog lokalnog kulturnog miljea u trenutku kada u tom gradu postoji scena voljna da stvori, razvije i prihvati jedan festival, postepeno, umesto da se još više i još specifičnije razvijaju, počinju da liče jedni na druge, postajući sve manje „profesionalno specifični”, a sve više

„rutinsko-zabavni”, u skladu sa zahtevima „kulture politike” – kojoj više treba platforma za politički vizibilitet, ideološku manipulaciju i populističku demagogiju nego platforma za istinski kulturni razvoj lokalne zajednice.” (Dragičević Šešić 2008: 13–25). Ova ocena odnosi se na bilo koju vrstu festivala i to u Srbiji, ali ta rečenica, na žalost, može da se odnosi i na dobar broj filmskih festivala i to ne samo u Srbiji. Razlozi za to su brojni – nestručnost ljudi koji bi trebalo da osmisle program festivala, pogrešne procene sa stanovišta ostvarivosti optimalne realizacije programa, nesrazmera između planova festivala i budžeta – ali, u najvećem broju slučajeva, iza niskog nivoa sadržaja i organizacije takvih festivala stoje ambicije lokalne politike.

S druge strane, brojni su i značajni mali, lokalni festivali koje organizuju i programiraju filmski entuzijasti i aktivisti, festivali koji specifičnoj publici, dakle uskom krugu filmofila predstavljaju programe koji imaju značajnu edukativnu funkciju i koji daju kvalitetan uvid u specijalizovanu domaću i svetsku produkciju. Oni popunjavaju onu prazninu, nedostajuću kariku koja postoji između programa filmova na redovnom bioskopskom repertoaru i naslova poznatih autora koje nude značajniji i bogatiji filmski festivali. To je neka vrsta festivalske alternative. Tako u **Srbiji**, pored beogradskog FEST-a i Festivala evropskog filma na Paliću, postoji nekoliko manjih specijalizovanih festivala međunarodnog karaktera koji su stekli solidnu reputaciju među zainteresovanim publikom i kritikom: **Festival autorskog filma** „Pogled u svet”, Festival filmova posvećen ljudskim pravima „**Slobodna zona**”, Festival filmova za decu „**Kids fest**”, **festivali etnološkog i turističkog filma** u Beogradu i na Zlatiboru, **Festival podvodnog filma** u Beogradu. Posle rekonceptualizacije 2004. godine, međunarodni karakter ima i Beogradski festival dokumentarnog i kratkometražnog filma a u okviru te vrste filma posvećenu publiku stekli su i Festival dugometražnog dokumentarnog filma „**Sedam veličanstvenih**” i **Beldocs**. Značajnu informativnu i edukativnu funkciju imaju i dva festivala animiranog filma: „**Balkanima**” u Studentskom gradu u Beogradu i „**Animanima**” u Čačku.

Postoje širom sveta i festivali koji domaćoj publici i po nekim gostima nude zabavne i atraktivne programe, neka vrsta festivalskog bazara gde je moguće pronaći filmove i sadržaje za različite ukuse i potrebe. Takvi su, recimo, festival u **Haugesundu**, Norveška ili Art Film festival u **Trenčenskim toplicama** u Slovačkoj ili festival u **Tiruvanapuramu**, Indija, kao i **Midnight Sun Festival** u mestu Sodankili, na severu Finske koji su osnovali reditelji Aki i Mika Kaurismaki pod sloganom „Hajde da

napravimo festival usred nedodžije” ili **Kish Island festival** u Iranu i **Noosa festival** koji se održava na plaži jednog *rizorta* u Australiji ili **Festival američkih crnaca** (The American Black Film Festival), Majami ili organizaciono i programski haotičan ali autentično atraktivan festival u Stountaunu (Stone town) na **Zanzibaru**, onda, u januaru, usred Sibira, na minus 15 C, festival **Hanti-Mansisk** na severu Rusije ili **Floating Film Festival**, koji je nekoliko godina organizovala Kanađanka Hana Fišer (Hannah Fisher) i čije su se projekcije za ekskluzivne goste-gledaoce održavale na luksuznom brodu koji je plovio meksičkim zalivom.

Među festivalima ove vrste značajan je broj i onih koji u okviru koncepta međunarodnog festivala, nude kvalitetan uvid u regionalnu filmsku proizvodnju i koji, pored filmskog programa, poseduju i značajan kulturološki aspekt, koji predstavljaju i susret sa osobenstima druge kulture i drugačije percepcije filma. Tako festivali u **Mar del Plati** (Argentina) ili u **Havani** jesu mesta za uvid u aktuelnu produkciju latinoameričkog filma. Ovaj potonji pruža i nesvakidašnje iskustvo susreta sa jednim od retkih preostalih socijalističko-komunističkih društava. Tako je, uostalom, bilo i prvih deset godina FEST-a kada su poznati Zapadni sineasti i producenti dolazili u Beograd kako bi videli filmski festival „iza gvozdene zavese” koji prikazuje nove filmove iz čitavog sveta. Festivali u **Kairu** i **Kartageni** (Tunis) nisu značajni zgot selekcije svetskog filma ali su gotovo jedinstvena mesta za pregled novih filmova arapskog sveta. Indijski festivali u **Trivandrumu** ili **Džajpuru** su značajni pre svega zbog nove indijske produkcije ali susret sa novom kulturom predstavlja i susret sa netipičnom recepcijom filma (indijska publika aktivno sa-učestvuje tokom projekcije filma). Panafrički filmski festival u **Uagadugu** (Burkina Faso) je jedinstvena prilika da se u autentičnom ambijentu vide filmovi prevashodno subsaharske Afrike a **Tromso** (Norveška) je najsevernije lociran festival na svetu gde uz solidno koncipiran međunarodni filmski program, dobijate sjajan uvid u kinematografije skandinavskih zemalja.<sup>64</sup>

Festivala ima mnogo. Na globalnom planu, FIAPF je ustanovljavanjem kategorija napravio neki uslovno rečeno red i sistematizaciju među festivalima, ali to se odnosi samo na formalno programsko-poslovni aspekt funkcionisanja festivala. Razlike, kinematografske, kulturne, geopolitičke su isuviše velike da bi koordinacija bilo koje druge vrste, na globalnom planu, bila mogućna.

**Evropa** je već nešto drugo. Neke relevantne institucije ili profesionalne grupacije

---

<sup>64</sup> Vidi fusnotu 21.

pokušavaju da uspostave neku vrstu pravila, etiku pan- festivalskog ponašanja, saradnje i zdrave konkurencije. To bi trebalo da podrazumeva koordinaciju u određivanju datuma održavanja festivala kako ne bi došlo do nepotrebnog preklapanja termina, standarde u fer pleju prilikom programiranja premijernih filmova i poštovanje kodeksa ponašanja u festivalskim poslovima.

Oni veliki, festivali A kategorije, kao i veći specijalizovani festivali, imaju svoje ustaljene organizacione sheme i termine pa je tu teško pronaći prostor za ustupke ili pregovore bilo koje vrste. Međutim, ostaje veliki broj manjih festivala koji su, najčešće, van FIAPF sistema i koji su spremniji na saradnju. Tako je na inicijativu nekoliko evropskih festivala 1994. godine u Briselu osnovana **Evropska koordinacija filmskih festivala** (The European Coordination of Film Festivals – ECFF)<sup>65</sup> koja okuplja predstavnike preko 230 festivala s ciljem da se ustanovi i neprestano unapređuje etički kodeks koji bi bio od pomoći za rešavanje aktuelnih među-festivalskih problema i dilema. Najveće nesuglasice su one koje se odnose na programsko-konceptijske probleme, s obzirom na konkurenciju i rivalitet između festivala, posebno onih iste ili slične programske orijentacije. Godišnji sastanci ECFF-a održavaju se u Briselu.

Slične inicijative postoje i kada su u pitanju grupacije istorodnih ili tematski sličnih festivala. Dobar primer je osnivanje **Federacije evropskih filmskih festivala fantazije** (European Fantasy Film Festival Federation), koja okuplja, u većini slučajeva, festivale naučne fantastike, s ciljem da se premoste problemi, jedno vreme gotovo rat između tih specijalizovanih festivala koji su se datumski preklapali i vodili nelojalnu konkurenciju u borbi za filmove. Ta Federacija, koju čine predstavnici festivala u Portu, Briselu, Luksemburgu, Rimu, Espou, Stigesu, Amsterdamu, Lundu i San Sebastijanu (jedan drugi, manji festival sci-fi filma), uspeali su da se dogovore i premoste međusobne probleme i čak da inaugurišu zajedničku godišnju nagradu Melies d'Or (Zlatni Melijes), Grand Prix za evropski fantasy film.<sup>66</sup> Na tragu rezultata u povezivanju i razmeni iskustava i problema među festivalima igranog filma, 1996. osnovana je **Evropska mreža dokumentarnog filma** (The European Documentary Network - EDN).<sup>67</sup> To je organizacija koja okuplja širok spektar filmskih profesionalaca koji se bave dokumentarnim filmom a među njima su i predstavnici 12 evropskih festivala dokumentarnog filma. Na sličan način deluje i **Konferencija kratkog filma** (Short Film

---

<sup>65</sup> Vidi: [http://www.femmetotale.de/z\\_pages/ecff\\_e.html](http://www.femmetotale.de/z_pages/ecff_e.html)

<sup>66</sup> Vidi: <https://fantasticfest.com/about/the-european-fantastic-film-festivals-federation>

<sup>67</sup> Vidi: <https://dokweb.net/database/films>

Conference), osnovana 1970. godine, koja deluje i na globalnom planu i koja okuplja 58 festivala kratkog filma iz 35 zemalja.

Slične asocijacije postoje i u nacionalnim okvirima. Tako u Švajcarskoj, gde ima 30 filmskih festivala, 16 njih su članovi **Konferencije festivala** (Conference des Festivals). Prema rečima Filipa Klivaza (Philippe Clivaz), generalnog sekretara i predsednika Konferencije „teško je ostvariti saradnju oko programsko-umetničkih pitanja ali sarađujemo dobro na organizacionom planu. Imamo zajednički sistem za prodaju karata, aplikacije za data base i razmenjujemo ljude koji rade na festivalu. Niko ne može da zaposli tokom čitave godine profesionalce koji rade u organizaciji festivala. Onda, nekoliko članova tima radi tri meseca na festivalu u Nionu, zatim tri meseca na onom u Ženevi. Na taj način, ne gubimo profesionalce i profesionalizam, što je veoma važno.”<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Tanja C. Krainhöfer: Mapping of Collaboration Models among Film Festivals, Research for the European Commission, MEDIA, 2018.,str. 26.  
Vidi:[https://eacea.ec.europa.eu/creative-europe/actions/media/creative-europe-media-tv-programming\\_en](https://eacea.ec.europa.eu/creative-europe/actions/media/creative-europe-media-tv-programming_en)

## 2. 5. Festivali u Sjedinjenim američkim državama

Filmski festivali su pre svega evropski fenomen. Ne samo zbog toga što su prvi festivali osnovani u Evropi veći i zbog toga što taj način prezentacije filmova odgovara prirodi evropskog filma i načinu na koji funkcionišu kinematografski sistemi starog kontinenta. Naravno, u poređenju, pre svega, sa američkim sistemom produkcije, prezentacije i vrednovanja filmova. Amerika je dugo određivala sopstveni, američki sistem filmskog poslovanja kao i komunikaciju sa inostranim kinematografijama, gotovo isključivo kroz prizmu holivudskog načina filmskog mišljenja i industrijsko-filmskog rezonovanja a taj način je u velikoj meri određen filmskim tržištem, dakle diktatom profita. S druge strane, u Sjedinjenim državama oduvek je postojala i alternativna, nezavisna produkcija iako ona dugo nije bila vidljiva. Ni u samim Sjedinjenim državama niti u Evropi. Holivud, odnosno main stream produkcija velikih studija, već od 1929. godine kada su inaugurisane nagrade Oskar, ustanovio je svoj način vrednovanja godišnje nacionalne proizvodnje filmova. I to u prvo vreme zbog esnafskog prestiža a ubrzo i zbog promocije filmske industrije na nacionalnom i internacionalnom planu, posebno od kada je ceremonija dodeljivanja nagrada 1930. bila prenošena preko nacionalnog radija a od 1953. na kanalu televizije. To je ubrzo postao jedinstven godišnji sistem valorizacije tako da Holivudu festivali evropskog tipa nisu bili potrebni. U tako ustrojenom sistemu filmske industrije i oskarovske valorizacije, nezavisne US produkcije, posebno filmovi koji nisu nužno pravljeni prema holivudskim žanrovskim matricama, nisu imali mogućnost da budu predstavljeni širem auditorijumu. Tako je bilo sve do pojave prvih festivala na tlu Amerike i posebno sve dok Sandens nije na ozbiljan način posvetio pažnju tom segmentu američke kinematografije.

Paralelno s dualizmom Holivud- nezavisni, u američkim filmskim i kulturnim krugovima, postojala je sve vreme potreba da se ima uvid u ono najznačajnije što se događa u svetskom filmu. Otuda su se, u prvo vreme na nivou incidenta, a kasnije i na ozbiljniji način, pojavile inicijative za osnivanjem lokalnih i međunarodnih filmskih festivala. Ne sa namerom da se konkuriše etabliranim evropskim festivalima, već da se razbije monolitnost samozadovoljstva Holivuda i tog načina filmskog mišljenja i da se domaćoj, pre svega intelektualnoj publici, prikažu najvredniji inostrani filmovi, oni koji filmski jezik ne koriste isključivo za pričanje priča već i za unapređenje filmskog izraza, rečju filmovi koji poseduju samosvojnu autentičnost i poetiku.

Holivud je 30-tih i 40-tih godina 20. veka, dakle pre i po završetku Drugog svetskog rata, bio u zamahu, u svom „zlatnom dobu“, a sistem filmskih zvezda je određivao pravila igre. Nagrade Oskar bile su prevashodno merilo uspešnosti i na američkom i na globalnom planu i u toj, za holivudsku industriju idiličnoj situaciji, u Evropi se pojavilo nešto novo - prvi filmski festivali, koji su svojim globalnim, internacionalnim karakterom i novim načinom vrednovanja filmova bili kontrapunkt poretku stvari u američkoj filmskoj industriji. Prvo je 1932. godine osnovan festival u Veneciji, 1935. godine u Moskvi je održan festival koji kasnije nije imao kontinuitet a onda je, posle rata, usledila serija festivala, uglavnom u zemljama Evrope: 1946. godine Kan, Karlove Vari i Lokarno; 1947. Edinburg; 1951. Berlin i Melburn; 1952. Manhajm.

Prvi filmski festival u **Sjedinjenim američkim državama** osnovan je 1953. godine u Kolumbusu (Columbus) u državi Ohajo kao međunarodni festival koji promoviše upotrebu filma u edukativne svrhe i kao komunikaciju među ljudima. Od 2018. godine održava se pod nazivom **Columbus International Film and Animation Festival** (Međunarodni Kolumbus festival filma i animacije) a od osnivanja do danas imao je uglavnom lokalni značaj.<sup>69</sup>

Prvi festivali sa većim ambicijama i ozbiljnijom festivalskom strukturom, pojavili su tek 60-tih godina. **New York Film Festival** osnovan je 1963. godine kao netakmičarski festival koji prikazuje filmove koji nisu pre toga bili prikazani u Njujorku i održava se u Linkoln centru. U početku ga je vodio Ričard Roud (Richard Roud) koji je pre toga radio kao programer London film festivala pa je i NY festival programski konstruisao na taj način: festival je koncipiran kao festival festivala sa nizom diskusija, predavanja i specijalnih projekcija retkih ili restaurisanih filmova. Sledeće, 1964. godine, na inicijativu grafičkog dizajnera i reditelja Majkla Kuca (Michael Kutza) osnovan je Međunarodni Čikago Film festival (**Chicago International Film Festival**) kao takmičarski festival koji, kako je stajalo u osnivačkom aktu festivala, „predstavlja alternativu komercijalnim holivudskim filmovima koji dominiraju u gradskim bioskopima, festival koji je otvoren prozor u svet filmova koje prethodno nije bilo moguće videti u Čikagu.”<sup>70</sup>

70-tih godina pojavili su se novi festivali od kojih je najznačajniji onaj u

---

<sup>69</sup> Vidi: <https://columbusinternationalfilmfestival.splashthat.com/>

<sup>70</sup> <https://www.chicagofilmfestival.com/about-us/mission-history/>

Telorajdu (Telluride), u Koloradu, osnovan 1974. u partnerstvu sa UCLA TFT (odsekom za pozorište, film i TV Univerziteta u Kaliforniji). **Telluride Film Festival** je međunarodnog karaktera i danas je jedan od najuglednijih festivala u Sjedinjenim državama. Specifičnost festivala je da se program svake godine čuva u tajnosti sve do početka festivala.

Među brojnim festivalima nastalih 80-ih godina, najznačajnije je bilo osnivanje **Sandensa** (1981) i **South by Southwest Festivala** ili, skraćeno **SXSW Film Festival** (1987) koji se održava u Ostinu (Austin), u Teksasu. Oba festivala program su u potpunosti posvećivali američkoj nezavisnoj produkciji. Sandens se iz godine u godinu pozicionirao kao festival koji pažljivo bira najkvalitetnije nezavisne igrane i dokumentarne filmove čime je 90-tih godina stekao veliku reputaciju u Americi i u svetu. SXSW je od starta imao širu platformu: na programu je paralelno imao i film i interaktivne medije i muziku i postao vodeći festival američkih nezavisnih umetnika.

Potom je 90-tih godina osnovan festival u **Palm Springsu** (1990), u mestašću izgrađenom u pustinji, nedaleko od Los Anđelesa, gde su holivudske zvezde 30-tih godina gradili vikendice, festivalu koji ima specifičan internacionalni program sastavljen od filmova koji su kandidati za nagradu Oskar u konkurenciji stranog filma (van engleskog govornog područja), kao i festival u Los Anđelesu (**Los Angeles Film Festival**), 1995. i mnogi drugi. Tada je u Americi došlo do velike ekspanzije filmskih festivala tako da, prema nezvaničnim podacima, od ukupnog broja festivala u svetu danas, njih 70% nalaze se u Sjedinjenim državama. Filmski kritičar Dejvid Tomson (David Thomson) upitao se jednom prilikom u „Movieline” magazinu: „Da li neko može da nabroji pet gradova u Sjedinjenim državama koji danas nemaju filmski festival?” (Turan 2003: 3).

Broj i paleta festivala različitih vrsta i značaja je toliko velika da gotovo ne postoji vrsta filma ili tematska ili bilo koja druga programska specijalizacija koju ne pokrivaju festivali u Sjedinjenim državama: igrani filmovi, dugometražni, kratki, dokumentarni, eksperimentalni, animirani....festivali dramske tematike, trilera, komedija, horora, naučne fantastike, terora....festivali filmova o prirodi, životinjama, deci, sa tematikom muškog i ženskog homoseksualizma; festivali afroamerikanaca, latinoamerikanaca i td. U Njujorku danas ima 30 filmskih festivala različitih vrsta a u Čikagu čak 36.

Postoji niz festival koji na originalan i alternativan način oslikavaju američku, posebno nezavisnu filmsku scenu. Posle uspeha Sandensa i, posledično, sve veće



konkurencije da se uđe u program tog festivala, osnovan je **Slemdens** (Slamdance). Naime, 1995. godine, četvorica reditelja čiji su filmovi odbijeni u Sandensu osnovali su festival pod punim nazivom **Slamdance '95, Anarchy in Utah: The First Annual Guerrilla International Film Festival** (Slemdens 95, Anarhija u Uti: prvi godišnji gerila međunarodni filmski festival). Robert Redford, osnivač Sandensa, komentarišući pojavu novog festivala, rekao je da se „pojavio festival koji stoji pored nas kao parazit koji je rođen na odbijanju.” (Turan 2003: 46). Na tragu te duhovite i originalne festivalske alternative, ustanovljeno je još nekoliko festivala. Recimo, **No Dance Festival** filmove na svom programu projektuje isključivo na DVD formatu, a **Dances with Films festival** u Santa Monici, distriktu Los Anđelesa, ima moto „No Politics, No Stars, No Shit” (nema politike, nema zvezda, nema sranja) a festival programira samo filmove u kojima nema poznatih glumaca, filmove koje nisu režirali poznati reditelji i iza kojih ne stoji novac velikih producenata.

U većini slučajeva filmski festivali u Sjedinjenim državama osnivani su s namerom da se obogati ponuda kulturnih sadržaja ili da se programiranjem filmova posebne vrste promovišu određene ideje, pokreti ili da se ukaže na pojedine društvene fenomene. Tako je, recimo, 2001. godine, na inicijativu Roberta De Nira, u Njujorku osnovan **Trajbeka film festival** (The Tribeca Film Festival) s ciljem da se obnovi kulturni život donjeg Menhetna posle terorističkog napada na Svetski trgovački centar 11. septembra.

U raznovrsnoj ponudi festivala različitih vrsta i karaktera, nalazi se i jedan koji koristi formu filmskog festivala dok njegov sadržaj pripada „main stream” (glavnoj liniji) američke komercijalne produkcije. **ShoWest** je festival koji u luksuznom kraju Las Vegasa okuplja vlasnike bioskopa, ne samo onih iz Amerike već i širom sveta. Organizator je NATO (National Association of Theater Owners), Nacionalna asocijacija vlasnika bioskopa a festival ekskluzivno prikazuje trejlere novih holivudskih produkcija. Džordž Lukas (George Lucas), Stenli Kubrik (Stenly Kubrick) i gotovo svi reditelji holivudskih blok bastera, dolazili su u Las Vegas, na ShoWest, kako bi najavili i prikazali delove svojih novih filmova. Tu, u formalnim okvirima onoga što je Evropa nazvala filmskim festivalom, Holivud na njemu svojstven način demonstrira svoju snagu.

## 2. 6. Nacionalni filmski festivali

Festivali nacionalnog filma oduvek su bili popularna festivalska vrsta podržana od strane producenata i nacionalnih institucija, često i političara, jer je to mesto na kojem je moguće demonstrirati kreativne i finansijske potencijale pojedinih filmova a onda i produkcije u celini. One najveće i najsnažnije evropske kinematografije nemaju potrebu za takvima festivalima jer najbolje filmove svoje nacionalne produkcije prikazuju u okviru programa međunarodnih festivala koji se održavaju u njihovim državama, bilo u okviru zvaničnog programa tih festivala, bilo kao poseban program, kao što je, recimo, program Perspektive nemačkog filma u okviru berlinskog festivala. Od velikih, jedino italijanska kinematografija ima **Festival italijanskog filma** u Bariju. Od manjih evropskih kinematografija, specijalizovane nacionalne festivale imaju, pored ostalih, Mađarska (**Budimpešta**), Hrvatska (**Pula**), Slovenija (**Portorož**). Takve festivale imaju i neke sredine u kojima film još uvek ne postoji na način organizovane kinematografije, kao što je **Festival Sami naroda** (Laponaca) koji se svake druge godine održava u njihovom gradiću Kautekino, na severu Norveške.

Srbija predstavljanje nacionalne produkcije ima razloženo na nekoliko nivoa koji su, zapravo, nasleđe iz jugoslovenskih dana kada je kinematografija bila znatno veća: Festival filmskog scenarija u Vrnjačkoj Banji, glume u Nišu a festival u Sopotu od 2003. godine prerastao je u **Festival srpskog filma**. Festival u Sopotu, prigradskoj opštini Beograda, nastao je još 1972. godine i to pod imenom **Slobodarske filmske svečanosti**. Festival je prema toj originalnoj koncepciji odražavao u potpunosti vreme i političke okolnosti u kojima je nastao. Okupljao je filmove koji su „prožeti slobodarskim i humanim porukama, koji doprinose reafirmaciji ideja slobode i opštedruštvenog progresa.”<sup>71</sup> Održavao se, simbolično, uvek od 4. jula (Dan borca) do 7. jula (Dan ustanka naroda Srbije), prerastao je ubrzo u takmičarski međunarodni festival a žiri je predstavljalo Veće narodnih heroja iz svih republika i pokrajina Jugoslavije. Posle raspada Jugoslavije i prestanka rada pulskog festivala kao festivala jugoslovenskog filma, Sopot je promenio koncepciju i prerastao u Festival srpskog filma – SOFEST.

Festivali nacionalnih kinematografija često su dobra prilika za selektore internacionalnih festivala da odaberu filmove za svoje programe. Mnogi jugoslovenski filmovi prikazani premijerno na pulskom festivalu, programirani su potom za

---

<sup>71</sup> <http://sofest.rs>

internacionalne festivale. To je bila praksa i u prvoj polovini 60-tih godina, ali od pojave prvih filmova Makavejeva, Saše Petrovića, Žike Pavlovića, Žilnika, dakle autora 'crnog talasa', selektori vodećih festivala želeli su da imaju uvid u novu jugoslovensku produkciju, najčešće preko festivala u Puli. **Festival jugoslovenskog igranog filma** osnovan je u Puli 1960. godine. Pre toga, na istom mestu, od 1954. godine postojala je prvo „Prva revija domaćeg filma” pa „Festival jugoslovenskog filma” na kojem su učestvovali filmovi svih vrsta da bi 1960. bilo odlučeno da se predstavljanje celokupne godišnje proizvodnje filmova podeli na dva festivalska entiteta: Festival jugoslovenskog igranog filma u Puli i Festival kratkometražnog i dokumentarnog filma u Beogradu. Pulski festival je sve do početka rata u bivšoj Jugoslaviji, bio mesto premijernog prikazivanja celokupne igrane produkcije, mesto susreta sineasta, producenta, distributera, novinara i kritičara iz čitave zemlje ali i iz inostranstva. Ono što je čitavom tom filmskom događaju davalo poseban pečat jeste broj gledalaca u velepnoj pulskoj Areni. Često je projekcijama prisustvovalo i do 10.000 ljudi što je bio i pokazatelj posvećenosti pulske publike domaćem filmu. Festival je u tom, jugoslovenskom formatu trajao do 1991. godine.

U nekim slučajevima, nacionalne kinematografije organizuju festivale svoje nove produkcije u drugim državama iz informativno potencijalno-poslovnih razloga kao što je, recimo, **Festival of British Cinema** (Festival britanskog filma) u francuskom gradiću Dina (Dinard) ili zbog dijaspore koja je brojna u nekim državama. Iz razumljivih razloga, najviše je festivala **Jevrejskog filma**. Širom sveta ima ih više od 60, među njima i oni u Varšavi, na Floridi, u Hong Kongu, Kalgariju, St. Luisu.... **Festivali srpskog filma** postoje u državama gde živi veliki broj srpskih iseljenika: u Australiji (taj festival održava se, simultano, u najvećim gradovima – Sidneju, Melburnu, Brizbejnu, Pertu); Sjedinjenim državama (Čikagu) i u Kanadi (Vankuver).

Sve veći broj, posebno malih kinematografija, filmove svoje, domaće produkcije danas smešta u okvire međunarodnog festivala koji se održava u njihovoj zemlji. Iz dva razloga: nacionalna produkcija nije toliko obimna da bi mogao da se organizuje samo festival domaćeg filma i, drugo, međunarodni okvir tog festivala privlači veći broj gledalaca nego što bi to bilo na festivalu isključivo domaćeg filma. Posle ukidanja pulskog festivala u formi u kojoj je on, kao festival jugoslovenskog filma, postojao od osnivanja 1954. do 1991, Hrvati su pokušali da festival reorganizuju i, zapravo, rekonceptuališu u Festival hrvatskog filma. Posle nekoliko godina, pokazalo se da je

aktuelna produkcija mala i bez nekih posebnih vrednosti i da takva koncepcija ne funkcioniše. Onda se pribeglo primeni pomenutog modela, odnosno koncepcije koja festival prevodi u međunarodni sa centralnim programom hrvatskog filma sa takmičarskim karakterom.

## 2.7. Festivali kratkometražnog, dokumentarnog i animiranog filma

Festivali kratkometražnog i dokumentarnog filma, po prirodi stvari, delili su sudbinu, uspone i padove produkcije te vrste filma i na globalnim i u okvirima lokalnih, nacionalnih kinematografija. Dokumentarci su u decenijama pre kraja 20. veka snimani s ciljem da budu prikazani ili u TV programima ili kao predigre igranim filmovima u bioskopima. Otuda, filmovi su bili u prosečnom trajanju od 15-20 minuta jer to je bio standard koji je odgovarao tim namenama. U to vreme televizije su u razvijenim zemljama počinjale da unapređuju formu TV reportaže a filmski ljudi koji su voleli tu vrstu filma, snimali su kratke dokumentarce. Postojali su, naravno, i oni ambiciozniji autori, posebno u Evropi, koji su tražili nove forme dokumentarističkog izraza pa su takvi filmovi bili povod da se organizuju i prvi festivali dokumentarnog filma.

**Kratki igrani film**, obično dužine od 15–30 minuta, bio je i ostao forma koja nema pravo mesto u realnim i postojećim distribuciono-prikazivačkim okolnostima. Oni niti su za bioskopsko prikazivanje niti ih treba televizija. Ipak, ta vrsta opstaje uglavnom kao završni rad studenata režije na filmskim školama i akademijama i, kao takva, ima mesto u programima specijalizovanih festivala ili i kao posebni programi velikih nespecijalizovanih festivala, poput Kana, Berlina... Prvi kratki filmovi nekih od danas poznatih reditelja, filmova koje su snimili kao student ili u amaterskim produkcionim uslovima, nalaze se danas u filmskim arhivama. Pored ostalih, to su rani kratki filmovi Martina Skorcezea (Martin Scorsese) „The Big Shave”, 1967; Pedra Almodovara „Salome”, 1978; Stenlija Kubrika (Stanely Kubrick) „Day of Fight”, 1951; Larsa fon Trira (Lars von Trier) „Nocture” 1980; Stivena Spilberga (Steven Spielberg) „Amblin”, 1968; Krištoifa Kiešlovskog (Krzysztof Kieslowski) „Tramwaj”, 1966; Dejvida Linča (David Lynch) „The Alphabet”, 1968; Džordža Lukasa (George Lucas) „Electronic Labyrinth THX 1138 4EB”, 1967. i drugih.<sup>72</sup>

Ipak, festivali dokumentarnog i kratkog igranog filma uvek su bili u drugom planu u odnosu na „velikog brata” – festivale igranog filma. Najpoznatiji je bio **Međunarodni filmski festival kratkog filma u Oberhauzenu**, Nemačka, osnovan još 1954. godine. Festival je bio takmičarskog karaktera i svojevremeno je bio jedno od retkih mesta gde su mogli da se vide filmovi istočnoevropskih reditelja, odnosno filmovi iza „gvozdene zavese”. I za mnoge zapadne autore Oberhausen je bio mesto njihovog

---

<sup>72</sup> Vidi fusnotu 21.

prvog susreta s filmom i mesto gde su prikazali svoje prve filmove. Roman Polanski je svojevremeno rekao: „Kratki film je prvi korak kako biste postali reditelj. Oberhausen je bio važan korak na putu da postanem reditelj.”<sup>73</sup> A Wim Venders (Wim Wenders) je jednom prilikom, kada je kasnije ponovo posetio festival kao već poznat reditelj, izjavio: „Ovde sam popužio moju prvu cigaretu. Gledao sam bukvalno sve filmove koji su prikazivani i svake godine sam se radovao ponovnom susretu sa festivalom. To je bilo važno za moju odluku da postanem filmski reditelj.”<sup>74</sup> Kasnije, krajem 20. veka, festival u Oberhausenu izgubio je na značaju. Televizija je preuzela formu kratkog dokumentarnog filma i pretvorila ga u TV reportažu pa je u festivalskim programiranjima i u novinarsko-kritičarskim diskusijama dolazilo do neprestane rasprave da li je određeni film dokumentarni film ili pripada više formi TV reportaže. S druge strane, i kratki igrani film je kao forma filma gubio na značaju jer su njom prestali da se bave profesionalci pa je kratki metar ostao, uglavnom, u domenu studentskog filma. Ipak, kratkometražni igrani film, bez obzira ko ga snima, ostao je da traje i kao vrsta filma i kao sadržaj festivalskih programa. Smanjen je broj specijalizovanih festivala samo za kratke filmove ali su oni ostali kao deo programa festivala koji prikazuju i dokumentarne filmove. Ono što toj formi i dalje daje dignitet jeste to da dva značajna festivala prevashodno igranog dugometražnog filma – Kan i Berlin - u svojim posebnim programima, u konkurenciji za nagrade, programiraju selekciju kratkih filmova.

**Dokumentarni film** imao je, međutim, drugačiju razvojnu liniju. Dokumentarni filmovi su od početaka svetske kinematografije bili značajan deo produkcije. Prvi filmovi braće Limjer bili su dokumentarni snimci. Tokom prve decenije 20. veka ljudi su film kao nov tehnički izum vezivali pre svega za dokumentarne snimke, dok su igrane kratke sekvence doživljavali više kao dokumentarno snimljeno pozorište. Sve do 50-tih godina prošlog veka, dokumentarna forma imala je gotovo isključivo značenje pukog film-dokumenta koji je ilustrovao ili osvetljavao neki događaj. Kreativna dimenzija gotovo da nije postojala ili je bila u drugom planu. Pojava filmskih festivala odigrala je značajnu ulogu jer su autori, podstaknuti festivalskim prezentacijama drugih filmskih vrsta,

---

<sup>73</sup> Iz monografije „50. godina Oberhausen Film Festivala”, International Short Film Festival Oberhausen, 2004. Behnken, Klaus, ed. (2004). Kurz und klein: 50 Jahre Internationale Kurzfilmtage Oberhausen. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz., str. 9.

<sup>74</sup> Ibid, str.17.

počeli da snimaju dokumentarne filmove gde je dokument ili događaj koji je predmet filmovanja, samo polazište za kreativno montiranje materijala kako bi se dobila celina filma koja nadilazi puki dokument. Dužina tih filmova bila je od 15 do 30 minuta jer je to bilo trajanje koje se uklapalo u standard koji je odgovarao televizijskom plasmanu filma. Naime, dokumentarni film, posle eventualnog festivalskog prikazivanja, imao je jedinu mogućnost da produži svoj život u okviru televizijskih programa.

Na prostoru bivše Jugoslavije veliki podsticaj produkciji dokumentarnih filmova bilo je 1960. godine osnivanje **Festivala kratkometražnog i dokumentarnog filma u Beogradu**. Dokumentarna jugoslovenska produkcija prvi put je bila festivalski predstavljena u Puli još 1954. godine u okviru **Festivala jugoslovenskog filma** koji je tada objedinjavao i igranu i dokumentarnu produkciju. Do razdvajanja je došlo 1960. godine a beogradski tzv. „Martovski festival” u naredne tri decenije uspeo je da izgradi značajnu reputaciju ne samo u jugoslovenskim već i u evropskim okvirima. Nastala je u tom period produktivna interakcija na relaciji festival-filmski autori: festival je dobrom organizacijom i aktivnim praćenjem i podsticanjem produkcije stvarao dobru klimu za kreativno takmičenje a autori su nastojali da se prikažu u najboljem svetlu. Festival je bio izazov za reditelje kratkog metra da se svojim ‘malim filmovima’ predstavljaju javnosti a festivalski dani bili su veliki filmski forum za razmenu iskustava ili pak suprotstavljanje različitih autorskih stavova. Značajno je, pri tom, bilo to što je većina reditelja snimala izrazito angažovane filmove koji su se kritički odnosili prema pojavama u društvu. Tako je nastala „beogradska škola dokumentarnog filma” a neki od najznačajnijih jugoslovenskih reditelja igranih filmova svoje prve dokumentarne ili kratke igrane filmove prikazali su na beogradskom „kratkome metru” (Saša Petrović, Makavejev, Žilnik, Puriša Đorđević, Zafranović, Paskaljević, Živko Nikolić). Tokom tog „zlatnog doba” beogradskog festivala, selektori velikih međunarodnih festivala te vrste (Oberhausen, Krakov) redovno su pratili beogradski festival i uvrštavali svake godine po nekoliko jugoslovenskih filmova. Festival je 50 godina bio nacionalni, jugoslovenski festival, ali posle raspada zemlje prerastao je u međunarodni. Međutim, nikada više nije uspeo da povрати staru reputaciju.

Danas, najveći i najznačajniji međunarodni festival dokumentarnog filma je **International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA)**. Osnovana ga je 1988. godine Eli Derks (Ally Derks) i uspešno vodila sve do 2017. Za to vreme festival je uspeo da izgradi reputaciju najprestižnijeg svetskog festivala dokumentarnog filma tako da

program festivala okuplja većinu najboljih filmova aktuelne svetske produkcije. IDFA je takmičarskog karaktera, filmovi su podeljeni prema dužini i pojedinim žanrovima a tokom festivala organizuje se niz panela, diskusija, workshopova. Od 2018. direktor festivala je sirijski producent Orva Nirabia (Orwa Nyrabia).

Ključna promena u svetu dokumentarnog filma dogodila se krajem 90-tih kada su, skoro preko noći, počeli da se snimaju i s velikim uspehom da se prikazuju dugometražni dokumentarni filmovi koji su imali skoro dužinu celovečernjeg igranog filma, dakle od 60 do 90 minuta. Kao što smo već pomenuli, veliku ulogu u tom preokretu odigrala su dva prva filma američkog autora Majkla Mora „Kuglanje za Kolombajn” (Bowling for Columbine), 2002 i „Farenhajt 11/9” (Fahrenheit 11/9), 2004, filmovi koji su se bavili aktuelnim i intrigantnim temama, dokumentaristički obrađenim na nov, kreativan, lucidan i montažno dinamičan način koji drži pažnju auditorijuma punih 90 minuta. Svemu je išlo na ruku i to što je prvi film prikazan u glavnom programu, u konkurenciji za nagrade kanskog festivala 2002. godine (što je bio predsedan jer Kan je festival igranog filma) i što je, na kraju, dobio jednu od nagradu dok je drugi, dve godine kasnije, osvojio čak Zlatnu palmu. Posle toga, više ništa nije bilo isto u produkciji i prikazivanju dokumentarnih filmova. Danas je to preovlađujuća forma dokumentarnog filma, forma koja je u ekspanziji, koja često ima i bioskopsku distribuciju (što je ranije za dokumentarni film bilo nezamislivo) i, posledično, pojavili su se brojni filmski festivali koji valorizuju tu produkciju. Postojeći festivali promenili su ili su prilagodili svoj koncept novoj situaciji a novonastali su svoju koncepciju od starta zasnovali na programiranju nove dugometražne forme jer je to forma u kojoj autori uspevaju da ispolje maksimum kreacije i autorske slobode. Dakle, ovde je, za razliku od festivala igranog filma, došlo do nagle i spontane rekonceptualizacije koja je za te festivale značila osvajanje novih kreativnih mogućnosti u formiranju programa i, posledično, označila povratak gledalaca dokumentarnom filmu.

Neki od najznačajnijih međunarodnih festivala dokumentarnog filma (koji u različitim programima prikazuju filmove u svim kategorijama, ne samo dugometražnim) <sup>75</sup> jesu:

- International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA)
- Thessaloniki Documentary Festival,
- DOK Leipzig

---

<sup>75</sup> Vidi fusnotu 21.



- ZagrebDox
- Krakow Film Festival
- Docaviv – Tel Aviv International Documentary Film Festival
- London International Documentary Festival (LIDF)
- Doc NYC , New York Documentary Festival
- Berlin Documentary Forum (BDF)
- CPH:DOX - Copenhagen International Documentary Festival
- BelDocs – Beograd

**Animirani film**, nezavisno od tehnike u kojoj je rađen – crtani, lutka film, kompjuterska animacija – oduvek je imao, u različitim etapama razvoja pojedinih tehnika, svoju publiku i, posledično, festivale koji su ta postignuća vrednovali. Od ulaska u novi milenijum, pojavom sve jačih kompjutera i softvera za animaciju, mogućnosti u produkciji animiranih filmova su se toliko razvile da danas u svim delovima sveta postoje timovi mladih ljudi koji proizvode razne vrste animiranih sadržaja za različite namene: od kratkih formi namenjenih reklamama, preko video igara, do televizijskih serija i celovečernjih animiranih filmova. Na tim radovima radi armija ljudi i oni, što je važno, mogu pristojno da zarade na tom poslu jer sve te navedene vrste jesu danas profitabilne. Značajan broj autora-animatora, mimo rada na komercijalnim produkcijama, ima potrebu i nalazi izazov u snimanju filmova koji svojom formom i likovnim izrazom imaju kreativno uznačenje. Filmovi te vrste nalaze mesto na brojnim festivalima animiranog filma.

Najprestižniji festivali animiranog filma su festivali u Anesiju, Francuska i Zagrebu. The **Anecy International Animation Film Festival** ili **AIAFF** osnovan je još 60-tih godina 20. veka i brzo je stekao reputaciju najznačajnijeg festivala za tu vrstu filma. U to isto vreme, u Zagrebu je grupa mladih animatora počela da snima prvo reklamne crtane filmove a onda i filmove kao zasebne celine, filmove koji su svojim originalnim pristupom animaciji privukli pažnju kritike i festivala. Ti filmovi, rađeni klasičnim načinom animacije, napustili su Dizni (Disney) manir crtanog filma insistirajući na svedenosti u formi. Prvi filmovi Dušana Vukotića, Vatroslava Mimice, Vladimira Kristla prikazani su na beogradskom festivalu „kratkog metra” a u programe su ubrzo počeli da ih uvrštavaju i veliki svetski festivali. Kruna originalnosti i invencije autora zagrebačke škole bilo je dodeljivanje Oskara za najbolji animirani film Dušanu Vukotiću za film „Surogat” (1961). 70-tih godina pri „školi” su počeli da snimaju novi

autori Nedeljko Dragić, Borivoj Dovniković, Zlatko Bourek i drugi pa je Zagreb postao sinonim za savremeni animirani film. Otuda je na neki način bilo prirodno očekivati da bi u takvom kreativnom ambijentu mogao da se pojavi i filmski festival. 1972. u Zagrebu je osnovan **Svjetski festival animiranog filma** (World Festival of Animated Film Zagreb) ili **AnimaFest Zagreb**. Jedno vreme ta dva festivala – Anesi i Zagreb - su alternirali, dakle svaki je održavan svake druge godine ali od 1998. oba se održavaju svake godine. Neki od značajnijih međunarodnih festivala animiranog filma jesu: <sup>76</sup>

- Annecy International Animated Film Festival
- Animafest Zagreb
- Stuttgart Festival of Animated Film
- Ottawa International Animation Film Festival, Canada
- Holland Animation Film Festival, Utrecht
- Anima Mundi, Rio de Janeiro & Sao Paulo, Brazil
- Animac, Lleida, Catalonia, Spain
- Melbourne International Animation Festival

Negde od početka novog milenijuma, dokumentarni i animirani filmovi, posebno njihove dugometražne forme, uspevali su vrlo dobro da se pozicioniraju u globalnom kinematografskom prostoru pa i na filmskom tržištu. Veliki filmski festivali igranog filma, uočivši taj trend, iako to ne spada u njihovu delatnost, počeli su, prvo na nivou predsedana a kasnije i kao redovna praksa, da programiraju u svoje glavne programe igranog filma i po jedan ili dva dugometražna dokumentarna i/ili animirana filma. Počeo je Kan kada je 2002. godine programirao već pomenuti film Majkla Mora. Bio je to početak lagane, postupne rekonceptualizacije kanskog festivala. Mnogi su burno reagovali na vest da je na vodećem svetkom festivalu igranog filma Zlatnu palmu dobio dokumentarni film ali, postepeno, i Venecija i Berlin su uveli tu praksu. Kada su dokumentarci „probili led”, na red su došli i dugometražni animirani filmovi. Gotovo po pravilu, svake godine, u glavnom programu Kana, Venecije, Berlina nalazi se bar po jedan dugometražni dokumentarni i/ili animirani film. Dobar primer prisustva dugometražnih animiranih/dokumentarnih filmova na vodećim festivalima igranog filma je izraelski film „Valcer sa Bešiom” (Waltz with Bashir) reditelja Arija Folmana. Film poseduje originalan koncept koji kombinuje animiranu i dokumenranu formu: to je

---

<sup>76</sup> Vidi fusnotu 21.

animirana dokumentarna ratna drama. Naime, zvučna dokumentarna osnova, bila je matrica za animaciju te tonske slike, za likove i situacije u dokumentu. Film je 2008. godine uvršten u glani program Kana, dobio je brojne nagrade, uključujući i Zlatni globus i nominaciju za nagradu Oskar a imao je i bioskosku distribuciju.

### **3. Filmski festivali u novom milenijumu**

U istorijskom smislu, unutar globalne mreže filmskih festivala, postojali su nekoliki ključni momenati ili periodi koji su na bitan način odredili dalju koncepcijsko-strukturalnu shemu po kojoj su, prvo oni vodeći, pa onda i oni manji festivali razvijali svoje programe i prateće sadržaje. Kan je bio taj koji je diktirao promene a ostali su sledili.

Do prvih ključnih promena došlo je kada su sineasti i kritičari razbili monolitnost oficijelnih festivalskih programa budući da su bili nezadovoljni jednoličnošću i ustrojstvom tih gotovo „nedodirljivih” programa i favorizovanjem samo jedne vrste filma. Kao što smo već rekli, prvo su francuski kritičari 1962. u Kanu osnovali „Semaine de la Critique” (Nedelja kritike) a potom su i francuski reditelji, na talasu majskih demonstracija, 1968. godine ustanovili program *Quinzaine des Réalisateurs* (15 dana autora). U oba slučaja, bio je to zahtev za filmovima novog izraza i senzibiliteta i proširenjem programa filmovima novih autora iz svih delova sveta. Naredna bitna promena došla je 1972. godine kada je Kan uveo selekciju. Ta promena bila je od posebnog značaja jer su od tada festivali bili u mogućnosti da vode programsku politiku i da fokusiranjem pažnje na pojedine kinematografske pojave ili autore aktivno učestvuju u kreiranju slike o globalnom stanju kreativnih potencijala svetskog filma. Tome su, naravno, u dobroj meri doprinela i dva pomenuta kanska nezavisna, novoosnovana paralelna programa. Usledilo je u Berlinu osnivanje *Foruma mladog filma* (1971) a taj trend proširenja programske koncepcije pratili su gotovo svi važniji veliki i manji festivali. U naredne dve i po decenije festivali su doživeli veliku ekspanziju, broj festivala se povećao a svaki od njih povećavao je broj programa i paralelnih festivalskih sadržaja. Ta slika zadržala se sve do kraja 20. veka.

Da bismo razumeli šta je sve dovelo do toga da mnogi festivali pribegnu rekonceptualizaciji ili proširenju svojih programa, moramo znati šta je ono što je dovelo do krize unutar festivalskih organizama kao i ono što su bile objektivne kinematografske okolnosti u svetskom filmu koje su uticale na te promene.

Festivali su postali glomazni organizmi koji dovoljno dugo, i programski i organizaciono, funkcionišu po istim shemama i pravilima ustanovljenim sredinom 70-tih godina. Neki festivali počeli su bili megalomanski da programiraju veliki broj

filmova, u nekim slučajevima i po 250 filmova u jednom festivalskom izdanju, pa je i kod publike i kod kritike došlo do toga da u tako preopterećenom programu teško mogu da se kreću i prepoznaju ono što je prava vrednost i što je njihov poseban predmet interesovanja.

S druge strane, globalna kinematografska situacija nije bila u saglasju sa takvom vrstom ekspanzije. Početkom 90-tih godina primetan je bio rast proizvedenih filmova a njihov kvalitet bio je sve niži. Prošle su bile prethodne dve decenije kada su svetsku produkciju a time i festivalsku udarnu ponudu obeležavali, iz godine u godinu, novi filmovi velikih reditelja – Roselinija, Bergmana, Viskontija, Antonionija, Felinija, Bunjuela, na Istoku Tarkovskog, Polanskog, Formana, Vajde, potom autora francuskog Novog talasa, Trifoa, Godara ili nemačkog Novog talasa, Vendersa, Fasbindera, Hercoga ili na drugoj starni Atlantika, Altmana, Kjubrika, Skorcezea, Kopole. S početkom novog milenijuma skoro da se bila iscrpla kreativna energija mladih autora iz 80-tih, Almodovara, Kaurismakija, Kusturice, Moretija a danas su već na kraju opusa stari britanski majstori Ken Louč i Majk Li. Oni novi koji su se pojavili na kinematografskoj i festivalskoj sceni, na žalost, nemaju kreativni potencijal koji bi mogao da ukaže na rađanje autora vrhunskih stvaralačkih mogućnosti. Sa takvom, generalno gledajući ne baš sjajnom ponudom filmova na godišnjem planu, festivali su zakoračili u novi vek. Tu su ih čekala velika očekivanja publike i kritike i – tehnološki inovativna mašina novih medija.

Do rekonceptualizacije festivala došlo je u nekim slučajevima naglo, a u nekim postepeno, uvođenjem novih programskih celina ali, generalno, do promena je došlo iz dva razloga: 1. Iz potreba prilagođavanja novim organizacionim uslovima ili potrebama i 2. Kao rezultat naglih promena u tehnici i tehnologiji samog filma i prodora novih komunikacijskih tehhnologija (internet, novi mediji). U mnogim slučajevima, svi ili neki od tih faktora deluju u sadejstvu, prepliću se ili uslovljavaju jedni druge.

### 3.1. Rekonceptualizacija u okviru standardnih, postojećih festivalskih formi

Filmski festivali su živi organizaciono-programski organizmi, otvoreni za promene, dograđivanje koncepcije, čak i radikalne promene postojeće koncepcije. To je moguće videti i iz prethodne kratke istorijske analize promena do kojih je dolazilo kod vodećih a potom i ostalih festivala. Najmarkantniju rekonceptualizaciju imao je **Toronto film festival**. Osnovan kao Festival festivala po uzoru na London film festival, koncepciju koju je 1971. godine primenio i beogradski FEST, Toronto je 90-tih godina shvatio da je ta koncepcija jednostavno istrošena i da je potrebna radikalna rekonceptualizacija. To je urađeno postupno a konačne okvire novog koncepta ustanovljene su kada je za direktora festivala 1994. godine došao Pirs Handling (Piers Handling), nekadašnji direktor Kanadskog filmskog instituta. Do kraja 20. veka ta nova koncepcija je sve vreme dograđivana da bi u prve dve decenije ovog veka Toronto prerastao u najprestižniji filmski festival u Severnoj Americi a među profesionalcima slovi kao najznačajniji festival odmah posle „velike trojke”. Detalji o Toronto festivalu izneti su u poglavlju „Vrste festivala” ovog rada ali ono što je ovde od značaja jeste to da je na delu bila rekonceptualizacija koja je originalna, koja ne kopira ili se ne naslanja na postojeće modele festivala A ili B kategorije a da je, pri tom, primena tog novog koncepta rezultirala festivalom koji i profesionalci i kritičari i publika prepoznaju kao izrazito kvalitetan. Pored na poseban način konstruisanog programa, ne takmičarskog karaktera, festival je, pored dvonedelnog festivalskog termina, ustanovio TIIF (Toronto International Film Festival) kao permanentnu instituciju. Naime, u zgradi koja je u centru Toronta, u tzv. zabavnom kvartu (Entertainment district), u četiri bioskopske dvorane, pod imenom TIIF, tokom čitave godine odvijaju se projekcije nekih od filmova koji su prikazani na samom festivalu. Dakle, ustanovljena je svojevrsna produžena ruka festivala, celogodišnji filmski festival koji tokom jedne sezone ima preko 480.000 posetilaca. Na taj način, festival je postao značajna kulturna institucija, festival-u-kontinuitetu, vrsta celogodišnjeg festivala ili festival koji se tokom godine pretvara u bioskop kvalitetnog filma.<sup>77</sup>

Posebno je zanimljivo i značajno videti kako su novo vreme dočekali festivali „velike trojke”. Ti festivali su kroz istoriju i inače bili ti koji su neprestano unosili

---

<sup>77</sup> Vidi fusnotu 21.

promene trudeći se da i na taj način potvrđuju svoj rejting u filmskom svetu. Time su oni postali stabilne i moćne festivalske institucije koje nemaju potrebu za nekom radikalnijom rekonceptualizacijom ali to ne znači da nisu spremni na proširenje koncepta. Ono što su, ulaskom u novi milenijum, Kan i Berlin, svaki za sebe, mislili da je potrebno do-graditi u postojeću već snažnu festivalsku strukturu, jeste novi, aktivan odnos prema mladim autorima. Pošto u Kanu odavno postoji program Nedelja kritike koji valorizuje debitantske filmove i pošto berlinski Forum mladog filma programira gotovo isključivo filmove mladih autora, počelo se razmišljati i o potencijalu svetskog filma, o najuspešnijim studentima filmskih škola. Tako je **Kan**, na pragu novog veka, 1998. godine, osnovao program **Cinefondation** i to kao deo glavnog festivalskog programa, sa posebnim žirijem kojem uvek predsedava poznati, etablirani sineasta. U tom programu pravi se selekcija kratkih ili srednjemetražnih igranih filmova koje su snimili student režije na završnoj godini studija na svojim filmskim školama ili akademijama. Svake godine u toj selekciji bude 20 filmova a nagrade se dodeljuju u dvorani Limjer, na ceremoniji dodeljivanja svih kanskih nagrada oficijelnog žirija, dakle, tim filmovima, odnosno nagrađenima, daje se značajan tretman. Nešto kasnije, 2005. godine, Kan je ustanovio još jednu instituciju za podršku novim, mladim autorima: **Atelje (L'Atelier)** je inicijativa koja okuplja predstavnike (reditelje i producente), odabranih projekata mladih autora iz čitavog sveta, njih oko 20. Kan im tokom festivala organizuje susrete sa nekim od vodećih producenata ili predstavnika fondova, sve odabrane projekte objavi u specijalnoj brošuri (Livre des Projects) i tako stvori najbolje moguće uslove za dogovore koji možda mogu da vode ka realizaciji njihovih filmova. Ulazeći u 21. vek, Kan je sa ta dva programa, zapravo, zaokružio svoju posvećenost svim aspektima globalne kinematografije. Programima Cinefondation i L'Atelier ukazuje na mlade talente, u programu Nedelja kritike vrednuje debitantske filmove, u programu 15 dana autora okuplja filmove novih, još nepotvrđenih autora, u zvaničnom programu Izvestan pogled programira značajne produkcije već etabliranih reditelja a u glavnom programu, u konkurenciji za Zlatnu palmu i ostale nagrade, predstavlja nove, premijerne filmove trenutno najznačajnijih autora svetskog filma. Time je kanska paleta zaista kompletna pa Dorota Ostrowska s pravom kaže: „Uspeh kanskog festivala izgrađen je na osnovu njegove sposobnosti da odgovori na promene u svetskoj filmskoj industriji, rekonstruišući festivalsku arhitekturu kako bi prepoznao nove trendove, nove filmove i nove reditelje” (Ostrowska 2016: 30).

Negde u isto vreme, 2003. godine, i **Berlinale** je na svoj način počeo da vodi brigu o mladim filmskim talentima. Na inicijativu u to vreme novog direktora Ditera Koslika, počeo je sa radom **Kamp za talente (Talent Campus)**.<sup>78</sup> Na osnovu velikog broja aplikacija, festival svake godine odabere oko 250 mladih ljudi iz čitavog sveta, one koji na osnovu dotadašnjeg iskustva ili obrazovanja, pokazuju interesovanje da se u budućnosti bave bilo kojom oblasti filmske umetnosti ili filmske industrije. Tokom festivala, za njih su svakodnevno organizovane radionice o različitim temama iz oblasti filma i kinematografije, radionice koje vode vrhunski svetski eksperti i sineasti. Sve se odvija interaktivno i ta iskustva i poznanstva, prema brojnim svedočenjima učesnika Kampusa, značajna su mladima za opredeljivanje kojim će putem krenuti u nastojanju da se bave filmom. Ove inicijative, koje su pokrenuli Kan i Berlin početkom 21. veka i koje su se tokom poslednje dve decenije pokazale uspešnim i korisnim, sledili su, na svoj način, i drugi manji festivali, poput, recimo, **Torino filmske laboratorije (TorinoFilmLab)**, celogodišnje kontinuirane laboratorije za podršku talentima u formi radionica za razvoj scenarija i za razvoj projekata.

Drugi festivali, ulazeći u novi vek, razmišljali su o rekonceptualizaciji na drugačiji način. Recimo, **Rotterdam film festival** je 1996. programom **Eksplozivajući film (Exploding Cinema)** proširio granice filmskog festivala i na druge umetničke oblasti. Koncept se zasnivao na tome da je film samo jedan od oblika vizuelnih umetnosti. Direktor ovog programa pri Rotterdam festivalu, Rutger Volfson (Rutger Wolfson) ovako to objašnjava: „Jedna od stvari koja čini ovaj festival jedinstvenim jeste činjenica da mi gledamo na film u svim njegovim formama, ne samo kao uobičajenu projekciju na platnu, nego takođe kao vizuelnu umenost i kao novi element u razvoju vizuelne kulture”.<sup>79</sup>

Da bi realizovao ovaj program, festival je ostvario saradnju sa muzejima u Rotterdamu a 2001. godine čitavo krilo Boijmans museja bilo je na raspolaganju radovima 18 reditelja koji su posebnom tehnikom montaže i projekcije ostvarili izložbene eksponate koje nisu zvali „filmovima” već su korisili, po njima, mnogo adekvatniji termin „sinematičke instalacije”. Sajmon Fild (Simon Field), tadašnji direktor Rotterdam festivala koji je inicirao i realizovao prva izdanja ovog programa, u jednom intervjuu ovako je objasnio koncept Exploding Cinema programa: „Ono što

---

<sup>78</sup> 2003. godine ovaj program je preimenovan u Talenti Berlinala (Berlinale Talents)

<sup>79</sup> Rotterdam 2001: Exploding Cinema, by G. Allen Johnson u: IndieWire Daily 5.2. 2001. <https://www.indiewire.com/>



vidimo je interkonekcija koja ranije nije postojala. Filmski autori koriste svoje kompjutere kako bi miksovali film, video i fotografije na nov i interesantan način. Zbog toga, podnaslov ove sekcije našeg programa je Film bez zidova”.<sup>80</sup>

Proširenje ili dograđivanje koncepcije neki festivali su izveli na potpuno neočekivan način. Od svog postojanja, festivali su pažnju poklanjali gotovo isključivo kvalitetnom, kreativno vrednom filmu različitih vrsta. Komercijalni i/ili žanrovski filmovi bili su izuzetak i oni su bili programirani obično van konkurencije u okviru vodećih festivala gotovo isključivo zbog poznatih glumaca koji bi došli da se prošetaju crvenim tepitom i/ili zbog zahteva producenata kao protivuslugu za neka druga programska rešenja. Filmovi te vrste, u ograničenom broju, pojavljuju se odavno gotovo redovno na programima festivala ali to su, po pravilu, filmovi velikih američkih, holivudskih studija, sa velikim glumačkim imenima i to je, zapravo, ustupak festivala kako bi se, dolaskom tih glumaca, pojačao medijski glamur. Tako su u Kanu, Veneciji, manje u Berlinu bili i neki od nastavaka „Rata zvezda” ili „Matrix-a” itd.

Sada se stvari pomeraju. Berlinski festival i Festival istočnoevropskog filma u Kotbusu, od 2018. godine, uvode paralelni program žanrovskog, komercijalnog filma. Iz raznih delova sveta, uglavnom iz evropskih kinematografija a retko iz američke holivudske produkcije koja to i inače industrijski proizvodi, pozivaju se filmovi i pravi zaseban program filmova koji imaju žanrovski obrazac ali poseduju i bar izvestan nivo kreativnog. To, naravno, kada je Berlin u pitanju, verovatno ima veze sa zahtevima filmske industrije ali je veliko pitanje u kojoj meri je to i zahtev publike. Festivalaska publika je specifična vrsta publike; to nisu oni mahom mladi ljudi koji odlaze u multiplekse i gledaju američke block buster filmove, već publika koja upravo želi da vidi nešto drugo ili drugačije od onoga što nudi redovan bioskopski repertoar ili programi televizije. Ova dva festivala i još neki koji slede takvu koncepciju, trude se da komponuju programe ove vrste tako što biraju filmove koji sem te komercijalno-žanrovske formalne matrice poseduju i neke elemente koji zadovoljavaju sinematičke kriterijume. Ipak, stiže se utisak da je potrebno neko vreme kako bi festivali koji su napravili takav programski iskorak ustanovili da li za taj potez ima dovoljno opravdanja.

---

<sup>80</sup> Ibid.

### **3.2. Rekonceptualizacija festivala u novoosnovanim kinematografijama bivše Jugoslavije**

Do značajnog procesa rekonceptualizacije došlo je i u okviru filmskih festivala koji su postojali na tlu bivše Jugoslavije. Gotovo četiri decenije, sve do raspada zemlje, u jugoslovesnkom kinematografskom prostoru postojao je neformalni sistem po kome su bili organizovani festivali domaćeg filma čak i oni međunarodni. Postojala je neformalna koordinacija festivalskih aktivnosti u pojedinim republikama i pokrajinama.

**Festival jugoslovenskog igranog filma u Puli**, osnovan 1960. godine, bio je centralni festivalski događaj gde je bila predstavljena i valorizovana čitava produkcija igranog filma. Po nepisanom pravilu ali i shodno interesu samih producenata i reditelja, filmovi su, nezavisno od toga kada su bili završeni, čekali juli mesec kako bi premijeru imali u pulskoj Areni (a oni van zvanične selekcije u dvorani Doma armije) kako bi bili valorizovani od strane žirija i eventuslno dobili neku od oficijelnih ili neslužbenih nagrada. Izuzeci su bili filmovi koje je pre Pule bio odabrao za premjejrno prikazivanje ili Berlin u februaru ili Kan u maju. Početkom 80-tih godina i neki filmovi koji su snimani po tzv. komercijalnim matricama pa su i pre Pule prikazani u bioskopima jer su autori odnosno producenti znali da ne mogu ništa da očekuju od pulskog žirija. Kada su neki drugi gradovi, njihova filmska elita ili lokalni političari poželeli da i oni imaju filmski festival, pojavili su se festivali čiji je koncept bio zasnovan na izdvajanju pojedinih segmenata filmskog korpusa, odnosno na fokusiranju na pojedine elemente celine filmskog artefakta. Tako je 1966. osnovan **Festval glumačkih ostvarenja** u Nišu, 1977. **Festival filmskog scenarija** u Vrnjačkoj banji a sledili su 1979., **Festival filmske kamere** u Bitolju, 1987., **Festival filmske režije** u Herceg Novom, čak **Festival scenografije i kostima** u Mladenovcu.

Međunarodni festivali imali su značajan i glamurozan početak kada je 1971. godine osnovan beogradski **FEST**. U tim godinama, kada je bioskopski repertoar, koji je doduše bio otvoren za filmove iz svih delova sveta ali sa velikim zakašnjenjem od najmanje 4 godine u odnosu na premijernu inostranostranu distribuciju, FEST je bukvalno značio „pogled u svet” (što je jedno vreme bio moto festivala) i to brzi pogled u svet, odmah posle premijere najprestižnijih filmova u Kanu, Veneciji, Berlinu, San Sebastijanu. S obzirom da je to bio festival iza „gvozdene zavese” ali izvan uticaja politike „velikog brata” Sovjetskog saveza, privukao je pažnju zapadnih producenata i

sineasta pa su na FEST prvih 15 godina dolazili neki od najznačajnijih svetskih, mahom zapadnih reditelja i glumaca. Kao takav, koncipiran prema konceptu londonskog Festivala festivala, FEST je sa novim, značajnim filmovima koji su dolazili posle premijera u Kanu ili Veneciji, za domaću publiku i kritiku imao značaj nove kulturološke svesti i osećaja pripadanja svetskim kinematografskim tokovima. Za kritičare i reditelje iz zemalja tzv. real-socijalizma, one koji su eventualno, na kratko, mogli da izađu iz svojih zemalja kako bi videli šta se događa u međunarodnom svetu filma, FEST je bio jedini „prozor u svet”.

Kada je došlo do rata i raspada zemlje, raspao se i čitav sistem funkcionisanja filmskih festivala. Jugoslovenski kulturni, time i kimenatografski prostor krajem 20. veka je gotovo preko noći devastiran, na prelazu iz starog u novi vek mnogi su bili zbunjeni i tek ulaskom u novi vek i konstituisanjem novih država na ruševinama Jugoslavije, počelo se sa rekonceptualizovanjem starih ili ustanovljavanjem novih festivala.

Pulski festival je 26. jula 1991. otvoren a istog dana zatvoren što je simbolično označilo kraj jednog perioda koji zovemo jugoslovenska kinematografija. Narednih godina Pula pokušava da nađe novu, adekvatnu koncepciju. 1992. godine, pod nazivom Filmski festival u Puli, prikazani su samo hrvatski filmovi, od 1995. naziv je promenjen u Festival hrvatskog filma. Posle nekoliko pokušaja da se od Pule napravi festival hrvatskog filma, 2001. godine došlo se na stanovište da je najbolje da se ustanovi međunarodni festival sa udarnim programom hrvatskog novog filma. Prvo je 2001. postao Festival hrvatskog i evropskog filma da bi nekoliko godina kasnije pod imenom Pulski filmski festival, postao međunarodni sa, uvek akcentovanim programom novog hrvatskog filma. To je bila neuobičajena koncepcija jer u međunarodnoj festivalskoj praksi poznat je uglavnom koncept po kojem je internacionalna linija festivala ona glavna i dominantna a nacionalni program je jedan od pratećih programa.<sup>81</sup> Kada je 2005. godine na čelo festivala došao filmski kritičar Zlatko Vidačković, on je tu čudnu koncepciju modifikovao tako što je konkurenciju hrvatskih filmova proširio programom manjinskih koprodukcija čime je tom glavnom program dao i međunarodni karkter. Ustanovio je i međunarodni FEDEORA žiri, počeo da poziva ne samo filmske profesionalce iz regiona i zemalja čiji su producenti imali koprodukcije sa hrvatskim

---

<sup>81</sup> Izuzetak je Međunarodni filmski festival Indije. Vidi u poglavlju 2.

filmskim kućama već i evropske kritičare i predstavnike evropskih filmskih institucija. Festival je time bar donekle dobio na značaju.

U vreme kada je pulski festival lutao u nastojanju da pronađe konceptijsku formulu između nacionalnog i međunarodnog festivala, hrvatski filmski profesionalci na čelu sa rediteljem Rajkom Grličem i uz pomoć nekih evropskih institucija i profesionalaca, poput Majka Daunija (Mike Downey)<sup>82</sup>, osnovali su 1999. godine festival u malom istarskom gradiću **Motovunu**. Bio je to festival skromnih organizacionih i finansijskih mogućnosti ali velikog entuzijazma i energije, potrebe da se, pre svega za mladu publiku, priredi svečanost filma i kreativnog druženja. Projekcije su bile na otvorenom, na trgu starog grada i u malim prostorima okolnih zgrada, većina mlade publike kampovala je u šatorima u podnožju motovunskog brda da bi čitav dan i dobar deo noći proveli gore, na trgu, gledajući filmove i razgovarajući o njima. Bio je to svojevrsan filmski hepening. Ta sinergija prisutna prvih 15 godina postojanja festivala, koja je privukla pažnju znatnog broja filmskih ljudi iz ex YU regiona i Evrope, izgubila je kasnije prvovremenu draž da bi danas festival ušao u manje-više uhodane tokove.

Festivali koji su svojevremeno pratili pojedine segmente jugoslovenskog filma, prilagodili su se novonastaloj geopolitičkoj situaciji. Festivali scenarija i glume u **Vrnjačkoj banji i Nišu** prerasli su u festivale sa srpskim predznakom, dakle sa filmovima srpske produkcije a istom koncepcijom ali, s obzirom na relativno mali broj kvalitetnih srpskih filmova u jednoj proizvodnoj godini, konkurencija je skromna pa je i interesovanje za te festivale smanjeno. **Festival kamere u Bitolju** izvršio je rekonceptualizaciju tako što je 1991. godine od svojevremeno jugoslovenskog prerastao u međunarodni takmičarski festival filmske kamere i kvalitetnim programom (posebno od vremena kada ga kao umetnički direktor vodi filmski kritičar Blagoja Kunovski) i prisustvom vrhunskih svetskih direktora fotografije, uspeo je da se dobro pozicionira među specijalizovanim festivalima te vrste.

Rekonceptualizaciju i to radikalnu izvršio je i jedan od najstarijih festivala na Balkanu, **Festival dokumentarnog i kratkometražnog filma u Beogradu** koji je od 1960. godine predstavljao celokupnu produkciju te vrste filma u Jugoslaviji. On to nije uradio zbog promena u toj sferi filmske produkcije već zbog toga što je raspad Jugoslavije i čitavog prethodnog kinematografskog organizma, poništio koncepciju na kojoj je festival počivao 50. godina. Festival je 2004. godine rekonceptualizovan u

---

<sup>82</sup> Filmski kritičar i producent, danas predsednik Evropske filmske akademije

festival međunarodnog karaktera pod nazivom Beogradski festival dokumentarnog i kratkometražnog filma. Osnivači festivala nisu želeli da ga pretvore u festival srpskog kratkometražnog filma u dobroj meri zbog toga što je tih nestabilnih i politikom opterećenih godina, produkcija filmova bila mala i što je postojala bojazan da festival time bude marginalizovan. Činilo se da međunarodni okvir, sa jakim domaćom selekcijom i pratećim regionalnim programima, može koliko-toliko da povrati sjaj, značaj i ugled nekadašnjeg festivala. Međutim, novi direktori festivala, koji su se (pre)često smenjivali, nisu uspevali da pronađu pravu konceptijsku formulu pa je festival iz godine u godinu menjao programski okvir što je izazivalo brojne reakcije kritičara, nezadovoljstva među filmskim radnicima i, što je najgore, smanjeno interesovanje publike.

Do bitnih promena početkom 21. veka došlo je i među međunarodnim festivalima koji se održavaju u Srbiji. U Beogradu je, 1994. godine, u vreme krize FEST-a, osnovan **Festival autorskog filma**. Među filmskim kritičarima vodila se tada polemika koja se odnosile na odrednicu „autorski film”, odnosno bila su postavljena pitanja: koja je to linija koja razdvaja autorski od ne- autorskog filma. Mimo toga, festival je uspeo, skromnim budžetom, da predstavi dobro isprofilisan program i da pronađe mesto u kulturnoj ponudi Beograda. Značajan broj uglavnom nepoznatih reditelja tih produkciono malih a često intrigantnih i sinematički bogatih filmova, dolazio je na festival gde su učestvovali u zanimljivim razgovorima i diskusijama koje se obično ne sreću na velikim festivalima.

Rekonceptualizaciju je 2003. godine izvršio i festival na Paliću. Od nejasne smotre filmova različitih vrsta i osobenosti, uglavnom iz ponude domaćih distributera, festival na palićkom jezeru promenio je koncepciju ili, preciznije, prvi put je dobio jasnu koncepciju, ustanovivši **Festival evropskog filma**. O tome smo opširnije pisali u poglavlju „Vrste filmskih festivala” ovog rada.

I u vreme Jugoslavije i posle raspada zemlje, ključni međunarodni festival bio je i ostao beogradski **FEST**. I to uz sve njegove uspone i padove i krize koncepcije, što je u prvom redu bilo uzrokovano pritiscima osnivača, Skupštine grada i domaćih distributera. Prvobitna koncepcija koja se zasnivala na selekciji filmova po principu „festival festivala” i koja je prvih 15 godina imala opravdanje u kontekstu tadašnjih društvenih, kulturoloških i političkih okolnosti, pokazala se 90-tih godina istrošenom. Domaći distributeri su tada već ovladali tržištem, počeli su da kupuju nove inostrane

filmove u vreme njihovih internacionalnih premijera i često ih puštali u bioskope pre FEST-a. Ipak, i dalje im je značilo postojanje festivala jer su na njemu mogli besplatno da promovišu nove naslove i da ih tako pripreme za bioskopsko prikazivanje, obično odmah po završetku FEST-a. Pored toga, zadržali su veliki uticaj na proces selekcije i programiranja filmova, nasleđen iz 80-tih godina. U takvoj krizi koncepcije, festival je početkom 90-tih godina dočekaio i politički krizne godine pod Miloševićevim režimom i sankcije Saveta bezbednosti Ujedinjenih nacija, uključujući i sankcije u oblasti kulture.

Zbog sveopšte krize, festival nije održan 1994. ali kada je 1995. godine obnovljen, kada je za novog umetničkog direktora festivala imenovan filmski kritičar Nenad Dukić i kada je na mesto predsednika Saveta FEST-a došao Emir Kusturica, bio je pravi trenutak da se napravi rez i da se uđe u rekonceptualizaciju festivala. Ideja je bila da se FEST redefiniše u specijalizovani takmičarski festival a da centralni deo glavnog programa bude konkurencija novih filmova balkanskih kinematografija. Festival sa takvom koncepcijom nije u to vreme postojao<sup>83</sup> pa je bilo opravdano očekivati da bi festival tog programskog profila mogao zainteresovati inostrane producente, sineaste i kritičare što bi FEST moglo da stavi na mapu međunarodnih festivala od značaja. Umetnički direktor je predložio da zbog već izgrađenih navika i očekivanja publike, uvođenje nove koncepcije bude postupno i da bude izvedeno u roku od dve godine. Otuda je te prve godine bio ustanovljen samo prateći program „Novi balkanski film” u nameri da naredne, 1996. godine to postane glavni program u konkurenciji za nagrade. Međutim, došlo je do velikog otpora prema realizaciji takve rekonceptualizacije i to pre svega iz redova domaćih distributera s obrazloženjem da takav program ni publika niti kritika neće hteti da gledaju. U pozadini toga bio je interes najuticajnijih distributera jer bi oni stavljanjem u fokus filmova iz balkanskih kinematografija, filmova koji ih ne zanimaju, a smanjivanjem broja holivudskih naslova, izgubili značajan deo prihoda od festivalskih projekcija. To je, na indirektan način, podržao i osnivač festivala, Skupština grada Beograda, jer su rezonovali da bi uvođenje balkanskih filmova a stavljanje u drugi plan filmova velikih produkcija imalo, verovatno, za posledicu smanjen broj gledalaca pa bi oni morali u većoj meri da finansiraju festivalske programe.

---

<sup>83</sup> Međunarodni filmski festival u Solunu imao je program Balkan Survey (Balkanski pregled) ali to je bio samo jedan od pratećih programa tog festivala koji u glavnom programu, u konkurenciji za nagrade ima prvi ili drugi film autora iz čitavog sveta.

Kulturna politika je time stavljena u drugi plan, Kusturica je dao ostavku, što je potom učinio i umetnički direktor i tako je propao pokušaj rekonceptualizacije FEST-a. Nekoliko godina kasnije, Sarajevo film festival je primenio tu koncepciju i kao svoj glavni program ustanovio tzv. Regionalni program što je politički korektan sinonim za balkanski film. FEST je tek kasnije, 2015. godine, kada je to bilo potpuno irelevantno, uvrstio i jedan takmičarski program ali bez jasne koncepcije.<sup>84</sup>

Rekonceptualizacija brojnih festivala uvođenjem novih programskih sadržaja pokazuje da su festivali svesni toga da moraju neprestano da obogaćuju ili menjaju postojeću strukturu kako bi bili u koraku s vremenom, ali isto tako mogli da demonstriraju svoju fleksibilnost. Posebnu ulogu u tome igra i faktor konkurencije u odnosu na druge festivala iste vrste, odnosno potreba da se sve vreme vodi računa o rejtingu festivala unutar međunarodne festivalske zajednice jer uvođenje novih programskih segmenata ili novih koncepcijskih poteza uvek izaziva pažnju filmskih profesionalaca.

---

<sup>84</sup> Vidi fusnotu 21.

### 3.3. Nova tehnologija filma i ekspanzija festivala u 21. veku

Reč je o promenama do kojih je došlo kao potreba da se unapredi festivalska ponuda shodno zahtevima savremene percepcije filma i/ili promenama u tehnici i tehnologiji filma.

Razvoj i inovacije u oblasti filmske tehnike u prve dve decenije novog veka bile su toliko velike i značajne da su gotovo preko noći promenile tehnologiju snimanja i prikazivanja filmova. Sa filmske trake prešlo se na digitalni elektronski zapis (na nezadovoljstvo izvesnog broja direktora fotografije), kamere su postale znatno manje i lakše, pokretnije i jeftinije, rasveta je postala manja i mobilna, izbačeni su iz upotrebe glomazni montažni stolovi i sada se montira na kompjuteru. Rečju, snimanje filma je pojednostavljeno, posledično, i manje košta. Slično je i sa projekcijom. Gotovo da niko više ne snima filmove na filmskoj traci što znači da finalna verzija filma nije više na glomaznim rolnama, već na elektornskom nosaču zapisa DCP-ju (Digital Cinema Picture). Sa tog nosača se projektuje u bioskopu i u tom obliku se šalje festivalima.

Paralelno sa tim promenama u tehnici i tehnologiji proizvodnje i prikazivanja filma, odvijale su se revolucionarne inovacije na planu komunikacija i novih medija. Ekspanzija upotrebe kompjutera za kratko vreme dostigla je neverovatne razmere, internet je postao globalni fenomen a onda su unapređeni i novi mediji. Filmski sadržaj, pored već tradicionlane televizije, sada je mogao de se pojaviti i na računaru, laptopu ili tabletu. Kada su se pojavili pametni mobilni telefoni (smart phones) čitava skala novih medija i nosača za prenos filmskog sadržaja počela je da remeti i preispituje klasične načine eksploatacije/distribucije filmova, pa i one koji se odnose na prikazivanje filmova na filmskim festivalima. Digitalna tehnologija, brzi i neprestan napredak tehnologije pametnih telefona i tableta u sadejstvu sa internetom, sve je to povećalo paletu „ekrana” na kojima je moguće komercijalno prikazivati filmove, TV sadržaje i ostale audio-vizuelne sadržaje. Jedno vreme festivali su se odupirali novom audio-vizuelnom poretku i braneći klasičan način prezentacije filmske umetnosti, odbijali su da komuniciraju sa sadržajima novih medija. Međutim, ubrzo su uvideli da moraju da respektuju promene i ušli su u proces rekonceptualizacije festivala.

Jedan od preduslova koji se na prvi pogled ne čini preterano relevantnim za početak procesa rekonceptualizacije filmskih festivala, bio je nagli porast broja filmova



svetske produkcije. Tome je značajno doprineo pomenuti razvoj tehnike snimanja filma čime je znatno smanjena cena proizvodnje filma. Kako onog koji se snima u takozvanim optimalnim producentskim okolnostima, tako i onog niskobudžetnog. Time su otvorena vrata mnogim mladim ljudima da započnu sa radom na filmu ne čekajući optimalne i regularne uslove koji podrazumevaju često višegodišnje bezuspešne napore da se snimi prvi film. Veliki broj mladih ljudi snima danas dugometražne dokumentarne filmove. Za njihovu realizaciju potrebna su minimalna sredstva, oni ne moraju kao igrani filmovi da se snime u istom, ograničenom vremenskom periodu i relativno je lako plasirati ih na programe sve većeg broja festivala dokumentarnog filma.

Sada je moguće da i u malim zemljama, sa malim državnim budžetima za produkciju filmova i finansiranje kulture uopšte, poraste proizvodnja filmova čime se stvara šansa da se pojave novi talentovani reditelji, scenaristi. Stvoreni su dakle uslovi da kvalitetni filmovi mogu biti snimljeni u gotovo svim delovima sveta (U tome na globalnom planu jedino zaostaje subsaharska Afrika).

Filmski festivali ne mogu i ne žele da ignorišu te filmove pa se menja do pre 20 godina uobičajena shema po kojoj su na programima festivala bili gotovo isključivo filmovi iz velikih kinematografija i Zapadnoevropskih zemalja, uz sporadične značajne pojave iz Istočne Evrope, Latinske Amerike, Azije. Sada u gotovo svim delovima sveta, sineasti znaju da naprave dobar film. Film sve više postaje globalni fenomen a vrhunska ostvarenja nisu više rezervisana za sineaste iz velikih kinematografija. Tako je, na primer, Zlatnu palmu u Kanu 2010. godine dobio film s Tajlanda.<sup>85</sup> Sve to, posledično, menja sliku festivalskih programa. Manji festivali prave specijalne programe filmova iz malih, do sada nepoznatih kinematografija a zainteresovana publika, malo i zasićena temama i prosedeima tradicionalnih kinematografija, u sve većem broju gleda filmove koji im otkrivaju druge, različite kulture, kulturne obrasce i drugačija kreativna postignuća.

Povećan broj filmova u globalnoj ponudi svetskog filma ne znači automatski da bi zbog toga trebalo da raste i broj filmskih festivala. To se, međutim, početkom 21. veka dogodilo ali ne toliko zbog porasta broja filmova i njihove ponude za programe festivala, koliko zbog nekih drugih kinematografskih globalnih okolnosti.

---

<sup>85</sup> „Ujak Bumi koji može da prizove svoje prošle živote” (Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives) reditelja Apičatponga Verasetakula (Apichatpong Weerasethakul).

Fil Hobins u veoma dobroj studiji, objavljenoj 2013. godine, pored ostalog, kaže: „Stepen interesovanja za filmske festivale sve vreme raste. Publika u sve većoj meri želi da posećuje festivale dok je prihod od ulaznica u većini multiplex bioskopa smanjen. Redovno se pojavljuju novi festivali, neki u velikim gradovima širom sveta dok se neki otvaraju u regionalnim centrima gde nikada ranije nije bilo festivala” (Hobins 2013: 7). I zaista, to je bio trend koji je doveo do povećanja broja festivala u svim delovima sveta. Nema, kako je već rečeno, preciznih podataka ali se pretpostavlja da u svetu ima oko 3.000 aktivnih filmskih festivala a tom broju u velikoj meri doprineli su festivali osnovani pred kraj 20-tog i u prvoj deceniji 21. veka.

U tom period, velike produkcije pretežno američkih major studija su do te mere svojim mega-filmovima zavladaile svetskim bioskopskim tržištem da je jedan od izlaza, u mnogim sredinama, bila zapravo paralelna distribucija preko programiranja na filmske festivale. To, naravno, nije bila planirana namera, s jedne strane filmskih radnika i producenata a, s druge, organizatora i pokretača novih festivala, ali izvesno je da su i jedni i drugi imali dobre motive da tako nešto iniciraju i podrže. U jeku te ekspanzije Hobins je pisao: „Interesovanje za filmske festivale, posebno u 21. veku, raste na impresivan način. Ta tendencija se manifestuje na različite načine: interesovanje za festivale koje iskazuju gledaoci sa različitim ukusima, koji žele da posećuju festivale koji prikazuju filmove različitih vrsta” (Hobins 2013: 14).

Povećan broj festivala, posebno u razvijenim i finansijski konsolidovanim državama, značio je bitnu promenu u globalnoj distribuciji filmova. Do pred kraj prošlog veka, distribucija filmova u bioskopima i na ostalim novoustanovljenim medijskim mrežama (različite vrste VOD prodaje filmova)<sup>86</sup> bila je gotovo dominantan način distribucije filmova. Sve ostalo, uključujući festivale, bilo je zanemarljivo kada je broj prodatih ulaznica u pitanju. Sada, sa povećanim brojem festivala, situacija se izmenila. Mreža filmskih festivala postala je, na globalnom planu, ozbiljna paralelna, alternativna distributivna mreža, čak i u finansijskom smislu. Festivalski uspešan film koji premijerno bude prikazan na jednom od tri vodeća festivala (Kan, Venecija, Berlin) i posle toga, posledično, bude pozvan, po pravilu, na još preko 60 manjih festivala, može od naknade za prikazivanje (festival fee) koja je po festivalu, u proseku, 800 evra, da zaradi preko 50.000 evra. To nije mnogo u odnosu na moguće zarade od bioskopskih

---

<sup>86</sup> VOD – Video On Demand (video na zahtev), prodaja filmova preko specijalizovanih provajdera. Kasnije je ustanovljen i SVOD, Subscribe Video On Demand (pretplatnički video na zahtev).

ulaznica, ali većina filmova nezavisne ili tzv. autorske produkcije nikada ne dođe u priliku da dođe do bioskopske distribucije. U nekim evropskim zemljama, koje svojom kulturnom politikom štite domaći film a posredstvom Europacinema mreže bioskopa i evropski film, postoje propisi koji određuju da domaći film mora da bude prikazan u bioskopskoj mreži bar nedelju dana. Na žalost, većina filmova ne zaradi tokom tih nedelju dana više od 40.000 evra i bivaju skinuti s repertoara. Ogromna većina evropskih filmova ne može da računa s tim da bude prodata, dakle distribuirana za prikazivanje van granice svoje zemlje. Jedino što preostaje jesu festivali. Kako za artističku promociju postignuća njihovih reditelja, glumaca, tako i za bar malu finansijsku satisfakciju.

U nekim sredinama se ponekad postavlja pitanje: da li nam je potrebno toliko filmskih festivala? Prema nekim nezvaničnim statistikama, u Italiji ima oko 50 filmskih festivala, u Francuskoj oko 40 u Srbiji 15.

To pitanje ne postavlja publika niti filmski radnici već predstavnici institucija kulture koji, budući da festivali ne mogu da se samoizdržavaju, moraju svake godine da izdvajaju finansijska sredstva za kofinansiranje festivala. Međutim, preovlađujuća logika zasnovana na zaštiti filmske umetnosti i kulture, posebno domaće (bez obzira o kojoj je zemlji reč) i evropske, govori u prilog teze da filmski festivali bilo koje vrste i u bilo kojoj sredini, imaju višestruko opravdanje za svoje postojanje. Uz minimalna ulaganja od strane Ministarstva kulture te zemlje, lokalne zajednice i sponzora, dobija se puno: rad mladih sineasta dobija smisao, publici se pruža prilika da vidi filmove vrhunskog kvaliteta koje, u velikom broju slučajeva, ne može da vidi na redovnom bioskopskom repertoaru a lokalna zajednica – malo mesto, grad – ili, kada su u pianju najprestižniji festivali, čitava država, dobijaju događaj koji obogaćuje kulturnu sredinu.

### **3.4. Novi mediji, digitalizacija, internet ili**

#### **Novo vreme, nove tehnologije i novi načini vizuelne percepcije**

U novonastaloj situaciji, kada je došlo do pojave, razvoja i sada već stabilne proizvodnje novih uređaja koji podržavaju nove medije i kada se velikom brzinom pojavljuju novi tehnološki unapređeni medijski proizvodi, kada raste broj proizvedenih filmova i kada se pojavljuju novi festivali koji brzo, često brzopleto, usvajaju nove medijske trendove, veliki, posebno vodeći filmski festivali, osećaju da ne mogu da ignorišu novonastalu situaciju. Oni su, pre desetak godina, iako i dalje uglavnom slede ustaljene programske sheme, počeli da organizuju, tokom festivala, okrugle stolove ili panele na kojima se razgovaralo o novim medijima, digitalnoj tehnologiji i ostalim aspektima tehničko-tehnološko-medijske revolucije. Oni znaju da su dovoljno moćni i da mogu, bar za sada, da opstanu u toj novoj medijskoj džungli, ali osluškujaju šta se događa i kako bi i kada bi mogli, eventualno, da usvoje neke od sadržaja koje nudi novo vreme. Ne toliko što su uplašeni za opstanak decenijama ustaljene programsko-organizacione sheme, nego što žele da pokažu kako idu u korak s vremenom i kako respektuju nove zahteve publike i producenata, odnosno velikog filmskog kapitala. Oni znaju da su se u svetu pojavile i radikalne festivalske varijante kao što su online filmski festivali, dakle „festivali” gde se iz jednog centra, možda i iz jednog računara, prikazuju filmovi prethodno prijavljenim posetiocima takvog festivala. Ali, znaju i to da to nisu više festivali i da to više pripada porodici online filmsko-medijske ponude nego što ima veze sa festivalom kao kulturološko-sociološkim fenomenom.

Ipak, sve to što se događa posle 2015. godine, sa nezaustavljivom ekspanzijom tehnološko medijskih novina, uvođenjem digitalizacije i unapređenjem interneta kao produžene ruke medijske ponude, potstaklo je vodeće festivale da razmisle o mogućoj rekonceptualizaciji svojih programa. Jer, bolje je da to oni *prvi* urade nego da moraju posle to da usvajaju pod pritiskom producenata i publike.

Digitalni preokret (digital turn) odvijao se u prvo vreme mimo uobičajene tehnologije i prakse u okviru koje funkcioniše institucija filmskog festivala. Prelaskom na digitalni zapis kojim se snimljeni film utiskuje na nosač (DCP) kako bi se dalje emitovao, promenio je, u tehničkom smislu, način na koji je funkcionisala komunikacija producent-selekcija filmova-prikazivanje na festivalu ali to nije bitno uticalo na postojeći red stvari unutar postojećeg festivalskog medijskog prostora. Međutim, van

okvira standardnog festivalskog organizma kao oaze klasičnog načina kinematografskog komuniciranja, odvijao se buran process digitalizacije. Digitalna tehnologija počela je da ulazi u sve pore audio-vizuelnog sveta tako što je stvarila preduslove za pojavljivanje novih medijskih sadržaja/tekstova. Novi digitalni medijski tekst ima sada revolucionarno nove osobine. Njega odlikuje ne-linearnost u manipulaciji medijskim tekstom, multimedijalnost u kombinovanju različitih medija, hipertekstualnost kao mogućnost povezivanja pojedinih elemenata medijskog teksta, najzad, prenosivost (portability) i skladištenje medijskog teksta.<sup>87</sup> To je otvorilo veliki prostor za pojavu do tada nepoznatih medijskih pojava. Digitalizacija je omogućila da različite vrste medijskog ili umetničkog teksta mogu da dođu u korelaciju, da u toj korelaciji mogu da menjaju svoju formu ili da tvore novu medijsku celinu. Pri tom, „novi mediji nisu zamenili dotadašnje; oni su nastavili da koegzistiraju, jer digitalizacija ne fiksira njihove odnose već se oni samo novomedijskim sistemima (pre)oblikuju” (Milovanović 2019: 29). Novi oblici i nove mogućnosti za formiranje tih oblika uveli su, nužno, i nove termine. Sada govorimo o transmedijalnosti kao vezi između dva ili više medija, odnosno o „transferu i širenju od jednog medija do drugog” (ibid.). Elizabet Evans (Elisabeth Evans) transmedijalnost opisuje kao „čestu i popularnu praksu medijske industrije koja mnoštvom tehnologija prenosi informacije kroz različite tekstualne forme” (Evans 2011: 1). Potom, govorimo o intermedijalnosti gde se uvode u relaciju mediji i različite vrste umetnosti „evocirajući specifičnosti jednih u drugima” (dobar primer je VR film ili animirani muzički video), najzad, o multimedijima i miksmidijima „koji u digitalnom okruženju katalizuju više medija u istom tekstu” (Milovanović 2019: 22).

Ono što je za medij filma u tim složenim a danas već uveliko usvojenim digitalnim intermedijalnim relacijama od posebnog značaja jeste pojam remedijacije kao „reprezentacije jednog medija u drugom, odnosno njegova (pre)oblikovana verzija u digitalnom okruženju” (ibid.: 30). Različiti oblici remedijacije, kada je film u pitanju, kreću se od prenamene medijskog teksta u digitalno okruženje (to je slučaj sa prebacivanje filma na DVD ili digitalnu DCP platformu za distribuciju), preko delimičnog menjanja osobina uz prilagođavanje novom medijskom sistemu (ciklus televizijskih

---

<sup>87</sup> Golumbia, David: Characteristics of Digital Media  
<https://newmediacivicengagement3020.files.wordpress.com/2015/07/characteristics-of-digital-golumbia.pdf>

serija), do potpunog (pre)oblikovanja u novi format, kao što je remedijacija filma u virtuelnu realnost, VR (ibid.).

Agresivnost novih medija u sadejstvu sa sve većim mogućnostima koje nude izumi novih tehnologija, digitalizacija, transmedijalnost – činilo se da sve to vodi ka tome da postojeći mediji izgube svoje osobenosti i integritet. Međutim, kako naglašava Aleksandra Milovanović, „paradigma digitalne revolucije pretpostavljala je da će novi mediji zameniti dotadašnje, ali su oni nastavili da koegzistiraju, jer digitalizacija ne fiksira njihove odnose, već se oni samo novomedijskim sistemima (pre)oblikuju” (ibid.: 29).

Dakle, digitalna revolucija, internet, novi mediji i novi načini distribucije filmskih sadržaja ključni su izazovi s kojima se, na ovaj ili onaj način, suočavaju filmski festivali. Henri Dženkins (Henry Jenkins) u svojoj poznatoj studiji o medijima upotrebljava reč „convergence” kako bi objasnio savremenu medijsku scenu, odnosno promene koje su se dogodile u oblasti industrije, kulture i društva uopšte. On kaže: „Pod rečju „convergence” (pritanje) podrazumevam poplavu sadržaja koji se pojavlju na multipliciranim medijskim platformama, kooperaciju između bezbroj medijskih proizvoda i lutajućih potreba medijske publike koja će otići gde god treba kako bi dobila zabavu koju želi” (Jenkins 2006: 2–3).

Kako to Dženkinsovo „pritanje” medijskih sadržaja i digitalizacija utiču na funkcionisanje filmskih festivala? Konstatacija i potom pitanje koje postavlja Marijke De Valck glasi: „Festivali ne samo što nude raznovrsnost u ponudi filmova, već programiranjem stavljaju te filmove u bogate diskurzivne kontekste. Može li digitalna distribucija preko interneta ili kablovske TV da obavi sličan ili bolji posao?”.<sup>88</sup> Dakle, po njenom sudu, festivali ne bi trebalo da budu posebno zabrinuti.

U prvo vreme, na početku procesa globalne medijske digitalizacije, dok je ona bila tek u razvoju, razloga za zabrinutost nije bilo. Festivali su nudili programe sa filmovima koji nisu mogli da se vide na bilo koji drugi način. To su bile jedinstvene oaze u kojima su se prikazivali filmovi za određenu publiku, za onu populaciju koja od filma očekuje i traži više od puke zabave koju im nude američki komercijalni filmovi. Kako naglašava Marijke De Valck, „jedna od najvećih prednosti mreže svetskih festivala jeste to da oni dokazuju da ima puno ljudi zainteresovanih za tzv. male filmove i da je

---

<sup>88</sup> De Valck, Marijke: "Screening"? the Future of Film Festivals? , Film International, 2008., str. 18. <http://filmint.nu/>

mogućno kreirati značajnu programsku mrežu sa filmovima koji poseduju artistske vrednosti i/ili koji su društveno relevantni”.<sup>89</sup>

Ovde je od značaja distinkcija ali i prožimanje onoga što zovemo „programska mreža” koju tvore filmski festivali i „distributivno-prikazivačka mreža” koju čine lanci za promet i prikazivanje filmova. Te dve mreže, koje imaju najčešće različite ciljeve i ciljne grupe konzumenata filmskih sadržaja i drugih medijskih tekstova, u poslednje dve decenije su, primenom procesa digitalizacije, svaka na svoj način, doživele rekonceptualizaciju unutar svojih složenih sistema. Festivali su zadržali integritet kada je u pitanju usko programski koncept ali su zbog promena koje su diktirale nove tehnologije i, posledično, novih autorskih kreativnih zahvata koji znače proširenje granica postojećih i uvođenje novih medija, počeli da uvode nove programske celine i time proširuju svoju programsku mrežu. S druge strane, digitalizacija, novi mediji, niz platformi na kojima je mogućno nuditi, prodati, i konzumirati film ili audio-vizuelni tekst bilo koje vrste, uneli su u mrežu distribucije i prikazivanja potpuno nova pavila i dovele do svojevrsne tehnološke rekonceptualizacije. Rekonceptualizacije u jednoj i u drugoj mreži, ma koliko one bile različite, nametnule su i potrebu za prožimanjem i saradnjom. Jer, sada globalna digitalizacija ili „globalni preokret” (global turn) zapravo povezuje sve poznate sfere audio-vizuelne medijske prisutnosti, bilo da je to film, televizija, VR, platforme i time otvaraju širok prostor za sveprisutnu remedijaciju.

Digitalizacija i novi mediji nepovratno su izmenili sistem distribucije audio-vizuelnih sadržaja. „Zahvaljujući digitalnoj tehnologiji, medijski proizvodi mogu sada jednostavno, bez dodatnih troškova, da se kopiraju i distribuiraju preko različitih platformi”<sup>90</sup> kaže Marijke De Valck. Filmski festivali imaju svoju, specifičnu vrstu distribucije koja funkcioniše unutar njihovog organizacionog i programskog organizma. Nova tehnologija, zapravo, na jednom nivou, tehničko-tehnološkom, i nije za festival veliki problem. Zapravo je sve jednostavnije. Filmovi koji se šalju festivalima, bilo zarad selekcije, bilo za prikazivanje ako budu odabrani, nisu više u rolnama koje nose 35 mm filmsku traku, već su na nosaču DCP koji je veličine nekadašnjeg VHS-a. Promene se odnose na programski plan a to je onda u vezi sa novim medijima i novinama u svetskoj produkciji, novinama koje su, bar do nedavno, bile van programskog sistema koji je bio na snazi decenijama.

---

<sup>89</sup> Ibid, str. 14.

<sup>90</sup> Ibid, str. 7.

### 3.4.1. Netflix, striming platforme i filmski festivali

Filmski festivali svoju ekskluzivnost grade pre svega na tome što programiraju nove filmove svetske produkcije a festivali A kategorije premijerno prikazuju neke od udarnih naslova poznatih reditelja. Tek po festivalskoj premijeri sledi bioskopsko prikazivanje i sve ostale vrste eksploatacije filma. Onda se 2015. godine pojavila jedna platforma koja je počela da remeti postojeći red stvari i koja je na drastičan način demonstrirala snagu i opasnost upotrebe, mnogi bi rekli zloupotrebe novih tehnologija i novih medija.

Američka firma Netflix<sup>91</sup> počela je da radi 1997. godine u Kaliforniji kao videoteka tako što je zainteresovanima slala poštom iznajmljene video kasete. Kasnije, davala je usluge strimovanja multimedijalnih sadržaja preko interneta da bi krajem 20-tih godina 21. veka postala vodeći striming servis na svetu sa neverovatnih 150 milona pretplatnika. Međutim, prava pretnja i filmskim festivalima i, naravno, bioskopima, nastala je kada je finansijski moćna kompanija odlučila da postane i producent filmova i da onda bude u situaciji da kontroliše način distribucije svojih filmova.

U Kanu i Veneciji 2017. godine, na glavnom programu prikazani su neki od Netflix-ovih filmova koji su posle festivalske prezentacije išli direktno na internet mrežu, dakle bili dostupni za gledanje na mobilnim telefonima, bez da su uopšte pre toga imali bioskopsku distribuciju. Kan je posle toga odlučio da ne prikazuje Netflix filmove ukoliko oni neće posle toga imati bioskopski život. Bila je to svojevrsna odbrana bioskopa kao mesta gde bi prvo trebalo prikazati film. Onda je počeo mali rat. Netflix je nastavio sa svojim programom i konceptom, 2018. godine najavio je čak 80 naslova s tim što je u još većoj meri angažovao i poznate reditelje, ne nužno američke, koji su snimali filmove koji nisu bili realizovani prema matricama komercijalnog filma. U njihovoj ponudi bilo je i filmova koje su festivali želeli, i prema imenima autora i prema kvalitetima tih filmova. Ali, festivalima je i dalje smetalo to što producent te filmove odmah pušta online, preko platforme na kojoj je moguće gledati film upotrebom raznih medija, od pametnih telefona do VOD i SVOD ili na računarima. Bioskopi su isključeni. Kan je ostao rezolutan ali Venecija je 2018. godine popustila: na programu je bilo 5 Netflixovih filmova, uključujući novi film braće Koen i novi film Alfonsa Kuarona

---

<sup>91</sup> Vidi: <https://www.netflix.com/rs/>



(Alfonso Cuaron) „ROMA” koji je, na kraju, dobio Zlatnog lava za najbolji film.<sup>92</sup>

Posle Netflix-a, sličan koncept direktne online distribucije ustanovila je i maga firma Amazon, potom Epl (Apple) i Dizni (Disney). Bilo je to rušenja decenijama važećeg sistema distribucije i prikazivanja filmova po kojem se film premijerno prikaže na festivalu, zatim ima bioskopsku distribuciju, da bi tek potom bio eksploatisan na platformama, nekada video kaseti, kasnije DVD-ju i danas na VOD ili kabl TV. Posle tog drastičnog rušenja postojećeg sistema više ništa neće biti isto u odnosima festivali-digitalna (online) distribucija. Kako će se odvijati taj proces u budućnosti, po nekima, nije teško predvideti. Već pomenuto popuštanje Venecije tumači se pobedom online distribucije. Na potezu su sada filmski autori i, s druge strane, sami festivali. To što je Venecija popustila, ne znači da će drugi to slediti niti znači da će mnogi autori pristati na tu vrstu „nasilja nad filmom”. I to ne zbog narušavanja normi u distributivnom lancu već zbog toga što će prvi susret filma sa publikom biti na način koji devalvira ili umanjuje audio-vizuelnu vrednost filma na malim ekranima tableta ili, u boljem slučaju, televizora.

Što se tiče autora, posebno onih najrenomiranijih, oni mogu, svojim autoritetom, da uslove ili da izdejstvuju dogovor sa Netflixom po kojem bi njihov film, ipak, pre puštanja online imao bar ograničenu bioskopsku distribuciju. To se i dogodilo sa filmom „Balada o Baster Šrugsu” (The Ballad of Buster Scruggs) braće Koen koji je u produkciji Netflix-a 2018. godine bio u venecijanskom programu ali se posle saznalo da su reditelji potpisali takav ugovor po kojem, u isto vreme kada i online, imaju i bioskopsku distribuciju. Bio je to izuzetak, ali i dokaz da se može i mora stati u odbranu bioskopa. Takvi pokušaji prete ne samo da promene logičan sled stvari u distribuciji i prikazivanju filmova, već novi medijski online striming sistemi prete da ozbiljno naruše neke od esencijalnih vrednosti filma kao umetničke forme. Film je pre svega vizuelna umetnost pa tek potom narativna. Filmski autori, od reditelja do direktora fotografije trude se da unutar filmske forme postignu takav odnos slike, mizanscena i zvuka koji tvori skladnu celinu. Kvalitet tako ostvarene filmske forme i finesse u strukturi filmske slike, moguće je uočiti samo na velikom bioskopskom platnu, u mraku bioskopske dvorane (Kusturica: „Nema kina bez mraka”). Naravno, u novom vremenu, sa agresivnom ekspanzijom medija i online mogućnostima za prijem audio-vizuelnih sadržaja, teško je, gotovo nemoguće istrajati u odbrani bioskopa, bilo onog festivalskog ili onog regularnog, kao

---

<sup>92</sup> Vidi fusnotu 42

jedino pravog mesta za percipiranje filma. Ali, to ne znači da treba dopustiti da započne proces potpunog odumiranja bioskopa. Edison je bio ubeđen da radi pravu stvar kada je dopuštao da film u njegovim Nikl Odeon projekcionim kutijama<sup>93</sup> gleda *samo jedan* gledalac. Plašio se da, ako film izvadi iz kutije i prikaže ga većem broju ljudi, neće više imati kontrolu nad prodajom filma. Kada su Limjerovi napravili projektor koji omogućava da film u istom trenutku gleda više ljudi, došlo je do mogućnosti da se film masovno eksploatiše u sve većim mrežama bioskopa. Proces omasovljenja drastično je proširen dolaskom televizije koja počinje da emituje filmove posle njihove bioskopske eksploatacije. A onda su se ređali, jedan za drugim, novi tehnički pronalasci koji su enormno povećali dostupnost filmskih sadržaja: video kasete, DVD, kabl TV, sa pojavom interneta online strimovanje ili kontrolisani VOD, kasnije i SVOD. Globalno gledalište filmskih sadržaja je postalo ogromno, često nekontrolisano, divlje, a sa tom masovnošću opadao je kvalitet percepcije filma. Mladi ljudi, koji čine veliki procenat konzumenata audio-vizuelnih sadržaja, filmove mahom gledaju na pametnim telefonima ili tabletima, eventualno na kompjuterima. Kvalitet percepcije je tada smanjen pa je taj način konzumiranja sadržaja, na malim ekranima sa čestim prekidima za reklame, sveden na informaciju o filmu, bez mogućnosti da se dosegne sinematička vrednost filma. Sve je preraslo u začarani krug. Masovna publika je opčinjena novim mogućnostima profila masovne komunikacije a autorima s jedne strane prija to što toliki broj ljudi može da vidi njihove filmove a, s druge strane, nisu zadovoljni mogućnošću nekontrolisanog gledanja svojih filma, često na paratski način, i gledanjem na malim instant uređajima koji minimalizuju njihove autorske napore. Sve to dovelo je do promene primarne kinematografske ontologije i do sve većih zahteva publike kojoj tehnologija uvek iznova nudi nove ili unapređuje postojeće načine za konzumiranje audio-vizuelnih sadržaja. Ili obrnuto, mega firme za proizvodnju pametnih telefona, kompjutera, tableta i provajderi internet platformi izmišljaju i nude masovnoj publici nove i nove proizvode sa novim mogućnostima a publika to prihvata po logici pomodarstva i inerciji lake zabave. Tome se, sve češće, protivi deo kulturne i filmske javnosti što je krajem 2020. godine rezultiralo jednim obavezujućim dokumentom. Naime, na inicijativu Francuske, evropski Audiovizuelni Media Servis (Audiovisual Media Services Directive - AVMSD) obavezao je velike striming platforme (Netflix, Amazon, Apple, Disney) da moraju, na

---

<sup>93</sup> U Edisonov projektor ubacivao se novčić - jedan nikl- po čemu je i taj njegov sistem projekcija dobio ime.

godišnjem planu, da izdvoje 25% prihoda ostvarenog na evropskom tržištu i da to ulože u produkciju evropskog filma.<sup>94</sup> Ta mera ne pomaže puno filmskim festivalima koji će i dalje morati da za svako svoje izdanje pregovaraju sa striming platformama.

Na pregovore će i jedne i druge primorati obostrani interesi. S obzirom da platforme, pre svih Netflix i Amazon, u sve većem broju ulažu u produkciju filmova poznatih autora, često i filmove koji imaju autorski predznak, festivali su zainteresovani da ih imaju na programu. S druge strane, Netflixu je u interesu da takav film ima festivalsku premijeru jer im je to besplatna promocija i marketing za striming distribuciju. Jedini koji u takvoj igri sigurno gube jesu bioskopi.

---

<sup>94</sup> <https://ec.europa.eu/>

### 3.4.2. *Online* filmski festivali

Negde prelaskom iz jednog u drugi vek, u različitim oblastima tehnologije novih medija, razvoja interneta kao globalne mreže za povezivanje korisnika, usavršavanjem mogućnosti personalnih kompjutera i pametnih telefona, došlo je do susretanja i preplitanja mogućnosti svakog od novih učesnika u medijsko-tehnološkoj revoluciji pa su počele da se primenjuju različite vrste pristupa audio-vizuelnim sadržajima. Jedna od njih bilo je i međusobno povezivanje korisnika različitih uređaja i mogućnost uspostavljanja veze između vlasnika određenih sadržaja i potencijalnih konzumenata. Tako je ustanovljeno tzv. online (putem mreže) povezivanje koje su, u prvo vreme, sporadično, počeli da koriste i neki manji filmski festivali, posebno u manjim mestima Amerike kako bi filmove ili informacije od značaja za odvijanje festivala lakše predstavili publici. Onda je, pojavom pandemije virusa Kovid-19, početkom 2020. godine, u festivalskom svetu ustanovljena institucija komunikacije online koja je, bar na izvesno vreme, promenila poznati način odvijanja filmskih festivala.

Berlinski festival odvijao se februara 2020. na uobičajeni način kada je na samom njegovom kraju došlo neformalno obaveštenje da bi, možda, zbog početnih indikacija o širenju virusa, Berlin mogao postati na kratko „zatvoren grad”. To se nije dogodilo ali od tog trenutka otpočela je svetska zdravstvena kriza, posledično i ekonomska kriza ali i agonija filmskih festivala. Prvo je u martu Kan otkazao festival, potom i Karlove Vari a onda je to najavilo pa učinilo bar još 50 festivala. Neki su to morali da urade jer su im to nalagale zvanične mere njihove države a drugi zbog toga što su bili svesni da takav događaj, uz poštovanje neophodnih mera (distanca, maske, merenje temperature), ne bi više bio filmski festival, bar ne na način na koji smo navikli.

Kako ne bi sve zamrlo i kako bi bar na neki način motivisali sineaste, producente i publiku, dvadeset filmskih festivala, uključujući i one najznačajnije - Kan, Berlin, Trajbeku, organizovali su početkom juna 2020. desetodnevnu *online* svečanost filma nazvanu „**Mi smo jedno: globalni filmski festival**” (**We Are One: A Global Film Festival**). Programerka Trajbeka festivala, Džejn Rozental (Jane Rozenhal) rekla je tim povodom: „Želeli smo da organizujemo virtualni festival prikazujući nove filmove, neke stare ili filmove koji nisu prikazani van zemlje porekla. Onda smo nazvali YouTube koji

je po našem sudu idealna platforma za to i oni su bili zainteresovani za ideju.”<sup>95</sup> Taj *online* festival prikazao je preko 100 filmova, od tog broja 13 filmova bili su svetske premijere a 31 film *online* premijere. Svaki film bio je predstavljen od strane direktora festivala koji je ustupio film za ovu priliku iz svoje selekcije a sam film bio je online samo do kraja emitovanja i time je bio donekle zaštićen od zloupotrebe.

Kako se sredinom 2020. godine pandemija nije stišavala, filmski svet je sa velikom znatiželjom iščekivao odluku Venecije: da li će u septembru, u redovnom terminu održati festival i na koji način. Onda je direktor Alberto Barbera saopštio hrabru odluku da će festival biti održan na klasičan način, dakle „uživo”, naravno, uz poštovanje svih mera i objavio program. U programu je bilo primetno odsustvo uobičajenog broja filmova poznatih autora a posebno odsustvo američkih, holivudskih filmova. Barbera je to ovako komentarisao: „Ja razumem zabrinutost producenata koji smatraju da je rizično da puštaju nove filmove kada je većina bioskopa zatvorena i kada je značajan broj ljudi uplašen od pomisli odlaska u bioskopsku salu. Ali, ja vidim još jedan rizik ukoliko budemo čekali još jednu godinu. Publika, festivalska, bioskopska, neće imati stimulans da ponovo pođe u bioskope posle godinu i više provedenih kod kuće gledajući filmove na platformama. Zašto bi se neko vratio starim, festivalsko-bioskopskim navikama i odrekao se komoditeta gledanja filmova u svom stanu za malu količinu novca? Mnogi distributeri čekaju dobar trenutak za puštanje u promet svojih filmova ali to je riskantno jer može da ugrozi čitav distribicioni sistem, posebno bioskope i festivale.”<sup>96</sup>

Venecijanski festival je održan, potom je i San Sebastijan, u septembru, takođe realizovao program „uživo” ali i na jednom i na drugom mestu, kako zbog odsustva relevantnih filmova tako i zbog malog broja prisutnih sineasta, novinara i publike, to nije ličilo na filmski festival na način na koji smo navikli. Od oktobra 2020. gotovo svi manji festivali su prešli na *online* varijantu. U poplavi *online* komunikacije, mnogi su, dakle ne samo filmski festivali, videli mogućnost za promociju svoje mreže ili platforme. Tako je Vimeo, jedan od dva internet sajta koji su najviše u upotrebi za zaštićeno odloženo emitovanje digitalnih filmskih zapisa, odnosno za postavljanje, razmenu i pregled video snimaka,<sup>97</sup> sredinom 2020. ustanovio Vimeo Film Festival. U različitim

---

<sup>95</sup> Keleem Aftab: We Are One: A Global Film Festival na portalu Cineuropa, 27.05. 2020, <https://cineuropa.org/>

<sup>96</sup> Iz intervjua Alberta Barbere za Cineurope, avg. 2020. <https://cineuropa.org/>

<sup>97</sup> Vimeo je *online* database čijom upotrebom svaki producent ili neko drugo zainteresovano lice može

kategorijama Vimeo prikuplja i selektuje video zapise, zainteresovani mogu da ih na njihovom sajtu vide a ceremonija dodeljivanja nagrada obavljena je, naravno online, 14. Januara 2021. Nije u pitanju ništa ozbiljno ili vredno pažnje ali je pokazatelj kako su različite platforme ili sajtovi, dakle svi oni koji upotrebom interneta imaju mogućnost da iskoriste „pandemiju” *online* festivala, brzo uskočile u do sada ne iskorišćeni prostor. Tako je u aprilu 2021. u Holivudu ustanovljen Global Cinema Online, na-zahtev (on-demand) video-striming servis koji će delovati planetarno i koji je već najavio održavanje Global Nonviolent Film Festivala (Globalni festival filmova bez nasilja). Naime, u čitavoj ponudi, uključujući i *online* festival, dostupnoj na kompjuterima i svim ostalim nosačima koji su povezani sa internetom, biće novi „kvalitetni filmovi” iz čitavog sveta, ali samo oni koji ne sadrže element nasilja. Novi striming servis je kolokvijalno nazvan „Nonviolent Netflix” (Ne nasilnički Netflix) a filmovi će moći da se po sistemu *pay-per-view* (plati-za-gledanje) aktiviraju preko veb adrese.<sup>98</sup> Ovakvi poslovno-programski potezi strimera mogu ozbiljno da ugroze filmske festivale, tim pre što im programskom ponudom ove vrste ulaze u ono što je bio isključivo festivalski zabran takozvanog „kvalitetnog filma”.

Silom objektivnih pandemijskih razloga, *online* filmski festivali postali su tokom 2020. godine uobičajena praksa. Ako to bude potrajalo i produžilo se na čitavu 2021. godinu, postoji velika verovatnoća da to, kako kaže Barbera, može dugoročno da ugrozi instituciju bioskopa kao prevashodnog i prvog u nizu mesta za percepciju filmskog sadržaja ali i to da bitno promeni formu i način na koji program filmskih festivala funkcioniše. *Online* ili „putem mreže” filmski festival ili možda bolje „Internet filmski festival” hendikepira, s jedne strane, filmske sadržaje koji su na taj način prezentovani a, s druge, ukida neke od bitnih osobenosti festivala kao specifičnog mesta za prikazivanje i konzumiranje filmova. Filmovi koji su pravljani za prevashodno bioskopsku percepciju u *online* varijanti prikazuju se na neadekvatnim malim ekranima. *Online* festival od uobičajenog socijalnog događaja postaje sobna predstava za jednu osobu ili članove

---

svoj film ili digitalni audio-vizuelni zapis da, za određenu naknadu, prijavi Vimeu ili sličnoj firmi koja taj film stavlja na svoju database pod određenom šifrom i passwordom i sa vremenskim trajanjem naloga dogovorenim sa vlasnikom zapisa. Taj sadržaj može da otvori onaj ko dobije od vlasnika naloga šifru i password. Ovaj način virtuelnog zaštićenog skladištenja filma u upotrebi je za brzu komunikaciju između filmskih profesionalaca, producenata, odnosno njihovih filmova i festivala kojima nude filmove za selekciju. Pored Vimea, često se koristi i profesionalna mreža i streaming servis Cinando koju je 2003. godine osnovao kanski filmski Merket.

<sup>98</sup> [www.globalcinema.online](http://www.globalcinema.online).

porodice. Drugim rečima, *online* način prezentacije i percepcije filma suprotan je osnovnoj prirodi filmskog festivala. Sintagma „*online* film festival” je kontradikcija in-adjecto jer filmski festival, po svom ontološkom određenju, ne ostvaruje se putem mreže već podrazumeva događaj sociološko-kulturološke vrste koji se odvija u kreativnoj fizičkoj interakciji. Dakle, ovde nije čak u pitanju drastična rekonceptualizacija filmskih festivala; to je ukidanje filmskog festivala u formi i na način na koji on postoji poslednjih 80 godina. Festivali koji su zbog restrikcija prešli na taj način prezentacije svojih programa, sasvim sigurno to smatraju za nužno zlo i prvom prilikom će se vratiti na staru i jedino ispravnu varijantu. Međutim, biće zanimljivo videti kako će se ponašati internet sajtovi i platforme kojima je *online* varijanta festivala iznenada otvorila nove mogućnosti za plasiranje filmova. Ne bi bilo iznenađujuće kada bi na talasu *online* svega-i-svačega osvanuli Netflix ili Amazon Film Festivali. Nije teško pretpostaviti kakve bi to moglo da ima posledice na način programiranja filmskih festivala i njihovu dalju budućnost.

Pošto je u decembru 2020. godine bilo jasno da pandemija ne popušta i da je čitava Evropa, mimo očekivanja, pod udarom novog talasa korona virusa, berlinski festival je odlučio da ne odloži festival (iako u maju 2020. Kan to učinio), već da ga održi u online izdanju. Bio je to prvi festival iz grupe premijernih festivala koji se bio odlučio a taj potez. Berlinale je objavilo da će od 1-5. marta 2021. održati skraćeno, petodnevno online izdanje i to kao filmski program za akreditovane novinare i kritičare, uz prisustvo žirija na licu mesta kao i online market za akreditovane profesionalce. Za početak juna 2021. najavljeno je tzv. Letnje specijalno izdanje (Summer Special) sa istim programom ali samo za berlinsku publiku sa projekcijama filmova na otvorenom a, ako aktuelna epidemiološka situacija bude dozvolila, i u dvoranama. Već prema imenima autora u objavljenom program bilo je jasno da će to biti krajnje osiromašeno festivalsko izdanje jer producenti poznatijih reditelja i većih produkcija nisu želeli njihove premijerne filmove da prikažu u digitalnom format na platformama koje nisu do kraja zaštićene od potencijalne piraterije. Otuda je na čitavom program bilo tek nekoliko filmova iza kojih stoje relativno poznati reditelji: Rumun Radu Žude (Radu Jude), Francuz Ksavijer Bovoa (Xavier Beauvois), Nemica Marija Šrader (Maria Schrader). Već taj programski element ukazivao je na to da je to daleko od regularnog festivala.

*Online* izdanje Berlinale pokazalo je sve prednosti i, u većoj meri mane takve vrste festivalske prezentacije filmova. Festival je sledio uobičajenu programsku shemu

tako što su filmovi bili svrstani u programe filmova u konkurenciji, u programima Encounters, Panorama i Forum a svako onaj ko je bio akreditovan i ko je dobio specijalnu šifru za pristup festivalskoj online platformi, mogao je od ponuđenih filmova za pojedini festivalski dan da po slobodnom izboru gleda ponuđene naslove. Po tom sistemu, data je bila mogućnost da se bira sopstveni raspored gledanja filmova, da se oni tokom projekcije prekidaju, preskaču neki delovi filmova, dakle da se „interveniše” u gledalačkoj percepciji celine filma. To, naravno, nije ništa novo jer to je uobičajeni način na koji publika gleda filmove ili serije u uobičajenoj, svakodnevnoj medijskoj distribuciji preko mreža ili na platformama. Međutim, bitna je razlika u tome koja vrsta publike gleda koju vrstu filma. U velikoj većini slučajeva, filmovi koji su programirani za festivale, svojom formom, posebnom vrstom naracije i pažnjom koju autori posvećuju vizuelnim elementima filma, zahtevaju kontinuitet u gledalačkoj percepciji i bar pristojne uslove projekcije slike i tona. Te filmove gleda određena vrsta publike, takozvana „festivalska publika” koju smo definisali u poglavlju 1. ovog rada. Filmovi koji su predmet interesovanja široke publike jesu filmovi čija je struktura takva da ne postavljaju visoke zahteve kada su u pitanju naracija, filmski izraz ili bilo koji drugi aspekt filmskog teksta. Otuda, to što recepcija takvog filmskog teksta ide posredstvom linka ili portala na nosačima koji imaju nizak nivo rezolucije slike, potom male, za percipiranje filma neadekvatne ekrane (kompjuter, tablet, TV, mobilni telefon) i što se „intervencije” prilikom gledanja filma podrazumevaju, ne predstavlja, na žalost, nikakav problem.

Kako problemi sa pandemijom traju i tokom 2021. godine (sa nesigurnim predviđanjima do kada će sve to trajati) i kako festivali, u međuvremenu, moraju da biraju između dve nesretne varijante - da ne budu održani ili da održe *online* izdanje, u sve većoj meri postavljaju se pitanja o tome da li i u kojoj meri ova potonja varijanta ima smisla. Oni koji su skloni mišljenju da je u toj teškoj situaciji bolja opcija održati online izdanje nego otkazati festival, pokušavaju da pronađu i formulišu stav da i digitalni, „kućni prostor projekcije” poseduje neke prednosti i vrednosti. U tom smislu, od koristi je studija „Pozorišni i filmski onlajn festivali” koju su Maša Seničić i Ognjen Obradović objavili u časopisu *Kultura*.<sup>99</sup> Indikativan je, pri tom, citiran stav Hansa-Tisa Lemana (Hans-Thies Lehmann) „da se internet zajednice ne mogu izjednačiti sa kolektivima u neposredovanoj stvarnosti jer kolektivno primanje informacija ne donosi kolektivno

---

<sup>99</sup> Časopis *Kultura*, Beograd, br.169, 2020.



iskustvo" (...) „i da je internet, iako naizgled masovni medij, istovremeno i privatni medij, koji stvara izolovano a ne kolektivno iskustvo" (Lehmann 2004: 297). Sledstveno, različita pojedinačna iskustva posetilaca onlajn festivala, čak i kada su istovremena, ne čine kolektivno iskustvo. Konzumiranje filmskih sadržaja ispred sopstvenih računara ili drugih ekrana jeste privatna projekcija.

U iznetim stavovima pojedinih autora citiranih u tom radu, kada je reč o poređenju festivalskog i *online* iskustva, teško je bilo pronaći mišljenje koje može da odbrani valjanost digitalne pozicije. Seničić i Obradović konstatuju da „transpozicijom u digitalno okruženje festivali gube preimućstvo neposrednog živog iskustva – liminalnost<sup>100</sup> i kolektivno iskustvo – ali treba postaviti pitanje postoji li nešto što festivali ovim činom dobijaju ili barem zadržavaju od svojih predašnjih karakteristika" (Seničić, Obradović 2020: 67). Oni navode pozitivno iskustvo *online* festivala kratkometražnog filma *My Darling Quarantine*<sup>101</sup> gde su autori filmova, kritičari i publika u online komunikaciji bili okupljeni oko pojma distopije i gde su posle projekcija filmova usledile spontane diskusije, glasanje i druge vrste interakcije. Iz toga Seničić i Obradović izvlače zaključak da je, na taj način, festival postao „prostor edukacije i emancipacije svoje publike", da je „ostvario atmosferu za kolektivno kreiranje programa" i da time dokazuje značaj kolektiva u kreiranju vrednosti" (ibid.: 79). To je, naravno, tačno ali te vrednosti *online* festivalske komunikacije mogu da imaju značaja samo za ograničen broj festivala određene vrste i za određenu vrstu publike.

Autori, sasvim opravdano, zaključuju da su „onlajn festivali mogući i uspešni u digitalnom okruženju kada ne predstavljaju puku zamenu za događaje u realnom prostoru, već kada koriste nova digitalna sredstva i tehnike kojima proširuju ili odbacuju tradicionalne pristupe sadržaju". Drugim rečima, oni ne bi trebalo da budu „jedan u nizu privremenih komunikacijskih distributivnih centara", već bi trebalo da korišćenjem „imanentnih odlika Interneta uspostave nove metodologije i strategije za formiranje kritičkog prostora, pri čemu bi proradili kao mesta kritičke diskusije" (ibid.:

---

<sup>100</sup> Pozivajući se na stavove Viktora Tarnera (Victor Turner), Aleksandra Jovićević definiše „liminalnost" (liminality) kao momenat diskontinuiteta u odnosu na uobičajeno (istorijsko) vreme; vreme u kojem vlada novo (simbolično) vreme i u kojem se uspostavlja novi privremeni socijalni red stvari. U tom vremenu i tom privremenom „društvenom redu stvari" odvija se i (filmski) festival. Vidi: Jovićević, Aleksandra: „Festivals as Social Dramas and Metaphors: Between Popular and Subversive", deo studije „Cultural Diplomacy: Arts, Festivals and Geopolitics, Edited by Milena Dragičević Šešić, Creative Europe Desk Serbia, Faculty of Dramatic Arts in Belgrade, 2017.

<sup>101</sup> Vidi: <https://www.talkingshots.com/festivals/my-darling-quarantine-short-lm-festival>

82). Nadalje, zaključak. koji sugeriše i provocira a sve festivalske delatnike koji pokušavaju da razreše dilemu *online* - ili – *noline* nagoni na promišljanje, glasi: „Onlajn festivali trebalo bi da streme ka tome da budu više onlajn a manje festivali: da formiraju interaktivnu mrežu kontakata i znanja, a ne jednokratno mesto njihovog susreta” (ibid.: 83).

Sve ovo pokazuje da se teorijske polemike vode uglavnom sa stanovišta osobenosti filmskog festivala kao mesta za sticaje neposrednog iskustva i, s druge strane, mogućnosti da digitalna, internetska *online* festivalska varijanta ponudi recepciju istih sadržaja na sličan ili drugačiji, digitalnom okruženju primereniji način. Dakle, ne vodi se rasprava o filmskom tekstu kao osnovnom sadržaju bilo kog filmskog festivala, već je reč o kontekstu koji ne vodi računa o kvalitetnoj recepciji teksta. Otuda, pre nego što budu ponuđeni mogući odgovori na pitanja o pravoj svrsihodnosti *online* festivalske prezentacije, potrebno je postaviti osnovno pitanje, na neki način, pitanje pre pitanja: da li neko ima dovoljno argumenata kako bi branio stav da digitalna, *online* projekcija za jednog konzumenta filmskog teksta, na digitalnom ekranu može da zameni visokokvalitetnu projekciju jednog filmskog dela u festivalskoj dvorani. Sve ostalo je pitanje novomedijskih strategija i, kada su festivali u pitanju, njihovo dovijanje kako bi u pandemijskoj situaciji opstali, odnosno osigurali kakav-takav kontinuitet.

### 3.5. **Virtuelna realnost (VR) kao festivalska realnost**

Sve do kraja prve decenije novog milenijuma, programska shema vodećih festivala nije se bitnije menjala. Samo je, s vremena na vreme, dolaskom novog direktora festivala, menjano ime ili karakter nekih pratećih programskih celina. Onda je, na fonu sve prisutnijih promena u sferi medija i filmske produkcije, došlo do promena, tačnije, dopuna ili proširenja programa novim celinama koje su odražavale duh novog medijsko-digitalno-internetskog vremena. To je i u Veneciji i u Kanu i u Berlinu učinjeno polako, gotovo neprimetno, ne narušavajući osnovnu programsku konstrukciju ali, ipak, te promene su, u istorijskoj perspektivi, takve da ih možemo okarakterisati kao rekonceptualizaciju ili do-konceptualizaciju filmskih festivala u novom milenijumu.

Početak 21. veka, na fonu sve većih i ubrzanijih otkrića i/ili otkrivanja novih mogućnosti u oblasti tehnike i tehnologije novih medija, pojavila se jedna nova audio-vizuelna forma – virtuelna realnost ili, skraćeno, VR. Veliki festivali su u početku ignorisali VR radove smatrajući da je to pre svega tehnički fenomen koji jeste atraktivan ali da ne poseduje potrebne artističko-stvaralačke vrednosti da bi ga tretirali ozbiljno, odnosno da bi ga uvrstili u neki od svojih paralelnih programa. Manji festivali koji su, po prirodi stvari fleksibilniji i koji često traže nove sadržaje kako bi obogatili program ili kako bi, na taj način, skrenuti pažnju filmske javnosti na svoj festival, počeli su da se bave i tom novom formom. Najzad, oni filmski entuzijasti, posebno u malim kinematografskim sredinama, koji su imali nameru da osnuju filmski festival i koji su tragali za nekim do sada neeksploatisanim konceptom, pokretali su festivale koji su isključivo bili posvećeni toj vrsti audio-vizuelnog sadržaja. Ipak, po nepisanom pravilu, da bi nešto novo dobilo puni legitimitet i da bi bilo prihvaćeno od strane vodećih filmskih profesionalaca, mora ili bi bilo dobro da postane predmet pažnje nekog od vodećih festivala, po mogućstvu iz „velike trojke”. Tako je i bilo.

Prvo je krenula Venecija koja je program Virtuelne realnosti uvela 2016. godine. Od tada VR radovi predstavljeni su, svake godine, na reprezentativan način u prostoru restauriranih starih hangara na ostrvu Lazzaretto Vecchio, nadomak samog Lida (Lido di Venezia) gde se odvija čitav festivalski život. Venecijanski VR program odvija se u tri programske celine : VR Theater, Stand Ups i Installations. VR radove, među kojima su i oni iz radionica poznatih autora poput Lori Anderson, procenjuje poseban žiri a na ceremoniji dodela venecijanskih nagrada, pobedničkom radu dodeljuje se Zlatni lav,

nagrada ravnopravna pobjedničkim filmovima u glavnim, dakle kategorijama celovečersnjih igranih filmova.<sup>102</sup>

Danas kada sve više sineasta i proizvođača opreme za VR tehnologiju istražuju i usavršavaju mogućnosti nove vrste audio-vizuelnog izražavanja nazvanog Virtuelna realnost (Virtual Reality), prirodno, i jedni i drugi imaju potrebu i želju da svoje nove radove i tehničke proizvode prikažu istomišljenicima na istom poslu, dakle, zagovornicima novog medija ali i široj zainteresovanoj publici. S obzirom da još uvek nema previše specijalizovanih festivala koji su u potpunosti posvećeni samo VR sadržajima (tek njih petnaestak u čitavom svetu), oni koriste naklonost postojećih, pa i onih najvećih festivala, kako bi u specijalnim segmentima njihovih programa, predstavili svoje nove radove. Veliki festivali, koji se gotovo isključivo bave filmovima konvencionalne forme, ne rade to iz altruizma. Kada su neki od prominentnih filmskih autora snimili svoje prve VR radove koji su posedovali kreativnost prepoznatljivu iz njihovih konvencionalnih filmova, festivali su shvatili da bi trebalo da idu u korak s vremenom, odnosno sa novim pojavama u audio-vizuelnoj sferi kako bi zadržali oreol velikog festivala koji sublimira sve aspekte filmske produkcije - od aktuelne produkcije filmova, promocije novih autora, preko čuvanja tradicije priređivanjem retrospektiva klasičnih dela, do predstavljanja onoga što je novo, „avangardno“ ili izazovno u eri novih medija.

Od 2010. godine, vodeći festivali, u saradnji sa evropskim filmskim i medijskim institucijama (MEDIA program), redovno organizuju panele i radionice na kojima se raspravlja o novim medijima, najčešće o izazovima koje nudi virtuelna realnost. Neke od najčešćih tema koje pokreću reditelji i producenti jesu na koji način ta forma audio-vizuelnog sadržaja korespondira sa konvencionalnim filmskim izrazom i, s tim u vezi, da li je to medij koji ima budućnost unutar sveta do sada poznatih audio-vizuelnih sadržaja. U te rasprave često se uključuju i teoretičari filma sa tezama za i protiv, tezama koje za polazište imaju upitanost da li VR radovi imaju mogućnost da dosegnu vrednosti koje možemo nazvati i umetničkim, odnosno, da li jedan VR artefakt uopšte može, po svojoj strukturi, oformiti nešto što možemo nazvati umetničkim delom.

Još u prvoj polovini prošlog veka postojali su brojni pokušaji da se prevaziđe dvodimenzionalno projektovanje filma na ekran bioskopa kako bi se time pojačao psihološki uticaj na publiku. Prvi trodimenzionalni film prikazan je u

---

<sup>102</sup> Vidi fusnotu 21.

Sjedinjenim Američkim Državama još 1921. godine. Živopisne svetlosne projekcije, koje su gledaoci posmatrali kroz naočari u dve boje, proizvodile su utisak prostora i dubine. Abel Gans je trodimenzionalne sekvence uključio u svoj poznati film „Napoleon” (1927). Međutim, na privatnim projekcijama ustanovljeno je da su trodimenzionalne scene prejake, moćnije od panoramskog efekta tri istoznačne projekcije. Gans je onda odlučio da izbaciti trodimenzionalne scene da ne bi ugrozio dejstvo preostalog dela filma koji je rađen dvodimenzionalno (Hayes 1989).

Brojni su pokušaji, izumi koji su na manje ili više uspešan način postepeno unapređivali kvalitet filmske projekcije a jedan deo tih eksperimenata i izuma vodio je do tehnologije koja je omogućila pojavu i razvoj virtuelne realnosti. Tako Morton L. Hajlig 50-tih godina radi na razvoju mnogo korenitije vizije „uranjanja”, na filmu budućnosti koji nudi svim čulima doživljaj privida, uključujući čulo ukusa, mirisa i dodira. Prema toj zamisli, za razliku od sinemaskopa iz 1954. godine koji je zauzimao 18% gledaočevog vidnog polja ili sinerame sa 25%, ovde bi ekran zauzimaao čitavih 100% vidnog polja. „Bioskopsko platno će biti zakrivljeno iza oba gledaočeva uha i nastavljaće se dalje od njegovog vidnog polja, odozgo i odozdo” (Heiling 1992: 294).

Kao i veliki broj drugih projekata, i Hejligov *film budućnosti* neminovno je ostao, bar neko vreme, u domenu naučne fantastike. Međutim, za razvoj ideje i tehničkih rešenja za VR mnogo su zanimljivija Hejligova istraživanja koja su bila posvećena „sveobuhvatnom slikovnom aparatu” za , u to vreme novi medij, za televiziju. Tako je 1960. godine patentirao „Stereoskopski televizijski aparat za ličnu upotrebu”. Aparat, koji se stavljao na oči, sastojao se od stereoskopskih naočara s dva minijturna televizijska ekrana koja su proizvodila trodimenzionalne slike i spajala načela stereoskopa i televizijske tehnologije (Comeau 1961: 86). Samo dve godine kasnije, Hejlig je razvio *simulator senzorame* koji je brzo prodro u svet zabave. Osim trodimenzionalnih sinemaskop slika i stereofonskog zvuka, publika je u senzorami osećala vibracije i mirise koje su proizvodile hemikalije. (Fisher 1991: 101-110). Senzorama nije bila interaktivna ali je ipak zaokupljala četiri od pet čula: „sedeći na zamišljenom motociklu, gledalac je video kako ulice Menhetna promiču pored njega, čuo je buku saobraćaja i uličnog prometa, mogao je da oseti miris benzinskih isparenja i sveže ispečenih pica iz obližnjih kafea i osećao je vibracije kolovoza” (Grau 2008: 163). Dakle, ova sprava po mnogim svojim osobinama jeste preteča tehnologije koju danas znamo kao platformu virtuelne realnosti. Šezdesetih godina, senzorama se mogla naći

pretežno u zabavnim parkovima Kalifornije i nigde više. Sedamdesetih i osamdesetih godina 20. veka, popularni i spektakularni virtuelni prostori postojali su u zabavnim parkovima kao vašaarske atrakcije u obliku malih, sveobuhvatnih kružnih bioskopa.

Nove ideje o poboljšavanju doživljaja „uranjanja” u bioskopsku, filmsku projekciju, pojavile su se s pojavom sinemaskop platna. Sa tim platnom, virtuelni horizontalni ugao može sada da pokrije i 106 stepeni ambijentalnog prostora, a ne samo 20 ili 30 kao u običnom bioskopu. Devedestih godina, najnaprednije tehničko dostignuće bio je IMAX (Image Maximization). Na samom početku eksploatacije, ta istoimena američka firma, postavila je sto pedest takvih ekrana u više od dvadeset zemalja. „Sa zakrivljenim ekranom površine od 1.000 m<sup>2</sup> gledaoci doslovno ulaze u sliku. Kada se prikazuju trodimenzionalni filmovi na IMAX ekranima, publika nosi specijalne naočari sa staklima koje veoma brzo otvara i zatvara infracrvena svetlost visoke učestanosti. Svako oko odvojeno vidi slike sa dva filmska projektora, a mozak spaja te neznatno različite slike u jednu i proizvodi zapanjajući efekat prostorne dubine” (Grau 2008: 165).

Sve pomenuto jesu etape razvoja tehnike koja je unapređivala filmsku projekciju i koje su jednim svojim delom vodile do sistema koji omogućava ustanovljavanje tehnologije virtuelne realnosti. Suštinski, nova etapa razvoja VR tehnologije koja je direktno vodila ka onome što VR jeste danas, počela je, zapravo, od trenutka kada su se tokom Drugog svetskog rata pojavili računari. Od tada počinju pokušaji da se ta univerzalna mašina poveže, uskladi i poistoveti s ljudskim bićem. Kao i u mnogim drugim slučajevima, na žalost, napredak i ključni pomoci u tehnici, tehnologiji ili nauci odvijali su se kao deo ratnih planova ili aktivnosti vojske neke od velikih sila. Tako, od 1966. godine, Ajvan Saterlend i njegov student Bob Sproul rade na razvoju monitora za potrebe kompanije Bel helicopter, monitora koji se postavlja na glavu avijatičara (MNG). To danas mnogi smatraju mestom na kojem je pisana istorija novih medija. „MNG je predstavljao prvi korak ka medijskoj utopiji – šlemu sa dva displeja na kojima bi slike sa dva monitora koji su postavljeni tačno ispred očiju, stvarale utisak trodimenzionalnosti. Spojen sa infracrvenom kamerom ovaj uređaj je omogućavao vojnim pilotima da sleću po mraku na teškim terenima. Ovaj helikopterski eksperiment je pokazao da je dovoljno da se koriste „kamera-oči” pa da ljudsko biće uroni u nepoznato okruženje i tamo bude *teleprisutno*” (Grau 2008: 165). 1966. godine Saterlend je zamenio filmske slike računarskim grafikama. Sistem je, u realnom vremenu grafike osvežavao više puta u

sekundi. Može se sa sigurnošću smatrati da je to je označilo rađanje koncepta interaktivno doživljene virtuelne realnosti.

Koristeći sredstva fonda namenjena budžetu za odbranu Sjedinjenih država, Saterlend je 1968. godine razvio prvi računarski kontrolisani MNG i prikazivao 3D računarske slike. Zahvaljujući redovnom osvežavanju, računarske slike su izgledale promenljive, sposobne da reaguju na korisnikove pokrete i da im jedino ograničenje bude određenje programa, što je i princip interakcije. Po prvi put, korisnik je bio delimično odgovoran za stvaranje 3D slike. Ovaj novi odnos s mašinom, odnosno s kompjuterom, ubrzo je ušao i u teorijske rasprave o filmskoj umetnosti. U knjizi „*Expanded Cinema*” (*Prošireni film*) Džin Jangblad (Gene Youngblood) predlaže da se određenje filma proširi. Njegov cilj bio je da „oslobodi film njegovog plošnog i čeonog usmerenja i da ga prikaže u sredini sveukupnog prostora” (Youngblood 1970: 371).

Ovde izraz „prošireni film” obuhvata i video i lasere, odnosno holograme a danas bi sigurno u to uključio i radove virtuelne realnosti. Dobro upućen u tadašnja istraživanja veštačke inteligencije, Jangblad je predviđao da će čovek budućnosti biti spoj živog organizma i računara – kiborg (Youngblood 1970: 52). Njegov koncept proširenog filma jeste težnja da se polje vizuelnih umetnosti proširi uključivanjem apstraktne i tehničke slike i da se time što više čula uključi u stvaranje estetskog efekta. Ono što danas jeste virtuelna realnost, odnosno tehničko-tehnološko-kreativni nivo VR radova, u dobroj meri odgovara Jangbladovim vizijam od pre četrdeset godina. Ovo je od značaja prilikom bilo kakvog kritičkog razmatranja o tome kako se VR forma, u ontološkom smislu, odnosi prema standardima estetičkog mišljenja i, s tim u vezi, prema postojećim kriterijumima prema kojima je određena umetnost filma.

Istraživanje virtuelne realnosti i virtuelne umetnosti zahteva multidisciplinarni pristup koji podrazumeva saznanja iz oblasti istorije umetnosti, inženjerstva, teorije medija i kulture, kompjuterske tehnologije i, naravno, filma, odnosno, šire, kinematografije. „Nikada ranije nismo bili izloženi tolikom broju različitih svetova slika, i nikad ranije se način proizvodnje tih slika nije tako temeljno menjao” (Grau 2008: 11). Misli se na period pred kraj 20. veka a posebno na prve decenije novog milenijuma. Nagli razvoj tehnike i tehnologije i pojava novih medija uticali su na sve sfere života, uključujući kulturu i umetnost. Hajdeger je 80-tih godina upozoravao: „Najbitniji zadatak modernog vremena jeste da savlada svet slika” (Hajdeger 1980: 92).

U svetu audio-vizuelnih medija mnogi smatraju da je virtuelna stvarnost sasvim nova pojava, ali Oliver Grau u knjizi „Virtuelna umetnost” nastoji da pokaže da ideja postavljanja posmatrača u hermetički zatvoren slikovni prostor privida nije vremenski povezana s tehničkim izumima kompjuterski stvorenih virtuelnih stvarnosti. Po njemu, „virtuelna stvarnost je u srži ljudskog odnosa prema slikama. Ona ima svoje korene u umetničkim tradicijama koje do sada nisu pažljivo ispitane, koje su tokom istorije naglo prekidane ili zaustavljane” (Grau 2008: 14). Ipak, ono što danas jeste praksa virtuelne realnosti u savremenom audio-vizuelnom prostoru odnosi se na vreme ekspanzije novih medija. Njihovom pojavom, neprestanim usavršavanjem sprava, tehničkih platformi koje novi mediji koriste kao i njihovom masovnom i globalnom upotrebom, promenio se iz osnova čovekov odnos prema likovnosti. Slika, kao vizuelna senzacija, prisutna je svuda i u različitim oblicima, ona menja svet čovekove percepcije, često banalizujući sam vizuelni doživljaj. Sve ono što mediji sobom, na različitim platformama nose, toliko je različito da svaki razgovor o ontologiji medija mora prethodno da razluči koji su kriterijumi za prepoznavanje sadržaja koji imaju vanumetničke a koji imaju potencijalno umetničke konotacije. Oliver Grau, misleći na one potonje, na jednom mestu kaže:

Medijska umetnost – to jest video, kompjuterska grafika i animacija, internetska umetnost, interaktivna umetnost u svom najnovijem obliku virtuelne umetnosti s podžanrovima umetnosti teleprisutnosti i genetske umetnosti – polako osvaja teorije slike i umetnosti [...] Kompjuter je preobrazio sliku zahvaljujući novim tehnikama stvaranja, širenja i predstavljanja slike i sada nam nagoveštava da u sliku može da se „uđe”. (ibid.: 11)

Ovde je od bitnog značaja određenje da u sliku može da se „uđe” jer to je osnovni efekat koji virtuelna realnost proizvodi. Posmatrač, time što stavlja na oči specijalni mobilni uređaj, „ulazi” u sliku, u vizuelno okruženje i to tako da je svestan svog prisustva u tom virtuelnom prostoru. Nadalje, to nas navodi na promišljanje koje zastupaju mnogi teoretičari novih medija, posebno VR platformi. Po njima, nova virtuelna umetnost se uklapa u istoriju umetničke opsene i „uranjanja”, odnosno u ideju postavljanja posmatrača u zatvoren slikovni prostor privida. Tako, Grau kaže: „Virtuelna stvarnost je u srži ljudskog odnosa prema slikama” (ibid.: 14). Ne treba ići baš previše daleko u istoriju čovekovog odnosa prema vizuelnom, posebno kada su umetničke delatnosti u pitanju, ali već ako se pođe od prvih pokretnih slika Edisona i braće Limjer, moguće je pronaći elemente „uranjanja” i opsene. „Reakcije prvih bioskopskih



posetilaca dok su gledali crno-bele neme filmove bio je prevelik zadatak za njihovu uobrazilju i može se objasniti samo novinom ovog medijuma opsene i njegovim tada nepoznatim mogućnostima da izazove prolazno sugestivno dejstvo.” (ibid.: 17). Američki reditelj Kris Milk (Chris Milk), inače osnivač VR producentske kuće „Within” smatra da je VR prvenstveno iskustveni medij koji čini da se osetimo prisutnim, odnosno više prisutnim kada su određene (ekstremne) okolnosti u pitanju. Ovakvi i srodni iskazi počivaju na „subjektivnoj” pretpostavci/efektu „uronjenosti” filmskog recipijenta u tehnološki generisano virtuelno okruženje (Vuksanović, Ilić 2017: 124).

Tokom čitave istorije filma odvijao se proces tehničkog unapređenja medija čiji je osnovni cilj bio da se gledaocu stvori što bolji i autentičniji utisak „uranjanja” u filmsku stvarnost. Tako je Edgar Moren (Edgar Morin) pisao da „film otkriva i razvija intelektualne strukture *učestvovanja* i učestvujuće strukture razumevanja”... Film je ujedno kinestezija, sirova sila koja izaziva afektivno *učestvovanje* i razvoj logosa”. Zato je film blizak „snevanju u budnom stanju” (Moren 1967: 139).

Tarkovski je govorio da je film „emocionalna realnost” koja gledaocima pruža priliku da dožive „drugu stvarnost”. Zapisao je: „Film je osećajna stvarnost i tako ga prima publika – kao *drugu stvarnost*” (Tarkovski 1986: 176). Da bi ta druga stvarnost, filmska stvarnost, mogla da proizvede što jaču emocionalnu stvarnost, bili su potrebni iznova novi, unapređeni sistemi projekcije slike i tona koji su kod gledalaca proizvodili još jaču emocionalnu recepciju. Za neke autore koji u svojim filmovima istražuju mogućnosti za proširenje te druge stvarnosti, pojava novih tehnologija, poput onih koje su omogućile efekte virtuelne realnosti, postaje izvor za stvaranje jedne specifične, *hibridne stvarnosti*. U pitanju su proširenja granica klasične filmske forme, odnosno eksperimentisanje s modelima organizovanja filmskog metarijala a jednu od prekretnica koja nastaje upotrebom VR tehnologije čini odustajanje od narativne strukture filma. Jedan od autora koji u čitavom svom opusu na reprezentativan i dosledan način istražuje i primenjući u svojim filmovima tehnološke inovacije, demonstrira proširenje tih granica, jeste britanski reditelj Piter Grinavej (Peter Greenaway). Naime, on smatra da film, kako bi se razvijao, treba da prekine s onim „tiranijama” koje ujedno predstavljaju klicu njegove propasti – tiranijama kadra, teksta (scenarija, dijaloga), glumca i statične kamere (Vuksanović, Ilić 2017: 124).

(To je, zapravo, pandan onome što je Antoan Arto (Antoine Artaud) u prvoj polovini 20. veka zagovarao u pozorištu: ukidanje „psihološkog teatra”, dakle dramskog

teksta i povratak pozorišta njegovim korenima – ritualnom teatru.) Filmovi Grinaveja koji su napravljeni upotrebom klasične filmske tehnologije ali na vizuelno inovativan način i redukovanjem naracije, na tragu su onoga što jednim delom primenjuje VR tehnologija. To najbolje pokazuju dva njegova filma snimljena 1993. godine: „Darwin” (Darwin) i „Beba iz Mejkona” (Baby of Macon).

Početak ovog veka, virtuelna realnost se još uvek smatrala samo zanimljivim izumom s tim što tehničko-tehnološki značaj novog medija nije bio sporan. VR tehnologijom počeli su da se bave prvo eksperimentalno a onda i kreativno ljudi različitih zanimanja ali uglavnom oni koji su ovladali tehnologijom novog medija. Onda je VR postao i svojevrsan izazov i za autore kinematografskih filmova. Od kako su neki poznati i priznati filmski autori snimili ili producirali VR radove, ova tema je na ozbiljan način otvorena i među brojnim ozbiljnim filmskim kritičarima i teoretičarima medija. Oni su na brojnim festivalskim panelima počeli da debatuju postavljajući sebi i filmskim profesionalcima pitanja čija se suština svodi na to da li rad virtuelne realnosti, pored virtuelnog *efekta* kao senzacije koja nam do sada nije bila poznata (ili koju većina ljudi do sada nije iskusila pa joj prilazi kao atrakciji nove vrste), nudi i još neku dimenziju koja ima značenje kreativnog, umetničkog čina.

Poznati američki reditelj Daren Aranovski (Darren Aranofsky), koji za svoje filmove ima, pored ostalih, i venecijanskog Zlatnog lava i nominacije za nagrade Oskar, producirao je za svoju kuću Protoza Pictures 2018. godine trodelnu VR seriju „Spheres” rediteljke Elize Meknit (Eliza McNitt), VR seriju koja je iste godine predstavljena na Marketu kanskog festivala. U seriji, posmatrač se nalazi usred svemira a u tonskoj slici su glasovi koje izgovaraju poznati glumci Džesika Častin (Jessica Chastin) i Pati Smit (Patty Smith). Tom prilikom, Aranovski je izjavio: „Prodaja je pokazala da ima interesa za nezavisne VR radove. U Americi, najznačajniji filmovi se najčešće snimaju van velikog studio sistema tako da kreatori filma imaju slobodu da unapređuju medij. Znamo sada da to može da važi i za oblast virtuelne realnosti.”<sup>103</sup> Danska rediteljka Suzan Bier (Susanne Bier), dobitnica, pored ostalih, i Oskara za najbolji film van engleskog govornog područja, nagrade Evropske filmske Akademije i Emi (Emmy) nagrade za TV seriju, bila je 2018. godine predsednica žirija u konkurenciji VR radova na venecijanskom festivalu. Bilo je to malo iznenađenje s obzirom da su njeni filmovi i TV serije snimane u formi tradicionalnih narativa. Kada su je pitali kako to objašnjava,

---

<sup>103</sup> Citirano prema: Variety Daily at Cannes film festival, 10. 05. 2018.

Suzana Bier je rekla: „Prihvatila sam se tog posla jer mislim da je virtualna realnost jedna od najinovativnijih oblasti ne samo u okviru filma, već umetnosti uopšte. VR ima veliki potencijal.”<sup>104</sup>

S druge strane, puno je onih koji ovoj vrsti audio-vizuelnih radova osporavaju mogućnost da oformi nešto što ima umetničko značenje. I to već po prirodi postojanja te forme, dakle iz elementarno ontoloških razloga. Dva ključna razloga za taj ontološki skepticizam su odsustvo estetske distance i (ne)mogućnost postojanja umetničkog dela.

Kada gledalac (posmatrač) stavi VR uređaj na glavu i kada počne emitovanje artefakta virtuelne realnosti, on ulazi u virtuelni prostor i, shodno konceptu autora i sadržaju VR rada, počinje, prema svom nahodjenju, u većoj ili manjoj meri, da se aktivno odnosi prema odvijanju radnje ili stanja u ponuđenom virtuelnom prostoru. Kada je posmatrač na taj način uronjen u prostor opsene od 360 stepeni visoke rezolucije, onda mu je teško da zadrži *distancu* prema VR delu i da ga posmatra kao *estetski predmet*. On nema *estetsku distancu* potrebnu za bilo koju vrstu promišljanja. Sa tog, usko ontološkog stanovišta, VR artefakt gotovo je nemoguće posmatrati kao zaseban umetnički predmet. To je, međutim, stanovište koje ne korespondira sa tokovima savremene umetnosti, posebno u kontekstu pojave novih audio-vizuelnih medija. Jer, taj vekovima ontološki utvrđen i ustanovljen pristup umetničkom delu, bitno se menja pedesetih i šezdesetih godina 20. veka pojavom novih umetničkih formi koje odstupaju od ideala zatvorene, jednom zauvek date forme. Performansi, hepeninzi, ukidanje utvrđenih prostornih i vremenskih granica, naracija koja se stvara i pomoću učestvovanja publike (participatorne publike) – sve to ruši shvatanje umetničkog dela kao odvojene celine. Umberto Eco, u svom poznatom eseju „Otvoreno umetničko delo” kaže da umetničko delo više nije određena vrsta „šifrovane poruke” koju, gledano iz ugla proizvodnje posmatrač treba da dešifruje pomoću datog izbora ključeva, nego je „skup mogućnosti, odnosno, skupina oblika organizovanja u kojoj je mnogima poveren zadatak tumača” (Eco u Grau 2008: 206).

Sada su u opticaju odrednice kao što su: delo u nastajanju, delo koje ne zavisi samo od svog tvorca. Nestaje umetničko delo kao zaseban predmet. Polazeći od Ekovih postavki, Oliver Grau još 2008. godine daje vrlo dobru definiciju koja na bitan način određuje i ontološko svojstvo virtuelne realnosti i mogućnosti da ta specifična forma

---

<sup>104</sup> Citirano prema: Variety Daily at Venice film festival, 30. 08. 2018.

ima umetničko označenje: „Otvoreno umetničko delo, koje zavisi od međudejstva sa savremenom publikom ili njenom naprednom varijantom koja prati teoriju igara – delo je postavljeno kao igra a posmatrači, zavisno od „stepena slobode”, kao igrači – to znači da slike gube svoju sposobnost da postanu istorijska uspomena i svedočanstvo. Umesto toga, postoji tehnički sistem kao okvir i prolazne, proizvoljne, neponovljive i do kraja izmenljive slike” (Grau 2008: 208). Za virtuelnu umetnost, koja se posredstvom autora gradi pomoću računara, ne važi klasičan ontološki karakter umetničkog dela ali moguće je primeniti način estetičkog mišljenja koji zagovara princip otvorenog umetničkog dela. Na taj način, delo VR, shodno novoustanovljenim estetičkim merilima, ima mogućnost da bude razmatrano i tretirano kao artefakt koji poseduje umetničke vrednosti.

Delo virtuelne realnosti postoji na specifičan način. Prema našem iskustvu, ono postoji ako su zadovoljeni nekoliko uslovi: autorski koncept realizovan kompjuterskom tehnikom, aparat koji omogućuje pristup VR sadržaju i aktivni posmatrač koji ulazi u virtuelni svet slika na samo za to određenom mestu. Za pristup VR sadržaju potrebni su posebni uslovi koje nije moguće organizovati u konvencionalnim prostorima. Postoje u nekim većim gradovima Sjedinjenih država i Zapadne Evrope VR centri ali oni nude samo mali, ograničen izbor sadržaja i oni se, uglavnom, iscrpljuju u žanrovski atraktivnim senzacijama, bez većeg artističkog doprinosa. Otuda, filmski festivali ili VR festivali jesu ona retka mesta gde je moguće, ne gledati, već „učestvovati” u svetu virtuelne realnosti. Posebno kada je reč o VR radovima koji poseduju i zavidne umetničke vrednosti. Venecijanska Mostra, načinom organizacije VR programa i tretmanom te forme u okviru programa igranih filmova, puno je učinila ne samo za popularizaciju te vrste stvaralaštva već je stimulisala i mlade sineaste i one etablirane reditelje kojima je to, pokazalo se, poseban izazov, da nastave da ispituju kreativne mogućnosti novog medija. Da mnogi filmski profesionalci shvataju da je u pitanju značajno polje audio-vizuelnog izražavanja, pokazuje i to da su ne samo festivali igranog filma, već i oni specijalizovani za druge vrste filma, proširili svoje programe sadržajima virtuelne realnosti. Tako su, kao paralelne programe, VR radove uvrstili u svoje programe i festivali dokumentarnog, kratkog igranog i animiranog filma. To su učinili i pojedini filmski Marketi čime je VR artefakt počeo da dobija i na upotrebno-tržišnoj vrednosti. Tako je Berlinale, u okviru svog Evropskog filmskog marketa (EFM) 2016.

ustanovio „ VR SADA samit“ (VR NOW Summit) <sup>105</sup> na kojem se tada i narednih godina raspravljalo o aktuelnim pitanjima iz te medijske oblasti, kao što je 2019. godine bilo provokativno pitanje: da li „uronjeni“ mediji (immersive media) mogu da ispune svoje obećane potencijale? i gotovo futuristička tema: kako film, televizija i uronjeni mediji, poput virtuelne realnosti mogu jedan s drugim da budu povezani. Te godine održan je i koprodukcionni skup nazvan „VRSLEDEĆE Klub investitora“ (VRNEXT Investors Club) na kojem su odabrani producenti, kreatori VR sadržaja i za tu oblast iskusni distributeri, pičovali svoje poslovne modele ispred auditorijuma i tehnoloških eksperata.

Dve su vrste festivala u okviru kojih se pojavljuju VR radovi i programi : oni koji su specijalizovani samo za VR radove i oni koji su, u osnovi, filmski festivali ali koji u svoje programe uključuju i VR artefakte. <sup>106</sup>

Specijalizovani VR festivali:

**VR FEST**, Las Vegas, USA, januar

**Laval Virtual**, Laval, France, februar

**360 BCN Virtual Reality Fest**, Barcelona, Spain, april

**VR Scientific Festival**, Stockholm, Sweden, maj

**Vancouver Virtual Reality Film Festival**, Vancouver, Canada, maj

**World VR Forum**, Crans-Montana, Switzerland, jun

**VR!HAM Virtual Reality & Arts Festival**, Hamburg, Germany, jun

**VR@ANNECY Film Festival**, Annecy, France, jun

**Forum des Images // NewImages Festival**, Paris, France, jun

**Sandbox Immersive Festival (SIF)**, Qingdao, China, jun

**VIRTUAL WORLDS**, Munich, Germany, juli

**Australian Virtual Reality Film Festival**, Brisbane, Australia, avgust

**VIFF Immersed**, Vancouver, Canada, septembar

---

<sup>105</sup> Vidi: <https://www.vrnowcon.io/efm-summit/>

<sup>106</sup> Vidi fusnotu 21.

**Hyper VR Festival**, San Paolo, Brasil, oktobar

**VR Days**, Amsterdam, Netherlands, novembar

**VR Film Festival**, Seattle, USA, novembar

Filmski festivali sa posebnim VR programom:

**Tromso International Film Festival // SEEk**, Tromso, Norway, januar

**Sundance Film Festival // New Frontier**, Park City, USA, februar

**Berlinale // European Film Market // VR Conference**, Germany, februar

**Cinequest Film&VR Festival**, San Jose, USA, mart

**One World Film Festival**, Prague, Czech Republic, mart

**Tampere Film Festival // Open Eyes**, Tampere, Finland, mart

**SXSW (South by South West)**, Austin, USA, mart

**CPH DOX Inter:Active**, Copenhagen, Denmark, mart

**Lichter // VR Storytelling Award**, Frankfurt, Germany, mart

**Atlanta Film Festival**, Atlanta, USA, april

**GoEast // Open Frame Award**, Wiesbaden, Germany, april

**Tribeca Film Festival**, New York, USA, april

**Cannes XR Marche du Film**, Cannes, France, maj

**Transilvania International Film Festival // InfiniTIFF**, Cluj-Napoca, Romania, maj

**Beat Film Festival**, Moscow, Russia, jun

**Sheffield Doc/Fest**, Sheffield, UK, jun

**Bucheon international Fantastic Film Festival**, Bucheon, South Korea, jul

**SIGGRAPH 2019**, Los Angeles, USA, jul

**Melbourne International Film Festival**, Melbourne, Australia, avgust

**La Biennale di Venezia // Venice VR**, Venice, Italy, avgust

**Open City Documentary Festival**, London, UK, septembar

**FIVARS**, Toronto, Canada, septembar

**Raindance Film Festival**, London, UK, oktobar

**Nashville Film Festival**, Nashville, USA, oktobar

**Busan International Film Festival**, Busan, South Korea, oktobar

**Festival du Nouveau Cinema**, Montreal, Canada, oktobar

**Adelaide Film Festival**, Adelaide, Australia, oktobar

**Kaohsiung Film Festival**, Kaohsiung City, Taiwan, oktobar

**Haifa International Film Festival // VR 2525**, Haifa, Israel, oktobar

**Astra Film Festival**, Sibiu, Romania, oktobar

**Sao Paulo International Film Festival 2019**, Sao Paulo, Brasil, oktobar

**The Byron Bay International Film Festival**, Byron Bay, Australia, oktobar

**Jihlava Documentary Film Festival**, Jihlava, Czech Republic, oktobar

**Dok Leipzig — Neuland**, Leipzig, Germany, novembar

**Geneva International Film Festival**, Geneva, Switzerland, novembar

**Thessaloniki International Film Festival**, Thessaloniki, Greece, novembar

**LISTAPAD Minsk International Film Festival**, Minsk, Belarus, novembar

**SATIS Screen4All 360 Film Festival**, Paris, France, novembar

**Hawaii International Film Festival**, Honolulu, Hawaii, novembar

**Verzio International Human Rights Documentary Film Festival**, Budapest, Hungary,  
novembar

**IDFA Doc Lab**, Amsterdam, Netherlands, novembar

**Torino Short Film Market**, Torino, Italy, novembar

**Dubai International Film Festival**, Dubai, UAE, decembar

**STEREOPSIA // Lumiere Awards**, Brussels, Belgium, decembar

### 3.6. (TV) Serije i filmski festivali

Početak druge decenije 21. veka TV serije, pre svega zapadnih TV mreža i posebno američke i britanske produkcije, realizovane su, scenaristički, rediteljski, glumački na izrazito visokom nivou, upotrebom sve bogatijeg filmsko-televizijskog jezika, posebno kada je u pitanju kvalitet fotografije. To je bio signal za neke vodeće filmske festivale da urade nešto što je nekada bilo nezamislivo: da u posebne segmente svojih programa, uključe i TV serije. Tako su dve epizode nastavka kultne TV serije Dejvida Linča (David Lynch „Tvin Piks” (Twin Peaks) prikazane u glavnom programu Kana 2017. a iste godine berlinski festival je uveo poseban program serija.

TV serije kao specifična forma koja kombinuje televizijski i filmski izraz, prevalile su dug put dok nisu uvrštene u program nekog od filmskih festivala. To je tada, u samom početku, 2017. godine, zvučalo prilično radikalno i neprimereno programu jednog isključivo filmskog festivala ali je imalo utemeljenje u činjenici da se u prve dve decenije 21.veka TV serije, posebno u Americi i Evropi, prave na produkcionom, tehničkom i artistskom nivou koji zadovoljava kriterijume filmske proizvodnje. Berlinale je kao zaseban ali zvaničan program festivala ustanovilo selekciju samo evropskih serija jer se to uklapalo u poslovnu strategiju njihovog Evropskog filmskog marketa (European Film Market – EFM).<sup>107</sup> Time se otvorila mogućnost da se u okviru EFM-a odvija i kupoprodaja i produkcionih dogovora i za serije. Program u okviru berlinskog filmskog festivala nazvan je „Berlinske serije” (Berlinale series), i za njega savake godine bude odabrano sedam evropskih serija koje imaju premijerne projekcije u dvorani ZOO Palasta i to sa crvenim tepihom za predstavljanje ekipe, što daje tom programu značajan festivalski tretman. Na kraju festivala dodeljuju se i nagrade. Festival nije u naslov programa stavio odrednicu „TV ili televizijske” serije za šta u dobroj meri postoje opravdanja. Naime, od sedam serija koje su predstavljene 2019. godine (iz Danske, Nemačke, Velike Britanije, Francuske, Izraela i Austrije), tri su za finansijere i distributere imale platforme Netflix ili Amazon Prime Video a ne TV mreže.<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> Kada je berlinski festival 2021. godine zbog pandemije bio otkazan u uobičajenom format, dakle „uživo”, i održan samo parcijalno i to *online*, u program Berlinale Series prvi put su bile uključene i neke serije izvan Evrope. Bile su to dve serije iz Latinske Amerike i jedna američka dokumentarna serija.

<sup>108</sup> Podaci prema <https://www.berlinale.de/en/festival/sections/berlinale-special-and-berlinale-series.html>



Ekspanzija serija i njihova popularnost, bez obzira ko ih proizvodi i preko čega distribuirati, doveli su do toga da su to danas najtraženiji proizvodi na tržištu audiovizuelnih sadržaja. Zato je Berlinale, pored programa novih serija, u okviru EFM marketa ustanovilo dve inicijative: „Dane dramskih serija” (Drama Series Days), seriju razgovora o globalnim problemima i procesima u oblasti striminga i televizijskog medija uz predstavljanje novih projekata serija i „Ko-pro Serije” (Co-Pro Series), susrete kreatora serija, potencijalnih kupaca, prodavaca, distributera, platformi s ciljem da se ostvare koprodukcije serija i saradnja u njihovoj distribuciji. Direktor Diter Koslik je tada rekao da „predstavljanje projekata serija kao i 'platforma za susrete' (meeting platform) jesu važni festivalski sadržaji, mesto susreta sve većeg broja filmskih radnika i producenata koji rade u obe sfere, u filmu i u formatu serija.”<sup>109</sup>

Dok i dalje ima onih koji se pitaju da li je odluka tadašnjeg direktora festivala Ditera Koslika o uvrštavanju serija u program Berlinale bila primerena, ove dve inicijative koje imaju za cilj podsticaj saradnje evropskih produkcionih kuća i sistema, uklapaju se u nastojanja evropskih medijskih kuća i institucija kako bi se izgradila zajednička, evropska platforma koja bi bar donekle parirala dominaciji Netflixu koji u svetu ima neverovatnih 125 miliona pretplatnika.

Razvojem novih tehnologija i novih medija pojavile su se i nove vrste serija - multimedia projekti koji su realizovani kreativnim kombinovanjem nekoliko postupaka i tehnika. Filmski festivali, posebno oni koji su dovoljno programski fleksibilni, ta inovativna rešenja brzo uvrštavaju u svoje programe specijalizovane za serije. Tako je Sandens filmski festival 2021. godine (koji se odvijao delimično *online* a delimično „uživo”) u svoj paralelni program New Frontiers (Nove granice) uvrstio i argentinsko-francuski transmedia serijski projekat „4 Feet High” (Visina 4 fita). To je serija koja se sastoji od šest igranih epizoda i četiri 360/3D VR „iskustva”.<sup>110</sup>

Odnos filma i televizije menjao se i bio ambivalentan od same pojave televizije kao tehničkog izuma i njene masovne upotrebe početkom 50-tih godina prošlog veka. Ništa nije bilo sporno kada je u pitanju informativna uloga televizije ili autentičnost i neposrednost u komunikaciji prilikom direktnih prenosa događaja. To je, zapravo, bila i ostala glavna osobenost i osnovna komunikativna snaga tog novog medija. Drugačija je, međutim, istorija odnosa i istorija konkurencije između tih dvaju načina izražavanja

---

<sup>109</sup> Cit. prema: Cineuropa, 16.01.2019, <https://cineuropa.org/en/newsdetail/>

<sup>110</sup> Cineuropa, 01/02/2021

kada je u pitanju prikazivanje celovečernih kinematografskih filmova na TV programima a posebno kada je televizija počela da proizvodi sopstvene filmovane programe - TV filmove i TV serije. Televizija je time počela polako da ulazi u domen onoga što je bilo osobeno za filmski način izražavanja i tretmana audiovizuelnih sadržaja.

Prvi kreatori TV serija i serijala<sup>111</sup> rano su ustanovili matricu po kojoj se osmišljavaju celine takvih programa, scenaristički su komponovali pojedinačne episode tako da ne samo postoji kontinuitet radnje i razvoja likova, već i da na kraju svakog nastavka serije postoji intriga koja inspiriše gledaoce da gledaju seriju iz nastavka u nastavak. Kako Aleksandra Milovanović dobro formuliše, „osnovu televizijskih serija čini njihova epizodna struktura koju kreatori prevazilaze strategijama *udice i narativnog toka*. Obrti i enigma na kraju epizode ili sezone pokreću nove intrigu, podstiču gledaoce na razmišljanje o daljem razvoju priče” (Milovanović 2019: 59).

Kasnih 50-tih i ranih 60-tih godina prošlog veka američke TV mreže počinju da snimaju i emituju TV serije koje su bile na niskom i produkcionom i scenaristiko-realizatorskom nivou. To je bila ona vrsta sadržaja koja je već tada dobila odrednicu „sapunska opera „(soup opera)<sup>112</sup> i koja je tim televizijskim programima služila kako bi povećali gledanost a sve to sa svešću da takve serije jesu, zapravo, proizvodi koji povlađuju niskom ukusu gledališta. Dominik Mojsi (Dominique Moisi) kaže da je u to prvo vreme „cilj igranih serija nesumnjivo bio da nas zabave, da nam pomognu da se odvojimo od sivila sveta u kojem živimo i omoguće nam identifikaciju sa izuzetnim junacima, koji bi se često pretvarali u idealizovanu sliku nas samih”(Mojsi 2016: 23). Kako bi postigli taj efekat, autori su pribegavali scenarističkim i dramaturškim

---

<sup>111</sup> Podela na *serije i serijale* zasnovana je na specifičnom modelu naracije, pričanju priče u nastavcima i stepenu njihove zaokruženosti. Usled zatvorene strukture *serija*, ishod pojedinačnih delova nema nikakvog uticaja na one kasnije, niti ima razlike kojim će redosledom biti emitovani. „Za zaplet *Serijala*, svaka epizoda je važna, jer progres zavisi od epizoda koje su prethodile i onih koje slede”. Vidi : Aleksandra Milovanović: Ka novim medijima: Transmedijalni narativi između filma i televizije, FDU, Beograd, 2019. Str. 61.

<sup>112</sup> **Sapunska opera** je izraz koji je nastao posle Drugog svetskog rata. Upotrebljava se kao oznaka za slatunjave, melodramatične, sentimentalne, često i jeftine televizijske i radijske serije. Reč *opera* u tom frazemu nije upotrijebljena u svom uobičajenom značenju („muzička drama”), već u prenesenom značenju. Izraz *sapunska opera* (engleski *soap opera*) nastao je tridesetih godina 20. veka. Naime, između 1935. i 1940. godine bile su, posebno u Americi, veoma popularne radijske serije sentimentalnog, melodramskog sadržaja. Sponzori tih serija bili su proizvođači sapuna i deterdženata, pa je otuda nastao i, pomalo podrugljiv, naziv *sapunska opera*. Izraz poreklo ima i u činjenici da su se te serije emitovale tokom dana, kada su u kućama uglavnom bile domačice, te su njima bile namijenje reklame kojima se oglašavali novi modeli sapuna i slične kućne potrepština. Cit. prema web. wikipedia.

tehnikama koje psihološki vode gledaoca u neku vrstu pustolovine, koje mu svakim nastavkom serije nude nove začudne odgovore i poistovećuju ih sa pojedinim likovima serije. U studiji o soap operama, Robert Alen (Allen) primećuje da je „karakteristika ovog žanra da se opire završetku, ...da na trenutke nudi delimično narativno razrešenje ali ostavlja mogućnost za nove preokrete” (2013: 23) a Meri Alen Braun (Mary Ellen Brown) naziva to „*otvaranjem*” žanra, što važi za soap pere ali i za druge tipove serija (Brown 2013: 23). Tipičan primer sapunice iz tog vremena bila je američka serija „Dugo toplo leto” (The Long Hot Summer)<sup>113</sup> snimana 1965-66. koja je sadržala sve osobenosti sapunica tog vremena (a, u dobroj meri, i onih koje se snimaju i emituju danas), i koja je imala izuzetan uspeh i odjek u Jugoslaviji, gde je počela da se emituje već 1967. godine. Uspeh serije od 26 epizoda bio je toliki da je TV Beograd u saradnji sa sponzorima 1968. godine organizovala dolazak glumca Roja Tinisa (Roy Thinnis), inače u Americi potpuno nepoznatog glumca.<sup>114</sup>

Jugoslavija tog vremena bila je otvorena za filmove, time i TV serije koje su dolazile sa Zapada.<sup>115</sup> Filmovi, sve do pojave FEST-a 1971. godine, ulazili su u domaću distribuciju sa znatnim zakašnjenjem zbog toga što je nekoliko godina posle eksploatacije u svetskim bioskopima, licenca za prikazivanje bila znatno jeftinija. Slično je bilo i sa TV serijama iako to „zakašnjenje” TV auditorijum nije osećao kao nešto što je od značaja. Naime, serije su emitovane tokom čitave godine, često i reprizirane, tako da je bilo irelevantno kada su nastale. Jedino je bilo važno da tenzija koju je proizvodila dramaturgija serije odgovara emocionalnoj tenziji i očekivanjima gledalaca a kreatori serija su to znalački držali pod kontrolom. Zato Dominik Mojsi s opravdanjem kaže da „jedinstvenu moć igrane serije čini isti onaj osećaj *isčekivanja* koji se kod današnjih gledalaca može porediti s nestrpljivošću kojom su nekada čitaoci isčekivali sledeći

---

<sup>113</sup> Film sa istim naslovom, istom temom i prema istom literanom predlošku baziranom na kratkim pričama Vilijema Foknera (William Fokner) snimio je 1958. godine poznati reditelj Martin Rit (Ritt) sa impresivnom glumačkom ekipom: Pol Njumen (Paul Newman), Džoan Vudvord (Joanne Woodward), Orson Vels (Welles). Film je iste godine bio prikazan u glavnom program kanskog festivala a Pol Njumen je dobio nagradu za najbolju mušku ulogu, što je bio njegov prvi veliki uspeh.

<sup>114</sup> Njemu su obožavaoci, pre svih obožavateljke, priredile veličanstven doček na stadionu OFK Beograda a zabeleženo je i to da je po povratku u Sjedinjene države, Tinis u beogradskom magazinu TV Novosti dugo imao stalnu rubriku u kojoj je odgovarao na pisma obožavateljki. Danas zvuči smešno i anahrono, ali većina pisama počinjala je sa „Dragi druže Tinis.” Podaci prema: Željko Fajfić: Strane TV serije koje smo gledali, april 2019, <https://www.facebook.com/>

<sup>115</sup> Još 1965. uticajni američki magazin „Time” je opisao Jugoslaviju kao „zemlju Marksa, ali pola Karla, pola Gručo Marksa, jer se u jugoslovenskom socijalizmu pila koka-kola, gledali su se holivudski filmovi, slušali džez i rokenrol, a na malim ekranima su se prikazivale serije „Dugo toplo leto” i „Gradić Pejton”. Vidi: <http://espona.me/index.php/ex-yu>

nastavak feljtona” (Mojsi 2016: 37). Isto ili slično bilo je sa isčekivanjem neke nove sapunice. Produkcija te vrste TV serija imala je u svetu, posebno u Americi, kontinuitet koji je pojedinim TV mrežama omogućavala visoka gledanost prethodne serije. Mreža ABC krajem 60-tih (1964–1969) izlazi sa novom sapunicom „Gradić Pejton” (Peyton Place), koja je već 1969. počela da se emituje u Jugoslaviji (sve do 1973.). Nivo produkcije, scenarija, uz dvoje mladih a tada tek perspektivnih glumaca – Mie Farou (Mia Farrow) i Rajana O Nila (Ryan O’Neal) – podignut je u odnosu na prethodne američke serije te vrste a nova sapunica opet ima ogromnu gledanost u Jugoslaviji. Najzad, 80-tih godina dve mega TV sapunice dominiraju. Prvo je krenuo CBS sa serijom „Dalas” (1978-1991), prvom svetski popularnom serijom a mreža ABC odgovorila je serijom od 220 epizoda o porodici naftaškog bogataša Karingtona „Dinastija” (Dynasty), 1981–1989.<sup>116</sup>

Prva sapunska opera snimljena je u Jugoslaviji 1970. a emitovana je tokom 1971. godine, dakle, u vreme emitovanja i ogromne popularnosti „Gradića Pejtona”. Bila je to serija „Ceo život za godinu dana” za koju je scenario bio napisao jedan od najznačajnijih srpskih dramskih pisaca Aleksandar Popović.<sup>117</sup> Jugoslovenski TV studiji počeli su, međutim, TV serije da prave još krajem 50-tih godina. To su uglavnom bile humorističke serije koje su zbog u to vreme skromne tehnike i skomnog znanja televizijskih ljudi, bile kamernog tipa, realizovane u mizanscenu TV studija. Prva TV serija „Servisna stanica”, prema tekstu Novaka Novaka i u režiji Radivoja Lole Đukića, sa Miodragom Petrovićem-Čkaljom i Mijom Aleksićem, emitovana je uživo pa pošto nije bila snimljena na magnetoskopu, nije sačuvana.<sup>118</sup> Kruna te komediografske linije bila je 1972. godine (emitovano 1973.) serija „Kamiondžije” prema tekstu Gordana Mihića i u režiji Mila Đukanovića.<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> Serija je nekoliko godina imala nominaciju za Zlatni globus a tu nagradu, u kategoriji dramskih serija, dobila je 1983. godine. Naredne, 1984. počinje da se emituje i u Jugoslaviji a 1985. postaje najgledanija serija u Sjedinjenim državama.

<sup>117</sup> Prema naslovu serije, koncept je bio takav da su sudbine glavnih likova, njihovi porodični, ljubavni problemi, sukobi, pomirenja, predstavljeni od njihove mladosti do starosti, u 52 epizode, dakle u ritmu emitovanja serije od 52 sedmice, znači, tokom jedne godine. Režirali su Milo Đukanović i Vladan Slijepčević a brojnu glumačku ekipu predvodili su Zoran Radmilović, Ružica Sokić, Milena Dravić, Ljubiša Samardžić, Bora Todorović.

<sup>118</sup> Isti tandem snimio je 1964. godine humorističku seriju „Ogledalo građanina Pokornog” i, kasnije, 1972. „Pozorište u kući” u čak 84 epizode. Humorističke serije sa sociološkim elementima, ispostavilo se, imale su veliku gledanost pa su onda nastale i dve uspešne serije Dragoslava Lazića „Muzikanti” (1969) i „Ljubav na seoski način”(1970).

<sup>119</sup> Humor izgrađen na kontrastu dve različite psihologije i dva po svemu različita lika (igraju Miodrag Petrović – Čkalja i Pavle Vujisić), sa elementima komedije situacije i socijalnog angažmana, bio je toliko dobro primljen kod publike raznih generacija, da je serija bezbroj puta reprizirana sve do današnjih dana.

Tokom 70-tih godina bile su uspješne i neke serije koje su tematizovale Drugi svetski rat<sup>120</sup> a jedna od osobenijih serija koja je vremenom postala i kulturna, bila je serija „Grlom u jagode“ (1975) Srđana Karanovića koja se nije uklapala ni u jednu žanrovsku matricu – bilo je to, načinom sećanja galvnog junaka, nostalgичno putovanje u mladost, u idealizovane 60- te godine.<sup>121</sup>

Vremenom TV serije i u svetu i u Jugoslaviji postaju omiljen žanr televizijskih gledalaca. Kako kaže Eskenazi, „gledaoci u seriji nalaze neku vrstu potpore i osećaja sigurnosti u svakodnevnom životu“ (Eskenazi 2013: 23). Serije su postale i globalni fenomen, svojstven ne samo TV mrežama i auditorijumima Amerike i Evrope. Dominik Mojsi navodi da su „serije snimane u Južnoj Koreji veoma gledane i popularne u Kini upravo zato što se bave sentimentalnim temama, uopšte se ne dotičući političkih ili geopolitičkih tema. Brazilske serije iz istih razloga beleže velike uspehe na afričkom kontinentu“ (Mojsi 2016: 16) To je, zapravo, ono što Mojsi zove „geopolitika emocija“ (Mojsi 2016: 25).

80-tih i 90-tih godina produkcija TV serija, posebno među anglosaksonskim TV mrežama i u Francuskoj, Nemačkoj i Italiji, tolika je da je taj televizijski žanr gotovo svakog dana deo TV programa. Te serije su, u većini slučajeva, i dalje na niskom kreativnom i produkcionom nivou i smatraju se „komercijalnim“ i „degradiranim“ (Eskenazi 2013: 7). Onda su stvari počele da se menjaju. Za to su, u najvećoj meri, zaslužna dvojica značajnih filmskih autora.

Prvo je Rajner Verner Fasbinder (Rainer Werner Fassbinder) za nemačku televiziju 1980. godine, upotrebom filmske tehnike, filmskog izraza i autoru svojstvenog filmskog senzibiliteta, snimio TV seriju od 14 epizoda „Berlin, Aleksandar Plac (Berlin Alexanderplatz), prema istoimenom romanu iz 1929. godine. Zbog izuzetnog kvaliteta serije i zbog ugleda Fasbindera, pojedine epizode serije prikazane su u paralelnim programima nekih od filmskih festivala a serija je 1983. prikazana i u američkim *art house* bioskopima (po dve-tri epizode za jedno bioskopsko prikazivanje). Drugi prelomni trenutak bio je kada je poznati američki reditelj Dejvid Linč (David Lynch) za mrežu ABC 1990. godine snimio mističnu horor dramu „Tvin Piks“ (Twin Peaks). Dramaturški postupak vođenja priče, kao i rediteljski postupak bili su krajnje neuobičajeni za do tada korišćenu igranu televizijsku strukturu – bili su nešto što je

---

<sup>120</sup> Akcione serije „Otpisani“ (1974) Aleksandra Đorđevića i „Kuda idu divlje svinje“ Ivana Hetriha.

<sup>121</sup> Vidi fusnotu 21.

odstupalo od važeće matrice po kojoj su snimane serije i, u najmanju ruku, bilo je novo, za mnoge producente i finansijere i krajnje problematično. Iz tih razloga, serija je posle druge sezone 1991. otkazana za prikazivanje da bi kasnije postala kulturna serija koja je, prema mišljenju mnogih kritičara, pomerila granice i odigrala ključnu, gotovo revolucionarnu ulogu u određivanju novog načina kreiranja TV serija u godinama koje su dolazile.

Za ono što možemo da nazovemo *TV serije novog doba* ključne su najmanje tri stvari: ovim žanrom počeli su da se bave ozbiljni, poznati scenaristi i reditelji, potom, proširena je tematska paleta, najzad, serije su tehnički i produkciono počele da se snimaju prema visokim standardima. Pozitivan kreativan impuls i izazov koji je inicirao Dejvid Linč sa „Tvin Piksom” ubrzo je, krajem 90-tih, pokrenuo druge ozbiljne scenariste, reditelje i producente u bogatim, pre svega američkim TV mrežama koji su počeli da razmišljaju o TV serijama na drugačiji, nov način. Pošto serije po svojoj strukturi počivaju pre svega na dramaturškoj konstrukciji priče i kreiranju likova koji dobro vode i usmeravaju narativ, scenaristi postaju najvažnija karika u produkcionom lancu. Serije pišu sada scenaristi poput Arona Sorkina – serija „Zapadno krilo” (The West Wing), 1999–2006, Metjua Venera (Matthew Weiner) – serija „Ljudi sa Menhetna (Mad Men), 2007–2015. i posebno Džordž R.R. Martin (George R.R. Martin) za seriju „Igra prestola” (Game of Thrones), 2011. Filmski reditelji prihvataju taj izazov, po nekima i iz finansijskih razloga, pa Dejvid Linč nastavlja svoj Tvin Piks, Anješka Holand (Agneiszka Holland) snima 1983. seriju „Kuća od karata” (House of Cards) i 2014. za NBC mini seriju „Rozmarina beba” (Rosemary’s Baby).

Tematski, posle perioda pretežno melodramskih i sentimentalnih sapunica, novo vreme je, posebno posle geopolitičkih tenzija početkom 21. veka, nametnulo nove teme a scenaristi, reditelji i producenti bili su spremni da ih, svako iz svog interesa ili autorskog poriva, realizuju. Tematika međunarodne politike bila je prisutna još 90-tih godina, recimo u seriji „Zapadno krilo” (The West Wing), 1999, čiji je kreator Aron Sorkin, a i znatno pre toga. Naime, podžanr – hladni rat između Istoka i Zapada – već je obrađivan u igranim serijama, poput serije „Nemoguća misija” (Mission Impossible), još 1966–1973. Ali, posle 11. septembra 2001. ta tematika se nametnula kao nezaobilazna. Po Dominiku Mojsiju „snaga i kvalitet serija idu uzlaznom linijom baš u trenutku kad događaji od 11. septembra menjaju odnos Amerike prema svetu i prema samoj sebi.

Serije počinju ili da neposredno preuzimaju stvarne događaje ili da se bave odrazom tih događaja na društvo” (Mojsi 2016: 33).

Serije u sve većoj meri postaju društveno i politički angažovane. One time, obrađujući neki događaj ili uzumajući određeni društveni fenomen kao polazište, gledaocu nude, s jedne strane, dramski zanimljivu i intrigantnu priču a, s druge, poseduju i informavni nivo u kome je narativ sagledan i iz istorijske perspektive. U tom smislu, Mojsi kaže da su

[...] serije postale koliko pokazatelj rasprava koje potresaju naša društva toliko i ogledalo naših strahova i nada, na žalost, mnogo više ovo prvo nego drugo. Serije mogu biti anticipacija naše budućnosti ali i često idealizovana rekonstrukcija neše prošlosti ili njena karikaturna slika, što je u oba slučaja samo odraz naših sadašnjih opsesija. (ibid.:18)

Serije tematizuju i različite oblike političke borbe, naravno sa svim podrazumevajućim prljavim poslovima, intrigama, korupcijom ili insinucijama. Ta tematika postaje globalno prepoznatljiva, pa takve serije, najčešće američke produkcije, nailaze na krajnje interesantne reakcije u drugim delovima sveta. Mojsi beleži susret sa jednim svojim kineskim prijateljem koji mu je rekao: „Rukovodioci u mojoj zemlji obožavaju „Kuću od karata”.<sup>122</sup> Ona ih samo učvršćuje u uverenju da u suštini nema razlike između američkog i kineskog političkog sistema. Borba za vlast je ista svuda. Kinezi, ako ništa drugo, ne pokazuju toliko licemerje” (ibid.: 22).

Serije se sada u sve većoj meri bave tzv. ozbiljnim temama. Autorima serija daje za pravo to što od početka 21. veka, ne samo povodom 11. septembra 2001., već i povodom globalne krize, kolapsa komunizma u Evropi, krize kapitalizma i urušavanja nekada znanih vrednosti, ljudi širom planete traže nove odgovore na pitanja koja već dugo ostaju otvorena. Krajnje zanimljiva je, u tom smislu, teza Dominika Mojsija o uvođenju sindroma straha u savremene serije tog tipa. On kaže da „ono što prenose serije koje se manje-više neposredno bave geopolitikom u suštini je *kultura straha* i priča koja je suprotna duhu prosvetiteljstva. Na kraju priče ne pobeđuje uvek Dobro... postalo je sasvim moguće da pobeđi i Zlo” (ibid.: 23).

Ono što možda u najvećoj meri karakteriše medij televizije u prve dve decenije 21. veka jesu TV serije novog kvaliteta, i tematski i formalno. Taj kvalitet, pored scenarističko-rediteljskog plana, odnosi se i na vizuelni plan. Tome je, naravno,

---

<sup>122</sup> Serija „House of Cards”, 2013, produkcija Netflix.

doprinela nova tehnologija digitalnih pametnih (smarth) televizora. Sada, sa televizijskim ekranima velikog formata i velikom rezolucijom slike, televizorima koji su u sve većoj upotrebi, direktor fotografije i reditelj mogu da kreiraju vizuelnu komponentu filmovane serije na način na koji to rade kada snimaju kinematografski film. Granice koje su nekada postojale između filma i (TV) serija postepeno su se gubile. Serije sve više postaju kinematografski a ne samo televizijski fenomen. „Igrane serije su prestale da budu siromašni rođaci uzvišenog žanra kakav je bio film” (ibid.).

Za razbijanje starih klišea i uspostavljanje novina u televizijskom izrazu, pored kreatora serija i reditelja, potrebni su i finasijeri, zapravo, za to raspoloženi producenti pri velikim TV mrežama. Videli smo da je ABC odobrio i finansirao Linčov „Tvin Piks” što je bio hrabar i poštovanja vredan potez, ali je seriju, kasnije, stopirao jer je smatrao da je ona u izrazu previše radikalna za široku publiku pred malim ekranima. Naredna kreativna revolucija na tom produkcionom planu, nastupila je pojavom privatnog kanala HBO. Možda je ocena malo preterana ali Mojsi smatra da je „pojavom HBO-a serija kao žanr dobila svoje zasluženno mesto među audio-vizuelnim umetnostima, ali i jedan oblik *slobode* koji bi drugde bio nezamisliv,” jer bi, bez te slobode, koju je mogao da obezbedi jedino nezavisni, privatni kanal poput HBO-a, bilo nemoguće snimiti neke scene nasilja i seksa koje zahtevaju narativi pojedinih serija (ibid.: 32).

Potvrda toga da je žanr (TV) serije dobio visok status među vizuelnim umetnostima jeste i to da je Muzej moderne umetnosti u Njujorku (The Museum of Modern Art, MoMA) 2001. godine priredio retrospektivu jedne od do sada, prema mnogim ocenama, najkvalitetnijih TV serija „Porodice Soprano” (The Sopranos), 1999–2007. Sledstveno, odluka Berlinala da u svoj program uvrsti i poseban program serija, bila je višestruko opravdana.

U kinematografskom svetu, i na kreativnom i na produkcionom planu, gotovo da je izbrisana granica između filma i serije. Gotovo niko više ne snima film i seriju od istog scenarijskog materijala. Serije su postale autonomne, samosvojne audio-vizuelne forme, u nekim slučajevima i visokog umetničkog kvaliteta. U kojoj će meri i na koji način ta ekspanzija serija ugroziti film u obliku u kojem je on danas, krajnje je nezahvalno predvideti. Za sada, te dve autorsko - produkcijske forme koegzistiraju jer to je interes i jednih i drugih. I filmskih stvaralaca i producenata okupljenih oko filmskog projekta i onih koji kreiraju serije jer, bar za sada, oni, u većini slučajeva rade i deluju paralelno i za jednu i za drugu kinematografsku formu. Značajno je to da sada, u



novonastalim odnosima, obe forme pripadaju prevashodno kinematografskoj delatnosti a ne, kao nekada, film kinematografskoj a TV serije televizijskoj. Time je sada uspostavljena druga vrsta odnosa, korelacije ili konkurencije na relaciji film-serije.

U pogovoru knjige Žan-Pjera Eskenazija „Televizijske serije”, Nevena Daković kaže da je taj rad „primer mogućeg teorijskog i istorijskog promišljanja i analiza fenomena TV serija kao potencijalne budućnosti filma koji umire u svom uobičajenom formatu” (Eskenazi 2013: 154). Film je u svojoj relativno dugoj istoriji uspešno prebrodio izazove, krize i sučeljavanja sa pojavama i medijima različitih vrsta. Sve ono što se poslednje dve decenije i to velikom brzinom događa u sferi audio-vizuelnih medija govori o tome da je krajnje nepredvidivo kakva bi mogla biti sudbina filma onakvog kakvog ga danas znamo, odnosno da li će opstati u svom „uobičajenom formatu”. S obzirom da je produkcija serija u velikoj ekspanziji i da se u sve većoj meri brišu granice između filma i serija, moguće je zamisliti da bi budućnost filma, u formatu koji danas znamo i, s druge strane, serija koje sve više dosežu kreativni nivo filmskog teksta, mogla biti nova forma poput neke vrste „filmske serije”. Dakle, postojeća podvojenost na film i TV seriju bi isčezla (ili bi bila i dalje prisutna samo u nekim mediju televizije potrebnim slučajevima) a filmovi bi se pravili ne po epizodama već po delovima: film iz dva, tri, četiri dela, s tim što delovi čine skladnu celinu. Takva futuristička, nova forma zahtevala bi potpuno novu vrstu dramaturgije. Jer serije kakve danas znamo jesu „izrazito nestabilni iskazi, ...sklone su promenama” od episode do episode, od sezone do sezone, pa nisu „jasno definisan tekst” (Eskenazi 2010: 140). Dok oni koji zagovaraju tezu da je budućnost filma u serijama ne budu pronašli dramaturški ključ za tu novu formu, realno je očekivati da će postojati i filmovi i serije s tim što će se serije, u sve većoj meri, iz televizijskog medijskog prostora pomerati u kinematografsko digitalno oposredovano okruženje.

## Zaključak

Ovaj rad je rezultat nastojanja da se teorijskim istraživanjem i promišljanjem, potkrepljenim empirijskim podacima, pronađu odgovori na pitanja koja se odnose na to kako je dolazilo do rekonceptualizacije filmskih festivala u različitim periodima razvoja tog globalnog kinematografskog fenomena. Naglasak je na promenama koje su, kao rezultat naglog razvoja tehnologije novih medija, dovele do rekonceptualizacije filmskih festivala u novom milenijumu. Međutim, istraživanje pokazuje da je rekonceptualizacija proces koji se na različite načine odvijao tokom čitave istorije filmskih festivala. Kako bi fenomeni koji su od ključnog interesa za ovu temu bili razmatrani što obuhvatnije, u prvom poglavlju rada analizirani su elementi ukupne institucionalne strukture filmskog festivala u svim njenim aspektima, od geopolitičkog, preko programskog do tehnološkog, dakle sve ono što tvori „lanac vrednosti”, *value-chain* jednog filmskog festivala. Da bi ta slika bila sveobuhvatna i celovita, u drugom poglavlju iznet je pregled vrsta festivala stavljajući njihove programe, organizacionu strukturu i valorizaciju njihovog mesta i značaja u globalnoj kinematografskoj ponudi u istorijske kontekste. Završni deo rada posvećen je pojavama i fenomenima koji su nastali kao posledica delovanja novih tehnologija, odnosno, posledicama koje su sobom donele nove medijske prakse, posebno digitalni preokret. Analiza je pokazala na koji način su novi (tehnološki) formati i nove forme distribucije audio-vizuelnih sadržaja uticali na postojeće i na formiranje novih festivalskih praksi.

Svako poglavlje ovog rada definiše i pruža argumente za potvrdu hipoteze da je rekonceptualizacija filmskih festivala posledica delovanja niza faktora - od onih geopolitičke i tehnološke prirode, preko promena tehnologije i pojave novih medija kao i onih promena koje su nastale kao posledice uzrokovane digitalnim preokretom - faktora koji su uvek u interakciji u različitim istorijskim kontekstima. Zaključak izveden iz tako sprovedene analize, govori o tome da nisu u pitanju izloveni slučajevi rekonceptualizacije već da je reč o kontinuiranom procesu a da se za reprezentativnu analizu nude markantni trenuci unutar tih procesa. Tokom ispisivanja završnog poglavlja rada, neki od aktuelnih procesa ili fenomena rekonceptualizacije, oni koji su izazvani primenom novih tehnologija, novih medija ili pandemijom Covid 19, poput

virtuelne realnosti ili *online* festivala, bili su u toku. U tom smislu, detaljno razumevanje digitalnog potencijala i primena tog potencijala kao moguće festivalske prakse, mogao bi da bude predmet istraživanja nekog budućeg rada.

Pored argumenata i zaključaka koji proističu iz odgovora na postavljenu hipotezu, ovaj rad daje odgovore na još neka, verujemo, važna i aktuelna pitanja: 1. da li je i u kojoj meri fenomen filmskog festivala relevantan kao predmet naučnog istraživanja? 2. da li je rekonceptualizacija (kao reč i kao pojam) važna u okviru razmatranja transformacija kroz koje prolaze filmski festivali i da li i na koji način možemo da je aktualizujemo i na širem planu, planu savremene kinematografije, umetnosti, društva? 3. da li je i u kojoj meri opravdan naglasak na rekonceptualizaciji u novom milenijumu?

Ako je otkriće filma, kako kaže Dušan Stojanović, „najčudesnija pojava dvadesetog veka” (Stojanović 1978: 12) onda je fenomen filmski festival najčudesnija pojava u svetskoj kinematografiji druge polovine tog veka. Film, odnosno filmska umetnost (kao značajan deo celokupne filmske proizvodnje) te kinematografija kao celokupnost delovanja tog sistema, postojali bi i bez filmskih festivala. Komercijalni deo filmske produkcije funkcionisao bi na način sličan onom pre pojave filmskih festivala sredinom 20 veka. Međutim, gotovo je izvesno da bez institucije filmskog festivala i svih podsticajnih mehanizama koje oni generišu, neki od najznačajnijih filmskih autora, posebno onih iz manjih kinematografskih sredina, verovatno nikada ne bi bili prepoznati u globalnoj filmskoj javnosti, što bi bio hendikep za filmsku umetnost. Bez filmskih festivala i procesi unutar onog užeg kinematografskog (industrijskog, poslovnog) lanca vrednosti produkcija-distribucija-prikazivanje verovatno bi se odvijali sporije i ko zna u kom pravcu odvijali. Najzad, festivali su odigrali gotovo revolucionarnu ulogu u gledalačkoj praksi i tako filmsku umetnost učinili dotupnom najširoj gledalačkoj populaciji. To je doprinelo izgrađivanju (filmskog) ukusa kod širokog kruga gledalaca, publike koja je počela da komunicira sa ranije njima nepoznatim filmskim prosedeima. Filmovi visoke umetničke vrednosti postali su na jednostavan, demokratičan način, dostupni gledaocima različitih opredeljenja, obrazovnih nivoa, godina starosti. To postaje veliki edukativni potencijal koji, u perspektivi, doprinosi podizanju nivoa opšte kulture nacije i globalno, podizanju svesti i

izgrađivanju kritičkog mišljenja, posebno nove generacije. Kada jednom izdanju Berlinale prisustvuje skoro 250.000 gledalaca koji su prisustvovali projekcijama preko 150 odabranih filmova visokih sinematičkih vrednosti iz gotovo svih delova sveta, onda ta činjenica govori puno o značaju filmskih festivala, značaju koji daleko prevazilazi kinematografske granice. To su samo neki od argumenata koji govore u prilog relevantnosti bavljenja filmskim festivalima i to na posvećen empirijsko-teorijski način.

Filmski festival je složen organizacioni i umetnički organizam koji, zarad istraživanja, podrazumeva analiziranje niza kinematografskih ali i van kinematografskih oblasti kao i istraživanje nivoa njihove interakcije kada se ti različiti elementi uključuju u lanac vrednosti filmskog festivala. Kada jedan novoostvareni film dođe u poziciju da konkuriše i eventualno bude programiran na određeni filmski festival, aktivnosti filmskih stvaralaca, njihovog producenta, moguće i nacionalnog Filmskog centra koji je finansirao film, imaju drugačiju logiku i sistem dejstvovanja od onog koji je na delu kada film ide u klasičnu bioskopsku eksploataciju. Otuda, u pitanju je analiziranje kreacije filmskog dela, produkcije, distribucije i ostalih elemenata ali u specifičnim, „festivalskim okolnostima“. Ustrojstvo i način delovanja filmskog festivala unutar sopstvenog organizma kao i njegove interakcije sa širim kinematografskim kontekstom, kulturnom, društvenom i (geo) političkom javnošću, implicira uključivanje u istraživanje i druge oblasti: estetiku, teoriju i istoriju filma, sociologiju i sociologiju umetnosti, kulturu i kulturnu politiku, psihologiju (publike), (geo)politiku, marketing, menadžment.

Filmski festival, u kinematografskom lancu vrednosti (*value-chain*), predstavlja mesto u kojem dolazi do povezivanja različitih vrsta i oblasti kinematografskog delovanja i to tako da ti elementi deluju interaktivno: kreativna, stravralačka energija utkana u formu filmskog dela, aktivnost producenata, festivalsko vrednovanje filmova, reakcije publike, publicitet, mediji – svi oni zajedničkim delovanjem tvore složen mehanizam filmskog festivala a, *post-festum*, ta aktivnost rezultira distribucijom prikazanih filmova, njihovim programiranjem na druge filmske festivale, finansijskim efektima kao rezultat komercijalne prodaje prikazanih filmova, najzad, pojavljuje se u svesti publike kao iskustvo koje ima značenje estetskog doživlja.

Na taj način, festivali imaju značajnu ulogu u zaokružavanju lanca vrednosti i to na nekoliko nivoa kinematografskog delovanja: 1. oni zaokružuju lanac u okviru festivala određene programske koncepcije, 2. oni mapiraju mreže festivala određene vrste ili kategorije i 3. oni pojedinačno ali u određenom segmentu svog delovanja i unisono, u sadejstvu sa ostalim festivalima, doprinose zaokružavanju lanca vrednosti globalne, svetske kinematografije. Tome značajno doprinose nove tehnologije i njihova produžena ruka – mediji.

Analiza filmskih festivala različitih vrsta i kategorija, sagledanih u njihovom istorijskom preseku, pokazuje da se tokom proteklih decenija neprestano odvijao proces rekonceptualizacije, od proširenja ili dograđivanja koncepcije do radikalnih promena koncepcije. To je nešto što je lako uočiti na primeru tri najznačajnija premijerna festivala (Kan, Venecija, Berlin) kao i specifične rekonceptualizacije koju je sproveo Toronto festival. Ali, analizirajući rekonceptualizaciju samih filmskih festivala postajemo još nečega sveni: toga da su promene unutar njihovog sistema, bilo u sferi programiranja, organizacije ili odnosa prema filmskoj industriji, dakle da je festivalska rekonceptualizacija globalno uticala na svet filma. Festivali, posebno oni najuticajniji, svojom programskom politikom i primenjenim estetskim kriterijumima, utiču na formiranje buduće programske politike pojedinih producenata; oni selekcijom festivalskih filmova utiču na prodaju i distribuciju u globalnim razmerama. Nadalje, iz različitih razloga, od kojih je uticaj filmskih festivala samo jedan od njih, poslednjih decenija došlo je do rekonceptualizacije, dakle, promene odnosa i postojećih principa unutar lanca vrednosti u čitavoj svetskoj kinematografiji. U evropskom kinematografskom lancu, koji obuhvata estetske, finansijske, edukativne vrednosti, filmski festivali predstavljaju značajnu kariku: od nastanka ideje o novom filmskom projektu (scenariji se često razvijaju u radionicama pri filmskim festivalima), preko *pitching* koprodukcionihi foruma gde se u okviru programa festivala dogovara zatvaranje finansinsijske konstrukcije filma, do programiranja najuspešnijih filmova. U Sjedinjenim državama, Sandens festival je promenio odnos prema američkim filmovima i autorima tzv. „nezavisne produkcije” ali i prema filmovima te vrste koji se pojavljuju u sve većem broju na američkom filmskom tržištu, čak i među nominovanim za nagrade Oskar.

U drugoj polovini 20. veka otpočela je obuhvatna rekonceptualizacija u čitavom „svetu umetnosti” a to je onda proces koji je uticao na sve oblasti umetničke proizvodnje i predstavljanja umetničkih dela, uključujući film, kinematografiju i filmske festivale. Američki filozof Artur Danto (Arthur Danto) razvijao je svoju tezu o *svetu umetnosti* (*Artworks*) (1964) po kojoj svako može proglasiti da je nešto „umetničko” i po kojoj „delo više nije samo ono što je predočeno već i čitava mreža odnosa koji postoje oko njega” (Šuvaković 2013). Takva rekonceptualizacija shvatanja umetničkog dela prema kojoj njegova estetska vrednost ne može biti parametar za njegovu pripadnost sferi umetničkog, ukazuje da ključ leži upravo u tumačenju i interpretaciji, što je dovelo do bitnih promena u odnosu umetnički artefakt- njegova prezentacija – tumačenje.

Kao posledica naglog razvoja novih tehnologija i novih medija odvija se i globalna rekonceptualizacija u sferi svakodnevnog života. Tome na bitan način doprinosi to što smo za kratko vreme, u periodu od samo dve decenije, odjednom suočeni sa ogromnim brojem „slika” kojima smo okruženi svakodnevno, na svakom koraku. Dostupnost slika/ekrana, sve veći broj njihovih pojavnih oblika (video, DVD, SVOD, TV, tablet, platforme, pametni telefoni i td.) uzrokovala je inflaciju audio-vizuelnih sadržaja, zarobila je vreme i pažnju ljudi. Bez kritičkog odnosa prema upotrebi dostupnih slika/ekrana veliki broj ljudi postaju ovisnici konzumiranja tih sadržaja. Dakle, nije više u pitanju to da li je savremeni svet „savladao svet slika” (Hajdeger) već ukoliko tehnologija i novi ekranski mediji budu i dalje u ekspanziji, problem će biti kako da se odupremo usložnjavanju sveta slika. Pređašnji koncepti komunikacije sa svetom audio-vizuelnog gotovo da više ne važe a teror dostupnosti mnogo brže nego ikada dovodi do promene sistema vrednosti. U toj situaciji, filmski festivali postaju oaze u kojima se, po definiciji, vodi računa o vrhunskoj (filmskoj) umetnosti, u kojima se neguje kritički duh i nastojanje da se očuvaju opšteprihvaćeni civilizacijski sistemi vrednosti.

Tokom 20. veka rekonceptualizacija filmskih festivala odvijala se postupno i diskretno, imala je svoju logiku u skladu sa (geo)političkim, socijalnim, umetničkim i kinematografskim promenama. U novom milenijumu, rekonceptualizacija je nagla, očigledna, prepoznatljiva u svojoj inovativnosti, negde radikalna na način na koji su agresivne nove tehnologije i ekranski mediji. Na način na koji je Piteru Grinaveju okvir filmskog ekrana previše ograničavajući za sve ono što želi da izrazi; u meri u kojoj brz

napredak i nove mogućnosti koje pružaju nove tehnologije u sadejstvu sa digitalnom revolucijom, provociraju proširenje poznatih granica audio-vizuelnog - „nova stvarnost” koju produkuje filmsko delo nije dovoljna već se proširuje u „virtuelnu stvarnost (realnost)” - na sličan način promene su uticale i na nove oblike distribucije i recepcije filma: Netflix i slične striming platforme srušile su decenijama ustaljen sistem produkcije, prodaje, distribucije i prikazivanja filma. Naslov teksta na uticajnom američkom portalu IndieWire krajem maja 2021. glasio je: „Ovo je bila nedelja u kojoj su filmski studiji konačno izgubili kontrolu nad industrijom”, sa podnaslovom: „Kada je bioskopsko prikazivanje filma samo opcija a ne pravilo, filmski studiji nemaju više kontrolu nad Holivudom”. Ključni stavovi koji ilustruju aktuelnu situaciju ali i nagoveštavaju kako će se stvari odvijati u bliskoj budućnosti glase: „Došli smo do tačke u kojoj „major filmski studiji” počinju da deluju kao anahronizam. Netflix je primorao studije da se prilagode ili da nestanu što je rezultiralo očajničkom igrom sustizanja striming platformi.”<sup>123</sup>

Dakle, rekonceptualizacija je opšta, zahvatila je gotovo sve segmente kinematografskog delovanja, sveta umetnosti (*Artworld*), promenila potrebe i navike gledalaca, najzad, neminovno je uticala na promene ili dograđivanje koncepcija filmskih festivala. Sve je poprimilo dramatične razmere kada se čitav svet 2020. godine suočio sa pandemijom Covida 19. Festivali su, u nastojanju da održe kontinuitet, prešli na *online* realizaciju programa sa upitanošću i neizvesnim odgovorima: dokle tako i kako posle?

Poseban ugao sagledavanja novih fenomena u kontekstu uzročno-posledične veze sa rekonceptualizacijom festivala, odnosi se na to kako bi festivali mogli da odgovore na sve izazove novog vremena, odnosno da li će i u kojoj meri biti spremni da prilagođavaju svoju koncepciju novim tehnološko-medijskim alternativama ili će nastojati, u meri u kojoj je to moguće, da „odbrane” svoju ontološku poziciju, odnosno osnovna načela na kojima egzistiraju već devet decenija. A ta pozicija podrazumeva, u isto vreme, i odbranu pozicije filmskog dela, njegove „prirodne” recepcije ili „čiste gledalačke situacije”. (Moren 1967: 74) Naime, rekonceptualizacija filmskih festivala,

---

<sup>123</sup> Anna Thompson, Dana Harris-Bridson : *This Was the Week That Movie Studios Finally Lost Control of the Industry*, IndieWire, 21. May, 2021. Santa Monica Boulevard Los Angeles, CA, <https://www.indiewire.com/>

bilo ona koja teče tiho, gotovo neprimetno, bilo ona radikalna, odvija se prema zahtevima novog vremena, novih tehnologija i medija, zapravo kao rezultat sve veće ponude u *svetu slika*. Festivali uočavaju inovativnost i kreativne mogućnosti novih „slika”/ekrana često bez opterećenja i osećaja ugroženosti. Čini se da su se festivali, posebno oni vodeći, koji nastoje da svojim programima i ostalim sadržajima obuhvate što veću paletu audio-vizuelnih fenomena, takvim potezima, zapravo upustili u svojevrstnu misiju *savladavanja savremenog sveta slika*. Jer, da još jednom podsetimo na onu gotovo vizionarsku Hajdegerovu rečenicu: „Najbitniji zadatak modernog vremena jeste da savlada svet slika” (Hajdeger 1980: 92).

Filmski festivali osnovani su i postoje kako bi promovisali ono što je najbolje u svetskom filmu. U savremenim okolnostima, kada mediji i platforme sadržaje sve agresivnije nude upotrebom različitih, uglavnom filmu neprimerenih „ekrana”, festivali na dostojanstven način brane film kao autentičan artefakt. A film se brani u bioskopu, festivalskom ili kinematografskom, svejedno. Naše verovanje u to da li će film da „umre” ili ne u svom, kako Nevena Daković kaže, „uobičajenom formatu”, zavisi od stepena verovanja u film kao autohtonu formu i mogućnost da on u budućnosti sačuva svoje osnovne, „limjerovske osobenosti”. Jer, ako onu Kusturičinu sintagmu „nema *kina* bez mraka” proširimo u „nema *filma* bez mraka”, onda je problem pred kojim se nalazi film, veliki: ni serije, niti *online* ili na platformama distribuirani audio-vizuelni sadržaji, pa i sam film, ne podrazumevaju više mrak. Edgar Moren, kada govori o filmskoj projekciji koja, po njemu, „predstavlja izvanredno čistu gledalačku situaciju”, kaže da je mrak „tonični element za *učestvovanje*”. „Mrak je zamišljen da izdvoji gledaoca, da ga „omota u tamu” (Moren 1967: 74). Gledalac je sada, pojavom alternativnih načina za gledanje filmova, postavljen u novu situaciju. Moren bi možda rekao da to više nije „izvanredno čista gledalačka situacija”. Šta više, savremenom gledaocu se nude različiti (S)VOD načini za konzumiranje audio-vizuelnih sadržaja bez da se „umotaju u tamu” i to, često, baš za pojedinačnog gledaoca (na tabletu, pametnom telefonu ili TV aparatu), što gledalačku poziciju vraća Edisonovom Nikl Odeonu. Ta ugroženost „gledalačke pozicije” drastično je pojačana u 2020. i 2021. godini kada su u pandemiskim Covid 19 okolnostima bioskopi zavoreni i kada, kako je rekao direktor Venecije, Alberto Barbera, pretila opasnost da „publika, festivalska, bioskopska, neće imati stimulans da ponovo pođe u bioskope posle godinu i više provedenih kod kuće gledajući filmove na



platformama.”<sup>124</sup> Treba, međutim, verovati u to da će se po završetku pandemije, ponovnim otvaranjem bioskopa i početkom rada festivala na uobičajeni način, kod široke populacije sasvim prirodno a pojačano aktivirati sve funkcije takozvanog „gregarnog motiva”,<sup>125</sup> instiktivne potrebe ljudi da budu sa drugim ljudima, dakle, motiva potrebe sa-učestvanja u svetu slika. U za to najprirodnijem prostoru - prostoru bioskopa ili festivalske mikro socijalno-kulturne sredine. Verujemo i u to da će savremeni gledalac, uz svo prepoznavanje i kritičko usvajanje novih audio-vizuelnih formi, savladati sve obimniji svet slika i to tako da sačuva najvrednije osobenosti čovekovog intelektualnog i emotivnog habitusa. I verujemo u to da će, u ovom dinamičnom svetu punom novih senzacija, rekonceptualizacija filmskih festivala biti permanentan proces kako bi film i (novi) audio-vizuelni sadržaji, na najadekvatniji način korespondirali sa potrebama savremenog homo festivus-a.

---

<sup>124</sup> Iz intervjua Alberta Barbere za Cineuropa, avg. 2020. <https://cineuropa.org>

<sup>125</sup> „Gregarni motiv” je jedan od elementarnih socijalnih motiva. Gregarni motiv je biološki, instiktivni poriv ljudi da budu sa drugim ljudima. Čovek poseduje gregarni instinkt koji predstavlja biološko-psihološku osnovu društvenog života. (Vidi: Wikipedia); Gregarious (Eng) - želja da se bude sa drugim ljudima; društven (Vidi: Oxford English-Serbian Student’s Dictionary, Oxford Press University, 2006., s. 372)

## LITERATURA

- Allen, Robert (1995/2013) *To be Continued... Soup Operas Around the World*, Routledge, London u: Žan-Pjer Eskenazi: *Televizijske serije*, Clio, Beograd.
- Altman, Rick (1999) *Film Genre*, BFI, UK Academy and Wallflower Press, London.
- Altman, Rick (2003) *A Semantic/Syntactic Approach To Film Genre*, Grant, Barry Keith (Ed.) *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, US.
- Ažel, Anri (1965) *Istorija filmske estetike*, Jugoslovenska kinoteka, Beograd.
- Bajić, Darja (2019) „Stimulacija lanca vrednosti filmske proizvodnje” u *Studije filma i (ekranskih) medija – Srbija 3.0*, uredila Nevena Daković, Filmski centar Srbije, Beograd.
- Bal, Fransis (1997) *Moć medija*, Clio, Beograd.
- Banks, Mark (2017) *Creative Justice: Cultural Industries, Work and Inequality*, Rowman & Littlefield International, London.
- Bazen, Andre (1967) „O festivalu posmatranom kao monaški red” u *Šta je film III – Film i sociologija*, Institut za film, Beograd.
- Berry, Chris and Robinson, Luke (2017) *Chinese Film Festivals: Sites of Translation (Framing Film Festivals)*, Palgrave Macmillan, London, UK.
- Bolter, Jay and Grusin, Richard (2000) *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, US.
- Bordwell, David (2016) *Film Art: An Introduction*, McGraw-Hill Education, Columbus, US.
- Bosma, Peter (2015) *Film Programming: Curating for Cinemas, Festivals, Archives (Short Cuts)*, Wallflower Press, London.
- Brenez, Norman (2012) *Sight and Sound*, <http://www.bfi.org.uk/>. Accessed 13 October 2013.
- Brigs, Adam i Kobli, Pol (2005) *Uvod u studije medija*, Clio, Beograd.
- Brooke, Collin Gifford (2009) *Lingua Fracta: Toward a Rhetoric of New Media (New Dimensions in Computers and Composition)*, Hampton Press, New Jersey, US.
- Brown, Mary Ellen (1994) „Soup Opera and Women’s Talk”, London, Sage Publication u Eskenazi, Žan-Pjer (2013) *Televizijske serije*, Clio, Beograd.
- Burgess, Diane and Kredell, Brendan (2016) “Positionality and Film Festival Research” u *Film Festivals*, edited by Marijke de Valck, Routledge, London.
- Castle, Scott (2000) *What’s in a Name? Does the Term ‘Online Film Festival’ Mean Anything at All? The Independent: Film and Video Monthly*, San Francisco, US.
- Caves, Richard E. (2002) *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*, Harvard University Pres, Cambridge, Massachusetts, US.
- Cecot-Gavrak, Zbignjev (1982) *O počecima filmologije*. Beograd: IzF.
- Cecot-Gavrak, Zbignjev (1984) *Istorijat filmske teorije do 1945. godine*. Beograd: IzF.
- Cindy Hing-Yuk Wong (2011) *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*, Rutgers University Press, NYC, US.
- Comeau, Charles (1961) *Headsite television system*, Electronics (Nov.).
- Cowen, Tyler (2004) *Creative Destruction: How Globalization Is Changing the World’s Cultures*, Princeton University Press, New Jersey, US.
- Creeber, Glen. (2004) *Serial Television: Big Drama On The Small Screen*, BFI Publishing, London.

- Crnobrnja, Stanko (2014) *Novi mediji i društvene mreže: Pojmovnik*, Univerzitet Singidunum, Beograd.
- Čolić Banzić, Una (2021) *FEST – zaveštanje od četiri slova*, Biblioteka grada Beograda.
- Danto, Arthur C. (1964) "The Artworld" u Joseph Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts - Contemporary Readings in Aesthetics* (3. izdanje), Temple University Press, Philadelphia, u Miško Šuvaković: *Epistemologija umetnosti*, <https://transmediji.files.wordpress.com/2013/03/suvakovic-epistemologija-140807.doc>.
- Daković, Nevena (1988) „Struktura Kana”, *Filmograf*, br. 41, Udruženje filmskih umetnika Srbije, leto 1988.
- Daković, Nevena/ Stojanović, Dušan (2002) *Lekiskon filmskih teoreticara. II izdanje*, Beograd: CSUB/FDU.
- Daković, Nevena (2006) *Pojmovnik teorije filma*, u Omon, Bergala, Mari, Verne: *Estetika filma*, Clio, Beograd.
- Daković, Nevena (2019) *Filmski i drugi ekrani: Srbija 3.0* in Nevena Daković (ur). *Studije filma i /ekranskih/ medija: Srbija 3.0*. Beograd: FCS.
- Damjanović, Milan (1976) *Suština i povest*, Univerzitet umetnosti u Beogradu. Beograd.
- Darke, Chris and Corless, Kieron (2007) *Cannes: Inside the World's Premier Film Festival*, Faber & Faber, London, UK.
- Davies, Lyell (2017) "Screen Activism and the Documentary Film Screening" u *Activist Film Festivals* by Sonia Tascon and Tyson Wils, 2017, Intellect, UK.
- Davies, Rosamund (2013) *Introducing the Creative Industries: From Theory to Practice* SAGE Publications Ltd., London.
- Dayan, Daniel (2013) "Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival" u: *The Film Festival READER*, Edited by Dina Iordanova, St. Andrews Film Studies, St. Andrews.
- De Jong, Matthea and Bronkhorst, Daan (2017) "Human Rights Film Festivals: Different Approaches to Change the World" u *Activist Film Festivals, Towards a Political Subject* by Sonia Tascon and Tyson Wils, Intellect, The Mill, Parnall Road, Fishponds, Bristol, BS16 3JG, UK.
- De Valck, Marijke (1999) *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Holand.
- De Valck, Marijke (2006) *Film Festivals: History and Theory of a European Phenomenon that Became a Global Network*, Dissertation, Amsterdam: Univ. of Amsterdam, ASCA.
- De Valck, Marijke (2007) *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press.
- De Valck, Marijke (2008) *Screening' the Future of Film Festivals: A Long Tale of Convergence and Digitization*, Film Journal International, Prometheus Global Media, New York.
- De Valck, Marijke (2014) *Supporting Art Cinema at a Time of Commercialization: Principles and Practices, the Case of the International Film Festival Rotterdam, Poetics42*, Elsevier Science, Amsterdam.
- De Valck, Marijke (2016) *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, Routledge, London and New York.
- Dovey, Lindiwe (2015) *Curating Africa in the Age of Film Festivals (Framing Film Festivals)*, Palgrave Macmillan, London-New York.

- Dovey, Lindiwe (2015) *Curating Africa in the Age of Film Festivals: Film Festivals, Time, Resistance*. Framing Film Festivals, Palgrave Macmillan, London, New York.
- Dragičević Šešić, Milena i Stojković, Branimir (2011) *Kultura, Menadžment, Animacija, Marketing*, Clio, Beograd.
- Dragičević Šešić M. (2008) „Festivali: od slavlja u zajednici do savremenog spektakla – uticaji kulturnih politika” u Grabovac, S. (ur.) *Dijalog o festivalima*, Kulturni centar Novi Sad.
- Edwards, Rona (2012) *The Complete Filmmaker's Guide to Film Festivals: Your All Access Pass to launching your film*, Michael Wiese Productions, CA, US.
- Eco, Umberto (1973) *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/Main, Harvard Univ. Press.
- Elsaesser, Thomas (2013) “Film Festival Networks, The New Topographies of Cinema in Europe” u *The Film Festival READER*, Edited by Dina Iordanova, St. Andrews Film Studies, St. Andrews.
- Eskenazi, Žan-Pjer (2013) *Televizijske serije*, Clio, Beograd.
- Everett, Anna, Caldwell, John (Eds.) (2003) *New Media Theories and Practices of Digitextuality*, Routledge, London, New York.
- Fidler, Rodžer (2004) *Mediamorphosis – Razumevanje novih medija*, Clio, Beograd.
- Film India – Looking Back (1983) *The Directorate of Film Festivals*, New Delhi.
- Fischer, Alex (2013) *Sustainable Projections: Concepts in Film Festival Management (Films Need Festivals, Festivals Need Films)*, St Andrews Film Studies, Fife, Scotland, UK.
- Fisher, Scott S. (1991) *Virtual environments: Personal simulation and telepresence*, ed. Sandra Helsel and Judith Roth, London: Meckler.
- Fiske, John. (1987) *Television culture*, Routledge, London and New York.
- Flew, Terry (2011) *The Creative Industries: Culture and Policy*, SAGE Publications Ltd., London.
- Flew, Terry (2012) *Creative Industries and Urban Development: Creative Cities in the 21st Century*, Routledge, London.
- Flew, Terry (2013) *Global Creative Industries*, Polity, Cambridge, UK.
- Flew, Terry and Smith, Richard (2014) *New Media: An Introduction*, Oxford University Press, UK.
- Follows, Stephen (2013) *How many film festivals are there in the world?*, Film Festival Survey.
- Gann, Jon (2012) *Behind the Screens: Programmers Reveal How Film Festivals Really Work*, CreateSpace Independent Publishing Platform, US.
- Gann, Jon (2012) *Behind the Screens: Programmers Reveal How Film Festivals Really Work*, CreateSpace Independent Publishing Platform, US.
- Gaydos, Steve (1998) *The Variety Guide to Film Festivals Mass Market*, Perigee Trade, New York, US.
- Gir, Čarli (2011) *Digitalna kultura*, Clio, Beograd.
- Goldbard, Arlene (2006) *New Creative Community: The Art of Cultural Development*, New Village Press, New York, US.
- Gore, Chris (2009) *Chris Gore's Ultimate Film Festival Survival Guide: The Essential Companion for filmmakers and festival goers*, Watson-Guptill, NYC, US.
- Grau, Oliver (2008) *Virtuelna umetnost*, Clio, Beograd.

- Green, Leila (2010) *The Internet: An Introduction to New Media* (Berg New Media Series), Bloomsbury Academic, London.
- Gregor, Ulrich i Patalas, Enno (1977) *Istorija filmske umetnosti*, Institut za Film, Beograd.
- Grodal, Torben. (1997) *Moving Pictures: A New Theory of Film, Genres, Feelings and Cognition*, University Press, Oxford, UK.
- Hagener, Malte (2014). *Institutions of Film Culture: Festivals and Archives as Network Nodes. The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building, and the Fate of the Avant-garde in Europe, 1919-1945*, Berghahn, New York.
- Hajdeger, Martin (1980) *Holzwege*, Frankfurt: Klosterman,
- Hargreaves, Ian (2016) *The Creative Citizen Unbound: How Social Media and DIY Culture Contribute to Democracy, Communities and the Creative Economy*, Policy Press, Bristol, UK.
- Harries, Dan (2002) *The New Media Book*, British Film Institute, London
- Hartley, John (2012) *Digital Futures for Cultural and Media Studies*, Wiley-Blackwell, New Jersey, US.
- Hartley, John (2012) *Key Concepts in Creative Industries*, SAGE Publications Ltd., London
- Hartli, Džon (2007) *Kreativne industrije*, Clio, Beograd.
- Hartman, Nikolaj (1968) *Estetika*, Kultura, Beograd.
- Hassan, Robert and Thomas, Julian (2006) *The New Media Theory Reader*, Open University Press, Maidenhead, UK.
- Hayes. R.M. (1989) *3-D Movies: A History and Filmography of Stereoscopic Cinema*, Jefferson, New York.
- Heilig, Morton L (1992) "The cinema of the Future", *Presence* 1, no.3, reprint.
- Helfland, Jessica (2001) *Screen: Essays on Graphic Design, New Media, and Visual Culture*, Princeton Architectural Press, New York.
- Herman, Edvard S., Mekčesni, Robert V. (2004) *Globalni mediji*, Clio, Beograd.
- Hernandez, Eugene (1999) *The Point of No Return: On-Line Film Festivals, Showcases & Distributors*, The Independent: Film and Video Monthly, San Francisco, US.
- Hesmondhalgh, David (2012) *The Cultural Industries*, SAGE Publications Ltd., London
- Hjum, Dejvid (1991) *O merilu ukusa*, Dobra vest, Novi Sad.
- Hobbins, Phil (2013) *The Value of Film Festivals to Independent British Filmmakers*, <https://www.academia.edu/33503431>.
- Holland, Christopher (2008) *Film Festival Secrets: A Handbook For Independent Filmmakers*, Stomp Tokyo.
- Iordanova, Dina (2009) *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, St Andrews Film Studies, UK (with College Gate Press).
- Iordanova, Dina (2015) *The Film Festival Reader*, St Andrews Film Studies, Fife, Scotland, UK.
- Iordanova, Dina and Cheung, Ruby (2010) *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*, St Andrews Film Studies, Fife, Scotland, UK.
- Iordanova, Dina and Cheung, Ruby (2011) *Film Festival Yearbook 3: Film Festivals and East Asia*, St Andrews Film Studies, Fife, Scotland, UK.
- Iordanova, Dina (2012) *Digital Disruption: Cinema Moves On-Line*, St Andrews Film Studies, Fife, Scotland, UK.
- Iordanova, Dina and Torchin, Leshu (2012) *Film Festivals and Activism*, St. Andrews Film Studies, UK.

- Iordanova, Dina and Van de Peer, Stefanie (2014) *Film Festival Yearbook 6: Film Festivals and the Middle East*, St Andrews Film Studies, Fife, Scotland, UK.
- Jacob, Gilles (2011) *Citizen Cannes: The Man behind the Cannes Film Festival*, Phaidon Press, London.
- Jenkins, Henry (2006) *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York and London: New York University Press.
- Jelenković, Dunja (2013) *Festival kratkog metra – 60 godina*, Monografija, Direkcija FEST-a.
- Johnson, T. Vida i Petrie, Graham (1994) *The films of Andrei Tarkovsky – A Visual Fugue*, Indiana University Press.
- Jovićević, Aleksandra (2017) "Festivals as Social Dramas and Metaphors: Between Popular and Subversive" u *Cultural Diplomacy: Arts, Festivals and Geopolitics*, Edited by Milena Dragičević Šešić, Creative Europe Desk Serbia, Faculty of Dramatic Arts in Belgrade.
- Jungen, Christian (2014) *Hollywood in Cannes: The History of a Love-hate Relationship*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Karl, Ivan (2012) *Sanjati otvorenih očiju*, monografija FEST-a 1971-2011, Direkcija FEST-a i Službeni glasnik, Beograd.
- Kelner, Daglas. (2004) *Medijska kultura*, Clio, Beograd.
- Kittler, Friedrich Adolf (1999) *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, US.
- Kittler, Friedrich Adolf (2010) *Optical Media*, Polity Press, Cambridge, UK.
- Kötzing, Andreas and Caroline Moine, eds. (2017) *Cultural Transfer and Political Conflicts: Film Festivals in the Cold War*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, Germany.
- Kruger, Mari (1976) *Teorija kritike*, Nolit, Beograd.
- Langer, Adam (2000) *The Film Festival Guide: For Filmmakers, Film Buffs and Industry Professionals*, Chicago Review Press, US.
- Lehmann, H. (2004) *Postdramsko kazalište*, CDU, TKH, Zagreb, Beograd.
- Li, Ze-Nian and Drew, Mark S. (2004) *Fundamentals of Multimedia*, Pearson Education, Inc., London.
- Lievrouw, Leah A. (2006) *Handbook of New Media: Student Edition*, SAGE Publications Ltd, London.
- Lister, Martin (2009) *New Media: A Critical Introduction*, Routledge, London, New York
- Loist, Skadi (2016) *Method, Introduction* u *Film Festivals*, edited by Marijke de Valck, Routledge, London.
- Louden, Sharon (2017) *The Artist as Culture Producer: Living and Sustaining a Creative Life*, Intellect Ltd, UK.
- Manović, Lev (2015) *Jezik novih medija*, Clio, Beograd.
- Marlow-Mann, Alex (2013) *Archival Film Festivals (Film Festival Yearbooks)* St Andrews Film Studies, UK.
- Mayer, Richard E. (2009) *Multimedia Learning*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- McLeod, Kembrew (2011) *Creative License: The Law and Culture of Digital Sampling*, Duke University Press Books, North Carolina, US.

- McRobbie, Angela (2016) *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*, Polity, Cambridge, UK.
- Mek Kvin, Dejvid (2000) *Televizija*, Clio, Beograd.
- Mez, Kristijan. (1975) *Jezik i kenamtorgafski mediji*, Institut za film, Beograd.
- Milovanović, Aleksandra (2019) *Ka novim medijima: Transmedijalni narativi između filma i televizije*, FDU, Beograd.
- Mojsi, Dominik (2016) *Geopolitika televizijskih serija*, Clio, Beograd.
- Moren, Edgar (1967) *Film ili čovek iz mašte*, Institut za film, Beograd.
- Morton L (1992) *The cinema of the Future*, Presence 1, no.3, reprint.
- Nedyalkova, Maya (2016) *Festivals Gone Digital: A Case-Study of Netcinema.bg and the Online European Film Festival in Bulgaria in Transformation Process in Post-Socialist Screen Media*. Eds. Jana Dudková, and Katarína Mišíková, Bratislava, Slovakia.
- Niederer, Sabine (2008) *The Future of Festivals*, Eds. Geert Lovink and Sabine Niederer, Institute of Network Cultures, Amsterdam.
- Novaković, Radoš (1962) *Istorija filma*, Prosveta, Beograd.
- Ostrowska, Dorota (2016) *Making film history at the Cannes film festival*, u: *Film Festivals - History, Theory, Method, Practice*, edited by Marijke de Valck, Brendan Kredell and Skadi Loist, Routledge, London.
- Parkinson, David (2014) *Istorija filma*, Dereta, Beograd.
- Pavlik, John (2001) *Journalism and New Media*, Columbia University Press, New York.
- Peirano, María Paz, and Aida Vallejo (2017) *Introduction: Film Festivals and Anthropology. Film Festivals and Anthropology*. Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, Newcastle upon Tyne, UK.
- Petrović, Sreten (2013) „Ukus i kritika kao metaestetički problem” u *Problem ukusa*, zbornik radova, Estetičko društvo Srbije, Beograd.
- Petrić, Vladimir (2005) „Šta je suština filma”, *Novi Filmograf*, izd. Udruženje filmskih umetnika Srbije, br. 1, Beograd, jesen 2005-zima 2006.
- Porton, Richard (2011) *Dekalog 3: On Film Festivals*, Film Festival .
- Prajs, Stjuart (2011) *Izučavanje medija*, Clio, Beograd.
- Ray, Paul H. (2001) *The Cultural Creatives: How 50 Million People Are Changing the World*, Broadway Books, NY, US.
- Rehahn, Eleanor (2006) *Narrative in Film and TV*, BFI, London.
- Richards, Stuart James (2016) *The Queer Film Festival: Popcorn and Politics (Framing Film Festivals)*, Palgrave Macmillan, London-New York.
- Robinson, Luke (2016) *Individual, network, assemblage: creating connections on the global film festival circuit*, Manchester University Press, UK.
- Ruoff, Jeffrey (2012) *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*, St Andrews Film Studies, Fife, Scotland, UK.
- Ruoff, Jeffrey (2016) *Telluride in the Film Festival Galaxy (Films Need Festivals, Festivals Need Films)*, St. Andrews Film Studies, Fife, Scotland, UK.
- Sadoul, Georges (1949) *Histoire de l'art du cinéma*, Flammarion, Paris.
- Sadoul, Georges (1962) *Povijest filmske umjetnosti*, Naprijed, Zagreb.

- Seničić, Maša i Obradović, Ognjen (2020) „Pozorišni i filmski onlajn festivali”, *Kultura*, Beograd, br.169, str. 21–83.
- Simons, Jan (2011) *Between iPhone and YouTube: Movies on the Move?*, Eds. Geert Lovink, and Rachel Somers Miles, Institute of Network Cultures, Amsterdam.
- Sipos, Thomas M. (2011) *Horror Film Festivals and Awards*, McFarland Books, Jefferson, US.
- Smyth, Sarah (2017) *From Lerwick to Leicester Square: UK Film Festivals and Why They Matter (The Routledge Companion to British Cinema History)*. Eds. I. Q. Hunter, Laraine Porter, and Justin Smith, Routledge, London, New York.
- Stevens, Kirsten (2016) *Australian Film Festivals: Audience, Place, and Exhibition Culture (Framing Film Festivals)*, Palgrave Macmillan, London-New York.
- Stevens, Kirsten (2016) *Australian Film Festivals: Audience, Place, and Exhibition Culture*, Palgrave Macmillan, New York.
- Stojnić, Aneta (2015) *Teorija izvođenja u digitalnoj umetnosti*, Univerzitet Singidunum, Beograd.
- Stojanović, Dušan (1978) *Teorija filma*, Nolit, Beograd.
- Stringer, Julian (2003) *Regarding Film Festivals*, Dissertation. Indiana University, Department of Comparative Literature, US.
- Stringer, Julian (2013) *Regarding Film Festivals: Introduction*, u *The Film Festival READER*, Edited by Dina Iordanova, St. Andrews Film Studies, St. Andrews.
- Šobe, F i Marten, L. (2014) *Međunarodni kulturni odnosi*, Clio, Beograd.
- Šuvaković, Miško (2013) *Epistemologija umetnosti*, <https://transmediji.files.wordpress.com/2013/03/suvakovic-epistemologija-140807.doc>.
- Tarkovsky, Andrey (1986) *Sculpting in the Time: Reflections on Cinema*, Austin, Univ. of Texas Press.
- Tascón, Sonia and Wils, Tyson (2016) *Activist Film Festivals: Towards a Political Subject*, Intellect Limited, London, UK.
- Tascon, Sonia M. (2015) *Human Rights Film Festivals: Activism in Context*, Palgrave Macmillan, London, New York.
- Tascon, Sonia M., and Tyson Wils, eds. (2017) *Activist Film Festivals: Towards a Political Subject*, Intellect Ltd., London.
- Thomps on, Kristin (2003) *Storytelling in Film and Television*, Harvard University Press, US.
- Tribe, Mark (2006) *New Media Art (Taschen Basic Art Series)*, Taschen Books, Koln, Germany.
- Trozbi, D. (2012) *Ekonomika kulturne politike*. Beograd: Clio.
- Turan, Kenneth (2003) *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World They Made*, University of California Press, US.
- Vallejo, Aida (2017) *Travelling the Circuit: A Multi-Sited Ethnography of Documentary Film Festivals in Europe*, Eds. Aida Vallejo, and Maria-Paz Peirano. Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, Newcastle upon Tyne, UK.
- Vallejo, Aida, and Maria-Paz Peirano, eds. (2017) *Film Festivals and Anthropology*. Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, Newcastle upon Tyne, UK.
- Vidal, Belen (2010) *Cinema at the Periphery (Contemporary Approaches to Film and Media Series)*, Wayne State University Press, Detroit, US.



- Volpe, Galvano della (1979) *Schizzo di una storia del gusto: Istorija ukusa*, BIGZ, Beograd.
- Vučković, Miroljub (1988) „Dosije kanskog festivala”, *Filmograf*, godina XIII, br. 41, Beograd, Udruženje filmskih umetnika Srbije.
- Vučković, Miroljub (1987-8) „Dosije berlinskog festivala”, *Filmograf*, izd. Udruženje filmskih umetnika SR Srbije, broj 39-40, zima 1987-proleće 1988., str. 49-51.
- Vučković, Miriljub (1989) „Dosije moskovskog festivala”, *Filmograf*, br. 43-44.
- Vuksanović, Divna (2008) *Knjiga za medije – mediji za knjigu*, Clio, Beograd.
- Vuksanović, Divna i Ilić, Vlatko (2017) *Prostor-mediji-umjetnost*, FDU, Beograd.
- Wardrip-Fruin, Noah (2003) *The New Media Reader*, The MIT Press; Edition Unstated edition, Cambridge, Massachusetts, US.
- Willemen, Paul (1981) *The Limitations and Strengths of a Cultural Policy*, The Journal of Cinema and Media.
- Youngblood, Gene (1970) *Expanded Cinema*, New York, E. Dutton.

## **FILMSKI ČASOPISI i publikacije globalne filmske industrije**

- Filmograf*, filmski časopis, izd. Udruženje filmskih umetnika SR Srbije, br. 39–44, 1988–1989.
- Novi Filmograf*, filmski časopis, izd. Udruženje filmskih umetnika Srbije, 2005–2006
- Screen International*, weekly i specijalna festivalska izdanja, London.
- The Hollywood Reporter*, weekly, daily i specijalna festivalska izdanja, Los Angeles.
- Variety*, weekly, daily i specijalna festivalska izdanja, New York.

## VEBOGRAFIJA

- Burgess, Diane (2008) *Negotiating Value: A Canadian Perspective on the International Film Festival*, PhD Thesis. Vancouver: Simon Fraser University, School of Communication. <http://ir.lib.sfu.ca/bitstream/1892/10514/1/etd4165.pdf>
- De Valck, Marijke (2014) *Supporting Art Cinema at a Time of Commercialization: Principles and Practices, the Case of the International Film Festival Rotterdam*, *Poetics*42: 40–59. On-line [www.filmfestivalresearch.org](http://www.filmfestivalresearch.org)
- Di Foggia, Giacomo (2014) *Cinephilia and Festivals: On the Need to Analyze the Lives and Ideas of Festival Founders*, <http://www.cinergie.it/?p=4929>
- Dickson, Lesley-Ann (2014) *Film Festival and Cinema Audiences: A Study of Exhibition Practice and Audience Reception at Glasgow Film Festival*, PhD Thesis. Glasgow: University of Glasgow. <http://theses.gla.ac.uk/id/eprint/5693>
- Diestro-Dópido, Mar (2014) *Film Festivals: Cinema and Cultural Exchange*, PhD Thesis. London: Queen Mary, University of London. (2014). <http://qmro.qmul.ac.uk/jspui/handle/123456789/8900>
- Dovey, Lindiwe, Joshua McNamara, and Federico Olivieri (2013) *From, By, For': Nairobi's Slum Film Festival, Film Festival Studies, and the Practices of Development*, *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 55 (2013). <http://www.ejumpcut.org/currentissue/DoveySFFNairobi/index.html>
- Elsaesser, Thomas (2005) *Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe*, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press. <http://www.critic.de/special/thomas-elsaesser-filmfestival-netzwerke-die-neue-topografie-des-europaeischen-kinos-3237/>
- Europacinema [www.europa-cinemas.org/en](http://www.europa-cinemas.org/en)
- European Commission <https://ec.europa.eu>
- European Film Market VR Summit <https://www.vrnowcon.io/efm-summit/>
- Espona <http://espona.me/index.php/ex-yu>
- Evans, Owen (2007). *Border Exchanges: The Role of the European Film Festival in Journal of Contemporary European Studies* 15:1 <http://dx.doi.org/10.1080/14782800701273318>
- Fischer, Alex (2009) *Conceptualising Basic Film Festival Operation: An Open System Paradigm*, PhD Thesis. Gold Coast, QLD: Bond University, School of Humanities. <http://epublications.bond.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1076&context=theses>
- Frost, Nicola (2015) *Anthropology and Festivals: Festival Ecologies*, *Ethnos* (2015): 1–15., Nicola Frost Independent scholar, UK. Pages 569-583 | Published online: 06 Feb 2015. Pages 569-583
- Future of Television (2016) [www.ey.com/mediaentertainment](http://www.ey.com/mediaentertainment)
- Hobbins, Phil (2016) *The Value of Film Festivals to Independent British Filmmakers*, [https://www.academia.edu/33503431/The\\_Value\\_of\\_Film\\_Festivals\\_to\\_Independent\\_British\\_Filmmakers](https://www.academia.edu/33503431/The_Value_of_Film_Festivals_to_Independent_British_Filmmakers),
- IndieWire Daily <https://www.indiewire.com/>

- Iordanova, Dina (2015) *The Film Festival as an Industry Node*, *Media Industries* 1:3 (2015):7–11.  
<http://www.mediaindustriesjournal.org/index.php/mij/article/view/98>
- Jost, Jon (2010) *The Big Circus*, *Undercurrent* 6.  
[http://www.fipresci.org/undercurrent/issue\\_0609/jost\\_circus.htm](http://www.fipresci.org/undercurrent/issue_0609/jost_circus.htm)
- Kurtzke, Simone (2007) *Webfilm Theory*, PhD Thesis. Queen Margaret University, School of Social Sciences, Media and Communication. (12. Aug. 2007).  
 <<http://etheses.qmu.ac.uk/79/1/SimoneKurtzke.pdf>>. (24 May. 2011)
- MEDIA, Creative Europe, Trainings <https://www.creative-europe-media.eu/trainings/courses>
- MEDIA Digital News Report <http://media.digitalnewsreport.org/>
- Mezias, Stephen, et al. (2008) *Much Ado about Nothing? Untangling the Impact of European Premier Film Festivals*, *Creative Encounters Working Papers* 14. Institut for Interkulturel Kommunikation og Ledelse, Sep. 2008.  
<http://hdl.handle.net/10398/7781>
- Netflix <https://www.netflix.com/>
- Papadimitriou, Lydia, and Jeffrey Ruoff, eds. (2016). *Film Festivals: Origins and Trajectories*. Spec. Issue of *New Review of Film and Television Studies* 14:1. Published online: 12 Jan 2016
- Taillibert, Christel and Wäfler John (2016) *Groundwork for a (pre)history of film festivals*, Published online: 12 Jan 2016  
<http://www.tandfonline.com/author/Taillibert%2C+Christel>
- Rangan, Pooja (2010) *Some Annotations on the Film Festival as an Emerging Medium in India*, *South Asian Popular Culture* 8:2 (2010): 123–141. **Published online:** 16 Jul 2010 [www.tandfonline.com/toc/rsap20/8/2](http://www.tandfonline.com/toc/rsap20/8/2)
- Robbins, Papagena, and Viviane Saglier (2015) *Introduction: Other Networks: Expanding Film Festival Perspectives*, *Synoptique* 3:2 (2015):1–8.  
<http://synoptique.hybrid.concordia.ca/index.php/main/article/view/90>
- Segal, Jérôme (2008) *Film Festivals. European Public Culture and Aesthetic Cosmopolitanism: Main Report*. Ed. Monica Sassatelli. Report completed in the framework of the EURO-FESTIVAL project. (30 Oct. 2008) pp.111–118.  
[http://www.euro-festival.org/docs/Euro-Festival\\_D1\\_MainReport.pdf](http://www.euro-festival.org/docs/Euro-Festival_D1_MainReport.pdf)
- Segal, Jérôme (2010) *Film Festivals. European Arts Festivals: Cultural Pragmatics and Discursive Identity Frames*. Ed. Liana Giorgi. EURO-FESTIVAL Project. pp. 150–221. [http://www.euro-festival.org/docs/Euro-Festival\\_D3.pdf](http://www.euro-festival.org/docs/Euro-Festival_D3.pdf)
- Sight and Sound, <http://www.bfi.org.uk/>
- Wilson, Gavin (2014) *Cell/ular Cinema: Individuated Production, Public Sharing and Mobile Phone Film Exhibition*, PhD Thesis. Leeds: University of Leeds. (2014).  
<http://etheses.whiterose.ac.uk/8475/>

York, Alex (2017) 6 *Social Media Trends That Will Take Over 2017*,  
[www.sproutsocial.com](http://www.sproutsocial.com)

Zielinski, Ger, ed. (2014). *Film Festival Pedagogy: Using the Film Festival in or as a Film Course*. Spec. Issue of *Scope: An Online Journal of Film & TV Studies* 26. Nottingham.  
<http://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2014/february/zieli>

## VEBOGRAFIJA filmskih festivala

Kan

<http://www.festival-cannes.com/en/>

Venecija

<http://www.labiennale.org/en>

Berlin

<https://www.berlinale.de/en/>

San Sebastijan

<https://www.sansebastianfestival.com/in/>

Karlove Vari

[www.kviff.com/en](http://www.kviff.com/en)

Montreal

[www.ffm-montreal.org/en](http://www.ffm-montreal.org/en)

Lokarno

<https://pardo.ch>

Toronto

<https://www.tiff.net>

Rotterdam

<https://iffr.com/en>

Moskva

[www.moscowfilmfestival.ru/miff38/eng](http://www.moscowfilmfestival.ru/miff38/eng)

Solun

<http://www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=en-US&page=448>

Sarajevo

<http://www.sff.ba/>

Kotbus

<http://www.filmfestivalcottbus.de/de/>

Vajadolid

<http://www.filmfestivallife.com/Valladolid-International-Film-Festival/>

Valensija

<http://en.unifrance.org/festivals-and-markets/687/cinema-jove-valencia-international-film-festival/>

Istanbul

<http://film.iksv.org/en>

Tokio

<http://2017.tiff-jp.net/en/>

Varšava

<https://wff.pl/en/>

Tallinn

<http://2016.poff.ee/eng/>

## **Dodatak 1.**

### **Evropske institucije kulture u odbrani evropskog filma i filmskih festivala**

U novonastaloj situaciji u kojoj (neki) festivali usvajaju nove trendove i vrše rekonceptualizaciju svojih programa a neki i dalje rade po starom, ustaljenom principu, ne obazirući se na nove medije i, s druge strane, kada se gotovo iz godine u godinu u medijskoj sferi pojavljuju novi sadržaji i nove platforme, dakle u toj situaciji, među organizatorima nekih festivala javila se potreba zajedničkih konsultacija i dogovora. Medijatori tih dogovora, razgovora jesu, uglavnom, evropske filmske institucije poput Evropske Filmske Akademije (EFA) i MEDIA – Creative Europe programa Saveta Evrope. Te inicijative imaju zadatak da unaprede saradnju festivala u različitim oblastima ali na dnevnom redu je uvek, ako ne deklarativno a ono u formi „posebnih programskih novina“, pitanje prilagođavanja novim medijskim izazovima. Jedan od primera je skup koji je organizovao Creative Europe MEDIA program u okviru Sarajevo festivala 2019. Taj sastanak je bio deo serije diskusija koje je organizovala ova pan-evropska organizacija kako bi se ustanovio „uspešan model saradnje među festivalima i kako bi ta saradnja, odnosno model, mogao da bude deo budućih aktivnosti MEDIA programa.“ Taj interaktivni workshop imao je tri tačke o kojima se diskutovalo: 1. Kako vidite ulogu festivala u lancu vrednosti koji će se verovatno razvijati u narednih pet godina? 2. Kakav je društveni i ekonomski uticaj festivala? 3. Kako unaprediti ulogu festivala u promociji evropskih filmskih talenata (uključujući mlade talente i žene)? 4. Filmski festivali i novi mediji. <sup>126</sup>

U izveštaju MEDIA Evropskoj komisiji 2019. godine, kao komentar na tačku 4. tog workshop, kaže se, između ostalog: „Dok je jedan deo filmske industrije pod velikim uticajem Netflix, Amazona i sličnih kompanija, filmski festivali reprezentuju carstvo kulture. U vremenu velikih promena, filmski festivali su uspostavili svoj sopstveni sistem i već godinama funkcionišu kao ključna snaga u filmskom biznisu. Pored njihovog uticaja na razvoj, finansiranje, distribuciju i prikazivanje filmova, veliki je njihov doprinos razvoju evropskog filma i promociji njihovih sineasta“. <sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> MEDIA Workshop, Sarajevo film festival 2019. Vidi: <https://www.creative-europe-media.eu/trainings/courses>

<sup>127</sup> Tanja C. Krainhofer, Film Festival Studies, U MEDIA Report, 2018. Vidi: <http://media.digitalnewsreport.org/>

Na tragu ove zvanične konstatacije, u novonastaloj „Netflix situaciji”, evropske institucije kulture pokrenule su nove ili su unapredile stare mehanizme za zaštitu evropskog filma a onda i filmskih festivala budući da najveći broj evropskih filmova računa na festivale kao mesto za promociju, valorizaciju i mogućnu distribuciju.

Pitanje je kako se boriti protiv komercijalnih striming sistema koji ugrožavaju neke od fundamentalnih principa kinematografske proizvodnje a da to ne bude borba PROTIV već borba ZA, dakle, za odbranu evropskog filma i filmskih festivala. Evropske institucije i eksperti za pojedine audio-vizuelne oblasti, ulaskom u novi vek i sa sve ozbiljnijim suočavanjem sa novim, agresivnim medijskim platformama, ustanovili su da ta borba ZA mora da ide u 3 pravca: 1. podsticaj produkcije, 2. podsticaj distribucije, i 3. Podsticaj prikazivanja evropskih filmova uključujući i filmske festivale.<sup>128</sup>

Najveći festivali A kategorije finansirani su od strane institucija države, Ministarstva kulture, inostranih poslova, grada u kojima se održavaju i sponzora. Oni manji, pored novca koji svake godine dobijaju iz fondova za kulturu i sponzora što, obično, nije dovoljna suma za organizovanje festivala, računaju i na finansijsku pomoć iz fonda MEDIA programa. Naime, taj program Saveta Evrope je jedan od onih koji su namenjeni za pomoć evropskom filmu. Na taj fond, koji je pored ostalog, namenjen i programskoj podršci pojedinih festivala, prijavi se svake godine značajan broj evropskih festivala i to sa iscrpnim aplikacijama koje sadrže detaljan opis programskih celina. Na kraju, finansijsku pomoć dobije samo jedan manji broj festivala koji, prema oceni komisije MEDIA, u najvećoj meri zadovoljavaju tražene kriterijume. Taj fond samo je jedan od onih koji ova organizacija ima zarad podsticaja evropskog filma i to u svim kinematografskim oblastima: produkciji, distribuciji i prikazivanju filma. Zapravo, da bi evropski film mogao da egzistira na zdravim osnovama, potrebno je da postoje mehanizmi podrške na svim nivoima, u svim segmentima kinematografskog delovanja a to uključuje i filmske festivale

Kada je **produkcija** filmova u pitanju, gotovo sve evropske zemlje imaju fondove za proizvodnju svih vrsta filma, od kratkog igranog, dokumenranog, animiranog, do

---

<sup>128</sup> Ibid.

igranog. Filmovi, međutim, u većini slučajeva, dobijaju samo izvestan procenat od ukupnog budžeta filma, od 20 pa do 70%. Producenti, onda, po već ustaljenoj shemi, kreću u potragu za potencijalnim (evropskim) koproducentima. Na tom mestu, filmski festivali imaju značajnu ulogu, od onih najvećih do onih malih, lokalnih. Brojni su festivali koji, kao prateće programe, organizuju Coproduction meetings (koprodukcione susrete) različitih vrsta. Neke od formi tih susreta jesu „pitch-inzi” – predstavljanje filmskih projekata i „one-to-one” sastanci producenata ponuđenih filmova sa zainteresovanim koproducentom o čemu smo već opširnije govorili. Slične programe imaju, kao što smo rekli, i festivali A kategorije: tako, recimo, kanski festival je 2005. godine ustanovio tzv. Filmski atelje (Ateglei du cinema) u kojem selekcioniše 10-15 projekata u pripremi a Karlove Vari organizuju konkurs za finansiranje post-produkcije filmova i prema odluci posebnog stručnog žirija, jedan film dobija finansijsku in-kind podršku u vrednosti od 100.000 evra.

Na kraju produkcionog finansijskog lanca, kada je evropski film u pitanju, dolazi opet jedna institucija MEDIA programa: Eurimages, fond Saveta Evrope za podsticaj evropskih koprodukcija. Proces dobijanja finansija od tog fonda je komplikovan ali vredan napora. Ako su producenti iz dve ili više evropskih zemalja sklopili ugovor o koprodukciji (najčešće i započet na već opisanim koprodukcionim sastancima održanim na nekom od filmskih festivala), onda oni, zajedno, mogu da konkurišu za sredstva Eurimagesa. Preduslov je, naravno, da su i jedan i drugi koproducent prethodno dobili sredstva na njihovim nacionalnim konkursima koje raspisuje njihovi Filmski centri, u našem slučaju, Filmski centar Srbije. Kada i ako, posle obimne aplikacije, i posle složene procedure za izbor projekata u samom Eurimagesu, film dobije sredstva, ona iznose od 15-17 % od budžeta filma.

U lancu koji obezbeđuje finansiranje evropskih filmova, tri institucije su od presudnog značaja: filmski centri pojedinih zemalja (za inicijalna sredstva), filmski festivali (za organizovanje posredovanja u sklapanju koprodukcija) i Eurimages (fond Saveta Evrope koji finansijski pomaže evropske koprodukcije). Ta sinergija je od ključnog značaja za održanje nivoa produkcije filma u Evropi.

Pojeftinjenjem filmske tehnike i pojednostavljenim tehnološkim procesom



produkcije filma, u Evropi danas i nije previše teško ili nemoguće snimiti film. dOno što jeste teško je to kako distribuirati i prikazati takav film. Bioskopski repertoar, rekosmo, u toj meri je „zatvoren”, okupiran holivudskim filmovima major studija da tu gotovo da nema mesta za bilo kakav drugi film. Osim, eventualno, za filmove koji su dobili glavne nagrade u Kanu, Veneciji ili Berlinu ali to su izuzeci.

Postoje, međutim, dva načina za **distribuciju** takozvanog nekomercijalnog kvalitetnog evropskog filma. Jedan se odnosi na pronalaženje načina da se on ipak nađe u, za njega prirodnom mestu – u bioskopu. To nije jednostavno ostvariti jer distributeri i bioskopi posluju po komercijalnim principima a u takvom sistemu, uvek veliku prednost imaju holivudski naslovi. Da bi omogućili ili produžili život kvalitetnog evropskog filma - i onog koji je imao festivalsku premijeru prezentaciju a posebno onog koji do festivala nije uspeo da dođe – Creative Europa MEDIA program osmislio je način da filmovi dođu i u evropske bioskope, naravno, pod određenim uslovima. Naime, 1992. godine ustanovljena je institucija **Europacinema**. Bioskopi širom Evrope koji uđu u sistem Europacinema – a preduslov je da na svom programu, na godišnjem planu, imaju minimalno 50% filmova evropskih kinematografija – dobijaju finansijski podsticaj za takvu programsku politiku. U Evropi danas ima 3130 takvih bioskopa. U Srbiji 25.<sup>129</sup>

Drugi način jeste **mreža filmskih festivala** i to predstavlja ogromnu, krucijalnu pomoć, gotovo jedini način za veliku većinu kvalitetnih filmova malih ili čak velikih kinematografija da dobiju mogućnost da ih internacionalna publika vidi. To je jedan od najvećih argumenata kada se govori o tome da li je zaista potrebno da postoji toliki broj filmskih festivala. Prema nezvaničnim podacima, kao što rekosmo, u svetu ima preko 3.000 festivala. Kada bi postojali samo oni najveći i kada bi bio smanjen broj festivala srednje i manje organizacione i programske veličine, onda bi samo mali broj proizvedenih filmova dobio šansu da izađe pred festivalsku publiku. Čak i u postojećoj pan-festivalskoj globalnoj situaciji, sa impresivnom mrežom festivala, samo mali broj u svetu proizvedenih filmova bude primljen u selekcije festivala. Oni koji poseduju vrednosti ali ipak nisu mogli da izdrže selekciju najznačajnijih filmskih festivala, imaju šansu da izađu pred internacionalnu publiku na onim manjim. Zato i postoji velika

---

<sup>129</sup> <https://www.europa-cinemas.org/en>

mreža tzv. specijalizovanih festivala, onih koji biraju filmove prema njihovoj tematskoj ili žanrovskoj opredeljenosti, prema regionu kojem produkcija filma pripada, prema tome da li je u pitanju debitantski artefakt i td. Na taj način, preko programa festivala različitih programskih opredeljenja i koncepcija prođe veliki broj takođe različitih filmova. To je kulturna misija filmskih festivala koja na višestruki način opravadava njihovo postojanje.

## BIOGRAFIJA

Nenad Dukić rođen je u Beogradu 5. oktobra 1947. godine. Na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu diplomirao je na Katedri za organizaciju 1974. godine. Na istom fakultetu magistrirao je 1981. godine sa radom *Predstavljačka umetnost – način postojanja; pojavni i organizacioni oblici* (mentori dr Milan Damnjanović i dr Borislav Jović).

Profesionalnu karijeru Dukić je započeo kao novinar kulturnog časopisa *Džuboks*, prvog časopisa o rok muzici u Istočnoj Evropi (1966), da bi po završetku studija radio u domenu filma i kinematografije kao filmski kritičar, festivalski programer i producent. Objavljuje tekstove u domaćim i inostranim filmskim časopisima (*Filmograf, Filmska kultura, Sineast, Moving Pictures, European Film Reviews*), na radiju i televiziji (*Radio Beograd, RTS, BBC, Deutsche Welle, berlinski radio RBB – Rundfunk Berlin Brandenburg*), a bio je i dugogodišnji dopisnik američkog filmskog nedeljnika *The Hollywood Reporter* (1989–1996). Za pomenute časopise i medije od 1981. do danas izveštava i piše recenzije sa preko 170 međunarodnih i preko 100 domaćih filmskih festivala. Bio je predsednik ili član žirija kritike na vodećim međunarodnim filmskim festivalima (Kan, Venecija, Berlin, San Sebastijan, Toronto, Montreal, Karlove Vari, Edinburg, Havana, Mar del Plata, Goa, Šangaj, Bankok I dr.).

Funkciju predsednika jugoslovenske sekcije *Međunarodne federacije filmskih kritičara* obavljao je u periodu 1989–1996. godine. U dva mandata bio je potpredsednik *Međunarodne federacije filmskih kritičara* (FIPRESCI), a od 2009. na čelu je srpskog ogranka FIPRESCI. Član je Evropske filmske akademije (EFA), predsednik *Federacije filmskih kritičara Evrope i Mediterana* (FEDEORA) i član je borda *Međunarodne filmske Press Akademije* (IPA).

Nenad Dukić je bio umetnički direktor *Međunarodnog filmskog festivala – FEST-a* (1995–1997), *Međunarodnog filmskog festivala u Bratislavi* (2011–2018) i od 2018. godine *Festivala evropskog filma na Paliću*. Bio je urednik programa *Međunarodnog filmskog festivala u San Sebastijanu* (1995–1997) i programer *Festivala srpskog filma u Australiji* i *Festivala britanskog filma u Beogradu*.

Poseban doprinos kinematografiji dao je kao osnivač i predsednik SEE Film-a (2000–danas), organizacije za osmašljavanje, produkciju i promociju filmskih projekata u region Jugoistočne Evrope. Kao producent ili koproducent potpisuje filmove *Rekvijem*

za *gospođu J.* (Berlinale, 2017), *Zvizdan* (nagrada u Kanu, 2015), *Neke druge priče* (Taormina, 2010), *Rounds* (nagrada u Sarajevu), *Con Fidel, pase lo que pase* (Amsterdam, 2011), *Eastalgia* (2012).

Od priznanja i nagrada izdvajaju se: *Zlatno pero* Instituta za film za najbolju filmsku kritiku objavljenu u Jugoslaviji (1985); *Zlatni beočug* Kulturno-prosvetne zajednice Beograda (1990) i *Plaketa Jugoslovenske kinoteke* (2011).

O srpskom i jugoslovenskom filmu držao je 2000. godine predavanja na američkim univerzitetima William Peterson University (New York) i George Mason University (Washington). U okviru pratećeg programa venecijanskog festivala *Giornate degli Autori*, vodio je radionicu o filmskoj kritici (2013). Učestvovao je u radu brojnih skupova – simpozijuma, okruglih stolova, naučnih skupova – posvećenih aktuelnim pitanjima iz oblasti filma i kinematografije, među ostalim, na naučnom skupu održanom u crnogorskoj Akademiji nauka i umjetnosti o temi *Film i jugoslovensko društvo na kraju vijeka* (CANU, 1998). Teorijske tekstove o glumi – „Glumačka i predstvljačka umetnost” (*Scena*, 1990, br. 1, god. XXVI); „Odnos glumac-reditelj u medijima” (*Polja*, 1984, br. 306–307) - objavljuje u časopisima *Scena*, *Polja*, *Filmograf*.

## Изјава о ауторству

Потписани-а Ненад Дукић

број индекса 13/2016d

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

Реконцептуализација филмских фестивала у новом миленијуму

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, августа 2021.



---

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора: Ненад Дукић

Број индекса 13/2016д

Докторски студијски програм: Теорија драмских уметности, медија и културе

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Реконцептуализација филмских фестивала у новом миленијуму

Ментор Ред. проф. др Невена Даковић

Коментор: \_\_\_\_\_

Потписани (име и презиме аутора) Ненад Дукић

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

У Београду, августа 2021.

Потпис докторанда

  
\_\_\_\_\_

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

Реконцептуализација филмских фестивала у новом миленијуму

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, августа 2021.

Потпис докторанда

A handwritten signature in black ink, consisting of stylized, overlapping letters, is written over a horizontal line. The signature appears to be 'R.M.' or similar initials.