

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU
FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI

Doktorske umetničke studije u
dramskim i audio-vizuelnim umetnostima

Doktorski umetnički projekat

„PRED NAMA“

**Kratkometražni poetski kamerni film sa psihološkom postavkom likova u
egzistencijalističkom ključu**

Autor:

Ana Adžić

Mentor:

mr Goran Peković, red. prof.

Beograd, mart 2022.

Sadržaj:

1. Apstrakt na srpskom i engleskom jeziku
2. Uvod
3. Metodološka razmatranja
4. Poetički i teoretski okvir
 - 4.1. Sloboda
 - 4.2. Procesualnost
 - 4.3. Odluka
 - 4.4. Usamljenost
5. Analiza praktičnog rada
 - 5.1. Analiza
 - 5.1.1. Jovana – majka
 - 5.1.2. Jasna – mlađa ćerka
 - 5.1.3. Dunja – starija ćerka
 - 5.2. Hronologija porodičnih odnosa
 - 5.3. Scenario
 - 5.4. Odabir glumaca i rad sa njima
 - 5.5. Okvir za reditelja
 - 5.6. Okvir za direktora fotografije
 - 5.7. Okvir za scenografa
 - 5.8. Okvir za dizajn zvuka, muziku
 - 5.9. Produciranje kratkog filma *Pred nama*
6. Zaključna razmatranja
7. Spisak literature (bibliografija i vebografija)
8. Prilozi (slikovni prilozi u štampanom radu i/ili prilozi na kompakt-disku)
9. Kratki biografski podaci o autoru

1. Apstrakt na srpskom jeziku

U ovom radu polazi se od pretpostavke da je u kreiranju filmova koji za teme imaju ljudske intimne drame važno sagledati filozofiju egzistencijalizma, koja za osnov postavlja probleme ljudskog bitisanja, te kroz tu perspektivu tretirati osnovna životna pitanja junaka – pitanje slobode, autentičnog „ja“, usamljenosti i ljubavi. Autor rada zastupa tezu da je prvi korak osmišljavanje adekvatnih psiholoških profila dramskih junaka koji daju odgovore na postavljena egzistencijalistička pitanja, te potom kreiranje dramske situacije u koje se junaci stavljaju, a koje nam omogućuju davanje odgovora na postavljene ljudske drame. Centralni lik kratkog igranog filma *Pred nama* jeste žena u poznoj životnoj dobi koja preispituje svoje životne odluke i stavove. Autor rada iznosi zaključak da je kreirani metod adekvatan za izradu uverljivog dramskog dela, koje dobro komunicira sa gledaocima. Izvedeni zaključci su u skladu sa početnom pretpostavkom. Potvrđuje se hipoteza da upotreba ovde kreiranog metoda predstavlja legitiman umetničko-istraživački metod uz pomoć koga se postižu dobri rezultati.

1. Abstract in english

This study starts from the assumption that in creating films based on human intimate dramas, it is important to consider the philosophy of existentialism, which is based on the problems of human existence, and through this perspective treat the basic life issues of heroes - freedom, authenticity, loneliness, love. The author of the study advocates the thesis that the first step is to create adequate psychological profiles of dramatic heroes who give answers to existential questions, and then create a dramatic situation in which heroes are placed and which allow us to answer human dramas. The subject of the research is the human drama of a woman in her late life who re-examines her life decisions and attitudes. The author of the paper concludes that the created method is adequate to produce a convincing drama that communicates well with the audience. The conclusions drawn are in line with the initial assumption. The hypothesis that the use of the method created here is a legitimate artistic-research method with the help of when good results are achieved is confirmed.

2. UVOD

Predmet ovog umetničko-istraživačkog rada jeste kratkometražni igrani film *Pred nama*. Film je zamišljen kao kamerni, poetski film koji daje odgovor na pitanja usamljenosti, slobode i ljubavi posredstvom pozicije ženskog lika na životnoj prekretnici u poznoj životnoj dobi.

U radu sam se prvenstveno oslanjala na egzistencijalizam, filozofski pravac koji u centar svoje pažnje postavlja problem ljudskog postojanja, odnosno položaj čoveka u svetu, tretirajući ga kao delatnu, osećajnu individuu. Za mene je bilo važno da naš junak bude aktivan spram sopstvenog života, junak koji veruje da svojim odlukama može uticati na životne tokove. Nisam želela da to bude neko ko je stavljen u poziciju koja ga pasivizira, niti osoba na koju utiču neke spoljne aktivnosti ili tuđe odluke. Želela sam junaka koji ide životu u susret – i onda kada mu se raduje, i onda kada ga život stavlja u pozicije preispitivanja samog sebe i sopstvenih životnih odluka. Neko ko ostaje dosledan sebi i u konstantnoj potrazi za ljubavlju i slobodom kao finalnim činom samoostvarenja.

Kada se pozivam na egzistencijalizam, tu, pre svega, mislim na egzistencijalizam filozofa Žana Pola Sartra (Jean-Paul Sartre) i Simon de Bovoar (Simone de Beauvoir), filozofiju egzistencije Karla Jaspersa (Karl Jaspers) i Migela de Unamuna (Miguel de Unamuno y Jugo), kao i egzistencijalnu filozofiju Serena Kjerkegora (Søren Kierkegaard). Citiraću ovde jednu zanimljivu misao Migela de Unamuna, koja, iako često korišćena, jeste zanimljiva za ovaj rad: „Kažu mi da sam na ovom svetu radi ostvarenja nekakve društvene dužnosti, međutim, osećam da sam ja, kao i moja braća, na ovom svetu radi svog ostvarenja, radi života.“¹ Upravo je to osećaj za kojim tragamo kod našeg glavnog junaka: osećaj da je, i izvan društvenih dužnosti, socijalnih uloga, od primarne egzistencijalističke važnosti u svakom pojedinačnom životu unutrašnja potreba da prihvatimo, razumemo, upoznamo sebe i ostvarimo svoje ljudske kapacitete.

Prvi korak mog autorsko-producentuskog rada predstavljao je rad na samoj ideji filma. Već u toj početnoj fazi razvijani su i definisani sami karakteri. Kako bi Tudor Elijad rekao kada je pojašnjavao na koje sve načine možemo doći do ideje filma, jedna od mogućnosti bila je da

¹ Unamuno, Migel de, *O tragičnom osećanju života*, Algoritam, Beograd 2017, str. 15.

„do izbora ideje možete doći polazeći od ličnosti“². U svom radu, u kreiranju ideje pristupila sam upravo polazeći od ličnosti, osmišljavajući filmske junake koji su za mene bili inspirativni, a koje sam tretirala u egzistencijalističkom ključu. Filmskom terminologijom govoreći, likovi su razvijani po principu koji je svojstven filmskom reditelju Majku Liju (Mike Leigh). Njegov lični pečat, između ostalog, leži u specifičnom načinu pisanja scenarija, koji nalazim pogodnim za ovaj projekat. Taj princip se ogleda u tome što se pre kreiranja priče i filmskog narativa formiraju i veoma precizno definišu sami karakteri. Pokušala sam da odredim biografije naših junaka, osmislim njihove želje, potrebe, predistorije, što detaljnije crte koje ih opisuju i jasno nam daju smernice u kojima oni mogli da se kreću, razmišljaju, osećaju. Pokušala sam da u realnom životu pronađem slične osobe i svoje istraživanje delom crpim iz postupaka realnih živih ljudi, načina na koji se ponašaju u životu i odluka koje donose.

Konkretno, osmišljena je hronologija i priroda porodičnih odnosa naših junaka – definisano je šta je prethodilo prvom životnom susretu između likova majke i oca, njihovom upoznavanju, kakav su život vodili pre tog susreta, šta su im bile inicijalne životne želje i aspiracije, kakav su kasnije međusobni odnos imali, kakve su bile njihove ćerke u detinjstvu, tokom odrastanja. Sve su to odgovori na pitanja koja smo definisali ranije, prilikom određivanja karaktera odnosno njihovih psiholoških profila, i koja se na direktan način ne vide u samom filmu, ali koja su bila baza u kreiranju svih elemenata, a posebno scenarija. To što su ovi elementi bili tako detaljno razrađeni, čini mi se, značilo je svim članovima autorskog tima kada su osmišljavali kreativna rešenja u okviru svojih sektora. Posebno, i najviše, značilo je u pisanju scenarija i scenarističkoj postavci. Moje početno uverenje bilo je da je za prirodu projekta ove vrste zaista važno, za prirodu projekta ove vrste, da scenarista, dakle onaj ko pravi prve korake u osmišljavanju filma, na adekvatan način razume, oseti i prikaže stanja i razmišljanja naših junakinja. Iz tog razloga, u fazi razvijanja karaktera, u projekat je bio uključen i psihijatar koji nam je sa naučne osnove pojašnjavao same karaktere, njihove moguće reakcije i time doprineo stvaranju uverljivosti. Dakle, prvo su se kreirali likovi, o kojima smo detaljno razgovarali sa stručnim saradnikom iz oblasti psihijatrije, koji nam je potom pomogao da ih postavimo u adekvatne porodične odnose, ali i da realističnije osmislimo njihove biografije i elemente koji se ne vide u scenariju. Kada smo sve te elemente

² Elijad, Tudor, *Kako napisati scenario?*, Institut za film, Univerzitet umetnosti 1982, str. 7.

postavili tako da stoje zdravo na svojim osnovama, tada smo se upustili u stvaranje moguće drame i fabule, što nas je u konačnom ishodu vodilo ka finalnoj strukturi filma.

Kao inspiraciju za ovaj projekat uzela sam filmski opus Erika Romera (Éric Rohmer) i njegov iskaz: „Manje se bavim onim što ljudi rade, a više onim što se dešava u njihovim umovima dok to rade.“ Poput junaka Romerovih filmova *Lep brak* (*A good marriage*, 1982) i *Priča o letu* (*A Summer's tale*, 1996), i naše junakinje većinu vremena provode na putu. Njihov odlazak ili povratak naših junakinja u prirodu postavili smo, u neku ruku, i kao putovanje u nesvesno i poziv na preispitivanje. Opus Erika Romera bio je značajan za naše istraživanje i zbog toga što smo naše junake želeli da prikazemo kroz miljevisoko obrazovane i uspešne porodice, u idiličnom okruženju, što je u filmovima domaće kinematografije retka dramaturška postavka. Romerovi filmovi uglavnom imaju junake baš iz takvog miljea, koji promišljaju o sopstvenom životu i imaju svoje životne drame koje nisu podstaknute nekakvim nepovoljnim društvenim ili socijalnim okolnostima. Opredelili smo se da prevashodno posredstvom dijaloga u automobilu, zatvorenom i skućenom prostoru, gradimo međuljudsku tenziju, što je jedno od sredstava koje nam omogućava da lična egzistencijalna pitanja budu potencirana, intenzivirana i da se ne oslanjaju na socijalne probleme junaka.

Na nešto drugačiji način, sledili smo rediteljska rešenja Majkla Hanekea (Michael Haneke) u filmu *Ljubav* (*Amour*, 2012), koji tretira temu sličnu našoj, u okvirima socijalnog staleža koji je i nama bio zanimljiv. Njegov film *Ljubav*, za mene izrazito zanimljiv i emotivan, takođe duboko zadire u ljudska stanja, i to na suptilan način. Odnosu dvoje glavnih Hanekeovih junaka ne smeta ništa do oni sebi sami, njihovo starenje i pitanje kako se postaviti u odnosu na neumitne životne procese. Tu su samo njih dvoje i sva moguća pitanja koja u tom odnosu mogu nastati. Oni su univerzum za sebe, koji je u ovom filmu verodostojno i krajnje jednostavno kreiran. Kao centar postavljena su osnovna egzistencijalna ljudska pitanja: priroda i borba, život i smrt.

Nakon početnog formiranja karaktera, u sam projekat uključen je reditelj. Moje producentske smernice date reditelju uključivale su i opus Ingmara Begrmana (Ingmar Bergman), pre svega zbog slojevitosti pri istraživanju ponora ljudskih duša. To je, čini mi se, bilo jako važno, s obzirom da se u našem filmu ponajviše oslanjamo na same karaktere, koji su stoga morali biti slojeviti i uverljivi. Bergman je za nas bio inspiracija poput zainteresovanog pogleda u samog sebe: strahovi i žudnje, prikazivanje filmskog junaka kao

lica bez maske, upitanost pred smislom postojanja, spoznaja konačnosti, tretiranje ženskih likova, tematike koja je okrenuta ka porodičnim odnosima u kamernim filmovima. Pasionirano gledajući njegove filmove, došli smo na ideju da kretanje kamere u našem filmu može biti rešeno u maniru bergmanovskog ekspresionističkog subjektivizma, kao u filmu *Krici i šaputanja* (*Cries and Whispers*, 1972), gde gledaocu često ostaje da sam dočara reakciju drugog učesnika u dijalogu, jer se kamera vrlo dugo zadržava samo na jednom od likova. U finalnom ishodu u montaži pribegli smo baš tom rešenju, iako smo sve pozicije kamera snimali kao master shot³ i bilo je moguće izmontirati drugačije. Bilo mi je važno da naše junakinje, koliko god ih u psihološkom smislu razotkrivali i pokazivali njihovu ranjivost, ostaju ženstvene od početka do kraja. Svaka od njih je na svoj način zanimljiva, autentična i ima dignitet. Svaku od njih možemo opravdati i poštovati. Bergmanovi ženski likovi uglavnom otelotvoruju uzore, što sam želela da postignemo i u ovom filmu, posebno sa centralnim likom majke. Jovana je u našem filmu, bez obzira na svoje odluke (ili možda baš zbog njih) i životnu poziciju u kojoj se nalazi, prikazana kao uzor svojim ćerkama, neko na koga se mogu ugledati i koga mogu poštovati.

„Stendal u ženama voli njihovu autentičnost, kako bismo mi to danas zvali. To je zajednička odluka svih žena koje je on voleo ili ih s ljubavlju izmišljao, sve su one slobodna i istinita bića.“⁴ Baš na ovaj način, trudili smo se da kreiramo naše junakinje kao autentična, slobodna i istinita bića. Naravno, ovo je ponajviše primetno u liku majke, Jovane, kao centralnog ženskog lika, dok su ćerke, Dunja i Jasna, takođe prikazane kao osobe koje slobodno vode svoje živote, autentično osmišljene u skladu sa njihovim ličnostima. To, naravno, ne znači da one ne preispituju svoje živote i odluke koje donose. „Stendalovski tretman“ glavne junakinje, ako to tako mogu nazvati, nalazim i kod mlade francuske rediteljke Mije Hansen-Lav (*Mia Hansen-Løve*), u njenom filmu *Sve što dolazi* (*Things to come*, 2016), gde je njen centralni ženski lik dostigao jungovsku individualizaciju i kako takav, zreo i ostvaren, nosi se sa problemima na koje nailazi. U ovom filmu se jungovski tretira „popodne“ života glavne junakinje, koje sa pravom treba da bude više od „čiste rezignacije i setnog pogleda unazad“. To je, naravno, bila važna inspiracija za naš film,

³ (engl. *master*) vrsta kadra u kojem se prikazuje jedna radnja u celosti, najčešće u veličini jedne *scene*, zajedno sa čitavim prostorom i svim akterima i objektima radnje. Obično se snima u opštem planu. To je ključni, najvažniji kadar jedne scene; utvrđuje se na osnovu celokupne analize scene, njene dramske uloge i karaktera samog sadržaja, i, naravno, na osnovu rediteljskog stila. – *Leksikon filmskih i televizijskih pojmova*, Naučna knjiga, Beograd 1997, str. 420.

⁴ Bovoar, Simon de, *Drugi pol I, Činjenice i mitovi*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd 1982, str. 307.

posebno za kreiranje lika majke, zrele i ostvarene ličnosti koja se sada nalazi u životnoj fazi koja jeste „popodne jednog života“.

Način na koji je ženski lik tretiran u filmu *Sve što dolazi* naveo me je na razmišljanje da bi angažovanje rediteljke i formiranje skoro potpuno ženske autorske ekipe doprinelo jednom specifičnom savremenom, ženskom odgovoru na pitanja koja se postavljaju u ovom filmu. Ipak, tokom razvijanja projekta, od te ideje sam odustala. Sagledala sam taj ugao, ali nisam bila spremna da pravim koncept radi koncepta i da od ovog projekta pravim eksperiment tog tipa, posebno što nije postojala želja da film ima bilo kakav feministički pečat i da na bilo koji način korespondira sa tim važnim pokretom. Ništa me nije uverilo da ću takvim rešenjem doprineti kreiranju boljeg filma, te sam se odlučila za saradnju sa rediteljem za koga sam verovala da ima senzibilitet koji je ovde potreban, i baš taj senzibilitet stavila sam na prvo mesto. Čini mi se da nam je čak „muška“ perspektiva dala čvrstinu u izrazu koja je i bila potrebna. U saradnji sa njim, pre svega, stvorio se potentan pokretački pogon, koji je doveo do osobene atmosfere rada, specifičnog razumevanja i otvorenosti, koju su osetili i ostali članovi ekipe, a posebno naglašavam glumice, što je od velikog značaja, jer njihov talenat u ovoj vrsti projekta u najvećoj meri dolazi do izražaja.

Veliki deo filma, samo putovanje junakinja ka Ocu, predstavlja i svojevrsni radni proces kakav imamo u rumunskom novom talasu (Cristi Puiu, Cristian Mungiu, Calin Peter Netzer). U tom smislu, u eleganciji jednostavnosti kadriranja, kao načina na koji je prikazan odnos junaka, inspiraciju nalazim u rediteljskom rešenju Kristija Pjuija (Cristi Puiu) koje je primenio u svom kratkometražnom igranom filmu *Kafa i cigarete* (Cigaretts and coffee, 2004). Jedna od stvari koja mi je bila interesantna u tom filmu jeste jednostavnost, odnosno to kako je autor uspeo dosta oskudnim filmskim sredstvima, postavkom dva junaka u jedan prostor tokom čitavog filma, da nam posredstvom njihovog razgovora ispriča višeznačnu priču. Posmatrajući jednu kratku scenu, iz naizgled običnog i svakodnevnog života oca i sina, mi uspevamo da sagledamo karaktere koji su proistekli ne samo iz porodičnih odnosa već i iz društvenih tokova i gde iza jedne male životne situacije otkrivamo aktuelni istorijsko-kulturološki presek društva naših junaka. Iako se u filmu *Pred nama* nisam bavila društvom, bilo mi je zanimljivo da analiziram ovaj kratki film, posmatrajući ga iz perspektive linearne kratke životne scene, koja je kreirana tako da dok gledamo ovaj „mali“ film mi zapravo možemo uživati u važnoj, višeslojnoj priči. U književnosti sam na slične postavke nailazila čitajući Čehova.

Svi ovi navedeni uzori gradili su referentni sistem koji je oblikovao moj pristup i sam umetničko-istraživački rad. Tokom priprema za ovaj projekat sagledavali smo i analizirali sve navedene autore i njihove umetničke poglede, kako bismo došli do našeg autentičnog umetničkog rešenja.

3. METODOLOŠKA RAZMATRANJA

Moj umetničko-istraživački projekat u sebi sadrži definisana tri cilja. Primarni cilj predstavlja kratki poetski kamerni film *Pred nama*, realizovan uz pomoć kreativnih sredstava kakve imamo u poetskim iskustvima francuskog novog talasa, jednostavnosti rumunskog novog talasa, bergmanovskom subjektivizmu i Hanekeovoj psihološkoj preciznosti, što bi trebalo da nam pruži odgovor na filozofska egzistencijalistička pitanja usamljenosti, ljubavi i slobode, uz formiranje psihološki složenih karaktera. Mali broj glumaca, kamerna postavka, dugi dijalozi podržani dugim mizan kadrovima.

Sekundarni cilj jeste istraživanje mogućnosti uticaja psiholoških teorija koje bih koristila pri osmišljavanju karaktera radi postizanja snažnog emotivnog utiska. Time bih želela da uspostavim novi metod kreiranja likova psihološkom postavkom u egzistencijalističkom ključu. Bavljenje ljudskom prirodom, istraživanje psiholoških profila i karaktera ličnosti, načina na koji donose odluke i na koji se odnose prema životu.

Tercijarni cilj rada jeste nastavak primenjivanja ovde osmišljene metode u kreiranju novih filmova, kao i uticaj na potencijalne druge stvaraoce koji se mogu ohrabriti da krenu ovim putem i upuste se u transponovanje sličnih tema u filmski izraz, zahvaljujući kreiranju snažnog kinematografskog utiska ovom metodom. Smatram da su teme u kojima se junaci ohrabruju da deluju kao individue, da imaju pravo na sopstveno mišljenje, doživljaje i odluke, u kojima su junaci aktivni protagonisti koji se bore, izrazito značajne za društvo i društveni razvoj. Te teme nam daju određenu sigurnost, veru u sebe i sopstvena prava i mogućnosti. Posebno verujem da je to važno u slučaju kada je glavna junakinja žena, koja nakon svih životnih nedaća uspeva da kroz život ide podignute glave, ne kao žrtva, već kao aktivan učesnik u sopstvenom životu, koja i nadalje uspeva da bude uzor svojoj deci.

U istraživanju, pripremi, snimanju i postprodukciji filma koristila sam sledeće metode:

- Teorijski metod – teorijsko izučavanje egzistencijalističkih teorija sa posebnim osvrtom na osećaj lične slobode, usamljenosti, samorefleksije; psihološkim aspektima koji su pomogli u definisanju karaktera. Teorijska istraživanja filmskih teorijskih i umetničkih praksi na koje se oslanjam.
- Empirijski metod – empirijsko istraživanje putem razgovora sa psiholozima i psihijatrima radi boljeg sagledavanja problematike usamljenosti i lične slobode, posebno kroz položaj žene starije životne dobi koja je doživela određeni životni poraz.
- Analitičko-interpretativni metod – analiza literature, filmova, rediteljsko-scenarističkih rešenja kod navedenih autora, kao i empirijsko istraživanje, donošenje zaključaka i određivanje postupka koji će biti primenjeni tokom priprema, snimanja i postprodukcije filma.
- Istraživanje u više faza – faza pripreme, faze snimanja i same postprodukcije filma – trudila bih se da tokom ovih faza istražujemo mogućnosti za vizuelna i zvučna rešenja koja bi se oslanjala na prethodno teorijsko, empirijsko i analitičko-interpretativno izučavanje koje postoji kako u umetničkim pravcima koji su navedeni, tako i kod filmskih autora koje nalazim značajnim za ovaj projekat.

4. POETIČKI I TEORIJSKI OKVIR

„Dopada mi se izreka: *Svet je onakav kakav si ti*. Mislim i da su filmovi onakvi kakvi su autori.“⁵ Koristiću se, za početak, jednostavnim, ali po mom mišljenju dosta tačnim citatom velikog filmskog autora Dejvida Linča iz knjige *Lov na veliku ribu*, u kom on pojašnjava svoju metodologiju rada i svoj način stvaranja. Kao i on, iskreno verujem da posebno snažan utisak na nas ostavljaju ona umetnička dela u kojima autori deo svog sveta uspevaju dobro da sagledaju, pa potom i prikažu drugima, ali uvek polazeći od ličnog, onog što njih same emocionalno pokreće. Ovaj projekat započet je upravo tako, tematikom koja je krajnje svedena, jednostavna i pre nadasve lična. „Da, svaki roman, svaka fikcija, svaka pesma, kada je živa, autobiografska je. Svako biće iz književnosti, svaki poetski lik koji stvori neki autor čini deo samoga autora. A ako taj stavi u svoju pesmu nekog čoveka od krvi i mesa koga je

⁵ Linč, Dejvid, *Lov na veliku ribu*, Arete, Beograd 2018, str. 27.

poznavao, on to čini pošto ga je prisvojio, učinio delom sebe samoga.“⁶ Istražujući pitanja lične slobode, ljubavi i konstantne ljudske težnje za konačnim, želela sam da omogućimo bolji uvid u ljudsku prirodu, a posebno žensku perspektivu. Želela sam da tematizovanjem pomenutih elemenata ukažem na značaj poznavanja sopstvene osobenosti u sagledavanju odnosa sa sebi bliskim osobama.

Tu za osnovu uzimam egzistencijalizam kao filozofsko stanovište i Žana Pola Sartra (1905–1980), sa njegovom definicijom slobode kao „onaj mali pokret koji od potpuno uslovljenog društvenog bića stvara ličnost koja ne restituše totalitet onoga što je dobila od svoje uslovljenosti“⁷. Stvaranje autentične, autonomne ličnosti koja stoji iza svojih odluka, svojih osećanja, svoje prirode, koja se preispituje, dovodi u pitanje, donosi odluke i koja je u konstantnom osmišljavanju, u aktivnom odnosu sama prema sebi, a onda i prema drugima, prema životu. Kada već spominjemo grčku reč autonomija, citiraću Svensena Laša (Lars Fredrik Handler Svensen), koji nam zanimljivo pojašnjava svoje sagledavanje ovog pojma: „Želimo da budemo autonomni jer je to neraskidivo povezano sa samim ljudskim dostojanstvom, s onim što nas čini drugačijim od svih ostalih životinja. Biti autonoman znači biti odgovoran za sopstveni život, za ono što je dobro i za ono što nije. Može se takođe reći da biti autonoman znači biti jedno sa samim sobom, odnosno da čovek polazi od razloga koji su u suštinskom, ali teško objašnjivom, smislu lični.“⁸ To, naravno, deluje krajnje jednostavno i neupitno da svaki čovek treba da bude autentičan i zajedno sa samim sobom, ali verujem da je u životnim procesima i iskušenjima autentičnost često teško ostvariva.

Zato nam je u osmišljavanju likova i samog scenarija bila potrebna filozofija za početak. Filozofija je za mene jedina prava baza iz koje valja krenuti kada postoji potreba da se odgovori na osnovna životna pitanja, koja se i tematizuju ovim radom. Ta važna pitanja nekada se manifestuju kroz kompleksne a nekad kroz jednostavne životne situacije, ali uvek su utemeljena u same naše korene. „*Prva filozofija*, kasnije nazvana metafizikom i ontologijom, započinje pitanjem: 'Šta je bivstvujuće?'“⁹ To su večita pitanja, koja sve nas „muče“. Ona mogu biti tretirana na različite načine, i samim tim ishod će biti različit. Ja sam htela film koji sa nama komunicira, koji nas dotiče i koji nije patetičan i prozaičan. „Filozofija zahteva jedno *drukčije mišljenje*, mišljenje koje me u znanju istovremeno

⁶ Unamuno, Migel de, *Kako se pravi roman?* Rad, Beograd 2006, str. 39.

⁷ Sartre, Žan Pol, *Izabrana dela, Portreti*, Nolit, Beograd 1981, str. 327.

⁸ Svensen, Laš, Fr. H., *Filozofija slobode*, Geopoetika, Beograd 2013, str. 91-92.

⁹ Aristotel, *Metazifika*, Z1, 1028b4, 160.

podseća, koje me budi, koje me dovodi meni samom, koje me preobražava.“¹⁰

Egzistencijalno pitanje bića nije novo, i nije ga Sartr prvi postavio. Ono je postavljeno još u antičkoj filozofiji, kod Parmenida (Parmenides) (oko 500. g. p. n. e.), u filozofiji koja je omogućavala čoveku da živi humanim, odgovornim životom, osnažujući ga da se bori sa životnim nepredvidivostima, strahovima, tugom, i koja ga je činila spremnijim. Kako bi Kjerkegor rekao, „za onog ko postoji, sopstveno postojanje je od vrhunskog interesa“¹¹. To stavljanje čoveka u centar, egzistencijalistička je osnova, početak svih početaka. „Ponekad se kaže da egzistencijalizam predstavlja više raspoloženje nego filozofiju, te da njegovo poreklo možemo pratiti do patnjom obuzetih romanopisaca XIX veka, i još dalje od toga, do Bleza Paskala (Blaise Pascal), koga je užasavala tišina beskonačnih prostora, i dalje od toga, do Svetog Avgustina (Augustine of Hippo) i njegovog samopreispitivanja, i još dalje do Starog zaveta i umornog Propovednika, i do Jova, čoveka koji se usudio da dovede u pitanje igru koju bog igra s čovekom, a onda se, zastrašen, pokorio. Ukratko, to poreklo seže do svakoga ko se ikad, bilo kojim povodom osetio nezadovoljno, buntovno ili otuđeno.“¹² Egzistencijalizam jeste, u neku ruku, mladalačka filozofija, koja je zanimljiva prevashodno mladim ljudima, jer potencira ljudsku slobodu i odgovornost svakog bića. Za mene je egzistencijalizam inspirativan baš zbog tih elemenata, slobode i lične odgovornosti za sopstvene postupke i samopreispitivanja. U vezi s tim, želela sam da u svom radu centralizujem postupak junakinje koji je u skladu sa njenom prirodom, koji u izvesnoj meri odstupa od klasičnih normi ponašanja ili se na njih ne obazire, bez odricanja sopstvenih načela i bez potiskivanja sopstvene ličnosti.

Pored filmova i autora koje sam ranije navodila i koji su meni bili polazište i reference za umetničko-istraživački projekat, poput filmova Ingmara Bergmana, filozofsku osnovu u egzistencijalizmu možemo prepoznati i u savremenom filmu mnogih autora koji imaju potpuno različite stilske pristupe od onog koji sam želela da kreiram. Bilo da je reč o izrazitim umetničkim art house¹³ ili bioskopskim filmovima, svaka vrsta autorstva uvek

¹⁰ Jaspers, Karl, *Filozofija egzistencije*, Prosveta, Beograd 1967, str. 43.

¹¹ Bejkvel, Sara, *U egzistencijalističkom kafetu*, Službeni glasnik, Beograd 2018, str. 22.

¹² Bejkvel, Sara, *U egzistencijalističkom kafetu*, Službeni glasnik, Beograd 2018, str. 9.

¹³ Specijalizovana vrsta filmova, svojevrsna kulturna institucija koja se od ostalih bioskopa izdvaja repertoarom filmova namenjenih publici razvijenog ukusa. – *Leksikon filmskih i televizijskih pojmova*, Naučna knjiga, Beograd 1997, str 46; umetnički ili art-house film je tipičan nezavisni film namenjen specifičnoj umetničkoj publici pre nego širokoj bioskopskoj populaciji, umetnički film kreiran pre svega iz estetskih razloga ne sa ciljem ekonomske dobiti -wikipedia https://en.wikipedia.org/wiki/Art_film

podrazumeva utemeljenje ne samo u umetnosti nego i u filozofiji. Egzistencijalizam kao filozofski pravac bio je inspiracija za jednog od najinteresantnijih reditelja današnjice Terensa Malika (Terrence Malick). Ovaj filmski reditelj svoje filmove bazira na filozofiji nemačkog filozofa Martina Hajdegera (Martin Heidegger 1889–1976), koji je značajno uticao na filozofske pravce postmoderne. Malik je izučavao Hajdegerova dela na postdiplomskim studijama, te su njegovi filmovi potpuno hajdegerovski. Oni na lirski, poetski način pokreću filozofska pitanja identiteta i slobode. U *Američkoj lepoti*, reditelja Sema Mendeza, takođe nailazimo na egzistencijalističke junake koji, poput Sartrovih ili Kamijevih likova, osećaju muku u svom okruženju, muče se sa njenim razumevanjem. Dolaze pitanja univerzalne zamenjivosti svega i svakoga, kada više nije važno da svako postoji kao autentična ličnost. Neki od njih gurnuti su na granice svog postojanja, u granična stanja, i pobunili su se protiv takvog poretka. Egzistencijalnu tematiku te vrste nalazimo u filmovima *Ja, Danijel Blejk* Kena Louča (Ken Loach), *Dva dana, jedna noć* Braće Darden (Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne), *Ozbiljnom čoveku* Braće Koen (Joel Daniel Coen, Ethan Jesse Coen). Osećaj da čoveka guši okolina koja je potrošačka, osećaj otuđenosti, bez mnogo kontrole, prikazan je u filmovima *Matriks* braće Vlahovski (Wachowski brothers) i *Večni sjaj besprekornog uma* Majkla Gondrija (Michael Gondry). Sve ove autore navodim samo kao primer uticaja ovog filozofskog pravca, smer u kom taj uticaj može da se kreće i značaj koji egzistencijalizam ima za njih. To svakako nisu autori čiji je rediteljski rukopis uticao na film *Pred nama*.

Kada govorimo o čoveku kao središtu stvari u egzistencijalizmu, valja odmah napomenuti da ovde nije reč o egoizmu, pojmu koji se odnosi na neku vrstu tvrdičluka duha, razvoja i upitanosti samo i jedino za svoju ličnost, stanju prevelike samovažnosti i uzdizanja sebe, već naprotiv. Reč je o, kako to Unamuno definiše, egotizmu, koji je u potpunoj suprotnosti sa egoizmom. Nikola Milošević u svom delu *Najlepši eseji Nikole Miloševića* egotizam opisuje kao „težnju da se čovek nametne svemu što je oko njega, da *personalizuje* sve što ga okružuje, bogateći druge ljude. Kao takav egotizam je onaj poriv na kome bi Unamuno želeo da zasnuje svoju etiku. Nametanje za koje se zalaže Unamuno predstavlja proces uzajamnog bogaćenja ljudskih ličnosti.“¹⁴ Da bismo uopšte postojali kao zdrava, samosvesna, srećna i uspešna individua, potrebno je da prvo razumemo i uspostavimo sebe, kako bismo bili u mogućnosti da pružimo podršku nekom drugom. Sartr nam to razumevanje

¹⁴ Milošević, Nikola, *Najlepši eseji Nikole Miloševića*, Prosveta, Beograd 2004, str. 17.

sebe pojašnjava ukazujući na značaj razumevanja svega što utiče na naše konstituisanje na sledeći način: „Individua nosi u sebi svoja društvena određenja: ona u sebi nosi odnose proizvodnje, porodicu svog detinjstva, istorijsku prošlost, savremene institucije, a zatim sve to ispoljava u postupcima i opredeljenjima koji nas nužno upućuju na sve što je u toj individui bilo sadržano.“¹⁵

Egotizam u egzistencijalizmu zapravo je dosta blizak hrišćanskom pogledu i Hristovom zavetu *Ljubi bližnjeg svog kao samog sebe*. Voleći i razumevajući sebe, čovek je sposoban da voli, razume i osnaži druge. I to zaista treba shvatiti kao ljubav. Ljubav prema drugima koja raste iz ljubavi prema sebi samom. „Čovek postoji na način dokučenosti kako sopstvenog, tako i postojanja svega ostalog što nije čovek. On i ne postoji na drugi način nego tako što razume sebe i svoj svet. Dokučenost kao prethodno raspoloženjima nošeno razumevanje jeste suštinsko određenje čovekovog načina postojanja. Čovek egzistira u svojoj egzistenciji tako što ujedno egzistira u otvorenosti bivstvovanja.“¹⁶

4.1. EGZISTENCIJALISTIČKI POJMOVI – SLOBODA

Sartre je voleo da kaže: *ja sam moji činovi*, ili pak: *čovek je ono što učini od sebe*. Sve u našim životima potiče iz naših izbora i nije stvar nikakve spoljne uslovljenosti. Ta pozicija koja definiše da ne postoji nikakva suština čoveka koja je nezavisna od njegovih dela bila mi je zanimljiva kao polazište u definisanju likova i njihovih reakcija. Jovanino priznanje jeste čin koji nju definiše, više od svega što ćerke o njoj misle. Njena odluka da ostavi muža – još više od toga. U filozofiji egzistencijalizma, antiesencijalizma, mi nalazimo jednu vrstu korektiva preterano materijalističkih pogleda na stvarnost, koje je postavljeno tako da mi sebe pokušavamo da doživljavamo kao objekat. Sartrov egzistencijalizam je u tom smislu za mene veoma važan i verujem da je uvek aktuelan, jer determiniše čoveka kao subjekat, stavlja ga u sam centar. To antropocentrično stanovište je, pre svega, humanističko, zato što afirmiše čoveka kao apsolutno slobodno biće koje nije determinisano. „Ljudska bića stvaraju svoju prirodu time što biraju sopstvene postupke. Razume se da na to utiče ljudska biologija ili aspekti kulture pojedinca i njegova lična prošlost, ali ni sve to uzeto zajedno ne daje kao

¹⁵ Sartre, Žan Pol, *Izabrana dela, Portreti*, Nolit, Beograd 1981, str. 328.

¹⁶ Grubor, Nebojša, *Egzistencija i distanca: Studije o Hajdegerovoj filozofiji*, Zavod za udžbenike, Beograd 2019.

rezultat kompletan nacrt konstrukcije ljudskog bića. Ljudi su uvek korak ispred sebe samih, jer sebe izmišljaju u hodu. Ovo načelo Sartra je uobličio u slogan od tri reči, koji je za njega predstavljao definiciju egzistencijalizma: *Egzistencija prethodi esenciji*. Ova formula zvuči efektno, mada je pomalo nerazumljiva. Ali, grubo rečeno, ona znači da čovek, pošto se nađe bačen u svet, stvara sopstvenu definiciju (ili prirodu ili suštinu), na način na koji nikada ne nalazimo kod drugih objekata ili životnih oblika.¹⁷ Ili, kako bi to Sartra sam definisao: „Ali ako egzistencija zaista prethodi esenciji, čovek je odgovoran za ono što jeste. Tako je prvi korak egzistencijalizma da svakog čoveka stavi u posed onoga što jeste i da na njega položi totalnu odgovornost za njegovu egzistenciju.“¹⁸

Kod Sartra, biće nije determinisano ni svojom prirodom niti božijom voljom. Ono je slobodno. Definiše se samim svojim životom. „Čovek je najpre projekat koji sebe subjektivno živi, umesto da bude mahovina.“¹⁹ Sartrov pogled na svet je praktično radikalni indeterminizam. To indeterminističko shvatanje slobode kod egzistencijalista je veoma važno. „Sloboda je jedna, ali se manifestuje na razne načine, prema prilikama. Svim filozofima i njenim braniocima može se postaviti prethodno pitanje: u kojoj ste privilegovanoj situaciji iskusili svoju slobodu? I zaista, jedno je iskustvo da ste slobodni na planu akcije, društvene ili političke delatnosti, umetničkog stvaralaštva, a drugi iskusiti da ste slobodni u činu razumevanja i otkrića.“²⁰

Kada je biće tako definisano kao slobodno, onda mi možemo reći da je egzistencijalizam u stanovištu aktivnog optimizma, jer čoveku daje nadu da uvek može da promeni vlastiti život. Aktivan optimizam je iz razloga što je jedini način da se život promeni, putem sopstvenih činova, sopstvenih dela, izbora. Sartru su pasivizam i defetizam strani, on kritikuje dobre namere koje se nisu ospoljile kroz dobra dela. Samo su dela ono što se računa. „Jer, uvek sam mislio da svako živi s nadom, to jest veruje da se nešto čega se poduhvatio, ili što se njega tiče, ili se tiče društvene grupe kojoj pripada, upravo ostvaruje, da će se stvoriti i da će to biti povoljno za njega kao i za ljude koji sačinjavaju njegovu zajednicu. Ja mislim da je nada deo čoveka, ljudska akcija je transcendentna, to jest, ona je uvek usmerena ka nekom budućem objektu, polazeći od sadašnjice u kojoj je koncipiramo i pokušavamo da ostvarimo. Ona je svoj cilj, svoje ostvarenje, postavlja u budućnost, pa i u

¹⁷ Bejkvel, Sara, *U egzistencijalističkom kafeu*, Službeni glasnik, Beograd 2018, str. 12.

¹⁸ Sartra, Žan Pol, *Filozofski spisi*, Izabrana dela, knjiga 8, Nolit, Beograd 1981, str. 263.

¹⁹ Sartra, Žan Pol, *Filozofski spisi*, Izabrana dela, knjiga 8, Nolit, Beograd 1981, str. 263.

²⁰ Sartra, Žan Pol, *Izabrana dela, Portreti*, Nolit, Beograd 1981, str. 3.

načinu delovanja ima nade, odnosno ona je u samoj činjenici da se jedan cilj postavlja kao nešto što se mora ostvariti.“²¹ Čovek može biti slobodan i u toj slobodi autentičan samo i jedino ako se tokom čitavog života svojski trudi da osvoji i zadrži svoju slobodu.

„Sloboda implicira ličnu odgovornost, *daje* odgovornost i odgovornost je moguća samo pod pretpostavkom da je čovek slobodan. Šta znači imati *ličnu* odgovornost? To u svakom slučaju podrazumeva da su subjekt i objekt odgovornosti ista osoba. *Ja* sam odgovoran *za sebe*, za ono što odlučim da uradim, u šta odlučim da verujem, i kakvu osobu od sebe načinim. Odgovornost za samog sebe obuhvata i čovekova osećanja. Jedni druge ne smatramo odgovornima samo za ono što činimo, već donekle i za ono što osećamo i verujemo, polazeći od ideje da ta osećanja i shvatanja mogu biti adekvatna ili neadekvatna u odnosu na svoje objekte, kao i da je u moći objekta da ih izmeni. U kontekstu ovakve svakodnevne metafizike, osećanja i shvatanja se ne doživljavaju samo kao nešto dato, već kao nešto što pojedinac može upotrebiti da bi poradio na sebi.“²²

Problem nastaje onda kada čovek izbegava odgovornost koja mu je data, sebi pripisuje odlike žrtve, bilo spoljnih socijalnih ili društvenih okolnosti, bilo međuljudskih odnosa, i na taj način on zapravo sam sebi kreira neku vrstu lažne egzistencije, koja prosto nije lična i nije autentična. „Ja sam *slobodna* – te sam stoga *odgovorna* za sve što činim, što je zbunjujuća činjenica koja izaziva *strepnju* koja je neodvojiva od same ljudske egzistencije. Sa druge strane, slobodna sam samo u okviru *situacija* koje mogu uključivati faktore moje lične biologije i psihologije, kao i fizičke, istorijske i društvene varijabile sveta u koji sam bačena. Uprkos ograničenjima, uvek želim više: strastveno se bavim svakojakim ličnim *projektima*. Dakle, ljudska egzistencija je *dvosmislena*: omeđana je granicama, ali je ipak transcendentna i uzbudljiva.“²³

Sartr čak doživljava da nikakva spoljna okolnost ne može ugroziti ili dovesti u pitanje našu slobodu, jer čak i da je npr. ratno stanje, ono samo po sebi nije opravdanje, jer uvek se postavlja pitanje *šta ja radim u odnosu na tu situaciju?* To je samo nekakav kontekst na osnovu kog ja odlučujem, to nije stvar koja mi oduzima slobodu, već je omogućava. Ona je samo fakticitet u okviru kog mi delujemo i donosimo autentične odluke. „Osvedočimo se u

²¹ Sartr, Žan Pol, *Izabrana dela, Portreti*, Nolit, Beograd 1981, str. 349.

²² Sven Laš, Fr. H., *Filozofija slobode*, Geopoetika, Beograd 2013, str. 90.

²³ Bejkvel, Sara, *U egzistencijalističkom kafeu*, Službeni glasnik, Beograd 2018, str. 35.

ljudski položaj. Mi smo uvek u situacijama. Situacije se menjaju, javljaju se prilike. Ako se one jednom propuste, više se neće vratiti. Ja mogu da delujem da se situacija izmeni. Ali ima situacija koje su u svojoj suštini nepromenljive, čak i kada njihova trenutna pojava dobije drugi vid i kad se njihova pobedonosna moć sakrije velovima: moram da umrem, moram da patim, moram da se borim, podređen sam slučaju, neizbežno se zaplićem u krivicu. Te osnovne situacije našeg postojanja nazivamo *graničnim situacijama*. To znači da su to situacije preko kojih ne možemo preći, koje ne možemo izmeniti.²⁴ Jaspers čak govori da je i sama sloboda paradoks, iz razloga što čovek uvek mora biti svestan granica svoje slobode, pa samim tim ona znači nekakvu usmerenost, što je onda samo po sebi paradoks.

U kontekstu našeg filma i kreiranja lika, za mene je bio ključan čin majke, čin u kome ona ostavlja muža. Ovim ujedno i kreće sve ono što je filmska priča u našem slučaju. To je bio motiv koji je početak svega. Njena odluka je po meni značila upravo bavljenje osnovnim egzistencijalnim pitanjem – pitanjem slobode. U tom njenom činu nalazila sam sve ove gore pobrojane filozofske termine i odgovor na pitanje: *šta ja radim u odnosu na tu situaciju*, ličnu odgovornost, *čoveka kao projekat koji sebe subjektivno živi*. Taj njen čin je postavljen i osmišljen tako da ne može imati veze sa etikom. Odluka koju Jovana donosi svakako nije moralna odluka i ona pojedincu ne donosi ništa, nema u svojoj srži nikakav merljiv motiv. Ona je značajna samim tim što definiše jedan karakter koji je sposoban da živi svoj život i u njemu donosi odluke slobodnog, autentičnog čoveka. Jovana ne ide ka bilo kakvom merljivom cilju, i s namerom je postavljeno da ne odlazi sa nekim drugim čovekom. Ona tim svojim činom, postupkom, ponovo uspostavlja sebe, kao slobodnog čoveka, nasuprot potrebama porodice, nasuprot njihovim očekivanjima. Ta *sloboda* koju osvaja je *sloboda* njenog izbora, da bude ili ne bude dalje sa svojim mužem. Jovana ima pravo da vodi svoj život na način na koji želi, ona ima svoj čin odluke koji je vodi ličnoj slobodi. Sve to je možda mimo smisla, svakako mimo očekivanja porodice ili društva koje bi moglo da bude patrijarhalno. Taj čin može proizvesti patnju, prezir ili osudu, ali kakve to zaista ima veze sa njom? Jasno je da je njena odluka ne čini preterano empatičnom filmskom junakinjom i da je na izvestan način odvaja od publike. Verujem da će je baš zbog njene odluke gledaoci pre osuđivati i stajati nasuprot njoj nego što će se poistovetiti s njom. I to je zanimljivo, opredeliti se za junaka za koga u startu s razlogom stoji upitanost da li će steći empatije gledalaca ili ne.

²⁴ Jaspers, Karl, *Filozofija egzistencije*, Prosveta, Beograd 1967, str. 135.

Možda je malo dalja parabola, ali trag ove postavke, apsurdnosti samog čina glavnog junaka koja proizlazi iz složenosti njegovog karaktera, nalazim kod egzistencijaliste Albera Kamijsa (Albert Camus), u njegovom delu *Stranac*. Njegov glavni junak Merso, bez nama jasnog, racionalnog razloga, usmrtio je nepoznatog Arapina, što Kami tematizuje na način da svojim pripovedanjem čitaocima otvara čitav niz pitanja o apsurdnosti egzistencije modernog čoveka. U tom delu je mučno osećanje otuđenosti njegovog junaka dovedeno do ekstrema. „Taj užareni mač palio mi je trepavice i kopao oči. Tada sve zaigra preda mnom. Zapahnu me težak i vreo dah mora. Učini mi se da se nebo širom otvorilo da pusti ognjenu kišu. Napeh se svim svojim bićem i ruka mi steže revolver.“²⁵ Njegov junak je odbojan i budi antipatiju, ali je Kami izabrao da baš takvog junaka postavi u centar svog interesovanja, pojedinca koji odstupa od uobičajenih načina ponašanja i delovanja, baveći se njegovom prirodom, karakterom koji je složen, Mersoovim postupkom koji će nam biti jasniji kako taj karakter budemo upoznawali. „U tom trenutku pomislih da mogu da pucam ili ne pucam.“²⁶ Svojom odlukom, svojim ponašanjem, ponajviše svojim karakterom, on je predstavljen kao *stranac* čitavom svetu. Njegova odluka ujedno je i kraj njegovog života, na jedan ili drugi način, kraj čoveka koji je svoj život proveo osećajući se u njemu kao *stranac*. U opisu značaja ovog važnog Kamijskog dela, Nobelov komitet pri dodeli nagrade hvalio je *iskrenost sa kojom osvetljava probleme savesti našeg vremena*. Verujem da je tome doprinelo, pre svega, osvetljivanje i sagledavanje ovako specifičnog i složenog karaktera koji je postavljen u centar Kamijskog romana.

U procesu pisanja i ova referenca je uticala na izbor odluke koju donosi moja junakinja Jovana. Odluka koja, spolja gledano, nosi dozu apsurdnosti usamljuje je i izdvaja od sveta, jer se tiče, gotovo isključivo, samo njene egzistencije, njenog odnosa spram pitanja ljubavi i slobode i onoga što nju definiše kao karakter, kao osobeno živo biće.

4.2. EGZISTENCIJALISTIČKI POJMOVI – PROCESUALNOST

„Sve prolazi. Takav pripev onih koji su pili na izvoru života s usnama na vrelu, onih koji su okusili plod sa stabla poznanja dobra i zla.“²⁷ Pojam egzistencije podrazumeva procesualnost. Konstantnu promenu. Čovek je kod egzistencijalista prvenstveno biće

²⁵ Kami, Albert, *Stranac*, Konstrast izdavaštvo, Beograd 2017, str. 113.

²⁶ Kami, Albert, *Stranac*, Konstrast izdavaštvo, Beograd 2017, str. 54.

²⁷ Unamuno, Migel de, *O tragičnom osećanju života*, Algoritam, Beograd 2017, str. 43.

nastanka. Obrazovanja. Biće koje se čitavog svog života formira. Za razliku od mnogih drugih bića koja se u prirodi veoma brzo formiraju i postaju to što jesu, kod čoveka je to evidentno sasvim drugačije. U tom smislu možemo reći da egzistirati ne znači postojati, već stalno izlaziti iz sebe, stalno se menjati. Sartr odbacuje nagonске determinisanosti kod čoveka, koje su važne za druga bića. „Egzistencijalista ne veruje u strast. On misli da je čovek odgovoran za svoju strast.“²⁸ Svako pozivanje na determinizam bilo koje vrste za njega je pokušaj samoobmanjivanja, samim tim bežanja od odgovornosti. Ali i to je za njega izbor. Čovek nema nikakvu suštinu koja se krije ispod površine ili koja je zadata. Setimo se, stanovište egzistencijalizma je antiesencijalizam – *egzistencija prethodi esenciji*. Svaki pojedinac definiše smisao svog života i s vremenom dolazi do nečega što može nazvati sopstvenom esencijom, on to sam stvara, kreira. Kada se rodimo mi sami sebe zatičemo u svetu, ali mi nismo osmišljeni. Sami sebe osmišljavamo. Kako smo u stalnoj promeni, tako sami sebe možemo i da iznenadimo.

Sartr u svom delu *Mučnina*, koje jeste vrsta metafizičkog dnevnika glavnog protagoniste Antoana Rokantena, tu promenu glavnog junaka opisuje na sledeći način: „Dakle, u toku ovih poslednjih sedmica dogodila se neka promena. Ali gde? To je neka neodređena promena koja ne počiva ni na čemu. Da li sam se to ja promenio? Ako nisam ja, onda su se promenili: ova soba, ovaj grad, ova priroda; treba izabrati. Mislim da sam se promenio ja: to je najjednostavnije rešenje. I najneprijatnije. Ali konačno, moram priznati da sam podložan tim naglim promenama.“²⁹ Egzistencija jeste i iznenađujuće bivstvovanje, baš zato što je u neprekidnoj promeni. Sve se menja. Ništa nije konstantno, savršeno ni konačno.

Naša junakinja Jovana se menjala. Menjao se i njen muž. Da li su se menjali u isto vreme i na isti način? Da li su bili svesni tuđih promena? Da li su jedno drugo iznenadili tim promenama? Verujem da Jovanina „promena“ jeste iznenadila njenog muža. Da li je on imao potrebu da se Jovana ne menja, da li je mislio da je to tako, da se ljudi ne menjaju, ili da se makar velika promena kod nje neće desiti, da će on to primetiti, imati vremena da reaguje, da se prilagodi? Poput junakinje Sartrovog romana *Mučnina Ani*, koja nakon nekoliko godina neviđanja Rokantena izgovara: „Što si glup! Prirodno, ne osećam potrebu da te vidim, ako to hoćeš da kažem. Znaš, na tebi nema ničeg posebno zabavnog za gledanje. Potrebno mi je da postojiš i da se ne menjaš. Ti si kao onaj metar od platine koji čuvaju negde u Parizu ili u

²⁸ Sartr, Žan Pol, *Filozofski spisi*, Izabrana dela, knjiga 8, Nolit, Beograd 1981, str. 268.

²⁹ Sartr, Žan Pol, *Mučnina*, Biblioteka Novosti, Beograd 2004, str. 14.

okolini, mislim da niko nikad nije pozeleo da ga vidi.“³⁰ Naravno, bilo bi lakše da se ne menjamo, da ljudi i njihovi međusobni odnosi ostaju konstantni. Nekad promene vidimo kod sebe, ali ne i kod drugih. Ani nastavlja da iznosi svoja pojašnjenja sopstvenih promena: „Da, zadovoljna sam što si ti ostao isti. Da su te premestili, prebojili, zabili pored nekog drugog puta, ne bih imala ništa čvrsto da se prema njemu ravnam. Ti si mi neophodan: ja se menjam; što se tebe tiče, izvesno je, ti ostaješ postojan, te ja svoje promene merim prema tebi.“³¹

Kroz Sartrova dela mi možda na najjednostavniji i najlepši način vidimo čitavu dramatiku ljudske egzistencije. Njegova književna dela odlično izražavaju tu dramatičnost koju je teško izraziti filozofskim pojmovima. Ona pokazuju dinamični način bivstvovanja, procesualnost bića koje je u stalnom nastajanju, stalnom menjanju. Biće po egzistencijalizmu nije identično samo sebi. U procesu je i u raskoraku samo sa sobom. Rokanten, glavni junak *Mučnine*, uspeva da sagleda taj proces promene: „Čuj dobro – kažem joj – već jedan trenutak mislim na nešto što mi se mnogo više sviđa od uloge međaša koju si mi velikodušno namenila: to je da smo se promenili zajedno i na isti način. Milije mi je to, znaš, nego da vidim kako se sve više udaljavaš i da budem osuđen da večno obeležavam tvoju polaznu tačku. Sve što si mi ispričala, došao sam da ja tebi ispričam – istina, drugim rečima.“³²

Egzistencijalizam je afirmacija promene. U filmu *Pred nama* taj proces promene vidljiv je na različitim mestima, a Dunja ga najdirektnije potencira kada nam govori o svojim dnevničkim zapisima: „Čitala sam svoj dnevnik pre neki dan, ne znam šta mi bi... I videla sam da sam o istoj stvari imala potpuno, potpuno različite utiske pre samo petnaest godina i sada... svest se menja, sve se menja.“ Jasna, koja je u tom trenutku nešto isključivijeg stava, vrši dodatni pritisak na Dunjinu tezu promene: „Vidiš, a ja verujem da ti i dan-danas, evo baš sada, voliš Nikolu isto kao i nekad.“ Dunja potvrđuje svoj stav odgovarajući da je taj Jasnin doživljaj smešan.

Ono što je problem u odnosu Jovane i njenog muža upravo odgovara tom filozofskom pojmu koji nazivamo procesualnost. U protoku vremena, njihove ličnosti se nisu razvijale paralelno i sinhrono, već disproporcionalno. Ljubav je postojala na samom startu i kod Jovane i kod njenog muža, ali je upravo procesualnost i razvoj ličnosti i kod jednog i kod drugog bio takav da je to kod Jovane stvorilo osećaj usamljenosti. Pretpostavimo da je Otac, odnosno

³⁰ Sartr, Žan Pol, *Mučnina*, Biblioteka Novosti, Beograd 2004, str. 222.

³¹ Sartr, Žan Pol, *Mučnina*, Biblioteka Novosti, Beograd 2004, str. 231.

³² Sartr, Žan Pol, *Mučnina*, Biblioteka Novosti, Beograd 2004, str. 242.

Jovanin muž kao individua rastao i razvijao se, dok je Jovana ostala zarobljena u porodičnim odnosima, u ulogama majke i žene, nekoga ko stagnira. Taj odnos postaje disproporcionalan i samim tim neprihvatljiv, odnosno težak da se podnese. Budući da su i jedno i drugo postavljeni kao zrele i formirane individue koje nemaju nikakav socijalni ili materijalni pritisak ostajanja u zajednici, oni odnosno ona donosi odluku o razlazu. Tako postavljene individue nemaju potrebu da se stavljaju u poziciju žrtve, niti da trpe ono što ne mogu podneti, već su aktivne spram svog života, i bez obzira na težinu odluke i posledice koja ona sobom nosi, oni donose ispravne, zrele i zdrave odluke, prihvatajući procesualnost kao sastavni deo života. Kada govorimo o ovom mogućem čitanju odnosa izmišljenih karaktera treba napomenuti da su sva ta potencijalna tumačenja i psihologizacije izašli u toku istraživačkog procesa i vremena provedenog u razgovorima sa psihijatrom.

Ista odluka je mogla doći i u drugačijem sledu događaja. Mogli smo pretpostaviti i izmaštati tok događaja u kojem je muž karakter koji stagnira, što ne bi promenilo Jovaninu poziciju, osećanja i odluku. Šta god mi zamišljali i konstruisali, čak i kod takvih, izmišljenih karaktera, može ostati nešto nedovoljno jasno, neobjašnjeno ili samo naslućeno sa piščeve strane. Iako naše potrebe, bilo da smo gledaoci ili oni koji stvaraju određeni karakter, uvek idu u pravcu da se stvari osvetle i definišu, postanu u potpunosti jasne, ostaje upitno da li je to zaista moguće. Trenutak u filmu kada Jovana izgovara „Nikada ga nisam volela“ jeste trenutak kada naša junakinja i sama ima potrebu, ili je prisiljena (od okoline ali i od sebe same) da nešto objasni i utvrdi kao istinu, da nađe razloge određenog sleda događaja. No, da li je ta rečenica istina? Istina koja definiše celokupan odnos supružnika? Ili je to istina koja definiše osećanje jednog bića u datom trenutku? Jer mi Jovanu, kao i druge likove, susrećemo u jednom trenutku života i prepoznajemo njena pitanja ili se identifikujemo sa njima.

„Neke veze se počinju razvijati u pravcu ljubavi, postoje obostrane emocije, razmena istih, onda se vremenom to ugasi bez upozorenja, bez nekog događaja, konkretnog problema koji bi mogao biti tačka koja objašnjava da je tome kraj koji definiše novo stanje. Mi smo ljudi jednostavno takvi, imamo jaku potrebu da stvari logički povežemo, da imamo objašnjenje, odgovor, inače praktično ne možemo da prihvatimo. Kao da svako 'zašto' mora imati svoje 'zato', pa kada ga nema, nema ni prihvatanja promene. Tako oni ne razumeju da

ljubav može da umre iz mnogo razloga, nekad i nedokučivih, a nekad je taj osećaj samo pogrešno protumačen kao ljubav, već tad.“³³

Lišen Saharinog društva
Gledao sam po sobi
I spazio njenu torbicu
Kraj noge od stolice
Sve živo sam pregledao
U njenom malom notesu
Pisanom krejonom za obrve
Našao sam pravu pesmu
Koji ćete upravo pročitati – razmazana pisanija
Ali reč po reč:
„*Uspravi se, mali ratniče*“, završava se
„*nije baš da si*
Protraćio život
Što si me voleo.“³⁴

Prilikom pisanja, o ovom životnom trenutku sam često razmišljala kao o najnižoj tački unutrašnjeg ambisa u koji se Jovana uputila. Jovana je pre donošenja odluke iskusila period kada se sigurno mučila pokušavajući da razume sopstvena osećanja, da sebi odgovori na pitanja o prirodi njene ljubavi prema mužu. Ili na pitanje da li je uopšte bilo ljubavi. Pokušaji da rasvetli prošlost su je svakako samo oslabili. Osećanje promene je ispostavljalalo zahteve pred nju, a pitanja koja su se pojavljivala možda su prevelika. Ali ona donosi odluku. Iako je vidimo u trenutku koji dolazi nakon njene odluke i posledica koje je ta odluka proizvela, mi i dalje saznajemo upravo o tim posledicama. Otkrivajući ih kroz porodični razgovor, shvatamo da je i posle odluke Jovana usamljena, nesigurna, izmučena preispitivanjem, grižom savesti usled odgovornosti koju ona sigurno oseća i koju je praktikovala tokom čitavog života. Dakle, konstantna promena okolnosti i bića dovela je Jovanu u stanje u kojem je odluka koju je donela potvrda njene slobode ali i pokretač daljih promena, kako u njenoj okolini, tako i kod nje same. Posledica odluke je nešto što i ona otkriva, sa čim se suočava i pokušava da

³³ Milić, dr Milan, *Ostrva svesti*, Racio, Beograd 2017, str. 55.

³⁴ Koen, Leonard, *Plamen: poezija, pesme i izbor iz beležnica*, Geopoetika izdavaštvo, Beograd 2021, str. 39.

razume. U trenutku ispovesti u filmskoj sceni, možda je Jovana najkrhkija, najusamljenija, ali i slobodna i mirna. Njeno priznanje nije ni predaja, ni poraz niti trijumf. Mislim da je to trenutak kada se ona miri sa sobom, svojom odlukom i kao da je pred njom zaista jedan novi početak.

Gradeći karakter Jovane, razmišljala sam i o poziciji žene u savremenom društvu. O tome koliko su nekada društvene uloge bile strogo definisane i unapred određene i šta je to za ženu značilo. To je, naravno, ozbiljna i složena tema, koju ne bih želela dalje da razrađujem u socijalnom kontekstu, ali u kontekstu kreiranja našeg lika, možemo razmišljati o poziciji žene koja ima za zadatak da sebe stalno domišlja, osmišljava i kreira, samim tim što ima mogućnost izbora i što ipak živi u društvu u kom je dozvoljeno menjati svoju zadatak društvenu ulogu. „Za razliku od životinja, čovekov instinkt mu ne govori šta mora da radi. I za razliku od ljudi prošlih vremena, tradicija mu ne govori šta bi trebalo da radi. On najčešće čak i ne zna šta duboko u sebi želi da radi.“³⁵

Ranije su tradicionalistička društva u neku ruku ograničavala ljudima izbor i postavljala im jasne smernice u okviru kojih treba da se kreću njihovi životni putevi. Drugačije mogućnosti od onih koje su bile namenjene nisu bile ni poznate. Uglavnom je društvo davalo unapred determinisane obrasce ponašanja, sa vrlo malo lične autonomije, ali je tada, u neku ruku, bilo jednostavnije pronaći smisao svog života, jer je bilo manje otvorenih pitanja, manje zapitanosti, i nije postojala mogućnost izbora, pošto je sve bilo unapred određeno. Danas je neophodno da svaki pojedinac pronađe i osmisli svoj životni put. „Upravo zbog toga što je nejasno šta bi trebalo da postane, pozni moderni čovek je obuzet – možemo reći i opsednut – samoostvarivanjem. Sve veća eksplicitna težnja ka samoostvarivanju takođe svedoči o individui koja najčešće ne uspeva u potrazi za samim sobom.“³⁶ „Kako se u ženskim uslovima može ostvariti ljudsko biće? Kakvi su mu putevi otvoreni? Koji od njih stižu do ćorsokaka? Kako pronaći nezavisnost u krilu zavisnosti? Koje okolnosti ograničavaju slobodu žene i može li ih ona prevazići? Koja su fundamentalna pitanja koja želimo da rasvetlimo? Znači, interesujući se za mogućnosti individue, mi ih ne definišemo terminom sreća, već terminom sloboda.“³⁷

³⁵ Frankl, Viktor E., *The will to Meaning, Foundations and Applications of Logotherapy*, New York, New Americal Library 1988, str. 8.

³⁶ Svensen Laš, Fr. H., *Filozofija slobode*, Geopoetika, Beograd 2013, str. 265.

³⁷ Bovoar, Simon de, *Drugi pol I, Činjenice i mitovi*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd 1982, str. 26.

4.3. EGZISTENCIJALISTIČKI POJMOVI – ODLUKA

Nevolja jeste što čovek u neku ruku teži konačnom. „Sartre ne poriče da potreba za stalnim donošenjem odluka izaziva konstantnu anksioznost. On tu anksioznost pojačava time što ističe *zaista jeste važno* to što činite.“³⁸ Širina izbora dodatno je opterećujuća za čoveka, donošenje odluka je teško i čini da se ljudi osećaju nelagodno. Sara Bejkvel takvo Sartrovo gledište pojašnjava sledećim rečima: „Da bih ostvarila svoju slobodu moram uroniti u ono što Hajdeger i Kjerkegor nazivaju teskobom – *Angst*, ili, na francuskom, *angoisse*. To nije strah ni od čega određenog, već sveprožimajuća nelagoda u pogledu samog sebe i sopstvenog postojanja.“³⁹ To osećamo u svakodnevnom životu i to osećaju junakinje našeg filma.

Egzistencija sama po sebi nije puko bivstvovanje. Mi na taj način ne možemo govoriti o postojanju kod bilo kojih drugih bića, jer je za egzistenciju potrebno da čovek zauzme stav o sopstvenom životu, da ima sposobnost samorefleksije, da donosi sopstvene odluke. To je, u isto vreme, i afirmativno, pozitivno osećanje, ali i zastrašujuće. I Sartre i Kjerkegor smatrali su da se čovek stalno nalazi pred nekom vrstom provalije, jer on odlučuje, on je slobodan i usled svega toga on stalno strepi. Jaspers, s druge strane, smatra da čovek ne može živeti bez patnje i straha, jer ne može prevazići paradokse sopstvene egzistencije. Njegova filozofija je filozofija pantragizma. Egzistencija počinje kada preuzmemo odgovornost za sopstvene stavove i odluke. Izgovora baš i nema, jer odgovornost proizlazi iz slobode. Zato ona i nije karakteristična za druga bića. I Kjerkegor naglašava da je izbor važan za nastanak ličnosti. „Ako tu odgovornost izbegavate zavaravajući se da ste žrtva okolnosti ili nećijih loših saveta, onda ne ispunjavate zahteve ljudskog života i birate lažnu egzistenciju, koja je odsečena od vaše lične *autentičnosti*.“⁴⁰ Egzistencijalizam nudi ljudima mogućnost da izmene svoje živote, da aktivno učestvuju u njemu, da budu autentični. Sa tom slobodom kojoj težimo, treba se i nositi.

„Drukčije rečeno, čovjek je biće koje svoj bitak transformiše u *smisao*, biće kroz koje *smisao* dolazi u svijet.“⁴¹ U egzistencijalizmu nije važno šta se dogodilo, već je važan sam način na koji taj događaj, te činjenice utiču na nas. Ne deluju na nas same činjenice, već način na koji ih mi doživljavamo. Egzistencija kreira *smisao* bivstvovanja, ne kreira i samo bivstvovanje. I tu se razlikuju stanovišta u egzistencijalizmu, od hrišćanskih, gde se nalaze

³⁸ Bejkvel, Sara, *U egzistencijalističkom kafeu*, Službeni glasnik, Beograd 2018, str. 16.

³⁹ Bejkvel, Sara, *U egzistencijalističkom kafeu*, Službeni glasnik, Beograd 2018, str. 131.

⁴⁰ Bejkvel, Sara, *U egzistencijalističkom kafeu*, Službeni glasnik, Beograd 2018, str. 16.

⁴¹ Sartre, Žan Pol, *Izabrana dela, Portreti*, Nolit, Beograd 1981, str. 240.

Karl Jaspers i Seren Kjerkegor, do ateističkih, gde su Sartr i Hajdeger. Po tom teološkom viđenju, čovek jeste slobodan, ali je u velikoj meri determinisan time što je kreiran po liku božijem, što podrazumeva nekakvu garanciju smisla, nekakvu definisanost. Kod ateista, ta prethodna definisanost ne postoji, već čovek definiše sam sebe isključivo skupom svojih odluka i ništa više ili manje od toga.

„U XVIII veku, u filozofskom ateizmu ukinut je pojam boga, ali ne i ideje da esencija prethodi egzistenciji. Tu ideju nalazimo gotovo svuda: nalazimo je kod Diderota, Voltera, pa čak i Kanta. Čovek je posrednik ljudske prirode; ta ljudska priroda koja je primer univerzalnog pojma 'čovek'; kod Kanta iz ove univerzalnosti sledi da su šumski čovek, prirodni čovek, kao i građanin podložni istoj definiciji i da poseduju ista temeljna svojstva. Tako i ovde ljudska esencija prethodi svoj istorijskoj egzistenciji koju susrećemo u prirodi.“⁴²

Hajdeger o autentičnosti i donošenju sopstvenih odluka govori na sledeći način: „Da bih mogao da se oduprem *das Manu*, moram postati odgovoran na poziv svoga *glasa svesti*. Taj poziv ne dolazi od Boga, kao što pretpostavlja tradicionalna hrišćanska definicija glasa svesti. On dolazi iz jednog istinski egzistencijalističkog izvora: iz mog autentičnog sopstva. Avaj, to je glas koji ne prepoznajem i mogu da ga ne čujem, jer to nije glas mog uobičajenog 'oni-sopstva'. To je strana ili čudnovata verzija mog uobičajenog glasa. Ja poznajem svoje 'oni-sopstvo', ali nije mi poznat moj neotuđeni glas – dakle, u čudnom preokretu, moj stvarni glas je upravo onaj koji mi zvuči najmanje poznato.“⁴³

Jaspers, s druge strane, govori o graničnim situacijama, o važnoj temi egzistencijalizma, temi samopreispitivanja, koju nam Unamuno pojašnjava: „Na primer, možda ćete se suočiti s izborom koji znači život ili smrt, ili će vas nešto iznenada podsetiti na to da ste smrtni, ili će vas neki događaj navesti da shvatite da morate prihvatiti teret odgovornosti za ono što činite. Iskustvo koje donose takve situacije, smatra Jaspers, skoro je istoznačno kao i samo postojanje u kjerkegorijanskom smislu. Mada ih je teško podneti, te su zagonetke u našoj egzistenciji, te stoga otvaraju vrata filozofiranju. Ne možemo ih rešiti apstraktnim razmišljanjem; moramo ih proživeti i na kraju čitavim svojim bićem odlučiti da biramo. To su *egzistencijalne* situacije.“⁴⁴ Dok Jaspers govori o egzistencijalnim situacijama, osećajem izmeštenosti iz uobičajenih obrazaca, Unamuno govori o granicama: „Bol je put

⁴² Sartr, Žan Pol, *Filozofski spisi*, Izabrana dela, knjiga 8, Nolit, Beograd 1981, str. 262.

⁴³ Bejkvel, Sara, *U egzistencijalističkom kafeu*, Službeni glasnik, Beograd 2018, str. 55.

⁴⁴ Bejkvel, Sara, *U egzistencijalističkom kafeu*, Službeni glasnik, Beograd 2018, str. 72.

saznanja, i pomoću tog bola živa bića dolaze do saznanja o sebi. Jer, biti svestan sebe, biti ličan, znači poznavati sebe i osećati se drugačijim od ostalih, i do tog razlikovanja se dolazi samo potresom, većim ili manjim bolom, predstavom o ličnom dometu. Svest o sebi nije ništa drugo do svest o ličnoj granici. Ja sam svestan sebe pošto osećam da nisam neko drugi; znati i osećati do koje granice sam ja, znači osećati gde prestajem biti, i posle čega više nisam ja.⁴⁵ I jedan i drugi zapravo govore o izlazu iz kolotečine, osećaju bola, smrti, patnje, kada uspevamo da spoznamo sebe u izvornom smislu, jer je celo naše biće ovim uzdrmano. Tada mi egzistiramo.

Naša glavna junakinja, Jovana, očigledno se dugo oglašivala na ovaj Hajdegerov poziv svoga *glasa svesti*, poziv njenog autentičnog sopstva. Verovatno je neko duže vreme osećala nelagodu i nezadovoljstvo zbog izbora u sopstvenom životu, ali je rešila da to osećanje potisne, zaboravi i da se njime ne bavi. Živela je jedan paradoks, nekakvo odlaganje egzistencije za kasnije. Ona nije živela *sada*, već je gradila *projekat* koji proizlazi iz brige da se sredi život, verovatno porodični život, život njene dece. Zanimljivo zapaža Unamuno: „Ovih dana čitao sam Prusta, prototip pisca i usamljenika i, kakva je samo tragedija njegova samoća! Ono što ga muči, što mu omogućuje da istražuje ponore ljudske tragedije, jeste njegov osećaj smrti, ali smrti u svakom trenutku, oseća kako umire iz trenutka u trenutak, kako secira leš svoje duše, i to kako samo brižljivo! U potrazi za izgubljenim vremenom! Vreme se uvek gubi. Ono što se zove dobijanje vremena, i to je gubljenje. Vreme: eto tragedije.“⁴⁶

Jovana je svoj porodični život provela misleći na sutrašnjicu i na sutrašnjicu sutrašnjice, skicirala je plan celog svog života i žrtvovala svaki detalj poretka celine, poretka porodice. To je ono što je Kjerkegor simbolisao primerom cenjenog čoveka, oca porodice, a mi smo ga u slučaju našeg scenarija transponovali na Jovanu. „U svakom slučaju, naša egzistencija je očajnički pokušaj da se biće dovrši. Užas naše sudbine toliki je, da mi, najčešće, napuštamo borbu, pokušavamo da pobegnemo u *projekat*, to jest u bezbroj malih radnji koje imaju ograničen smisao i koje maskiraju protivrečnost ciljevima koje projiciraju preda se. No uzalud, čovek nikako ne može izbeći nedovoljnosti, niti se pak odreći ambicije. Njegova volja da pobjegne jeste strah koji oseća što je čovek, posledica toga je samo hipokrizija – činjenica da je čovek ono što jeste ne usuđujući se da to bude. Svaki sklad je

⁴⁵ Unamuno, Migel de, *O tragičnom osećanju života*, Algoritam, Beograd 2017, str. 140.

⁴⁶ Unamuno, Migel de, *Kako se pravi roman?*, Rad, Beograd 2006, str. 60.

nemoguć, i čovek neizbežno mora da hoće da bude sve, da ostane *ipse*. *Projekat* je još jedan egzistencijalistički termin. To je prihvaćen prevod jednog Hajdegerovog termina.“⁴⁷

Naravno, u nekom trenutku je Jovanin životni *projekat* morao da se ispostavi uzaludnim. Jovana je morala doći do svog autentičnog bića tek onda kada je stigla do ponora, do nepomirljivog sukoba razuma i sopstvenog životnog osećanja. Kada je kod nje došlo do granične situacije, do te važne teme egzistencijalizma, teme samopreispitivanja, ona se vratila svom izvornom smislu, svom autentičnom ja i donela svoju odluku, napravila sasvim novi i za njene ćerke potpuno neočekivani izbor. U filmu je to prikazano kroz prelomni dramaturški trenutak priznavanja ćerkama da je ona ostavila njihovog oca. „Vrhovna etička dužnost nije zatvaranje u sebe, već izlaženje iz sebe, izlaženje u svet, borba protiv svega onog što ometa napredovanje duhovnosti.“⁴⁸

Kako bi tu njenu unutarnju teskobu prikazali, i dodatno je potencirali, namerno smo pravili neku vrstu gradacije, pustili smo da ćerke uđu u direktniji sukob između sebe, ostavili smo sve tri akterke u automobilu, u dosta skućenom interijeru, što sve zajedno stavlja glavnu junakinju u neugodnu poziciju i vodi nas u trenutak koji za nju predstavlja zaista graničnu situaciju u odnosu na životni projekat koji je vodila i živela do sada. Kao što kod Sartra odluke nisu neopozive i mogu da se menjaju, tako Jovana, kada se našla u *graničnoj situaciji*, menja svoju životnu odluku i poziciju, menja svoj životni kurs. Sartr svoje biće definiše „fundamentalnim projektom“, koji predstavlja ništa drugo do skup odluka koje čovek tokom svog života donosi.

Možda upravo ta odluka čini Jovanu snažnijom i hrabrijom pred pitanjem starosti, koje neminovno jeste njena tema. Jer i taj motiv je deo njenog „unutrašnjeg života“, nemira, koji je mogao imati ulogu akceleratora kada je tražila odgovore na pitanje u vezi sa svojim odnosom sa mužem. Da li se i sa starenjem može pomiriti? I da li Jovani upravo ova odluka može pomoći u njenom odnosu spram tog pitanja? Hoće li je njeno ponovno oživljeno osećanje slobode ojačati i spram same smrti?

„Prvi put posle dugo vremena pomislih na majku. Učini mi se da razumem zašto je pred kraj života našla 'verenika', zašto se pretvarala da počinje sve iznova. Tamo, tamo

⁴⁷ Sartr, Žan Pol, *Izabrana dela, Portreti*, Nolit, Beograd 1981, str. 36.

⁴⁸ Milošević, Nikola, *Najlepši eseji Nikole Miloševića*, Prosveta, Beograd 2004, str. 19.

takođe, oko onog staračkog doma gde se gase životi, veće je bilo kao neko setno zatišje. Nadomak smrti, biće da se mama osećala oslobođena i spremna da ponovo sve proživi. Niko, niko nije imao prava da za njom plače.“⁴⁹

Možda nas procesualnost neprekidno i dovodi u vezu sa smrću. Prolaznost svega spram koje stoji naša sloboda i mogućnost pobune, koju predstavljaju naše odluke i dela.

„Kažu: čovek je umno biće. Ne znam zašto ne rekoše da je osetljiva i osećajna životinja. Osećanje, možda pre no razum, odvaja ga od ostalih životinja. Češće videh mačku kako mudro postupa nego kako se smeje ili plače. Možda se ona u sebi smeje ili plače, možda čak u sebi rešava jednačine drugog stepena. Dakle, ono što najviše treba da nas zanima u filozofa – to je čovek.“⁵⁰ Egzistencijalna filozofija Kjerkegora ili Hajdegera podrazumeva da se razmišljanje o ključnim filozofskim temama zasniva na ličnom doživljaju, egzistencijalnom iskustvu. Tu nije reč o stavljanju akcenta na ono što je neponovljivo, kao kod Sartra i u egzistencijalizmu, već je akcenat na tome da se preko emotivnih iskustava poput straha i strepnje kod Kjerkegora i brige kod Hajdegera dođe bilo do nekih filozofskih odgovora o smislu bivstvovanja ili do ličnih odluka.

„Jer ono što mi se spolja događa, ne čini me velikim, nego ono što ja činim, i stoga sigurno nema nikoga ko bi smatrao da je neki čovek postao veliki zato što mu se osmehivao neki veliki dobitak na lutriji.“⁵¹ Sartrovskim jezikom rečeno, *priroda ne voli da se skriva*, i Jovanina priroda nije mogla ostati skrivena večno. Ona je došla do kriznog trenutka i tu su se pokazali i njena autentičnost i njena priroda. „Spas ličnosti, njenu besmrtnost, Unamuno stavlja iznad istine, iznad dobra i iznad lepote.“⁵²

Ali osvrnimo se na kraju ovog poglavlja na još jednu odluku. Odluku karaktera koji je ostao izvan filmskog zbivanja, odluku Jovaninog muža da nakon što je ostavljen ostvari novu ljubavnu vezu. Posle selidbe na imanje van grada i perioda „prihvatanja i pomirenja“, to je čovek koji ima snage, volje i osećanja koja može da podeli sa drugim ljudskim bićem. Neko ko je sposoban da ostvari bliskost. Možemo li posmatrati njegovu odluku kao produktivan i konstruktivan čin? I možemo li, gledajući iz Jovaninog ugla, njegovu odluku doživeti gotovo kao čin milosrđa? Jer i taj čin njenog muža Jovani olakšava i umanjuje potencijalnu grižu

⁴⁹ Kami, Albert, *Stranac*, Kontrast izdavaštvo, Beograd 2017, str. 113.

⁵⁰ Unamuno, Migel de, *O tragičnom osećanju života*, Algoritam, Beograd 2017, str. 7.

⁵¹ Kjerkegor, Seren, *Strah i drhtanje*, Plato, Beograd 2002, str. 225.

⁵² Milošević, Nikola, *Najlepši eseji Nikole Miloševića*, Prosveta, Beograd 2004, str. 13.

savesti. Jovani, u neku ruku, može biti i lakše kada shvati činjenicu da je njen muž „zbrinut“ i da neko o njemu „vodi računa“. Muževljeva odluka i Jovani može dati mira, jer je pred svim akterima jedan novi početak. Novi period života.

Nemoj se zaljubiti u mene
Nijedna ljubav nije pomakla planine
A noć će uvek vonjati na kafanu
Ubojice neće položiti oružje
Proljeće će izbiti iz neba i zemlje
Rijeka će ostati rijeka
Nekoj drugoj mladosti
Mostovi će imati drugačija imena
Živjet ćemo i voljeti se surovo
I ništa neće promjeniti
Način na koji smo usamljeni.⁵³

4.4. EGZISTENCIJALISTIČKI POJMOVI – USAMLJENOST

Opasno je kada se čovek nađe sam, okružen tišinom tuđeg neprisustva, više strahova i čudnih razgovora sa samim sobom.

Meša Selimović

Pojam usamljenosti je centralna tema filozofije Karla Jaspersa. Ukoliko je čovek u situaciji da ostane sam sa sobom, onda je on otvoren i nalazi se u akciji. Biti „ja“ jeste biti usamljen. Kada smo sami sa sobom, odvija se život u nama, i u graničnim situacijama donosimo presudne odluke. Čovek postoji, to jest egzistira kao odnos prema svetu. Taj odnos nikada nije odnos koji je na odstojanju, kao što se naše razumevanje bivstva odnosi na nas same i na mnoge stvari i područja stvari koja mi nismo, ali koja utiču na nas, jer mi jesmo odnos sa drugima. Po Jaspersovom viđenju, čovek je biće koje se stvara. Kako kaže Sartre, *Pakao, to su drugi*. On to govori jer ima u vidu odnose sa drugim ličnostima, koje takođe imaju svoje slobode, kao mi naše, ali čije slobode mogu naše da ugroze. Ti *drugi* nas posmatraju sa stanovišta objekta, ne subjekta, i to je problem uzajamnih odnosa po shvatanju

⁵³ Tomaš, Marko, *Crni molitvenik*, Lom, Beograd 2015, str. 13.

egzistencijalista, jer pogled drugih čini da prestanem da budem gospodar sopstvene situacije, sopstvenog života. Tu postaje jasno da čovek nije apsolutno slobodan i da je granica moja slobode početak slobode druge osobe. A život je kreiran ne da bude monodrama, već da bude suživot. Čitajući knjigu *Filozofija umetnosti* Svensena Laša, pronašla sam citat Georga Zimela (Georg Simmel, 1858–1918), nemačkog filozofa i jednog od prvih sociologa, koji kaže da „usamljenost ne ukazuje na odsustvo zajedništva, već na neostvaren ’ideal zajedništva’“⁵⁴. To dosta dobro opisuje osećanje usamljenosti kod naše glavne junakinje. Neostvareni ideal zajedništva.

Ali kako do toga dolazi? Šta znači provesti veliki segment života sa jednom osobom, a potom shvatiti da ta osoba zapravo nije odgovarajuća, da se sa njom ne ostvaruje „ideal zajedništva“? Odnos naše glavne junakinje sa mužem za nju je nezadovoljavajući. Nije reč o njegovom nedostajanju, zato što je on otišao na neko vreme, ili povremeno nije tu, jer on je i dok je bio tu sa njene strane doživljavao kao stranac, kao neko s kim ona nema osećanje punoće odnosa, makar ne u poslednjem periodu njihovog zajedničkog života. Da li je „ideal zajedništva“ samo ideja, i baš to što sama reč kaže – ideal, nešto neostvarivo? Kako povući granicu između potrebne doze kompromisa u zajedništvu i osećanja usamljenosti u njemu? Da li je reč o lošem izboru partnera, s kojim to osećanje „ideala zajedništva“ nije ni moguće ostvariti? Da li je reč o Jovaninom svesnom pristanku da bude u bračnom odnosu s nekim koga ne voli zarad porodice, okruženja? Da li je to samo pitanje koliko neko (tereta) može da podnese, neka vrsta trpnog stanja, mučenja samog sebe?

„Da li je nečiji život nekom srećan ili makar podnošljiv zavisi pre svega od toga kako taj neko svoj život doživljava, a ne od toga koliko se njegov način življenja slaže ili ne slaže sa nekom normom od koje mi u našem prosuđivanju pojma sreće polazimo. A ljudi se u sposobnosti za podnošenje životnih nevolja veoma razlikuju, kao što se razlikuju i u svakom drugom pogledu.“⁵⁵

Da li ova junakinja ima toliko izraženu potrebu za vezivanjem za druge da ta potreba zapravo nikada i ne može biti zadovoljena? Jovana svakako jeste neka vrsta društvenog perfekcionista, koji sebi, a i drugima, postavlja visoke standarde u odnosima. Ne bih rekla da je ovo njeno osećanje usamljenosti disfunkcionalno, izopačeno. Takvo, disfunkcionalno

⁵⁴ Svensen Laš, Fr. H., *Filozofija slobode*, Geopoetika, Beograd 2013, str. 13.

⁵⁵ Milošević, Nikola, *Najlepši eseji Nikole Miloševića*, Prosveta, Beograd 2004, str. 146.

osećanje usamljenosti povezano je sa nekim drugim, dodatnim elementima, koje opisuje Svensen, poput „nemanja dovoljno poverenja, suviše obuzetosti sobom, kritičnost prema sebi i drugima u društvenom kontekstu“⁵⁶. Jovana, kao i svi drugi, ima potrebu za osećanjem pripadnosti i voljenosti.

You shout your mouth
How can you say
I go about things the wrong way
I am human and I need to be loved
Just like everybody else does⁵⁷

Kod Platona, u *Gozbi*, Aristofan govori kako je čovek na početku bio dvopolno biće, sačinjeno od muškarca i žene, s dva lica, četiri noge, četiri ruke, koje je Zevs rasepio nadvoje. „Pošto priroda ljudska beše razrezana na dve polovine, svaka polovina čeznula je za drugom svojom polovinom i sastajala se sa njom, pa su se onda rukama grlile i pripijale se jedna uz drugu, pune žudnje da se srastu, i tako su umirale od gladi i od drugoga nerada, jer jedna bez druge nisu htele ništa da rade. I kad bi koja polovina umrla, i druga u životu ostala, onda bi ova ponovo tražila neku drugu i njoj se pripijala...“⁵⁸

Svensen takođe zanimljivo citira Aristofana: „Kada nekoga volimo i kada je ljubav uzvraćena, osećamo se *celovitim*, kao da s voljenom osobom činimo savršeno jedinstvo. To je vera da ljubav može nadvladati usamljenost koju svako oseća. Takva ljubav je stvarna, nadilazi svako drugo osećanje, i stvara utisak pripadnosti koji premašuje sve što smo do tada iskusili. To je poput opijenosti, ali opijenosti koja pruža osećaj istinskog *smisla*, smisla za koji su svi ostali oblici opijenosti samo bleđa zamena.“⁵⁹ Ono što je nezgodno jeste to da kada pred bračnog ili ljubavnog partnera postavimo očekivanja da on bude takav da može da nas „ispuni“, da nas učini „celovitim“, onda, čini mi se, postaje nemoguće da nas taj neko ne izneveri. Jer takva očekivanja zapravo čine da tražimo od nekog drugog da se postara da mi dobijemo ni manje-ni više nego smisao. Traži se da ključ našeg ostvarenja pronađemo u nekom drugom. „Ljubav je, čitaoci i braćo moja, nešto najtragičnije u svetu i životu; ljubav je kći zablude i otac razočaranja; ljubav je uteha u tuzi, jedini lek protiv smrti, pošto joj je

⁵⁶ Svensen Laš, Fr. H., *Filozofija usamljenosti*, Geopoetika, Beograd 2017, str. 138.

⁵⁷ The Smiths, Morisi.

⁵⁸ Platon, *Dela*, prevod Miloš N. Đurić, Dereta, Beograd 2002, str. 42.

⁵⁹ Svensen Laš, Fr. H., *Filozofija usamljenosti*, Geopoetika, Beograd 2017, str. 85.

sestra... Ljubav besomučno traži, preko onoga što voli, nešto iznad ovozemaljskog i, kako to ne nalazi, ona očajava.“⁶⁰“

Takva vrsta zanosa, *celovitog odnosa dvopolnog bića*, nalazi se u čuvenim ljubavnim pričama, a najčešće o onom mladalačkom, početnom zanosu, poput zanosa u Romeu i Juliji. Naravno, pitanje jeste šta bi bilo moguće u tom odnosu kroz trajanje, kako zamišljamo Romea i Juliju nakon trideset godina braka? Da li bi govorili o istom zanosu, da li bi se oni osećali celovitim i da li bi ta celovitost bila zasnovana na partneru? Ili je takva vrsta ljubavi zaista samo konstrukt, ideja.

Džon Drejper u prvoj epizodi serije *Ljudi sa Menhetna* izgovara svojoj ljubavnici: „To što ti nazivaš ljubavlju izmislili su tipovi kao što sam ja da bi prodavali najlon čarape. Rađaš se sama i umireš sama, a ovaj svet te zasipa hrpom pravila da bi zaboravila tu činjenicu.“⁶¹ Kada smo kod citata savremenika, podsećam na pesmu benda *Pet Shop Boys*, pod nazivom *Love is a Bourgeois Construct*:

When you walked out you did me a favor
You made me see reality
That love is bourgeois construct
It's a blatant fallacy
You won't see me with a bunch of roses
Promising fidelity
Love doesn't mean a thing to me⁶²

Opet se vraćamo na Sartrovu prethodno citiranu izjavu *Pakao to su drugi*, koja govori i o kompleksnosti odnosa bliskosti, gde on smatra da je ideja slobodne ljubavi zapravo uzaludan pojam, pa čak ide do toga da navodi da u tom odnosu mi moramo biti mučeni, kao i mučiti voljeno biće. On to naziva *dinamikom i dijalektikom sadizma i mazohizma*. Unamuno isti stav saopštava na nešto drugačiji način: „Rečeno je da je ljubav uzajamna sebičnost. I, zaista, oboje ljubavnika nastoji da zagospodari onim drugim, i ako preko njega traži, ne misleći na to ni predlažući sebi, svoje vlastito trajanje, on, dakle, traži svoje uživanje. Svi

⁶⁰ Unamuno, Migel de, *O tragičnom osećanju života*, Algoritam, Beograd 2017, str. 133.

⁶¹ *Mad men*, TV series 2007–2015, Matthew Weiner, <https://www.imdb.com/title/tt0804503/>

⁶² „Love is a Bourgeois Construct“, *Pet Shop Boys*.

ljubavnici su neposredno jedno drugome oruđe za uživanje, a posredno za trajanje. I tako su istovremeno jedno drugom i nasilnik i rob.“⁶³

Ljubav podrazumeva nezavisne individue, i pokušava da prevaziđe upravo tu nezavisnost, odvojenost. Ona je, egzistencijalističkim jezikom govoreći, simbioza dveju sloboda. Pitala sam se kako se Jovana oseća sada, kada je sama? Kako se osećala pre nego što je donela odluku da ostavi Oca? Da li je njena usamljenost zapravo potpuno hronična, poput one koju oseća Trevis Bikl, protagonista filma *Taksista* Martina Skorsezea, koji kaže: „Usamljenost me je pratila celog života. Svuda. U barovima, kolima, na trotoarima, u prodavnicama, svuda. Nema spasa. Božiji sam usamljenik“⁶⁴?

„Stendal zahteva emancipaciju žene ne samo u ime slobode uopšte već u ime individualne sreće. Ljubav time, smisli Stendal, neće ništa izgubiti. Naprotiv, biće utoliko istinitija ukoliko žena, kao ravnopravna, potpunije bude razumela muškarca... Dva odvojena bića koja se nalaze u različitim situacijama, sukobljavajući se u svojoj slobodi i tražeći jedno kroz drugo opravdanje egzistencije, uvek će doživljavati avanturu s puno opasnosti i obećanja. Stendal veruje u istinu, jer ako čovek izbegava istinu, živ umire... Prema njemu, žena je jednostavno ljudsko biće. Snovi ne bi mogli izmisliti ništa zanosnije.“⁶⁵

Iz perspektive njenih ćerki, ako su i doživljavale da je Jovana usamljena, a verovatno je da jesu, ona je usamljena ne zato što se tako oseća spram sopstvenog života, već zato što je fizički sama. Usamljena je jer je Otac otišao. Otac je krivac. On ju je ostavio, više nije tu, a i same ćerke ne žive više sa njima. Dunja je otišla ranije, Jasna nešto kasnije, napustile su „гнездо“. I tačno, Jovana jeste usamljena, ali to nije zato što je sama. „Ono što nam nagoveštava usamljenost nije broj ljudi kojima je neko okružen, već to da li društveni kontakt jednog pojedinca zadovoljava njegovu ili njenu potrebu za povezanošću, odnosno da li pojedinac takav društveni kontakt doživljava smislenim.“⁶⁶ Sama njena potreba za kontaktom, za ostvarenjem odnosa, slike i doživljaja sebe u tom odnosu nije ostvarena onako kako je ona želela, onako kako joj je bilo potrebno. „Da biste bili usamljeni morate se osećati

⁶³ Unamuno, Migel de, *O tragičnom osećanju života*, Algoritam, Beograd 2017, str. 135.

⁶⁴ *Taksista (Taxi driver)*, Martin Skorseze, 1976), https://www.imdb.com/title/tt0075314/?ref=nm_sr_srsg_0

⁶⁵ Bovoar, Simon de, *Drugi pol I, Činjenice i mitovi*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd 1982, str. 315.

⁶⁶ Svensen Laš, Fr. H., *Filozofija usamljenosti*, Geopoetika, Beograd 2017, str. 26.

usamljeno. Biti usamljen znači imati određeno osećanje. To osećanje je vrsta tuge.⁶⁷ Odgovor na tu konstantnu tugu bila je njena konačna reakcija prema Ocu. Čin finalnog razlaza. Čini mi se da nas baš to osećanje tuge vraća na jedno od početnih pitanja: kako povući granicu između doze kompromisa u zajedništvu i osećanja usamljenosti u tom zajedništvu? To što se Jovana osećala tužno jasan je znak da je za nju ta granica pređena. Ona se tu više ne oseća dobro. To nije njeno autentično Ja. „Predložiti nekom da bude neko drugi, da postane drugi, isto je što i predložiti mu da prestane da bude on. Svako brani svoju ličnost, a promenu u svom načinu mišljenja prihvata samo ukoliko se ta promena slaže sa jedinstvom njegovog duha, s njegovom postupnošću, ukoliko ta promena može da se uskladi i sjedini sa ostalim njegovim načinom bitisanja, mišljenja i osećanja, i ako može istovremeno da se uključi u njegove uspomene. Ni od čoveka, kao ni od naroda – koji je, u izvesnom značenju, isto tako čovek – ne možemo zahtevati preobražaj koji kida jedinstvo i postupnost njegove ličnosti. On se može mnogo promeniti, gotovo potpuno; ali samo postepeno“⁶⁸, zaključuje Unamuno.

Simon de Bovoar, takođe egzistencijalista, u svom kapitalnom delu *Drugi pol*, na osoben način govori o našem egzistencijalnom određenju u odnosu na pol, koje se dugo formiralo kroz istoriju i koje je neumitno ostavilo dubok trag na žene, za koje je smatrala da se teško oslobađaju tih situiranosti. „Svi mitovi o stvaranju izražavaju uverenje dragoceno za muškarca, a naročito legenda o Postanku koja se preko hrišćanstva ovekovečila u zapadnoj civilizaciji. Eva nije stvorena istovremeno kad i muškarac, nije sačinjena ni od različite supstancije i od iste gline koja je poslužila da se izvaja Adam – istrgnuta je iz rebra prvog muškarca. Njeno rađanje nije bilo autonomno. Bog nije spontano izabrao da je stvori kako bi sama sebi bila cilj, a zauzvrat da bi bio obožavan od nje. Bog je nju namenio muškarcu. Da bi Adama spasio usamljenosti, poklonio mu je Evu, koja u mužu ima svoj početak i kraj; ona je njegova dopuna u svojstvu nebitnosti. Tako se Eva javlja kao povlašćena žrtva. Ona je priroda uzdignuta do prozaičnosti svesti, ona je prirodno potčinjena svest. To je ona čudesna nada koju muškarac često vidi u ženi. Telesno posedujući drugo biće, muškarac želi da se i sam ostvari kao biće i zato se stalno potvrđuje vlastitom slobodom kroz drugu potčinjenu slobodu.“⁶⁹

⁶⁷ Svensen Laš, Fr. H., *Filozofija usamljenosti*, Geopoetika, Beograd 2017, str. 40.

⁶⁸ Unamuno, Migel de, *O tragičnom osećanju života*, Algoritam, Beograd 2017, str. 13.

⁶⁹ Bovoar, Simon de, *Drugi pol II, Životno iskustvo*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd 1982, str. 195.

„Sartre je zanemario različite egzistencijalne situacije muškarca i žena; u *Drugom polu* ona to ispravlja pomoću Hegelovog pojma otuđenja. Ona ističe da žena za muškarca uistinu jeste 'drugi' – ali muškarac baš i nije 'drugi' za ženu, ili to nije na isti način. Oba pola se uglavnom slažu da se muško gledište uzima kao osnovno i kao središte svih perspektiva. To potkrepljuje čak i jezik, jer reči 'čovjek' i 'on' predstavljaju osnovne pojmove kako u francuskom tako i u engleskom. Žene neprekidno pokušavaju da zamisle kako se ukazuju muškarčevom pogledu. Umesto da posmatraju svet onako kako im se predstavlja (poput osobe koja viri kroz ključaonicu), one zadržavaju takvo gledište u kojem same predstavljaju objekte (poput te iste osobe nakon što postane svesna zvuka nečijih koraka u hodniku).“⁷⁰

„Da bih došao do bilo kakve istine o sebi, potrebno je da prođem kroz drugog. Drugi je neophodan za moju egzistenciju, uostalom, isto toliko koliko za spoznaju koju imamo o sebi. U tim uslovima otkriće moje intimnosti otkriva mi istodobno drugog kao meni suprotstavljenu slobodu koja za mene ili protiv mene misli i hoće. Tako mi odmah otkrivamo svet koji ćemo nazvati intersubjektivnošću i u tom svetu čovek odlučuje šta on jeste i šta drugi jesu.“⁷¹

Filozofi su usamljenost često isticali kao nešto pozitivno. Kao prostor koji je potreban čoveku za preispitivanje sebe samog, za refleksiju, samorefleksiju, prostor u okviru kog se čovek približava sebi, istini. Svensen kaže: „Simptomatično je kada Hajdeger piše da put ka samospoznaji vodi kroz usamljenost. Da li čovek u usamljenosti zaista bliže prilazi istini nego inače? Mislim da nije tako. Usamljenost vam može pružiti uvide koje inače ne biste stekli, ali će tada drugi uvidi ostati prikriveni. Usamljenost vam pruža *drugačiji* pogled na život, ne nužno *istinitiji*.“⁷² Meni se čini da je u slučaju naše glavne junakinje bilo baš tako kako Hajdeger opisuje – ona je kroz usamljenost prišla svojoj istini. Usamljenost je bila delotvorna utoliko što ju je dovela u poziciju da donese odluku koja jeste u skladu sa njenom prirodom, koja jeste samoreflektujuća, iskrena, nepatvorena.

„Ima i ljudi koji svetle, kako imamo običaj da kažemo. Oni koji svetle, to čine uživajući u samima sebi; pokazuju se zato da bi svetleli. Da li onaj koji svetli poznaje samoga sebe? Retko kada. Jer, pošto ne brine o tome hoće li prosvetliti druge, ne prosvetljuje ni sebe.

⁷⁰ Bejkvel, Sara, *U egzistencijalističkom kafeu*, Službeni glasnik, Beograd 2018, str. 179.

⁷¹ Sartre, Žan Pol, *Filozofski spisi*, Izabrana dela, knjiga 8, Nolit, Beograd 1981, str. 263.

⁷² Svensen Laš, Fr. H., *Filozofija usamljenosti*, Geopoetika, Beograd 2017, str. 46.

Ali onaj, koji ne samo što svetli nego svetleći prosvetljava druge, svetli prosvetljujući sebe. Jer niko ne poznaje sebe bolje od onoga koji se trudi da upozna druge. A pošto poznavati znači voleti, možda bi trebalo napraviti varijaciju božanske misli i reći: voli samoga sebe kao što voliš svog bližnjeg.⁷³ Čini mi se da, zahvaljujući ovoj Jovaninoj reakciji ka mužu, zahvaljujući tom „eliksiru mladosti“ koji je donela svojim ćerkama, Jasni, mlađoj ćerci, postaje jasno da ona ipak živi u „idealizmu zajedništva“, i da, za razliku od Jovane, ona svog muža voli, iako se nalazi u maloj krizi. I dozvoljava sebi da shvati da je „platonsko jedinstvo imaginarna veličina, da je stvarna ljubav suživot, jedinstvo koje upravo nije potpuno i koje mora sadržati različitost“⁷⁴. Kažem dozvoljava sebi da shvati, zato što je to saznanje imala u sebi, ali je dozvolila da je nadvladaju trenutne, prolazne nervoze. S druge strane treba imati u vidu da je ona, kao i starija sestra, imala sliku braka svojih roditelja baš kao „platonsko jedinstvo“, koje se sada srušilo. Mogli bismo koristiti Rilkeov opis za to kako Jasna sada doživljava ljubavni odnos u trenutku kada poziva muža iz vikendice, nakon majčinog priznanja: „ljubav koja se sastoji od toga da dve osamljenosti jedna drugu štite, dotiču i pozdravljaju“⁷⁵.

Dunja, s druge strane, na put kreće u neku ruku sa razumevanjem prema Ocu. Istorijat njenih ljubavnih odnosa, posebno poslednja veza sa Patrikom, utiče na nju tako da ona ipak može da pronađe opravdanje za Oca i njegove postupke, onakve kakvim ih vidi kada sa majkom i sestrom krene na put. Ona ka Ocu gaji saosećanje. „Voleti u duši – znači saosećati, i ko više saoseća, više voli. Ako ljudi osećaju veliko sažaljenje prema svom bližnjem, znači da su osetili svu dubinu svoje bede, svoje vlastite površnosti i prividnosti, ništavila, i – okrećući onda tako otvorene oči sebi sličnima, videće ih isto tako bedne, površne, unižene – sažaliće se na njih i zavoleti ih.“⁷⁶ Ona se, naravno, što je i ljudski, prevashodno, istinski i beskonačno interesuje za sebe, i pre svega radi sebe istražuje svet. Kreće na put s nadom da ako nije uspela da spasi svoju prošlost (vezu sa Patrikom), uspeće da spasi prošlost svojih roditelja. Dunja svoju prošlost ne stavlja u džep i ne zaboravlja je, ona sa njom živi, zadržava uspomene, dozvoljava da uspomene ostaju kod nje. Ona je ta koja je samo želela da bude slobodna. U drugoj zemlji, na drugom mestu, sa različitim partnerima. To joj uliva nadu da razume Oca i njegovu poziciju. „Samonametnuta ograničenja predstavljaju ostvarenje moje slobode. Jer čemu uopšte *sloboda* i služi ako ne da nam omogući odluku da pomognemo

⁷³ Unamuno, Migel de, *Kako se pravi roman?* Rad, Beograd 2006, str. 95.

⁷⁴ Svensen Laš, Fr. H., *Filozofija usamljenosti*, Geopoetika, Beograd 2017, str. 92.

⁷⁵ Rilke, R. M., *Pisma mladom pesniku*, Bonart, Nova Pazova 2001, str. 41.

⁷⁶ Unamuno, Migel de, *O tragičnom osećanju života*, Algoritam, Beograd 2017, str. 137.

ljudima koji nam najviše znače kada smo im najpotrebniji? Lična sloboda u praksi nije prvenstveno oslobođenost od svih opterećenja, već naprotiv, sloboda da se čovek posveti nečemu što mu zaista *znači*.“⁷⁷

„Kad je pomoću autoriteta došao do sebe, pojedinac prerasta okvire autoriteta. Tako postaje mogućna *granična predstava* čoveka koji, pošto je postao zreo, potpuno stoji na svojim nogama, čoveka koji se seća, koji ništa ne zaboravlja, koji živi na osnovu najdubljeg porekla, čoveka koji i pri najširem pogledu ipak bez kolebanja može sigurno da dela i deluje, i koji je, na osnovu autoriteta koji ga je stvorio, sam sebi veran. U njegovom razvitku bio mu je potreban oslonac; on je živeo u strahopoštovanju i vezanosti za druge; oslanjao se na odluke koje su drugi donosili umesto njega kad još nije mogao sam da odluči na osnovu sopstvenog porekla. U redosledu oslobađanja, poreklo je u njegovoj duši raslo u odlučnu snagu i javnost dok s punom određenošću nije u sebi začuo istinu, koju je sada u samoj slobodi prihvatio suprotstavljajući se autoritetu koji spolja naređuje. Sloboda je za njega postala nužnost istinitog, nužnost koja je samu sebe uspela da dokuči nadvladavši samovolju; autoritet je u njegovoj duši transcendencija koja govori preko njegovog samobića.“⁷⁸ Dunja i Jasna su ovde u neku ruku i deca koja su se oslobodila autoriteta, one prerastaju svoju majku iako im je uzor.

„Ono što psihoanalitičari podrazumevaju pod 'identifikovati se' s majkom ili ocem, znači *otuditi se* u model, više voleti tuđu sliku u spontanom razvitku svoje egzistencije, znači igrati se postojanja.“⁷⁹

Ili, kako to Svensen Laš pojašnjava: „To znači da pojedinci u sve većoj meri moraju konstruisati sopstveni identitet polazeći od sredstava koja im stoje na raspolaganju, jer jastvo više nije dato. Jastvo postaje nešto što se mora stvarati, nadgledati, održavati, menjati. Ta misao je centralna u poznijoj filozofiji Mišela Fukoa. On odbacuje ideju o postojanju datog jastva koje može funkcionisati kao norma. Nema esencije koja je dana, stoga je naš zadatak da stvorimo sami sebe. Ne treba pronaći sebe, već izumeti sebe.“⁸⁰

U završnoj slici filma, mi ostavljamo naše junake zagledane u beskrajni horizont. Nakon

⁷⁷ Svensen Laš, Fr. H., *Filozofija slobode*, Geopoetika, Beograd 2013, str. 286.

⁷⁸ Jaspers, Karl, *Filozofija egzistencije*, Prosveta, Beograd 1967, str. 74.

⁷⁹ Bovoar, Simon de, *Drugi pol I, činjenice i mitovi*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd 1982, str. 75.

⁸⁰ Svensen Laš, Fr. H., *Filozofija slobode*, Geopoetika, Beograd 2013, str. 265.

što smo upoznali naše karaktere, ostavljamo otvoreni kraj, jer su oni zagledani u sopstvena pitanja, pokušavaju da pronađu i razumeju sebe. Ta egzistencijalistička pitanja ih – pored sve porodične bliskosti – razdvajaju.

5. ANALIZA PRAKTIČNOG RADA

Što je bilo to će biti, što se činilo to će se i činiti. Nema ništa novo pod suncem.

Stari Zavet

Praktični deo ovog rada predstavlja kratkometražni petnaestominutni igrani film pod nazivom *Pred nama*. Film postavlja u centar Jovanu, majku, ženu srednje životne dobi, u za nju neočekivanu životnu situaciju. Situaciju koja je dovodi do preispitivanja sopstvenih životnih istina, uverenja, odluka koje je do tada donosila. Sa njom te životne istine, naravno, svaka iz sopstvene perspektive, preispituju i njene ćerke Jasna i Dunja. Sve tri zajedno nalaze se na putovanju ka Ocu.

Jasna i Dunja su čitavog života kao primer muško-ženske zajednice imale idiličan odnos svojih roditelja – skladan brak koji je trajao čitavih četrdeset godina, a koji se za njih sasvim iznenada završava. Jasna je verovala da je brak njenih roditelja nešto ka čemu ona u svom braku sa Borisom treba da teži. Za nju je taj brak predstavljao ništa drugo do uzvišeni, nedostižni ideal, stub koji nije mogao biti porušen. Dunja, s druge strane, u skladu sa svojim karakterom, veruje u životnu potrebu i konstantnu težnju za slobodom. Smatra da svoj život tako i živi. Ipak, Dunja nije sposobna da toleriše kada neko drugi donosi sopstvene životne odluke na osnovu svoje potrebe za slobodom. U ovom slučaju, potrebu za slobodom njenog oca i njegovo donošenje odluka u skladu sa tim ona nije sposobna da prihvati. Ili makar na putovanje kreće iz te svoje pozicije.

Pred nama počinje kao da smo se zakasnelo priključili razgovoru tri žene u automobilu. Otkrivamo da je Otac otišao na selo, u porodičnu vikendicu, i tamo boravi prethodnih šest meseci. Ne vraća se. Niko taj odlazak u početku nije uzimao za ozbiljno. Sada je svima u porodici jasno da se roditelji razilaze i ćerke se tome jasno protive. Sve drugo za Jasnu i

Dunju može biti pod znakom pitanja, i njihovi odnosi i njihove odluke, ali brak njihovih roditelja ne. To je stub koji ne može da se ruši.

Jasna i Dunja vode razgovor sa majkom Jovanom, tokom kog preispituju Očevu odluku, njegove razloge za odlazak, bave se majčinom novom životnom pozicijom, mogućnošću njenog ostanka na selu, odbijanja istog. Tražeći potencijalna rešenja za brak svojih roditelja ćerke izlaze iz sopstvenih životnih ritmova, otvarajući pitanja koja i njih same muče. Nije samo Očev odlazak tematizovan u njihovom razgovoru. Majčino neprihvatanje Očevog poziva za život na selu takođe je deo problema ove zajednice. Majka je sada u poziciji u kojoj otkriva sebe kao osobu koja će provesti ostatak svog života u samoći. Starenje. Strah. Osećaj usamljenosti, promašenosti. „Svi nosimo dvojstvo ili antagonizam u sebi jer nas drugi privlače zato što su nam potrebni, ali se i odvajamo od drugih zato što imamo potrebu za daljinom, da budemo prepušteni samima sebi. Kant to dobro formuliše svojim pojmom 'nedruštvene društvenosti'. Oba pola tog antagonizma imaju svoj oblik samoće, s tim što se jedan doživljava negativno, a drugi pozitivno.“⁸¹

U razgovoru koji vode, sve tri junakinje se određuju prema tome šta je za svaku od njih ljubav, a šta sloboda. Ali s obzirom da su one pre svega članice porodične zajednice, sa uvek komplikovanim i kompleksnim odnosima, stvar je i filozofski, ali i emotivno nabijena. Nakon burnog razgovora, Jovana, majka, otkriva ćerkama da je inicijator razlaza bila zapravo ona, a ne njihov otac, u šta su ćerke do tada verovala. Za njih je to veliko iznenađenje. Zbunjene, Jasna i Dunja stižu do porodične kuće ka kojoj su se uputile zajedno sa majkom. Izlaze iz automobila, svaka idući svojim putem. U dvorištu i vikendici (nekada lepa, a sada patinirana „zubom vremena“) ćerke traže i dozivaju Oca. Majka odlazi da se prošeta, ne želeći da se odmah susretne sa mužem, prepuštajući taj susret svojim ćerkama. Jasna i Dunja odlaze na različite strane ka mestu na kom bi Otac mogao da bude. Izlaze na obližnji proplanak, ali umesto da nađu Oca, dolaze do mesta na kom se već nalazi majka. Ponovo su zajedno. Pred njima je široki horizont, pogled na ustalasanu zemlju i plavetnilo neba. Majka je sama, njih dve joj se pridružuju. Pogled na prirodu, majku, njenu perspektivu, njihovu budućnost. Sede i gledaju.

Vraćam se na citat postavljen na samom početku ovog poglavlja, koji je služio kao misao koja bi mogla da nas uputi na razmišljanje o tome koliko su naše moći ipak limitirane, koliko

⁸¹ Svensen Laš, Fr. H., *Filozofija usamljenosti*, Geopoetika, Beograd 2017, str. 17.

su sve priče već ispričane, i svi događaji su se već desili. Ova misao ima za cilj i da nas čuva od precenjivanja veličine sopstvenih poduhvata i njihovih mogućnosti. Dramski zaplet koji je ovde zamišljen svakako nije do sada neviđen, ali trebalo je tretirati ga na osoben, ličan način. A način pričanja priče nije tako nebitan, jer „priča nije samo ono što imaš da ispričaš, već i kako to činiš“⁸². Dramaturška strategija bila je osmisliti veoma intenzivan početak, buran intimni razgovor koji se kreće od ličnih preispitivanja, razumevanja, međusobnih optuživanja i nerazumevanja, do porodičnih trivijalnosti, i tako u krug, kreirajući tenzičnu situaciju gradacijom. Klasičan uvod u naraciji praktično ne postoji. Oblik pripovedanja bliži je lirskoj prozi nego klasičnoj filmskoj dramaturgiji. Samim tim, zastupljenija je dramaturgija stanja nego događaja. Okolnosti koje su zadesile naše junake kreirane su dosledno. Svet aktera kreiran je kao konzistentna realnost. „Konzistentna realnost i fiktiona postavka koja određuje modele ponašanja i interakcije karaktera i njihovog sveta, kreiraju se konzistentno kako bi ostvarili određena značenja.“⁸³ Tretman vremena je linearan, a događaji su prikazani uzročno-posledično, a ne slučajno. Nakon burnog razgovora, koji čini veći deo filma, nastupa period tišine, vreme da svaku od njih ostavimo nasamo. Jovana je ta koja ima unutarjni problem, ne može da prevaziđe svoj karakter. Problem bi mogao biti rešiv da je karakter drugačiji. Međutim, ona sama donosi odluku da se povinuje svojoj prirodi, sopstvenom doživljaju. „Iako određeni karakteri imaju jake unutrašnje konflikte, naglasak je na borbi koju karakter vodi ili u okviru odnosa sa drugim karakterima, socijalnim institucijama, ili pak fizičkim silama.“⁸⁴ Film se završava ponovnim susretom njih tri, što zapravo predstavlja vreme za otvoreni kraj. Vreme za nas da nakon tri različite perspektive i pogleda na stvarnost, sagledavanja iz različitih uglova, pronađemo svoj odgovor. Ovakav kraj gledaoce ostavlja sa utiskom da život jeste takav, ponekad nepraveden i težak, ali takav. Odnosno, kraj jeste i pozitivan i negativan – što zapravo znači da je ironičan.

„Ono istinski ljudsko jeste strast u kojoj jedno pokolenje savršeno razumeva drugo, a takođe i samo sebe. Ako je reč o ljubavi, nijedno pokolenje nije od drugog naučilo da voli, nijedno pokolenje ne započinje u nekoj drugoj tački, nego u tački početka i nijedno kasnije pokolenje nema lakši ili kraći zadatak od prethodnog.“⁸⁵ Naravno, taj *eliksir mladosti* koji je majka donela, kao saznanje o važnosti borbe za slobodu i ljubav, vere u značaj života u

⁸² Mckee Robert, *Story – substance, structure, style and the principles of screenwriting*, Regan Books, New York 1997, str. 8.

⁸³ Mckee Robert, *Story – substance, structure, style and the principles of screenwriting*, Regan Books, New York 1997, str. 53.

⁸⁴ Voler, Džeјms Robert, *Mostovi okruga Medison*, Vulkan, Beograd 2013, str. 49.

⁸⁵ Kjerkegor, Seren, *Strah i drhtanje*, Plato, Beograd 2002, str. 300.

skladu sa sopstvenom prirodom, nije i ne može značiti lek za odluke koje ćerke treba da donose u svojim životima. On može biti samo podstrek.

5.1. ANALIZA KARAKTERA, ODABIR GLUMACA I RAD SA NJIMA

U kreiranju ovog projekta trudila sam se da film u potpunosti bude pročišćen od svih elemenata koji će nas odvlačiti od građenja unutrašnjeg sveta naših junaka. Sve je zasnovano na veoma jasnim, konciznim i kompleksnim karakterima, porodičnim odnosima koji nam otkrivaju najdublje strahove i sasvim lične drame. Tu sam tražila ključ.

Naši karakteri svi zajedno čine jednu zanimljivu i osobenu porodicu, gde su svi članovi u različitim životnim dobima i fazama, ali svako u svom preispitivanju životnih odluka i samih pogleda na svet. „Porodica ima, kao *neposredni supstancijalitet* duha, svoje jedinstvo, koje sebe *oseća, ljubav* kao svoje određenje, tako da postoji *uverenje* da se ima samosvest svog individualiteta u tom *jedinstvu* kao bitnosti koja u sebi i za sebe bitkuje, da bi se u njemu bilo nekako osoba za sebe, a ne *član*.“⁸⁶ Iako zajedno i u funkciji porodice, Jovana, Jasna, Dunja i sam Otac u potrazi su za konstelacijom smisla koja im odgovara, u potrazi su za samim sobom. Oni jesu zajednica, koja delimično svoj smisao nalazi u okvirima sopstvene porodice, ali su i osobe za sebe, a ne samo članovi. Samim tim odgovore na smisao ne mogu pronaći jedni u drugima, već sami za sebe. U potrazi su za srećom, tim neodređenim pojmom koji sami moraju otkriti i osmisliti. „Živeći sa drugima čovek upoznaje sebe – otkriva ko je, *stvara svoje jastvo*. U tom smislu možemo shvatiti večitu obavezu prema drugome kao slobodu da čovek postane svoj.“⁸⁷

Ćitiraću i misli psihijatra Milana Milića napisane u knjizi *Ostrva svesti*, u segmentu u kom analizira Voltera i njegovo shvatanje slobode i ličnog ostvarenja, samospoznaje, kao dodatno potcrtavanje važnosti upoznavanja sebe samog: „Najhrabriji smo kada se suočimo sa svojim strahovima, pametni kad shvatimo svoje limite, najlepši kada smo u miru sa svojim nedostacima, najodlučniji kada prihvatamo svoje dileme. Vaše želje neće imati nikakvu snagu ako ne izlaze iz vašeg pravog Ja, zato što jedino tu može biti generator prave vere i energije koja može nešto pokrenuti. Naučeno, poželjno, očekivano Ja ne može izgurati ništa,

⁸⁶ Hegel, Georg Vilhelm Fridrih, *Osnovne crte filozofije prava*, prev. Danko Grlić, Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša“, Sarajevo 1964, str. 158.

⁸⁷ Svensen Laš, Fr. H., *Filozofija slobode*, Geopoetika, Beograd 2013, str. 286.

jer je zasnovano na laži, a u osnovi laži je sumnja. Ljubav prema sebi samom pomaže ljubav prema drugome, jer samo kroz naše uzajamne potrebe mi koristimo ljudskom rodu.“⁸⁸ Ljubav prema sebi samom shvatila sam kao zadatak da sebe upoznamo i delujemo u skladu sa svojom prirodom. U kontekstu pisanja scenarija i kreiranja likova, to je značilo da su likovi zaista morali biti dobro promišljeni, autentični i realni.

5.1.1. JOVANA – MAJKA (63 godine)

Nesreća je u tom što tako često, kraće ili duže, javno ili tajno, hoćemo da budemo ono što nismo, ili da ne budemo ono što jesmo.

Ivo Andrić

„Žena je posrednica između Duše i ideje, ona je milost koja hrišćanina vodi ka Bogu, ona je Beatriča koja vodi Dantea kroz drugi svet, Laura koja iznosi Petrarku najvišim vrhovima poezije.“⁸⁹ Kao što Simon de Bovoar zavodljivo opisuje ženu kao večitu inspiraciju, ona je i u našem filmu centralni lik, centar našeg interesovanja. Jovana je lepa, ženstvena, živa, prisutna, osetljiva, senzitivna, osećajna. Možda baš iz tog njenog prisustva i te životne iskre proizlazi njena neupitna ženstvenost. Hrabra, i zbog te hrabrosti ponekad i odlučna. Odlučna u smislu da može jasno izabrati i doneti odluku iza koje će stati, i to u trenucima svoje nesigurnosti.

Želela sam da se bavim karakterom čija lepota, za mene, leži baš u životnoj prisutnosti, u slobodi. Slobodi donošenja odluke, bez obzira što takva odluka sa sobom nosi velike životne promene u kasnoj životnoj dobi. Jovana nije imala nikakav konkretan povod, ona ne ostavlja muža zarad novog partnera, a ipak donosi odluku u skladu sa svojim osećanjima i pitanjima lične slobode i ličnog integriteta. Odabrala sam tu situaciju iz razloga što u sebi nosi, spolja gledano, dovoljan nivo apsurdnosti, pogotovo iz perspektive patrijarhalnog društva iz kog Jovana dolazi, i dovoljan kapacitet za promatranje svih aspekata egzistencijalističkih motiva, tema i pitanja. Ta situacija, Jovanina pitanja i njena odluka su izvan morala, spadaju u pitanja ljubavi i smrti. Želela sam da se bavim junakom koji donosi odluke koje mnogi ne bi doneli, junakom koji je prisutan, aktivan i koji se ne boji života, već hrabro kroz njega korača. Koliko je važna takva njena odluka, koja proizlazi iz same suštine njene prirode, njenog

⁸⁸ Milić, Milan, *Ostrva svesti*, Racio, Beograd 2017, str. 98.

⁸⁹ Bovoar, Simon de, *Drugi pol II*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd 1982, str. 238.

karaktera, govori nam i sledeći opis, koji ukazuje na osobe koje ne donose odluke u skladu sa svojim uverenjima: „Takve osobe žive tuđe socijalno poželjne živote koji u jednom trenutku prete da pregaze ostatke urušenog identiteta, pravog Ja, i dovedu do njegovog nestajanja. Reč je o jednoj vrsti mentalne smrti, gubitka sebe, i to ne samo na simboličkom nivou, a kako se asocijacija na smrt vezuje za telesno, lako se stvori kopča užasavajućeg straha za svoje zdravlje.“⁹⁰

Tragali smo, u našoj scenarističkoj postavci, za zrelim odnosom dvoje ljudi i njegovim slobodnim posmatranjem od strane naše junakinje u njenim kasnim godinama života, i baš je to slobodno posmatranje ono što se ticalo lepote jednog meni zanimljivog i inspirativnog ženskog karaktera. Želela sam da predstavim taj čin važne životne odluke i kao čin dodatnog ličnog preispitivanja, koje kod zrele, ostvarene osobe traje kontinuirano kroz čitav život. U sklopu tog čina, koji je ujedno odraz mladosti i introspektivnih pitanja, bilo je interesantno sagledati i pokušati objektivno posmatrati izmišljeni karakter i zapitati se. Kao što nam je govorio psihijatar Milan Milić, koji nam je pomogao u sagledavanju karaktera, ljudi često misle da su slobodni, ali kada taj trenutak dođe, malo ko zaista postupi slobodno. „Stoga se suočavamo sa neobičnom činjenicom da svako sebe a priori smatra posve slobodnim, čak i u svojim pojedinačnim radnjama, i da misli kako je u stanju da svakog trenutka otpočne sa drugačijim životom, a što bi značilo da postane neko drugi. Jedino a posteriori, putem iskustva, on na svoje čuđenje otkriva da nije Slobodan, već da je potčinjen nužnosti, da – bez obzira na sva naumljenja i razmišljanja – ne menja svoje delanje i da mora tokom čitavog života podnositi karakter koji on sam kudi, i tako reći, preuzetu ulogu igrati do kraja.“⁹¹ Njena odluka o ostavljanju, koja je predvorje čina ostvarenja slobode, pomogla nam je da uđemo u karakter, što je dovelo do definisanja spoljašnjih karakternih crta, koje su, naravno, mogle i drugačije da se poređaju i definišu. Ipak, ja sam zamislila da je ona, iako visoko obrazovana, posvećena, pre svega, svojoj porodici, dok je, s druge strane, nezainteresovana za karijeru. Ona je prvenstveno majka i supruga, patrijarhalni mejnstrim, spolja gledano. Ali i to je deo njene odluke. Tako je svesno odabrala. Kod nje, čini se, ništa nije slučajno.

Jovanina odluka da u tom trenutku svog života ostavi muža bez spolja vidljivog povoda ujedno je bila osnovno pitanje od kojeg sam krenula pri kreiranju lika, a samim tim i čitavog zapleta. Ta odluka je motiv koji je nedokučiv izvan karaktera, o njemu se može suditi, ali se

⁹⁰ Milić, Milan, *Ostrva svesti*, Racio, Beograd 2017, str. 79.

⁹¹ Milić, Milan, *Ostrva svesti*, Racio, Beograd 2017, str. 218.

ne može nikad u potpunosti razumeti. Sa strane gledano, čak i kada je posredi izmišljeni lik, koji u trenutku afekta izgovara: „Nikada ga nisam volela“, ostaje pitanje za gledaoca da li je to u potpunosti istina. U svakoj odluci, pojedinac je sam, usamljen. Dakle, krenula sam od situacije u kojoj sam nalazila utkane sve egzistencijalističke motive – usamljenost, procesualnost, odluka, sloboda.

Njena odluka da ostavi muža, i to u jednom „besmislenom trenutku“ – kada se oboma perspektive sužavaju, podseća na dete koje ruši kockice koje je prethodno sa trudom i pažnjom slagalo. Samo bez zadovoljstva koje deca imaju u ovom činu. Možda ona shvata kuda njihov odnos ide i u neku ruku odbacuje perspektivu takvog odnosa. Taj čin sadrži dozu tragizma. Možda čak i milosrđa, jer to može biti poslednja odbrana njihove prethodne tekovine, koja ostaje iza njih, nerazorena do kraja. Njena odluka, posmatrana iz mejnstrim patrijarhalne perspektive, liči na grešku i ludost, ali ne i u njenom sistemu vrednosti. Pozvaću se na egzistencijalizam i posebno Kjerkegora, te pojasniti taj njen sistem vrednosti sledećim rečima: „Vitez vere upućen je jedino na samog sebe, on pati i oseća bol i zbog toga što sebe drugima ne može učiniti razumljivijim, ali on ne oseća nikakvu taštu želju da drugima pokazuje put. Bol je njemu potvrda da se nalazi na ispravnom putu, tašte želje on ne poznaje, duh mu je za to suviše ozbljan.“⁹²

Trenutak preispitivanja Jovanu ocrta kao mladu, senzitivnu, vitalnu, hrabru, snažnu i, ujedno, čini mi se, s dozom tragizma, pomalo odbojnu. Sve sumnje, strahove i zbunjenosti koje ova vrsta lične avanture i preispitivanja nosi takođe je trebalo oslikati i prepoznati u samom filmskom zbivanju.

I kao što sam i napisala, pre samog zbivanja, prvo je nastala slika i istorija karaktera, filmskog lika. Jovana je mogla biti zaljubljena u mladosti, punom snagom svoje želje. Mogla je čak iskusiti i fatalnu zaljubljenost. Kada sam zamišljala kako je to moglo izgledati, zamišljala sam mladog, lepog, energičnog mladića u zaletu, poput pesnika koji grabi život i koji, iako je voli, ne može da se zadrži duže u tom odnosu. Trajanje ove veze je relativno – moglo je biti veoma kratko, nešto duže, a možda u začetku i prekinuto. Samo trajanje nije važno, važno je da je prekinuto onda kada to Jovana nije želela. Postavila sam ovu varijantu njene biografije kao sliku koja mi pomaže u definisanju njenog karaktera. Ovaj zamišljeni čin

⁹² Kjerkegor, Seren, *Strah i drhtanje*, Plato, Beograd, str. 248.

kraja prve ljubavne veze je ujedno čin kojim se kod Jovane razbija dečiji, mladalački, romantični pogled na pojam ljubavi. Ona se odvaja od koncepta roditeljskog uzora i kreće putem slobode i rasta ličnosti.

Nakon toga, sve što se dešavalo na polju ljubavnih odnosa, bilo da je sprovodila svoje slobode menjajući partnere, eksperimentišući ili kada se nalazila u periodima kada ništa od muško-ženskih odnosa nije želela, sve to je uticalo na nju tako da su se povećavale njena nesigurnost i usamljenost. S druge strane, možemo reći i da je to povećavalo njenu snagu, jer je ipak sve to vreme provodila sama i upoznajući sebe. „Uostalom, naše bavljenje sobom u dovoljnoj meri omogućava upoznavanje našeg pravog Ja, naših istinskih ljudskih potreba za prihvatanjem, ljubavlju, uvažavanjem itd., što onda omogućava da to možemo pretpostaviti i kod drugih. Suprotno od toga, odbacivanje svojih autentičnih potreba i želja, 'činjenje za druge' postaje slika slepog koji objašnjava put gluvom. Kako možemo znati potrebe drugog ljudskog bića, kada nismo načisto sa svojim potrebama i željama. Ali ovo pretpostavlja da sam se ja u izvesnoj meri identifikovao sa drugim i da su, prema tome, granice između Ja i Ne-Ja na trenutak ukinute... samo kroz to njegov bol, njegova nevolja, može da postane motiv za mene, osim toga to može u potpunosti moj bol, moja nevolja.“⁹³

Njen muž pojavio se u njenom životu kao ishodište svih tih životnih lutanja, razočarenja, u trenutku kada joj je bio potreban mir. On je bio mirna luka, racionalni odgovor na njeno poimanje ljubavi u tom trenutku, neko pored koga se ipak osećala voljeno. Neko ko ju je „umirio“, utešio možda u njenim neostvarenim „velikim očekivanjima“. A kako nije uspela da pronađe zadovoljenje u nekom periodu svog života, ona se prilagodila jednoj blažoj, ali upornoj i dovoljno hrabroj, lojalnoj, laganoj prirodi njenog muža, čoveka s kojim će provesti dobar deo svog života. Možda je i zahvaljujući njemu uspela samu sebe da obuzda, a da sa decom oseti radost porodičnog života. Ali deca su porasla, a ona je svakim trenutkom sve više prihvatala, sve jasnije osećala da ona više zapravo i ne voli svog muža. To ju je dovelo do toga da se oseća kao lažov, izdajnik, davljenik. Aristotel nam govori: „Niko ne može izbeći da se ponaša u skladu sa svojim karakterom, ali i to je ipak u izvesnom smislu svojevolejno, jer smo mi sami delimično prouzrokovali sopstveni karakter.“⁹⁴ Tako Jovana nije mogla izbeći odluku koju je kasnije donela i koju tematizujemo zajedno sa njenim ćerkama.

⁹³ Milić, Milan, *Ostrva svesti*, Racio, Beograd 2017, str.102.

⁹⁴ Aristotel, *Nikomahova etika*, 1114b22.

Dok sam razmišljala o liku Jovane, razmišljala sam i o tome da li je ona tokom bračnog života imala druge veze ili mogućnosti odnosa sa nekim drugim muškarcem? To pitanje mi je bilo zanimljivo i za rad sa glumcima i sagledavanje karaktera iz tog potencijala. Sebi sam to pojasnila na taj način što sam je postavila u poziciju u kojoj se našla Frančeska, italijanska domaćica iz Ajove, glavna junakinja filma *Mostovi okruga Medison*⁹⁵, ljubavne priče dvoje sredovečnih ljudi, koja je trajala samo četiri dana, a obeležila je čitav njihov budući život. U Frančeskinom životu, u trenutku ličnog osećanja zasićenosti svakodnevicom, kada su aktuelne „davno naviknute dužnosti i sumnjiva zadovoljstva starenja“, kako bi rekao Jung, pojavio se muškarac, slobodoumni fotograf, koji sobom donosi avanturu, drugačije poglede na život, koji je intrigira. Zamišljala sam da se Jovana u nekom trenutku svog života našla u sličnoj situaciji, ali, za razliku od Frančeske, kod nje *izazov* nije bio prihvaćen usled snažnog verovanja u porodične vrednosti, posvećenosti deci. Ona se našla, filmskim jezikom govoreći, *na pragu*, imala je *poziv u avanturu*, ali ga nije prihvatila. Scenarističkim terminima opisano, kod Jovane smo imali *odbijanje poziva*. „Odbijanje poziva: mitovi i narodne priče svuda u svetu jasno pokazuju da je ovo odbijanje u suštini odbijanje da se napusti ono što smatramo da je u našem interesu. Na budućnost gledamo ne kao na seriju neprekidnih smrti i rođenja, već kao da će naš sadašnji sistem ideala, vrlina, ciljeva i preimućstava ostati nepromenjen.“⁹⁶ U mojoj postavci Jovaninog karaktera, bilo je, dakle, moguće da je tokom braka, u nekom trenutku, imala mogućnost da prevari muža, da je postojao neki „udvarač“, ali je ona to izbegla. Iako „udvarača“ nije prihvatila, to je uticalo na nju tako da sagleda sebe i da počne ponovo da sagledava i odnos u braku. To je mogao za nju biti samo povod za razmišljanje o sopstvenoj poziciji, zadovoljstvu i nezadovoljstvu. U neku ruku, Jovana se može posmatrati kao Frančeska pet godina kasnije nakon odbijanja *poziva u avanturu*.

Upravo ta suprotna odluka, zajedno sa vremenskom razlikom, zaoštavaju pitanja starenja, životi i smrti i dovode Jovanu u težu i komplikovaniju situaciju od one u kojoj se našla Frančeska. Zbog toga sam lik Jovane postavila tako da je u ovoj jednočinki u kolima ona kao životinja u kavezu, neko ko neprekidno trpi radnju. Razgovor, evociranje prošlosti ili sukobljavanje i interpretacije stvarnosti od strane njenih ćerki nju čine sve napetijom i

⁹⁵ The Bridges of the Madison County, Clint Eastwood, 1995.

https://www.imdb.com/title/tt0112579/?ref=nm_sr_srg

⁹⁶ Kembel, Džon, *Heroj sa hiljadu lica*, Stylos, Beograd 2004, str. 62.

dovode je u stanje afekta u kome ona više ne može da kontroliše ili da ima bilo kakvu ulogu, pa ni ulogu majke, već se kao jedinka u potpunosti ispoveda. Tu sam se odlučila i za jedan nepopularan pristup, da imam junaka koji i govori ono što misli ili kako se oseća, u trenutku kada izgovara: „Nema tu nikakve prevare, ja sam ga ostavila. Nakon vašeg odlaska nisam mogla da ga podnesem. Mislila sam da ću poludeti.“ A onda izgovara ono što ni sama više ne može razlučiti da li je istinito, bar po mom uverenju, kada kaže: „Nikada ga nisam volela“.

Everything we cannot keep
Arranged to be left behind
Leaves that crackle
As dead as stones
I don't want nothing that don't belong to us
I don't want nothing we can live without
In this fire of autumn
this fire of autumn
this fire of autumn⁹⁷

5.1.2. JASNA – MLADA ČERKA (29 godina)

Sestre Jasnu i Dunju postavila sam kao dva karaktera koja se ispoljavaju na dva sasvim različita načina, koja majčinom činu pristupaju iz dva različita ugla. Ovo iz razloga kako bi sama priča delovala jasnije i uverljivije, u cilju boljeg prepoznavanja i iščitavanja potencijala dramske jednočinke. Takođe sam želela da se u njihovom ponašanju i pristupu u replikama iščitaju tragovi ne samo majke, Jasne i Dunje već i Oca, kao i da se iz njih iščita i potencijalna istorija roditeljskog i ljubavnog odnosa. Pošla sam od toga da je Dunja, starija ćerka, neko ko više liči na Oca, te je lakša u komunikaciji sa majkom, a da je mlađa ćerka Jasna neko ko je preuzeo određene crte karaktera i snage majke, ali da je zbog toga u praksi bila u relativno bliskijem i „lakšem“ odnosu sa Ocem. Upravo iz takvih relacija gradila sam njihove reakcije kao opozitne u određenim situacijama, a povodom toga da li osuđuju ili brane postupke roditelja. Tako one, na primer, i ulaze u žestoku raspravu upravo kada govore o Očevom postupku. Dunja brani Oca govoreći: „Mislim da tati nije dobro. Odlazak u penziju je stresna situacija i on je sigurno u nekom traumatskom stanju.“ Dok Jasna uzvraća golim činjenicama: „On živi šest meseci sa tom ženom.“

⁹⁷ Tindersticks, *This fire of Autumn*, 2012.

Jasna i Dunja su imale srećno detinjstvo i lepo su se slagale uprkos tome što su oduvek bile različite. Jasna, odgovorna sestra, uvek je imala bolji odnos sa majkom, dok je Dunja, razigrana i nestašna, bila privrženija Ocu. Baš kao i osnovnu i srednju školu, koje je završila kao najbolji đak, oduvek vredna i posvećena Jasna, završava i Filozofski fakultet u roku, sa izuzetno visokim prosekom. Njen dečko iz srednje škole Boris neko je s kim je otpočela svoju prvu vezu. Danas je on njen muž, sa kojim tokom filma u nekoliko navrata komunicira telefonom. Postavka da je ona u vezi sa Borisom još iz srednje škole ne samo da mi je pomogla da je definišem kao karakter već mi je pomogla da zamislim mogućnost da je ona ostala u drugom stanju tokom studiranja. To je za Jasnu bio trenutak u kom je ona pokazala sigurnost u odluci spram te činjenice i u kojoj se postavila hrabro, odlučno u određenju da sa Borisom želi da formira porodicu. Ona je postavljena kao osoba koja je paralelno sa trudnoćom i odrastanjem deteta, potpuno fokusirano, kao snažan karakter, uspela da završi fakultet. I pored svega toga, ona kasnije završava i svoje master studije i upisuje doktorat na kom trenutno radi. Kako Sartr kaže: „Ima ljudi koji su stvoreni da odmah imaju trideset pet godina... jer nikad nisu bili mladi.“⁹⁸ Naša Jasna je takva.

Zbog toga sam i odredila da je ona ta koja u kolima diktira ritam svojim britkim pitanjima i konstatacijama. Njena polazišta su dobronamerna, iako njene konstatacije mogu povrediti ljude koje ona nedvosmisleno voli. Tako kada sam pisala i kada Jasna izgovara: „Ja sam verovala da tata bez tebe ne može da živi“, ciljala sam da će takva replika, koja na jednom nivou jeste vezana za centralnu temu odnosa majke i Oca, ujedno govoriti i o Jasninom karakteru, čoveku koji je direktan, sažet, čija su uverenja snažna, formirana još u detinjstvu. Njena uverenja su nerazorena, netaknuta, govore nam o tome i da je ona za nijansu preromantična iza te površinske pribranosti i racionalnosti koju jasno vidimo, a koje deluju kao da je reč o jednostavnom čoveku. Držala sam da ako Jasna izgovori tu repliku, ona je zapravo neko ko tek sada pati i ko tek u toj životnoj dobi doživljava, po prvi put, da se njena vera da postoje tako snažne emocije koje se ne menjaju i ne oštećuju u životnoj rutini i repetitiji sada dovodi u pitanje. Kako ta uverenja mogu delovati kao odraz infantilnosti, zbog toga i ubrzo sa sestrom u razgovoru sledi njena dečija ljutnja, kada sestri kaže: „Ne zovi me Mala, znaš da to mrzim.“

⁹⁸ Sartr, Žan Pol, *Zrelo doba (Putevi slobode I)*, Nolit, Beograd 1965, str. 71.

Možda bi se moglo reći da Jasna više liči na majku nego na Oca, zatvorenija je, „tvrđa“ od starije sestre. Mirna, introvertna, hrabra, odlučna, ženstvena poput majke, ali, za razliku od nje, pored porodice zainteresovana je i za karijeru, koju svakako ne postavlja na prvo mesto. Sposobna je i energična, organizovana, vredna. Čini mi se da je to karakter snažan i sposoban da se fokusira i ostvari određene ciljeve, poput vrhunskih sportista. Na neki način, čvršća je i od muža. Jasna čak ima i dozu muškosti.

„Čini se da je moderan čovek u svojoj potrazi za srećom zalutao u paradoks u kojem istovremeno želi i neograničenu sreću i pripadnost.“⁹⁹ Jasna nije do kraja zadovoljna i trenutno preispituje svoj odnos sa mužem. U tom preispitivanju, ona je zalutala. Stalno je zagledana u budućnost, to je opterećuje i čini da nedovoljno uživa u sadašnjem trenutku. Jasna je, dakle, u braku od rane mladosti, i majka je dvoje dece (7 i 3 godine). Voli svog muža, ali u trenutku u kojem je zatičemo ona je u manjoj krizi njihovog odnosa. Ona deluje smireno, ali u njoj je bura. U sebi nosi pitanje da li je dovoljno srećna sa svojim mužem, da li ima slobode u njihovoj zajednici, da li se oseća dovoljno ostvareno, ženstveno, bitno jednom muškarcu, ili je samo majka i sve drugo ne postoji. Ipak je bračni život drugačiji od onog kako je ona zamišljala. I pored toga što sam Jasnu definisala kao introvertnu i tvrdnu, opet sam je zamišljala kao nekog ko u skoro svakom trenutku govori istinu, pa čak i na samom kraju ona jednostavnim pitanjem mužu pokazuje svoju direktnost i otvorenost. To je ujedno i dokaz njene hrabrosti. Ne plašeći se da pokaže svoju ranjivost, ona postavlja izravno pitanje želeći da čuje ono što je za nju u tom trenutku najvažnije, pitanje: *Da l' me voliš?*

Jasnin muž je šarmantan, muževan, lep i ona je bila zaljubljena u njega. Obaveze i životni ritam čine da se ona oseća nedovoljno voljeno – bez dovoljno nežnosti, strasti, odnosno bez količine koja joj je potrebna svakodnevno. Zbog toga joj se javlja osećaj da je zapostavljena, čak i usamljena. Priroda njenog muža – urođen šarm i zavodljivost, koji se sada ispoljavaju u vidu potrebe da sa društvom provede vreme, da „zbrise“ povremeno od porodičnih obaveza – kod nje proizvodi u ovom trenutku života, čini mi se, dozu straha. Možda je to i ne plaši, možda je samo nervira, jer on nema onaj fokus ka njoj koji je imao na početku veze. Ona ima potrebu za njegovom maksimalnom pažnjom i ideju da bi to trebalo da postoji, iskrenu potrebu za tim. Snažnih emocija, koje mogu nekog i zaplašiti, opteretiti,

⁹⁹ Svensen Laš, Fr. H., *Filozofija slobode*, Geopoetika, Beograd 2013, str. 285.

Jasna je sposobna da ostavi čoveka koga voli u slučaju da ne dobija ono što očekuje – ako nije voljena.

Ovo kratko, ali važno, porodično putovanje daje neku vrstu odgovora Jasninoj trenutnoj bračnoj krizi i vraća je nazad na suštinu. I pored prisutnog osećaja usamljenosti i zapostavljenosti, ona sama sebi mora dati odgovor na ono što je suštinski njeno pitanje – voli li ona svog muža?

5.1.3. DUNJA – STARIJA ČERKA (32 godine)

„Zašto mit o Pepeljugi ne bi sačuvao svoju vrednost? Mladu devojku još sve podstiče da od 'šarmantnog princa' očekuje bogatstvo i sreću, pre nego da sama okusi teškoće i neizvesnost pobeđene. Na stranu što se može nadati da će zahvaljujući svom mužu dospeti u kastu višu od svoje, čudo koje nije nagrada za rad tokom čitavog njenog života. Takvo nadanje je kobno jer razdvaja ženine snage i interese. Upravo to razdvajanje za ženu je najozbiljniji hendikep.“¹⁰⁰ Ovo zanimljivo zapažanje u *Drugom polu*, autorke Simon de Bovoar, bilo je važno za kreiranje karaktera Dunje. Veliki je jaz u njenim očekivanjima, maštanjima o „šarmantnom princu“ i realnosti životnih mogućnosti i ostvarenja.

Dunja je uvek važila za nestašno i nemirno dete u porodici. Ipak, njena kreativnost i energija izvlačile su je iz „nevolja“ u koje je upadala tokom odrastanja. Dunja živi poslednjih petnaest godina u inostranstvu. Pokušava da se pozicionira i nađe trajno rešenje kada je posao u pitanju. Nekoliko poslednjih godina živi u Londonu, usled poslovnih angažmana. Već dugo je sama, bez stalnog partnera, nije trenutno voljena i ne voli nekog. Buntovna je i često impulsivna. Puna je energije, pričljiva, naizgled ekstrovertna, izrazito dobronamerna, sposobna da oprost. Zna da bude jako tvrdoglava, gorda, ne voli nepravdu, osećajna je i zna da uđe u konflikt. Ona je veliko dete. Veliki sanjar, koji, naravno, ima velike promene raspoloženja, stanja snažne sete i nostalgije. Usamljena je na sasvim drugačiji način od svoje majke. Njeno izraženo osećanje usamljenosti vidimo u trenutku kada stigne u vikendicu.

¹⁰⁰ Bovoar, Simon de, *Drugi pol II, Životno iskustvo*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd 1982, str. 189.

Na prvu loptu deluje da Dunja ume da flertuje. Druželjubiva je, pokušava da ostavi lagan utisak i ostvari brži kontakt u susretu, jer se raduje ljudima. Kontakt joj uvek znači, jer njenoj prirodi ne odgovara da bude sama, a sve više vremena jeste usamljena.

Imala je vezu koja je bila važna, prva u životu, dok je živela u Beogradu (Nikola), ali je odlazak na školovanje doprineo da se ona prekine, kao i mladost. Kako je ona tu vezu prekinula, moguće je da joj to ostaje kao nešto što prebacuje sebi, što je možda uticalo da produžava veze čak i kada one nisu funkcionisale. Jednu od veza ostvarila je sa muškarcem koji je bio oženjen, što verovatno nije naišlo na razumevanje kod mlađe sestre, majke i oca, koji je ćutao i izbegavao priču o tome. Odnos koji su njeni roditelji imali, koji je bio kao nekakav ideal koji je imala pred sobom, kod Dunje se reflektovao drugačije nego kod Jasne. Tu njenu poziciju i životne poglede Simon de Bovoar opisuje na sledeći način: „Neke devojke zauvek su nesposobne da upoznaju stvarnu i potpunu ljubav. Celog života tražice nedostižni ideal. To dolazi otud što postoji sukob između narcizma devojke i iskustava koja joj polni život namenjuje. Žena prihvata sebe kao neesencijalno usred svog odricanja. Stvarajući sebe kao objekt, ne postaje idol u kome se ponosno prepoznaje, i odbija neumoljivu dijalektiku koja joj određuje da se ponovo vrati neesencijalnom. Ona hoće da bude blago koje zasenjuje, a ne stvar koja se uzima.“¹⁰¹ Baš zbog te želje da bude neko ko zasenjuje, težeći nedostižnom idealu, Dunja teško ostvaruje duže ljubavne veze. Sve je kod nje veliko uzbuđenje, kratkog daha. Deluje da je nesposobna za stvarni ljubavni odnos.

Ona je kao leptir.

Trudila sam se da Dunju postavim kao nekog ko na prvi pogled deluje krhkije i nežnije, naizgled nesigurnije od Jasne, ali sam o njoj razmišljala ujedno i u kontekstu situacije od koje polazim u građenju scenarija, te činjenice koju majka izgovara, *da nikada nije volela Oca*. Građeci Dunjin karakter uzela sam za premise to da je ta činjenica mogla da se kod dece, ako ne jasno, onda pozadinski nasluti, pogotovo kod onog člana porodice koji više eksperimentiše ili koji dečije ideale ili ideale mladosti razruši rano. Pretpostavljajući da je Dunja mogla imati sumnje u idilične roditeljske odnose, došla sam do njene karakterizacije kao žene sklone istraživanjima, eksperimentisanjima, liberalnijem pristupu u ljubavnim odnosima. Čak i ne do kraja jasno, mogla je imati neku dozu nesigurnosti, da je njena

¹⁰¹ Bovoar, Simon de, *Drugi pol II, Životno iskustvo*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd 1982, str. 111.

zapitanost možda i nesvesno išla iz njene sumnje da taj odnos nije bio idiličan, kako se to Jasni činilo. Na taj način sam pristupila kreiranju Dunjinog karaktera i pogleda na svet. Za razliku od već citirane Jasnine replike da Otac ne može da živi bez majke, Dunja izgovara: „Ti baš veruješ u bajke, Mala.“ Dakle, Dunju sam postavila kao nekog ko voli da relativizuje pojmove i odnose, potencira njihovu promenljivost, i zbog toga sam nastojala da, za razliku od Jasne, kao opozit, Dunja izbegava da sebe ili druge vodi ka zaključcima, konstatacijama, suštini, da uvek traži relaksiranje stvari, da ne žuri u bilo kakve definicije, pokušavajući da mimo reči podeli osećanja.

5.1.4. OTAC

„Preko žene, kroz sve ono što je u njoj najbolje i najgore, muškarac upoznaje sreću, patnju, poroke, vrline, žudnju, odricanje, odanost, tiraniju, upoznaje samog sebe. Žena je igra i avantura, ali i ispit; ona je trijumf pobede, ali i suroviji trijumf poraza; ona je zanos iščeznuća, fascinacija prokletstva, smrti. Mnoga značenja postoje samo zbog žene. Ona je suština aktivnosti i osećanja muškarca, inkarnacija svih vrednosti koje traže slobodu.“¹⁰²

Delovalo mi je u startu dosta važno definisati u određenoj meri i lik Oca. On se ne pojavljuje u samom filmu, ali na njega se referišu ostali likovi i spram njega se određuju. Ono što se jasno vidi u filmu kao njegovo određenje jeste nepojedeno voće na stolu i njegov telefon koji je ostao iza njega. Cilj mi je bio, i opravdanje u situaciji, da je on doskora bio tu, u vikendici, i da je možda nekuda otišao i sklonio se nespreman za nenajavljeni susret. Mogućnost da je on izbegao susret polazi iz mog doživljaja da je on čovek koji je istinski voleo Jovanu i bio zadovoljan tokom čitavog bračnog života s njom. Ono što smo saznali o njemu je u ispovesti majke ćerkama da je ostavila Oca. Nakon toga Otac odlazi tu gde jeste danas, u porodičnu vikendicu. Kao rezultat, on tek nakon tog majčinog čina i odluke započinje svoj novi život, što majka i priznaje izgovarajući: „Ja sam njega ostavila, prevare nije ni bilo.“

Meni je to bilo zanimljivo kao polazište, pa sam pristupila tom karakteru kao osobi koja je i u poznoj životnoj dobi spremna za konstrukciju. Doživljavala sam ga kao mirnog, pitomog, mirnu luku za Jovanu, što svakako nije bilo zato što je on površan i

¹⁰² Bovoar, Simon de, *Drugi pol II, Životno iskustvo*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd 1982, str. 257.

dvodimenzionalan čovek, već neko ko i u poznoj životnoj dobi, kada izgubi ljubav svog života, crpeći snagu iz suštinske pozitivnosti konstruktivizma, uspeva da ostvari odnos i započne novi period života sa novom osobom. „Bez te punoće u sebi davanje je uvek oduzimanje, doživljaj da smo nešto sebi uskratili zbog drugih i tu neće nikome biti zaista dobro. Realna jednačina nesrećan Ja = nesrećan Drugi, srećan Ja = srećan Drugi, pod pretpostavkom da sam i Ja i Drugi u skladu sa svojim pravim interesima, a ne nametnutim motivacijama lažnog Ega.“¹⁰³ Posebno mi je bilo interesantno da razmišljam o tome kako je zapravo ta njegova odluka i taj njegov početak nove veze lekovito delovalo i kao apsurdni čin ljubavi ka Jovani, kao jedna konstatacija života u kojoj ona ne može imati grižu savesti za svoju odluku. Kao čin koji dodatno potvrđuje ispravnost Jovaninog postupka i odluke. Da bi nam bila jasna Očeva odluka, a kasnije i Jovanin postupak, kao i njihov međusobni odnos, bilo je važno promisliti i njegov lik i dotadašnje ponašanje. Kada sam o njemu razmišljala, razmišljala sam o citatu iz knjige Lao Cea, *Tao Te*:

Povuci se kada je posao obavljen.

Takav je nebeski Put.

Otac je zamišljen kao inženjer koji je često putovao i radio u inostranstvu, te odlazak u penziju za njega predstavlja veliki stres, poraz, jer on nije sposoban da vodi penzionerski, neaktivan život. Nije sposoban da živi u stanu u gradu i povremeno se šeta pored reke. Potrebni su mu priroda, dodir života, aktivnost. On u nekom trenutku svog početka penzionerskog života nudi Jovani da odu u porodičnu vikendicu i da počnu da provode više vremena tamo. Poziv za odlazak na selo za Jovanu je poziv za preispitivanje koje vodi ka odluci da ne želi više da živi sa njim. Sa strane, ćerkama je moglo da deluje da Otac samo želi da živi drugačije i da taj odlazak nije razlaz. Nakon što su saznale da u Očevom životu postoji Stana, ćerke veruju da je Otac ostavio majku iz, kako im se čini, jasnih razloga. Jovanu je voleo čitavog svog života. Nakon njene odluke, povukao se i započeo svoju novu etapu, bez obzira što takav ishod nije želeo.

¹⁰³ Milić, Milan, *Ostrva svesti*, Racio, Beograd 2017, str.101.

5.2. HRONOLOGIJA PORODIČNIH ODNOSA

Kao što je ranije napisano, nakon kreiranja likova, definisanja njihovih karaktera i osobenosti, pristupila sam osmišljavanju hronologije porodičnih odnosa, kreiranju događaja koji su se mogli desiti neposredno pre trenutka u kom zatičemo naše junakinje i u kom kreće priča kojoj se gledalac priključuje i koju prati. Taj sled događaja neposredno pred početak filmskog zbivanja služio mi je u radu sa glumcima, a zamišljen je na sledeći način.

Jovanina nervoza, nezadovoljstvo, pasivna agresija i svađe vodile su Oca ka povremenim odlascima do vikendice. Nije bilo prijatno, nije bilo ono što je on želeo. Kada je došlo do razlaza, kada je Jovana to i definitivno tražila, njemu je najlakše bilo da napravi „još jednu dužu pauzu“ i ode iz grada. Teško je u tom trenutku iznajmiti stan u istom gradu, jer teško je prihvatiti kraj, a još teže napraviti novi početak. Odlazak u prirodu, vikendicu, jeste još jedna pauza, konsolidacija snaga, put prihvatanja i pomirenja, kao i sporo osmišljavanje budućnosti. Odnos supružnika nije bio tema koju su delili sa decom, sve dok stvari nisu postale vidljive i prepoznatljive kroz njihova dnevna raspoloženja. Jasna je to primetila, ali je poštovala njihove želje da bude strpljiva sa pitanjima i da su to stvari koje oni rešavaju. Takođe, bila je uverena da je to faza koja će proći. To su i roditelji govorili. Dunja nije to mogla fokusirati iz inostranstva.

Odlazak Oca, za decu, nije u početku bila informacija o potpunom razlazu roditelja. Bilo je potrebno da prođe nekoliko meseci da bi ta tema počela da se nameće. Tome je doprineo i letnji period putovanja i odmora. Možemo reći da je radnja filma smeštena u novembar, a da je Otac otišao početkom maja. Kako je razlaz u suštini bila majčina odluka i kako se Otac nalazio u sopstvenoj fazi prihvatanja „nove realnosti“, tokom tog vremena, u kojem se i sam pitao da li je kraj konačan, on nije bio u stanju da tu temu pokreće sa ćerkama. On im je u početku celu stvar objašnjavao činjenicom da mu je u prirodi lepo, da mu prija da tamo provodi vreme, pogotovo od kada je u penziji. Čekao je Jovanu da deci pojasni stvari i ujedno ostavljao prostora i mogućnosti da mu se ona vrati. Ćerkama je bilo na momente drago da on nalazi zadovoljstvo u nekom novom periodu života, znale su od ranije da on voli prirodu, da voli da radi, a očekivale su da bi i majka mogla provesti više vremena sa njim. Njima se nametalo pitanje zašto majka ne ode i ne provede sa njim više vremena. Imajući u vidu i to da je Otac dosta vremena tokom života odlazio i radio u inostranstvu

(inženjer – Irak, Libija) i da su roditelji već imali periode razdvojenosti, ćerke nisu mogle zaključiti da su se oni razišli.

Jovana, koja je verovatno bila u najdubljoj krizi, preispitujući svoje odluke i smisao svega, prihvatila je ovu inerciju. Prvi Jasnin poziv da krene sa njom i decom u posetu Ocu ona je odbila. Jasna je tokom te posete uživala u odnosu Oca sa unucima, uživala u vremenu sa Ocem koga „neizmerno voli“. Naravno, pričala je sa njim o tome da li planira da se tu i preseli (više kroz šalu, verujući da je to faza). Pokušavala je da razume roditelje, ali je i podelila svoju brigu i nerazumevanje za ovu trenutnu razdvojenost. Otac je izbegao dublje tematizovanje. U trenutku kada je Jasna i drugi put pozvala majku da posete Oca, nakon skoro četiri meseca razdvojenosti i nakon što je Jovana ponovo odbila da putuje sa njima, Jasna se odlučila da ostane i razgovara sa majkom, dok je Boris (Jasnin muž) otišao sa decom. Jovana je tada morala da govori i tog trenutka je činjenica da su se roditelji rastali postala javna. Jovana ipak nije uspela da kaže celu istinu. Ona je konstatovala da su se razišli, ali je to nazvala „trenutnim stanjem“ koje će trajati neodređeno vreme. Stanje nastalo usled drugačijih „ritmova, interesovanja, energija, pogleda na život“. Nakon pet meseci razdvojenosti Jovani je bilo teško da izgovori deci da čoveka s kojim je provela tridesetak godina nikada nije volela. Iako je to sve rekla mužu, deci nije.

Mislim da ovde i nije u pitanju njen odnos prema deci, već deo njenog karaktera ili najpre stanja u kome se nalazi. Kada bi ona deci rekla istinu („Nikada nisam volela vašeg oca“), možda bi ćerke to razumele kao Jovanin pogrešan pogled na prošlost, iskrivljeni doživljaj same sebe, kao proizvod životne krize, kao laž, a ne istinu? Verovatno i bi, jer one su ipak imale brak roditelja pred sobom kao primer skladnog odnosa. Verovatno je tako delovalo i mužu, pa je on imao dodatno strpljenje, pažnju i nežnost u poslednjem periodu njihovog odnosa, u kojem je tenzija postajala sve veća. Imala je Jovana promene raspoloženja i on je nalazio način da ih „propusti“ i da ne dođe do sukoba među partnerima. Iz tog razloga je i njemu njeno priznanje delovalo na trenutke kao „posebno snažno neraspoloženje“ koje dovodi Jovanu u afekt i stvara joj iskrivljenu sliku.

Da li je pokušao da joj objasni to? Možda i jeste. Da li je to kod nje moglo izazvati sumnju u sopstvenu percepciju, osećanja i pravo sagledavanje života? Moguće da jeste u izvesnoj meri. Da li je on svojim brižnim i nežnim ponašanjem na kraju mogao pojačati njenu sumnju u odluku o prekidu? Mislim da ne, ali je verovatno njegov zagrljaj nju sve više gušio.

Zar njeno stanje ne liči na košmar u kojem čovek nije siguran da li išta oseća? Da li išta oseća sada, u ovom trenutku života? Bez ljubavi prema četrdesetogodišnjem partneru, usamljena, zapitana i beznadežna pred slikom koju oblikuje njeno razmišljanje o sopstvenim izborima. Sama, ispred starosti, smrti. Živa i osećajna, sa sećanjem na jednu intenzivnu i kratkotrajnu vezu pre braka, koje je, poput pesme sirena, povremeno vodi ka hridima samosažaljenja. Pomalo iznenađena „silom“ koja je gura u to stanje rezignacije, jer ona je donela odluku i provela čitav život u relativno skladnom braku – otkud sada to batrganje, nerazumna destrukcija – odakle i zašto sve to?

Košmar na putu ka sebi.

Da li je ona neko ko ćutanjem pokušava da se sabere, da ostavi sebi vremena za konačan sud o sebi samoj? Konačan sud o ispravnosti svojih doživljaja i odluka. Da li je i ona u trenutku u kojem prihvata i pronalazi sebe? Možda je ona slaba u toj meri da je rano otvaranje teme rastanka pred decom može odvesti u potpuni slom. Da li su to, u stvari, njena snaga i životna strast koje traže konsolidaciju i mogućnost da iz krize izađe kao ličnost, sposobna da načini izbor između istine i laži, sposobne da oseća? Da li je to pozitivni nagoni čuvaju da ne bude prestrogi sudija samoj sebi? Ona se bori za život i možda treba gledati na njeno ćutanje, sklanjanje teme raskida od dece, kao na akt ljubavi?

Kao što je na kraju filma vidimo na liniji horizonta i ćerke prilaze ka njoj, tako bi možda moglo da se kaže da ona živi u prostoru, negde na granici neba i zemlje, do kog je teško doći, na kome je teško ostati, zadržati se. Njen muž je dole, čvrsto na zemlji, daleko od nje. Ona je na usamljenom mestu. Njena porodica, njena savršena porodica je dole, udaljena, i ona ima želju da ne ode od njih, ali sada su joj bliži stranci, stihovi i mrtvi.

Jasna odlazi od nje tužna, zapitana i zabrinuta. Ne želi odmah da javi sestri jer poznaje sestrinu narav i veruje da bi njena usplahirenost mogla dodatno naškoditi majci. I sama je zbunjena, još uvek, u prihvatanju činjenice. I sama ne veruje, ne shvata. U stanju je šoka. Odlaze poziv sestri za neko vreme.

Istovremeno, Borisov (Jasnin muž) odlazak u posetu tastu doneo je jednu novost – Očeva veza sa novom ženom postaje tema. Boris je video njih dvoje u kući, ne nužno u fizičkom odnosu, dovoljno mu je bilo da vidi Staninu neprijatnost, tastov pogled i da mu sve

bude jasno. Po povratku, podelio je to sa Jasnom. Nije mu bilo lako, nije znao da li da prećuti, ali kako je Jasna već neko vreme bila zapitana šta se događa, on je odlučio da joj kaže, iako je pokušavao da objasni sebi da to možda i nije istina. Jasna je sabrala informacije i slika se stvorila. Čekala je sledeći vikend da ode do njega. Napeta i nervozna, unela je napetost u svoju porodicu, u odnos sa Borisom. Bez najave, na svoj direktan način, sa svojim snažnim osećanjem stala je pred Oca. On je, verovatno umoran od svega, kratko potvrdio obe istine (i razlaz i preljubu), ne želeći da sa ćerkom ulazi u dalja razjašnjenja odnosa sa Jovanom. I ne samo zbog umora, njemu je lakše da se tu stavi tačka, odnos njega i Jovane najradije bi zadržao za sebe i nju. Ovo je ipak trenutak kada ljubav i briga za osećanje deteta postaju sekundarni. On ostaje miran, fokusiran, pomalo grub i u razgovoru doprinosi da se slika, scenario razlaza uobličii. Jasni se ruše temelji.

Njihov susret i nije bio dug.

Jasnin povratak je bio spor. Moguće je da je plakala u nekoliko navrata. I mogla bih da zamislim da je sestru pozvala na poslednjoj pauzi, i posle suza prenela joj sve, kao i da se nakon tog razgovora mirna odvezla kući.

Od tog trenutka Dunja je uključena u tok. Jasna je moli da bude pribrana, da sačeka i ne zove majku dok je Jasna ne vidi i još jednom ne popriča sa njom. Jasna sutradan odvodi decu u vrtić i odlazi do majke, saopštava joj da sve zna, da ne mora više da ćuti, da nikada tako nešto nije mogla da očekuje od Oca. Pokušava da zagrlj majku svom svojom nežnošću. Želi da umanji i bol za koji misli da joj je nanela u njihovom prethodnom razgovoru. Jovana shvata šta se odigralo, prihvata sliku, povlači se, ne pokušava da da kompletnu istinu. Jovana zna za drugu ženu, njoj je muž javio, on je to odmah uradio. Nije to ranije rekla deci, kao što ni sada nije mogla dalje pojašnjavati stvari Jasni.

Jasna u narednih nekoliko meseci vodi računa o majci, razmišlja i donosi odluke. Ne traži od nje ništa, izbegava temu, pokušava da joj ponudi sadržaje, da ostvari prijateljski odnos, da donese utehu. Istovremeno, nervozu ispoljava prema Borisu, tiho, lagano i konstantno. Ipak, njoj se srušio jedan svet u koji je verovala. A njena uverenja su snažna. Ona je ta koja se udaljava od Borisa, on se nije promenio.

Jasna, nakon susreta sa Ocem, nije više odlazila do njega, nije ni Boris, nisu ni deca. Nisu se čuli naredna dva meseca, do trenutka kada se odvija film.

Dunjin poziv Jovana dočekuje spremna. Sa Jasnom je prihvatila sliku, scenario razlaza i neće se tome opirati, svakako ne u razgovoru sa Dunjom koja nije tu. Ona je uvek vodila računa o Dunji, doživljavala je da je ona nežnija ili neko kome je potrebna zaštita. Dunja je pozvala i Oca, ali se on nije javio. Dunja je pozvala ponovo i sutra. On se nije javio, ali je ubrzo posle njenog drugog poziva okrenuo njen broj. Razgovarali su. Ona je prišla lagano, bez pitanja, bez zahteva. Njeno životno iskustvo ju je obogatilo kao osobu, zato lakše ulazi u razgovor. Pre svega, to je razgovor ćerke i oca. On se nalazi u situaciji koju ona može uporediti sa svojom, daleko od kuće. Pored toga, i Dunja ima vezu sa muškarcem koji je oženjen, pa svakako nije neko ko bi osuđivao Oca u ovoj situaciji.

Dunja se još nekoliko puta čula sa Ocem, ona je delila svoje sadržaje sa njim u tim razgovorima, više nego ikada ranije. Možda joj je on, iz njenog ugla, postao bliži. Kada ju je Patrik ostavio (njena potreba da podeli svoje probleme, ostvari bliskost, oženjenog čoveka je vodila baš tamo gde nije želeo – ljubavnica je imala potrebu da postane žena, gledano iz njegovog ugla), Otac je to prvi znao. Taj trenutak, situacija kod kuće, razgovori sa Ocem, razbudili su Dunju. Možda je ona, koja je sklona iluzijama, sanjarenju u tom periodu, sada otvorila oči. Iz nekog razloga, mogla bih da zamislim da je ipak u ovom trenutku svoje nezadovoljstvo i probleme podnosila nešto bolje, da je bila snažnija. Odluku da zamrzne jajne ćelije donela je u tom periodu.

Neposredno nakon toga Dunja je kupila kartu i tražila da odu zajedno u posetu Ocu odmah po njenom dolasku. Moguće je da se i Dunjina energija u ovom trenutku jasno osećala, možda je bila smirenija, konstruktivnija, entuzijastičnija, fokusiranija više nego ranije. Njen poziv je bilo teže odbiti. Imala je jaku želju i pojasnila je sestri i majci da ipak postoji mogućnost da se oni kao porodica jos jednom okupe, popiju vino. Naravno, postoji pitanje zašto je Jovana krenula.

Dunja je stigla kasno uveče. Veče su provele zajedno, pa je bilo prilike da pričaju o svemu. Dunja je pričala možda više o sebi, možda lakše nego ikad pre.

Mogla bih misliti da „Očeva preljuba“ pravi probleme ćerkama, ali i da pomaže Jovani. Ona je u poslednja dva meseca na putu oporavka. Prihvatila je svoju odluku, i počela je da se okreće životu. Slaba je, ali neki trag oseća. Ko zna kako se ona tačno oseća, možda je ona mislila i da će im reći neposredno pred polazak, kada su sve tri zajedno. Reći im tada i odustati od putovanja?

Ali Dunja i Jovana su krenule, dovezle su se do Jasne i nastavile dalje. Jovanina ispovest se nije dogodila, još je ona neko ko se spotiče o sopstvene noge, ko se loše oseća u svojoj koži, među ljudima, u svetu, pa čak i među ćerkama u ranu zoru kada počinje putovanje.

Ovde počinje naš film.

5.3. SCENARIO

Tokom perioda pisanja scenarija, setila sam se reči Tudora Elijada, koje su mi delovale duhovito kada sam ih ranije čitala, a tokom procesa rada krajnje istinito: „Pisac scenarija mora da ima:

- strpljenje kelnera
- otpornost fudbalske lopte
- nepromoćivost kišobrana
- upornost metronoma
- veru budističkog sveštenika

Neka vas, međutim, ne brine činjenica da vi te osobine nemate. Sve može da se nadoknadi vremenom, iskustvom i praksom.“¹⁰⁴

Iskustva i prakse, jasno je, nisam imala, a doba u kojem živimo svakako nas svakodnevno zavarava da i vremena nemamo i da smo uvek previše zauzeti. Kako ranije nisam pisala scenario, prvi korak mog rada je bio angažovanje scenariste. To je jedini deo rada, odnosno jedina faza i saradnja s nekim od kolega koja se, po mom sudu, nije završila uspešno. Možda i baš zato što sam pokušavala da scenario oformim isključivo sa

¹⁰⁴ Tudor, Elijad, *Kako napisati i prodati scenario*, Institut za film, Univerzitet umetnosti Beograd, 1982, str. 14.

interesovanjem za karakter i lik i da tim putem odabir samog zapleta pretvorim u donekle konceptualnu konstrukciju. Scenaristi su pokušavali da pronađu put do priče na najatraktivniji način, ili da definišem to kao – dinamičan način. Naša saradnja je započela tako što sam im skicirala kroki karaktera glavnog junaka, Jovane, a zatim opisala trenutak u kojem je nalazimo, odluku koju je donela i želju da ona zajedno sa svojim dvema ćerkama bude junak kratkog dramskog road movie-ja¹⁰⁵, poetičnog filma. Nakon toga, dobijala sam nekoliko verzija priče u kojoj se nalazilo obilje scena, neke od njih su bile potpuno nepotrebne, kao što je sletanje aviona, susret aktera, ulazak u kola i slično. U jednoj verziji je postojao ulaz u priču preko nekoliko flashbackova¹⁰⁶, ili manjih retrospekcija kroz koje su scenaristi pokušavali da urade dve stvari – razumeju moj cilj i pronađu adekvatan zaplet te da ujedno naprave neki brz, moderan i atraktivan narativ.

Shvatila sam da je za ovu vrstu teze ili filma koji je deo doktorskog rada najbolje da sama napišem scenario. Iako sam prekinula saradnju, mogu reći da je i ona ostavila neke koristi. Svi njihovi predlozi i pokušaji pomogli su mi da se odlučim za linearnu naraciju, za formu jednočinke. Sebi sam zadala cilj da u jednoj situaciji, jednoj sceni, pronađem način da priđem postavljenom problemu. Da u jednoj sceni jasno prepoznam i prenesem publici što više informacija o zamišljenim karakterima a da njihovi odnosi grade konkretne replike i vode ka kulminaciji. Da kulminacija scene bude ujedno i trenutak kada se sva važna pitanja otvaraju pred likovima i publikom.

Već sam pominjala kratki film *Kafa i cigarete* Kristija Pjujija, koji mi je pomogao da shvatim formu koja je meni potrebna za ovaj rad. Pored toga, jedan od pisaca koje veoma volim je Čehov, te sam pokušala da u njegovim dramama nađem ohrabrenje i inspiraciju u ovoj odluci i opredeljenju za formu jednočinke.

¹⁰⁵ Kao zasebna vrsta filma, javlja se 70ih godina. Osnovni motiv u njemu je krstarenje likova drumovima, nekim prevoznim sredstvom, u potrazi za vlastitim identitetom. Glavna tema je čovekovo lutanje u svetu visokoindustrijalizovane civilizacije, moralno razjedinjenog i bezosećajnog, u kojem pojedinac pokušava da sačuva integritet svog bića. Začetnikom ovog žantra smatra se film Dennisa Hoppera *Goli u sedlu* (1969), a među najpoznatije ubraja se Pariz, Teksas (1984) Wima Wendersa – *Leksikon filmskih i televizijskih pojmova*, Naučna knjiga, Beograd 1997, str. 174.

¹⁰⁶ Vraćanje radnje u prošlost, odnosno njena retrospekcija, da bi se otkrilo nešto što se ranije dogodilo, a što je važno za razumevanje situacije u kojoj se nalazi lik. Najpre se, u nemom filmu, javlja u obliku kratke vizualizacije, kao prisećanje na neki prošli događaj, a kasnije u zvučnom, obuhvata čitave sekvence, a može i ceo film da se sastoji iz njega. Fleš-bek po funkciji može biti subjektivan, iz vizure nekog lika, ili objektivn, iz neutralne vizure, a po obliku akcioni, asocijativni i narativni. – *Leksikon filmskih i televizijskih pojmova*, Naučna knjiga, Beograd 1997, str. 187.

Dalji tok pisanja podrazumevao je da se neprekidno vraćam sa priče i replika na opis karaktera, pa opet na istoriju njihovog života, koju sam paralelno pisala. Te tri tačke su bile svojevrsna osnova, i neprekidno sam gradila konstrukciju tako da ovi elementi stoje jedni pored drugih u nekoj vrsti trougla ili piramide. Da sve bude u meni jasnom logičnom spoju i da sve bude deo jedinstvene slike. Gradeći karaktere, razumela sam trenutak, ulazak u trenutak, koji je tražio logične odgovore u biografiji i unutrašnjim razlozima samih karaktera: da se ta situacija odigra baš u tom momentu njihovih izmaštanih života. Taj trenutak njihovih života je diktirao raspoloženje i fokus njihovih interesovanja i, samim tim, opet menjao sadržaj tema i ritam replika... I tako u krug, dok sve nije, bar meni, delovalo kao jedinstvena, autentična celina, koja, između ostalog, ima i jednu opštost, a samim tim i interesovanje gledaoca – dok to nije postala prihvatljiva filmska priča.

5.4. ODABIR GLUMACA I RAD SA NJIMA

Cilj koji smo uspostavili bio je da u kratkoj formi, u formi pozorišne jednočinke, uhvatimo trenutak u kojem se sudbine naših junaka nalaze na jednoj od raskrsnica života i u kojem se određena egzistencijalna pitanja otvaraju pred njima i traže odgovor. Odgovor leži u karakterima, odnosno stil bilo čijeg života je u skladu sa njegovim karakterom. Dakle, svesno smo konstruisali situaciju koja je pogodna za lakše sagledavanje i upoznavanje karaktera, koji su i bili osnova našeg rada. Svaka izgovorena replika služila je ne samo da bi se naslutio celokupni dramski tok, prenele informacije, već i da bi se jasno ocrtili i prepoznali karakteri, njihova uverenja, strahovi, sumnje. Kako je profesor Šijan na jednom od predavanja rekao, kada imate karakter, imate film. Sve zamišljeno i napisano o karakterima, kao i celokupna izmaštana biografija, u fazi odabira glumca mora naći lice koje će to ovaplotiti i u kojem će to sve zaista delovati uverljivo, životno, tačno i autentično. Kako se kolokvijalno u životu kaže – na licu se sve vidi.

Deo koncepta kratkog filma, našeg istraživačkog rada, bila je odluka da smestimo čitavu dramsku scenu, veći deo filma u automobil. Iako je ta odluka delovala kao nešto što otežava realizaciju, ali i posmatračko zadovoljstvo i uživanje, upravo je ona polazila od želje da se gledaoci fokusiraju na lica. Naš interes i postavljeni zadatak, da se bavimo kreiranjem likova – karaktera, oslonio se na poznatu činjenicu da je krupni plan jedan od najvažnijih, najprepoznatljivijih i najizrazitijih znakova filmskog jezika.

Glumačka podela u ovoj vrsti umetničko-istraživačkog projekta je jako važna. Pre svega smo odredili koga bismo želeli da igra lik Jovane, kao osobe koja postavlja glavni sentiment čitavog filma. I kada smo sagledali sve osobine karaktera, razmislili o sofisticiranosti igre koju očekujemo, nežnost i snagu u istom trenutku, taj divni osećaj života, pomislili smo na Miru Furlan. I što smo više razmišljali, to nam je bilo jasnije da je ona pravi izbor. Da ona u sebi nosi sve osobine naše glavne junakinje. Jovana je zamišljena kao Žena, osoba čije lice jasno govori da se ona ne može obuhvatiti pojmom „žena-majka“, kao i to da je nikada ne bismo mogli nazvati ni „bakom“. Dakle, Jovanu smo zamislili kao ličnost izrazite energije i ženstvenosti. Jer junak koji može voditi tu vrstu preispitivanja, introspekcije i unutrašnje borbe mora biti mlad i živ. I bilo je potrebno lice koje „pulsira“. Posmatrali smo lice Mire Furlan – živa, prisutna, zapitana, nepomirena, nesigurna, sigurna, silovita, najkrhkija, usamljena, dostojanstvena. I opet u borbi, neporažena, nedodirljiva. Sve što smo videli na njenom licu činilo nam se kao da je stajalo i u izmaštanom liku Jovane. Delovalo je da sa njom dobijamo ono što je bilo potrebno kako bi se doživeli lepota, snaga i teret karaktera o kom smo pisali.

Što sam sigurnija bila u svoju želju i izbor, sve sam se više plašila da do te saradnje neće doći. Zalogaj je bio prevelik. Mira Furlan je diva našeg glumišta, živi u Los Angelesu, ne dolazi u Srbiju, a mi snimamo kratkometražni film. Bila sam svesna da ovaj film, iako meni jako važan, zasigurno nije veliki glumački projekat, inspirativan u meri da se zbog njega menjaju sopstveni planovi i putuje daleko. Jasno mi je bilo da će biti potrebna velika sreća da se zvezde poklope tako da Mira kaže „da“. Ali Mira je bila ta sjajna zvezda, istinski zaljubljenik u film i snagu ljudske energije. Pristala je, i od tog trenutka dobra energija je počela da ulazi u naš mali projekat. S Mirom smo započeli inspirativnu prepisku, delili razmišljanja o karakteru Jovane i ostvarili plodnu saradnju. Blagoslov je bio imati takvu glumicu.

Naša namera je bila da naši osmišljeni karakteri budu slični pravoj prirodi glumica koje biramo, kako bi one mogle da se lako poistovete sa njima. Razmišljali smo, naravno, i o tome kako će se energije glumica međusobno uklopiti, jer je vrlo važno da gledalac veruje kreiranom osećanju porodičnih odnosa, da on ne odaje lažan utisak. Tragali smo u pravcu da svaka od glumica nosi sebi svojstvenu, upečatljivu energiju, ali i da njih tri kao spoj budu harmonične. Trebalo je da postoji i doza provokativnosti, kako bi one u međusobnoj

interakciji izvlačile najbolje jedna iz druge.

Nakon što je Mira prihvatila da tumači lik Jovane, majke porodice, bilo je, čini mi se, lakše zamisliti njene ćerke. Jovana Stojiljković bila je prvi rediteljski izbor za ulogu Jasne. Sa njom smo imali doživljaj da smo na potpuno sigurnom terenu, da jasno znamo šta dobijamo iz svega što je do tog trenutka snimila. Jovana već ima status glumačke zvezde, nesporan talenat i veliko iskustvo u radu, tako da je odluka da ona tumači lik Jasne vrlo lako donesena. Mislili smo da ćemo njeno lice preneti jasnoću, otvorenost, direktnost i nedvosmislenost koju Jasna treba da ima. Snažna energija koju Jovana poseduje bila nam je potrebna u našoj karakterizaciji u smislu bliske veze i sličnosti sa likom majke. Citiraću ovde Dejvida Linča kada govori na temu adekvatnog izbora glumca za ulogu: „Nije važno koliko je neki glumac dobar. U podeli morate izabrati osobu koja se prožima sa ulogom i može da je iznese.“¹⁰⁷

Kada smo imali potvrđene glumice za uloge Jovane i Jasne, počeli smo sa razmišljanjem o tome ko bi mogao da igra Dunju. I tu smo već imali više mogućih opcija koje smo razmatrali. Prvobitno, lik Dunje je pisan za stariju glumicu. Ali kako je naše polazište bilo da se trag napisanog karaktera očitava na licima glumaca, ovde izbor nije odmah bio jasan ni jednostavan. Nakon nekog vremena odlučili smo da liku Dunje smanjimo godine života i opredelili smo se za Mariju Bergam, glumicu specifične lepote, osobene energije. Važno nam je bilo da gledaoci odmah steknu utisak da je ona osoba koja ne živi tu, koja se preispituje i koju ovi dolasci i posete porodici ipak izbacuju iz sopstvenog ritma. U radu sa Marijom proveli smo dosta vremena u razgovorima o samom karakteru, prvenstveno zahvaljujući Marijinoj dostupnosti. Važno je bilo izgraditi lik koji površinski ostavlja utisak lakoće i nonšalancije, iako je suštinski nežan i fragilan. Cilj je bio imati glumca koji će i telesno i energetski delovati kao opozit liku sestre.

Dramski i realistični pristup dramaturgiji određivao je i stil glume. Reditelj je svoj rad sa glumicama započeo onog trenutka kada smo imali verziju scenarija kojom smo bili zadovoljni. To još uvek nije bila finalna verzija, jer smo želeli da ostavimo dovoljno prostora da se uz razgovor sa glumicama i njihovo sagledavanje likovi dodatno „ožive“. U susretu sa njima, dolazili smo do novih, čini mi se, dobrih rešenja u samom tekstu, koji su doprineli autentičnosti za kojom smo tragali. Od starta smo planirali da imamo čitaće probe u kojima

¹⁰⁷ Linč, Dejvid, *Lov na veliku ribu*, Arete, Beograd 2018, str. 75.

ćemo analizirati svaku repliku. Iako smo sa glumicama obavili pojedinačne razgovore ili prepiske, mnogo smo očekivali od ovih čitaćih proba. Cilj i naše produkcione mogućnosti tražili su da čitavu scenu koja je na papiru trajala 15 minuta snimimo u jednom danu. Iako je produkcionni okvir jedno, on nam nije pravio problem, jer smo i sami želeli da dugačku scenu snimimo sa što manje ponavljanja. Da bi nam to pošlo za rukom, bilo je potrebno da je na čitaćim probama analiziramo i isprobamo tako kao da će se izvoditi na pozorišnoj sceni. Cilj je postavljen iz našeg uverenja da nije realno da se nebrojeno puta, iz dubla u dubl, ponavlja tako duga dramska situacija. Takođe, želeli smo da imamo perfektan ritam, pauze i razmene koje vode do pika, vrhunca scene – afekta u kojem Jovana stiže do svoje neželjene ispovesti.

Očekivano i planirano, u toku dva dana i dve duže čitaće probe, napravili smo poslednje izmene u scenariju, odnosno pojedinim replikama koje smo skratili, adaptirali – pitajući se o gotovo svakoj reči. Kada saradujete sa tako izuzetnim glumicama, inteligentnim, senzitivnim, zainteresovanim, onda je to i jedan od najboljih momenata finalnog preispitivanja da li nešto zamišljeno zaista deluje životno i uverljivo, a ne konstruisano i neubedljivo ili netačno. Naš doživljaj i pristup je ovu fazu rada anticipirao kao jednu od veoma važnih, kao fazu u kojoj nastaje završna ruka scenarija. Upoznavanje sa glumcima i njihovim temperamentom je ono od čega polazimo, i deo toga prelazi u napisani karakter, a deo napisanog pokušava da utiče na glumca da on prilagodi sebe i otkrije novinu u nekada i ustaljenim ekspresijama, pronađenim u prethodnom radu ili svakodnevnom životu. U ovoj fazi se interpoliraju osobine koje smo naslućivali kod glumaca i na koje smo želeli da se oslonimo u građenju likova, ali se i napisani tekst prilagođava vokabularu glumca. Traži se tačna replika koju svaki pojedini glumac izgovara najbolje. Finalni tekst se tako definisao u ovom procesu, nakon što su glumice na glumačkim probama proživele svoje likove i „ušle“ u njih. To nam je omogućilo da svaka od glumica da lični pečat karakteru koji igra, ali je i dovelo do formiranja prisnih odnosa između njih samih, što se, verujem, uvek oseti u kadru.

Na samom snimanju smo potvrdili naša očekivanja. Onog trena kada smo odredili sve tehničke stvari u automobilu, kada smo prošli i potvrdili celokupan tekst – snimili smo čitavu scenu iz samo nekoliko mastera. Naravno, nije ni bilo realno očekivati da će glumci biti u stanju da nebrojeno puta ponavljaju zahtevnu i dugačku scenu. Zbog svega toga smo i doneli odluku pre samog ulaska u snimanje, koja se ispostavila kao ispravna i korisna – snimili smo čitavu scenu dvema kamerama.

5.5. OKVIR ZA REDITELJA

Scena u kolima je formalno jednočinka u kojoj posredstvom tačnih, preciznih i dobro strukturisanih replika izlažemo radnju, upoznajemo karaktere, a na kraju, kroz majčinu ispovest, dobijamo i mali obrt. Brza i efektna smena tema i raspoloženja treba da otkriva tanane, dinamične, bogato nijansirane porodične odnose. U saradnji sa glumcima bio je pravi izazov za reditelja da prenese sve ove elemente u potpunosti. Mnogo je suptilnih detalja utkano u same replike koje nam govore o njihovom odnosu, i zato je važno da ih na dobar, precizan način reditelj plasira gledaocu.

Nakon ove, čisto dramske scene, u kojoj su ujedno skrojeni ekspozicija, zaplet i kulminacija, slede scene raspleta u prirodi (vikendica, proplanak), sa potencijalom da se ostvari nešto simbolično i poetično. Uzdrmane i nesigurne, sestre dolaze u vikendicu, mesto uspomena na skladan porodični život, gde očekuju da će naći Oca (utehu, odgovor). U tom trenutku, njihovo dozivanje Oca odzvanja u prostoru i postaje lajtmotiv, poput vapaja usamljenog, ranjivog pojedinca. Činjenica da ga ne nalaze predstavlja svojevrsni “preokret” koji formalno pripada estetici kratkog filma, a u kombinaciji sa poslednjom scenom otkriva egzistencijalističke motive utkane u narativ. Umesto sa Ocem, sestre se susreću sa majkom na liniji horizonta (spoznaje, trajanja, večnosti). Zagledane u prirodu i plavetnilo neba one ponovo sagledavaju majčinu perspektivu, sopstvene izbore i budućnost, dok će odgovore na pitanja ljubavi, slobode, usamljenosti i mogućnosti povezivanja morati da potraže u sebi. Putovanje im je donelo nova saznanja i suočava ih sa promenama sopstvenih doživljaja i pogleda na svet.

Scenario je postavljen tako da traži vizuelno suptilan, moglo bi se reći „nevidljivi“, nenametljivi rediteljski pristup. Građenje emocija u ovom filmu je jako važno, ali se ne sme osetiti prisustvo rediteljskih rešenja. Ono što gradimo jeste osećaj da smo zajedno sa našim junakinjama, nevidljivo prisutni. Nikakva objektivizacija ili skretanje pažnje sa njihovih drama i osećanja nisu nam potrebni. Mirna, statična kamera, normalni rakursi i objektivni, ravni i mirni ¹⁰⁸švenkovi koji neće odvlačiti pažnju sa onog što je najvažnije – tačna i precizna glumačka igra.

¹⁰⁸ Kretanje kamere oko svoje osovine (vertikalne ili horizontalne), ima za cilj da otkrije novi prostor, koriguje kompoziciju, prati aktere i objekte snimanja. Upotrebljen je prvi put već oko 1905.godine, sa ponovnim izlaskom filma u eksterijer. Po svom pravcu može biti: horizontalan, vertikaln, kosi, i po krivini kada kamera u

Moglo bi se reći da scenario traži romerovski (E. Rochmer) tretman. Glumačka podela kod ovakvog filma mora biti tačna, glumačka igra dramska, nenaglašena, sa puno talenta, intenziteta, detalja, energije i stila. Iako danas pomalo zvuči kao floskula, činjenica da je krupni plan glavno izražajno sredstvo filma jeste ono što moramo imati na umu kada razmišljamo i o rediteljskom postupku.

Kadriranje, kao čin formiranja filmskog prostora (biranje objektiva, ugla snimanja, pokreta u kadru), odnosno kao promena mesta i ugla snimanja, predstavlja, za mene, jedan od najdelikatnijih poduhvata. Uvek treba da bude u funkciji teme i ideje, iz razloga što prvenstveno predstavlja sredstvo za usmeravanje gledaočeve pažnje. Samo kadriranje zapravo je sugestija kojom može najviše da se manipuliše a stvarnost pretvara u dramski događaj. Doživljaj neke scene najuverljivije i najprimetnije usmerava se odabirom kadrova, čime se zapravo stvara atmosfera filma, glavno raspoloženje, stanje, osećanje.

U razgovoru sa nekoliko reditelja, uvidela sam da je svima prva reakcija bila slična. Moju odluku da se radnja smesti u automobil oni su videli kao problem. Uskraćivanje mogućnosti rediteljskih postupaka, gubitak mizanscena, pokreta kamere, suštinska pozorišna postavka – svima je to bio prvi utisak. Svi su u tome videli rizik od umanjene filmičnosti i potencijalne dosade za gledaoce. Ipak, svima je bilo i jasno da je to deo koncepta i pristupa jednog dela mog doktorskog rada. Na kraju, u razgovoru, došli smo do jasne postavke, koju smo i sproveli kako na snimanju, tako i u montaži. Odlučili smo se da tražimo ritam i da se fokusiramo na lice junaka koje u datom trenutku priče „trpi radnju“. Na taj način uspele smo da ostanemo u emotivnom središtu dramskog toka, da težimo utisku da smo „unutar kola“, a ne na nekoj objektivnoj distanci. Izbegli smo postupak u kojem gledamo junaka koji izgovara repliku, što je možda najčešći postupak u serijama, odnosno najčešći televizijski postupak. Ali odluka nije došla kao potreba da se nešto izbegne, već iz želje da se pronade unutrašnji ritam, emotivni tok odnosa između junaka. Kako smo znali koje tačno kadrove možemo imati, napravili smo knjigu snimanja, odnosno montirali smo pre snimanja u prezentaciju kadrove u kojima očekujemo da vidimo delove filma i na kraju nismo mnogo odstupili od toga.

Kada uzmemo u obzir planirane glumačke probe i ovu knjigu snimanja, čitava scena u

toku kadra više puta menja pravac kretanja zmijolikom putanjom. – *Leksikon filmskih i televizijskih pojmova*, Naučna knjiga, Beograd 1997, str. 832.

kolima je zaista i snimljena u jednom danu, poput pozorišne predstave. Drugog dana smo se okrenuli samo delovima scene koje smo prepoznali da ih želimo snimiti iz tačno određenog ugla.

Ostatak fima, odnosno poslednja sekvenca, trebalo je da zadrži osećanje statike, osećanje da su naše junakinje stigle do pitanja na koje ne mogu u ovom trenutku imati odgovore. Osećanje koje je izgrađeno u prvoj sceni, njihove suštinske odvojenosti, usamljenosti pojedinca, ali i istovremene potrebe za bliskošću. Dogovor je bio da ostanemo u normalnim rakursima i uglovima posmatranja, normalnim objektivima, a sve u cilju da održimo realističan pristup, kao što sam već napisala, po uzoru na filmove Eriha Romera.

Dogovor je bio i da u samom kadriranju nemamo nikakve konceptualne postavke, poput nekih mogućih, kao što je da svi kadrovi budu statični ili slično. Ništa tako formalno nam nije bilo potrebno, niti nam je bilo cilj.

5.6. OKVIR ZA DIREKTORA FOTOGRAFIJE

Činilo mi se da je idealno snimati film na samom kraju jeseni, kada grane budu gole, prevlađuju sivi i žuti tonovi a preostalo zlatno lišće ponekad proveje kroz kadar. To je bila prva zamisao kada sam pisala scenario – nosećanje melanholije provejava, koje kreiramo slikom, a između ostalog, i odabirom vremenskih okvira u kojima snimamo. Druga opcija koja se činila kao dobra bio je početak zime, kada nam takva atmosfera koloritno donosi zanimljiv estetski doživljaj, kreirajući atmosferu filma koja odgovara upitnom sentimentu kod sva tri karaktera. Zime sam se pribojavala zbog uslova rada, koji su nedvosmisleno nezgodniji od jesenjih, posebno ako se imaju u vidu naši produkcionni okviri. Jasno je bilo da ukoliko se opredelimo za zimu, smanjujemo sebi mogućnost kontrole. Direktor fotografije takođe nije želeo sneg, a razgovori koje smo vodili reditelj, direktor fotografije i ja doveli su nas do zaključka da je sneg pomalo dramski netačan. Zaključili smo da je dramski možda neopravdano da naše junakinje krenu na ovaj put kada je veliki sneg, a i ta ambicija se u smislu uslova za snimanje činila prevelikom. U našoj svesti, putovanje na koje kreću junakinje nije bilo planirano, već iznuđeno od strane Dunje. Njen poziv i insistiranje možda ne bi ni uspeli da je od majke i sestre tražila preveliki napor – putovanje na planinu po snegu. Činilo nam se da se takva putovanja doživljavaju kao nužda i preka potreba te da bi nam ono

oslabilo postavku otvorenog kraja. Delovalo nam je da ako je u filmu prisutan sneg, onda moramo imati i snažan događaj na kraju filma. Naravno, često se desi baš ono što ne želite, a retko da vam to donese dobro. Bili smo očajni drugog dana snimanja na Zlatiboru, kada nas je sneg doslovno zavejao. Bio je to trenutak u kom smo imali snimljene sve kadrove za scenu u automobilu, snimljene iz pozicije ka jednoj strani. Prvi dan snimanja na Zlatiboru bio je idiličan jesenji dan. Sada smo se našli u situaciji da pozicije sa druge strane automobila treba da snimamo po skoro neprohodnom putu, zasutom snegom. Zbog moje tvrdoglavosti krenuli smo u snimanje pod takvim očajnim uslovima. Zahvaljujući talentu i sposobnosti našeg direktora fotografije, to se u filmu ne vidi. Gledajući unazad, taj nepredviđeni sneg, koji nas je bacio u depresiju, doneo je divan, očaravajući element filmu.

Uvek postoje prioriteti. Naš je bio da sarađujemo sa svim glumicama za koje smo se odlučili i da film bude snimljen u nekoliko dana. Ono što smo uradili kako bismo ovu nepredviđenu okolnost iskontrolisali bilo je to da smo se odlučili da scenu koja dolazi neposredno nakon dramske scene u kolima snimimo sa veštačkim snegom, odnosno da u nju uvedemo sneg koji nam je sada postao neizbežan element u završnici filma.

Vratimo se sada na polazne tačke i razmatranja sa direktorom fotografije. Način na koji će gledalac doživeti film i pojedine scene, kao i emocije koje će pri tom iskusiti, kreiraju se različitim sredstvima – rediteljskim, glumačkim, scenografskim... Ipak, za doživljaj neke scene, po mom ubeđenju, jako je važan tretman direktora fotografije. Zajedno sa njim odlučili smo da svetlo treba da bude što je moguće prirodnije, i u finalnom ishodu, iako estetizovano, u gledaočevom osećaju ono treba da deluje realistično. Od velike važnosti za naš film bilo je da se održi osećaj realističnosti, osećaj neposrednog prisustva, osećaj intimnosti sa junacima. U eksterijerima, najveći difuzni izvor svetla je oblačno nebo, bez jake sunčeve svetlosti, gde senke praktično ne postoje. Jasno nam je bilo od starta da ćemo se prilagođavati lokacijama i čekati prave atmosferske uslove. Trebalo je imati strpljenja. Osloniti se na prirodu i čekati. Poslednjeg dana snimanja svetlosni uslovi nisu bili odgovarajući, nebo je bilo vedro, neverovatno vedro. Ceo dan pun izrazito jakog planinskog sunca, bez ijednog oblaka, značio je naše odustajanje od jedne pasažne scene koja bi obogatila i produžila dolazak ćerki i njihovu potragu za Ocem. S obzirom na vremenske uslove, od tih pasažnih scena smo odustali i, na predlog direktora fotografije, pripremali smo tog dana samo završnu scenu filma. Scenu ponovnog susreta majke i ćerki na proplanku snimali smo kao poslednju. Vežbali smo tehnički, glumački i spremali se da tu završnu,

emotivno nabijenu scenu snimimo iz jednog dubla. Znali smo da imamo jako malo vremena usled neodgovarajućih svetlosnih uslova koje nismo mogli da kontrolišemo. Onoliko koliko je bilo potrebno suncu da zađe za planinu, toliko je nama bilo potrebno da snimimo kadar. Jedan dubl i to je bio kraj.

Nismo koristili dubinske neoštrine. Bilo je potrebno jasno oslikati svet u kome junaci žive i stvoriti snažan utisak prostora. Senke izuzetno mekane – postepen prelaz od osvetljenih delova ka osenčenim. Osvetljena površina gubi grubost, hrapavost i oštrinu u strukturi. Dakle, bez svetlosnih akcenata na bilo koji predmet. Poput flamanskog svetla, umereno difuzno. Prirodno, ambijentalno svetlo, koje se kontroliše. Ne konstruiše. U enterijerima, svetlosni izvori su uglavnom vidljivi u kadru – veliki prozori, lampe, tako da sve deluje veoma prirodno, realistično i svetlosno logično. Ponovo osećaj prisustva. Naravno da se ovde postojeće svetlo koriguje dodatnim, ali tako da se ne narušava utisak prirodnosti kod gledalaca.

Tonalitet slike je između medium keya i low keya. Tonalitet koji približava dan noći, noć danu. Boja je u skladu sa odabirom lokacija, odnosno scenografijom, kostimografijom, svetlom. Ona nije sopstveno izražajno sredstvo zatvoreno u svoj svet, već je potpuno u skladu sa pričom, tako da potpomaže u stvaranju atmosfere. U eksterijerima je kreirana hladnijim plavičastim tonovima, suptilno izvedenim, kojima se ostavlja utisak realističnih prikaza, a ne umetničke interpretacije. Čini mi se da to odaje, s jedne strane, mirniji utisak, koji nam dozvoljava da naše karaktere bolje i realističnije doživimo, a opet, s druge strane, i osećaj otuđenosti i nedostatka prisnosti i topline. Usklađivanjem tonova, boja i svetlosti stvara se odgovarajuća ravnoteža, atmosfera čitavog filma. Centar pažnje, osnovni element slike uvek je oštar i pravilno eksponiran. Dobro, jasne, jednostavne kompozicije, bez suvišnih detalja. U prvom planu su naši akteri koji su autentični. Prikazuje se njihov intimni, unutrašnji svet. To je ono što je postavljeno kao centar rediteljske pažnje i kao centar pažnje direktoru fotografije.

5.7. OKVIR ZA SEKTOR SCENOGRFIJE

Scenograf je bio uključen u naš projekat u kasnijoj fazi razvoja, kada su scenario i glumci već bili definisani. U tom smislu, scenografkinja nije uticala na osmišljene karaktere, već je imala zadatak da ih kroz svoj segment posla na filmski način dočara i da prikaže

junake što uverljivije. Direktor fotografije je već bio u projektu i zajedno sa nama promišljao o karakterima, dok su naši razgovori sa scenografom krenuli sa nešto konkretnijim zadacima. Prvo smo definisali kuću u kojoj se Otac nalazi, a u koju naše junakinje dolaze. Šta Otac tamo radi, koliko dugo je već tu, kako mi vidimo njegov život i kako ga je on sada zamislio? Susret sa kućom zapravo je susret sa njim. Kuća nam govori puno toga o junaku kog u filmu nijednom ne vidimo. A s obzirom da do njihovog dolaska u vikendicu scenografski o našim junacima malo toga saznajemo preko izbora automobila, rekvizite praktično da i nema, prva informacija koja se kroz scenografiju pruža jeste odabir lokacije za kuću, odnosno vikendicu u kojoj se Otac nalazi. Ona nam govori dosta o njihovoj porodici.

Kuća do koje dolaze mogla je biti neka vikendica u blizini grada, ali i seoska kuća koja pripada porodičnom domaćinstvu. Mi smo je ipak definisali kao njihovu porodičnu vikendicu, utočište od svakodnevnih obaveza, gradske vreve. Uostalom, to jeste i bio mejnstrim tih godina kada su njihovi roditelji formirali porodicu, imati vikendicu pored grada, posećivati je i u njoj uživati. U skladu je sa staležom i društvenim okolnostima naših junaka, jer to je bio adekvatan stil života i svojevrsni dokument toga vremena. Zaključak naših razgovora je bio da to nije trebalo da bude kuća nećijih roditelja ili bake i deke na selu, mesto gde je Otac provodio određeni deo svog detinjstva, već kuća koju su Otac i majka kao bračni par u nekom trenutku kupili ili napravili i u kojoj su Dunja i Jasna odrastale provodeći svoja leta ili zime u okviru porodice. Kuća je na prvi pogled morala da odaje utisak jedne dobrostojeće gradske porodice koja ima fine estetske doživljaje, bez ikakvih pretenzija da ostavi grandiozni utisak na bilo koga. Ona treba da odaje prijatnost, da se uklapa u sredinu u kojoj se nalazi, da poseduje lični pečat, identitet i svojevrsnu autentičnost. Autentičnost naših junaka, pa i čitavog filma, trebalo je potvrđivati posredstvom raznih elemenata, samim tim i scenografskih, koji se ovde, pre svega, odlikuju izborom realnih lokacija, odabirom autentične porodične kuće do koje naše junakinje putuju, kao i prirodnim ambijentima tokom putovanja brdovitom ili planinskom regijom.

Izbor lokacija zaista je tražio veliku pažnju i odneo nam je, ispostaviće se, dosta vremena. Osim toga što treba da doprinesu realističnom stilu kojem smo težili, lokacije su morale potcrtati istorijat ove porodice kao celine i karaktere naših junakinja, to jest, sve ono što prethodi trenutku u kojem smo „ušli u priču“. To je mesto u kojem je konzervirano detinjstvo naših junakinja Dunje i Jasne, kao i uspomene na bračni i porodični život njihove

majke Jovane. To je slika koja mora preneti nekadašnji sklad, harmoniju i lepotu i ujedno imati patinu koju ostavlja protok vremena. Ta patina je veoma važna. Adekvatnim izborom sama lokacija će doprinosti karakterizaciji i ujedno atmosferi i poetičnosti. Ona mora biti kompatibilna sa stilom koji naše glumice nose, ali i oslikavati i lik Oca koga nikada ne vidimo. U potragu za lokacijom krenuli smo dosta rano. Pronalazak kuće značio je polaznu tačku za rad scenografa. Kao što rekoh, ta polazna tačka oduzela nam je dosta vremena i energije. Ispočetka se činilo da je možemo pronaći relativno lako blizu Beograda, na Kosmaju ili Avali, jer se na tim mestima nalazi dosta porodičnih vikendica mahom beogradskih porodica.

Proplanak, odnosno „pogled“ na kraju filma takođe je trebalo da bude upečatljiv i izazovan. To je mesto gde se osećaj snage prirode, naše nemoći i fragilnosti pojačava. Na neki način, on je kontrapunkt atmosferi prethodnih scena, stanju u kojem se nalaze naši likovi. To je slika u kojoj su sadržani „sokovi“ života koji bude čežnju u oku posmatrača. To je trenutak kada naše junakinje ostavljamo same sa svojim mislima i važno je da se potenciraju ta usamljenost i nemogućnost menjanja sopstvene prirode. Proplanci koje smo gledali na Kosmaju nisu bili dovoljno interesantni ni upečatljivi za ovaj film. Ali to je bio manji problem u odnosu na izbor kuće, koju nikako nismo uspevali da pronađemo.

Jedina kuća koja nam se ukazala kao dobro rešenje za nas i ka kojoj smo krenuli da postavljamo sve ostale elemente bila je izuzetno zanimljivo arhitektonsko rešenje porodične kuće koja se nalazila na Kosmaju. Ova kuća, ispostaviće se, delo je našeg poznatog arhitekta Mihaila Mike Jankovića, koji je obeležio arhitekturu grada Beograda nakon II svetskog rata. Iza sebe je ostavio građevine poput Muzeja 25. maj, Partizanovog stadiona, Palate Srbije, Palate Ušće, stadiona Tašmajdan, i u tom trenutku za nas najvažniju, divnu vikendicu na Kosmaju, koja nam se dopala i za koju smo se jako vezali. Međutim, posle niza pregovora javljeno nam je da vlasnik kuće ipak nije zainteresovan za naše snimanje. To nam je poljuljalo koncept i uverenje da ćemo uspeti da nađemo približno dobro rešenje. Čitavo dvorište kuće pružalo nam je mogućnost dobrog mizanscena i dovoljno patine koja potpomaže kreiranje setne atmosfere kakvu smo želeli. Lokacija je pružala mogućnost kreiranja atmosfere, koja nam se učinila dovoljno osobenom i adekvatnom za naš film doprinoseći autentičnom filmskom utisku.



Kuća na Avali

Nakon ovog inicijalnog razočaranja, angažovali smo nekoliko osoba koje su se dale u potragu za adekvatnim vikendicama po čitavoj Srbiji. Razmatrali smo i opcije da umesto proplanka završnu scenu snimamo na reci, jezeru, nekoj vrsti obale, ali smo i od toga odustali, jer bi to značilo preveliko odstupanje od koncepta i samog scenarija, i donosilo dominantno utisak melanholijske i sete, a ne životne energije i borbe sa prirodom, odnosno samim sobom.

Želeli smo da i ta priroda bude snažna i upečatljiva kao što je naša glavna junakinja, da se i njome potencira osećaj aktivne borbe u sopstvenom životu. Stizale su fotografije objekata, koje smo redom nezadovoljno odbijali. Kako je vreme prolazilo, narastali su osećaj nelagodnosti i nervoza, koji su nas pritiskali i činili krajnje nespokojnim. Sve je to trajalo dok nismo pronašli lokaciju koja nam se na prvi pogled učinila zanimljivom i na kojoj ćemo na kraju snimati. Nakon dobijenih fotografija sa lokacije, direktor fotografije nije bio u potpunosti zadovoljan izborom objekta i želeo je da nastavimo potragu. Moj utisak je bio drugačiji. Bio je čak iznenađujuće povoljan, ali ono što nas je brinulo bile su tehničke mogućnosti za snimanje. Otišli smo na Zlatibor da ipak sagledamo ponuđene lokacije u realnosti, kao i šta nam sam lokalitet nudi. S obzirom da nam se bližio termin snimanja, koji smo znatno ranije odredili sa glavnom glumicom, osećala sam pritisak i želju da pronađemo rešenje, pa do samog odlaska na Zlatibor nisam znala da li mi se lokacija sviđa zato što nisam želela da snimanje odložimo ili zato što smo zaista pronašli pravo rešenje. Odlazak na Zlatibor me je uverio da smo na dobrom putu. Direktor fotografije je bio za to da držimo otvorenom mogućnost za pomeranje snimanja i da tragamo dalje. Meni to nije delovalo kao dobro rešenje, jer smo u dovoljnoj meri bili zadovoljni lokacijom, pa bismo u potrazi za još boljim rešenjem zapravo stavljali na kocku sve postignute dogovore. Nepomeranje datuma

snimanja kasnije će se ispostaviti kao dobra odluka. Nadalje nismo više preispitali ovo rešenje, već smo se usaglasili da se posvetimo pripremama za odabranu lokaciju. Tokom obilaska lokaliteta u blizini vikendice pronašli smo, uz asistenciju ljudi iz Nacionalnog parka Zlatibor, i vidikovac na kom ćemo slikati poslednju scenu, sve prilaske i šetnje. Sve te lokacije zajedno stvorile su za nas zanimljivu filmsku sliku, kojom smo bili zadovoljni. Kasnije će nas neočekivani element snega dodatno obradovati, odnosno obogatiti našu sliku.

Eksterijer kuće za mene je bio dosta zanimljiv. Kuća je imala traženu patinu, davala nam je osećaj da je onaj ko ju je gradio ili birao neko ko ima izgrađen estetski ukus. Lepa je, ali je i nepretenciozna. Građena je za uživanje, lepo se uklapa u ambijent u kom se nalazi. Kombinaciju materijala koje vidimo u eksterijeru, drvo, kamen, cigla, potrudili smo se da ponovimo i u kadrovima enterijera. Scenu enterijera slikali smo u drugoj, obližnjoj kući, s obzirom da kuća koju smo odabrali da bude naša kuća u eksterijeru nije pružala mogućnost da se u njoj slika enterijer, zbog arhitekture i obima samog prostora, koji je bio dosta skučen. To je i bila inicijalno najveća bojazan direktora fotografije, da je sam enterijer premali za ono što je nama potrebno. Srećom, pronašli smo obližnju komšijsku kuću, koju smo skoro u potpunosti scenografski izmenili onako kako nama odgovara, izuzimajući spoljne zidove kuće. Sve unutra izgradili smo za naše potrebe, od materijala do boja, koje su direktor fotografije i scenograf usaglasili.

Odabir rekvizite u kući, posebno na stolu, brižljivo je planiran. Opet iz razloga što je važno da nam rekvizita u kući da tačne i precizne informacije o Ocu. Gde se on nalazi u trenutku dolaska ćerki, odnosno Jasninog ulaska u kuću? Kako provodi vreme u vikendici? Da li je odnos sa Stanom takav da i ona sa njim živi? Da li je to u toj meri razvijen odnos između njih dvoje da je vikendica sada i Stanin prostor? Kako to prikazujemo?



Scenografiska skica objekta za enterijer kuće

Otvarajući sva ta pitanja u razgovorima koje su naše junakinje vodile u kolima, jasno je bilo da će gledalac u svojoj glavi imati ova pitanja i da će tražiti svoje odgovore, to jest da će sa punom pažnjom upijati sve informacije koje se budu vizuelno plasirale od trenutka kada starija ćerka Jovana otvori vrata vikendice. Želeli smo da gledaocima jasno komuniciramo da je Otac tu, ali i da živi sam u tom prostoru, a da je u trenutku njihovog dolaska izašao iz kuće. Verovatno je želeo da dođe sebi, jer njihov dolazak nije bio najavljen i za njega predstavlja ozbiljno iznenađenje. Ocu je ipak bilo potrebno vreme da se „sabere“ i da na dobar način pristupi ponovnom okupljanju porodice i svim pitanjima koja će se tom prilikom otvoriti. To je njegova prva, impulsivna reakcija, ali i nešto što nama omogućava da se vratimo ponovo u centar priče, a to je pogled ćerki na ugao koji zauzima njihova majka, na njene životne odluke.



Odabrana lokacija za scenu dolaska u vikendicu – Zlatibor

5.8. OKVIR ZA DIZAJN ZVUKA, MUZIKU

„Atmosfera je od presudne važnosti za film, zato što težite da uđete u drugi svet. Svaka priča ima sopstveni svet, sopstveni osećaj i sopstvenu atmosferu. Sklapajući detalje, pokušavate da stvorite tu atmosferu. Ovde svetlo i zvuk imaju važnu ulogu. Zvuci koji dopiru u prostoriju pomažu da se svet u njoj oslika bolje i deluje punije.“¹⁰⁹ Zvučna slika u našoj zamisli trebalo je da deluje zaista dokumentaristički i realistično – dijalozi koji se preklapaju, promene u ambijentalnim zvucima. Kakofonija glasova u kolima je nešto na čemu smo insistirali. Ona je u nekim momentima i iritantna, teskobna, posebno u trenutku pre nego što će Jovana zaustaviti raspravu svojih ćerki i priznati, odnosno saopštiti im svoju donetu odluku. Naravno, bez obzira na kakofoniju, sve važne replike morale su biti akcentovane i jasne. U prirodi, šum vetra je ono što nam je davalo emotivni ton iz koga je važno da se jasno i oštro čuju detalji poput škripe ljuljaške i vrata pri otvaranju, zvuk mokrenja, koraka kroz sneg, tišine u kući ili disanja junaka. Izdvajanjem tih zvučnih akcenata želeli smo da pojačamo osećaj gledaočevog prisustva, što je važno za ovu vrstu filma. Sve ove zvučne efekte snimali smo na realnoj lokaciji.

Dijalog u automobilu snimali smo tako što je pet mikrofona bilo postavljeno i sakriveno u samom prostoru, a snimatelj se tokom vožnji nalazio u gepeku automobila, konstantno proveravajući kvalitet snimljenog materijala. Naravno, pre samog ulaska u snimanje, nekoliko dana pre, uradili smo tehničku probu, postavili mikrofone i snimili odabrani automobil u vožnji sa ljudima unutra, čiji smo razgovor snimili. Inicijalno, želja direktora fotografije bila je da snimamo sa otvorenim prozorima, što se na probnom snimanju ispostavilo kao problematično, zbog snimanja zvuka i jasnoće replika koje akterke izgovaraju. Za nas nije bila opcija da se zvuk naknadno snima i da se glumice nahuju¹¹⁰, a da snimamo sa otvorenim prozorima, jer bi to bilo krajnje neuverljivo i nismo želeli da poništavamo autentičnost glumačke igre. Radili smo na glumačkim probama na tome da glumice uspostave odnose, da imaju zajednički ritam, pa odvojeno naknadno snimanje

¹⁰⁹ Linč, Dejvid, *Lov na veliku ribu*, Arete, Beograd 2018, str. 119.

¹¹⁰ Postupak naknadnog snimanja (NAH) dijaloga i zvučnih efekata u studiju za sinhronizaciju. Kada se kod direktnog sinhronog snimanja ne steknu svi uslovi za dobro snimanje dijaloga, zbog velike buke, neadekvatnih akustičkih uslova, snimanja istorijskih tema u današnjim ambijentalnim šumovima, i za još niz drugih okolnosti, onda se u takvim slučajevima snimljeni dijalog koristi samo kao radni, kontrolni, odnosno reporni dijalog pri naknadnoj sinhronizaciji u studiju. – *Leksikon filmskih i televizijskih pojmova*, Naučna knjiga, Beograd 1997, str. 731.

replika u studiju nije bilo rešenje ka kom smo želeli da idemo. Kada se datum snimanja približio, ispostavilo se da se nalazimo na planini, na 12 stepeni Celzijusa, pa je postalo potpuno jasno da od otvorenih prozora svakako ne bi bilo ništa.

Muzika. U startu smo razmišljali da muzika i može i ne mora da postoji. Ako je imamo, ona bi trebalo da bude samo u poslednjem, završnom delu filma, u trenutku kada se junakinje približavaju mestu gde se nalazi majka, kada se njihovi pogledi i doživljaju menjaju i kada nam muzika može pomoći u dočaravanju njihove perspektive, njihovih osećanja. Ovim sredstvom bi se potencirao utisak poetičnosti, otvoreni kraj bi se još više relativizovao i podigao na značenjski nivo koji svako od nas može da otkriva za sebe. Nakon montaže slike filma, kao i dizajna zvuka, reditelj je bio mišljenja da nam muzika nije potrebna. Na moje insistiranje, divni, talentovani kompozitor Nemanja Mosurović napravio je za mene muzičku bravuru, krajnje jednostavnu, minimalističku, efektnu muziku, koja je skromnim sredstvima izražavala osnovni sentiment koji smo želeli da postignemo. Reditelj je smatrao da je, bez obzira na sve navedeno sa čim se slagao, ipak efektnije ili ispravnije u odnosu na rediteljski rukopis filma ostaviti kraj bez muzike. Bila sam uporna. Jedan od komentara koje smo dobijali kasnije od ljudi koji su gledali film bio je da smo mogli da ne koristimo muziku uopšte i da bi to bilo hrabrije. Ja nisam bila tako hrabra i ne znam da li je to pogrešno za ovaj film. Meni je delovalo da nije. Kao što smo se dogovarali da nemamo nijednu vrstu koncepta u kadriranju, već da tretiramo priču bioskopski, tu logiku sam primenila i pri odluci da muzika uđe u film. Delovalo mi je da će ona gledaocima dodati emocije i približiti priču, iako je možda rediteljska logika bila ispravna.

Kao što je Dejvid Linč napisao: „Ne možete znati kako će vaš film uticati na ljude. Ako uopšte razmišljate o tome da li će nekoga povrediti ili učiniti bilo šta drugo, tada bi trebalo da prestanete da pravite filmove. Radite samo ono u šta ste zaljubljeni jer će vam to pružiti radost iznenađenja.“ I zaista, u trenutku stvaranja ne možete znati niti razmišljati o tome kako će to nekom drugom izgledati. Možete samo verovati svojoj intuiciji i uživati u trenutku kreiranja.

5.9. PRODUCIRANJE KRATKOG FILMA *PRED NAMA*

the past is so heavy
but it's something I can't leave
and this future is so certain
it just pushes me to my knees.¹¹¹

Pred nama je poslednje poglavlje i završetak mog doktorskog rada. Takođe, *Pred nama* je prvi kratki film koji sam producirala nakon završenih studija. On je deo ovog praktičnog, umetničko-naučnog rada, i proizvod je nekog vremena, jasnog, ograničenog perioda mog života. Verujem da ono što je umetničko mora biti lično, pa je tako i ovde, kratak osvrt na vreme koje je prošlo, a kako nije dnevnik rada, ili dnevnik produciranja, onda, kao i svako sećanje, neka bude i obojeno emocijama koje sećanja nose.

Nakon završenog scenarija sat je počeo da odbrojava. Film, kao deo ovog rada, trebalo je snimiti u određenom periodu, odnosno do određenog roka. Vreme.

Prioritet ovog filma je bila podela. Dobiti glumce koje smo zamislili i čija su lica bila ispred mene dok sam pisala tekst. Dobiti glumce značilo je napraviti sledeći korak, korak koji potvrđuje smisao prethodnog. Prvi mejl smo poslali Miri Furlan.

I kada je stigao odgovor, naravno, sve je bilo očekivano. Zašto bi jedna žena, u svojoj sedmoj deceniji, besprekorne karijere, odlučila da sedne u avion i doleti iz Los Anđelesa u Beograd na nekoliko dana da bi snimala jedan kratki film? Zašto bi između snimanja u Meksiku i poslednjih dana snimanja u LA-u skratila vreme koje provodi sa porodicom, sela u avion, došla u Beograd i, ponavljam, snimala kratki film?

Zahvalila se na pozivu, pohvalila je tekst više nego što sam očekivala i, kako sam mislila, verovatno, koliko je potrebno da nekoga ljubazno odbiješ. Dakle, kada je stigao odgovor, mogla sam samo da dobro razmislim i zapitam se koji su razlozi i argumenti u koje sam se uzdala kada sam poslala mejl i očekivala da ona pristane. I to je bio prvi trenutak

¹¹¹ Staples, Stuart A., Album *Leaving songs*, izdata 2006, pesma *That Leaving Feeling*.

preispitivanja, suočavanja sa tim kako drugi sagledavaju sve ono što sam mislila da stoji iza reči, svih reči scenarija, svih reči pročitanih u knjigama koje ovde navodim, reči napisanih u ovom radu, onih u mejlovima ili izgovorenih u razgovorima.

Jer reči koristimo. Služimo se njima u nadi da ćemo nešto pojasniti. Da ćemo nekog dodirnuti. Da ćemo negde stići. Pomilovati i biti pomilovani.

Iza Mirinih reči je ostalo pitanje. Da li je to zaista NE? Ili je sve što je pročitala u scenariju i sve što je napisala o njemu ipak samo početak našeg upoznavanja i povod za susret? Dobro sam razmislila i ponovo pisala... reči... koje pojašnjavaju ništa više do mog jasnog i potpunog shvatanja da to što hoću da snimim ne ide bez nje. Jednostavno.

Ali i dalje je to samo moja želja, ideja, uverenje da je nešto vredno i važno... Da li je to dovoljan razlog, povod da se spakuju koferi i krene na put?

we all have dreams of leaving
we all want to make a new start,
go and pack a little suitcase
with the pieces of our hearts¹¹².

Ali Mira je mlada, radoznala... dete. Raspoložena za igru. Raspoložena za ples. Poput imena onog prelepog filma – *In the mood for Love*.

Kratki film u Srbiji, još više nego u drugim zemljama, nije preveliki izazov, ne može se prikazivati javno, osim na festivalima najčešće je deo edukativnog procesa. Od značaja je mladim autorima u koracima razvoja, ali ne i glumcima i autorima, pogotovo ne onim ostvarenim. Paralelno sa predavanjem dokumentacije za prijavu na konkurs Filmskog centra Srbije za dodelu sredstava za snimanje kratkometražnog igranog filma stupili smo u kontakt sa svim ostalim glumcima i autorima. Svakom smo pristupili sa puno pažnje, očekivanja i sa svakim se videli pre nego što smo poslali scenario. Bilo nam je važno da kolege razumeju kuda smo krenuli. Ljudi su uvek ispred reči kao i iza reči.

Kao što sam pisala, naše dve drage glumice Jovana i Marija su pristale, ali pristali su i svi ostali autori, koji su nam bili veoma važni. Svaki pristanak mi je davao veliku energiju i radost.

¹¹² Staples, Stuart A., Album *Leaving songs*, izdata 2006, pesma *That Leaving Feeling*.

Pre ishoda konkursa Filmskog centra Srbije imala sam zaokruženu podelu koju sam želela, sastavljenu autorsku ekipu koju sam želela, dogovorene datume snimanja i kupljenu kartu za Miru. Prethodnih 15 godina mog rada u oblasti marketinga i više stotina snimljenih reklama, kao i sva moja poslovna partnerstva, činili su me mirnom, znala sam da ću i tehnički uraditi film na onom nivou koji sam zamislila. Na samoj lokaciji, Zlatiboru, uspeći smo da pažljivom i dobro osmišljenom komunikacijom osvojimo važna sponzorstva po pitanju smeštaja ekipe i glumica, što je još jedan uspeh i tekovina mog školovanja na Fakultetu dramskih umetnosti, a ne poslovne karijere. Svakim danom slika je bila bolja.

Ipak, važna vest je došla neposredno pred početak snimanja. Filmski centar Srbije je podržao svojim sredstvima moj film. Samim tim, mogla sam da i sam tok snimanja izvedem na način na koji sam želela.

Imala sam scenario, ekipa se skupila, a onda smo svi zajedno proveli nekoliko predivnih dana i snimili film.

Kada sam krenula u rad, želja mi je bila da film prikažem na FEST-u. To je festival od najveće važnosti u mom životu, festival koji je nosio osećaj svečanosti, posebnosti i veličine filma. I, na kraju, film je i prikazan na FEST-u, kao i na Zagreb film festivalu i Martovskom festivalu. Zadovoljstvo.

Ali ono što je meni svakako najvažnije u ovom iskustvu jeste doživljaj zajedničkog putovanja, razmene, susreta i moje promene. I ne samo moje.

is that your heart talking
or just that befuddled mind?
the people that you love
they change when you leave them behind¹¹³

Produciranje filma pre svega je jedan susret i zagrljaj svih ljudi koje jedna ideja, lična strast, potreba ili radoznalost dovodi u susret. To je raspust, ne školski, već životni. Jedan ritam, koji nema veze sa repeticijom koju nosi svakodnevnica, koju nosi život isprepletan obavezama, odnosima, kauzalnostima. Avantura koja nas čini značajnim kada se pogledamo u ogledalo, avantura čiji svaki trenutak deluje veličanstven – jer tada se igramo i na trenutke

¹¹³ Staples, Stuart A., Album *Leaving songs*, izdata 2006, pesma *That Leaving Feeling*.

izmičemo gravitaciji.

Nakon snimljenog filma, prvo je stigao Mirin mejl... I to je bilo dovoljno... sve je imalo smisla, jasno mi je bilo. Nakon toga je i naš prijatelj Aleksandar Ilić, direktor fotografije, rekao da koristi film na predavanjima, na fakultetu kao pokazni primer kako se usled svih okolnosti priprema materijal za postprodukciju – sve je učenje!

I emocija.

I na kraju ovog poglavlja, pre zaključka, navešću još jedan citat koji opisuje moje raspoloženje pri pomisli na moj sledeći film, a koji me vraća na izmaštani karakter iz mog scenarija, na lik majke, Jovane.

all those worries and those sorrows
you can just toss them away.
go find a new tomorrow
and forget about your yesterdays.
so go and pat your kids
and kiss your dog goodbye,
leave your keys on the nail
with the sadness that's in your eyes¹¹⁴.

6. ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

Genijalni filozof Karl Jaspers kaže i „Filozofija znači biti na putu. Njena pitanja su bitnija od njenih odgovora, a svaki odgovor se ponovo pretvara u novo pitanje.“¹¹⁵ Lepo je biti na putu, razmišljati, promišljati, kreirati. Verovatno je zanimljivije i značajnije nego donositi konkretne zaključke. Makar u umetničko-istraživačkim projektima taj luksuz postoji. Matematičari se ne bi složili.

Ovaj umetničko-istraživački projekat za mene predstavlja pokušaj uranjanja u sopstvene životne doživljaje, lična preispitivanja i otvaranje starih-novih pitanja, koja sam, nadam se uspešno, transponovala u filmski jezik. On je značio da budem na putu, zajedno sa svim

¹¹⁴ Staples, Stuart A., Album *Leaving songs*, izdata 2006, pesma *That Leaving Feeling*.

¹¹⁵ Jaspers, Karl, *Filozofija egzistencije*, Prosveta, Beograd 1967, str. 129.

autorima ovog filma, u svakom smislu te reči. Značio je da zajedno postavljamo egzistencijalna pitanja kojima se bave naši junaci i nalazimo svoja rešenja. Pored satisfakcije zbog ličnog rasta i napretka svih nas koji smo stvarali ovaj film, volela bih da verujem da on predstavlja i umetnički doprinos tumačenju pitanja usamljenosti, slobode i ljubavi, kroz psihološku postavku ženskih likova u egzistencijalističkom ključu.

Na svom istraživačkom putu u pogledu filmskog jezika i pristupa sledili smo savremene filmske tendencije i pokrete mladih evropskih i regionalnih autora poput Mije Hansen Lav i Kristija Pjuja, te zaranjali dalje u istoriju filma preko specifičnog rediteljskog opusa Erika Romera. To su bile naše filmske tačke oslonca i naša filmska polazišta. Drugi važan oslonac imali smo u filozofiji, oslanjajući se na egzistencijalizam Žana Pola Sartra i Simon de Bovoar i filozofijom egzistencije Karla Jaspersa i Migela de Unamuna. Kroz njih istraživali smo egzistencijalizam kao filozofski pravac i ponovno otvarali osnovna egzistencijalistička pitanja koja čini mi se, uvek treba da budu aktuelna. Želja da se otvore egzistencijalistička pitanja potekla je od mene kao autora i producenta ovog rada. Istraživački deo bio je moj zadatak, ali je intencija bila da se na produkcijskim sastancima sa svim autorima ta pitanja neprestano postavljaju i preispituju. Zahvaljujući njima, verujem da smo u filmu uspeli da osvetlimo teme usamljenosti, ljubavi, lične slobode i samorefleksije. Treća i verovatno najznačajnija tačka oslonca bila je kreiranje psiholoških profila junaka, pomoću stručnog vođenja saradnika iz oblasti psihologije. Egzistencijalistička pitanja, istražena kroz dela gore pomenutih filozofa, bila su polazište za kritične tačke u koje smo postavljali naše junake i te životne dileme donosili ispred njih. Njihovi adekvatno kreirani psihološki profili trebalo je da daju svoje autentične odgovore na filozofska, egzistencijalistička i suštinska, životna ljudska pitanja postavljena u radu.

Razvijanjem ovog umetničko-istraživačkog rada uspostavljen je novi metod rada, koji je omogućio stvaranje verodostojnih i složenih ženskih karaktera na filmu. Metod se sastojao iz kreiranja psiholoških profila junaka, njihovim postavljanjem u osmišljene životne situacije u kojima bi takvi karakteri mogli da se nađu. U adekvatnom i autentičnom kreiranju likova značajno je pomoglo učešće psihijatra, čiji je filter iskustva i znanja u oblasti psihijatrije učinio naše junake realnim, a njihove replike uverljivim i ne banalnim. Verujem da je u postavci ove vrste filma on bio bitan produkcionim saradnik. Analiza likova i situacija zajedno sa čitavim autorskim timom takođe je važna i zaista je uvek potrebno ostaviti vreme i prostor da se svi autori sažive sa scenarijem, da svojim razmišljanjem i svojom perspektivom doprinesu kvalitetu filma, kao i da svojim pitanjima isprovociraju dalja promišljanja. Kao što

u životu ne valja biti usamljen, tako i u kreiranju umetničkog dela treba dati autorima prostora i slobode da ono što prave zaista prave zajedno. Zato je odabir saradnika sa kojima stvarate film ali i sinergiju od velike važnosti. Mi smo u ovom projektu imali retko zadovoljstvo da nam se priključe autori koji svet gledaju širom otvorenih očiju. Posebno napominjem da su u procesu našeg rada bile važne glumačke probe i provođenje vremena sa svakom glumicom, sa svakim karakterom, pa i sa njima zajedno kao sa malom porodičnom skupinom koja treba da diše kao jedan. Verujem da je zahvaljujući ovakvom osobenom načinu rada, koji teorijskim jezikom nazivamo metodom, stvoren kvalitetan poetski kamerni intimni film. Stvorena je jedna kratkometražna igrana drama koja na prožimajući način komunicira sa gledaocima, pre svega zahvaljujući boljoj identifikaciji koja se ostvaruje sa karakterima, a koja je snažna upravo zbog metoda i načina rada koji je primenjen. Jasno je da u formi kakva je kratkometražni film nije moguće do kraja uvideti sve mogućnosti ovako razvijenog pristupa, već samo izvesni potencijal, te bih volela da ga kasnije primenim i na film ili filmove dužih formata slične tematike.

Baveći se ovom temom na način i metodama kako je opisano, smatram da je došlo do proširenja načina na koji se tema sagledava i tretira, te da sam samim tim doprinela stvaranju novih umetničkih puteva i kreiranju drugačijih umetničkih rešenja. Verujem da je sve pobrojano u velikoj meri doprinelo originalnosti i snazi samog dela i da će ovaj moj producentki „poziv u avanturu“ rezultirati formiranjem novih autorskih timova i drugačijih tendencija u umetničkom tretiranju intimističkih filmova, kakve nisu prisutne u domaćoj kinematografiji i koje joj, po mom mišljenju, nedostaju. S obzirom da je reč o kratkometražnom igranom filmu, veće ciljeve od istraživačkih zaista nismo imali. Želeli smo da preispitamo sopstvene mogućnosti, probudimo zaboravljena nadanja i potencijale, isprobamo drugačiji način rada i podstaknemo sami sebe i svoje saradnike na nova zajednička putovanja i istraživanja u produkciju kvalitetnog filmskog dramskog sadržaja koji će biti primećen i dobro prihvaćen. Volela bih da konsekventno otvorim mogućnost za kreiranje čitavog niza projekata, dugometražnih igranih filmova koji će se baviti egzistencijalističkim pitanjima iz perspektive ženskih junaka, emotivnim intimnim dramama kojima se preispituju istine o nama samima i pružaju mogućnosti za lični napredak. Imajući u vidu gotovo neprimetno postojanje filmova koji tematizuju lične drame i porodične odnose u domaćoj kinematografiji, smatram da ovakav projekat predstavlja zahtevan umetničko-istraživački i kreativni autorski proces rada sa nezanemarljivim umetničkim doprinosom.

Usudila bih se da kažem da smo na ovom našem zajedničkom putu, često se nalazeći u graničnim situacijama, donosili autentične odluke zahvaljujući dobro osmišljenom metodu rada, koji se ispostavio adekvatnim za ovakav film. Postavljene premise pokazale su se uspešnim, a naše tačke oslonca dobro izabranim. Verujem da ovaj metod zaista ima smisla i otvara mogućnosti za zanimljiva umetnička istraživanja koja imaju svoje uzemljenje u realnosti i pitanjima koja su aktuelna u svakom društvu i svakom životnom trenutku.

„Završetak projekta sam po sebi donosi dobro raspoloženje. Međutim, postoji i izvestan osećaj praznine. Svu svoju pažnju ulagali ste u nešto, a s tim je sada gotovo.“¹¹⁶

¹¹⁶ Linč, Dejvid, *Lov na veliku ribu*, Arete, Beograd 2018, str. 169.

7. SPISAK LITERATURE (bibliografija i vebografija)

1. Ažel, Anri, *Poetski finalitet filma* in. *FILMSKE SVESKE* 4 (1971), str. 467-474.
2. Blonski, Anette, Barbara Creed, and Freda Freiberg, *Don't Shoot Darling! Women's Independent Filmmaking in Australia*, Richmond, Australia: Greenhouse, 1987.
3. Bejkvel, Sara, *U egzistencijalističkom kafeu*, Službeni glasnik, Beograd 2018.
4. Berđajev, Nikolaj, *Opit eshatološke metafizike*, Bogoslovski fakultet SPC, Beograd 2000.
5. Butler, Alison, *Women's Cinema: The Contested Screen*, London, Wallflower, 2002.
6. Columpar, Corinn, and Sophie Mayer, eds. *There She Goes: Feminist Filmmaking and Beyond*, Detroit: Wayne State University Press, 2009.
7. de Lauretis, Teresa, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1984.
8. Epiktet&Aurelije Marko, *Obrasci volje i sreće*, Napredak, Beograd 1922.
9. From, Erih, *Umjeće ljubavi*, Naprijed, Zagreb 1989.
10. Hjum, Dejvid, *Rasprava o ljudskoj prirodi*, Veselin Masleša, Sarajevo 1983.
11. Jaspers, Karl, *Filozofija egzistencije*, Prosveta, Beograd 1973.
12. Jaspers, Karl, *Um i egzistencija*, Plato, Beograd 2000.
13. Jerotić, Vladeta, *Uzgedna razmišljanja*, Partenon, Beograd 2009.
14. Jung, Karl Gustav, *Dinamika nesvesnog*, Matica srpska, Beograd 1977.
15. Jung, Karl Gustav, *Psihološke rasprave*, Matica srpska, Beograd 1977.
16. Jung, Karl Gustav, *Psihološki tipovi*, Matica srpska, Beograd 1977.
17. Kazeti, Frančesko, *Filmska psihoanaliza u Film i psihoanaliza*, Filmske sveske 2/3, urednik Nevena Daković, 19–41, Institut za film, Beograd 2001.
18. Kembel, Džozef, *Heroj sa hiljadu lica*, Stylos, Novi Sad 2004.
19. Kjerkegor, Seren, *Strah i drhtanje*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd 1975.
20. Linč, Dejvid, *Lov na veliku ribu*, Arete, Beograd 2018, str. 27.
21. Mellencamp, Patricia, *A Fine Romance: Five Adges of Film Feminism*, Philadelphia: Temple University Press, 1995.
22. Mckee Robert, *Story – substance, structure, style and the principles of screenwriting*, Regan Books, New York, 1997.
23. Mccann Ben & Sorts David, *The Cinema of Michael Haneke: Europe Utopia (Directors' Cuts)*, Wallflower press, London 2012.

24. Milić, Milan, *Ostrva svesti*, Zavet, Beograd 2012.
25. Mitri, Žan, *Psihologija filma I*, IzF, Beograd 1977.
26. Modelski, Tania, *The Women Who Knew Too Much*, London, Routledge, 1988.
27. Platon *Dela*, prevod Miloš N. Đurić, Dereta, Beograd 2002.
28. Rilke, R.M., *Pisma mladom pesniku*, Bonart, Nova Pazova 2001.
29. Sartr, Žan Pol, *Mučnina*, Biblioteka Novosti, Beograd 2004.
30. Sartr, Žan Pol, *Zrelo doba (Putevi slobode I)*, Nolit, Beograd 1965.
31. Sartr, Žan Pol, *Izabrana dela, Portreti*, Nolit, Beograd 1981, str. 3.
32. Svensen Laš, Fr. H., *Filozofija slobode*, Geopoetika, Beograd 2013.
33. Svensen Laš, Fr. H., *Filozofija usamljenosti*, Geopoetika, Beograd 2017.
34. Silverstein, Melissa, *In her voice - Women directors talk directing*, Women and Hollywood, London 2013.
35. Šeling, Fridrih Vilhelm Josef, *O suštini ljudske slobode*, Grafos, Beograd 1985.
36. Šopenhauer, Artur, *O slobodi volje*, Svetovi, 1992.
37. Šopenhauer, Artur, *O temelju moralna*, Bratstvo i jedinstvo, Novi Sad 1990.
38. Unamuno Migel de, *O tragičnom osećanju života*, Dereta, Beograd 1990.
39. Unamuno, Migel de, *Kako se pravi roman?* Rad, Beograd 2006.
40. Vogler, Christopher, *The Writer's journey – mythic structure for writers*, Michael Wiese Productions, Michigan, 2007.
41. White, Patricia, *Women's cinema, world cinema*, Duke University Press, Durham and London, 2015.

FILMOLOGIJA

1. *Krici i šaputanja* (Cries and Whispers, Bergman Ingmar, 1972)
2. *Ljubav* (Amour, Haneke Michael, 2012)
3. *Tajne i laži* (Secrets & Lies, Leigh, Mike, 1996)
4. *Sve što dolazi* (Things to come, Love, Mia Hansen, 2016)
5. *Cigarete i kafa* (Cigarettes and Coffee, Puiu, Cristi, 2004)
6. *Lep brak* (A good marriage, Romer, Erick, 1982)
7. *Priča o letu* (A Summer's tail, Romer, Erick, 1996)
8. *Mad men* (Matthew Weiner, TV series 2007–2015)
9. *Taksista* (Taxi driver, Martin Skorseze, 1976)
10. *Mostovi okruga Medison* (The bridges of Medison County, Clint Eastwood, 1995)

8. PRILOZI (slikovni prilozi u štampanom radu i/ili prilozi na kompakt-disku)



U SARADNJI SA



Poster filma na srpskom jeziku

9. KRATKI BIOGRAFSKI PODACI O AUTORU

Obrazovanje

2016–2020.

Doktorand, Fakultet dramskih umetnosti, odsek *Doktorske umetničke studije*, Beograd

2009.

Autor kritičkog eseja „*Kreiranje identiteta, brendiranje grada*“, časopis *Kultura* br. 122/123, Beograd (kao Ana Vasiljević)

2004–2008.

Postdiplomske studije, Fakultet političkih nauka, odsek *Teorija kulture*, Beograd, prosečna ocena 9,5

2004.

Diplomirala na Fakultetu dramskih umetnosti, odsek *Filmska i TV produkcija*, Beograd, prosečna ocena 9,32

2000.

Završila IV gimnaziju, Beograd

1998–2000.

Završila školu filmske i televizijske režije, KVADRAT – Centar za vizuelnu umetnost

Profesionalno iskustvo

2021.

Direktor **Rooster production**, otvara sopstvenu produkcijsku kuću, Beograd

2007–2019.

Direktor produkcije **Ovation BBDO**, marketinška agencija, Beograd

2019.

Producent saradnik, sa renomiranim francuskim umetnikom **Xavier Veilhan**, video *Film de l'Est*, teritorija bivše Jugoslavije, **Rooster production**

2019.

TV Serijal „Lavovske priče“, 10 emisija produciranih za Youtube, sa preko 4.000.000 pregleda, emitovanih na 11 lokalnih TV stanica u Srbiji, Ovation BBDO *producent serijala*

2019.

„Munchmellow, Priča za sebe“, brand film, reditelj Raško Miljković, Ovation BBDO, *producent*

2005–2007.

AV Producent, **Ovation BBDO** marketinška agencija, Beograd

2004–2005.

Nezavisni producent: reklame, muzički spotovi, event, Beograd

2003.

Izvršni producent, **ARTE** francusko-nemačka televizijska stanica, redizajn vizuelnog identiteta, Beograd

2003.

Izvršni producent, **„50 godina Večernjih novosti“**, Magična linija, Beograd

2000–2004.

Producent dvadeset kratkometražnih igranih filmova, **Fakultet dramskih umetnosti**, Beograd

Producirala preko dve stotine reklamnih kampanja sledećih klijenata:

Vip mobile, MTS, MTEL, Pepsi, Wrigley, Inbev – Jelen, Nikšićko i Apatinsko pivo, Storopramen, Carlsberg – Lav pivo, Carnex, Dr. Oetker, Fujitsu Siemens Computers, US AID, JUB, MasterFoods, HYPO Alpe Adria Bank, Unicredit Bank, KBC Bank, Marbo – Chipsy, Pardon, Clipsy, Polimark, Banini, Bayer, Delta DMD, Floridabel, Mercedes Benz, Multiaktiv, Olympus, Zlaten dab, Narodna kancelarija, Adidas, Visa, C kafa, FOX TV, Nectar, Jaffa, Munchmellow itd.

Nagrade i druga postignuća

2019.

- **Effie award Srbija** – Srebro u Foods&Snacks kategoriji za kampanju „Munchmallow priča za sebe“, Jaffa d.o.o, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Effie award Srbija** – Srebro u Carpe Diem kategoriji za kampanju „Nectar, već 20. godina nije svejedno“, Nectar d.o.o, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Effie award Srbija** – Bronza u kategoriji bezalkoholna pića za kampanju „Nectar, već 20. godina nije svejedno“, Nectar d.o.o, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Effie award Srbija** – Finalista u kategoriji corporate reputation za kampanju „Nectar, već 20. godina nije svejedno“, Nectar d.o.o, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Effie award Srbija** – Finalista u kategoriji alkoholna pića za kampanju „Zaječarsko pšenično“, Carlsberg Srbija, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Effie award Srbija** – Finale u kategoriji Media innovation za kampanju „Munchmallow priča za sebe“, Jaffa d.o.o, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **IAB MIXX – Gran Prix za kampanju** „Munchmallow priča za sebe“, Jaffa d.o.o, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **IAB MIXX – Zlato u kategoriji Brand Awareness za kampanju** „Munchmallow priča za sebe“, Jaffa d.o.o, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **IAB MIXX – Zlato u kategoriji Cross media integration za kampanju** „Munchmallow priča za sebe“, Jaffa d.o.o, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Udruženje za tržišne komunikacije UEPS – Srebrno priznanje za promotivnu integrisanu kampanju pića**, „Lavovske priče“, Carlsberg Srbija, Ovation BBDO, *producent kampanje*

- **Kaktus, festival integrisanih komunikacija – Nagrada za Content marketing za kampanju godine „Lavovske priče“**, Carlsberg Srbija, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Kaktus, festival integrisanih komunikacija – Nagrada za Digital video za kampanju godine „Lavovske priče“**, Carlsberg Srbija, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Kaktus, festival integrisanih komunikacija – Finalista u kategoriji za Integrisanu kampanju godine „Lavovske priče“**, Carlsberg Srbija, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Kaktus, festival integrisanih komunikacija – Finalista u kategoriji za Brand Awareness za kampanju „Lavovske priče“**, Carlsberg Srbija, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **BalCannes – Priznanje za Najboljih 25 kampanja u regionu za „Youtube serijal Lavovske priče“**, 10 internet emisija za Lav pivo, Carlsberg Srbija, Ovation BBDO, *producent kampanje*

2018.

- **Udruženje za tržišne komunikacije UEPS – UEPS Grand Prix za 2018**, „Munchmallow priča za sebe“, Jaffa d.o.o, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Udruženje za tržišne komunikacije UEPS – Agencija godine 2018**, Ovation BBDO, *direktor produkcije*
- **Udruženje za tržišne komunikacije UEPS – Zlatno priznanje za promotivnu integrisanu kampanju: hrana** – „Munchmallow priča za sebe“, Jaffa d.o.o, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Udruženje za tržišne komunikacije UEPS – Srebrno priznanje za promotivnu integrisanu kampanju: hrana** – „Frikom, uvek u glavnoj ulozi“, Frikom d.o.o, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Udruženje za tržišne komunikacije UEPS – Srebrno priznanje za promotivnu integrisanu kampanju: pića**, „Nectar, već 20. godina nije svejedno“, Nectar d.o.o, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Udruženje za tržišne komunikacije UEPS – Srebrno priznanje za promotivnu integrisanu kampanju: zdravlje, lepota, moda, sport** – „Galenika, brend kom verujete“, Galenika d.o.o, Ovation BBDO, *producent kampanje*

- **Udruženje za tržišne komunikacije UEPS – Zlatno priznanje za Creative Efficiency** – „Munchmallow priča za sebe“, Jaffa d.o.o, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Udruženje za tržišne komunikacije UEPS – Zlatno priznanje u kategoriji TV spot** – „Munchmallow priča za sebe“, Jaffa d.o.o, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Udruženje za tržišne komunikacije UEPS – Zlatno priznanje u kategoriji OOH** – „Munchmallow priča za sebe“, Jaffa d.o.o, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Udruženje za tržišne komunikacije UEPS – Zlatno priznanje za kreativnu upotrebu medija** – „Munchmallow priča za sebe“, Jaffa d.o.o, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Udruženje za tržišne komunikacije UEPS – Bronzano priznanje za online marketing kampanju** „Nectar, već 20. godina nije svejedno“, Nectar d.o.o, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Effie award Srbija** – Bronza u kategoriji pića, alkoholna pića – „Crno je Zaječarsko“, klijent Heineken Srbija, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Effie award Srbija** – Bronza u kategoriji finansije i platne kartice – „UniCredit Predodobrenje za lakše useljenje–, rađen za UniCredit Banku Srbija, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Effie award Srbija** – Finalista u kategoriji pića, alkoholna pića – „Zaječarsko. Sa zadovoljstvom“, klijent Heineken Srbija, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Sempler, Portorož – Zlatni Sempler u kategoriji Best use of influencer marketing za kampanju** „Nectar, već 20. godina nije svejedno“, Nectar d.o.o, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Sempler, Portorož – Finalista u kategoriji Innovative use of the communication channel za kampanju** „Munchmallow priča za sebe“, Jaffa d.o.o, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Kaktus, festival integrisanih komunikacija – Agencija godine 2018**, Ovation BBDO, *direktor produkcije*
- **Kaktus, festival integrisanih komunikacija – Gran Prix za integrisanu kampanju godine** „Munchmallow priča za sebe“, Jaffa d.o.o, Ovation BBDO, *producent kampanje*

- **Kaktus, festival integrisanih komunikacija – Nagrada za Brand Awareness** „Munchmallow priča za sebe“, Jaffa d.o.o, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Kaktus, festival integrisanih komunikacija – Nagrada za Outdoor** „Munchmallow priča za sebe“, Jaffa d.o.o, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Kaktus, festival integrisanih komunikacija – Nagrada u kategoriji Adaptirana međunarodna integrisana kampanja** „Chipsy fudbalska strast“, Marbo product, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **SoMoBorac – Prva nagrada u kategoriji SomoContent** za kampanju „Nectar, već 20. godina nije svejedno“, Nectar d.o.o, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **SoMoBorac – Prva nagrada u kategoriji Viralni Blockbuster** za kampanju „Nectar, već 20. godina nije svejedno“, Nectar d.o.o, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **BalCannes – Nagrada Lav za najbolji regionalni projekat za kampanju** „Munchmallow priča za sebe“, Jaffa d.o.o, Ovation BBDO, *producent kampanje*

2017.

- **Effie award Srbija – Srebro u kategoriji finansije i platne kartice** – „Keš kredit koji rešava sve“, rađen za UniCredit Banku Srbija, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Effie award Srbija – Finalista u kategoriji David vs Goliath** – „Boli me“, klijent Pharma Swiss, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Udruženje za tržišne komunikacije UEPS – Zlatno priznanje u kategoriji integrisane promotivne kampanje: hrana** – „Gde su otišle sve maline“, klijent Frikom, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Udruženje za tržišne komunikacije UEPS – Srebrno priznanje za promotivnu integrisanu kampanju: alkoholna pića**, „New Age, Old School“, klijent Heineken Srbija, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Udruženje za tržišne komunikacije UEPS – Bronzano priznanje za promotivnu integrisanu kampanju: alkoholna pića**, „Crno je Zaječarsko“, klijent Heineken Srbija, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Udruženje za tržišne komunikacije UEPS – Srebrno priznanje za promotivnu integrisanu kampanju: finansijski sektor i usluge** – „Predodobrenje stambenog kredita“, klijent UniCredit Bank Srbija, Ovation BBDO, *producent kampanje*

- **Udruženje za tržišne komunikacije UEPS – Bronzano priznanje za Creative Efficiency:** „Gde su otišle sve maline“, klijent Frikom, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Udruženje za tržišne komunikacije UEPS – Srebrno priznanje u kategoriji direktni marketing:** „UniCredit Bank VR čestitka“, klijent UniCredit Bank Srbija, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Kaktus, festival integrisanih komunikacija – Pobjednik u kategoriji outdoor u integrisanoj kampanji,** „Gde su otišle sve maline“, klijent Frikom, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Kaktus, festival integrisanih komunikacija – Pobjednik u kategoriji direktni marketing u integrisanoj kampanji,** „VR čestitka“, UniCredit Bank, Ovation BBDO, *producent*

2016.

- **Udruženje za tržišne komunikacije UEPS – Bronzano priznanje u kategoriji Promotivna integrisana kampanja: hrana –** „Rumenko Smoothie“, klijent Frikom, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Udruženje za tržišne komunikacije UEPS – Bronzano priznanje u kategoriji promotivna integrisana kampanja: alkoholna pića – Zaječarsko pivo –** „Bolje vas našli“, klijent Heineken Srbija, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Udruženje za tržišne komunikacije UEPS – Zlatno priznanje za promotivnu integrisanu kampanju: zdravlje, lepota, moda, sport:** kampanja „Boli me“, klijent Pharma Swiss, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Udruženje za tržišne komunikacije UEPS – Zlatno priznanje za promotivnu integrisanu kampanju: finansijski sektor i usluge,** „Keš kredit kampanja“, klijent UniCredit Banka, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Udruženje za tržišne komunikacije UEPS – Srebrno priznanje u kategoriji TV spot,** „Keš kredit kampanja“, klijent UniCredit banka, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Udruženje za tržišne komunikacije UEPS – Bronzano priznanje u kategoriji outdoor:** „Boli me“, klijent Pharma Swiss, Ovation BBDO, *producent kampanje*

- **Udruženje za tržišne komunikacije UEPS – Bronzano priznanje u kategoriji internet marketing kampanja:** „Ko je najsladi“, klijent Dr Oetker, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Kaktus, festival integriranih komunikacija – Pobjednik u kategoriji outdoor u integriranoj kampanji,** „Šta vas boli?“, Pharma Swiss, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Kaktus, festival integriranih komunikacija – Finalista u kategoriji TV u integriranoj kampanji,** za TV reklamu „Keš kredit“, Unicredit Banka, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Kaktus, festival integriranih komunikacija – Finalista u kategoriji radio u integriranoj kampanji,** za radio spot „Šta vas boli?“, Pharma Swiss, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Kaktus, festival integriranih komunikacija – Finalista u kategoriji content marketing u integriranoj kampanji,** „Šta vas boli?“, Pharma Swiss, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Kaktus, festival integriranih komunikacija – Finalista u kategoriji profitna integrirana kampanja,** za radio „Šta vas boli?“, Pharma Swiss, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Kaktus, festival integriranih komunikacija – Finalista u kategoriji inovativna integrirana kampanja,** za radio „Šta vas boli?“, Pharma Swiss, Ovation BBDO, *producent kampanje*

2015.

- **Udruženje za tržišne komunikacije UEPS – Zlatno priznanje za promotivnu (integriranu) kampanju: Finansijski sektor i usluge:** „Keš kredit – Niže, niže“, UniCredit banka, Ovation BBDO, *producent kampanje*
- **Udruženje za tržišne komunikacije UEPS – Bronzano priznanje za TV spot (pojedinačan ili serija),** „SBB Solutions Biz Smart paketi“, SBB, Ovation BBDO, *producent TV spota*

- **Udruženje za tržišne komunikacije UEPS – Bronzano priznanje za PR kampanju: Brand PR, UniCredit Banka, „Apple u UniCredit banci“, Ovation BBDO, *producent kampanje***
- **Udruženje za tržišne komunikacije UEPS – Zlatno priznanje za internet marketing kampanju „Chipsy Skip Ads“, Marbo Product, Ovation BBDO, *producent kampanje***
- **Udruženje za tržišne komunikacije UEPS – Zlatno priznanje za internet element, „Chipsy Skip Ads“, Marbo Product, Ovation BBDO, *producent kampanje***
- **Udruženje za tržišne komunikacije UEPS – Bronzano priznanje za „event“ projekat: Korporativni događaj, „Delta City Rođendan“, Delta City, Ovation BBDO, *producent***
- **Udruženje za tržišne komunikacije UEPS – Srebrno priznanje za promociju na mestu prodaje – „Aquafresh, GlaxoSmithKline“, Ovation BBDO, *producent kampanje***
- **Kaktus, *festival integrisanih komunikacija* – Pobjednik u kategoriji radio u integrisanoj kampanji, za radio „Čipsi Bećarac“, PepsiCo, *producent kampanje***
- **Kaktus, *festival integrisanih komunikacija* – Finalista u kategoriji TV u integrisanoj kampanji, za TV reklamu „Čipsi Domaćinski“, PepsiCo, *producent kampanje***
- **Kaktus, *festival integrisanih komunikacija* – Finalista u kategoriji BTL u integrisanoj kampanji, za Addidas, kampanja za „Zx Flux Belgrade“, *producent video sadržaja***
- **Kaktus, *festival integrisanih komunikacija* – Finalista u kategoriji social media u integrisanoj kampanji, za Addidas, kampanja „Zx Flux Belgrade“, *producent video sadržaja***
- **Kaktus, *festival integrisanih komunikacija* – Finalista u kategoriji viralni video u integrisanoj kampanji, za UniCredit Banku, kampanja „Apple u UniCredit banci“, *producent***

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора АНА АЦИЋ

Број индекса 11/2014.

Докторски студијски програм ДУС

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

„ПРЕД НАМА“ - КРАТКОМЕТРАЖНИ ПОЕТИСКИ
КАМЕРНИ ФИЛМ СА ПСИХОЛОШКОМ ПОТРАЖНОМ
ЛИКОВА У ЕКЗИСТЕНЦИЈАЛИСТИЧКОМ КИЊУ

Ментор МР ТОРАН ПЕЊОВИЋ, ред. проф.

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора) АНА АЦИЋ


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, 23.12.2022.

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:

„ПРЕД НАМА“ – КРАТКОМЕТРАЖНИ ПОЕТСКИ
КАМЕРНИ ФИЛМ СА ПСИХОЛОШКОМ ПОСТАВКОМ
ШМЕОВА У ЕЗИСТЕНЦИЈАЛНОМ КЛУЧУ

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 23.12.2022.

Потпис докторанда



Изјава о ауторству

Потписани-а АНА АЏИЋ
број индекса 11/2014

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

"ПРЕД НАМА" - КРАТКОМЕТРАЖНИ ПОЕТСКИ
КАМЕРНИ ФИЛМ СА ПСИХОЛОШКОМ ПОСТАВКОМ
ЉИКОВА У ЕКСИСТЕНЦИЈАЛИСТИЧКОМ КЛУБУ

- 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.

У Београду, 23.12.2014.

Потпис докторанда

