



МР АНА БУРКОВИЋ

ПОЕТИКА И СИНТАКСА „КРАТКОГ МЕТРА“  
НА ПРИМЕРУ СТВАРАЛАШТВА ДЕЈАНА БУРКОВИЋА

Београд, 2016

## Изјава о ауторству

Потписани-а: Ана Ђурковић \_\_\_\_\_

број индекса: 6/88 \_\_\_\_\_

### Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом:

ПОЕТИКА И СИНТАКСА „КРАТКОГ МЕТРА“ НА ПРИМЕРУ  
СТВАРАЛАШТВА ДЕЈАНА ЂУРКОВИЋА

---

---

- 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, 17.05.2016.

 \_\_\_\_\_

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

Име и презиме аутора: Ана Ђурковић

Број индекса: 6/88

Докторски студијски програм: Теорија медија

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта:

ПОЕТИКА И СИНТАКСА „КРАТКОГ МЕТРА“ НА ПРИМЕРУ СТВАРАЛАШТВА ДЕЈАНА ЂУРКОВИЋА

---

---

---

Ментор: др Маја Волк

Коментор: \_\_\_\_\_

Потписани (име и презиме аутора) Ана Ђурковић

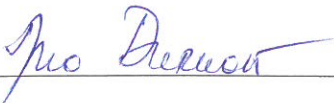
изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

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, 17.05.2016.

  
\_\_\_\_\_

## Изјава о коришћењу

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

ПОЕТИКА И СИНТАКСА „КРАТКОГ МЕТРА“ НА ПРИМЕРУ  
СТВАРАЛАШТВА ДЕЈАНА ЂУРКОВИЋА

---

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, 17.05.2016

Потпис докторанда



Dejan Đurković



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ  
ПОЗОРИШТА, ФИЛМА, РАДИЈА И ТЕЛЕВИЗИЈЕ

ПОЕТИКА И СИНТАКСА "КРАТКОГ МЕТРА"  
НА ПРИМЕРУ СТВАРАЛАШТВА ДЕЈАНА ЂУРКОВИЋА

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

КАНДИДАТ  
Мр Ана Ђурковић  
Индекс број: 6/88

МЕНТОРКА  
Ред. проф. др Маја Волк

Београд  
2016

Дејану и Звездани негде на звездама....

Захвалност за овај рад дугујем свом оцу који је био инспирација, Звездани која се радовала свакој написаној страни, Леи и Виктору због критика у фазама лутања, Катарини Станковић, јер је налазила место зарезима, Младену Калпићу за техничке услуге и савете, Брани Симићу за оригиналан приступ презентацији написаног, Драгомиру Милошевићу за бодрење у краткој и јасној форми, Дејану Глигоријевићу за помоћ око права из Колективног уговора, директорима Александру Тијанићу и Николи Миркову за период смањеног рада, мојој менторки због креативног приступа поступку стварања.

Хвала вам, било је напорно али и лепо истраживати, уз вашу помоћ

## САДРЖАЈ:

АПСТРАКТ.....	1
ABSTRACT.....	2
I УВОД.....	3
1. Теоретски оквир.....	7
II ФИЛМ – ИЗМЕЂУ УТИСКА И УМЕТНОСТИ.....	9
III КРАТКОМЕТРАЖНИ ФИЛМ.....	21
1. Појам.....	21
2. Почетак и жанрови.....	23
IV ЕМПИРИЈСКО ИСТРАЖИВАЊЕ.....	29
1. Упитник.....	29
2. Закључци емпиријског истраживања.....	39
V НАДРЕАЛИЗАМ И НАДРЕАЛИСТИ.....	47
VI ТРИ А ФИЛМА: АВАНГАРДА, АНДЕРГРАУНД И АЛТЕРНАТИВА.....	55
VII ПРИМЕРИ СРПСКОГ АЛТЕРНАТИВНОГ ФИЛМА.....	68
VIII АУТОР И ЊЕГОВ ФИЛМ.....	82
IX КРАТКИ ФИЛМОВИ ДЕЈАНА ЂУРКОВИЋА.....	90
1. Анабелин сан.....	96
2. Психоделикт.....	111
3. Пресађивање осећања.....	132
4. У правцу почетка.....	152
5. Анализа филмова.....	180
X ДУНАВ ФИЛМ.....	200
1. Регистар филмова према жанровима.....	210
2. Фестивали и награде.....	211
XI БЕОГРАДСКИ ФЕСТИВАЛ ДОКУМЕНТАРНОГ И КРАТКОМЕТРАЖНОГ ФИЛМА 1953-2015 .....	213
XII КРАТКИ ФИЛМ ИЗМЕЂУ ТЕЛЕВИЗИЈЕ И НОВИХ ТЕХНОЛОГИЈА.....	221
XIII ЗАКЉУЧАК.....	234
БИОГРАФИЈА ДЕЈАНА ЂУРКОВИЋА.....	242
БИОГРАФИЈА.....	243



ЛИТЕРАТУРА.....	244
ПРИЛОЗИ.....	248

## АПСТРАКТ

Промишљајући кратки филм у контексту шездесетих година (XX века), тадашњег друштвеног окружења и значаја који је он имао у СФРЈ, ауторка кроз адекватно емпиријско истраживање и детаљну анализу репрезентативних кратких филмова Дејана Ђурковића прави паралелу са местом које му припада у савременом свету, инсистирајући на кратком филму као културном потенцијалу. У тексту се отвара дискусија о утицају који кратки филм може да има у дигиталној ери, врши се увид у његову позицију на пољу модерних технологија и интерактивних платформи, а предлаже се даље и шире праћење и евалуација постигнутих закључака.

Издавање четири кратка филма Дејана Ђурковића у контексту овог проучавања, произашло је из анализе познате грађе, сведочења актера, као и секундарне грађе, елемената који су употребљени како би показали колики је био утицај овог медија на презентацију ставова аутора, па је вишезначност оваквих деловања данас потребно тумачити и примењивати институционално и ванинституционално у процесу конструкције одређених културних политика. Ауторка заступа мишљење да је крај 60-их и почетак 70-их година било златно доба такозваног ‘YU’ краткометражног филма, са посебним акцентом на производњу српског предузећа *Дунав филм*, али да данас аутори лакше могу да делују ван производних и дистрибутерских ланаца и друштвених група, потичући критичку мисао.

У Закључку ауторка образлаже како ‘кратки филм’ остаје као параметер у конструкцији сећања једног друштва, његовог препознавања и мобилисања традиције.

Кључне речи: кратки филм, аутор, *Анабелин сан*, *Психоделикт*, *Пресађивање осећања*, *У правцу почетка*, Београдски фестивал документарног и краткометражног филма, Дунав филм, нове технологије

## ABSTRACT

Thinking of a short film in the context of the ‘sixties’ (XX-th century), the social environment at that time and the importance it had in former Yugoslavia, the author conducted adequate empirical research and detailed analysis of representative shorts made by Dejan Djurkovic and draws parallels with the place that it deserves in the modern world, insisting on the short film as a cultural potential. In the text, author opens the discussion on the impact that short film can have in the digital era, alluding on its position in the field of modern technologies and interactive platform, proposing further and wider monitoring and evaluation. This four short films of Dejan Djurkovic in the context of this study, are derived from analysis of known materials, testimonies of actors and other participants and documentary sources, elements that are used to show what was the impact of the media on the presentation of the author, and meanings of such action today which should be interpreted and applied institutionally and out of institutions in the process of construction of certain cultural policies. The author argues that the end of the 60s and beginning of the 70s was the golden era of the so-called 'YU' short film, with special emphasis on the production of the Serbian company Dunav film, but saying that present authors can more easily create movies out the production and distribution chains and social groups, encouraging critical thinking.

In the Conclusion, the author explains how short film remains as a parameter in the construction of memory of a society, its tradition of recognizing and mobilizing.

Keywords: short film, author, *Anabela's dream*, *Psyhodelict*, *Transplantation of feelings*, *Towards the beginning*, Belgrade Documentary and Short Film Festival, Dunav movies, new technologies

## УВОД

Андре Малро (Andre' Malraux) у свом *Нацрту за психологију филма*, који се налази у књизи *Гласови тишине* наглашава митски смисао седме уметности. По његовом мишљењу, а на тај начин је мислио и Епстин (Жан Епстеин), баш митска страна филма, блиска је осећајности маса. Гледалац више не прати радњу, него је и сам 'радња'. Његовом путовању кроз визуелни садржај филмског кадра помаже метафизички ниво на коме филм комуницира, будећи менталне слике, преплићући их са митским рефлексима које тај аутентичан филмски приказ изазива, и имагинацијом и визуелизацијом аутора, његовим свесним или, може бити, интуитивним објективацијама.<sup>1</sup> И Канудо (Ricciotto Canudo) налази највишу сврху филма не у представљању чињеница, већ у откривању њиховог унутрашњег смисла, па тако задатак 'екранисте' види у преображењу стварности у слику тог свог унутрашњег сна.

Од самог настанка 'кратки филм' је бележио, препознавао и афирмисао унутрашњи смисао света који нас окружује. Манифестација снаге лиризма у почетку је ишла у два правца па су се тако проткани и измешани, распознали и разделили стварањем одређених митологија или презентовањем свемоћи стваралачке осећајности.

Филмски аутор је добио аутентичну моћ да своју визију прикаже и другима као креатор филмске реалности и филмске фантастике, анимације и експеримента у условностима кратке форме, тако да *Улазак воза у станицу* и *Поливени поливач* браће Лимијер и на пример *Пут на месец* Жоржа Мелијеса стоје у истој историјској равни, без обзира што бисмо их данас сврстали у остварења различитог жанра, краткометражног документарног или играног филма.

Веза коју је краткометражни филм остварио између аутора и гледаоца, много је непосреднија и ближа од оне коју има дугометражни играни филм (како такозване 'холивудске' продукције, тако и сам 'независни' филм) јер између њих нема посредника. На 'сан' ствараоца-уметника гледалац непосредно реагује својим доживљајем и емоцијом – позитивном или негативном, али међу њима нема већ припремљене атмосфере ни задатог

---

<sup>1</sup>Malro, Andre, *Esquisse d'une psychologie du cinema* и *Les voix du silence* написано 1939. године, уз проширено издање 1947, Gallimard, 1951, *Нацрт за једну психологију филма*, Филмске свеске 1, 1973.

оквира перцепције (маркетиншки сегмент индустрије филма).

Говорећи о сарадњи на филму *Снови које можеш добити за новац* (Dreams that money can buy – Max Ernst, Marcel Duchamp, Man Ray, Alexander Calder, Darius Milhaud i Fernand Leger, 1947), Рихтер (Hans Richter) ће рећи: “ Сви смо се слагали да је филм средство за преношење визије, сна или свега што потиче од чисте маште“ (*La Revue du cinema* бр.7, Gallimard, Paris, 1947) .

Проблем који искрсава пред истраживачем, а који се тиче и самог смисла постојања филма, заправо је проблем тог односа сна и стварности, па тако и научног дефинисања. Да ли је седма уметност заиста омогућила то прелажење из свакидашњице, реалности у један сновики 'надреални свет', свет који живи изван нас, али у коме се радост и бол могу физички осетити?

Полазна тачка у раду на тези јесте идеја да је краткометражни филм лабораторија у којој настају нове идеје, да је он расадник тог стваралаштва и, заправо, парадигма медија који се највише приближио идеалу када се размишља у правцу споменутог сновиког филма. Фокус овог рада биће на кратком играном филму, уз неке друге представнике овог жанра – алтернативни, експериментални, анимирани.

Жанр кратког филма прописује своја правила игре и наводи нас на сусрет са једном драматуршки згуснутом, а често халуцинантном стварношћу. Велики мајстори филма дали су свој допринос и оставили печат у сфери 'кратког метра', од постанка кинематографа па до почетка осамдесетих година, када је ова форма почела да губи свој значај.

Нажалост, врло мали број данашњих утицајних режисера равноправно се бави кратким филмом и радом на својим дугометражним остварењима. Некада је то био просто кодекс части и када је реч о таквим ауторима какви су Орсон Велс (Orson Welles), Пјер Паоло Пазолини (Pier Paolo Pasolini), Клод Лелуш (Claude Lelouch), Жан Лик Годар (Jean-Luc Godard), Роман Полански, Џим Џармуш (Jim Jarmush), Дејвид Линч (David Lynch) или Мајк Ли (Michael Lee).

Додуше, данас се филмским редитељима Холивуда, који су своју вештину ‘испробали’ у жанру ТВ спота (подврста кратког играног филма), често одмах повере спектакуларни и скупи дугометражни пројекти. Како се полази од уверења да је у ТВ споту већ садржана

интегрална, само кондензована нарација дугометражног филмског подухвата, на неки начин ти аутори опет пролазе иницијацију кроз кратки филм, отварајући врата филмске уметности.

У функцији сна и стварности је и прича о аутору Дејану Ђурковићу која кроз овај рад добија своје фактографско, али и историографско значење. Она почиње онда када смо са његовим губитком изгубили и један 'ренесансни дух', како потврђује и редитељ Мирослав Локић, његов дугогодишњи сарадник и пријатељ. Нема области културе, па ни маркетинга у којој се није нашао и опробао. Трагајући за посебним изразом, најчешће је провоцирао учмалу средину својим авангардним потезима и стваралаштвом. Бавио се књижевношћу, позоришном и филмском критиком, писао је поезију, фељтоне, кратке приче, драме и сценарија. Написао је текст за хит сингл *Иво Лола*, Корни групе, користећи за подлогу инспиративну љубавну писму која је партизански командант Лола Рибар писао својој девојци митског имена Слобода.<sup>2</sup> Уз песнички, имао је и преводилачки дар, па је за своју душу превео све песме из *Мачјег практикума* Т.С. Елиота. У филму и позоришту има своје место и као писац и као редитељ, у новинарству као критичар и колумниста, а посебну популарност стекао је као водитељ и уредник серијала *Реч по реч*. Како се ни у оно време, док је држава финансирање културе сматрала својом обавезом према генерацијама које долазе, није могло живети од 'кратког метра', стваралац је свој таленат испољио и нешто даље од уметности, на пољу маркетинга. Био је 'адвертајзинг' (advertising) пионир на овим просторима, са групом сарадника, и власник прве приватне агенције *Спектра*. Да се кретао у оквирима већ познатог жанра можемо закључити јер је и у случају реклама и у случају музичких спотова уметност сажетог изражавања доведена до савршенства, па их тако можемо стврстати у поджанрове краткометражног филма који користе његова искуства, а у исто време утичу на ту врсту уметност уносећи свежину и иновације. У оквиру агенцијског рада Ђурковић се опет дотакао књижевности, као издавач луксузних монографија, али и стварања краткометражних филмова кроз бројне наменске филмове и рекламне кампање.

---

<sup>2</sup> Discogs, (2014-03-21) Прилог 1, <https://www.discogs.com/Korni-Grupa-Ivo-Lola-Znam-Za-Kime-Zvono-Zvoni/release/923145>

Као 'homo politicus', прокламовао је идеје за које се залагао кроз коментаре у бројним часописима и на јавним наступима.

Предмет анализе ове тезе биће четири кратка играна филма Дејана Ђурковића, *Анабелин сан*, *Психоделикт*, *Пресађивање осећања* и *У правцу почетка*, који су носиоци највећих признања на фестивалима у земљи и свету, а један од задатака је на њима показати какве су све утицаје покрети надреализма и авангарде имали на уметника. Видећемо колико су ти филмови, захваљујући својим кинестетичким и универзалним вредностима, остали и данас модерни и читљиви без обзира што су настали крајем шездесетих година двадесетог века, а можемо их из перспективе потоњих догађаја тумачити и као потпуно визионарске. Покретањем трансперсоналне анализе кинематографског дела Дејана Ђурковића биће дотакнуте и многе теме, неке ће остати на нивоу напомена и ван научне платформе овог рада, а ближе ће бити сагледати оне које се тичу друштвеног оквира у коме је стваралац радио, као и утицаја најближих сарадника на његов рад.

Сагледаћемо како се упоредо до данашњих дана, по скали међусобних утицаја, одвија истраживање стварности и успостављање утиска 'надреалног' код овог уметника.

Говорићемо о најупечатљивијим стваралачким годинама за краткометражни филм уопште, а поготово за оне настале у оквирима *Дунав филма*, једног од водећих филмских предузећа тадашње Југославије. Такође, биће дефинисан појам краткометражног филма кроз његове специфичности у организацији филмског материјала, поетику и анализу друштвене ангажованости.

Садржај рада је емпиријско истраживање и изнети су закључци који служе за развој тезе да је краткометражни филм потребан у дигиталној ери, баш као што је био на самом почетку филма и као уметност (веза сна и стварности) и као ауторски поглед (друштвена ангажованост). Теорија филма у другој половини XX века примењује разна трансдисциплинарна тумачења (студије жанра, родне и културне студије, когнитивне теорије, трансперсоналне концепте и сл.), док ће се овај рад тицати традиционалног оквира и дуализма у којем се филм посматра – онтологије и артифицијелности.

Говорићемо о аутору и ауторству уз уважавање мишљења да данас тај појам губи на значењу, поготово на телевизији.

## Теоретски оквир

Предмет истраживања овог докторског рада су четири наведена кратка филма Дејана Ђурковића, њихова презентација као пример успостављање успешне везе између филма уопште и кратког филма као референтног и његовог гледаоца, у коме од пуког бележења стварности аутор иде у правцу интерпретације исте, док реципиента преводи из фазе опажаја у фазу ангажмана, приказујући му интимно приређену уметничку представу.

Кроз овај рад покушаћемо да докажемо следећу хипотезу:

- Краткометражни филм, као форма изражавања, са обиљем тема које ствараоца људски узбуђују, потребан је у дигиталној ери јер пружа могућност аутору да се уметнички искаже (потврди везу сна и стварности), да створи дело које ће рефлектовати његове принципе и ставове, формира поетику, сопствени рукопис и препознатљив опус, и на тај начин утиче на свет око себе.

Дефинишући хипотезу на овај начин, долазимо до кључних речи а то је **слобода стварања**, као парадигма начина на који сагледавамо уметника у краткометражном филму и **ослобођени гледалац** као парадигма очекиваног учешћа посматрача у читању порука.

Помоћне хипотезе у овом раду биће:

- Аутор у краткометражном филму има неомеђени уметнички и критички простор, простор за експеримент ослобођен комерцијалних притисака продуцентских кућа.
- Краткометражни филм тражи ангажованог гледаоца.
- Краткометражни филм је идеалан ‘нови медиј’ који сопственим језиком спаја неспојиво – сновиlike животе и технолошке иновације.

Циљ овог истраживања је показати да сажета форма (у којој се стваралац служи изражајним средствима на начин који ствара особени поетски језик) мења однос гледаоца од потрошача (конзумента) у примаоца (реципиента).

Циљ је такође и да се докаже потреба за кратким филмом као ‘новим медијем’ савршене дужине за имплементацију на различитим модерним технолошким платформама и као апсолутно најзахвалнијом формом за естетски и сваки други вид креативног



експериментисања, који је као део ауторског рукописа (ослобођен новчане зависности од индустрије забаве) погодан за развијање медијске писмености и критичког мишљења, па самим тим и неопходан у стварању социјално и образовно одговорног друштва.

Методологија истраживања обухвата уводна теоретска истраживања о природи филма и успостављању везе између филма и сна, као начина стварања у оквирима надреалистичког правца, водећи нас ка структурисању појаве.

Кроз *емпиријску анализу* случајног узорка (која је за технику имала упитник), покушаћемо да потврдимо тезу о ‘ангажованом гледаоцу’ а кроз драматуршку и филозофску анализу уметничког дела ставове аутора у контексту времена у ком је стварао. Кроз *драматуршку анализу* вршена је анализа наративног и ненаративног тока наведених филмова, као и приступ организовања материјала. *Онтолошка, естетска и митско-антрополошка* анализа наведених филмова Дејана Ђурковића довешће нас до филозофије уметничког дела (филма) уопште и утицаја на рад овог ствараоца. *Студијом случаја и компаративном анализом* биће урађена сегментарна упоредна анализа четири наведена филма и појединих референтних дела других аутора блиског сензибилитета и школе мишљења.

Методологија је садржала и *мултидисциплинарну анализу*: анализу покривености догађаја који су наведени као прилози и разговори у форми интервјуа који су вођени са ауторима и савременицима Мирославом Јокићем, Душаном Макавејевим, Миланом Шећеровићем, Предрагом Поповићем, Светозаром Влајковићем, Ђорђем Николићем и Младеном Ђукановићем из којих ће бити издвојени делови који подупиру тезе из рада или ближе објашњавају и осветљавају период сарадње са Дејаном Ђурковићем и друштвени оквир у ком су његови филмови настајали.

При сублимирању свих података до којих се дошло у научном истраживању у ланац доказа којим подупиремо хипотезу користимо се општом логичком методом која подразумева: индукцију, дедукцију, апстракцију, синтезу и генерализацију.

Као научни задатак овај рад пред себе поставља могуће поступке и смернице на плану креирања културне политике Србије која се базира на слободном и слободномислећем грађанину, што се постиже кроз критичку проблематизацију појма краткометражног филма као савреног медија и са упориштем у историји и традицији ове форме у симбиози са новим технологијама.

## ФИЛМ – ИЗМЕЂУ УТИСКА И УМЕТНОСТИ

Први значајни мислиоци, Платон и Аристотел, не слажу се уопште у погледу онтолошког места уметничког дела. За Платона оно је напросто копија већ постојећег модела у природи који је, опет, копија божанских облика или идеја божанског ума, самим тим, предалеко је од сличности са праизворном стварношћу, па како нам пре подстиче емоције него способност рационалног расуђивања, уметничко дело нас, у неку руку, онемогућава да се у размишљању о стварности служимо разумом. Аристотел пак каже како уметничко дело, тиме што хаотичан материјал око нас уобличава у целину, усавршава стварност и води ка потпунијем поимању постојања. Појединости у датом делу постају средство за публику својим отелотворењем јер их упућују ка универзалним општим местима.

Са појавом филма и он постаје предмет оваквих расправа. На име филма упућују се оптужбе да није ништа друго до 'мимезис', копија стварности. Ова сумња делом се објашњава ставовима оних који су на почетку користили 'фотографски' филм као медијум, имајући у виду предности овог метода бележења података о стварним људима и историјским догађајима. Теоретичари и критичари су бранили филм од оптужби да је нижи облик подражавања стварности и тврдили како он нуди много више од обичних покретних слика (фотографија). Додуше, ни међу тим најватренијим поборницима овог мишљења нема слагања када се о њему говори као о уметности у односу на стварност.

Да ли је филм само визуелни медијум који се у настојању да буде што реалистичнији служи свим могућим средствима подражавања (боја, звук, тродимензионалност) и где је у тој механичкој репродукцији слике и звука 'уметност'? И каква је природа уметничког доприноса у стварању једног филма, питања су око којих се и данас полемише. Марсел Лербије каже: “Зар различитост између циља прастарих уметности и циља уметности коју су већ у колевци назвали ‘седмом’ није довољно изразита? Зар није потпуно очигледно да је сврха кинематографије, уметности стварног, нешто сасвим супротно: да што верније и што истинитије без транспоновања и стилизације, прецизним средствима која су за њу специфична, преписује појавну истину?”<sup>3</sup>

Арнхајм запажа да филм постаје уметничка форма онда када једноставна жеља да

<sup>3</sup> L’Herbier, Marcel, *Intelligence du cinématographe*, Correa, Paris, 1946, стр. 205

забележи поједине стварне догађаје уступи место: (...) „циљу представљања објекта особеним, само филму примереним средствима“. Он даље каже: „Та средства се намећу, и показују да могу да остваре знатно више од пуког репродуковања одабраног објекта; она га изоштравају, намећу му стил, указују на особена својства, чине га живим и декоративним. Уметност почиње тамо где престаје механичка репродукција“. <sup>4</sup> „Да ли је филм самостална уметност (у којем случају би се могла укључити у систем лепих вештина) или је то, напротив, највиша тачка до које је стигао развој осталих шест уметности?“ пита се Анри Ажел и наставља: (...) „за Кануда и за Леона Мусинака (Leon Moussinac), ово друго је најближе истини: филм је 'тотална уметност' којој су тежиле све друге; наступа тренутак када само она може да одговори великим колективним потребама.“ Затим наводи дефиницију коју је предложио Етјен Сурио (Etienne Souriau): „Уметност се састоји у томе“, пише аутор *Будућности естетике и односа међу уметностима* (код нас *Однос међу уметностима – проблеми упоредне естетике*) „да нас доведе до утиска о трансцендентности у односу на свет бића и ствари што га она гради складном игром сензибилних квалитета коју подржава једно физичко тело подешено за произвођење таквих ефеката.“<sup>5</sup>

Немачки психолог и професор на Харвардском универзитету (1863–1916) Хуго Минстерберг пише: „У свету покретних слика, ни покрет ни дубина не допиру до нас као сирове чињенице, они нам се указују као спој чињеница и симбола. Присутни јесу, а ипак нису у стварима. Њима задевамо примљене утиске“.<sup>6</sup>

Свет човека XX века је, по Кракауеровом тумачењу, изгубио идеолошку кохеренцију коју је наука постепено нарушавала, а на крају и обесмислила. Она је мит лишила смисла наде, па и осталих вредности доводећи до тога да савремено друштво сачињавају само фрагменти, а појединци трагајући за извесношћу, више не умеју да се повежу са стварношћу. Духовни и физички свет више нису јединствени. Ипак, како нам је потребно нешто што ће наше постојање прожети смислом, Кракауер верује да нам филм може помоћи тако што ће нам донети материјални свет и самим тим, сузбити моћ науке: „Филм чини видљивим оно што пре његовог настанка нисмо видели или што, можда, нисмо ни

<sup>4</sup> Арнхајм, Рудолф, *Филм као уметност*, Народна књига, Београд, 1962, стр.55

<sup>5</sup> Agel, Henri, *Esthetique du cinema*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, стр. 3

<sup>6</sup> Munsterberg, Hugo, *The Film: A Psychological Study*, поновљено издање New York, Dover, 1970, стр.30.

могли да видимо. Он нам омогућава да материјални свет откријемо са свим његовим саобразностима. И ми тај свет који доживљавамо посредством камере дословно ослобађамо, будећи га из сна, из непостојања. А будући да тако слободно доживљавамо зато што смо распарчани, камеру бисмо могли да дефинишемо као средство посебно опремљено за ослобађање физичке реалности. Она нам својом сликовитошћу први пут омогућава да предмете и догађаје укључене у ток материјалног постојања понесемо са собом.”<sup>7</sup>

У расправи у којој разматра Платона и Аристотела и њихове разлике у погледу природе стварности коју уметник осваја, Минстерберг каже да се уметност не вреднује када репродукује стварности, већ онда када зађе с оне стране нашег овоземаљског живота како би створила властити свет, самосвојни естетички предмет.

„Филм, дакле, постаје уметност ако превазиђе стварност, ако је више не подржава и ако је остави иза себе; он мења свет и из њега одабира посебна обележја у нове сврхе...

Подражавање света је механички процес, а преображавање света у лепоту – сврха уметности. Најузвишенија уметност може да буде она која је најдаља од стварности“<sup>8</sup>

Филм се често сматра најнепосреднијим начином представљања, најближим ономе што може да нам пружи физички опажај ствари, јер други спољни надражаји могу да изазивају представе, али представе које немају чврсте везе са спољном стварношћу – на пример као код читања. Међу разним дефиницијама опажаја помињемо једну коју можемо назвати егзистенцијалистичком јер ставља акценат на присуство. Хенри Валон (Henri Wallon) каже: „Да би опажај постојао, потребно је да потврдимо присуство предмета, а потврдити присуство предмета значи потврдити и своје сопствено присуство. То је оно латинско 'hic et nunc' – 'овде и сада“.<sup>9</sup>

Разноликост гледишта до које је довело истраживање природе филма упућује нас на извођење једне синтезе. Ажел каже да ју је већ Леон Мусинак био предвидео пишући да седма уметност: „остаје у вези са стварним, а истовремено преображава стварно у магију“

---

<sup>7</sup> Krakauer, Zigfrid, *Theory of film*, New York, Oxford University Press, 1971, стр.300.

<sup>8</sup> Munsterberg, Hugo, *The Film: A Psychological Study*, поновљено издање New York, Dover, 1970, стр.

<sup>9</sup> Валон, Хенри, *Чулни опажај и филм*, Часопис за теорију филма и филмологију; Пољска филмологија шездесетих година, свеска XIV, број 3, лето 1982, стр.5

(*L'age ingrat du cinema*) и констатује да су многи проучаваоци филма видели у овој егзистенцијалној двојности специфичност филма.<sup>10</sup>

Интелектуалну моћ филма осветљава један од водећих француских есејиста Жорж Дама (Georg Damus). Још 1932. године он је означио филм као први свеопшти и потпуни језик који је човек пронашао. Између 1932. и 1937. године, у разним публикацијама (*Cine'-France, Stars et films*) је проширио и одређеније дефинисао мисли Кануда и Виктора Пероа па у низу хроника Дама пореди развој филма са развојем примитивних идеографских писама и са основним појавама и дисциплинама језика (граматика, књижевни родови, филологија, лингвистика, драматургија итд).

Ажел помиње и Жан Гремилјона (Jean Gremillon) који о суштини филма пише: „Она спаја најбогатије и најсложеније облике из света слика са најбогатијим и најсложенијим облицима из света звукова. Њене ритмичке комбинације су бескрајне, њени извори скоро неисцрпни, њен језик, данас још роб облика и стега драмске приче, може да достигне неупоредиву моћ приказивања. А у исто време она се простире или се може простирати и у простору, као уметност архитектуре или музичара. Реторична и демонстративна као неки приручник, она истовремено делује на милионе људи, обраћајући се сваком појединцу као да је сам. Не познаје границе, често ни језике; није се могло измислити тананије и погодније оруђе сазнања и културе, нити сањати о потпунијој уметности“.

(*L'Ecran francais*, јун 1947. године)<sup>11</sup>

Теорија филмске рефлексije види удео 'психе ствараоца' – супротно, у извесном смислу, оном у књижевном делу.

„Не само због тога што је ауторство дела мање-више колективно, него и због тога што између ствараоца и његовог дела постоји читав техничко-производни апарат: дејство објективних закона физике и хемије посредством филмске камере, систем реализације и производње филма, и томе слично, на ствараоце“.<sup>12</sup>

Не мари ништа што је, како закључује Арнхајм, стварност у филму редукована и деформисана. Живот тамо не мора бити ни редукован ни деформисан. Његови закони у

<sup>10</sup> Agel, Henri, *Esthetique du cinema*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, стр. 38

<sup>11</sup> Исто, стр.77

<sup>12</sup> Jeckiewicz, Aleksander, *Napomene o metodologiji istraživanja filmskog dela*, Časopis za teoriju filma i filmologiju, sveska XIV, broj 3, Beograd, leto 1982, стр. 175

филму се у потпуности поштују (или могу да се поштују). Међутим, како такође наглашава Арнхајм, ова редукција стварности на филму (углавном редукција њене визуелне стране) и чињеница да је свет на филму фантом, омогућавају доста слободан стваралачки потез у правцу филмске слике.<sup>13</sup>

Супротно оном што се дешава док читамо, или начина на који поимамо стваран живот, филм у нама врши једно раздвајање, покушавајући да нашу субјективну моћ опажања која нас везује за средину одвоји од визуелног низа који се одвија пред нама, пребацујући нас у измишљене просторе које приказује на смањеном пројекцијском платну.

„Шта ће се, према томе, догодити? Један ће низ надвладати други. Или ће то бити субјективни низ у којем случају више нећу са пажњом посматрати филм, филм ће ми изгледати само као бљештање светлости, досађиваћу се, помераћу се на столици, заморићу се и заспаћу. То су моји лични проприоцептивни осећаји (осећаји који потичу из самог тела, који обавештавају о положају тела, кретњама, равнотежи и тд. – *Petit Larousse* или осећаји који обухватају осећај положаја тела, осећај притиска, вибрације, осећај кретања и стереогнозу – осећај чврстине или тродимензионалности неког спољног предмета – *Encyclopaedia Britannica*) који су надвладали визуелни низ. Или пак, побеђује визуелни низ. Он ме обухвата и онда је такорећи надвладана целокупна моја физичка осећајност, а уколико то није потпуно, он захтева да обновим спој своје две осећајности пројцирајући се на платно. Себе забрављам, постоји још само визуелни низ. Тај ме визуелни низ осваја, и зато што ме осваја и што укида у мени осећање сопствене личности, ја у биоскопу са већом лакоћом могу да останем оно што сам. Глумац је други човек и давање предности визуелној серији може да изазове у појединцу неку врсту даривања самог себе, једну пројекцију себе у личности чије се акције одвијају у филму. И због тога су дејства на осетљивост у биоскопу и у позоришту различита.”<sup>14</sup>

Морен (Edgar Morin) пише: „ Удвостручење и слику треба посматрати као два пола једне исте стварности. Слика располаже магичним својством удвостручења, али унутрашњим, које се тек рађа и субјективно је. Удвостручење располаже духовним, афективним својством слике, али отуђеним и магијским.” Анализирајући природу менталне слике

<sup>13</sup> Арнхајм, Рудолф, *Филм као Уметност*, Народна књига, Београд 1962, стр 16

<sup>14</sup> Валон, Хенри, *Чулни опажај и филм*, Часопис за теорију филма и филмологију, Пољска филмологија шездесетих година, Свеска XIV, број 3, лето 1982, стр.13

долази до дефиниције фотогеничности: „Фотогеничност је оно сложено и јединствено својство сенке, одраза и удвостручења које омогућава чистим афективним потенцијалима, специфичним за менталну слику, да се придруже слици насталој из фотографске репродукције.“<sup>15</sup> Ажел за Морена каже: „Писац показује како преображавање простора и времена које се врши помоћу филмске синтаксе утиче на ‘магични свет метаморфоза’. Позива се и на Епстенова гледишта („кинематограф располаже могућношћу свеопштег преображавања“).

„Космолики човек и човеколики предмети у узајамном су функционалном односу, једни постају симболи других по закона реципроцитета микрокосмоса и макрокосмоса. Зато писац закључује да се налазимо у присуству једне ‘магичне визије света’. Сасвим природно, Морен преузима и психоаналитички оправдава поређење између ониричког и филмског света. Филм уноси сан у будни свет. Може се, према томе, у најбуквалнијем смислу говорити о ‘чарима’ слике.”<sup>16</sup>

Кључ за дуалну природу кинематографског спектакла Морен открива у основној двојности естетике: „Будући будна, естетика редеификује (субјективизује) филмску магију и истовремено одваја филм од сна као од архаичне визије. Будући сањалица, она преображава практично опажање будног у замишљено и афективно суделовање. Истовремено и будна и сањалица, естетика уједињује сан и стварност, па и оно што одваја филм и од сна и од стварности”.

Писац остварује синтезу између иреализма и реализма филма: „Кинематограф, Јанус са два лица, представљао је стварно и нестварно у истом и нераздвојеном јединству. Објективна сила била је огледало субјективности. Она (фотогеничност) није припадала и стварном и чудесном, већ је била чудесна зато што је стварна, стварна зато што је чудесна. Илузија стварности. Стварност илузије. Филм је очувао и уздигао ту врлину која даје „натприродни карактер пароксизмима егзистенције“. Закључак: „Филм представља дијалектичко јединство стварног и нестварног“<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Morin, Edgar, *Le Cinema ou l'homme imaginaire*, Minuit, 1956, стр. 35

<sup>16</sup> Agel, Henri, *Esthetique du cinema*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, стр. 39

<sup>17</sup> Morin, Edgar, *Le Cinema ou l'homme imaginaire*, Minuit, 1956, стр. 174



Ажел примећује: „Филм, дакле, пати од урођене одбојности према свему што је статично, геометрија, објашњавајући разлог. Захваљујући својој особини протицања, он показује суштинску склоност за додире, кривудања. Зато се он тако, савршено подудара са светом сна. Неки филмови као што су *Шкољка и свештеник* (Жермен Дилак) и *Андалузијски пас* (Буњуел), допуштају да се наслути једно савршеније коришћење филма за изражавање дубљег унутрашњег живота, његовог непрекидног немира, замршених кривудања, мистериозне спонтаности, тајног симболизма, таме непробојне за разум и вољу.“<sup>18</sup>

Увођењем звука филм престаје да буде неми призор. Арнајм то сматра несрећом, јер на тај начин филм је изашао из сфере чисто визуелног и он то тумачи као осиромашење. Други су у том технолошком развоју видели обogaћење и још моћнији медијум за остваривање естетских циљева. Оба гледишта коинцидирају с чињеницом да се савремени филм не може сматрати чисто визуелном уметношћу.

После првог светског рата Абел Ганс (Abel Gance) је био први у француској школи који је казао да је филм музика светлости а касније ће Валтер Рутман (Walter Ruttmann) додати: „Та музика светлости увек је била и увек ће остати суштина филма“. Написао је надахнут текст : (...) „Дошло је време слике! Објашњавати? Тумачити? Чему то? Ми јездимо, неки од нас на хатовима од облака, а када се боримо, боримо се са стварношћу да би смо је приморали да постане сан! Чаробни прстен крије се у свакој камери, а око Чаробњака Мерилина претворило се у објектив. Дошло је време слике! (...) Велики филм? Музика: кроз биљур душа, које се срећу или траже, кроз склад визуелних рефрена, чак и кроз тишину: сликарство и скулптура; кроз композицију; архитектура: кроз структуру и конструкцију; поезија: кроз дах снова истргнутих из душе бића и ствари, и игра: кроз унутрашњи ритам који се преноси у душу и нагони је да се одвоји од вас и да се умеша међу учеснике драме. Све је ту сједињено! Велики филм? Раскрсница уметности, које се по изласку из светлосне високе пећи више не могу препознати и које се узалуд позивају на своје порекло.“<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Agel, Henri, *Esthétique du cinéma*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, стр. 15

<sup>19</sup> Lapierre, Marcel, *Antologie du cinéma*, La Nouvelle Edition, 1946 : код нас делимично објављено у преводу Драгане Цветковић у часопису *Екран* – билтен Клуба Југословенске кинотеке бр. 2, година I, sveska I, стр.22-24, под насловом *Дошло је време слике*



Симфонијска природа филма је подстицала на паралелизам: „Историјски гледано, питање које је најпре привукло пажњу проучавалаца филма и довело до привидне сагласности (бар у Француској) тиче се поетског карактера новог начина изражавања. Реч 'поетски' треба да схватимо у најширем смислу: теоретичари тог времена бркали су филмску поезију како са оживљавањем једног замишљеног света, једне надреалности истинитије од свакодневне стварности, тако и са оркестровањем одабраних тема у складу са неким развојним облицима симфонијске природе. Отуда се у то време филм стално доводио у везу са музиком. Истоветни или веома слични погледи срећу се код Кануда, Абела Ганса, Ренеа Шворба, Жана Епстена, Рене Клера, Жермен Дилак и Елија Фора.“<sup>20</sup>

Анри Шомет (Henri Chomette), аутор два авангардна филма: *Игре одблесака и брзина* и *Пет минута чистог филма*), у едиторијалу *Les Cahiers du mois* из 1925. године је писао: „Филм се не ограничава на представљање. Он је у стању да ствара. Он је већ створио једну врсту ритма. Захваљујући том ритму, филм може да испољи нову снагу која, одступајући од чињеничне логике и предметне стварности, рађа низ непознатих визија – незамисливих друкчије него као резултат споја објектива и покретне траке. Суштаствени филм или, ако хоћете, чист филм, зато што се одриче свих других елемената, било драмских, било документарних, допушта да предвидимо нека дела наших најиндивидуалнијих стваралаца. Баш он нам отвара право поље за чисто кинематографску маштовитост, па ће се из њега родити и оно што се зове – мислим да му је име измислила гђа Жермен Дилак – 'визуелна симфонија’”<sup>21</sup>

Филмска камера причу прича на себи својствен начин, јер људска свест само кроз доживљај филма дејствује тако што, продирући у њега, допуњава и свој свет, свет који смо опазили и препознали. Овај свет нестваран по начину на који смо га осетили постаје стваран. Циљ наративног филма јесте да тај доживљај издвоји и дајући му унутрашње јединство преобрази га у уметност. Анжел нас подсећа да по Жан Жак Ринијерију (есеј *Утисак стварности у филму - L'impression de realite au cinema, L'univers filmique*, Филмски свет, издање П.У.Ф), рано несталом, младом проучаваоцу филма, тешко је разликовати скоро ониричку опсену коју филм изазива, од утиска стварности који

<sup>20</sup> Agel, Henri, *Esthetique du cinema*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, стр. 5

<sup>21</sup> Clair, Rene, *Reflexion faite*, Gallimard, Paris, 1951, стр.101

дживљава гледалац: „Поље привлачења и могућности укључивања у познати свет ту се у великој мери проширују. Чак ни условност кадрирања, ни тренутне промене места радње, ни многоструке варијације времена и простора не изгледају више као нешто што зависи од редитељевог избора, него као унутрашњи састојци филмске стварности. У својој гледалачкој спонтаности, ми приписујемо тој просторној и временској променљивости исту целовитост коју има и глобална стварност дела. Дакле, не само да верујемо једном свету, него и неким структурама и посебним појавама карактеристичним за тај свет“.<sup>22</sup>

У студији *Разумети филм*, Луис Ђанети (Louis Giannetti) наводи класификацију филмова према стилевима и типовима и говори о правцима у којима су се развијали филмови од свог постанка: о реализму и формализму: „Три основна стила – реализам, класицизам, и формализам – могу се посматрати као континуирани спектар могућности, пре него као чврсте категорије. Исто тако, три типа филма – документарци, играни и авангардни филмови – такође су само погодни називи, јер се често преплићу”<sup>23</sup>

Робер Бресон је овако размишљања у вези с филмском нарацијом: „Кинематографски филм у ком се израз постиже везама слика и звукова, а не мимиком, гестовима и интонацијама гласа (глумаца или неглумаца). Који не анализира, ни не објашњава. Који спаја изнова.“<sup>24</sup> Бресон каже и да „истина кинематографа не може да буде истина позоришта, ни истина романа, ни истина слике. Оно што кинематограф хвата, својим особеним средствима, не може да буде оно што позориште, роман, слика хватају својим.“<sup>25</sup>

Срђан Радаковић у својој књизи појашњава: „Дакле, Бресон покушава да се лиши свих изванфилмских наративних конституената, па се тако појам наративног филма везује пре свега за могућност монтажних артикулација, које су омеђене системима интегралне и аналитичке нарације.“<sup>26</sup>

Ажел пише: „Све ове мисли, сређене и знатно богатије, поново срећемо у значајној

<sup>22</sup> Agel, Henri, *Esthétique du cinéma*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, стр. 37

<sup>23</sup> Giannetti, Louis, *Understanding Movies* (Sixth Edition). New Jersey: Prentis Hall, 1993, стр.2

<sup>24</sup> Breson, Rober, *Белешке о кинематографу*, Лист, Нови Сад, 2003, стр.16

<sup>25</sup> Исто, стр.17

<sup>26</sup> Радаковић, Срђан, *Дуги кадрови*, Булевар, Нови Сад: 2012, стр.21

студији Марсела Мартена *Филмски језик* (Le langage cinématographique, издање Церф, 1955, стр.11). Писац нас подсећа на изјаве Коктоа („филм је сликовно писмо“), Луја Делика („добар филм је добра теорема“), Александра Арнуа („филм је језик слика који има свој речник, синтаксу, деклинације, своје елипсе, конвенције, своју граматiku“). Он подсећа на резерве које су изнели Габријел Одизио и Жилбер Коен-Сеа тврдећи да „филмографија још није изашла из стадијума имитативних хармонија“. Није нарочито важно да утврдимо да ли је филм „језик“ или „изражајно средство“. Много је значајније питање специфичности тог облика: “Са филмом се јављају и проговарају сама бића и ствари, између њих и нас нема посредника, сучељавање је непосредно. Знак и означена ствар једно су исто биће.”<sup>27</sup>

Многи филмски теоретичари су надахнути ‘чистим филмом’ ране авангарде имали критичке осврте на те прве кораке. У филмовима са заплетом, све емоције, хумор, па чак и саспенс, почивају на тексту искључујући слике (с неколико ретких изузетака) и целокупни смисао једног филма јесте у његовим дијалозима. Чак и у филмовима без много дијалога; емоција изискује разјашњење или вербализовање, јер се све ситуације и поступци врте око задатог смисла.

Арто (Antonin Arto) бележи: „Ваља трагати за филмом чисто визуелних ситуација чија би драма проистицала из атака на око, која би се црпла, ако би се тако смело рећи, из саме супстанце погледа, не би произилазила из психолошких околишања дискурзивне суштине, која су заправо само визуелно преведен текст. Није реч о томе да се у визуелном језику пронађе противувредност писаног језика при чему би визуелни језик био само његов рђав превод, већ о томе да се обзнани сама суштина језика и да се радња пренесе на раван где ће свако превођење постати излишно и где та радња готово интуитивно делује на мозак.”<sup>28</sup>

Филмско представљање истражује формална визуелна својства. Посредством камере, филм настоји да што дубље допре до средишта сваке слике, па у томе свом непрекидном стремљењу стиже до дубина самог живота до којих просечан гледалац, проматрајући свет

<sup>27</sup> Agel, Henri, *Esthétique du cinéma*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, стр. 76

<sup>28</sup> Арто, Антонин, *Шкољка и свештеник, Филм и стварност*, Авангардни филм 1895–1939, II део, приредио Бранко Вучићевић, Академски филмски центар, Београд, 1990, стр. 31

око себе, никада и не досеже. Филм садржи драмску радњу па задржава већу контролу над пажњом гледалаца него што то може фотографија. Он омогућава најпотпунији контекст у коме филмски дијалог добија значај. Служи се звучним ефектима, даје музици визуелни израз који је неопходан за остваривање њених моћи евокације. Моћ филмске представе проистиче управо и из чињенице да камера прилази свему што види у намери да то трајно забележи, некада на целулоидној траци, а данас у дигиталној меморији картица и рачунара. Укратко, филм можемо описати као супермедијум, а с тог становишта, сувишна је Арнхајмова забринутост због одступања од првобитне чистоте слике. Сваки технички напредак у филму, комбинован са уметничким приступом, доносио је добитак.

Жан Бодријар наглашава: “Елементе стварности, филм повезује како би од њих изградио нову, себи својствену стварност. Повлачећи разлику између репрезентације (представе) и симулације наглашавањем да репрезентација апсорбује симулацију тумачећи је као лажну представу, док симулација обухвата цело здање представе као *simulacrum*”. Бодријар извлачи четири узастопне фазе слике: “одраз дубоке реалности, маскирање и извитоперавање дубоке реалности, прикривање одсуства дубоке реалности и одрицање везе са било каквом реалношћу, тј. настанак сопственог симулакрума.”<sup>29</sup>

Права димензија филма у суштини је метафизичка.

„ Постоји једна стварност за коју је ова што је ми познајемо само рухо. Чудо филма састоји се у томе што нам он наизглед, нуди само привид, а баш тај привид и јесте магична реч коју тражимо.“ Ажел се за потврду те тезе враћа речима Рене Швоба који каже да „филм у свакој личности открива најистинитији њен лик, и то онај који је живот од нас сакрио – метафизичко биће“. Ажел, такође, каже да се Швобу дешава да се позабави мислима које је већ била изрекла Жермен Дилак, но он им даје духовну, чак религиозну допуну: „Није главни предмет филма кретање, него чист ритам, кроз који сваки облик одаје по неку тајну, препознајући се иза свог привида; скромни ритам који постаје део сопственог склада. Филм је пре сликање нечега што се крије с оне стране видљивог, него сликање самог тог видљивог. Он нас уводи у мистичну једноставност

<sup>29</sup> Bodrijar, Žan, *Simulakrum i simulacija*, Нови Сад, Светови, 1991. стр 10

света.<sup>30</sup>

Епстин нарочито одбацује причу: „Не тражим филмове у којима се не догађа ништа, већ оне у којима се не догађа бог зна шта“. Одсуство сужеа омогућиће стварности да открије своје тајне и скривену симболику. „Како је то сеоско двориште сушта невиност. (...)

Капије се затварају као бране судбине“. Али *Добар дан, филму* привлачи пажњу тиме што начиње велике теме оваквим претпоставкама: „Филм је у својој бити натприродан. Видим оно што не постоји и видим то, ту иреалност, на један нарочит начин“<sup>31</sup>

Гордон Грејем за савремени филм каже да је „ мултимедијална уметничка форма и у њему је постојање само једног 'auteura' практично немогуће. У складу с тим, могућност филма да превазиђе границе било ког појединачног медијума, и да оперише покретним а не само статичним сликама, неутралисана је тиме што је филм подложен фрагментарности. Што је већа моћ, могло би се рећи, то ју је теже контролисати. Ако су највећа уметничка дела она која усмеравају пажњу публике према замишљеном искуству и кроз то искуство, које заузврат просветљује стварно искуство, то је донекле парадоксално, теже оствариво у области филма него у другим уметностима, упркос моћима које му стоје на располагању”.<sup>32</sup>

У савременом свету моћ филма је подједнако велика и у домену забаве, па сам новац за снимање ‘холивудских’ филмова потиче делом из такозване ‘индустрије забаве’. Стога је већински део филмске индустрије посвећен стварању филмова који постижу брзи комерцијални успех кроз забаву публике, што додатно ограничава употребу филма као уметничког медијума, па је мало филмова, међу бројним снимљеним, достигло степен уметничког квалитета који би их препоручио за трајни значај. У самом процесу производње једног филма разни професионално профилисани сарадници задужени су за стварање појединих елемената, почевши од сценарија, затим писања дијалога, глуме, режије, продукције, камере, монтаже, музике, специјалних ефеката... Тако заиста долазимо до великог опсега фрагментарности у филмском стваралаштву. Како приликом додељивања најцењеније награде америчке филмске Академије – Оскар, филмови бивају

<sup>30</sup> Agel, Henri, *Esthétique du cinéma*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, стр. 12

<sup>31</sup> Исто, стр. 13

<sup>32</sup> Грејам, Гордон; *Филозофија уметности: увод у естетику*, Београд; Клио, 2000, стр.143

награђени у свакој од ових категорија, постаје јасно да рад на филмском делу претпоставља синергију свих ангажованих.

## КРАТКОМЕТРАЖНИ ФИЛМ

Назив краткометражни филм или 'short film', како гласи оригинална кованица, настала још у раном периоду филма, везана је за северноамеричку филмску индустрију. Некада се скраћује и на сасвим кратко: 'short', (као именица, е.г., 'a short'). Иако је ова врста филмова потпуно интернационална и заступљена је у свим кинематографијама, сам појам је прилично различито дефинисан на различитим континентима. У Америци, то су углавном филмови дужине између двадесет и четрдесет минута, док се у Латинској Америци, Европи и Аустралији овај назив односи и на много краће филмове. На Новом Зеланду, на пример, то је сваки филм између једног и петнаест минута. И сам жанр краткометражног филма је у другачијем фокусу широм света. У Северној Америци су то углавном документарни филмови о појединим људима или догађајима, док су у Европи врло заступљени и поетски кратки филмови, визуелне драме и бурлескни филмови необичних заплета.

У новије време, парадоксално, кратки филмови се снимају много мање, само у појединим поджанровима имамо пораст (комерцијални кратки филм), тако да можемо рећи како ови филмови данас имају улогу полигона за вежбу (холивудским редитељима), или такозване студије изводљивости за финансијере и учеснике.

### Појам

Нема стандардне дефиниције овог појма, али се може узети као опште прихваћена она коју даје АМПАС (Academy of Motion Picture Arts and Sciences) по којој је краткометражни филм оригинални филм (у смислу филма који није прављен за телевизију) дужине испод четрдесет минута, са свим шпицама, или како још прецизније каже Хендриковски: „Кратки филм је релативан појам и важи за такав увек у поређењу са филмом који је од њега дужи. *Пут на месец* (1902) Жоржа Мелијеса који траје шеснаест минута био је у оно време дугачка филмска представа у односу на филмове браће

Лимијер. Ипак, постоје одређени стандарди и према холивудској Филмској академији: краткометражним филмом се сматра дело чије време трајања не прелази тридесет три минута и двадесет секунди или 3000 'стопа' дужине. Само такав филм се може такмичити за Оскара у категорији 'кратки филм'.<sup>33</sup>

Додали бисмо да у трци за Оскара кратки филмови могу учествовати у две категорије, као анимирани и кратки играни, док документарни нису укључени. На пример, на филмском фестивалу Санденс (Sundance), филмови краћи од педесет минута се могу такмичити за награду у овој конкуренцији.

Лексикон филмских и телевизијских појмова дефинише: „Кратки филм, види Краткометражни филм. Краткометражни филм: Филмско дело које не траје дуже од тридесет минута (око 800 метара 35мм траке). Често се назива и кратки филм. Популарна врста филма, играног, документарног или анимираног, који се нарочито користи у науци, привреди, образовању, економској пропаганди, телевизији итд. Њихов квалитет проверава се на многобројним фестивалима, домаћим и страним, на којима се такмиче краткометражни филмови. По уметничкој вредности, често спадају у ред врхунских дела и филмског стваралаштва уопште. Краткометражни филм карактеришу експерименталост и иновација у изражајном језику филма што утиче на уметнички квалитет, пре свега, дугометражних играних филмова. Често је рад дебитаната и представља почетну фазу у стицању искуства и афирмацији младих аутора.”<sup>34</sup>

Што се тиче физичке дужине у односу на ролну, стандардна дужина 35мм филмске ролне је 305 метара (1000 фита), што је отприлике 11 минута у звучном филму (24 фрема у секунди) и нешто дуже у немом филму (варирање је било од 16 до 22 фрема у секунди). Британски филмски институт, такође, обраћа велику пажњу на филмове дужине једне ролне (десет минута) и у последњих десет година у сарадњи са Би-Би-Сијем (BBC), другим телевизијским станицама и свакако уз државну потпору, подржава производњу таквих филмова.

<sup>33</sup> Хендриковски, Марек, *Уметност кратког филма*, Клио, 2004, Београд, стр 17

<sup>34</sup> *Лексикон филмских и телевизијских појмова*, главни уредник проф. Марко Бабац; Научна књига, Универзитет уметности, Београд, 1993, стр 375

Направићемо преглед и других дефиниција кратког филма које ће нам дати за право да термин 'краткометражни филм' користимо у алтернацији са термином 'кратки филм'.

„Краткометражни филм је „филм до 1600м, чије трајање ретко прелази двадесет минута.”<sup>35</sup> „Краткометражни филм (такођер, кратки филм), категорија филмског дјела која трају много мање од стандардног трајања целовечерњег филма. Арбитрарна им је горња граница 30 мин. Категорија обухваћа широк спектар дуљина, од реклама у трајању 15-20 секунда до дуљих док. аним. и игр. филмова.”<sup>36</sup>

За Internet Movie Database сваки филм краћи од четрдесет и пет минута је краткометражни филм.

У Северној Америци се чак појављује и појам 'врло кратког' филма или 'микрофикшн' (microfiction), нешто као 'прича од 60 речи'. У земљама Европе и филмови краћи од три минута се приказују равноправно са другим кратким филмским остварењима.

### Почетак и жанрови

Историја филма почиње кратким филмовима браће Лимијер који су уврштени у жанр документарног филма. Њихови први филмови били су дужине 8 до 17 метара (*Излазак радника, Уметност на ужету, Велики пожар, Поливени поливач, Бебин доручак*).

„Коначно је 28. децембра 1895. започето јавно приказивање кинематографских снимака. У париском Индијанском салону, у локалу Гранд кафе, Boulevard de Capucines, одржана је приредба која је имала све атрибуте јавне кино-представе: дворана, апарат за пројекцију, сједала и улазница, која је том приликом износила 1 франак, а 'представа' је трајала двадесетак минута.”<sup>37</sup>

Овом приликом биће разматрана појава кратког играног и анимираног филма кроз историју. Термин се усточио негде око 1910. године када се у Северној Америци у оквиру једне пројекције пуштало неколико кратких анимираних или кратких играних филмова. Најприсутније и најпопуларније биле су комедије. „У историји кратког филма

<sup>35</sup> *Велика општа илустрована енциклопедија Larousse*; Моно и Мањана, Беорад: Књига комерц, 2010, стр. 1415

<sup>36</sup> *Филмски лексикон*; главни уредници Бруно Крагић, Никица Гилић, Лексикографски завод Мирослав Крлежа, Загреб, 2003; 2013-02-01; <http://film.lzmk.hr/abecedarij.aspx?id1=K&id2=L>.

<sup>37</sup> Годлер, Рудолф, *Пројекција уског филма*, Техничка књига, Загреб, 1967, стр. 20



величанствено место имају аутори немог филма: Мелијес, Портер, Грифит, Чаплин, Китон, Лојд и други чији су филмови утицали на поетику савременог кратког филма. И није реч само о комедији, али јесте, у том сажетом филмском размишљању, о вештини глумца, финоћи нарације, промишљености инсценације, мајсторству у монтажи, економичности изражајних средстава, асоцијативности, па чак и смислу за хумор.<sup>38</sup>

Када говоримо о комедији и кратком филму не смемо заборавити на уметнике овог жанра, Станлија и Олија (Stan Laurel and Oliver Hardy) и анимиране филмове Волта Дизнија или Леона Шлезингера и Ворнера Броса (Walt Disney, Leon Shlesinger Productions/ Warner Bros), од којих су многи касније прерасли у дугометражне филмове или серијале. Серијал, дакле, није телевизијски проналазак, како данас делује, већ се јављао у анимираном филму, али и документарном и играном још много пре проналаска тог медија.

Хендриковски каже: „Краткометражни филм није само уникатно остварење, него и оно што се ствара и производи серијски у двоструком смислу: као интертекстуално надовезивање аутора на нешто што је настало раније, а и као компонента неког циклуса, потчињеног једној формули која је заједничка за све компоненте, према одлуци продуцентата серије и њеног реализатора.“<sup>39</sup>

У једном периоду је дужина 'две ролне' била пун погодак за публику, међутим, смањено интересовање доводи до комерцијалне смрти независног продуцентског студија Мак Сенета (Mack Sennett). После 1935. године Станлио и Олио почињу да снимају дугометражне филмове а Метро Голдвин Мајер (Metro-Goldwin-Mayer), на пример, тражи да се популарна серија *Our Gang* преполови на 'једну ролну'.

Након 1930. године, у Северној Америци се, уопште, драстично смањује производња кратких филмова за биоскопско приказивање и практично своди на оне компаније које су у свом власништву имале и биоскопске ланце. Неки произвођачи су се довијали тако што би у пакету продавали своје кратке филмове заједно са дугометражним филмовима својих звезда. Ова пракса је сматрана монополистичком и Врховни суд ју је 1948. забранио. Захваљујући томе, али и успону и популаризацији телевизије, негде око 1955. године више нема комерцијалних разлога за производњу кратких играних филмова док паралелно

<sup>38</sup> Хендриковски, Марек, *Уметност кратког филма*, Клио, 2004, Београд, стр. 18

<sup>39</sup> Исто, стр. 56-60.

опада интерес и за кратким анимираним филмом. Од 1960. године, краткометражни филмови су резервисани само за независне продуценте или посебне пројекте великих студија.

Примера ради, један од последњих серијала анимираног филма који се приказивао у биоскопима, у самосталним пројекцијама, био је *Пинк Пантер*, који је настао 1964. године а завршио са приказивањем 1980. године. Сећамо се филмова из серијала *Том и Џери (Tom and Jerry)* који су седамдесетих година приказивани у Културном центру Београда, када би у временском трајању пројекције једног дугометражног филма било приказано десет-петнаест појединачних кратких о авантурама вечитих непријатеља мачке и миша. Данас се неке компаније одлучују на везану пројекцију кратког филма пре комерцијалног остварења, а још увек се и на ДВД издањима компанија Пиксар (Pixar) и Ворнер Брос (Warner Brothers) могу наћи кратки филмови са оригиналним заплетом а ликовима из дугометражног филма који следи, или неки филмови из архиве који су у тематској вези са дугометражним филмом са издања.

У Европи је поетика кратког филма кренула у другом правцу.

„Авангардисти су се појавили касније, попут Куљешова, Вертова, Клера, Лежеа, Реја, Буњуела, али и тада се у оквиру репертоара готово свих биоскопа широм света приказивао једноролни филм прво као кратка филмска форма а када се фокус померио на дугометражни филм, као радо виђен додатак<sup>40</sup>, бележи Хендриковски.

Мен Реј (Man Ray) говорећи о својим искуствима са кратким филмом пише: „Истражујући разне фазе фотографије током својих првих дана у Паризу неминовно сам обратио пажњу на филм. Не да сам имао жељу да професионално зађем на то подручје, али моју радозналост је побуђивала замисао да ставим у покрет неке од резултата које сам постигао у фотографији. Набавивши малу аутоматску камеру која је примала неколико стопа стандардне филмске траке – у то време нису постојале шеснаестмилиметарске или осаммилиметарске камере – снимео сам неколико међусобно неповезаних спорадичних кадрова, као што су поље белих рада, голи торзо који се креће испред пругасте завесе кроз коју се пробија сунчева светлост, једна од мојих папирних спирала обешених у атељеу,

---

<sup>40</sup> Хендриковски, Марек, *Уметност кратког филма*, Клио, 2004, Београд, стр.18

картонска кутија за јаја што се окреће на канапу – мобили, пре него што је та реч измишљена али без икаквих естетских импликација и не као припрему за будући развој у истинском Дада духу. Магловито сам помишљао да ћу, кад произведем довољно материјала за десетоминутну или петнаестоминутну пројекцију, додати неколико неповезаних титлова – филмови су тада још били неми али нису мировали – и почастити своје дадаистичке пријатеље, једине кадре да цене такву безбрижност. Једино је мој сусед и пријатељ Тристан Цара (Tristan Tzara) био свестан овог новог скретања, пратио га је са занимањем, говорећи да је то једно од подручја која дадаизам није дотакао – време је да се произведе нешто у том смеру како би се супротставило свим оним блесавостима што су испуњавале екране.<sup>41</sup>

Баш као што су авангардни филмови двадесетих година проистекли из климе разуздане анархије, андерграунд филмови своју форму дугују нестабилном окружењу и клими 'новог човека'. Фри Синема (Free Cinema) педесетих година прошлог века је, опет, енглески филмски покрет 'младих гневних људи', који је у почетној фази развоја такође донео кратке филмове настале опсервацијама на тему ондашње социјалне стварности британског друштва, а снимали су их Андерсон (Lindsay Anderson) *О, земљо снова*, 1953; Ричардсон (Tony Richardson) *Деца четвртка*, 1953. и Рејс (Karel Reisz), *Мама не дозвољава*, 1957, каткад стварајући и заједно.

Педесетих година се, паралелно, у Сједињеним Америчким Државама развио покрет такозваних 'личних слобода'. Многи људи, су наједном почели да осећају притисак друштвеног окружења и да га тумаче као угњетавачко. Кренуло је намерно и видно повлачење ствараоца незадовољних савременим циљевима и начином живота, а филм им је понудио форму, боју, покрет, пластичност простора, времена и звук да креирају сопствени свет и још га финије подесе у различитим фазама стварања. Ова нова реалност, потпуно контролисана, али савршено убедљива, постала је идеално место за промоцију личних ставова. Како филмски медијум има могућност да инкорпорира и било који други медијум, тако су драма, литература, музика, плес, сликарство и фотографија постали део филма у свим његовим могућим варијацијама, што су користили уметници алтернативног

<sup>41</sup> Реј, Мен, *Повратак разуму, Авангардни филм 1895–1939*, приредио Бранко Вучићевић II део, стр 17-18

филма. А новинари су, пак, прихватили израз андерграунд, примећујући да се публика одазивала да погледа филмове који носе тај предзнак више него када би их назвали авангардним или независним, па је тако одабран тај израз. Постоји још један термин који се употребљава као синоним за андерграунд филм, то је 'Нови амерички биоскоп'. Израз је изведен из New American Cinema Group организације основане 1960. године од стране једног броја независних филмски стваралаца чији рад се кретао на дугачкој скали од комерцијалних до авангардних дела. Нови амерички биоскоп укључује андерграунд филм, али је, као појам заправо, много шири. То је свеукупна побуна у САД против доминације филма Холивуда и других комерцијалних фактора.

Од 1980. године на тлу Северне Америке, академски термин краткометражни филм користи се за савремене некомерцијалне филмове који су значајно краћи од просечног комерцијалног дугметражног филма.

Године 1981. оснивањем МТВ (Music TeleVision), термин ‘видео спот’ добија своје пуно значење, излазећи испод скута рекламног спота, и умногоме мења начин перцепције музичког видеа насталог у другој половини шездесетих година. Видео спот има за оквир песму или композицију за које је наменски прављен и каткад је, заправо, раскошно продуциран кратки филм који ту песму (певача, групу) продаје али и уводи гледаоца у за њега посебно креиран свет, који може бити наративан или наратије потпуно лишен. У исто време је и хибридан, идеално компактан, потпуно авангардан или изразито комерцијалан. Попут телевизијских реклама, што видео спот заправо јесте, представља постмодерну уметничку форму. Основна одлика су му асоцијативна монтажа, паралелне драмске ситуације, симболичност и отвореност за читавање најразличитијих значења. Видео спотови отворено позајмљују из свих других визуелних уметности од филмова и телевизије затим сликарства, стрипа, фотографије и света видео игара.

„Концепт промотивних видеа зачео се још озбиљније у другој половини шездесетих најчешће зато што групе попут The Beatles и The Rolling Stones тад нису могле од преузетог распореда да стигну да на плејбек у студију изведу своје песме у емисијама типа *Top Of The Pops*. Листа најбитнијих музичких промотивних клип-остварења с краја 60-их и почетка 70-их изгледа овако: 1968. пионир француског новог таласа Jean Luc Godard снима (long form) спот за *Sympathy For The Devil* The Rolling Stones. Такође, специјално треба истаћи промо спотове групе The Doors који су, захваљујући томе што је

њихов клавијатуриста и оснивач Реј Манзарек (Ray Manzarek) студирао режију, досегли изузетан квалитет нарочито спотом за песму *Unknown Soldier* којом критикују рат у Вијетнаму. Изузетно битан за генезу будућих видео спотова је и краткометражни филм Kenneth Angera *Scorpio Rising* у коме је коришћена поп музика.”<sup>42</sup>

Хендриковски обе врсте спотова (рекламне и музичке) сврстава у жанр кратке форме. Временски ограничени, због инвентивности и идејног организовања, повремено испуњавају и највише стандарде филмске уметности. На манифестацији *Ноћ рекламождера*, у Београду, могуће је видети у селекцији награђених спотова, на разним фестивалима (појединачно или као серијале) представнике обе ове подврсте.

Хендриковски нас даље води кроз жанрове и каже: “Део тих жанрова се јавља искључиво у краткометражном филму док се остали појављују кроз целу област филма, али се у кратком метру остварују минијатуризовано и на ‘поетски’ начин: хроника, слепстик бурлеска, сцена, филмска шала, документарни запис, документарни есеј, породични албум, фитурет (featurett), импресија, параболо, бајка, рондо, хумореска, фантазија, сниматељска свита, профил, путопис, досије, филм о природи, теленовела, пип шоу, филмски портрет, филмски извештај, рекламни филм, међучин, видео-клип, блекаут, кратка белешка, интерлудијум, минијатура, интермецо, образовни филм, фантазмагорија, филм о уметности, инструктивни филм, форшпан, скица, пропагандни летак, хепенинг, филмска новела, калеидоскоп, документарна поема, репортажа, филозофска прича, извиђање, постер, репортерска сонда, играна етида, филмски коментар, документарна етида, филмски фељтон, глумачка етида, сличица, визуелна симфонија, репортерска кореспонденција, филм из једног кадра, риплеј, саопштење пред камером, мини интервју, филмска драма, гротеска.”<sup>43</sup>

Дакле, форма 'кратки филм' може бити у односу према дугометражном филму исто оно што је кратка прича у односу на роман. Спада, како је приказано, у најстарији жанр, а осим временског трајања, кратки филм одликује прецизност, економичност у језику и нагли, непредвидив крај који је отворен за вишеструка тумачења.

<sup>42</sup> Др Калпић, Младен, *Естетска и медијска анализа музичких видео спотова*, Факултет политичких наука, Београд, 2008, стр. 21

<sup>43</sup> Хендриковски, Марек, *Уметност кратког филма*, Клио, 2004, Београд стр.77

Кратки филм се углавном хвата у коштац са темама које комерцијални филм избегава. Бројни су они који постављају универзална питања и представљају проблеме који заокупљају модерног човека и одређују га. У краткометражним играним филмовима наративи су често филозофски настројени, необично поетични, каткад духовити. Ствараоци кратког метра имају значајно већу слободу у избору тема и ауторског приступа, али њихови филмови често се могу видети само на специјализованим фестивалима, па самим тим су доступни само одређеном и ограниченом броју публике и имају кратак биоскопски живот. Ипак, они траже активног гледаоца који ће сам изградити контекст и дати тумачење на основама те мале конструкције.

Кратки филмови су такође популарни као прва степеница за многе младе филмске ствараоце. Једноставнији у продукцијском смислу и много јефтинији, могу послужити као демонстрација могућности и жеља аутора у потрази за финансијерима пројекта.

## ЕМПИРИЈСКО ИСТРАЖИВАЊЕ

### Упитник

Емпиријско истраживање за докторску тезу вршено је у периоду од децембра 2013. године до јануара 2014. године. Испитано је 134 случајно одабрана радника ЈМУ РТС на основу анонимног упитника који је обухватио пет питања везаних за кратке филмове. У заглављу упитника наведено је да је сврха и намена истраживање које се спроводи у оквиру докторске тезе. Ове упитнике су заинтересоване колеге попуњавале у просторијама телевизије Београд, одговарајући на пет питања о краткометражном филму, уписујући на посебном листу пол и стручну спрему. Како су испитани запослени у медијској кући, претпостављен је базичан ниво медијске писмености код свих, без улажења у специфичности које носе одређена занимања (испитаници нису уписивали занимања из Каталога занимања РТС).

Упитник је садржао следећих пет питања:

1. Да ли гледате кратке филмове?
2. Да ли бисте желели да их гледате?

3. Шта мислите у чему је основна разлика између дугометражног и краткометражног филма?

4. Где видите место и простор за емитовање кратких филмова?

5. Да ли ви имате идеју где бисте желели да видите такве филмове?

На питања под бројем **1.** и **2.** испитаници су могли да заокруже одговоре ДА и НЕ.

Питања под бројем **3.** и **5.** су имала отворен простор за самостална тумачења и одговоре.

Питање **4.** је пружало избор дефинисан одговорима под а), б), и ц), али без ограничења на само један од понуђених.

Од сто тридесет четири (134) случајно одабрана пунолетна испитаника, седамдесет и четири (74) или 55.23 % су били мушкарца, њих шездесет (60) или 44.77 % су биле жене.

ТАБЕЛА 1. Одговори на питање **1.** и **2.**

	МУШКАРЦИ		ЖЕНЕ
1. ДА	61	1. ДА	39
НЕ	13	НЕ	21
2. ДА	69	2. ДА	53
НЕ	4	НЕ	7

На питање број **1.** са ДА је одговорило укупно сто (100) испитаника, 74.62% свих испитаних, од тога шездесет један (61) мушкарац или 45,52% испитаних и тридесет девет (39) жена или 29,10 % свих испитаних, а са НЕ је одговорило укупно тридесет и четворо (34) или 25,37% свих испитаника од тога тринаест мушкараца (13) или 9,70% свих испитаних и двадесет и једна (21) жена или 15,67% свих испитаних.

На питање број **2.** са ДА је одговорило укупно сто двадесет и два испитаника (122) или 91,05% свих испитаних, од тога шездесет и девет мушкараца (69) или 51,55% испитаних и педесет и три жене (53) или 39,55% испитаних, а са НЕ укупно једанаест испитаника (11) или 8,21% свих испитаних, од тог броја четири (4) мушкараца или 2,99% свих испитаних и седам (7) жена или 5,22% свих испитаних.

На питање број 3. је требало индивидуално понудити одговор на питање: „Шта мислите у чему је основна разлика између дугометражног и краткометражног филма? „Простор за испитаника је наменски остављен и процењен на два празна реда.

Укупно двадесет и девет испитаника (29) или 21,64% свих испитаних, није понудило одговор, оставивши линије празним или их прецртавши. Код мушкараца је то учинило тринаест (13) испитаника или 9.70% свих испитаних, а код жена шеснаест (16) испитаница или 11,94% свих испитаних.

Код мушкараца је шездесет и један (61) испитаник или 45,52% свих испитаних, понудио је одговоре које смо систематизовали у тридесет и једну категорију. Како се неки одговори преклапају али и садрже потпуно индивидуализован доживљај третирани су као нови одговор.

ТАБЕЛА 2. Одговори на питање 3.

МУШКАРЦИ			ЖЕНЕ	
1.	Филмови за фестивале	1	Дужина и тема	8
2.	Време трајања	16	Минутажа и буџет	2
3.	Дужина и тема	3	Трајање	3
4.	Сажетост	7	Концизност и емоција	1
5.	Мање их је	1	Уметнички	1
6.	Имају поруку	1	Сажетост	1
7.	Поетика	2	Зарада	1
8.	Животна прича	1	Садржај	1
9.	Теме из живота људи	2	Бриткост филмског језика	1
10.	Садржајност	1	Форма	2
11.	Документарност	1	Сажета форма без много дијалога	3
12.	Јасни	1	Брзина обраде теме	2
13.	Форма	1	Ауторски поглед	1
14.	Сувисла прича	1	Изражајност и поетика	1
15.	Темпо	2	Реалистичност	1
16.	Брзина	3	Искреност	1



17.	Идеја	2	У перцепцији	1
18.	Креативност	1	У информативности	1
19.	Аутентичност	1	Компактнији, експерименталнији	1
20.	Питкост	1	У жанру	1
21.	Уметнички израз	2	У начину схватања стварности	1
22.	Сензибилитет	1	Екстрактнији су	1
23.	Држи пажњу	1	Никаква, ако држи пажњу	1
24.	Ангажовани су	1	Држи пажњу и нема сувишног	1
25.	У монтажи	1	Квалитетни су	1
26.	Није филм забаве	1	Примерени данашњем начину живота	1
27.	Порука и буџет	1	Убојити и тешки за схватање	1
28.	Лирске теме	1	Имају своју публику	1
29.	Обука	1	Више слободе	1
30.	Мало је простора	1	Разлика постоји за професионалце	1
31.	Нема разлике	1		
	Укупно	<b>61</b>		<b>44</b>

1. Краткометражни филмови, то су филмови за фестивале (1)
2. У времену трајања, (16) *У дужини трајања, Трајање и тема, У минутажи, Сматрам да не постоји апсолутно никаква разлика, осим у самом трајању, што данас може бити велика предност за кратке форме, јер темпо живота диктира слободно време, које нажалост имамо све мање.*
3. У дужини и теми (3) *Теже је идеју ставити у краће време.*
4. Ефикасност, сажетост, прочишћеност, енергија, естетика, (7) *У краћем времену приказати сву садржину, сажето, кратко јасно, Сажетост радње, Сажетост поруке.*
5. Мање их је, озбиљнији су (1)
6. Краткометражни филм има бољу поруку, аутор филма углавном користи истинитост

догађаја који се приказује (1)

7. Тема, циљна група и сама поетика (2) *У садржају.*

8. Кратки филм је животна прича (1)

9. Занимљиве теме из живота људи (1)

10. Краткометражни су садржајнији (1)

11. Прва асоцијација је документарни филм (1) *Лепше и лакше се може изразити кратки филм неспутан комерцијализацијом.*

12. Јасноћа поруке кроз кратку форму (1)

13. У форми изражавања, (2) *У изразу*

14. Испричати сувислу причу у пет до петнаест минута (1)

15. У темпу (2) *Кратки филм је много бржи, није комерцијалан као други*

16. У времену и садржају (3) *У времену које се искористи за излагање теме. У приступу теми, разради и садржају*

17. Идеја (2) *Највише долази до изражаја права идеја у кратком филму*

18. У креативности (1)

19. У аутентичности (1)

20. Питкост (1)

21. У уметничком изразу (2)

22. У сензибилитету и начину преношења поруке (1)

23. Краткометражни држи пажњу током целог емитовања (1)

24. Краткометражни су ангажованији и имају сажетију поруку (1)

25. У монтажи филма, снимању кадра, брзини кадра (1)

26. Кратки филм није забава, није филм за кокице и Колу и носи поруку (1)

27. У свему: *по приступу на снимању, по дужини трајања, по поруци коју аутор шаље гледаоцу, по начину обраде тј. приказивања тематике у односу на дугометражни, по реалистичности, по јачини поруке, Укратко, аутор има много већу слободу да искаже своје мисли, дело, инспирацију, и наравно буџет филма.*(1)

28. Даје више простора аутору за јачу поруку, дозвољава обраду социјалних и дневно важних тема и дозвољава обраду лирских тема аутора. (1)

29. Кратки филм, као посебна уметничка форма углавном служи као обука за сниматеље филма. (1)

30. Мало је простора да би се натенане објашњавала разлика (1)

31. Нема разлике (1)

Код жена шеснаест (16) испитаница или 11, 94% свих испитаних није одговорило на питање или је прецртало рубрику. Одговори су систематизовани на исти начин као и претходни, у тридесет категорија:

1. Дужина и тематика (8)
2. Минутажа и буџет (2)
3. У времену (3) *У трајању, кратки метар најчешће је документарна форма, а дуги метар играна. Краткометражни филмови дају могућност да се радња одвија и завршава у кратком временском року.*
4. У дужини, концизности, прилазу радњи, емоцијама(1)
5. Концизност, креативност, поруа, искључиво су уметничке(1)
6. У сажетости догађаја (1)
7. У 'заради' (1)
8. У садржају (1)
9. Садржају и бриткости филмског језика којом је прича донета (1)
10. У форми (2) У краткој форми.
11. Идеја је испричана и обрађена сажетије и јаче, (3) *Сажетији са јасно израженом суштином. Скраћена и сажета форма без превише дијалога.*
12. У теми и брзини обраде теме, (2)*У начину обраде теме.*
13. Финансијска исплативост у корист дугометражног, комерцијалност у корист дугометражног филма. Али у бити краткометражни филм је показатељ аутора филма о датој теми и јасно и кратко то остварује на платну (1)
14. Изражајност, реалистичност и посебна поетика (1)
15. У реалности садржаја, уметничком прилазу филму, озбиљности када указује на одређене проблеме (1)
16. Садржајнији, искренији и компетентнији од већине других (1)
17. У перцепцији (1)
18. У информативности (1)
19. Компактнији, експерименталнији (1)

20. У жанру (1)
21. У начину схватања и приказивања стварности (1)
22. Краткометражни филмови су екстрактнији (1)
23. Никаква, ако је филм занимљив и држи пажњу (1)
24. Лакше држи пажњу, кратки филм нема простора за сувишно (1)
25. Битан је квалитет (1)
26. Кратки филмови су примеренији данашњем начину живота (1)
27. У језгровитости. *Мислим да је краткометражни филм убојитији и да тешко може бити досадан. Теже га је скапирати у сваком смислу.* (1)
28. Поред разлике у самом трајању филма, кратки су више ауторски и уметнички, имају своју публику и не доносе профит као дугометражни блокбастери (1)
29. Разлике у креативности и естетској форми, језику филма не постоје. *Осим оне основне у дужини трајања чак кратки метар допушта више 'слободе'. Али не волим екзибиције које пружа само нова технологија.* (1)
30. Разлика вероватно постоји, али то боље уочавају стручни људи. (1)

ТАБЕЛА 3. Одговори на питање 4.

	МУШКАРЦИ	ЖЕНЕ
А	17	6
В	2	4
С	33	26
А+В	8	1
А+С	5	16
В+С	1	3
А+В+С	7	3
Д	1	
Без одговора		1
Укупно	<b>74</b>	<b>60</b>

На питање број 4. је испитаник могао да одговори заокруживањем понуђених одговора:

а) Фестивали

б) У редовном биоскопском програму

ц) На телевизији

Од укупно сто тридесет и четири (134) испитаника одговор :

а) Фестивал – заокружило је двадесет деветоро (29) или 21,64% свих испитаних, од тога седамнаест мушкараца (17) или 12,69% свих испитаних и шест (6) жена или 4,48% свих испитаних.

б) У редовном биоскопском програму – заокружило је шесторо (6) или 4,48% свих испитаних, од тога два мушкарца (2) или 1,49% свих испитаних и четири жене (4) или 2,99% свих испитаних.

ц) На телевизији – заокружило је педесет деветоро (59) или 44,03% свих испитаних, од тога тридесет и три мушкарца (33) или 24,63% свих испитаних и двадесет шест (26) жена или 19,40% свих испитаних.

Комбинацију одговора а) Фестивал и б) У редовном биоскопском програму – заокружило је девет испитаника (9) или 6,72% свих испитаних, од тога осам мушкараца (8) или 5,97% свих испитаних и једна (1) жена или 0,75% свих испитаних.

Комбинацију одговора а) Фестивал и ц) На телевизији – заокружио је двадесет и један испитаник (21) или 15,67% свих испитаника, пет (5) мушкараца или 3,73% и шеснаест (16) жена или 11,94% свих испитаника.

Комбинацију одговора б) У редовном биоскопском програму и ц) На телевизији – заокружило је четворо (4) или 2,99% свих испитаних, од тога један мушкарца (1) или 0,75% свих испитаних и три жене (3) или 2,24% свих испитаних.

Комбинацију одговора а) Фестивал, б) У редовном биоскопском програму и ц) На телевизији – заокружило је десет испитаника (10) или 7,46% свих испитаних, од тога седам мушкараца (7) или 5,22% свих испитаних и три жене (3) или 2,24% свих испитаних.

Један (1) мушкарца или 0,75% свих испитаних је дописао одговор под д) Интернет и заокружио га. Једна (1) жена или 0,75% свих испитаних се није одлучила ни за један од понуђених одговора.

ТАБЕЛА 4. Одговори на питање 5.

	МУШКАРЦИ		ЖЕНЕ	
1.	На телевизији (РТС)	32	На телевизији	24
2.	У галерији РТС	1	У неком циклусу	1
3.	На двд	2		
4.	На интернету	6	На интернету	5
5.	На прикладним манифестацијама	1	На трговима	1
6.	Специјализовани биоскопи	2	У биоскопу	1
7.	Журнали пре филма	2	У специјализованом биоскопу	1
8.	У Кинотеци	1	У Кинотеци	1
9.	На ФЕСТ-у	1	У летњим биоскопима	1
10.	Тематски у кафеима	1	У клубовима и кафеима	1
11.	У ресторанима и релакс зонама	1	На сваком 'згодном' месту	1
12.	ГСП	1		
13.	У чекаоницама	1.		
14.	У образовним установама	1	У школама, галеријама	1
15.	У центрима за културу	1	У Арт биоскопу, КЦБ, мала сала СЦ	1
16.	На кућним пројекцијама	1	разне	1
17.	У нашој кући	1	Не гледам	1
18.	На видео биму	1		
19.	У Вршцу	1		
		<b>57</b>		<b>41</b>

На питање број 5. Да ли ви имате идеју где бисте волели да видите такве филмове? - одговарало се индивидуалним приступом у простору процењеном за одговор са две празне линије. Укупно тридесет и шест (36) испитаника, 26,86% свих испитаних, је оговорило: **НЕ** или прецртало простор, од тога седамнаест (17) мушкараца или 12,69% свих

испитаних и деветнаест жена (19) или 14,17% свих испитаних.

Укупно деведесет осам (98) испитаника, укупно 73,13 % свих испитаних, понудило је одговор на ово питање. Одговори педесет седам (57) мушкарца, 42,54% свих испитаних, су систематизовани у деветнаест категорија на следећи начин:

1. На ТВ (32) *РТС, У биоскопу, на ди-ви-дију, збирно као омнибус, и ТВ, На ТВ у оквиру неког специјализованог програма, На ТВ у оквиру школског и документарног програма У серијалу на ТВ (РТС), На ТВ у неком посебном стандардном термину, Можда на ТВ у одређеним, дефинисаним терминима, На специјалним АРТ каналима, У неком термину на ТВ у тзв. 'белом времену' између емисија и реклама, Највише бих волео посебан канал на ТВ који би их стално емитовао, и старе и нове.*
2. Чак и код нас у галерији РТС-а (1)
3. На Ди-Ви-Дију (2)
4. На интернету (6)
5. На неким од прикладних манифестација (1)
6. Специјализовани биоскопи (2)
7. Као некада, журнал пре филма у биоскопима (2)
8. У Кинотеци (1)
9. ФЕЕСТ Београд (1)
10. На пример, кафеи са пројекцијама 'кратког филма' – о теми... (1)
11. У појединим ресторанима и местима за релаксацију (1)
12. У возилима ГСП-а (1)
13. У превозу, чекаоницама, галеријама, парковима (1)
14. У свим културним центрима, галеријама, музејима, школским и образовним установама (1)
15. У центрима за културу, у Пожаревцу постоје две сале – велика и мала, неискоришћене, некада коришћене као биоскопске сале, опрема за приказивање (1)
16. Углавном их гледам на фестивалима и кућним пројекцијама са пријатељима (1)
17. У нашој кући (сала за пројекције) (1)

18. На видео-биму (1)

19. У Вршцу (1)

Одговори четрдесет и једне (41) жене 30, 59 % свих испитаних, су систематизовани у само четрнаест категорија:

1. На ТВ (24) *На ТВ, РТС, Код нас на РТС-у, пре филмова, фестивали, На ТВ и фестивалима, На ТВ, биоскопима, на трговима, На ТВ, не у касним сатима – у ударним терминима (уместо дневника), На ТВ али не знам у ком термину би емитовање било најпогодније, И на ТВ и на фестивалима и у биоскопу пре пројекције блок бастера.*

2. У неком циклусу као што је некад био *Један аутор један филм* (1)

3. На интернету (5)

4. На трговима (1)

5. У биоскопу (1)

6. У Кинотеци (1)

7. Галерије, школе (1)

8. У клубовима и кафеима (1)

9. Летњи биоскопи, отворене сцене (1)

10. Аутори би требало да их приказују на сваком 'згодном' месту (1)

11. У Арт биоскопу, Културном центру Београда, малој сали Сава центра (1)

12. Зашто нема биоскопа који би само имао на репертоару кратки филм? (1)

13. Разне (1)

14. Не гледам (1)

### **Закључци емпиријског истраживања**

Повод истраживања је премиса из увода и теза из циљева рада да кратки филм није филм прошлог времена, већ да је и данас врло актуелан, а да би популаризацијом дошао до још већег броја гледалаца. Узевши за полазиште претпоставку да гледаоци разликују дугометражни филм од филма кратког метра ушло се у испитивање оног што за њих може да буде главна карактеристика те разлике. Истраживање је требало да потврди да ли су два



општа места ове врсте филма – дужина и слобода аутора у стварању препознатљиве за гледаоца и да ли их сматрају важним када бирају шта желе да гледају. Као што примећује Хендриковски у својој књизи: „Уз разлике у метражи и жанровима, речено језиком поетике филма, физичка дужина ипак није пресудна за то који ћемо филм сматрати кратким, већ начин обликовања ових дела заснованих на сажетој форми, прецизној монтажној структури и штедњи изражајних средстава“.<sup>44</sup>

Испитаници су, спонтано, у својим одговорима креативност и уметничке вредности врло високо вредновали, објашњавајући разлике између дугометражног и краткометражног филма.

Истраживање је довело до следећих **закључака**:

Што се тиче укупних резултата, сто (100) испитаника или 74,62 % укупно испитаних је потврдило да гледа кратке филмове, наспрам њих је тридесет и четири (34) или 25,37 % испитаних који су рекли да ту врсту филма не гледају. Код мушкараца 1/5 испитаних, наспрам скоро 1/2 испитаних жена (испитаници који су одговорили на питање) је заокружило негативни одговор на питање **1**. „Да ли гледате кратке филмове?“ Повезавши тај негативан одговор са негативним одговором на питање број **2**. „Да ли бисте желели да гледате?“- имамо једанаест (11) или 8,20 % испитаника укупно који не гледају кратке филмове и не би ни желели да их гледају. Од тог броја је скоро уједначен број мушкараца (1/3) који су на прво питање одговорили негативно и жена (1/3) које су, такође, на прво питање одговориле негативно. Остали испитаници (2/3 оних који су одговорили негативно на прво питање), желели би да такве филмове гледају. Само једна испитаница од 134 испитаних „не гледа кратке филмове и не би желела да их гледа“, одговорила је на питање бр. **1** и питање бр. **2** са **НЕ**. Дакле, може се извући закључак да највећи број испитаника оба пола, заправо 91, 79 % њих, препознаје кратки филм као посебну уметничку форму коју гледа и жели да гледа.

Процент од 21,64 % свих испитаних, или њих двадесет девет (29) укупно није дало никакав одговор на питање број **3**. где се очекивао индивидуални одговор у писаној форми. Већи је број жена (16) или 11,94% свих испитаних у односу на мушкараце (13)

<sup>44</sup> Хендриковски, Марек; *Уметност кратког филма*, Клио, 2004, Београд стр.17

или 9,70% свих испитаних, које нису имале вољу или времена да на питање оговоре, што процентуално чини ипак женску популацију мало мање обавештеном у вези са кратким филмом, мање заинтересованом или, претпоставићемо, више заузетом свакодневним обавезама. Што се тиче разлике између дугометражног и кратког филма, испитаници који су на питање оговорили, навели су и препознали све од основних до финих разлика, крећући од оне најкарактеристичније да је различито третирање дужине филма.

Коментарисали су то питање кроз још неколико сличних тумачења (разлике у минутажи, дужини трајања, времену трајања), дакле, фокусирајући време и дужину као основ за дистинкцију. Кроз истраживање долазимо до закључка да **испитаници кратки филм најчешће повезују са документарним филмом, филмом животних прича, истинитошћу догађаја које приказују, занимљивим причама из живота људи, дакле са реалним светом који их окружује и његовим аутентичним приказом**, без намере да завара, пружајући улепшану слику. Сматрају да је таквих филмова мање, али да третирају озбиљније теме и да таквим темама прилазе на озбиљан и аргументован начин. Такви филмови, на основу мишљења испитаника, не служе за забаву, већ су друштвено ангажовани. Одмах после времена трајања, испитаници истичу сажетост (сажетост радње и сажетост поруке), ефикасност, прочишћеност, енергију, питкост, јасноћу, садржајност, темпо, креативност, убојитост, аутентичност што их доводи до перцепције стила, естетике и поетике кратког филма као и до помињања аутора. Потпуно је јасно да испитаници препознају аутора кратког филма у редитељу и поруку филма као његову поруку њима као гледаоцима. Испитаници дефинишу сензибилитет и начин преношења поруке, али и уметничку слободу као карактеристику ауторског приступа.

Хендриковски такође констатује: „Естетика мале форме има други начин мишљења од оног који влада дугометражним остварењима. Већ саме поруке се конструишу на други начин, па тако је другачија и визија света. Овде није реч о минијатурним остварењима која су, као у другим уметностима (књижевност, сликарство) умањена у односу на остале формате“.<sup>45</sup>

Овај сегмент испитивања потпуно потврђује мишљења Хендриковског, као и тезе из овог

<sup>45</sup> Хендриковски, Марек; *Уметност кратког филма*, Клио, 2004, Београд, стр.18

рада да је краткометражни филм посебан ауторски поглед на свет. Ипак, зачајно мањи број испитаника повезује кратки филм са кратким играним филмом, а анимирани филм ниједан од испитаника не препознаје као кратки, ауторски филм. Такође се ни остали поменути поджанрови не препознају као кратки филм у одговорима испитаника, иако се јављају искључиво у краткој форми. **Закључујемо да испитаници не препознају у целости подврсте караткометражног филма.**

Има испитаника који спомињу лирске теме и уметнички изражај самог аутора, мањак дијалога у краткометражним филмовима, али испитаници краткометражни филм не тумаче у знаковном смислу и не анализирају језик којим се тај садржај пласира.

**Закључујемо да испитаници немају сазнање о томе шта све 'поетика' краткометражног филма обухвата кондензујући форму али дајући јој јединствен садржај.**

Такође, кратки филм је препознат као веома важан део обуке и сазревања на путу студената филмских академија до њихових професионалних ангажмана. Код испитаница (склонијих баратању буџетима, уопште, као и практичном мишљењу, закључићемо) можемо приметити размишљање о буџету који је потребан за реализацију оваквих филмова, као једној од битних разлика, као и о заради коју су запазиле да кратки филмови не доносе, док мушкарци кандидују израз – некомерцијални филм, за ближе објашњење разлике дугометражни – краткометражни. Неколико испитаника, један мушкарац и две жене, сматрају да је темпо живота брз, да диктира слободно време, али и да је наклоњен кратком филму како због дужине тако и због држање пажње. **Закључујемо да испитаници дефинишу кратки филм као уметнички концизни филм идеје, експеримента и поруке, који се може реализовати у скромним материјалним и продукцијским условима, и да као такав потпуно одговара данашњем гледаоцу, ипак, без материјалне сатисфакције за аутора.**

Занимљиво је да испитаници спонтано разрађују мисли на трагу теоретичарских:

“Основне мисли Луиђија Кјаринија (Luigi Chiarini) налазе се у текстовима објављеним у часопису *Bianco e nero* под заједничким насловом *Пет поглавља о филму (Cinque capitoli sul film)* изашла 1941. године као посебна књига у издању Edizioni Italiane, Рим). Прво поглавље зове се *Двосмислености и предрасуде поводом филма*. У њему се инсистира на

осећању целине, свођење филма искључиво на уметност и запостављање његове индустријске стране писац сматра утопијом. Напротив, треба смело прихватити ту двојност из које Кјарини изводи следећу парадоксалну формулу: 'филм је уметност, кинематографија је индустрија'. Детаљно гледано аутор текста *Пет поглавља* прави разлику између три области, технике, уметности и индустрије, али наглашава да прва и трећа не смеју да замене другу.<sup>46</sup>

Место и простор за емитовање кратких филмова из питања број 4. највећи број испитаних види на телевизији, укупно њих педесет девет (59) или 44,03% свих испитаних, нешто изнад половине испитаних мушкараца који су дали одговор (33) или 24,63% и нешто мање од половине испитаница (26) или 19,40% свих испитаних. Испитанице које су његово место виделе комбинујући фестивале и телевизију (а+ц) чини још шеснаест (16) жена или 11,94% свих испитаних, па је то укупно чак четрдесет две жене (42) или 31,34% свих испитаних. Ипак, када анализирамо укупни број свих испитаника који комбинују одговоре под а), б) и ц) на различите начине, добијамо још 14 свих испитаних или још 10,45% свих који мисле да је телевизија у неком смислу добро уточиште за кратки филм, па се број оних који то мисле укупно повећава на деведесет четири (94) или 70,15% и скоро 2/3 укупно испитаних. Веома мали број мушких испитаника налази место кратком филму на фестивалима као једином месту приказивања (2 од 74), мали број жена такође (4 од 60), тако да их је укупно шест (6) свих испитаних. Збир нешто расте када додамо оне који су комбиновали одговоре (б+ц), таквих је још осам (8) мушкараца и једна жена (1), укупно једанаест (11) мушкараца или 8,2% свих испитаних и пет (5) жена или 3,73% свих испитаних који сматрају фестивале за место приказивања краткометражног филма, дакле око 12% .

**Закључујемо да је највећи број испитаника заинтересован за праћење кратког филма путем телевизијских канала, а да је мушкарцима било лакше да се одлуче да кратке филмове прате на и фестивалима, док се већини испитаница ипак чини доступнији телевизијски програм.** Један (1) испитаник је дописао интернет, под д) и заокружио тај одговор. Једна (1) испитаница није одговорила. Ово је, заправо, потврда мишљења да

<sup>46</sup> Agel, Henri, *Esthétique du cinéma*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, стр. 72

испитаници као кратки филм заправо највише препознају документарни филм и ту се сфере садржаја, мишљења и утицаја телевизијских емисија информативно-документарног карактера преплићу са кратким филмом, без јасне дистинкције. Овој нејасноћи понајвише доприносе промена технолошких поступака код кратког филма, као и преузимање филмске семантике од стране телевизијских аутора.

Питање број 5. остало је без одговора код тридесет шест испитаних (36) или 26,87% свих испитаних, распоређено на седамнаест мушкараца (17) или 12,69% и деветнаест жена (19) или 14,18% свих испитаних, што указује на већи проценат жена које нису одговориле на ово питање. Ипак, укупно је деведесет осам (98) или 73,13% испитаника дало свој одговор на ово питање. Педесет и седам (57) одговора мушкарца или 42,54% свих одговора је систематизовано у деветнаест категорија. У највећем броју су се тicali емитовања такве врсте филмова на телевизији, помињући децидно РТС, ако би се опредељивали да именују станицу, чак њих тридесет и један (31) или 23,13% свих. Осам (8) испитаника или 5,97% свих испитаних је навело интернет или Ди-Ви-Ди као могућност за приказивање, као додатак оним већ стандардним начинима, а поменутим у питању број 4. Седам (7) испитаника или 5,22% свих испитаних је везало емитовање кратких филмова за постојеће фестивале, специјализоване програме и манифестације, журнал пре филма ('као некад'), и Кинотеку. Шест (6) одговора или 4,47% испитаних је било инвентивно и донело идеје о просторима који до сада нису били коришћени, или су у сврхе пројекција кратких филмова били ретко коришћени, као што су чекаонице, градски превоз, кафеи, ресторани, места за релаксацију, галерије, паркови, културни центри, школе, образовне установе. Именовали су и сасвим одређена места погодна за такве намене – Галерија РТС, Пожаревац, Вршац. Двоје (2) или 1,49% испитаних би кратке филмове гледало на кућним пројекцијама.

Одговоре испитаница, њих четрдесет и један (41), што чини 30,50% свих одговора, систематизовали смо у четрнаест категорија а двадесет четири (24) одговора. Дакле 17,91% свих одговора, односили су се на емитовање путем телевизијских канала (што обједињује прва категорија), пет (5) испитаница или 3,75% одговора, види шансу у приказивању путем интернета, четири (4) или 2,99% свих испитаних то место налази на конвенционалним местима као што су биоскопи, летње позорнице, Кинотека, или врло

децидирано – Арт биоскоп, мала сала Сава центра или сала Културног центра Београда.

Једна (1) испитаница или 0,75% испитаних је предложила приказивање на трговима.

**Закључак истраживања је да се мало људи опредељивало за неке нове просторе и платформе, само тринаест укупно (13), дакле само 9,70%.**

**Такође, један од закључака истраживања је и да се више мушкараца определило да простор кратком филму потражи ван класичних ланаца дистрибуције и масовних медија, али уведећи их у масовну културу кроз приступачност на различитим местима.** Можда би се у том смислу могло закључити да се публици, која свој доживљај кратког филма бележи без обзира на експеримент који он носи у садржају (а који појединци препознају), он превасходно чини као конвенција и реалност или попуна слободног времена. Простор испитаници проналазе у лако препознатљивом окружењу, а време потребно за конзумацију таквих филмова посматрају као инстант време – 'сад и одмах', што је парадокс у односу на одговоре из упитника који истичу ангажованост, критичку мисао и дискусију коју такви филмови треба да пробуде. Значајно мањи број испитаних је покушао да се измести из познатих простора. Нове комуникацијске платформе нису помињане сем кроз општи израз – интернет. Могуће би било извући закључак да се ради о старијим испитаницима склоним наученим “стварима” и сећањима на детињство, али је накнадно, у тумачењу уочена мањкавост упитника који није садржао рубрику где би се унеле године испитаника већ само поделу на пол: мушкарац – жена, уз податке о школској спреми.

**Општи закључци донети на бази анализе целог истраживања су да постоји потреба за кратким филмом у свим његовим жанровима и да постоји публика и заинтересованост да се такви филмови прате путем масовних медија.** Притом се претпоставља активна публика јер управо се у сведеним формама, а нарочито документарном филму успоставља непосредан и отворен дијалог. Закључујемо да испитаници реагују на живот око нас и да их овакви филмови подстичу на расправу. Ако би се такви филмови приказали у масовним медијима или увели у систем културе и образовања могли би заинтересовати и људе који се раније нису занимали за такве садржаје. Без обзира на информатичко друштво у ком живимо телевизија је (закључујемо из одговора испитаних) и даље идеалан масовни медиј који допире до свих на једноставан

и јефтин начин. Како се кроз истраживање и дефинисало, обавеза баш Јавног сервиса би требало да буде да врати кратки филм, у већој мери, на екране гледалаца. Засићеност сензационализмом и глобалним, а потреба за емпатијом и појединачним, може бити један од критеријума који ће одшкринути врата тој идеји. Ауторски приступ као и отварање различитих тема, које би касније служиле као 'шлагворт' конструктивној дебати (а у којој за политичаре не би било места) неки желе да виде у ударним терминима, неки у попуни програма, али сви се слажу да им је место у специјализованим програмима и да би их радо гледали. Аутори тих филмова, без обзира да ли су још увек студенти или доказани професионалци, третирају се исто и са пуно уважавања када је читање порука у питању, па се анализом одговора учитава озбиљност и ангажованост коју испитаници препознају и очекују у приступу темама, а сензибилитет и поетика се тумаче као њихов лични печат и уметнички домет.

**Ово испитивање није потврдило**, или је то у чинило само у сегменту појединачног препознавања, тезу коју излажемо о корисности и доступности нових платформи у масовним комуникацијама и вези коју оне могу да створе са краткометражним филмом. Брзина којом те платформе реагују на свет, једноставност приступања и потенцијална доступност небројеним гледаоцима чине да се садржаји кратке форме нарочито могу популарисати на овај начин. Овом мишљењу ћемо већу пажњу посветити у поглављу Кратки филм између телевизије и нових технологија и наравно у закључку, а овде ћемо само изнети опажање. Могуће да је до оваквог исхода довело само место испитивања – Јавна медијска установа, вршено међу испитаницима старије доби, наклоњеним телевизији. Раније смо већ навели уочену мањкавости упитника у домену рубрике којом би ово мишљење научно потврдили – о годинама испитаника.

У закључак емпиријског испитивања уврстили смо и један текст из дневног листа *Политика* који говори о томе да се увек размишљало на тему популаризације краткометражног филма. Још 1968. године је изашао текст Милутина Чолића који је препознао могућности кратког филма у следећем:

„Проблем приказивања кратког филма везивао се обично за биоскопе. То је погрешно. Јер, за њега су заинтересоване многе културне и друштвене организације, они којима је потребан као документ, као наставно средство, као добра пропаганда, као естетски



експеримент или кратка прича о времену и људима. Зашто га, дакле, нема у школама, галеријама, музејима, народним и радничким универзитетима, туристичким и привредним организацијама и приредбама, у текућој политичкој акцији?

Посебно је истакнуто да би морао да нађе своје и редовније и боље место на телевизији. У Словенији, то место му је загарантовано. Остали студији се понашају као малтене и биоскопи. Зашто? – остаје да се реши, утолико пре што се телевизија не би баш могла поносити својим филмским програмом. Вероватно да су и ту економски разлози пресудни.“<sup>47</sup>

### НАДРЕАЛИЗАМ И НАДРЕАЛИСТИ

Покрет надреализма који се издвојио из европске авангарде двадесетих година XX века имао је своје представнике, посебно у књижевности, али и на филму и на нашим просторима. Врло брзо се у Србији формирао круг писаца под овим утицајем а везе са Паризом, престоницом покрета, одмах су применили и на филм пишући о њему или експериментишући са самим медијем.

„Појаву кинематографа, а с њим касније и нове уметности у свету, а потом и у нашој средини, здушно су подржали српски писци између два светска рата – експресионисти, надреалисти и дадаисти. Бошко Токин, авангардни песник, још током студија у Паризу писао је филмску критику за истакнуте француске часописе, а потом, 1920. године и прву филмску критику на српском језику. Његов есеј, *Естетика филма*, написан још 1920. преведен је на шест језика и објављен у најпознатијим светским филмским часописима, пре него што га је објавио Летопис Матице српске у Новом Саду, 1927. године. У њему, поред осталог, примећује: 'Мало помало филм постаје наша судбина, нас који живимо у веку проналазака развијене технике, аероплана, фабрика, спорта, борбе, елана'. Токин оснива Клуб филмофила 1923. године, пише сценарио и режира прву филмску комедију код нас, *Качаци у Топчидеру*. Тај филм, нажалост, остаје недовршен. Две године касније, у Загребу, Токин покреће и уређује први недељни филмски лист код нас, једноставног

<sup>47</sup> Чолић, Милутин; *Записи то...југословенски филм јуче и данас*, Институт за филм, Београд, 2002, стр. 381



назива *Филм*, који од 1935. излази у Београду. У њему почиње да објављује Историју седме уметности. У сарадњи са Владетом Лукићем, 1953. године, објављује први југословенски *Филмски лексикон*. И поезија Бошка Токина била је захваћена филмским заносом. На крају његових Кинематографских песама стоје стихови 'У једном филму 2 милиона покрета. Обухватити. Уметник бити. Вечит', који су његово уметничко-вјерују“.<sup>48</sup>

Ажел пише о синтагми 'процуривање сна у стварни живот' а историјски је објашњава на следећи начин: „Млада надреалистичка школа, или бар огранак те школе што се окупио око Адоа Кируа, писца књиге *Надреализам у филму (Le surrealisme au cinema*, издање Arcanes из 1953) и који сарађује у часопису *Поситиф (Positif)*, може се у извесном смислу поставити у оквир авангарде из године 1927. За Кируа „филм је у својој суштини надреалистички. То је сну слично средство за изражавање латентне садржине живота“. Ово 'процуривање' сна у стварни живот, о којем је сањао песник Нервал (Ge'ard de Nerval), остварило се најзад на филмском платну, на којем су замишљено и доживљено подједнако реални: „Велико сједињење живота и сна, приметног и неприметног, извешће се помоћу филма.“ У том видокругу седма уметност остварује жељу и израз вере Андреа Бретона (*Manifeste du surrealisme*; код нас изашао такозвани *Први манифест* 1924. године у преводу Леле Матић под насловом *Манифест надреализма*).“ Време (...) се сакати, пустоши, уништава. Садашње и будуће време више се не искључују. (...) Јуче или сутра живи се исто тако лако као и данас, чак се доживљавају истовремено“ (наведено дело стр.15). Делик је ово већ био запазио. Триковима се, такође, укудају сви физички закони „И све је природно. И све је могуће.“ Пошто се надреалистичко истраживање у суштини изводи прилагођавањем чудесног свакодневном животу, сматра се да ће филм бити повлашћена територија на којој ће искрснути 'чудо'.“<sup>49</sup>

У *Малој песничкој антологији надреализма* наилазимо на запажање о спонтаности стварања авангардиста, првих међу творцима новог израза: „Киру се изразито издваја из групе авангардиста какви су Ганс, Дилакова и Епстен. Пре свега зато што је њихов метод

<sup>48</sup> Др Ђерић, Зоран, *Поетика српског филма, српски писци о филму*, 1908–2008, Бања Лука, Бјеседа, БЛЦ, 2009. стр.1

<sup>49</sup> Agel, Henri, *Esthetique du cinema*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, стр. 23

коришћења техничких могућности филма (маска, брза монтажа, неоштрина, двоструке експозиције, претапање, убрзани и успорени покрет или затамњења) био крајње произвољан; а и због тога што су својим 'интелектуализмом' све кварили, супротстављајући се спонтаном авангардизму проистеклом из Фејадових 'филмова романа', *Фантомас и вампири* који представљају праву филмску магију.<sup>50</sup>

Француски писац, филмски стваралац и критичар Киру написао је у књизи *Надреализам на филму* илустрацију чувене реченице Жоржа Ињеа (George Hugnet) о 'чудесном' које искрсава: „У стварном, натприродном, необичном, у љубави, сну, халуцинацији, у сексуалности и невољама које се из ње рађају, у лудилу, химери, привидном нередом свих врста, у неким улицама као што су све друге, у поезији, крви, случају, страху, у било каквим бекствима, у духовима, доколици, тумачењу снова, емпирији, апсурду, у бајкама које се сањају у будном стању, у надстварности“.<sup>51</sup>

Делатност надреалистичке школе везаће се за филмове као што су *Морска звезда* Мена Реја или *Ватромет (Fireworks)* Кенета Енгера (Kenneth Anger). Тај филмски стваралац, представља огранак надреалистичке школе који највише привлачи друштвена побуна. Ипак у самој сржи те групе налазе се филмови Луиса Буњуела (Luis Bunuel) и Салвадора Далија *Андалузијски пас* (1928) и *Златно доба* (1931).

Бранко Вучићевић каже: „Први истински надреалистички филм *Андалузијски пас*, уз Бретонову *Нађу* и прегршт колажа и слика, један је од оно мало неоспорно квалитетних производа надреалистичке групе (зечје плодне и родитељски слепо заљубљене и у најбезначајнију своју творевину), настао је против француске филмске 'авангарде' оличене Дилаковом, Гансом (Gance), Л' Ербијером ( L'Herbier) и Епштајном (Epstein). Сам Буњуел је почео да се бави филмом као Епштајнов асистент ( *Пад куће Ашер*, 1928.)“<sup>52</sup>

Луис Буњуел о самој групи каже: „Надреалисти су као група били жестоки, горди и незаборавни. Наш морал је почивао на другачијим мерилима, величао је страст, мистификацију, увреду, црни хумор и привлачност понора.“<sup>53</sup>

А уз Буњуелов сценарио *Андалузијски пас* Бранко Вучићевић сведочи: „Надреалисти, та

<sup>50</sup> Hugnet, Georges, *Petite antologie poetique du surrealisme*, издање Jeanne Bucher 1934, стр 82

<sup>51</sup> Кугоу, Ado, *Le surrealisme au cinema*, Arcanes, 1953, стр.39

<sup>52</sup> *Авангардни филм 1895–1939*, приредио Бранко Вучићевић, Београд, 1984, стр. 121

<sup>53</sup> Исто, стр. 120

деца века филма, по Роберту Десносу (Rober Desnos), имали су иконостас својих филмских симпатија: Фејад (Feuillade), нема комедија, Мурноов (*F. W. Murnau*) *Nosferatu* (1922), Луиз Брукс (Louise Brooks), Марлен Дитрих (Marlene Dietrich) у Стернберговим (Josef von Sternberg) филмовима, Хатавејов (Хатхавуов) Петер Ибетсон ( Peter Ibbetson 1935)...Њихова филмска пракса била је прилично разочаравајућа; неки њени резултати су безначајни (Мен Реј – Ман Рау, *Повратак разуму*, 1923), други 'поетично' декоративни (Мен Реј, *Морска звезда*, 1928), а трећима су сами припадници групе порицали право да се називају надреалистима. Тако је филм *Шкољка и свештеник* (1928), који је по сценарију Антонина Артода (Antonina Artauda) режирала Жермен Дилак (Germain Dulac), дочекан жестоком негодовањем и узвицима „Госпођа Дилак је крава!“.<sup>54</sup>

Покрет надреализма, у Француској се зачео и формирао као наставак и превазилажење дадаизма, који су лансирани писци око часописа Литература (1919–1924), под уредништвом Луја Арагона (Luis Aragon), Андреа Бретона (Andre' Breton) и Филипа Супоа (Philippe Soupault). Бретон се наметнуо као вођа. Група оснива Биро за надреалистичка истраживања, а 1. децембра 1924. године основано је и званично гласило *Надреалистичка револуција* (*La Re'volution surre'aliste*). Надреалистичка револуција објављује испричане снове Ђорџа де Кирика (Giorgio de Chirico), Андреа Бретона, Ренеа Готјеа (Renee Gautier), затим аутоматске текстове Марсела Нола, Робера Десноса, Бенцамена Пареа (Benjamin Pare'), Луја Арагона...

Уметничке активности српских надреалиста су биле апсолутно мултимедијалне, стварали су иновативне вербално-визуелне структуре и имали живу комуникацију са свим члановима 'братства' у Паризу.

Радован Поповић у својој књизи бележи како писац Душан Матић доноси у Београд 'надреалистички рецепт' који је задао Андре Бретон: „Набавите себи прибор за писање пошто сте се сместили на што је могуће погоднијем месту за усредсређење вашег духа у себи самом. Занемарите свој геније и своје и туђе таленте. Одлучно реците себи да је књижевност један од најжалоснијих путева који води у све. Пиштите брзо, без унапред смишљене теме, довољно брзо да не бисте дошли у искушење да себи прочитавате.

<sup>54</sup> *Авангардни филм 1895–1939*, приредио Бранко Вучићевић, Београд, 1984, стр. 120

Реченице ће доћи саме по себи, тим пре што се у свакој секунди рађа по једна реченица туђа нашим свесним мислима, која само тражи да се екстериторизује“ (превод Нина Мариновић).<sup>55</sup>

У језгру надреалистичког покрета у Београду (Ристић, Матић, Вучо, Дединац) водиле су се расправе о свему шта се догађа у том покрету у париској централи. Нарочито су живе расправе вођене о Бретоновом *Надреалистичком манифесту*.

Зоран Ђерић записује да су „Надреалистички писци, такође, одушевљени филмском уметношћу. Ване Живадиновић Бор пише о бескрајним могућностима кинематографа. Марко Ристић пише прве белешке о филму, док Александар Вучо, пишући о новом филму Жана Реноара, *На дну*, 1937. године, истиче: „Три деценије већ засењене су очи милиона гледалаца шароликим и лажљивим макетама које су пред филмско сочиво гурнули они којима је стало да очи буду засењене. А живот, прави живот и његова стварност, сем неколико светлих изузетака, као да још не зна да на свету постоји једно чудо, свемоћно око, које је у стању да сачува, да запамти што је видело и да покаже људима кроз њихове очи зашто још нису срећни“.<sup>56</sup>

У књигу *Авангардни филм*, Бранко Вучићевић је уврстио текст непознатог аутора који пише: „Занимљиво је да Драјфус (Jean-Paul Dreyfus) критику филма Фрица Ланга (Fritz Lang) *Жена на месецу*, у броју 10. часописа, 1. маја 1930. године, посвећује Ванету Бору. Критика почиње тврдњом: „Да би се неко бавио таквим сижеом, требало би да буде песник“. А посвета гласи: „Мом пријатељу Ванету Бору, који је желео да сними први филм на Месецу“, долази изненађење „у Земуну, Бор ће бити један од оснивача Филмске културне задруге, регистроване 1936. Поред филмских критичара, оснивач и члан Задруге је био такође композитор Јосип Славенски. На необичан начин, Славенски има заслуге за један надреалистички филм који ће снимити Ване Бор“.<sup>57</sup>

Вучићевић пише како је Буњуел објашњавао настанак свог и Далијевог сценарија за филм који је првобитно требало да носи наслов *Забрањено је нагнути се унутра*. „Приликом

<sup>55</sup> Поповић, Радован, *Сјајно друштвање: прича о српским надреалистима*, Београд, Драслар партнер, 2006, стр. 16

<sup>56</sup> Др Ђерић, Зоран, *Поетика српског филма, српски писци о филму, 1908–2008*, Бјеседа, Бања Лука, 2009, стр 3–4

<sup>57</sup> Непознати аутор, *Уместо 'социјалне уметности' Авангардни филм 1895–1939*, приредио Бранко Вучићевић II део, стр. 43–44

разраде фабуле одбачена је као небитна свака помисао на неку рационалну, естетичку или какву другу преокупацију техничким питањима. Резултат је намерно антипластичан, антиуметнички филм, уколико се оцењује према традиционалним канонима. Фабула је плод *свесног* психичког аутоматизма, и утолико не покушава да преприча сан, премда користи механизам аналоган механизму снова.“ И додаје да је при писању сценарија одмах одбацивана свака слика или идеја која је произилазила из сећања, културних образаца или је била свесно повезана с другом, ранијом идејом. У филму *Ништа не симболише било шта*,<sup>58</sup>

Вучићевић констатује да је Буњуел је очекивао да ће *Андалузијски пас* саблазнити и згрозити гледаоце, међутим, филм је пожњео успех.

Наши писци надреалисти имају своје начине да усталасају друштво:

„Октобра 1923. у *Путевима* објављују Бретона и шаљу поруку писцима традиционалне оријентације, „Господин Сима Пандуровић уређује *Мисао* и има своје естетичке концепције, чак и своје мишљење о модерној књижевности. Ми уређујемо *Путеве*, не знамо шта је то 'модернистичка' књижевност, али имамо своје мишљење о господину Сими Пандуровићу“. И затим наставља: „Што не можемо да вам кажемо. Уметност је млитаво и хладно месо, ви се тим месом храните...“<sup>59</sup>

Цитирамо два извора који пишу о писму које су надреалисти упутили *Политици* и њеном директору, јер су логичан наставак, а тичу се њиховог схватања надреализма и самоодређења групе према том покрету:

„Политика, 14. априла 1930. објављује писмо Марка Ристића, Душана Матића, Александра Вуча и Ђорђа Јовановића: Онима који се интересују картографијом духа, добро су познате кривудавае стазе духа кроз разастрту вечност, где нисмо први и где ћемо бити можда последњи, и чудне коагулације његове и његовог истраживања око извесних људи, места и тренутака. У овом тренутку, овде, ми примамо на себе ту горду и смерну нескромност, да распознајемо трагични и зрачни лик духа међу нама. Где смо? Ту, у том тренутку, сви су знаци са нама... Надреализам, свака наша реч, сваки наш живот, само је бескрајни,

<sup>58</sup> Луис Буњуел, *Андалузијски пас*, Авангардни филм 1895–1939, приредио Бранко Вучићевић, Београд, 1984, стр. 115-120

<sup>59</sup> Поповић, Радован, *Сјајно друштвање: прича о српским надреалистима*, Београд, Драслар партнер, 2006, стр. 32

искидани низ оног што дефинише његову бесконачност, некористољубивост, и његову моралну целисходност. Надреализам: глосолалија вечности, надреализам: ехолалија пролазности и данашњице, надреализам: 'дам ти талир, да разбијеш тањир, да кажеш и јесте и није, и црно и бело, и да и не...' <sup>60</sup>

Александар Вучо, један од истакнутих српских надреалиста је писао: „Ми не мислимо никоме сметати, ми никада нећемо писати песме које ће ући у антологију новије српске лирике, пошто неће бити 'целе лепе' ; ми нећемо писати награђене романе; ми нећемо писати приче са социјалном тенденцијом; нећемо писати психолошке драме, ни есеје о великим људима, нашим и страним, или о 'важним' појавама из области уметности; ми нећемо постати чланови ПЕН клуба; ми нећемо приређивати прославе; ми нећемо сликати слике за музеје; ми нећемо бити ни вајари, ни музичари, ни пројектанти монументалних грађевина. Али, ми ћемо допринети архитектури слободе и духа!” <sup>61</sup>

Ђерић у *Поетици српског филма* пише: „После рата, настојања да се обнови филм у нашој земљи, подржавају и многи писци, некадашњи експресионистички песник, есејист и преводилац Станислав Винавер, надреалисти Душан Матић и Александар Вучо, као и будући сценаристи и редитељи Пуриша Ђорђевић, Душан Макавејев, Александар Петровић и Живојин Павловић. Касније ће се неки од њих, попут Живојина Павловића, паралелно и подједнако успешно бавити филмом и књижевношћу. Павловић је, чак, један од ретких двоструких добитника Нинове награде за роман године. Творац *Манифеста експресионистичке школе*, Станислав Винавер, песник и путописац, есејист и плодан преводилац, сарађивао је и са београдским часописом *Филм* пишући о филмској уметности и њеном односу према стварности. Надреалистички песник и есејист, Душан Матић, писао је, поред осталог, о утицају филма на омладину. Одговарајући на једну анкету часописа *Филм*, писао је о односу филма и литературе. Александар Вучо, такође

<sup>60</sup> Поповић, Радван, *Сјајно друштвање: прича о српским надреалистима*, Београд, Драслар партнер, 2006, стр. 109

<sup>61</sup> Вучо, Александар, *Љускари на прсима*, Авангардни филм 1895–1939, приредио Бранко Вучићевић, Београд, 1984, стр. 128

надреалистички песник и романописац, уређивао је часопис *Филм* и објавио неколико неколико есеја о филму. Био је први председник Комитета за кинематографију ФНРЈ.<sup>62</sup>

Покрет и аутори на филму имају циљеве и ван платна: „Златно доба је изазвало прижељкивани савршени скандал: демонстрације десничара, демолирање биоскопа, полицијска интервенција, забрана јавног приказивања, разјарени критички прикази, манифести, избацивање грофа де Ноалса (Noaillesa), који је био продуцент, из Џокеј Клуба. Када се гледа данас, без непотребних повољних предрасуда, филм ни издалека нема тај експлозивни учинак, помало је застарео баш због надреалистичке ортодоксности, а формални проналасци показују свој скромни досег. Дакако, за надреалисте се филмови деле на *Златно доба* и све остале... Сви остали надреалистички филмови или филмови са 'надреалистичким ефектима' необично су једнолични. Уосталом, једноличност је бољка надреализма, у крупним стварима и у ситницама. Чим се, рецимо, прочуло да Бретон у париској 'надреалистичкој централни' пише зеленим мастилом, убрзо су се зазеленеле мастионице и у филијалама, Београду или Прагу.“<sup>63</sup>

Надреализам за Балажа (Bela Balazs) није филмски израз јер: „Што је филм апстрактнији, то је и мање животан“, каже Балаж, док тежњу ка апстракцији види у надреализму. (...) Следствено томе, филм у таквом случају више не врши своју функцију, то јест не открива нам ни природу ни човека.“<sup>64</sup>

Међутим, Ситни сведочи да је амерички уметник Корнел (Joseph Cornell) у великој мери инспирисан надреализмом правио своје авангардне и експерименталне филмове: „Тврди се да је Корнел први од постојећег играног филма начинио филмски ready made recitief по Дишамповом ( Marcel Duchamp) рецепту. У писму Алфреду Бару млађем (Alfred Barr), од 13. новембра 1936. он каже: „За случај да ћете у каталогу рећи реч-две о мом раду, био бих вам захвалан кажете ли да не делим теорије надреалиста о подсвесном и сну. Премда се усрдно дивим великом делу њиховог рада, никада нисам био званични надреалист и

<sup>62</sup> Др Ђерић, Зоран, *Поетика српског филма, српски писци о филму*, 1908–2008, Бјеседа, Бања Лука, 2009, стр 3–4

<sup>63</sup> Вучо, Александар, *Љускари на прсима* Авангардни филм 1895–1939, приредио Бранко Вучићевић, Београд, 1984, стр. 128

<sup>64</sup> Ебервејн, Т. Роберт, *Водич кроз теорију и критику филма*, Посебно издање часописа са теорију филма и филмологију, Библиотека Филмске свеске, стр. 37



верујем да надреализам има здравије могућности но што су досад развијене. Конструкције Марсела Дишампа, које признају и сами надреалисти, потврђују, верујем, ову мисао<sup>65</sup>

Крајем јуна 1932. године излази из штампе трећи број ревије *Надреализам данас и овде*, тиме се завршава 'колективни надреалистички покрет у нашој земљи'. Припадници надреалистичког покрета се практично разилазе, неки прилазе покрету социјалне литературе, неки ће, пак, доспети у затвор, други ће прићи забрањеној комунистичкој партији Југославије (Коча Поповић, Оскар Давичо).

### ТРИ А ФИЛМА: АВАНГАРДА, АНДЕРГРАУНД И АЛТЕРНАТИВА

Постоји неколико термина, појмова за ову, заправо, врло сличну и а ипак тако различиту врсту филмова: авангарда, експериментални, независни (алтернативни) или андерграунд, а три су временска периода била оквир врхунских достигнућа на овом пољу.

Први филмови авангарде су настајали у двадесетим годинама XX века. Покрет је израстао из модерне уметности, специјално дадаизма и надреализма, па су филмови као и уметничка дела понели назив авангарда. Авангарда као термин означавао нешто ново и напредно (фр. *avant*-испред – *garde*-чувати), кореспондира и са појмом елите. Претходници су Клеров *Entr'acte* (1924), Рејев *Emak Bakia* (1926) и Буњуелов и Далијев *Un Chien Andalou* (1929).

Други период авангарде настаје четрдесетих година прошлог века. У време када су настала, називали су их експерименталним, али данас су познатији као андерграунд филмови.

Ивана Кроња истражујући авангардни филм бележи: „Авангардни филм везан је пре свега за појам филмске уметности у оквиру које се бави трагањем за новим изражајним облицима филма. Ова врста филма је веома лична, аутономна и елитистична. Настаје углавном изван званичне, комерцијалне филмске продукције. У уској вези са појмом

---

<sup>65</sup> Адамс, П. Ситни, *Корнелови (Cornell) филмски колажи*; Авангардни филм 1895–1939, приредио Бранко Вучковић Београд, 1984, стр. 158



авангардног филма налазе се и експериментални, алтернативни и још неке врсте филма.<sup>66</sup> Ови појмови се преплићу, па Шелдон (Renan Sheldon) покушава да дефинише: „Оригинално, у двадесетим, 'експериментални' је била реч коју су користили за опис руске школе монтаже. У четрдесетим, то је реч за радове као што су филм Маје Дерен *Мреже поподнева – Meshes of the Afternoon* (1943), Кенета Енгера *Fireworks*, и Петерсонов (Sidney Petersen) *The Lead Shoes* (1949). Назив 'експериментални' је означавао логичка истраживања до којих се долазило путем покушаја и грешке. Ови филмови су се звали експериментални и због покушаја да се раде ствари које раније нису рађене. Али термин није био тачан, јер су уметници, филмски ствараоци изражавали себе и своје ставове и нису се понашали као научници који обављају објективно истраживање. Многи филмски ствараоци успротивили су се идеји да су њихови филмови експерименти, а не готова уметничка дела. Термин се, међутим, још увек користи да опише те филмове, па чак и филмове снимљене данас.”<sup>67</sup>

Трећи период је почео у другој половини педесетих, и два су термина популарна када описујемо филмове тада настале – независни и андерграунд.

Независни, у овом контексту означава филмове који су независни од Холивудске продукције. Међутим, тај назив су присвојили и други филмски аутори, укључујући и комерцијалне, који су производили такозване 'холивудске' филмове само ван система Холивуда. Због тога су многи некомерцијални независни аутори желели да се одрекну таквог одређења и покушавали да нађу прикладнији.

„Андерграунд филм је био термин који је изворно користио критичар Мани Фарбер (Manny Farber) да опише нискобуџетне мушке авантуристичке филмове тридесетих и четрдесетих година. Али 1959. године термин има и референцу личног уметничког филма. Луис Џејкобс (Lewis Jacobs), у чланак под називом *Јутро експерименталног филма*, у Филмској Култури (број 19, пролеће 1959), користи дефиницију „филм који већину свог живота проводи у подземљу постојања“. И филмски стваралац Стан Вандербик (Stan VanDerBeek) каже да је он смислио израз те године да опише своје филмове и оне попут

<sup>66</sup> Кроња, Ивана, *Ка дефиницији авангардног филма*, Зборник радова Факултета драмске уметности, Београд, 11-12/2007, стр. 108

<sup>67</sup> Renan, Sheldon, *An Introduction to the American Underground Film*, E.P.Dutton&Co., Inc, First published, 1967, стр. 22

њих. Без обзира на извор, термин је ступио у ширу употребу јер су у то време постојале снаге које су чак покушавале да спрече одређену врсту филма да буде направљен.

Андерграунд је протезирао став да те филмове треба направити и треба посматрати упркос економским и правним баријерама. Многи филмски ствараоци не прихватају реч андерграунд, не допадају им се конотације о видљивости и илегалности. Кажу да је то неадекватан термин. Сви они заправо покушавају да нађу одговарајући начин да се групишу разне врсте филмова који се не уклапају у друге категоризације.<sup>68</sup>

Објашњавајући појаву авангарде разлозима социолошке природе, Бела Балаж је у њој видео: „Један од начина на који грађанска свест покушава да побегне од стварности“. Часопис *Поситиф* пак, настанак непосредно везује за марксистичку идеологију и баш у филму види средство ослобођења од грађанске традиције. Сам појам је двосмислен и слабо дефинисан.

Ебервејн пише: „Филм се већ по традицији служи својим формалним језиком и својом техником да би остварио нарративна уметничка дела. Постоје, међутим, и ненаративни филмови као што су документарни и апстрактни филмови. Прва се врста углавном служи техником објективног извештавања посредством камере и у њу спадају филмске новости, путописи, наставни, природописни филмови и тако даље. За дела ове врсте карактеристично је настојање да стварност одразе у објективној форми. У дијалектичкој супротности са њима су филмови које Балаж назива 'апсолутним филмовима'. Производи авангарде, дела из ове категорије више су окренута форми и усмерена према чистој апстракцији. И што се више удаљавају од објективне стварности, то су за Балажа мање вредна помена. Истини за вољу, он у два маха бележи да је карактеристика „типично декадентна буржоаска уметност“ која даје таквом субјективном формализму пре опис него суд о апсолутном филму, али се упркос томе оштро супротставља делима која нам показују само слике и која не покушавају да репродукују стварност. Зато, најчешће са опрезом, говори о предметима снимљеним из углава из којих људско око у нормалном опажању никада не би могло да удвоји или о оптичким ефектима који су за филмског

---

<sup>68</sup> Renan, Sheldon, *An Introduction to the American Underground Film*, E.P.Dutton&Co., Inc, First published 1967, стр. 23

ствараоца сами себи циљ: све у свему, није одушевљен филмовима чије нам слике нуде предмете који изван филма не постоје.“<sup>69</sup>

Једну од потенцијалних дефиниција авангарде наводи Ивана Кроња цитирајући теоретичара Гојка Тешића: „Стилска формација са основним предзнаком радикалног поетско/поетичког преврата, прелома, обрачуна и раскида с традицијом „певања и мишљења””; или, серија -изама унутар најшире схваћеног стваралачког пројекта/покрета који је у енглеско/америчкој традицији именован појмом модернизам (191).<sup>70</sup>

„Авангарда не тежи разумевању већ своју функцију види пре свега у провокацији. Пошто се показало да естетско превредновање није довољно, авангарда се шири према моралном и социјалном.“<sup>71</sup>

Аутори проналазе начин да изразе своја опредељења. „Ту је најпре припадност авангардним уметничким правцима са већ дефинисаним начелима, која су типична за 'прву' авангарду. Уметничке стратегије импресионистичког, дадаистичког и надреалистичког филма одговарају стратегијама и опредељењима самих покрета који налазе израз у естетици ових филмова. Ту је, с обзиром на припадност аутора политичким покретима, и политичко опредељење филмова које утиче на њихове формално изражајне аспекте.“<sup>72</sup>

Ажел нам даје потврду да се покрет пратио у затвореним круговима: „Између 1920. и 1930. године авангардистички филм (који је у Француској нашао теоретичаре и уметнике у Лују Делику, Жермен Дилак и Жану Епстену) добро је напредовао и створио је мисаони покрет чији ће храмови бити Вје-Коломбје, који је 1924. године отворио Жан Тедеско, Ирслин, који су 1926. године основали Арман Талије и Мирга, Студио 28, који је 1928. године створио Жан Моклер. Ове дворане приказивале су експресионистичка и надреалистичка дела (*Последњи берлински фијакер*, *Шкољка и свеишеник*), Мелијесове филмове и радове младих америчких редитеља. Историја авангарде не може се одвојити

<sup>69</sup> Ебервејн, Т. Роберт, *Водич кроз теорију и критику филма*, Посебно издање часописа за теорију филма и филмологију, Библиотека Филмске свеске, стр. 37

<sup>70</sup> Кроња, Ивана, *Ка дефиницији авангардног филма*, Зборник радова Факултета драмске уметности, Београд, 11-12/2007, стр. 105

<sup>71</sup> Флакер, Александар, *Стилске формације*, Либер, Загреб, 1976, стр. 54

<sup>72</sup> Кроња, Ивана, *Уметничке стратегије и формални поступци у авангардном филму*, Зборник радова Факултета драмске уметности, Београд, 15/2009, стр. 54

ни од раста кино-клуба. Лист *Arts* (27. јун 1950. године) у једном прегледу за године 1925–1930. подсећа на улогу коју су у том покрету играли људи као Шарл Леже, Жан Митри и Леон Мусинак. Привремено павши у кризу услед доласка звучног филма, покрет је поново избио на површину са појавом Филмског серкла (Ланглоа, Франжи, Митри) и Француске кинотеке.“<sup>73</sup>

Садулова *Повјест филмске уметности* даје посебно место и шведском сликару Егелингу, чија *Дијагонална симфонија* треба да изражава 'ритмичко кретање чистог облика' и Рутману, који је пре него што се опробао на великој космичкој епопеји званој *Мелодија света*, том изузетном примеру монтаже, покушавао да помоћу геометријских слика оствари 'праве визуелне симфоније'<sup>74</sup>

Не треба заборавити ни Ханса Рихтера, једног од најзначајнијих теоретичара и представника авангарде, ствараоца филмова *Рутам II* и *Игра шешира*.

„Још 1926. године млади немачки филмски стваралац, који ће касније снимати филм *Снови које можете добити за новац (Dreams that money can buy)* дошао је до идеје о филму истовремено и поетичном и друштвеном, њему је било важно да ослободи човека досежући до једне надстварности што се неће моћи свести на свет логике и чисте свести, а родиће се из правих лирских филмских могућности којима се може остваривати чудесно.“<sup>75</sup>

Шта је представљало заједнички именитељ ових истраживања? Сигурно је то био отклон од академског и комерцијалног филма и револуционарна смелост стваралаца. Преображај и друштвена борба коегзистирају као две струје које су некад биле измешане а некад сасвим одвојене једна од друге. Неке од основних карактеристика авангардне психологије њених стваралаца и публике биле су, такође, равнодушност према рецепцији дела и антиуспех. Такође, филм је био медиј који је успевао да у једном кораку прекорачењем успостављених граница и кршењем правила обнови сопствени језик, брзо развијен, али и у једном тренутку омеђен конвенцијам. Проглас руских футуриста из 1912. то потврђује прокламовањем 'шамара укусу публике'.

<sup>73</sup> Agel, Henri, *Esthétique du cinéma*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, стр. 25

<sup>74</sup> Жорж Садул, *Повјест филмске уметности*, Напријед, Загреб, 1961, стр. 192

<sup>75</sup> Agel, Henri, *Esthétique du cinéma*, Presses Universitaires de France, Paris., 1962, стр. 25

Ажел каже: „Авангардни ствараоци, антагонизам који осећају према класичној уметности, најчешће усмеравају ка негацији 'лепог'“, док за третман општих хуманистичких тема од стране класичне уметности каже да :“ (...) је довело до стварања празнине у уметности. Жудња за акцијом ради акције и супротстављање указивало је на присуство нихилистичког момента који се најчешће испољавао кроз рушење свега постојећег са циљем постизања реакције путем акције у деструктивном, а не у конструктивном реду“.<sup>76</sup>

Ажел разврстава области авангарде пратећи интересовања аутора и њихове циљеве. „Али за време другог светског рата ствари ће се осетно изменити па данас можемо запазити неколико прилично разграничених области – традиционална авангарда скривених амбиција (Маја Дерен) или лирске необавезности (Френсис Ли); тражења необичног израза (Фишингер, Мак Ларен); друштвени памфлет (Франжини); позоришне или књижевне адаптације (*Ужасни родитељи*, *Дневник сеоског свештеника*); дела која руше традиционалне структуре приповедања (*Последње одсуство*, *Путовање у Италију*). Буњелови некомформистички филмови. Овај последњи вид авангарде природно чини њен најдубљи продор ка унутрашњем.“<sup>77</sup>

Након Другог светског рата долази поновни талас авангардних струјања у филмској уметности, посебно у САД, под називом – друга или неоавангарда. Од 1960-их, можемо пратити ауторе који се крећу између оних који се баве андерграунд и алтернативним филмом и оних концептуалних уметника 80-их и 90-их година, посвећених видео-арту, касније галеријским филмовима и видео-радовима, што већ припада постмодернизму. Ивана Кроња констатује: „По Серсу (Philippe Sers), у срцу дадаизма, апстрактног и експерименталног филма, који је затим уследио, јесте могућност, насупротив дискурзивног језика, једног поретка слике обезбеђеног њеном аутономијом и њеном јединственошћу у ходу према сазнању (73). Дада и надреалистички филм, попут филмова Ханса Рихтера, по овом аутору изражавају аутономију слике чија је кохеренција независна од дискурзивне логике.“<sup>78</sup>

<sup>76</sup> Agel, Henri, *Esthétique du cinéma*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, стр. 22-25

<sup>77</sup> Исто, стр. 26

<sup>78</sup> Кроња, Ивана, *Ка дефиницији авангардног филма*, Зборник радова Факултета драмске уметности, Београд, 11-12/2007, стр. 108

Зато је сасвим разумна похвала упућена авангардној филмској редитељки Маји Дерен (Maya Deren): „Она спада у оне уметнике и мислиоце који говоре о великом парадоксу нашег времена; у оне који кажу да нам је, иако је наша цивилизација најближа понирању у тајне неорганске и органске материје, свет опипљивих ствари мање познат него иједном људском племену до данас. Зато нас у филму Маје Дерен све познато неодољиво привлачи својом природном необичношћу“.<sup>79</sup>

Данас је чувен Клеров (René Clair) текст у коме он сам одређује свој став: „Што се мене тиче, ја се лако одричем уверења да данашњим светом слика владају правило и логика. Очарава ме дивно варварство те уметности. Ето најзад девичанске земље. Не могу рећи да ми је криво што не познајем законе тог света који се рађа и који није оптерећен робовањем земљиној тежи. Гледајући те слике ја осећам задовољство какво се не буди често у мени, осећање музичке слободе. А зашто би се тај ток слика, којем се не приписује неки апсолутни смисао и који не спутавају прастари окови мисли, мрсио логиком? Моја си, драга оптичка илузијо! Мој је тај изнова створени свет чијим беззеленим видовима управљам по својој вољи.“<sup>80</sup>

Године 1950. Клер је открио да му је намера била расветљавање 'натприродне природе филма', наводећи одломак из *Увода у белу и црну магију (Introduction a la magie blanche et noir*, Албер Валантен, Филмске свеске бр.3, Београд, 1971). Текст даје преглед преокупација авангарде из 1927. године: „Објектив свему чему се приближи даје изглед легендарног, све што се нађе у његовом видном пољу преноси се изван стварности, на план на којем владају само машта и мајсторија. Морамо га лиштити видљивог обличја (...) како би га извукли из царства материјалног у ком се налази и поставили га у област сна и апстракције, где се преплићу и прекидају сви даљи путеви. Ово прелажење из чулног у духовно, из конкретног у имагинарно, изводи се без нашег знања и довољно је веровати да постоји да би се искусило.“ Утиску натприродне природе филма доприноси и начин монтаже о чему Ивана Кроња пише: „За разлику од класичне, континуалне монтаже, авангардисти Делик и Дилак примењују концепт импресионистичке, поетске монтаже, дадаисти и надреалисти – Рене Клер, Ман Реј, Луис Буњуел и Салвадор Дали – својим

<sup>79</sup> ed. Sitny, P. Adams; To Maya Deren, *Film Culture Reader*; New York; Praeger, 1970, стр. 85

<sup>80</sup> Brunius, B. Jacques, *En marge du cinemafrançais*, Arcanes, France, 1954, стр. 26-30

монтажним поступцима разбијају узрочно-последичне везе међу prizорима, уводећи језик снова и сновиђења у складу с начелом владавине или култа жеље. Совјетски авангардни филм развија сопствене теорије и форме монтаже, које ће извршити далекосежни утицај на читаву историју филма. Док Куљшов открива психолошке законе перцепције монтаже слика, Ејзенштајн формулише правила интелектуалне, а Пудовкин везивне монтаже. Након Другог светског рата америчка филмска авангарда, полазећи од ранијег филмског авангардног наслеђа, формулише оригиналне ауторске рукописе Маје Дерен, Стена Брекица, Грегори Маркопулоса, Џонаса Мекаса, Кенета Енгра засноване на открићима аутентичних монтажних форми, инспирисаних како симболизмом и надреализмом.<sup>81</sup>

Марсел Ривал (Marcel Rival) записује како се Чарлс Декукелер (Charles Dekeukeleire) првенствено надахњивао делима Ејзенштејна, Пудовкина и Вертова, па је обликовању *Детективске приче* приступио са великим амбицијама. „Ми на један непознат начин користимо постојећи језик. Желимо да створимо нову синтаксу односа, аналогична, дисонанци. Када једном буде усавршена, ова техника ће нас избавити из садашњег примитивног стања кинематографа. Пре но што се тај нови језик кодификује, или бар док га публика не заволи, треба сачекати да током неколико година један низ дела буде извиждан“. У *Детективској причи*, рађеној по смишљено баналном сценарију Мориса Кастелеса, и са непрофесионалним глумцима, критика је, како се и очекивало, видела само ту баналност и недопуштену распуштеност форме. Природно, оно што је тада нападано данас је највредније, филм у филму; замењивање личности кадровима њихових посетница а обавезних 'јаких' сцена кадровима предела, градске гомиле или детаља машине; нумерисана поглавља; натписи који граде игре речи (бар – baggage = брана и слично), а ове гурају даље развој радње, *Детективска прича* је помало дадаистички филм – роман рађен у конструктивистичком стилу.<sup>82</sup>

За авангардне филмове можемо рећи да у продукцијском раду готово немају буџет, а у својој дистрибуцији и начинима приказивања користе сасвим другачије технике дистрибуције од комерцијалног филма.

<sup>81</sup> Кроња, Ивана, *Уметничке стратегије и формалин поступци у авангардном филму*, Зборник радова Факултета драмске уметности, Београд, 15/2009, стр. 54

<sup>82</sup> Ривал, Марсел, *Детективска прича*, приредио Бранко Вучићевић, Авангардни филм 1895–1939, Београд, 1984, стр. 113



„Авангарда је један 'занатлијски', 'персонални' начин прављења филмова. Авангардне филмове стварају индивидуе или веома мале групе сарадника, а финансирају их или сами аутори у целости, или настају уз помоћ приватног меценатства или донација од уметничких институција. Ова врста филма обично се дистрибуира преко филмских кооператива, и приказује у филмским друштвима, музејима и на универзитетима.”<sup>83</sup>

Што се тиче андерграунд филмова Ренан то описује овако: „Андерграунд филмови су предвидиве ширине али непредвидиве дужине. Андерграунд филм је скоро увек снимљен на траци 16мм или 8мм. Авангардни филмови двадесетих су прављени и у 35мм, међутим, током Другог светског рата 16мм филм је доспео у широку примену. Опрема за шеснаест милиметарски филм је била доступнија и јефтинија него 35мм за коришћење. То постаје обележје ауторских уметничких филмова од тада. Андерграунд филмови заправо постоје и у 35мм. Са изузетком неких, Роберт Брер (Robert Breer), Стан Вандербик (Stan VanDerBeeck), и Хари Смит (Harry Smith), су углавном своје филмове снимали у 16мм, па пребацивали на 35мм. Алфред Лесли (Alfred Leslie) је снимао 8мм камером и пребацивао на 35мм. Традиционално је 8мм филмска трака била главна за кућну варијанту филмова као и тражени материјал на коме су радили потпуни почетници креирајући сопствени израз. Недавно, међутим, доказани филмски ствараоци су почели да истражују (и експлодирају – игра речи на енг. при. прев) на 8.мм. Стен Брекиц (Stan Brakhage) са својим *Songs*, Роберт Бранаман са његовим 'ролнама', Кен Џејкобс и други, оборили су баријере које су постојале између кућних филмова и уметничких дела.”<sup>84</sup>

Ивана Кроња издваја још једну карактеристику ових филмова: „Из ових својстава авангардног и експерименталног филма произилази још једна њихова важна карактеристика, а то је нестандардна дужина трајања, која може износити од неколико минута до више сати трајања филма. Нестандардна дужина трајања авангардних и експерименталних филмова произилази из њихове ослобођености од конвенција

<sup>83</sup> O'Pray, Michael: *Avant-Garde Film: Forms, Themes and Passions*. London and NY: Wallflower, 2003, Smith 1998: 395

<sup>84</sup> Renan, Sheldon, *An Introduction to the American Underground Film*, E.P.Dutton&Co., Inc, First published 1967, стр. 23



комерцијалне филмске производње, као и из њихове тежње за експериментом, који, сасвим природно, може бити и експеримент у дужини филмског трајања.“<sup>85</sup>

Још једно питање које поставља покрет андерграунда је: Шта је уопште филм? Истражујући, Ворхол експериментише правећи филм у ком нема покрета, Кен Џејкобс анализира појаву живих сенки на филму, а Брир прави филм у којем нема континуитета, односно, сече сваку сличицу.

Ренан у својок књизи пише: „Ендрју Норен истражује када девојка у *Say Nothing* прошета до камере и залепи прст у објектив. И то постаје, на шта њен прст указује, место где се реалност овог филма завршава. Нам Џун Пајк прави *Zen for Film*, чист филм без икаквих слика. Такехиса Косуги пушта пројектор у коме нема филма, уопште. 'Expanded cinema' стиже са својом интеграцијом многих техника и процеса који никада пре нису сматрани делом филма. Ово испитивање медијума никад не престаје. И са сваком новом врстом филма, са сваком новом техником филма, андерграунд проширује дефиницију шта филм може бити.“<sup>86</sup>

Ни Кракауера ни Балажа не одушевљавају тежње експерименталних филмова које иду у два правца – ка апстрактном и ка надреалистичком. Стремећи 'чистом' филму у првој тежњи филмски уметник се све више удаљава од физичке реалности и у свом стварању, док филмска техника постаје сама себи циљ. „То, међутим, доводи до потпуне премоћи уобличитељске тежње и самим тим до порицања основних својстава медијума – бележења и откривања“ каже Кракауер. „У другој тежњи, уметника опседа могућност да сликовним низом прикаже унутрашњи свет снова и визија, што је исто тако нереалистично јер нас удаљава од спољне реалности. Симболизам надреалистичких филмова је и даље приватна ствар наметнута изнутра одабраним или произведеним визуелним приказима са једним циљем да их илуструје. Насупрот томе, симболи у истински филмским делима само су

<sup>85</sup> Кроња, Ивана, *Ка дефиницији авангардног филма*, Зборник радова Факултета драмске уметности, Београд, 11-12/2007, стр. 112

<sup>86</sup> Renan, Sheldon, *An Introduction to the American Underground Film*, E.P.Dutton&Co., Inc, First published 1967, стр. 37

'нузпроизвод' или ако хоћете, изданак филмова чија је главна функција да продру у спољашњи свет.<sup>87</sup>

Андерграунд филм можемо посматрати као посебну врсту филма, јер замишљен, и скоро увек остварен од стране једне особе (аутора), он постаје и лични став те особе. То је филм у коме не морају да буду у сагласју форма и техника или форма и сам садржај, а понекад ни сва три одједном. Такав филм обично је произведен са врло мало новца (често и испод хиљаду долара) и приказује се ван комерцијалних филмских ланаца.

Термин 'андерграунд филм' припада шездесетим годинама, али овај 'лични' филм није нов феномен и постоји од самог почетка филма. Термин се односи, додуше, не само на филм већ и на медије, музичке поткултуре, уметничке покрете и животне стилове који пркосе грађанском друштву у свим сферама. У скоро сто година традиције носио је многа имена а андерграунд је само последње. Његова производња и дистрибуција су маргиналне у сваком смислу, али можемо рећи да су његове савремене манифестације ипак на врхунцу. Ренан још каже: „Дефиниције су ризичне, јер андерграунд филм није ништа мање од експлозије кинематографског стила, форме и усмерења. Ако може да се назове жанром, његов жанр се може дефинисати само каталогизацијом индивидуалних радова који му припадају. Филмски медијум је врло богат у могућностима и ствараоци оваквих филмова су заиста широко истраживали све те могућности па смо на крају дошли до тога да има скоро толико различитих врста андерграунд филмова колико и њихових аутора.“<sup>88</sup>

Ивана Кроња о андерграунд филму записује: „Посебна врста филма која може, али и не мора имати и историјско одређење, а по свом опредељењу је у сваком погледу алтернативна у односу на мејнстрим продукцију, јесте андерграунд (underground) филм. У историјском смислу, процват андерграунд филма везује се за Америку 60-их година, када је авангардно-експериментални арт филм настао у уметничким круговима њујоршке андерграунд субкултурне сцене добио ширу пажњу и признање јавности напоредо са мејнстрим филмом. Као највеће 'звезде' андерграунд филма Фил Хол наводи Џона Касаветеса, чији је први импровизовани играни филм *Сенке (Shadows)* из 1961. остварио

<sup>87</sup> Krakaur, Zigrfrid, *Theory of film*, New York; Oxford University Press 1971, стр. 191

<sup>88</sup> Renan, Sheldon, *An Introduction to the American Underground Film*, E.P.Dutton&Co., Inc, First published, 1967, стр. 17

велики комерцијални успех захваљујући ауторовом напору у самосталној дистрибуцији, и најславнијег америчког уметника Ендија Ворхола (Hall 2004: XIV-XV). Њихови успеси скренули су пажњу јавности на андерграунд филм, чији су други истакнути представници били Кенет Енгр, Џек Смит, Стен Брекиц, Џонас Мекас, Ширли Кларк (Shirley Clarke) и други. Сирова виталност оваквих филмова, који су потиснули холивудски мејнстрим сопственим нападом на добар укус и конформизам као животни стил, визуелно експериментисање, и решеност да се баве табу-темама као што су хомосексуалност и расизам, учинили су их храбријим и провокативнијим од холивудске понуде.<sup>89</sup>

Претпоставља се да су андерграунд филмови 'легло' техничких иновација. Многи нови приступи филму су се развили баш у њима. Али исто тако данас постоји и неколико ексклузивних техника својствених баш андерграунд филму. И у ТВ рекламама се могу видети ефекти које су маштовити ствараоци зачели у авангардном филму. Постоје и разлике, али понекад су то само разлике у смислу и интегритету, другим речима поштењу.

Како Мекас примећује, Стан Бракиц је у својим списима дао добар поглед на то како режисер андерграунда види свој стил за разлику од оног који користе редитељи у конвенционалним филмовима. Бракиц описује, из угла историје уметности, како он види класично коришћење камере, а онда говори неке ствари којима, чини се, љуља овај брод из деветнаестог века: „Намерним пљувањем на сочиво камере или уништавањем своје кључне фокалне намере, може се постићи нешто од ране фазе упечатљивих импресиониста. Неком се може учинити ова примадона тешка у наступу, кретање слике убрзањем мотора, или неко може разбити кретање на начин којем се приступа више као директна инспирација савременог људског ока и његове перцепције, тако што ће успорити кретање траке током снимања. Камера се може држати у руци и добићемо светове простора. Неко може преекспонирати или подекспонирати филм. Могу се користити филтери за свет, маглу, пљусак кише, небалансирана светла, неони са неуротичном температуром боје, стакло које уопште није дизајнирано за камеру, или неко може ићи у

---

<sup>89</sup> Кроња, Ивана, *Ка дефиницији авангардног филма*, Зборник радова Факултета драмске уметности, Београд, 11-12/2007, стр. 115

ноћ са одређеним дневним осветљењем или обрнуто. Неко може постати обрнуто, врховни преварант, са шеширом пуним зечева набројаних горе и лудо узгојених.<sup>90</sup>

И Ренан описује поступке којим се аутор андерграунда удаљавао од класичног и тражио свој израз: „Када филмски стваралац ствара филм, он то може учинити са камером коју држи интимно у руци, швенкује глатко, клатећи се или 'једрећи' на фар колицима кроз простор. Или он може, као што је Ворхол урадио, поставити камеру чврсто на статив и оставити је тамо, непокретну, сатима. Он може зумирати напред назад у ритму неке песме. Он може експонирати филм намерно стално из почетка. Он може убрзати филм кроз камеру да добије успорени снимак, или га успорити да се добије брзо кретање. Касније он може снимати по филму. Он га може изгребати. Он може направити рупе у њему. Он може, као што Бракиц ради, узгојити буђ на њему да види шта ће се онда десити“.<sup>91</sup>

Андерграунд стваралаштво је резултат многих фактора. О две важне корелације већ је било речи – традиција ауторског филма успостављена је са авангардистима двадесетих и четрдесетих година, а након рата (доступношћу и ценом материјала) постало је још лакше направити филм у сопственој продукцији.

Неки од авангардиста, посебно Ханс Рихтер у двадесетим и Маја Дерен у четрдесетим, деловали су и као ментори другим уметницима, охрабрујући стварање оваквих филмова као алтернативу комерцијалном филму. Маја Дерен је поставила идеологију за наредне генерације изјавама попут следеће: „Камере не праве филмове; филмски ствараоци праве филмове. Побољшајте своје филмове не додавањем више опреме и персонала већ користећи постојеће, пуним капацитетом. Најважнији део ваше опреме сте ви, ваше мобилно тело, ваш маштовити ум, и ваша слобода за коришћење оба.“<sup>92</sup>

<sup>90</sup> Mekas, Jonas, *Notes on the New American Cinema*, Film Culture, бр 24, пролеће, 1962, стр.36

<sup>91</sup> Renan, Sheldon, *An Introduction to the American Underground Film*, E.P.Dutton&Co., Inc, First published 1967, стр. 37

<sup>92</sup> Deren, Maya, *Amateur Versus Professional*, Film Culture, бр. 39, зима, 1965, стр.45-46

## ПРИМЕРИ СРПСКОГ АЛТЕРНАТИВНОГ ФИЛМА

Класична француска критика препознаје две основне врсте филма: документарни (објективни) филм, са браћом Лимијер као првим ауторима и филм фикције (субјективни), филм који почиње појавом Жоржа Мелијеса. Опште је узето да филмови које препознајемо као уметничке увек спадају у ове друге (филмове фикције). Међутим, рад у андерграунд филмовима, није ограничен никаквим омеђеним простором, а заправо се протеже преко обе горе поменуте категорије. Андерграунд аутор тежи да забележи ствари у стварном животу (документарни филм), али их онда обично трансформише у филм фикције у процесу снимања и монтаже. Он, обично, користи људе и места из сопственог живота, јер то је оно што познаје најбоље, али стварни живот за андерграунд филмског ствараоца може бити тек пука сировина којом ће манипулисати док је не доведе до своје личне уметничке перспективе.

Мирослав Јокић у књизи *Миленко Штрбац пред лицем времена...* о појму и домаћим ствараоцима каже: „Појам алтернативан (преузет је као израз за избор између две могућности па означава други начин деловања или стварања од до тада опште прихваћених у уметности документарног филма) јавља се крајем шездесетих година XX века, како међу ствараоцима (Ивица Матић, Том Готовац, Желимир Жилник, Карпо Аћимовић-Година...), тако и међу критичарима који су у њиховим делима видели 'сасвим нову кинематографију; неку другу, сасвим различиту од постојеће' (Слободан Новаковић, Душко Стојановић, Влада Петрић...)”<sup>93</sup>

Реанан у својој књизи појашњава: „Почевши од Жоржа Мелијеса, који је био илузиониста, филм је одувек привлачио оне који су заинтересовани за магију и натприродно. Стварност створена на филму од стране филмског ствараоца је веома реална. Може јој се веровати. На филму се могу учинити магични трикови и призивати духови, ако случајно треба да постоје, а остати невидљив у стварном животу. Тако филм, уметност највише заснована на науци и технологији је истовремено и медиј који даје највише утехе мистици и онима који у магију верују. Алхемија, магија и натприродно уопште, имају изненађујуће велику улогу

<sup>93</sup> Јокић, Мирослав, *Миленко Штрбац: пред лицем времена, идеологије и реалности*, Ларус-Сигнатуре; Југословенска кинотека; Дирекција ФЕСТ-а, Београд, 2013, стр. 126

у андерграунд филмовима. Многи филмски ствараоци верују у натприродно, неколико њих чак практикује окултизам, и њихово веровање се огледа у њиховом раду. Маја Дерен, коју понекад називају 'мајка андерграунд филма', била је укључена у пракси, у Хаити вуду, и започела је филм на ту тему који никада није завршен. Кенет Ангер, следбеник енглеског окултисте Алистера Кроули, намеравао је многим филмовима да то буду магична призивања. Стом де Хиршов *Peyote Queen* је веома налик ритуалном бајању са ритмично испрекиданим визуелним променама. Креатори филмова колажа као да су нарочито укључени у магију“<sup>94</sup>

Мале филмске форме и њихов експерименталан карактер можемо повезати са филмском авангардом двадесетих година и филмовима као што су: *Пет минута чистог биоскопа* Шомета, *Међучин* Клера и Пикабије, *Механички балет* Лежеа, *Анемични биоскоп* Дишана, *Андалузијски нас* Буњuela, које смо већ спомињали у предходним поглављима.

Краткој форми експеримент потпуно одговара јер продукцијски и уметнички аутор сам носи ризик, па ти филмови имају важну улогу и у самој историји филма, јер су од њих почињали многи, такође спомињани, уметнички покрети ('гневни млади људи', француски нови талас...)

Савески појашњава циљеве алтернативног стваралаштва, који су врло слични циљевима авангарде: „Алтернативно стваралаштво представља оспоравање и отпор традиционалним вредностима кроз нове идеје и изразе, који се испољавају кроз акције, животне стилове и уметничке творевине, које су другачије у односу на оне које прихвата званична култура.“<sup>95</sup>

Ивана Кроња даје објашњење појма у данашњем значењу: „Одређење алтернативан има нешто шире значење у односу на авангардни филм, будући да се оно односи и на такве облике наративног филма који се разликују од конвенционалне и комерцијалне мејнстрим продукције по својим ставовима, приступу и естетици, али јој ипак и припадају по начину производње (постоји професионална филмска екипа), експлоатације (биоскопско приказивање), и по томе што у довољној мери поштују уобичајену наративну структуру

<sup>94</sup> Renan, Sheldon, *An Introduction to the American Underground Film*, E.P.Dutton&Co., Inc, First published 1967, стр. 32

<sup>95</sup> Савески, Зоран, *Авангарда, алтернатива, филм*, Дом културе Студентски град Београд, 2006, стр. 9

дугометражног филма. Један филм, дакле, може бити алтернативан по неким својим карактеристикама, а да истовремено припада и комерцијалној продукцији. Треба напоменути да је и такозвана 'независна' филмска продукција, дакле она у којој продуцент филма није нека велика, пре свега холивудска, продуцентска кућа већ је то мали, независни продуцент, често и сам редитељ филма, такође комерцијална, у том смислу што предвиђа некакву комерцијалну експлоатацију филма, па самим тим и зараду, за разлику од потпуно непрофитних авангардних филмских (и видео) експеримената."<sup>96</sup>

Навешћемо као пример алтернативног стваралаштва на филму, у оквиру српског филмског наслеђа, зборник *Алтернативни филм у Београду 1950-1990*. године, Мирослава Бате Петровића (2008) и анализираћемо колекцију *20 алтернативних филмова у Београду 1950–1990. године*, аутора Мирослава Бате Петровића; Ивка Р. Шешића. Издавач: Архив алтернативног филма и видеа, Дома културе Студентски град 2008, Београд.<sup>97</sup>

### 1. *Триптих о материји и смрти*

1960; 8 мин; 16мм; ц/б (тон није сачуван)

Живојин Павловић; улога Јелена Црнобрња; камера Александар Петковић; монтажа Живојин Павловић.

О отуђености у животу и војеризму смрти. Жена лута брдима, долази у напуштenu кућу, куца на сва врата али нема одговора. Она забринуто окрене леђа последњим вратима, врата се одшкрину, севне нож. Жена пада рањена и онда се каљавим путем, посрћући, упути до олупине трамваја. Видимо њене кржаве шаке у диму (дупла експозиција), одсјаји воде у оку (дупла експозиција), она пада умире са кристалима минерала у коси (дупла експозиција), са свих страна долазе људи и деца да је виде у хропцу.

### 2. *Антонијево разбијено огледало*

1957; 11 мин; 16мм; ц/б (тон није сачуван)

Душан Макавејев; Кино-клуб Београд; улоге: Ања Басковац, Драгољуб Ивков; сниматељи Војислав Лукић, Александар Петковић; монтажа Марко Бабац; Петар Клас је цртао шпицу.

<sup>96</sup> Кроња, Ивана, *Ка дефиницији авангардног филма*, Зборник радова Факултета драмске уметности, Београд, 11-12/2007, стр. 114 )

<sup>97</sup> Dom kulture Studentski grad (2011), промоција књиге, 2013-06-22, <http://dksg.rs/displayNews.php?id=9>

Прича о човеку који је разбио свој сан. Кадрови возње улицом, у којима се виде нове зграде и страћаре. Деца и људи промичу, деца играју кликере. Победник игре (Антоније), ставља добијене кликере у чарapu и креће испред остале деце која певају и машу.

Филмична игра сенки. Шпица. Антоније види лутку у излогу, помисли да је жива и почне да јој се удвара, забавља је као мађионичар, два полицајца га ухапсе, сахране заједно белог зеца. Антоније отрчи назад до лутке, разбије циглом излог али том приликом, поломи и лутку.

### 3. *Зид*

1960; 10 мин; 16мм; ц/б (тон није сачуван)

Војислав Кокан Ракоњац; улога Бранка Јовановић; камера Александар Петковић  
Прича о усамљеној девојци. Она се журно пење степеницама све више и више, долази до закључаних врата, седа испред њих очајна, гледа високе зидове и парче неба. Вири кроз рупу и види улицу, људе, трамваје. Око ње су ограде и зидови. Човек са полуцилиндром, с леђа снимљен, ужурбан, силази низ степенице, затрчава се и пролази кроз зид који их дели од улице, други за њим, и трећи такође. Жена решена да учини исто изује балетанке, затрчи се низ степенице, удари у зид и падне на земљу.

### 4. *Руке љубичастих даљина*

1962; 10 мин; 16мм; ц/б (тон није сачуван)

Сава Трифковић.

Млада, узнемирена жена, могуће у бегу, сама, болно свесна празнине око себе иде кроз шуме и поља. Жена хода, лице прелази у негатив, смењују се кадрови: корење и пањеви, лишће које пада, виолина и суво лишће, жена и скулптуре. Долазе коњи упрегнути у кола за вучу, точкови кола која се окрећу, жена обузета очајем почиње да трчи кроз густо грање и жбуње, коњи се пропињу, то су кола која носе мртвачки ковчег (врло кратки пулсирајући кадрови који подрхтавају и исечени су делови – како се приближава крај филма – све прераста у хорор и метфизику), кола се преврну, жена пада, види се небо и њено лице.

### 5. *Дим и вода*

1962; 9 мин; 16мм; ц/б



Драгослав Лазић; камера Бранко Перак, Златан Шаран; монтажа Вуксан Луковац.

У духу традиције руске школе монтаже: Дим, воз, локомотива, пиштаљка скретничара, жагор. Радници перу вагоне. Музика која прати ритам слике.

*6. Пролеће је дошло у стан мога брата Чарлија*

1966; 8 мин; 16мм; ц/б; музика

Иван Ракицић; Кино клуб Панчево

И гег и гротеска. Кадар сата који стоји и камера која преко лустера стиже до брачног кревета. Двоје се мазе. Човек са свећњаком (муж) им сипа шампањац, гледају се, муж вади пиштољ и убија љубавника, узима му ручни сат и качи га на зид који је прекривен таквим сатовима. Жена вади машину за млевење мяса и почиње да меље љубавника. 'Савршено убиство' делује могуће у двоје.

*7. Игра љубави*

1967; 8 мин; 16мм; ц/б

Владимир Момчиловић; улоге Злата Нуманагић и Предраг Ејдус.

Жил и Џим на наш начин. Шума, двоје на бициклима, птице које цвркућу и глас који чита шпицу. Возе се кроз шуму, по путeljцима (музика). Сићу са бицикала и траже се кроз лишће. Љубе се, брзи и неоштри кадрови – панорама. Одлазе. Он стиже у град, она остаје да лежи у природи и сањари.

*8. Композиција*

1970; 6 мин; 16мм; ц/б

Вјекослав Накић; Академски Кино-клуб Београд; монтажа Вјекослав Накић

Кинестетичка игра статичних (фотографских) кадрова трагова, бразди у песку и кадрова воза у покрету.

*9. Гавран*

1973; 6 мин; 16мм; ц/б

Никола Ђурић

Птица у лету, комбинација са принтовима и детаљима, поетске и метафоричке снаге.

*10. Како су ме први пут фотографисали*

1972; 1 мин; 8мм; ц/б

Миленко Јовановић

Портрет бебе урађен у једном реалном тренутку експозиције (један фрејм) постаје више сећање на догађај него фотографија. Експеримент.

11. *Крик*

1978; 9 мин; 16мм; колор

слика Р. Владић, И. Шешић; музика С. Хабић; звук Н. Фелбаб

Портрет лавова заточених у београдском зоо врту и њихов тужан живот међу високим зидовима и решеткама.

12. *23 (Анимација – занимација)*

1975; 11 мин; 8мм; колор; цртани

Драгиша Крстић

Аутор и његове скице за цртани филм који, заправо, настаје пред нама.

13. *И би јутро, би вече, дан седми*

1975; 7 мин; 8мм; колор

Миодраг Милошевић

Жена која се спрема, улепшава, у свом будоару: чешља, шминка, маже нокте, пије чај из прибора сервираног за двоје. Експериментисање са тоном који прати те радње (шум воза, парада у Немачкој, говор и овације). Мале ствари које чине живот и живот који не мари за 'мале' људе и ствари.

14. *Кућа*

1977; 7 мин; 16мм; колор

Радослав Владић

Предсобље, мајчина соба, велика соба, наша соба, остава, трпезарија (у којој су сви, цела породица) и кућа споља, све је то дом који слика Владић.

Њујоршки Музеј модерне уметности (МОМА) уврстио је овај ауторски филм у свој архив и програм: *Europien Avantgarde филм 1960–1980*.

15. *Направа која ничему не служи*

1974; 5 мин; 8мм; колор; цртани

Надреална анимација приказује човека који се сам сакати користећи обичне, свакодневне предмете из реклама. Утицај конзумеризма на наш живот у најбуквалнијем смислу.

16. *Издах*

1976; 14 мин; 16мм; колор

Иван Обренов у постмодернистичком стилу преиспитује домете незавршених револуција као и неоколонијализма (музика Beatles, Dylan, гранате које експлодирају).

17. *Друштво за заштиту шашавих догађаја*

1975; 24 мин; С8мм; колор

Иван Каљевић је направио хумористички филм у ком комбинује кадрове дадаистичког друштванца на пикнику и савремене слике града са архивом (бокс меч Клеј–Фореман и концерт Тине Тарнер, цртани филм), а све што се догађа носи печат бесмислености уз поуку да се варање не исплати! Много експериментисања са сликом и тоном.

18. *Дејство земљине теже на наивна бића*

1984; 9 мин; 16мм; колор

Мирослав Бата Петровић у свом филму шаље песимистичку поруку одрастања у савременом свету, са елементима хорора и мистичне драме. Еспериментисање сликом и звуком.

19. *Празник*

1984; 12 мин; 16 мм; комбинација ц/б и колора

Аутор Бојан Јовановић кроз гег у експерименталном филму о ве-це шољи, шаље снажну критику друштва..

20. *Савременик*

1982; 6 мин; 16мм; колор; комбинација цртаног и филма

Слободан Мићић комбинује хумор и наративе Црног таласа са новим авангардним тенденцијама у естетици и форми.

Филмови су настали у Кино-клубу Београд (основан 27. маја 1951. године), Кино-клубу Панчево (60-тих) и Академском кино-клубу (1958), у аматерским условима. Сами аутори су и међу оснивачима ових клубова (неки од оснивача Кино клуба Београд: Душан

Макавејев, Живојин Павловић, Кокан Ракоњац, Боштјан Хладник, Желимир Жилник), заљубљеници у филм, придошли из разних професија (сликари, књижевници, архитекте, психолози, песници). Уз уметнике који су и касније наставили да се баве филмом из позиције редитеља, било је аутора који су се опредељивали за камеру (Александар Петковић) или монтажу (Марко Бабац). То су, дакле били аутори који су неговали филмски експеримент у оквиру естетике постављене у београдским аматерским круговима. Њихови индивидуални изрази били су инспирисани у великој мери надреализмом и руском филмско школом, а базирали су се и на дубокој психолошкој мотивацији карактера.

Филмови су снимљени у највећој мери на 16мм траци, али има и оних у формату 8мм (3) и супер 8мм (2), који се не сматрају професионалним већ 'кућним'. Филмови који су настали до 1974. (у овој компилацији) су црно-бели (10), док је *Празник* из 1984. године комбинација црно-белог филма и колора (1). Филмови *Крик*, *23*, *Би јутро, би вече дан седми*, *Кућа*, *Направа која ничему не служи*, *Издах*, *Друштво за заштиту шашавих догађаја*, *Дејство земљине теже на наивна бића* и *Савременик* снимљени су у колору.

Ивана Кроња пише: „Авангардни филм такође се опире стандардним техникама снимања и колор-слици: иако се још од четрдесетих година XX века кинематографија масовно окреће филму у боји, већина авангардних филмова је црно-бела или користи колор на експериментални начин; ова врста филма настаје пре свега на 16 мм траци, а не на траци од 35 мм; неретко он је нем или и звук користи на специфичан, експерименталан начин (на пример када производи звук директним механичким деловањем на филмску траку, или цртањем по делу траке намењеном звучном запису)”.<sup>98</sup>

У компилацији се налазе *Направа која ничему не служи* (1974) анимирани филм, као и *23 Драгише Крстића* (1975) и *Савременик* Слободана Мићића (1982) који су комбинација анимације и филма. “Авангардна анимација је најчешће апстрактна, и више је концентрисана на ритам и покрет него на класичну фигурацију коју избегава, исто као и очекивано причање приче. У бриљантним достигнућима апстрактне анимације унутар

<sup>98</sup> Кроња, Ивана, *Уметничке стратегије и формалин поступци у авангардном филму*, Зборник радова Факултета драмске уметности, Београд, 15/2009, стр. 60

авангардног филма достигнути су метафизички слојеви филма – од геометријски апстрактног до апсолутног, космичког”, подсећа нас Ивана Кроња.<sup>99</sup>

Наративи наведених филмова крећу се по матрици поетског филма и више су експресија и одраз уметникових емоција него фабула коју је могуће линеарно представити. У неким филмовима је у питању и експеримент, по себи – визуелизација, шок. Кинестетички експеримент. У неким од ових филмова нарација се задржава али је изломљена у сопственом филмском времену. Све су то одлике и авангарде и надреалистичког покрета, па је зато могуће повезати ове тако снолико преплетене утицаје са алтернативним филмом. Ипак, тамо где можемо да одредимо главне јунаке/јунакиње, и да препознамо причу, они (јунаци), углавном, покушавају да побегну од стварних или имагинарних проблема, али бивају осујећени кроз физичке или пак, метафоричке препреке (било да се ради о покушају бегу од себе самог или тортуре цивилизације која врши притисак на савременике). Символизам рушења снова, немоћ појединца да се снађе у замишљеном свету, приказ је, заправо, односа човека и друштва и самог места уметника у реалном свету и критика коју он упућује. Испитивања граница иду путем контранаратива, ствараоци потенцирају тренутак и догађај, сежу наравно и до вечних поетских тема каква је љубав или еротика и секс, кадкад их третирајући феноменолошки. Ову игру прати и естетика кадра, сиров приказ или потпуна артифицијелност. Монтажа је нагла, брза, кратких кадрова, нарушавајућа или сасвим напротив у дугим кадровима, приказивачка. Ритам сечења је између брзог и бесног. Наративна линија је ретко испраћена. Нема линеарности, прати се оно што чини визуелни смисао или поетски смисао за којим режисер трага. Режисер је заинтересован само за реалност својих осећања и сопствену перспективу.

Снимак једног фрејма, слика која је на екрану само двадесет четвртина једне секунде, није забрањена, и Миленко Јовановић ради нешто што често користе Маркопулос, Бракиц (James Stanly Brakhage), и Брир. Брир и Бракиц су направили чак читаве филмове у којима није било ничега осим појединачних фрејмова.

---

<sup>99</sup>Кроња, Ивана, *Уметничке стратегије и формалин поступци у авангардном филму*, Зборник радова Факултета драмске уметности, Београд, 15/2009, стр. 62

Неки од ових филмова, можемо рећи, немају тему, потпуно су апстрактни. Њихов предмет истраживања је сопствени образац, осећај светлости или боје, ритам.

„Неки су фотографисали, као Бракиц у *Pasht*. Неки су сликали директно на филму, као рад Харија Смита из раних четрдесетих. Неки су анимирана апстракција, као Роберт Брирове форме. Неки, попут Ед Емшвилеровог *Dance Chromatic*, комбинују живу акцију и анимацију. Крајњи експеримент оваквих филмова је филм Тонија Конрада *The Flicker*. Има само црно-беле фрејмове. Они су наизменично размештени у различитим обрасцима, а добијени стробе ефекат може покренути снажне реакције у уму гледаоца. То може изазвати илузију боје, од ширења светлост, до образаца чипке. (Једном у 15000 гледалаца *The Flicker* ће изазвати напад фотогеничке епилепсије)<sup>100</sup>

Многе андерграунд филмове бисмо могли назвати 'филмске песме', мада је то непотпуна категоризација, јер у њима није стварно задовољена дефиниција поезије, па ни филмска поезија. Ипак, ови филмови често буде у гледаоцу осећај поезије, а одређени радови су у директној вези са облицима и ритмовима књижевне поезије. Чарлс Болтенхоусеов *Handwritten*, на пример, изгледа готово као визуелна транскрипција написане песме. И Брус Белијев *Tung shows* има песму у титловима, како филм одмиче. Филмови ове колекције деле нешто од те естетике, нарочито филм *Гавран*.

Све изабране филмове, било да су играни, цртани или сасвим експериментални, одликује потпуно одсуство дијалога.

На II конгресу совјетских писаца, велики песник екрана Александар Довженко овако је сумирао период совјетске кинематографије који се смело може назвати периодом девалвације речи: „Како сместити речи дијалога? Не мучите редитеље вишком речи са којима нисте навикли да рачунате. Оставите редитељима само најнеопходније речи. Нека јунаци затварају с времена на време уста – уступајући место музици и тишини. Не говори ли тишина понекад јаче од свих речи?“ , записује Плажевски.<sup>101</sup>

Овај вапај се односи и на четири филма у којима сам тон није сачуван – *Триптих о материји и смрти*, *Антонијево разбијено огледало*, *Зид* и *Руке љубичастих даљина*, тако да немамо могућност анализе слике у односу на звук, али је евидентан експеримент са

<sup>100</sup> Renan, Sheldon, *An Introduction to the American Underground Film*, E.P.Dutton&Co., Inc, First published 1967, стр 31-32

<sup>101</sup> Плажевски, Жежи, *Језик филма II*, Група за филмску и ТВ монтажу, Београд, 1982, стр. 58

сликом која дисторзира, паралелно тече у више слојева и боји сваки понаособ без обзира да ли је то црно-бели филм на ком је забележена, или у боји. У овим првим (црно-белим филмовима), тежи се графичким решењима. У овим другим – колорима ван спектра природних боја.

Вицко Распор у тексту *Филмски израз и наша пракса, асоцијације и констатације послије фестивала југославенског документарног и краткометражног филма* каже: „Као да није борба против позоришта и литературе бацала филмску умјетност под окриље графике (од првих њених почетака па до појаве играног филма, и касније у 'авангарди'), или у наручје музике (њемачки 'чисти' или 'апстрактни' филм), и тако је од слушкиње ријеч правила кућном помоћницом других грана уметности.“<sup>102</sup>

Звук је ипак важан елемент ових филмова. Он углавном не прати слику синхроно већ јој кроз контрапункт пружа нову конотацију. Као што каже Плажевски: „Акустички симболи замењују претпостављени стварни звук другим звуком – сурогатом. Задатак им је да суштину акустичке појаве донесу веродостојније и пластичније. То, наравно, може бити (о чему смо предходно говорили) последица мале акустичке културе гледаоца, кога је просто лако преварити. Али, са друге стране (мада ствар није још сасвим сигурна), ово крчи пут тези да је гледалац спреман да пристане на нека одступања од аутентичности, ако их замењује појачана експресија таквог ефекта.“<sup>103</sup>

Када се постиже комична нота у овим филмовима користе се ефекти акустичког изненађења.

„Филм у коме акустички ефекат стварно креира главну улогу јесте краткометражни експериментални филм.“, тврди Плажевски.<sup>104</sup>

А када на екрану влада тишина, то је заправо затишје пред буру, док постоје сцене којима није потребан дијалог нити музика. Само гласније или тише до нас допиру безначајни звуци света који нас окружује и наједном постају носиоци значења.

На почетку филмске уметности музика је носила друго значење о ком пише Плажевски:

„Према томе, од постанка кинематографије нису престајале тежње проналазача док се није

<sup>102</sup> Распор, Вицко, Зборник, *Књига филма, записи, сећања, хронике*, Прва књига, Бонарт, Београд, 2003, стр. 33

<sup>103</sup> Плажевски, Жежи, *Језик филма II*, Група за филмску и ТВ монтажу, Београд, 1982, стр. 9

<sup>104</sup> Исто, стр. 11

добило записан звук на самој филмској траци, а надахнуће у овим истраживањима није било само жеља да се запишу речи, већ и музика. Истовремено су се јављали предлози теоретичара. Једног од најстаријих, Таненбаума (Tannenbaum) из 1913. цитира у својој књизи Ижиковски – Изгледа као да је чуло вида било преоптерећено у биоскопу, тако да услед ове једностраности настаје потреба да се запосли и слух. Музика у извесном смислу апсорбује све акустичке ефекте који би догађаје приказиване у филму садржали у стварности“.<sup>105</sup>

Музика коришћена у филмовима компилације *Алтернативни филм у Београду* је повремено илустративна (*Дим и вода*, 23), али када је компонована (*Крик*) или контрастна (*Гавран*, *Издах*) не само да прати постојеће асоцијације већ рађа потпуно нове и креира сопствени ниво поимања.

У филмовима 23 и *Дејство земљине теже на наивна бића* ако је потребно појаснити аутора – приступа се методи којом се служио и неми филм – натписима.

„Дијалог у немом филму, преношен шкртим натписима, није, наравно, претио да ће изазвати неку већу опасност од понављања визуелних садржаја. Нажалост, ова претња постала је стварност у звучном филму“, каже Плажевски.<sup>106</sup>

Ипак, натписи у алтернативном филму имају сопствени ниво перцепције и нису пуко понављање нити појашњење.

Снимање филмова као портрета породице и пријатеља је изузетно популарно у андерграунд продукцијама. Већина филмских стваралаца је направила такав филм, иако са великим разликама у стилу.

Ренан пише: „У Енди Ворхоловом *Henri Geldzahler*, на пример, он лежи на каучу скоро непомично док камера меље четрдесет минута. Бракиц, у једном од својих 8мм филмова *Песме*, показује своју кћер Кристал у много различитих расположења, у различитим бојама, у различитим срединама. Кен Џејкобс је направио 8мм филм о Алфред Леслију и његовој породици који се пресецају одломцима из старог Мики Маус цртаног

<sup>105</sup> Плажевски, Жежи, *Језик филма II*, Група за филмску и ТВ монтажу, Београд, 1982, стр. 22-23

<sup>106</sup> Исто, стр. 58



филма“.<sup>107</sup> Кућа Владића следи ову тенденцију уз дозу традиционализма који је, очигледно, занимљив и ван наше земље.

Филмови које смо овде анализирали, у нашој земљи, каталогизирају се као алтернативни, а у Сједињеним Америчким Државама би заправо били дефинисани као андерграунд (underground) због својих тема. Много мање америчких андерграунд филмова своје интересовање базира на облицима критике и протеста (тј. политике) док је њихова омиљена мета рат, нуклеарни рат посебно. Вандербиков је *Breathdeath* и *Doomshow* Реја Виснијевског (Ray Wisniewski) су такви примери. Неки контексти укључују сегрегацију (Роберт Нелсонов *Oh Dem Watermelons*), или војне бруталности (Мекасов *The Brig*) и амерички статус кво (Џејкобсов *Star Spangled to Death*). Политичка оријентација америчких андерграунд филмских стваралаца изгледа тече од либерализма до потпуне анархије.

Ренан још констатује: „Сама популарности андерграунд филмова (на свим просторима), можда се заснива и на очекивању да ће се присуствовати сценама у којим има необузданог секса. Заиста постоји више голотиње у андерграунд филмовима него што је то случај са комерцијалним. Суштински, секс у овим филмовима може бити чак и мање разуздан, али само његово представљање је, дефинитивно, мање инхибирано. У комерцијалном филму, на пример, редитељ ће доста тога наговестити, изградити сугестију догађаја, али ће сцену углавном завршавати пре него се сексуални чин деси, или ће, пак, пар показати након самог чина. Редитељи своје глумице углавном, оскудно или провокативно облаче у таквим сценама, и ретки су филмови у којима би се видело нешто врло експлицитно попут пениса или стидних длака. Јунакиња која се купа у кади биће покривена мехурићима и потопљена до рамена, тек наговештавајући своју сексуалност. У андерграунд филму, ако се неко купа, видеће се заиста да се купа. И парови једноставно имају однос, наравно голи, праћени камером.“<sup>108</sup>

Андерграунд режисери следе своје склоности. Шта год да се деси у стварном животу или у машти појединца може бити и приказано у андерграунд филмовима. То је слобода коју ови филмски ствараоци имају и са којом повремено експериментишу.

<sup>107</sup> Renan, Sheldon, *An Introduction to the American Underground Film*, E.P.Dutton&Co., Inc, First published 1967, стр. 25

<sup>108</sup> Исто, стр. 27

Објашњавајући ауторске пориве Ренан каже: „Андерграунд покрет се увелико укључио у чин 'виђења' . Почев од педесетих година са радом Роберта Брира а посебно од Бракица, дошло је фасцинација питањем како се ствар види и шта је приказ. Укључујући оба тумачења физиолошке и филозофске аспекте виђења. Радознао да сазна шта око може да задржи, Брир је направио *Images by Images I*, филм петљу без континуитета између фотограма, тако да је, сваки фотограф потпуно другачији од оног пре и после њега. (Он је пронашао да око запажа образац чак и тамо где он објективно не постоји). Бракиц је развио, и у низу филмова обрадио идеју 'визију затвореног ока'. Он је покушао да у своје филмове стави једну укупну визију, један свеобухватни физички, психолошки, а и поетски аспекти визије. Да би ово постигао, Бракиц је префарбавао своје филмове, гребао их, грубо секао, вртео напред и назад да би упознао људску меморију, изложио ју је разним утицајима. Једноставан пример оваквих идеја је и филм Роберта Бранамана *Night Lights Day Hi's*. Бранаман је снимио пејзаж, онда сликао на филмским остацима нека психоделична искуства која је имао док је снимао. Гледалац види стварне визије и психоделичне визије у исто време, као мешавину. Конрадов филм треперења се може такође сматрати као експеримент перцепције. У ствари, Конрад је желео да докучи могућности стробоскопске стимулације оптичких нерава на часовима на Харварду о физиологији. Грегори Маркополос (Gregory Markopoulos) је експериментисао са могућношћу да стимулише одређене мирисе филмом, односно надраживао је нос кроз надражај очију светлошћу.“<sup>109</sup>

Након Вашингтона и Националне галерије у мају 2014, где су приказани филмови *Печат* (1955), и *Антонијево разбијено огледало* Душана Макавејева, филмови *Гавран* и *Самогласници* (1973) Николе Ђурића и *Како су ме први пут фотографисали*, у програму *Експериментални филм у Хрватској и Србији*, многи од ових 'експерименталних' филмова су приказани и у Њујоршком Архиву филмске антологије (Anthology Film Archives)<sup>110</sup> у оквиру програма *Авангардни филм из бивше Југославије од 1950. до 1980.* у марту 2015. године у избору уредника Академског филмског центра Дома културе Студентски град (ДКСГ) Миодрага Милошевића. То су били аутори: Сава Трифковић (*Руке љубичастих*

<sup>109</sup> Renan, Sheldon, *An Introduction to the American Underground Film*, E.P.Dutton&Co., Inc, First published 1967, стр. 34

<sup>110</sup> Dom kulture Studenski grad, *Filmovi AFC u Njujorku*, 2013-06-22, <http://dksg.rs/displayNews.php?id=51>

даљина, 1962); Петар Аранђеловић (*Екстаза*, 1963); Томислав Готовац (*Плави јахач-Godard-art*, 1964); Зоран Поповић (*Глава-круг*, 1968–1969); Вјекослав Накић (*Композиција*, 1970); Слободан Шијан (*Врт са стазама што се рачвају*, 1971); Бојана Вујановић (*Путовање*, 1972); Мирко Аврамовић, Миодраг Тарана (*Од мене до тебе*, 1972); Никола Ђурић (*Самогласници*, 1973); Љубомир Шимунић (*Герду, злочеста вјештица*, 1973); Иван Обренов (*Издах*, 1976) и Радослав Владић (*Кућа*, 1977) Такође је, у марту 2015. године на 62. Београдском фестивалу документарног и краткометражног филма (БФДКФ), у пратећем програму Ретроспективе, у сали 4 Дома синдиката приказан програм у трајању од 75 минута, састављен од седам филмова под називом *Експериментални филмови у Србији: Године развоја (1950–1960); Антонијево разбијено огледало; Триптих о материји и смрти; Зид; Дим и вода; Руке љубичастих даљина; Екстаза (5,5 мин, 16мм, ц/б) и Плави јахач (14 мин, 16мм, ц/б)*

#### АУТОР И ЊЕГОВ ФИЛМ

Поједини критичари тврде да у филму постоји само једна врховна и моћна сила – редитељ. Једино он сопственим избором и организацијом парчића филма надзире структурисање стварности. Иако се слажу да глумци, писци и остали сарадници на свој начин доприносе остварењу филма, ти критичари кажу да филм треба посматрати као књижевно дело створено или 'написано' искључиво пером редитеља, јер ћемо само на тај начин моћи да истражимо аутора и препознамо и његову уметничку личност и његову технику. И поред тога што се критичари слажу да главна улога у стварању филма припада редитељу, и у овом случају долази до несагласја када је реч о средствима којима се он служи да би елементе стварности повезао у једну целину. Да ли редитељ камери препушта то да догађаје из спољног света бележи уз најмање могуће посредовање или, пак, сам уметнички процес захтева корениту реорганизацију те стварности, па се сцена усмерава тако што ће се променити угао камере а накнадним повезивањем парчића филма дело уобличити ван сваког уобичајеног опажања стварности?

Говорећи о аутору у краткометражном филму стално наилазимо на свежину његовог промишљања и сигурно најшире границе уметничке слободе, које му то и омогућавају.

Формирање многих славних режисера води кроз уметничку индивидуалност и стваралаштво 'кратког метра'.

Краткометражни филм је најбољи пут у стварању аутора, јер је одличан полигон за експеримент кроз уметничка трагања која стваралачка знатижеља има у откривању других аспеката стварности. Ипак, како није форма која зарађује новац, може да буде и сам себи циљ и како каже Хендриковски:

„ У општијем смислу, његов основни задатак заснива се на непрекидном оживљавању аудио-визуелног репертоара филмске уметности, служећи се језиком филма на начин који му обезбеђује оптималну гипкост и изражајност, као и на давању поетског облика новим садржајима који се без те форме и на други начин не би могли описати. Тако схваћена уметност кратког филма постаје поље непрестане борбе против баналности, шаблона, окоштавања фразеологије и реторике језика покретних слика.“<sup>111</sup>

Личност редитеља можемо открити и кроз трећи тип формалног језика – монтажу. Два филма пратећи исту причу, са истим глумцима, али другачије монтирана, могу да буду израз двеју потпуно различитих личности и пруже нам две потпуно другачије слике света.

Другим речима, коначан облик дела зависи искључиво од појединца – творца. Још је Пудовкин говорио: „Пуна индивидуалност редитеља долази до изражаја само кроз начин на који се служи у процесу монтаже. Као што сваки писац има свој индивидуални стил, тако и сваки филмски редитељ има свој индивидуални метод приказивања ствари“<sup>112</sup>

Ејзенштејн констатује: „Стварање почиње у тренутку када се неповезана коегзистенција феномена разбија и замењује случајном (sic) међусобном везом његових елемената коју одређује редитељев став према самој појави, с тим што је тај феномен одређен уметниковим погледом на свет“<sup>113</sup>

Роберт Ебервејн закључује: „Став који је за Ејзенштејна нераздвојно повезан са политичким убеђењем, у уметности се отелотворује кроз процес којим су обухваћене и анализа и синтеза. Или, ако ово повежемо и са Пудовкиновом теоријом, диференцијација и интеграција слика одвијају се, по Ејзенштејновоме мишљењу, искључиво у политичком

<sup>111</sup> Хендриковски, Марек, *Уметност кратког филма*, Клио, 2004, Београд, стр.25

<sup>112</sup> Pudovkin, Vsevolod, *Film Technique and Film Acting*, редактор, Ivor Montagu, New York, Grove Press, 1970, стр. 100

<sup>113</sup> Ejzenstejn, Sergei, *Notes of a Film Director*, New York, Dover, 1970, стр.125

контексту који је сушта дијалектика.<sup>114</sup>

Могло би се заиста рећи да је ауторов однос према свету и третман политичке реалности оно што потиче и управља његовом имагинацијом.

Ејзенштајн наставља: „Уметник ће у стваралачком процесу уништити оно неодређено и неутрално што постоји 'по себи' и (...) изградити нову слику у складу са идејом коју доноси став према датом догађају или феномену, став који одређују моја идеологија, моје становиште, што значи – наша идеологија, наше становиште“<sup>115</sup>

Роберт Ебервејн пише: „Вејчел Линдзи (1879–1931), познати амерички песник, чувен је и по својој расправи о филму *Уметност покретне слике* из 1915. године. Он, наимае, на основу њихове унутрашње структуралне логике филмове дели на разне категорије и тако у врло примитивном облику антиципира неке видове структуралне анализе, а нудећи теорију онога што сам назива хијероглифима, наговештава модерна семиолошка истраживања да би, много година пре Андреа Базена, изразио зачету рудиментарну теорију по којој је аутор филма – редитељ.“<sup>116</sup>

Ипак, постоји и друга врста мишљења по којем филмски редитељ не би могао да додирне уметност сам, па тако ово гледиште руши мит о материјалном и духовном јединству ствараоачеве личности. Анри Ажел напомиње да се: „Умберто Барбаро трудио се да расветли однос између технике и естетике и да истину о уметности налази у појму сарадње не само идеалне сарадње кроз простор и време, него и тренутне и непосредне сарадње што већег броја уметника у циљу стварања уметничког дела. Никада не треба рећи 'стварам', већ, по речима Пацолинијевим, 'створили су у мени'. Тако је срушено поверење у индивидуалистичко схватање уметности.“<sup>117</sup>

Ебервејн ставља у задатак критичарима још и анализу технике којом се редитељ служи:

„И Балаж, као Линдзи и многи други, признаје прећутно да је један од задатака филмског

<sup>114</sup> Ебервејн, Т. Роберт, *Водич кроз теорију и критику филма*, Библиотека Филмске свеске Посебно издање часописа за теорију филма и филмологију Београд, 1985, стр. 127

<sup>115</sup> Ejzenstejn, Sergei, *Notes of a Film Director*, New York, Dover, 1970, стр.124

<sup>116</sup> Ебервејн, Т. Роберт, *Водич кроз теорију и критику филма*; Библиотека Филмске свеске, Посебно издање часописа за теорију филма и филмологију, Београд, 1985, стр. 3

<sup>117</sup> Agel, Henri, *Esthetique du cinema*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, стр. 71

критичара да стилове појединих редитеља проучава, пореди и супротставља кроз однос према техници којом се они служе.“<sup>118</sup>

Различити приступи филмском стваралаштву у раној фази стварања филма, које видимо код двојице руских филмских стваралаца, Пудовкина за кога важи да је био врло прорачунат и Ејзенштајна који је био склон импровизацији, показују да аутор има специфичан рукопис и да га може изразити на овај или онај начин. Пудовкин је веома енергично бранио теорију 'гвоздене књиге снимања'. Гвидо Аристарко у својој књизи назива тај метод монтажом 'априори' и супротставља га монтажи 'апостериори', каквом се бавио Ејзенштејн.

Ажел о Ејзенштајновом начину пише: (...)“будући да је он отишао даље у жељи да загосподари гледаоцем. По њему, текст на којем филмска екипа треба да ради ограничава се на неколико листића, са грубо назначеним основним линијама сцене и дејством које се жели постићи. Никаквих детаљних описа будућег мизансцена – то би значило унапред исцедити животне сокове. Уметничко дело настаје тек у тренутку кад га редитељ ствара 'ин виво'. Укратко, надахнуће доноси сусрет са стварношћу, судар са препрекама. Тек тада може да се роди слободан стваралачки занос и да се удахне живот сижеу који треба отелотворити. Како сведочи Леон Мусинак (*Le cinema sovietique – Sovjetski film*, издање Gallimard), Ејзенштејн је овакав метод примењивао у пракси; тачније, он се, стварајући теорије, препуштао свом темпераменту.”<sup>119</sup>

Ипак, данас, чак и на пољу краткометражног филма најчешће одлучује економска организација производње једног филма. У Сједињеним Државама већином се све унапред предвиђа, а редитељ у таквом распореду све више постаје професионални извршилац. Све се унапред планира, књига снимања детаљно описује садржину сваког кадра, њихово смењивање, планове који ће се користити, кретање камере, светлосне ефекте, глумачку игру и тако даље, па суштина кинематографског посла лежи у учествовању свих ангажованих овим прецизним припремама. Расправу о ауторству третира и Гордон Грејам: „Филм, с друге стране, нема само једног аутора. Но можда се таква тврдња ипак може

<sup>118</sup> Ебервејн, Т. Роберт, *Водич кроз теорију и критику филма*, Библиотека Филмске свеске, Посебно издање часописа са теорију филма и филмологију стр. 32

<sup>119</sup> Agel, Henri, *Esthetique du cinema*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, стр. 87

оспоравати. Још један од значајних предмета расправе у филозофији филма јесте теорија 'аутеура', односно расправа око различитих тврдњи ко се може сматрати аутором једног филма. Чињеница да се око тога воде расправе указује на једну од разлика између филма и других уметности, којој се не поклања увек довољна пажња. У свим уметничким формама, дакако, учествује више од једне особе. Књиге треба читати, а музику изводити и слушати, слике ваља гледати. Али приписивање књига њиховим ауторима ('Толстојев *Рат и мир*'), музичких дела композиторима ('Петра Бетовенова') и слика сликарима, није нимало проблематично. Са филмовима није тако. Најприроднији кандидат за улогу 'аутеура' свакако је режисер. *Грађанин Кејн* се редовно и често истиче као један од најбољих филмова свих времена, и по свеопштем мишљењу сматра се делом Орсона Велса. Но премда постоји још сличних примера у којима практично нема недоумица у погледу ауторства, то не важи за све. Могуће је да у многима, чак у већини филмова, редитељ има највише утицаја на коначни облик филма. Ипак, улога редитеља с правом се сматра више као улога оног ко одабира, него као улога ствараоца; редитељи не смишљају заплет, не пишу сценарио, не управљају камерама, не праве сценографију и не компонују музику, а само понекад преузимају улогу глумца. То значи да се однос редитеља не може упоредити са односом аутора драме према извођачима.<sup>120</sup>

**Овде је наведен део из интервјуа који је урађен са Мирославом Јокићем из маја 2013. године, који је везан за тумачење појма 'аутор':**

**Ана:** Али колико наш играни филм човек може да оспорава, у односу на светске токове (тек понеки ти буде занимљив), толико смо у документарном филму у једном периоду заиста били у апсолутном врху.

**Мирослав:** Документаризам је капитална тенденција у кинематографији, у уметности уопште, јер рецимо шта је Андрић – преписивање докумената, врста документаризма у књижевности. Мало Црњански преписује свој живот, али и то је документаризам, снимам самог себе. Када кажем документаризам, мислим на период до телевизије. Да кажемо стваралачки, немој да користиш ауторски да то рашчланимо – то је много широк појам,

<sup>120</sup> Грејам, Гордон, *Филозофија уметности: увод у естетику*, Београд, Клио, 2000, стр.142



бременит. То је Цезар давао као титулу својим генералима који прошире границе Рима и после се пренело у духовну сферу човечанства и означавао је људе који су својим знањима проширили границе неке области, рецимо Тесла је аутор. Али када видим да се свака будала потписује као аутор на телевизији, ја сам држао панел о томе и моја дискусија је записана. Тај појам има два значења правни и стваралачки. Ми на шпицама имамо занимање за сваки посао: писац сценарија, водитељ, редитељ, монтажер, сниматељ; а она (новинарка), ако заврши два посла одмах се зове аутор, односно ако је мало нешто осмислила како да се сложи тај материјал или била новинар и читала или говорила тај свој текст који је написала, она се одмах назове аутор. Шта је она то мени проширила, ја сам побегао са тог програма главом без обзира. И има тај правни оквир. Е, то се слажем да су сви аутори. И ти када направиш емисију, сваки твој кадар и твоја реч треба да вуче ауторске последице, законске, да ти се то плати, ту не спорим термин ауторства. То треба да буде. Не можеш ти мој рад да користиш, једно време сам виђао целу моју уводну секвенцу за *Ослобађање Београда* – целу. Правили су неку рекапитулацију ослобађања и комплетна секвенца, ма нема ни потписа.

Идеја о редитељу – аутору је доминантна у највећем броју Базенових критичких осврта, било да пише о неореалистима, Реноару или Чаплину, а најкраћа речено гласи: „Редитељ пише у филму“.<sup>121</sup> Базенов глас је, дакле, одјек његовог сународника Александра Астрика (Alexandre Astruc), односно његовог чувеног захтева да се „овај нови век назове веком 'камере-наливпера'“.<sup>122</sup> Филмски аутор је, по овој теорији, исто што и књижевник на пример, па о њему можемо расправљати на основу теме које обрађује, технике којом се служи, естетичких образаца, а све заједно можемо контекстуализовати као (јединствен) 'рукопис' којим се служи исказујући становиште које заступа у делу.

Андре Базен сматра да филм испуњава основну људску потребу пружајући нам слику света. У теоријским радовима кадндидује и мисао да је главна покретачка сила која нам пружа ту стварност кроз филм - људски дух редитеља. Он наводи како нам је за поимање те стварности потребан посредник.

<sup>121</sup> Bazin, Andre, *What is Cinema?*; Редакција Hugh Gray; Berkely: University of California Press, 1971– 1972, стр. 39

<sup>122</sup> Astruc, Alexandre, *The Birth of a New Avant-Garde: La Camera-Stylo*, The New Wave, уредник Peter Graham, Garden Citz, N. Y.; Doubleday, 1968, стр.18



Пишући у расправи о Реноару, Базен истиче да редитељски стил можемо одредити разматрањем начина на који се бави „дијалектиком између стварности и апстракције, између конкретног и идеалног, јер се у коначној анализи начело редитељевог стила крије у начину на који он стварности даје значење“.<sup>123</sup> Базен каже: „Сваки аутор, бар до извесне мере, полази од себе и, без обзира на сценарио, прича увек исту причу, има исти став према заплету и личностима и иста морална схватања о њима“. Иако се слаже са Жаком Риветом (Jacques Rivette) да „аутор говори у првом лицу“, каже да политика аутора носи у себи низ опасности, нарочито када се изроди у „естетички култ личности“.<sup>124</sup>

Али Базен, такође и критикује теоретичаре политике аутора за које кажу: „За њих у једначини аутор + тема = дело, постоји само аутор, све остало је равно нули“. Други проблем искрсава када 'ауторски критичари' величају своје љубимце а редитеље које не сматрају 'ауторима' напосто игноришу или одбацују: „Мени се чини да политика аутора основну критичку истину да је филму потребно више него другим уметностима чува и брани баш зато што је у филму чин истинског уметничког стварања и неизвеснији и рањивији него у другим уметностима. Али искључивост такве политике води у другу опасност – у негацију филма, у корист и славу његових аутора“.<sup>125</sup>

О томе како се код критичара политика аутора и његовог филма могу везати за негативну конотацију, па чак и одредити потоњу редитељску судбину, сведочи део из разговора са Ђорђем Николићем, а два цитата из новина, која следе, потврђују снагу природе сведочанстава савременика у стварању мита који може да надрасне и саму кинематографску представу због које је настао.

### Из разговора са Ђорђем Николићем, мај 2015:

**Ана:** Што се тиче филмског језика, анализирајући рад камере у Дејановим филмовима, код њега се доста употребљавају планови у оквиру кадра, покрет у кадру као и променљиви ракурси. Камера не прати радњу статично...

**Ђорђе:** Дејан као прави образовани интелектуалац, врло је брзо ухватио шта је у филму

<sup>123</sup> Bazin, Andre', *Jean Renoir*, уредник Francois Truffaut, prevodioci W.W. Halsey William i H. Simon, New York; Delta, 1974, стр. 84

<sup>124</sup> Bazin, Andre', *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, éditions Cahiers du cine' ma, collection *Essais*, 1984, rééd. collection Petite Bibliothèque, 1998, стр.150-152

<sup>125</sup> Исто, стр. 155

основна ствар. Не може камера да стално буде статична. Ми смо се у то време кроз филмску литературу дивили Дзиги Вертову, Ејзенштајну, мислим да је покојни Дејан био један од првих који је савладао теорију филма и филмски језик, јер је и писао критику и бавио се филмом активно. Он је о филму много знао. Разумео је и филмски простор и време. Чувена је његова филмска критика када се појавио један филм Марјана Вајде, а назив чланка, назив приказа је био *Љубав и мода, муда Марјанова...* Појавио се и филм *Љубав и мода*, колико је он тада био критичан, али погрешно је. Марјан Вајда је тада направио неки филм са Шекијем. *Шеки пази, снима се (Шеки снима, пази се, 1962. прим. аутора)*, а филм Љубе Радичевића је био *Љубав и мода ...* (прекинуо нас је Бора Анђелић који је Ђорђу донео каталог БЕЛДОКС фестивала)... написао је ту критику и до данашњих дана је чувена, али је код Љубе мало погрешно јер је он данас занимљив у том жанру као претеча.

У часопису *Време* налазимо причу о истом догађају: “Најкритичнији текст објављен је у *Студенту*. Мирко Милорадовић, тада члан редакције овог листа, овако коментарише тај став: “Ми смо као млади људи у *Љубави и моди* понешто и уживали, а били смо свесни духовне манипулације па смо се, писањем и оговарањем, супротставили тренду који се увек звао *хлеба и игара*. Ми смо тада били против замајавања кичом, макар био и холивудски. И било нам је жао најбољих комичара у улогама блесавих празноглаваца. Исход (у боји ружичастој), видели смо како, следствено, емисија *Љубав и мода* постоји и одолева на Пинку! Утеха је да многе данашње девојке и младићи гледају и презиру Пинк, а отпораши гарантовано немају времена за ту ТВ станицу. А наслов чланка у *Студенту*, *Љубав и мода или мода Марјанова* дуго је приписиван мени, и имало је то неке везе. Заборавили смо Марјана Вајду (Марија’н Вајда), редитеља комедије *Шеки, пази снима се*, којом је започет тај пинковски жанр у нашој кинематографији. Али у успоменама све изгледа ружичастије, па и читав век тражи од поштеног мемоаристе да изјави: лепо је да има и будаластих дела која личе на уметност, ако нису прескупа. Од тога нема штете колико то млади људи замишљају.”<sup>126</sup>

<sup>126</sup> Ђурић, Соња, *Феномен Љубав и мода, Ружичасти талас, Време*, бр. 520, 20. децембар, 2000

“После премијере 22. новембра 1960. филм је доживео огромну биоскопску посету (Београд је тада имао 60 дворана). У новинама филм је дочекан суздржано. У то време забаван филм био је означавањем епитетом ‘комерцијалан’, што је била вредносна ознака нижег ранга. И онда се у утицајном недељнику *Студент* појавио памфлет под насловом *Љубав и мода или мода Марјанова*. Написао га је један од аутора будућег црног таласа (да је жив, поменуо бих му име). У циничном, поспрдном тону филм је обележен као плитка будалаштина, остатак бедног буржоаског укуса, непотребно арчење пара у временима кад ваља стварати озбиљно и одговорно. Цео град је брујао о овом чланку, партијска тела су била збуњена. У тексту је као најнегативнија референца био рад редитеља Маријана Вајде, родом Чеха, који је у Србији правио лаке, необавезне комедије (*Заједнички стан*). Две године касније Вајда је снимио *Шеки снима, пази се*, не много успешну комедију са фудбалером Шекуларцем. Побунио се филмски еснаф, Удружење филмских уметника Србије искључило је из чланства Вајду, он је забезекнут збрисао из Србије, а као колатерална штета, Радичевић никада више није добио прилику да начини филм. Црна иронија је да су се неколико година касније партијска тела обрушила на црни талас, а једна од жртава био је и аутор поменутог текста о моди Марјановој.”<sup>127</sup>

### **Из разговора са Миланом Шећеровићем маја 2012:**

**Ана:** Његово мишљење је било релевантно у уметничким круговима?

**Милан:** Јесте, једно од његових мишљења је остало заувек, оно *Мода Марјанова* за филм *Љубав и мода* Љубе Радичевића и то је вечно пратило тај филм. Он је био човек са огромним бројем талената, који ни један није истерао до краја.

## КРАТКИ ФИЛМОВИ ДЕЈАНА ЂУРКОВИЋА

Четири кратка играна филма Дејана Ђурковића (*Анабелин сан*, *Психоделикт*, *Пресађивање осећања* и *У правцу почетка*) су предмет анализе овог научног рада, па их обележавамо посебно (у нумерисаним потпоглављима), а овде ћемо хронолошки, по годинама настајања, навести његове друге документарне и кратке игране филмове

<sup>127</sup> Влајчић, Милан, *Блиц*, 5. 07. 2010

снимљене у периоду 1963–1975. год.

Филмове и друга остварења рађена за телевизију, као и дугометражне филмове на којима је сценариста, косценариста или редитељ представимо у одељку Биографија.

*Дунав филм*, предузеће за производњу документарних и краткометражних филмова у свом каталогу годишње производње, који издаје одељење пропаганде, уредник Никола Станковић (1967), набрајајући филмове снимљене 1963.године на стр. 99 под редним бројем 24. записује:

**19,000.000** ; Сценарио и режија В. Бабић и Д. Ђурковић, камера Бранко Перак; режија Вук Бабић и Дејан Ђурковић.

Дужина 348 м; време трајања 11,5 минута; стандард, црно-бели.

Овај филм је снимљен са намером да буде уметничка конкретизација сржних принципа новог Устава Социјалистичке Федеративне Југославије. Филм је посвећен јунаку – деветнаест милиона самоуправних људи, који у дело спроводе паролу: Производимо – управљамо!

Филм је кратки документарни, музику је урадио Зоран Христић, а монтирао Марко Бабац.

### **Из интервјуа са Мирославом Јокићем из маја 2013. године:**

**Мирослав:** Е сада, Дејан је био један интересантан тип. Он је умео и да чује. Када су направили онај кратак филмски памфлет 20.000.000 (*19.000.000* прим.аут.), који је монтажно био врло интересантан, то су правили Вук Бабић и он...

**Ана:** Нисам успела да нађем тај филм у Дунаву, већ је све било изгубљено и у распаду...

**Мирослав:** Ма, иди у Кинотеку, то је један филм који смо ми гледали у Уметничком савету *Дунав филма*, и рекли му: „Бре Дејане, ово је Дзига Вертов, шта ти је,“ а некако је падала нека годишњица Дзиге Вертова у то време и Дејан одмах напише у телопу „Посвећено Дзиги Вертову“ и избије нам све аргументе, ако га посветиш, онда мораш да радиш том поетиком!

Међу филмовима из 1964.године на страни 121 каталога *Дунав филма* под редним бројем 22. пише:

**Прозор према башти (Хлеб);** камера Бранко Перак; сценарио и режија Дејан Ђурковић и Вук Бабић; стандард, ц/б; 358м; садржај:

1. Маглено јутро;
2. Орање и сејање;
3. Доколица у дворишту;
4. Дечје игре;
5. Бријање и умивање;
6. Вечера;
7. „Французи у вашој кући“ (из ТВ емисије);
8. Опет јутро.

Филм је документарни, траје 14' и у црно-белој техници. Монтажер филма је Марко Бабац.

У каталогу *Дунав филма* у прегледу филмске производње од оснивања предузећа (1955) до 31. 12. 1967, поред каталогизације према години производње и траци на којој је филм рађен постоји и регистар према жанровима (стр. 74 – 82) а под редним бројем 33. наводи се филм *Двадесет година*. *Двадесет година* је документарни филм рађен 1964. године, састављен од архивске грађе о обнови Београда у трајању од 41'14", црно бели. У шпици за овај филм пише:

Филмско предузеће Федеративне Народне Републике Југославије приказује - Звезда филм, Авала филм, УФУС, Славија филм, Дунав филм.

Као сниматељи се наводе: С. Мишковић, А. Секуловић, М. Поповић, С. Рацковић, М. Стојановић, В. Лукић, Н. Јовичић, С. Алексић, В. Карановић, С. Димкић, З. Грчман, Р. Бркић, Б. Иватовић, М. Худина.

Овај филм је остварен коришћењем архивског материјала *Авале филма* и *Филмских новости*; техничке и лабораторијске услуге *Авала филма* MCMLXIV

Сниматељ Бранко Перак; монтажа Станка Комар; сарадник редитељ Вања Бјењаш; музички сарадник М. Петровић; тонски сниматељ Р. Вујић; асистент редитеља М. Шећеровић; асистент сниматеља Ј. Кондић. Текст Свете Лукића чита Раде Марковић. Сценарио и режија Дејан Ђурковић.

У *Књизи филма* Божидар Зечевић бележи речи Радета Марковића: „Нашим првим документарним филмовима позајмио сам свој глас. Био је то мој први сусрет са филмом. Кажу да сам, као млад позоришни глумац, био добар спикер, а од спикера се тада

захтевало не само да говори, него да у текст својски уноси емотивни набој, чак и вишак осећања. Патос изградње нове земље. Такво је то време било. Филм је, као најмасовнија уметност, био важна ствар под директном паском Агитпропа. Било је на стотине хиљада гледалаца, који су по неколико пута гледали те прве наше документарне филмове и журнале. А ја сам говорио усплахирене текстове, које су писали тадашњи 'инжињери душа', ма какви говорио, кад је требало имитирао полазак воза и 'пуштао пару из локомотиве', као у документарном филму *Нова земља* Радоша Новаковића.<sup>128</sup>

Документарни филм *За и против за* из 1969. године траје 15'11". Филм бележи догађаје и људе који учествују у студентској побуни 1968. на Београдском универзитету.

Рађен је у формату 16мм, стандард, ц/б.

Филм почиње шпицом Филмских новости, продуцент Дунав филм, аутори и сарадници: Мића Милошевић, Дејан Ђурковић, Лазар Стојановић, Миливоје Миливојевић, Никола Мајдак, Миодраг Сукијасовић, Стеван Лабудовић, Михајло Јовановић, Драган Митровић, Слободан Младеновић, Драгољуб Митровић, Раша Вујић, Миодраг Петровић, Миодраг Милошевић, ТољаВучинић, Александар Петровић, Бора Ристић, Драган Андјелковић.

"Годину дана после студентског јуна 1968. на фестивалу гледамо чак три филма о том догађају: *На младима свет остаје* Николе Станковића, *Липањска гигања* Желимира Жилника, *За и против за* Миће Милошевића и Дејана Ђурковића."<sup>129</sup>

"Дунав филм је продуцирао документарца који је ауторски предводио редитељски тандем Мића Милошевић – Дејан Ђурковић (првопоменути је осим каријере у кратком метру, био еминентни критичар, да би у осамдесетим 'потонуо' у 'новокомпоновану комедију'). Овај филм почиње интернационалом и неформалном химном студентских демонстрација *Леви марш* („Младост је наша привилегија, лева, лева, лева"), да би се наставио извештавањем Филмских новости о неформалном разговору тадашњих истакнутих функционера Вељка Влаховића, Бранка Пешића, Милоша Минића са студентима, као и разговорима снимљеним у андерграунд маниру, где су слика и тон дати асинхроно (при том није до

<sup>128</sup> Зечевић, Божидар, *Верујем у аутора; Сценарио за дугометражни документарни филм*, Књига филма, записи, сећања, хронике, Прва књига, Зборник, Београд, 2003, стр 243

<sup>129</sup> Пашић, Феликс; *Кратки метар*; Књига филма, записи, сећања, хронике, Прва књига, Зборник; издање поводом 50. годишњице фестивала, Београд, 2003, стр.56

краја јасно колико је то била техничка условност, а колико естетска неминовност). И *За и против* за приказује збивања на Црвеном универзитету где подршку студентима дају глумица Мира Ступица, као и књижевнице Десанка Максимовић и Мира Алечковић; и у овом филму, додуше само визуелно, без тонског записа, приказана је Жигонова интерпретација *Дантонове смрти*. Док се у офф-у чује Титов говор подршке студентима и химна *Хеј Словени*, аутори швенкују, поред осталих, на неке од карактеристичних парола тадашњих демонстрација: ‘Револуција још није завршена’ и ‘Доле кнежеви социјализма’. *За и против* за, инстинстирајући на чињеници да су студенти својим протестом хтели да промене стање у друштву, а не да руше власт и социјалистички систем, храбро и критички указује и на неке дисонантне тонове у односу на рад неких од тада истакнутих градских и републичких руководилаца у социјалистичкој номенклатури. Као и у Жилниковом филму, у позадини збивања се поред осталих појављују личности које су, свака на свој начин, каналисали део студентских протеста, професор Драгољуб Мићуновић и студент Владимир Мијановић – *Влада Револуција*.”<sup>130</sup>

### **Из разговора са Миланом Шећеровићем из маја 2012. године:**

**Ана:** Хајде да акцентујемо мало Ђуровићеве филмове, то ми је тема, да ли си их гледао?

**Милан:** Јесам, све сам их гледао. Дејанови филмови су били не само паметни у идеји, него су и на техничком нивоу били прављени као у Холивуду. Урађени, за разлику од многих који су у то време били помоћу штапа и канапа. Он је ту захтевао да све буде перфектно. Камера не сме да се тресе, светло пажљиво измерено, планирао је као у цртаном филму сваки кадар, одређивао трајање...

**Ана :** Имао је значи прецизну књигу снимања?

**Милан :** Врло прецизну, тако да је чак био 'пицајзла', ако могу да кажем, али то је дало добар резултат.

**Ана :** Мени је једна од теза да су његови филмови били надреалистички, необични су и имају фабулу коју није лако испратити, а највише личе на неке снове?

**Милан :** Тако је. Тачно. А имају и једну линију, онај са Тозом Влајковићем, мада можда тада није размишљао о томе, имају и једну линију пророчку, шта ће бити са овом земљом.

<sup>130</sup> Дабић, Дејан, 7у, Градина, бр.38-39, Ниш, 2010, стр. 309

Што је просто занимљиво када се гледају данас. Са овим знањем, куда је све то водило. И Јокић је говорио на промоцији своје књиге о Штрпцу који је из једне богате породице а отишао је у комунисте, али комунисте идеалисте, па је питање зашто он није ништа радио када је била 1968. А једини филмови који су стварно ухватили тај моменат и данас стоје, то су Дејан и Мића Милошевић и Жилник.

Документарни филм *Социјални експеримент* из 1971 године у трајању од 19', снимљен је у црно-белој техници за *Дунав филм*. Сценарио и режија Дејан Ђурковић; музика Корнелије Ковач; сниматељ Ђорђе Николић; монтажер Јелена Бјењаш.

Синопис: У јуну 1970. године група од двадесет студената Београдског универзитета почиње штрајк глађу као подршка рударима који су штрајковали у Какањском руднику угља. После пет дана штрајк студената се неславно завршава, а у филму су коришћени одломци из дневника једне од учесница штрајка.

Документарни филм *Од свег срца* из 1971. године у трајању од 24 минута у црно-белој техници, рађен је за *Дунав филм*. Сценарио и режија Дејан Ђурковић; сниматељ Михајло Јовановић; монтажер Љубица Нешић.

Документарни филм *Пруга снова*, снимљен је 1971. за продукцијску кућу Филмске Новости. Режија Дејан Ђурковић; сценарио Видосав Новаковић; камера Михаило Јовановић. Нема податка о трајању.

Кратки играни филм *Четврта димензија* 290м из 1972. године рађен је на 35мм траци у колору, у тајању од 11'. Играју Манца Кошир и Данило Киш. Сценарио и режија Дејан Ђурковић; директор фотографије Ђорђе Николић; монтажа Љубица Нешић; музика Војислав Костић; продукција *Дунав филм* Београд.

“Кљусину историју – гони!!” отприлике је узвикнуо Мајаковски – и могући превод те поетске заповести у праксу.

**Из разговора са Ђорђем Николићем, сниматељем филма, из маја 2015. године:**

**Ана:** Да ли се сећаш тог другог филма који смо спомињали *Четврта димензија*?

**Ђорђе:** То је била нека идеја, неког сусрета, неких асоцијација, јако је лепо било то замишљено, али у својој структури није то могло да издржи. Ја мислим да смо ми то



радили за *Дунав*, па се чак и овај покојни директор, који је и направио *Дунав*...

**Ана:** Вицко Распор?

**Ђорђе:** Не, не... Вицко је дошао на готово, када је овај већ и освојио простор и све, него је он у Бранковој направио Дунав – прва фаза... Он је био из ужичког краја, сетићу се, и онда смо прешли у Рузвелтову. Докрајчили смо филм, али знам да је Дејан био незадовољан. Манца Кошир је већ била звезда филмска, па су је звали то је требало да буде нешто као *Једна жена један човек* (Клод Лелуш), то је требало да буде као тај филм, то смо гледали. Дејан је то нањушио, али да смо имали могућности, па да смо их снимали на пример кроз разна годишња доба, па да је било могућности да се то развије, што више наснима и после у монтажи склопи. Ови који праве нормалне филмове они сликају почетак, средину, крај, али ови филмови су филмови времена, асоцијација, доживљаја.

Документарни филм *Суд партије* из 1975, урађен је за продуцентску кућу *Телефилм* из Београда, траје 15', мешавина је колор и црно-беле траке. Сценарио и режија Дејан Ђурковић; камера Милан Спасић; монтажа Мирјана Прица.

### Анабелин сан

Краткометражни филмови Дејана Ђурковића, које анализирамо као репрезентативне (награђивани домаћим и страним наградама), чине историју краткометражног филма код нас. Иако веома добро прихваћени на фестивалима широм света у земљи су изазивали опречна мишљења. Некада су били хваљени као у следећем тексту: “Нов подстицај експерименту у кратком играном филму: Дејан Ђурковић – *Анабелин сан* (1966), *Психоделикт* (1968), *Пресађивање осећања* (1969), *У правцу почетка* (1970); ‘београдски дух’ надреализма, ‘радикалне осећајности’ и нушићевске гротеске“.<sup>131</sup>

Некада су оспоравани као у тексту: „Ђурковић, у годинама о којима сведочим, у пуној снази, истовремено збуњује и забавља публику бизарним причама, било да на Теразије изводи стадо оваца (*Анабелин сан*), било да описује невоље мушкарца који је остао у

<sup>131</sup> Зевић, Божидар, *Београдска школа краткометражног и документарног филма (1944–1990)*; Књига филма, записи, сећања, хронике, Прва књига, Зборник; издање поводом 50. годишњице Фестивала, Београд, 2003, стр.15

другом стању (*Психоделикт*), било да се бави мукама импотентног млекације, који се мука ослобађа и тако што непрестано трчи (*Пресађивање осећања*). Ђурковићу није доста што збуњује филмом, он додатно замршује ствар објашњењима, као што је оно за *Пресађивање осећања*: „Овај филм говори о савременим политичким неспоразумима у друштву у коме усамљеност није само лични проблем, већ и политички злочин”<sup>132</sup>

*Дунав филм*, предузеће за производњу документарних и краткометражних филмова у свом каталогу годишње производње, који издаје одељење пропаганде, уредник Никола Станковић, 1967. год на стр.129 пише:

*Анабелин сан*, камера Томислав Пинтер; сценарио и режија Дејан Ђурковић; играју деда-Раја Петровић, Соња Хлебш, Бата Живојиновић и Душан Бајчетић.

Стандард, ц/б; 252 м

Производња 1966. година

Кратки играни филм апсурда.

Филм траје 8'12". У шпици се наводи још: асистент Људевит Шикић, сниматељ тона Милан Тричковић, прави тајни саветник редитеља Матија Бећковић, асистент редитеља Бацко Алексић, обрада слике и тона Вања (Војислав) Бјењаш, лабораторијска обрада ЦФЛ, (CFL), MCMLXVI (година производње није подударна са каталогом *Дунава*).

У записивању књиге снимања служићемо се скраћеницама а легенда важи за сва четири анализирана филма: ЕНТ (ентеријер), ЕХТ (екстеријер), ГР (горњи ракурс), ДР (доњи ракурс), Ш (швенк-покрет), Ф (фар – возња камере – проматрачко премештање), ПАН (панорама, камера се окреће), ДТ (далеки тотал, екстремно широки план), Т (тотал – упознавање са простором), О (општи план), СП (средњи – човекова фигура), А (американ – фигура до колена), СКП (средње крупни – фигура до струка), ПКП (полукрупни – фигура до рамена), К (крупни – глава), ВК (врло крупни), ДЕТ (детал – мање од људске главе, животиња или предмет), ОФФ (звук који нема извор у кадру), М (музика).

1. Одтамњење на ЕНТ, ДЕТ мушке руке које пишу и сортирају плаћене рачуне, друге женске их натакну на зашиљену иглу сталка.

<sup>132</sup> Пашић, Феликс, *Кратки метар; Књига филма, записи, сећања, хронике*, Прва књига, Зборник; издање поводом 50. годишњице Фестивала, Београд, 2003, стр.56

- Утопи се телоп Дунав филм приказује и телоп деда-раја петровић, соња хлебш, бата живојиновић, душан бајчетић у филму дејана дјурковића (све писано малим словима). Креће МУЗИКА (бесконачна петља која подсећа на корачницу).
2. ЕХТ, ДЕТ руке ставе тацницу на послужавник, шољу на тацну, друге руке додају цезву са кафом, први пар руку узима воду и послужавник. Натпис анабелин сан (у необичној игри слова) и шпица која крене на горе преко тог кадра. М.
  3. ЕХТ, ДТ, ГР Безистан, кафана око фонтане, конобар са послужавником и кафом креће дијагонално преко простора ка десној ивици екрана, Ш. ШУМ: жамор. М.
  4. ЕХТ, О улица, људи пролазе конобар носи. ШУМ: жамор, улица, звецкају шољице. М.
  5. ЕХТ, ДТ, ГР улица и пешачки прелаз, конобар носи послужавник. ШУМ: жамор, улица. М.
  6. ЕХТ, Т, ДР Теразијски плато, полицајац регулише саобраћај, конобар прелази улицу између аутомобила. ШУМ: улица. М.
  7. ЕХТ, О улица снимана из излога, конобар пролази поред, људи пролазе, Ш. ШУМ: улица, звецкају тацнице. М.
  8. ЕХТ, ДТ, ГР, паркинг, конобар иде преко паркинга. ШУМ: улица. М.
  9. ЕХТ, ДТ, ДР, солитери у позадини, конобар иде улицом. ШУМ: улица. М.
  10. ЕХТ, ДЕТ, воз иде из левог угла на десно, отвара Т солитери у позадини, Ш на шине, улази у кадар конобар. ШУМ: воз труби, кораци. МУЗИКА: утопи се у писак воза.
  11. ЕХТ, Т, природа, конобар силази низ пропланак, гази поток, крава пасе. ШУМ: природа, вода, птице.
  12. ЕХТ, Т, неасфалтирани пут се пење узбрдо, конобар иде, удаљава се од камере. ШУМ: птице, звецкање звонца тихо.
  13. ЕХТ, ДТ, ДР, литица, конобар иде ивицом до провалије, носи послужавник. ШУМ: звонца, птице.
  14. ЕХТ, ДТ, ДР, стење, на врху седи деда, конобар се пење из подножја. ШУМ: звонца и блејање оваца.
  15. ЕХТ, Т, ГР, стење, деда пуши из профила, око њега овце из стења израња конобар прилази. ШУМ: звонца и блејање.
  16. ЕХТ, ПКП, стење, деда са муштиклом, руке конобара сипају кафу, деда га погледа, конобар му додаје кафу, деда узима, спушта руку ка послужавнику. ШУМ: звонца и

блејање.

17. ЕХТ, ПКП, стење, конобар држи послужавник, деда спушта металне паре, конобар се захвали наклоном и крене да се спушта полако, окрећући се. ШУМ: блејање, звецкање новца.

18. ЕХТ, ДЕТ, стење, овца окрене главу, гледа. ШУМ: звони звонце.

19. ЕХТ, ПКП, ДР, стење, деда пије кафу, па пљуне. ШУМ: пљује и звецне шољица.

20. ЕХТ, ДЕТ, стење, овца гледа, коракне у назад. ШУМ: звонце

21. ЕХТ, ПКП, ДР, стење, деда пљује. ШУМ: звонце. Текст: „ПУ, СЛУЖЕ ЛАДНУ КАФУ!“ , проспе кафу.

22. ЕХТ, ДЕТ, стење, овца окрене главу. ШУМ: звонца

23. ЕХТ, ПКП, благи ДР, стење, деда опет пљуцне и устане. Текст: „СЛУЖЕ ЛАДНУ КАФУ, ПУ!“

24. ЕХТ, ПКП, ДР, стење, деда је устао маше рукама, тера овце. ШУМ: звонце, деда потера - АРИЈА, АРИЈА!!

25. ЕХТ, ДЕТ, стење, ноге, овце су се узмувале, деда их тера. ШУМ: блејање, звонце.

26. ЕХТ, ДТ, ДР, ивица стене (исти) по којој деда тера овце, са лева на десно и млати штапом кроз ваздух. ШУМ блејање, звонца, пртице (тихо), АРИЈА, АРИЈА!!

27. ЕХТ, ДТ, ДР, овце се спуштају низ стену (исти), деда са штапом за њима. ШУМ: блејање, звонца (гласније).

28. ЕХТ, Т, ливада, овце прелазе преко камења на потоку (исти), деда их тера штапом и усмерава. ШУМ: блејање, звонца, птице, АРИЈА, АРИЈА!!

29. ЕХТ, ДТ, пруга и солитери у позадини (исти), овце улазе у кадар, корачају по шинама, деда са штапом их тера. ШУМ: блејање, звонца, АРИЈА!

30. ЕХТ, ДТ, солитери и улица (исти) деда гони овце, пролазе аутомобили и камиони. ШУМ: дедино терање, блејање, саобраћај. Почине МУЗИКА ИСТА.

31. ЕХТ, Т, ГР, паркинг (исти), овце и деда вијугају између. ШУМ: саобраћај, сирене гласно, звонца тихо. М.

32. ЕХТ, Т, ДР, Теразије (исти), саобраћајац регулише, деда са овцама прелази између аутомобила. ШУМ: пиштаљка, саобраћај, сирене. М.

33. ЕХТ, Т, ГР, прелаз (исти) деда тера овце преко пешачког, људи. ШУМ: град, бука, звонца. М.

34. ЕХТ, О, Ш, кроз излог (исти) улицом са десна на лево пролазе овце и деда. ШУМ: бука, звонца. М.
35. ЕХТ, Т, ГР, Безистан (исти) деда и овце пролазе кроз људе. ШУМ: вода, жамор, овце, звонца, аплауз. М.
36. ЕХТ, ДЕТ, овце и штап у кретњи. ШУМ: звонца, блејање, АРИЈА, АРИЈА! МУЗИКА стане.
37. ЕНТ, О физерски салон, жена под хаубом, друга чека и чита, кроз отворена врата улазе овце. ШУМ: фенови, блејање, звонца, АРИЈА, АРИЈА!!
38. ЕНТ, О, салон, три жене које су седеле на фризерским столицама – скачу и окрећу се ка овцама, као и фризерка и берберин. ШУМ: фенови, блејање, звонца
39. ЕНТ, А, улаз у салон, појави се деда и каже текст: „ШИШАЊЕ!“ ШУМ: фенови се угасе.
40. ЕНТ, ПКП жена на фризерској столици стави наочаре за сунце, баци пешкир са леђа, крене да устане. Текст: „СВАШТА!“
41. ЕНТ, О, салон, жене половично фризиране, овце, фризери. Жена са наочарима узима ташну са пулта и ситним корацима иде кроз овце до мантила на чивилуку. Облачи га. ШУМ: блејање, кораци, звонца.
42. ЕНТ, А, салон, деда и жена која чека, гледа деду који каже текст: „МАМА!“ и креће напред.
43. ЕНТ, О, салон жене стоје, жена са наочарима и мантилом уздахне (међу овцама). ШУМ: уздах.
44. ЕНТ, ПКП, салон, жена грли деду (виша је) и љуби га у уста. ШУМ: звонца, уздаси женски, блејање.
45. ЕНТ, ДЕТ, њихове руке уплетене једне преко других, Ш на горе, она узме дедину руку, принесе лицу и каже :“ЗАБОРАВИ МЕ... ЗАБОРАВИ МЕ...” оде иза деде, изађе из кадра, деда гледа лево ка њој. ШУМ: блејање, зveckање.
46. ЕХТ, Т салон споља, излази жена а за њом полуобријана овца, овца заблеји, жена се тргне и потрчи. ШУМ: мекет и уплашен повик. МУЗИКА+ друга Музика (само увод, личи на смех и блејање овце)
47. ЕХТ, Т, ГР (благи), улица, жена трчи, овца за њом. М.
48. ЕХТ, Т, ДР (благи) жена трчи, овца за њом, Ш. М.

49. ЕХТ, О улица, жена трчи, скида мантил и тера овцу ташном. ШУМ: кораци, иш,иш, вриска. М.
50. ЕХТ, ДЕТ, овца која трчи. ШУМ: блејање. М.
51. ЕХТ, А, Ш, улица, жена трчи, окреће се . ШУМ: узвици, иш,иш... М.
52. ЕХТ, ПКП полицајац са капом, у кадар утрчава жена, обраћа му се, он салутира. Текст: „МОЛИМ ВАС...“ МУЗИКА КРАЈ.
53. ЕХТ, ДЕТ, овца дотрчава. Текст ОФФ: „ МОЛИМ ВАС, ОВА ОВЦА МЕ ПРОГАЊА!“ ШУМ: блејање.
54. ЕХТ, ПКП, ДР, жена и полицајац, он је гледа и каже: „ДРУГАРИЦЕ...“ ШУМ: град.
55. ЕХТ, ПКП, ДР, полицајац гледа у вис. Текст: „ОВО ЈЕ ВЕЛИКИ ГРАД!“
56. ЕХТ, ДЕТ, овца. ШУМ: блеји, град.
57. ЕХТ, ПКП, ДР, полицајац. Текст: „НИЧЕМУ СЕ НИЈЕ ЧУДИТИ...“ ШУМ: град (тихо).
58. ЕХТ, ПКП, ДР, жена уздахне и гледа на горе (у полицајца) ОФФ: „ОСИМ МЕНИ...“ ШУМ: град (тихо).
59. ЕХТ, ПКП, ДР, полицајац. Текст: „КОЈИ СЕ У СВЕМУ ТОМЕ СНАЛАЗИМ!“ ШУМ: град (тихо).
60. ЕХТ, ПКП, ДР, жена замахне главом и уздахне са обожавањем. ШУМ: уздах, град (тихо).
61. ЕХТ, ПКП, ДР, полицајац салутира. ШУМ: град (тихо).
62. ЕХТ, О, улица, жена стоји док полицајац хвата овцу и окреће је у другом правцу, креће за њом. Текст: „ХАЈДЕ, ХАЈДЕ!“ ШУМ: блејање, град
63. ЕХТ, ПКП, ДР, жена гледа за њим. Текст: „ТАКО ЈЕ ЛИЈЕП, А ТАКО ПАМЕТАН!“ ШУМ: град (тихо).
64. ЕХТ, Т улица, из попречне стиже теренски цип, у њему два полицајца и овца. ШУМ: шкрипа кочница, сирена.
65. ЕХТ, О, ГР, камера је у ципу, возач и полицајац који држи овцу и мази је. ШУМ: вожња и сирена.
66. ЕХТ, ДЕТ, ДР, прозори на модерним зградама. ШУМ: сирена
67. ЕХТ, ДЕТ, ДР, зграде. ШУМ: сирена, шкрипа гума.
68. ЕХТ, ДЕТ, ДР, прозори и зграде. ШУМ: сирена, гуме.
69. ЕХТ, ДЕТ, зграда. ШУМ: сирене

70. ЕХТ, Т, пут уз брдо, наилази цип, вози горе. ШУМ: сирена, вожња.
71. ЕХТ, Т, камењар, цип улази у кадар, Ш на гуме. ШУМ: вожња, гуме.
72. ЕХТ, Т, ДР, стење, деда седи на камену, устане, исправи се (овце испред њега), у први план уђе цип, камен као маска, благи Ш, гасе кола и излазе. ШУМ: вожња, шкрипа, блејање.
73. ЕХТ, СП, ДР, деда силази, шири руке. Текст: „ШТА ЈЕ УЧИНИЛА?“
74. ЕХТ, СП, ГР, полицајац носи овцу у наручју, Ш, улази деда одозго и узима овцу. Текст полицајац: „СРЕЋА ЊЕНА ШТО ЈЕ МАЛОЛЕТНИЦА...МАЛОЛЕТНИЦА...ЕЕ..УХУХ!“ . Салутира, окрене се и оде. ШУМ: блејање.
75. ЕХТ, О, стење, деда чучи, мази овцу. ШУМ ОФФ: паљење мотора, прво неће да упали.
76. ЕХТ, ПКП деда, погледа испред. Текст: „АНАБЕЛА, АНАБЕЛА::“ ШУМ: блејање, мотор који упали.
77. ЕХТ, Т, ГР, пут, полицајац улази у ауто и одлазе, Ш (благи). ШУМ: цип
78. ЕХТ, ДТ, ДР, стење, деда води овце низбрдо, прелазе поток, излазе на пут. ШУМ: звуци природе, блејање, поток, АРИЈА, АРИЈА...
79. ЕХТ, СКП, деда ослоњен на штап, поклони се. Текст: „НАЈЗАД САМ ВАС ИЗВЕО...“
80. ЕХТ, ДЕТ, пут, овце гледају, мувају се. Текст ОФФ: „НА ПУТ!“ . ШУМ: блејање.
81. ЕХТ, ДЕТ, торбица, деда из ње вади комад хлеба. Текст: „САД ИМАТЕ СВОЈЕ ПАРЧЕ ХЛЕБА!“ .
82. ЕХТ, Т, овце опколиле деду који им даје хлеб. Текст: „АЈДЕ, АЈДЕ! АЈДЕ И ТИ!“ . ШУМ: блејање, звук црквених звона, звонца.
83. ЕХТ, СКП, деда се крсти, окреће се ка путу , Текст: „ТАКСИ!“ , маше руком таксију који наилази, Таксиста: „КУДА?!“ , деда: „НА ГРОБЉЕ“ , таксиста: „НА КОЈЕ?“ , деда: „КОЈЕ ЈЕ НАЈБЛИЖЕ!“ , таксиста отвара врата изнутра, деда улази . Отвара се Т, такси одлази поред оваца које пасу. ШУМ: звона цркве јако.
- ЗАТАМЊЕЊЕ, КРАЈ

Анабелин сан је први кратки играни филм Дејана Ђурковића, и одмах се окитио значајним наградама: Бронзана медаља Београда 1967. године, Златни лав – Венеција 1967. Године, а у Манхајму Специјално признање 1967. године.

Кадрови укупно: **83**

ЕНТ: **11**(кафана и фризерски салон)

ЕХТ: **72** (град и природа)

ГР: **11**

ДР: **25**

Кадрови промењеног ракурса укупно **36**.

Ш: **8**

Ф:**0**

ПАН: **0**

ЗУМ: **0**

КОНТРАЗУМ: **0**

КАДРОВИ УНСХАРФФ: **0**

ДТ:**11**

Т: **19**

О: **11**

СП: **2**

А: **3**

СКП: **1**

ПКП: **17**

КП: **0**

ВКП: **0**

ДЕТ: **19** Кадрови у којима доминира покрет укупно **44**: 2-15 (14); 24-36 (13); 46-53 (8); 64-65 (2); 71-74 (4); 77-78 (2); 83 (1)

Статични кадрови укупно **39**.

Кадрови са дијалогом укупно **22**: 21 и 23 (2); 39-49 (2); 42 и 45 (2); 52-55 (4); 57-59 (3); 63 (1); 73-74 (2); 76 (1); 79-83 (5).

Кадрови са ОФФ текстом укупно **2**: 58. глас полицајца преко ПКП жене; 80. глас деде преко оваца.

Кадрови са музиком укупно **22**: 1-10 (10); 30-36 (6); 46-52 (6)

Кадрови са шумом укупно **60**. Кадрови 3-10 (8) град; 11-29 (19) природа; 30-36 (7) блејање + град; 37-39 (3) атмосфера салона и овце; 44-45 (2) звонца, овце; 49-52 (4) трчање, терање, блејање; 53 (1) овца; 54 (1) град; 56 (1) град и овца; 57-61 (5) град; 62 (1) град, овца; 63 (1)



град; 64-70 (6) шкрипа возње , сирена, 71-72 (2) возња; 74 (1) овца; 75-76 (2) мотор, овца; 77 (1) возња; 78-81 (4) природа; 82-83 (2) црквена звона и овце. Кадрови са атмосфером града **15**; Кадрови са атмосфером из природе **24**; кадрови у којима се меша атмосфера града и блејање оваца 24 и још 12 са возњом укупно **36**. Кадрови са црквеним звонима и блејањем оваца 2.

Навешћемо оне у којима шум нема извор у кадру: аплауз у кадру 35 и црквена звона у кадровима 82 и 83.

Сцене:

1. Кафана 37"	0.37
2. Конобар шетња 1'45"	1.08
3. Сервирање кафе 2'28"	0.43
4. Деда креће са овцама 3'48"	1.18
5. Фризерски салон 4'36"	0.48
6. Одбегла овца 4'55"	1.19
7. Полицајац и жена 5'31"	0.36
8. Возња 6'05"	0.35
9. Полицајац и деда 6'34"	0.30
10. Последњи поздрав 8'13"	1.38

Филм *Анабелин сан* може да се доживи као надреалистички филм, у ком се кафа служи на пропланцима, људи разговарају са овцама, а полицајци спасавају младе деве од полуостриганих несташних јагањаца, али и да се тумачи у симболичком коду. Ове слике апсурда не сметају тој перцепцији, напротив, надграђују је. Симболика *Анабелиног сна* почива на библијској причи о постанку и архетипу пастир-стадо.

Деликова (Luis Delluc) мисао о способности филма да повезује и супротставља изгледа овако: „Могућност наизменичног смењивања различитих слика дозвољава филму да дочара истовремене призоре, омогућава нам се да гледамо упоредна унутрашња и спољашња збивања. Способност повезивања и супротстављања садашњице и прошлости, стварности и сна, једна је од најупечатљивијих могућности фотогеничне уметности.“<sup>133</sup>

<sup>133</sup> Agel, Henri, *Esthétique du cinéma*, Presses Universitaires de France, Парис, 1962, стр. 7

Филм почиње сценом у којој конобар из градске кафане креће до удаљеног сеоског предела, жустрим ходом, носећи кафу и чашу воде на тацни. Камера га прати, али кроз следећих дванаест кадрова нећемо знати да је та поруџбина упућена старом пастиру (Душан Бајчетић) који чува овце на једној литици.

“У цивилизацији номадских сточара лик пастира поприма религиозни симболизам. Бог је пастир Израела. Пошто Бог део свог ауторитета преноси на привременог верског поглавара и овај је прозван пастиром народа. -*Псалми*, 23, 1, *Исаија*, 40, 11, *Јеремија*, 31, 10“<sup>134</sup>

Конобар на том путу, у игри са филмским простором и временом, пролази разне градске улице, прелази пругу, гази потоке и ливаде, и савладава опасну стрмину у свом науму. Када стигне на одредиште, једну врлет на којој стари пастир седи окружен својим стадом, професионално послужи госта (као да се налазе у кафани) те од њега прими новац за ту услугу. Имамо утисак да је у питању ритуал два стара знанца. У тишини одјекне звук металног новца, спуштен на тацну. Звук потпуно необичан за предео у ком се актери налазе. Пастир се, међутим, већ при првом гутљају разљути, па незадовољан што је кафа послужена хладна, уз поклик „АРИЈА, АРИЈА“ потера овце и креће са целим стадом, у посету граду, прелазећи сада исти онај пут, само у обрнутом смеру (кадрови 26-35). Поклик којим чобанин тера стадо је и начин разговора међу њима. Они ходају кроз ванвременски свет природе, свет у ком дан траје, а предео којим се крећу делује као да је на почетку стварања.

„Хебрејски народ је пореклом номадски. Узгајао је стоку и након што се настанио у Палестини, па је јагње зато одувек подлога за различите симболизме. Јагње (или овца) симболизује Израелца, члана Божјег стада које пасе под вођством пастира (политичких вођа). Ову слику је преузело и хришћанство – Лука, 10,3; 15, 3 и др; Јован, 21 15-17.“<sup>135</sup> Овчице, навикнуте да скакућу по ливадама и преко потока, са истом таквом природношћу, вођене сигурном рукум, сада иду преко Теразија и пешачких прелаза, кроз гужву града, праћене зачуђеним погледима људи.

Рекли бисмо да Терзије нису случајно одабране за место проласка ове необичне дружине.

<sup>134</sup> Шевалије, Жан, Гербран, Ален, *Речник симбола: митови, снови, обичаји, поступци, облици, ликови, боје, бројеви*; Stylos art, Киша, Нови Сад, 2009, стр. 672

<sup>135</sup> Исто, стр. 303

Тај централни градски трг није само најурбанизованија зона тог времена, већ и место где се, само пола године после његове историјске промоције у Паризу, на Балкану први пут појавио филм, код *Златног крста*, 6. јуна 1896. године. Као што није случајно да су и први документарни филмски снимци настали на тим истим Теразијама, само годину дана касније, али на жалост нису и сачувани. А са Теразија потиче и први сачувани документарни филм са нашег тла, снимили су га Енглези, Вилсон (Arnold Muir Wilson) и Мотершо (Frank Mottershaw) за време крунисања краља Петра Карађорђевића, у јесен 1904. године.

Естетика филма потенцира оштру линију раздвајања две средине па тако ритмична музика и шумови саобраћаја, шкрипе гума, сирене кола и жамор људи – дају пулсирајући ритам сценама у граду, одређујући га као нешто ново и узбудљиво, док звуци воде, птица, оваца или пак тишина, утичу на успоравање кадрова и утисак ванвремености за сцене у природи. Музика која прати сцене у граду је нешто налик корачници брзог темпа у бесконачном понављању исте теме. Она утихне када конобар закорачи на шине воза, продорни писак је прекине. Воз је моћан, брише све пред собом.

„Воз у сну је слика колективног живота, друштвеног живота, судбине, који су јачи од нас. Он указује на возило промена у који се тешко укрцавамо, било у добром, било у лошем смеру, или које не можемо да ухватимо. Он означава психичку промену, освешћење које нас води новом животу.“<sup>136</sup> Музика се понавља у сцени када пастир са овцама закорачи на градски асфалт. То су отприлике иста места у филму где се у кораку прелази из идиличне пасторале облик брежуљака у градску симфонију, четвртастих солитера и квадратних прозора.

„Подизање градова (први се приписује Каину, Постајање, 4, 17) знак је настањивања номадских народа, које почиње правом цикличном кристализацијом. Зато, према предању, градови имају облик квадрата који је симбол стабилности, док шатори или номадски логори најчешће имају облик круга који је симбол кретања.“<sup>137</sup>

Сцена у фризерском салону је она у којој настаје сукоб та два света и у њој је чвориште заплета. Када пастир у сељачкој ношњи ту доведе овце на шишање, наилази на своју

<sup>136</sup> Шевалије, Жан, Гербран, Ален, *Речник симбола: митови, снови, обичаји, поступци, облици, ликови, боје, бројеви*; Stylos art, Киша, Нови Сад, 2009, стр. 1058

<sup>137</sup> Исто, стр. 249

одбеглу жену потпуно преобликовану у модерну жену – грађанку, која је управо 'завршила фризуру'. “Носити посебну фризуру значи потврдити разлику, имати одређену част, изабрати неки пут.”<sup>138</sup> Аутор је изабрао Соњу Хлебш (словеначку глумицу) за ову улогу, јер је шездесетих година у Југославији била једна од ретких са имицом 'вамп' жене. За њу је везана и прича да је била 'модел' за јунакињу стрипа *Дара Нијагара* (који је цртала и објављивала у *Језу Деса Глишић*). Пастир јој се обраћа са „МАМА!“, мајка као симбол плодности, стециште живота или симбол аниме. Аутор избором глумице ту реплику ставља као контрапункт ономе што видимо, а она га препознаје и прилази му у загрљај. Јаз се продубљује, старац са седим брковима и шубаром страсно љуби младу дотерану жену која му уз тај последњи пољубац поручује: „ЗАБОРАВИ МЕ...ЗАБОРАВИ МЕ!“. Жена облачи мантил, одлази, али за њом креће једна овца, до пола ошишана. Духови прошлости се јављају и у музици која карикира смех и блејање, у претапању са већ познатом корачницом. Жена бежи, а овца је неуморно прати до полицајца, загледаног у врхове зграда и метафизичке даљине (Бата Живојиновић). На њен позив да је спасе – полицајац примећује: „ДРУГАРИЦЕ, ОВО ЈЕ ВЕЛИКИ ГРАД. НИЧЕМУ СЕ НИЈЕ ЧУДИТИ, ОСИМ МЕНИ КОЈИ СЕ У СВЕМУ ТОМЕ СНАЛАЗИМ!“ Жена га гледа с обожавањем и констатује: „ТАКО ЈЕ ЛИЈЕП, А ТАКО ПАМЕТАН!“, док он хвата овцу и решава ситуацију у маниру суперхероја. Уз звуке сирене полицијски цип из града граби ка пастировој стени. Овца је малолетна и не може да одговара за своје несташлуке, тврди полицајац док је враћа пастиру. А Анабела је име ове одбегле овце, то сазнајемо при крају филма, док је пастир мази и утешно јој говори :“АНАБЕЛА, АНАБЕЛА“, након што се вратила кући после градске авантуре. Анабела показује индивидуалност бегом од живота у стаду и 'родитељског' утицаја коме се мора покорити.

“Симболизам пастира обухвата и смисао интуитивне и експерименталне мудрости. Пастир симболизује бдење, његова функција је непрекидна будност: он је будан и види. Свом стаду пастир пружа заштиту која је везана уз знање.”<sup>139</sup>

Пастир спушта овце на пут и каже „НАЈЗАД САМ ВАС ИЗВЕО НА ПУТ“, родитељску реченицу која има метафоричко значење, уметник претвара у баналност кроз двоструку

<sup>138</sup> Шевалије, Жан, Гербран, Ален, *Речник симбола: митови, снови, обичаји, поступци, облици, ликови, боје, бројеви*; Stylos art, Киша, Нови Сад, 2009, стр 222

<sup>139</sup> Исто, стр. 673

потврду, сликом и речју. Затим им даје хлеб – „симбол суштинске хране. Ако човек не живи само од хлеба, хлебом се назива и његова духовна храна, као што се и еухаристички Христ назива хлебом живота.“<sup>140</sup> и каже: “САД ИМАТЕ СВОЈЕ ПАРЧЕ ХЛЕБА!“ Уз звуке црквених звона он зауставља такси, а таксисти наређује да вози: „НА ГРОБЉЕ... НАЈБЛИЖЕ!“ Таман када је све постало могуће, аутор нас враћа у свет реалности, али претеривањем доводи до тога да сада реалност трансформише у надреалност.

Филм је снимљен углавном у екстеријерима, сем једанаест кадрова: кадрови 1. и 2. за које се може закључити да се одвијају у ентеријеру кафане, мада су снимљени врло крупно па не можемо тачно лоцирати којој, (можда Видин капија) и кадрова од 37 – 45 који су снимљени у фризерском салону (некадашњи салон у Нушићевој улици, на месту данашњег Гринета).

Камера ненаметљиво бира да буде статична јер је покрет у кадру углавном жив. Има укупно 8 швенкова, неки су корективни, некад је игра откривања другог плана у питању. Чак у 44 кадра пратимо кретање, најкинестетичкији део филмске уметности: ход, трчање, вожњу. Ходају конобар и пастир, трчкарају овце, трчи жена, а полицајци се возе и у једном кадру пролази воз. Али зато нас аутор ставља у позиције променљивог ракурса често током филма, па чак 36 кадрова пратимо из доњег или горњег угла, где је нешто условљено тачком сагледавања а понешто конотацијом коју такав ракурс са собом носи (разговор полицајца и жене у кадровима 54-61 и њено дивљење).

„Живимо у време када предмет 'ступа на власт' и осваја 'радње које украшавају улице'. Стадо оваца у покрету, снимљено одозго и пројецтирано на читаво платно, изгледа као непознато море што узбуђује гледаоца.“<sup>141</sup>

Глас глумца први пут чујемо у кадру 23. и то прво као звук којим старац отпљуне гутљај кафе. До тада је све у тоталима (сем самог почетка који кроз детаљ интригира) и кретњи у кадру, па чак и када су у питању ти детаљи руку или очију – руке се мрдају, очи такође.

<sup>140</sup> Шевалије, Жан, Гербран, Ален, *Речник симбола: митови, снови, обичаји, поступци, облици, ликови, боје, бројеви*; Stylos art, Киша, Нови Сад, 2009, стр. 274

<sup>141</sup> *Авангардни филм 1895–1939*, приредио Вучићевић, Бранко, Лежер, Фердинанд, *Око механичког балета*, написано око 1930, Београд, 1984, стр. 63

Дијалог се у филму, углавном, састоји од једноставних, чак једносложних реченица, које тек дају наговештај и узвика који служе као путкоказ, смерница у шуми противречних сигнала које аутор шаље, у нади да изазове шок. Поједине емоције су наглашене понављањем, као што је када пастир пљуне и каже: „Служе ладну кафу!“, па се и у слици понови предходни кадар са једним уметнутим погледом зачуђене овце. Или у сцени растанка у фризерском салону женино: “Заборави ме...заборави ме!”. За овце пастирово одјекујуће „Арија, арија!“ има разумљиво значење, а и гледалац доживљава ритмику тог повика као нешто умирујуће. Умирује и старчево „Анабела, Анабела“, док мази овцу у крилу као и његово благо и благонаклоно „Ајде и ти, ајде и ти“ у кадру у ком даје хлеб окупљеним овцама. Понављају се речи, понављају се кадрови, чак три пута пролазимо кроз исте пределе: први пут док конобар носи кафу у природу, онда када пастир иде у град и на крају када полицијски цип враћа одбеглу овцу кући.

Шумови су углавном синхрони, заправо били би синхрони да су рађени неком од данашњих технологија, овако се стиче утисак дизајнираног звука и монтаже, али то је нешто што користи филму. Само два шума су потпуно трансцедентна, али служе као допуна визуелног, аплауз у кадру 35, када овце пролазе кроз Безистан и црквена звона која наговештавају поништавање границе временске условљености, у два последња кадра (82-83).

„Положајем клатна звоно указује на положај свега што виси између неба и земље и што самим тим између њих успоставља везу. Али звоно поседује и моћ да ступи у везу с подземним светом.“<sup>142</sup>

Време у филму није дефинисана категорија и са њим се аутор игра, али може се закључити да се радња одвија у једном дану, а филмски простор омогућава да се у пар кадрова или корака превале велика растојања. Пастирова вожња ка гробљу симболизује добровољни одлазак у смрт, наставак родитељске реченице: „Е, сада могу мирно да умрем...“ доведене до своје буквалности. Судар надреалних визуелних решења за митско значење – пастира такси вози на гробље где можемо, такође, да замислимо начин на који је одлучио да умре, у сасвим отвореној форми закључивања.

<sup>142</sup> Шевалије, Жан, Гербран, Ален, *Речник симбола: митови, снови, обичаји, поступци, облици, ликови, боје, бројеви*; Stylos art: Киша, Нови Сад, 2009, стр. 1126

Анабелин сан јесте и филм апсурда, филм игре понављања, филм у ком се инсистира на буквалним значењима и баналностима, пародира стварност, јер, у наслову је магична реч – сан. Најмање два сата сваке ноћи живимо у том ониричком свету симбола. Тумачење снова постојало је још у античко време, приписивала су им се значења предзнака и предосећаја, митолошки снови су одражавали архитипове или универзалне стрепње а постоје и визионарски снови у име којих се делује.

„Сан дакле измиче вољи и одговорности субјекта, тако да је његова ноћна драматургија спонтана и неконтролисана. Због тога субјект доживљава сањану радњу као да заиста постоји изван његове маште. Свест о реалности се брише, осећај идентитета отуђује и распршује. Чуанг Це (Tchouang Tse) више не зна да ли је Це сањао да је лептир, или је лептир сањао да је Це.“<sup>143</sup> Управо на крају филма више не знамо да ли је Анабела све ово сањала или је била део нечијег сна.

Али сањање се може одвијати и на јави, снови се могу следити и могу бити путокази - предсказања, па се тако хиљаде људи тих шездесетих година са села премешта у градове у потрази за лепшим и лакшим животом који настаје пред њиховим очима. Тај одлазак у непознато и примамљиво у исто време је и путовање и бег, бег од прошлости, бег од онога што смо били. Бег од себе самог.

„ У свим књижевностима, дакле, путовање симболизује пустоловину и трагање, било да је реч о благу или напросто о некој спознаји, материјалној или духовној. Али трагање је у основи само потрага, а још чешће бег од себе“.<sup>144</sup>

Аутор у филму Анабелин сан приказује да се може бежати (па чак и у смрт), али није лако побећи од онога што је суштина сваког бића понаособ.

### **Из интервјуа са Мирославом Јокићем вођеним 23.05.2013. године у његовом стану у Кнез Милетиној улици:**

**Ана:** Ја сам мислила да као теоријски оквир узмем то што си и ти споменуо – надреализам у његовим (Дејан Ђурковић) филмовима.

<sup>143</sup> Шевалије, Жан, Гербран, Ален, *Речник симбола: митови, снови, обичаји, поступци, облици, ликови, боје, бројеви*; Stylos art: Киша, Нови Сад, 2009, стр. 806

<sup>144</sup> Исто, стр. 763

**Мирослав:** Ако кренеш од Бретона, он има ту дефиницију надреализма – сусрет кишобрана и шиваће машине на столу за сецирање. Е сад, Дејан је нешто слично радио. Он је први пут дошао у контакт са тим неким надреалним мишљењем у сарадњи са Матијом Бећковићем, снимајући филм *Анабелин сан*. Ја мислим да је то пре свега било Дејаново масло, нешто Матија ми није баш тај мислилац, и не личи на тај угао, али вероватно је пошао од основне тезе да овчар изведе једну овцу на пут и каже: “Сада сам ти дао хлеб и све што сам могао и сада ти иди својим путем.” Али ја мислим да је и све то остало – Безистан, доношење оне кафе у том неком чудном судару временских нелогичности које стварају у нама трајање. Не мора се све објаснити, али мора да постоји тај основни ток у коме се време изгубило, у ком нас време не интересује, а он заправо никада није имао интерес да дефинише време.

### Психоделикт

Дунав филм, предузеће за производњу документарних и краткометражних филмова у свом каталогу годишње производње, који издаје одељење пропаганде, уредник Никола Станковић 1967.год на страни 42 и 43 пише: *Psychodelict*, Сценарио и режија Дејан Ђурковић; камера Михајло Ал. Поповић; гл. улога Љубомир Драшкић.

Марковић је остао у другом стању и пренеразио се, не стога што он није више исти него зато што свет није био исти. Тај случајно одабрани мушкарац безгрешно је зачео да би доживео откровење мајке. Филм представља покушај да се садашњост погледа са становишта будућности. Здрав разум данашњице сутра је апсурдан, и обратно. И наш свет је из бајке.

У прегледу филмске производње од оснивања предузећа до 31. XII 1967.године на страни 88 за филмове произведене 1967. год. наводи се под редним бројем 27. *Psychodelict* 35мм. У регистру филмова према жанровима није распоређен. Кратки играни филм.

Филм траје 15'59" и рађен је у колору и синемаскопу. Шпица почиње производњом: Дунав филм; МСМЛXVIII (година производње није подударна са каталогом *Дунав филма*), Љубомир Драшкић у филму Дејана Ђурковића *Психоделикт (Psychodelict)* – са цитатом на



енглеском који у преводу гласи – „Сањао сам стварност, с каквим сам се олакшањем пробудио!“ (цитат Stanisław Lem – пољски писац научне фантастике по Бодријару)<sup>145</sup>  
Камера Михајло Поповић, Мика Милић асистент, тон Саша Вујић, монтажер Клеопатра Харисијадес, монтажа Марко Бабац, организација Станоје Алексић, Бата Прелић, фотограф Бранко Ердeљан; техничке услуге Централна филмска лабораторија Београд.

1. Шпица производња.
2. ЕНТ, ДЕТ, рентген – виде се неки органи, крвоток, пулсирање. Музика акценат.
3. ЕНТ, ДЕТ, рентген . Текст ОФФ: мушкарац: „ЧУЛИ СТЕ ЗА СВЕТСКИ БОЛ ДОКТОРЕ?“, доктор: „КАКАВ БОЛ?“, мушкарац : „СВЕТСКИ БОЛ! СВЕТСКИ БОЛ“ – понавља доктор, мушкарац: „ДА“ . М.
4. ЕНТ, ДЕТ, рентген. Текст ОФФ: доктор: „СВЕТСКИ БОЛ, НИСАМ ЧУО!“ М.
5. ЕНТ, ДЕТ, рентген. Текст ОФФ: мушкарац: „ВИДИТЕ, ЈА ГА ОСЕЋАМ.“ М.
6. ЕНТ, ДЕТ, рентген. Утопи се шпица: Љубомир Драшкић. М.
7. Претоп, шпица: у филму Дејана Ђурковића. М.
8. Претоп, шпица: *Psychodelict*. М.
9. Шпица, ЕНТ, ДЕТ, у дуплој експозицији појави се кадар рендгенског снимка органа. М.
10. ЕНТ, ПКП, човек у десној трећини кадра, гледа. М.
11. ЕНТ, ДЕТ, рентген – органи. Текст ОФФ: доктор: „НЕ ВИДИМ НИШТА!“ М.
12. ЕНТ, ДЕТ, рентген – органи. Текст ОФФ: мушкарац: „ДОКТОРЕ, ОТИЋИ ЋУ У КРАЈНОСТ...“ М.
13. ЕНТ, ДЕТ, рентген – органи. Текст ОФФ: мушкарац „И ВИШЕ СЕ НЕЋУ ВРАТИТИ“. Утапа се шпица: камера Михајло Поповић, Мика Милић асистент. М.
14. Претоп, ЕНТ, ДЕТ, рентген – органи. НАТПИС: тон Раша Вујић, монтажер Клеопатра Харисијадес, монтажер Марко Бабац. М.
15. ЕНТ, ДЕТ, рентген. Текст ОФФ: доктор „КО ТРАЖИ ДЈАКУ У ЈАЈЕТУ, НА КРАЈУ ЋЕ ЈЕ ТАМО И ПРОНАЋИ“. Утапа се шпица: организација Станоје Алексић, Бата Прелић, фотограф Бранко Ердeљи. М.
16. ЕНТ, ДЕТ, рентген – органи. Текст ОФФ: мушкарац „ШТА ДА РАДИМ?“ . Утопи се шпица: техничке услуге Авала филм Београд, студио Барандово Праха, лабораторијске

<sup>145</sup> Бодријар, Жан, *Интелигенција зла или пакт луцидности*, Архипелаг, 2009, стр.1

услуге Централна филмска лабораторија Београд. М.

17. ЕНТ, О, рентген сала у црвеном светлу, доктор нешто мења на апарату и спушта нову плочу, па пали светло. Текст ОФФ: мушкарац: „ВИ СТЕ ЛЕКАР – ШТА ДА РАДИМ?“, синхроно доктор: „ОБРИЈТЕ БАР ТУ САСВИМ ДЕПЛАСИРАНУ БРАДУ!“ ШУМ: лупа плоче, звук апарата. Музика се утопи у шум и стане.

18. ЕНТ, А, апарат се спушта, доктор шета, младић гледа забринуто го до појаса, доктор изађе из кадра. Текст: „ПА ДОКТОРЕ, ТО ЈЕ ЈЕДИНО ШТО МИ ЈЕ ОСТАЛО.“ ШУМ: кораци.

19. ЕНТ, СКП, апарат и младић који спусти део апарата испред себе. Текст: „ДОКТОРЕ“...ШУМ: спуштање апарата.

20. ЕНТ, ПКП, доктор седи испред осветљеног простора за преглед снимака, гледа, угаси светло. Текст: „НЕ МОЖЕ ЧОВЕК ДА ПОЈЕДЕ СВОГА ПСА, ПА ДА МУ ПОСЛЕ БАЦИ КОСКУ“, окрене се, упали светло и поново гледа. ШУМ: паљење.

21. ЕНТ, СКП, зид и део кабине са прозором, младић уђе у кадар са десне стране, закопчава кошуљу, замиче иза зида, враћа се са џемпером који облачи, доктор се појави на прозору кабине. Текст: „ВРЕМЕ, МАРКОВИЋУ...“ доктор прође, младић се облачи изађе са леве стране, доктор се врати до прозора, пуши. Текст: „ВРЕМЕ ЛЕЧИ СВЕ!“ изађе, дође младић, облачи мантил. Текст ОФФ: „ВРЕМЕ..“. ШУМ: кораци.

22. ЕХТ, Т, градска улица под снегом, људи прилазе, певају. Натпис у дуплој експозицији: ПОСЛЕ ИЗВЕСНОГ ВРЕМЕНА. Музика: песма *Ода радости* (текст, неразумљив).

23. ЕХТ, СКП, младе жене са транспарентима иду ка камери (не види се шта пише), певају. М.

24. ЕХТ, Т, улица, младић се мимоилази с колоном, транспаренти (мрље из Роршаховог теста), колица за бебе, застане гледа. М.

25. ЕХТ, СКП људи са транспарентима иду ка камери, певају. М.

26. ЕХТ, Т, улица, људи пролзе поред младића певају, наиђе ауто, заклони их. Музика песма. ШУМ: овације као са митинга.

27. ЕХТ, ПКП, младић гледа чује пуцањ, тргне се, погледа у вис. ШУМ: овације, пуцањ, одјек.

28. ЕНТ, О, сала, две жене вежбају на струњачама, инструкторка исперд њих показује. Текст: „УСТАНИТЕ, САД ИДЕМО У РАСКОРАК, ЈЕДАН, ДВА.“ ШУМ: сала.

29. ЕНТ, О, сала, десетак жена вежба, струњаче једна иза друге. Текст: „ДВА, ДВА...“
30. ЕНТ, СКП, младић гледа инструкторку ослоњен на руке и колена. Текст ОФФ: „ТРИ, ДВА!“ ШУМ: сала.
31. ЕНТ, О, сала, сви вежбају, следе упутства. Текст: „ОКРЕНИТЕ СЕ!“ ШУМ: сала
32. ЕНТ, КП, младић. ШУМ: сале
33. ЕНТ, О, сала, сви вежбају. Текст: „САД СЕ ОКРЕНИТЕ, ЛЕЗИТЕ НА ЛЕЂА.“ ШУМ: сала.
34. ЕНТ, КП, младићев потиљак, окреће се, леже. Текст ОФФ: „Тако...“ ШУМ: сала.
35. ЕНТ, О, сала сви леже, раде десном ногом. Текст: „ЈЕДАН, ДВА, ТРИ. ЛЕВА НОГА, ДВА...“ ШУМ: сала
36. ЕНТ, СП, младић лежи на леђима, види се да има труднички стомак, вежба. Текст ОФФ: „ДЕСНА ЈАЧЕ, ТРИ, ЛЕВА, ДВА, ТРИ. УСТАНИТЕ!“ Ш док младић устаје, гледа. Текст ОФФ: „Молим вас, циљ ових вежби је“...
37. ЕНТ, СП, инструкторка показује и говори. Текст: „ДА ВАМ ПОРОЂАЈ УЧИНЕ ШТО ЛАКШИМ, ШТО БРЖИМ И ШТО БЕЗБОЛНИЈИМ!“
38. ЕНТ, ПКП, ДР, младић. Текст. „ОПРОСТИТЕ“...
39. ЕНТ, ПКП, инструкторка на коленима, испружи руку и гледа га. ШУМ: сала
40. ЕНТ, СКП, ДР, младић. Текст: „ЗАР НЕ БИ БИЛО БОЉЕ ДА СЕ ПОНОВО УВЕДУ РОДЕ?“
41. ЕНТ, ДЕТ, чесма која цури, део руке младића у мантилу уђе у кадар и заврне чесму. ШУМ: цури вода.
42. ЕНТ, СКП, младић ослоњен руком поред огледала, гледа. Одроз другог профила у огледалу. ШУМ: капље вода
43. ЕНТ, СКП, младић уђе у кадар, дође до пулта, седа, стави главу међу руке, благи Ш по површини где су неки инструменти, узме стетоскоп, окрене се ка камери, гледа, стави их у уши, слуша своје срце, клизи стетоскопом ка стомаку ШУМ: капље вода, појачано лупање срца.
44. ЕНТ, СКП, младић држи слушалице у ушима гледа горе. ШУМ: срце лупа брже.
45. ЕНТ, ДЕТ, ЗООМ стомак и слушалице. ШУМ: срце.
46. ЕНТ, ПКП, младић склони завесу, гледа горе, погледа на доле, Ш на гинеколошку столицу. ШУМ: завеса.

47. ЕНТ, КП, младићев профил, слушалица у уху, стетоскоп на стаклу прозора, слуша, чује пуцње, окреће се. ШУМ: рафални пуцњи.
48. ЕНТ, СКП, младић поред прозора, отвара га, гледа у ноћ, пуцњи и бомбе, камера ЗУМ у таму (5 сец. мрака). ШУМ: пуцњи, звижде метци, рафали, експлозије.
49. ЕХТ, ПКП, продавац балона из плупрофила, младић размакне балоне, гледа у вис. Текст: “ЗАР НИШТА НИСТЕ ЧУЛИ?!, овај одмахује главом, “СИГУРНО НЕ ЧУЈЕТЕ?“, продавац одмахује. ШУМ: пуцање из претходног кадра утихне, људи жамор.
50. ЕХТ, Т, градски трг под снегом, Ш на подземни пролаз одакле излазе људи и младић се пење, заклоне га, он пита, редом. Текст „ИЗВИНЕИТЕ, МОЛИМ ВАС, ДА ЛИ ЧУЈЕТЕ НЕШТО? НИСТЕ ЧУЛИ НИШТА? ЈЕ Л' ЧУЈЕТЕ, МОЛИМ ВАС?“ , излази на улицу. ШУМ: звук града, капље вода.
51. ЕХТ, ПКП, младиц гледа у вис, људи пролазе благи ЗУМ на лице. ШУМ: град и вода која цури.
52. ЕХТ, Т, сеоско двориште под снегом, баба приђе деди који крчи снег. Младић се пришуња у првом плану до ограде имања. Текст: баба са сеоским нагласком: „МУШКАРАЦ ДАНАШЊИЦЕ НЕ СМЕ ВИШЕ ДА ЦЕНИ СРАМЕЖЉИВОСТ И УЗДРЖЉИВОСТ КАО ЕРОТСКИ ДУШЕВНУ ВРЕДНОСТ ЖЕНЕ...“ ШУМ: село, петао.
53. ЕХТ, ПКП, младић на огради гледа. Текст ОФФ: „...ТО ЈЕ ЗАСТАРЕЛО И НЕПОТРЕБНО.“ ШУМ: петао кукуриче.
54. ЕХП, Т, двориште, деда са леђа и баба, око бунара, деда престаје да чисти. Текст деда: “АМА ПСИХОЛОГ ДР МОНТЕГИ С ПРАВОМ СЕ РЕВОЛТИРА, ЖЕНСКЕ СУ ДАНАС СЕКСУАЛНО ОПСЕДНУТЕ“, настави да чисти. ШУМ: село.
55. ЕХП, СП, младић иде поред ограде, спољном страном па се наслони на капију. Текст ОФФ ДЕДА: „ОНЕ СУ СПРЕМНЕ ДА СТУПЕ У ИНТИМНЕ ОДНОСЕ СА БИЛО КОЈИМ МУШКАРЦЕМ ПРИВЛАЧНОГ ИЗГЛЕДА.“
56. ЕХП, ПКП, Ш, баба шета, мути, оде од нас. Текст: „КАКО ДА НЕ...Тх!“ ШУМ: село.
57. ЕХП, СКП, деда са лулом, гледа у камеру. Текст: „МИШЉЕЊЕ ЈЕ НЕКИХ СЕКСОЛОГА...“
58. ЕХП, СП, баба иде ка кући окренута леђима. Текст ОФФ: „ДА СЕ ОСЕЋАЊА ЖЕНЕ МОГУ ПРОБУДИТИ ИСКЉУЧИВО УМЕШНОШЋУ МУШКАРЦА...“ баба се окрене ка њему.

59. ЕХП, ПКП, деда каже у камеру, па стави лулу у уста, сагне се да лопата снег, Ш.  
Текст: „МНОГО ЈЕ СМЕШНО.“ ШУМ: експлозија када почне да копа, лавеж.
60. ЕХП, СП, баба испред куће, мути нешто у шерпи, стоји. ШУМ: лавеж.
61. ЕХП, СКП, деда. Текст: „ШТО РЕКО ПРОФЕСОР ДОЈЧ.“
62. ЕХП, СКП, баба прилази и мути. Текст ОФФ: „ПУТ КА ЖЕНИ КАО ЉУБАВНОМ ПАРТНЕРУ“...
63. ЕХП, СКП, деда ослоњен на лопату. Текст: „ВОДИ ПРЕКО ЊЕНУ ПСИХУ.“
64. ЕХП, СКП, баба меша храну у шерпи испред куће. Текст: „НАПРОТИВ...“
65. ЕХП, ДЕТ, маца једе, иза ње дедине ноге, па баба прође испред камере. Текст ОФФ: „ЗАХВАЉУЈУЋИ КОНТРАЦЕПЦИОНОЈ ПИЛУЛИ, ЖЕНА ПРЕСТАЈЕ ДА БУДЕ СЛАБИЈИ ПОЛ И...“
66. ЕХП, СКП, деда прође иза дрвећа. Текст ОФФ: „...ТРАЖИ И ОНА, ПРЕ СВЕГА, БРЗО И ЛАКО ТЕЛЕСНО УЖИВАЊЕ.“
67. ЕХП, ДЕТ, коза једе сено са пласта. Текст ОФФ: „ААААХА, А ТО МОЖЕ ДА ЈОЈ ПРУЖИ...“
68. ЕХП, СКП, младић једе снег наслоњен на ограду. Текст ОФФ: „...САМО ПЕРФЕКТНИ СЕКСУАЛНИ ИНЖЕЊЕР...“
69. ЕХП, СКП, деда шета, пуши лулу са лопатом на рамену. Текст ОФФ: „...СА ВИСОКИМ КОЕФИЦИЈЕНТОМ ЕРОТСКЕ ИНТЕЛИГЕНЦИЈЕ.“
70. ЕХП, СКП, младић баци грудву на земљу. Текст младић: „ИЗЕМ ТИ ИНТЕЛИГЕНЦИЈУ!“. ШУМ: звиждук воза.
71. ЕХП, СП, баба се окреће испред куће. ШУМ: звиждук воза.
72. ЕХТ, Т, скок преко рампе иза бабе која гледа младића на огради. Текст младић: „ЈА САМ МОДЕРНА ЖЕНА.“ прилази деда, „А НИ ЗА МОДЕРНУ ЖЕНУ СЕКС И ЉУБАВ...“
73. ЕХП, СКП баба гледа, меша. Текст ОФФ: „...НИСУ ИДЕНТИЧНИ.“
74. ЕХП, СКП, деда креће ка младићу. Текст: „ТРЕБА ГОСПОДИНЕ ДА...“
75. ЕХП, СП, младић стоји код ограде, прилази му деда са леђа. Текст ОФФ: „...ИЗРОНИШ ИЗ НАРЦИСОИДНОСТИ И ОСЛОБОДИШ СЕ РОДОСКРВНЕ ВЕЗАНОСТИ И ЗА ОЦА И ЗА МАЈКУ.“

76. ЕХП, СКП, деда и младић код ограде, прилази баба. Текст: „ЈА ЋУ ПИЛЕ МОЈЕ, БИТИ ЗА ТЕ И ОТАЦ И МАЈКА.“
77. ЕХП, ДЕТ, везано куче на ланцу испред своје кућице, лаје. ШУМ: лавеж.
78. ЕХП, СП, сво троје код ограде, на звук експлозије Ш. Младић се окреће и гледа. ШУМ: експлозија.
79. ЕХП, ДЕТ, младићеве руке на стомаку. ШУМ: плач бебе.
80. ЕХП, ПКП, деда са лулом се крсти, баба га гледа. ШУМ: плач бебе.
81. ЕХТ, КП, младић гледа доле, па када чује експлозију у вис. ШУМ: експлозија, плач бебе.
82. ЕХТ, ДТ, град, Велике степенице, младић трчи низ, па лево иза зграде. ШУМ: експлозије, кораци, звижде меци.
83. ЕХТ, СКП, испред једних врата гледа, па изађе из кадра. ШУМ: експлозије, кораци.
84. ЕХТ, Т, сквер, младић стрчи низ степенице и претрчи улицу. ШУМ: трк.
85. ЕХТ, СП, зид, младић улази у кадар, гледа горе, држи стомак, трчи и застаје, истрчи из кадра. ШУМ: експлозија.
86. ЕХТ, Т, улица, младић утрчи у кадар, држи стомак, зачује се рафална паљба, отрчи иза зида. ШУМ: рафал.
87. ЕХТ, Т, степениште, младић трчи уз степениште, застаје, осврће се, утрчи у неку шупу. ШУМ: кораци, експлозије.
88. ЕНТ, СП, младић у шупи, леђима ка камери, слуша, гледа, извирује. ШУМ: експлозије, пуцњи, лет авиона.
89. ЕНТ, СКП, младић вири иза веша, узме женску туфнасту хаљину, са конопца, гледа у вис. Текст: „МИР, ПРОБУДИЋЕТЕ МИ ДЕТЕ!“
90. ЕХТ, ДЕТ, затворен полупани прозор, појави се гола жена и куца на стакло утишава младића и голи човек који говори кроз поломљено стакло. Текст: „СЕКСУАЛНОСТ, МАКАР И МИНИМАЛНА, ЗАХТЕВА ИПАК ИЗВЕТАН МИНИМУМ, ПУ!“окрене се и оде. ШУМ: куцање, пљување, ссшшшш.
91. ЕНТ, О, кабаре подијум и бенд, ЗУМ ка певачици која најављује. Текст: „НА КРАЈУ ДРАГИ ГОСТИ, MES DAMES ET MECIES, LADYS AND GENTELMEN, SIGNORE ET SIGNORI, VEDETA ŠARLOTA. ШУМ: смех
92. ЕНТ, СП, публика, и младић који седи за једним столом, улази трбушна плесачица.

МУЗИКА почиње.

93. ЕНТ, О, сала, Ш прати плесачицу до бара. М.
94. ЕНТ, ПКП, бармен са леђа који певачици додаје бебу из шанка. М.
95. ЕНТ, СКП, бармен пружа бебу мами, а пролазе гости. М.
96. ЕНТ, СКП, мама код бара вади дојку и доји бебу. М.
97. ЕНТ, СП, плесачица у првом плану, у позадини се у публици види младић. М.
98. ЕНТ, СП, плесачица у првом плану игра трбушњак, у другом кафана, Ш на лице играчице. М.
99. ЕНТ, ДЕТ, њени прсти у плесу. М.
100. ЕНТ, ДЕТ, богато украшен грудњак и стомак плесачице, која се помери и открије публику. М.
101. ЕНТ, ПКП, плесачица се увија. М.
102. ЕНТ, О, сала, публика гледа, Ш улази конобар, мимоилази се са плесачицом, доноси младићу пиће. М.
103. ЕНТ, КП, младић гледа светла се гасе преко лица. М.
104. ЕНТ, ДЕТ, стомак у мраку, пале се светла, ЗУМ на мараме. ШУМ: аплауз, звиждуци. М.
105. ЕНТ, ДЕТ, руке које машу, игра. М.
106. ЕНТ, ДЕТ, појас и стомак, накит у пупку. М.
107. ЕНТ, О, публика, играчица прилази мушкарцу који пуши, игра испред њега, узима му цигарету, ставља у своја уста. МУЗИКА се мења, почиње добош који најављује.
108. ЕНТ, ДЕТ, стомак ради, плес. М.
109. ЕНТ, СКП, игра и враћа цигарету мушкарцу, одлази код другог у позадини који се смеје и узима његово пиће. М.
110. ЕНТ, О, публика, плесачица улази у кадар и доноси пиће младићу за сто, клекне поред њега, мази га. М.
111. ЕНТ, ДЕТ, завуце руку под младићев мантил и нагло је повуће. ШУМ: упласено аххх. М.
112. ЕНТ, СКП, плесачица у полуокрету, младић се придиже. МУЗИКА стаје.
113. ЕНТ, О, публика гледа, девојка клечи, младић устаје и покаже стомак свима, па се окрене плесачици која шири руке. ШУМ: жамор, звиждуци изненађења, смех.
114. ЕНТ, СКП, троје људи седи и гледа. ШУМ: исти.

115. ЕНТ, СП, плесачица седи, младић седа, око њих публика. Текст: „ЗНАТЕ, ЈА САМ У ОСМОМ МЕСЕЦУ!“ МУЗИКА прва, креће: ШУМ: исти.
116. ЕНТ, О, кабаре, публика се смеје, плесачица се чуди, младић је гледа.
117. ЕНТ, ПКП, плесачица узима иглу из костима и замахује према прсту младића који јој је дао руку. Текст: „ЖЕНСКО – МУШКО?“ убоде га у прст. ШУМ: смех. М.
118. ЕНТ, ДЕТ, држи се за прст и истисне крв. ШУМ: смех. М.
119. ЕНТ, ПКП, плесачица узме марамицу из младићевог џепа и увије иглу, два пута прстом покаже леву и десну страну и позива га да изабере. ШУМ: смех. М.
120. ЕНТ, ПКП, двоје гледа. М.
121. ЕНТ, ПКП, плесачица држи марамицу, младић гледа – бира десну страну, лупи прстом – погледа у њу, девојка му даје марамицу, он размота и извади иглу. М.
122. ЕНТ, КП, младић се смеши па погледа у плесачицу. М.
123. ЕНТ, СКП, плесачица узима иглу од младића, окреће се ка камери и публици. Текст: „ДЕВОЈЧИЦА!“ ШУМ ОФФ: браво!!! М.
124. ЕНТ, ПКП, мама за шанком доји бебу. ШУМ ОФФ: браво!!! аплаузи. М.
125. ЕНТ, О, публика аплаудира, плесачица плеше. ШУМ: аплауз, овације. М.
126. ЕНТ, ДЕТ, велови и руке које откопчавају прслуче, виде се мушке груди, Ш на лице плесачице, она скине перику – уствари је мушкарац. ШУМ: аплауз, ОФФ тон : ДЕВОЈЧИЦА, ДЕВОЈЧИЦА. М.
127. ЕНТ, КП, младић зачуђен ЗУМ. ШУМ: аплауз, овације. М.
128. ЕНТ, КП плесач, клања се. Шум: аплауз, овације. М.
129. ЕНТ, О, кабаре, публика аплаудира, плесач се клања, младић гледа. М.
130. ЕНТ, СКП, бар, бармен љуби маму док беба сиса. ШУМ: аплауз, скандирање. М.
131. ЕНТ, ДЕТ, шлаг у посуди, младић наслоњен на сто држи главу рукама и гледа, спушта прст гледа у кап крви која још стоји. Текст: „ СНЕЖАНА?!!“ ШУМ: аплауз се смирује, жагор. МУЗИКА се стиша.
132. ЕНТ, ДЕТ, врата, отворе се, младић уђе, упали светло, откопча се и скине капут, уђе иза паравана. ШУМ: кораци.
133. ЕНТ, СП, кревет у ком неко лежи, младић са десне стране кадра уђе обучен у бадемантил и седа на кревет. ШУМ: кораци.
134. ЕНТ, СКП, седа на кревет, нагиње се над особом која спава, окреће се црнкиња, он



погледа свој стомак, држи пењоар, завије се у ћебе, устане, Ш. на црнкињине беле табане.

ШУМ: кораци, плач бебе.

135. ЕНТ, ПКП, црнкиња лежи, отвара очи. ШУМ: кораци.

136. ЕНТ, ПКП, младић прилази кревету, Ш, прати његову руку која додирне црнкињу, она га одгурне и усправи се у кревету. Текст: „БРАК ИЛИ ЈЕ МЕШОВИТ ИЛИ НИЈЕ БРАК!“ ШУМ: кораци.

137. ЕНТ, СП, младић увијен у ћебе шета, седне у фотељу, дигне ноге на сто. Текст ОФФ: „ИЛИ ЈЕ МЕШОВИТ ИЛИ НИЈЕ БРАК!“ ШУМ: кораци.

138. ЕНТ, СКП, младић уназад забачене главе, седи, чује се куцање на вратима, подигне поглед. Текст: „СЛОБОДНО.“ Шум: куц-куц, отварање врата.

139. ЕНТ, СКП, црнкиња се скупи у кревету и набије у ћошак, вришти. ШУМ: врисак. МУЗИКА почиње.

140. ЕНТ, ДЕТ, на поду преклани петао удара крилима у самртном хропцу. ШУМ: лепет крила.

141. ЕНТ, СП, младић скочи са фотеље и гледа. ШУМ: лепет, женини јецаји. М.

142. ЕНТ, ДЕТ, крв, петао умире. ШУМ: слабо лупка крилима. М.

143. ЕНТ, КП, црнкиња вришти. ШУМ: лепет, врисак. М.

144. ЕНТ, ДЕТ, крв петла. ШУМ: лепет и плач. М.

145. ЕНТ, СКП, младић је код огледала и лавабоа. ШУМ: лепет и плач. М.

146. ЕНТ, ДЕТ, мрвог петла црнкиња додирне ногом. ШУМ: ах, ах. М.

147. ЕНТ, СП, црнкиња пада у кревет и вришти, покрива се преко главе и плаче. ШУМ: вриска и плач. М.

148. ЕНТ, ПКП, младић се тргне на глас - филаж. Текст ОФФ: „КАД ПОЂЕ НИЗБРДО...“ М.

149 ЕНТ, КП, младић. Текст ОФФ: „...ТАДА СЕ ЧОВЕКУ ДОГОДИ НЕШТО НЕОЧЕКИВАНО.“ М.

150. ЕНТ, КП, младић са друге стране рампе гледа (себе). Текст младић ОФФ: „НЕШТО ПРЕД ЧИМ РАЗУМ ОСТАЈЕ НЕМОЋАН, ТАДА МУ НЕ ПРЕОСТАЈЕ ДРУГИ ИЗБОР – ИЛИ ЋЕ СУДБИНУ ДА ИЗАЗИВА ИЛИ ЋЕ ДА ЈЕ СЛЕДИ У НЕПОЗНАТО“ М.

151. ЕНТ, КП, младић говори (у левом делу кадра). Текст: „ИМАТЕ ЛИ ХРАБРОСТИ?“ М.

152. ЕНТ, КП, младић диже главу (десни део кадра) гледа, спусти главу, а онда говорећи, опет је подигне. Текст: „ВАШКАНСКИ ЈЕ УМРО!“ ШУМ: плач бебе. М.
153. ЕНТ, ПКП, младић (лево) виче, ЗУМ КП до уншарфа. Текст: „ЖИВЕО ВАШКАНСКИ!“ М.
154. ЕНТ, СКП, младић са леђа у бадемантилу, умотан у ћебе, гледа се у огледалу, чује експлозију, тргне се, окрене, шета уз прозор. ШУМ: експлозије, рафали. М.
155. ЕНТ, ДЕТ, кревет у ком лежи црнкиња покривена преко главе, корективни Ш, док младић улази у кадар до наткасне на којој стоји телефон, па Ш на његов СКП, држи слушалицу. Текст: „АЛО“. ШУМ: звоно телефона. М.
156. ЕНТ, КП, профил младића са слушалицом, креће се напред и окреће се. Текст ОФФ мушки глас: „ШТА ЧЕКАШ, ШТА ЧЕКАШ? ХАЈДЕ НАПРЕД, НАПРЕД, ДВА, ТРИ, ЧЕТИРИ, СТЕНИ. ОКРЕНИ СЕ... ОКРЕНИ СЕ.“ ШУМ: јецаји. М.
157. ЕНТ, ДЕТ, бушон на зиду и део младићеве ноге. Текст ОФФ младић: „ДРМНУЋЕ МЕ СТРУЈА!“ М.
158. ЕНТ, СКП, младић држи слушалицу и слуша (профил), сагиње се и спушта слушалиц на кревет, откопчава шлиц. Текст ОФФ, мушки глас: „ХАЈДЕ, ХАЈДЕ.“ ШУМ: јецаји. М.
159. ЕНТ, ДЕТ, бушон, младић са леђа, пишки по њему. ШУМ: пиш, јецаји. МУЗИКА стаје.
160. ЕНТ, ПКП, младић, наједном експлозија, све се зацрвени, он диже руке и прави гримасу као да је погођен. ШУМ: експлозије.
161. ЕНТ, ДЕТ, телефон на кревету, мрак, тело пада испред кревета, слушалица пада. ШУМ: јаук, пад слушалице.
162. ЕНТ, СП, црнкиња устане из кревета. ШУМ: уздах. Почиње МУЗИКА трубе (борбена).
163. ЕНТ, ДЕТ, мртво тело петла, Ш. на мртвог младића који лежи на поду. М.
164. ЕНТ, СКП, црнкиња се сагне и побегне из кадра, благи Ш. у таму врата, па претоп. М.
165. ЕНТ, ПКП, из црног, усправи се црнкиња, подигне одрубљену главу петла ка лицу, заврти главом и изађе из кадра. Претоп. Текст: „ВАЖНО ЈЕ НЕ ГУБИТИ ГЛАВУ.“ М.
166. ЕНТ, СП, тело младића, лежи налеђима, на стомаку му је израсло сеоско имање, тело петла у позадини, корективни Ш. на горе и ЗУМ на село, утопи се натпис: ДОШАО МУ ЈЕ РОДНИ КРАЈ!, истопи се. М. Затамњење.

КРАЈ

Кадрови укупно: **166**

ЕНТ: **118** (ординација; сала за вежбање; гинеколошка ординација; шупа; кабаре; соба)

ЕХТ: **47** (градске улице, тргови, степениште; сеоско двориште)

ГР: **0**

ДР: **0**

Кадрови промењеног ракурса укупно: **0**

Ш: **15**

Ф: **0**

ПАН: **0**

ЗУМ: **8**

КОНТРАЗУМ: **0**

КАДРОВИ УНШАРФ: **1**

ДТ: **1**

Т: **10**

О: **15**

СП: **20**

А: **1**

СКП: **35**

ПКП: **25**

КП: **14**

ВКП: **0**

ДЕТ: **38**

Кадрови у којима доминира покрет укупно **55**: 18-19 (2); 21-27 (7); 43 (1); 50 (1); 52 (1); 55-56 (2); 58 (1); 62 (1); 65-66 (2); 69 (1); 74-75 (2); 82-87 (6); 92-93 (2); 97-102 (6); 104-110 (7); 125-126 (2); 132-133 (2); 136-137 (2); 141 (1); 155-156 (2); 164-165 (2).

Статични кадрови укупно **111**: 1-17 (17); 20 (1); 28-42 (15); 44-49 (5); 51 (1); 53-54 (2); 57 (1); 59-61 (3); 63-64 (2); 67-68 (2); 70-73 (4); 76-81 (6); 88-91 (4); 94-96 (3); 103 (1); 111-124 (14); 127- 131 (5); 134- 135 (2); 138-140 (3); 142 – 154 (13); 157-163 (7); 166 (1).

Кадрови са дијалогом укупно **41**: 17-21 (5); 28-29 (2); 31 (1); 33 (1); 35 (1); 37-38 (2); 40 (1);

49-50 (2); 52 (1); 54 (1); 56-57 (2); 59 (1); 61 (1); 63-64 (2); 70 (1); 72 (1); 74 (1); 76 (1); 89-91 (3); 115 (1); 117 (1); 123 (1); 131 (1); 136 (1); 138 (1); 151-153 (3); 155 (1); 165 (1).

Кадрови са ОФФ текстом укупно **31**: 3-5 (3); 11-17 (7); 30 (1); 34 (1); 36 (1); 53 (1); 55 (1); 58 (1); 62 (1); 65-69 (5); 73 (1); 75 (1); 126 (1); 131 (1); 148-150 (3); 156-158 (3).

Кадрови са музиком укупно **85**: 2-17 (инструментал, мистика); 22-26 (*Ода радости*, хорско певање на улици); 92-106 (музика у кабареу *Astronomy domine, Pipper at the gates of Down –Pink Floyd*); 107-112 (кабаретски добош који најављује); 115-131 (наставак прве музике из кабареа); 139-159 (прва музика); 162-166 (трубе марш, борбена).

Кадрови са шумом укупно **70** синхроних и **28** са додатим шумом, при чему се неки преклапају. Навешћемо оне у којима шум нема извор у кадру: 26 (1)овације; 27 (1) овације, пуцњи, одјек; 43-45 (3) пренаглашено лупање срца; 47 (1) пуцњи; 48 (1) пуцњи и рафали, превучено и на 49 (1); 50-51 (2) вода која капље; 59 (1) експлозија; 70 (1) звиждук воза; 78 (1) експлозија; 79-80 (2) плач бебе; 81 (1) плач бебе и експлозија; 82 (1) експлозије, звижде метци; 83 (1) експлозија; 86 (1) рафали; 87 (1) експлозија; 88 (1) експлозија, пуцњи, лет авиона; 117-118 (2) смех; 134 (1) плач бебе; 144 (1) плач бебе; 145 (1) плач бебе; 154 (1) рафали; 160 (1) експлозија.

Сцене:

1. Лекарска ординација 2'53"	2.53
2. Улица парада 3'20"	0.27
3. Сала за вежбање 4'11"	0.51
4. Гинеколошка ординација 5'25"	1.14
5. Улица 5'55"	0.30
6. Двориште 7'49"	1.54
7. Степениште и улица 8'32"	0.43
8. Шупа 9'06"	0.34
9. Кабаре 12'28"	3.22
10. Стан 15.59	3.30

Филм *Психоделикт* преиспитује појам сексуалности и материнства. Снимљен је у годинама које важе за доба сексуалне револуције и ослобађање од стега пуританског

друштва и антиципира корените промене у друштву које доносе нови концепти породице и нове технологије у медицини.

Почиње са пет узастопних кадрова – детаља, праћених електронском музиком, које читамо као пулсирање унутрашњих органа, посматраних рентгеном или неким другим медицинским апаратом, док се у дуплој експозицији појављује име главног глумца. Наслов *Psychodelict* на енглеском алудира на стања у која се доспева под утицајем халуциногенних дрога (ЛСД на пример), у вези је са бит културом 60-их година као и графичко решење шпике које такође кореспондира са иконографијом 'шездесетих' (иза кога стоји Слободан Машић, дугогодишњи Ђурковићев сарадник). Наслов *Психоделикт* такође може да буде кованица речи психо и деликт – дакле психички преступ, злочин, ексцес, прекршај...

Поднаслов филма “Сањао сам стварност, с каквим сам се олакшањем пробудио“, доводи нас до претходних тумачења сноликог филма из ког повлачимо паралелу са надреалистичким стваралаштвом Дејана Ђурковића, јер како Бодријар и сам у свом делу пише: „Свет, и сам избављен од сваке илузије, никако није погодан за стварност.“<sup>146</sup>

Главни лик, Марковић (Љубомир Драшкић) је на прегледу код доктора, жали му се како осећа 'светски бол'. Расположење које се тако назива срећемо у књижевним делима једног броја романтичара. Оно са собом носи облик песимистичног става према животу, одвајање од света због незадовољства њиме, то је патња која растрже и обележава поетска дела, прожета очајем. Марковић зато и каже доктору: „ДОКТОРЕ, ОТИЋИ ЋУ У КРАЈНОСТ И ВИШЕ СЕ НЕЋУ ВРАТИТИ.“ Доктор је много практичнији и каже: „КО ТРАЖИ ДЛАКУ У ЈАЈЕТУ, НА КРАЈУ ЋЕ ЈЕ ТАМО И ПРОНАЋИ!“ што прати слика – илустративни детаљ. Марковић панично тражи помоћ и савет од доктора. „ОБРИЈТЕ БАР ТУ ПОТПУНО ДЕПЛАСИРАНУ БРАДУ!“, каже доктор Марковићу, браду која је симбол мудрости и храбрости, али пре свега – мужевности.

„Одрезивање браде непријатељу или госту значило је наношење тешке увреде. Жртва би

<sup>146</sup> Бодријар, Жан, *Интелигенција зла или пакт луцидности*, Архипелаг, 2009, стр.1

се тада сакривала, да се не би излагала изругивању, све док брада не би поново порасла.<sup>147</sup>

Марковић констатује да је брада једино што му је остало, док се рентген апарат гаси, а редитељ нас упућује да помислимо на неку неизлечиву болест од које младић пати. „НЕ МОЖЕ ЧОВЕК ДА ПОЈЕДЕ СВОГ ПСА, ПА ДА МУ ПОСЛЕ БАЦИ КОСКУ“, закључује доктор, али га ипак теши да: „ВРЕМЕ ЛЕЧИ СВЕ! ВРЕМЕ...“

Ажел бележи мисли Пудовкина: „Остварено камером, потчињено вољи редитеља, после одабирања и монтаже одвојених комада целулоидне траке – рађа се једно ново време, филмско време; не реално време, у којем може да се догоди нека стварна радња, већ сасвим ново, идеално време, које је последица брзине опажања и које зависи од количине и трајања различитих елемената, одабраних за филмско приказивање збивања“.<sup>148</sup>

Редитељ се духовитим титлом: „После извесног времена“... надовезује на предходну реплику, сугеришући нам релативизам времена и прелази на другу сцену. Зима је, а на улици су протести, тек после три кадра перципирамо да су у колони углавном мајке са бебама у колицима, децом и један мушкарац испосничког лика са брадом, а у виду транспарената носе Роршахове мрље, тест за дијагностику личности (кроз тумачење спонтано насталих мрља мастила психолог Херман Роршах је тврдио да се може анализирати пројектована личност као и њена перцепција). Музичка тема уз коју демонстранти марширају је Бетовенова *Ода радости* а текст који певају тиче се пожуде и зла које нам доноси: „Похота је извор зала, изнад свега стоји Бог!“ Можемо закључити да је то марш десно орјентисаних традиционалиста који су устали у заштиту породице и вредности коју она представља на микро плану. Марковић гледа протестни марш који пролази поред њега и једини чује пуцње и експлозије.

Трећа сцена се одвија у сали за вежбе, где међу женама уочавамо Марковића који следи упутства инструкторке. У деветом кадру сцене схватамо да се налази међу трудницама и да он сам има велики труднички стомак, док инструкторка објашњава полазницима да је циљ тих вежби лакши порођај. Марковић јој се обраћа, после заморних екстензија, речима: „ОПРОСТИТЕ, ЗАР НЕ БИ БИЛО БОЉЕ ДА СЕ ПОНОВО УВЕДУ РОДЕ?“

<sup>147</sup> Шевалије, Жан, Гербран, Ален, *Речник симбола: митови, снови, обичаји, поступци, облици, ликови, боје, бројеви*; ; Stylos art, Киш,; Нови Сад, 2009, стр. 90

<sup>148</sup> Agel, Henri, *Esthetique du cinema*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, стр. 54

реферишући на објашњење које су родитељи традиционалног кова давали деци када би се потегло питање њиховог рођења.

„Постоји још једна могућност, да се пол и род тела затоме, прикрију или учине неважним, ако нпр. у филм укључимо лутку (у анимацији) или антропоморфну фигуру (у фигуралном филму) без полних обележја; у овом случају, који је углавном хипотетички, упадљиво је одсуство пола/рода. Параметри времена, психолошког простора, материјалности и других особина филмског медијума испитују се у овој врсти филма и кроз изазов конвенцијама реалистичне нарације у виду другачијег бављења људском фигуром, покретом и сексуалношћу. Осим тога, тело и род као уметнички поступци у авангардном филму имају и тај потенцијал да могу бити употребљени као средство политичке борбе, као у случају феминистичког филма.“<sup>149</sup>

Мушкарац који је зачео, као што се може разумети – безгрешно, у четвртој сцени налази се у гинеколошкој ординацији и сусреће се први пут са откуцајима бебиног срца. Слуша их помоћу стетоскопа. Откуцаји срца се касније претварају у рафалне пуцње који допиру кроз отворени прозор, са погледом у мрак.

У петој и шестој сцени Марковић покушава да у сусрету са људима дозна да ли је он једини који чује пуцње и експлозије или још неко може да их чује.

„Дволичност оружја је у томе да истовремено симболизује и средство правде и средство тлачења, одбрану и освајање. У свакој хипотези оружје материјализује вољу усмерену ка неком циљу“.<sup>150</sup> У сцени у којој Марковић излази из подземног пролаза на Зеленом венцу и гледа у небо очекујући да чује пуцње, уметник контрапунктира звук капљуће чесме, оне коју на почетку сцене у гинеколошкој ординацији Марковић заврне.

Како је испитао могуће системе истовремених односа слика-звук, Кракауер износи да би се ова два елемента најбоље прожела помоћу „асинхронога стварног звука који извире из препознатљивих извора и који се у контрапункту повезује са синхронизованом сликом“ па нуди пример из филма *Убица М (М)* Фрица Ланга ((Fritz Lang): слушајући вапаје мајке за кћерком која је нестала, редитељ приказује степениште, тањир и балон ишчезлог детета.

<sup>149</sup> Кроња, Ивана, *Уметничке стратегије и формалин поступци у авангардном филму*, Зборник радова Факултета драмске уметности, Београд, 15/2009, стр. 59

<sup>150</sup> Шевалије, Жан, Гербран, Ален, *Речник симбола: митови, снови, обичаји, поступци, облици, ликови, боје, бројеви*, Стулос арт, Киша, Нови Сад, 2009, стр. 648

Пример из филма *На доковима Њујорка (On the Waterfront)* Елије Казана (Elia Kazan) који наводи је кад Марлон Брандо, у луци, објашњава Ив Мери Сејнт ((Eva Marie Saint) какву је улогу одиграо у убиству њеног брата, али ми због буке не чујемо разговор.<sup>151</sup>

Седма сцена се одиграва на сеоском имању где Марковић наслоњен на дворишну ограду присуствује разговору двоје старих сељака који, радећи свакодневне прозаичне послове, расправљају о савременој жени и њеним сексуалним жељама, фантазијама и потребама, цитирајући једно другом мишљења психолога, сексолога и филозофа. Старац, на пример, изговара речи психолога Монтегју Улмана (Montague Ullman), који се бавио теоријом снова (коаутор књиге *Телепатија сна*) и професора Дојча (Karl Wolfgang Deutsch).

Старица поентира: „ЗАХВАЉУЈУЋИ КОНТРАЦЕПТИВНОЈ ПИЛУЛИ ЖЕНА ПРЕСТАЈЕ ДА БУДЕ СЛАБИЈИ ПОЛ И ТРАЖИ И ОНА БРЗО И ЛАКООСТВАРИВО ТЕЛЕСНО УЖИВАЊЕ.“ и позива се на високи коефицијент еротске интелигенције који је потребан модерном мушкарцу у задовољењу тих потреба. Марковић се укључује у разговор испровоциран дебатом и тврди да је он модерна жена: ... „А НИ ЗА МОДЕРНУ ЖЕНУ СЕКС И ЉУБАВ НИСУ ИДЕНТИЧНИ“. Старац га, држећи лулу у зубима, саветује: ... „ТРЕБА ДА ИЗРОНИШ ИЗ НАРЦИСОИДНОСТИ И ОСЛОБОДИШ СЕ РОДОСКРВНЕ ВЕЗАНОСТИ ЗА ОЦА И МАЈКУ“, а старица мутећи тесто у вангли: „ЈА ЋУ ПИЛЕ МОЈЕ ЗАТЕ БИТИ И ОТАЦ И МАЈКА...“ Сцену прекида експлозија коју само Марковић чује и плач нерођеног детета. Питање емоционалних веза, Едипов комплекс, и његово разрешење под утицајем кастрационог страха насталог строгошћу оца, син као наследник у традиционалном смислу и нова активна улога жене која излази из сфере стереотипа о жени мајци и домаћици су тема овог сегмента.

Марковић, у следећој сцени бежи од конфликта у себи оличеног у сталним пуцњима и експлозијама које одјекују у његовој глави, трчећи узбрдо и низбрдо, по пустим градским улицама. Када се на тренутак склони у шупу у којој се суши веш и завапи:

„ПРОБУДИТЕ МИ ДЕТЕ!“, одмах се на оближњем прозору појаве двоје нагих који траже минимум мира за своје телесно уживање... макар оно било минимално. Мушкарац који не успева да задовољи новопробуђене сексуалне апетите ослобођене жене којој је на

<sup>151</sup> Krakauer, Zigfrid, *Theory of film*, New York, Oxford University Press, 1971, стр 130



социоошком плану хипи покрет донео могућност да бира место, време и партнера, постаје забринут.

Нова сцена нас одводи у простор некада познатог Лотос бара где је у току најавна за кабаретску тачку плеса. Најављивачица одлази до шанка док се музика атипична за такве тачке, Пинк Флојда (*Astronomy domine, Pipper at the gates of Down* –Pink Floyd) разлеже салом а трбушна плесачица почиње свој заводљиви плес са веловима. Бармен из шанка извади бебу, дода јој је, а она је на лицу места доји, као било која модерна запослена жена, која не губи време (baby-friendly). Публика ужива у плесу, плесачица кокетира са појединим мушкарцима, а онда прилази Марковићу и завлачи своју руку под његов мантил али је још брже, и са изненађењем, повлачи. Марковић устаје и свима поносно показује стомак, „ЗНАТЕ, ЈА САМ У ОСМОМ МЕСЕЦУ.“ Плесачица се брзо сналази и почиње да гата иглом и марамицом пол детета, а када убоде Марковића у прст, показује му да изабере страну марамице, па победоносно каже: „ДЕВОЈЧИЦА!“ Публика скандира: „ДЕВОЈЧИЦА, ДЕВОЈЧИЦА!“, док плесачица, у ритму музике, скида прслуче. Помаљају се мушке груди. Она скида перику, испод које је кратка коса – у питању је мушкарац. Публика аплаудира, док се Марковић чуди том обрту. Кап крви из прста пада на шлаг у порцији слаткиша испред њега, и он замишљено долази до имена за девојчицу коју носи: „СНЕЖАНА“. Асоцијација на: „Лице бело као снег, усне црвене као крв“... таква је била Снежана као што стоји у бајци.

Последња сцена се одвија у стану у који се Марковић враћа, претпостављамо, касно ноћу, јер затиче своју партнерку како спава. Чује се бебин плач, док се он пресвлачи у кућни огртач, и као свака трудница умотава се у ћебе. Када се успавана жена окрене, видимо да је у питању црнкиња. Нетом пробуђена, све гласнијим дечјим плачом, она се у кревету усправља уз вишезначну и два пута поновљену реплику: „БРАК ИЛИ ЈЕ МЕШОВИТ ИЛИ НИЈЕ БРАК!“ Марковић се замишљено и уморно завали у фотељу. Чује се куцање на врата. Он каже: „СЛОБОДНО“... Следи црнкињина ужаснута реакција на кадар обезглављеног умирућег петла, убаченог, који лепетом крила истискује последње капи крви, док жена вришти из тзв. офф-а.

Врло сличну сцену видимо много година касније у филму *Анђеоско срце* Алана Паркера (*Angel heart*, 1987), када детектив кога глуми Мики Рурк доспева у мочварну Луизијану у

потрази за несталим певачем и тамо се среће са мистиком Њу Орлеанса и црначком магијом.

Марковић затим води један разговор са својим одразом у огледалу, својим алтер-егом.

Текст креће из офф-а: „КАД ПОЋЕ НИЗБРДО...ТАДА СЕ ЧОВЕКУ ДОГОДИ НЕШТО НЕОЧЕКИВАНО, НЕШТО ПРЕД ЧИМ РАЗУМ ОСТАЈЕ НЕМОЋАН, ТАДА МУ НЕ ПРЕОСТАЈЕ ДРУГИ ИЗБОР – ИЛИ ЋЕ СУДБИНУ ДА ИЗАЗИВА, ИЛИ ЋЕ ДА ЈЕ СЛЕДИ У НЕПОЗНАТО“... Марковић говори синхроно гледајући себе: „ИМАТЕ ЛИ ХРАБРОСТИ?“ па диже главу, гледа одраз, чувши дечји плач погледа свој стомак а онда говорећи, опет је подигне, уз констатацију: „ВАШКАНСКИ ЈЕ УМРО!“

Луис Вашкански је 54-годишњи јужноафриканац коме је 1967. такође јужноафрички хирург Кристијан Бернارد уз асистенцију брата Маријуса пресадио срце. Операција је обављена у Кејптауну и трајала је 9 сати, а на њој је било ангажовано укупно 30 људи. Срце је узето од младе девојке – Денизе Дарвал, која је претходног дана доживела несрећу, прелазећи улицу. Вашкански је преживео операцију, али је умро за 18 дана од упале плућа. Ипак, операција се сматрала изузетно успешном и доктор Бернارد је постао звезда. Следећи пацијент коме је пресађено срце живео је 19 месеци након тог захвата.<sup>152</sup> Марковић узвикне: „ЖИВЕО ВАШКАНСКИ!“, а споља одјекну експлозије и рафали. Асоцијација је јасна на британски израз „КРАЉ ЈЕ МРТАВ, ЖИВЕО КРАЉ!“, израз који долази из праксе наслеђивања, јер након смрти владара престолонаследник аутоматски ступа на престо.

Његова жена је све време покривена чаршавом преко главе и тихо јеца. Марковић реагује на телефон који зазвони, јавља се, и на наредбодавни мушки глас који га пита шта чека и одређује му путању и броји кораке до места на ком треба да се нађе. У полукрупном плану, Марковић на команду из телефонске слушалице стаје, испред зида на ком је окачена слика мутног (уншарф) пеисажа. Марковић из офф-а каже „ДРМНУЋЕ МЕ СТРУЈА!“, док је у кадру детаљ штекера и део његовог баде мантила. Глас не одустаје, па Марковић мокри по утичници и уз снажну детонацију пада на под мртав. Чује се последњи плач бебе а црнкиња одлучно скида чаршав под којим се крила, одмерава мртва

<sup>152</sup> Na današnji dan, 2012 -12-3, <http://www.nadanasnjidan.net/nadan/3.12>

тела петла и Марковића и уз плехану музику у ритму марша констатује подигавши петлову одсечену главу: „ВАЖНО ЈЕ НЕ ГУБИТИ ГЛАВУ!“ Марковићев труднички стомак и сам постаје пејсаж брдовитог сеоског предела са црквом, кућицама и амбаром, док се преко зумиране макете појављује натпис: „Дошао му је родни крај“... са иконицим нагласком на крај.

Љубомир Драшкић који тумачи главни лик је једини потписани глумац, ипак ни он није професионалац, већ по струци позоришни редитељ и Ђурковићев колега са класе и пријатељ.

Амерички филмски критичар Џејмс Ејџи (James Agee) се као и Базен, залаже за 'типаж', нарочито онда када он доприноси осећају стварности у филму. Критикујући стандардну холивудску глуму у *Људској комедији* (*The Human Comedy*) јер: „још у зачетку убија сваку наду у истински живописну стварност“, коришћење професионалних глумаца у улогама мексичких жена сматра бесмисленим, па је уверен да би их Мексиканке оствариле „многo уверљивије“ (стр.31). Ејџи хвали и де Сику зато што у *Чистачима ципела* (*Sciuscia'*, 19, 1946), сарађујући са неглумцима и самим тим често је приморан да преснимава поједине сцене, градећи ликове у којима гледалац препознаје људска бића.<sup>153</sup>

У филму се уметник дотиче влашке магије као и вуду (woodoo) магије. Бременит значењем и стилски врло прецизан Ђурковићев филм прати свој наратив кроз новостворени светоназор па тако без последица плови кроз стварност у којој је све надреално, а односи моћи крајње отворени. Цео филм се базира на експерименту и провокацији која уследи разоткривањем игре замене пола и травестијом - мушкарац је трудан, младе мајке марширају против греха, пар старијих сељака води високоинтелектуалне разговоре о савременим сексуалним потребама, заносна плесачица је мушкарац који гата, најављивачица кабаретског програма је брижна мајка, док глава мртвог петла и Марковићева партнерка црне коже подсећају на вуду магију, а тајанствени мушки глас 'орвеловски' телефоном наводи Марковића на самоубиство. Антиципација разбијања традиционалне породице (данас актуелни Прајд –Pride и бура коју та парада изазива широм Европе и света) и напретка медицине у којој је питање улоге мајке и оца

<sup>153</sup> Agee, James, *Agee on Film*, vol 1, Grosset&Dunlop, New York, 1969, стр 280

сада већ питање чистог избора, самог уметника етаблира као визионара будућности и то врло успешног.

Филм се одвија већином у ентеријерима, 118 кадрова снимљено је у лекарској ординацији, сали за вежбање, гинеколошкој ординацији, шупи, кабареу и соби, док је 47 на градским улицама, трговима, степеништу, као и сеоском дворишту у једној сцени. *Психоделикт* је филм у коме нема кадрова промењеног ракурса. Од 166 кадрова укупно, тек 15 је швенкова и осам зум кадрова, и само један у ком се користи неоштрина у кадру. Дијалог је углавном сведен на једноставне баналне реплике а и оне које буду размењене међу актерима остају у бити делови сопствених монолога, нема разумевања међу људима, свако је заточеник свог егзистенцијализма.

Музика је превасходно коришћена иманентно у сценама у којима људи певају или плешу на сцени. Почетна и завршна сцена су обogaћене музиком која појачава осећања у случају прве она прави атмосферу исчекивања, док друга асоцира на финале победу и традицију. У једној трећини филма коришћени су шумови који нису синхрони, потенцирани тиме што их чују само Марковићи и гледалац и на тај начин редитељ нас уводи у кожу главног јунака. Експлозије и плач бебе, као и телефонски разговор у ком глас Великог брата тера Марковића да уради нешто што га води у сигурну смрт, део су рукописа којим нас уметник сензибилира да прихватимо неумитно, без протеста.

### **Из интервјуа са Мирославом Јокићем издвајамо:**

**Мирослав:** Ако је негде парадокс доминирао онда је то тај ‘повратак у родни крај. *Психоделикт*...он је само заснован на парадоксу и не иде даље, на том чуду да мушкарац остане у другом стању, али како ови генетичари раде, то ће се врло брзо остварити, можда су гледали Дејанов филм и од тог надреалног поступка дошли на идеју. А *Пресађивање осећања* је можда још ближи тој линији надреализма...

### Пресађивање осећања

Кратки играни филм *Пресађивање осећања* је настао 1969. године у трајању од 10'37", у црно-белој техници. На сајту IMDb Movies, TV and Celebrities<sup>154</sup> који је врло детаљан, на страници где су наведени филмови Дејана Ђурковића, грешком није уписан у регистар филмова које је режирао или на њима сарађивао као сценариста. Ипак, један је од Ђурковићевих најнаграђиванијих филмова, и добитник *Сребрног медведа* 1969. године па ова омашка чуди.<sup>155</sup>

Шпица филма почиње производњом: *Дунав филм* Београд MCMLXIX; Глуме: Светозар Влајковић, Далиборка Стојшић, Љубомир Драшкић, Славица Георгијев, Душан Бајчетић, Дренко Ораховац у филму Дејана Ђурковића *Пресађивање осећања*; камера Ђорђе Николић, монтажа Марко Бабац, организација Драгиша Ковачевић, асистент сниматеља Миливоје Животић, асистент режије Милан Булатовић, сценарио и режија Дејан Ђурковић.

1. Телоп: производња Дунав филм, Београд MCMLXIX, МУЗИКА
2. ЕХТ, Т иза брежуљка се помаља девојка у спаваћници, носи венчић у руци, хода насмејано до КП. М.
3. ЕХТ, ПКП, ГР, младић наслоњен руком и брадом на неку шипку је гледа осмехнуто. М.
4. ЕХТ, ПКП, ДР, девојка осмехнута баци венчић. М.
5. ЕХТ, СП, из жбуња излази девојка и иде ка левој ивици кадра, камера Ш, у првом плану је младић који је гледа, окренут леђима, она стане, камера стане. М.
6. ЕХТ, СП, младић улази у пролаз између зграда, носи млеко у жичаној корпици, купи празне флаше, оставља пуне, иде ка камери, Ш, пење се степеницама на малу терасу унутрашње зграде, мења флаше, Ш по терасама. Преко кадра се мењају телопи шпице са одтамњењем и затамњењем. ШУМ: кораци, звецкају флаше. М.
7. ЕХТ, О, улаз у зграду, младић долази по дубини и носи млеко, изађе поред камере. Преко кадра се испише наслов филма и камера Ђорђе Николић. М.
8. ЕНТ, СП, ГР, види се одмориште испред станова и део старинског жичаног лифта,

<sup>154</sup> IMDb, Djurkovic, Dejan, 2013-11-09, <http://www.imdb.com/name/nm0229316/>

<sup>155</sup> en.wikipedia.org, Berlinale, 2013-11-09, [https://en.wikipedia.org/wiki/Silver\\_Bear\\_for\\_Best\\_Director](https://en.wikipedia.org/wiki/Silver_Bear_for_Best_Director)

младић мења флаше. Креће шпица. Пење се и изађе поред камере. ШУМ: кораци, звецкање флаша. М.

9. ЕНТ, ДЕТ, ДР, одмориште, младићеве ноге уђу у кадар, види се корпица, мења флаше, камера остане на три флаше млека. Шпица иде преко кадра. М.

10. ЕХТ, ДЕТ, из металне конструкције изађе неко прозорче и спусти се. М.

11. ЕХТ, ДЕТ, ГР, врх тенка, окреће се купола а прозорчић улази и излази. ШУМ: звук окретања. МУЗИКА се утопи у шум.

12. ЕХТ, Т, ГР, тенк дуге цеви, врти куполу. ШУМ: тенк.

13. ЕХТ, Т, улица, тенк се појави иза угла, иде око паркића, тражи нешто. ШУМ: тенк вози.

14. ЕХТ, Т, ГР, улица, из улаза зграде, тенк чека поред млекарских колица, млекација излази, застаје. ШУМ: тенк шкрипуће.

15. ЕНТ, СП, ГР, младић у улазу, младић гледа цев тенка. ШУМ: тенк.

16. ЕХТ, КП, младић гледа. ШУМ: тенк.

17. ЕХТ, ДЕТ, прозорче тенка које ради. ШУМ: тенк.

18. ЕХТ, О, ГР, младић од улаза пролази, испод цеви, ставља флаше у колица. ШУМ: тенк.

19. ЕХТ, О, ГР, улица, тенк прати шта младић ради- узима колица и гура, креће за њим. ШУМ: тенк.

20. ЕХТ, Т, ехстремни ГР, улица, крећу се паралелно – младић по тротоару, тенк улицом, младић стане и тенк исто, окрене се, гледа тенк, узме колица и крене, тенк крене, младић стане. ШУМ: тенк.

21. ЕХТ, ДЕТ, цев тенка.Ш. ШУМ: тенк.

22. ЕХТ, Т, улица, тенк и цев у првом плану, младић се појављује иза паркираних кола, са својим колицима, тенк креће, вози, заклони објектив проласком. ШУМ: тенк и звецкају флаше.

23. ЕХТ, О, ГР, цев тенка изнад младићеве главе, он је избегне, узме флашу млека улази у зграду. ШУМ: тенк, флаше.

24. ЕХТ, СП, камера у улазу, тенк чека испред, младић излази, ставља флаше на колица, гледа тенк. ШУМ: тенк, флаше.

25. ЕХТ, КП, младић гледа. ШУМ: тенк, флаше.

26. ЕХТ, Т, ГР, улица, младић зауставља пролазника испод цеви тенка, он погледа тенк и

- прође, младић узме колица, крене, тенк крене. ШУМ: тенк, флаше.
27. ЕХТ, СП, ГР, младић иде тротоаром, гура колица, изнад њега цев тенка, он гледа. ШУМ: тенк, флаше.
28. ЕХТ, СКП, младић се провуче испод цеви и изађе из кадра, цев уншарф, прати га, камера изоштри. ШУМ: тенк, флаше.
29. ЕХТ, Т, улица, младић гура колица и наилази на леш покривен новинама, обилази га и излази из кадра. ШУМ: звецкају флаше.
30. ЕХТ, Т, ГР, улица, младић гурне колица испред тенка, млеко се проспе, он бежи на другу страну. ШУМ: тенк, лом флаша.
31. ЕХТ, КП, ДР, младићева глава уђе у кадар, поглед, изађе. ШУМ: тенк.
32. ЕХТ, Т, улица, младић утрчава са десне стране и трчи на лево. Ш. ШУМ: трк.
33. ЕХТ, СКП, младић трчи у истом правцу. ШУМ: трк.
34. ЕХТ, СП, младић трчи са лева на десно. ШУМ: трк.
35. ЕХТ, ДЕТ, ДР, младићеве ноге, прескочи камеру. ШУМ: трк
36. ЕНТ, СКП, кафана, младић улази и седа за сто поред излога, наслони главу на руке. ШУМ: кафана.
37. ЕНТ, СП, сто поред излога, дође конобар, младић наручује конобару. Текст: конобар „МОЛИМ?“ младић „ПИВО!“ конобар „МОЛИМ“ конобар одлази, младић гледа напоље, нагло скочи. ШУМ: кафана.
38. ЕХТ, ДЕТ, стиже тенк. ШУМ: тенк.
39. ЕХТ, Т, из кафане преко леђа младића и конобара у првом плану, тенк који се вози улицом испред, људи гледају, стаје, окреће цев ка кафани. ШУМ: тенк.
40. ЕНТ, ПКП, контраплан, младић и конобар гледају, младић погледа конобара, он га пљесне по образу и оде из кадра. ШУМ: тенк.
41. ЕНТ, ПКП, камера у шуберу, конобар прилази, сагне се и наручује. Текст: „ФЛАШУ ПИВА И КАНТУ БЕНЗИНА, МОЛИМ“. ШУМ: кафана.
42. ЕНТ, СП, благо ГР, младић седи за столом, држи се за главу, у излогу тенк, у кадар улази конобар, носи пиво и канту, служи. Текст: „ИЗВОЛТЕ!“ узима канту са столице, Ш до врата. ШУМ: кафана.
43. ЕНТ, ПКП, кроз излог, младић вади цигарете из цепа, људи седе за столовима. ШУМ: улица.

44. ЕНТ, СП, кафана, младић у првом плану седи, напољу конобар прилази тенку. ШУМ: улица.
45. ЕХТ, СКП, младић сипа пиво (профил), окреће се ка камери и гледа напоље, пије. ШУМ: улица.
46. ЕХТ, СКП, цев тенка заклања конобара који сипа бензин кроз левак, затвара резервоар и каже текст: „ПЛАТИ, МОЛИМ!“ , тенк окреће цев... „ХЕЈ!!“ ШУМ: тенк.
47. ЕХТ, СКП, врата кафане на којима се појављује младић и истрчава напоље. Текст конобар: „ЧЕКАЈ! ГДЕ СИ КРЕНУО?“.
48. ЕХТ, Т, улица, тенк, конобар га јури, виче. Текст: „ХЕЈ, ГДЕ СИ КРЕНУО?ПЛАТИ!!СТАНИ!ЧЕКАЈ!“ , ШУМ: тенк.
49. ЕХТ, СП, младић се види са леђа како трчи, осврће се, замиче за угао, камера Ф. ШУМ, тенк возња.
50. ЕХТ, СП, ДР, младић трчи ка камери и прескочи је. ШУМ: тенк, кораци.
51. ЕХТ, СП, благи ДР, конобар трчи за тенком. Текст: „ГОТОВ ЈЕ!“ ШУМ: тенк.
52. ЕХТ, Т, улица и пролаз у који утрчава младић, са друге стране конобар хоће да га ухвати, младић се окреће и бежи, конобар га јури. ШУМ: трка, тенк.
53. ЕХТ, Т, ГР, улица, младић трчи низ улицу, иза угла дотрчава конобар, камера Ш. на тенк који стиже. ШУМ: трка, тенк.
54. ЕХТ, ПКП, младић се прибије уз ограду док прође тенк, камера са друге стране. ШУМ: тенк.
55. ЕХТ, СП, улица, младић утрчава и удара у лимену ограду, гледа иза себе, истрчава из кадра. ШУМ: трк, удар.
56. ЕХТ, Т, ГР, уска улица, младић трчи, осврће се. Камера Ш. на горе. ШУМ: трк
57. ЕНТ, ДЕТ, врата и младић улази у кадар, лупа на врата два пута, хвата се за кваку, отвара их, замиче у ходник, врата остају полуотворена ШУМ: лупа, шкрипа.
58. ЕНТ, ПКП, контраплан врата собе младић се појављује и наслања на једну страну врата, па другу, благи Ш. Текст: „УПОМОЋ!“
59. ЕНТ, СКП, брадати младић седи за столом и ређа пасијанс. Текст ОФФ: „УПОМОЋ!“ , младић подигне поглед са карата: „МОЛИМ?“ гледа. ШУМ: соба.
60. ЕНТ, О, соба поред врата где је младић, стоји топ, он га гледа, у кадар се увезе брадати младић у колицима. ШУМ: колица, кретање.



61. ЕНТ, ДЕТ, цев топа, Ш одоздо на лице младића. Текст младић: „ЗАШТО ТО ДРЖИТЕ ОВДЕ?“
62. ЕНТ, ПКП, на комоди у лотосовом цвету седи трећи младић, го, држи у крилу своју фотографију у истој пози. Текст трећи младић: „МАЈО НАМ ЈЕ КУПАТИЛО!“
63. ЕНТ, КП, брадати младић подигне поглед. ШУМ: излазак из собе – врата.
64. ЕХТ, Т, благи ГР, улица, тенк се вози одоздо, пролази поред камере. ШУМ: тенк.
65. ЕХТ, ПКП, неоштро, кроз стакло, младић трчи поред камере. ШУМ: тенк.
66. ЕХТ, ДЕТ, цев се окреће. ШУМ: тенк, цев која се окреће.
67. ЕХТ, СП, благи ГР, младић трчи улицом до ћошка, погледа уназад, па замакне. ШУМ: улица.
68. ЕХТ, Т, екстремни ГР, младић трчи улицом поред паркираних аутомобила, осврће се. ШУМ: улица, тенк.
69. ЕХТ, Т, улица, младић дотрчава до дрвета и почиње да се пење. ШУМ: улица.
70. ЕХТ, ДЕТ, ДР, крошња, младић се појави одоздо и пење се на грану. ШУМ: пењање.
71. ЕХТ, Т, благи ГР, улица, тенк стиже са једне стране а конобар са друге, застану, па наставе у различитим правцима. ШУМ: тенк.
72. ЕХТ, ДЕТ, ДР, крошња, младић седи, благи Ш, улази у кадар старији човек који седи на дрвету и шије, младић га гледа кривећи главу. ШУМ : тенк.
73. ЕХТ, Т, ГР, улица, тенк тражи, окреће цев, у кадар улази конобар и показује на дрво, тенк окреће цев. ШУМ: тенк, цев која се окреће.
74. ЕХТ, ДЕТ, ДР, крошња, декица шије и прича. Текст: „ЋУТИ, ЈА САМ ОВДЕ ОД ПРЕ РАТА:“ погледа младића.
75. ЕХТ, КП, ДР, младић гледа декицу, на звиждук погледа доле. ШУМ: звиждук, тенк. МУЗИКА 2 ПОЧИЊЕ (Мориконе – Добар, лош, зао).
76. ЕХТ, Т, ГР, улица Ш. од тенка преко конобара до улаза из ког излази гола девојка, хода, отвара кишобран. М.
77. ЕХТ, ДЕТ, прозорче тенка. М.
78. ЕХТ, ДЕТ, шире, два прозорчета испод цеви. М.
79. ЕХТ, А, гола девојка са леђа, ташна преко рамена, ЗУМ на доњи део леђа, пролази поред паркираних кола. М.
80. ЕХТ, Т, ДР, улица, тенк вози за девојком уперене цеви до ДЕТ. М.

81. ЕХТ, ДЕТ, ДР, младиц се у крошњи намешта да боље види. М.
82. ЕХТ, А, девојка са леђа, замиче иза паркираног аутомобила, благи Ш на горе и конобар улази у кадар иде за њом, застане, окрене се ка камери. М.
83. ЕХТ, ДЕТ, цев тенка се помера са лева у десно. М.
84. ЕХТ, ПКП, девојка са кишобраном у десној руци из профила, окреће ка десној ивици кадра у полупрофил - одмери погледом, окрене се и изађе из кадра, конобар уђе у кадар из профила, погледа иза себе па потрчи из кадра. Текст ОФФ: „ХЕЈ!“. ШУМ: кораци. М.
85. ЕХТ, ДЕТ, ДР, цев тенка, ЗУМ шири се у Т, тенк упери цев у дрво. ШУМ: тенк. М.
86. ЕХТ, ДЕТ, ДР, детаљ дрво, старац окачен о грану руком виси. Текст: „СИШАО ЈЕ СА ДРВЕТА, БУДАЛА!“ . М.
87. ЕХТ, ДЕТ, ДР, крошња шире, види се врх тенка и цев уперена у вис и старац који седи на грани: Текст:“ ШТА МУ ЈА МОГУ?“ . М.
88. ЕНТ, О, екстремни ГР, степениште у згради, младић улази у кадар, пење се. ШУМ: кораци. М.
89. ЕНТ, ПКП, соба девојка у полуседећем положају на гвозденим кревету, окружена постерима из анатомије. Младић јој пада у крило. Текст девојка: „МИШО! ШТА ТИ ЈЕ?“ . М.
90. ЕНТ, ДЕТ, профил покривен косом, детаљ леђа и рука девојке која га дрма. Текст: „ШТА ЈЕ, МИШО?“ . М.
91. ЕНТ, ДЕТ кроз решетке кревета - лице девојке гледа доле. Текст: „МА, ШТА ТИ ЈЕ?“ , погледа горе. М.
92. ЕНТ, О соба, гвоздени кревет окружен постерима, девојка и младић на кревету, он показује руком иза себе, глава у њеном крилу, камера Ш, девојка устаје из кревета а младић остаје и хвата се за главу. ШУМ: тенк, МУЗИКА се утиша.
93. ЕХТ, Т, ДР, зграда и прозор испод ког стоји тенк, девојка изнутра прилази прозору на ком су поређане боце са млеком, цев тенка се клати горе доле. ШУМ: тенк. М тихо.
94. ЕНТ, ПКП, благи ГР, девојка се окрене од прозора ка соби насмејана, изађе из кадра, у уншарфу се иза ње види цев која се клати. Текст девојка: „НАЈЗАД! САД СИ МУШКО!“ . МУЗИКА се појача.
95. ЕНТ, О, соба, девојка притрчи кревету, сагиње се, младић и даље седи на њему, испод

кревета изађе поштар, ставља капу на главу, младић устане, поштар поправља капу, глади бркове. М.

96. ЕНТ, КП девојка, младић са леђа у првом плану уншарф у десној половини, она осмехнута. Текст ОФФ поштар: „ЧЕСТИТАМ!”. М.

97. ЕНТ, СКП, сво троје, поштар са обе руке држи младићеву у ваздуху, девојка гледа, младић га хвата за раме и збацује. Текст поштар: „ЧЕСТИТАМ!”. М.

98. ЕХТ, ДЕТ, ДР, зграда и прозор са млеком и део тенка испод, младић баци једну флашу на тенк. ШУМ: ломи се стакло и распрскава млеко. М.

99. ЕНТ, СКП, ГР, соба а види се улица, младић из собе баца млеко на тенк. ШУМ: ломи се стакло. М.

100. ЕХТ, ДЕТ, ДР, исти 98, мање флаша. ШУМ: ломи се стакло. М.

101. ЕТХ, ДЕТ, ГР, лети флаша према тенку. ШУМ: ломи се стакло, тенк. М.

102. ЕХТ, Т, улица, згада и прозор на њему младић, између зграде и тенка протрчава поштар, младић баца млеко. ШУМ: лом. М.

103. ЕНТ, СКП, младић са леђа, улази девојка, хвата га за руку. Текст девојка: „ЗАШТО ГА ТЕРАШ?“. М.

104. ЕНТ, ПКП, искоса њих двоје, она из профила, окреће се ка младићу. Текст девојка: „ЗАР НИЈЕ СЛАДАК?“ ШУМ: тенк улица. М.

105. ЕНТ, ПКП, комплементарни угао, младић гледа, њена рука на његовом образу, она се смеје и мази. Текст: „И ТИ СИ СЛАДАК, ХОДИ“, повуче га. МУЗИКА претоп на прву музику.

106. ЕХТ, ДЕТ, прозор, они одлазе остаје једна флаша и цев тенка која се клати. М.

107. ЕНТ, КП, лице девојке профил, иде напред ка кревету, камера Ш, до младићеве главе, она му диже мајцу и љуби му груди. М.

108. ЕНТ, ДЕТ, књига на сточићу, *Europe 5\$ a day* и наочаре са нацртаним отвореним очима, његова рука узима наочаре, Ш до КП - ставља их. М.

109. ЕХТ, А, ДР, девојка са венчићем цвећа у руци, трчи ка камери до ПКП. М.

110. ЕНТ, ПКП, КОНТРАЗООМ до СКП, младић се ваљушка са девојком у кревету у соби. М.

111. ЕХТ, ПКП, КОНТРАЗООМ до Т, младић се ваљушка са девојком у кревету у трави, она их покрива ћебетом. М.

112. ЕХТ, О, кревет на пропланку, девојка изрони испод ћебета, има наочаре на очима, смеје се. ШУМ: ж. смех (није синхрон). М.
113. ЕХТ, КП, лице девојке, диже наочаре, плази се. ШУМ: ж. смех (није синхрон). М.
114. ЕХТ, КП, младић спушта ћебе са лица. ШУМ: ж. смех (није синхрон). М.
115. ЕХТ, ПКП, девојка дрзи дршкицу наочара, гледа преко њих. ШУМ: ж. смех. М.
116. ЕХТ, ПКП, лице младића, полупрофил, креће ка њој. М.
117. ЕХТ, ПКП, девојка скида наочаре. М.
118. ЕХТ, ПКП, његово лице оштро у другом плану, њена коса усшарф (преко леђа) креће ка њој, она пада, он иде даље, благи Ш. ШУМ: ж. смех. М.
119. ЕХТ, Т, пољана девојка са венчићем у руци трчи ка камери до ПКП. ШУМ: ж. смех. М.
120. ЕХТ, О, ДР, тенк иза младића, јури га, иду ка камери, младић се осврће, долазе до ПКП, уншарф. ШУМ: ж. смех. М.
121. ЕХТ, О, кревет у природи, она лежи а он је склупчан на њеном стомаку, голих леђа, она га мази, грле се и љубе. ШУМ: шкрипи кревет. М.
122. ЕХТ, КП, ДР, лице младића профил, потапше тапше цев тенка, изађе из кадра, на десно. ШУМ: тапкање. МУЗИКА се утиша.
123. ЕХТ, О, улица, тенк вози а младић поред паркираних кола скине јакну, тенк га закљони у проласку. ШУМ: тенк.
124. ЕХТ, ДЕТ, цев, Ш, на доле младићева леђа, нешто ради полусагнут. ШУМ: тенк.
125. ЕНТ, О, из улаза, младић у првом плану А, покрива корпу јакном а тенк са упереном цеви иза њега испунивши кадар, он узима корпу и креће у улаз, камера остаје на цеви. ШУМ: тенк. МУЗИКА 2.
126. ЕНТ, ПКП, Ф, младић са наочарима иде кроз ходник, Ш, на доле ка корпи за млеко покривеној јакном. ШУМ: кораци. М.
127. ЕНТ, ПКП, ДР, младић са леђа, Ф до врата, спушта корпу. ШУМ: кораци М.
128. ЕНТ, СП, ГР, младић испред улазних врата сагнут, вади бомбу из корпице, окрене је и стави пред врата у замену за флашу, узме корпицу, оде два корака испред других врата, уради исто, прође степеништем поред камере, ЗУМ на бомбу. ШУМ: кораци, звецкање. М.
129. ЕНТ, ДЕТ, ДР, део степеништа кроз жицу лифта, младићеве ноге и корпица, брзо хода на виши спрат и стаје испред врата, сагиње се и ради исто Ш. ШУМ: рафални пуцњи.

М.

130. ЕНТ, ДЕТ, ноге и корпица испред врата, мења 3 боце за 3 бомбе, Ш на бомбе како изађе из кадра. ШУМ: куцкање флаша, кораци. М.

131. ЕНТ, О, ходник младић сакупља флаше Ф (лифт), доња врата са бомбама испред, још један спрат са 1 бомбом и приземље са 3 бомбе, лифт стаје. ШУМ: звецкање, лифт, експлозија бомбе. МУЗИКА се утиша.

132. Телоп: КРАЈ, затамњење. ШУМ: кораци и експлозија.

Кадрови укупно: **132**

ЕНТ **41**: 8-9 (2)одмориште у згради; 15 (1) улаз; 36-37 (2) кафана; 40-44 (5) кафана; 57-63 (7) соба 1; 88-92 (5) соба 2; 94-97 (4) соба 2; 99 (1) соба 2; 103-105 (3) соба 2; 107-108 (2); 110 (1) соба 2; 125-131 (7) зграда.

ЕХТ **91**: 2-5 (4) ливада; 6-7 (2) двориште зграде; 10-14 (5) улица; 16-35 (20) улица; 38-39 (2) улица; 45-46 (12) улица; 64-87 (24) улица, дрво; 93 (1) улица; 98 (1) улица; 100-102 (3) улица; 106 (1) улица; 109 (1) ливада; 111-119 (9) ливада; 120 (1) улица; 121 (1) ливада; 122-124 (3) улица.

ГР: **23**

ДР: **20**

Кадрови промењеног ракурса укупно: **43**

Ш: **19**

Ф: **3**

ПАН: **0**

ЗУМ: **3**

КОНТРАЗУМ: **2**

КАДРОВИ УНШАРФ: **4**

ДТ: **0**

Т: **25**

О: **14**

СП: **15**

А: **3**

СКП: **10**

ПКП: 22

КП: 10

ВКП: 0

ДЕТ: 30

Кадрови у којима доминира покрет укупно **85**: 2(1); 5-9 (5); 12-14 (3); 17-20 (4); 22-24 (3); 26-42 (17); 44 (1); 44 (1); 47-58 (12); 60 (1); 64-71 (9); 73 (1); 76 (1); 79-84 (5); 88-89 (2); 92-95 (4); 97 (1); 102-103 (2); 106-107 (2); 109 (1); 119-123 (5); 125-131 (7).

Статични кадрови укупно **45**: 3-4 (2); 10-11 (2); 15-16 (2); 21 (1); 25 (1); 43 (1); 45-46 (2); 59 (1); 61-63 (3); 72 (1); 74-75 (2); 77-78 (2); 81 (1); 85-87 (3); 90-91 (2); 96 (1); 98-101 (4); 104-105 (2); 108 (1); 110-118 (9); 121 (1); 124 (1).

Кадрови са дијалогом укупно **22**: 37 (1); 41-42 (2); 46-48 (3); 51 (1); 58-59 (2); 61-62 (2); 74 (1); 86-87 (2); 89-91 (3); 97 (1); 103-105 (3).

Кадрови са ОФФ текстом укупно **2**: 84 (1); 96 (1); Кадрови са музиком укупно **71**: 1-11 (11) музика 1 романтична; 75-105 (36) музика 2 (Sergio Leone, *Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966, Ray Conniff & The Singers); 105-122 (17) музика 1; 125-131 (7) музика 2.

Кадрови са шумом укупно **92** : 6 (1) кораци, звецкање флаша; 8 (1) кораци, звецкање флаша, 11 (1) окретање куполе; 12-21 (10) тенк; 22-28 (7) тенк и звецкање флаша; 29 (1) флаше; 30 (1) тенк и лом флаша; 31 (1) тенк; 32-35 (трк); 36-37 (2) атмосф. кафана; 38-40 (3)тенк; 41-42 (2) кафана; 43-45 (3) улица; 46-49 (3) тенк; 50 (1) тенк и трк; 51 (1) тенк; 52-53 (2) тенк, трк; 54 (1) тенк; 55 (1) трк и удар у металну ограду; 56 (1) трк; 57 (1) лупа, шкрипа; 59 (1) атмосфера собе; 60 (1) колица; 63 (1) улазна врата; 64-66 (3) тенк; 67-68 (2)улица и тенк; 69 (1) трк и улица; 70 (1) пењање на дрво; 71-73 (3) тенк; 75 (1) тенк, звиждук; 84 (1) кораци; 85 (1) тенк; 88 (1) кораци; 92-93 (2) тенк; 98 (1) ломи се стакло, распрскава млеко; 99-102 (4) лом; 104 (1) улица; 112-115 (4) женски смех, није синхон; 118-120 (3) женски смех, није синхон; 121 (1) шкрипи кревет; 122 (1) тапка цев; 123-125 (3) тенк; 126-127 (2) кораци; 128 (1) кораци, звецкање флаша; 130 (1) кораци, звецкање флаша.

Навешћемо оне у којима шум нема извор у кадру **3**: 129 (рафални пуцњи); 131 (лифт синхроно и експлозија); 132 (кораци синхроно, експлозија).

Сцене:

1. Ливада 0'50"

0.50

2. Зграда 1'38"	0.48
3. Улица и тенк 3'38"	1.50
4. Кафана 4'37"	0.59
5. Јурњава са конобаром по улицама 5'05"	0.28
6. Стан 5'38"	0.33
7. Улица и дрво 6'54"	1.16
8. Девојачка соба 8'20"	1.26
9. Кревет на ливади 9'10"	0.50
10. Зграда 11'37"	2.27

*Пресађивање осећања* је необичан љубавни филм у коме се најмање говори о љубави. У суштини филм се бави проблемом сазревања у традиционалној средини окованој предрасудама прошлог времена у коју се полако прелива дух слободе делимично освојене у Америци тих 60-тих година. Прва сцена у филму је она у којој девојка (Далиборка Стојишић), као богиња јесени израња из пејзажа, у лаганој цветној спаваћици, са лишћем у коси, пред очима разнеженог младића (Светозар Влајковић), који будно прати сваки њен покрет. Атмосфера је слична алтернативном филму Владимира Момчиловића *Игра љубави*, али за разлику од тог филма где двоје младих и заљубљених уз цвркулт птица и на бициклима лутају шумом у потрази за местом где би разменили нежности, овде је сцена већ постављена на пропланку ван градског језгра а музика гради посебно романтично расположење.

Друга сцена се, обједињена почетном музиком, само прелива на улице града и видимо младића који се бави врло прозаичним послом разношења млека до врата муштерија. Шум корака и звецкање стаклених флаша уз много пута поновљене покрете и звук електричне гитаре.

На 01'10" се, после шпиге, појављује наслов *Пресађивање осећања*. Осећања којима главни јунак отвара овај филм, до краја еволуирају, и на крају улазе у своју супротност.

Изненада, у трећој сцени појављује се и трећи лик из филмског троугла – тенк. Музика утихне, а на сцену стижу шумови клопарања тенковске гусенице, мотора и окретања цеви. Тенк на улицама Београда, симболична је сцена чијој ћемо материјализацији

присуствовати први пут у новијој историји марта 1991. (ако изузмемо војне параде пред Скупштином), када се режим Слободана Милошевића бранио од протеста незадовољног народа. Тенк проналази младића у једној згради и више га не испушта из вида, пратећи га у стопу по улицама, док он, престрашен, гура колица са својом робом и покушава да га се отресе.

„ У зависности од околности, млеко је савршени симбол духовне хране. За светог Павла (1. Коринћанима, 3, 2. и Јеврејима 5, 12) млеко је храна за осетљиве желуце, за децу, за оне који још не могу да поднесу тврдо јело.“<sup>156</sup>

Млеко је такође и симбол прапочетка, беспомоћности тек рођеног детета (младунчета), и његове везаности за мајку.

„...отуда ће потећи прва хранљива течност, млеко пуно животног још неизраженог потенцијала, пуно сна, млеко што га дојенче пије пре него што је отворило очи дневном свету, млеко чија је белина једнака белини љиљана и лотоса, који су такође слике постанка, буђења, белина пуна обећања о способности деловања.“<sup>157</sup>

Четврта сцена се одвија у кафани (некадашња Видин капија), где се младић склања, како би се отресао тенка. Конобар ревносно обавља своју дужност послужујући и флашу пива и канту нафте тенку који стрпљиво чека младићев излазак. И младић и тенк беже од регулисања рачуна, свако на своју страну, конобар трчи и виче. Конструирајући филмски простор, Ђурковић у тој потери спаја различите крајеве ужег градског језгра, градећи имагинарни лавиринт уских улица кроз који младић бежи од свог неумољивих прогонитеља.

Ажел каже: „Прикупљањем одвојене парчади, редитељ гради идеалан филмски простор, који је само његово дело. Он сједињава и повезује одвојене елементе, које је можда снимео у сасвим различитим просторима у стварности, и од њих гради филмски простор“.

Као што постоје временске елипсе и сажимања, постоје и просторна сажимања и обједињавања, па се филмски простор јавља као синтеза разнородних елемената

<sup>156</sup> Шевалије, Жан, Гербран, Ален, *Речник симбола: митови, снови, обичаји, поступци, облици, ликови, боје, бројеви*; Stylos art, Киша; Нови Сад, 2009, стр. 581

<sup>157</sup> Исто, стр. 53



(експеримент са Белом кућом коју је Куљешов назвао идеалном или стваралачком географијом).<sup>158</sup>

У петој сцени младић покушава да пронађе спас у стану необичних резидената. Окружен оружјем, човек са брадом, седећи у инвалидским колицима отвара пасијанс, док његов пријатељ седи у јога положају, потпуно наг. Уплашени младић тражи помоћ, али је не налази.

Главни јунак у шестој сцени, после бежања улицама, решење проналази у бегу на дрво. Конобар и тенк га у првом моменту не угледају, па он има времена да подели грану са дедом (сељаком) који седи у крошњи и шије. Ипак, конобар у следећем кадру показује младићев положај тенку, који одмах своју цев претећи упери на горе. Деда, који вредно шије констатује да седи на том месту „од пре рата“ У тренутку када крене музика из филма *Добар, лош, зао*, Серђа Леонеа (Sergio Leone, *Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966, Ray Conniff & The Singers) из оближњег улаза излази сасвим нага девојка са торбицом преко рамена и раствореним кишобраном над главом. Она за тренутак одвуче пажњу и тенка и конобара, који звиждуком испрати тај приказ, па младић искористивши непажњу бежи даље.

„Женска голотиња има страшну моћ. У причи о *Отмици кулејских крава* се каже да је Кукулин (Chuchulainn), када се враћа са свог првог крвавог похода на алистерску границу, у стању ратничког лудила, и не препознаје ни пријатеље ни непријатеље. Леву страну својих кола (лева страна је злокобна), окреће према главном граду Алистера, Ауен Махи (Etain Machi). По наређењу краља Конкобера (Conchobar) одмах му шаљу у сусрет педесет нагих жена које предводи краљица. Младић обара поглед да их не види, а његову изненађеност искористе да га зароне у три бурета хладне воде.“<sup>159</sup>

Тенк своју уперену цев, прекасно, поново окреће у правцу дрвета, а сељак му обешечаки каже, висећи са гране: „СИШАО ЈЕ С' ДРВЕТА, БУДАЛА! ШТА МУ ЈА МОГУ?!“.

Седма сцена почиње екстремним горњим ракурсом степеништа у згради у коју младић

<sup>158</sup> Agel, Henri, *Esthetique du cinema*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, стр. 54

<sup>159</sup> Шевалије, Жан, Гербран, Ален, *Речник симбола: митови, снови, обичаји, поступци, облици, ликови, боје, бројеви*, Stylos art, Киша, Нови Сад, 2009 стр. 237

утрчава и пење се у стан девојке са почетка филма, она лежи у кревету и младић чије име тада сазнајемо (Миша), као уплашено дете сакрива главу у њено крило показујући на прозор, а затим покрива очи. Девојка у спаваћици прилази прозору на ком стоје поређане флаше млека и види тенк испод, са високо подигнутом цеви како мотри. Она се осмехнуто окрене уз речи: „НАЈЗАД! САД СИ МУШКО!“, прилази кревету на ком Миша седи, а испод кревета се помаља бркати поштар у униформи, глади бркове, одмерава забезекнутог младића и каже му: „ЧЕСТИТАМ!“, пружајући руку. Девојка је озарена. На зидовима око њих доминирају постери људских анатомских целина.

“Дела великих редитеља немог филма увек садрже симболичне кадрове који се увек спомињу као врхунац филмског изражавања, а ова врста симболизације обележава и савремени филм. Визуелни симбол мора чврсто да се ослања на садржајну основу филма, јер му је главни задатак да управо то тумачи и надгради. Његова особеност и јесте у томе што својим алегоријским смислом утолико јаче делује на гледаоца колико је чвршће уклопљен у драмско ткиво филма“, закључује Петрић (Петрић, 1958, 26–31).<sup>160</sup>

На предавању у СКЦ под називом *Сан и стварност*, одржаном 9. јуна 2015. године, а посвећеном поетици кратког филма Дејана Ђурковића, после пројекције филма *Пресађивања осећања* развила се дискусија о симболици наведене сцене, како у филмском контексту тако и у односу на време у ком је сам филм снимљен. Анализирајући филмско дело као конотативну игру елемената који један на другог врше утицај, дошло се до могућих закључака мотивације главног јунака: сексуална фрустрација и дисфункција и снови о испуњењу улоге мушкарца, у наративном преплету са бегом од војске и коначног уручења позива за служење војног рока, што се у то доба сматрало исказивањем потентне мушкости у породици и друштву, доводе младића на ивицу пуцања.

„Снови о оружју откривају унутрашње сукобе. Облик оружја тачније одређује природу сукоба: у већини оружја психоанализа види сексуални симбол, назнака мушког органа најјаснија је када је реч о пиштољима и револверима, који се у сновима јављају као знак

<sup>160</sup> Кроња, Ивана, *Уметничке стратегије и формалин поступци у авангардном филму*, Зборник радова Факултета драмске уметности, Београд, 15/2009, стр. 63

сексуалне психолошке напетости.<sup>161</sup>

Миша реагује бурно, избацује поштару, баца флаше млека на тенк под прозором, као да баца бомбе. Музика се појачава. Девојка притрчава и пита: „ЗАШТО ГА ТЕРАШ? ЗАР НИЈЕ СЛАДАК?“, а онда најумилнијим гласом констатује: „И ТИ СИ СЛАДАК, ХОДИ.“ Музика се претапа у почетну, а сцена мажења двоје у соби се преноси на пропланак са почетка филма, па се, њихова игра у кревету – наставља. Смех и додир под покривачем, вешто се смењују са већ виђеним кадровима тенка који прогони младића и девојке која трчи са венчићем цвећа. Прелазак на последњу сцену је тренутак у ком младић потапше цев тенка у крупном плану, склопивши пакт, а затим се враћа на свој редовни посао разношења млека, под будним погледом тенка, који му овог пута чува леђа. Младић више не обраћа пажњу на њега, већ ставља наочаре које уместо стакала имају нацртане очи, јакном прекрива корпу за доставу и уз промену музике (*Добар, лош, зао*), креће да оставља тенковске бомбе на праговима у замену за празне боце млека. Ходником одјекује рафална паљба и експлозије. Прошло је доба невиности у сваком смислу.

Мала игра коју редитељ изводи користећи природну аномалију ока Светозара Влајковића и реквизита који ту аномалијују потенцира, то је још један од ситних детаља врло промишљеног стваралачког деловања које своју надградњу добија у интелектуалном смислу кроз бирање 'неглумаца' за главне ликове у филму, преводећи кроз оглед теорију у праксу, о чему сведочи и сам Влајковић. Задатак филма за Кракауера је, првенствено, да истражи стварност у свим њеним облицима, па је тако глума само један од елемената филма: „Глумац мора да се прилагоди афинитетима филма, да истакне особености 'бића' лика који представља и гледаоцу пренесе значење неудешене природе и остави утисак непредвиђеног и случајног, што је, уосталом, и обележје стварног живота“<sup>162</sup>

### Из разговора са Светозаром Влајковићем, новембар 2011:

**Ана:** Чега можеш да се сетиш?

**Тоза:** Па ми смо се упознали, заправо знали смо се... Београд је био тако мали за нас, јер

<sup>161</sup> Шевалије, Жан, Гербран, Ален, *Речник симбола: митови, снови, обичаји, поступци, облици, ликови, боје, бројеви*, Stylos art, Киша, Нови Сад 2009, стр. 648

<sup>162</sup> Krakauer, Zsigfrid, *Theory of Film*, New York, Oxford University Press, 1971, стр. 95

круг културних радника, тако да их условно зовем, био је сведен на лица која се међусобно знају. Можда је и данас тако, ја више не знам како је, јер сам се извукао из свега тога, а и тада смо се знали сви, али смо се стварно упознали оног момента када је Дејан мене звао и питао ме да ли бих хтео да играм у једном његовом филму. То је за мене било изненађење јер није ми никада падало на памет да бих тако нешто могао да радим.

**Ана:** У то време бавили сте се другим стварима?

**Тоza:** Ја сам у то време био новинар, објавио сам већ неки роман, неколико драма и тако, нисам размишљао о томе да будем глумац у филму, и рекао сам не. Не бих ја то радио, а онда је он рекао „Али ти си обавезан да то радиш зато што си објавио у часопису *Култура* један теоретски текст под називом *Глумац и апсолутно!*“ Јао, ја се сетим да сам то објавио, а текст је такав да је основна теза да би човек био добар глумац пре свега мора да буде развијена личност. А под развијеном личношћу подразумевао сам човека који размишља у највишим категоријама људског постојања. Значи онтологија, гносеологија, све то што долази као корпус филозофских приступа личности. То је подразумевало личност опремљена филозофски и то не само на теориском нивоу већ и да живи ту праксу филозофског погледа на свет, тек онда може да буде глумац. Е у том случају глумац не мора да иде на Академију, нити у неке школе, него он има те способности да транспонује све оно што долази као предложак од стране сценаристе, редитеља и осталих учесника, значи и других глумаца. У том смислу ја сам био обавезан да то прихватим и Дејан ме је буквално ученио, стављајући на тест моју моралност. Рекао је ако хоћеш да будеш аморалан или неморалан – ти сада одбиј. И ја сам прихватио. Друго питање, наравно било је шта ћемо да радимо?. Сценарио нисам видео, али он ми је усмено изложио целу причу и почела је једна чудна, за мене, авантура везана за проверу свега онога што сам писао, а то је било из главе. И испоставило се да сам био интуитиван, заправо у довољној мери, тако да ми је та улога коју ми је Дејан поверио а то је улога једног, условно речено, младића који се бави разношењем млека по граду у моменту када се појављује неки фантомски тенк који га прогања. Да ли је он тог момента претпостављао да ће се догодити разни потреси те врсте на европском тлу или шире, ја то не знам, углавном та симболика која је одмах унета у филм, од мене је као глумца, тако да кажемо, изискивала напор да нипошто не уносим психолошке слојеве у све то. Значи нема ту никаквог глумљења стања, него понашања. И тако сам ја целу ту ствар са своје стране радио а касније се видело да је он

био врло задовољан и не само он. Филм је ту, има још учесника, није дакле због мене него због свих нас је филм био одлично прихваћен на широкој југословенској сцени и шире од тога, на разним фестивалима међународним. Да поновим, тако сам ја тада разумео, можда ја сада накнадно, јер од тада је прошло 40 година, можда ја мало накнадно домишљавам све то, јер смо били млади и када кажем млади били смо заправо пуни снаге. Ми смо и данас млади али смо заправо посустали, јер шта је заправо старост ако није посустала младост... Е, тада смо били неуморни, снимало се по Београду...

**Ана:** На колико филмова сте сарађивали вас двојца?

**Тоза:** На два филма... Један се звао *У правцу почетка*, а овај о коме говорим се звао *Пресађивање осећања*. То су та два филма.

**Ана:** Значи Ђурковић није долазио са неким чврстим сценариом у почетку?

**Тоза:** Не, он је увек био некако магловит, са јаким вољом и обрисима основне теме. Значи никада није био изричит. Дејан је спадао у тај један широки покрет људи који су се бавили авангардном уметношћу, који је подразумевао између осталог и надреалистичке филмове, па филмове који су били структурално другачији, тада је већ почео црни талас у француској кинематографији, нови талас - 'La Nouvelle Vague'. Дакле филмови који су се заснивали на фрагментарности која је тако укомпонована да даје после целину са одређеним слојевима, порукама итд. Њега је носила та магла као и све нас, али једна магла која нас је уздизала изнад баналности свакодневице. И ми смо мислили да је то што се прави филм или пише драма или нешто тако из области уметности заправо један начин не да се ми искажемо као појединци, већ да делујемо у средини. Значи готово да смо сами себе ставили и сами себи давали неку улогу – друштвену улогу. Данас ја лично мислим да писац треба, пре свега себе сматрам писцем, значи данас уметник треба да истражује оно што му је најближе и најтајанственије истовремено, а то је он сам. То су огромни простори ако их открије у себи, то су унутарњи простори једног божанског света које човек добије ако се удубљује и онда је човек стално пред тајном, а та тајна што у њу дубље продиремо све је већа. Тада смо ми били друштвена бића и било нам је у интересу све оно што иде у спољну личност, значи, ефекат признања односно успеха, глупо је рећи славољубивост, али немам бољи појам од тог. Мислим да је Дејану било врло важно да ствар успе, да буде прихваћена и то је постигао. Имао је успеха. Он је баратао другим елементима филма и димензијама, а ја сам глуумио...и шта то значи глума са неким. У овом случају моја

партнерка у том првом филму *Пресађивање осећања* била је исто аматерка као и ја, односно натуршчик Далиборка Стојшић. Тај однос, та интеракција наша унутар филма опет није била нити вођена од стране редитеља у смислу препознавања стања него су то опет били задаци: ради ово уради оно. Ми смо се у томе сналазили заправо као у некој великој игри, ту је било још неких учесника, ја сам сада заборавио који су то, био је можда још један глумац, заборавио сам и та дивна игра се наставила касније тиме што редитељ када добије материјал он од тога почиње да прави филм.

**Ана:** Како сте функционисали на терену, пошто није постојао неки чврст оквир, да ли су се сцене више пута понављале или се ишло на ту прву вашу интуитивну реакцију?

**Тоза:** Није било много дублова. Било је дублирања у објекту, колико се сећам, у згради Шећеровића покрај Атељеа 212.

**Ана:** Да ли сте ту снимали? Где сте нашли онај лифт?

**Тоза:** Топ смо имали у сред собе, топ је нашао Дејан из Војног музеја и ту је био и неки деда, како је то искомбиновано – не знам. Не могу да се сетим, снимали и смо неку креветску сцену да је тако назовем...

**Ана:** Тај кревет сте носили и напоље!

**Тоза:** Јесте, на неку пољану на Звездари близу ваше куће. Били смо доста млади па смо се и Далиборка и ја доста загрејали, тако да кажем у тим улогама, а ја сам био до те мере убеђен да сам геније, као што је и Дејан био убеђен да је геније, као што је и Далиборка била убеђена да је мис света...

**Ана:** Далиборка је у то време изгледала стварно фантастично!

**Тоза:** Ја не могу то да коментаришем, не бих био објективан. У то време знам да су наишли неки фото-репортери а ја сам рекао „Не може да се снима. Не може нико да ме фотографише!“ И онда је био неки безобразни фото-репортер који је дошао и ја сам га склонио и рекао Дејану да ја нећу ове ствари, нека се ови људи склоне. А Дејан ми је рекао али то је Петернек, а ја сам му рекао да не знам ко је тај Петернек, нити ме занима! Тако да сам правио мало проблеме...

**Ана:** Звезда?

**Тоза:** Не, нисам мислио да сам звезда него нисам трпео да ми неко улази у ствари које сам сматрао крајње нашим. Зашто би сада то била јавна ствар. Јер улогу медија нисам...иако сам као уредник у радио станици знао шта значи бити велики медиј, медиј масовних

комуникација, ипак, стављен у позицију неког да га медиј прати, нисам то дозвољавао.

**Ана:** Филм тада није био део индустрије?

**Тоза:** Не, то није била индустрија и ја сам тако и схватао цео тај наш заједнички рад.

Филм *Пресађивање осећања*, има десет сцена и врло је раскадриран. Скоро сваку ситуацију можемо да сагледамо и кроз различите планове који шире или сужавају видно поље, и кроз различите углове, од којих су неки такозвани 'скок преко рампе' а неки екстремни ракурси.

По Арнхајмовом мишљењу, права револуција у развоју монтаже није избила из прелаза са једне сцене на другу у различитом простору и различитом времену (унакрсна монтажа), него из прелаза унутар дате сцене: „Много је смелији потез посредовати у једној јединственој сцени, разбити неко догађање, променити положај камере у главном току збивања, ту камеру приближити или удаљити, изабрати нову садржину“<sup>163</sup>

**Ево шта о томе каже Ђорђе Николић, сниматељ филма у разговору у кафеу у Косовској улици, маја 2015.**

**Ђорђе:** Е сад шта хоћеш, хоћеш прво о једном филму?

**Ана:** Да, ако можеш да се сетиш, али и зашто филм *Пресађивање осећања* зовеш *Ante portas*? Да ли је то било неко радно име?

**Ђорђе:** Био је то ваљда радни наслов. Зато сам ја хтео да ми Стева то нађе (Стеван Јовичић прим. аутора), а ја то све мало прочитам, да се подсетим, али се сећам да је са овим филмом *Пресађивање осећања* било таквих анегдота. Тражили смо као играјућу реквизиту тенк. И наравно како је држава тада била великодушна и имала више новца, ми добијемо тенк. Он крене из панчевачког неког гарнизона и када је, ја мислим да је то био руски тенк Т-34, и како је тада већ било прошло доста времена од рата, тенк као тенк ишао је ишао, и наравно, пошто је то био трофејни примерак, њему исцури уље на сред Панчевачког моста и можеш да замислиш, али у то време није био саобраћај овог обима,

<sup>163</sup> Arnhajm, Rudolf, *Film as Art*, Berkely; University of California Press, 1971, стр 89



као данас.

**Ана:** Нисте баш блокирали град!

**Ђорђе:** Да, мало су га обилазили и некако смо га догурали до центра. И најлепша ствар око тога, чега се ја сећам, ми смо снимали овде у Мајке Јевросиме, то је било врло близу улазу у Нушићеву и на Дејаново инсистирање, тај тенк без обзира што је ту врло узано и практично врло тешко чак и за аутомобиле, дође неки мајстор из војске, неки капетан или мајор, преузео је то и наместио тенк тачно испред улаза и онда смо ми наравно били атракција за све који су туда пролазили и онда се то снимање одужило... Али уопште у то време су снимања изазивала посебну пажњу. Није било много филмова. И ту смо ми били, испред тог улаза, ја мислим неколико дана, иако је то могло да се уради много брже. Али смо ми, Дејан када би нешто видео, па му се учини занимљивим, стално је проширивао, те са тенка улазак унутра, те излазак из зграде споља...

**Ана:** Да, баш је раскадрирано. Значи књига снимања се радила на самом сету.

**Ђорђе:** На самом месту снимања.

**Ана:** Дејан је имао неку генералну идеју филма, а како сте уопште сарађивали вас двојца, да ли сте унапред нешто разрадили?

**Ђорђе:** Знаш како, Дејан и ја смо се у принципу дружили, по једној филмско-интелектуалној линији, али смо и радили заједно и највише смо причали о филму. Ти си тада била мала, а ја бих долазио и онда смо ми причали о филму. Ми смо много и одлазили на фестивале, па не само код нас, добијали смо и позиве за на пример Оберхаузен, који је тада био изузетно цењен фестивал, па у Пулу, Венецију. Али тај ми је Оберхаузен остао баш у сећању. Било је занимљиво јер смо одлазили авионом до Минхена. И тад је било неке штедње, па не може баш авионом директно, али седнеш у воз па долином Рајне, идеш пролазиш оне њихове градове. Сећам се, та немачка железница је била чудо једно, јер је била редовна. И ето, тамо смо чак добили награду. Е сад, знаш како, направљена је једна дистанца, па је тешко да се човек сети детаља.

**Ана:** Да ли се сећаш, у филму постоје два главна лика, Светозар Тоза Влајковић – млекација, који продаје млеко и има сексуалне проблеме које на крају решава кроз јурњаву с тенком... Шта је вама била идеја тог филма?

**Ђорђе:** Не могу да се тачно сетим, али у току снимања би се снимило нешто ново што би одговарало филму, али то тада није био проблем да аутор интервенише у току снимања.



Дејан је тако у односу тог јунака који је имао проблема, али не знам да ли су то били само сексуални проблеми или је проблем био и на вишем нивоу, јер је он ипак био сеоски живаљ, онда је Дејан као увод смислио и то смо снимили на Звездарском брду које је гледало према другој страни – то је једна огромна панорама, ту је смислио да монтирамо један брачни кревет и тај брачни кревет је био стилизован и онда сам ја био мало скептичан... Таква сцена у сред бела дана, али Дејан је рекао да не бринем, они ће да легну, а ми ћемо да их покријемо. Па је то била једна метафора, онда смо ми снимали тај кревет, тако што смо монтирали један фар, па смо тим фаром ишли са једне стране на другу и онда је то деловало много узбудљивије него да се нешто видело директно. И наравно онда Тозица који је био крајње духовит један тип, јер смо се трудили да уметнички направимо филм, али смо се и дружили, он је био један врло добар прозни писац и има огроман број књига, онда смо их ми ставили испод тог покривача и онда је то тако било узбудљиво... Е, сад познавајући Тозицу као стидљивог, и онако... Био је он храбар али и стидљив и вероватно на тој контроверзи, Дејан који је увек имао неки завршни циљ, да све буде и духовито и оправдано и узбуђујуће, низ ствари је Дејан осмислио. И стварно је тако и било. Када смо завршили снимање те сцене и када смо открили наше глумце, а тада је Далиборка Стојишић изгледала сјајно, лепо грађена, све оно што распламсава машту, гледајући, негледајући. Ваљда је тако Дејану и пала на памет та идеја да се они мотају испод покривача као решење, и када смо их открили она је била онако, најнормалнија, а Тозица је био сав црвен као булка – што је и разумљиво. И тако, то су биле неке цаке. Ми смо то радили из неког великог убеђења да од тога створимо нешто позитивно што ће у филмској слици, у начину показивања, у филмском језику да оправда ту основну идеју и циљ.

### У правцу почетка

Кратки играни филм *У Правцу почетка* настао је 1970. године и траје 11'39". Филм је рађен у колору. Шпица: *Дунав филм* Београд MCMLXXI (година када је филм завршен и приказан); Edwin Chike Nwgoa и Светозара Влајковић, Бранка Зарић и Abdusamad Muhamed у филму Дејана Ђуркови, а *У правцу почетка*; сниматељ Пега Поповић,

сниматељ тона Бата Вујић, музички сарадник Клеа Харистијадис, монтажа Марко Бабац, асистент редитеља Милан Булатовић, асистент сниматеља Бранко Ердељ, лабораторијска обрада ЦФЛ Београд.

1. ЕХТ, Т, ДР, висока зграда и друга под углом, на високој је силуета човека са копљем негде између антена. НАТПИС: дунав-филм, Београд, MCMLXX.. Текст: ”ИДЕ!!”. ШУМ: звуци дивљине, рика.
2. ЕХТ, А, бандера јавне расвете и мало неоштар део кадра леве трећине првог плана, девојка у белој хаљини се отима брадатом мушкарцу који покушава да је конопцем веже за бандеру. Текст ОФФ: ”ИДЕ!!”. ШУМ: рика звери.
3. ЕХТ, СКП, везана девојка се смеје, брадати младић јој опали шамар, окрене се у правцу рике, побегне из кадра. ШУМ: шамар, рика сасвим близу.
4. ЕХТ, А, девојка везана за бандеру, отима се и вришти, у првом плану мрдање уншарф. ШУМ: вриска, рика.
5. ЕХТ, О, још једна девојка везана за бандеру види се у првом плану, црнац у сафари оделу и са пушком истрчава из кадра по дубини, поред друге девојке. ШУМ: вриска, рика, бука.
6. ЕХТ, О, у првом плану човек са наочарима који уђе у кадар, има пушку на рамену, сакрије се иза леђа девојке, леђима окренуте ка камери, у другом плану комешање – уншарф. ШУМ: вриска, комешање.
7. ЕХТ, Т, кадрирано по дубини, види се пет везаних девојака плаве косе, иза једне стоји човек са наочарима, у кадар улази аутобус. ШУМ: цика, хук аутобуса.
8. ЕХТ, А, девојка прати погледом аутобус, вришти. ШУМ: врисак, аутобус.
9. ЕХТ, КП, уншарф први план девојчина плава коса, и други план неоштар - црнац са пушком подигнуте цеви. ШУМ: цика, возња. (јако кратак кадар).
10. ЕХТ, Т, екстремни ГР, у левој трећини кадра девојка везана за бандеру и црнац иза ње који пуца, а у десној трећини задњи део аутобуса који пролази. ШУМ: пуцањ.
11. ЕХТ, О, у првом плану девојчина леђа, црнац са пушком и завршетак пуцња а у другом аутобус који клецне, као погођен. ШУМ: пуцањ, вриска. (уводна секвенца 00.32”)
12. ЕХТ, ДЕТ, високе биљке које личе на бамбус (џунгла), камера иде у уншарф. НАТПИС одтамњење: EDWIN CHIKE NWGOA& SVETOZAR VLAJKOVIĆ, BRANKA ZARIĆ&

ABDUSAMAD MUHAMED затамњење. Кроз шушњар долазе носачи који држе ковчега на глави, један, па други, камера Ш. НАТПИС одтамњење: у филму ДЕЈАНА ЂУРКОВИЋА затамњење. Још носача пролази, један са пушком на леђима и једном у руци, па сафари црнац са пушком. НАТПИС одтамњење: У ПРАВЦУ ПОЧЕТКА. ШУМ: пуцањ. МУЗИКА (Енио Мориконе – Ennio Morricone).

13. ЕХТ, О, исти кадар као 12. Само почиње од тренука када улазе носачи. НАТПИС одтамњење: сниматељ Пега Поповић, сниматељ тона Раша Вујић, музички сарадник Клеа Харисијадис, монтажа Марко Бабац, затамњење. Кадар траје мало дуже од 12. Благи Ш. М.

14. ЕХТ, ДТ, пољана испред данашње зграде Ушће (земунска страна), колона носача вијуга кроз суву траву (асоцијација - савана). НАТПИС: асистент редитеља Милан Булатовић, асистент сниматеља Бранко Ердeљ, лабораторијска обрада ЦФЛ Београд. М.

15. ЕХТ, СП, један од носача у првом плану, други уншарф, показује прстом испред, остали прилазе и гледју. ШУМ: њихов неразумљив говор, као мајмунски и нека бука. М.

16. ЕХТ, Т, пољана, они гледају испред, камера им је иза леђа, прилази црнац са пушком и човек са наочарима, носачи стају. ШУМ: неартикулисани звуци говора. М.

17. ЕХТ, КП, на музички акценат у кадар улази глава црнца из профила, очима приноси двоглед, окреће се ка камери док гледа. М.

18. ЕХТ, Т, бордо „фолксваген буба“ на пољани испред зграде, стоји. М.

19. ЕХТ, ПКП, црнац спушта двоглед, у десној трећини кадра, лево је неоштро дрво, гледа ван кадра и прича. Текст: “ФОЛКСВАГЕН?” М.

20. ЕХТ, О, лева трећина неоштра (дрвеће позади), десно црнац и човек са наочарима приносе двогледе и гледају, носач стоји, други прође испред и оде лево, изађе из кадра. Текст ОФФ: “ФОЛКСВАГЕН, ГОСПОДИНЕ ПУКОВНИЧЕ”. М.

21. ЕХТ, ПКП, црнац спушта двоглед, у неоштар други план док у леву трећину кадра уђе носач пушке. Текст: “ИЗГЛЕДА ДОСТА ПИТОМ”. М.

22. ЕХТ, А, виде се носач пушке, црнац, носач ковчега и човек са наочарима који спушта двоглед. Сви га гледају. Он изађе из кадра напред, ка камери (лево од ње) Текст: “МОРА ДА ЈЕ БОЛЕСТАН”. М.

23. ЕХТ, ПКП, носач пушке, иза њега носач ковчега, у кадар уђе рука још једног носача која показује испред и њихов немушти говор, вичу. Камера прави корективни Ш, види се

да скрећу пажњу црнци. ШУМ: вика, бука. М.

24. ЕХТ, Т, ауто креће да вози ка камери. Текст ОФФ црнац: “ШТА КАЖУ?”, ОФФ човек са наочарима: “КАЖУ - ВИДЕО НАС ЈЕ!”, ауто нестане иза жбуна. М.

25. ЕХТ, А, црнац окружен носачима, узима пушку од носача пушке а њему даје своју. М.

26. ЕХТ, ДЕТ-КП, у првом плану црнац натегне пушку и изађе из кадра, камера остане на лицу носача пушке у полупрофилу. ШУМ: натезање пушке. М.

27. ЕХТ, А, са леђа човек са наочарима, у кадар уђе црнац са пушком, овај се окрене. Текст човек са наочарима: “ДОБРО ЈЕ”. Зграде у другом плану уншарф. М.

28. ЕХТ, Т, девојка у јелеку, сукњи и чизмама трчи преко пољане кроз високу траву, осврћући се. За њом у кадар са леве стране улази ауто са отвореном хаубом (устима). ШУМ: мачка која лови. М.

29. ЕХТ, КП, лице носача ковчега. М.

30. ЕХТ, ДЕТ, натезање пушке (кратко). ШУМ: натезање пушке. М.

31. ЕХТ, СКП, ловац подиже пушку, видимо га са леђа, а у кадар улази човек са наочарима, ухвати га за пушку, диже му цев у ваздух, склања са мете, гледа га. Текст: “ДОШЛИ СМО ДА ЛОВИМО АУТОБУСЕ.” М.

32. ЕХТ, КП, ловац га гледа, спушта пушку и поглед. Текст: ХАЈДЕМО”. Изађе у неоштрини. М.

33. ЕХТ, Т, ливада, носачи се окупљају око њега. Говоре неразумљиво. ШУМ: неартикулисано викање. М.

34. ЕХТ, КП, човек са наочарима гледа леву ивицу кадра у првом плану, иза њега је дрвеће уншарф, махне руком да пође. Текст: “УПРОЛЕЋЕ, ОНИ ТО ГЛЕДАЈУ СВАКИ ДАН.” М.

35. ЕХТ, ПКП, ловац прати погледом. ШУМ ОФФ: крик ухваћене жене, режање МУЗИКА КРАЈ (2.19”)

36. ЕХТ, О, ауто је ухватио девојку и носи је, она млатара рукама и вришти, возе се градском улицом. ШУМ: врисак.

37. ЕХТ, Т, ГР, фолксваген са уловљеном девојком прође кроз кадар. ШУМ: звук задовољне пуме и вриштање девојке.

38. ЕХТ, Т, ДР, висока зграда, са једне терасе водич и црнац гледају, носачи излазе са терасе, силазе. ШУМ: звер, врисак.

39. ЕХТ, Т, ауто улази у кадар са стране, девојка се отима. ШУМ: вриска, граја.
40. ЕХТ, КП, тераса и водич иза црнца који намешта пушку. ШУМ: вриска.
41. ЕХТ, Т, ауто са девојком пролази улицом паралелно са камером, Ш. ШУМ: вриска.
42. ЕХТ, ДЕТ, ауто, махање рукама, брзо се провезе. ШУМ: вриска, режање.
43. ЕХТ, СКП, ДР, водич иза црнца који се сагиње на ограду и натезе пушку. Текст црнац: “ПУКЛО КУД ПУКЛО”. ШУМ: натезање пушке.
44. ЕХТ, Т, ГР, црнац у левом углу кадра, пуца на ауто на улици. ШУМ: пуцањ и шкрипа гума.
45. ЕХТ, ДЕТ, ауто стаје погођен, девојка и даље млати рукама. ШУМ: шкрипа гума.
46. ЕХТ, Т, ДР, водич гледа кроз двоглед, носачи скачу и радују се, црнац наслоњен на пушку. ШУМ: цика, радост, смех.
47. ЕХТ, О, улица, ауто у диму, рањен, из дима истрчава девојка и гледа горе према тераси. ШУМ: цика, смех, радост, пуцњава (ватромет). МУЗИКА 2 ПОЧИЊЕ.
48. ЕХТ, СКП, црнац спушта пушку, осмех, камера мало коригује. ШУМ: вичу. М.
49. ЕХП, Т, улица у првом плану, ауто дими, девојка почиње да трчи уздигнутих руку и виче, кадар се сужава на њу, ЗООМ. Текст: “ДОШАО ЈЕ, ДОШАО ЈЕ!”. М.
50. ЕХТ, СКП, водич и црнац у 2/3 кадра, ходају, црнац покрије водича. Текст: “ШТА КАЖЕ?”. М.
51. ЕХТ, Т, ДР, зграда, кров, девојка истрчава и виче. Текст: “ДОШАО ЈЕ”. М.
52. ЕХТ, СКП, благи ГР, црнац и водич разговарају у ходу. Текст: “ОБЈАВЉУЈЕ ВАШ ДОЛАЗАК ГОСПОДИНЕ ПУКОВНИЧЕ.” М.
53. ЕХТ, Т, ДР, кров и девојка са подугнитим рукама игра и врти се у круг. Текст: “ЛОВАЦ ЈЕ ДОШАО!” М.
54. ЕХТ, Т, ГР, кровна тераса на коју истрчавају двоје. ШУМ: вика одобравања (много више људи). М.
55. ЕХТ, ДТ, екстремни ГР, на терасе и равне кровове истрчавају људи. ШУМ: вика, одобравање. М.
56. ЕХТ, Т, ГР, преко леђа црнца, он подиже пушку и поздравља их, окреће се ка другима. ШУМ: вика, одобравање. М.
57. ЕХТ, СКП, други црнац лежи у крилу девојке, испод кишобрана, она му масира главу, придигне се, обоје гледају десну ивицу кадра. ШУМ: вика. М.

58. ЕХТ, Т, благи ГР, ловац на челу колоне са пушком, следе га носачи и водич, праћени овацијама ходају по равном крову ка десној ивици кадра. ШУМ: овације. М.
59. ЕХТ, Т, благи ГР, ловац иде ка левој ивици, прати га водич, занима носачи. ШУМ: овације. М.
60. ЕХТ, ДТ, ГР, град и кровови, колона вијуга по крову. ШУМ: узвици тише. МУЗИКА гласније, као неки урлици у џунгли, мих.
61. ЕХТ, ДТ, зграда, иду по крову ка десној ивици. М.
62. ЕХТ, Т, колона иде ка камери, водич их зауставља подизањем руке, црнац приноси двоглед, носачи стају, црнац гледа ка камери кроз двоглед. ШУМ: звуци џунгле. МУЗИКА се стишава.
63. ЕХТ, Т, екстремни ГР, улица, надвожњак, пролазе аутомобили лево-десно, ШУМ: рика слонова.
64. ЕХТ, О, аутомобили пролазе поред камере на десно. ШУМ: рика слонова, звук аутомобиле.
65. ЕХТ, Т, ГР, полукружна улица код Калемегдана, аутомобиле. ШУМ: рика слонова, звук кола.
66. ЕХТ, СКП, водич, ловац са двогледом на очима и носач пушке у позадини. ШУМ: рика слонова, аутомобили.
67. ЕХТ, КП, носач ковчега. Текст ОФФ водич: “ВЕРУЈЕТЕ ЛИ ДА СЕ...” ШУМ: природе.
68. ЕХТ, СКП, два носача ковчега. Текст ОФФ: “...МОГУ ПРИПИТОМИТИ?” ШУМ: природе.
69. ЕХТ, Т, екстремни ГР, улица, аутомобиле иду једни за другим. Текст ОФФ ловац: “СУМЊАМ. СЕЋАМ СЕ ДА СЕ ЛИВИНГСТОН ТИМЕ ЗАНОСИО...” ШУМ: природе.
70. ЕХТ, Т, кров на ком стоје водич, ловац који гледа и носачи. Текст: “...ДОК НИЈЕ НЕСТАО У ОВОЈ ДИВЉИНИ”. ШУМ: тихи шум природе.
71. ЕХТ, ДЕТ, улица, ауто гуме прођу, па друге. ШУМ: аутомобиле.
72. ЕХТ, Т, екстремни ГР, улица, аутомобиле иду ка десној ивици кадра. ШУМ: сирене аутомобиле.

73. ЕХТ, Т, Ш навише са ниских кућа на солитере. ШУМ: трубе аутомобиле.
74. ЕХТ, Т, град. ШУМ: бука сирена.
75. ЕХТ, Т, ГР, улице-обележене белим линијама- графички приказ. ШУМ: бука мотора.
76. ЕХТ, ДЕТ, ГР, улица, беле линије. ШУМ: бука мотора.
77. ЕХТ, Т, ГР, улица, беле линије и бандере. ШУМ: бука мотора.
78. ЕХТ, Т, ГР, аутобус вози по белим линијама у круг, камера Ш. ШУМ: рика звери.
79. ЕХТ, ДЕТ, ГР, кров један од носача лежи и послушкује нешто на земљи. ШУМ: рика.
80. ЕХТ, ДТ, ГР, ловац, водич, носач, сви на крову, један послушкује. ШУМ: рика.
81. ЕХТ, ДЕТ-СП носач лежи и послушкује, па скочи и устане и виче. Остали носачи бацају ковчеге и скоче са крова на терасу. Текст: “ИДЕ!” ШУМ: бачени ковчези.
82. ЕХТ, СП, ДР, ловац залегне на ограду терасе и намести пушку. ШУМ: ковчези падају.
83. ЕХТ, Т, ГР, кров на ком носачи беже лево десно, бацају ковчеге, а ловац нишани. ШУМ: бежање, ковчези падају.
84. ЕХТ, КП, ловац натегне пушку. ШУМ: рика звери.
85. ЕХТ, Т, ГР, улица са белим линијама и аутобус који вози у круг па изађе из кадра. ШУМ: рика, шкрипа гума.
86. ЕХТ, КП, ловац држи пушку испред лица, гледа. ШУМ: рика слонова.
87. ЕХТ, СКП, ловац гледа из полупрофила, камера скоро иза леђа, устаје-окрене се ка камери. Ш. Текст: “ДОЋАВОЛА!” ШУМ: рика животиња.
88. ЕХТ, СКП, водич и носач пушке који га пита. Текст носач: “ШТА КАЖЕ... ШТА КАЖЕ?”. Водич: “КАЖЕ – ДОЋАВОЛА”.
89. ЕХТ, СКП, ловац гледа ван кадра, камера преко левог рамена, прилази водичу, Ш, стаје испред носача, водич изађе из кадра, звижди пиштаљком. Текст ловац: “ШТА КАЖЕ?”, водич: “ПИТА ШТА ВИ КАЖЕТЕ ГОСПОДИНЕ ПУКОВНИЧЕ”, ловац: “РЕЦИТЕ ИМ ДА ЈЕ ОПАСНОСТ ПРОШЛА”. ШУМ: звук пиштаљке.
90. ЕХТ, Т, ГР, кров, сви се полако померају. ШУМ: пиштаљка и цвркут птица.
91. ЕХТ, ДЕТ, иза зида на крову помаља се глава једног од носача. ШУМ: пиштаљка и цвркут.
92. ЕХТ, ДЕТ, ГР, други зидић, извирује друга глава. ШУМ: пиштаљка, цвркут.
93. ЕХТ, КП, водич дува у пиштаљку и покретом главе их зове. ШУМ: пиштаљка.
94. ЕХТ, ДЕТ, ГР, кров, извирује чупава глава. ШУМ: пиштаљка, цвркут.

95. ЕХТ, СКП, водич завршава звиждање, ставља пиштаљку у цеп. Текст: “ДИВЉАЦИ”. ШУМ: пиштаљка.
96. ЕХТ, СКП, ловац једном руком држи пушку а другом мази носача по глави. Текст: “ПИТАО БИХ ЈА ВАС ДА СТЕ У ЊИХОВОЈ КОЖИ.”
97. ЕХТ, О, устају носачи, у кадар утрчава спасена девојка, улази ловац са водичем из десног угла, она пада на колена и љуби му руку. ШУМ: кораци.
98. ЕХТ, СКП, благи ДР, девојка љуби руку, Ш, на горе док она диже главу, водич кишобраном удара по својој руци. Текст: “ЗАХВАЉУЈЕ ВАМ СЕ ШТО СТЕ ЈОЈ СПАСЛИ ЖИВОТ, ГОСПОДИНЕ ПУКОВНИЧЕ.”
99. ЕХТ, СКП, ДР, носач пушке и ловац који подиже теглу у којој нешто чува. Текст: “НЕ ЈА...”
100. ЕХТ, ДЕТ, миш у тегли и део лица ловца, који љуби теглу, спушта руку. Текст: “...ОН!”
101. ЕХТ, КП, ДР, девојка врисне кад јој ловац стави теглу испред носа изађе из кадра. ШУМ: врисак.
102. ЕХТ, О, ловац, водич, носач, девојка са леђа устаја и истрчава из кадра. ШУМ: врисак. МУЗИКА 2.
103. ЕХТ, СКП, водич замахне кишобраном. Текст: “ДРЖИ ЈЕ!”. М.
104. ЕХТ, О, носачи почињу да трче за девојком, водич показује правац кишобраном. ШУМ: ураааа, бука, јурњава. М.
105. ЕХТ, О, трче носачи. Ш. ШУМ: бука. М.
106. ЕХТ, СП, девојка трчи, осврће се. Ш. ШУМ: вришти, дерњава. М.
107. ЕХТ, О, ГР, носачи трче по крову. Ш. ШУМ: бука. М.
108. ЕХТ, Т, ГР, кроз решетке видимо другу девојку која се крије. ШУМ: метеж. М.
109. ЕХТ, Т, ГР, јурњава по крову, девојка бежи. ШУМ: метеж. М.
110. ЕХТ, СП, благи ГР, она се пење на ивицу крова, између антена. М.
111. ЕХТ, ДЕТ, њено око, коса (кратак кадар). М.
112. ЕХТ, Т, она скаче на нижи кров. М.
113. ЕХТ, СП, трчи по крову. М.
114. ЕХТ, О, носачи трче ка камери по дубини. М.
115. ЕХТ, Т, ГР, кров, носачи трче. М.



116. ЕХТ, ДТ, ГР, кровови, носачи трче на једном, на другим такође . М.
117. ЕХТ, СП, ДР, водич кроз двоглед проматра са ивице зграде. М.
118. ЕХТ, ДТ, ГР, сви трче по разним крововима. ШУМ: узвици. М.
119. ЕХТ, Т, благи ГР, у првом плану водич са леђа, чупка браду, окреће се ка ловцу који улази у кадар, водич изађе. Текст водич: “ПОБЕЋИ ЋЕ”. ШУМ: узвици. МУЗИКА се стишава.
120. ЕХТ, КП, ловац из полупрофила, камера скоро иза леђа, па се окрене ка њој. Текст ловац:”НЕЋЕ”. ШУМ: узвици. М.
121. ЕХТ, ДЕТ, тегла са мишем, ловац је отклопи, држи миша руком, слика иде у уншарф. ШУМ: врисак, метеж. М.
122. ЕХТ, Т, ГР, притрчава ивици крова где је носач пушке, замахује да из залета баца миша. ШУМ: вриска. М.
123. ЕХТ, СКП, ДР, баца. ШУМ: цијукање. МУЗИКА гласније.
124. ЕХТ, Т, ГР, ловац и носач гледају. ШУМ: експлозија бомбе. МУЗИКА јаче и крај.
125. ЕХТ, СКП, ГР, водич из профила скида наочаре и гледа ван кадра. Текст ОФФ женски глас: “МИШ, МИШ!”.
126. ЕХТ, СКП, две девојке трче, вриште. Текст ОФФ: “МИШ..”ШУМ: кораци.
127. ЕХТ, Т, ГР, трче носачи по крову. Текст ОФФ: “МИШ...” ШУМ: вриска жена , урлање мушкараца. ШУМ: кораци.
128. ЕХТ, СКП, благи ДР, ловац из профила гледа. ШУМ: вриска жена.
129. ЕХТ, СКП, девојке брзо трче лево, као филаж. Текст ОФФ: “МИШ, ЈАОО”. ШУМ: трк.
130. ЕХТ, О, носачи трче десно. Текст ОФФ: “МИШ, МИШ, ЈАОО”. ШУМ: трк.
131. ЕХТ, Т, ГР, девојке сатеране уза зид, њих пет, носачи их опкољавају. ШУМ: вриска, урлање.
132. ЕХТ, ДЕТ, зид,у кадар улазе ловац и водич, камера Ш. и благи КОНТРАЗУМ, долазе до ухваћене девојке коју чува носач пушке, ловац изађе из кадра у назад. ШУМ: кораци.
133. ЕХТ, КП, девојка из полупрофила гледа ван кадра. ШУМ: кораци.
134. ЕХТ, КП, ловац гледа. ШУМ: тишина.
135. ЕХТ, О, водич, девојка, носач пушке гледају ван кадра. ШУМ: тишина.
136. ЕХТ, СКП, осмехнути ловац. Текст ловац:”ЛЕПА ЈЕ”.

137. ЕХТ, СКП, водич гледа, уђе у кадар носач пушке. Текст водич:”ЛОВАЦ КАЖЕ ДА ТЕ ТРЕБА УБИТИ.”ШУМ: корак.
138. ЕХТ, А, водич, носач пушке и девојка,окрене главу од водича, обрати се ловцу. Текст девојка: “СПРЕМНА САМ!”.
139. ЕХТ, СКП, ловац се окрене ка девојци. Текст ловац: “ШТА КАЖЕ?”
140. ЕХТ, СКП, водич, носач и девојка, она се окрене ка водичу, кад проговори, па ка ловцу. Текст водич:”МОЛИ ЗА МИЛОСТ.”
141. ЕХТ, СКП, ловац гледа, па мало крене. Текст ловац:”ЗАШТО?”
142. ЕХТ, СКП, водич прође са једне стране девојке на другу испред камере. Она полгледа ловца па одговори. Текст водич: “ЛОВАЦ ПИТА ЗАШТО НЕ МОЛИШ ЗА МИЛОСТ?”, девојка: “НИСАМ ТОЛИКО НЕЗАХВАЛНА.”
143. ЕХТ, СКП, ловац гледа. Текст ОФФ водич:”ПРОКЛИЊЕ...”
144. ЕХТ, СКП, девојка гледа (кратак кадар). Текст ОФФ водич : “...НАС”.
145. ЕХТ, А, ловац одреагује гледајући у њих, па се окрене десно и подигне двоглед. Текст ловац: “ИШИБАЈТЕ ЈЕ!”
146. ЕХТ, СКП, водич, девојка и носач пушке, водич обухвати њену главу са обе руке и пољуби је у уста. ШУМ: пољубац.
147. ЕХТ, А, ловац прилази, Ш, водич љуби девојку, носач гледа иза њихових леђа, ловац кундаком удари водича по руци, па изађе из кадра, за њим носач, водич прекида пољубац, гледа за њима. Текст ловац: “МАМАЦ ЈЕ ТУ. ПОБРИНИМО СЕ ЗА КЛОПКУ.”
148. ЕХТ, СКП, водич и девојка се гледају. Она изађе из кадра, а водич нам окреће потиљак,па се види и део наочара. Камера ЗООМИРА. Текст водич: “ЗБОГОМ СЕСТРО!”.
149. ЕХТ, О, тераса на крову, други ловац, са брадом, се придиже из кревета на ком лежи са пушком испод ногу, између две девојке, једна држи кишобран (сунцобран), устаје тешко, наслањајући се на пушку, оне га придржавају, помажу му да корача. ШУМ: подизање, кораци.
150. ЕХТ, СКП, мали оверлапинг подизања и придржавања, други ловац и девојка са кишобраном остану да гледају ван кадра. ШУМ: подизање, кораци.
151. ЕХТ, О,ГР, тераса, други ловац маше пушком, као заставом, девојка са кишобраном гледа шта он ради, па погледа горе у камеру. Текст другог ловца : “ СТАНЛИ!!”
152. ЕХТ, Т, ДР, преко њихових леђа, на другој вишој згради су ловац и водич који

поздрављају гомилу. Други ловац узима кишобран од девојке и маше. Текст други ловац: “ТО ЈЕ КАСАПИН. МОРАМ ГА ЗАУСТАВИТИ.” ШУМ: руља која кличе.

153. ЕХТ, ДТ, ГР, други ловац маше кишобраном, девојке стоје, кишобран му испа да и пада, он се занесе у назад девојке га придрже. Текст други ловац: “СТАНЛИ...НЕЋЕ ДА МЕ ВИДИ”. ШУМ: ветар. МУЗИКА 1. почиње.

154. ЕХТ, А, други ловац седа назад на кревет уз помоћ девојака, очајан. Текст: “СТАНЛИ...” М.

155. ЕХТ, О, ДР, ловчева леђа, одлази од камере. Текст ОФФ други ловац: “ПРЕТВОРИЋЕ И ОВАЈ ГРАД У ГРОБЉЕ АУТОМОБИЛА.” М.

156. ЕХТ, ДЕТ, Ш. кишобран лети ка земљи поред прозора, као филаж. М.

157. ЕХТ, ДЕТ, Ш. кишобран лети...исти кратак. М.

158. ЕХТ, О, један од носача из профила у првом плану гледа лет, прати и покретима. М.

159. ЕХТ, ДЕТ, кишобран пада низ зид. Текст носач: “ТРАГ ГОСПОДИНЕ ПУКОВНИЧЕ”, ловац: “ШТА КАЖЕ?” водич: “КАЖЕ – ТРАГ.” М.

160. ЕХТ, О, подвожњак, улази носач пушке Ш, који застаје код натписа Бус на земљи, поред је изврнути кишобран, за њим дођу ловац и водич, стану, гледају, носач продужи из кадра. Ловац загребе линију на слову, погледа рукавицу, водич приђе кишобрану, узме га и склопи, обојца изађу из кадра. Текст ловац: “НАПРЕД”. ШУМ: кораци. М.

161. ЕХТ, Т, ГР, прелазе преко натписа Бус, Ш. ШУМ: кораци. М.

162. ЕХТ, Т, море, на музички акценат талас удари у обалу, фронтално. ШУМ: море, ветар. М.

163. ЕХТ, Т, ДР, носач, ловац и водич стоје са леђа, у другом плану на обали, гледају узбуркано море, носач се окреће ка првом плану и натпис Бус. ШУМ: море. М.

164. ЕХТ, Т, водич ставља кишобран под мишку, па се окрене, гледа, море пени. М.

165. ЕХТ, Т, море, у првом плану ловац седи на зидићу и изува чизму, покаже главом. Текст ловац: “ЗА ЊИМ.” ШУМ: море. М.

166. ЕХТ, Т, море и стене у мору, иза њих неко се помаља са пушком. ШУМ: море. М.

167. ЕХТ, Т, други ловац са упереном пушком ка обали. Текст: “СТОЈ!” ШУМ: море. М.

168. ЕХТ, КП, одоздо ловачева глава уђе у кадар, гледа, говори. Текст: “ЛИВИНГСТОН?!” ШУМ: море. М.

169. ЕХТ, Т, море и други ловац иза стена држи их на нишану, па када изговори текст,

- устане. Текст: ”СТАНИ...ПОШТЕДИ НАС ГРЕШНИ ПУСТОЛОВЕ...ВРАТИ СЕ И ТИ ПРИРОДИ ИЛИ ОДЛАЗИ”. М.
170. ЕХТ, СКП, други ловац држи их на нишану. Текст ОФФ ловац: “ПРИРОДА...ТО САМ ЈА.” М.
171. ЕХТ, Т, море, у првом плану водич са кишобраном, гледа напред па се окрене десно. Текст водич: “ПУЦАЋЕ”. М.
172. ЕХТ, ДЕТ, ДР, Ш, ловац вади јабуку из торбице, пољуби је, подигне у ваздух. Текст:”БОГ ЈЕ СА НАМА.” М.
173. ЕХТ, СКП, носач, пада на колена у првом плану, у другом је море. М.
174. ЕХТ, Т, ГР, море, стене, водич, носач и ловац на обали на неким степеницама, гледају у другог ловца, он пуца. ШУМ: пуцањ. М.
175. ЕХТ, ДЕТ, јабуку разнесе метак (кратак кадар). ШУМ: крај пуцња. М.
176. ЕХТ, А, ловац и водич, ловац отресе руку у којој је држао јабуку, па извади теглу са мишем, камера ЗООМИРА када пољуби теглу. Текст ловац: “ИМАМ ДРУГОГ.” М.
177. ЕХТ, СКП, благи ДР, Ш, спољни лифт зграде, ловац подигнуте руке са теглом се вози на горе, осврће се као да показује гомили. М.
178. ЕХТ, Т, ДР, море у позадини носач и водич гледају горе. ЗООМ на њих. М.
179. ЕХТ, СКП, ДР, наставак 177. М.
180. ЕХТ, СКП, ловац два скида шешир у првом плану, иза њега је море, пада на колена, ставља руке на главу. Ш. Текст други ловац: “ТЕШКО МЕНИ.” ШУМ: кука, море. М.
181. ЕХТ, СКП, ДР, наставак 179. М.
182. ЕХТ, Т, ДР, на кров зграде истрчава носач са копљем (исти као кадар 1.). Текст:“ИДЕ, ИДЕ!”. МУЗИКА одлази у фејд.
183. ЕХТ, Т, ДР, брдо, појави се врх аутобуса. ШУМ: урлик звери, шкрипа.
184. ЕХТ, Т, екстремни ГР, аутобус вози по белим линијама, изађе из кадра, Ш. ШУМ: звук мотора и животиња.
185. ЕХТ, СКП, стене, иза стења водич у гуњу са двогледом, скида двоглед са наочара, сагиње се да се сакрије. Ш на доле. Текст водич: “ИДЕ.” ШУМ: рика, режање.
186. ЕХТ, Т, град, солитери, а за бандеру везана девојка и ловац са пушком иза ње. ШУМ: звер.

187. ЕХТ, КП, лице девојке профил, жмури. ШУМ: тишина.
188. ЕХТ, Т, ГР, улица, рушевине неке зграде, аутобус се пење узбрдо. ШУМ: слоновска рика, мотор.
189. ЕХТ, ДЕТ, ДР, аутобус у првом плану иде ка камери, пролазе точкови. ШУМ: режање, гуме.
190. ЕХТ, КП, ловац са пушком вреба иза девојке (види се део њеног прслука у првом плану). ШУМ: звуци животиње.
191. ЕХТ, Т, ГР, аутобус пролази. ШУМ: рика звери, звук точкова.
192. ЕХТ, ДЕТ, точкови И доњи део аутобуса, фарови. ШУМ: рика звери, точкови.
193. ЕХП, КП, девојка жмури И чека. ШУМ: рика, точкови.
194. ЕХТ, СКП, ловац иза девојчиних леђа држи пушку и гледа, део прслука и конопац. ШУМ: рика звери, точкови.
195. ЕХТ, ДЕТ, ДР, точкови и фарови, аутобус иде ка камери. ШУМ: исто.
196. ЕХТ, КП, девојка из полупрофила, ловац вири иза ње, она вришти. ШУМ: врисак, рика
197. ЕХТ, ДЕТ, фар аутобуса ЗУМ до уншарфа. ШУМ: врисак И вожње.
198. ЕХТ, ДЕТ, точкови и доњи део аутобуса, пролази у вожњи. ШУМ: вожња.
199. ЕХТ, ПКП, ловац подиже пушки иза девојке у првом плану која жмури, нишани. ШУМ: вожња.
200. ЕХТ, Т, преко леђа ловца, он пуца на аутобус који наилази на њега (кратко). ШУМ: пуцањ и звук мотора.
201. ЕХТ, ДЕТ, уншарф од фара аутобуса, промиче поред камере (као филаж). ШУМ: мотор.
202. ЕХТ, ПКП, ловац још једном пуца, девојка тргне главу. ШУМ: пуцањ, мотор, гуме.
203. ЕХТ, ДЕТ, гуме, аутобус се зауставља на ивичњаку. ШУМ: крај пуцња, кочење.
- МУЗИКА 2. почиње.
204. ЕХТ, ДЕТ, аутобус пун дима, искривљен, отварају се врата, излази дим. М.
205. ЕХТ, КП, девојка из профила, отвара очи, благи осмех. М.
206. ЕХТ, ПКП, ГР, глава водича изрони иза стене, гледа, благи Ш. М.
207. ЕХТ, ПКП, девојка гледа ловца који прође између ње и камере, изађе, испрати га погледом (кратак). М.

208. ЕХТ, ПКП, благи ДР, носач љуби пушку и крене да устане, Ш. М.
209. ЕХТ, Т, у првом плану водич и ловац иза је град, водич има фотоапарат око врата, прилази ловцу, говори му, а он касније изађе. Текст: “НАПОРАН ДАН ГОСПОДИНЕ ПУКОВНИЧЕ.” М.
210. ЕХТ, А, ловац стаје испред аутобса који дими и иде уназад са пушком спреман за сликање. Текст: “ТРЕБАЛО МЕ ЈЕ ГЛЕДАТИ ДОК САМ ЛОВИО ЕКСПРЕСНЕ ВОЗОВЕ У ЈАПАЛУ”, водич ОФФ:”ВИДЕЋУ ВАС СУТРА...”. М.
211. ЕХТ, Т, град у позадини, уловљени аутобус у трећем плану, испред њега ловац позира, испред њих носач и водич који фотографише. Текст: “...КАДА ПОТЕРАТЕ ПАРИСКИ МЕТРО ИЗ ЊЕГОВЕ ЈАЗБИНЕ.” М.
212. ЕХТ, А, ловац позира, дим куља. МУЗИКА крај.
213. ЕХТ, ПКП, носач викне и почне да се смеје. ШУМ: вика, смех.
214. ЕНТ, О, ГР, камера у аутобусу ЗООМ на домороце који наваљују копљима на њега, камера у неоштрини. ШУМ: вика, лупа.
215. ЕХТ, ДЕТ, одваљују спољне стране, уншарф. ШУМ: вика И лом.
216. ЕХТ, КП, уншарф ломе. ШУМ: вика, лом.
217. ЕХТ, ДЕТ, руке, пење се, уншарф. ШУМ: вика, лом.
218. ЕХТ, ДЕТ, пењу се споља. ШУМ: вика, лом.
219. ЕХТ, КП, нечија глава. ШУМ: вика, лом.
220. ЕХТ, ДЕТ, попели су се на прозоре, тресу их, смеју се, вичу. ШУМ: смех, вика, лом.
221. ЕНТ, КП, камера унутра, глава на прозору која се тресе и ломи. ШУМ: вика, лом.
222. ЕНТ, КП, један од домородаца ломи и тресе. ШУМ: вика, лом.
223. ЕХТ, Т, ГР, кров аутобуса, домородац седи и лупа по крову. ШУМ: лупа. МУЗИКА 2. почиње
224. ЕХТ, О, ГР, домороци плешу плес са копљима на аутобусу и на земљи. М.
225. ЕХТ, О, ГР, водич на земљи даје ритам главом, остали плешу, уншарф на аутобусу. М.
226. ЕХТ, О, ГР, домороци плешу, камера мало коригује. МУЗИКА се утиша.
227. ЕХТ, ПКП, ловац се осмехује, девојка га гледа заљубљено. ШУМ: цвркут птица.
- Затамњење, КРАЈ

Кадрови укупно: **227**

ЕНТ **3**: 214 (1) аутобус; 221-222 (2) аутобус.

ЕХТ **224**: 1 (1) кров; 2-11 (10) улица; 12- 35 (24) пољана код данашњег Ушћа; 36-37 (2) улица; 38 (1) кров; 39 (1) улица; 40 (1) кров; 41-42 (2) улица; 43-44 (2) кров; 45 (1) улица; 46 (1) кров; 47 (1) улица; 48 (1) кров; 49 (1) улица; 50-62 (13) кров; 63-65 (3) улица; 66-68 (3) кров; 69 (1) улица; 70 (1) кров; 71-78 (8) улица; 79-84 (6) кров; 85 (1) улица; 86-159 (74) кров; 160-161 (2) улица; 162-176 (15) море; 177 (1) лифт; 178 (1) море; 179 (1) лифт; 180 (1) море; 181 (1) лифт; 182 (1) кров; 183-213 (26) улица; 215-220 (6) аутобус; 223-227 (5) аутобус.

ГР: **46**

ДР: **30**

Кадрови промењеног ракурса укупно: **76**

Ш: **17**

Ф: **2**

ПАН: **0**

ЗУМ: **6**

КОНТРАЗУМ: **0**

КАДРОВИ УНСШАРФ: **12**

ДТ: **8**

Т: **63**

О: **26**

СП: **7**

А: **12**

СКП: **40**

ПКП: **11** КП: **20**

ВКП: **1**

ДЕТ: **34**

Кадрови у којима доминира покрет укупно **120**: 3-6 (4); 10-17 (8); 20-28 (9); 31-39 (9); 41-42 (2); 47 (1); 49-55 (7); 58-65 (8); 69 (1); 71-73 (3); 78 (1); 81(1); 83 (1); 85 (1); 89-90 (2); 97-98 (2); 101 (1); 104-119 (13); 122 (1); 126-127 (2); 129-130 (2); 137 (1); 1410-142 (3); 146-148 (3); 155-157 (3); 159-161 (3); 168 (1); 176-179 (4); 181-185 ( 5); 188-192 (5); 195 (1); 197-198

(2); 200-203 (3); 206- 210 (5); 214 (1); 226 (1).

Статични кадрови укупно **107**: 1-2 (2); 7-9 (3); 15 (1); 18-19 (2); 29-30 (2); 40 (1); 43-45 (3); 56-57 (2); 66-68 (3); 70 (1); 74-77 (4); 79-80 (2); 82 (1); 84 (1); 86-88 (3); 91-96 (6); 99-100 (2); 103 (1); 108 (1); 111 (1); 117 (1); 120-125 (6); 128 (1); 131 (1); 133-136 (4); 138-140 (3); 140 (1); 143-146 (4); 149- 154 (6); 158 (1); 162-167 (6); 169 -175(7); 180 (1); 186-187 (2); 190 (1); 193-194 (2); 196 (1); 199 (1); 202 (1); 204-205 (2); 211-225 (15); 227 (1).

Кадрови са дијалогом укупно **54**: 1 (1); 19 (1); 21-22 (2); 27 (1); 31-32 (2); 34 (1); 43 (1); 49-53 (5); 70 (1); 81 (1); 87-89 (3); 95-96 (2); 98-100 (3); 103 (1); 119-120 (2); 136-142 (7); 145 (1); 147-148 (2); 151 -154 (4); 165 (1); 167-169 (3); 171-172 (2); 176 (1); 180 (1); 182 (1); 185 (1); 209-211 (3):

Кадрови са ОФФ текстом укупно **17** : 2(1); 20 (1); 24 (1); 67-69 (3); 125-127 (3) 129-130 (2); 143-144 (2); 155 (1); 159 (1); 170 (1); 210 (1).

Кадрови са музиком укупно **112**: 12-35 (29) *Once Upon a Time in the West*, Ennio Morricone; 47-62 (16) *In-A-Gadda-Da-Vida*, Iron Butterfly; 102-124 (23) *In-A-Gadda-Da-Vida*; 153-182 (30) *Once Upon a Time in the West*; 203-212 (10) *In-A-Gadda-Da-Vida*; 223-226 (4) *In-A-Gadda-Da-Vida*.

Кадрови са шумом укупно **156** : 1-13 (13); 15-16 (2); 23 (1); 25 (1); 27-28 (2); 30 (1); 35-48 (14); 54-97 (43); 101 (1); 104-109 (6); 118-137 (19); 146 (1); 149-153 (5); 160-169 (10); 174-175 (2); 180-203 (23); 213-223 (11); 227 (1). Навешћемо оне у којима шум нема извор у кадру **48**: 1-5 (5) рика звери; 15-16 и 23 ( 3) звук звери; 28 (1) мачка која лови; 33 (1) неартикулисана рика; 37-38 (2) задовољна пума или лав; 42 (1) режање; 47 (1) ватромет; 54-59 (6) овације; 60 (1) рика; 62-70 (9) рика, слонови, звуци природе; 78-80 (2) рика звери; 84 (1) рика; 90-94 (5) цвркут птица, 124 (1) експлозија; 152 (1) урлици; 183-196 (рика звери) 227 (1) цвркут птица.

Сцене:

1. Улица, мамци 0'28"	0.28
2. Савана, лов 2'20"	1.52
3. Град, ловац 2'28"	0.08
4. Кровови, Дошао је...3'42"	1.14
5. Град, аутомобили 4'14"	0.32



6. Трг, атобус 4'56"	0.42
7. Кровови, опасност је прошла 5'27"	0.31
8. Кровови, бег од миша 6'26"	0.59
9. Тераса, разговор 7'26"	1.00
10. Друга тераса, Ливингстон 8'04"	0.38
11. Улица, траг 8'25"	0.21
12. Море 9'37"	1.12
13. Улица, мамац 10'24"	0.47
14. Улица, трофеј 10'50"	0.34
15. Бус, славље 11'39"	0.49

Свет је у постапокалиптичкој фази, западна цивилизација доживљава своје последње тренутке, техника је надвладала човека. Аутобуси и аутомобили, предатори које треба нахранити, крстаре градским улицама, људи су протерани на кровове, а онда се појављује Ловац који им може стати на пут.

Већ првом сценом у филму аутор успоставља релације у тој имагинарној земљи. Урођеници, наоружани копљима, жртвују младе девојке везане за уличне бандере, обучене у бело.

„Бело је боја првих корака душе пре узлета жртвованих ратника. Сви богови астечког Пантеона, чије жртвовање пре новог рођења слави мит, носе беле украсе.“<sup>164</sup>

Црнац, ловац и његов водич (белац) користе људске мамце за своју заседу. Девојке су уплашене, вриште, ловац пуца на побеснели аутобус и погађа га.

Из пуцња израња друга сцена која је редитељу уједно и шпица филма, са познатом музичком темом (*Once Upon a Time in the West*, Ennio Morricone).

Кроз високу траву (тада) ненастањеног Новог Београда, корачају носачи (неки афрички шерпаси), домороци, огрнути кожама животиња, као некада 'праљуди', на главама носе дрвене ковчеге са ловчевом опремом и симболично се појављује наслов филма: *У правцу почетка* (0.42). Вијугајући кроз предео који подсећа на савану, корачају у правцу свог

<sup>164</sup> Шевалије, Жан, Гербран, Ален, *Речник симбола: митови, снови, обичаји, поступци, облици, ликови, боје, бројеви*; Stylos art: Киша, Нови Сад, 2009, стр. 52

почетка, враћајући се природи, док индустрија и технологија иду у сасвим супротном правцу, правцу који Ђурковић предвиђа катастрофично по људски род.

У следећем кадру су солитери који окружују сунцем спаљену траву (савану у којој владају дивље звери) преко које вијуга колона, а домороци нешто панично показују ловцу. Ловац у крупном плану на музички акценат подиже двоглед и проматра, у свом савршеном сафари стајлингу и угледа притајени аутомобил „фолксваген“, познатији по свом надимку „буба“. Обраћа се водичу и који га ословљава са: “ПУКОВНИЧЕ“, па коментаришу аутомобил који непомично стоји. „МОРА ДА ЈЕ БОЛЕСТАН“, закључује водич.

Сталној игри –предњи план у јасном, а позадина у нејасном фокусу, допринео је развој панхроматског филма јер је употребом специјалних објектива постало могуће да се различита поља у датом кадру појављују у истој јасноћи и изоштрениости.

“Иако су тридесетих година овом поступку прибегавали многи редитељи као нпр. Жан Реноар (Jean Renoir) и Вилијем Вајлер (William Wyler), дубинским кадром се на најистанчанији начин служио Орсон Велс у свом *Грађанину Кејну* (1941). Ако пажљиво проучимо хвалоспеве које славни критичари упућују овом филмском поступку схватићемо због чега је све дубински кадар за њих толико значајан. Прво, због тога што је камера у дугим кадровима са дубинском оштрином често непокретна и што Велс покрет извлачи од глумца, а не из монтаже.”<sup>165</sup> У наставку сцене носачи на неком немуштом језику вичу, а на питање: „ШТА КАЖУ?“ које поставља ловац-пуковник, водич преводи и каже: „КАЖУ, ВИДЕО НАС ЈЕ!“.

Аутомобил креће ка њима. Пуковник узима другу пушку од носача, спремајући се да пуца, а онда сви угледају девојку у бегу испред „фолксвагена“ који је лови. Водич га спречава и подсећа га да су дошли у лов на аутобусе. Ловац са задршком, и обореног погледа, спусти пушку. Носачи вичу нешто као: “СТИЖЕ ЈЕ!“, док водич даје једину временску одредницу филма: „Упролеће, они то гледају сваки дан“ одређујући на тај начин и сезону лова. За разлику од фотографије, филм нам стварност приказује у сопственој временској димензији.

---

<sup>165</sup> Bemheim, Mark and Gottesman Ronald, *Focus on Citizen Kane*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1971, стр. 128-129

Прелаз на следећу сцену одвија се преко крупног плана ловца, његовог погледа и крика ухваћене девојке. У следећем кадру видимо девојку у раљама 'велике мачке' („буба“) која испушта задовољне звуке. На трагу филма *Herbie the Love Bug* (1969), где је „буба“ један од главних глумаца, овај аутомобил и својим конструктивним карактеристикама оживљава додељену му епизоду.

Трећа сцена се одвија у урбаном језгру града, кроз који се, у неколико кадрова, аутомобил вози са својим пленом у чељустима (хауби). Ловац, водич и шерпаси све посматрају са крова зграде. Ловац се поново одлучује да пуца уз опаску: „ПУКЛО, КУД ПУКЛО“, погађа мету, девојка је ослобођена, трчи и проноси глас: „ДОШАО ЈЕ!... ЛОВАЦ ЈЕ ДОШАО!“ . Ловац је озарен, његова вештина је потврђена.

Од свих медија филм нам, уз помоћ својих аутентичних средстава, најбоље преноси покрет. Радње као што су потера, игра, кретање које предходи фриз (freeze) кадру или кретање које започиње из фриза, захваљујући тој способности 'бележења' површинског покрета - идеално су прилагођене филму. Такође, захваљујући способности откривања стварности, филм нам показује покрете и предмете које не би ни запазили у свакодневном животу, а о том његовом својству расправљали су и Балаж и Арнхајм.

Сцена се наставља овацијама и препознавањем ловца као главног – врховног вође, домороци му се клањају али између њих је језичка баријера, па су препуштени преводу лукавог водича. Планови и углови снимања се смењују. Колона прати ловца по нетом откривеном свету кровова. У тај слављенички поход, сваралац убацује дужи полукрупан план, на изглед, измученог црнца, који се придиже из крила жене чије га руке масирају по глави, откривајући њено лице под жутим кишобраном и присуство још једне девојке. Његов поглед је запањен, уперен ван ивице кадра, у место где ловац праћен мноштвом, пролази.

Ђурковић избором планова барата и занатски и уметнички, као и свеукупном графиком кадра :..“само још један подстицај да се извесни сукоби унутар кадра раздвоје на антагонистичке парове парчади: крупни планови и тотали...тамна и светла парчад, судари предмета и њихових димензија, и сукоб између неког догађаја и његовог трајања”.<sup>166</sup>

<sup>166</sup> Eisenstein, Sergei, *Film Form*, превод и редакција: Jay Leyda, New York; Harcourt, Brace&World, 1949, обновљено издање 1977, стр. 39

У петој сцени доле, на земљи, у новоосвојеном свету асфалта и бетона, промичу четвороточкаши, док се рика дивљих животиња претапа у буку цивилизације која надјачава природу. Графичка решења кадрова нуде игру линија и праваца.

Ејзенштејн нам открива разне елементе секвенце кроз њихов међусобни дијалектички однос: ...“дубина и предњи план, кретање и мировање, вертикалне и хоризонталне линије прошаране линијама у облику лука који је заједнички и помичним и непомичним силама и др. Обележја простора и композиције, некад разнолика а некад паралелна, постају средство за спајање и раздвајање сасвим различитих тема”.<sup>167</sup>

Ловац то проматра и на своје питање: “ВЕРУЈЕТЕ ЛИ ДА СЕ МОГУ ПРИПИТОМИТИ?” које из офф-а иде преко три кадра чупавих носача, од водича добија одговор: “СУМЊАМ, СЕЋАМ СЕ ДА СЕ ЛИВИНГСТОН ТИМЕ ЗАНОСИО, ДОК НИЈЕ НЕСТАО У ОВОЈ ДИВЉИНИ”.

Израз ‘дивљина’ добија нову конотацију гласним свирањем аутомобилских сирена, чија бука прати тотале града - у дим заогрнуте кадрове вишеспратница. Такође се, сада текстом, уводи нови лик у нараторски ток.

У шестој сцени аутобус убица, разјарено кружи пустим сквером ишпартаним белим означавајућим линијама. Један од носача помно ослушкује, уха наслоњеног на раван кров високе зграде, а остатак колоне мирно стоји. Када зачује звуке опасности, он поскочи и узвикне “ИДЕ!” Остали носачи се уплашено разбеже, бацајући ковчеге, а ловац хитро заузме лежећи положај, у ком има бољи преглед за пуцањ. Али аутобус промени правац и оде. Ловац је разочаран, водич оглашава пиштаљком да је опасност прошла. Чује се и цвркул птица. Док домородачке главе израњају иза димњака и других заклона, водич констатује: “ДИВЉАЦИ!”, а ловац гладећи једног по глави (као неку припитомљену зверчицу), каже: “ПИТАО БИХ ЈА ВАС ДА СТЕ У ЊИХОВОЈ КОЖИ.” У кадар улази спасена девојка, клекне и пољуби руку ловцу у знак захвалности. А пуковник вадећи теглу у којој као детаљ видимо заробљеног сивог миша каже: “НЕ ЈА. ОН.” Девојка у крупном плану ужаснуто врисне и почиње сцена трке по крововима где девојке из племена беже и сакривају се, а момци их јуре. Водич прати двогледом јурњаву и у једном тренутку

<sup>167</sup> Eisenstein, Sergei, *Film Form*, превод и редакција: Jay Leyda, New York; Harcourt, Brace&World, 1949, обновљено издање 1977, стр.116

констатује: “ПОБЕЋИ ЋЕ!”, излазећи из кадра, али пуковник каже сасвим убеђено: “НЕЋЕ!”, рукавицом држећи миша кога баци као бомбу. Чује се звук експлозије и онда панично девојачко вриштање: “МИШ, МИШ, МИШ...” У том тренутку их домороци са свих страна опколе и сатерају у ћошак.

“Мишевима се служе за прорицање у многим племенима западне Африке. Код Бамбара они су двоструко повезани са обредом обрезивања. Дају им клиторисе обрезаних девојака, те се верује да ће пол прворођеног девојчиног детета бити одређен полом миша који је појео њен клиторис. Такође се каже да мишеви преносе онај део душе обрезаних девојака (мушки део женског пола) који се мора вратити богу у очекивању реинкарнације. Бамбаре исто тако верују да се мишеви за време кишне сезоне претварају у жабе крастаче (ЗАХБ). Као хтонске животиње они симболизују подземну фазу комуникација са светом.”<sup>168</sup>

Девета сцена почиње на тераси – равном крову. То је једна од ретких дијалогом набијених сцена у филму, ипак и даље су то само просте или простопроширене реченице којима актери комуницирају. Овде је до врхунца доведен начин разговора који се води на истом језику, а у ком сваки учесник пита самопрокламованог тумача: „ШТА КАЖЕ?“ и где водич по свом нахођењу управља емоцијама других учесника, преведећи лажно.

Неразумевање води даљем заплету.

Девојка је доведена и ловац констатује: „ЛЕПА ЈЕ.“ Али водич преводи: „ЛОВАЦ КАЖЕ ДА ТЕ ТРЕБА УБИТИ.“ Њено: „СПРЕМНА САМ“ преводи као: „МОЛИ ЗА МИЛОСТ“, док се ловац чуди: „ЗАШТО?“, девојци говори: „ЛОВАЦ ПИТА ЗАШТО НЕ МОЛИШ ЗА МИЛОСТ?“. Девојка каже: „НИСАМ ТОЛИКО НЕЗАХВАЛНА.“, а водич преводи: „ПРОКЛИЊЕ НАС!“ па ловац брзо наређује: „ИШИБАЈТЕ ЈЕ.“ и окреће се од девојке. Кракауер у поглављу посвећеном дијалогу и звуку пише о различитим врстама односа који могу да се успоставе и даље развију између слике и звука.

„Дијалог је филмски у правом смислу овог израза: када је говор ненаглашен и када органски израста из сликовног тока, када је подривен средствима каквим се Чаплин служи у *Светлостима велеграда (City Lights)* и у *Модерним временима*, где звук задржава али га

<sup>168</sup> Шевалије, Жан, Гербран, Алан, *Речник симбола: митови, снови, обичаји, поступци, облици, ликови, боје, бројеви*, Stylos art, Киша, Нови Сад, 2009 стр. 579

изврће подсмеху – када, дакле, сам говор постаје елемент у материјалном континууму стварности коју истражује филм, као на пример у *Пигмалиону* (*Pygmalion*), где је чињеница говора саставни део заплета.<sup>169</sup> Водич на крају сцене страсно пољуби девојку, а у следећем кадру тај пољубац прекида ловац који га пушком лупка по леђима и каже: „МАМАЦ ЈЕ ТУ, ПОБРИНИМО СЕ ЗА КЛОПКУ.“ Када ловац и носач изађу из кадра у средње крупном плану остају водич и девојка којој он каже: “ЗБОГОМ, СЕСТРО.” „Пољубац је симбол узајамног сједињења и пристанка, који је од најдавнијих времена добио духовно значење. Мистичко тумачење појма пољубац налазимо у Зохару. Извор коментара тог појма је, наравно, Пјесма над пјесмама (1, 1). Међутим, постоји и друго тумачење које произилази из рабинског схватања по којем су неки праведници, као Мојсије, били поштеђени агоније и смрти, а овоземаљски свет су напустили у екстатичком заносу Божјег пољупца.”<sup>170</sup>

Ова сцена је најстатичнија у целом филму, али својом ритмичном монтажом погледа и дубинском оштрином, делује кинестетично.

И Орсон Велс и неореалисти имају још израженију употребу дубинског кадра, техничког поступка, који је по Базеновом мишљењу „ од капиталног значаја за режију и дијалектички корак напред у историји филмског језика”<sup>171</sup>

Док девојка одлази, стваралац подвлачи њене кораче под следећи кадар и прелази на десету сцену у којој видимо занемоћалог Ливингстона како устаје са кревета на једној од кровних тераса, остарелог и болесног ловца који покушава да одбрани град од Стенлија, касапина, како га зове, за кога каже:” ПРЕТВОРИТЕ И ОВАЈ ГРАД У ГРОБЉЕ АУТОМОБИЛА”. Он, уз помоћ две девојке које се о њему старају, покушава да на себе скрене пажњу, машући жутим кишобраном и дозивају, али Стенли окреће леђа и одлази. “НЕЋЕ ДА МЕ ВИДИ”, каже Ливингстон. Док Стенли замиче, Ливингстону испада кишобран и онако отворен полако пада, пловећи са велике висине.

<sup>169</sup> Bazin, Andrew, *What is Cinema?*, u dva toma, prevod i redakcija Hugh Gray ,Berkely; University of California Press 1960

<sup>170</sup> Шевалије, Жан , Гербран, Ален, *Речник симбола: митови, снови, обичаји, поступци, облици, ликови, боје, бројеви* ; Stylos art, Киша, Нови Сад, 2009 стр. 579

<sup>171</sup> Bazin, Andrew, *What is Cinema?*, превод и редакција у два тома Hugh Gray ,Berkely; University of California Press, 1971-1972, стр. 35

Аутор је ликовима дао имена стварних особа, у чијим судбинама је нашао инспирацију и контекст. Давид Ливингстон (David Livingstone) је шкотски мисионар и истраживач из викторијанског доба који је провео више од тридесет година истражујући Африку, реку Замбези а открио је Викторијине водопаде. Памтимо га и по сусрету са новинаром по имену Хенри Мортон Стенли (Henry Morton Stanley) који је такође истражујући Африку, трагао и за Ливингстоном који је на неко време био нестало. Стенли је путовао у Занзибар са експедицијом од две стотине носача. Нашао је Ливингстона 10. новембра 1871 у Уђији, близу језера Тангањика, у данашњој Танзанији. Када је срео Ливингстона обратио му се са ”Dr. Livingstone, I presume” (Др Ливингстон, претпостављам).

Једанаеста сцена почиње репликом: “ТРАГ!” коју изговара носач пушке, гледајући са висине крова на доле. Стенли и водич прате траг, а ловац, пролазећи испод надвожњака, застане код натписа БУС на улици, сагне се, и прстом га опипа (како то раде трагачи у прерији када прате плен). Камера их испрати у још два кадра горњег ракурса, да би аутор на музички акценат прешао на сцену дванаест, кадром у ком огромни талас лупи у морску обалу. Сва тројица стоје на обали и у тренутку када се Стенли изува, иза једне стене у мору изрони Ливингстон. Стенли га препозна, а Ливингстон преко нишана каже: “СТАНИ, ПОШТЕДИ НАС ГРЕШНИ ПУСТОЛОВЕ, ВРАТИ СЕ И ТИ ПРИРОДИ ИЛИ ОДЛАЗИ”. Стенли му из оффа одговара: “ПРИРОДА, ТО САМ ЈА!”, а на водичево панично: “ПУЦАЋЕ!”, из торбице вади јабуку, љуби је и подиже високо уз речи: ”БОГ ЈЕ СА НАМА”.

“Јабука се симболички употребљава у више значења, која су наоко различита, али која су мање или више, ипак блиска: јабука раздора коју је доделио Парис; златна јабука у врту Хеспериде, као воће бесмртности, јабука коју су загризли Адам и Ева. Према томе, у свим тим приликама реч је о средству спознаје.”<sup>172</sup>

Носач пада на колена пред ловцем, Ливингстон пуца и погађа јабуку. У следећем кадру, у америкен плану, Стенли протресе руку којом је држао јабуку и мирно се обрати водичу: „ИМАМ ДРУГОГ!“, вадећи још једну теглу са мишем и подижући је високо изнад главе.

<sup>172</sup> Шевалије, Жан, Гербран, Ален, *Речник симбола: митови, снови, обичаји, поступци, облици, ликови, боје, бројеви*, Stylos art, Киша, Нови Сад, 2009, стр. 301



Док Стенли, на очиглед носача и водича израста у ново божанство, Ливингстон пада на колена и хвата се за главу: „ТЕШКО МЕНИ“, каже савијајући се. Успостављање новог поретка је почело.

Аутор прелази на сцену завршног лова, понављајући кадар са самог почетка филма, у ком један од домородаца машући копљем, са крова обавештава: „ИДЕ!“ Музика из претходне сцене бива пресечена шкрипом гума и зверским урликом аутобуса који се помаља у наредном кадру. Клопка је постављена, дуж пута осматра и водич док ловац чека у заседи иза девојке везане, као мамац, за бандеру. Крупан план девојку показује у њеној мирноћи, она подноси жртву. Неколико широких брзих кадрова показује напредовање аутобуса ка позицији на којој чека ловац, пресецајући је крупним плановима и детаљима који граде напетост. Убацивање статичног кадра између друга два са напетом радњом, може да продужи наше осећање времена и тензије. Од највећег је значаја за филм коришћење монтажног ритма и темпа који делује на наше осећање времена и простора.

Примери на које указује Балаж су: “Кадрови са непокретним личностима у напетости ситуацији могу брзом монтажом да изазову осећај правог метежа.” Глумци, могу бити непокретни, али ако се у брзим скоковима камере прелази са једног на другога, такви кадрови изазивају огромну напетост. Тај процес Балаж описује овако: „Камера се креће брзо и узбуђено, а непокретне (статичне) слике слеplене монтажом добијају све бржи, готово дивљи ритам и у нама буде осећање унутрашњег покрета сцене и поред њене спољашње непомићности“<sup>173</sup>

Ипак, када на крају угледа око (фар) аутобуса, девојка ужаснуто крикне, ловац иза њених леђа чека последњи моменат и најбољу прилику за свој пуцањ, опаљује и погађа. Аутобус је у облаку дима, смртно рањен, девојка се осмехује, опет је спасена, сви излазе из својих заклона. Водич са фотоапаратом долази до Стенлија и каже:”НАПОРАН ДАН, ГОСПОДИНЕ ПУКОВНИЧЕ”. У кадру у ком заузима позу испред трофеја, са подигнутом пушком, ловац каже:”ТРЕБАЛО МЕ ЈЕ ГЛЕДАТИ КАДА САМ ЛОВИО БРЗЕ ВОЗОВЕ У ЈАПАЛУ”, док му из оффа водич одговара: “ВИДЕЋУ ВАС СУТРА, КАДА ПОТЕРАТЕ ПАРИСКИ МЕТРО ИЗ ЊЕГОВЕ ЈАЗБИНЕ!”

<sup>173</sup> Balazs, Bela, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, превод Edith Bone. New York: Dover, 1970, стр.85



Демолирањем аутобуса и дивљим плесом племена на његовом крову, улази се у завршну сцену филма, и симболички враћа на наслов филма *У правцу почетка*. Музика која ту сцену прати, репрезент контракултурног хипи покрета, у контрапункту је са сликом разарања и ритуалног, скоро анималног играња домородаца. Све делује као регресија људског рода у односу на сцену из Кјубрикове (Stanly Kubrick) *Одисеје у свемиру* (2001. *A Space Odyssey*, 1968), у којој се људски род рађа из, такође, дивљег и агресивног плеса мајмуна. Питања која филм поставља могла би се формулисати као: Ко је у суштини човек и чему он тежи? Последњи кадар филма је полукрупно снимљен осмехнути ловац, кога девојка гледа заљубљено и поносно. Она је ниже позиционирана у односу, и ивицом кадра насечена, па гледа горе, док ловац гледа директно у камеру, али обоје су обасјани емоцијом. Цвркут птица који је подвучен може дати наду, али је крај отворен за тумачење.

**Део из интервјуа са Светозаром (Тозом) Влајковићем који се тиче његових сећања на филм и улогу:**

**Тоза:** Јесте, мислим да је одмах следеће године био *У правцу почетка*. Ту је Дејан јасно изложио идеју да предвиђа апокалипсу после које људи више неће имати где да станују, па ће потражити уточиште на крововима, то је повратак у дивљаштво и такве је и изабрао. У то време је био мјузикл *Коса* и ту су учествовали различити аматери који су певали тамо, са дугим косама и брадама, штрокави, никакви, баш погодни за ове Дејанове дивљаке и мени се то свидело, јер ја сам био цивилизован у филму, у односу на њих негован човек, нека друга раса.

**Ана:** Ти имаш улогу негативца у том филму.

**Тоза:** Ја сам био неки ловац. Ми смо то заиста радили на београдским крововима, а пошто сам ја у то време имао неку приватну драму и био емотивно ангажован око тога, ја се скоро уопште не сећам детаља. Сећам се, међутим, да смо отишли да снимамо у Опатији. Била је зима овде на континенту и Дејан је возио један ауто марке „сааб“. Ишли смо по залеђеном путу Београд – Загреб па онда доле према мору, и било је тешких момената, јер он није понео зимске гуме тако да је било врло опасно и мало смо се и уплашили и онда смо наједном прешли у ту медитеранску област и ја то памтим као једну прекрасну атмосферу која поништава моје осећање реалности зато што, ем друга климатска област, ем сам ја у некој својој емотивној драми вероватно везаној за неку жену, не могу да се

сетим и сада треба и да глумим. А онда ту је био један од главних глумаца, неки црнац.

**Ана:** Како сте дошли до њега?

**Тоза:** Дејан је нашао тог црнца. Студирао је медицину у Београду. Он је био симпатичан човек ...

**Одломак из интервјуа са Предрагом Пегом Поповићем, сниматељем филма из новембра 2014:**

**Пега:** Тај филм је за мене врло занимљив у визуелном смислу јер је то био један потпуно нови поглед на људе из једне нове визуре. Београд је у то време већ био израстао у један град који је омогућавао да се са тих висина и из тих других углова снима.

**Ана:** Две трећине филма се одвија на крововима ...

**Пега:** Да, филм је рађен на крововима града, тако да је за мене била занимљива та друга визура тог племена, тих људи који су дошли да се евентуално боре против те гадне цивилизације која нам је полако претила. Која је нажалост данас много гора, то су били ситни проблеми који су се јављали онда. По мом мишљењу је зато тај филм и био толико занимљив.

**Ана:** Да ли су екстеријери тог типа већ били предвиђени сценаријем?

**Пега:** Дејан је смислио ту целу причу која се дешава на тим крововима Београда. Уопште иза тих наших филмова, у то време, стајала је озбиљна продукција кратких форми и играних форми. Поготово што смо ми имали један озбиљан фестивал у то време велике Југославије, која је имала и друге озбиљне центре и где су се, такође, снимали филмови (Загреб, Љубљана, Сарајево, Скопље...), Фестивал краткометражног и документарног филма марта месеца у Београду. Кратки филм је био озбиљно заступљен. И зато је и Дејан желео да после свог једног успешног филма *Анабелин сан*, направи још један. Онај је био црно бели и синемаскоп, што је у то време било врло интересантно. И то је била прича о том урбаном граду и промени која се дешава када се појаве неки људи из Србије у њему. Е сад, у филму *У правцу почетка* имамо утиција много чега и поп музике и студената који су овде у Београд стизали из разних несврстаних и околних земаља. Тако да та скупина тих бораца за одбрану од града и против бештија као што су били аутомобили, на пример, хероја који треба да спасу јунакињу филма, је био скуп разних људи. Ту је био Југослав Влаховић који је данас познати илустратор, професор на Примењеној академији, играо је

једну од улога, ту је био писац Светозар Влајковић, водич те групе, један музичар црнац, ту је Бранка Зарић као главна женска улога. То је било неко друштво у ком није било професионалних глумаца, али смо то успешно решили. И за мене, у то време, зачуђујуће добра продукција. Нама се чак десило у једном тренутку да, пошто смо снимали у јесен, па је Београду претио неки снег и онемогући би даље снимање због континуитета радње, ми смо чак отишли у Ријеку (Опатију прим. аутора) да снимимо део филма. То је дозвољавала продукција. То нам је дало једну нову димензију, визуелну и то нам је проширило филм и направило ту тему универзалном, не само за један Београд, него за сваки урбани простор.

**Ана:** Тај филм је мени занимљив због неколико линија и различитих тумачења која се могу прочитати, неке антиципације времена које ће доћи, па не само тај филм већ и други његови филмови могу тако да се гледају. Ја их тумачим и као надреалистичке, имају свој доживљај света и наставак су покрета надреализма који је у књижевности тада био заступљен у Београду. Али и визуелно је мени јако занимљив начин на који сте се ви играли са камером која је веома жива. Приметила сам, анализирајући, да скоро нема класичног статичног кадра, или бар нема тог утиска, покрет је заступљен или у кадру, или камером или у игра планова, потпуни утисак спонтаности.

**Пега:** Са једне стране, а са друге брижљиво анализирање простора и врло осмишљен кадар, који је филму дао једну визуелну лепоту, графичку неку лепоту и тај покрет који је жив.

**Ана:** Да, и она игра речи „Шта каже, шта каже...” они стално једни другима тумаче шта је ко рекао, мада сви причају на српском...

**Пега:** Ја сам дошао из Прага тада, био сам млад и то ми је био изазов. Тада сам био специјализован за рад са колор траком, па је та визуелна компонента испала добра у том филму.

**Ана:** А како сте решавали та питања кадра, разговором?

**Пега:** Решавали смо разговором наравно, а онда је ту била једна специфичност, тај ритам се добио и употребом неке нове технике, користили смо неке телеобјективе који су издвајали те главне јунаке од позадине на којој се дешавала радња и то је дало један нови

угао филму. Прошло је много времена и нажалост, не сећам се конкретно ствари, али знам да смо све решавали Дејан и ја у договору.

**Одломак из разговора са Мирославом Јокићем:**

**Мирослав:** Онда рецимо онај филм *У правцу почетка*, он прави један парадокс, он измеће ствар – сада су белци носачи црнцима, а црнци су ловци. Сада ту мало има и хумора и комунизма његовог, али оно што је интересантно – шта ти црнци лове – аутомобиле, оно што краси и уздиже белу цивилизацију, ако можемо тако да поделимо, али очигледно се тај аутомобил развио у контексту белих мислилаца, белих стваралаца, Европе и Америке, а не Африке. Али се пушка брзо пренела у Африку. И сада пошто су се намножили аутомобили – треба их проредити. Као вукови када се негде намноже. Тако да тај филм буди низ асоцијација и у том судару тог црног ловца са белим проблемом и крајње је интересантан и асоцијативан, када се тај филм појавио не знам како је деловао, не могу да се тога сетим, требало би изучити ту критику, како су то примили, али нешто се сећам из Дунав филма да је он много боље прошао на Западу него код нас.

**Ана:** Критика је тај филм углавном испратила са неразумевањем или штосом који можда не заслужује толику пажњу да би се снимео кратки играни филм.

**Мирослав:** Виц по себи. Да, али су га ови тамо схватили, зашто – зато што је Запад уствари творац надреалистичког мишљења, и он га боље препознаје него ми, мада смо и ми имали надреалисте који су у Паризу, али су они били танушна линија, нашли свој узор. Коча Поповић, Марко Ристић, Давичо, мада он је брзо одустао. Та његова збирка *Вишња за зидом* или тако нешто, онда он у поезији Србије у једној родољубивој песми, сасвим је други песник, него што се очекује од једног надреалисте.

### Анализа филмова

Да бисте започели један филм, није вам потребан ни сценарио, па чак ни идеја. Можете га започети сликом која може бити надреална у стилу: „Да моја тетка има точкове, била би прелеп аутобус“. <sup>174</sup> Ањес Варда

У систему перцепције и начину размишљања који функционише код људи, ониричка визија тајанствено и бескрајно проширује значење мита који се појављује путем филмске слике. Сан, као и филм, развија сопствено време а оно се драматично разликује од доживљаја времена које имамо живећи наш свакодневни живот. Филмски простор и време се формулишу у оквиру снимљених кадрова, а разбијање тог времена (које проузрокују рад камере и поступци при монтажи), надахњује теоретичаре у расправи о вишеструкости времена и умножавању стварног, док нас аутор кратког филма позива да будемо у потпуности отворени за експеримент са тим елементима. Можемо рећи да нам у игри реализма и надреализма, филм служи како бисмо пронашли равнотежу.

Наслови анализираних филмова Дејана Ђурковића, личе на мисао Ањес Варда (*Agne's Varda*) са почетка овог поглавља – служе као надреална слика за почетак, ипак, репрезенти су сваког појединачног, али читљиви постају тек у даљој контекстуализацији и анализи (којој смо придали пажњу и у појединачним анализама). Њихов развој може да се прати и у контексту еволуције теме која заокупља аутора, од првог до четвртог филма – однос појединца (индивидуе) и света који га окружује.

Природна форма филма намеће језик (причу) као начин приповедања, па је за аутора провокативан и изазован рад са надреалистичним или нереалистичним формама.

Прилазећи појму филмске наратије, правимо разлику између тока збивања или радње и начина на који се тај ток предочава (композиција, наративни поступци, стил). Сваки од ова четири филма има сличну структуру наратије која је, на специфичан начин, стално 'недовршена', незатворена, како с обзиром на своје прожимање са стварношћу, дакле

---

<sup>174</sup> Критенден, Роџер, *Фини резони: уметност европске филмске монтаже; Ањес Варда (Agne's Varda) и Алан Рене (Alain Resnais)* са енглеског превео Василије Крстић, Београд, Sirius production, 2011, стр. 63

припадност широком контексту, тако и с обзиром на чињеницу да представља процесе чији карактер и функција постају разумљиви тек у односу на претходне и потоње појаве. Аутор, такође, користи посебност наративних потенцијала филмског континуитета па успева да прикаже ствари које су у животу потпуно дисконтинуиране, као надовезујуће. Мала филмска форма није овде питање самог формата, већ и новонастали ефекат произашао из специфичне организације материјала. Сажетост ових филмова постаје конституивно начело, а уклањање неког од делова довело би не само до осиромашења целине, као што би то био случај у дугометражном филму, него и до нарушавања предвиђене композиције.

„Обликовање филмског материјала овде је изједначено са обликовањем слике света. Међутим, у случају његове демонтаже, разбијању подлежу и сви они, од стране аутора прецизно пројектовани паралелизми међу појединим елементима, њихове еквиваленције, понављања, филмске 'риме', враћања, синонимска спајања, антитетични сукоби, одређене монтажне структуре, у њих уписано фразирање, ритмички поредак итд.“<sup>175</sup>

Реализовани су локално, али тема, естетика и синтакса ових филмова су универзалне, и лако су читљиве било где у свету. Два филма (*Анабелин сани Пресађивање осећања*) су рађена у црно-белој техници, док су друга два (*Психоделикт* и *У правцу почетка*) рађена у колору, али због квалитета колор траке, као и године производње, данас једва делују тако. Поглед на лица актера, богатство симбола које је остварено стилизовањем, супротстављеност светла и таме која доприноси новом изражају, све је то остварено савладавањем медијума, успркос ограничењима која поставља црно-бела фотографија, док техничке новине (одмах по настанку) аутор инкорпорира у својеврстан израз.

Рудолф Арнхајм објашњава чињеницу да филмски стваралац савладава ограничења црно-беле фотографије остваривањем посебних ефеката: „Оно помаже да неправилне црте делују хармонично и да лице делује пуначко или испијено, старо или младо. Исти је случај са ентеријерима и пределима. У зависноти од осветљења, соба може да делује топло и удобно или хладно и голо, пространо или скучено, чисто или прљаво.“<sup>176</sup>

<sup>175</sup> Хендриковски, Марек, *Уметност кратког филма*, Клио, 2004, Београд, стр.84

<sup>176</sup> Arnheim, Rudolf, *Film as Art*, Barkeley, University of California Press, 1971, стр. 70

Главно средство филмске интерпункције је рез, али Ђурковић монтира већ у самом кадру другим филмским средствима. Ангажујући различите аспекте и нивое језика покретних слика процес креће од најнижих 'инструментације' и 'алитерације' самог материјала ка највишим облицима које чини филмска синтакса. До изражаја или филмичности - заправо се долази уређењем поруке из естетских побуда, кроз поетску структуру монтаже. Да би неко догађање пред оком камере постало филм, оно мора прво добити облик, па Срђан Радаковић каже: „Од настанка филма издвојила су се два супротна принципа: са једне стране, монтажна теорија Сергеја Ејзенштајна базирана на монтажним артикулацијама резом и низ теорија које су из њих проистицале и са друге стране учење Андреа Базена у онтолошко – психолошкој теорији слободног избора, у којој је развијен начин излагања помоћу монтаже унутар кадра. Ова два система, интегрални и аналитички, не функционишу увек као две супротне и непомирљиве крајности већ дају стваралачку могућност непрекидног прожимања услед све веће покретљивости и контроле камере у току снимања филма, па и само превредновање појма реза.”<sup>177</sup>

Код кратке филмске форме, као што смо већ рекли, можемо повући паралелу са стиховима или поетском прозом. Антиципација и реминисценција је начин повезивања онога што тек треба да видимо или смо већ видели. Аутор се у ова четири филма у приличној мери ослања и на принцип еквиваленције и паралелизме свих врста, с обзиром на карактеристичну кондензацију ове врсте филма, али и као враћање филмске уметности свом извору. Структура ових филмова није доминантно наративна – представљачка, већ пре свега интелектуално – емотивна. Није лако анализирати ни везу између ритма и значења, узимајући могућност чак и уклањања дијалога, јер је код овог аутора важно и то што једна сцена следи другу по основу различитости, пре него по сличности.

“Ритам је средство“, пише Пудовкин, „ којим се утиче на осећајност публике. Ритмом редитељ може и да узбуди и да умири гледаоца.“<sup>178</sup>

Организовање надреалних сижеа филмским елементима, и стварање међусобно динамичног односа различитих делова, од кључног је значаја за успех ових филмова. Како примећује Критенден: „Код европских филмова, није битна само прича, већ и тема,

<sup>177</sup> Радаковић, Срђан, *Дуги кадрови*, Нови Сад, 2012, стр. 6

<sup>178</sup> Agel, Henri, *Esthetique du cinema*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, стр. 5

порука, приказивање односа, узроци и последице, самоиспитивање живота и душе, што се знатно разликује од холивудских филмова. Европске филмације такође користе 'изуме' руске авангарде, повезујући понекад кадрове тако што се њихов садржај не само додаје, већ и умножава један на други и уздиже се све до појаве нових последица, скривеног значења и асоцијација. Постоји магија 'делова између кадрова' где се рађа неисказана, магијска и трансцедентна комуникација и где се појављују атрибути неопходни за појаву уметничког дела. Темпо приповедања не зависи од учесталости акција и атракција, већ од контроле трајања, у којем настају емоције, филозофија и лепота”<sup>179</sup>

Занимљиво је да се уметник, у сарадњи са својим сарадником монтажером, определио искључиво за рез монтажу, избегавајући друге конвенције повезивања (претапање, затамњење, дупле експозиције), или реторичког оруђа – елипсе. Симболична вишесмисленост рађа се у судару два кадра. Ђурковићев кадар не репродукује ствари, него подвлачи неке од особености које у том тренутку добијају нарочито значење, из чега закључујемо да драматуршке везе садржаја функционишу и на вишем, интелектуалном плану дубљег повезивања терајући гледаоце да искористе слободу која се нуди њиховој пажњи, а да истовремено осете и вишезначност стварности, не нарушавајући афективне вредности слике.

„Тај збир сукоба сачињава основни елеменат филмског ритма“, пише Жан Митри пошто је проучио њихову примену у *Оклопњачи Потемкин*.<sup>180</sup>

Док је Пудовкин видевши у монтажи средство за развијање неке мисли налазио у основи уметности начело епа, Ејзештејн је у њој видео драмско начело.

У књизи *Филмски облик* Ејзенштајн се бави разним облицима сукоба који могу производити интелектуално дејство: ... “сукоби графичких праваца (статичних и динамичних линија), сукоби тонова, сукоби запремина, сукоби маса (запремина осветљених различитим светлом), сукоби дубина”. И још: „Кратких и дугих кадрова, кадрова који одговарају супротно умереним графикама, мрачних кадрова који смењују светле кадрове.“ И на крају: ... “сукоби између догађаја и његовог трајања“.<sup>181</sup>

<sup>179</sup> Критенден, Роџер, *Фини резони: уметност европске филмске монтаже*; Јосеф Валусиак, Sirius production Београд, 2011, стр 243

<sup>180</sup> Agel, Henri, *Esthetique du cinema*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, стр. 61

<sup>181</sup> Eizenstain, Sergei, *Film form: Essays in film theory* – Paperback; translater Jay Leyda, 1969, стр. 67



Гвидо Аристарко каже: “Дефиниција монтаже каквом су се бавили Пудовкин и Тимошенко, Рудолфу Арнхајму не чини се добра, јер не води рачуна о разлици између садржине и начина монтирања. Треба саставити таблицу монтаже која се заснива на 'биномима': 'кадар – монтажа', 'време – простор', 'снага- садржина', из којих се рађају разне комбинације сличности и контраста. Следствено томе, „начела монтаже деле се даље на 'начела спајања кадрова', 'временске односе', 'просторне односе', 'просторне односе' и 'односе садржине’.”<sup>182</sup>

На политичком плану, када посматрамо анализирани филмове, реч је о намери да се филмским средствима артикулише култура отпора, која својом критичношћу и преиспитивањем, али и активизмом, заправо, владајући вредносни поредак доводи у питање. Стваралац ставља под лупу основне вредности средње класе (сличног културног обрасца у земљама Европе и Северне Америке), према којима заузима опозитни став, гурајући до предимензионираног значења одређене идеје као што су антирасизам, феминизам, сексуалну еманципацију итд.

Ђурковићеви филмови нису камерни, па у њима доминирају екстеријери. У *Анабелином сну* 72 екстеријера наспрам 11 ентеријера, у *Пресађивању осећања* 90 екстеријера наспрам 40 ентеријера, а у филму *У правцу почетка* од 227 кадрова – 224 кадра су екстеријери а само 3 ентеријери (унутрашњост аутобуса). Једино је за филм *Психоделикт* снимљено 47 екстеријера и 118 ентеријера. Филмови су (сем дела филма *У правцу почетка*) снимљени у Београду. Аутор је за сваки филм пронашао праве локације, комбинујући их створио је специфичан филмски простор у ком се актери, као по облацима, лако и природно шетају између природе и града, понашајући се урбано или ритуално, у зависности од значења које нам преносе, каткад намерно укрштених, да би испровоцирали 'додату вредност'.

Уметник радо прибегава промењеном углу снимања, сем у филму *Психоделикт*, у ком таквих кадрова нема. Повремено доминирају доњи ракурси, као у *Анабелином сну*, али превасходно се опредељује за горњи ракурс, који иде до најекстремнијег, 'птичје перспективе'. Овим угловима, уметник додатно убризгава значења у кадрове, открива до тада несагледане просторе, а такође доприноси утиску свевидећег ока које прати догађаје.

<sup>182</sup> Aristarko, Guido, *Storia delle teorie del film*, Turin: Einaudi, Cinema edizione, 1951, стр. 92

У *Пресађивању осећања* 43 кадра су промењеног угла снимања, а у филму *У правцу почетка*, таквих је 76 кадрова. Поредџи са бројем снимљених кадрова, за сваки од наведених филмова, можемо констатовати да 1/3 свих кадрова припада овој врсти. За Куљешова, кадар је знак или јединица значења: „Филмски кадар није фотос, филмски кадар је знак, слово за монтажу“.<sup>183</sup> Ракурс из којег је кадар снимљен обогађује знак новим значењем: „Редитељ би свако померање са нормалне тачке гледања требало да искористи са пуном свешћу о деловању кадра као знака. Ако гордог човека снимамо одоздо, доњи ракурс ће ту гордост нагласити и помоћи да је и ми запазимо. А ако пониженог и потлаченог човека снимамо одозго, ту ће полаченост још јаче истаћи горњи ракурс камере”<sup>184</sup>

Филм на располагању има различите поступке којима наводи гледаоца да исправно структурише приказано. Да би се нека појединост истакла, она може бити осветљена на неки нарочит начин, или јој се може продужити приказано трајање, нарочито ће покретни предмет бити запажен пре свега осталог. На филму се крупни план појављује непредвиђено, па бисмо могли рећи да се за разлику од дешавања при нашем опажају, у филму тежи шок-дејству.

Када је у питању покрет камере, Ђурковић највише користи швенк који се појављује у сваком од анализираних филмова, али највише га има у филму *Пресађивање осећања* – 19. У филму *У правцу почетка*, 17 швенкова, уз 2 фара и 6 зумова, доприноси динамици. У филму *Анабелин сан*, има 8 швенкова, а ниједан од осталих покрета није коришћен. Контра зум се појављује само два пута уопште, оба пута у филму *Пресађивање осећања*. Фар је, такође, мање коришћен, у пет кадрова укупно, три пута у *Пресађивању осећања* и два пута у филму *У правцу почетка*. Распарчавање једног покрета камере на три-четири дела може се показати ефикаснијим од његовог очувања кроз само један снимак, па тако путовање ловца на ‘врх’ (на покретној платформи) бива прекидано интерполираним статичним кадровима у којима се успоставља божанско дивљење подређених. Можемо закључити да ауторски рукопис одликују краћи кадрови и често супротстављање кадрова

<sup>183</sup> Kuleshov, Lev Vladimirovich, *Kuleshov on Film*; преводаца и редактор Ronald Levaco, Berkeley; University of California Press, 1974. стр.80

<sup>184</sup> Исто, стр.80

у маниру руске школе монтаже – акција-реакција.

У монтажном процесу разлагање радње на кадрове осигурава преображавање реалног и чини стварност смишљенијом и драматичнијом. Како каже Пудовкин обрада сцене кроз планове (општи, средњи, крупни план итд.) подвлачи значај сваког: „Појединачно, детаљ ће увек бити синоним појачавања интензитета (или продубљивања смисла). Убедљивост кинематографског поступка потиче отуда што камера покушава да што дубље продре у средиште сваке сцене.“<sup>185</sup>

Задатак филма је да нам наметне тај умножени и удесетостручени план из стварности. „У кинематографској представи простор и време нераздвојно се сједињавају да би створили један просторно-временски оквир у којем истовремене и узастопне појаве представљају редоследе и ритмове толико подложне променама да могу да се претворе и у сопствену супротност. Да би се те појаве довеле у међусобне везе остаје само да се прибегне системима односа у кретању, којима се не може приписати никаква статична вредност.“<sup>186</sup>

Још један од начина на који аутор делује у оквиру самог кадра, када дискретно истиче детаљ, реакцију или покрет, нарочито је присутан у филму *У правцу почетка*, где је 12 кадрова промењене оштрине. Само један овакав кадар је у филму *Психоделикт*, четири у филму *Пресађивање осећања* а ниједан у *Анабелином сну*.

Срђан Радаковић објашњава: „Манипулација дубинском оштрином једна је од главних компоненти Базенове теорије, најпре зато што се променом фокуса континуирано залази у реализам филмског простора и уводи двосмисленост филмског значења саме слике. Самим тим, промене оштрине су, према Базену, биле својеврстан еквивалент резу, основно средство за стварање реза и контролисање гледаочеве пажње унутар кадра. Заправо, Базен је веровао да се драмска реалност остварује независно од камере и зато се залагао за метод реза унутар кадра, инсистирајући на становишту да резови разарају просторни континуитет. Јасно је, резови су за Базена, у суштини водили ка стварању нереалног.“<sup>187</sup>

<sup>185</sup> Pudovkin, Veselvod, *Film technique and Film Acting*, Grove Pres, 1958, стр.88

<sup>186</sup> Agel, Henri, *Esthetique du cinema*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, стр. 3

<sup>187</sup> Радаковић, Срђан, *Дуги кадрови*, Нови Сад, 2012, стр. 31

Што се тиче самих планова у којима се одвијају сноси догађаји из Ђурковићевих филмова, управо они су потврда стила, писма сликама, са минимумом речи. Највећи број кадрова се одвија у тоталима и далеким тоталима иза којих, као ударац, следи крупни план или детаљ. У филму *Анабелин сан*, 30 далеких тотала и тотала и 19 детаља, чини половину свих кадрова. У филму *У правцу почетка* коришћено је 52 далека тотала и тотала, и 54 крупна плана и детаља укупно, значи опет скоро половина свих кадрова. У филму *Пресађивање осећања* је 25 тотала и 40 крупних планова и детаља, што је нешто мање од половине свих кадрова. Само у филму *Психоделикт*, који је и једини сниман већински у ентеријерима, нешто је мањи проценат ових кадрова, али је и ту за њих било места: 11 далеких тотала и тотала, 52 крупна плана и детаља. У овом филму је највише средње крупних (35) и полукрупних планова (25), као и средњих планова (20). Разлог налазимо у дијалогским сценама као и просторним решењима. Американ је план који најмање припада филмовима Дејана Ђурковића, мада је у филму *У правцу почетка* нашао своје место у 12 кадрова, пратећи својим ивицама лов који се одвија по улицама замишљеног града.

Ажел потврђује: “Трећи елемент који од филма чини специфично изражајно средство јесте променљивост положаја камере. На филмском платну, као уопште у свакој слици, одлучује синтеза објективне стварности и субјективизма уметникове личности. А та личност се изражава кадрирањем и избором планова. Сваки угао камере значи један афективни или интелектуални став. На том плану нема чисте објективности – све је одраз личности у којем и ми учествујемо. Избор планова, као и монтажа, одређује стил и открива оригинално виђење света. Редитељ може да се сакрије иза појединих јунака кад хоће да покаже да се та и та сцена прелама у функцији идиосинкразије ове или оне личности: иста секвенца може се поновити у различитим стиловима.”<sup>188</sup>

Покрет је саставни део стварачевог хабитуса, али онај пулсирајући, везујући, првенствено у кадру. У филму *Анабелин сан* је 44 кадра у којима неко прави снажан покрет или из кадра излази и у њега улази, а статичних 39. У *Психоделикту*, нешто је другачији однос: 55 динамичних и 111 статичних. *Пресађивање осећања* је филм потере и

---

<sup>188</sup> Agel, Henri, *Esthétique du cinéma*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, стр. 50

ту је ситуација 85 динамичних према 45 статичних, док је и у филму *У правцу почетка* однос динамичних доминантан над статичним, 120 према 107.

Ђурковић је у својим филмовима сарађивао са најбољим сниматељима тадашње Југославије. У филму *Анабелин сан* камеру потписује Томислав Пинтер, у *Психоделикту* Михајло Ал. Поповић, у филму *Пресађивање осећања* сниматељ је Ђорђе Николић, а у филму *У правцу почетка* то је Пега (Предраг) Поповић, са којим је сарађивао и на филму *Истина на Теразијама*. Са Ђорђем Николићем Ђурковић је радио и документарни филм *Социјални експеримент* и кратки играни филм *Четврта димензија*. Допринос који су они дали анализираним делима, мери се наградама које су ти филмови освојили и код нас и у иностранству.

У плејади великих имена филма која су 60-их, 70- их била ослонац ауторског стварања Дејана Ђурковића забележићемо још сниматеље: Бранко Перак (*19.000.000*, *Прозор према башти* и *Двадесет година*), Миливоје Миливојевић и Никола Мајдак (*За и против за*), Михајло Јовановић (документарни филмови *Од свег срца* и *Пруга снова*) и Милан Спасић (*Суд партије*).

### **Из разговора са Ђорђем Николићем:**

**Ана:** Да ли се сећаш чиме сте ви тада снимали, које су биле камере у то време?

**Ђорђе:** То су биле Арифлексове камере, једине камере за документарни филм, пошто ми нисмо синхроно снимали ништа, ни некакав монолог, ни дијалог који би ушао у филм, него смо радили са тим доста бучним камерама, али нама то није сметало.

Филмови Дејана Ђурковића се ослањају првенствено на саму слику и њену ликовност, или споменути динамику, са мало текста, дијалога, речи. Актери стално имају проблем комуникације једни са другима, различити су, па чак и када покушавају да остваре везе, међу њима се дижу зидови нераумевања. Некада је то подупрто намерама других актера да се остане у сопственим забранима, да емоција буде осујећена. Понекад говоре реченице, износе своје мисли, као да говоре наглас, заправо без жеље и потребе за туђом реакцијом. Глума је сведена и без много психолошког нијансирања, брехтијанска.

У филму *Анабелин сан* у 22 кадра појављује се текст и још у два имамо текст који је изговорен од особа ван кадра. У филму *Психоделикт*, дијалог је нешто интензивнији, мада

је и ту врло мало разумевања између учесника разговора – 41 кадар и још 31 кадар у ком је у оф-у коришћен дијалог. У филму *Пресађивање осећања* опет само 22 кадра са текстом и још 2 са оф-текстом, док у филму *У правцу почетка* Ђурковић у 54 кадра има синхрони тон, а у чак 57 кадрова говоре ликови који нису тог тренутка у видном пољу. То се уводи као специфичан манир, као и реченице које су потпуна потврда слике, а појављују се у сваком од ових филмова: у филма *Анабелин сан*: „Најзад сам вас извео на пут“, што изговара пастир стојећи на путу и „Сад имате своје парче хлеба“, кидајући парчиће хлеба и дајући их овцама; у филму *Психоделикт* када црнкиња држећи одрубљену петлову главу каже: „Важно је не губити главу!“, у филму *Пресађивање осећања* када деда висећи руком окачен о грану каже конобару и тенку: „Сишао је са дрвета, будала!“, у филму *У правцу почетка* када ловац разговара са водичем, мазећи домороца у кожној одори по глави и каже: „Питао бих ја вас да сте у њиховој кожи...!“

Балаж износи премису да „Звук не сме да понавља оно што се види у слици“, јер у суштини звучни чинилац није реалистичан, већ како он тврди: „Његово деловање је симболично“, па ако се и везује за предмете које видимо на платну, везује се на апстрактном или на лирском плану”<sup>189</sup>

Али Ђурковић баш на негацији овог става гради препознатљив рукопис, који кулминира у филму *У правцу почетка* игром са дијалозима у којим актери говоре истим језиком, али се понављањем реченице: ”Шта каже? Шта каже?” сугерише да једни друге апсолутно не разумеју.

Оно што би за писца био стил, то је за редитеља начин на који се служи монтажом. Монтажа ствара ритам филма: зато је можемо упоредити, тврди Балаж, са стилем у књижевности: „Захваљујући монтажи, приповедачко кретање биће час брзо и богато као хексаметар античког епа, час слично балади, чија се испрва плаха каденца све више смирује“.<sup>190</sup>

У реалистичким филмовима ретко опажамо стил јер ауторе таквих филмова занима више да сликама прикажу причу од тога на који начин је то учињено. Камера, механизам за репродукцију стварности, углавном се користи конзервативно. Неки аутори идуи у правцу

<sup>189</sup> Aristarko, Guido, *Storia delle teorie del film*, Turin: Einaudi, Cinema edizione; 1951, стр.54

<sup>190</sup> Исто, стр.48

сирове, грубе фотографије, желе утисак докукумента, живота. Утисак аутентичности се у таквим филмовима гради формом. С друге стране, аутори формалистичких филмова изражавају аутентичан доживљај реалности. Занимају их духовне и психолошке истине, а камера им служи као метод коментара садржаја, укључујуи преобликовање реалности (и висок степен манипулације). Најекстремније примере, ипак, налазимо у авангардном филму. Поједини представници овог стила отишли су у потпуну апстракцију, па садржај њихових филмова чине чисте форме – боје, линије и облици.

На примеру Ђурковићевих филмова видимо како естетика кадра кроз графичку једноставност и прецизност доприноси интелектуалној конотацији на нивоу наратива. Кадрови су хоризонтално и вертикално подељени на трећине и узајамно се допуњују и испуњавају садржајем.

Ђурковићеве филмови се могу тумачити и као филозофске приче о свету и људском животу, које се формирају драматургијом постепеног нарастања. С композиционе тачке гледишта, деле се на по десет сегмената – сцена сем у филму *У правцу поетка*, који је подељен на 15 сегмената и садржи најавећи број кадрова (227). Уместо очекиваног света стилизованих илустрација у замишљеном окружењу, аутор гради њихову контрафактуру у облику серије слика које ту визију у основи негирају.

Стваралачки је карактер монтаже, подвлаче Балаж и Пудовкин. Користећи 'уметке', како Балаж назива поједине кадрове, монтажа уситњава временски ток, као што на пример крупни план раздељује просторну целину и на тај начин ствара својеврсно време. Десето поглавље Балажове књиге *Theory of the film* бави се монтажом и анализом интелектуалне снаге монтаже помоћу које се, како каже: “могу дочарати мисаоне асоцијације свих врста”. У делу о флешбеку Балаж наводи пример из филма *Fragment of an Empire (Oblomok imperii, 1929)* Фридрих Ермлер (Fridrikh Markovich Ermler) у ком се помоћу монтаже дочарава како се једном војнику који је изгубио памћење, поново враћа сећање у менталном процесу који се ни у књижевност не би снажније описао.

„Никаква реч није у стању да изрази ток мисли као што може филм, јер рационална, појмовна природа онемогућава језику да открије ирационалну везу међу сликама. Осим тога, једино брзина којом се смењују слике у филму може да подражава стварну брзину



асоцијативног мисаоног процеса“.<sup>191</sup> Као и Ејзенштејн, Балаж нарочито подвлачи метафоричне могућности монтаже. „Мисаоне асоцијације потиснуте дубоко у подсвест могу се таквом монтажом извући на површину и пробудити“.<sup>192</sup>

У филму *Анабелин сан* за обраду слике и звука био је задужен Вања Бјењаш (док је у филму *Двадесет година* био сарадник редитељ), а у остала три филма монтажу је потписао Марко Бабац. Дугогодишња сарадња ова два уметника и ствараоца (Бабац је у то време био аутор 14 кратких и документарних филмова насталих у периоду Кино-клуба од 1951–1961, када професионално почиње да се бави монтажом) почиње документарним филмовима *19.000.000* и *Хлеб*, а наставља у *Психоделикту* где је Марко Бабац ко-монтажер са Клеопатром Харисијадес и самостално у филмовима *Пресађивање осећања* и *У правцу почетка*. Заједно долазе до препознатљивог стила монтаже у којој доминира покрет као веза и ритам са бројним променама брзине.

Поред Марка Бабаца, монтажери са којима је сарађивао Ђурковић биле су све саме даме и врхунски професионалци: Јелена Бјењаш (*Социјални експеримент*), Љубица Нешић (*Од свег среца* и *Четврта димензија*) и Мирјана Прица (*Суд партије*), које су остављале свој печат у финалној фази стварања.

Срђан Радаковић пише како у досадашњем проучавању кинематографије постоји јединствено, централно, опште место: „Основа филмске мотаже је рез, спој два одвојено снимљена кадра (наравно, релативно брзо је у развоју филма уочено да се појам монтаже не своди искључиво на рез, јер постоји и монтажа у камери, односно, монтажа унутар кадра). Дефиниција монтаже у класичном, ужем смислу се током развоја филма најчешће одређивала на следећи начин: монтажа је организација кадрова једног филма у одређеним условима редоследа и трајања“.<sup>193</sup>

### Из разговора са Мирославом Јокићем:

**Мирослав:** У почетку ме је збунило што си ти уписала монтажу, па сам схватио да имаш исти тај Дејанов порив, и на крају монтажер је тај који, ако је вешт и ако има тај осећај за драматургију, склопи целину од нечега што не личи на целину и избори се за неки ритам,

<sup>191</sup> Balaz's, Bela, *Theory of the film, character and growth of a new art*, Dennis Dobson LTD, London, стр. 124

<sup>192</sup> Исто, стр 122

<sup>193</sup> Радаковић, Срђан, *Дуги кадрови*, Нови Сад, 2012, стр. 9



где нема ритма и наметне неке ствари и изокрене ствари. Мени је Јелена (Ђокић) дала један диван савет када смо радили ону серију *Рибарење људских душа*, ја почео нешто њањаво, а она каже „Ово пребаци на почетак!“ „Јао, Јелена душо...“ – ја је пољубих... Монтажа је тај дефинитивни ретуш у филму. Ја не знам колико је то Дејану требало, никада нисам седео са њим у монтажи, али не верујем, он је имао тај концепт у глави одмах током снимања... Тај надреални концепт, тако да ту није било никаквог тражења, претпоставки да ће филм бити другојачији него што га снима... Филм је био тачно онакав каквог га је снимао и тако га склопио. Значи имао је визију филма од самог почетка.

Радаковић каже: “Монтажа на овај начин може да се прогласи за примарни комуникацијски модел у представљачкој природи кинематографије, јер њена изражајна средства омогућавају ауторима да гледаоцима преносе наративни ток, палету стилских фигура и бројне интерпретативне могућности.”<sup>194</sup>

Ритам сцене јурњаве по крововима у филму *У правцу почетка* се у потпуности мења у зависности од брзине звука који је прати. Било да је реч о дијалогу, буци, или о музици, која диктира темпо и сама даје ритам монтажи, ови звучни ефекти удахњују живот читавим секвенцама, па их чак и тумаче. Тај аспект монтаже која уме да изненади, а истовремено и да све буде очигледно део је ствараоачевог наратива. А брза монтажа, бројни сукцесивни резони који промичу у секундама, гледаоцу дозвољавају да филм цени на основу тог унутрашњег ритма. Неке слике трају по неколико минута, али углавном по пар секунди, јер Ђурковићу није важна дужина приказа израза, тренутка чије је трајање временски одређено, него је важан однос тог тренутка и других делова филма.

Уочено је, у филмској литератури која се бавила анализом и тумачењима конвенционалног (наративног) играног филма, да просечан гледалац не реагује на сваки следећи кадар као на појединачну појаву, већ му ти нови кадрови пружају додатну информацију у наративном току који се развија. Задатак гледаоца је да нове чињенице укључи у кохерентан скуп, заједно са претходним сазнањима, а за то је потребно најпре проценити однос између нових и претходних информација. Управо тако се развијају филмови Дејана Ђурковића у којима често рез уместо прелаза постаје обједињујући

<sup>194</sup> Радаковић, Срђан, *Дуги кадрови*, Нови Сад, 2012, стр 9

фактор сцене.

И Радаковић примећује: “Дакле, монтажа кадрова не износи целовитост нарације – сам концепт монтаже подразумева да се ради тек о делимичној презентацији у којој гледалац мора да попуни празнине. Посматрач то обично чини тако што информацијама из низа кадрова додељује смисао којим се ти кадрови логично повезују са оним што је он претходно видео и закључио. Гледаочева улога, дакле, обухвата стално извођење закључака, док улога филмског аутора подразумева имплицирање.”<sup>195</sup>

Укључивање гледаоца у стваралачки процес је препознато у теорији филма још са Ејзенштајном. У тексту *Четири студије о филмској монтажи* Ејзенштејн објашњава своју мисао: „Захваљујући монтажи, гледалац доживљава динамички процес стварања представе исто онако како га је доживљавао стваралац“, јер је основна идеја да се гледалац учини активним, да учествује, да се покрену његови нервни и доживљајни механизми.<sup>196</sup>

Ђурковић своје филмове гради тако да се гледалац сензибилира да критички мисли, јер верује да „Показати нешто онако како то свако види значи не постићи апсолутно ништа“, како каже Пудовкин.<sup>197</sup>

Ажел наводи Ејзенштајна: „У кабукију, Јапанци нам показују јединствену монистичку целину. Звуци, покрети, простор, гласови не прате радњу јапанског глумца, не дејствују упоредо, већ се са њима поступа као са подједнако значајним чиниоцима. Уместо да их употреби као пратњу, кабуки се наизменично служи разнородним материјалима, разнородним категоријама оживљавања.” То отвара пут примени контрапункта, који се може веома широко користити на филмском платну и то опет са циљем стварања нових вредности: „Способност свођења визуелних и аудитивних перцепција на заједнички именованитељ“. Ејзенштејн ће ово мешање чула узети као полазну тачку за оно што ће назвати атракцијом.<sup>198</sup>

Ђурковић звук користи ван контекста и истражује оно што публика доживљава као прави

<sup>195</sup> Радаковић, Срђан, *Дуги кадрови*, Нови Сад, 2012, стр. 33

<sup>196</sup> Agel, Henri, *Esthétique du cinéma*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, стр. 62

<sup>197</sup> Pudovkin, Veselvod, *Film technique and Film Acting*, Grove Press, 1958, стр. 90

<sup>198</sup> Agel, Henri, *Esthétique du cinéma*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, стр. 59

звучни ефекат. Један од три стуба дизајна звука (звучне монтаже) у Ђурковићевим анализираним филмовима – шум је такође предмет додатне обраде у сва четири филма и део је грађе наратива тих филмова.

У филму *Анабелин сан* аутор тек креће са експериментисањем и од 60 кадрова са шумом, само два нису синхрона (овде ћемо условно ставити назив ‘синхрони’ јер како смо већ навели – због техничких несавршености тадашње опреме сав тонски материјал морао је бити накнадно постављен у студију) и делују из оф-а, то су звона. Овај шум треба да произведе менталну слику цркве, уз коју се увек налази и гробље, место где стари пастир намерава да оде наручивши такси ‘за умирање’. У *Психоделикту* је тај број много већи: у 70 кадрова је присутан шум, а у још 28 извор није у кадру. За склапање наратива коришћени су пуцњи, рафали, експлозије, звуци авиона, плач бебе итд. У филму *Пресађивање осећања* 92 кадра су ‘покривена’ синхроним шумом и опет мали постотак оф-шума, тек у завршној сцени чујемо (опет) експлозије и пуцње када Миша (главни јунак) мењајући флаше млека за бомбе мења и свој однос према свету који га окружује. Филм *У правцу почетка* у 156 кадрова има шум из кадра, а у 48 шум који је накнадно стављен, како би стварном свету додао надреални оквир, претварајући га у свет за себе. Експериментишући са звучним оверлепинзима и покушавајући да публику окружи звучним утисцима којима су изложени његови јунаци аутор инсистира на употреби асинхроног звука. Претапања, звучна монтажа; пренос звукова из сцене у сцену и употребу звукова који наговештавају оне што ћемо их тек чути у каснијим сценама, или избор оног што ће да нас шокира и доведе до нових закључака су са једне стране ауторов израз, а са друге технички недостататак. Бучна камера је донела слободу у стварању звучне кулисе, па се стиче утисак да су у појединим сценама *Анабелиног сна* забележени звуци читавог града, а да у филму *У правцу почетка* крдо слонова пролази кроз централне градске улице.

Ажел каже: „Као и Пудовкин, Бела Балаж придаје велики значај смишљеном разилажењу слике и звука, које он назива 'асинхронитетом'. Ако шум или звук технички нису више везани за свој извор, они губе појединачни смисао и појављују се као ‘сведочанство свеопштег значења’, слично оном ‘ora pro nobis’ из филма Алда Вергана *Сунце још излази*. То је, дакле, најбољи метод помоћу којег редитељ може да из филма извуче

симболични смисао. Један од најумеснијих начина коришћења асинхронитета састојаће се или у продужењу звука из неке секвенце у следећу (музика за игру из ноћног локала чује се још неколико тренутака, док на слици видимо како најближи бдију над покојником) или у звучном наговештавању следеће сцене (Бресон даје врло леп пример овога у почетку филма *Даме из Булоњске шуме*, где се звук кастањета играчице појављује у тренутку када Елен, лежећи у својој соби, каже „Осветићу се !”<sup>199</sup>

У Ђурковићевим филмовима гледалац не би требало да очекује од звука неку тесну везу са стварношћу, јер градске улице надлећу авиони, чују се рафали и лављи урлици, а постоји и игра звука и тишине кад главни лик у филму једини чује поједине звуке. Судар између два супротна звучања може чак бити експресивнији од сукоба две контрастне слике, што видимо када нерођена беба први пут заплаче у филму

*Психоделикт*.

Музичка пратња стоји у вези са дијалогом и шумовима па одвајање музике од звучног елемента у целини може изгледати произвољно. По начину на који се у филму користи може бити материјал позадине, пратња, контрапункт или саставни елемент приче. Филм *Александар Невски* доказује нам да се потпуни филм рађа синхронизовањем сва три елемента и њиховим прожимањем са сликом. Музички филм у основи је неореалистички па може да бити филмичан у мери у којој се музика појављује потпуно природно. Добри примери коришћења музике као наративне компоненте су *Томи* Кена Расела (Ken Russell), *Кабаре* (Cabaret) Боба Фоса и *Њујорк, Њујорк* (New York, New York), Мартина Скорсиза (Martina Skorsiza), у којима се песме појављују у изворном облику. Зигрфрид Кракауер, који је писао о употреби звука, сигурно би похвалио контрапунктуалну употребу музике у филму *Лет изнад кукавичијег гнезда* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*) Милоша Формана, где грамофонске плоче, које особље пушта, уместо да пацијентима пруже мир кроз своје мелодичне звуке, супротстављају се, иронично, поремећеном стању и напетост атмосфери на затвореном одељењу душевне болнице и доприносе својеврсном мучном утиску.

У Ђурковићевим филмовима музика заузима битан простор, функционишући на више нивоа, од оног најједноставнијег када даје ритам сценама (*Анабелин сан*), преко

<sup>199</sup> Agel, Henri, *Esthetique du cinema*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, стр. 52

контекстуализујућег (нумера *In a Gadda da Vida* у филму *Управцу почетка*) до стварања контрапункта (музика Пинк Флоуд у сцени кабаре у филму *Психоделикт*).

У филму *Анабелин сан* 22 кадра прати музика, понављајући се као корачница у бесконачној петљи. У филму *Психоделикт* 86 кадрова је под музиком, инструментал се понавља у два маха (прво 16 кадрова, затим 22 кадра), *Ода радости* (5 кадрова), затим *Pipper at the gates of Down* (два дела: 15 кадрова, па 17 кадрова), 6 кадрова је комбиновано са добошем који најављује кабаретску тачку, а уз финалних 5 кадрова чујемо ритмични марш, као контрапункт догађајима и смрти главног јунака.

У филму Пресађивање осећања 71 кадар прати музика: романтична музичка тема се појављује два пута (прво 11 кадрова па још 17), илуструјући осећања а музика из филма Серђа Леонеа (Sergio Leone, *Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966, Ray Conniff & The Singers) се налази у 36 кадрова и део је потере између главног јунака и тенка, као и 7 кадрова финалне сцене Мишине трансформације и носи са собом конотивно значење двобоја. Фим *У правцу почетка* од 227 кадрова у 112 има музику, нумера *Once Upon a Time in the West* је заступљена у 29 и још 30 кадрова, а *In a Gadda da Vida* укупно у 53.

Контрапункт слика-музика привлачи пажњу великог броја уметника и критичара па Ажел између осталог цитира: “Са емпиријске тачке гледишта, музика је, као што подсећа Пјер Шефер (*Revue du cine'ma*, нова серија, бр.2) била неопходна да би се избегла неподношљива тишина и шум пројектора. Требало је на најпријатнији начин забавити ухо. Чуло вида даће најбољи допринос тек уз одговарајући допринос чујног поља. Са једне више тачке гледишта, скоро је немогуће говорити о свету филма, а не узети у обзир музику као један од његових конститутивних елемената. Етјен Сурио енергично потврђује ову истину: од свих особина по којима се свет филма осетно разликује од нефилмског света треба издвојити врло важну чињеницу да он у себи непрестано носи музику, која му, са гледишта расположења, даје једну димензију *s u i g e n e r i s* и која га стално обогаћује, коментарише, кактцад га исправља а понекад управља њиме; у сваком случају, која му сасвим прецизно одређује трајање.”<sup>200</sup>

Ипак, иако једнаког значаја па чак и независног значења, музика мора на неки начин да се, потчини дијалекту слика, да је не би надвладала.

<sup>200</sup> Agel, Henri, *Esthetique du cinema*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, стр. 92

Жан Жермен са динамичке тачке гледишта проучава синтезу приповедачког дисконтинуитета музике: „Слика нам пружа могућност 'карактеристичног делимичног' опажања радње, које гледалац допуњава захваљујући једном менталном ефекту: музика га усмерава, утврђујући континуитет драмског временског тока и поправљајући поједине тачке драмског развоја.“<sup>201</sup>

Ђурковић у својим филмовима на несвакидашњи начин користи и музички лајтмотив, не ради успостављања препознавања, већ на начин који описује Пјер Шефер (Pierre Schaeffer): „Ако се у првој својој појави музичка пратња задовољава само стварањем складног расположења, понављање мотива омогућиће настајање правог контрапункта у даљем развоју наратије. Његова ће садржина бити уједно и интелектуална и емотивна. У истом тренутку он ће послужити за узајамно померање смисла слике и онога што саопштава музика: као наслућивање, као супротност, музика постаје истовремено танан, неочекиван, неухватљив и искључиво унутрашњи тумач. Опажамо да је ту у питању веома интелигентан и ефикасан поступак.“<sup>202</sup>

Ђурковић у својим кратким филмовима за тумаче главних ликова често бира аматере, (Светозар Влајковић, Љубомир Драшкић, Данило Киш), али оне који могу да одговоре улози коју је глумцу задао Светозар Влајковић својим ауторским текстом објављеним у часопису *Култура* под називом *Глумац и апсолутно* у коме се развија теза о људима тако развијене личности, који су у стању да кроз своја размишљања највише категорије људског постојања удахну истинитост сваком замишљеном карактеру. Професионални глумци такође имају своје место у овим филмовима и глуме пратеће улоге (Бата Живојиновић, Соња Хлебш, Душан Бајчетић, Манца Кошир, Далиборка Стојшић, Бранка Зарић).

У првом Ђурковићевом кратком филму *Анабелин сан* неколико ликова једнаке важности, глуме професионални глумци (Душан Бајчетић, Бата Живојиновић и Соња Хлебш), а улогу пастира који је и у шпици наведен као деда-Раја Петровић, натуршчик. Ни један од њих нема име сем овце Анабеле, сведени су на ‘типаж’, (конобар, жена, полицајац), па том деперсонализацијом ликова сам град постаје носилац једне од улога, док они, својим

<sup>201</sup> Agel, Henri, *Esthétique du cinéma*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, стр. 94

<sup>202</sup> Исто, стр. 92

потпуно реалистичном игром у надреалном оквиру филма, заправо појачавају утисак сна који аутор жели да истакне.

Куљешов у својим првим теоретским записима говорећи о реалистичности дела учешћем натуршчика у филму каже: „Ако улогу у филму поверимо обичном човеку који нема никакво глумачко или позоришно искуство и пустимо га да уради оно што желимо, брзо ћемо се уверити да он на екрану то ради боље од позоришнога глумца“<sup>203</sup>

У филму *Психоделикт*, Љубомир Драшкић је једини потписани глумац, игра Марковића, али заправо само му се доктор у првој сцени тако обраћа, док су остали ликови са којима доспева у комуникацију (продавац, тренерица, плесачица, сеоски брачни пар, партнерка...) такође ‘типаж’, додуше, као представници одређених категорија, потпуно не типични.

Декукелеров пријатељ Пол Вери (Paul Werrie) описао је његов рад са својим познаницима који нису били глумци у *Детективској причи*: „Били су натерани да чине извештај број ствари, на пример да чупају траву на дунама, али уопште нису знали којој би то сврси могло служити. Једноставно су живели и камера је хватала њихове рефлексе. Пошто-пото нису глумили, чак ни 'природно'. У страху од глуме, глума је била укинута.“<sup>204</sup>

У филму *Пресађивање осећања* главне улоге тумаче писац Светозар Влајковић (који игра Мишу) и Далиборка Стојшић којој је то прва филмска улога. Остале улоге су по опробаном рецепту додељене глумцу Душану Бајићу, натуршчику Славици Георгијев (касније је играла у једној епизоди *Љубав на сеоски начин*, 1970) и редитељу, писцу и монтажери Дренку Ораховцу. У филму *У правцу почетка* уз врхунску филмску екипу професионалаца иза камере улоге опет добијају натуршчици Chike Nwgoa, Светозар Влајковић и Абдусамед Мухамед и Бранка Зарић. Главни лик има име (Стенли) а обраћају му се још и са Ловац или пуковник што је највише што о неком од Ђурковићевих ликова знамо. Његов супарник је Ливингстон, а сви остали ликови су без имена представници својих улога: водич, девојке, представници племена.

О таквом методу којим се Ђурковић служио Ажел, раније, бележи: „Ставу редитеља у односу на сиже и радне услове треба придружити и његов став према глумцима: за њега ће

<sup>203</sup> Kuleshov, Lev, *Kuleshov on Film*, преводилац и редактор Ronald Levaco; Berkeley; University of California Press, 1974, стр. 57

<sup>204</sup> Werrie, Paul, *L'Oeuvre de Ch. Dekeukeleire, ou le lyrisme documentaire*, Reflets, Bruxelles, април 1940. стр. 7



они бити или интелигентни и слободни сарадници или материјал подложен искоришћавању као сви други пластични елементи. Ово последње гледиште испрва је проповедао Пудовкин; касније је, зачудо, ублажио тај свој догматизам.”<sup>205</sup>

Ипак Пудовкин је касније сматрао да активна сарадња глумаца није могућа ако они нису: „ у потпуности упућени у процесе кроз које пролази филм током стварања, упућени ништа мање него редитељ.”<sup>206</sup>

У то време (1948), најважнији догађај на пољу позоришне глуме је био стварање Глумачког студија у Сједињеним Државама (Actors Studio) под руководством Елије Казана (Elia Kazan), Черил Крафорд (Cheryl Crawford), Роберта Луиса (Cheryl Crawford) и Ане Соколов (Anna Sokolow). Ли Стразберг ( Lee Strasberg) им се придружио 1951. године. Ова иницијатива у извесном смислу представља наставак иновација у глумачком раду Константина Станиславског (Konstantin Stanislavsky) и делатности *Групог позоришта* (*The Group Theater*), које је, уз подршку позоришног писца и сценаристе Клифорда Одетса (Clifford Odets), између 1935. и 1940. године покушавало да психолошки преобрази глумца.

Ажел пише: “Радећи са глумцима у филмском студију (*На доковима Њујорка, Источно од раја* итд.), Казан наставља да примењује такозвани 'метод' то јест да им намеће најстроже поступке у циљу идентификовања са ликовима које тумаче. Ово жестоко и понекад разударено тражење што је могуће природнијег израза често даје њиховој игри једну хистеричну ноту: у ствари, о вредностима овог пренагљеног стила глуме посведочили су, кренувши браздом коју је Казан заорао, редитељи као Реј и Олдрич. По реч има Луја Маркорела (у његовој изврсној студији *Cahiers du cinema*, бр.66, посвећен глумцу), Џејмс Дин (*Источно од раја, Бунтовник без разлога*) био је ‘савршен примерак технике Глумачког студија.’”<sup>207</sup>

Ђурковић свој избор и рад са глумцем базира на теорији изграђеној, као што смо рекли, на темељима Влајковићеве тезе да се само ољуђеном човеку наоружаном знањима која долазе као корпус филозофских приступа личности (онтологија, гносеологија...) и то не само на теоретском нивоу већ живећи ту праксу филозофског погледа на свет, може

<sup>205</sup> Agel, Henri, *Esthétique du cinéma*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, стр. 82

<sup>206</sup> Aristarko, Guido, *Storia delle teorie del film*, Turin: Einaudi, Cinema edizione, 1951, стр.98

<sup>207</sup> Agel, Henri, *Esthétique du cinéma*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, стр. 82-88



веровати. Само такав човек може бити глумац и може ући у сваку улогу која му је поверена. А од глумца очекује да са минимумом средстава и глумачким стилем минимализма достигне игру која највише подсећа на снове, доносећи површне емоције а остављајући нам жељу и обавезу да их тумачимо.

О четири анализирана филма писао је и филмски теоретичар и критичар Божидар Зечевић: „И коначно Дејан Ђурковић: интелегентан, креативан и неконвенционалан, склон сваковрсним обртима и атракцијама, несумњиво даровит, подсмешљив, кад затреба и убојит, уклопио се у дух ‘шездесет осме’ својим филмовима *Анабелин сан*, *Психоделикт*, *Пресађивање осећања* и *У правцу почетка*. Ова серија кратких играних филмова потпуно уврнутог и алегоричног садржаја, по духу надреалистичка, припадала је извесно ‘театру апсурда’ и бурлеске, којој су на мети били грађанска култура и њени светоназори. Свако средство је било добродошло, свака досетка набијена волтажом, грохот и хаос растурали су интелектуалну перцепцију и терали фестивалску публику на смех, гунђање или протест.”<sup>208</sup>

## ДУНАВ ФИЛМ

На званичном сајту *Дунав филма* активном и после приватизације стоји: „Као и свака друга, и прича о *Дунав филму* може се испричати на више начина. Помпезним и говорљивим бројкама и игром слика, асоцијација и емоција. Али, могу се покренути и сећања која говоре само о томе колико је *Дунав филм* био јединствена продуцентска кућа у свету. *Дунав филм* јесу, стварно и до краја њихови аутори, сваки особен и препознатљивог филмског рукописа“.<sup>209</sup> Текст није потписан.

У магистарском раду *Социјална субверзија у документарним филмовима Дејана Ђурковића За и против за и Истина на теразијама* констатујем да су: „После Другог светског рата, у социјалистичкој Југославији, основана предузећа за производњу краткометражних и документарних филмова у свим републичким центрима (Београд,

<sup>208</sup> Зечевић, Божидар, *Верујем у аутора, сценарио за дугометражни документарни филм; Књига филма*, Педесето издање Фестивала југословенског краткометражног и документарног филма, Београд, 2003, стр.261

<sup>209</sup> Dunavfilm, Прилог за историју Дунав филма (2014-07-21), <http://www.dunavfilm.com/istorijat.html>

Загреб, Сарајево, Скопље, Титоград - данашња Подгорица)<sup>210</sup>. Наводим и податак да је годишња производња таквих филмова у целој земљи износила око стотину и педесет дела, не рачунајући месечнике, наручене и наставне филмове и филмске журнале.

„За разлику од цртаног филма, који се углавном производио у главном граду Хрватске, Загребу, и који је одмах стекао светску афирмацију под називом 'загребачка школа цртаног филма', највећу производњу краткометражног и документарног филма има Београд, у коме се аутори окупљају око предузећа Дунав филм и војно-филмског центра Застава филм“<sup>211</sup>

**Из разговора са Младеном Ђукановићем из фебруар 2015. издвајам део који се тиче организације Дунав филма у ‘златна времена’:**

**Ана:** Дунав је био претходник целој причи, као сложена организација од четири ОУР-а?

**Младен:** Четири Основне организације, тако су се звале: *Дунав студио – филм*, *Дунав Теле – филм*, *Дунав Јуниор – филм* и *Дунав Славија*. Дунав Славија – филм је води Саша Петровић, снимао је тад филм *Мајстор и Маргарита*, Јоца Јовановић је водио *Дунав Јуниор – филм* и снимао је *Млад и здрав као ружа*, док је Дунав Студио – филм водио Шкубоња. Он је био стара лисица и својевремено је добио златну Арену за филм *Низводно од сунца* и другу златну Арену за дечји филм *Суђење мачку Брки (Велико суђење, прим. аутора)*, па и Лава у Венецији за филм *Изгубљена оловка*.

**Дунав филм из угла Милана Шећеровића:**

**Ана:** Некако, сва тројица су стигла са Академије, (Дејан Ђурковић, Вук Бабић и Љубомир Драшкић, прим. аутора), што ти кажеш Муци (Драшкић) је отишао у позориште, а ова двојца су се бавила филмом, али се Дејан највише бавио кратким филмом, кроз *Дунав филм*.

**Милан:** А он пошто се мувао кроз *Дунав филм* а био је ту годинама и Јокић (Мирослав, прим: аутора) асистент Штрпчев, тако су се они и виђали.

<sup>210</sup> Ђурковић, Ана, *Социјална субверзија у документарним филмовима Дејана Ђурковића За и против за и Истина на теразијама* ФДУ, 2009, стр 29

<sup>211</sup> Исто, стр 29

**Ана:** Да ли си и ти сарађивао са *Дунав филмом*?

**Милан:** Радио сам два кратка филма са покојним Ненадом Момчиловићем, старијим братом Владе Момчиловића, који је сада у пензији, а који је правио *Реке Србије* и такве неке ствари.

**Из разговора са Душаном Макавејевом и Дејаном Караклајићем из јула 2013. и прича о *Дунав филму*:**

**Макавејев:** *1. 900.000* то је био први Дејанов филм, то ја памтим, јер је био моменат у *Дунав филму* када су они изнервирани већи део куће, односно...Вицко Распор и ко је био још поред Вицка, не знам али они су се врло нервирани, е сада ту је можда био и Пуриша који је био овако мало љубоморан. То је тада било врло персонално са филмацијама, али су ти представници старе генерације – пре него смо ми дошли, сви били посебно пробрани да уђу у филм. Неки преко *Журнала*, неки са стипендијама, неки из војске, тако да су они сви били из партијске организације у то време. Било је можда неких, када су почели да се враћају са Голог отока, то ми онда нисмо знали, рецимо Штрбац...

**Караклајић:** Да није Шканата?

**Макавејев:** Није, он је био у војсци, али је био војни стипендиста. С њим је било нешто интересно, да ли је био у *Авали* или у војном предузећу, имао је ту неку везу. А мене је занимало, он је био у партизанима, па је послат ту на учење, ваљда, у тенковске јединице... Био је висок два метра, Крле, али ваљда су га, пошто то су биле те вредности, он је ваљда завршио то што је требало да се научи теоретски, а онда нису могли да га 'метну' у тенк. Сад да ли је тако стигао у филм. Јер је био очигледно бирани кадар.

**Караклајић:** Прво у *Заставу*.

**Макавејев:** Прво у *Заставу*. Јер је тако очигледно и био биран кадар. Они су сви били тада проверени по неком, не могу да кажем да су дупло проверени, али прве филмове су добијали јер су били пронађени да ли у неким провинцијским редакцијама или... А у Београду, наравно да је било доста филмских ствари, тако да су ту људи могли да расту од помоћника или асистента или тркача у аутора. Е сад, један *Дунав* када се направио...

**Ана:** 1955. године?

**Макавејев:** Тачно, ту се створила једна изванредна атмосфера зато што је то постала наменска Кућа за кратки филм. Па је онда, када је испао Вицко Распор као директор, који

је пре свега био један бриљантан критичар, а пре тога имао је и неку своју партизанску прошлост. Био је партијски човек, али је био и врло духовит човек и човек који није био обичан, свакодневни тип. Они су добили истовремено, у тих неколико соба, преко пута гробља у Рузвелтовој, они су ту добили доста аутора кратких филмова, можда пет, шест, седам, који су већ нешто радили, неко из *Заставе* и *Авале* и *Журнала* и онда је у тој некој новој енергији, а вероватно је било и више пара за филмове, ту су онда почели да настају неки необични ривалитети, амбиције. Било је ту и оних неких финих типова који тако дођу, договоре се да снимају филм, сећам се рецимо онај један Црногорац што је радио неки *Мали воз* у Црној Гори, а после сам сазнао да је он био исто на Голом отоку, ми то нисмо примећивали тада, они су за нас били сви једнаки, ти старији. Али ови су били питоми. Тако да је он изабрао *Мали воз*, а тај мали воз иде негде између Србије и Црне Горе кроз неке тунеле и шта ти ја знам, е сад ја бих могао када би имали времена, јер ја нисам тачно знао какав је Ваш план, па сам узео да мало ископам нешто, мада ни не знам где су ми из тог времена текстови.

**Ана:** Рекао ми је Мирослав Јокић да сте ви тада радили *Параду* и да је он дошао у *Дунав* први пут да Вама буде асистент, значи да сте ви већ радили...

**Макавејев:** Мутно се сећам. Било је много света, Аца Стојановић је био тај који је ту младу генерацију Дејана, Вука почео да држи у трећој соби као то су ‘млади лавови’ и они су наравно почели да се понашају мало и арогантно, јер су они већ знали филмове, ишли у *Кинотеку*... Зашто причам о овоме што је радио *Мали воз*, јер то иде рецимо од Ужица до оног што држи сада Кустурица, Шарган, па ту неки сељаци улазе, па неки излазе, па локомотива... Такви су то били филмови када смо ми ту почели да радимо, као улазимо рецимо ја са *Парадом*, не знам више шта су били први филмови, али они су сви имали квалитетне филмове. *Дунав* је имао одличне монтажерке, време за рад, увек је неко нешто направио, па када и не зна шта ће са тим, дођу колеге па сви седе...били су одлични сниматељи, који су умели да сликају без питања, што је врло српски, што није пракса у свету. Јер тајна успеха наших филмова је била у томе што су код нас сви били креативни. У свету неко ради филм и онда има сниматеља који ради свој део посла, али већ у монтажи ту је неки монтажер од некуд, па је продуцент неко ко има своје жеље...а ми смо били стално заједно. Ваљда нисмо имали где да идемо. То је било дан и ноћ, била је једна соба где смо играли шах између два филма. Који је то био филм у кризи, не могу сад да се

сетим, неки можда од наших, када су ту долазили из Градског комитета да гледају. Онда је директор предузећа (тадашњи је био Кутлешић), свима наредио - кренуо је по свим собама, јер биле су ту и неке две, три монтаже, било је ту простора разне врсте, све их је сатерао у ту Шах собу и закључао, због тог из Централног комитета, али неког од оних либералних, то сам сад заборавио, јер и нисам био присутан, па сам тек чуо после. Дошао је тај, неко важан, и још нека двојца које су људи знали, и они улазе у салу, и не знам како је неко изабран да буде испред предузећа и тако 4-5 њих су гледали филм, а ови остали су били под кључем. То је могла бити и *Парада*.

**Караклајић:** Кутлашић је био пре Вицка?

**Макавејев:** Да, сада треба да се сетим да ли је Вицко уопште имао везе са *Парадом* или је он ту негде стигао... Он је стигао у време када смо ми почели да правимо стварно добре филмове. А пре тога су све били квалитетни филмови.

**Караклајић:** Он је био директор лабораторије.

**Макавејев :** Јел тако, он је био један конзервативни тип са којим није било лако разговарати, не, било је лако разговарати, али ниси никада знао шта он мисли. И он ти каже кроз два дана. Оде по своје мишљење. Где је проверио – не знам. Али како сам ја стигао код њега пре других? *Парада* је *Дунав*, е па ја сам имао пре тога филм који је направио пробој, који није био београдски, био је из Сарајева – радне акције *Осмех шездесетпрве*, а *Парада* је била 1962. године, а *Осмех шездесетпрве* је био полудивље снимљен. Е сада да се вратимо причи о Дејану. Ја сам Дејана знао и из разних других амбијената... Он је мени био најближи од њих тројица. Није био онај позоришни, Муци. Муци нас је апсолутно презирао, за разлику од Дејана. Јер Дејан је био активиста. Он је презирао разне елементе али није презирао играни филм. Па је направио филм *8.000.000...*

**Ана:** Деветнаест милиона ( *19.000.000*)...

**Макавејев:** Да. Ту су сви полудели. Ја сам био у цензури. Мислим да сам одбранио наслов јер се зове тачно. Јер сам ја знао шта значи наслов. А друго, умео сам да то кажем на такав начин да је можда био један или двојица од шест седам људи, бар један је увек дежурни који види да ту има зајебавања. Јер, пази, тих *19.000.000* значи да ова земља припада свима. Е то је врло безобразан наслов и могло је лако да се догоди да цензура каже наслов није у реду, промените. Нека буде *Наш народ* или чак да кажу *Свих наших 19.000.000*, не то али - Сви ми... Мора да буде партијски. А овај његов је био

антипартијски. Е сад смо дошли на стварну тему, зато што је он...они су сви писали Дејан и његова генерација, у једној другој врсти слободе за разлику од оне у којој смо ми живели и он пошто је био дете важног човека, његов отац је открио планету Звездара...<sup>212</sup>

### Део из интервјуа Мирослава Јокића, везан за Дунав филм:

**Мирослав:** *Дунав филм* је у том свом златном периоду добијао новац од буџета за 45 кратких филмова на слободне теме, како се то тада звало. Дакле, аутор поднесе пројекат, Уметнички савет му то одобри и он снима. Калкулација, цена таквог једног филма је била око 800.000 динара или 700.000 динара, а добијали смо око 700 метара траке за израду филма који треба да траје око 10 минута. То је значи 1:3 и ми смо то вежбали, оно што краће: „Камера, стоп!“ Нема дублова. А и шта ће у документарцу дублови. Дакле научили смо се рационалности кратког метра. То су нас научили они стари – такозвана Београдска школа документарног филма. Како су они решавали проблем недостатка траке...у том скученом филмском простору – метафорама. И ту су двојца сјајних редитеља Штрбац и Шканата! Божанствени филмови, *Носталгија вампира*, онда Штрпчеви филмови... Штрбац је био епски стваралац, он је свет видео епски, а Шканата је видео свет реалним очима, и тежио метафори која је увек заступала идеје правог комунизма, хуманог комунизма и он се борио за комунизам, он је ушао на тенку из Русије, он је био на обуци за тенкисте и ушао је у Србију 1943/44. на тенку, а Штрбац је отишао у добровољце и био је у минобацачком воду. Отишао је са 17 година у војску као добровољац. Дакле обојица су се борили за комунизам, а касније су само та оруђа или оружја заменили камером. С тим што је Штрбац увек веровао у ту будућност и, рецимо, *Киша земље моје* је глорификација те наде, то је један ретроспективан филм који иде од његовог првог филма па окупља ту још 5-6 филмова и на крају приказује шта је било са тим људима чије је судбине изнео, у комунизму који им је обећан, и који живи. После тих сазнања, он иде у Ваљево онај споменик обешеног (борцима револуције) снима ту песницу и уз музику сви његови јунаци иду према камери...иду у будућност. Насрћу на камеру, сви траже решење и... то је много добар филм.

Е сад, после тог времена, мислим да је то било 1973/75, лупи нека криза озбиљна и они

<sup>212</sup> Телеграф, *вести* (2015); 2015-05-25; <http://www.telegraf.rs/vesti/1520269-ovo-je-prvi-srpski-asteroid-evo-po-kome-je-dobio-ime>

сведу од тих 45 филмова на пет филмова. Онда се ови полакоме, ови Београдска школа документарног филма, ови бардови и Вицко Распор објасни да је сада нужно формирати тзв. ТРФЗ (Трајне филмске заједнице), и ми се сви поделимо... Шкубоња направи *Звезда филм*, ми направимо *ТелеФилм*. У том *ТелеФилму* се направило неколико занимљивих филмова... Е, чекај још ово, *Бубе у глави*, та аналитика Дејана Ђурковића. Ту је сада нека игра око мене, око Мише, око Јоце, да ти не причам, али Миша Радивојевић сними материјал за *Бубе у глави* и пошто је био обичај у *Дунав филму* да се види материјал, онако грубо сложен, и како је Мишу онако стално болела глава, онда смо тај филм монтирали Јоца Јовановић и ја и Клеопатра и ко све није седео у монтажи, и ови гледају тај филм и ми гледамо... То је небулоза која никако не може да се скоцка, и Вицко Распор излази очајан и нешто виче, и Дејан каже: „Вицко бре, дај човеку камеру још два дана и 500-600 метара траке и све ће се решити.“ „Како?“, виче Вицко. „Ма нека сними још неколико сцена са Драганом Николићем (који је играо главну улогу) у лудници...“ И сад луд човек и пијан човек, можеш драматуршки шта хоћеш са њим. И то извади тај филм! Ето то је прича о Дејановој виспренности, да сагледа могућност у оквиру драматургије и у оквиру већ набацаног филма и да одустане од тога што је хтео Миша и да унапреди тај материјал који је једино био за бацање. Драган седи рецимо 20 минута крај фонтане, оне испред СИВ-а, а тада су се боје мењале и то је била као нека музичка фонтана, седи и блене, али ако је он изашао из луднице онда може да блене колико хоћеш... То онда има неко оправдање или она сцена са бесомучним трчањем Гаге Николића, на почетку. И, сада је ту доста допринео и Корнелије Ковач, са својом музиком. Он је импровизовао музику, ставио је ансамбл окренут леђима екрану, горе у сали за синхронизацију, он се поставио као диригент и гледао је филм и дириговао и направио је одличну музику, они бубњеви у почетку када Гага бежи... Тако су те две компоненте, Дејан и Корнелије, решили тај филм. Јер, пази филм се прави док се не направи.

Рецимо када се расформирао *ТелеФилм*, пошто је Дејан био веома активан члан у партијској организацији *Дунав филма*, онда су они имали састанке са Вицком Распором и ту он, богами, озбиљно уђе у сукоб са Вицком, а био је његов миљеник, баш га је тетошио, као и Михиз (Борислав Михајловић). После оног наслова *Мода Марјанова*, Михиз га је одмах убацио у Уметнички савет Авала филма. Тако да је он тим духом освајао и друге, не само оне непосредно поред њега. Михиз је доста био далеко, и Вицко својевремено, па је



вероватно прочитао те критике, које су излазиле у Вусу (Вјеснику, прим. аутора) у прво време. Има божанствена критика о Миленку Штрпцу, *Огледалце, огледалце, ко је најлепши на свету*. И он то пореди са друштвом које неће да се погледа у огледалце, а Миленко им ставља то огледалце да се погледају, веома духовито и веома добро. Ту критику имам, то можеш из моје књиге да препишеш.<sup>213</sup>

**Ана:** Чекај, како сте се уопште упознали? У Дунаву?

**Мирослав:** Да, у Дунаву. Ја сам у тај Дунав дошао као клинац, не знам да ли сам имао 21 годину, јер ми је било досадно на првој години Академије и онда сам одлучио да одем у Дунав филм и да им се понудим за асистента, да нешто радим. И овако иде сцена, ја се пењем оним степеницама Дунав филма, био је неки топао мај, крај маја или тако нешто и сада отворена сва врата и у првој канцеларији седи Хаџи-Нинић секретар Дунав филма, седи финансијски директор на јутарњој кафи, пуше и пију... И сада се ја пењем, потпуно непознат и дођем, а они у забезеку, Одрецитујем „Ја сам Мирослав Јокић, студент Академије, хтео бих да будем асистент режије.“ Они ме гледају па кажу „Иди друга врата десно“, ја отворим, тамо седи секретарица – лево врата, десно врата, ја секретарици: „Ја сам Мирослав Јокић, студент Академије, хтео бих да будем асистент режије.“ Она каже: „Уђите овде“. Ја отворим врата, седи један мали човек са наочарима, дигне наочари када сам ушао (потпуно су их изненађивала страна лица), то је био Вицко Распор, дигне наочаре а ја са врата све оно, а он: „Шта, хоћеш да будеш асистент? Дођи овамо!“, па ме ухвати за руку и одведе до монтажа и уведе у претпоследњу (ту је монтажу после узео Лале - Петар Лаловић за своје филмове), отвори врата, а унутра гомила људи, дувански дим, само титра светло са пројекције монтажног стола. Ја мислим да је Макавејев тада радио *Параду*, нисам сигуран, и Вицко викне унутра : „Хеј Мак, довео сам ти асистента Мирослава Јокића са прве године режије!“ а од Мака чујеш „Марш у п.м и ти и Мирослав Јокић.“ Тако сам ја почео. А Дејан и ја смо се највише зближили око тих неких послова и консултација, јер мене је Вицко Распор одмах после *Баладе о нафти* убацио у Уметнички савет. А нарочито смо се зближили на том филму о Ђури и када је кренуо *ТелеФилм*. Ту смо били просто нераздвојни, једно време.

<sup>213</sup> Прилог бр. 2 Јокић, Мирослав, *Миленко Штрбац: пред лицем времена, идеологије и реалности*, Ларус-Сигнатуре; Југословенска кинотека; Дирекција ФЕСТ-а, Београд, 2013, стр. 118



### Из разговора са Светозаром Влајковићем, везано за *Дунав филм*:

**Светозар:** Не, никакве везе нисам имао са *Дунав филмом*. Миша се појавио тих година ето можда 69. године или 70. тако што ми се неки његов директор филма јавио на Трећи програм радија где сам ја радио и питао ме да ли бих ја дозволио да они сниме из мог романа *Шума чудновата* који је *Просвета* објавила једну сцену. Ја сам питао ко сте ви, а они рекоше, па то је један дебитант Миша Радивојевић. Испоставило се шта – да су они завршили снимање филма *Бубе у глави* и нису знали како да сада тај материјал који имају буде филм. И онда Дејан Ђурковић који је био утицајан у *Дунав филму* и који је гледао то рекао им је па узмите из Влајковићевог романа *Шума чудновата* онај пројективни тест, психолошки, снимите то и убаците и нека то буде решење. Они су то урадили и снимили и сада су ме накнадно звали да ме питају да ли могу. Ја сам рекао: „Слушајте, али толико сам већ научио о томе да не долази у обзир. Не можете да се извучете сада. Нисте имали права то да радите. Али, имате једну шансу а то је: ако ми покажете шта сте урадили, па се мени то допадне онда не тражим ни новац ни ништа“. Е, тад сам отишао у *Дунав филм*, погледао то шта је било, Миша је бежао, какав је он иначе, скривао се тамо иза неких завеса да ме не види. Тај његов директор филма, неки масан тип, тај Буца почео је да галами. Рекох: “Немој да галамиш, то са мном не пали. Мени се ово допада. И хајде здраво, нећу да вам наплатим.“

### Део разговора са Пегом Поповићем, везан за *Дунав филм*:

**Ана:** Али да Вас питам као неког ко је заправо био део тог кинематографског миљеа, бавили сте се кратким филмом...

**Пега:** Искључиво, јер ми је жеља био дугометражни, па када га није било онда кратки...

**Ана:** Значи били сте везани за *Дунав* претпостављам, како је то било организовано?

**Пега:** Поред документарног филма који је у то време рађен и кратки филм је имао велику заступљеност. Дунав филм је збиља била озбиљна продукција која је то радила, тако да су услови које су они давали били јако добри. Постоји читав низ кратких играних филмова које је Дунав произвео у то време, као што је чак, поред Загребачке школе цртаног филма и у Београду исто то Дунав покушао да направи. То данас више ништа не постоји. Све је приватизовано и постоје групе које производе оно што је комерцијално, то је играни филм,

а кратки практично више не постоји, можда је телевизија некада продуцент неког...

**Ана:** Ја мислим и Академија, факултет.

**Пега:** Да, последњих десетак година, тај програм факултета добија годишњу награду на нашем Фестивалу кратког метра. Само не треба заборавити да је оно била Југославија и да је конкуренција тих филмова била далеко већа и значајнија. Имати тада филм и постићи ту успех то је било...

### **Шта је директор Дунав филма Вицко Распор писао о Фестивалу краткометражног и документарног филма одржаног 1960. године.**

„Фестивал, који је од 4. до 9. марта ове године одржан у Београду, открио је, с друге стране, шта за развитак документарног и краткометражног филма значе специјализирана подuzeћа, као што су Загреб-филм и Зора-филм у Загребу од укупно, четрдесет филмова узетих у конкуренцију, равно половина отпада на те двије фирме, док је друга половина распоређена на десет других филмских кућа у земљи! Без ових организационих и ‘административних’ напомена било би беспредметно изводити искључиво теоретске и естетске закључке о кретању нашег документарног, односно краткометражног филма, јер он као и свака колективна умјетност, не овиси искључиво о таленту аутора. И коликогод ће даровити стваралац документарног филма увијек, под било каквим увјетима, успјети да пласира свој таленат, своје идеје и своју занатску зрелост – толико ће се, исто тако, то догађати у п р к о с условима под којима ради. А било би корисно кад би нам уопћавање резултата и искустава оваквих фестивала послужило да створимо такве услове у којима ће, з а х в а љ у ј у ћ и њ и м а, аутори моћи да развију своје таленте и своје способности. И док тога не буде, наша уопћавања сводиће се на пузаво, теоретски мање значајно, „сагледавање“ случајних појава сваког фестивала и сваког периода нашег филмског развитка као засебне и ничим спољним неусловљене јединице.”<sup>214</sup>

На 47. Фестивалу југословенског документарног и краткометражног филма који је одржан од 31. марта до 3. априла 2000. године у Великој дворани Дома синдиката и Музеју југословенске кинотеке у Београду, предузеће Дунав филм је имало од укупно 14 филмова

<sup>214</sup> Распор, Вицко, *Асоцијације и констатације после фестивал југославенског документарног и краткометражног филма*, Филмски израз и наша пракса, *Књига филма*, Записи, сећања, хронике, Прва књига, Београд, 2003, стр.32

и само један у такмичарском програму. Заправо ни један филм није рађен у филмској техници, већ је 6 дугометражних електронских остварења, 5 краткометражних електронских и 3 анимирана видео рада, сви приказани у информативном програму.<sup>215</sup>

Транзиција у Србији је узела свој данак: „Прошлонедељни извештај о приватизацији установа културе гласи: продат је Дунав филм, један од најстаријих домаћих произвођача филмова, објављен је и јавни тендер за продају *Просвете*, једног од најстаријих издавачких предузећа на Балкану, а у новосадској Арени одржана је последња биоскопска пројекција. Издавачка предузећа *Рад* и „*Филип Вишњић*“ су у процесу приватизације и требало би да се до краја године прикључе *Нолиту* и биоскопима *Београд филма*, установама које су продате пре три, односно, непуне две године”.<sup>216</sup>

### Регистар филмова према жанровима

Кратки филмови имају своје омиљене теме, мотиве које користе, сижее којима се враћају, па се у том смислу може говорити да ова или она тема посебно одговара кратком филму. „Откривању најразноврснијих аспеката стварности доприноси и тематска разноликост кратких филмова: репортаже о изузетним местима на Земљи, филмови о природи, историји, култури, ритуалима, документарни портрети, студије стваралачких процеса, езотеричне успомене. У кратком филму, као ни у филмској уметности уопште нема бољих и горих тема, питање је начина на који се третирају. Понављању тема као појави у краткометражном филму супротставља се непоновљивост њихових кадрова и само она одлучује о уметничкој вредности тог дела. Сви они подлежу двома различитим струјама филмско-критичарског 'тропизма' (усмерења), од којих је један орјентисан на садржај а други на филмску форму. 'Формалисти' чине мањину, а у сваком од ових погледа има делимичне истине. Ипак читање овог вида уметничког стваралаштва обавезује процес кретања од форме ка садржају и назад, као кључу за разумевање, јер форма (не само у кратком филму) тесно и на више начина кореспондира са садржајем и чини њен лични

<sup>215</sup> Каталог 47. фестивала, Учесници фестивала, Београд, 2000, стр. 124

<sup>216</sup> Ђурић, Соња, *Купи ме, продај ме*, часопис Време бр. 935, 4.12.2008

карактер.”<sup>217</sup>

У каталогу *Дунав филма* у прегледу филмске производње од оснивања предузећа (1955) до 31. 12. 1967. поред каталогизације према години производње и формату траке на којој је филм рађен, постоји и регистар према жанровима (стр. 74 – 82) у ком издвајајемо: на стр. 74: Проблеми савременог друштва. Под редним бројем **30. 19, 000.000**. Под редним бројем **33.** је филм *Двадесет година* као и на стр. 81 Кратки играни и под редним бројем **5. Анабелин сан**.

Уопште је наведено двадесет жанрова и број снимљених филмова у сваком жанру:

1. Проблеми савременог друштва (81 филм);
2. Индустрија и пољопривреда (36);
3. Путовања (1);
4. Цртани-анимирани (5);
5. Експериментални (6);
6. Туристички (26);
7. Сатирични (12);
8. Културно наслеђе (14);
9. Савремени културни живот (11);
10. Етнографски-фолклорни (9);
11. Здравствено-пропагандни (5);
12. НОБ (18);
13. Историјски (2);
14. Биографски (4);
15. Спортски (12);
16. Проблеми жена (9);
17. Живот омладине (19);
18. Дечји (10);
19. Научно-популарни и наставни (21);
20. Кратки играни (18).

### Фестивали и награде

У каталогу *Дунав филма* у прегледу филмске производње од оснивања предузећа (1955) до 31. 12. 1967. поред каталогизације према години производње и формата траке на којој је филм рађен постоји и регистар: Награђени филмови на домаћим и страним фестивалима, са називом филма, местом одржавања фестивала и врстом награде на пет језика – српском, енглеском, немачком, француском и руском.

Под редним бројем **26.** се налази филм *19,000.000* режија В. Бабић и Д. Ђурковић који је на 11. Фестивалу документарног и краткометражног филма награђен дипломом. На 16. Фестивалу у категорији документарног филма жири је доделио Златну медаљу „Београд“ Мићи Милошевићу и Дејану Ђурковићу за филм *За и против за*, производња Дунав филм као и Златну медаљу „Београд“ Дејану Ђурковићу за филм *Пресађивање осећања*, производња Дунав филм. Тиме је Ђурковић постао један од ретких аутора који је награђен

<sup>217</sup> Хендриковски, Марек, *Уметност кратког филма*, Клио, 2004, Београд, стр.25

највишим одличјем у обе категорије (документарни и кратки играни филм) на једном фестивалу.

Поред Београда, наводимо још градова у којима су одржавани фестивали краткометражног филма, на које су путовали и где су били награђивани филмови и аутори предузећа *Дунав филм*: Пула (1958), Хелсинки (1959), Руан (1960), Cortina D'Ampezzo (1961), Венеција (1961), Лајпциг (1961), Оберхаузен (1964), Кан (1964), Фиренца (1965), Пезаро (1965), Манхајм (1965), Мелбурн (1965), Краков (1966), Крањ (1966), Гренобл (1968)...

Поред Београдског фестивала навешћемо називе неких од најзначајнијих фестивала краткометражног стваралаштва у 2014/15: Постире, Брач; Загреб филм фестивал у Загребу; Прокупачки фестивал краткометражног филма у Прокупљу; Подгорички филмски фестивал у Подгорици; Анимафест у Загребу; Табор филм фестивал у Десинићу; Brussels Short Film Festival у Бриселу; Tampere Film Festival; Asiana International Short Film Festival; Hollyshort Film Festival, L.A.; L.A. Shorts Fest; Encounters Short film & animation festival, Bristol; International Short Film Festival, Clermont-Ferrand; Festival europe' en du film court de Brest; European Short Film Festival of Thessaloniki...

Пример успешног фестивала краткометражног филма који се развија из године у годину је и међународни *Краљевски филмски фестивал* одржан по трећи пут од 02. до 05. септембра 2015. у Краљеву, под слоганом *Get a film habit*. Овај фестивал бројем пријављених филмова, као и сала у којима су филмови приказивани, потврђује велику заинтересованост аутора, али и публике за филмове кратке форме. Оснивач и директор фестивала је монтажер Владимир Радовановић.

На питање: „Зашто кратки филм?“, одговара: „Зато што је и даље главни извор иновација у филмској уметности.”

На званичном сајту фестивала налазимо и следеће податке: „На међународни конкурс расписан почетком марта 2015. године пријављено је 2.530 филмова из 102 државе (и са свих континената), а селекциона комисија је, након прегледа, за приказивање у званичној селекцији и ревијалном делу програма, одабрала 117 филмова из 41 државе.

Филмови су разврстани у више категорија: кратки играни, документарни,

експериментални и анимирани, а посебну селекцију су ове године чинили филмови домаћих аутора. Због великог броја филмова изабраних за приказивање, пројекције су одржаване на три локације: у великој сали биоскопа „Кварт“, Краљевачком позоришту и клубу „Евергрин“. Током фестивала у Краљеву је боравило 19 филмских уметника из земље и иностранства.

Проглашењем победника, доделом награда и пројекцијом награђених филмова завршен је Трећи међународни фестивал краткометражног филма *Краљевски филмски фестивал*. Победник у категорији међународног играног филма је *Верност* немачког редитеља Илкера Чатака. За најбољи документарни филм проглашен је *10. мај 2012.* бразилског редитеља Алвара Андраде Алвеса, а за најбољи анимирани – *Чобан* Матије Писачића у продукцији Загреб филма.

Победник у категорији остварења домаћих аутора је филм *Сјене* Милоша Љубомировића. Додељене су и три специјалне награде жирија за филмове, *Уметност* румунског редитеља Адриана Ситаруа, *Телевизор* казакстанског редитеља Бењамина Илијасова и *Док су они летели на месец* српског редитеља Борише Симовића.”<sup>218</sup>

## БЕОГРАДСКИ ФЕСТИВАЛ ДОКУМЕНТАРНОГ И КРАТКОМЕТРАЖНОГ ФИЛМА 1953-2015

“Рудолф Сремец, Бакир Тановић, Крсто Шканата, Трајче Попов, Александар Илић, Обрад Глушчевић, Федор Шкубоња, Љубиша Јоцић, Бранислав Бастаћ, Стјепан Заниновић, Миленко Штрбац, Бранко Гапо, Пуриша Ђорђевић, Влатко Филиповић, Вефик Хаџисмајловић, Влатко Гилић, Предраг Голубовић, Жика Ристић, Мирослав Антић, Мића Милошевић, Крешо Голик, Суад Мркоњић, Мидхат Мутапчић, Дејан Ђурковић, Матјаж Клопчич, Ратомир Ивковић, Богдан Жижић, Рудолф Сремец, Карпо Година, Јоже Погачик, Здравко Велимировић, Крсто Папић, Владан Слијепчевић, Вера Јоцић, Едуард Галић, Карпо Аћимовић-Година, Мако Сајко, Владимир Басара, Петар Креља, Никола Стојановић, Бранко Милошевић, Мирослав Јокић, Живко Николић, Никола Мајдак,

<sup>218</sup> Краљевски филмски фестивал (2015) 2015-09-03 <http://www.kff.rs/about.html>

Бранко Ранитовић, Златко Боурек, Зоран Јовановић, Боривоје Довниковић, Златко Гргић, Никола Рудић, Раде Ивановић, Душан Вукотић, Недељко Драгић, Борислав Шајтинац, Александар Маркс, Владимир Јутриша... Лордан Зафрановић, Дренко Ораховац, Желимир Жилник, Владимир Андрић, Дејан Караклајић, Јован Јовановић, Александар Мандић, Јован Аћин, Срђан Карановић, Горан Марковић... Сећања, у овом случају, оживљују најпре кроз имена.”<sup>219</sup>

Читање ових имена са истовременим познавањем аторског рада тих људи, као и редни број 62. испред назива БФДКФ марта 2015. године, даје нам за право да закључимо како је ово најеминентнији и најстарији филмски фестивал краткометражног филма на овим просторима. Основан је, далеке 1954. године као секција Фестивала југословенског филма у Пули.

Никола Лоренцин примећује: „Од окончања рата - Другог светског, па до Првог фестивала 1954. године у Пули, била је протекла готово једна деценија рада на филмовима, довршавало се оно прво, често названо ‘пионирско’ раздобље још једног ‘почетка’ нашег филма и поратног стасавања националне кинематографије (или, сада је сасвим извесно: више националних продукција). Током тих година оформљено је почетно језгро за веома богато замишљену продукцију превасходно играних филмова у чију се мисију и ‘службу народу’, ново друштво веома поуздавало: настају републички филмски центри и туце филмских предузећа, формира се техничка база, изграђује Филмски град у Кошутњаку (власништво *Авала филма*, који је продат 22. 04. 2015 године на аукцији, по почетној цени мањој од 9 милиона евра, непознатом купцу после четири године проведене у стечају и распаду – прим. аутора)<sup>220</sup>, оснивају ‘Филмске новости’, па уз прве хронике и ‘журнале’ настају све многобројнији документарци, почиње са радом и прва филмска школа, Висока, са редитељем *Славице* Вјеком Африћем на челу, стижу, дакле, и први филмови школараца – ‘нови сензибилитет’...”<sup>221</sup>

Од 1959. Фестивал бива подељен на два дела: Фестивал југословенског играног филма у

<sup>219</sup> Пашић, Феликс, *Кратки метар, Књига филма, записи сећања, хронике*, Прва књига, Зборник; издање поводом 50. Годишњице Фестивала, Београд, март, 2003, стр.55

<sup>220</sup> Newsweek,(2015); 2015-04-22; <http://www.newsweek.rs/srbija/49279-prodata-avala-film-980349988-dinara-za-jugoslovensko-filmsko-blogo.html>

<sup>221</sup> Лоренцин, Никола, *Године филма у књизи филма, Књига филма, записи сећања, хронике*, Прва књига, Зборник; издање поводом 50. Годишњице Фестивала, Београд, март, 2003, стр.8



Пули и Фестивал југословенског документарног и краткометражног филма у Београду. Дејан Косановић набраја неке разлоге за одвајање фестивала: „Међутим, свих ових година документарни и краткометражни филмови су у Пули били у сенци играних филмова који су првенствено привлачили гледаоце. Тако су, 1959. године уз 15 играних и 3 копродукциона филма у Пули приказана и 92 документарна и краткометражна филма, али само мањи део у Арени, а већи део у кинематографима. Те дневне пројекције су биле веома слабо посећене, присуствовао им је мали број новинара и критичара, као и аутори и продуценти филмова. То је разумљиво, поред осталог, с обзиром на летњу фестивалску атмосферу, поподневне жеге и могућност купања у мору. Овакав ‘фестивал у оквиру фестивала’ је изазвао негативне реакције произвођача и аутора документарних и краткометражних филмова. Због тога су, у јесен 1959. године, Пословно удружење филмских произвођача Југославије, Савет за филм Привредне коморе Југославије и Савез филмских радника Југославије донели одлуку да се дотадашњи Фестивал југословенског филма раздвоји на две манифестације.”<sup>222</sup>

„Прво фестивалско јављање у Београду,” примећује Лоренцин, “биће означено, без много обавеза и бриге да се води рачуна о континуитету фестивалске приредбе, само као Први фестивал, али ће већ наредно окупљање, повезати прекинуте нити – Осми фестивал, онако како след догађаја и налаже, а искуства Пуле продужиће се, континуирано, у београдском фестивалском сабирању свега што може да се подведе под окриље документарца или краткометражних филмова.”<sup>223</sup>

Фестивал се настанио у Дому синдиката а укључене су и сале Радничког универзитета „Ђуро Салај” и дворана Музеја Југословенске кинотеке. Године 1960. Вицко Распор у тексту *Асоцијације и Констатације послје Фестивала југославенског документарног и краткометражног филма* пише: „Водимо рачуна о томе да се, упркос чињеници што је овогодишњи Фестивал у Београду био крњи (јер је већ у Пули 1959. године извршена једна селекција у којој је био одличних остварења) – у избору од преко деведесет филмова могао се саставити одличан програм за најмање три вечери. Можда је сазрело вријеме да помишљамо и на м е ђ у н а р о д н и ф е с т и в а л документарног, односно

<sup>222</sup> Лоренцин, Никола; *Године филма у књижи филма; Књига филма, записи, сећања, хронике*, Прва књига, Зборник; издање поводом 50. Годишњице Фестивала, Београд, март, 2003 стр.15

<sup>223</sup> Исто, стр.9



краткометражног филма у Београду? Био би то једини такав фестивал у једној социјалистичкој земљи и можда би, баш захваљујући њеној улози у данашњим међународним односима, могао да својим погледом на свијет и филмску умјетност дође нов, снажан подстрек даљем развијању садржаја и изражајних средстава те гране умјетности.”<sup>224</sup>

Занимљиво је да за педесети рођендан Фестивала Никола Лоренцин поново кандидује ову тему: „Фестивал мора да успостави чвршће и плодотворније везе са – светом, да припрема 'тимове' домаћих аутора и избор филмова за наступе на светским фестивалима и веома различитим филмским манифестацијама. Некада смо са тих филмских излета долазили са највишим наградама, укључујући и једног, међу нама – 'Оскара'. Али, морамо да будемо спремни и да примимо изасланике и поклицаре са страних фестивала, да им омогућимо увид у нову продукцију (јер, ко ће то да уради, да буде и домаћин и хитри, предусретљиви 'промотер' домаћег филма, ако не – Фестивал) и да на тај начин покушамо да успоставимо филмске и фестивалске везе које су некада биле знатно чвршће, ближе и плодније”<sup>225</sup>

Јубиларни X фестивал увео је награду за животно дело и том приликом ју је добио Милтон Манаки.

Косановић Дејан пише: „Поред званичних награда додељиван је и велики број других награда (Кекец, ЦИДАЛЦ, Туристичког савеза Југославије, Савеза омладине Југославије итд.). Године 1967. Савет фестивала је донео одлуку о установљавању Медаље „Београд“ као симбола фестивалске награде, аналогно награди Арена у Пули. Медаљу „Београд“ је израдио београдски вајар Небојша Митрић (Дирекција Фестивала је наручила од њега медаљу и откупила сва права коришћења).”<sup>226</sup>

Милутин Чолић у листу Политика пише: „Повећање производње могло би да буде и знак шире и непосредније заинтересованости друштва за ту врсту филма. А за тим он помно

<sup>224</sup> Распор, Вицко, *Асоцијације и констатације после фестивал југославенског документарног и краткометражног филма*, Филмски израз и наша пракса, *Књига филма*, Записи, сећања, хронике, Прва књига, Београд, 2003, стр.32

<sup>225</sup> Лоренцин, Никола; *Године филма у књизи филма; Књига филма, записи, сећања, хронике*, Прва књига, Зборник; издање поводом 50. Годишњице Фестивала, Београд, март, 2003 стр.7

<sup>226</sup> Косановић, Дејан, *Педесет година Фестивала југословенског документарног и краткометражног филма*, *Књига филма, записи, сећања, хронике*, Прва књига, Зборник; издање поводом 50. Годишњице Фестивала, Београд, март, 2003 стр.17

чезне – не само у материјалном погледу. Битни су осећање и свест да је тај филм друштвено користан, да је од посебног интереса једне социјалне заједнице. А он то јесте, те све друго следује из тога: удруживање рада и интереса, а то ће рећи – одговарајући статус и третман документарног и кратког филма (приказивање, цена тога рада и стваралаштва, систем награђивања, па и фестивалских прерогатива). Потребно је схватити корист тога филма не само у часу када се дају средства да се сниме, него и његову непосредну целисходност. Тај филм (документарни најпосле) потребан је за време које је и испред њега, за историју, њен континуитет. Јер ако је век играног филма подложен менама времена и људског сензибилитета, документарни, уколико више стари, утолико је сврсисходнији, потребнији (зашто толико потцењују тзв. Наменски филм, када је то документ, запис, хроника, повест?)<sup>227</sup>

Иако је мењао имена, простор у ком су приказивани филмови, организаторе и уметничке директоре, Фестивал ни у једном моменту није правио паузу, па је чак одржано издање у склоништу Дома омладине (14-19. априла) за време бомбардовања 1999. године.

Током своје историје, Фестивал је имао успоне и падове. Недостатак средстава, крајем седамдесетих година, довео је до смањивања броја гостију, изостало је позивања иностраних филмова, смањен је број и квалитет пратећих програма.

Популарно назван Кратки метар, или још интимније – Мартовски фестивал, 2003. године од 27. марта до 1. априла прославио је свој 50. рођендан.

Никола Лоренцин каже: „Неоспорно, пола века је овај Фестивал у служби филму, одређеним врстама филмске уметности, роду документарног и облицима ‘краткометражних филмова’, играних, анимираних, експерименталних, понекад и наменског филма, или сведенијих форми елиптичног, једноминутног, троминутног филма. Али, такође, овај Фестивал је увек преузимао и обавезу самосталног – свог, фестивалског – деловања, могућност вишеструких задаћа и намера, властитог смисла и разлога да траје.”<sup>228</sup>

<sup>227</sup> Чолић, Милутин, *Запиши то...југословенски филм јуче и данас*, Политика, 1977, Институт за филм, 2002. стр. 391

<sup>228</sup> Лоренцин, Никола, *Године филма у књизи филма; Књига филма, записи, сећања, хронике*, Прва књига, Зборник; издање поводом 50. годишњице Фестивала, Београд, март, 2003, стр.5

Од 2004. Фестивал је поново међународног карактера са бројним пратећим програмима. У часопису Време налазимо текст посвећен Фестивалу: „На управо завршеном Београдском фестивал документарног и кратког филма названом *И живот је кратка форма*, више се дискутовало о променама концепта Фестивала него о приказаном програму. Након прошлгодишње велике и пресудне промене по опстанак овог фестивал (постао је међународни), унете су још неке новине, што је осавременило физиономију педесетдвогодишњег Фестивала. За најновије реформе заслужан је Јанко Баљак, редитељ и од овог лета председник Савета Фестивала. Нову дужност је доживео као прилику да промени оно што му је сметало у поставци ове манифестације, па је предложио више критеријуме селекције, међнародни жири, смањење броја награда и промену места и времена одржавања Фестивала.”<sup>229</sup>

Своје 57. издање 30. марта – 03. априла 2010. године имао је под називом *Happyend*. Одржан у биоскопским салама Дворане Културног центра, Музеја Југословенске кинотеке и сале Американа Дома омладине, са свечаним затварањем у Позоришту на Теразијама. Такмичарски програми су били подељени на: домаћи документарни, међународни документарни, домаћи кратки играни, међународни кратки играни, анимирани, и *Лаб* експериментални програм, уз пратеће специјалне пројекције као и програме *Врело* (специјални програм документарних филмова и трибина) и *Pip Show*.

Издање 58. Под називом *Enjoy*, одржано је од 30. марта до 3. априла 2011. године у Дому омладине, Дворани културног центра и Кинотеци – где је поднаслов гласио: ‘Омиљени филмови Ранка Мунитића’. Поред документарних, кратких, анимираних и експерименталних филмова, два пратећа програма су била *Врело* и *Фокус* (Хрватско прољеће у Београду, Палестина, Иран).

За 59. Фестивал уметнички директор Јанко Баљак пише: “Да ли је 100 домаћих наслова који су конкурисали за такмичарски програм премало или превише за српску кинематографију кратког и документарног филма у којој још увек нема успостављених правила продукције нити организованог тржишта? И зашто се у тој кинематографији више цене маратонци, аутори дугометражних филмова него спринтери, аутори кратке форме

<sup>229</sup> Тирић Соња, Живот и кратка форма, Време бр.747 28.04.2005

који у даху и на малом простору исписују најлепше странице историје филма? Овај фестивал и постоји да би сваке године упорно постављао то питање и доказао сто пута доказано. ‘Кратки метар’ је потпуно равноправан ауторски избор. Том територијом владају посебни закони, она је богата, непредвидива, потпуно отворена за просторе маште и слободна за експеримент. Та територија је у случају врхунских уметничких кратких филмова заиста ванвременска и потпуно је свеједно да ли је дело премијерно приказано на првом или педесет и деветом фестивалу. *Timeless!*”<sup>230</sup>

Под тим насловом *Timeless* је фестивал одржан од 30. марта до 3. априла 2012. године. У званичном такмичарском програм била су 53 страна и 39 српских филмова уз низ пратећих програма: *Фокус* (Пољски документарци и документарци Израела), *Collectif Jeune Cinéma Париски експеримент*, *Комшилук*, *Врело...*

*Reset* је био наслов 60. Фестивала. Одржан је од 02 до 06. априла 2013. године. Уз већ традиционалне сале, у пројекције је укључена и сала биоскопа Фонтана. Поред такмичарског програма а под називом *У сусрет јубилеју* приказан је филм Миленка Штрпца *Кише, земље моје* као и ремек дела Дунав филма I и II (*Први надеж човек; Лед; Маљ; Деца; Парада; Задушнице; Шта да се ради?; Сабори; Мрља на савјести; И њих 14...; Време вампира; Плави зец; Поподне једног пауна; Танго регтајм; Хиромантија; Руке и нити; Прозор; Дијалог другова са ратног фотоса; Пре потона; Не признајем 2РПи; Љубав*).

*Lol* је био назив 61. издања одржаног од 02 до 06. априла 2014. у Дому омладине, Дворани Културног центра и биоскопу Фонтана. За званичне награде су се борила 53 филма, а у селекцији домаћег филма од 82 кандидата, одабрано је 31 остварење, у селекцији Александре Миловановић и Данице Николић. Виђени су програми *Комшилук* и *Дијаспора*, настављен је програм *Врело*, али и представљени нови: *Заборављени гласови; Смех; Универзална чежња* и *RIFF on tour (Rome Independent Film Festival)*.

<sup>230</sup> Дом омладине Београда, (2012) 59. Фестивал документарног и краткометражног филма 2012-04-15; <http://www.domomladine.org/filmovi/59-beogradski-festival-dokumentarnog-i-kratkometraznog-filma/>

У јуну 2014. године, смењен је Јанко Баљак са места уметничког директора фестивала Одлуком Скупштине града Београда, на половини свог мандата, по сопственим речима.<sup>231</sup> Изабран је нови одбор Фестивала (Андрија Младеновић, Игор Тохољ, Богдан Петковић, Петар Јаконић и Стевица Живков) и уметнички директор (Младен Матичевић). Фестивал је враћен у Дом синдиката, где је и одржано 62. издање од 23 до 29. марта 2015. године. Програм је подељен у домаћу селекцију *Двориште*, регионалну селекцију *Видици* и међународну селекцију *Рефлектори* и пратеће програме : *Анимација – Историја српског анимираног филма*, *Антологијски филмски архив: Авангардни филм из бивше Југославије 1950–1980*) као и програм *Панорама*.

### Из разговора са Миланом Шећеровићем издвајам причу о Фестивалу:

**Ана:** Да ли си у то време (60-их, 70-их прим. аутора) пратио кратки филм, макар онако са стране?

**Милан:** Јесам, одлазио сам на Фестивал.

**Ана:** Шта је значио у то време тај Фестивал кратког филма? Да ли можеш да направиш паралелу како је то раније изгледало а како је данас?

**Милан:** Па тада је то било једноставно, просто си ишао тамо. Да гледаш филмове, али и да будеш виђен. Ко је држао до себе ишао је на тај Фестивал, па чак и на онај пре подне, на одбачене филмове. Седело се до касно увече и дискутовалао. Рецимо то сада не постоји. Понекад се помене на телевизији ко је добио награду и евентуално се некада, ако уловиш, емитује на неком програму који нико нема појма ни кад ни шта, али заправо у медијима не постоји - што је велика штета. Јер то је заправо много више, једна историја земље која би се могла написати кроз те документарне филмове или кроз већину оних играних који су бољи од већине данашњих играних филмова, који су као да их је правио Си-ен-ен (CNN).

<sup>231</sup> Баљак, Јанко. (25.06.2014) Писмо, Култура, Блиц, 2014-06-26; <http://www.blic.rs/kultura/vesti/janko-baljak-smenjen-sam-iz-politickih-razloga/ge988sk>

## КРАТКИ ФИЛМ ИЗМЕЂУ ТЕЛЕВИЗИЈЕ И НОВИХ ТЕХНОЛОГИЈА

Сведоци смо да је технологија утицала на поетику и естетику филма од саме његове појаве, па до данашњих дана. Оно што је данас рукописни стандард, пре више од пола века рађало се у уметничким визијама аутора.

Ажел пише: „Ове погледе још једном налазимо у тексту који је недавно написала Нели Каплан, сарадница Абела Ганса, Манифест једне нове уметности која располаже богатством и поезијом какви су потребни за преношење, одражавање и сублимисање кретања и за његово прилагођавање атомском добу, у ком брзина, свеprisутност и још непознате сензације постају или ће постати свакодневни чинилац. Та уметност је филм.“<sup>232</sup>

Такође записујемо и редове које је Абел Ганс писао 1927. године у тренутку када ствара *Наполеона*, што је први покушај поливизије. Ова стваралачка активност уједно је и интелектуално истраживање са пројекцијом три различите слике на три платна, као Гансова идеја о симфонијској природи филма:

„Границе простора и времена ће се збрисати могућностима једног полиморфног екрана који додаје, дели и умножава слику по жељи ствараоца или како стваралачки разлози захтевају. Свеprisутност радње. Свеprisутност времена и доба. Прошлост, садашњост, будућност стапају се у сопственом уништењу.“<sup>233</sup>

Нови стандарди филмске праксе проузроковани су преласком на дигиталну слику о чему говори Срђан Радаковић: „Од времена када је Плажевски писао филм се, једноставно, непрекидно опире устаљеним језичким и граматичким конвенцијама користећи новине, унапређења, покретљивости камере и утицаје других уметности и медија. С развитком дигиталне ере на филму, интензивирало се мењање гледишта да је карактеристичан низ кадрова једнак низу значењских јединица које уобличавају значење на нивоу 'велике синтагматике'. Ово мењање гледишта је, наравно, било мотивисано новим стандардима филмске праксе (хрома ки, генерисана слика, контрола камере, трекинг, композитинг,

<sup>232</sup> Agel, Henri, *Esthétique du cinéma*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, стр. 17

<sup>233</sup> Agel, Henri, *Esthétique du cinéma*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, стр. 18

прелажење са филмске на дигиталну слику).”<sup>234</sup>

О утицају који је нова технологија имала на ствараоце филма, па самим тим и ствараоце кратког филма, још увек се воде расправе и међу ауторима и у круговима критике, где се са позиција естетике и синтаксе говори о новом руху уметности.

“Још нерашчишћену расправу о 'филму' ('траци') и 'телевизији' (такође 'магнетској траци', али и – гушењу у обилатом и издашном 'материјалу' под којим нестаје суштина намере – мисли, емоције, драмско, 'филмски израз') наследила је – истина, мање драматично – појава нове генерације технолошких средстава – дигитализован видео и звучни запис, компјутерска обрада материјала и свођење целокупног постпродукцијског 'третмана' на готово 'кућну', приватну компјутерску опрему и софтверске програме. Тиме су гломазни продукциони системи замењени 'кућном радиношћу' а кинематографија 'филмских предузећа' или телевизијских центара одгурана је украј, најављујући време – очекивано, у добу киноклупског и 'аматерског' филмског покрета већ реализовано – када се размахом употребе технолошке опреме стварају и нов израз, и другачије представљање радова, и нови фестивали, па и – естетика 'филма'.”<sup>235</sup>

Кратки филм, као први међу једнакима, у дигиталном добу треба да постави као свој нови и основни задатак да прати сензибилитет генерације 'Хомо сапиенса'<sup>236</sup> (термин успоставио Вим Вен у својој књизи), јер: “као уметнички медијум покушава да одговори на захтеве данашњег тренутка, упоредо са техником и технологијом које се развијају, али као визуелно изражајно средство, он баштини дејство покретних слика још из доба док није 'проговорио'. И данашњи филм се креће између илузије и стварности, веризма и стилизације, живота и снова а права уметност настаје у додиру ових крајности.”<sup>237</sup>

Данашњи гледалац је углавном свестан режије, монтаже и свих оних озбиљних интервенција у фази постпродукције. Различити нивои реалности у појединачним кадровима значајно мењају укупност значења у оригиналној артикулацији секвенце или

<sup>234</sup> Радаковић, Срђан, *Дуги кадрови*, Нови Сад, 2012, стр. 13

<sup>235</sup> Лоренцин, Никола, *Године филма у књизи филма, Књига филма, записи, сећања, хронике*, Прва књига, Зборник; издање поводом 50. Годишњице Фестивала, Београд, март, 2003, стр.11

<sup>236</sup> Бубоњић, Младен, *Одрастање у дигиталном добу*, ЦМ: часопис за управљање комуницирањем, уредник Радојковић Миролуб, Година 8, бр.27, Нови Сад, 2013, стр.

<sup>237</sup> Ђурковић, Ана, *Надреално као истинито*, Зборник радова са међународног симпозија Филозофија медија (Медији и јавност), уредници Сеад Алић, Дивна Вуксановић и Марин Милковић, Загреб, 2014, стр. 473



читавог филма. Дигитална ера је код гледалаца пробудила свест о манипулативној природи кинематографије због, неретко, савшеног приказа збивања. Велики број филмова новијег датума сада тежи супротном ефекту, избегавају реалност, нагињу другим уметностима и представљају комбинацију, на пример, филма и стрипа, са интенцијом визуелне стилизације, огољеног артефакта (нпр. *Sin City, Pan's Labyrinth, 300...*).

Говорећи о масовној комуникацији Ивана Кроња запажа: „Филмска уметност је изразити, можда и кључни пример синтезе уметности у сврхе авангарде. Она се појављује као технички и естетички потпуно нова уметност, која изражава све особине модерног света: појаву и потом доминацију технички репродуковане слике, брзину, комерцијални карактер масовне комуникације, и, с друге стране, окренутост уметничким традицијама и жанровима ранијег доба, за чију се нову синтезу залаже.“<sup>238</sup>

Данас аматери и свакакви ентузијастички могу лако и јефтино доћи до полу-професионалне опреме, камере коштају испод 300 долара, нуде се бесплатни софтвери, на којима се може монтирати, одрадити постпродукција па се на крају и може нарезати Ди-В-иДи.

Стваралаштво је ушло у нову фазу слободе приступачности свих и свуда.

Радаковић говори о почецима таквих снимака у масовном медију телевизије „На преласку из XX у XXI век, у свеопштој експанзији јефтених и лако доступних камера и персоналних рачунара на којима је снимљени материјал могао да се монтира, потрошачи су, више него икада, били у стању да сами производе филмове. Истовремено, појавио се одређени број телевизијских форми у којима су аматерски филмски покушаји могли да буду презентовани великом аудиторијуму, а уобичајени назив за овакав телевизијски програм био је 'хоум видео', или чешће 'смешни видео', јер су садржаји представљали шаљиве незгоде и ситуације које су, игром случаја, забележене камером.“<sup>239</sup>

Ипак последица ‘кућних видео’ снимака је спуштање стандарда у производњи и навикавање гледаоца на нову естетику, коју су касније пригрлили и играни филмови трудећи се да таквим снимцима ‘одглуме’ аутентичност.

И Радаковић се осврће на последице аматеризма које утичу на телевизијски програм:

<sup>238</sup> Кроња, Ивана, *Ка дефиницији авангардног филма*, Зборник радова Факултета драмске уметности, Београд, 11-12/2007, стр. 107

<sup>239</sup> Радаковић, Срђан, *Дуги кадрови*, Нови Сад, 2012, стр.49



“Последица оваквих телевизијских садржаја је свеопште навикавање гледаоца на лош снимак направљен без расвете, у нижој резолуцији. Главне карактеристике аматерски сниманих кадрова је и константно 'дрмање' слике, јер неуки сниматељи, готово по правилу, никада не би користили статив, или пак покушали да умире руку којом држе камеру, већ би непрекидно камеру покретали покушавајући да што верније 'ухвате' и забележе збивање пред објективом. Овакво навикавање гледаоца на лоше услове снимања и квалитет слике коначно је изнедрило и специфичну примену у кинематографији, чак би се могло речи и специфичну естетику“.<sup>240</sup>

После једног периода у ком су били у савезу, кратки филм одавно нема своје место у програму телевизијских станица. Иако се емитује на каналима Јавног медијског сервиса Србије, ситуација је потпуно другачија у односу на период 70-их и 80-их када су такви садржаји приказивани чешће и у одређеним тематским целинама. Као што је показало и истраживање које је урађено за потребе овог рада, гледаоци би желели да кратки филм прате на телевизији, у одређеним јасно дефинисаним терминима. Већ раније смо изнели да је корен проблема кратког филма у самој индустрији филма, нестанку предузећа који су били главни продуценти таквих филмова, закључићемо нестанку новца и система подршке.

Божидар Зечевић запажа говорећи о „београдској школи“: „Ну ће у свету прославити, пре свега, сами Штрбац и Шканата, онда ће доћи Заниновић, Павловић и Ђорђевић, па Драгослав Лазић, па Макавејев и Жилник, све до средине осамдесетих, када ће „београдска школа“ поделити судбину документарца уопште и склопити брак из рачуна са телевизијом. Али овај тридесетогодишњи период спада у врхунски домет нашег филма. Најбоље од онога што смо могли да дамо кинематографу нашег времена. Најбоље од онога што се зове – филм.“<sup>241</sup>

Тако нешто се догодило и у другим центрима некадашње моћи кратког филма (Пољској) о чему сведоче речи Марека Хендриковског: „Криза кратког филма почела је у самој кинематографији одавно, непосредно у структурама дистрибутера који су одустали од тог додатка репертоара, с правом или не. Само су малобројни помислили да се урушила

<sup>240</sup> Исто, стр.49

<sup>241</sup> Зечевић, Божидар; *Године филма у књизи филма; Верујем у аутора*, Књига филма, Прва књига, Зборник; издање поводом 50. Годишњице Фестивала, Београд, март, 2003, стр.248

архитектонски богата конструкција биоскопске представе у којој је кратки метар са неколико наслова био носиоц разноврсности пре главне представе у доба пре и после Другог светског рата или већ ауторски документарни, анимирани и краткометражни играни филм у периоду друге половине педесетих и почетком шездесетих година прошлог века. То је златна ера кратког метра и на телевизији где су уредници програма налазили одговарајуће место и време приказивања, и правили атмосферу за приказивање.<sup>242</sup>

Још један проблем у односу кратког филма и телевизија, је проблем тема и приступа који више није ексклузивно везан за ауторе који стварају на целулоиду. Сада и телевизија, и то много брже, долази до личних прича, докумената, далеких предела, необичних појава. Божидар Зечевић пише: „Многи мисле да је појавом телевизије завршено златно доба документарног филма. Колико су у праву не знам и није моје да се мешам. Чињеница је ипак да је, у међувремену, хладна и информативна телевизијска слика, која нас свакодневно прати, преузела сва средства документарца, и теме и лица која говоре, и чар непоновљивог догађаја и охладила документарни приказ до те мере, да је изгубио магијску снагу, која је била његово главно обележје. И данас су ствараоци документарног и кратког филма у оном кошмару, који је почео седамдесетих и који стално завршава истом дилемом: да ли ми је телевизија саветник или крвни непријатељ? Поштујући њене захтеве и њену технологију, нешто добијам, али много губим, то више сигурно није оно што желим од стварности. Чињеница је, такође, да је у целом свету дошло до опадања и растакања класичног документарца. Он је, једноставно, почео да нестаје са светског екрана.“<sup>243</sup>

Телевизија је пригрлила поједине жанрове кратког метра и претворила их у аутентичне форме, о томе размишља Хендриковски када каже: „Поетика појединих жанрова кратког филма временом не подлеже основним метаморфозама. Рекламни филм као жанр, при свој његовој неисцрпној инвенцији, био је пре пола века, па и пре једног века исто што и сада. Слично као теледиск, али се још није тако звао или видеоклип, и није се везивао за телевизију, него је представљао мајсторски изведен део звучног филма: ревије, оперете,

<sup>242</sup> Хендриковски, Марек, *Уметност кратког филма*, Клио, Београд, 2004. стр.79

<sup>243</sup> Зечевић, Божидар; *Године филма у књизи филма; Верујем у аутора*, Прва књига, Зборник; издање поводом 50. Годишњице Фестивала, Београд, март, 2003, стр.262

музичке комедије итд.“<sup>244</sup>

Размишљајући о некадашњим жанровима кратког филма Хендриковски каже: “Нису се сви жанрови кратког филма појавили истовремено у историји уметности покретних слика двадесетог века. Неки од њих су, као записи са путовања, репортаже или филмови о истраживачким подухватима, били део филмског репертоара у доба немог филма. И данас, на телевизији можемо пронаћи продужене верзије таквих дела, по правилу полчасовне емисије. Док је фарса потпуно изгубила свој некадашњи карактер минијатуре, а слепстик бурлеска постала саставни део већих форми. Ако се изузму неки жанрови који су аутентично телевизијски, за већину поменутих, првобитно окружење је био биоскоп а данас се могу наћи само на телевизијским екранима.”<sup>245</sup>

Краткометражни филмови на телевизији, често служе за попуну програма. То се дешава у ситуацијама када је тешко уклопити конвенционалне садржаје у програмске шеме, па у оквиру једног сата програма остане слободно нестандардно време. Сасвим напротив, *Movieola*, он-лајн канадски кабловски канал, специјализовао се да емитује само краткометражне филмове и то трајања до 40 минута и има своју публику.

Хендриковски пише: „Управо у репортерско-документарној врсти овакви филмови постају драгоцен противтежа свету фикције и електронског симулакрума који на жалост доминира у данашњим телевизијским програмима. Било је речи о корисности документа који произилази из његовог брзог реаговања на стварност која нас окружује. У тој улози он је на телевизији незаменљив и истовремено изузетно цењен с друштвене тачке гледишта. Управо документарни филм у својим врстама као што су репортажа, социолошка студија, интервју, репортерска сонда итд. најбоље остварује функцију инструмента ране опомене, информишући о друштвеном расположењу а такође и о проблемима са којима људи свакодневно живе. А Канали и телевизијски програми на којима је присутан кратки метар су: ТВП 1 и 2, Канал Плус, Полсат, Полониа, ТВН, Арте, La Sept, TNT, 3Сат, Би-Би-Си, Канал 4 (Channel Four), Докуманиа, РТС Дигитал итд. (РТС Трећи програм).”<sup>246</sup>

У жељи да истражимо који удео у програму Јавног медијског сервиса Србије чине кратки играни програми, обратила сам се одељењу статистике, при плану и анализи и г-ђи

<sup>244</sup> Хендриковски, Марек, *Уметност кратког филма*, Клио, Београд, 2004, стр.78

<sup>245</sup> Исто, стр.78

<sup>246</sup> Хендриковски, Марек, *Уметност кратког филма*, Клио, Београд, 2004, стр. 79-82

Даница Добросављевић. После краћег разговора о томе шта би било предмет мог интересовања (број и наслови емитованих кратких филмова за уназад десет година; аутори; синописи; детаљи по месецима; програмима; проценат емитовања у односу на друге филмске садржаје), гђа Добросављевић ми је објаснила да такви подаци, иако су јавни, нису и лако доступни, заправо – врло су несређени и не могу се добити у електронској форми (чувају се у регистрима и руком попуњеним картонима), сем у врло једноставном шематском приказу два серијала *Запамти ме* и *ЕБУ драма*, и то само за последње две године (2014. и 2015).<sup>247</sup>

Серијал *Запамти ме*, резултат је сарадње ФДУ и ЈМС и чине га радови студената Факултета. Уредник серијала је Милош М. Радовић. У самом ЈМС ексел документу о серијалу има врло мало података, сведени су на статистику из базе емитованог програма. Опис: Други програм, период 1. 01. 2014 – 31. 12. 2014; број: 5; минути: 307; начин набавке емисије: копродукција ТВ Београд (и дуплекс); порекло производње емисије Факултет драмских уметности.

Опис: Други програм, период 1. 01. 2015 – 30. 04. 2015; број: 3; минути: 185; начин набавке емисије: копродукција ТВ Београд (и дуплекс); порекло производње емисије Факултет драмских уметности.

Покушали смо да до више података дођемо контактом са другим партнером из ове сарадње – Факултетом драмских уметности и ово су подаци на које смо тамо наишли: на списку је 12 филмова и забележено је да су они емитовани у оквиру две емисије у априлу 2015. године и, такође, две емитоване у мају 2015. године. Једино за филм *Лето без месеца* постоји кратак сиже и екипа филма, па их наводимо. Остали синописи су преписани са сајта РТС<sup>248</sup> и других сајтова..

1. *Сутра* (20') 2014, кратки играни, режија: Маја Тодоровић, мастер драматургије, сценарио: Маја Тодоровић, улоге: Јелена Гавриловић, Пеђа Бјелац, Тања Бошковић, Давор

<sup>247</sup> Прилог 3.

<sup>248</sup> РТС.(2015) *Запамти ме*, 2015-05-25; <http://www.rts.rs/page/tv/sr/story/21/RTS+2/1895578/Zapamti+me.html>

Перуновић. Синопис: Лена је млада жена која покушава да среди свој живот и избори се са својом традиционалистичком породицом, односно са ожењеним мушкарцем, усамљености. Дугачија од своје генерације, зрела, интелигентна и емотивна, она не успева да се прилагоди друштву у ком живи.

2. *Песник* (25') 2013, кратки играни, режија: Предраг Јакшић, мастер драматургије. Драматург Предраг Јакшић аутор је занимљивог документарно-играног филма *Песник* који је његов испитни рад на докторским студијама на ФДУ у Београду. Филм о песнику који се труди да скрене пажњу друштва на своју поезију само потврђује синтагму коју изговара један од учесника у овом филму а која гласи "има ли данас смртнијег греха од писања писања поезије?" У овом занимљивом експерименталном филму играју Предраг Јакшић, Наташа Филип, Бранислав Трифуновић, Александар Бако, Оливера Котрљановић и многи други.

3. *Лето без месеца* (30') 2014, кратки играни, режија: Стефан Иванчић, дипломски режије, продуценти: Александар Нећаков, Невена Павловић, сценариста: Стефан Иванчић, сниматељ: Игор Ђорђевић, монтажер: Јелена Максимовић, глумци: Исидора Марковић, Јелисавета Карацић, Матија Ристић, Стефан Ђорђевић, дизајнер звука: Младјен Матавуљ, сценограф: Драгана Баћовић. Синопис: пред одлазак у иностранство, шеснаестогодишња Исидора проводи неколико дана у викендици свог детињства. Изгубљена у летњој тишини, стрепи од промена које се ближе...

4. *До границе* (24') 2013, кратки играни, режија: Катарина Мутић, II г. режија. Филм је инспирисан познатом приповетком Милана Кундере *Лажни аутостоп*. Задовољавање сексуалних фантазија младића и девојке који колима путују на летњи одмор занимљива је филмска прича у жанру еротског филма. Играју Марија Бергам и Радован Вујовић. Сценарио: Иван Станчић и Катарина Мутић.

5. *Ових дана* (?) 2014, кратки играни, режија Ненад Тесла, дипломски режије. Улоге: Младен Совиљ, Ивана Вуковић, Јован Живановић, Милица Трифуновић, Димитрије Динић. *Ових дана* прати последњу ноћ коју пред пресељење у Лондон Ивана проводи са братом и пријатељима по Београду и околини. И без обзира да ли је у овом конкретном

случају редуковани заплет последица самосвести аутора, признавања продукционо-буџетских ограничења или лична преференце као таква, *Ових дана* се својом заокруженошћу и ефектношћу намеће као огледни пример беспоговорно ваљан дипломско/портфолио филма. У *Ових дана*, тој успешној варијацији на дилеме америчког ‘инди’ филма, све по филм значајно функционише како треба, а осим тога овај средњеметражни филм плени и на плану редитељског заната, упечатљиве атмосфере ноћи пре јутра корените промене, садржајношћу и сугестивне глуме свих, а понајпре Младена Совиља. Али пре свега мора бити истакнута тиха умешност којом Ненад Тесла овде приказује нарастајућу тескобу пред само (наравно, невољно и изнуђено) поринуће у неизбежно кошмарни свет одраслих и одраслијих.<sup>249</sup>

6. *Како мрави и краве утичу на женски живот* (13'), кратки играни/анимирани, режија: Сања Савић, мастер драматургије. У филму играју: Горан Домић, Дејан Каитовић, Бојан Стевић, Данило Драгојевић и други. Сценарио и анимација Сања Савић.

Синописис: Играно анимирани филм Сање Савић говори о маштаријама младе жене која је одлучила да се уда. Прича овог филма је настала по мотивима приче за децу *Умишљена мишица*.

7. *Систем-буре барута* (13') 2013, кратки играни, режија: Ана Крстић, III г. режије. У филму играју: Бранкица Себастијановић, Ива Кевра, Стефан Радоњић и други. Сценарио: Ана Крстић. Филм *Систем* Ане Крстић инспирисан је драмом Дејана Дуковског *Буре барута*. Две најбоље другарице, обе балерине, откриће своја права осећања износећи најинтимније тајне.

8. *Нова тема* (6') 2013, кратки играни, режија: Софија Будимир, III г. монтаже. Друштвена одговорност, међуљудски односи и будућност која убрзано долази неке су од тема кратког филма студента монтаже Софије Будимир, под насловом *Нова тема*. У сеанси код психолога-модератора-лајф-коуча учествују Небојша Дошен, Данијела Стојановић, Ивана

<sup>249</sup> Јanković, Zoran, (2014) *Треперава светла на крају тунела*; 2015-05-25; <http://pazisnimase.com/treperava-svetla-na-kraju-tunela/>

Митровић, Бојан Петронијевић, Јована Радовановић, Данијел Фаркаш и Јелена Миленковић. Монтажа, сценарио и режија Софија Будимир.

9. *Јана* (15') 2013, кратки документарни/портрет, режија: Страхиња Савић, III г. режије, синопсис: прича о Јани синхроној пливачици и њеној љубави према најтежем спорту на свету, која се претвара у низ симбола онога што је посматрачима овог спорта невидљиво и скривено.

10. *Драган* (18'), кратки играни, режија: Милорад Ћитић, III г. монтаже. Студент монтаже Милорад Ћитић аутор је атрактивног акционог филма *Драган*. Утеривач дугова пристаје да учествује у пљачки коцкарнице и од плена наплати дуг. Пљачка је успела али он схвата да је управо опљачкао човека за кога ради посао утеривача дугова. У филму играју Предраг Момчиловић, Марко Ристивојевић, Балша Ђого и други. Сценарио Милош Бојовић и Милорад Ћитић. Монтажа и режија Милорад Ћитић.

11. *Сточар* (17') 2013, кратки играни, режија: Немања Ћеранић, III г. монтаже. Овај жанровски опредељен филм у стилу филма *Нор* је мешавина акционог и трилер жанра. Филм је са успехом приказиван на више фестивала у земљи и иностранству. У филму играју Бојан Кривокапић, Славко Лабовић, Предраг Ејдус, и други. Монтажа, сценарио и режија Немања Ћеранић.

12. *Мрак* (11') 2013, кратки играни, режија: Сара Сантини, III г. монтаже. Студент монтаже на ФДУ, Сара Сантини, пронашла је инспирацију за свој кратки филм *Мрак* у причи Криса Шамбургера. Филм рађен у жанру хорора испитује ране дечије страхове одрастања и одвајања. У филму играју Софија Ивановић и Катарина Ивановић. Монтажа, сценарио и режија Сара Сантини.

Што се тиче другог циклуса краткометражних играних филмова, чине га ЕБУ драме. То је кратка играна форма, трајања између 10 и 15 минута. Приказане су на РТС 2, у оквиру дечјег програма. Добијене су од ЕБУ (European Broadcasting Union), у оквиру размене програма. Произвођачи су телевизијски центри из више земаља, па се филмови емитују на језику земље порекла са српским титлом.

Статистика прегледа емитовања ЕБУ драма у периоду 1. 01. 2013 до 31. 12. 2013, сви

програми број: 3; минута: 45; премијере број: 2; минута 30; репризе: 1; минута 15;  
процент премијере: 66,7; репризе: 33,3

Преглед емитовања ЕБУ драма у периоду 1. 01. 2014 до 31. 12. 2014. сви програми број:  
96; минута: 1425; премијере број: 15; минута 226; репризе: 81; минута 1199; процент  
премијере: 15,9; репризе: 84,1.

У жељи да добијем прецизније податке о овој врсти програма, обратила сам се Дечјем програму, редакцији која функционише у оквиру Школског програма и ту, такође, добила увид у регистре програмско извођачких синопсиса, кошуљице емитовања и извештај премијера за 2014. годину. У 2015. години није емитовано ништа из овог циклуса.

Програмско извођачки синопсис је прилично детаљан документ и садржи следеће податке који се уписују на линијама или обележавањем у квадратићима: датум емитовања; дан у недељи; програм (мрежу); место трошка (квадратићи); редакцију; назив емисије према годишњем плану емитовања; конкретан назив емисије (серије, епизоде); врсту емисије (жанр); производну шифру (квадратићи); планирано време емитовања; планирано трајање емисије; извођење (квадратићи) премијерно или репризно; начин емитовања (квадратићи) са снимка, директно, комбиновано; техника производње (квадратићи) студијска техника, репортажна кола, енг екипа, филм, филм и електроника, од архивских снимака; начин обраде (квадратићи) коментар из студија, симултан превод, насинхронизовање, титловање, обрада слике и тона, без обраде; језик; година производње; земља произвођача; произвођач; прегледао; уредник; техничке напомене; трака број; први кадар; последњи кадар.

Други документ је двострани формулар продукције Телевизије Београд, такође врло детаљан али у другом смислу. Од података се уписује: производна шифра емисије; име редакције и име програма; назив програмског блока; планирано трајање; назив серије; назив емисије; црно-бело, колор; трајање емисије; датум снимања; синхронизације; монтаже; кинескопирања; екипа: редитељ; сценограф, костимограф, кореограф, музички сарадник, организатор, асистент редитеља, секретар режија, филмски сниматељ, монтажер, тонски сниматељ, камерманска екипа; уредник; емисију написао; емисију адаптирао; композитор; спикер; учествовали; филм 16мм; филм 35мм; телопи, слајдови,



рото шпица; втр број траке; први кадар; задњи кадар; коришћени филмски инсерти: филм 16мм ц/б трајање, цолор трајање; филм 35мм ц/б трајање, цолор тајање, број филмског материјала у документацији.

На другој страни формулара треба попунити: начин и распоред емитовања: видео, аудио; примедба; напомена (откуцана): секретарице режије су обавезне да одмах по коначном завршетку рада на емисији доставе служби за планирање сектора продукције извештај у три примерка, као и да све промене које се доцније појаве (поновно монтирање, преснимавање, кинескопирање) накнадно унесу у извештај. Обавезно је посебно навести уколико приликом емитовања треба додати натписе, одјавну шпицу, музику, ефекте или било какав филмски материјал. Секретарице режије су дужне да унесу у извештај све наведене податке (непотребно прецртати), за које су одговорне. Београд, датум. Потпис секретарице режије.<sup>250</sup>

Принцип размене између телевизијских центара је био базиран на производњи једног кратког филма за чије право емитовања је следила размена и добијање по једног крткометражног филма од другх чланица ЕБУ. Њих 17 је било укључено у пројекат, по речима секретарице Дечјег програма. Као пример издвајамо садржај и записујемо податке о домаћем премијерном филму *Срећа за Срећка* добијене из синопсиса ради комплетнијег увида у циклус ЕБУ који је трајао од 2004 до 2015:

Синопсис: Марко налази пса луталицу Лакија, почиње да брине о њему и да му тражи дом. Најприродније је да га одведе својој кући, где могу да деле све, од доручка до постеље. Нажалост, Маркови родитељи немају разумевања за овакав облик пријатељства и Марко за Лакија тражи ново уточиште. То нипошто није лако, јер сви имају преча посла од збрињавања Лакија. Чак ни у школи, која је отворена за сву децу, за Лакија нема места. Али дечак са псом није исто што и дечак без пса. То запази и девојчица Ана која на почетку приче није гајила симпатије према Марку. Преко Лакија, кога хоће да усвоји, покушава да се приближи дечаку, али сада Марко не жели да се одвоји од свог љубимца. Ипак, пошто не може да нађе боље решење, Марко коначно пристаје да Лакија смести код Ане и тако се рађа једно ново и снажно пријатељство утроје.

---

<sup>250</sup> Прилог 4.

Датум емитовања 05. 12. 2005; дан у недељи ПОНЕДЕЉАК; програм (мрежа)2; место трошка (112415); редакцију ПРОГРАМ ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ; назив емисије према годишњем плану емитовања ЕБУ ДРАМА; конкретан назив емисије (серије, епизоде) СРЕЋА ЗА СРЕЋКА, премијера; врсту емисије (жанр); производну шифру (квадратићи); планирано време емитовања 10.11; планирано трајање емисије 14,30 минута; извођење ПРЕМИЈЕРНО; начин емитовања СА СНИМКА; техника производње СТУДИЈСКА ТЕХНИКА; језик СРПСКИ; година производње 2004; земља произвођача СЦГ; прегледао В.МАНОЈЛОВИЋ; уредник ВЛАДИМИР АНДРИЋ; техничке напомене; трака број БСП К-15149 ОД 1'00" ДО 15'30"; први кадар ШПИЦА ЕБУ; последњи кадар ШПИЦА ЕБУ. Продукције телевизије Београд производна шифра емисије - ПРАЗНО; име редакције ДЕЧЈА име програма КОП; назив програмског блока ПРАЗНО; планирано трајање 14.30; назив серије ЕБУ ТВ ДРАМА; назив емисије СРЕЋА ЗА СРЕЋКА; црно-бело, колор- ДА; трајање емисије 1,00-15,30 (14,30); датум снимања АВГУСТ 2004; синхронизације ОКТОБАР 2004; монтаже СЕПТЕМБАР 2004; кинескопирања ПРАЗНО; екипа: редитељ МАРКО НОВАКОВИЋ; сценограф АЉОША СПАЈИЋ, костимограф НЕВЕНА МИЛОВАНОВИЋ, кореограф, музички сарадник, организатор МИЉА КОЛАРЕВИЋ, асистент редитеља САША ШТРБАЦ, секретар режије ИВАНКА СТОЈИЋ, филмски сниматељ, монтажер БИЉАНА КУНИЈЕВИЋ, тонски сниматељ УРОШ КОВАЧЕВИЋ, камерманска екипа МИОДРАГ ВОРКАПИЋ; уредник ВЛАДА МАНОЈЛОВИЋ; емисију написао; емисију адаптирао; композитор ВЛАДАН ВУЧКОВИЋ ПАЈА; спикер; учествовали ЂОРЂЕ ВАСИЉЕВИЋ, ВЕСНА ТРИВАЛИЋ, НЕБОЈША ЉУБИШИЋ, ЈЕЛЕНА СТУПЉАНИН; филм 16мм; филм 35мм; телопи, слајдови, рото шпица; втр број траке МАЛА БЕТА; први кадар ШПИЦА ЕБУ; задњи кадар ШПИЦА ЕБУ.

И данас секретарице режије (руком) попуњавају ове две врсте докумената пре емитовања одређеног садржаја, као и мали документациони извештај, који се шаље Докуметацији ради каталога архивирања. С обзиром на промене које су се у технолошком смислу догодиле у производњи, емитовању и архивирању програма, настала је и потреба за променом формулара, потребних података у извештајима, и начином њиховог попуњавања, али сматрамо да су ради лакшег сналажења у архиви неопходни потпуни

податци, а да су се секретарица режије, својом анонимношћу и честим смењивањем на емисијама ослободиле дела одговорности.

У извештају премијера за 2014. годину налазимо да је у периоду од јануара до маја емитовано: у фебруару у оквиру страног програма 4 ЕБУ драме (15'), у марту у оквиру страног програма 18, у априлу у оквиру домаћег програма 1 (15') и 19 у оквиру страног програма, а да се од маја до краја године није емитовао овај програм.

### ЗАКЉУЧАК

Размишљајући о филму уопште и анализирајући краткометражни филм као медиј, закључујемо да кинематографија сасвим природно мора да се креће у правцу сна и маште, јер филм је у својој бити лирски феномен. Рођен почетком XX века, стварајући сопствену слику света постао је парадигма уметности о којој су некада сањали поете, филозофи и књижевници. Такође, у нашој савременој цивилизацији у којој је главна максима: 'време је новац', и у којој се таквим ставом одбацује време потребно за контемплацију, као скупо (самим тим и непотребно), филмски уметници морају да своје мисли преточе у кадрове и њихова значења пренесу до што шире публике на један савим посебан начин.

Краткометражни филм је идеалан медиј који може да испуни све наведено, на себи својствен начин. Овим закључком потврђујемо хипотезу да је **краткометражни филм као форма изражавања потребан у дигиталној ери као начин уметничког деловања на стварност кроз 'уста' аутора.**

Анализом филмова из опуса Дејана Ђурковића доказујемо да је 'кратки метар' како су га ствараоци из милоште називали, управо репрезент такве уметности.

Епириским истраживањем поткрепљујемо ставове изнете у овом раду да публика разуме специфичности језика којим се краткометражни филм служи и да јој је активна улога у тумачењу његових значења природна и претпостављена тако да су кључне речи **слобода стварања и ослобођени гледалац** неопходни за читање порука аутора.

Ђурковић своје филмове компонује по конвенцијама етиде, мелодијски једноставно али ангажујући до максимума игру маште, поетску визију света и елемент импровизације (може се рећи да су кадрови плеса на ‘мртвом’ аутобусу из филма *У правцу почетка* претеча хепенинг инсценације).

Начин приповедања у свим анализираним филмовима је слободно флукутирајући, лишен је шематско-фабуларних образложења. Духовитост се рађа из ироније, а има и неке безбрижности којом нас аутор води из сцене у сцену *Анабелиног сна*, нпр. да би дошао до поенте. Основа те поетске (али и гротескне) Ђурковићеве визије је избор прозаичности узетих из живот, а оне када доспеју на екран, у свом додиру са гледаоцем производе утисак надреализма. Искушавајући мужевност, женственост, у крајњиј линији човечност, мисаоном садржином повезујемо се на пример са духовном кризом која растрже Марковића у филму *Психоделикт*. Композициона копча филма, у симболичком поретку ствари, метафора прекрасне костимографски -сценографске идеје (стомак), повратак је природи, нешто што нам данас делује врло предсказујуће. Још је таквих идеја у Ђурковићевом стваралаштву. Оно што је касних 60-тих био повод занимања публике за сценски наступ – тенк на улици који прати Мишу, данас можемо читати као злослутно предсказање новог света, где технолошки савршене справице које лете, дронови, још увек под људском контролом прате и убијају друге људе.

Ђурковићеви ликови су као и снови саздани од тренутка. Они немају познату прошлост, а ни јасну будућност. Са њима се не повезујемо у емотивном току, они нису ни добри ни лоши (осим моћно наглашеног водича у филму *У правцу почетка*, који је у стању да жртвује и сестру ради свог положаја, подсећајући тако на учеснике сплетки са римских дворова). Најчешће безимени, они се стално крећу између традиције и модерности, заузимајући необична места, покушавајући да скину овешталу одору која их одређује у потрази за неким новим-ја.

Стилске особине стављају филмове Ђурковића међу антипode соцреализма, јер лириком коју ови кратки играни филмови доносе (нпр. *Пресађивање осећања*), а са друге стране укљештени у опус неких документарних афирмативних дела, аутор преиспитује идеје како тадашњег социјалистичког миљеа тако и друштва уопште. Заправо прозаична егзистенција остатка друштва неосетљивог на муке главног јунака лајт мотив је свих његових филмова.

Призори живота су патос и проза, па помешани са апсолутним надреализмом и поетиком кроз коју се крећу главни ликови, представљају јасну критику дрштвеног окужења и државног система. *Анабелин сан* се из данашње перспективе може тумачити и као бунт и као потреба за индивидуализацијом у једном социјалистичком поретку у ком је свако појединачно истицање било јасно санкционисано.

Алудирајући на Дарвинову теорију постанка у филму *Пресађивање осећања* човек се сишавши са дрвета хвата оружја и креће на друге, али не у борби за опстанак. И све се то снимало у једном аналогном, такозваном ‘тоталитарном’ друштву тадашње Југославије. Цитираћемо Николу Лоренцина и његово мишљење: “Једно старо 'Писмо', са Фестивала у Пули 1966. године, позивало је и ауторе, и гледаоце да се окрену 'ЈЕДНОЈ ДРУГАЧИЈОЈ КИНЕМАТОГРАФИЈИ', како је стајало у заглављу писма, и како су потписници упозоравали: 'Ко не чини ништа, зло чини'. Казали су: ”Велика је обмана да на филму једни 'раде за публику', а други да не хају за гледаоце. Напротив, они који имају шта да кажу забринути су због тога што је тако мало људи спремно да гледа праве филмове, стало им је до тога да се код што већег броја људи пробуди радозналост за уметност, што значи за питање о људској судбини, условима и смислу људског живота. Аутентично филмско стваралаштво захтева и претпоставља активну публику – критичког гледаоца.’ Била је то 1966. На корак до гледаоца, потоњег аутора новог филма, до гледаоца чија критичка активност представља латентну стваралачку делотворност, или сам покушај ангажовања. Јер, управо у документарном филму, или сведеним формама филмског израза - кратког играног, анимираног, експерименталног – најпре се успоставља непосредан, отворен дијалог – то је и стање филма у коме се остварује ГОВОР, то су филмски облици који траже – дијалог.”<sup>251</sup>

Од времена авангарде двадесетих година, кратки метар је постао бастаион личног филма, неприступачан за било какву комерцијалност. То се посебно односи на анимирани филм. Сведоци смо уметничког мајсторства које су достигли многих ствараоци кратког филма, уневши у ту врсту стваралаштва индивидуалан израз и препознатљив стил. Комерцијални моменат, овде није пресудан, као што су потврдили и наши испитаници, јер ионако не

<sup>251</sup> Лоренцин, Никола; *Године филма у књижи филма; Књига филма, записи, сећања, хронике*, Прва књига, Зборник; издање поводом 50. Годишњице Фестивала, Београд, март, 2003, стр.12

постоји занимање маркетиншке индустрије за овај вид филма, па уметник неоптерећен условима које такви аранжмани постављају, тумачи сопствени свет.

Хендриковски у књизи *Уметност кратког филма* наводи: „Волим анимирани филм, писао је давно Јан Лењица, јер дозвољава избегавање онога што ме увек узнемирава у филму: ауторску колективност, групно стваралаштво, анонимност.(...) Анимирани филм даје изузетну прилику за владање свим елементима, ствара могућност повратка у интиму, непосредног општења са материјалом“.<sup>252</sup>

**Сматрамо да смо овим радом доказали помоћне хипотезе да аутор у краткометражном филму има неомеђени уметнички и критички простор, простор за експеримент ослобођен комерцијалних притисака продуцентских кућа и да се за читање његових порука тражи ангажовани гледалац.**

„Гледалац је приморан да иде оним истим путем којим је, стварајући слику, ишао и творац филма и да динамички процес помаљања и споја слика доживљава исто онако како га је доживљавао и творац филма“. Ејзенштејн истиче креативни опажај гледаоца, који је „и он увучен у стваралачки чин у коме се његова индивидуалност не потчињава уметничковој индивидуалности, него се кроз процес стапања са ауторовим хтењем и сама отвара пред уметничким доживљајем“.<sup>253</sup>

Са друге стране у данашње, ‘дигитално’ (демократско) време, велики број људи продуцира сопствене ‘уметничке филмове’. Неки су студенти, неки су уметници познати на другим пољима стварања, а неки се искључиво баве филмом. Такође, ту су и аматери, спремни да забележе парчиће ‘своје’ стварности. Разлог овом порасту бројки није само интерес који се појавио за оваквом врстом филма широм како Америке, тако и Европе, већ и чињеница да су сада много доступнији опрема и материјал поребан за израду. Ниска цена малих камера, јефтине софтвери за обраду и брзи интернет су омогућили да се филмови могу снимати готово свуда а могу их видети готово сви. Што се тиче естетике и

<sup>252</sup> Хендриковски, Марек, *Уметност кратког филма*, Београд, Цлио, 2004, стр.23-25

<sup>253</sup> Eizenstein, Sergei, *Film Sense* prevod i redakcija: Jay Leyda; New York; Harcourt, Brace&World, 1947/1947, стр. 32-33

стила, чини нам се да су рекламе и музички спотови највише одговорни за промену стила монтаже, уопште мишљења, јер многе рекламе своју поруку испричају за двадесет секунди како би гледалац могао да упије ту информацију. Испитаници истраживања су потврдили да живимо у доба брзе конзумације садржаја са даљинским управљачем у руци или са могућношћу да преко разних платформи бирамо садржаје за праћење, ‘сурфујући’ чак између два или више екрана истовремено. Као што је писао Ренан: “Доступност филма као и портабилност камера је резултирала слободом и то не само у прављењу филма већ и у разлогу за њихово прављење – зарад сопствене сатисфакције и искључиво естетских стандарда. То је донело слободу у креирању комплексних филмова, интимних филмова, филмова још ближих животу или сачињених од снова, филмова који су као песме и филмова који подсећају на слике. Андерграунд филмови показују разноликост, интиму и 'lifefulness' коју једва да су икад досегли поједини комерцијални филмови. Комерцијални филмски медијум стварају (и за њих се и праве) банкарни, занатлије, филмске екипе, и публика. Андерграунд филм је медијум за појединца, који је и истраживач и уметник.”<sup>254</sup>

Доступност филма довела је и до тога да данашњи аутори, аматери, насупрот постулатима андерграунд филмова сопственом естетиком ‘хвале’ себе, промовишу стил живота, представљају своје ближње, без идеје да потакну нечије мишљење, само са жељом да се допадне – лајк (like). У том мору видео артефаката, просечни медијски неописмењени гледаоци личе на утваре обасјане дигиталном плавом светлошћу.

Једна канадска телевизијска станица BiteTV, покушава да буде прва телевизијска станица чији ће се програм састојати од видеа који шаљу сами гледаоци.

Уочен је недостатак при спроведеном емпиријском истраживању. Упитник је био недовољно социолошки уобличен, базирао се више на питањима из сфере филма, а није успео да забележи све врсте питања које би касније помогле у прављењу неколико паралелних табела ( по принципу година старости, занимања, звања, спреме).

Ипак, управо сумирајући резултате истраживања, исказала се потреба гледалаца за неким садржајима који би критичко мишљење потицали и гајили, а закључак овог рада је свакако

---

<sup>254</sup> Renan, Sheldon, *An Introduction to the American Underground Film*, E.P.Dutton&Co., Inc, First published 1967. стр. 65

да то може бити кратки филм, као идеалан медиј за интеракцију како са телевизијом тако и са другим савременим технолошким платформама.

Хендриковски сведочи: „Кратки филм, каже Марцел Лозињски, за телевизију је користан из више разлога. Упркос важећем мишљењу, он њој не представља никакву озбиљну сметњу. То је пре свега јефтина продукција која брзо реагује на свет, усмерена на регистровање текуће стварности, погодна за сваки дан, а пре свега добро се продаје (атрактивна је и за друге телевизијске станице) и може се употребити више пута“.<sup>255</sup>

Овим радом смо доказали потребу филмских уметника да стварају слободно а да путем комуникације коју успостављају са својим гледаоцима делују глобално. У томе су им модерне технологије од велике помоћи и сва техничка решења која иду у правцу повезивања људи широм света погодују управо ауторима краткометражног филма. Кратки филмови могу се врло лако дистрибуирати и путем интернета. Одређени сајтови попут YouTube, BritFilms или Newgrounds привлаче велики број уметника и гледалаца из свих крајева света, док се на пример сајт BBC Network специјализовао за приказивање кратких британских филмова. Данас филм постављен на неки од ових сајтова у дану види више гледалаца него што то икада може бити случај са најпопуларнијим филмом у систему биоскопске дистрибуције.

У свету данас има преко две и по милијарде телевизијских пријемника, што значи да је и даље то најчешћа комуникациона справа која је у употреби. Такође телевизија, кроз интерактивност којој тежи, покушава да одржи корак у конкуренцији интернет и других услуга на захтев, које су саставни део дигиталног доба. У књизи *Интерактивна телевизија* Александар Луј Тодоровић каже: ”Истовремено, прелазак на дигитално емитовање несумњиво отвара и нова поглавља у области међусобног дејства телевизије и њених гледалаца које је одувек тежило да оде даље од ‘локалне комуникације’ и омогући крајњем кориснику сложеније и богатије облике двосмерне комуникације.”<sup>256</sup>

<sup>255</sup> Хендриковски, Марек, *Уметност кратког филма*, Београд, Клио, 2004, стр.79-82

<sup>256</sup> Тодоровић, Александар Луј, *Интерактивна телевизија*, Клио: РТС, Београд, 2014, стр. 75



Подаци данас стижу у сваки кутак на свету: “Захваљујући здружености телефона, телевизије и компјутера, интерактивне технологије су обogaћене новим уређајима који омогућавају примање програма или коришћење услуга по сопственом избору: видеотекст, телетекст, телевизија на позив и видео на квази позив – video on demand, vod; near video demand, nvod. Од сад је могуће да сва места на свету међусобно размењују све врсте текстова, графикона и слика, анимираних или фиксираних, које су од случаја до случаја, праћене или не говором, односно музиком. Почетак сателитске комуникације допринео је стварању пројекта мрежа, преко којих више десетина, чак и неколико стотина сателита у ниској орбити омогућава пренос свих врста података до било којег места на планети.”<sup>257</sup>

Тако да сматрамо да смо овим радом доказали још једну помоћну хипотезу да је **краткометражни филм идеалан ‘нови медиј’ који сопственим језиком спаја неспојиво – снолике животе и технолошке иновације.**

У том контексту видимо шансу за креативни и критички кратки филм па зато и предлажемо телевизијским продукцијама, нарочито локалним, којима увек недостаје производња програма, да утврде чвршће везе са ауторима кратког филма, као и да осмисле друге садржаје на бази тема које овакви филмови покрећу; да се филмске школе и тзв. ‘студентски филмови’ прихватају у већој мери на телевизијским станицама, како би се сагледале теме младе популације која садржаје прати (чинећи већи део публике) преко интерактивних платформи; да се на телевизијским програмима најављују фестивали ‘кратког метра’ да се на њима нађу извештаји са тих фестивала и хронике које ће пратити и промовисати њихов рад. Превазилажење ‘гетоизираности’ кратког филма видимо у свеприсутности и промоцији, што спада у домен итекако критиковане културне политике. Закључићемо да уметност кратког филма треба да искорачи на један начин из свог омеђеног света филмског платна, пружи руку новим технологијама, задржавајући у том сусрету своје најлепше особине, да буде уметност дочаравања, а не наметања, уметност сугестије, а не задатих симбола, уметност снова ухваћених у покретне слике.

<sup>257</sup> Гаврић, Томислав, *Естетика телевизије*, Радио-телевизија Србије, Београд, 2010, стр.22

Да су проблеми који муче данашње ауторе били актуелни и у оно ‘сретно’ време институционализоване производње караткометражних филмова, сведочи чланак из *Политике* од 19. фебруара 1968.:

“У једноме смо апсолутно сагласни: та врста стваралаштва и културног добра мора наћи пут до јавности! Право је чудо да таква вредност, призната и у светским размерама, у сопственој кући има статус непожељног госта. Јер, колико год била ласкава међународна афирмација, нонсенс је да ту вредност не познаје и њоме се не користи властита земља. Шта, заправо, учинити да се та неприродност једном отклони, које су то радикалније мере? Јер, сви досадашњи покушаји да тај род филма нађе своје место, сразмерно своме стваралачком, културном и друштвеном значају, остајали су без успеха! Истакнуто је мноштво сугестија, чија је могућност реализације утолико већа што их прихватају и оне стране на које с правом пада највећи грех што је дошло до тога нонсенса (приказивачи и дистрибутери).

1. Потребно је да се само друштво у својој културној политици прецизније постави према статусу и функцији свеукупне кинематографије. На пример, одређујући цене биоскопских улазница, оно филм третира углавном као културну потребу (неекономске цене). Читав процес стварања филма који ту потребу треба да задовољава постављен је, међутим, искључиво на економску основу. То је парадокс чије последице сноси највише управо кратки и документарни филм, јер је некомерцијалан, односно врши искључиво културну и друштвену функцију.

2. Када се та начелна дилема реши, остаје питање како формулисати и практично спроводити узусе који би гарантовали приказивање тих филмова – законским одредбама, или, пак, економским стимулансима који би подстакли приказиваче на испуњавање својих обавеза?

Било коју варијанту усвојили, неизбежно је, пре свега, да се законски прецизира шта је заправо једна филмска представа: играни филм и журнал, односно кратки филм (према вољи приказивача), или играни филм, кратки и журнал? Оставити то ћефу биоскопа, видели смо шта значи из досадашњег искуства. Очигледно је да би, доносећи нови општи закон о филм (који се унедоглед отегао), скупштински одбори могли прихватити само другу солуцију: играни филм, кратки и журнал – то је филмска представа! С друге стране, за бољу прођу тога филма потребно је да буде актуелан, тј. да произвођачи што пре обраде

комерцијалне копије и ставе их на располагање дистрибуцији. Ова, пак, да продају кратких филмова не условљава продајом играних, него да се посебно уговара! То је такође важан елемент у решавању читавог комплекса.”<sup>258</sup>

## БИОГРАФИЈА ДЕЈАНА ЂУРКОВИЋА

Дејан Ђурковић (1939–2003, Београд) је истакнути филмски и позоришни уметник, драмски писац, сценариста дугометражних играних филмова, редитељ и сценариста бројних документарних и краткометражних филмова, аутор позоришних представа, телевизијских драма и сценарија, као и аналитичар културних и друштвених феномена. Носилац је највиших домаћих и иностраних признања филмским ствараоцима: *Бронзана медаља ’’Београд’’*, *Златни лав*, Венеција, *Медаља-Манхајм* (АНАБЕЛИН САН), *Златна медаља ’’Београд’’*, *Сребрни медвед*, Берлин, *Филм године*, Лондон (ПРЕСАЂИВАЊЕ ОСЕЋАЊА), *Златна медаља ’’Београд’’*, *Филм године*, Лондон (У ПРАВЦУ ПОЧЕТКА), *Дон Кихот*, награда Међународног савеза филмских клубова, *Медаља-Оберхаузен* (СОЦИЈАЛНИ ЕКСПЕРИМЕНТ), *Медаља-Тампере* (ЧЕТВРТА ДИМЕНЗИЈА), *Бронзана медаља ’’Београд’’* (19.000.000), *Сребрна медаља ’’Београд’’* (20 ГОДИНА) итд. Дејан Ђурковић је можда једини редитељ који је на једном Београдском фестивалу документарног и краткометражног филма (1969. године) добио две златне медаље и то у категорији документарног филма (ЗА И ПРОТИВ ЗА) и кратког играног филма (ПРЕСАЂИВАЊЕ ОСЕЋАЊА).

По сценаријима Дејана Ђурковића снимљени су дугометражни играни филмови редитеља Соје Јовановић (ДР), Вука Бабића (ПРЕ РАТА, МАСМЕДИОЛОГИЈА НА БАЛКАНУ), Живојина Павловића (ЦРВЕНО КЛАСЈЕ), Мирослава Јокића (ЧЕТИРИ ДАНА ДО СМРТИ), играно-анимирани филм Душана Вукотића (МРЉА НА САВЕСТИ) и ТВ серија Јована Ристића (ПРОФЕСИОНАЛЦИ). Ђурковић је редитељ документарне серије ВИДИК, награђен *Златном медаљом Фестивала ЈРТ*, као и серије ОГЛЕДАЛО 20. ВЕКА. Телевизија Београд је извела његове ТВ комедије МАЛИ ЛОНАЦ А ВЕЛИКА СУПА и

<sup>258</sup> Чолић, Милутин, *Запиши то ...југословенски филм јуче и данас*, Институт за филм, Београд, 2002, стр. 379-380

НА ТРИ ЋОШКА.

Написао је комедије ДИНАРСКА РАСА (Академско позористе), СЕЉАЦИ, РАДНИЦИ И ПРИРОДНА ИНТЕЛИГЕНЦИЈА (Атеље 212, Народно позориште Сарајево), музичке комедије АНДРА И ЉУБИЦА (Народно позориште, Сомбор, Позориште на Теразијама) и ОСВАЈАЧИ ИЗ СВЕМИРА(Сава центар) ,те трагедију АРМАГЕДОН (Народно позориште-Београд, Народно казалиште, Осјек)

Као позоришни редитељ радио је у Академском, Југословенском драмском, Позоришту на Теразијама, Сомборском народном позоришту, а поставио је и неколико спектакла на сцени Дома синдиката и Сава центра).

Као филмски публициста и теоретичар, Дејан Ђурковић је објављивао у многим часописима и листовима (СТУДЕНТ, РЕВИЈА ДАНАС, ДЕЛО, КЊИЖЕВНОСТ, ПОЛИТИКА, БОРБА, НАША БОРБА, НИН), а његов рад уврштен је у АНТОЛОГИЈУ ЈУГОСЛОВЕНСКЕ ФИЛМСКЕ КРИТИКЕ Северина Франића.

Као коментатор друштвено-политичких збивања деведесетих је година деловао кроз публикације НАША БОРБА и НИН, а од 2000. године је био коментатор загребачког ВИЈЕСНИКА и београдског дневника ДАНАС.

Са Др Миладином Животићем био је оснивач мировног покрета Грађанска акција за мир (ГАМА), који је деловао од 1991 до 1996.године.

Дејан Ђурковић је уређивао позоришну рубрику РЕВИЈЕ ДАНАС уредника Стеве Мајсторовића и био позоришни критичар тог листа, као и дневних листова ВЕЧЕРЊЕ НОВОСТИ и ПОЛИТИКА ЕКСПРЕС.

## БИОГРАФИЈА

Ана Ђурковић је рођена 1.01.1964. у Београду. Дипломирала је на ФДУ на одсеку ФТВ монтажа 1987. године, у класи проф. Марка Бабца. Од 1986. године ради у ЈМУ РТС прво као хонорарни сарадник, а од 1996. године је запослена на неодређено време у звању мајстора монтаже. Магистрирала је на ФДУ 2009. године одбравивши магистарску тезу „Социјална субверзија у документарним филмовима Дејана Ђурковића *За и против за и*

*Истина на Теразијама*“ под менторством проф. Николе Стојановића.

Књигу *У трагању за изгубљеном истином* објавила је у издавачкој кући Задужбина Андрејевић 2011. године.

Учесник је више научних симпозијума Филозофија медија и Традиционална естетска култура: медији. У Зборнику радова са међународног симпозијума Филозофија медија (Медији и јавност) 2013. године објавила је рад *Надреално као истинито*. Рад *Кратки филм и креативност* изложен на симпозијуму Филозофија медија: Креативност и медији одржаном на Цресу 2015. године и рад *Кратки филм као нови медиј* изложен на симпозијуму Традиционална естетска култура: медији у Нишу 2015. године у процесу су објављивања.

У СКЦ-у јуна 2015. године одржала је предавање на трибини под називом *Сан и стварност*, поднаслова *Поетика и синтакса 'кратког метра' на примеру стваралаштва Дејана Ђурковића*, после приказивања четири Ђурковићева кратка играна филма: *Анабелин сан* (1966), *Психоделикт* (1968), *Пресађивање осећања* (1969) и *У правцу почетка* (1970).

## ЛИТЕРАТУРА

- а) Авангардни филм 1895–1939, приредио Бранко Вучићевић, Академски филмски центар, Београд, 1984.
- б) Авангардни филм 1895–1939, II део, приредио Бранко Вучићевић, Академски филмски центар, Београд, 1990.
- в) Велика општа илустрована енциклопедија Larousse, Моно и Мањана, Беорад: Књига комерц, 2010.
- г) Зборник, Књига филма, записи, сећања, хронике, Прва књига, Бонарт, Београд, 2003.

- д) Зборник, Медији и јавност, г.у. Сеад Алић, Дивна Вуксановић и Марин Милковић, Вемако, Загреб, 2014.
- ђ) Каталог 47. фестивала докуметражног и краткометражног филма, Београд, 2000.
- е) Лексикон филмских и телевизијских појмова, главни уредник проф. Марко Бабац, Научна књига, Универзитет уметности, Београд, 1993.
- ж) Речник симбола: митови, снови, обичаји, поступци, облици, ликови, боје, бројеви Шевалије, Жан, Гербран, Ален, Stylos art, Киша, Нови Сад; 2009.

Литература посебна:

1. Agee, James, Agee on Film; vol 1, Grosset&Dunlop, New York; 1969.
2. Agel, Henri, Esthetique du cinema, Presses Universitaires de France, Paris, 1962.
3. Aristarko, Guido, Storia delle teoriche del film, Turin: Einaudi, Cinema edizione; 1951.
4. Арнхајм, Рудолф, Филм као уметност, Народна књига, Београд, 1962.
5. Arnhajm, Rudolf, Film as Art, Barkely; University of California Press, 1971.
6. Astruc, Alexandre, The Birth of a New Avant-Garde: La Camera-Stylo, The New Wave, ed.: Peter Graham, Garden Citz, N. Y.; Doubleday, 1968.
7. Balazs, Bela; Theory of the Film: Character and Growth of a New Art, tr. Edith Bone. New York: Dover, 1970.
8. Bazin, Andre', Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (194–1958), éditions Cahiers du cine'ma, collection Essais, 1984, rééd. collection Petite Bibliothèque, 1998.
9. Bazin, Andre', What is Cinema?; ed. Hugh Gray; Berkely: University of California Press, 1971– 1972.
10. Bazin, Andre', Jean Renoir, ed. Francois Truffaut, tr. W.W. Halsey William i H. Simon, New York; Delta, 1974.
11. Bernheim Mark and Gottesman Ronald; Focus on Citizen Kane, Englewood Cliffs; Prentice Hall, 1971.
12. Бодријар, Жан, Симулакрум и симулација, Нови Сад, Светови, 1991.
13. Бодријар, Жан, Интелигенција зла и пакт луцидности, Архипелаг, Београд, 2009.
14. Бресон, Робер, Белешке о кинематографу, Лист, Нови Сад, 2003.
15. Brunius, B. Jacques, En marge du cinema francais, Arcanes, France, 1954.
16. Veen, Wim, Homo Zappiens: Growing up in digital age, Bloomsbury, 2006 .
17. Werrie, Paul: L'Oeuvre de Ch. Dekeukeleire, ou le lyrisme documentaire, Reflets, Bruxelles, 1940.
18. Гаврић, Томислав, Естетика телевизије, Радио-телевизија Србије, Београд, 2010.
19. Giannetti, Louis, Understanding Movies (Sixt Edition), New Jersey: Prentis Hall, 1993.
20. Годлер, Рудолф, Пројекција уског филма, Техничка књига, Загреб, 1967.
21. Грејам, Гордон; Филозофија уметности: увод у естетику, Клио, Београд, 2000.
22. Дабић, Дејан, 7у, Градина, бр. 38-39; Ниш, 2010.
23. Ђерић Зоран, Поетика српског филма, српски писци о филму, 1908–2008, Бања Лука, Бјеседа, БЛЦ, 2009.
24. Ђурковић, Ана, Социјална субверзија у документарним филмовима Дејана Ђурковића, За и против за и Истина на Теразијама ФДУ, Београд, 2009.
25. Eisenstejn, Sergei, Notes of a Film Director, New York, Dover, 1970.

26. Eisenstein, Sergei, *Film Form, Essays in film theory*, prevod i redakcija: Jay Leyda, New York; Harcourt, Brace&World, 1949, обновљено издање 1977.
27. Јокић, Мирослав, *Миленко Штрбац: пред лицем времена, идеологије и реалности*, Ларус-Сигнатуре; Југословенска кинотека; Дирекција ФЕСТ-а, Београд, 2013.
28. Калпић, Младен, Естетска и медијска анализа музичких видео спотова, Факултет политичких наука, Београд, 2008.
29. Clair, Rene, *Reflexion faite*, Gallimard, Paris, 1951.
30. Krasauer, Siegfried, *Theory of film – The redemption of Pysical Reality*, New York; Oxford University Press 1960.
31. Критенден, Роџер, Фини резови: уметност европске филмске монтаже; Јосеф Валусиак, Београд, Сириус продукцион, 2011.
32. Kuleshov, Lev Vladimirovich; *Kuleshov on Film*, преводилац и редактор: Ronald Levaco; Berkeley; University of California Press, 1974.
33. Kyrrou, Ado, *Le surrealisme au cinema*, Arcanes, Paris, 1953.
34. Lapiere, Marcel, *Antologie du cinema*, La Nouvelle Edition, Paris, 1946
35. L'Herbier, Marcel, *Intelligence du cinematographe*, Correa, Paris, 1946
36. Morin, Edgar, *Le Cinema ou l'homme imaginaire*, Minuit, Paris, 1956.
37. Munsterberg, Hugo, *The Film: A Psychological Study*, ponovljeno izdanje New York, Dover, 1970.
38. O'Pray, Michael: *Avant-Garde Film: Forms, Themes and Passions*. London and NY: Wallflower, 2003. Smith 1998.
39. Плажевски, Јежи, *Језик филма II, Група за филмску и tv монтажу*, Београд, 1982.
40. Поповић, Радован, *Сјајно друштво: прича о српским надреалистима*, Београд; Драслар партнер, 2006.
41. Pudovkin, Veselvod, *Film Technique and Film Acting*, Grove Pres, New York, 1958.
42. Радаковић, Срђан, *Дуги кадрови*, Булевар, Нови Сад: 2012.
43. Renan, Sheldon, *An Introduction to the American Underground Film*, E.P.Dutton&Co., Inc, First published 1967.
44. Садул, Жорж, *Повјест филмске уметности*, Напријед, Загреб, 1961.
45. Савески, Зоран, *Авангарда, алтернатива, филм*, Дом културе Студентски град Београд, 2006.
46. Sitny, P. Adams; ed. *To Maya Deren, Film Culture Reader*; New York; Praeger, 1970.
47. Тодоровић, Луј Александар, *Интерактивна телевизија*, Клио, РТС, Београд, 2014.
48. Чолић, Милутин, *Запиши то... југословенски филм јуче и данас*, Политика, 1977, Институт за филм, 2002.
49. Флакер, Александар, *Стилске формације*, Либер, Загреб, 1976.
50. Хендриковски, Марек, *Уметност кратког филма*, Клио, Београд, 2004,
51. Hugnet, Georges, *Petite antologie poetique du surrealisme*, izdanje Jeanne Bucher, Paris, 1934.

#### Литуратура периодика:

1. Бубоњић, Младен, *Одрастање у дигиталном добу*, ЦМ: часопис за управљање комуницирањем, уредник Радојковић Мирољуб, Година 8, бр.27, Нови Сад, 2013..



2. Валон, Хенри, Чулни опажај и филм, Часопис за теорију филма и филмологију, Пољска филмологија шездесетих година, Свеска XIV, број 3, лето 1982.
3. Deren, Maya, Amateur Versus Professional, Film Culture, br. 39, zima, 1965.
4. Ебервејн, Т. Роберт, Водич кроз теорију и критику филма, Посебно издање часописа за теорију филма и филмологију, Библиотека Филмске свеске, Београд, 1985.
5. Jeckiewicz, Aleksander, Напомене о методологији истраживања филмског дела, Часопис за теорију филма и филмологију, свеска XIV, број 3, Београд, лето 1982.
6. Кроња, Ивана, Ка дефиницији авангардног филма, Зборник радова Факултета драмске уметности, Београд, 11-12/2007.
7. Кроња, Ивана, Уметничке стратегије и формални поступци у авангардном филму, Зборник радова Факултета драмске уметности, Београд, 15/2009.
8. Malro, Andre, Esquisse d'une psychologie du cinema u Les voix du silence napisano 1939. Године, уз проширено издање 1947. Gallimard, 1951. Нацрт за једну психологију филма, Филмске свеске1, 1973.
9. Mekas, Jonas, Notes on the New American Cinema, Film Culture, br 24, proleće, 1962.
10. Баљак, Јанко, Отворено писмо , Култура, Блиц, 26.06.2014.
11. Влајчић, Милан, Култура, Блиц; 5.07.2010.
12. Ћирић, Соња, Феномен Љубав и мода, Ружичасти талас, Време, бр. 520, 20.12.2000.
13. Ћирић Соња, Живот и кратка форма, Време, бр.747 28.04.2005.
14. Ћирић Соња, Купи ме, продај ме, Време, бр.935 04.12.2008.



Извори са интернета:

1. Филмски лексикон; (2003) г.у. Крагић, Бруно и Гилић, Никица, Лексикографски завод Мирослав Крлежа; посећено 2013-02-01;  
URL: <http://film.Izmk.hr/abecedarij.aspx?id1=K&id2=L>
2. Баљак, Јанко,(25.06.2014), Писмо, Блиц; посећено 2014-06-25;  
URL:<http://www.blic/kultura/vesti/janko-baljak-smenjen-sam-iz-politickih-razloga/ge988sk>
3. Јанковић, Зоран, (2014) Треперава светла на крају тунела; посећено 2015-05-25;  
URL: <http://pazisnimase.com/treperava-svetla-na-kraju-tunela/>
4. РТС.(2015) *Запамти ме*, посећено 2015-05-25; URL:<http://www.rts.rs/page/tv/sr/story/21/RTS+2/1895578/Zapamti+me.html>
5. Дом омладине Београда (2012), 59. Фестивал документарног и краткометражног филма, посећено 2012-04-15;  
URL:<http://domomladine.org/filmovi/59-beogradski-festival-dokumentarnog-i-kratkometraznog-filma/>
6. Newsweek,(2015); посећено 2015-04-22;  
URL:<http://www.newsweek.rs/srbija/49279-prodata-avala-film-980349988-dinara-za-jugoslovensko-filmsko-blago.html>
7. Краљевски филмски фестивал (2015) посећено 2015-09-03  
URL:<http://www.kff.rs/about.html>
8. Телеграф, вести (2015); посећено 2015-05-25;  
URL:<http://www.telegraf.rs/vesti/1520269-ovo-je-prvi-srpski-asteroid-evo-po-kome-je-dobio-ime/>
9. Dunavfilm, Prilog za istoriju Dunav filma(2014), посећено 2014-07-21,  
URL: <http://www.dunavfilm.com/istorijat.html>
10. IMDb, Djurkovic, Dejan, посећено 2013-11-09, URL:<http://www.imdb.com/name/nm0229316/>
11. en.wikipedia.org, Berlinale, посећено 2013-11-09,  
URL:[https://en.wikipedia.org/wiki/Silver\\_Bear\\_for\\_Best\\_Director](https://en.wikipedia.org/wiki/Silver_Bear_for_Best_Director)
12. Na današnji dan, посећено 2012 -12-3,  
URL:<http://www.nadanasnjidan.net/nadan/3.12>
13. Dom kulture Studentski grad (2011), промоција књиге, посећено 2013-06-22,  
URL:<http://dksg.rs/displayNews.php?id=9>
14. Dom kulture Studentski grad (2011), филмови АФЦ –а у Њујорку, посећено 2013-06-22 URL:<http://dksg.rs/displayNews.php?id=51>
15. Discogs, посећено 2014-03-21  
URL:<https://www.discogs.com/Korni-Grupa-Ivo-Lola-Znam-Za-Kime-Zvono-Zvoni/realase/923145>

ПРИЛОГ 1.

ТЕКСТ ПЕСМЕ ИВО ЛОЛА (1973)

ДЕЈАН ЂУРКОВИЋ

Најдража моја, једина моја  
нестигло те ово писмо,  
верујем у живот,  
видећу те опет, надам се, надај се!

Само борба за слободу,  
само љубав према теби  
у животу моме још постоје,  
нек у победи се једном споје!

Иво Лола, Иво Лола,  
Иво Лола није сам,  
с нама Иво Лола, Иво Лола,  
Иво Лола није сам.

Ако примиш писмо на празник слободе,  
не дај смрти да надјача.  
Живећеш у свету сањаном за двоје,  
не тугуј већ радуј се.

Живот нека пут твој буде,  
и све моје нек у теби живи,  
нађи освету и срећу нађи,  
моја једина у себи ме нађи!

Иво Лола, Иво Лола,  
Иво Лола није сам,  
с нама Иво Лола, Иво Лола,  
Иво Лола није сам.

## ПРИЛОГ 2.

Одломак критике Дејана Ђурковића из књиге Мирослава Јокића, *Миленко Штрбац: пред лицем времена, идеологије и реалности*, стр. 118:

...Краљица из бајке о Снежани и седам патуљака имала је, као што је познато, огледалце. Имала је и обичај питати га: Кажи ми, кажи огледалце моје, најљепша на свјету љепотица тко је? Једног дана угледала је у огледалу туђе лице. Разбила је огледало. Оно је злој краљици из бајке ваљало док је као одјек враћало њене властите мисли о властитом савршенству. Она није жељела суговорника. Како се ви осећате према огледалу грађанине – читаоче? Хоћете ли да са Миленком Штрпцем разговарате као човек или као глава становника у статистичком попису? Идете ли у кинематограф да побегнете од себе или да се нађете? Штрбац је за вас поновио једно велико вријеме да бисте могли да се запитате шта сте ви радили за то вријеме. Његов морални став при том поткрепљује живот сам собом. Каже се да живот пише романе. Добро је што умјетник није имао времена да живот изволи написати већ једном као свој роман, већ је животу дао свој облик филма.

ПРИЛОГ 3.

TV BEograd

**PROGRAMSKO IZVOĐAČKI SINOPSIS**

**RTS**  
Radio Televizija Srbije

DATUM EMITOVANJA 05.12.2005.  
(Dan, mesec, godina)

DAN U NEDELJI PON UTO SRE ČET PET SUB NED

PROGRAM (mreža) 1 2 3K SAT

MESTO TROŠKA 1 1 2 4 1 5

REDAKCIJA PROGRAMA ZA DECU I MLADE

NAZIV EMISIJE PREMA GODIŠNJEM PLANU EMITOVANJA EBU DRAMA

KONKRETAN NAZIV EMISIJE (serije, epizode)  
SREĆKA ZA SREĆKA - premijera

VRSTA EMISIJE (žanr)

PROIZVODNA ŠIFRA

PLANIRANO VREME EMITOVANJA od 10.11 do  
PLANIRANO TRAJANJE EMISIJE 14,30 minuta

IZVOĐENJE PREMIJERNO  REPRIZNO

NAČIN EMITOVANJA SA SNIMKA  DIREKTNO  KOMBINOVANO

TEHNIKA PROIZVODNJE

STUDIJSKA TEHNIKA  REPORTAŽNA KOLA  ENG EKIPA

FILM  FILM + ELEKTRONIKA  OD ARHIVSKIH SNIMAKA

NAČIN OBRADE KOMENTAR IZ STUDIJA, SIMULTANPREVOD, NASINHRONIZOVANJE

TITLOVANJE  OBRADA I SLIKE I TONA  BEZ OBRADE

JEZIK

GODINA PROIZVODNJE 2004.

ZEMLJA PROIZVOĐAČA SCG

PROIZVOĐAČ

PREGLEDAO V. MANOJLOVIĆ UREDNIK VLADIMIR ANDRIĆ

TEHNIČKE NAPOMENE: BSP

TRAKA BROJ: BSP  
K-15149 od 1'00'' do 15'30''

PRVI KADAR:

ŠPIGA EBU

POSLEDNJI KADAR:

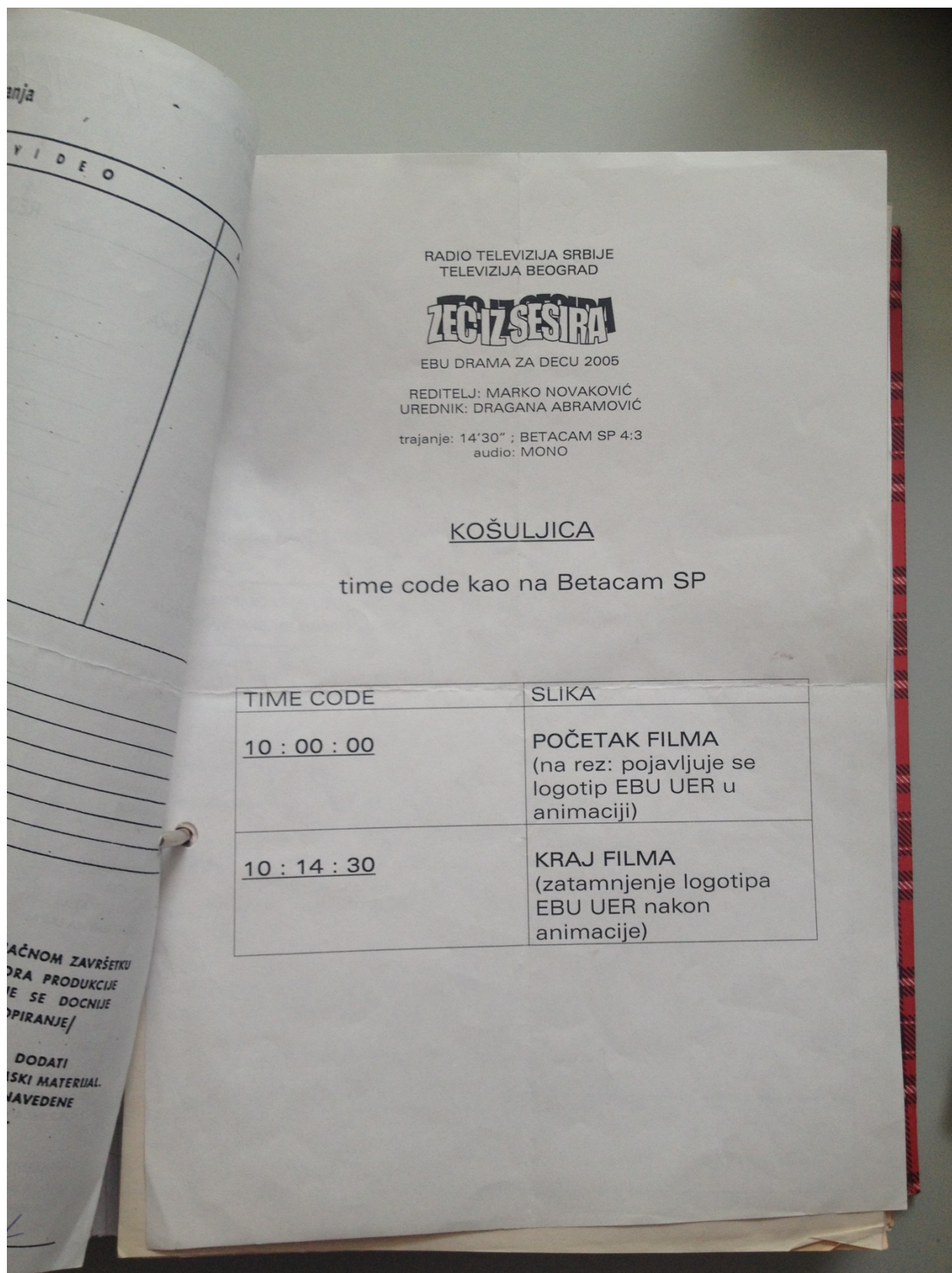
ŠPIGA EBU

OS: T - 4











PRILOG 4

