

**UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU**

**FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI**



**Doktorske studije -  
dramske i audiovizuelne umetnosti**

**Doktorski umetnički projekat:**

**„U koji fajl da stavim svoje srce“**

**(Eksperimentalni film kao fuzija filmskih rodova, dokumentarnog i igranog)**

**Autor:**

**Irena Škorić**

**Mentor:**

**Predrag Velinović, redovni profesor**

**Beograd, septembar 2017.**

## **SADRŽAJ:**

### **Apstrakt/Abstract**

#### **1. UVOD/6**

##### **1.1. O eksperimentalnom i autorskom filmu/9**

##### **1.2. Osnovne postavke rada/14**

#### **2. DOKUMENTARNI FILM**

##### **2.1. Eksperimentalno u dokumentarnom filmu/17**

###### **2.1.1. Uvod/17**

###### **2.1.2. Istorijat i odlike/17**

###### **2.1.3. Scenario za dokumentarni film/19**

###### **2.1.4. Majkl Mur i popularizacija dokumentarnog filma/23**

##### **2.2. Zoran Tadić – poetika dokumentarnog filma/28**

#### **3. IGRANI FILM**

##### **3.1. Francuski *Novi talas*/36**

##### **3.2. Eksperimentalni film u Jugoslaviji – GEFF/47**

#### **4. FUZIJE RODOVA/51**

##### **4.1. Igrani i dokumentarni film – Fiction vs. Non-fiction/51**

##### **4.2. Narativno u različitim rodovima i žanrovima/54**

##### **4.3. Virtuelna umetnost/56**

**4.4. Mockumentary/59**

**5. FOKUS - FOKALIZATOR/62**

**6. UMETNIČKO ISTRAŽIVANJE I NASTANAK UMETNIČKOG PROJEKTA/65**

**6.1. Razlika između umetnosti i umetničkog istraživanja/65**

**6.2. Rad sa glumcima/73**

**7. SINOPSIS/78**

**8. ZAKLJUČAK/87**

**9. LITERATURA/96**

**10. BIOGRAFIJA/101**

**Prilozi: Izjava o autorstvu, Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije doktorske disertacije/doktorskog umetničkog projekta, Izjava o korišćenju**

## APSTRAKT

Umetnički projekat „U koji fajl da stavim svoje srce“, sa podnaslovom "Eksperimentalni film kao fuzija filmskih rodova, dokumentarnog i igranog ", bavi se istraživanjem ljudskog sećanja, emocija i postupaka, kroz stvaranje dokumentarno-igranog filma. Način na koji ljudi beleže trenutke koji su im bitni posmatra se, analizira i prezentuje kroz različite načine snimanja uspomena, a gledaocu se predstavljaju na podeljenom ekranu, gde leva i desna polovina prikazuju različite, iste ili slične sadržaje snimljene super8mm kamerom i digitalnom kamerom. U filmu vidimo igrane i dokumentarne, to jest pseudodokumentarne scene, čije nas smenjivanje i namerna nostalgčnost vode ka zapitanosti: od mnogobrojnih fajlova u koje danas pohranjujemo slike i filmove, koji fajl ćemo označiti kao značajan, u koji fajl ćemo staviti svoje srce? Osnovne postavke, kratak istorijat i odlike dokumentarnog filma početak su teorijskog dela istraživanja, uz poseban osvrt na popularizaciju ovog filmskog roda kroz pregled stvaralaštva Majkla Mura i nešto detaljniji prikaz i analizu dokumentarističke faze Zorana Tadića. Traganje za korenima inspiracije i uticaja koji su našli svoj odraz u ovom umetničkom projektu, autorka nastavlja istražujući uticaje francuskog *Novog talasa*, kako filmova, tako i kritičkih tekstova i eseja autora, koji su prethodili njihovom filmskom stvaralaštvu. *Genre film festival - GEFF*, kao festival koji je, posle skromnih, ali hrabrih početaka, tokom samo tri bijenalna izdanja uspeo da okupi, zaintrigira, naljuti i oduševi veći deo filmskih stvaralaca i kritičara u tadašnjoj Jugoslaviji, posebno je predstavljen - njegov tretman eksperimentalnog filma ostavlja tragove na radu filmskih umetnika u regionu do danas. Fuzija rodova posmatra se kroz sučeljavanje igranog i dokumentarnog filma, traganje za sličnostima i razlikama u postupku i percepciji, uplitanje narativa u nenarativne strukture i rađanje novih žanrova koji ovu fuziju sprovode u praksi. Istaknut je pseudodokumentarni tj. *mockumentary* žanr, na čije se pojedine karakteristike "U koji fajl da stavim svoje srce" oslanja. Tretman umetničkog istraživanja kao spoja teorije i prakse u kome teorija nije zapostavljena, ali umetnost ima primat autorka je analizirala tražeći neophodno uporište u brojnim nedoumicama i problemima koje i danas prate pojam umetničkog istraživanja. Sinopsis i analiza umetničkog projekta sastavni su deo ovog rada, kao i sam film, koji je priložen u elektronskom formatu.

Ključne reči: eksperimentalni film, *mockumentary*, porodični video-snimci, Zoran Tadić, GEFF, fuzija filmskih rodova

## ABSTRACT

The artistic project "In which file should I put my heart" (U koji fajl da stavim svoje srce), with the subtitle "Experimental Film as a Fusion of Film, Documentary and Feature Film", deals with the research of human memory, emotions and actions, through the creation of a documentary-feature film. The way people view the moments that matter to them is analyzed and presented through various methods of recording memories, and is represented to a viewer on a split screen, where the left and right halves display different, same or similar contents recorded by a super8mm camera and digital camera. In this film we see fiction and documentary, or pseudo-documentary scenes, whose overlapping and deliberate nostalgia lead us to the question: from the numerous files in which we store images and movies today, what file will we mark as significant, into which file will we put our heart? The basic settings, short history and features of the documentary film are the beginnings of the theoretical part of the research, with a special focus on the popularization of this genre through the review of Michael Moor's creativity and a more detailed presentation and analysis of the documentary phase of Zoran Tadić. Searching for the roots of inspiration and influence that found its reflection in this art project, the author continues to explore the influences of the French New Wave, both of the films, as well as of the critical texts and essays of the authors, that preceded their filmmaking. Genre film festival - GEFF, as a festival that, after only modest but brave beginnings, managed to gather, intrigue, anger and thrill most of the filmmakers and critics in the then Yugoslavia, in the course of only three biennial editions - is especially presented. Its treatment of experimental film leaves traces on the work of film artists in the region to date. The fusion of genres is observed through the confrontation of the feature and documentary film, the search for similarities and differences in the process and perception, the interference of narratives into non-narrative structures and the birth of new genres that practice this fusion in practice. A pseudo-documentary, *mockumentary* genre is highlighted, to which some of the characteristics "In which file should I put my heart" relies. The treatment of artistic research as a blend of theory and practice in which theory is not neglected, but the art has the primacy of the author has been analyzed by looking for the necessary foothold in many doubts and problems that still follow the concept of artistic research. The synopsis and analysis of the art project are an integral part of this work, as well as the film itself, which is attached in electronic format.

Keywords: experimental film, mockumentary, family video, Zoran Tadić, GEFF, fusion of genres

## 1. UVOD

Umetnički cilj rada je stvaranje eksperimentalnog (avangardnog, alternativnog) filma koji u sebi sukobljava analogni i digitalni filmski zapis, sve u svrhu bržeg beleženja događaja i uspomena koje su uzrokovane tehnološkim dostignućima, a zatim i kako one utiču na ljudske emocije i život. Eksperimentalni film ovde je većinom nenarativan, uz eliptične narativne delove i diskontinuiranu montažu, fuzija između dva filmska roda, dokumentarnog i igranog.

Cilj je prikazati sukobljeni odnos i promene ljudskih emocija i sećanja koje podstiču razmeđa između super8 snimaka koje se sastoje od 24 sličice u sekundi, i digitalnih snimaka koji se sastoje od 25 sličica u sekundi.

Konfliktan odnos različitih delova podeljenog ekrana simbolizira odnos i poimanje ljudskih emocija i beleženja događaja nekada i sada, te kako su se menjale kroz vreme, kao i zapisi uspomena na raznim formatima.

Osnovna namera ovog filma jeste da prikaže kratkoću i krhkost ljudskog "veka trajanja" emocija i života, kao i promene koje nose nova tehnološka dostignuća u svrhu beleženja događaja. Celokupan trud i napredak u tehnologiji fotoaparata i kamera se bazirao na motu «brže, bolje, jednostavnije, jeftinije», zanemarujući pritom humanost. Pre se selektiralo, odabiralo se šta će se okinuti tj. snimiti, dok se danas snima apsolutno sve i arhivira se u *fajlove*. *Fajlove* koje ne možemo opipati rukom. Kao ni emocije i ljudsko srce.

Finalni proizvod umetničkog istraživanja – glavni umetnički projekat je tonski film trajanja od 24 minuta naziva "U koji fajl da stavim svoje srce" koji će biti javno izveden putem projekcije u prostoru koji će biti opremljen specijalno za tu priliku.

Inspiracija za ovaj rad je: Rad od papira, teksta mastilom i eksera Vlade Marteka, a imenovan je "*Samo mi molim vas recite na koju policu da stavim srce*" (1973.)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Vlado Martek (Zagreb, 1951.) je pesnik, likovni umetnik i pisac. Sredinom sedamdesetih godina prošlog veka, zajedno s Mladenom i Svenom Stilinovićem, Fedorom Vučemilovićem, Borisom Demurom i Željkom Jermanom, u Zagrebu je osnovao Grupu šestorice autora. Bili su među prvima koji su svoje radove izvodili i izlagali u javnom prostoru i koji su se

U procesu umetničkog istraživanja bilo je neophodno da pronađem, izaberem i prilagodim određene žanrovske karakteristike koje ću koristiti u svom radu, dok je prvi korak bio uspostavljanje, isprva labave, teorijske platforme na kojoj će se bazirati dalje istraživanje. U skladu sa osnovnim postavkama dosadašnjih iskustava teoretičara i praktičara u vezi sa umetničkim istraživanjem, pošla sam od pretpostavke da je neophodno da odredim mesto svog rada u istorijsko-vremenskom kontekstu, da ga postavim u određeni diskurs, to jest da za njega nađem okvir "umetničkog sveta" kojim će on biti omeđen.

Ono što me, pre svega, inspirisalo u dosadašnjem radu, i čega nisam želela da se odreknem, zapravo, što sam htela obavezno uvrstiti kao inspiraciju za svoj rad, bilo je, s jedne strane, stvaralaštvo autora koji pripadaju *Novom talasu* francuske kinematografije, zatim stvaralaštvo autora eksperimentalnog filma, pre svega u Jugoslaviji šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka (kao svojevrsno nadovezivanje na *Novi talas*, a zapravo sam ih i htela dovesti u vezu kroz rad, mada je jasno da veza postoji) i na kraju dokumentarni film, posebno njegove karakteristike koje su dovele do popularizacije ovog roda i nastajanja pseudodokumentarca. U dokumentarnom filmu želela sam posebno istražiti poetski dokumentarizam Zorana Tadića, čiji su me filmovi takođe inspirisali, te da ustanovim uticaje, razgraničenja i preklapanja narativnog i nenarativnog u filmu. Na kraju sam pokušala i u teorijskom smislu istražiti spoj rodova igranog i dokumentarnog filma, te naći osnove umetničkog istraživanja, kao prelaz ka opisu umetničkog rada, koji čini ishod doktorskih studija.

Bilo koji pojam koji umetnik u praksi potkrepljenoj saznanjem svakodnevno koristi može se podvrgnuti preispitivanju kada ga stavljamo u teorijski okvir. Potrebno je, pre svega, odabrati diskurs u kome će se određeni pojam ili oblast posmatrati i analizirati, pa tek zatim izvlačiti zaključke iz toga i primenjivati ih na sopstveno istraživanje. Posebno otežavajuća okolnost jeste to što je i sam umetnički rad potrebno staviti u okvire, da bismo ga mogli upoređivati, graditi i analizirati u skladu sa prethodno odabranim teorijskim i praktičnim međama. No, zna li umetnik, ili pre, mora li znati unapred u kojoj oblasti će se odvijati njegovo stvaralaštvo? Ako posmatramo sa akademske tačke gledišta, da,

---

bavili dekonstrukcijom ideologije socijalizma u Jugoslaviji. Martek je za sebe i svoj rad skovao termin predpesnik i predpoezija, koji se uvrežio kao određenje njegove umetničke prakse. Njegovo stvaralaštvo uključuje akcije, izložbe-akcije u saradnji i komunikaciji s publikom, na ulicama i u javnim prostorima. Stvara dela i antidela, agitacije, asemblaže, tekstove-dijagrame pisane i crtane rukom. Temeljno obeležje njegovog rada je transmedijalno povezivanje jezika i likovnih umetnosti u crtežima, fotografijama, objektima, slikama, akcijama, performansima i instalacijama. Po ležernosti stalnog pokreta i promenama Martekov rad otkriva utjecaj Fluxus-a koji dodatno nadograđuje uticajima istorijskih avangardi, Dišana i konkretne poezije. Martek je ostao aktivan na matičnom području filozofije i književnosti i objavio je niz knjiga umetnika, samizdata i knjiga tekstova, koje smatra svojevrsnim oblikom društvenog aktivizma. Osim samog pisanja u tradicionalnom smislu, Martek stvara i poetske objekte, u kojima povezuje medije književnosti, filozofije i likovnih umetnosti.

*umetničko istraživanje* koje za cilj ima spoj umetničke prakse i teorije, i koje treba da bude podvrgnuto sudu akademske zajednice, mora biti jasno u određivanju granica sopstvenog istraživačkog prostora. S druge strane, umetniku je teško izvodivo da i pre rada na novom projektu, pa čak i tokom ili nakon njega, jasno izrazi na koje se oblasti teorije oslanja. Može ih odabrati, proučiti, prihvatiti, a zatim tokom rada odbaciti ili zameniti, ukoliko nisu u skladu sa njegovim umetničkim bićem, sa težnjama koje proizilaze iz kreativnosti i neograničavajuće slobode stvaranja.

Ova se dilema pojavljuje u radovima mnogih teoretičara koji se bave umetničkim istraživanjem, i kasnije u ovom radu prikazaću stavove nekih od njih. Razmatranje i sučeljavanje sa spajanjem naizgled nespojivog, označili su stvaranje temelja za pisanje ovog rada, ali i za nastavak stvaranja umetničkog projekta. To što su i drugi umetnički istraživači jednako sporo, strpljivo i sa mnogo koraka unazad radili na fuziji teorije i kreativnosti, donelo mi je izvesnu slobodu, ali i čvrste minimalne kriterijume teorijskog utemeljenja, bez koga se moje delo ne bi moglo tumačiti u zadatim okvirima.

Na sličan način pristupila sam i proučavanju drugih važnih pojmova i oblasti u ovom radu. Najpre odrediti koji će se okvir tumačenja primeniti, a tek zatim predstaviti određenu oblast, posvetiti se onim njenim delovima koje su relevantne za moj rad i na kraju prikazati kako sam ova saznanja koristila tokom stvaralačkog procesa.

Dokumentarni film, koji za mene predstavlja inspirativno polje i kome sam naklonjena, bilo kao filmskom rodu u celini, bilo da bih koristila određene njegove elemente u igranoj formi, predstavljen je kroz nuđenje različitih definicija, pogled na razlike između scenarija za dokumentarni i igrani film i letimičnog istorijata roda. Posebno mesto zauzeli su radovi Majkla Mura i Zorana Tadića. Murov rad posmatran je pre svega kroz njegov upliv na popularizaciju žanra, uzroke za to i efekte koje je imalo na današnje dokumentariste, dok je Tadićev rad, čije uplive prepoznajem u svom stvaralaštvu, prikazan kroz detaljnije i stručnije analize rediteljskih postupaka. Brojni teoretičari svrstavali su dokumentarni film u najrazličitije oblasti stvaralaštva, od propagande, preko poučnog ostvarenja, do najčistijeg oblika filmskog autorstva, koje ne poznaje ograničenja. Koliko i na koji način dokumentarni film može poprimiti odlike eksperimentalnog, da li jedno drugo isključuje, kako se ta rodovska i žanrovska preklapanja "vide" od strane primaoca i koliko su značajna, takođe je tema mog bavljenja dokumentarnim rodом.

U poglavlju koje se bavi igranim filmom, najpre sam morala ograničiti polje svog interesovanja na onaj deo istorije i teorije filma koji ima direktan upliv na moj umetnički projekat, u suprotnom bi ovakva



tema bila preopširna, pretenciozna i bespotrebna. Iz sveobuhvatne i bogate filmske riznice izdvojila sam dve teme, dva perioda ili dva pokreta, koji su uticali na moja razmatranja tokom istraživanja. To su *Novi talas* francuskog filma šezdesetih godina prošlog veka i filmovi (uz teorije koje su ih pratile) koji su bili deo *Genre film festival - GEFF*-a u Zagrebu, takođe šezdesetih godina. Iako nisam namerno odabrala dva različita filmska *kružoka* iz potpuno istog istorijskog razdoblja, šezdesete godine dvadesetog veka jesu, i danas se smatraju takvima, godine u kojima je umetnost filma doživela određeni preokret, čiji se uticaji protežu do danas. U poglavlju *Novi talas* zanimalo me je ne samo kakav je bio krajnji rezultat, sam film autora, već i šta je do toga dovelo, njihovi tekstovi u *Cahiers du Cinéma*, intervjui, eseji i kritike koje su objavljivali. Za moj rad, ovako iscrpno objašnjen umetnički postupak i svest i voljnost autora da o tome komunicira, da sam predstavlja svoj film kao rezultat nekog manifesta ili teorije, značio je ojačavanje temelja moje teorijsko-umetničke podloge.

Jednako iscrpno, i u sličnom polemičkom tonu, pisali su i filmski stvaraoci okupljeni oko *GEFF*-a. I u ovom slučaju uvid u njihove namere, rezultat tih težnji, a zatim i oštra polemika koja se u vezi sa njihovim radom vodila u medijima, poslužili su usmeravanju mog umetničkog istraživanja.

### **1.1. O eksperimentalnom i/ili autorskom filmu**

Pojam "eksperimentalni film" iz podnaslova ovog rada često je predmet rasprave među filmskim kritičarima, stvaraocima i teoretičarima. Na beogradskom Festivalu autorskog filma "Pogled u svet" , 2007. godine održana je konferencija o "pojmu, ulozi, položaju, tehnologiji, putevima, stranputicama i perspektivama tzv. autorskog, umetničkog ili manjinskog filma danas."<sup>2</sup> Vlada Petrić na ovoj je konferenciji govorio o terminu "autorski film" kao uslovnom, te istakao da se kao sinonimi mnogo češće upotrebljavaju "eksperimentalni film" i "avangardni film", postavivši pitanje jesu li to uopšte sinonimi ili svaki od ovih pojmova podrazumeva poseban rod sa razlikujućim odlikama. "Da li ste ikada čuli da neko kaže "autorski roman", ili "autorska slika", da li ste negde pročitali da izvestan pesnik piše "autorsku poeziju, ili da kompozitor stvara "autorsku simfoniju"?", pita se Petrić, nastavljajući da produbljuje značaj eksperimentalnog filma zapitanošću o tome da li se eksperiment, sam po sebi, može definisati kao autorski čin u bilo kojoj umetnosti.

Uobičajena podela na komercijalni i autorski film podrazumeva, i za laike, i za brojne stručnjake, da komercijalni film (kako mu i ime kaže) stvara profit, da je usmeren na finansijsku dobit, a ne (ili ne u toj meri) na dostizanje visokih estetskih kriterijuma. Autorski, eksperimentalni ili avangardni film je

---

<sup>2</sup> Gocić, Goran, ured, *Zabava ili umetnost: nedoumice oko autorskog filma*, Čigoja, Beograd, 2008.

onaj koji teži, pre svega visokom umetničkom dostignuću. Petrić ovu podelu opovrgava, navodeći da postoje komercijalni filmovi izuzetne umetničke vrednosti, kao što se i za neke autorske filmove može kazati da su lišeni značaja i umetničkog dejstva. Komercijalni uspeh jednog filma i njegovo umetničko dostignuće ne moraju biti u vezi, a često i nisu. To je zbog toga što bioskopska publika čak i u filmu koji ima vrhunska sinematička i estetska svojstva pre svega traži sadržaj koji je oduševljava. Petrić daje primer Grifitovog filma *Radanje jedne nacije*, kao opšte priznato umetničko ostvarenje nekoga ko je i značajan "autor". Ovaj film ostvario je ogroman komercijalni uspeh u Americi, ali verovatno pre zbog toga što se bavi temom građanskog rata, a ne zato što se u njemu "prvi put koristi paralelna montaža i krupni planovi suprotstavljeni opštim planovima u pokretu", zaključuje Petrić.

Tehnološki napredak u savremeno doba, digitalni mediji, aktivna uključenost svetske populacije u internet zajednicu i društvene mreže, sve je ovo dodatno komplikovalo ulogu autora, ali ono na šta definicija eksperimentalnog filma iz prošlog veka nije bila spremna, bilo je - davanje kamere u ruke svakome ko ima mobilni telefon. Danas to znači većini populacije starije od 10 godina. Kada na to dodamo razvoj kompjuterske tehnologije koja omogućava digitalnu montažu uz jednostavno savladiv program, dolazimo do zaključka da bilo ko, sa bilo kojim sredstvima, može snimiti audio-vizuelni zapis, montirati ga i dodati specijalne efekte. Sa današnje tačke gledišta, ovo nije ništa neobično, ali pre samo dvadeset godina, takva je perspektiva bila u dalekoj budućnosti, a u vreme nastajanja autorskog filma, čak su se i za najjednostavniji kratki film morala naći znatna sredstva i tehnika kojom nije svako mogao da rukuje.

Uzmimo za primer prvi elektronski studio koji je Vladan Radovanović napravio u Radio Beogradu: "Kroz razgovor s Polom Pinjonom iskristalisala se ideja stožernog uređaja, koju je Piter Zinovjev iz Londona, sa svojim saradnicima, prihvatio, dopunio i realizovao. Iz te saradnje nastao je uređaj Synthi 100, tada jedan od najmoćnijih sintetizera, zbog kojeg je Elektronski studio Radio Beograda svrstan u studije treće generacije, digitalno-analognog tipa. Takav hibridni studio omogućavao je raznovrsna rukovanja mašinama - jedinicama u okviru velikog sintetizera. Tim jedinicama se moglo upravljati ručno, pomoću druge jedinice (tzv. naponsko upravljanje) i posredstvom sekvencera. Pored sinteze novih zvukova, bila je izvodljiva i obrada snimljenih. Višeslojnost, koja se do kraja šezdesetih uglavnom ostvarivala presnimavanjem i miksovanjem, u sintetizeru se postizala direktno", rekao je Radovanović u radijskoj emisiji *Elektronski studio*, 2012. godine.<sup>3</sup>

---

3 <http://www.rts.rs/page/radio/sr/story/1466/radio-beograd-3/1059944/elektronski-studio.html>

O svojim iskustvima iz Varšavskog studija i delu "Elektronska studija", Vladan Radovanović kaže: "Otišao sam u Eksperimentalni studio Radio Varšave. To je bio tipičan klasični elektronski studio druge generacije. Kompozicije su se ostvarivale kroz saradnju sa inženjerima zvuka, budući da većina kompozitora, koja je dolazila u taj studio i u druge slične, nije poznavala tehnologiju proizvodnje elektronske muzike. Ja sam se, međutim, napregao da što više ovladam tom tehnologijom da bih sam realizovao svoj projekat. Taj projekat je dobio ime, relativno često za to vreme, Elektronska studija."

*Elektra* iz 1974. godine, prva Radovanovićeva kompozicija realizovana u elektronskom studiju Radio Beograda, zauzima posebno mesto u njegovom opusu: "...Sam naziv je izveden iz reči 'elektronski'. Radije nego stvarna sinteza konkretnih, vokalnoinstrumentalnih i elektronskih zvukova, u delu se pokušala da postigne iluzija takve sinteze korišćenjem čisto elektronskih sredstava. Kontrolisana raznolikost dinamičke i tembralne ovojnice 'oživeli' su i proširili ekspresivni opseg tehnološkog zvuka u poređenju s prvom decenijom njegovog postojanja..."<sup>4</sup>

Prema svedočenju savremenika, da bi se u elektronskom studiju dobio samo jedan ton, bilo je potrebno obaviti desetak preciznih radnji, uključujući prespajanje kablova, uključivanje i isključivanje različitih procesa i pamćenje veoma složenih matrica koje su iziskivale pomoć vrsnih stručnjaka. Ovaj isti ton već desetak godina kasnije mogao se s lakoćom proizvesti na dečjem sintisajzeru. Da li je zbog toga elektronska muzika stvarana u studiju iz sedamdesetih manje ili više vredna? Da li je trud koji su autori ulagali (ili koji ulažu) u stvaranje nekog dela presudno značajan kada treba proceniti da li je nešto autorsko delo ili nije? Sedamdesetih godina prošlog veka, konceptualizam i umetnost performansa svakako su prihvatili tezu o trudu, ma kako on bio iskazan, koji čini umetničko delo. Raša Todosijević proizveo je sliku pod nazivom "200.000 linija", koja izgleda kao potez debelom četkom preko papira, a sačinjena je od 200.000 linija povučenih običnom olovkom. Kako je umetnik na ove linije utrošio onoliko sati koliko bi mu trebalo za slikanje neke estetski relevantne klasicističke slike, on je stavlja u rang takve umetnosti.<sup>5</sup> Onaj kome ovakvo tumačenje nije blisko, pomisliće da i sam može postati umetnik ako povuče na papiru nekoliko hiljada linija, iako inače ne zna da nacrtati realističan portret, i ne zna crtati uopšte, ali u tome i jeste stvar: kod konceptualnih, autorskih dela, znati *zašto* je autor nešto uradio jednako je važno kao i videti ili čuti samo delo.

---

4 Vladan Radovanović je takođe i autor prve jugoslovenske kompozicije realizovane na računaru, Kompjutorije, ostvarene 1976. godine u Utrehtu.

5 <http://www.exponaute.com/expositions/5454-rasa-todosijevic/>

Sinematičnost je bitna odlika autorskog filma. Takav film ne treba da mehanički registruje ono što se zbiva i čuje pred kamerom, nego da produbi i proširi značenje sadržine, sa estetskom nivou, čak i da komplikuje vizuelno-zvučno dejstvo filma, kako bi se gledalac naveo na misaonu aktivnost prilikom percipiranja pokretne slike, zarad složenijeg poimanja onoga što kadrovi prikazuju. Naravno, nešto je moguće zakomplikovati na *funkcionalan* i na *necelishodan* način, što zavisi od rediteljeve stvaralačke imaginacije."<sup>6</sup> kaže Petrić o ulozi reditelja u preskakanju zamišljene tačke na lestvici iznad koje je film "autorski", a ispod koje su beznačajni, diletantski, bezvredni.

Reditelji Nora Hope (Hoppe) i Džon Sanders (John Sanders) izdali su "Beogradski manifest 2007", iste godine na Festivalu autorskog filma. Kao gosti festivala, ovaj su manifest predočili kolegama i izazvali različite reakcije, od saglasja i potpisivanja Manifesta, do prikrivenog ili otvorenog neslaganja:

*„Uveren sam da ako kažete ,Uništiću sve što je dosad ostvareno jer hoću da budem savremen‘ svakako nećete postati savremeni. Da biste zaista bili savremeni morate želeti da to budete, morate dati sopstveni doprinos onome čime se bavite, smerno sledeći svoje prethodnike.“*  
Žan Renoar

*Film je danas u krizi, postoji duboka nelagodnost, osećanje umetničke praznine i besmisla. Evolucija filmskog jezika koja je od životnog značaja za dalju dobrobit i relevantnost medija, bukvalno tapka u mestu. Dobrih filmova je sve manje, a u velikoj meri opada i broj obaveštene i obrazovane publike koja je itekako značajna za njihov uspeh. Starije generacije više ne idu u bioskop jer se najveći broj filmova pravi za mlade koji većinom ne shvataju sposobnost filmskog/video medija da izrazi dubinu, uzbuđenje i složenost. Kritičari koji bi trebalo da usmeravaju i obrazuju publiku, mahom nisu tome dorasli, a ni distribucione strukture više ne dejstvuju celishodno.*

*Uspon globalizovanog tržišta, kao i fenomenalna umešnost Holivuda da to iskoristi, uprkos činjenici da su filmovi sve lošiji i lošiji, ne samo da ugrožavaju alternativno tržište, nego – što izaziva još veću uznemirenost – podrivaju alternativne pristupe filmskoj/video proizvodnji. Delujući kao virus, takve metode i filozofija neposredno se preuzimaju ili postepeno usvajaju. Niko više ne obraća pažnju na estetsku formu, bez koje se – kao što su to naši prethodnici dobro shvatili – ništa vredno ne može postići. „Priči“ se pridaje preteran značaj, a proučavanje njene sirove mehanike postalo je zasebna industrija sa savetnicima i stručnjacima u svakoj agenciji koja finansira filmsku/video produkciju, kao*

---

<sup>6</sup> Gocić, Goran, ured, *Zabava ili umetnost: nedoumice oko autorskog filma*, Čigoja, Beograd, 2008, str. 27.

*sastavni deo neproduktivne birokratije čija je tendencija da nazre tekući trend, kao i da potpomaže (najčešće iskrivi) proizvodnju filma/videoa u skladu sa postojećim adaptacijama.*

*Uz malobrojne izuzetke, kratkotrajan uspeh takvih filmova na nacionalnim tržištima, u većini slučajeva ne ostvaruje očekivani profit. Uspostavljeni sistem je neodrživ i ono što ga čini još gorim je činjenica da velike filmove kojima se još uvek divimo i koji su odoleli vremenu i prostoru, danas više nije moguće realizovati, ili se to postiže samo u retkim slučajevima, uz ogromne teškoće. Očigledno je da se sredina izmenila i da ulazimo u eru „digitalnog filma“. Sve je veći broj konferencija i skupova na kojima se raspravlja o uticaju takvih ostvarenja na finansiranje, distribuciju i prikazivanje. Ono što je karakteristično je osoben odraz te krize u ogledalu i što je neraskidivo povezano sa tim odrazom: dugotrajno stagniranje filmskog jezika i forme, kao i nedostatak inovacija i dubine, neophodnih za održavanje i usavršavanje filmskog/video stvaralaštva. Nalazimo se na prekretnici u vremenu u kome nove mogućnosti koje pružaju digitalna produkcija i elektronsko prikazivanje pokretne zvučne slike, imaju stvarni potencijal za podmlađivanje filmske umetnosti. Međutim, postoji opasnost da se to ugrozi preplavlivanjem tržišta delima niskog kvaliteta.*

*Kao filmski stvaraoci, moramo iskoristiti mogućnosti koje nam se pružaju, što je moguće, zahvaljujući velikom smanjenju troškova, da najzad zaobiđemo postojeće kanale finansiranja, kako bismo mogli da ostvarujemo visoko kvalitetne filmove bez posebne dozvole. Pored toga, neophodno je da se prilagodimo i razvijemo one modele distribucije i prikazivanja koji su se potvrdili i da počnemo da iznalazimo nove izvore minimalnog finansiranja. Došao je trenutak da preuzmemo odgovornost za sopstvenu budućnost, kao i da uspostavimo angažovanu, interaktivnu zajednicu, u kojoj se mogu uzajamno koristiti ideje i informacije, kako bismo mogli da tragamo za vitalnim putevima koji omogućavaju pravljenje i prikazivanje filmova i vaspitanje gledalaca koji će ih shvatiti i želeti da ih vide.*

"Priča" o kojoj se govori u Manifestu nije, kako se ispostavilo, filmska naracija - nije se od naracije, pripovedanja želeo praviti otklon, već od šupljeg zapleta na kome se bazira industrijska filmska produkcija, to su delovi radnje koji su na prodaju. Polemika koja je započeta na samom Festivalu posle javnog čitanja Manifesta donela je otrežnjujuće i realistične poglede na stanje u autorskom filmu i njegovu budućnost. Predlog da se "snima više i stvara upornije i bolje" nije naišao na sjajan odjek. Ko će, pitali su se prisutni, gledati te filmove koje mi snimamo, ako je opšta kultura građana takva da ih to ne zanima?

Zlatko Paković, u tekstu *Razgraničenje između autorskog i neautorskog* razlaže i analizira jednu po jednu osobinu koja neki film čini "autorskim" i pojam raščlanjuje do neprepoznatljivosti. Za njega, pojam "autorski film" je izlišan, jer ako je estetski kvalitet nešto što je predmet našeg ocenjivanja, onda nije bitno kako je stvoreno to delo (to je stvar poetike), već kakva je njegova vrednost. Uostalom, nastavlja on, ako "politika autora" smatra da je film delo autora u čijem stvaranju učestvuju mnogi, zašto Spielbergove ili Skorsezeove filmove ne nazivamo autorskim? Pre svega zato što su komercijalni. A zatim i zbog toga što im rad u velikim studijima, sa mnoštvom profesionalaca, donosi otuđenje od predmeta rada. Poredeći savremene filmske fabrike sa renesansnim slikarskim manufakturama, Paković se pita zašto, po toj analogiji, ne oduzimamo i autorstvo nad slikama onim starim majstorima koji su, recimo slikali samo lice i šake svog modela, prepuštajući učenicima da se bave naborima haljine i činijom sa grožđem na stolu.<sup>7</sup>

Možemo izvesti zaključak da se za potrebe ovog rada suprotstavljeni termini komercijalno/nekomercijalno, novo/tradicionalno, autorski/blokbaster, eksperimentalno/*mainstream* neće tretirati kao neodređeni, neuhvatljivi i kompleksni za tačno definisanje (što svakako jesu), već u onom smislu koji je najprihvatljiviji u dosadašnjem tumačenju.

## 1.2. Osnovne postavke rada

Umetnički projekat se sastoji od dva dela. Paralelno sa stvaranjem umetničkog dela (praktični deo rada), sprovedu umetničko istraživanje (pisani deo rada).

Praktični deo rada će biti realizovan u formi filma "U koji fajl da stavim svoje srce".

Glavna misao ovog filma jeste konstantnim podeljenim ekranom naglasiti promene koje su se dogodile ljudskim emocijama, tj. srcu i sećanju, a uzrokovane su promenama u tehnološkom smislu, sve u

---

<sup>7</sup> Isto, str. 50

svrhu beleženja događaja, uspomena i emocija. Konfliktni odnos stvaraju razmeđa između super8 snimaka koje se sastoje od 24 sličice u sekundi, i digitalnih snimaka koje se sastoje od 25 sličica u sekundi. Iz tih sukobljenih tehnologija proizilazi metafora današnje, brže ljubavi i prijateljstva (npr. Facebook, chat), ali i "starog, old-fashioned" shvatanja ljubavi i prijateljstva (druženja, pisanja pisma).

Različiti motivi klasičnih ljudskih uspomena obično beleženih kamerom (letovanja, zime, izleta, i igre) smenjivaće se u različitim delovima podeljenog ekrana.

U levom delu podeljenog ekrana prvo je prikazan motiv letovanja na Jadranskoj obali (jedan od 4 zadata motiva, tj. ciklusa nenarativnog dela filma). Jedna filmska traka traje oko 3 minuta i 30 sekundi. U desnom delu podeljenog ekrana identičan motiv snimljen je i digitalnom kamerom s digitalnom trakom koja traje 60 minuta, iz različitih uglova i različitih planova.

Tih 60 minuta je delimično prikazano u *fast forward* obliku, a zaustaviće se i ići normalnom brzinom tek kad naiđe na identične ili slične trenutke snimljene super 8 mm kamerom. Ubrzani delovi sugerišu dosadne, nevažne delove jer je sve ubrzano zapravo i dosadno - u današnje vreme apsolutno sve se snima ne bi li se dobila ta tri i po zanimljiva selektirana minuta koliko je nekad trajala jedna rolna super8mm trake.

Nenarativni motivi letovanja, izleta, zime, i igre smenjivaće se u različitim delovima podeljenog ekrana.

Konfliktan odnos različitih delova podeljenog ekrana simbolizira odnos ljudskih emocija nekada i sada, tj. kako su se menjale kroz vreme, zbog raznih tehnoloških dostignuća, imajući kao cilj zabeležiti uspomene.

Od početka do kraja filma jedini zvuk koji je konstantan je onaj od super8mm projektora i povremeni šum digitalne kamere.

Zvuk: U super8mm filmskom delu, film je netonski. U digitalnom zapisu film odbacuje klasične dijaloge kao sredstvo pričanja. Sloj auditivnog dela filma kojeg će činiti autentični zvukovi što tkaju magičnu atmosferu nabijenu bogatstvom života, čine poseban deo filma.

Slika: Svaki od različitih delova podeljenog ekrana bio bi nezavisan i većinom u koloru.

Montaža: Slika se sastoji od različitih delova podeljenog ekrana koji se montiraju kao različite sekvence. Kontinuirani filmski snimak traje 3 minuta i 30 sekundi koliko traje jedan kontinuirani

super8 film, dok se digitalna traka u desnom delu ekrana jednim delom montira u odnosu na njega tehnikom ubrzavanja, kao i *slow motion*-om.

Istraživački deo rada, tj. pisani rad, bio bi moj pokušaj da uspostavim ovaj film kao fuziju različitih filmskih rodova, u ovom slučaju, dokumentarnog i igranog kroz istoriju, objasnim njegovu nenarativnost, kao i prepoznavanje razloga zbog kojih je došlo u različitom poimanju upotrebe analogne i digitalne tehnologije kod ljudi napredovanjem tehnoloških dostignuća i promena, a sve u svrhu beleženja događaja, i emocija.

Film ovdje nije sredstvo, medij, pomoću koje će autor govoriti publici o sebi, već će film biti sredstvo istraživanja sveta -života na takav način da i autor filma bude zatečeni gledalac, znatiželjnik, istraživač. Veličina je "novog, eksperimentalnog filma" u njegovoj iskrenosti, u tome što pokazuje tačnu sliku situacije i stanje naše civilizacije.



## **2. DOKUMENTARNI FILM**

### **2.1. Eksperimentalno u dokumentarnom filmu**

#### **2.1.1. Uvod**

Od osamdesetih godina prošlog veka do danas, dokumentarni film doživeo je ekspanziju. Sve veća dostupnost tehnologije za stvaranje filmskih zapisa, ali i dramatične promene koje je donelo širenje interneta i rađanje društvenih mreža, omogućili su udovoljavanje rastućoj gladi za slikama, informacijama, emocijama koje se mogu preneti konzumerima i neprekidnoj potrebi da se sve vidi, sagleda i protumači.

Strogo uzevši, dokumentarni film do 21. veka nije u okrilje svoje rodovske odrednice primao svaki snimljeni zapis, ali je prevladavanje poststrukturalističkih teorija u naučno-umetničkim krugovima otvorilo veliko i još neomeđeno polje u kome je sve stvaralaštvo, i sve se može tumačiti. Kada, dakle, govorimo o pojmu *eksperimentalno* u dokumentarnom filmu, govorimo o definiciji čije se značenje od tridesetih godina dvadesetog veka na ovamo neprekidno menjalo u skladu sa trenutnim tendencijama, od nerazumljivog, sporadičnog i avangardnog, do uobičajenog, *mainstream* i poželjnog.

Ono što *eksperiment*, bez obzira na vreme i teorijski okvir u kome ga tumačimo, podrazumeva, jeste – rizik. Stvaralaštvo koje izlazi iz samonametnutih okvira da bi se vinulo u nepoznato, sa neizvesnim ishodom. Rezultati eksperimenta u umetnosti, kao i u nauci, ne moraju biti onakvi kakvi su predviđeni ili željeni. U umetnosti naročito, s obzirom na to da umetnik, za razliku od naučnika, može svoj eksperiment započeti rukovođen osećajem, naznakom, neobjašnjivim porivom za stvaranjem. Tako je *eksperiment* zadržao svoj predznak neobičnog, to jest, neuobičajenog.

#### **2.1.2. Istorijat i odlike**

Dokumentarni film razvijao se, od zapisa braće Limijer o svakodnevnom životu, istovremeno,, iako ne i istim intenzitetom kao igrani film. Veoma je rano zapaženo da dokumentarni film nudi više slobode u okvirima sopstvenog roda, koji se smatra nejasnije omeđenim u odnosu na igrani film.

“Pre otprilike trideset godina, dokumentarna teza ponudila je, nezavisno od bilo čega drugog, priliku za slobodu od gvozdene međe komercijalnog filma. Zbog toga što je dokumentarni film bio zainteresovan za nove upotrebe filma... omogućio je brojne prilike za eksperimente unutar filmskog medija.”<sup>8</sup>, pisao je Bazil Rajt (Basil Wright) 1951, govoreći o počecima dokumentarnog filma.

Termin “dokumentarno” u vezi sa filmskom umetnošću prvi je upotrebio Džon Grirson (John Grierson) 1926. godine, u kritici filma Roberta Flaertija (Robert Flaherty) *Moana*, ističući činjenicu da film ima “dokumentarnu vrednost”, jer prikazuje autentičan život u Polineziji, a dvadeset godina kasnije Grirson je osmislio i svoju definiciju dokumentarnog filma: “Dokumentarni film je grana filmske produkcije koja se okreće stvarnosti, snima je, montira i oblikuje. Pokušava dati formu i strukturu kompleksnom području izravnog posmatranja.”<sup>9</sup>

Dokumentarno je za Grirsona, što je bilo i prevladavajuće mišljenje polovinom dvadesetog veka, značilo demokratsko, prosvetljujuće, humano. Za teoretičare koji su ne samo rođeni u devetnaestom veku, nego su i utemeljeni u načelima prosvetiteljstva, dokumentarni film bio je dužnost privilegovanih u odnosu na zanemarene, potlačene, neotkrivene strukture čovečanstva (i prirode). Dati priliku onima čiji se glas retko čuje da dopru do mnoštva nesumnjivo je hvale vredan cilj, iako, naročito ako posmatramo iz današnje perspektive, ovakav stav može delovati i potcenjivački, snishodljivo i imperijalistički – kao što se divlje životinje snimaju u svom prirodnom okruženju, tako se i “divlji ljudi” predstavljaju od strane tehnološki i naučno naprednije civilizacije. Ono što ovako zamišljen dokumentarni film postiže, jeste prenošenje određenih lokalnih ili specifičnih životnih situacija u okvir koji će ih učiniti globalno razumljivim, kako bi izazvale emotivni odgovor publike. Gledalac se identifikuje sa nečim što mu je nerazumljivo, udaljeno i strano, zahvaljujući veštini autora da na emotivni *lingua franca* prevede drugačije i neshvatljive običaje, verovanja i način života.

Premda je utisak koji se kod gledaoca stvara takav da on veruje u autentičnost onoga što vidi i čuje, dokumentarni film, kao i bilo koje drugo umetničko delo, ne može biti zaista neutralan. Pre svega, i za dokumentarac se obavlja *casting* u izvesnoj meri – biraju se iz mnoštva mogućih oni sagovornici, teme i situacije koji će na najbolji način odraziti stvarnost, onako kako je autor vidi. Čak i u popularnim dokumentarnim emisijama o životinjskom svetu postoji primetno nastojanje da se prikažu one životinje čiji način života, karakteristike i/ili okruženje stvaraju podsticajnu atmosferu, dok se životinje koje žive

---

<sup>8</sup> Basil Wright, “The Documentary Dilemma”, *Hollywood Quarterly*, vol. 5, br. 4: 321, <http://www.jstor.org/stable/1209611>

<sup>9</sup> Citirala Roberta Sapino u *What is a documentary film – discussion of the genre*, Freie Universität Berlin, 2014.

“dosadan život” neće naći na ekranu. Dijetečki ili ekstra-dijetečki glas koji nam prikazano objašnjava i komentariše, dodatni je upliv autora na gledaočevu perspektivu, te se ponekad, u nastojanju da se objektivnosti da na značaju, ovaj glas izostavlja. Izostavljanje pripovedača pojedini teoretičari ne smatraju postupkom koji će dokumentarnom filmu dati jače uporište u nesubjektiviziranoj stvarnosti, smatrajući da filmski jezik kazuje jednako kao i pripovedač, te da je irelevantno da li će se nešto kazati (dijegeza) ili pokazati (mimeza).<sup>10</sup>

Bil Nikols (Bill Nichols) smatra da je publika u odnosu na dokumentarni film uglavnom u poziciji “poverenje – nepoverenje”, jer iako gledalac zna, svestan je filmske ekipe i njihovog upliva na stvarnost, on ipak, dok gleda film, veruje da se stvarnost odvija pred njim na isti način na koji bi se odvijala da je on sam u realnosti prisutan. Nikols takođe ističe da je dokumentarac privlačan i kao izvor informacija, i kao izazivač zadovoljstva koje proističe iz saznanja – proces koji Nikols naziva *epistephilia*<sup>11</sup>.

Teškoće u definisanju pojma *dokumentarni film* i *dokumentarno* leže u naizgled jednostavnom, a zapravo širokom polju tema, pristupa i ishoda u ovom polju. Brojni teoretičari svrstavali su dokumentarni film u najrazličitije oblasti stvaralaštva, od propagande, preko poucnog ostvarenja, do najčistijeg oblika filmskog autorstva, koje ne poznaje ograničenja. Ukoliko dokumentarni film postavimo u ovakav, najširi mogući okvir, jasno je da takav filmski rod nudi velike mogućnosti za eksperiment.

### 2.1.3. Scenario za dokumentarni film

Scenario dokumentarnog filma po pravilu se razlikuje od scenarija za igrani film, što je i razumljivo. Primena istinske *dokumentarne metode* trebalo bi da stvori *čist* dokumentarac. Kako i u igranom filmu sve počinje od scenarija, dokumentarni film u ovome nije izuzetak, ali je sam scenario ponešto drugačiji. Često se koristi pisanje veoma precizne i jasno određene knjige snimanja – u igranom filmu – što bi trebalo olakšati proces snimanja i sprečiti reditelja da se udalji od zamišljenog ishoda. U dokumentarnom filmu, pisati preciznu knjigu snimanja ne samo da nije moguće, već bi potrlu samu

---

10 Bartolac, Božica, Problem(i) podrazumijevanoga pripovjedača, *Hrvatski filmski letopis* 60/2009, Zagreb: Hrvatski filmski savez

11 Nichols, Bill, *Introduction to Documentary Film*, Bloomington: Indiana University Press, 2010 (2001).

prirodu dokumentarizma. Za razliku od scenarija za igrani film, koji je po pravilu podjeljen na levu i desnu stranu (tekst – slika), u scenariju za dokumentarac odeljak “tekst” je nemoguće unapred napisati (osim ako se ne radi o naratorskom komentaru), jer ne znamo unapred što će sagovornici reći.

Dakle, onaj “tekst, koji će poslužiti kao pisana osnova za odobrenje snimanja, te za samo snimanje dokumentarnog filma, morao bi biti nešto između sinopsisa, *treatment*-a i scenarija, neka vrsta uvodnog izlaganja karaktera i stava budućeg filma. U njemu je najvažnije jasno izložiti temu i dati svoj odnos prema njoj, kao i svoje argumente za jedan određeni stav,”<sup>12</sup> tvrdi Ivo Škrabalo u svom tekstu *Bilješke o dokumentarnom filmu*. U scenariju bi takođe trebalo naznačiti koja će se sredstva u filmu upotrebiti, u pogledu tretmana teme, ali i zvuka, teksta, simbolike itd. “Forma doista nije važna. Važno je to, da već sam scenarij predstavlja prvu fazu u primjeni istinske dokumentarne metode i da ima pred očima specifičnost i socijalnu funkcionalnost ovog filmskog roda. Iz scenarija nije potrebno vidjeti svaki kadar budućeg filma, nego sam film, njegov stav i njegove misli.”, kaže Škrabalo i nastavlja: ”u scenariju je u prvome redu potrebno vidjeti što će film reći i zašto. Briga o tome dosada je najčešće nastupala tek u fazi pisanja popratnog spikerskog teksta (pa stoga nije ni čudo što smo taj tekst često osjećali kao nalijepljen i neusklađen sa slikom)”<sup>13</sup>

Ono što je, prema Škrabalu, najznačajnije za ishod dokumentarnog filma, jeste reditelj, jer je u pristupu dokumentarcu on intimno zainteresovan, uključen u svaki segment “rađanja” scenarija na licu mesta, tokom snimanja, svedok je i korisnik događaja, iskaza i slika koje će poželeti uključiti u svoj film. “Zbog toga je najsvrsishodnije, da scenarije za dokumentarne filmove pišu sami režiseri, jer oni u njima zapravo izlažu svoju idejnu i režijsku koncepciju, način primjene dokumentarne metode na konkretan problem”<sup>14</sup>

Branko Belan takođe je pisao esej *O scenariju dokumentarnog filma*, u kome ističe da dokumentarni film doživljavamo kao celovito delo, te bi scenarista trebalo da ili bude u saglasju, kontinuiranoj saradnji sa rediteljem, ili da oni budu jedna osoba, autor filma. Jer, kako smatra Belan, određeni stav autora jeste ono što čini dokumentarni film. “Filmska kamera osiromašuje zbilju za njenu neposrednost, prostornost, boju, okus, miris..., ali film kao umjetničko djelo obogaćuje tu istu zbilju svojim izražajnim sredstvima i to bogaćenje mora daleko premašiti zbir gubitaka. Tako da se na polju dokumentarnog filma javlja autorska interpretacija uočene, izabrane i zabilježene materije, jednako kao u ma kom drugom umjetničkom djelu. Ta je interpretacija autorov nepisani komentar, njegov nazor na

---

12 Škrabalo, Ivo, Bilješke o dokumentarnom filmu, *Filmska kultura* br. 11-12, Zagreb, 1959.

13 Isto.

14 Isto.

svijet, njegov odnos prema životnim pojavama, njegov zanos i negodovanje, jednom riječi: njegov stav”.<sup>15</sup> Prema Belanu, i kod dokumentarnog filma postoji klasičan raspored: uvod, zaplet, sukob, vrhunac, rasplet. “I u dokumentarnom filmu mogu postojati elementi sukoba. Taj sukob, nazovimo ga dokumentarni, ne odvija se, barem u pravilu, između čoveka i čoveka ili čoveka sa samim sobom (govoreći o čoveku kao dramskom licu), ali nalazi golemo područje u odnosima između čoveka i materije, čoveka i zadatka, čoveka i društvenog uređenja...”<sup>16</sup>

Značajan deo dokumentarnog filma čini glas naratora, koji je u ovom rodu pronašao utočište od kritike glasa na filmu, posebno ako taj glas treba tumačiti kao nešto što je reditelj imao prilike izraziti filmskim jezikom – u kom se slučaju glas naratora u igranom filmu smatra greškom ili, u najboljem slučaju, viškom. Brojne kritike koje su pratile, ipak često korišćenje *voice-over* tehnike u igranom filmu, nisu se doticale spikerskog komentara u dokumentarcu, smatrajući kao opravdano da se autorov stav izrazi kroz dijegetički ili ne-dijegetički glas. U nekim je dokumentarcima komentator ujedno i autor, ili je osoba koja je iz nekog razloga odabrana da bude *vidljiva* (poznavalac oblasti o kojoj se govori, poznati glumac itd). U drugima, pak, glas iz *off*-a tumači, komentariše ili usmerava publiku u određenom emotivno-saznajnom pravcu. Upravo je prisutnost dokumentarne forme na televiziji uticala na to da komentatorski glas postane njen neupitan deo.

Džon Elis (John Ellis) u knjizi *Vidljive fikcije* navodi tri suštinske razlike između televizije i filma:

1. Kvalitet i veličina slike – televizijska slika je fizički manja od gledaoca, dok je u bioskopu obrnuto i uglavnom se posmatra odozgo, a ne odozdo, kao u bioskopu. Televizijska slika je po rezoluciji lošijeg kvaliteta od filmske.
2. Sredina u kojoj se ovaj medij doživljava – televizija se obično gleda u domaćem okruženju, pri normalnom osvetljenju, gledaoci mogu slobodno da se kreću, dok je u bioskopu mrak, gledalac je okružen neznancima i statičan.
3. Stepem koncentracije – televizija ne zahteva isti stepen koncentracije kao bioskop, gledalac može dok gleda neki program istovremeno razgovarati, čitati, raditi, ali dok je bioskopsko vreme ograničeno na dva ili tri sata, televizija se gleda u dužim i češćim intervalima.<sup>17</sup>

Ovo bi značilo da je u dokumentarnom filmu koji se emituje na televiziji ne samo dopušteno, već i

---

15 Isto.

16 Isto.

17 Citirao Dejvid Mek Kvin u Mek Kvin, Dejvid, *Televizija*, Clio, Beograd, 2000.

neophodno da postoji spikerski glas, jer se gotovo sve televizijske forme oslanjaju na zvuk za privlačenje pažnje gledalaca. Međutim, jedan filmski rod ne možemo posmatrati i tumačiti na osnovu samo jednog od medija u kojima se može prikazivati, i ekstra-dijegetički glas u dokumentarnom filmu često je tretiran kao što je to slučaj u igranom filmu – može se uvesti samo ako ne ponavlja ono što se vidi, već uvodi podatke ili tumačenja koji su od velike važnosti za razumevanje tematike ili autorovog viđenja.

Tako i Belan smatra da se spikerski tekst više javlja kao puko tumačenje pojedinih radnji, nego kao komponenta umetničke celine filma. “Tek onaj dokumentarni film, koji bi se mogao shvatiti i bez govornog teksta, pruža mogućnost da se njegova osnovna zamisao snažno podcrta izgovorenim rečenicom kao umjetničkim izražajnim sredstvom. O ovome bi trebalo voditi računa već kod pisanja scenarija...” I na kraju, Belan navodi: “dokumentarista mora biti pjesnik naše stvarnosti”.<sup>18</sup>

Postoje, dakle, različiti stavovi o tome kako treba izgledati scenario za dokumentarni film, koliko detaljan treba biti, šta će ga sačinjavati – opšte napomene uz objašnjenje osnovne ideje, ili iscrpno tumačenje zamišljenih postupaka, uz unapred napisan tekst komentara.

Začetnik poetskog dokumentarizma, Robert Flaerti (Flaherty), bio je pristalica prvo opisanog načina – uopštene napomene, puka zamisao stavljana je u pisanu formu, dok se na licu mesta stvarao dokumentarni materijal kome se autor, svakako, nadao (a napomenuli smo da je i pomagao “inscenaciju” određenih postupaka ili događaja), ali ga nije unapred osmislio. “Zamislite, molim vas, da je Robert Flaherty, klasik dokumentarizma, morao u scenariju predvidjeti i opisati sve što se njegovim “Ljudima iz Arana” dogodilo i događalo. Danas ne bismo imali jedan od najljepših dokumentarca u povijesti filma. Na svu sreću, Flaherty nije morao potvrđivati svoj scenarij snimajući, imao je čovek pametnijeg posla: živio je i drugovao sa svojim junacima, promatrao, povremeno uključivao kameru...”,<sup>19</sup> tako piše Tadić u svom tekstu *O scenariju dokumentarnog filma*.

“Što je to scenarij za dokumentarni film?” – pita se i Tadić u istom tekstu, navodeći da je često bio prisiljen razmišljati o tome, jer je bio podstaknut pitanjima studenata ili zainteresovanih laika. “Ne znam. Scenarij za dokumentarni film – objašnjavam eto sada – u dobrim dokumentarista nikad zapravo i ne postoji. Postoji tek želja da se kamera suoči s određenim fenomenima života, postoji tek pretpostavka za čim bi se kamerom trebalo tragati, postoji tek naznaka vlastite osjetljivosti na moguća iznenađenja, provokacije života... I dobar će se dokumentarist zadovoljiti nabrojenim, “promovirat” će

---

<sup>18</sup> Isto

<sup>19</sup> Tadić, Zoran, *O scenariju dokumentarnog filma*, rukopis

u scenarij tek tu svoju želju, pretpostavku, naznaku”.<sup>20</sup>

#### **2.1.4. Majkl Mur i popularizacija dokumentarnog filma: *Bowling for Columbine***

Nije tema ta koja će stvoriti dobar dokumentarac, već autorova sposobnost da o toj temi kaže nešto značajno, da je iskoristi da bi izrazio sopstvene poglede i stavove. Ovo je posebno upečatljivo u dokumentarnim filmovima Majkla Mura (Michael Moore), koga mnogi smatraju zaslužnim za ulazak dokumentarnog filma u svet velikih festivala, brojne publike, svetske popularnosti i dobre zarade.

2002. godina označila je veliki prodor dugometražnog dokumentarnog filma na festivalske ekrane i redovnu bioskopsku distribuciju, pružajući pomalo zatečenoj, ali zainteresovanoj publici uvid u filmski rod koji je do tada bio ograničen na specijalizovane filmske manifestacije i publiku koja je, uglavnom, malobrojna, te društveno homogena. te paralelno s tim vratila veru gledaocima u ovaj nepravedno zanemareni rod. Majkl Mur i njegov dugometražni dokumentarni film "Bowling for Columbine" (2002, *Volimo oružje*) postigli su neočekivani uspeh, s obzirom na to da je decenijama produkcija dokumentarnih filmova bila vezana za televizijsku produkciju. U toj su se produkciji mogli raditi i visokobudžetni dokumentarci, kakvi su na primer bili prirodnjački filmovi čije je snimanje trajalo više godina, ali je njihov uticaj bio ograničen na pretplatnike jednog određenog tv kanala, ili se širio kada bi neki dokumentarac ili serijal bivao distribuiran drugim tv stanicama. Postojao je neko osim autora ko je odlučivao o temi, oblasti kojoj će se posvetiti serija dokumentarnih filmova, načinu na koji će sredstva biti utrošena, čak i ko će biti u ekipi. Mur je najpre postigao nezavisnost od takvih, “naručenih” projekata, a zatim je, što smo istakli kao važno, stavio autora u prvi plan. Izbor teme, scenario, sagovornici, želeo je sve staviti u službu rizičnog poduhvata da izrazi stav. I da taj stav iskaže kroz filmska sredstva koja će njegovo delo učiniti dostupnim i estetskim, stručnim procenama.

Naravno, postojali su nagoveštaji da bi dokumentarni film mogao biti bolje primljen od strane šire publike nego što je to do tada bio slučaj. S jedne strane, *reality* programi učinili su kvazi-dokumentarizam delom večernjeg televizijskog programa, termina koji je nekada bio rezervisan za filmove, serijski program, velike sportske događaje ili veoma važne političke emisije. S druge, brojni su filmovi u igranoj formi počeli koristiti sredstva koja će izbrisati granicu između realnog i fiktivnog.

---

<sup>20</sup> Isto.

Filmovi snimljeni prema postulatima pokreta *Dogma* težili su da kroz fikciju dođu do istinitog u dokumentarističkom smislu, dok su drugi, kao Lari Klark (Larry Klark) u filmu *Klinci*, radili sa naturščicima tako da stvore utisak mučne i bolne stvarnosti, da zamagle granicu između realnog i fiktivnog.

U istoriji Kanskog festivala, samo su dva dokumentarca ušla u festivalsku konkurenciju – *Svet tišine* (1956, dobitnik Zlatne palme) Kustoa (Jacques-Yves Cousteau) i *Mala* (Louis Malle), i *Misterija Pikaso* (takođe 1956, Specijalna nagrada žirija) Kluzoa (Henry-George Clouzot), da bi se posle 46 godina dokumentarni film vratio u takmičarski deo programa, zahvaljujući Muru. 2003. godine, Mur osvaja Oskara za najbolji dokumentarni film sa *Volimo oružje*, a naredne godine Zlatnu palmu sa *Farenheit 9/11*.

*Volimo oružje* priča je o zemlji u kojoj su demokratske slobode zagantovane, pa se Amerikancima velikodušno nudi, u okviru tih sloboda, da na poklon dobiju oružje kada, recimo, otvore račun u banci. Ovo je početak bizarne i zastrašujuće priče o jednoj strani Amerike, onoj koja da bi se odbranila od zamišljenih ili stvarnih neprijatelja doslovno sedi na tonama raznovrsnog oružja. Ovo je uvod u priču o tome kako i zašto godišnje u SAD, prilikom ubistava vatrenim oružjem i vatrenih okršaja širom zemlje pogine više ljudi nego u ostatku sveta – statistički, radi se o brojcima od (u tom trenutku) preko 11000 ljudi tokom godine, što je populacija nekog malog grada.

Mur koristi sve oblike dokumentarističkog izlaganja. Fleksibilna upotreba filmskih i video materijala, odlomci iz TV emisija ili reklama, animirani delovi, igrani inserti uklapaju se sa autorovim angažovanim komentarima, sprovođenjima anketa, razgovorima i snimanju sagovornika širom Amerike i Kanade. Osnovno pitanje koje postavlja, sagovornicima, sebi i gledaocu jeste: zašto se savremena Amerika toliko razlikuje od sveta kada je u pitanju individualni, ali i kolektivni pristup oružju? Zašto je tako lako oduzeti život upravo u zemlji koja se ponosi stepenom slobode i sigurnosti koju njeni građani uživaju? Ova se pitanja reflektuju kroz priču o dva tinejdžera, inače ni po čemu posebna (osim što su voleli kuglanje posle škole, iako ni u tome nema ničeg neobičnog), koji su jednog dana, bez posebnog povoda, ispalili u sovje školske drugove devetsto metaka, kao i kroz potresnu priču o manje masovnom, ali jednako tragičnom incidentu, u kome je mališan doneo pištolj u vrtić i njime ubio šestogodišnjakinju pred zanemalom decom i očajnom učiteljicom.

U jakom i nepopustljivom ritmu, koji gledaoca “bombarduje” teškim temama, optužbama, šokantnim isповestima i otkrićem zapanjujuće nekritičke ljubavi prema posedovanju oružja pojedinih



sagovornika, Mur otvoreno i beskompromisno ispituje temu poginule dece, kao metafore bezrazložnih zločina (ili najbezrazložnijih koji se mogu zamisliti). Daleko od ispitivanja samo konkretnog događaja, autor zadire duboko u predrasude koje okružuju upotrebu oružja u Americi, savladavajući jednu po jednu prepreku u otkrivanju stvarnih razloga za masakr u školi Kolombajn. Pre svega obračunava se s legendom o “nastanku Amerike u krvi”, koju su zagovornici oružja često zastupali. Naglašavaju da se, od prvih pionira, preko kauboja, osvajanja novih teritorija, Meksičkog i Građanskog rata, pa sve do dvadesetog veka i sve češćih ratnih sukoba – Sjedinjene države koriste oružjem kao sredstvom napretka i odbrane, te da je nošenje i korišćenje vatrenog oružja patriotski čin, koji čuva “američke vrednosti”. Na to Mur sa lakoćom daje poređenje sa drugim zemljama sveta, ističući Evropu zbog kulturološke bliskosti sa Amerikom: više je ratova vođeno i više krvi proliveno u borbi za teritorije, slobodu ili napredak u evropskoj istoriji, pa ipak taj se čitav kontinent ne može ni izbliza porediti sa SAD po broju posednika oružja, njegovoj količini u privatnom posedu i, na kraju, sa mračnom brojkom onih koji su stradali.

Sledeća predrasuda koju Mur želi da razotkrije odvija se pred našim očima kao sled televizijskih inserata iz informativnih emisija, koje se u smenjivanju, skraćuju i ubrzavaju tako da na početku vidimo izveštaj o krađi koju je počinio “sumnja se, crnac”, da bi se na kraju smenjivali voditelji raznih stanica koji izgovaraju samo jednu reč: crn. Mur suprotstavlja policijske i sudske izveštaje medijskim izveštavanjima. Iako se u prvima jasno vidi da je procentualno mali broj ubistava vatrenim oružjem koje počine Afro-amerikanci, u medijima se stiče utisak da su crnci nešt čega se treba plašiti, od čega se treba zaštititi. U izveštajima sa lica mesta, ili specijalnim priložima za vesti, Mur izdvaja bezbrojne primere neprikladnog, predramatičnog, pa čak i potpuno lažnog izveštavanja o “zločinima crnaca”. Takođe, iako policijska i sudska arhiva beleže tačno određeni broj prekršaja i krivičnih dela koja su počinili Afro-amerikanci u odnosu na belce, procenat ovih prvih u zatvorima je drastično veći u odnosu na druge, a primećuje se i da se njima redovno izriču strože kazne. Pomenuta priča o malom dečaku – nevoljnom ubici, koristi se u Murovom pažljivom izlaganju za pobijanje tvrdnje da su siromašne porodice i kvartovi, posebno crnački, izvor kriminala u zemlji.

Mur vešto vodi nekoliko paralelnih, manjih priča, koje naracijom i montažom spaja i uklapa u celinu, terajući nas da donosimo zaključke jedan za drugim, da bismo na kraju bili dovedeni do prihvatanja autorovog stava. Ovo je Murova namera i on je ne krije – on želi gledaoca ubediti u bespotrebnost tolike količine oružja u privatnom posedu, u opasnosti od prevelike ljubavi prema ubijanju, u tragediju do koje nastaje zbog uvreženih stavova koje niko nije voljan da preispita. Celinu sastavlja od priloga koji se razlikuju po vizuelnom kvalitetu, od amaterskih zapisa do igranih delova. Ne pristajući na

tradicionalna objašnjenja, poput krivice Holivuda zbog nasilnih filmova, ili pak teorije o američkoj istoriji koja je ispunjena nasiljem, Mur se odlučio na nekonvencionalan esejističko-istraživački pristup, kombinujući pritom klasične dokumentarističke forme intervjua, rekonstrukcije i reportaže s komentatorskim montažnim sekvencama, čak i komentarom u formi crtanog filma (čiji je autor Met Stoun, inače uz Treja Parkera kreator kultne animirane serije *South Park*, i jedan od protagonista filma).

Mur izvlači poseban osećaj pravedničkog zadovoljstva za sebe i svoju publiku, postavljajući teze, a zatim prepuštajući sagovornicima da ih sami potvrde. Nezaboravna sekvenca u banci, u kojoj autor dobija pušku na poklon, zato što je otvorio račun, prikazuje ljubazne, nezainteresovane službenike koji su nam tim jeziviji što su finiji. Ova scena dobila je omaž u *mockumentary-u* Saše Barona Koena, *Borat*, u kome Koen pita starijeg prodavca je li puška koju želi kupiti dovoljno jaka, može li nju iskoristiti da ubije Jevrejina, na šta dobija ravnodušan odgovor – da, može.

U sledećoj sekvenci vidimo reditelja kao dete snimljenog Super8mm kamerom, kako se igra s plastičnom puškom, koju opisuje kao "prva puška". Mur je odrastao u Mičigenu, kao i glumac Čarlton Heston, počasni predsednik NRA (National Rifle Association). Priča napreduje hronološkim narativnim tempom, i mi saznajemo da je autor nekada i sam bio istaknuti strelac, zapravo je kao tinejdžer osvojio nagradu "National Rifle Association Marksman". Ova je sekvenca, na neki način, uobličila autora kao naratora kome možemo verovati – ako bi se ispostavilo da on nikada nije imao priliku da bude na drugoj strani svoje priče, njegov bi kredibilitet bio umanjen, dok je ovom eksternom retroverzijom ustoličio svoju objektivnost. Ovo nije jedini skok u prošlost koji Mur koristi u *Volimo oružje*, ali je glavni narativni tok hronološki, isprekidan tek komentarima koji potpunije objašnjavaju pozadinu zbivanja. Gradi pritom ne samo čvrsto povezanu mrežu, nego čitav mozaik, koji gledalac ne prestaje pažljivo pratiti.

O događajima tokom masakra u školi Kolombajn svedoče preživeli, školski drugovi dvojice počinitelja. Saznajemo da su oni na dan zločina slušali muziku Merilina Mensona, što je u medijima istaknuto kao pogubni uticaj savremenog društva, agresivne muzike, filmova i igrice na decu i mlade. Naziv filma izvedeno je iz stava Majkla Mura da je kuglanje, na koje su dva počinitelja otišla na dan zločina, jednako moglo prouzrokovati njihov gnev kao i muzika, te da se u drugim zemljama, na primer Japanu, agresivne video igrice igraju procenutalno više i češće nego u Americi, dok je stopa ubistava vatrenim oružjem u Japanu srazmerno zanemarljiva.

U susednoj Kanadi, Mur koristi postupak "a da vidimo kako je kod suseda", koji će i kasnije

primenjivati, poredeći zdravstveni sistem u Americi sa Kanadom i Kubom u *Fahrenheit 9/11*. Naoko idilična atmosfera koju Mur zatiče u Kanadi deluje pastoralno i gotovo lažno – vrata se ne zaključavaju, zločina je malo, iako je oružje jednako dostupno. Kritičarima koji mu zameraju da je Kanadu predstavio nestvarno idiličnom u odnosu na svoju zemlju, Mur se suprotstavlja brojkama: u poređenju sa američkih 10000, u Kanadi je od vatrenog oružja te godine stradalo 165 ljudi. Murova slabost ogleda se u esejističkim delovima filma u kojima često manipuliše činjenicama da bi ih složio po sopstvenim potrebama. Ipak, on to čini da bi odgovorio na jednako fabrikovane uzročno-posledične veze koje zastupnici oružja stvaraju kada govore o zločinima, jer kako oni zanemaruju američku, po Muru, preteranu angažovanost u ratnim zbivanjima, predrasude u odnosu na obojene, migrante i siromašne, pogrešno tumačenje američke istorije i tradicije, tako i on spaja događaje koji sami po sebi ne moraju, a verovatno i nisu u nekoj vezi (npr. Napad na Kraljevo koji je NATO avijacija izvela na dan masakra u Kolombajnu).

Murove dokumentarne filmove kritika često svrstava i u *mockumentary* žanr. On sam u odjavnim špicama svojih filmova koristi reč "cast" što znači "glume", a ne "participated" (učestvovali su) kao u klasičnom dokumentarnom filmu, što upućuje na mešanje igranog i dokumentarnog.

Mur će na jedno rame staviti kameru, a na drugo pušku. On nas tokom svoje misije pokušava istovremeno zabaviti, informisati i razgneviti, koristeći pri tome sve tipove filmskog izlaganja i kombinaciju filmskih rodova. Njegova veština u podilaženju publici, a da ona nije svesna da joj se podilazi očigledna je s obzirom na uspeh filma kod "običnih" gledalaca. Svoje političke stavove ne krije, te ih i u dokumentarcu predstavlja kroz dva kratka filma u filmu. U jednom dokumentuje spoljnu politiku SAD kroz sopstvenu kritičku prizmu, dok u drugom, animiranom filmu, pričljivi simpatični metak vodi publiku kroz istorijat američke ljubavi prema oružju. Ovaj animirani film zapravo sumira ono što Mur kroz *Volimo oružje* dokazuje u različitim delovima filma, te kroz gomilanje informacija i njihovo udvajanje ostavlja snažniji i konkretniji utisak. Mur je u ovom dokumentarcu prikazao više narativnih tokova i veoma raznolike pod-teme, sagovornike i inserte. Veliki je uspeh filma što je uspeo napraviti takvu dramaturšku koncepciju da je gledaocu jasno šta se krije iza priče o dva odvojena zločina, spoljnoj politici jedne zemlje, njenom istorijatu, kulturi, običajima, predrasudama, muzičkim i političkim zvezdama, moćnicima koji veličaju kult oružja... U ovome se ipak našla i određena nedorečenost, otvorenost teme koju autor ostavlja bez pravog zaključka. Da li je preuzeo previše linija koje nije mogao "uvezati" u jednu nit ili mu je to bila namera, ne možemo tvrditi.

Na kraju je Mur postigao mnogo više od uspeha sopstvenog gnevnog autorskog dela – popularizovao je

jedan nepravedno zapostavljeni filmski rod, koji je zahvaljujući njemu prešao iz art bioskopa u velike multiplex lance i, kao i drugi neočekivano uspešni filmovi u istoriji, otvorio je vrata mnogim mladim autorima koji su, sa novim entuzijazmom, krenuli u širenje svojih nazora, ideja i sopstvene poetike ispoljene kroz dokumentarni rod.

## 2.2. Zoran Tadić – poetika dokumentarnog filma

Zoran Tadić jedan je od najznačajnijih hrvatskih filmskih reditelja, čija se filmografija može podeliti na dve faze: bavljenje dokumentarnim filmom (1969-1981) i prelazak na igrani film (1981-2000). Ove dve faze deli Tadićeva režija dve epizode kultne serije *Nepokoreni grad* (1981), nakon koje se u potpunosti posvećuje igranoj formi.

Njegova prva faza, specifičan, dubok pristup dokumentarnom filmu svoje korene ima, ne toliko u fascinaciji dokumentarcima (koje Tadić, po sopstvenom priznanju isprva i nije planirao snimati), već pre u njegovoj naklonosti filmu kao umetnosti, u obrazovanju koje je stekao i interesovanjima koje je postepeno razvijao kroz dokumentarnu formu.

Ukupno je režirao deset kratkometražnih filmova: *Hitch ... Hitch ... Hitchcock!* (1968), *Amerikanka* (1970), *Poštar s kamenjara* (1971), *Druge, Kazivanje Ivica Štefanca, mlinara* (1973), *Pletenice, Dernek, Zemlja* (1975), *Preporuča se za realizaciju* (1978) i *Kašinska 6* (1981), te šezdesetak televizijskih, dokumentarnih i igranih filmova. Filmom *Ritam zločina* (1981) debitirao je kao reditelj dugometražnoga igranog filma. Fantastični triler, prema scenariju Pavla Pavličića, nagrađen je u Portu. Snimao je trilere usredotočene na manju grupu likova: *Treći ključ* (1983), *San o ruži* (1986), *Osuđeni* (1987), *Čovek koji je volio sprovođe* (1989) *Orao* (1989) i *Treća žena* (1997)

Tadić tvrdi da pripada “prvoj filmskoj generaciji koja se nije bavila filmom ‘po službenoj dužnosti’, već je film bio stvar njihova najosobnijeg izbora”.<sup>21</sup> U vremenu koje su tadašnji filmski stvaraoci često nazivali teškim, mada bi iz današnje perspektive ono imalo svojih prednosti, stasavala je nova generacija umetnika, koji grade sopstveni estetski izraz, poput Ante Peterlića, Petra Krelje, Branka

---

21 Zubčević, Darko, Intervju sa Zoranom Tadićem: Svjedok našeg doba?, *Studio*, 1981.

Ivande, Krste Papića, Vladimira Vukovića i drugih. Za Tadića, bavljenje filmom po sopstvenom izboru značilo je osvajanje osobene poetike, koja odudara i udaljava se od filmskih tradicija. Kada reditelj u jednoj maloj kinematografiji pokušava da se uspostavi kao svedok vremena, on mora uvideti svoju ogromnu odgovornost, bez obzira na raskoš ili skromnost produkcije. Tadić je često isticao slabu ili nepostojeću podršku od strane kinematografskih organizacija: “Naime, ništa se ne čini unutar cijele organizacije kinematografije da bi se nešto što je ozbiljan napor, bez obzira na rezultat, zapravo promicalo na nizu planova, od plasmana pa do stimulacije produkcije. Zaista, mislim da i nadalje dobri filmovi nastaju uprkos kinematografiji”.<sup>22</sup> Aktualnost ove izjave u tadašnjim i potonjim vremenima, do danas, nije ništa novo u društvenom kontekstu. Nju prihvatamo kao datost u okviru koje ćemo stvarati, iako takva klima ne može pogodovati razvoju filma, na prvom mestu dokumentarnog i eksperimentalnog, dakle onog koji neće distribucijom i prikazivanjem u velikim bioskopskim lancima samog sebe otplatiti. “Film je jedna čudna biljka,” rekao bi Tadić, “po svojoj organizacijskoj i duhovnoj strukturi zapravo izvan društva... Jednak napor je potreban za napraviti dobar i slab film. Jednak napor u smislu trošenja sebe samog. U jednom takvom življenju izvan sistema, izvan društva zapravo, u jednoj takvoj samoći, izdvojenosti, mucu, paranoji, sve to skupa rađa nekakav prkos, inat, šta li, pa se onda događaju neke, onako ozbiljne ili poluozbiljne stvari, odnosno dogodi se naprosto da ta kinematografija živi”.<sup>23</sup>

Autor svoju karijeru doživljava kao tok koji je svoje vrhunce doživljavao u trenucima najvećih stvaralačkih kriza.

On doživljava stvaranje, posebno režiju, kao priliku da se umetnik ostvari i promeni, ostajući uvek privržen svom poslu, jer, kako kaže “redatelj je u situaciji malog, dragog Boga, naime, na početku ne postoji ništa, a na kraju napraviš neki svijet”.<sup>24</sup>

Ono što Tadića izdvaja od drugih dokumentarista jeste njegov nagonski osećaj i težnja da se prepozna istinitost i uverljivost, da se ritam filma uskladi i počne disati istovremeno sa ritmom života. Njemu

---

22 Radovanović, Rajko, Intervju sa Zoranom Tadićem: *Filmovi i ritmovi*, *Nedjeljni glas*, 1989.

23 Isto.

24 *Polet*, navedeni intervju. Također: “...ja se prema radu na televiziji odnosim apsolutno jednako kao prema radu na filmu. Normalno, čovjek koji se bavi filmskom trakom, uvijek će biti sretniji ako ono što napravi bude prikazano u dvorani, pa tek onda na televiziji. Kad ti uđeš u kino dvoranu jedino što praktički vidiš kad se sve zamrača, jedino što postoji tada pred tobom to je svijet koji ti nudi filmski autor. Međutim, kad se film vrti na televiziji, zvali mi to emisija, film ili nekako drugačije, onda to iz niza psihološko-konvencionalnih, i ne znam sve kakvih razloga, nije jedini svijet, jer vizura koju imaš iz svoje fotelje uključuje i vazdu koja je na televizoru, i komad prozora koji je iza televizora, kraj tebe se još nešto događa, dakle, svijet koji ti se nudi s ekrana nije jedini svijet. Dakle, u činjenici prikazivanja postoje značajne razlike između filma i televizije. U samom radu, u pristupu čovjeka koji radi, ne postoje nikakve razlike. Ja sam jednako savjesno, ili ako hoćeš jednako nesavjesno radio ono što sam radio za televiziju i za film. I na televiziji i na filmu, i zato je to najljepši posao na svijetu” (Zoran Tadić).

nije najbitnije dati "dokumentaristički" prikaz, već u svakom rodu, pa i igranom, pronaći način da se film što više približi životu.

“To je kompliment iznimne težine kada se javi nakon gledanja nekog filma ili čak promišljanja cijelog jednog opusa... Danas, naime, malo tko od filmaša odolijeva opasnosti i napasti fascinantnih i fascinantno ostvarljivih konstrukcija, danas su rijetke poetike koje grade svoju opstojnost na tako skromnoj želji: da filmovi sliču životu”.<sup>25</sup>

Koliko, onda, iskustvo u igranom filmu pomaže dokumentarcu. Kao primer možemo uzeti dokumentarac Kreše Golika *Od 3 do 22*, koji je iz jednog drugačijeg stvaralačkog opusa, a koji možemo zamisliti i kao nekakav igrani film. Nije li, pita se Tadić, “ta Golikova vjera u dokumentarizam, toliko fino i bezbolno naznačivana u njegovim igranim filmovima... Iskustvo dakle igranog filma pomaže sad dokumentarcu. Ta pomoć, međutim, nije atak na život, prepoznaje se, pače, kao prava mjera filmskog uočavanja, odnosno ‘discipliniranja’ života. Ovo je pak itekako uvjetovano prethodnom dokumentarističkom otvorenošću i iskustvom.”

Tadić je svoje filmove smestao u okolinu koje ga najviše privlači i kada bi jednom našao mesto inspiracije, posvećivao mu se iz filma u film – što je jednako važno za njegove dokumentarne i igrane filmove. U dokumentarnom opusu tu je Dalmatinska Zagora: zanima ga ta “čarobna Zagora koja je za dokumentaristu veličanstven teren, koji pretpostavno nudi osnovne elemente od kojih se egzaktno može sklopiti životna priča: *zemlja, kamen, prkos, iskrenost* temeljena na prostodušnosti. Filozofija dokumentariste je iznaći te odrednice s kojima je potom lako doći do filmskih istina, što djeluju radikalno”.<sup>26</sup>

Kao polazište u rečenom, za autora ove radnje, predstavljaju četiri dokumentarna filma Zorana Tadića. Izdvojena, kao možda najpoznatija Tadićeva ostvarenja u hrvatskom dokumentarnom filmu, to su: *Poštar s kamenjara* (1972), *Druge* (1972), *Pletenice* (1973) i *Dernek* (1974). Premda zatvoreni opus čine i drugi dokumentarni filmovi, ovde bi se mogli uvrstiti još *Zemlja* (1975) i *Kazivanje Ivica Štefanca, mlinara* (1973)

Tadić uporište u stvaranju zamisli, sinopsisa, pa kasnije i gotovog dela, nalazi u iskustvu stvaranja i pretače ih u pravila kojih će se u daljem radu strogo pridržavati, i dodavati im nova saznanja kako rad odmiče. On iskustvo koje reditelj stiče tokom rada stavlja iznad poznavanja teorije i literature o filmu,

---

25 Isto.

26 Knežević-Žabčić, Božica, Intervju sa Zoranom Tadićem, *Thriller na granici fantastike, Slobodna Dalmacija*, 1983.

ali nikako zato što ih potcenjuje. Pre smatra da “u praktičnom smislu vrlo malo, gotovo ništa, kad se počnete baviti režijom, ne pomaže poznavanje i kontakt s literaturom o filmu”.<sup>27</sup> Ono vas može “formirati kao čoveka i intelektualca, kao kritičku osobu, kao osobu s određenim intelektualnim i filmskim kriterijem koji opet omogućuje konzekventnu provedbu vaših filmskih odnosno režijskih znanja. Ta znanja, međutim, steći ćete samo praktičnim radom!”<sup>28</sup>

Smatrao je da dokumentarnom filmu odgovara kratko trajanje, da je to ono što ga odvaja od drugih rodova. Jezgrovito se izrazio da je zlatno pravilo u vezi sa (dokumentarnim) filmom: “bolje kratak i glup, nego dug i dosadan”.<sup>29</sup>

Što se tiče odnosa kamere prema onome što se snima, Tadić je verovao da u borbi između tehnike i života uvek treba pobediti – život. Isto se može reći za sukob između estetske vrednosti neke fotografije, kadra, i njegove važnosti u okviru tematike filma – Zoran Tadić je u prvi plan uvek isticao priču, životnost za kojom traga: “Lijepi kadrovi zavedu, lijepi kadrovi dobiju često centralno mjesto u sekvenci i odvedu vaš interes u drugom smjeru. Odvedu i gledaočevu pažnju u drugom smjeru”.<sup>30</sup> Slijedeća maksima “*ne režiraj kadrove, režiraj film*” mogla bi značiti “neka filmovi budu život, neka filmovi sličie životu, ali ostani svoj”.<sup>31</sup>

Dozvoljavao je, ne bez smisla za humor, da reditelj u filmu može imati jedan svoj kadar, dok sve ostale treba prepustiti životu da režira.

Možemo izdvojiti nekoliko postupaka koji su karakteristični za stvaralaštvo Zorana Tadića. Pre svega, dugi kadar – kadar koji traje i kada više nemamo očekivanja u vezi s njim. Javlja se često na kraju filma, ili na kraju sekvence, a kod gledaoca izaziva nelagodnost i priprema ga za sledeće što će videti. Ono što se pojavi nakon dugog kadra, šta god to bilo, imaće vrednost poente ili zaključka. U smislu praktične podele, duži kadrovi uverljiviji su u pogledu prikazivanja realnost, čini nam se da je nemoguće prevariti publiku u pogledu autentičnosti, jer njihovo trajanje doprinosi realnosti onoga što se prikazuje.

“Ja dapače volim dugi kadar” – reći će Zoran Tadić. “Dugi kadar, naročito u dokumentarnom filmu, pruža mogućnost životu da se predstavi u svoj svojoj punini i uvjerljivosti, dugi je kadar često

---

27 Tadić, Zoran, *O režiji dokumentarnog filma*, rukopis

28 Isto.

29 Isto

30 *Studio*, navedeni intervju

31 Isto.

istovremeno i pretpostavka i zalog istinitosti onog što snimate. U dokumentarcu, u izvedbenom smislu, vaš se režijski zadatak često svodi na to da samo inicirate život, životnost, da samo nekom diskretnom provokacijom života pustite onda životu da traje istinito pred vašom kamerom”.<sup>32</sup>

Osim toga, s obzirom na posmatrača, kadrovi se dele na objektivne, subjektivne i autorove (kadrove komentara). Postoje i kombinacije: sukcesivne i simultane (početak kadra objektivni, zatim subjektivni, pa opet objektivni). Specifičan izuzetak je situacija kada lik u filmu gleda u kameru. To je na TV-u vrlo objektivno, jer TV je prenos, odnosno istovremenost. Na filmu je to nepriređenost ili slučajnost.

Krupni plan (koji, kako ćemo videti, može služiti i kao srednji plan kod Tadića) još je jedno često korišćeno sredstvo koje primećujemo u njegovim filmovima.

“Prikazujući deo prizora ili radnje, krupni plan tjera gledatelja da na osnovi njega rekonstruira cijeli prizor, odnosno radnju. Obavijesni sastojci svode se na krajnje apstraktan minimum”<sup>33</sup> (Hrvoje Turković, *Filmska opredjeljenja*).

Krupni plan čini relativno veliki udeo u dokumentarnim filmovima uopšte, jer ističe ne samo emotivne reakcije lica, već i njegovu životnost, različitost, tačne i distinktivne karakteristike. Treba međutim naglasiti da je ono što u drugim filmovima vidimo kao krupni plan, kod Zorana Tadića zapravo srednji plan. “Od svih planova najdraži mi je srednji makar je u njemu prokleta teško režirati jer njime je (za razliku od, recimo, krupnog) jako teško lagati i fulirati. (Ipak, ne valja biti glupo tvrdoglav. Treba znati da je plan vrlo relativna stvar. Pravi plan zapravo je onaj u kojem se sve vidi što se može i treba vidjeti. Kad sam radeo *Pletenice*, jako sam se bojao da ne ugušim film previše blizim planovima. Nakon oduljeg kolebanja, našao sam opravdanje za te “objektivno” dosta blize planove: kad vam se radnja događa na glavi – devojka češlja, raspliče kosu, plete pletenice – onda je čak i krupni plan glave u funkciji totala ili srednjeg plana...)”<sup>34</sup>

Srednji plan predstavlja osnovu svih filmova koji teže realizmu, s obzirom na to da se shvata kao najmanje začudan. U bližim planovima čovek je vidljiv, dok je ambijent tek naznačen, a u totalu čovek ostaje nejasan. Potrebna je velika režijska invencija da bi se režiralo u srednjim planovima, jer oni obavezuju na određeni produžetak svakog svog kadra. Tadić uvek nastoji ostati veran svom načelu da

---

32 Isto.

33 Turković, Hrvoje, *Filmska opredjeljenja*, Cekade, Zagreb, 1985.

34 Iz navedenog rukopisa Zorana Tadića: *O režiji dokumentarnog filma...*



je život ono što ga zanima, više nego tehnika, te ne koristi često, ne voli ekstremno ili jako naglašene gornje ili donje rakurse, koji bi trebalo da budu nekakav komentar. Ne koristi ni nagla izvlačenja ili približavanja zoomom, koji bi, opet, trebalo da predstavljaju režijski akcenat. Švenk se u njegovim filmovima javlja samo ako je u službi mizanscena (ili u edukativnim filmovima ilustracija), a ne kao sredstvo izražavanja rediteljskog komentara.

“Radeći dokumentarce, nastojao sam izbjegavati, na primjer, mistifikacije krupnim planovima koji navodno uvijek nešto strašno puno znače, a zapravo najčešće pokušavaju prikriti režiserovo nesnalazjenje u prostoru. I sad, kad u igranom filmu namjerim upotrijebiti krupni plan, najprije provjerim da li svake sekunde znam gdje su mi ostali glumci koji nisu u kadru. Tu vam, eto, iskustvo dokumentariste pomaže, tjera vas da kameru postavite tako da je nekako u etičkom dosluhu s onim što se pred vama zbiva”.<sup>35</sup>

Svi pomenuti dokumentarni filmovi Zorana Tadića su crno – beli. “Volim crno – bijelu tehniku” – kaže Tadić. “Mnogo je predivnih filmova snimljeno upravo u crno – beloju tehnici. Danas je, međutim, snimanje u boji prevladalo, ono se drži normalnim, dok crno – bijela tehnika budi već pomalo nostalgicne asocijacije na neka stara vremena”.<sup>36</sup>

Možemo raspravljati o tome da li crno-beli film ima svoje prednosti u odnosu na film u boji, kada je reč o dokumentarcu, jer težiti istini, a snimati obojeni svet kao crno-beli – paradoksalno je. Odgovor na ovo pitanje treba tražiti ne u prirodi, već u sistemu naše percepcije. Boja može biti nešto što iritira, skreće pažnju, te smanjivanje nivoa te iritacije može uticati na gledaoca, tako da on stekne utisak da posmatra nešto smireno, poznato, jednostavno. U ovoj poslednjoj reči krije se možda, delimično, odgovor na pitanje zašto crno-bela tehnika. Jednostavnost sivog valera i jasni kontrasti crne i bele boje čine gledaočevu percepciju usmerenijom na ono što akteri *rade*, na ono što se sa njima *dogđa*, nego na to kako izgleda neka osoba ili predeo. Crno-belo se može odnositi i na pesničko prikazivanje zagorskog kamenjara – šta će nam boja kada je život ovih ljudi siv? Njihovo okruženje nisu bujne prašume sa cvećem fantastičnih boja, već goli kamen, sivkaste ili bele kuće, oskudno rastinje nezanimljivih nijansi. U prvom kadru filma *Pletenice* crno-beli ton služi da izoštri našu percepciju. Nešto se miče u daljini krajolika, ali ne možemo utvrditi šta je to. Tromost i pomeranje s jedne na drugu stranu, pa zatim i noge koje naslućujemo, isprva daju utisak da se radi o nekim velikim, sporim životinjama. Da je ovaj film rađen u boji, mnogo bismo ranije uočili da se, zapravo, radi o dve sitne

---

35 Isto.

36 *Sineast*, navedeni intervju sa Zoranom Tadićem (SNIMANJE JE ETIČKI ČIN)...

žene koje s velikim naporom nose ogromne naramke granja na leđima. Utisak koji smo stekli na početku, zahvaljujući odsustvu boje, daje na na samom početku i poredbenu vrednost ovih žena – one rade naporno, baš kao da i jesu životinje na koje su u daljini ličile.

U dokumentarnim filmovima Zorana Tadića srećemo odsustvo objašnjavačkog, verbalnog načina izlaganja teme. Zvučnu informaciju dobijamo uglavnom od šumova. Stiče se utisak da je zvuk na neki način odstranjen, da govora nema čak ni onda kada bi ga moglo biti. "Ogroman je broj dokumentaraca - nijem. Ljudi rade, ali ne zbore, ne govore čak niti one pomoćne riječi ili rečenice pomoću kojih ljudi, vezani zajedničkim prostorom i zajedničkim poslom, koordiniraju svoje postupke. Jedini govor što ga čujemo jesu anketne izjave ili monološke ispovijedi kameri, odnosno ispitivaču"<sup>37</sup>, kaže Hrvoje Turković. (Jedini izuzetak je monološka ispovest kao u filmu *Poštar s kamenjara*). Praktična i ustaljena podjela zvuka u filmskim teorijama je na osnovni repertoar: govor, šumovi i muzika gde pod šumom podrazumevamo sve ono što ne možemo svstati u druge dve kategorije. Govor i muzika, kada su nerazgovetni, kada se čuju kao mrmljanje ili recimo, traženje stanica na radio-aparatu, takođe mogu biti tretirani kao šum (kao jedine staričine reči u filmu *Druge*). Kod šumova se mogu smenjivati ambijentalni šumovi sa šumovima koje čujemo kada se pojavljuje neki lik, kao da ga ti sitni, neodređeni zvuci određuju kao skromnog, neupadljivog ili pak nesvesnog kamere, pa samim tim uobičajeno tihog. Jedini govor u *Pletenicama* je devojčino obraćanje volu tokom oranja. Ambijentalni zvuk varira od gotovo nečujnog do veoma reskog, zadržavajući svoju ambijentalnost.

Kada neki lik govori, uglavnom se radi o unutrašnjem monologu, koji nam daje priliku da i kroz zvuk upoznamo osobu – on/ona priča o sebi ili sama sa sobom. Ljudski glas je najsavršeniji instrument pa sam način izgovaranja može imati izuzetnu sugestivnost i može imati identifikaciju s likom. Slično ovome je uloga spikerskog komentara u dokumentarnim filmovima (narator je fokalizator, ili služi kao implikovani autor, te nam daje ugao gledanja).

Eliptičnost je takođe karakteristična za stvaralaštvo Zorana Tadića. Ne-hronološki sled događaja, retrospektive, vraćanje unazad ili nagli prelazak u budućnost. U igranom filmu, anahrona retroverzija dešava se u okviru fabule ili izvan nje (eksterna i interna retroverzija). Međutim, u dokumentarnom filmu, mi ne možemo znati da li izlazimo iz okvira fabule ili ne, ne znamo koliko bi određeni događaj trebalo da traje, niti šta će uslediti, pa ova vremenska rascepanost čini gledaoca neprekidno napetim i

---

<sup>37</sup> Turković, Hrvoje, *Filmska opredeljenja*, Cekade, Zagreb, 1985.

znatiželjnim. “Dokumentaristi će ispuštati cijele velike delove zbivanja a da nas neće snabdjeti naznakama što je sve ispušteno i kako tumačiti eliptične skokove. Struktura je dokumentarca krajnje rascjepkana, tražeći od gledatelja da se spekulativno dovija u čemu je kontinuitet prikazivanih prizora i što se to uopće prikazuje. Imamo nekakve informacije za koje ne znamo kakve su, koje im je značenje”<sup>38</sup> (Hrvoje Turković, *Filmska opredjeljenja*). U filmu se događaji ne snimaju hronološkim redom, što dovodi do diskontinuiranog prikazivanja stvarnosti kroz vreme i prostor. Preklapanje je najpoznatiji filmski način kraćenja vremena, kroz montažu kraćenja – elipsu, izostavljanje dela nekog procesa ili radnje. Preobražavanje realnosti prostora i vremena u umetnosti. I u dokumentarnim filmovima Zorana Tadića ispušteni su veliki delovi iz prostora i vremena u cilju umetničkog oblikovanja celine (*Dernek*).

Tadić otkriva svoje junake prilazeći im kamerom koja ih prati, kao da je skrivena, kao da za nju ne znaju. Čovek koji je sniman kamerom je neko s one strane, jer je izdvojen time od ostalih ljudi i sugeriše primer svoje prisutnosti. Kamera prati osobu koja je u centru dokumentarca, jer ona, ta osoba, može učiniti nešto nepredviđeno, nešto lično, ili beznačajno, ali čime svedoči o ambijentu, prostoru, životu, i kamera mora biti spremna. Ona izdvaja onoga koga snima. Oni koji nisu u fokusu “kamere koja prati” izričito su postavljeni u kadar kao posmatrači, ne kao učesnici. Kao izvornu metodu u dokumentarnom filmu prateću kameru imamo u filmovima: *Poštar s kamenjara* i *Dernek*.

Zoran Tadić je, odabirom i isticanjem određenih životnih pojava oko sebe (što je pravi i osnovni posao dokumentariste) uspeo da, kroz detalje, fiksira sliku celine. Snimajući jedan zabačeni i zaboravljeni kutak planete, on je dao značaj čitavom svetu, priznajući njegovo postojanje, ukorenjenu želju za opstankom, dostojanstvom, nežnošću, radom, lepotom – životom. Njegovi prizori i, naročito, ljudi koje stavlja u fokus, ostavljaju na gledaoca to jači utisak što su nepretencioznije predstavljeni.

Vladimir Roksandić o Tadiću kaže: “Za razliku od većine ambicioznih režisera, koji svakim kadrom govore gledaocu što oni misle o prizoru koji prikazuju, Tadić svoj stav iskazuje gotovo neprimjetnom prisutnošću. Na diskretan i dokumentaran način, krajnje pročišćen od svake agresivnosti, on nam slika pojedine životne fenomene, uvjerava nas u njihovu istinitost i autentičnost, da bi samim gledaocima prepustio da iz prezentiranog materijala izvuku svoj zaključak. Tadić je jedan od rijetkih autora, možda čak i jedini, povodom čijih filmova možete govoriti, recimo uvjetno o *junacima*. Jer, dok vam mnogi drugi filmovi istog trena nestanu iz sjećanja, ljudi koje on prikazuje ostaju vam u pameti – bila to Amerikanka s auto-puta, poštar s kamenjara, koza i starica ili devojkica koja usred pustare s toliko pažnje

---

38 Isto.

i ljubavi plete svoje pletenice. Što je zanimljivo, ne znate njihova imena, već ih pamтите po njihovim sudbinama, po delu života koji ste vidjeli”<sup>39</sup>

### 3. IGRANI FILM

#### 3.1. Francuski *Novi talas*

Tokom Drugog svetskog rata u Francuskoj je, pod nemačkom okupacijom, postojala zabrana prikazivanja holivudskih filmova, i filmova koji su u Francuskoj i drugim okupiranim zemljama stvarani pre rata. Osim nemačke kinematografije, jedina zabava Parižana tokom rata bilo je dvestotinjak filmova koji su tih godina snimani u Francuskoj. Ovi filmovi, koje je morala da odobri nemačka cenzura pre prikazivanja, bili su, uglavnom, blede imitacije predratne kinematografije. Generaciji filmofila kao što su bili Andre Bazin (André Bazin), Alen Rene (Alain Resnais) i Erik Romer (Éric Rohmer), koji su odrastali u bogatoj kinematografskoj kulturi dvadesetih i tridesetih godina, ovaj nedostatak teško je padao. Ne samo nepostojanje kvalitetne domaće produkcije, već i nemogućnost da gledaju američke žanr filmove – avanturističke, komedije i vesterne. Umetnička sloboda i nepristajanje na bilo koji oblik cenzure postaće srž njihovog kasnijeg stvaralačkog bića.

Nešto mlađoj generaciji, rođenoj tridesetih godina (koja će kasnije činiti osnovu *Novog talasa*) bioskop je bio pribežište u kome su tragali za smislom. Za njih, pojedini filmovi Gremijona (Jean Grémillon), Gitrija (Sacha Guitry) i Kluzoa (Henri Georges Clouseau) snimani tokom okupacije predstavljali su potku buduće poetike.

Kada je, posle rata, ukinuta zabrana prikazivanja američkih filmova (1946), gotovo decenijsko stvaralaštvo holivudskih autora našlo se na repertoaru francuskih bioskopa tokom samo jedne godine. Želja za samoizražavanjem, otvorenom komunikacijom i razumevanjem osetila se i kroz sve brojnije

---

39 Roksandić, Vladimir, Sadašnji trenutak dokumentarnog jugoslavenskog filma, *Filmska kultura* br. 95-96, Zagreb, 1974.

tekstove o filmu i filmske časopise. U jednom od njih, *L'Ecran Francais*, pisali su autori poput Andre Bazena, promovišući film kao ozbiljnu umetničku formu čiji jezik treba pažljivo proučavati. Bazena je zanimala forma, više od sadržaja, što ga je dovelo u sukob sa levo orijentisanim teoretičarima koje je pre svega zanimala politička poruka umetnosti. Aleksandar Astrik (Alexandre Astruc), koji je pisao za isti časopis i delio Bazanova uverenja, napisao je 1948. godine članak "Rađanje nove avangarde: kamera-penkalo" u kome je izneo da film, kao književnost, treba da postane forma ličnog izražavanja u kojoj će kamera postati olovka u ruci reditelja. Ovaj članak postao je nezvanični manifest za generaciju *Novog talasa* i prvi korak u razvijanju "teorije autora".

Još jedan popularan časopis o filmu bio je *Le Revue du Cinéma*. Bio je posvećen isključivo umetničkim temama i kao takav manje opterećen političkim i društvenim previranjima. U njemu su analizirani i filmovi američkih autora, pre svega Grifita (David Griffith), Forda (John Ford), Langa (Fritz Lang) i Velsa (Orson Welles).

Zaljubljenici u film koji su predano pratili članke u ovim, i drugim filmskim magazinima, počeli su da osnivaju filmske klubove, ne samo u Parizu, već u celoj Francuskoj. Najuticajnije ovakvo mesto vodio je Anri Langloa (Henri Langlois), *Cinémathèque Française*, koje je otvoreno 1948. godine. Iako je u bioskopu postojalo tek pedesetak sedišta, repertoar je bio širok i eklektičan, a Langloa je dodatno podsticao publiku da razmišlja i učestvuje, puštajući strani film bez prevoda ili nemi film bez muzičke pratnje, usmeravajući pažnju publike na tehnike koje je smatrao najbitnijim. Ovde, u *Cinémathèque*, susreli su se neki od kasnije istaknutih stvaralaca *Novog talasa*: Trifo (François Truffaut), Godar (Jean-Luc Godard), Rivet (Jacques Rivette), Šabrol (Claude Chabrol), Vadim (Roger Vadim) i drugi, prošli su kroz bioskopsko iskustvo koje je nudio Langloa, izlažući se ne samo gledanju i komentarisanju filmova, već i čitanju i raspravi o najnovijim člancima o filmskoj umetnosti i učestvovanju u nizu debata o filmu.

Erik Romer, još jedan aktivni član publike kino kluba, osnovao je sa svoja dva prijatelja, Žakom Rivetom i Žan-Lik Godarom, sopstveni časopis koji je nazvao *La Gazette Du Cinéma*. Novine su imale veoma mali tiraž, što nije smetalo mladim autorima da koriste prvu šansu za izražavanje sopstvenih stavova o filmu. Trifo i Rene takođe su pisali članke za magazine poput *Arts* i *Les Amis du Cinéma*.

Najuticajniji i najpopularniji filmski časopis osnovan je 1951. godine. Žak Doniol-Valkroz (Jacques Doniol-Valcroze) i Andre Bazan nazvali su ga *Les Cahiers du Cinéma*, i u svojim prvim izdanjima objavljivao je tekstove najvažnijih filmskih teoretičara i stvaralaca u Francuskoj. Tek je, međutim, sa

dolaskom nove generacije kritičara (Romer, Godar, Rivet, Šabrol i Trifo) časopis zaista uzburkao javnost. Bazen je isprva mladim filmofilima davao manje prostora da izraze svoja, često sukobljena mišljenja, da bi kasnije i prostor koji im je davan i status koji su time sticali – rastao.

Jedna stvar oko koje se nisu raspravljali bio je prezir prema dominantnoj tradicionalnoj struji u savremenom francuskom filmu, što je, uz oslanjanje na Astrikove ranije iznete stavove o “autoru”, dovelo do pisanja legendarnog članka Fransoa Trifoa, “Izvesna tendencija francuskog filma”. U njemu, Trifo napada naviku filmskih reditelja da biraju “bezbedna”, tradicionalna književna dela i zatim ih snimaju u studiju, na staromodan i nemaštovit način. Nedovoljno vizualan, ovaj stil se previše oslanjao na scenariste i on ga je nazvao “tatin bioskop”, poredeći tako nastale francuske filmove sa svetskom kinematografijom, koja ispoljava više smisla za inovativno i drugačije.<sup>40</sup>

Bazen je odlagao objavljivanje ovog članka godinu dana, u strahu da će izgubiti čitaoce i razgneviti napadnute filmske autore. Kada je napokon objavljen, članak jeste izazvao negodovanje, ali je dobio i neočekivanu podršku od mnogih autora i kritičara. *Cahiers du Cinéma* stekle su novi ugled i popularnost koja je omogućila mladim kritičarima da, sa još više samopouzdanja, razvijaju nove teorije.

Anri Langloa verovao je da gledanje nemog filma pruža najbolje mogućnosti za učenje o umetnosti filma, te je upoznavao svoju publiku sa delima Čaplina, Grifita, Kitona i drugih koji su stvarali tehnike filmskog stvaralaštva u ranim godinama njegovog nastanka. Nemi film ostaće inspiracija autorima *Novog talasa* i kada sami počnu da snimaju filmove. Autori *Novog talasa* posebno su cenili tri nemačka reditelja: Ernsta Lubiča (Ernst Lubitsch), Frica Langa i Fridriha Murnaua (Friedrich Murnau), zbog njihovih, kako su smatrali primernih scenarističkih veština i odlične dramske konstrukcije.<sup>41</sup> Posebno je Lang u tekstovima *Cahiers du Cinéma* istican kao izuzetan umetnik, čije ekspresionističke vizije u ranim delima, kao i u *film noir* ostvarenjima iz kasnije holivudske faze, služe ispoljavanju Langa samog kao autora, kroz jezik filma – čemu su težili i autori *Novog talasa*.<sup>42</sup>

Italijanski neo-realistički pokret takođe je uticao na tadašnje mlade reditelje u Francuskoj. Reditelji poput Roselinija (Roberto Rossellini) ili de Sike (Vittorio de Sica) inspiraciju su tražili na ulici, često koristeći naturščike u njihovom okruženju. Smanjivali su troškove snimanja filma, tako što su upotrebljavali lakše kamere (koje su se mogle nositi u ruci) i izostavljali snimanje zvuka na licu mesta

---

40 Trifo, Fransoa, Izvesna tendencija francuskog filma, *Filmske sveske*, Filmski centar Srbije, br. 2, 1979.

41 Baecque de, Antoine, *Eric Rohmer; a biography*, Columbia University Press, New York, 2016.

42 The museum of film history, *Fritz Lang*, on <https://eng3122.wordpress.com/group-6-main/directors-of-noir/fritz-lang/>

– zvuk je dodavan kasnije, uključujući i dijaloge. Ovaj pristup omogućio im je da izbegnu uplitanje velikih studija i zahteve producenata koji bi mogli da utiču na rediteljevu viziju. Dakako, postoji i drugo gledište koje ne smatra italijanske neo-realiste hrabrima u odbacivanju uticaja velikih studija i skupe tehnike, već jednostavno snalažljivima, jer drugih mogućnosti nije ni bilo. Scenaristi poput Roselinija, i pisci, što su na početku bili Felini (Federico Fellini), De Santis (Giuseppe de Santis), Vergano (Aldo Vergano), preuzimaju primat od nekada svemoćnih studijskih reditelja. “Gubitak svoje hegemonije kao jedinih i svemoćnih autora filma, reditelji donekle duguju i situaciji koja je nastala u Italiji posle kapitulacije. Preduzeća, studija, tehnička sredstva – uništeni su. Tehnika je izgubila važnost jednostavno zato što je više nije bilo. Samo se od sadržaja moglo nešto očekivati.”<sup>43</sup> Veoma ličan odnos prema filmu koji su, zahvaljujući ovim metodama, italijanski neo-realisti postigli, bio je inspiracija za autore *Novog talasa* i pokazao se kao jedan od ključnih faktora za uspeh njihovih francuskih kolega deset godina kasnije.<sup>44</sup>

Kao kritičari, autori koji će kasnije stvoriti *Novi talas*, imali su hrabar i otvoren odnos prema svim filmovima koje su, iz nekog razloga, cenili i sukobljavali su se sa tradicionalnim teoretičarima u vezi sa onim ostvarenjima koja do tada nisu ni pretendovala na kritike u ozbiljnim časopisima, a kada bi se u njima i našli, bilo bi to uvek u negativnom kontekstu. Takav je slučaj, recimo, sa filmovima holivudske B produkcije, koji su u *Cahiers* posmatrani kroz doprinos ličnog stila i emotivne istine iskazane u njima, pre nego kroz ispunjene produkcione i tehničke standarde.

Novaković navodi da je situacija u posleratnom francuskom filmu bila sumorna, te da ništa nije snimano ukoliko to nisu bile istorijske ili teme iz klasične književnosti, a i ovima se pristupalo uz scenografiju, kostime, glumu i rediteljske postupke koji su prevaziđeni deceniju ranije.<sup>45</sup> Protiv ovakve situacije burno su negodovali kritičari *Cahiers du Cinéma*, ismevajući devizu *tradition de qualité*, koja je pod plaštom “tradicije kvaliteta” krila okoštalog, neinventivnog i inercijnog.<sup>46</sup>

Nekolicina reditelja uspevala je da stvara filmove van tradicionalnih okvira, među njima Žan Kokto (Jean Cocteau), Žak Tati (Jacques Tati), Rober Breson (Robert Bresson) i Žan-Pjer Melvil (Jean Pierre Melville), koji je stvarao u sopstvenom malom studiju, po svojim pravilima. Njegov primer uticao je u

---

43 Novaković, Radoš, *Istorija filma*, Prosveta, Beograd, 1962.

44 Gariff, David, *The Earth trembles: An Introduction to Italian Neorealist Cinema*, na [www.nga.gov/programs/film](http://www.nga.gov/programs/film)

45 Isto kao 4, str. 266

46 Jim Hillier ured, *Cahiers du Cinema, The 1950s: Neo-realism, Hollywood, New Wave*, Harvard University Press, USA, 1985,

velikoj meri na stvaraoce *Novog talasa*, a Melvila često svrstavaju u jednog od pripadnika ovog pokreta, iako bi se on pre mogao smatrati njegovim mentorom.<sup>47</sup>

Za autore *Novog talasa*, koncept autora, ili *politika autora* (kako ju je Trifo nazvao u pomenutom članku "Une certaine tendance du cinéma français") bila je ključna teorijska ideja i osnov stvaranja nove estetike. U članku Trifo tvrdi da najbolji reditelji imaju prepoznatljiv stil i konzistentne teme koje se provlače kroz njihove filmove, te da je ta lična kreativna vizija ono što čini reditelja istinskim autorom filma.

U to vreme, ova teorija predstavljala je radikalno nov pristup filmu. Smatralo se do tada da je scenarista, producent ili studeo najznačajniji za stvaranje filma. Trifo je isticao reditelje poput Alfreda Hičkoka (Alfred Hitchcock) i Hauarda Hoksa (Howard Hawks) kao primer za potvrdu teorije o autoru, posmatrajući ih ne kao izvanredne filmske tehničare, već kao umetnike čija dubina, razumevanje istinske prirode filma i vrhunski osećaj za estetiku treba ne samo da postignu da ih se uvažava kao autore, već i da promeni način na koji se film kao umetnost doživljava.

Napomenimo ovde da se "politika autora", iako veoma uticajna, nipošto nije ustanovila kao neki zakon ili sistem na osnovu koga bi trebalo posmatrati svu kinematografiju. Puriša Đorđević je u vezi sa ovom temom napisao: "Nisam ni znao da sam autor. To sam pročitao kod francuskih teoretičara. 'Politika autora' ističe reditelja kao jedinog tvorca filma. Čak i onda kada mu napišu scenario, kada ima snimatelja, scenografa, kompozitora - oho, opet sam autor. Ali o tome šta je autor, francuski teoretičari su pisali pre nego što su snimili prve filmove. Ono što mi se kod njih još uvek dopada jeste to što su zamišljali da se filmom može sve postići, da se mogu snimiti snovi - i ne samo snovi, nego i misli... U tom filmu (*Devojka*) imao sam sjajne autore, od Branka Peraka, snimatelja, do, naravno, Milene Dravić, koja mi je pripomogla da me smatraju autorom. Bio sam autor jer još ništa nisam znao o filmu."<sup>48</sup>

Rezultat ovakovog pogleda na film učinio je *Filmske sveske* poznatim i van granica Francuske. Nenaviknuti na preciznost i dubinu sa kojima su kritičari Cahiers-a pisali o njihovim filmovima, holivudski reditelji su ih čitali sa uvažavanjem i oduševljenjem, a Lang, Mankijevič (Joseph

---

47 <http://www.newwavefilm.com/french-new-wave-encyclopedia/jean-pierre-melville.shtml>

48 Đorđević, Puriša, Largo Đezolato - predgovor, *Zabava ili umetnost: nedoumice oko autorskog filma*, ured. Goran Gocić, Čigoja, Beograd, 2008.



Mankiewicz) i Nikolas Rej (Nicholas Ray) pozirali su fotografima držeći prepoznatljivu žutu svesku u rukama.<sup>49</sup>

Naravno, postojala je i struja, posebno među napadanim francuskim rediteljima, koja nije cenila napise u *Sveskama*, a atmosferi međusobnih napada i optuživanja pomagala je beskompromisnost u kritikovanju tradicionalnog filma, nesuzdržano izbijajući sa stranica ovog časopisa.

Mladi autori želeli da sa pisanja o filmu pređu na stvaranje filmova, ali je put do ostvarenja tih namera bio težak. U to doba, postojala su dva načina da neko postane reditelj. Prvi je bio da se kroz dugo šegrtovanje na poziciji asistenta reditelja nauči što više od “majstora zanata”, te da se, uglavnom nakon više godina, dobije prilika za samostalno režiranje. Drugi način je bio da se, za početak, odustane od dugometražnog filma, i prijavi za fondove koji su finansirali produkciju kratkog filma. Vlada je odobravala sredstva za snimanje kratkih filmova, starajući se da oni zadovolje određeni profesionalni nivo, a snimanje kratkog filma smatralo se ekvivalentom pozicije asistenta reditelja – na taj način se takođe mogla dobiti dozvola za snimanje dugometražnog filma. Neki od starijih autora *Novog talasa* počeli su snimajući dokumentarce: Žorž Franži (George Franju) (*Les Sang des bêtes, Hôtel des Invalides*), Alen Rene (*Night and Fog, Toute Le Mémoire du Monde, Le Chant du Styrene*) i Pjer Kast (Pierre Kast) (*Les Femmes du Louvre*). Drugi su kasnije uspešno sledili njihov primer: Luj Mal (Louis Malle) (*Le Monde du Silence*), Anjes Varda (Agnès Varda) (*La Pointe-Courte*) i Žak Demi (Jacques Demy) (*Le Sabotier du Val de Loire*).

Grupa okupljena oko *Cahiers* odbila je oba navedena puta do samostalne režije dugometražnog igranog filma. Znali su da će morati da zaobiđu sistem na neki način, ako su želeli da se suprotstave filmskoj industriji i stvaraju u skladu sa svojim dotadašnjim napisima – nisu mogli biti deo onoga što su se tako posvećeno borili da sruše. Stvarali su kontakte, radili sa rediteljima koje su cenili, nastavili da pišu i počeli da snimaju kratke ili dokumentarne filmove. Trifo je osnovao sopstvenu filmsku kompaniju, *Les Films du Carrosse*, i u leto 1957. godine snimio *Les Mistons*. Podstaknut uspehom prvog filma, Trifo počinje da snima drugi, inspirisan poplavom koja je pogodila Pariz i okolinu u to vreme, ali nezadovoljan snimljenim materijalom, ustupa ga Godaru, koji će nastaviti snimanje nevezano za Trifooov scenario i završiti film nazvan *Priča o vodi*. Ovaj film ima najviše odlika *Novog talasa* i najoriginalniji je od kratkih filmova snimljenih u to doba.<sup>50</sup>

---

49 Mankiewicz, Joseph L, *Critical Essays with an Annotated Bibliography and a Filmography*, ured. Lower i Palmer, McFarland&Co, London, 2001.

50 MacCabe, Colin, *Godard, Images, Sounds, Politics*, MacMillan Press, London, 1981, preuzeto sa

*I bog stvori ženu (Et Dieu... Crea La Femme, 1956)*, najčešće se navodi kao prvi film *Novog talasa*. Reditelj Rože Vadim uspeo je da sa minimalnim budžetom snimi film koji je postigao uspeh u Francuskoj i inostranstvu, slaveći mladost, lepotu i buntovništvo kroz lik koji je tumačila dvadesetdvođodšnja Brižit Bardo (Brigitte Bardot). Iako film nije upečatljivo stilski inovativan, poslužio je kao inspiracija mladim autorima, i kao dokaz da je moguće stvarati bez kompromisa i pod sopstvenim uslovima.<sup>51</sup>

Uzor mladim autorima bio je i Melvil, koji je te, 1956. godine, snimio *Bob le Flambeur*; kod nas preveden kao *Kockar Bob*. Film je sniman na ulicama Pariza i u malom, improvizovanom studiju koji je Melvil sam opremio. Realističan i istovremeno odvažno stilizovan, ovaj portret ukletog kockara i potpaljivača, *Kockar Bob* zaslužio je oduševljene pohvale u *Filmskim sveskama*.<sup>52</sup>

Luj Mal radio je sa naučnikom Žakom Kustoom (Jacques Cousteau) na nagrađivanom dokumentarcu *Le Monde du Silence (Svet tišine, 1956)*, a već naredne godine snimio je svoj prvi igrani film, *Ascenseur Pour L'Echafaud (Lift za gubilište)* sa Žanom Moro (Jeanne Moreau) u glavnoj ulozi i muzikom Majlsa Dejvisa (Miles Davis). Za njim su sledili *Les Amants (Ljubavnici)*, takođe sa Žanom Moro, koji su izazvali kontroverzne reakcije zbog, za to doba, slobodan pogled na seksualnost. Naravno, to je dovelo do još veće popularnosti filma i uspostavilo Mala kao mladog reditelja u usponu.<sup>53</sup>

Klod Šabrol (Claude Chabrol) bio je prvi od kritičara iz *Cahiers du Cinéma* koji je uspeo da snimi igrani film, bez ikakvog prethodnog rediteljskog iskustva. *Le Beau Serge (Lepi Serž)* govori o povratku mladića iz Pariza u rodno mesto. Naizgled jednostavna priča (poređena s poetikom italijanskog neorealizma i, s obzirom na vizuelne osobine, s filmskim ekspresionizmom), *Lepi Serž* je delo složene strukture, često nepravedno zanemareno u nabranjanju vrhunskih ostvarenja *Novog talasa*. Film je sniman na autentičnim lokacijama, uz korišćenje prirodnog svetla, i nije naišao na dobar prijem kod uvaženih profesionalaca – odbijeno je učešće filma na Kanskom festivalu. Već sledeći Šabrolov film *Les Cousins (Rođaci)* osvojio je Zlatnog medveda na Berlinskom filmskom festivalu 1959. godine, a publika ga je primila sa oduševljenjem. Pošto se probio kao reditelj, Šabrol je iskoristio svoj uticaj da obezbedi sredstva za snimanje prvih igranih filmova Žaka Riveta (*Paris Nous Appartient - Pariz nam pripada*) i Erika Romera (*Le Signe du Lion - Znak lava*).

51 Vadim, Roger. *Bardot, Deneuve, Fonda: memorias de Roger Vadim*. Editorial Planeta, 1986.

52 Jim Hillier ured, *Cahiers du Cinema, The 1950s: Neo-realism, Hollywood, New Wave*, Harvard University Press, USA, 1985, preuzeto sa [https://e-edu.nbu.bg/pluginfile.php/303079/mod\\_resource/content/0/Hillier\\_Jim.-.Cahiers.du.Cinema.-.The.1950s.PDF-KG.pdf](https://e-edu.nbu.bg/pluginfile.php/303079/mod_resource/content/0/Hillier_Jim.-.Cahiers.du.Cinema.-.The.1950s.PDF-KG.pdf)

53 Malle, Louis. *Malle on Malle*. Ed. Philip French. Faber & Faber, 1993.

Termin *Novi talas* prvi put se pojavio 1957. godine u članku novinarko Fransoaz Žiro (Françoise Giroud), a knjiga koju je objavila naredne godine bila je naslovljena *Novi talas: portret današnje omladine*. Knjiga se nije bavila filmom, već promenama u društvu koje su mladi smatrali neophodnima, međutim termin su usvojili novinari da označe mlade autore, posebno one koji su na Kanskom festivalu 1959. godine podigli buru (i u zvaničnom i u nezvaničnom programu) i veoma brzo *Novi talas* je postao sinonim za stvaralaštvo određene grupe filmskih autora.

Film koji je skrenuo do tada najveću pažnju javnosti na novoimenovani pokret bio je *Les Quatre Cents Coups* (400 udaraca) Fransoa Trifoa, iz 1959. godine. Na Kanskom festivalu, publika je nosila mladu zvezdu filma, Žan-Pjer Lea (Jean-Pierre Léaud), na rukama iz sale za projekcije, a Trifo je dobio nagradu za najbolju režiju. Svetski mediji govorili su o *Novom talasu*.<sup>54</sup>

Iste godine u Kanu je prikazan film *Hiroshima, Mon Amour* (Hirošima, ljubavi moja) Alena Renea, koji je dobio Nagradu kritike. Gi Alomber (Guy Allombert) u *La Saison Cinématographique 1959* o ovom filmu kaže: “Le film est comme une marche nocturne qu’éclairant par instant de flamboyantes lumières qui aveuglent et transforment en somnanbules. C’est la fascination de l’abîme, la perte de conscience d’un être humain recherchant un absolu hors du monde réel et actuel que le cinéma nous montre, avec tout son pouvoir de séduction et d’enchantement, au sens propre de ce terme. Cinéma de l’âme et du cœur, de l’intelligence et de l’esprit, "Hiroshima, mon amour" est un film qui honore le cinéma tout entier, un film important, adulte, réalisé, enfin, par un adulte et pour des adultes, le meilleur film peut-être depuis vingt ans produit en France“ (Ovaj film je kao noćno koji osvetljava, trenutno, blještavim svetlima koja zaslepljuju i transformišu mesečare. To je fascinacija ambisom, gubitak svesti jednog ljudskog bića koje traga za apsolutnim po realnom i aktuelnom svetu. A taj svet nam film prikazuje sa punom moći zavodjenja i očaravanja, u svom pravom, istinskom smislu. To je film duše i srca, inteligencije i duha, *Hirošima ljubavi moja* je film koji odaje počast čitavoj kinematografiji. Ovaj film je važan, zreo, realizovan na kraju krajeva od strane zrelog stvaraoca i namenjen zrelim gledaocima, verovatno najbolji film koji je u Francuskoj snimljen u poslednjih dvadeset godina).<sup>55</sup>

Rene je u ovom filmu iskoristio prethodno oformljenu poetiku, koju je primenio u dokumentarcu *Nuit et Brouillard* (Noć i magla, 1955). Film se bavi nacističkim koncentracionim logorima i u njemu Rene koristi flashback, elipsu i posebno nežan pristup užasnim temama, kako primećuje Valkroz (Jacques Doniol-Valcroze) u *France Observateur*, 11. juna 1959: (...) La méthode de Resnais pour rendre

---

54 Jim Hillier ured, *Cahiers du Cinema, The 1950s: Neo-realism, Hollywood, New Wave*, Harvard University Press, USA, 1985.

55 [http://www.clermont-filmfest.com/03\\_pole\\_regional/newsletter/img/avr08/pdf20.pdf](http://www.clermont-filmfest.com/03_pole_regional/newsletter/img/avr08/pdf20.pdf)

compte harmonieusement de ces phénomènes contraires est celle déjà employée dans *Nuit et Brouillard*: la "douceur terrible". Plus une chose est terrible, plus elle doit être dite avec douceur, tendresse, mesure."<sup>56</sup>

Te godine, u Kanu, Trifo upoznaje producenta Žorža de Boregara (Georges de Beauregard), koji će imati značajnu ulogu u radu autora *Novog talasa* i kasnije učestvovati u realizaciji nekih od najvažnijih filmova ovog pokreta. Boregar preko Trifoa dobija nekoliko predloga za nove filmove od Godara, od kojih se producentu posebno dopala priča koju je Godar pronašao u novinama. Iako ga je sinopsis zainteresovao dovoljno da priču otkupi, Boregar je insistirao da u stvaranju filma učestvuju i Godarovi, u tom trenutku, već poznati prijatelji – Trifo kao scenarista i Šabrol kao umetnički savetnik. Film na kome su radili zvao se *Do poslednjeg daha* (*A Bout de Souffle*, 1960). Više od bilo kog drugog filma, *Do poslednjeg daha* predstavljao je primer primenjenih teorija *Novog talasa*, na neki način, ovaj film je postao manifest grupe.<sup>57</sup>

Zaplet je jednostavan i podseća na stotine Film Noir filmova B produkcije, ali film je stilski kompleksan i revolucionaran u svom razbijanju klasičnog holivudskog zapleta. Sve odlike *Novog talasa* su приметne: džamp-katovi, hand-held kamera, iscepkani narativ, improvizovana muzička podloga, dijalog govoren u kameru, česte promena ritma, kao i upotreba vanstudijskih lokacija. "Deset godina sam pravio ovaj film... U svojoj glavi.", rekao je Godar o dubokoj promišljenosti i snažnoj nameri da ostvari svoje umetničke zamisli bez ustupaka.<sup>58</sup>

*Do poslednjeg daha* osvojio je publiku i kritiku širom sveta, Godar je nagrađen Srebrnim medvedom za režiju na Berlinskom filmskom festivalu, a Žan-Pol Belmondo i Džin Siberg postali su ikone novih generacija.

Trifo je delio Godarovu strast za petparačkim američkim krimi-romanima i filmovima. Njegov lični i nekonvencionalni pristup obradi ovog žanra počeo je snimanjem njegovog drugog igranog filma, za koji je scenario adaptiran po romanu Dejvida Gudisa (David Goodis, *Down There*). Bio je ovo svesni autorski otklon od očekivanja publike posle prvog, autobiografski intoniranog filma.

*Tirez Sur Le Pianiste* (*Pucajte na pijanistu*, 1960) prepun je citata, filmskih referenci i namernih rušenja žanrovskih konvencija. Bila je ovo prilika za reditelja da oteža kritičarima kategorizaciju sopstvenog stvaralaštva i da se poigra sa stereotipom. Iako se danas smatra klasikom, *Pucajte na*

---

56 Isto

57 Tesse, Jean-Phillipe, *A Bout de Souffle*, preuzeto sa <http://www.kinomachtschule.at/data/aboutdesouffle.pdf>

58 Isto, 20

*pijanistu* zbunjivao je tadašnju publiku neočekivanim načinom pripovedanja i nije ostvario finansijski uspeh.<sup>59</sup>

Iste godine, Trifo je imao na umu snimanje filma o dva prijatelja koji se zaljubljuju u istu devojkicu. Malo poznat polu-autobiografski roman Anrija Rošea (Henri-Pierre Roché) o *ménage a trois* između Džima, Žila i Katrin Trifo je pronašao godinama pre toga, ali je smatrao da mu je potrebno više rediteljskog iskustva da bi se uhvatio u koštac sa tom pričom.<sup>60</sup>

*Jules et Jim* (*Žil i Džim*, 1961) bio je stilski *tour de force*, koji je u filmski materijal uključio novinske članke, fotografije, zamrznute kadrove, voice over naraciju i raznolike fluidne pomične kadrove koje je fantastično izveo kameraman Raul Kutar (Raoul Coutard). Uz sve navedeno, Trifo je ostao veran i romanu koji ga je inspirisao. Priča o Katrin (Žana Moro), devojci koja seksualno zadovoljstvo traži van društvenih konvencija, očekivano je izazvala određene negativne reakcije, koje ipak nisu uticale na ogroman uspeh filma.

Tokom ranih šezdesetih godina, američki kritičar Ričard Rud (Richard Roud) pokušao je da napravi razliku između reditelja koji su izrasli iz grupe okupljene oko *Cahiers du Cinéma* i onih autora koje je nazvao “left bank” grupa (češće se koristi francuski izraz *Rive gauche*). Potonja grupa sastojala se od labavo povezanih pisaca i filmskih stvaralaca, a osnovu grupe činili su reditelji Kris Marker (Chris Marker), Alen Rene i Anjes Varda. Zajedničko im je bilo levo političko opredeljenje, iskustvo u snimanju dokumentaraca i zanimanje za umetnički eksperiment.

U decembru 1962. godine *Filmske sveske* objavile su posebno izdanje posvećeno Novom talasu, u kome su se mogli pročitati opširni intervjui sa Trifoom, Godarom i Šabrolom, ali i lista sa 162 nova francuska reditelja. Uspeh ranog perioda *Novog talasa* širom je otvorio vrata do tada zatvorene i nepristupačne industrije. Po prvi put u Francuskoj filmove su pravili mladi, o mladima i za mlade.

Naravno, nije sva pažnja usmerena na *Novi talas* bila pozitivna. Finansijski neuspeh filmova *Pucajte na pijanistu* ili *Žena je žena* i nekih drugih pružio je priliku nenaklonjenoj štampi da napadne čitav pokret. Kritike su se uglavnom zasnivale na tome da je novi film “intelektualan i dosadan”.<sup>61</sup>

---

59 Truffaut, François. *The films in my life*. Da Capo Press, 1994.

60 Isto

61 Jim Hillier ured, *Cahiers du Cinema, The 1950s: Neo-realism, Hollywood, New Wave*, Harvard University Press, USA, 1985.

U isto vreme, *Filmske sveske* nisu više objavljivale toliko radova svoje “proslavljene dece”, budući da su svi oni postali zauzeti filmski stvaraoci i pisanje za filmske časopise je palo u drugi plan. Taj prazni prostor popunila je nova generacija mladih filmofila, koji su imali drugačija mišljenja od svojih prethodnika, što ih je dovodilo u sukob sa glavni urednikom, Erikom Romerom (Éric Rohmer). Novi pisci doveli su na čelo lista Žaka Riveta (Jacques Rivette) i osećaj zajedništva u listu se raspao. Posledica toga bila je da su reditelji potekli u *Filmskim sveskama*, kao i oni koji su ih kasnije preuzeli, nastavili svoje manje ili više uspešne karijere bez oslanjanja bilo na časopis iz koga su potekli, bilo jednih na druge.

U godinama koje su sledile, Godar je nastavio da snima filmove koji su ga ustoličili kao *novotalasnog* reditelja. Posle raskošnih mediteranskih predela u *Preziru*, vratio se na ulice Pariza da prikaže prljavi svet kriminalaca u *Neobičnoj bandi*. Kulminacija rediteljevih radikalnih tehnika dosegnuta je u briljantnom *Pierrot le Fou (Ludi Pjero, 1965)*. Film, simfonija, slika, pamflet, *Ludi Pjero* je sve ovo, prepun referenci na visoku kulturu, ali i na potkulturu, koristeći asocijacije u rasponu od Selina do *road movies*.<sup>62</sup>

U drugoj polovini šezdesetih godina, sami reditelji *Novog talasa* tvrdili su da je pokret izgubio snagu, ili su konstatovali da su procesi razvijanja svakog od njih uticali na to da se razdvoje.

Snaga ovog imaginarnog talasa proširila se velikom snagom po čitavom svetu, uzrokujući pokrete nazvane *Novi talas* (i razume se inspirisane njime) u Japanu, Australiji, Čehoslovačkoj, Britaniji, Iranu, Hong Kongu, Tajvanu, Rumuniji, Brazilu (*Cinema Novo*), Portugalu (*Novo cinema*), Jugoslovenski Crni talas, Paralelni film u Indiji i druge.

Pokret *Dogma 95* danskog reditelja Larsa fon Trira (von Trier), u svom se manifestu zalaže za vraćanje filmova u ruke autora, reditelja i prestanak vladavine velikih studija<sup>63</sup> – kao što su četrdeset godina ranije pokušavali mladi francuski zaljubljenici u film.

---

62 Isto

63 <http://www.dogme95.dk/the-vow-of-chastity/>

### 3.2. Eksperimentalni film u Jugoslaviji – GEFF

U decembru 1963. godine održan je u Zagrebu Festival žanr filmova – susret filmskih stvaralaca eksperimentatora. Žiri (Vatroslav Mimica, Josip Vaništa, Radoslav Putar, Vjenceslav Richter, Slobodan Novaković i Živojin Pavlović) pregledao je gotovo sve amaterske filmove snimljene u Jugoslaviji posle Drugog svetskog rata, a malobrojna publika imala je prilike da vidi i selektirane filmove, ali i one odbijene. Istovremeno su u zagrebačkoj sali Jugoslovenske kinoteke prikazivani eksperimentalni filmovi Vertova, Ejzenštejna, Medvedkina, Vorkapića i drugih, kao i crtani filmovi zagrebačke škole.

Pomenuta nezainteresovanost šire publike za festival, kao i organizacioni i finansijski problemi koji su osiromašili koncepciju festivala nagnali su organizatore da objave bilten *Knjiga geffa 63*. U ovoj detaljnoj publikaciji možemo naći dragocene podatke o rađanju eksperimentalnog filma u Jugoslaviji, idejama na koje su se naslanjali tadašnji filmski stvaraoci, kao i o nerazumevanju javnosti, pa i većeg dela struke, za ovakav pogled na film.

Iza GEFFa stajao je Kinoklub Zagreb i brojani organizacioni komitet, no stvaralačku i pokretačku snagu uneo je Mihovil Pansini, čuveni kino amater (po struci je bio specijalista za otorinolaringologiju), vatreni i obrazovani borac za novo, progresivno i eksperimentalno u filmu. Upravo je Pansini inicirao razgovore kino amatera u Kinoklubu Zagreb, koji su, godinu dana kasnije doveli do formiranja festivala koji je, kao i Pansini sam, uticao na mnoge filmske stvaraoce u Jugoslaviji. Na tim se razgovorima, već na početku, istaklo viđenje okupljenih amatera da je jedna od sličnosti takozvanog novog filma i amaterskog filma, stvaranje za uži krug gledalaca, te da se toga treba osloboditi i bez ograda prepustiti delu. Bilo da ima jednog ili hiljadu pratilaca, stvaralac mora biti dosledan sebi. Pansini je zastupao tezu da “egzaltirana pokretnost” amaterske kamere mora biti zamenjena statičnim, dugim kadrovima, pošto film jeste pokret, ali ne mora biti neprekidna kretnja objektiva. Dalje se razmišljalo o redukciji, kako priče (jer novi film govori mimo nje), tako i filmskih sredstava (pokreta, broja kadrova, scenografije, dijaloga, glumačkog izraza, odbacivanje racionalnih metafora). Označen je kao poželjan uticaj muzičke forme na filmsku formu – upotreba lajt-motiva, simfonizacija dramaturgije, direktno delovanje na gledaoca upotrebom neposrednog umetničkog govora. Stvara se termin *antifilm* koji označava sve ono što što konvencionalni film nikada nije bio.

Karakteristike antifilma bile su:

- preciznost izvedbe
- ravnoteža ideja
- čistoća utiska
- pojednostavljenje dela do maksimuma
- napuštanje tradicionalnih sredstava realizacije
- film prestaje biti izraz određene ličnosti
- prestaje biti izraz neke osetljivosti
- ostaje samo kao čisto vizualno-akustički fenomen
- oslobođen je filozofskog, literarnog, psihološkog, moralnog i simboličkog značenja<sup>64</sup>

O antofilmu Pansini kaže: “Do naziva antifilm došlo je sasvim slučajno. Da bih pokazao kako je jedna fotografija prikladna za naslovnu stranu i da bih dodao grafičke elemente, napisao sam na nju *Antifilm i mi*.” Ova se izjava može uzeti u razmatranje samo ukoliko se poznaju druga Pansinijeva gledišta, jer iako je njegov novi film zamišljen kao ogoljen i pojednostavljen, iza njega stoji stručno, teorijski potkrepljeno i umetnički inovativno razmišljanje.

Iz ovih susreta i razgovora rodila se ideja o stvaranju festivala istraživačkog filma, koji je održan godinu dana kasnije, od 19. do 23. decembra 1963, sa namerom da se napravi pregled svih filmova do tada snimljenih u Jugoslaviji, bilo amaterskih, bilo profesionalnih, koji imaju istraživački ili eksperimentalni karakter. Nazvan *Genre film festival – GEFF*, festival se suočio sa brojnim nedoumicama posetilaca, ali i članova žirija. Što je zapravo žanr film? Mogu li filmovi koji imaju karakteristike igranog ili dokumentarnog biti označeni kao eksperimentalni, ili su eksperimentalni samo oni filmovi koji su u potpunosti oslobođeni naracije, radnje, pa čak i jasnog upliva autora? Slobodan Novaković se, kao član žirija, ogradeo od čitave programske koncepcije, smatrajući da samo četiri filma zaslužuju da se nađu u zvaničnoj selekciji (umesto četrdeset koliko ih je odabrano), te da je nivo

---

64 Pansini, Mihovil. 1964. *Knjiga Geffa 63*. Zagreb: Organizacioni komitet Geffa



prikazanih filmova nedopustivo nizak.<sup>65</sup> Žiri nije doneo usaglašenu odluku o jednoj li više nagrada, već je svaki član žirija dodelio prvu i drugu nagradu po sopstvenom nahođenju.

Sve su se ove nedoumice, negativno intorane izjave, kritike koje su uzdržano opisivale festival, kao i burne polemike učesnika, našle u *Knjizi GEFFa*, jer su predstavljale upravo ono što je Pansini kao predsednik upravnog odbora festivala želeo da postigne – odjek, raspravu, dekonstrukciju, borbu za autentični umetnički izraz.

*Genre film festival* održavan je bijenalno, i trajao je do 1969. godine (zvanično do 1970. jer je poslednji festival bio odložen za april te godine). Svaki festival imao je naslov i temu koja je preovladavala u programskoj koncepciji i razgovorima učesnika: *Antifilm i nove tendencije u filmu* (1963), *Istraživanje filma i istraživanje pomoću filma* (1965), *Kibernetika i estetika* (1967) i *Seksualnost kao mogući put u novi humanizam* (1970). Peti festival s temom *Nepoznate ljudske energije i neidentificirana osjetila*, planiran za 1971. godinu, nije održan. Poslednji je festival, sa temom seksualnosti, podstakao najveću posetu publike do tada, ali i najveću pažnju šire javnosti, koja nije bila sasvim blagonaklona, te se slobodan i otvoren pristup takvoj temi smatrao jednim od glavnih razloga što festival u narednim godinama nije dobio podršku za opstanak.

GEFF i antifilm pripadaju razdoblju koje se u današnjim napisima nostalgично naziva progresivnim, uzbudljivim i avangardnim, a ostvario je, uprkos svom kratkom trajanju, veliki uticaj na jugoslavenski crni talas. Među učesnicima i podržavaocima festivala bili su Dušan Makavejev, Karpo Aćimović-Godina, Puriša Đorđević i Želimir Žilnik, Zlatko Bourek, Nedeljko Dragić, Vatroslav Mimica, Dušan Vukotić i Lordan Zafranović. Slavni domaći eksperimentatori poput Tomislava Gotovca i Vladimira Peteka bili su stalni učesnici festivala, kao i inovatori iz drugih umetničkih oblasti, posebno vizuelnih – slikarstva i arhitekture.

Mihovil Pansini u više je navrata pojašnjavao težnje festivala, kao i pojmove istraživački i nekonvencionalan, koji su bili podložni, po njegovom mišljenju, preširokom tumačenju.

Za njega je najvažnije nastojanje, pa i ishodište novog načina filmskog promišljanja – slobodni filmski kadar, koji neće biti ograničen pravilima klasičnog filma. Važan deo u razgovorima koji su pratili festivale bila je upotreba zvuka u amaterskim filmovima (koji su uglavnom snimani bez tona) i kako da nedostatak tona ne približi novi amaterski film tradicionalnim postavkama nemog filma.

---

65 Isto, 106.

Nisu svi kritičari bili blagonakloni prema GEF-ovcima, ali oni koji su ih podržavali, činilo se, bili su veoma aktivni u odbrani svojih stavova. Tako je Dejan Kosanović u "Borbi" objavio članak u kome, između ostalog, kaže: "Kako to (antifilm) izgleda na platnu? Na ekranu šetaju i skakuću šare, rupice, tačkice, mrljice. I to je - prema autorima - najsuvremeniji filmski izraz umjetničkih težnji suvremenog čovjeka pritisnutog teretom života i civilizacije. U nešto lakšoj varijanti mi vidimo antifilm koji je snimljen bez intervencije autora. Kamera je bila vezana za leđa ili nogu i snimala je sama. Ono što je uhvatila - to je film."

Nije Kosanović bio mnogo blagonakloniji ni prema protivnicima "antifilma", koji su se nazvali "anti-antifilmisti": "A kako izgledaju filmovi umjerenih antifilmista? To su mračni filmovi rađeni uglavnom po uzoru na velike majstore... Dominiraju teme nekog izmišljenog životnog dna, smrti, seksualne gladi, besmislenih simbola praznine života - a sve je to u stvari jedna pogrešna izvanživotna ideja o tome što je istina i što je to suvremeno."<sup>66</sup>

Kosanoviću, međutim, brzo odgovara Aleksandar Antić, u Foto-kino reviji broj 3, 1964, ne braneći "antifilm", a ni njegove pristalice, već tražeći da se, pre svega, GEF postavi u istorijski i društveni kontekst (na primer, nedostatak materijala za rad kino amatera, koji su u nekom trenutku počeli prelepljivati već korišćenu filmsku traku, Antić smatra, jer druge nisu imali, pa su rezultatima takvog rada naknadno dodali teorijsku podlogu), zatim da se odvoji GEF od celokupnog kino amaterizma u Hrvatskoj i Jugoslaviji, i na kraju da se GEF ne sme anatemisati, ali da mu ne treba stavljati ni oreole. U ovom članku Antić kaže: "Veliki šaroni balon (GEF, prim. aut) je pukao, nasadivši se na vrh jarbola za koji je bio vezan. On nije ni daća amaterskom filmu, ni babinje novom Mesiji."

Zasnovane na postmodernističkim teorijama koje su šezdesetih i sedamdesetih godina vršile jak uticaj na postojeće umetničke pravce i manje ili više uspešno stvaranje novih umetničkih kategorija i žanrova, sve su teorijske postavke GEFFa imale jači uticaj na filmske stvaraoce potonjih generacija, nego što se to u prvi mah činilo. Iako načelno nezainteresovan za uticaj na publiku i kritičare, festival nije mogao izbeći snažne posledice svojih radikalno novih i na oštar, beskompromisan način izraženih uverenja.

Danas je GEF predmet dva krajnje različita odnosa. Šira kulturna javnost uglavnom je nezainteresovana za davno ugašen festival eksperimentalnog filma, tretirajući ga kao jedan od brojnih hrabrih umetničkih aktivnosti koje su se šezdesetih i ranih sedamdesetih godina odvijale u kulturnim prostorima glavnih gradova SFRJ, dok se GEF u stručnoj literaturi, na savremenim svetskim

---

66 *Knjiga GEF-a*, 177.

festivalima i susretima stvaralaca eksperimentalnog filma prepoznaje kao relevantan i uticajan događaj čiji se odjeci prepoznaju u delima filmskih autora, do danas.

## 4. FUZIJE RODOVA

### 4.1. Igrani i dokumentarni film – Fiction vs. Non-fiction

Razlike između dokumentarnog i igranog filma predmet su brojnih polemika u stručnim krugovima, to kompleksnijim što se granice među filmskim rodovima više i aktivnije brišu i gube. Za potrebe ovoga rada, mi se nećemo opredeliti za jedno tumačenje, koje bi se izdvojilo kao *differentia specifica*, jer je i naš umetnički istraživački proces težio upravo uklanjanju granica i slabljenju uvreženih i oštih rodovskih razlika, u cilju postizanja sopstvenog umetničkog oslobađanja.

“Svijest koju imamo unaprijed, i prije gledanja filma, o tome da li se radi o igranom ili o dokumentarnom filmu vrlo je važna jer utječe na način na koji ćemo gledati i doživljavati film”.<sup>67</sup> Ovako počinje svoje poglavlje, naslovljeno sa *Što je to dokumentarni film*, Hrvoje Turković u knjizi *Umijeće filma*. Šta je to što će gledalac shvatiti kao dokumentarni, to jest igrani film? Ova se razlika najčešće određuje kao razlika između izmišljenog i neizmišljenog u filmu, no čak i letimični pregled teorije filma i filmske kritike može nam dati uvid u česta, značajna i ne uvek odrediva preklapanja stvarnog i izmišljenog u oba tipa filmova. “Mnogi igrani filmovi imaju u sebi goleme količine neizmišljenog, činjeničnog, zatečenog, kao što i mnogi dokumentarni filmovi i nisu drugo do igrane rekonstrukcije ili za snimanje namještene repetitive nekih zbivanja”.<sup>68</sup> Tako se opet vraćamo na onu legendarnu Godarovu postavku – svaki igrani film teži biti dokumentarnim, a svaki dokumentarni – igranim.

Ako pretpostavimo da je dokumentarni film nastao da bi zabeležio ono što zatekne, ovakav je objektivni, uslovno rečeno “čist” dokumentarac moguć samo u slučaju da osobe koje u njemu učestvuju ne znaju da su snimane. Ovaj metod, *fly-on-the-wall*, retko se koristi, mada se i za njega mogu naći primeri. Češći je slučaj da filmska ekipa upriliči određeni prizor, a ukoliko je taj prizor saglasan sa onim što ljudi inače čine, nije se smatralo da dokumentarac “laže”.

---

67 Turković, Hrvoje, *Umijeće filma*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 1996.

68 Isto.

U filmu *Lepenski vir* iz 1968. godine, autora Dušana Slijepčevića, reditelj kaže: “Kazali smo im (arheolozima i studentima) da mašu kao da se rastajemo i glumili su opušteno, iz sve snage.” dok na ekranu vidimo kako istraživači mašu, ali snimljeni s leđa, tako da je u kadru jasno da oni ne mašu nikome. Ova namerno šaljiva sekvenca postigla je da gledalac postane svestan stalnog prisustva filmske ekipe na lokalitetu, važnosti koju to nalazište ima jer ga neprestano snimaju kamere, ali i da preokrene atmosferu filma u pobjedničku i veselu, posle prikaza otkrića skeleta starih osam hiljada godina.

Filmovi kao što je bio Flaertijev (Robert Flaherty) *Nanuk sa severa* (1922) “zadržavali su neka načela izravnog svjedočanstva, izravnog očevida: snimani su na mjestima gdje doista žive ljudi čiji život prikazuju, snimali su doista ljude što ondje žive, ovi su izgledali kao što i inače izgledaju (odijevali bi se u svoju odjeću, boravili u svojim nastambama, bili okruženi svojim namještajem i oruđem), radili ono što znaju raditi i što inače rade u životu. I, ponajviše, gotovi je film bio prikaz onog života koji oni *tipično vode* i koji je doista deo one radnje, onog ambijenta, onih osoba koje su snimane”.<sup>69</sup> Dakle, kao što je Slijepčević arheolozima govorio “sad mašite, sad vi kao kucate izveštaj, a vi gledate, sad još malo čistite metlicom taj deo, treba nam za krupni kadar”, a da to ni najmanje nije učinilo manje stvarnim te naučnike koji su zbilja kucali izveštaje i čistili pesak metlicom, no ne baš u tom trenutku – tako se i snimanje osoba koje rade pred kamerom isto ono što bi uradile možda kasnije tog dana, kada svjetlo nije tako dobro, ne smatra lažnom dokumentarnošću. Tako, “istinitost neponovljivog, jednokratnog, koja vlada zatjecajnim dokumentarcem, zamijenjena je u priređivačkom dokumentarcu *tipskom istinitošću* (*vjernošću*, *autentičnošću*), uz čuvanje što je moguće većeg broja zatjecajnih istinitosti (npr. izgleda ambijenta, odjeće, radnih rutina lokalne pripadnosti ljudi itd.)”.<sup>70</sup>

Jednostavno je sociološko gledište da je igrani film pre svega stvaran radi profita i zabave publike, dok dokumentarni teži tome da pouči, dok mu je zabava publike sporedna, a profit sasvim zanemaren. Iako ćemo u istoriji *mainstream* produkcije u oba roda naći bezbroj primera koji bi ovu tezu podržali, obim i raznolikost relevantne svetske filmografije daće nam makar jednak broj dela koja se, delimično ili u potpunosti, sa ovom definicijom ne slažu.

Igrani film klasičnog zapleta ima dramsku strukturu koja podrazumeva glavni lik i fabulu koja se odvija oko i u vezi sa njim. Vodi se računa o kontinuitetu vreme – mesto, što se ogleda i u montažnim postupcima. Za dokumentarni film karakteristična je nelinearna montaža, u kojoj se mesta, ljudi, glas i

---

69 Isto.

70 Isto

drugi zapisi slažu onim redosledom koji će najpre podržati autorovu *ideju*, ili *tezu* koju zastupa.

U tipičnom dokumentarnom filmu radnja je smeštena u prirodno okruženje, bez scenografskih ili kostimografskih intervencija, a osobe koje se u njemu pojavljuju nisu profesionalni glumci, čak iako im je zadatak da se ponašaju u skladu sa uputama filmske ekipe. Sami tim, produkcionu zahtevi su manji u odnosu na igrani film, a ekipa malobrojnija. Profesionalne uloge reditelja, scenariste, montažera, jasno odvojene (čak i kada je jedna osoba u pitanju) u stvaranju igranog filma, ovde su zamagljenije i više se oslanjaju na saradnju. Kod televizijskog dokumentarca pojavljuje se i *urednik*, kao profesionalac čija je uloga da nadgleda čitav proces, daje ideje i zajedno s rediteljem radi na pripremi, snimanju i postprodukciji filma. Količina snimljenog materijala je tipično veća kada se snima dokumentarni film, nego što je to slučaj sa igranim filmom, što je obrnuto proporcionalno (a ponekad i uslovljeno) obimu scenarija – scenarij za dokumentarni film po pravilu je kratak, jer će se tek tokom snimanja razviti situacije, izjave, dijalози i događaji, oni se ne mogu predvideti.

Na kraju, distribucija i prikazivanje igranog filma predviđeni su za što širu i brojniju publiku, dok se dokumentarni filmovi (opet govorimo o tipičnim predstavnicima roda) prikazuju manjim grupama gledalaca, često onima koji dele slične političke ili društvene stavove. Što se tiče prijema filma, dokumentarni film se češće posmatra kroz prizmu svog *dokumentarizma*, to jest komentarišu se ishodi i rezultati u prikazivanju teme, a ređe estetska dostignuća.

Ipak, sličnosti između igranog i dokumentarnog filma jednako su brojne i značajne kao i razlike, čak iako i dalje kao primer uzimamo *mainstream* produkciju.

Pre svega, u oba slučaja film ima fokalizaciju, to jest perspektivu, jer publika treba biti *za* nešto i/ili *protiv* nečega. Preklapanje u postupcima, način snimanja, montaža koja se namerno može poigravati stereotipima kako bi dala “dokumentarnu” notu igranom filmu i obrnuto – svedoci smo stalnog upliva jednog roda na drugi i obratno. Iako je ovo preklapanje primetno od početaka filma, nikada nije bilo tako evidentno kao u poslednjih pedeset godina, i sve je prisutnije. Svaki igrani film ima dokumentarističku stranu, jer predstavlja tačan, pa ma i nevoljan, odraz vremena, ukusa, stila i težnji koje su ga formirale. Iako je priča o Robinu Hudu smeštena u srednji vek, njena filmska verzija iz šezdesetih godina dvadesetog veka biće predmet podsmeha trideset godina kasnije, u pogledu autentičnosti kostima, šminke i scenografije, ali će posle određene vremenske distance i “istorijski tačna” verzija iz devedesetih biti prepoznata kao odraz svog (a ne srednjovekovnog) vremena.

## 4.2. Narativno u različitim rodovima i žanrovima

U drugoj polovini dvadesetog veka, modernistički stavovi o objektivnosti, identitetu i nepogrešivosti nauke doživeli su ozbiljne napade od strane postmodernista i strukturalista<sup>71</sup>. Umesto Autora, rodio se Tekst i njegova bezbrojna tumačenja. Objekat više nije postojao kao takav, već je morao da bude smešten u određeni pred-tekst koji će ga objasniti u jednom od modusa značenja. Zatvorenost, konačnost, jedan stav o jednom pitanju, sve je to popustilo pred naletom dekonstruktivizma, hipertekstualnosti i preispitivanja.

Za dokumentarni film, ovo je označilo moguću prekretnicu. Ukoliko pojmovi kao što su *istina*, *autentičnost* i *realno* mogu biti tumačeni kao samo jedna od mogućih stvarnosti, onda se diže teret objektivnosti sa autora dokumentarnog filma. Umesto traganja za jednom i nepromenljivom Istinom, autor ima mogućnost da istražuje Istine, ili jednu od Istina. Postmodernizam uticao je na dramsku, kao i na ostale umetnosti, stvarajući paradoks u kome, s jedne strane, ne postoji delo u klasičnom smislu, niti autor koji ga određuje, a s druge strane, lično viđenje postaje značajnije nego ikada pre, dok subjektivno posmatranje stvarnosti stvara nove standarde u snimanju dokumentarnih filmova.

Uvođenje subjektivnog viđenja u dokumentarni film otvorilo je put za još jedan metoda, do tada vezan za igrani film – naraciju.

Fokus gledalaca dokumentarnog filma se pomera sa zadovoljstva u saznanju, ka identifikaciji i emotivnom utisku. *Story-telling* kao dokumentarni postupak pokazuje se kao koristan alat za privlačenje savremenog gledaoca. On je toliko obasut informacijama sa svih strana da mu je teško privući i zadržati pažnju, a subjektivni, narativni pristup u ovome se privlačenju pažnje istakao kao veoma uspešan.

Naracija na filmu ne mora ići pravom vremenskom linijom. Postoje dve vrste anahrone retroverzije – ona koja se dešava van vremenskog okvira primarne fabule, što nazivamo eksternom analepsom (eksternom retroverzijom) i ona koja je u okviru primarne fabule, interna analepsa (interna retroverzija). Ukoliko retroverzija počinje unutar vremenskih okvira osnovne fabule, a završava se van njih, ili obrnuto, naziva se mešovita analepsa. Ovo bi moglo da se primeni i na anticipaciju, nešto ređi, ali ipak prepoznatljiv postupak u kome nas autor odvodi u budućnost, otkrivajući događaje koji u priči

---

71 Barta (Roland Barthes), Lakana (Jacques Lacan), Levi-Strosa (Claude Lévi-Strauss), Fukoa (Michel Foucault) i drugih.

tek treba da se razviju. U književnosti, a kasnije, i na filmu, ovaj postupak se često koristi da bi se pojačala fatalistička atmosfera priče, posebno u slučaju kada nam anticipacija otkriva kraj ili razrešenje nekog događaja.

Prema Dejvidu Bordvelu (David Bordwell)<sup>72</sup>, postoji nekoliko teorija naracije na filmu, koje bi pre svega mogle da se podele na mimetičke i dijegetičke. Osnovna razlika leži u tome da li se nešto pripoveda ili prikazuje. I da li, kada je dat okvir predviđen za "pokazivanje", u njemu možemo prepoznati, određenim sredstvima izraženo "pripovedanje". Obe teorije mogu se primeniti na bilo koji medij: "Ako zastupate mimetičku teoriju romana, to znači da verujete da narativne metode fikcije liče na dramske metode, a ako zastupate dijegetičku teoriju slikarstva, ti znači da smatrate da je vizuelni prizor analogan jezičkom prenošenju."<sup>73</sup>

Bordvel prenosi teoriju Kolina Makejba (Colin McCabe) koji smatra da je narativni film uporediv sa realističkim romanom dvadesetog veka, te da svoj "objektni jezik" obe forme pretvaraju u "metajezik": "Metajezik govori o objektnom jeziku i preobražava ga u sadržaj imenujući objektni jezik (upotrebom znaka navoda) i tako postaje kadar da identifikuje i objektni jezik i oblast njegove primene... (U romanu) narativna proza je metajezik koji može da iskaže sve istine u objektnom jeziku ili jezicima (oznake sadržane između znaka navoda) kao i da objasni odnos objektnog jezika prema svetu."<sup>74</sup>

I u ovoj, kao i u drugim teorijama naracije na filmu, primećujemo primetnu i očekivanu analogiju sa književnošću, koja je uslovljena naratologijom i njenom oblašću, njenom temom. Međutim, analogije i stroge paralele između filma i književnosti, iako pogodne za opis i analizu pojedinih njihovih segmenata, ne mogu da dosegnu ukupnost i složenost ovih različitih umetničkih grana. Nema svaki pojam u teoriji književnosti svoj filmski pandan, i obrnuto.

Dijegetičke teorije naracije dale su snažan zamajac brojnim teoretičarima filma, ali kako u filmu ne nalazimo uvek ekvivalente za iskazivanje, Bordvel predlaže da se mimetičke teorije naracije na filmu radije koriste kada je potrebno baviti se praksom ili posmatrati film u njegovoj sveobuhvatnosti.

Naracija podrazumeva ne samo da je nekakva priča *ispričana*, već i da je tu priču neko *percepirao* - čuo i/ili video. Gledalac u teoriji naracije može biti pasivan, može mu se pripisati uloga nekoga ko samo prihvata da nešto gleda i sluša. Ali suština narativnog filma ne može se predstaviti gledaocu koji ne misli i, barem donekle, ne analizira viđeno. Ne može gledalac samo posmatrati pokretne slike, čuti

---

72 Bordvel, Dejvid, *Naracija u igranom filmu*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2013.

73 Isto, 13.

74 Kolin Makejba, citirao Bordvel u navedenom delu.

zvuke i shvatiti da je pred njim predstava trodimenzionalnog sveta i, verovatno, zvuk jezika koji mu je poznat. On, koji prima naraciju, mora povezati njene tokove u strukturu, mora shvatiti i prihvatiti jednu manje-više razumljivu priču.

Naracija autorskog ili kako ga Bordvel naziva, umetničkog filma, razlikuje se od one koja je karakteristična za klasičan holivudski film. Ovaj potonji bazira načela svoje naracije na romanu, priči ili dramskom komadu s kraja devetnaestog veka, i očekuje da gledalac prihvata prećutni sporazum prema kome zna, ili može da pretpostavi šta ga očekuje, dok se umetnički film u narativnim okvirima smešta u književni modernizam. Tu prestaju da važe pravila koja poznajemo u tradicionalnom filmu. Teži se naraciji koja poštuje neke nove zakonitosti sveta i psihologije, izvrće ih, izaziva i ruši. Naravno, umetnički film se oslanja na psihološku uzročnost, baš kao i klasični narativ, ali protagonistima se ostavlja mogućnost da postupaju nedosledno, promene mišljenje ili nikada ne otkriju motivaciju za neki postupak.

### 4.3. Virtuelna umetnost

U knjizi Olivera Graua (Oliver Grau) *Virtuelna umetnost*, analiziraju se nove vrste umetnosti i umetnika u nastajanju. Virtuelna umetnost za Graua potiče iz međusobnog odnosa istorije umetnosti i istorije medija, iz ispitivanja novih estetskih mogućnosti, iz bliske povezanosti umetnosti sa tehnologijom uopšte, pa i sa kompjuterskom tehnologijom u novije vreme. Medijske umetnike on doživljava kao novu vrstu umetnika, oni istražuju mogućnosti primene novih metoda u sopstvenom stvaralaštvu, ali se bave i posebnim istraživanjem - da bi bili upućeni u mogućnosti nove tehnologije moraju biti i naučnici, ne samo umetnici.

Grau smatra da je "virtuelna stvarnost u srži ljudskog odnosa prema slikama"<sup>75</sup>, i u ovoj tvrdnji možemo tražiti odnos savremeno recipijenta u odnosu na vizuelne, audio-vizuelne i neke sasvim nove

---

<sup>75</sup> Grau, Oliver, *Virtuelna umetnost*, Clio, Beograd, 2008.



umetničke oblasti. Gledalac, slušalac, nije pasivan, on učestvuje, oseća, doživljava. Čak i kada interakcije nema, nova tehnologija u svakom istorijskom razdoblju stvoriće iluziju saučesništva između publike i onoga što joj se prikazuje. Naravno, ni Grau ne ide tako daleko da prve pećinske crteže predstavi kao interaktivnu umetnost, ali prikazivanje voza koji juri ka ekranu (u filmu *Ulazak voza u stanicu La Siota*, 1897) kao da će iz njega izaći za gledaoce prvih filmova bio je jeziv događaj. Poznato je da je publika vrištala, bežala i paničila pred tim prizorom, iako je, koju godinu kasnije, zahvaljujući navici postala imuna na takve prizore. 3D tehnologija prikazivanja filmova u bioskopima postigla je sličan učinak u samim svojim počecima, koristeći isti postupak - jezivu priliku koja juri ka ekranu - u Spielbergovoj (Steven Spielberg) *Ajkuli 3D*, kada su gledaoci, kao i toliko decenija ranije pred vozom, sada bežali i vrištali u panici zbog ralja ogromne morske nemani koja preti da ih proguta, ili delova njene čeljusti koji se, krvavi, rasplinjavaju u moru kao da se tek na koji centimetar od publike. I opet, jezovitost i efekat istrošili su se onoliko brzo koliko je trebalo publici da se navikne na njih, te se sada 3D tehnika uglavnom koristi da bi se u dečjim animiranim filmovima pčelice vrtele oko glava gledatelja ili zato da bi se tinejdžerima približili roboti-borci. Iako znamo da nove generacije dece nisu naviknute na 3D tehniku i da bi možda jednako paničili zbog trodimenzionalne ajkule kao i generacije njihovih roditelja, filmski distributeri znaju da se tehnologije koje su u međuvremenu zastarele ili izgubile čar iznenađenja, nikada više kao iznenađujuće ne mogu ponuditi. Mora se ići uvek dalje, što je u ovakvom napretku tehnologije kakav svedočimo poslednjih nekoliko desetina godina, veoma težak zadatak. Tehnika napreduje, a umetnost je smesta istražuje. Umetnost osvaja nove tehničke prostore, a nauka se smesta upinje da ih učini još boljim, savremenijim, inovativnijim. Ova se simbioza prepoznaje u svakom segmentu umetnosti, ali posebno u likovnim, audio-vizuelnim i virtuelnim.

"Na Svetskoj izložbi u Osaki 1970. godine, koja je privukla rekordan broj posetilaca, paviljon Pepsi Kole predstavljala je razigrana lopta koja je delovala na sva čula pomoću suvog leda, interaktivnih laserskih efekata, *stroboskopa* i muzike. Rezultat je bio potpuna čulna zbrka, veoma nalik sinesteziji. Mešale su se boje i zvukovi, oblici su imali određen ukus, mogli ste da opišete boju, oblik i ukus nečijeg glasa ili muzike... Bila je to *tehnopoetska* kompozicija koju je projektovala legendarna grupa "Eksperimenti u umetnosti i tehnologiji" (Experiments in Art and Technology - EAT)",<sup>76</sup> kaže Grau o počecima sinestetske umetnosti.

Doživljaj "uranjanja" u virtuelni prostor može se osetiti i u specijalno konstruisanim bioskopima, koji

---

76 Isto, 152.

se trude da sklone okvir iz našeg vidnog polja, i pokriju platnom što veći deo našeg vizuelnog prostora. Kompanija *Image Maximization - IMAX* bioskopi, od devedesetih godina do danas otvorila je preko sto pedeset bioskopa u više od dvadeset zemalja. U njima se prikazuju samo trodimenzionalni filmovi, uz korišćenje specijalnih naočara koje spajaju sliku sa dva odvojena projektora. Platno, to jest prostor na koji se slika emituje sferičnog je oblika i nalik kupoli se prostire ispred, ali i iznad publike.

Snovi o futurističkom svetu u kome ćemo svi biti povezani, tako rado sanjani u dvadesetom veku, danas su stvarnost. Norbert Bolc (Bolz) je 1990. godine tvrdio da Internet nije takmac publici koja prati umetničke događaje, već da se nalazi negde izvan nje, izvan javnog domena. Pokazalo se da je ovo verovanje pogrešno. Sloboda pristupa, nedostatak kontrole, mogućnost anonimnosti, mali finansijski zahtevi, sve je ovo od virtuelnih prostora napravilo popularnu i rastuću arenu za umetničke ambicije. Gledalac više tako ne može ni biti nazivan, on je učesnik-primalac, nekada i sam uključen u nastanak dela, zainteresovan za nove prostore umetničke komunikacije i, na kraju, podstaknut da se u tom prostoru i sam okuša kao umetnik. Šta je drugo *selfie* do pojednostavljena verzija modne umetničke fotografije? Kako drugačije do željom da se stvara objasniti nagon za objavljivanjem aforističnih crtica na *Twitteru* ili utopijskih prikaza putovanja, mode i porodičnog života na *Instagramu*?

Gledalac kome je dostupno sve, ali se teško u tom obilju može emotivno angažovati, u fokusu je mog rada. To je ljudsko biće koje, zahvaljujući tehnologiji, do teme reproducira i replicira sopstveni život, da on za njega gubi na važnosti. Imati 36 slika sa letovanja koje se moraju razviti, s neizvesnim rezultatom, vrednije je nego imati hiljadu slika sa letovanja koje će ostati u nekom *fajlu* i koje, nakon određenog vremena, niko više neće gledati. Naravno, ako se ide dalje u prošlost, mogli bismo reći da je jedna dagerotipija, za koju je osoba morala pozirati i biti mirna duže vreme, pa se zatim tako izrađena slika čuva i prenosi kao porodično nasleđe, vrednija no pomenutih 36 fotografija koje smo nekada pravili na letovanju. I jeste bila vrednija, jer je u čovekovoј prirodi da retkost ceni, a mnoštvo ne. Da li je onda odabir određenih slika i videa koje će neko postaviti na društvenu mrežu pokušaj da se u tom novom prostoru napravi mali *album za slike* ili *videoteka* nečega što je vredno sačuvati?

Kako se čuva i uvećava emotivna vrednost onoga što je podleglo reprodukciji u toj meri da gubi na značaju? „U koji fajl da stavim svoje srce“ bavi se i tim pitanjima, kroz pokušaj da se rekonstruiše način beleženja porodičnih i ličnih uspomena iz jednog prošlog vremena.

#### 4.4. *Mockumentary*

Pseudodokumentarni film (engl. *mockumentary*) naziv je za filmski ili TV žanr filma gde su fiktivni događaji prikazani u dokumentarnom formatu, i čiji autori kod gledaoca nastoje stvoriti iluziju kako gledaju dokumentarni film, i to tako da fiktivne ili odglumljene događaje nastoje prikazati na način na koji bi ih prikazali autori dokumentarnog filma ili TV-reportaže. Pseudodokumentarni filmovi mogu po svom opštem tonu biti komedije ili drame, pri čemu su komedije obično češće, i uglavnom predstavljaju parodije stvarnih dokumentaraca ili satirički prikaz nekih oblika savremene popularne kulture. Pseudodokumentarne drame su obično napravljene tako da što više istaknu neki važan društveni problem. Koriste isti stil i pravila kao i "klasičan dokumentarac", kao naratora, "stvarne" snimke ili događaje, arhivske fotografije i snimke, intervjuje sa "stručnjacima" i "svedocima" itd. "Mock-dokumentarci" uspevaju zbog pretpostavke i očekivanja koje imamo od dokumentaraca. Kada vidimo snimak koja izgleda i zvuči stvarno, prirodno je da ćemo u to i poverovati.

Isticanje autora dokumentarca u prvi plan, do koga je postepeno došlo tokom proteklih pet decenija, nuđenje njegove subjektivne vizije i tumačenja događaja, dovelo je do niza promena u ovom filmskom rodu.

*Meta-dokumentarci* bave se samom umetnošću, procesom nastanka filma, uplivom reditelja, dok se *refleksivni dokumentarci* oslanjaju na stvarne događaje, ali uz primetne intervencije autora i rekonstrukciju događaja.<sup>77</sup>

Dramski dokumentarci su igrani filmovi po svemu, osim po nameri, nastojanju da određene događaje (mogu biti čak i izmišljeni, ali uglavnom su stvarni) prikažu onoliko realno koliko je to moguće, jer nije moguće o toj temi snimiti klasičan dokumentarni film.

Žanr koji se ističe kao relevantan među brojnim "simbiozama" i "ukrštanjima" svakako je *mockumentary* – u potpunosti igrani film, koji primenjuje metode i konvencije dokumentarnog. "Lažni" dokumentarni film koristi dokumentarizam da fikciju predstavi kao stvarnost, i u tome može imati, a česti i ima, satiričnu i subverzivnu konotaciju. U zavisnosti od toga koliko je autor spreman da "obmane" publiku, *mockumentary* može stvoriti, u stvarnosti, događaje ili lica koje je izmislio. Rob Reiner (Reiner) je 1984. godine snimio *mockumentary* pod nazivom *This is Spinal Tap* o potpuno

---

77 Errol Morris' *The Thin Blue Line* (1988).

izmišljenom rok bendu. Film je bio toliko uspešan da je posle njega osnovan pravi rok bend istog naziva, koji je postao popularan, prodavao albume i išao na turneju po SAD.

Hajt (Craig Hight) i Rosko (Jane Roscoe) predlažu stepenovanje parodije u mockumentary žanru:

1. Parodija. Autor se podsmeva, ali na izvestan način i uzdiže temu kojom se bavi
2. Kritika. Koristi se dokumentarna forma da bi se satirički pristupilo nekom aspektu popularne kulture
3. Dekonstrukcija. Korišćenje dokumentarne forme da bi se analizirao, kritikovao i dekonstruisao činjenični diskurs<sup>78</sup>

Pseudodokumentarci mogu biti definisani kao diskurs, identifikovan kroz odnos prema tri nivoa medijske prakse:

1. Pseudodokumentarac izrasta iz različitih planova koje koriste autori igranog filma. Oslanja se pre svega na tradiciju parodije i satire, ali njima nije ograničen.
2. Na tekstualnom nivou, pseudodokumentarac sadrži stilove koji proizilaze iz kodova i konvencija pravog dokumentarca, ali i iz čitavog spektra *non-fiction* medija, uključujući hibridne forme. Takođe se kreće u kroz čitav raspon generičkih tradicija i potencijalno se ukršta sa svim medijskim formama.
3. Ovakav film u stanju je da izazove različite i kompleksne forme reakcija publike, koja može biti svesna da je u pitanju "lažni" dokumentarac, delimično svesna, to jest voljna da učestvuje u "prevari" i potpuno nesvesna, dakle izložena onome za šta veruje da je stvarno.<sup>79</sup>

Svaki pseudodokumentarni tekst može biti delimično definisan kroz namere autora ili producenta koji ga je osmislio. Do danas, ova forma ispoljila je brojne obrasce o kojima će kasnije biti reči, iako je važno istaći da se ti obrasci međusobno ne isključuju. Treba ih posmatrati kao uobičajene tendencije u

---

<sup>78</sup> Hight, Craig and Jane Roscoe, *Faking it: mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2001.

<sup>79</sup> Austin, Thomas and Wilma de Jung, ed, *Rethinking documentary, new perspectives, new practices*, Open University Press, New York, 2008.

određenom žanru, koje se mogu preklapati, upravljati prirodom i primenom *non-fiction* forme u datom tekstu i nametati način na koji će se publika tretirati – do koje mere će biti jasno da se radi o pseudodokumentarcu. Ako bi trebalo da se da najšira moguća definicija *Mockumentary* forme, onda bismo u nju mogli da uključimo najrazličitije forme prvoaprilske šale, prikazane u medijima. Zloglasno emitovanje radio-drame *Rat svetova* 1938. godine, u režiji Orsona Velsa, koje je prouzrokovalo stvarni strah od invazije vanzemaljaca i panične postupke stanovništva, televizijske emisije ili skečevi, kao i igrane serije (dramske i komične) koje pseudodokumentarni stil koriste samo povremeno ili samo u jednoj epizodi. Možda je najpoznatiji primer u poslednjoj grupi bila premijera serije *Urgentni centar (ER)*, 1997. godine, ali postoje i primeri povremenih *mockumentary* epizoda i u serijama *Simpsonovi*, *Dosije X*, *M.a.s.h.* i *Zapadno krilo*.

Mnogo uobičajenija praksa u korišćenju pseudodokumentarizma može se uočiti u oglašavanju i marketingu. Postoje bezbrojni primeri lažnih intervjuva, ozbiljnih naratorskih glasova koji se emituju preko apsurdnog sadržaja, ili smenjivanja fikcije i činjenica, koje je zapravo u potpunosti fikcija. Šire istraživanje ovog aspekta korišćenja pseudodokumentarizma takođe bi uključilo promocije filmova, televizijskih programa i video igrice. Promotivni video materijali mogu sadržati, i često sadrže nameštene, doterane ili u potpunosti fiktivne komentare,

Dramski stil pseudodokumentarizma pokriva opseg onih filmova koji nisu zasnovani na parodiji, niti su komični, već koriste ovu formu u dramske svrhe. Kao i u drugim slučajevima, i ovu kategoriju možemo razvrstati dalje u skladu sa posebnim načinima dokumentarnog reprezentovanja ili u skladu sa specifičnostima rada određenih autora. Na primer, postoje brojni pseudodokumentarci koji podražavaju dokumentarni film u nastojanju da stvore osećaj trenutnog, istovremenog dešavanja, dešavanja "uživo" koje je spontano i neometano. U mnogim slučajevima ovo znači veliku količinu improvizacije u radu autora, naročito u radu sa glumcima (kao što je slučaj u filmu Vudija Alena (Woody Allen) *Muževi i žene*, 1992), a u pojedinim slučajevima to je način da se prikrije veoma mali budžet - iz ovog razloga *mockumentary* je veoma često korišćen u studentskim radovima. Dramski pseudodokumentarac koristi dokumentarnu formu da limitira ono što se prikazuje publici, bilo da su to informacije ili ono što se vidi u kadru, čime se podražava ograničeno polje vidljivosti koje je dostupno dokumentarnim autorima. Ova metoda pokazala se veoma uspešnom u naučno-fantastičnim i horor filmovima kao što su *The Last Broadcast* (1998), *The Blair Witch Project* (1999) or *The Wicksboro Incident* (2003).

Bez obzira na primere koje smo prethodno naveli, mora se primetiti da je najveći broj

pseudodokumentaraca u kategoriji komedije, što je očekivano, s obzirom na to da je navedeno poreklo ovih filmova upravo parodija i satira.

Parodija tipično ispoljava određenu ambivalentnost u odnosu na tematiku kojom se bavi. Podsmeva se, ali istovremeno ojačava poziciju onoga što ismeva, makar i nevoljno, samim odabirom teme - ovo se naziva "paradoks parodije".<sup>80</sup>

Ipak, parodija ne počiva uvek na skriveno divljenju temi koju obrađuje, i ima potencijal da bude subverzivna i dekonstrukcijska. Parodijski tekst u odnosu na tekst(ove) koje parodira može u velikoj meri biti određen stavom publike prema onome što gleda. Da li će satirični odnos prema temi uspeti da se razvije u transgresivan zavisi i od toga da li će ga gledalac kao takvog prepoznati, što opet, posebno ako se radi o temi za koju je potrebno određeno predznanje da bi se tumačila, znači da se parodijski pseudodokumentarac obraća sve užem krugu publike, što ozbiljnije obrađuje odabranu temu.

Može se reći da pseudodokumentarni film obuhvata različite, često konfliktirane strategije i namere. Njegov tekst može se kretati od trivijalne upotrebe *non-fiction* forme do inovativnih tekstualnih konstrukcija koje se sa publikom susreću na više nivoa. Zapravo, najbolji primeri ovog žanra stvaraju kompleksni set formi u koje se publika može uneti (ili ih razumeti), razvijaju likove i narative koji su kompleksni i traže od publike da se uključi u tumačenje određenog umetničkog, kulturološkog ili socio-političkog diskursa.

## 5. FOKUS - FOKALIZATOR

Teorija fokalizacije bavi se mogućnostima i restrikcijama narativnog predstavljanja. Žerar Ženet (Gerard Genette) prvi je povezao fokalizaciju sa fokalizatorom i pitanjima: ko vidi? I ko prima? Kasnije su mnogi naratolozi proširili polje fokalizacije u oba područja - vizije i percepcije, dajući pripovedaču priliku da bude potencijalni fokalizator, i autoru mogućnost da bude implikovani ili stvarni pripovedač.

Prva generacija naratologa, kakvi su Ženet ili Četman (Seymour Chetman) gledaju na ovaj prošireni

---

80 Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. 1984; rpt with new introduction; Champaign and Urbana: University of Illinois Press, 2001.

ugao sa skepsom i, kao i mnoge druge teorije, fokalizacija je predmet stalne debate među naratolozima. Ono što nas zanima, i što je za naše umetničko istraživanje važno, jeste odnos fokusa i fokalizatora u umetničkom delu, mesto autora u ili van fokusa, kao i odabir onoga što će se videti i onoga što će primalac dobiti, menjanjem fokusa ili fokalizatora.

Perspektiva ili fokalizator otkrivaju nam onoga ko priča priču. Taj pripovedač može, ali i ne mora istovremeno biti autor. Fokalizator takođe može biti neko ko je *u priči*, ali i neko ko je *izvan priče* - eksterni fokalizator. Perspektivu možemo naći u svakom rodu i žanru, tačka sa koje mi posmatramo događaje određena je samim tim što se događaj pred nama odvija, i čak je i skrivena perspektiva - neka perspektiva. Priča u prvom licu ne mora biti "bolje" fokusirana od one u trećem licu, ili neke u kojoj je fokus teško definisan. Dokle god se "tačka gledišta" bazira na nekoj osobi, na nekom ljudskom biću, ona će imati ograničenja kakvo ima jedno ljudsko biće.

Umetnički film lakše od klasičnog može da podnese ograničenje znanja nekog od likova, a najpre fokalizatora, smatra Bordvel: "Takvo ograničenje može da pojača identifikaciju (znanje lika je usklađeno sa našim znanjem), ali može i da učini naraciju manje pouzdanom (ne možemo uvek biti sigurni u to da lik ima pristup celoj fabuli). Siže će se ponekad, na primer u *Uvećanju* ili *Pogrešnom pokretu*, ograničiti na ono što zna samo jedan lik; ponekad, kao u Antonionijevoj trilogiji, siže deli znanje između dva glavna lika. Sužen fokus nadoknađuje se psihološkom dubinom; naracija igranog filma je često subjektivnija od klasične naracije. Zbog toga je umetnički film najviše eksperimentisao u predstavljanju psihološke aktivnosti u igranom filmu."<sup>81</sup>

Kada govorimo o vizuelnom i filmu, jednostavna pitanja se postavljaju: kako definišemo naše "vidno polje"? Kakav mu oblik dajemo? Da li ga možemo poistovetiti sa uglom gledanja? Gde u ovom polju smeštamo sebe, a gde posmatrača? Da li nam dopušta da se fokusiramo na određene objekte, a da neki drugi ostanu van fokusa? Kako se naš ugao gledanja odnosi prema svetu?

Kao i objektiv, ljudsko oko je prilagodljivo i u stanju da odabere i koncentriše se na određen predeo ili objekat u vidnom polju, što se uobičajeno naziva fokus ili oblast fokusa, fokus interesovanja, fokus pažnje. Vidno polje obuhvata deo sveta koji nije u fokusu, ali oko gledaoca usmeriće se na ono što mu se nudi kao objekat fokalizacije. Šta lik fokusira prvo je pitanje na koje tražimo odgovor, ali nije to jedino što nas zanima. Mi moramo znati i koji je njegov stav prema onome što gleda, kao i da li je u pitanju interna ili eksterna fokalizacija. Da li je fokalizator autor - pripovedač ili je za tu svrhu odabrao

---

81 Bordvel, navedeno, 238.

nekog od likova manje je važno od konteksta prostor-vreme i psihološke ravni posmatranog/posmatrača. Ako fokalizacija pripada nekom od likova u trenutku kada mu se nešto događa, manje je verovatno da će taj fokus biti stabilan nego ako lik-fokalizator priča o nečemu, prenosi nešto pripovedanjem.

Lakše je utvrditi da li je pozicija fokalizatora interna ili eksterna na osnovu toga da li se primaocu nudi ograničena perspektiva (interni fokalizator) ili svevideća, sveobuhvatna slika (eksterni fokalizator).



## 6. UMETNIČKO ISTRAŽIVANJE I NASTANAK UMETNIČKOG PROJEKTA

### 6.1. Razlika između umetnosti i umetničkog istraživanja

Pitanje kako se umetničko istraživanje razlikuje od umetnosti povezano je sa mnogo širim pitanjima: kako se domen umetnosti razlikuje od domena nauke? Kakva je pozicija umetnosti u odnosu na nauku, politiku, etiku, ekonomiju ili svakodnevni život?

Kakav je odnos umetnosti i nauke može delovati očigledno, kao što je očigledno da postoji razlika između bavljenja sportom i studiranja nauka o sportu, ili između bavljenja politikom i političkim naukama. Međutim, postavljanje granica nije uvek lako - pogledajmo samo područje bavljenja sudskom praksom i pravnom naukom, ili odnos religije i teologije.

Pokušaj da se razdvoji ono što pripada umetničkoj praksi od onoga što je deo umetničkog istraživanja podseća na ono što se u filozofiji nauke naziva demarkacijski problem.<sup>82</sup> Uključuje razgraničavanje onoga što može biti deo nauke od onoga što ne može, kao i kvalifikaciju nauke i onoga što je čini relevantnom, u odnosu na pseudonauku.

Demarkacija našeg subjekta može se zasnivati na jednom ili više metoda koji se koriste da bi se razdvojila umetnost od pseudo-umetnosti, ili radije, da bi se umetnost razdvojila od ne-umetnosti. Artur Danto je jedan od teoretičara koji je istraživao ovu temu. Jedan od njegovih uvida vredno je istaći u ovom kontekstu: nemoguće je dati esencijalističku definiciju o tome šta je umetnost. Razlika između umetnosti i ne-umetnosti može biti samo konstruisana, i zavisi od toga šta se kao umetnost prepoznaje u takozvanom "svetu umetnosti" - koji čine umetnici, kritičari, teoretičari umetnosti i umetnička industrija određenog vremena i/ili prostora.<sup>83</sup>

Ovakav konstruktivizam, koji susrećemo kod mnogih filozofa nauke (Burdijea, na primer), radikalno kvalifikuje problem demarkacije, na način koji može biti dobra polazišna tačka za sve koji žele da na

---

82 Borgdorff, Henk, *Artistic research as Boundary Work*, Corina Caduff, Fiona Siegenthaler and Tan Wälchli (Eds) *Art and Artistic Research / Kunst und Künstlerische Forschung Zurich Yearbook of the Arts / Zürcher Jahrbuch der Künste*, vol.6, pp. 72-79 Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) and Verlag Scheidegger & Spiess, 2010.

83 Danto, Arthur C, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986.

naučni način pristupe definisanju umetničkog istraživanja.

Nas ovde ne interesuje toliko razlika između umetnosti i ne-umetnosti, koliko određivanje područja umetničke prakse i njegovog razgraničenja ili preklapanja u odnosu na područje umetničkog istraživanja. Ovde su, takođe, kroz poststrukturalistička razmatranja umetnosti i teorija koje se njome bave, stvorene veoma zamagljene definicije razgraničenja i identita. Razumljivo s obzirom na osnovne postavke nestajanja jedne istine, jednog pravilnog stava ili jednog ispravnog tumačenja, što je teorijska struja koja prevladava u drugoj polovini dvadesetog veka i kasnije. Pitanje umetničke srži, njene istinske prirode zanemareno je u korist pitanja o umetničkoj dinamici, u kojoj se različite umetničke, naučne i životne oblasti preklapaju i mešaju. Pokušaji da se u takvom teorijskom okviru postave granice nekoj oblasti, moraju se bazirati na granicama celokupnog hipertekstualnog okvira vremena i prostora u kome neko umetničko delo nastaje, a ne na nekom unapred dogovorenom, stabilnom konceptu umetnosti u celini.

Umetničko istraživanje takođe možemo kvalifikovati kao istraživanje u graničnim oblastima, i to na dva načina. Umetničko istraživanje je aktivnost koja se preduzima u graničnom području između akademskog i sveta umetnosti. Tema, pitanja i rezultati ovakvog istraživanja ocenjuju se, i imaju značenje u oba sveta - umetničkom i akademskom. Te možemo primetiti da se u ovom smislu umetničko istraživanje razlikuje od tradicionalnog akademskog istraživanja, čija se relevantnost i vrednost ocenjuju od strane kolega, unutar univerzitetskih okvira - barem je to bila slika koju su o akademskom istraživanju ljudi donedavno imali. Ova se slika danas donekle menja. Međunarodna debata o relevantnosti i valorizaciji akademskog istraživanja, uvođenje i napredak transdisciplinarnih istraživačkih programa, kao i prepoznavanje novih, ne-tradicionalnih formi produkcije znanja pokazali su da kontekst vrednovanja akademskog istraživanja leži u univerzitetskim i društvenim okvirima jednako.

Kvalitet istraživanja određen je proširenom grupom u kojoj su i dalje dominantni profesori univerziteta, to jest kolege, ali u koju se uključuju i predstavnici onih društvenih oblasti kojima se istraživanje bavi.

*Peer review* sistem, to jest ocenjivanje od strane stručnjaka u istom ili srodnom polju, može se posmatrati kao znak nezavisnosti i zrelosti u oblasti nauke. U ovoj oblasti, forum istraživača prvi je koji će odlučiti šta je relevantno i koji će standardi kvaliteta biti primenjeni. Ovakve procene takođe su neophodne u novije doba kada je u pitanju produkcija znanja u bilo kom obliku, poželjno u formi "slepe" procene, ili ocenjivanja kandidata čije ime je nepoznato proceniteljima.

Kakva, dakle, može biti relevantnost i procena kvaliteta umetnosti i umetničkog istraživanja? Kako se procenjuje dostignuće u oblasti koja se može nalaziti u određenim okvirima dotadašnje umetničke produkcije, ali i ne mora, te je bazirana na duboko ličnoj, intimnoj spoznaji autora o sopstvenom ispoljavanju kroz umetnost?

Pitanje je da li definiciju umetnosti možemo prepustiti autoru samom, ili će ona biti definisana "umetničkim svetom" (po Dantou - Arthur Danto), to jest "poljem kulturne produkcije (po Burdijeu - Pierre Bourdieu).

U oba slučaja ostaju pitanja koja postavlja Henk Borgdorf (Borgdorff): ko su stručnjaci? Ko su *peers* ili kolege procenitelji? Da li zrelosti jednog umetničkog istraživanja doprinosi ili odmaže ukoliko ono prevaziđe okvire uticaja dotadašnje umetničke prakse? Ili, da li bi "umetnički istraživači" kao grupacija u porastu, trebalo da oforme sopstveni *peer review* forum koji će biti zadužen za procenu vrednosti umetničkog istraživanja? Borgdorf ističe važnost prepoznavanja *artist-researchers* akademske grupacije kao korisnom alatu u polju umetničkog istraživanja. *artistic research*.

Ideja o umetnosti kao atonomnoj sferi zadire u prošlost do emancipacije umetnosti u osamnaestom veku. U antičkoj Grčkoj, mislioci poput Platona isticali su jedinstvo lepote, istine i dobrote. Ali tokom kasnijeg razdoblja, životne sfere umetnosti, nauke i moralnosti razdvojile su se, sve dok, u osamnaestom veku, nisu postale i institucionalno i teorijski autonomne. Ovo raslojavanje između estetike, epistemologije i etike i dalje opstaje, do danas<sup>84</sup>.

Rađanje razdvojenih sfera umetnosti i estetike u osamnaestom veku ustanovljena je dvema publikacijama, pre svega: Batoovom *Lepe umetnosti svedene na jedan princip* (Charles Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe*) iz 1748, i Baumgartenovom *Estetikom* (Alexander G. Baumgarten, *Aesthetica*) iz 1750. Pre svega, sistem lepih umetnosti ustanovljava se kao autonomna oblast, a zatim umetnosti se podvrgavaju jednom principu koji može da se prepozna u korenu svake. I treće, ovaj princip je tema filozofije estetike.

Ovo vraćanje u daleku istoriju može se pratiti kroz dvadeseti vek, recimo u često navođenom dvodelnom članku Pola Kristelera (Paul Kristeller) "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics" koji je objavljen u *Journal of the History of Ideas*, 1951. i 1952. godine.<sup>85</sup> U ovoj studiji, koja se bavi istorijom sistema i sistematizacije umetnosti od antike do dvadesetog veka,

---

84 Kant, Imanuel, *Kritika čistog uma*, Kultura, Beograd, 1970.

85 Kristeller, Paul, The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics, *Journal of the History of Ideas*, 1951-52, preuzet na <https://philpapers.org/rec/KRITMS>

Kristeler se bavi umetnošću u najširim oblicima njenog iskazivanja.

Relativno nedavno (2009), pojavio se članak Džejmisa Portera (James Porter)<sup>86</sup> pod naslovom "Da li je umetnost moderna? Kristelerov *Moderni sistem umetnosti* preispitan", koji postavlja radikalni izazov svim Kristelerovim teorijama. Porter pre svega tvrdi da je "sistem umetnosti" istorijska konstrukcija, i pre Kristelerova invencija nego stvarni opis relevantnih istorijskih događaja. Zatim ističe da veza između pretpostavljenih autonomnih sfera umetnosti i filozofije estetike nije tako čvrsta kao što Kristeler tvrdi, te da je estetski formalizam napušten sa istekom dvadesetog veka. Na kraju, pokušava da pokaže da je umetnost, u svakom svom obliku, bila uvek na ovaj ili onaj način povezana sa intelektualnim i/ili moralnim sadržajima.

U umetničkom diskursu, izraz "kraj umetnosti" pojavljuje se ponekad u različitim teorijskim radovima, primerice kod pomenutog Dantoa, koji je u modernističkoj apstrakciji i postmodernističkoj umetnosti šezdesetih godina dvadesetog veka primetio procep. Ovaj procep Danto je okarakterisao kao početak post-istorije u umetnosti koja je do tada imala imanentan istorijski razvoj. Post-istorijska umetnost postala je konceptualistička: proceniti je, nije počivalo pre svega na čulnoj percepciji, već više na intelektualnom razmatranju.<sup>87</sup>

Kraj umetnosti znači potvrdu veze između umetnosti i onoga ko smo i za šta se zalažemo, ponovno spajanje umetnosti sa intelektualnim i moralnim u umetniku i svetu koji ga okružuje ili procenjuje. Nalazimo se, prema Borgdorffu, u periodu koje obeležava opraštanje sa velikim narativima i buđenje postmodernizma i perspektivizma. Odbacujemo naivno verovanje u meta-narative i postali smo skromniji u hvatanju u koštac sa fizičkom i društvenom realnošću. "Živimo u vremenu koje sledi posle velikog čišćenja od strane dekonstruvističkih i lingvističkih filozofa. Ostaci nekada stabilnog okvira značenja, znanja i realnosti na kojima su počivali temelji umetnosti, nauke i moralnosti, sada su trajno napušteni na đubrištu istorije."<sup>88</sup>

Umetničko istraživanje, prepoznajući vezu između umetnosti i intelektualnog i moralnog života, pokušava da postigne misaonu artikulaciju ove veze. Bavi se, dakle, i našom vezom sa svetom i sa nama samima.

---

<sup>86</sup> Porter, James I, Is Art Modern? Kristeller's, Modern System of the Arts' Reconsidered, *British Journal of Aesthetics* 49, no 1, 2009, str. 1-24.

<sup>87</sup> Danto, Arthur C, *The Philosophical Disfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986, str. 81-117.

<sup>88</sup> Borgdorff, Henk, *Artistic research as Boundary Work*, Corina Caduff, Fiona Siegenthaler and Tan Wälchli (ured.) *Art and Artistic Research / Kunst und Künstlerische Forschung Zurich Yearbook of the Arts / Zürcher Jahrbuch der Künste*, vol.6, str. 72-79 Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) and Verlag Scheidegger & Spiess, 2010.

Trebalo bi imati na umu da mi iskusimo više nego što možemo iskazati ili uobličiti, što se odnosi na umetnost, ali i na njen pomenuti odnos sa svetom i drugim ljudima. Teško je umetničkim istraživačima danas, možda i nemoguće, da se vrate na ranoromantičarsko tumačenje umetnosti i umetničkog procesa i da iz njega isključe refleksivnost, ali promišljanje nije, ili nije jedini koren stvaranja. Refleksivnost u umetnosti, njen kvalitet koji preispituje sebe i istovremeno daje materijal za dalje promišljanje, ne sme biti postavljeno kao opozit nekonceptualnom sadržaju koji umetnost sadrži.

U umetničkom istraživanju, bavimo se upravo onim što je pre-refleksivno, ne-konceptualno, onim što čini stvaralački proces i proizvodi umetničko delo. U isto vreme, treba prihvatiti da možemo pogrešiti u proceni i kritičkom razmatranju umetničkog dela. Otvorena perspektiva mogućnosti daje nam više opcija za odabir platforme, koja može biti u saglasju sa umetničkom namerom, ali i ne mora. Umetnost može ostati neuhvatljiva za bilo koje epistemološko tumačenje. Metafizika umetnosti, posle njenog pada, posle "kraja umetnosti", posle postmodernizma, znači da umetnost shvatamo kao kritičku misaonu praksu, koja uključuje ne-konceptualni sadržaj, a pokreće naše estetsko, intelektualno i moralno biće.<sup>89</sup>

Ako priđemo ovoj temi iz potpuno drugog ugla, primetićemo veliki broj istraživača koji se oslanjaju isključivo na praksu, i predstavljaju sve veći broj onih koji pristupaju umetničkom istraživanju u posledjoj deceniji, a koji se mogu opisati devizom *anything goes*.<sup>90</sup>

Ova se umetnička istraživanja baziraju na onome što bismo uslovno mogli nazvati "umetnička aktivnost", a prepoznaje se kao vrlo slobodno korišćenje sopstvene umetničke prakse kao teorijske platforme za istraživanje. Ukratko, ovaj pristup Hanula opisuje kao stav da ja, kao umetnik, i kao neko ko želi da eksperimentiše, mogu da uradim bilo šta sa bilo čime, jer je to po sebi, u mom umetničkom svetu, interesantno i relevantno. Ovaj pravac prepoznamo u brojnim izveštajima sa konferencija o istraživanju u umetnosti, u istraživačkim i umetničkim projektima koji su dostupni, u umetničkoj praksi i teorijskom diskursu. Problem sa ovakvim stavom je to što nije u stanju, niti je voljan da se odredi u odnosu prema prethodnim umetničko-teorijskim praksama, i samim tim izbegava kako uticaje, tako i inspiraciju, čineći sopstveno umetničko ishodište "plutajućim" ostrvom koje se oslanja ni na šta. U praksi su ovakva umetnička ostvarenja ređa nego što bi to njihovi autori želeli. Stav da je sve moguće i da ima smisla da to želimo, zapravo znači da nismo u stanju da napravimo razliku između onoga što je zaista moguće i onoga što ima neko značenje. Razliku između opšteg, apstraktnog i nečega

---

89 Isto, 8.

90 Hannula, Mika, Juha Suoranta i Tere Vaden, *Artistic Research Methodology: Narrative, Power and the Public*, Peter Lang Publishing, 2010, preuzeto sa file:///C:/Users/ASUS/Documents/ArtisticResearchWhole%20mika.pdf

što je partikularno i potencijalno jedinstveno.

Ovo je u osnovi sukoba između čina koji je neomeđen i onog koji je svestan situiranosti u kontekstu, ili, u sukobu nečega što je samo mogućnost i dela koje se stvara u okviru odabranog diskursa. Metafora koju Hanula nudi za ovaj sukob je: da li samo želimo da obučemo kostim, ili smo voljni i sposobni da igramo ulogu?<sup>91</sup>

Priznajući da je tema bolna, Hanula navodi da su opasnosti neomeđene umetničke prakse dovele do dva glavna problema: "Prvo, reći nije isto što i uraditi - nada u čudo etiketiranja. Često korišćenja strategija, u nadi da će puko imenovanje dela kao nečeg, učiniti da se delo ostvari i prihvati kao to nešto. I drugo, samo-čestitajući dobar osećaj - verovanje da zbog toga što neko nešto čini kao umetnik, sve što on uradi je samo po sebi dobro i interesantno."<sup>92</sup>

Iako sve što je u kontekstu prakse može zaista i biti moguće, vredno isprobavanja i vredno eksperimentisanja, ovo ne znači da je svako delanje samo po sebi uvek značajno i sadržajno. Moglo bi da bude, ali nema garancija za uspeh. Hanula ovo posmatra kao razliku između delanja koje je lišeno "prljavog posla" razmatranja, pripreme, objašnjenja, promišljanja i stavljanja u određeni kontekst i onoga koje uključuje sve navedeno. Ona ide toliko daleko da umetničko istraživanje koje se zasniva isključivo na posmatranju sopstvenih dostignuća u okviru samo svog umetničkog rada naziva anivnim, i podržanim samo nerazumevanjem strukture istraživačkih aktivnosti. Razliku između dva suprotstavljena pristupa umetničkom istraživanju izražava simbolički kroz piramidalnu strukturu, u kojoj je umetničko delo kao deo umetničkog istraživanja ispravno postavljeno na vrh piramide, dok je delo koje nastaje bez oslanjanja na istraživanje i koje naknadno pokušava da "uglavi" svoj nastanak u neki teorijski okvir, piramida postavljena naglavce.

Pravilno postavljena piramidalna struktura počiva na širokom polju konteksta, i dalje se gradi kroz isprobavanja različitih potencijalnih ishoda, da bi proizvela viziju odabranog subjekta i teme koja je svesna šire slike, ali i sposobna da iskaže nešto lično i jedinstveno.<sup>93</sup>

Ovo bi značilo da je odabir ono što ograničava i objašnjava neko delo. Ovo Hanuli naliči na objašnjenje narativa u klasičnom pripovedanju, ali ona ne želi da kaže da su istraživanje i naraciju istovetni procesi, već da istakne da su željene i potrebne smernice za oba procesa - veoma slične. Kada istražujemo, mi najpre prikupljamo informacije. Međutim, ovo nije istraživanje, već samo njegov početak. Neophodno

---

91 isto, 8.

92 Isto, 9.

93 Isto, 10, 84.

je dobijene podatke razvrstati, razumeti i odvojiti značajno od onoga što to nije, a takođe i razumeti zašto smo tako postupili, zašto je nešto za naš rad značajno, i na osnovu čega to mislimo. Na taj način krećemo se prema pročišćenoj i fokusiranoj interpretaciji naše teme. Ovo odbacivanje teorijskog balasta koji nećemo koristiti i stvaranje mape teorija na koje ćemo se oslanjati na kraju proističu iz naše umetničke prakse. Mi samo kroz praksu možemo doživeti svoj rad, a samim tim, praksa je neodvojiv deo naših promišljanja o teoriji. Ovaj spoj, veza koja će tko umetničkog istraživanja biti više puta preispitivana, odbacivana, pa nanovo građena, leži u osnovi istraživačkog procesa. Može se promišljeno i trezveno odabrati teorijski okvir, iz njega se mogu izdvojiti smernice koje će na najbolji način uokviriti stvarano delo, ali bez autentičnog i ličnog umetničkog stvaranja, istraživanje ne može zaslužiti prefiks "umetničko". Umetnik se mora posvetiti sopstvenom napretku i promeni koju će doživeti kroz stvaranje. Rizik koji autor preuzima u stvaranju nečeg novog (za sebe, ili u širim okvirima, svejedno), glavna je odlika umetnosti i najvažnija odrednica neuhvatljivosti definisanja umetničkog istraživanja. Prihvatanje da se i u najboljim okolnostima može doživeti neuspeh bitna je pretpostavka koju svaki eksperimentator u umetnosti ili nauci mora da prihvati da bi započeo eksperiment. Nema ničeg novog u ispitivanju već ustanovljenih puteva.

Važno je istaći da istraživanje u svom teorijskom predlošku ne treba biti puko prikupljanje i predstavljanje širokih i raznolikih perspektiva, već odabir onih u kojima će naš rad naći svoje mesto.

Opasnost koja leži u praksi *anything goes* tiče se, pre svega, neosvešćenosti u vezi sa istorijskim i savremenim uslovima date prakse. Ovo je još jedan fenomen u stvaranju samosvesti pojedinih umetnika, često podržan stavom da, što manje neko zna o drugima i njihovom radu u istom polju, to više ima šanse da se poveže sa svojim iskonskim kreativnim sopstvom. Manje znanja znači manje nametanja, manje uticaja. Ovo, samo po sebi prihvatljivo i u praksi često prepoznato stanovište, gubi na značaju ukoliko umetničko delo treba prezentovati kroz umetničko istraživanje. Kada se istražuje, Hanula navodi: "... kako god da ste izgubljeni i usamljeni, molim, molim, molim vas, ne osvrćite se u gnevu, i molim, molim, molim vas, ne bojite se uticaja."<sup>94</sup>

Osnovni problem koji Hanula ovde razmatra ne tiče se toliko slike umetnika kao nekakvog vakuumiranog paketa koji postoji sam za sebe, već u lakoći sa kojom se ova slika održava, tako što odbija da se priključi istorijskim i zatečenim praksama čiji je, nominalno, deo.

Umetnička dela proistekla iz istraživanja koje se zasniva isključivo na praksi, zapravo imaju brojne

---

94 Isto, 14.

veze sa određenim prethodnim ili savremenim praksama, ona jesu situirana u određeni kontekst, samo umetnik istraživač toga nije svestan. Ovo izlaže stvaraoca riziku da njegovo autentično delo izgubi na autentičnosti, zbog nepoznavanja konteksta u kome slična umetnička praksa već postoji.

Naravno, za umetnika ovo nije prvi period u istoriji u kome on mora da objašnjava i kontekstualizuje svoje delo, a da možda nije svestan ili ne može da verbalizuje razloge nastanka dela i načine stvaranja. "Ovo nisam znao o sebi", čest je podsmešljivi ili zadivljeni komentar mnogih autora i interpretatora u poslednja dva veka, kada je njihovo delo izloženo teorijskom raščlanjvanju. Ali, izlaganje umetničkom istraživanju nije neophodna metoda za stvaranje umetničkog dela. Ona je odabrana i prihvaćena u kontekstu akademskog kruga i podleže određenim univerzitetskim pravilima, koje autentičnog umetnika-praktičara brinu, jer mu se čini da omeđuju njegovu kreativnost - a ona, po pravilu, ne sme biti omeđena ako se od nje očekuje da stvori umetničko delo. Kako, dakle, prevazići ovu paradoksalnu situaciju, začarani krug u kome se većina svetskih umetnika-istraživača lako pronalazi? Stvoriti teorijsko-praktični okvir za osnov o *promišljanju* u vezi sa sopstvenim radom, a zatim sam rad zasnovati na *neomeđenoj kreativnosti*, i na kraju proveriti ishod rada u prethodno postavljenim okvirima i prepoznati da li smo iz njih izašli, na koju stranu i na koji način.

S obzirom na to da se umetničko istraživanje uglavnom sprovodi u okvirima akademske zajednice, ovo znači i da moramo čuti, gledati i raspravljati o onome što ostali rade ili su već uradili sa svojim projektima, i da se na to stalno vraćamo, tokom čitavog perioda sopstvenog rada, pomažući jedni drugima, izazivajući jedni druge. Najkorisniji postupak za svako istraživanje nije da ode što dalje i što šire u svom istraživanju, već, smatra Hanula, da najpre istražuje u sopstvenom okruženju, u kontaktu sa kolegama koje se bave istim ili sličnim poljem rada, stičući tako prednost u korišćenju dostupnih i bliskih tuđih rezultata, umesto da teži iznalaženju sjajnih, efektnih teorija koje nemaju mnogo veze sa onim što umetnik istraživač trenutno radi. Čitati, gledati, osećati i razgovarati sa kolegama iz istog polja za nju je nepravедno zanemaren i zapostavljen postupak. Kontekstualno svesna praksa znači i da umemo da prepoznamo inherentne izazove u svom delu i žanru, njegovu unutrašnju logiku i strategiju kreacije, kao i prepuštanje kontekstualnim slobodama i ograničenjima, koje ne treba shvatiti kao restrikcije i onemogućavanje, već kao dileme na koje treba da odgovorimo, i da ih artikulišemo.

Istraživanje bi trebalo da je podstaknuto, a ne sputano poznavanjem istorije svoje oblasti i osećanjem radoznalosti u vezi sa njom - ne zbog kakvog altruističkog osećanja koje smo primorani da gajimo prema istoriji, već zbog toga što bez mentalnog napora da se obogatimo saznanjem, neće postojati platforma sa koje će krenuti istraživački proces, smatra Hanula. Ono što predlaže kao potrebno svakom



istraživaču u oblasti umetnosti jeste traženje veza sa teorijskim oruđem koje će nam omogućiti da saznamo ko smo, gde smo, šta možemo da uradimo i koji su uslovi koji nam se nude u sadašnjosti. Ove veze koje uspostavljamo su odnosi koje imamo prema piscima i studijama, ali i prema imaginaciji kao osnovnom sredstvu umetničkog istraživanja. Ne treba zaboraviti da je imaginacija osnovno sredstvo umetničkog istraživanja. Čak i najbolje pripremljena teorijska platforma propašće ako sa nje nema ničega da krene dalje, da dosegne umetnički rezultat kojem težimo. Forma i formalno može i treba biti izvedeno na način koji će pokazati ozbiljnost umetnika-istraživača, ali forma nije, niti može biti sadržaj. Umetnik praktičar neće se izgubiti u moru teorijskih zahteva - oni će samo doprineti njegovom kredibilitetu i autoritetu.

## 6.2. Rad sa glumcima

U knjizi *Glumac na filmu* Žaklin Nakaš (Jacqueline Nacache) primećuje da "vođenje glumca nije ono što se prvo analizira u stilu nekog sineaste, verovatno zato što evocira suviše međuzavisnosti - s jedne strane, manipulisanog glumca, a s druge, reditelja izloženog kapricioznoj ljudskoj vrsti. Povrh toga, nivoi intervencija su različiti."<sup>95</sup>

Jasno je da je glumcu neophodno dati određena uputstva kada je u pitanju njegovo kretanje u vidnom polju kamere. Trebalo bi da reditelj jasnim uputstvima usmerava one koji se nalaze u kadru, bez obzira na njihovu brojnost, jer čak i u trenucima krajnje glumačke improvizacije, on ne može otići tamo gde ga ne vidimo (osim ako se u autorskom konceptu izričito ne zahteva takva glumačka "bravura"). Međutim, osim ovih, uglavnom jasnih uputstava u vezi sa kretnjama i postupcima, glumcu se mogu dati i uputstva koja se tiču njegovog emocionalnog i psihološkog bića, njegovog lika i radnje koju treba da iskaže. Reditelji se listom razlikuju kada je ovakva vrsta uputstava u pitanju, od onih koji sa velikom preciznošću traže od glumca da izvodi određene radnje koje bi ga trebale približiti tačno određenom trenutku u filmu, do potpuno drugačijih, koji smatraju da bi suviše preciznim uputstvima ugušili kreativnost glumaca.

Nakaš odnos između reditelja i glumca naziva "tajanstvenom vezom", koja može biti i saučesnička i suparnička. Ovaj je odnos neuhvatljiv, jer se stvara u ličnom kontaktu između dve osobe, i

---

95 Nakaš, Žaklin, *Glumac na filmu*, Clio, Beograd, 2005.

podrazumeva ne samo susret određenih umetničkih stavova i praksi, već i sukob ili saglasje dve različite ličnosti, dve osobe sa već izgrađenim stavovima, karakterom i umetničkom vizijom. Autori *Novog talasa* kao Astrik i Romer smatrali su da glumci sami sebe "veoma dobro vode"<sup>96</sup> i da vođenje glumaca zapravo ne postoji.

Čemu tolika suzdržanost? Da li je u pitanju divljenje nečijem talentu ili puštanje da jedan glumac bude isti iz filma u film?

Rad sa glumcem počinje odabirom. Kasting je prvi, i za mnoge, najvažniji stepenik u radu sa glumcem. Za mnoge je reditelj izbor prave osobe koja utelovljuje njihovu viziju toliko značajan da stvaraju nešto što možemo nazvati "filmskom trupom", birajući iznova i iznova one glumce i glumice sa kojima su ostvarili najbolji odnos ili koji su personifikacija njihove umetničke vizije. Toširo Mifune je tako glumio u šesnaest Kurosavinih filmova, a Takaši Šimura u čak dvadeset dva.

Glumci takođe ostvaruju poseban odnos sa rediteljima, gde u najboljem slučaju doživljavaju taj odnos najvažnijim, presudnim u svom glumačkom razvitku. Reditelj je, na kraju, onaj koji stvara viziju, i ako se glumcu ta vizija njegovog bića učini "boljom", "slojevitijom", "talentovanijom" od onoga kakvim se on smatra, on će zaista postati boljim, slojevitijim, talentovanijim. Ovim ne želimo reći da se glumački talenat ispoljava samo kada se ostvari pravi kontakt sa rediteljem, niti da se glumcu mora podilaziti da bi ostvario puni potencijal, već jednostavno da postoje brojni primeri i svedočanstva (i glumaca i reditelja) o simbiozi koja ih je potakla na umetnička dostignuća kakva nisu ni slutili do tada.

Teorijski gledano, glumac na filmu samo je fantom, slika, otisak nekoga ko je u određenoj meri upio i reflektovao svetlost, pa njegovu senku vidimo na platnu kako govori ili čuti, kreće se, razmišlja, nešto radi ili nekuda ide. Za razliku od pozorišta, gde je ispred nas čovek, osoba u realnom vremenu i prostoru koju možemo videti i čuti, pratiti njeno kretanje u prostoru i kroz vreme, film nam uskraćuje tu mogućnost i zamenjuje je sopstvenom nepromenljivom vizijom. U stvarnom životu, glumac može ostariti, izborati se, umreti, ali će u određenom filmu koji je snimio biti zauvek mlad. Na filmu možemo čuti njegov, glumčev glas, ali to može biti samo vešto izvedena iluzija, neko drugi može dati glas onome čija se usta otvaraju na platnu. Dubleri mogu zameniti delove tela, ali i čitave osobe u pojedinim scenama, a kadar se može tako postaviti da se pojedini delovi tela iseku, smanje ili na drugi način preoblikuju. Još se više udaljavamo od stvarnog glumca u filmovima sa manje ili više korišćenom maskom u kombinaciji sa specijalnim efektima, gde glumac daje samo oči, ili glas, ponekad veoma

---

96 Aleksandar Astrik, citirala Nakaš, isto.

izmenjene i kostimom ograničene pokrete, a ponekad samo podlogu na kojoj će kompjuterski umetnici sagraditi animirani lik.

Ipak, Nakaš zamera onim semiolozima koji se toliko trude da glumca "izbace" iz filma da, kao što navodi, jedan od njih "čitavu jednu sekvencu analizira, ne primećujući u njoj Merilin Monro."

U radu sa glumcima primetila sam da je pseudodokumentarna metoda koju sam htela upotrebljavati u filmu kao celini, uključujući i glumački izraz, za njih bila veoma zahtevna. Nije se to ogledalo u nekim nemogućnostima da se izađe u susret rediteljskim uputstvima, već u nastojanju da se "glumi prirodno", a ne bude prirodan koliko je to moguće. Srednji plan davao je najviše opuštenosti glumcima, kojima je značilo da se mogu kretati, pa samim tim i osećati da su slobodni "ispasti" iz kadra, zaigrati se, uživeti se u potpunosti u snimanje porodičnog filma. Snimanje Super8mm kamerom doprinelo je iluziji da se radi o porodičnom svečanom danu ili nekom drugom događaju koji snimaju članovi porodice, pa su i deca i profesionalni glumci sa lakoćom odglumili da ne glume ove scene. Sasvim je drugačije izgledalo snimanje digitalnom kamerom, pre svega zato što scene nisu bile snimane kao amaterski porodični film, nego kao sveznajući uvid u nečiji život, neka vrsta spoja igranog i dokumentarnog. Glumci koji su igrali mlađu verziju Oca i Majke u izrazu su bili veoma poetični, romantizujući epohu koju su oživljavali, pa su je na taj način učinili (iako možda ne voljno) dokumentarističkom po utisku, jer je fin gest, poetičnost, naivnost i lepota nešto što povezujemo sa šezdesetim godinama kao razdobljem, a takođe i sa sopstvenom mladošću, u ma kom razdoblju ona bila.

Stariji Otac i Majka bili su u skladu sa svojim zadatkom pomalo teatralni, pomalo dosadni u svojoj običnosti, miru, sreći... Ono što sam u ovim sekvencama želela da glumci pokažu bila je upravo ta neprimetna sreća koju će kasnije Otac gorko priželjkivati, onda kad Majka zauvek nestane.

Još jedna glumica bila je na redu da joj dam rediteljske instrukcije, a to sam bila ja sama. U skladu sa nastojanjem da se u svakom smislu autor treba staviti u centar svog umetničkog istraživanja, želela sam da otkrijem koji su to momenti za mene lično vredni stvaranja uspomena. Ne samo da shvatim koje bih tačno izdvojila u moru snimaka i fotografija koje svako od nas, savremenih ljudi, drži u svojim računarima, već i da *doživim* njihovo postojanje, trenutak koji ću sačuvati i odabrati *fajl* da ga u njega pohranim.

Ovaj lični pristup mom glumačkom učešću u radu bio je ključ za moje tumačenje interpretacije - u ovom je slučaju to bila "nameštena" dokumentarna forma. Naime, za razliku od pseudodokumentarnih sekvenci u kojima su glumci koji nisu u braku glumili da jesu, te su i deca koja nisu njihova deca

glumila takođe itd, ja sam zaista mogla u bilo kom trenutku svog života biti u scenama u kojima sam učestvovala tokom snimanja rada, a svakako sam u većini takvih prizora i bila (letovanje na Jadranu, vožnja čamcem, grudvanje...). Sebe sam, dakle, samo "namestila" da ponovim radnje koje ja, kao autentično biće i inače izvodim u sopstvenom okruženju, na način na koji sam to izvela i u filmu.

Glumački je izraz, kako u igranim, tako i u pseudodokumentarnim sekvencama trebala odlikovati "smirena igra".<sup>97</sup> Ovaj izraz opisuje nedostatak bilo kakvog manirističkog korišćenja gesta i mimike, i stvara se intimnija ekspresija. Glumac koji tako malo čini, malo fizički izražava može se dovesti na ravan onoga ko ne glumi, iako je možda bolji zaključak taj da se jednostavno nastoji izbrisati sve ono što bi se moglo prepoznati kao tehnika. U holivudskom filmu, principe podigre i neigre (sous-jeu i non-jeu kod Nakaš) pripisuje se ne toliko glumcu, koliko načinu na koji se on snima. Uzdržanost igre još je pre sedamdeset godina zauzela primat u vesternima i *film noir-u*, u kojima se neizražajnošću simbolički izražava snaga uglavnom muških likova kakve personifikuju Hemfri Bogart (Humphrey Bogart), Džon Vejn (John Wayne), Robert Mičam (Mitchum) i drugi. Smireni stil pogoduje holivudskom nastojanju da stvori univerzalno prihvatljive likove, jer redukcija izraza i kretnji oslobađa lik specifičnog kulturološkog okvira. Takav kulturološki okvir čini glumačka sredstva pojedinih žanrova azijske ili indijske kinematografije neshvatljivim zapadnom gledaocu. Smirena igra ne znači da glumac ne radi ništa, više je različitih glumačkih škola drugačijim putevima došlo do istog glumačkog manira, do željene sinteze između unutrašnje i spoljne radnje.

Glumci su u mom umetničkom radu lišeni glasa, i to ih odvodi u ravan u kojoj ne postoji potencijalno "pozorišno" igranje. Svakako je glas ono što je glumca ustoličilo na ekranu, pojavom zvučnog filma, ali to ne znači da se gluma u ovom projektu zasniva na tradiciji nemog filma - naprotiv. U nemom filmu postoje dijalozi, mi ih samo ne čujemo, dok su u mojim igranim sekvencama izdvojeni trenuci u kojima protagonisti inače ništa ne bi ni rekli. U kvazi-dokumentarnim scenama podrazumeva se da tona nema, zbog tehničkih mogućnosti kamere, i gledalac to očekuje. Alen Mason (Alain Masson) smatra da se pojavom zvuka, prvenstveno govora na filmu, gubi na prirodnosti glumačke igre, govoreći o Greti Garbo u filmu *Grand hotel*: "Njene ruke koje se ukrštaju, te poze, to držanje! Pre nego što se na filmu progovorilo ona nikada nije toliko preterivala. Ali, kada su glumci počeli da se oglašavaju obuzela ih je dilema: ako zadrže svoj usvojeni nemi način, izraz postaje suvišan; ako ga promene radiće to toliko često da će reč pomesti gest, u svojoj izražajnosti do pleonazma. Da li je interpretator svestan

---

97 Isto, 120.

opasnosti? Rizikuje još i da omaši, nastojeći da da formu emociji i da ide iz hiperbole u hiperbolu."<sup>98</sup> Interesantno je da Mason ovo ne piše pre gotovo sto godina koliko je prošlo od nastanka zvučnog filma, već 1989., kada je kod prosečnog gledaoca i sećanje na nemi film nestalo, osim povremenih nostalgичnih emitovanja Čaplina (Charlie Chaplin) ili Kitona (Buster Keaton) na televiziji. U svom radu nisam se doticala ove davnašnje rasprave o govoru na filmu u smislu opravdavanja njegove svrhe i postojanja - nedostatak govora proističe iz moje namere da film "dokumentarizujem", to jest da jedan njegov deo pretvorim u "amaterski", porodični film.

Preklapanje prošlosti i sadašnjosti u pojedinim scenama značilo je i da glumci koji su igrali mlade Oca i Majku, kao i njihovi stariji "dvojnici", moraju imati svest o tome da sačuvaju određene gestove, izraz i pokrete po kojima ćemo ih prepoznati kao starije/mlađe verzije njih samih.

---

98 Masson, Alain, *L'image et la Parole*, La Difference, Paris, 1989.

## 7. SINOPSIS

U levom delu podeljenog ekrana prvo je prikazan motiv letovanja na Jadranskoj obali (jedan od četiri motiva ciklusa nenarativnog dela filma). 1 filmska rolna traje oko 3 minuta i 30 sekundi. U desnom delu podeljenog ekrana identičan motiv snimljen je i digitalnom kamerom s digitalnom trakom koja traje 60 minuta, iz različitih uglova i različitih planova.

Tih 60 minuta je delimično prikazano u *fast forward* obliku, a zaustaviće se i ići normalnom brzinom tek kad naiđe na identične ili slične trenutke snimljene super 8 mm kamerom.

Nenarativni motivi letovanja, izleta, zime, i igre smenjuju se u različitim delovima podeljenog ekrana.

Prvi motiv je "devojka na letovanju" - dokumentaristički kadrovi šetnje po molu, igre s letnjim šeširo, ležanja u moru na vazdušnom dušeku, turističkih kadrova Jadranske obale, kupanja, ispijanja osvežavajućeg pića na letnjoj terasi kafića, trajekata koji dolaze i dolaze.

Osnovna intencija ovog filma jeste da prikaže kratkoću i krhkost ljudskog "veka trajanja", kao i dvosekli mač novih tehnoloških dostignuća. Vidimo nekoliko isprepletenih ljudskih života, devojke i porodice s dvoje dece kroz neke njihove životne trenutke. Automobili, put, bele trake na kolovozu i semafori su sledeći motivi rada. Nekada i danas, vremenski diskontinuirano. Semafori nose u sebi simbol krvnika i, u neku ruku, spasitelja na pešačkim prelazima (zebrama) i putevima, tim peronima smrti. Njihove tri osnovne boje - crvena, žuta i zelena takođe se manifestuju kroz prizmu ljudskog oka, naglašavajući puni kolorit slike. Crvena - boja smrti, koja se polako gasi, kao i ljudski život, žuta - boja opreza, ali i boja ljudske neopreznosti, zelena - boja slobode, kretnje i ljudskog života koji je u punom cvatu.

Nenamešteni digitalni sat koji samo pokazuje broj 0 simbolizuje početak života. Ljulaške u parku nekad i sad. Dečja igra s loptom koja simbolizuje bezbrižno i veselo detinjstvo snimljena super8mm kamerom, i lopta danas na asfaltu.

Nakon toga dolazimo do igranog dela filma s profesionalnim glumcima.

U levom delu ekrana je klasičan snimak devojčice koja skače preko konopca snimljena super8mm

kamerom, dok je u desnom delu ekrana ta ista devojčica malo starija i sa svojim "filmskim bratom i porodicom" snimljena kako se igra hulahopom pored Stojadina; i pije se piće iz termos, pumpa se ispražnjena guma, ali snimljeno digitalnom kamerom. U levom delu prikazan je ceo slavodobitni dolazak novog automobila u porodicu, posebno karakterističan događaj za ljude iz našeg podneblja. Vreme radnje su kasne sedamdesete godine prošlog veka. Ćerka, sin, majka i otac učestvuju u toj "svečanosti", a glavna zvezda je novi član porodice, novi automobil, Stojadin – Zastava 101, dok majka od supruga dobija crvenu ružu na poklon. U ovim igranim scenama prvi put vidimo iste protagoniste – glumce u različitim vremenskim periodima.

Glumci – odrasli i deca koriste "mockumentary" metod, tj. igrane, uvežbane scene će delovati kao da su dokumentarne. Ovde film istražuje unutrašnje mogućnosti filma, daje delu smisao igre, on jednostavno ruši i otkriva.

Dok u levom ekranu vidimo scenu u automobilu u periodu kasnih sedamdesetih godina prošlog veka, gdje se deca smenjuju u vozačkom sedištu automobila koji stoji na mestu, i okreću volan, u desnom delu ekrana vidimo automobil u noćnoj vožnji u tunelu.

Sledeći nenarativni motiv je "devojka na izletu" – dokumentaristički kadrovi vožnje čamcem po jezeru u levom delu ekrana, dok je u desnom subjektivni kadar devojke, tj. čamac i jezero. Nakon toga vidimo devojku u srednje krupnom planu snimljenu super8mm kamerom, dok u desnom delu ekrana je vidimo kako snima s tom kamerom, ali je ona snimljena digitalno. Nadalje u tom ciklusu "devojka na izletu" vidimo igranje s plastičnim cvetom, sandale, šuma, hod kroz pličak jezera, ležanje na pramcu čamca.

U levom delu ekrana vidimo glumce iz prethodnih scena sa Stojadinom. Oni su sad mladi zaljubljeni par na ljubavnom sastanku koji kroz teleskop gleda panoramu grada i ljubi se. Vreme radnje su kasne šezdesete godine prošlog veka. Takođe imamo i kadar roze baletskih patika što sugeriše da je mlada žena nekad igrala balet. U desnom delu ekrana u građanskom stanu u dnevnom boravku vidimo glumce iz prethodne scene, sada penzionere. On čita novine, dok ona veze goblen s motivom Stojadina i ubode se na iglu. On stavlja gramofonsku ploču, i počinje muzika - "Bila je tako lijepa" Dragana Stojnića. On dolazi do nje i nežno je uzme za ruku s ranjenim prstom. Ona polako ustane i počnu plesati u papučama i vrteti se po sobi. U levom delu ekrana glumci kao mladi ljubavni par takođe plešu na pesmu Dragana Stojnića, ali u nekoj sali kulturnog centra kasnih šezdesetih godina prošlog veka, i s pevačem koji aludira na to da je on Dragan Stojnić u mladim danima. Ovde čujemo zvuk, tj. iznad navedenu pesmu,

što indicira to da je ona važna za celokupnu radnju.

U sledećem "igranom tj. narativnom" delu filma vidimo mladog momka na klupi s buketom cveća u rukama, dok se radnja odvija sedamdesetih godina prošlog veka. U desnom delu ekrana paralelno vidimo plišane zečeve obešene štipaljka za uši na konopac, te oni simbolizuju detinjstvo. Mladi momak izvadi cigarete, dok čujemo glas sportskog komentatora kako komentariše utakmicu nekog fudbalskog prvenstva u kome pobeđuje Jugoslavija.

U desnom delu ekrana vidimo ringišpil u lunaparku i romobil snimljen digitalnom kamerom što takođe simbolizuje bezbrižno detinjstvo i mladost. S obzirom na to da je i dvorište sa zečevima prazno, kao i ringišpil i romobil, oni kao da tek čekaju neki novi život, novo dete koje će se igrati (s) njima. U levom delu ekrana vidimo dvoje novih protagonista – "glumaca – statista" koji glume pacijente u bolnici. Dok žena čita stripove, muškarac na malom prenosnom radiju sluša prenos utakmice i mi u tom trenutku shvatamo odakle dolazi zvuk koga smo malopre čuli. U desnom delu ekrana vidimo razne simbole igre i detinjstva, ovaj put s ljudima, i to gigantske vrteće šoljice za kafu u Diznilendu, i napuštene rolšue na stablu. U levom delu ekrana mlada žena izlazi na prozor bolnice s bebom, i čujemo zvuk bebinog plača, što označava jedan novi život.

Sledeći nenarativni motiv je "devojka na zimovanju" – dokumentaristički kadrovi devojke u zimskim radostima, grudvanja, snimanja same sebe kao snimateljski *selfie*, šume s granama bez lišća, pustog grada, snega u prirodi, bora u prirodi, parkova i krovova prekrivenim snegom, kićenje božićne jelke, snimanja same sebe u ogledalu, sviranja klavira.

U levom delu ekrana snimljenom super8mm kamerom vidimo devojku na livadi bez snega kako u rukama drži natpis "Vani padaju štaub šećeri" što u zagrebačkom slengu označava sneg. Dok u desnom delu ekrana snimljenom digitalnom kamerom vidimo devojku, u drugoj odeći i na livadi prekrivenoj snegom, kako se igra sa snegom i pravi grudve i gađa osobu iza kamere.

U desnom delu ekrana, snimano digitalnom kamerom, devojka stoji pored plakata Aleksandra Srneca za *Efke* foto filmove, a natpis na plakatu glasi: "Zaustavite vrijeme...snimajte!" što sugeriše da se što više snima, i baš zato sam taj kadar snimila digitalnom kamerom, a ne filmskom, iako se reklama odnosi na analognu fotografiju toga vremena. U isto to vreme super8mm kamerom u levom delu ekrana snimljene su devojčine noge u čizmama kako gaze po snegu.

U sledećem "igranom tj. narativnom" delu filma u levom delu ekrana vidimo mladi zaljubljeni par iz



prethodnih scena kako šeta lukom. Postepeno nestaju i opet se stvaraju u kadru kako nam se približavaju što stvara utisak fantastičnosti, mentalne elipse koja spaja prošlost i sadašnjost. Na kraju sekvence zaplešu. Za to vreme u desnom delu ekrana vidimo razne igre na plaži i pesku snimljene digitalnom kamerom: stopala koja hodaju plicakom i plastične morske zvezde.

U sledećem "igranom tj. narativnom" delu filma vidimo super8mm kadrove brodogradilišta "3. Maj" u Rijeci sedamdesetih godina prošlog veka i radnika koji grade novi brod. Mladi muškarac, glumac poznat iz prethodnih scena, brusilicom radi na novom brodu, dok mu devojka/supruga dolazi u posetu za vreme pauze s ručkom spremljenim u metalnim posudama. Muškarac zadovoljno jede ručak. Za to vreme u desnom delu ekrana imamo sadašnje kadrove noćne vožnje kroz tunel, automobilskih farova (svetla u mraku), i raznih semafora koji učestalim ponavljanjima sugerišu opasnost. Dok u levom delu ekrana vidimo crno-beli snimak brisača u autu, u desnom imamo saobraćajni znak snimljen u pokretu iz vožnje.

Sledeći igrani kadrovi u levom delu ekrana nadovezuju se na narativne scene iz filma, one bračnog života penzionera, ali u skoro današnje vreme. Sada smo u njihovom dnevnom boravku. U sledećem kadru majčina fotelja je prazna. Goblen i dioptrijske naočare su na stočiću. Čestice prašine lebde iznad fotelje i sjaje na osunčanom delu sobe. Servis za kafu u drvenoj komodi, njegove i njene papuče u predsoblju. Za to vreme u desnom delu ekrana u današnjem vremenu vidimo razne saobraćajne znakove, gradski sat snimljen iz vožnje u automobilu. U levom delu ekrana nastavljaju se igrane scene, i nalazimo se na groblju. Današnje vreme. Kadrovi detalja natpisa, krstovi i nadgrobni spomenici. Otac, ćerka i sin su obučeni u crninu. Otac u ruci ima jednu crvenu ružu. Tuga i neverica na licima cele porodice. U desnom delu ekrana vidimo kadrove koji su ubrzani (*fast forward*) u montaži. Svetla automobila, vožnje, semafori, znak Stop. Dok otac polaže ružu na majčin grob u levom delu ekrana, u desnom delu ekrana snimljenom digitalnom tehnikom vidimo kadrove koji sugerišu da su se dogodili u nedavnoj prošlosti, nagli zum-plus i zum-minus pokreti, znak Stop i gradski sat, zatim čujemo i vidimo otkucaje ljudskog srca/pulsa na aparatu u bolnici, čime se naglašava zvučna komponenta slike. Nakon toga su u desnom delu opet nagli zum-plus i zum-minusi na znak Stop, kao i crveno svetlo na semaforu. Dok u levom delu ekrana imamo crno-beli kadar automobilske vožnje gradom, u desnom imamo gipsanu bistu koja se trese od simuliranog udarca u automobilu, preko čega ide crta ljudskog pulsa koja je u početku malo sporija, a zatim naglo postane ravna crta, što čujemo i zvučno kao ravni monotoni ton, i to simbolizuje kraj jednog života. Za to vreme u levom ekranu imamo štopericu čije kazaljke otkucavaju, novčić koji pada na asfalt, domine koje se ruše, i kocku koja leti u vazduh pod plavim nebom.

Boja neba, plave boje slobode, gledanog iz pozicije nevinih žrtava, kao i iz pozicije njihovih slučajnih dželata, jedan su od glavnih lajtmotiva ovog filma, a svojom kontinuiranošću i stabilnošću predstavljaju metaforu ljudskog života. Nakon toga u levom ekranu vidimo oznaku "frame missing". Jednom životu je nestala sledeća "sličica". U tom finalnom trenutku drugi životi ulaze, uznemiruju, ili se spajaju s njihovim životima. Većina događaja brzo prođe i zaboravlja se, ali neki se pamte. Tako i snimanje na raznim formatima pokazuje određene trenutke "za sećanje" ovih prikazanih života.

U desnom delu ekrana postupkom naglog zum-plusa i zum-minus vidimo policijska kola s upaljenom sirenom koju i čujemo. Nakon svega, stvaramo zaključak kod gledaoca da je majka nedavno smrtno stradala u saobraćajnoj nesreći.

Sledeći nenarativni motiv je "devojka u igri" – dokumentaristički kadrovi suncokreta, šetnje kroz suncokrete, sunca, kidanja latica suncokreta u stilu igre "voli me – ne voli me", slanja poljubaca u kameru, igranja sa suncokretom, ringišpila na kojem se vozi mala devojčica čime aludiramo da je to sestra devojke koja je i snima super8mm kamerom u levom delu ekrana, spuštanje niz naduvani tobogan, igranje s "autićima" u lunaparku, vožnja na konjiću na pariškom Carousel-u u slow-motionu čime se u montaži napravila manja intervencija u odnosu na klasičnu dokumentarističnost.

U levom delu ekrana opet vidimo onu prvu igranu narativnu scenu iz filma, iz perioda kasnih sedamdesetih godina prošlog veka kada majka, ćerka i sin dočekuju oca, s novim Stojadinom, koji dolazi i ponosno pokazuje nove ključeve svojoj porodici. Majka ga grli, a on joj poklanja ružu. Maše u kameru zajedno sa suprugom i ćerkom, dok je sin iza kamere. Vidimo njegove "dečje" nesigurne pokrete kamerom po parku.

U završnici je rediteljski naglasak na zaokruženju, naglašavanju večnog ponavljanja, pa će poetizacija celog krhkog životnog veka dobiti svoju zaokruženu celinu nakon celokupne gradacije, kada će doživeti svoju katarzu u završnom delu filma.

U desnom delu ekrana je današnje vreme. Otac je u kolima, iz novčanika vadi malu portretnu fotografiju Majke iz perioda iz levog dela ekrana i zatakne je u zaklon za sunce. Pali Stojadin i radio, te se začuje pesma "Bila je tako lepa" Dragana Stojnića. U desnom delu je Otac danas u Stojadinu, dok je u levom mlada Majka nekad, koja gleda u njegovom smeru, prema levom ekranu.

U levom delu ekrana Stojadin vozi putem pored drvoreda. U desnom delu je subjektivni kadar Oca prema putu.

U levom delu su mlada Majka i Otac danas u autu u vožnji, dok je u desnom Otac sam koji gleda u smeru levog dela ekrana.

U levom delu ekrana je Otac sam danas u vožnji, a u desnom Majka kao penzionerka.

U levom delu su mlada Majka i Otac danas u autu u vožnji, dok je u desnom mladi Otac sam, a već u sledećem kadru zajedno s Majkom kao penzionerkom.

U sledećem levom delu ekrana je subjektivni kadar puta iz vožnje, a u desnom delu ekrana vidimo mladog Oca kako sam vozi. U levom delu ekrana nestane filmske trake. Pisma svira do kraja odjavne špice. U ovoj zadnjoj sekvenci vožnje prepliću se prošlost i sadašnjost, kao i jedna opcija budućnosti u svim svojim mogućim verzijama.

Konfliktni odnos različitih delova podeljenog ekrana simbolizuje odnos ljudskih emocija nekada i sada, tj. kako su se menjale kroz vreme, zbog raznih tehnoloških dostignuća, imajući kao cilj zabeležiti uspomene.

Od početka do kraja filma jedini zvuk koji je konstantan je onaj od super8mm projektora i povremeni šum digitalne kamere.

Zvuk: U super8mm filmskom delu, film je netonski. U digitalnom zapisu film odbacuje klasične dijaloge kao sredstvo pričanja. Sloj auditivnog dela filma koji stvaraju autentični zvukovi što tkaju magičnu atmosferu nabijenu bogatstvom života, čine poseban deo filma.

Slika: Svaki od različitih delova podeljenog ekrana je nezavisan i većinom u koloru, ali i u crno - beloj tehnici.

Montaža: Slika se sastoji od različitih delova podeljenog ekrana koji se montiraju kao različite sekvence. Kontinuirani filmski snimak traje 3 minuta i 30 sekundi koliko traje 1 kontinuirani super8 film, iz kojeg se uzimaju uspeli, razvijeni delovi, dok se digitalna traka u desnom delu ekrana montira u odnosu na njega delimično tehnikom ubrzavanja, kao i slow motion-om.

## Analiza:

Na samom početku filma, otvara se kvazidokumentarna priča o devojci na letovanju. Na oba ekrana vidi se kako ona šeta na malom molu, leva strana snimana super8mm kamerom, desna digitalnom. Digitalnom kamerom snima se duže, dok se na levoj strani redukuju kadrovi, kraći su i koncizniji, tu se sugerše da je osoba koja snima bila svesna ograničenosti trajanja snimka i da pažljivo bira šta će snimiti. Ovaj segment snimljen je kao *mockumentary*, vidimo porodične uspomene sa mora - imitiraju se prošla vremena, ali je namerno vidljivo da je u pitanju savremeno doba. Može se prepoznati, recimo, savremen brod u pozadini. U ovom segmentu, kao i u većem delu filma, čuje se zvuk projektora za super8mm snimke, dok je digitalni deo u tišini.

1'39" kreće drugi deo filma, druga priča, sada su dve porodične priče započete. To su "stari snimci" iz šezdesetih i/ili sedamdesetih, levi kadar super8mm, desni to isto digitalno. U ovom segmentu, nova priča okreće se oko automobila, to je druga porodična priča koja se preseca sa prvom. Devojka predstavlja klasičan idilični album, a druga priča je igrana. U njoj vidimo takođe uspomene neke osobe, a u desnom ekranu je sadašnjost u kojoj tu prošlost, ta sećanja imitiramo digitalnom kamerom. Preplitanje sećanja, uspomena snimljenih superosmicom i digitalni zapis predstavljaju igranu strukturu, isto kao što i sekvence sa Devojkom nisu zaista dokumentarne, tako je i "video album uspomena" naše Porodice - igran.

3'18" glumica (Jelena Perić), u sceni koja asocira na sećanja, ali to nisu sećanja, već njeni super8 snimci iz prošlosti. Desno je digitalni snimak, ona pored automobila, ali malo kasnije vremenski u odnosu na levo (3'23"). Desno je "život", levo je "sećanje". Vidimo veliki događaj u životu, kupovina novog auta, dok je desno digitalnom kamerom već njihov život u tom autu.

U desnom ekranu se stalno poigravamo sa sadašnjim vremenom i igranim prikazima njihovog života, dok je leva rezervisana za uspomene.

4'25" desna strana je čisto dokumentarna, 4'34" devojka na jezeru, takozvani "izlet", što je replicirano na 4'53" - vidi se devojka kako snima taj izlet super8 mm kamerom. Desni ekran je dokumentarni zapis o tome kako su snimani snimci super8mm kamerom, na desnom ekranu vidimo i brodić, sandale, u veoma sličnim kadrovima kao na levoj strani, razlika se očitava pre svega u razlici između boja i tonova slike. Hoda nogama po mulju, igra se sa sunčevim zracima koji prolaze kroz prste, snima samu sebe (preteča *selfija*), tu je šumica uz jezero. Dokumentarni kadrovi duže traju i imaju manje radnje.

Opet se vraćamo na sećanje druge porodice, igrano sećanje u kome se vidi kako su se oni zaljubili, odglumljeno na super 8mm, igrano i desno i levo, stari bračni par i njihovo upoznavanje.

U ovoj sekvenci čujemo i prvi zvuk osim zvuka projektora, i to je traženje radio stanica. Zvuk se nastavlja dok Otac traži ploču koju želi da pusti, a zatim se vraćamo na zvuk projektora. Otac pušta ploču, ali zvuk čujemo tek kada vidimo "Dragana Stojnića" kako peva na koncertu. Stari igraju na desnom, a mladi na levom ekranu, dok slušamo "Bila je tako lijepa".

10'43", opet sećanje, Otac čeka Majku ispred porodilišta na levom delu ekrana, a desno vidimo digitalni snimak simbola detinjstva: igračkice, luna-park, Diznilend...

11'33", igrana scena, rodilo se dete i odmah zatim povratak na drugu porodicu, koju predstavlja Devojka. To su scene zime, dokumentarno i levo i desno, to jest pseudodokumentarno. Super8mm je snimano sa namerom da scene budu ipak odglumljene, dok je digitalnom više dokumentaristički, ovamo se traka troši pa se bolje pazi, namera je da se zamagli razlika između glume i "postojanja" na porodičnim snimcima, oni nisu zaista dokumentarni, postoje uputstva snimatelja (kao da je reditelj), makar ta uputstva bila i samo "maši tatici". Simulacija starih porodičnih snimka u levom delu ekrana, a u desnom dokumentarni zapis istog toga. Pojavljuje se snimak jedne izložbe, *Zaustavite vrijeme... snimajte!*, to je plakat, reklama za snimanje porodičnih, amaterskih filmova. Dokumentarni kadrovi zime, Božić, jelka, čuje se traka i dalje. Kadrovi zime, vidi se da Devojka snima, svira klavir. Prelazak na drugu porodicu. Sledi igrani deo, replika sećanja koje prikazuje početak zabavljanja na molu, ali i dokumentarne scene današnjeg vremena, takođe na moru. Vidimo brodogradilište "8. maj", Otac radi, Majka mu donosi ručak, ovo je igrana scena, na levom delu ekrana, snimana super8mm kamerom, a desno je današnja scena saobraćaja, koja nagoveštava da će se nešto dogoditi.

16'33", brisač briše staklo na kolima, vidimo Majčinu praznu stolicu, njen ostavljen goblen, zatim na 16'45", papuče Očeve i Majčine.

17'01", ovo je značajan trenutak, jer prvi put vidimo sadašnjost, scena na groblju u super8mm, Majke nema. Desni ekran, prvi put takođe, sugerise nedavnu prošlost u digitalnoj formi. Na desnoj strani ekrana se objašnjava šta se njoj zapravo dogodilo, znakovi na putu, noć, snimci saobraćaja, natpis "Milena" (Majčino ime), vidimo sat, tačno vreme u kome je poginula, ravna crta na ekranu bolničkog aparata. Na ovom mestu čujemo zvuk koji ne pripada projektoru, i to je zvuk aparata koji meri otkucaje srca pacijentu, zvučno se podvlači da je crta na aparatu ravna, da života nema, da je srce stalo. Vidimo na kratko vozača automobila, zatim pada novčić, život se prekida. Na levoj strani natpis "frame

missing", Majčinog života više nema, ne može se naći na snimcima današnjosti. Desno vidimo i čujemo policijski auto, sve navedeno sugeriše Majčinu nasilnu smrt.

Povratak na porodicu koju predstavlja Devojka, ova sekvenca predstavlja izlet na selo i simbolizuje je šetnja kroz suncokrete. Levi deo ekrana predstavlja opet igranu strukturu, a desni dokumentarnu - replicirani su kadrovi koji su snimani super8mm kamerom. Tu je i mala devojčica, u prošlosti, replicira se prošlost na super 8mm kameri, i dalje su to više igrani kadrovi, koncizniji, pripremljeniji. U desnom delu ekrana je Devojka snimana digitalnom kamerom, vidimo Pariz, luna park.

Vraćamo se na drugu porodicu, Milena-Majka čeka auto sa devojčicom, levo je snimak super8mm iz prošlosti, a desno muž u istom autu, ali sada u sadašnjosti, seća se Majke. Ovo sećanje podcrtano je zvukom, te opet čujemo i pesmu "Bila je tako lijepa", prvi put imamo kombinaciju sadašnjosti i prošlosti u igranim scenama. Ovo je situacija u kojoj se mašta, igrana fantazija, prošlosti i sadašnjosti mešaju. Poslednja scena je Očeva fantazija da je ona mlada, on star. Zatim on mlad, ona stara, što sugeriše bezvremenost i večnost ljubavi. Shvatamo, naravno, da je to samo mašta, on je u stvarnosti star, a nje više nema. Sve što je snimano super8mm kamerom na neki način je idealizovano, osim scene na groblju, jer predstavlja ili sećanje ili snimak uspomene nekoga kome je do tih događaja stalo. Ovi snimci bi trebalo da predstave nečije srce, nečiji život, odabrane momente koje su određeni ljudi namerno izdvojili kao važne, dok su digitalni snimci realniji, ali i otuđeniji. Ne moramo birati unapred, ne moramo se toliko truditi, i od nekoliko sati snimljenog materijala, čak i u porodičnim snimcima možemo izdvojiti ono što je "bitno". Osim što život ne poznaje podelu na bitno i nebitno, te ostaje nejasno da li drugačija tehnologija utiče pozitivno ili negativno na percepciju sopstvene prošlosti, emocija i važnosti određenog trenutka ili osobe.

## 8. ZAKLJUČAK

Tokom rada na umetničkom projektu „U koji fajl da stavim svoje srce - eksperimentalni film kao fuzija filmskih rodova, dokumentarnog i igranog“, nastojala sam da kompleksnom procesu traganja za sopstvenim umetničkim izrazom pridem iz tri ugla. Prvi je predstavljao praktični, tehnički deo rada koji je na početku istraživanja predstavljao polazišnu tačku: kakav film želim da snimim, šta u njemu želim da ostvarim, šta njime želim da kažem i kome. Drugi deo istraživanja činilo je bavljenje teorijskim okvirom. Ono je obuhvatalo traženje i prikupljanje radova, knjiga i članaka o onim aspektima filma koji utiču na mene kao autora i, konkretno, na umetnički rad kojim se ovde bavim, zatim odabir relevantnih i meni značajnih tema i njihovo predstavljanje i analiziranje u pisanoj formi. Treći deo izlazi iz okvira akademskog istraživanja, ali je ključan za moje razumevanje i doživljaj promena kroz koje sam prošla kao stvaralac tokom rada na ovom filmu. Ukoliko pođemo od pretpostavke da se umetničko istraživanje, za razliku od naučnog, obavlja ne samo na objektu rada, već i na autoru samom, onda možemo zaključiti da je unutrašnji, emotivni doživljaj mog rada, na ravni autor - fokalizador - recipijent, takođe bitan za celokupni kvalitet obavljenog istraživanja.

Procesi teorijskog i praktičnog istraživanja odvijali su se paralelno. Prihvatanje ili otkrivanje raznolikih teorijskih saznanja davali su nove mogućnosti za praktičnu primenu, dok je umetnički rad tražio uporište u teorijskim postavkama.

Na početku, posvetila sam se okvirima umetnikog istraživanja kao akademske discipline, koja ima svoje zakonitosti, a ostavlja veliki prostor za umetnikovu kreativnost. Ova dva, naizgled nepomirljiva principa mogu se izraziti simbolički kroz piramidalnu strukturu, u kojoj je umetničko delo kao deo umetničkog istraživanja ispravno postavljeno na vrh piramide, dok je delo koje nastaje bez oslanjanja na istraživanje i koje naknadno pokušava da "uglavi" svoj nastanak u neki teorijski okvir, piramida postavljena naglavce. Pravilno postavljena piramidalna struktura počiva na širokom polju konteksta, i dalje se gradi kroz isprobavanja različitih potencijalnih ishoda, da bi proizvela viziju odabranog subjekta i teme koja je svesna šire slike, ali i sposobna da iskaže nešto lično i jedinstveno. Izlaganje umetničkom istraživanju nije neophodna metoda za stvaranje umetničkog dela. Ona je odabrana i prihvaćena u kontekstu akademskog kruga i podleže određenim univerzitetskim pravilima, koje autentičnog umetnika-praktičara brinu, jer mu se čini da omeđuju njegovu kreativnost - a ona, po pravilu, ne sme biti omeđena ako se od nje očekuje da stvori umetničko delo. Kako, dakle, prevazići

ovu paradoksalnu situaciju, začarani krug u kome se većina svetskih umetnika-istraživača lako pronalazi? Stvoriti teorijsko-praktični okvir za osnov o *promišljanju* u vezi sa sopstvenim radom, a zatim sam rad zasnovati na *neomeđenoj kreativnosti*, i na kraju proveriti ishod rada u prethodno postavljenim okvirima i prepoznati da li smo iz njih izašli, na koju stranu i na koji način. Da li sam u tome, i u kojoj meri, uspela, svedočiće pre svega film koji je rezultat mog umetničkog istraživanja.

Prvi pojam u podnaslovu mog umetničkog projekta, "eksperimentalni film", bio je predmet razmatranja u uvodu teorijskog dela rada. Kao i drugi pojmovi na koje sam nailazila tokom istraživanja, i ovaj je naizgled, i iz moje prethodne umetničke prakse i studija režije, bio jasan, da bi tokom traganja za različitim uglovima gledanja na ono što određeni pojam predstavlja, i sama reč bila podvrgnuta raščlanjivanju, sukobima mišljenja i preispitivanju značenja. *Naziv* za nešto određuje formu i suštinu objekta ili pojave, ali kod naziva iz teorijskih oblasti, posebno u domenu društvenih nauka i umetnosti, dolazi do dramatičnih neslaganja između praktičara i teoretičara, kao i između različitih teorijskih struja. Jasno je zašto dolazi do ovoga. Ne postoji matematička ili hemijska formula koja može objasniti šta je eksperimentalni film ili naracija na filmu. Oslanjamo se na, sve veću i bogatiju, riznicu dosadašnjih dostignuća u oblasti hermeneutike, poetike i estetike, da u njima nađemo uporište za ona značenja koja su nam najkorisnija u istraživačkom procesu.

Uobičajena podela na komercijalni i autorski film podrazumeva, i za laike, i za brojne stručnjake, da komercijalni film (kako mu i ime kaže) stvara profit, da je usmeren na finansijsku dobit, a ne (ili ne u toj meri) na dostizanje visokih estetskih kriterijuma. Autorski, eksperimentalni ili avangardni film je onaj koji teži, pre svega visokom umetničkom dostignuću. Videli smo da se ova podela lako opovrgava, jer postoje komercijalni filmovi izuzetne umetničke vrednosti, kao što se i za neke autorske filmove može kazati da su lišeni značaja i umetničkog dejstva. Komercijalni uspeh jednog filma i njegovo umetničko dostignuće ne moraju biti u vezi, a često i nisu. Sinematičnost je bitna odlika autorskog filma. Takav film ne treba da mehanički registruje ono što se zbiva i čuje pred kamerom, nego da produbi i proširi značenje sadržine, na estetskom nivou, čak i da komplikuje vizuelno-zvučno dejstvo filma, kako bi se gledalac naveo na misaonu aktivnost prilikom percipiranja pokretne slike, zarad složenijeg poimanja onoga što kadrovi prikazuju.

"Film je danas u krizi, postoji duboka nelagodnost, osećanje umetničke praznine i besmisla. Evolucija filmskog jezika koja je od životnog značaja za dalju dobrobit i relevantnost medija, bukvalno tapka u mestu. Dobrih filmova je sve manje, a u velikoj meri opada i broj obaveštene i obrazovane publike koja je itekako značajna za njihov uspeh. Starije generacije više ne idu u bioskop jer se najveći broj



filmova pravi za mlade koji većinom ne shvataju sposobnost filmskog/video medija da izrazi dubinu, uzbuđenje i složenost. Kritičari koji bi trebalo da usmeravaju i obrazuju publiku, mahom nisu tome dorasli, a ni distribucione strukture više ne dejstvuju celishodno." Ovaj pasus, preuzet iz Manifesta koji je na ovim stranicama citiran u celosti, upućuje nas na posmatranje šire slike kada je u pitanju film, ne samo film kao umetnost, već film kao posao (distributera, producenata, vlasnika bioskopa) i zadovoljstvo (publike). Zašto se navodi da mlade generacije ne shvataju dubinu i složenost filma? Da li je to zasnovano na kakvoj sociološkoj studiji ili na praktičnom uočavanju odnosa između bioskopske posete i starosti publike? U oba slučaja, možemo proširiti ovaj uvid, stavljajući ga u širi kontekst. Pa tako, primetiti da mladi nemaju obzira prema dubini komunikacije koja se može izraziti u direktnom kontaktu, nego biraju bezlično i plitko drugovanje putem interneta. Dalji iskorak u trivijalno mogao bi da potkrepljuje činjenicu da danas mladi retko imaju vremena da uzgajaju povrće u bašti i kokice iza kuće, te da zatim od toga naprave domaću supu, nego se prepuštaju lakom, a nezdravom servisu brze hrane. Da li možemo učiniti bilo šta korisno za domaću hranu, unapređenje komunikacije uživo i oživljavanje kvalitetne *mainstream* filmske distribucije, tako što ćemo se pozivati na "mlade"? Do sada takav stav nikada nije doveo do nekih upečatljivih rezultata.

Pomenuti "mladi" ovde se pre navode zbog zbunjujućeg utiska da su konzervativniji, učmaliji i ravnodušniji od "starih" - mnogi među onima koji odavno nisu mlada generacija učestvovali su u progresivnim pokretima šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka, i neshvatljivo im je da mlade generacije više i češće ne eksperimentišu. Ono što *eksperiment*, bez obzira na vreme i teorijski okvir u kome ga tumačimo, podrazumeva, jeste – rizik. Stvaralaštvo koje izlazi iz samonametnutih okvira da bi se vinulo u nepoznato, sa neizvesnim ishodom. Rezultati eksperimenta u umetnosti, kao i u nauci, ne moraju biti onakvi kakvi su predviđeni ili željeni. U umetnosti naročito, s obzirom na to da umetnik, za razliku od naučnika, može svoj eksperiment započeti rukovođen osećajem, naznakom, neobjašnjivim porivom za stvaranjem. Tako je *eksperiment* zadržao svoj predznak neobičnog, to jest, neuobičajenog.

Sledeći pojam koji je značajan za moj rad je *dokumentarni*. Dokumentarno je za neke teoretičare, a to je bilo i prevladavajuće mišljenje polovinom dvadesetog veka, značilo demokratsko, prosvetljujuće, humano. Za teoretičare koji su ne samo rođeni u devetnaestom veku, nego su i utemeljeni u načelima prosvetiteljstva, dokumentarni film bio je dužnost privilegovanih u odnosu na zanemarene, potlačene, neotkrivene strukture čovečanstva (i prirode). Dati priliku onima čiji se glas retko čuje da dopru do mnoštva nesumnjivo je hvale vredan cilj, ali utvrdili smo da može delovati snishodljivo i otkrivati poziciju "superiornog koji snima inferiornog", što svakako nismo želeli. Publika je u odnosu na dokumentarni film uglavnom u poziciji "poverenje – nepoverenje", jer iako gledalac zna, svestan je

filmske ekipe i njihovog upliva na stvarnost, on ipak, dok gleda film, veruje da se stvarnost odvija pred njim na isti način na koji bi se odvijala da je on sam u realnosti prisutan. Dokumentarac je privlačan i kao izvor informacija, i kao izazivač zadovoljstva koje proističe iz saznanja, ali osim onoga što saznajemo, u ovom radu je dokumentarac bio izvor i inspiracija. Kao svojevrsno traganje za autentičnim, i poređenje nađenog sa kvazi-autentičnim i igranim, izmišljenim, nestvarnim. Teškoće u definisanju pojma *dokumentarni film* i *dokumentarno* leže u naizgled jednostavnom, a zapravo širokom polju tema, pristupa i ishoda u ovom polju. Brojni teoretičari svrstavali su dokumentarni film u najrazličitije oblasti stvaralaštva, od propagande, preko poucnog ostvarenja, do najčistijeg oblika filmskog autorstva, koje ne poznaje ograničenja.

Filmski autori i teoretičari (Belan, Škrabalo) ističu (što je u ovom radu analizirano) da dokumentarni film doživljavamo kao celovito delo, te bi scenarista trebalo da ili bude u saglasju, kontinuiranoj saradnji sa rediteljem, ili da oni budu jedna osoba, autor filma. U ovom je radu ovo jedinstvo ostvareno, i smatram da je oslonac na takvu tradiciju dokumentarnog filma doprineo celovitosti rezultata ovog umetničkog istraživanja.

Posebnu pažnju u odeljku posvećenom dokumentarnom filmu posvetila sam Majklu Muru, ne zbog nekog posebnog kvaliteta, žanrovskog iskoraka ili inspiracije koju bi mi predstavljao, koliko zbog učinka njegovih filmova u bioskopskim salama i na velikim festivalima, što je za posledicu imalo veći broj snimljenih dokumentaraca nego ikada do tad, inovacije u tom filmskom rodu i novu zainteresovanost publike. 2002. godina označila je veliki prodor dugometražnog dokumentarnog filma na festivalske ekrane i redovnu bioskopsku distribuciju, pružajući publici uvid u filmski rod koji je do tada bio ograničen na specijalizovane filmske manifestacije i publiku koja je, uglavnom, malobrojna, te društveno homogena, a paralelno s tim vratila veru gledaocima u ovu nepravedno zanemarenu filmsku oblast. Majkl Mur i njegov dugometražni dokumentarni film "Bowling for Columbine" postigli su neočekivani uspeh, s obzirom na to da je decenijama produkcija dokumentarnih filmova bila vezana za televizijsku produkciju. U toj su se produkciji mogli raditi i visokobudžetni dokumentarci, kakvi su na primer bili prirodnjački filmovi čije je snimanje trajalo više godina, ali je njihov uticaj bio ograničen na pretplatnike jednog određenog tv kanala, ili se širio kada bi neki dokumentarac ili serijal bio distribuiran drugim tv stanicama. Postojao je neko osim autora ko je odlučivao o temi, oblasti kojoj će se posvetiti serija dokumentarnih filmova, načinu na koji će sredstva biti utrošena, čak i ko će biti u ekipi. Mur je najpre postigao nezavisnost od takvih, "naručenih" projekata, a zatim je, što smo istakli kao važno, stavio autora u prvi plan.

Ako je Majkl Mur svoje mesto u ovom istraživačkom procesu stekao zahvaljujući više *efektima* koje je njegovo stvaralaštvo proizvelo, Zoran Tadić je svakako tu zbog poetike i tehnike koje su mi bliske i privlačne. Tadić uporište u stvaranju zamisli, sinopsisa, pa kasnije i gotovog dela, nalazi u iskustvu stvaranja i pretače ih u pravila kojih će se u daljem radu strogo pridržavati, i dodavati im nova saznanja kako rad odmiče. On iskustvo koje reditelj stiče tokom rada stavlja iznad poznavanja teorije i literature o filmu, ali nikako zato što ih potcenjuje. Pre smatra da u praktičnom smislu vrlo malo, gotovo ništa, kad se počnete baviti režijom, ne pomaže poznavanje i kontakt s literaturom o filmu. Što se tiče odnosa kamere prema onome što se snima, Tadić je verovao da u borbi između tehnike i života uvek treba pobediti – život. Isto se može reći za sukob između estetske vrednosti neke fotografije, kadra, i njegove važnosti u okviru tematike filma – Zoran Tadić je u prvi plan uvek isticao priču, životnost za kojom traga. Dugi kadar, crno-bela tehnika, srednji plan namesto krupnog, neka su od sredstava koje često srećemo u Tadićevim dokumentarcima. Eliptičnost je takođe karakteristična za stvaralaštvo Zorana Tadića. Ne-hronološki sled događaja, retrospektive, vraćanje unazad ili nagli prelazak u budućnost. U igranom filmu, anahrona retroverzija dešava se u okviru fabule ili izvan nje (eksterna i interna retroverzija), međutim, u dokumentarnom filmu, mi ne možemo znati da li izlazimo iz okvira fabule ili ne, ne znamo koliko bi određeni događaj trebalo da traje, niti šta će uslediti, pa ova vremenska rascepanost čini gledaoca neprekidno napetim i znatiželjnim. Zoran Tadić je, odabirom i isticanjem određenih životnih pojava oko sebe (što je pravi i osnovni posao dokumentariste) uspeo da, kroz detalje, fiksira sliku celine. Snimajući jedan zabačeni i zaboravljeni kutak planete, on je dao značaj čitavom svetu, priznajući njegovo postojanje, ukorenjenu želju za opstankom, dostojanstvom, nežnošću, radom, lepotom – životom. Njegovi prizori i, naročito, ljudi koje stavlja u fokus, ostavljaju na gledaoca to jači utisak što su nepretencioznije predstavljeni.

U oblasti igranog filma, ono što je u osnovi, uporištu moje inspiracije, leži u *novotalasnim* francuskim filmovima. U jednom tako heterogenom, razuđenom pokretu, koji nije čak ni samoga sebe nazivao pokretom, tražiti inspiraciju predstavlja uvek izazovan, životan i naporan proces.

Gladni francuski filmofili, pošto su gotovo čitavu deceniju tokom i posle Drugog svetskog rata bili uskraćeni za bilo kakav dodir sa svetskom kinematografijom (osim nemačke i, vrlo konzervativne, francuske), doživeli su prosvetljenje posle 1947, kada je višegodišnja holivudska produkcija preplavila bioskope u Francuskoj. Iz toga je proisteklo mnogo od onoga što će krasiti *Novi talas*: blagonaklonost prema do tada malo cenjenim američkim žanrovima (western, triler, film noir), želja da se o filmu govori, piše i raspravlja, osnivanje bezbrojnih bioskopa - kinoteka, u kojima su se filmovi gledali, ali se o njima i diskutovalo, i osnivanje brojnih časopisa o filmskoj umetnosti. Najuticajniji i najpopularniji

filmski časopis, *Les Cahiers du Cinéma*, u svojim prvim izdanjima objavljivao je tekstove najvažnijih filmskih teoretičara i stvaralaca u Francuskoj. Tek je, međutim, sa dolaskom nove generacije kritičara (Romer, Godar, Rivet, Šabrol i Trifo) časopis zaista uzburkao javnost. Bazen je isprva mladim filmofilima davao manje prostora da izraze svoja, često sukobljena mišljenja, da bi kasnije i prostor koji im je davan i status koji su time sticali – rastao. Za autore *Novog talasa*, koncept autora, ili *politika autora* (kako ju je Trifo nazvao u pomenutom članku "Une certaine tendance du cinéma français") bila je ključna teorijska ideja i osnov stvaranja nove estetike. U članku Trifo tvrdi da najbolji reditelji imaju prepoznatljiv stil i konzistentne teme koje se provlače kroz njihove filmove, te da je ta lična kreativna vizija ono što čini reditelja istinskim autorom filma. U to vreme, ova teorija predstavljala je radikalno nov pristup filmu. Smatralo se do tada da je scenarista, producent ili studio najznačajniji za stvaranje filma. Trifo je isticao reditelje poput Alfreda Hičkoka i Hauarda Hoksa kao primer za potvrdu teorije o autoru, posmatrajući ih ne kao izvanredne filmske tehničare, već kao umetnike čija dubina, razumevanje istinske prirode filma i vrhunski osećaj za estetiku treba ne samo da postignu da ih se uvažava kao autore, već i da promeni način na koji se film kao umetnost doživljava. Termin *Novi talas* su usvojili novinari da označe mlade autore, posebno one koji su na Kanskom festivalu 1959. godine podigli buru (i u zvaničnom i u nezvaničnom programu) i veoma brzo *Novi talas* je postao sinonim za stvaralaštvo određene grupe filmskih autora. Naravno, postoje značajniji i manje značajni filmovi i u okviru ovog pokreta, kao i oni koje su autori naknadno izdvajali kao nešto što prevazilazi čak i inovativnost *Novog talasa*, ali važno je istaći nekoliko filmova, među njima pre svega one koji su mene lično dotakli i kao autora inspirisali. Na primer, *Les Quatre Cents Coups (400 udaraca)* Fransoa Trifoa, iz 1959. godine, koja je Trifou donela nagradu za režiju. Iste godine u Kanu je prikazan film *Hiroshima, Mon Amour (Hirošima, ljubavi moja)* Alena Renea, koji je dobio Nagradu kritike. Više od bilo kog drugog filma, *Do poslednjeg daha* predstavljao je primer primenjenih teorija *Novog talasa*, na neki način, ovaj film je postao manifest grupe. Trifoov *Jules et Jim (Žil i Džim, 1961)* bio je stilski *tour de force*, koji je u filmski materijal uključio novinske članke, fotografije, zamrznute kadrove, voice over naraciju i raznolike fluidne pomične kadrove. Snaga ovog imaginarnog talasa proširila se velikom snagom po čitavom svetu, uzrokujući slične pokrete u više desetina nacionalnih kinematografija, uključujući i *Crni talas* u Jugoslovenskom filmu.

Korak dalje u inovativnosti, ali i korak dalje u eksperimentu, razbijanju konvencija, razbijanju svega tradicionalnog, otišli su autori i teoretičari okupljeni oko zagrebačkog *Genre film festivala* koji je nekoliko puta bio održan tokom šezdesetih godina prošlog veka. GEF i antifilm pripadaju razdoblju koje se u današnjim napisima nostalgичno naziva progresivnim, uzbudljivim i avangardnim, a ostvario

je, uprkos svom kratkom trajanju, veliki uticaj na jugoslovenski *Crni talas*. Među učesnicima i podržavaocima festivala bili su Dušan Makavejev, Karpo Acímović-Godina, Puriša Đorđević i Želimir Žilnik, Zlatko Bourek, Nedeljko Dragić, Vatroslav Mimica, Dušan Vukotić i Lordan Zafranović. Slavni domaći eksperimentatori poput Tomislava Gotovca i Vladimira Peteka bili su stalni učesnici festivala, kao i inovatori iz drugih umetničkih oblasti, posebno vizuelnih – slikarstva i arhitekture.

Iako u ovom istraživanju često nailazimo na zamagljene razlike između igranog i dokumentarnog filma, ovo zamagljivanje je ponekad teorijsko po svojoj suštini - neke razlike su očigledne, pa čak i laiku, i pored raznovrsnog preklapanja koje smo takođe opisali. U tipičnom dokumentarnom filmu radnja je smeštena u prirodno okruženje, bez scenografskih ili kostimografskih intervencija, a osobe koje se u njemu pojavljuju nisu profesionalni glumci, čak iako im je zadatak da se ponašaju u skladu sa uputstvima filmske ekipe. Sami tim, produkcionni zahtevi su manji u odnosu na igrani film, a ekipa malobrojnija. Profesionalne uloge reditelja, scenariste, montažera, jasno odvojene (čak i kada je jedna osoba u pitanju) u stvaranju igranog filma, ovde su zamagljenije i više se oslanjaju na saradnju. Kod televizijskog dokumentarca pojavljuje se i *urednik*, kao profesionalac čija je uloga da nadgleda čitav proces, daje ideje i zajedno s rediteljem radi na pripremi, snimanju i postprodukciji filma. Količina snimljenog materijala je tipično veća kada se snima dokumentarni film, nego što je to slučaj sa igranim filmom, što je obrnuto proporcionalno (a ponekad i uslovljeno) obimu scenarija – scenario za dokumentarni film po pravilu je kratak, jer će se tek tokom snimanja razviti situacije, izjave, dijalози i događaji, oni se ne mogu predvideti. Na kraju, distribucija i prikazivanje igranog filma predviđeni su za što širu i brojniju publiku, dok se dokumentarni filmovi (opet govorimo o tipičnim predstavnicima roda) prikazuju manjim grupama gledalaca, često onima koji dele slične političke ili društvene stavove. Što se tiče prijema filma, dokumentarni film se češće posmatra kroz prizmu svog *dokumentarizma*, to jest komentarišu se ishodi i rezultati u prikazivanju teme, a rede estetska dostignuća. Pre svega, u oba slučaja film ima fokalizaciju, to jest perspektivu, jer publika treba biti *za* nešto *i/ili protiv* nečega. Preklapanje u postupcima, način snimanja, montaža koja se namerno može poigravati stereotipima kako bi dala “dokumentarnu” notu igranom filmu i obrnuto – svedoci smo stalnog upliva jednog roda na drugi i obrnuto. Iako je ovo preklapanje primetno od početaka filma, nikada nije bilo tako evidentno kao u poslednjih pedeset godina, i sve je prisutnije.

Pseudodokumentarni film (engl. *mockumentary*) naziv je za filmski ili TV žanr filma gde su fiktivni događaji prikazani u dokumentarnom formatu, i čiji autori kod gledaoca nastoje stvoriti iluziju kako gledaju dokumentarni film, i to tako da fiktivne ili odglumljene događaje nastoje prikazati na način na koji bi ih prikazali autori dokumentarnog filma ili TV-reportaže. Pseudodokumentarni filmovi mogu po

svom opštem tonu biti komedije ili drame, pri čemu su komedije obično češće, i uglavnom predstavljaju parodije stvarnih dokumentaraca ili satirički prikaz nekih oblika savremene popularne kulture. Pseudodokumentarne drame su obično napravljene tako da što više istaknu neki važan društveni problem. Koriste isti stil i pravila kao i "klasičan dokumentarac", kao naratora, "stvarne" snimke ili događaje, arhivske fotografije i snimke, intervju sa "stručnjacima" i "svedocima" itd. "Mock-dokumentarci" uspevaju zbog pretpostavke i očekivanja koje imamo od dokumentaraca. Kada vidimo snimak koja izgleda i zvuči stvarno, prirodno je da ćemo u to i poverovati. Može se reći da pseudodokumentarni film obuhvata različite, često konfliktirane strategije i namere. Njegov tekst može se kretati od trivijalne upotrebe *non-fiction* forme do inovativnih tekstualnih konstrukcija koje se sa publikom susreću na više nivoa. Zapravo, najbolji primeri ovog žanra stvaraju kompleksni set formi u koje se publika može uneti (ili ih razumeti), razvijaju likove i narative koji su kompleksni i traže od publike da se uključi u tumačenje određenog umetničkog, kulturološkog ili socio-političkog diskursa.

Naracija autorskog ili kako ga Bordvel naziva, umetničkog filma, razlikuje se od one koja je karakteristična za klasičan holivudski film. Ovaj potonji bazira načela svoje naracije na romanu, priči ili dramskom komadu s kraja devetnaestog veka, i očekuje da gledalac prihvata prećutni sporazum prema kome zna, ili može da pretpostavi šta ga očekuje, dok se umetnički film u narativnim okvirima smešta u književni modernizam. Tu prestaju da važe pravila koja poznajemo u tradicionalnom filmu. Teži se naraciji koja poštuje neke nove zakonitosti sveta i psihologije, izvrće ih, izaziva i ruši. Naravno, umetnički film se oslanja na psihološku uzročnost, baš kao i klasični narativ, ali protagonistima se ostavlja mogućnost da postupaju nedosledno, promene mišljenje ili nikada ne otkriju motivaciju za neki postupak.

Kao teorija književnosti, naratologija je jasna: naracija je svaka pripovest u kojoj možemo izdvojiti junaka, koji nešto čini ili kojemu se nešto dešava, a ta dešavanja stvaraju fabulu. I na osnovu toga, može li se tvrditi da je *Star Wars* Džordža Lukasa naracija, dok Tadićeve *Pletenice* to nisu? I potonji film ima fabulu, iako joj fali elementi klasičnog zapleta, ali, opet, koliko igranih filmova danas nema klasičan zaplet? Ovo preplitanje narativnog i nenarativnog u mom je radu konstantno, kao što je konstantan i preplet igranog i dokumentarnog, pripovedanog i prikazanog, dijegezisa i mimezisa.

Današnjem je gledaocu dostupno sve, ali se teško u tom obilju može emotivno angažovati. Taj raskorak između ponude (nikad veće) i percepcije (nikad slabije) u fokusu je mog rada. To je ljudsko biće koje, zahvaljujući tehnologiji, do teme reproducira i replicira sopstveni život, da on za njega gubi na važnosti. Da li će on tada znati u kome je fajlu pohranjena njegova strast, njegov život, emocije uopšte,

da li će uspeti da pronađe *bitno* kao životni i umetnički pojam? Ono što sam pokušala da uradim, opisano je iznad na više načina, uz korišćenje značajne literature i upregnuće moga dosadašnjeg iskustva, ali moja najvažnija namera bila je da otkrijem u koji fajl možemo staviti svoje srce. To jest, zašto je srce nemoguće staviti u *fajl*.

## 9. LITERATURA:

Austin, Thomas and Wilma de Jung, ed, *Rethinking documentary, new perspectives, new practices*, Open University Press, New York, 2008.

Baecque de, Antoine, *Eric Rohmer, a biography*, Columbia University Press, New York, 2016.

Barnett, Daniel. 2008. *Movement as Meaning in Experimental film*. New York: Rodopi

Bartolac, Božica, Problem(i) podrazumijevanoga pripovjedača, *Hrvatski filmski letopis* 60/2009, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Benjamin, Valter, *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije, Eseji*, Nolit, Beograd, 1974.

Bernard, Ian, *Film and television acting*. Focal Press, 1993.

Blaha, Ivo. 2008. *Dramaturgija zvuka u audio-vizuelnom delu*. Beograd: Dom kulture „Studentski grad“.

Bordvel, Dejvid, *Naracija u igranom filmu*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2013.

Borgdorff, Henk, *Artistic research as Boundary Work*, Corina Caduff, Fiona Siegenthaler and Tan Wälchli (Eds) *Art and Artistic Research / Kunst und Künstlerische Forschung Zurich Yearbook of the Arts / Zürcher Jahrbuch der Künste*, vol.6, pp. 72-79 Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) and Verlag Scheidegger & Spiess, 2010.

Burdije, Pjer, *Narcisovo ogledalo*, Clio, Beograd, 2000.

Chatman, Seymour, 1990., *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, London: Cornell University Press

Danto, Arthur C, *The Philosophical Disfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986.

Dimitrijević, Andrija, Tipologija filmskog zvuka – Pokušaj klasifikacije odnosa slike i zvuka, *Hrvatski filmski letopis*, br. 50, 2007.



Ellis, Jack C., and Betsy A. McLane. A new history of documentary film. Bloomsbury Publishing, 2005.

Gariff, David, *The Earth trembles: An Introduction to Italian Neorealist Cinema*, na [www.nga.gov/programs/fil](http://www.nga.gov/programs/fil)

Genette, Gérard, Nitsa Ben-Ari, and Brian McHale, Fictional narrative, factual narrative, *Poetics today*, 1990, 755-774.

Gianetti, Louis, *Understanding Movies*, Pearson Education, London, 2013.

Gilić, Nikica. 2007. *Filmske vrste i rodovi*. Zagreb: AGM

Gilić, Nikica. 2005. *Asocijativno izlaganje ili o porocima dokumentarnog i eksperimentalnog filma*. Zagreb: Hrvatski filmski ljetopis, br.41.

Gocić, Goran, ured, *Zabava ili umetnost: nedoumice oko autorskog filma*, Zbornik radova, Čigoja štampa, 2008.

Grau, Oliver. 2008. *Virtuelna umetnost*. Beograd: Clio

Hannula, Mika, Juha Suoranta i Tere Vaden, *Artistic Research Methodology: Narrative, Power and the Public*, Peter Lang Publishing, 2010, preuzeto sa <file:///C:/Users/ASUS/Documents/ArtisticResearchWhole%20mika.pdf>

Hight, Craig and Jane Roscoe, 2001. *Faking it: mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester and New York: Manchester University Press.

Hillier, Jim ured, *Cahiers du Cinéma, The 1950s: Neo-realism, Hollywood, New Wave*, Harvard University Press, USA, 1985,

Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. 1984; rpt with new introduction; Champaign and Urbana: University of Illinois Press, 2001.

Imami, Petrit, *Dramaturgija igranog filma*, NNK Internacional, Beograd, 2012.

Ištvančić, Branko. 2011. *Poetski dokumentarizam Zorana Tadića*. Zagreb: Artizana

Kilborn, R.W, Izod, John, *An introduction to television documentary: confronting reality*, Manchester

University Press, Manchester, UK, 1997.

Knežević-Žabčić, Božica, Intervju sa Zoranom Tadićem, Thriller na granici fantastike, *Slobodna Dalmacija*, 1983.

Kristeller, Paul, The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics, *Journal of the History of Ideas*, 1951-52, preuzet na <https://philpapers.org/rec/KRITMS>

Levi, Pavle. 2013. *Kino drugim sredstvima*. Beograd : Muzej savremene umetnosti: Filmski centar Filmski Srbije

MacCabe, Colin, *Godard, Images, Sounds, Politics*, MacMillan Press, London, 1981, preuzeto sa [https://monoskop.org/images/f/f8/MacCabe\\_Colin\\_Godard\\_Images\\_Sounds\\_Politics.pdf](https://monoskop.org/images/f/f8/MacCabe_Colin_Godard_Images_Sounds_Politics.pdf)

Malle, Louis. *Malle on Malle*. Ed. Philip French. Faber & Faber, 1993.

Masson, Alain, *L'image et la Parole*, La Difference, Paris, 1989.

Mankiewicz, Joseph L, *Critical Essays with an Annotated Bibliography and a Filmography*, ured. Lower i Palmer,

McFarland&Co, London, 2001.

Mek Kvin, Dejvid, *Televizija*, Clio, Beograd, 2000.

Nakaš, Žaklin, *Glumc na filmu*, Clio, Beograd, 2005.

Nichols, Bill, *Introduction to Documentary Film*. Bloomington: Indiana University Press, 2010 (2001).

Novaković, Radoš, *Istorija filma*, Prosveta, Beograd, 1962.

Omon, Žak. 2006. *Estetika filma*. Beograd: Clio.

Pansini, Mihovil. 1964. *Knjiga Geffa 63*. Zagreb: Organizacioni komitet Geffa

Peterlić, Ante. 1986-1990. *Filmska enciklopedija*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod

Plantinga, Carl, What a documentary is, after all, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63.2, 2005, 105-117.

- Porter, James I, Is Art Modern? Kristeller's 'Modern System of the Arts' Reconsidered, *British Journal of Aesthetics* 49, no 1, 2009, str. 1-24.
- Proferes, Nicholas T, *Film directing fundamentals : see your film before shooting*, Focal Press, USA, 2008.
- Rabiger, Michael. 2009. *Directing the Documentary*. Boston: Focal Press.
- Rees, A.L. 2011. *A History of Experimental Film and Video*. London: BFI
- Rickman, Gregg. 2004. *The Science Fiction Film Reader*. New York: Limelight Edition
- Roksandić, Vladimir, SADAŠNJI TRENUTAK DOKUMENTARNOG JUGOSLAVENSKOG FILMA, *Filmska kultura* br. 95-96, Zagreb, 1974.
- Sapino, Roberta, *What is a documentary film – discussion of the genre*, Freie Universitat Berlin, 2014.
- Šion, Mišel, *Audiovizija*, CLIO, Beograd, 2007. Vorkapić, Slavko, *Vizuelna priroda filma*, Clio, Beograd, 1994.
- Škrabalo, Ivo, BILJEŠKE O DOKUMENTARNOM FILMU, *Filmska kultura* br. 11-12, Zagreb, 1959.
- Tadić, Zoran, *O scenariju dokumentarnog filma*, rukopis
- Tadić, Zoran, *O režiji dokumentarnog filma*, rukopis
- Tesse, Jean-Phillipe, *A Bout de Souffle*, preuzeto sa <http://www.kinomachtschule.at/data/aboutdesouffle.pdf>
- Trifo, Fransoa, Izvesna tendencija francuskog filma, *Filmske sveske*, Filmski centar Srbije, br. 2, 1979.
- Truffaut, François. *The films in my life*. Da Capo Press, 1994.
- Turković, Hrvoje. 1985. *Filmska opredjeljenja*. Zagreb: Cekade
- Turković, Hrvoje, Mora li narativni film imati naratora?, [https://bib.irb.hr/datoteka/543703.Turkovic\\_-\\_Mora\\_li\\_naracija\\_imati\\_pripovjedaca.pdf](https://bib.irb.hr/datoteka/543703.Turkovic_-_Mora_li_naracija_imati_pripovjedaca.pdf)
- Vadim, Roger. *Bardot, Deneuve, Fonda: memorias de Roger Vadim*. Editorial Planeta, 1986.

Vorkapić, Slavko, *Vizuelna priroda filma*, Clio, Beograd, 1994.

Wright, Basil, "The Documentary Dilemma", *Hollywood Quarterly*, vol. 5, br. 4: 321,  
<http://www.jstor.org/stable/1209611>

Zettl, Herbert. 2011. *Sight, Sound, Motion: Applied Media Aesthetics*. 6th ed. Boston: Cengage Learning

## 10. BIOGRAFIJA

### Opšti podaci i obrazovanje

Irena Škorić rođena je 1981. u Zagrebu.

- Diplomirala je i magistrirala filmsku i TV režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Za vreme studija nagrađena je Rektorovom nagradom za film „Rastanak“.
- Apsolvirala je Filozofski fakultet u Zagrebu (engleski jezik i književnost, latinski jezik i rimska književnost).
- Završila je dvogodišnju edukaciju za Menadžera u kulturi u organizaciji DeVos Institute of arts management osnovanom pri Kennedy Centru iz Washingtona i Ministarstva kulture RH.

### Članstvo u strukovnim i umetničkim organizacijama

- Društvo hrvatskih filmskih redatelja
- Hrvatsko društvo filmskih djelatnika
- Hrvatska udruga producenata.

Od 1998. godine do danas snimila je značajan broj (preko 40) kratkometražnih i srednjemetražnih igranih, dokumentarnih i eksperimentalnih filmova, četiri dugometražna dokumentarna filma i jedan dugometražni igrani film.

Objavila je knjige *Eros na filmu* i *Moj tata plaćeni ubojica* uz podršku Ministarstva kulture RH. Napisala je 10 radio drama za Hrvatski radio, 1. i 3. program. Dobitnica je književnih stipendija Ministarstva kulture RH 2012. i 2016. godine.

Pisala je za filmske časopise *Hollywood* i *Hrvatski filmski ljetopis*.

Učestvovala je na mnogim domaćim i inostranim filmskim festivalima gde je osvojila oko 60 nagrada, a filmovi su joj bili u službenim konkurencijama preko 200 filmskih festivala.

Njena priča *Vikend* dobila je nagradu na 45. takmičenju "Ranko Marinković" Večernjeg lista za kratku priču.

Drama *Libreto* dobila je 2.nagradu za dramsko delo "Marin Držić" za 2010. godinu. Pozorišna predstava *Libreto* je praižvedena 2014. u HNK Split u režiji Saše Broz.

Učestvovala je u radu brojnih žirija u zemlji i inostranstvu na području filma i književnosti (Kulturno vijeće za međunarodnu kulturnu suradnju i europske integracije – Ministarstvo kulture RH , Libertas film festival, Jewish film festival, nagrada Ranko Marinković za kratku priču, Corto del Med Avignon, Vukovar film festival, Cinema City Novi Sad, Liburnia film festival, Beogradski festival dokumentarnog i kratkometražnog filma - Kratki metar, Festival muzičkog dokumentarnog filma SPFF, evropsko takmičenje Mladi Kreativni Chevrolet, Međunarodni TV festival, Bar, Crna Gora).

Održala je Masterclass iz "Erosa u medijima" na festivalu u Baru 2013. za studente Fakulteta dramskih umjetnosti na Cetinju.

Njen film **Rastanak** (2008) jedan je od najnagrađivanijih kratkih filmova u nezavisnoj Republici Hrvatskoj, od 1991. do danas, uz 20 međunarodnih i domaćih nagrada, među kojima je i Grand Prix, kao i nagrada za najbolji scenario na Danima hrvatskog filma 2009, Grand Prix Libertas film festivala, a proglašen je i najboljim hrvatskim kratkim filmom u 2009. godini po Vjesnikovim kritičarima. Na konkursu je izabran za predstavnika Hrvatske u kategoriji filma na 14. Biennalu mladih umetnika Evrope i Mediterana, a bio je i hrvatski predstavnik za nagradu Studentski Oskar koga dodeljuje Američka filmska akademija. Takođe je dobitnik Grand Prix na Corto del MED filmskom festivalu u Avinjonu u Francuskoj, festivalu pod pokroviteljstvom Unesca, 2009. i srebrne nagrade za režiju na Worldfestu u Houstonu, U.S.A, 2009. Uvršten je u službenu selekciju San Sebastian film festivala, jednog od najznačajnijih festivala A kategorije. Dobio je i nagradu za originalni scenario u St. Petersburgu, nagradu žirija na Festivalu kratkog filma u Veneciji itd.

Filmovi su joj sufinansirani sredstvima Ministarstva kulture RH na Konkursu za sufinansiranje filmske proizvodnje i na Javnom konkursu za audiovizuelno stvaralaštvo HAVC-a, te na filmskom fondu Grada Zagreba i Grada Rijeke.

Sarađivala je s Dokumentarnim programom HRT-a za koji je režirala dokumentarne filmove **Od šaptačice do glasnogovornika** (2008) i **Berislav Š: Proces** (2010)

Filmovi su joj nekoliko puta predstavljali Hrvatsku na raznim kulturnim manifestacijama.

Njen kratkometražni igrani film **JMBG 0812983385073** (2003) bio je predstavnik Hrvatske u programu Mladog hrvatskog videa koji se je održao u Home Gallery u Pragu 2003. godine. Kratkometražni igrani film **Guraj, guraj!** (2004) uvršten je u **kulturni program Hrvatske u Pekingu na Olimpijskim igrama** koji organizira The One minutes foundation iz Amsterdama, Holandija.

Dokumentarni **film P.M.** (2007) uvršten je u službeni program Human rights film festivala (Festival filmova o ljudskim pravima) u Zagrebu 2009.

**Work in progress** (2005) učestvovao je kao jedan od predstavnika novije produkcije hrvatskog eksperimentalnog filma na Festivalu eksperimentalnog filma u Madridu 2006.

Dokumentarni film **Sudbina broja 13** (2009) osvojio je Nagradu publike na ZagrebDoxu 2010, Platinastu nagradu za najbolji dokumentarni film na WorldFestu u Houstonu, te Nagradu za najbolji dokumentarni film na San Gio filmskom festivalu u Veroni, te je sudjelovao na Festivalu filmske režije u Herceg Novom u Crnoj Gori.

Dokumentarni film **Vatra, voda, brašno** (2004) dobio je prvu nagradu za najbolji dokumentarni film na Međunarodnom festivalu dokumentarnog filma 'European environmental and arts festival' u Škotskoj 2007. Kratki igrani film **9.ožujak** (2010) dobio je na Pula film festivalu Nagradu za najbolji hrvatski kratki igrani film Ocenjivačkog suda Federacije filmskih kritičara Evrope i Mediterana, kao i Grand Prix na Euroshortsu u Varšavi, Platinastu nagradu za najbolju romantičnu komediju na WorldFest film festivalu u Houstonu, i Nagradu za najbolji kratki film na Cinema City festivalu u Novom Sadu.

2011. režirala je dugometražni igrani film **7seX7**, koji je premijerno prikazan na Pula film festivalu. Učestvovao je na European Film Marketu na filmskom festivalu u Berlinu, a međunarodnu premijeru imao je na Worldfestu u Houstonu gdje je osvojio srebro za debitantski igrani film, dok je na San Gio filmskom festivalu u Veroni dobio nagradu za Najbolju režiju. Takođe je uvršten u službeni program Montreal World Film festivala, jednog od A festivala registrovanih u FIAPF.

Novi scenario za dugometražni igrani film **Moj tata** (crna romantična komedija) joj je odobren kao "razvoj projekta" 2011. na konkursu HAVC-a.

2013. godine režirala je kratki igrani film **I love YU**, koji je međunarodnu festivalsku premijeru doživio na Montreal World Film festivalu, a nagrađen je za režiju na Worldfestu u Houstonu i Ouchy Film Awards u Lausannei u Švajcarskoj.

Dugometražni dokumentarni film **Dragi Lastane** (2014.) osvojio je Nagradu publike na ZagrebDoxu 2014.

Napisala je **Soap Operu**, prvu hrvatsku opersku sapunicu u nastavcima, koja je premijeru imala 2015. na Muzičkom biennalu Zagreb.

Režirala je dokumentarni serijal *Manastiri u Hrvatskoj* (2016.) od 9 epizoda za HRT.

Dugometražni dokumentarni film *Neželjena baština* (2016.) svoju svetsku premijeru imao je na Sarajevo film festivalu, hrvatsku na ZagrebDoxu, a srpsku na ovogodišnjem Beldocsu, i do sad je osvojio šest nagrada - za najbolji dokumentarni film na Balkan New Film Festivalu, Stockholm, Švedska; zlatnu nagradu na Worldfestu, Houston, SAD.; nagradu za najbolji dokumentarni film na Ischia film festivalu, Ischia, Italija; posebno priznanje na Accolade film festivalu, San Diego, SAD; nagradu za najbolju fotografiju na San GioVideo Festivalu, Verona, Italija; i nagradu publike na Fortica international film festivalu, Perast, Crna Gora.

Film *Neželjena baština* prvi je hrvatski film koji je pozvan na prikazivanje u Evropskom parlamentu.

#### **Autorstvo filmova:**

Olovka (1998.) - igrani  
Iluzija (2001.) - igrani  
Free as a bird (2002.) - dokumentarni  
Sjaj i bijeda Kume Batinuše (2002./2003.) - dokumentarni  
JMBG 0812983385073 (2003.) - eksperimentalni  
Sreća (2004.) - igrani  
Guraj, guraj! (2004.) - igrani  
Daj mi šećera! (2004.) - igrani  
When life gives you lemons... (2004.) - eksperimentalni  
Pijesak ima okus života (2004.) - eksperimentalni  
Ribanje (2004.) - dokumentarni  
Vatra, voda, brašno (2004/2005.) - dokumentarni  
Work in progress (2005.) - dok./eksp.  
Trag mojih ruku (2006.) - dokumentarni  
Casanova di Zagabria (2006.) - igrani  
P. M. (2007.) - dokumentarni  
Troje na stolu (2007.) - igrani  
The end (2007.) - igrani  
Ti meni, ja tebi! (2007.) - dokumentarni  
Rastanak (2008.) - igrani  
Pod nadzorom (2008.) - igrani  
Od šaptačice do glasnogovornika(2008.) - dokumentarni  
Sudbina broja 13 (2009.) – dokumentarni  
9. ožujak (2009./2010.) - igrani  
Demon iz Kragujevca (2010.) - igrani  
Scenarij za običan život (2010.) - igrani  
Berislav Š. PROCES (2010.) - dokumentarni  
Rastanak 2 (2011.) - igrani  
7 seX 7 (2011.) - igrani



I love YU (2013.) - igrani

Dragi Lastane! (2014.) - dokumentarni

Neželjena baština (2016.) – dokumentarni

Manastiri u Hrvatskoj (2016.) – 9 epizoda, dokumentarni serijal

## Изјава о ауторству

Потписани-а IRENA ŠKORIĆ

број индекса 8/2012 DUS

**Изјављујем,**

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом  
„U koji fajl da stavim svoje srce“ (Eksperimentalni film kao fuzija filmskih rodova,  
dokumentarnog i igranog )

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 23.11.2017.

  
\_\_\_\_\_

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

Име и презиме аутора Irena Škorić

Број индекса 8/2012 DUS

Докторски студијски програм Doktorske studije - dramske i audiovizuelne umetnosti

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

„U koji fajl da stavim svoje srce“ (Eksperimentalni film kao fuzija filmskih rodova, dokumentarnog i igranog )

Ментор Predrag Velinović, redovni profesor

Коментор: \_\_\_\_\_

Потписани (име и презиме аутора) Irena Škorić

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.

Потпис докторанда

У Београду, 23.11.2017.

Irena Škorić

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

„U koji fajl da stavim svoje srce“ (Eksperimentalni film kao fuzija filmskih rodova, dokumentarnog i igranog )

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, 23.11.2017.

Потпис докторанда

Јелена Ђковић