

alternative film 1983



# ALTER NATIVE FILM

jovan jovanovic  
branko vučicevic  
božidar zečević  
želimir žilnik

razgovori  
na festivalu  
alternative  
film 1983

regina cornwell

evropski  
avangardni  
film  
1960-80

# ALTERNATIVE FILM 1983

Festival jugoslovenskog  
alternativnog filma u  
organizaciji Akademskog  
filmskog centra  
doma kulture „Studentski grad

Dom kulture „Studentski grad“  
Akademski filmski centar  
Alternative film arhiv  
Beograd 1984.

#### Izdaje i štampa

Dom kulture „Studentski grad“  
Bulevar AVNOJ-a 179, N. Beograd  
telefon 011/691442  
za izdavača Radivoje Mikić, direktor  
urednik Miodrag Milošević  
recenzent Ivko Sešić  
grafički urednik Zorica Kijevčanin  
reprofotografija Slobodan Vitković  
fotoslog „Multiprint“, Beograd

#### AKADEMSKI FILMSKI CENTAR

Akademski filmski centar jeste nekomercijalna filmska organizacija studenata i omladine Beograda. Centar je osnovan 4. aprila 1958. godine kao Akademski kino klub. Od januara 1976. godine deluje u sastavu Doma kulture „Studentski grad“. Pored osnovne aktivnosti, negovanja i podsticanja snimanja alternativnih (eksperimentalnih, avangardnih, neprofesionalnih...) filmova, Centar organizuje svake godine i festival jugoslovenskog alternativnog filma pod nazivom ALTERNATIVE FILM. Filmove snimane u Centru, kao i druge alternativne filmove, Centar čuva u svom arhivu (ALTERNATIVE FILM ARHIV) koji je osnovan 1982. godine. Arhivirani filmovi mogu se videti na video tejpju. U okviru ALTERNATIVNOG BIOSKOPA Doma kulture, Centar realizuje programe iz oblasti alternativnog filmskog i video stvaralaštva.

**ALTERNATIVE  
FILM 1983.**

**određenje**

ALTERNATIVE FILM 1983. jeste festival jugoslovenskog alternativnog filma. Osnivač i organizator jeste Akademski filmski centar doma kulture „Studentski grad“. Cilj festivala jeste da zabeleži i teorijski definiše kretanja, da ukaže na istinske vrednosti i nove stvaralačke mogućnosti u oblasti alternativnog filma.

**žiri**

Jovan Jovanović, reditelj,  
Branko Vučićević, scenarista,  
Božidar Žečević, teoretičar i  
Želimir Žilnik, reditelj.

Žiri vrši pregled i odbir filmova u skladu sa koncepcijom festivala. Žiri ustanovljuje listu najznačajnijih ostvarenja na festivalu koja može da sadrži najviše deset filmova.

**dokumentacija**

Svi razgovori vođeni za vreme festivala, kao i razgovori koje žiri vodi vrednujući filmove, objavljuju se u publikaciji ALTERNATIVE FILM 1983. koja sadrži fotose iz filmova biografije i filmografije autora čije filmove žiri svrsta na listu najznačajnijih ostvarenja Festivala. Publikacija se dostavlja autorima filmova u zvaničnom programu kao i važnijim bibliotekama.

**festivalski odbor**

Miodrag Milošević, Miloje Radaković, Bojan Jovanović, Zoran Saveski, Slobodan Đorđević, Mina Stanojević, Slobodan Vitković, Neven Reljić.

**PROGRAM**

četvrtak, 22.12.1983.

**filmovi**

Bez naslova, Milčo Mančevski  
Na lepom plavom Dunavu, Milčo Mančevski  
Koji je smisao vašeg života, Marijan Tošić  
Ist, Janko Virant  
Zakaj si verjel, Janko Virant  
Poziv na večeru sa ubistvom u malom gradiću, Bata Petrović  
? (pitanje), Bata Petrović  
Sve i ništa, Ivan Martinac  
LJetni solsticij, Ivan Martinac  
Savremenik, Slobodan Mičić  
Vidikovac, Slobodan Mičić  
Mesec—Zemlja (Earth—Moon), Franci Slak

filmovi sa liste značajnih ostvarenja festivala

Dnevne novosti (daily news), Franci Slak  
Od tod do večnosti, 1983, Vasja Bibič  
Golo, Zorica Kijevčanin i Miodrag Milošević

petak, 23.12.1983.

**filmovi**

Između, Velić Petar  
Next movie, Frančeška Knoblehar  
Night flight to venus, Željko Balen  
Devičanski dar, Bojan Jovanović  
Praznik, Bojan Jovanović  
~~~~~  
Ne pozabi na kri, Davorin Marc

Ej klanje, Davorin Marc  
Kooorigigiranononoo, Davorin Marc  
Cak, Davorin Marc

filmovi sa liste značajnih ostvarenja festivala

La popolazione, Davorin Marc  
Poslednji tango u Parizu, Miodrag Milošević  
Previranje, Bojan Jovanović  
Kretanja, Daniel Dozet

subota, 24.12.83.

**filmovi**

Podnevne iluzije, Marko Karadžić  
18 kadrova iz filma „odiseja 2001“  
lične verzije, Marko Karadžić  
Bismillah, Slobodan Valentinčić  
Quick motion, Mirić Sanjin  
Ironija sudbine ili što gore to bolje,  
Zoran Saveski  
A Movie '68, Ivan Obrenov

filmovi sa liste značajnih ostvarenja festivala

Dodiri, Ivan Obrenov  
Lična disciplina, Julijana Terek i Bata Petrović  
Poučni film: „pleši čudovište uz moju nježnu pesmu“, Helena Klakočar, Nina Haramija, Dragan Ruljančić i Željko Zorica

---

1 jovan jovanović branko vučićević božidar zečević

---

## KA NOVOJ PERCEPCIJI

razgovor o alternativnom filmu

JOVAN JOVANOVIĆ : Mogao bih ja da počnem. Kad govorimo o alternativnom filmu kod nas, nastaje dosta problema iz prostog razloga što ni ovaj film, ni ova sintagma nije dovoljno poznata široj javnosti, niti užoj kulturnoj javnosti u Jugoslaviji. Alternativni film kod nas jeste potekao iz amaterskog filma koji je decenijama bio u svojevrsnom kulturnom getu i vukao se, ili živeo i preživeo, na marginalni života. Zvanična kultura jeste decenijama prenebregavala svako amatersko stvaralaštvo, bez obzira koliko se u partijskim i ostalim deklaracijama koketiralo sa samodelatnošću radnih ljudi i građana. Ne sećam se bilo kakvog ozbiljnijeg teksta u zvaničnim novinama o ovoj vrsti delatnosti. Kada su nekakvi bivši amateri došli u profesionalni film, veoma nekritički i neznalački se pisalo o navodnim njihovim doprinosima profesionalnom filmu. Kada govorimo o alternativnom filmu, na neki način se uplićemo u korpus takozvanog amaterskog filma sa jedne strane, a s druge strane, uplićemo se u problem alternativne kulture kod nas. Tek u poslednje vreme čini se ima više alternativnih pokušaja u različitim domenima kulturne delatnosti. Očigledno se problem alternacije stvorio, kao jedna vrsta svesti i prakse kod mladih ljudi danas. Mada deluje čudno, u tekstovima se svojevremeno, u doba euforije samoupredne ideologije, govorilo o samoupravljanju kao alternativnom društvu. Baš je korišćen termin alternativno društvo, korišćeni su citati iz sveta u kome su ljudi samoupravno društvo nazivali alternativnim društvom, u smislu, da je to društvo koje radikalno raskida, sledeći Marksa, i to naročito, ranog Marksa, sa svim onim sistemom vrednosti građanskog sveta. To samoupravno društvo je trebalo da bude alternativno društvo građanskog sveta. Samoupravna kultura bi bila neka nova alternativna kultura, koja bi negirala čitav onaj korpus koji se naziva građanskom kulturom. Sto se to nije desilo, da li će se uopšte desiti, to jesu problemi, ali je činjenica da, kada gledamo jugoslovenske alternativne filmove, možemo da vidimo da postoji svest o tome da živimo i dalje u građanskom društvu, znači klasnom društvu. Pokret alternativnog vrednovanja sveta i alternativnog vrednovanja kulture, filmskog medija, jeste prisutan kod mladih ljudi. Druga je stvar što je jugoslovenski oficijelni film surovo komformističan i što on, s onim komformizmom koji nije prisutan čak ni u nekim starijim i tradicionalističkim građanskim društvima, uništava svaki vid alternacije, produžujući tradiciju građanskog sveta u vrednovanju života, vrednovanju likova junaka, u vrednovanju samog medija. S druge strane, činjenica je da su naše filmske akademije krajnje konzervativne i da su daleko van tokova, onog što bi smo nazvali, tokovima dvadesetog veka. Na filmskim akademijama se kultura i umetnost

posmatraju na način kako su se posmatrale u devetnaestom veku. Može se govoriti još o nekim naznakama našeg alternativnog filma. Ono što je značajno, jeste da je naš alternativni film postavio nekoliko pitanja koja jesu danas u trendu takozvanih svetskih interesovanja. Sta je umetnost, ko je umetnik? Do koje mere je estetski čin privatni čin, a do koje mere je takozvano društveno determinisan, do koje mere je umetnik u funkciji društva i njegovih ideala? Do koje mere je estetski čin igra, šta je filmski medij uopšte? Prisutno je vraćanje izvorima filmskih postupaka. Uništava se klasični kadar, klasična montaža, dramaturgija, sintaksa i čitav kompleks "stilskih figura." Značajno je to, da dosta autora iz nekoliko generacija našeg alternativnog filma radi neke stvari paralelno neznajući za neke stvari u alternativnoj kulturi koje se dešava u svetu. Najznačajnije je za to iskustvo koje alternativni film kod nas doneo, to da je pojačana svest da film ne mora da bude bioskopski film, da ne mora da bude roba, da jedan način filmskog mišljenja koji se formuliše kroz geslo da je film sinteza svih umetnosti ne mora da bude apsolutno tačan i možda je najvažnije to, da je skrenuta pažnja da je film rođen, ne kao klasična umetnost nego kao vid alternacije građenoma shvatanju lepote. Film je bio prva mogućnost da se klasična umetnost suoči sa životom. Za ovo bi se, sigurno, dalo dosta primera. Ja sam svojevremeno imao jedno predavanje u Muzeju savremene umetnosti gde sam pronašao u nizu izjava ljudi koji su stvorili moderno slikarstvo, ljudi koji su stvorili dadaizam, futurizam, nadrealizam i tako dalje, da su, ustvari, preko filma došli do nekih intencija za ono što se naziva rušenje klasičnog slikarstva, uopšte, klasičnog pojma umetnosti i umetnika. Svest o tome da treba preispitati šta je umetnost, šta je umetnik, šta je uopšte umetničko delo jeste dragocena. Na području filma nju je doneo upravo alternativni film. Amaterski film sve do GEFF-a, do prvog našeg pokušaja filmske alternacije, jeste bio u nekim konvencijama "klasične" umetnosti i filma kao sedme umetnosti. Bio je u konvencijama takozvanog estetskog. Od GEFF-a, 1963. godine, pa evo već preko dvedeset godina, razbija se iluzija da postoji umetnost, umetnik i konačno da postoji umetničko delo kao jedina mogućnost estetskog čina. U analizi filmova iz ove godine vidi se da neke konstante postoje da je alternativni film u Jugoslaviji pojava koja nije povremena. Ona sve više nalazi razumevanja među novom filmskom publikom i verovatno će povratno da deluje na jugoslovenski konformistički film, koji nije utemeljen na onom što bi se nazvalo urbanim senzibilitetom ili duhom epohe, nego je utemeljen na opasnoj epsko-lirskoj tradiciji i zabludi da je film produžetak ideologije.

BOŽIDAR ZEČEVIĆ: Ponovo ću da pokušam da iz konglomeracije ideja, koja je već karakteristična za Jovanovićev način mišljenja, izdvojim nekoliko valjanih pretpostavki za ovaj razgovor. Već dugo pričamo o "alternativnom filmu." Navikli smo već da u početku imamo iste vrste nesporazuma, iste vrste nesaglasja oko nekih glavnih ideja ili možda osnovnih kontradikcija, koje su vezane za pojam "alternativnog filma." Ovde smo i ranije, a možda ćemo se i sada sporiti oko pojma, "građanskog sveta", odnosno situacije alterniranja "građanskom svetu." Mi ćemo se možda i složiti da uslovno prihvatimo ovu sintagmu, ali bismo vrlo teško mogli da u ovom trenutku definišemo šta za nas danas znači "građanski svet" čak i u smislu minimalnog određenja.

JOVANOVIĆ: Građanski svet jeste društvo u kome su kultura i umetnost u vlasti vladajuće klase, ono društvo u kome pojedinac jeste deo mase. Nije slučajno što se sporimo oko građanskog društva. Verovatno je to posledica dezideologizacije određenih kategorija koje je stvorila jugoslovenska srednja klasa i njeni kulturni radnici.

ZEČEVIĆ: Mi danas živimo u jednom drugom svetu, na koji su primenljive mnoge

Marksove ideje, ali bismo teško mogli opisati "građanski svet" na onaj način na koji ga ti opisuješ. Ne možemo na taj način pristupiti svetu u kome danas živimo. On se definitivno razlikuje od sveta u kome je Mživeo Marks. Sve do čega ćemo doći jeste da su mnoge Marksove ideje primenljive, ukoliko se shvati virtuelnost tih ideja. Mislim da se naš svet menja, posredstvom radikalne tehnološke evolucije, više nego što se menja dejstvom već uočenih i definisanih formacija. U pitanju su mnoge traumatske izmene i alterniranje postojećim modelima nasleđene kulture. U tom kontekstu vidim i pojavu "alternativnog filma" i samo u tom kontekstu mogu da razgovaram o tome. Pitanje koje se postavlja jeste: u kojoj meri i na kojim planovima alterativni film "alternira" uslovno shvaćenom građanskom modelu kulture i umetnosti koja nije samo konformistička — iako si ti sklon da je generalno proglašiš konformističkom. Ona jeste i konformistička, ali upravo ta "građanska" umetnost krije i subverziju protiv svoje tradicije.

JOVANOVIĆ: Mi nikad nismo imali građansko društvo i verovatno je kod nas ovo što se desilo sa jugoslovenskom srednjom klasom ustvari neka vrsta začetka građanskog društva. Tu postoje i objektivni istorijski razlozi zašto je to tako. Činjenica je da ta građanska kultura jeste veoma halapljiva prema svim izdancima alternativne kulture, bilo da je to rok-kultura ili novokomponovana muzika, protiv koje ja nemam ništa. Mislim da je to vrlo zrela oblast stvaralaštva, ukoliko znamo da je čitamo. Građanska kultura ima moć silnika, da kupi i da onda u svoje uvenulo telo, ubrizga svežu krv.

ZEČEVIĆ: Izgleda da je to sudbina svih kodova u umetničkoj komunikaciji, koji se na izvesan način odnose prema vladajućem, dominantnom kodu. Ne znam ni za jedan primer u savremenoj istoriji umetnosti i njenoj praksi, koji se na kraju krajeva nije podvrgao toj istoj sudbini. Koga vladajući kod nije uspeo da asimilira? To beznadežno vodi zaključku da je istrajno, dugogodišnje, spretno i ponekad siledžijsko dejstvo vladajućeg koda takvo, da se svi oni kodovi koji mu se suprotstavljaju, na kraju uvrste u jednu širu varijantu istog tog koda. To za mene nije sporno. Za mene je sporna ideja o tome da postoje dva nezavisna modela, međusobno suprotstavljena. Tvoj "građanski" i neki, navodno, od njega suštinski različit. Za mene još postoje ta dva modela. U pitanju je sada jedan te isti model i mogućnost promene, utopije. Sada se može govoriti samo o "alterniranju" vladajućem kodu. Zato se i pitam, ako je u fokusu "alternativni film", da li je smisleno govoriti o istinskom postojanju alternative ili je svrha ovih naših razgovora da otkrijemo u čemu "alternativni film", alternira, uslovno zamišljenom modelu, "građanske kulture" i "građanske svesti".

JOVANOVIĆ: Kod nas jeste opšte mesto, da su umetnost, kultura, film, oblasti od opšteg društvenog značaja. Alternativni autor smatra da je kinematografski čin privatni čin. Možemo da nađemo citate naših autora, čak nekih koji imaju sreću, ili nesreću, da nešto rade u profesionalnom filmu, Oni rade manje više sa gnušanjem i zato što moraju da žive od toga. To je veoma jasna distinkcija.

ZEČEVIĆ: Oni zaboravljaju, kao što i ti zaboravljaš, da se njihov čin mora dogoditi u nekom kontekstu. Čim se dogodi u nekom kontekstu, neminovno uvodi i elemente koji su izvan privatnog čina i postaje tako društveni čin, kao i svaki drugi.

JOVANOVIĆ: Autori alternativnog filma shvataju svoj film kao igru. kinematogra-

fska igra nema u startu ambiciju da daje „velike“ poruke, niti da bude u kontekstu onoga što se zove svakodnevno ideološko mišljenje. Za razliku od našeg konformističkog filma gde ima vrlo malo eksperimenata ili gotovo da ih nema.

**ZEČEVIĆ:** Ali ne možeš da porekneš da je veliki deo toga igra, kao što je i ovde slučaj.

**JOVANOVIĆ:** Za razliku od našeg profesionalnog filma, gde ima vrlo malo eksperimenata, koji je manje više u rutini jednog tradicionalnog jezika, alternativni film istražuje medij. Za razliku od našeg profesionalnog filma koji kaska za pomodnim trendovima u svetu, alternativni film se veoma hrabro vraća izvorima filmskog medija, nemom filmu, avangardi dvadesetih godina i tako dalje. Ili, nalazi neka ishodišta u takozvanim proširenim medijima koji su s one strane „klasične“ umetnosti.

**ZEČEVIĆ:** Sve to deluje i u nas, samo što, naravno, postoje bezbrojne varijacije. Hteo bih da podsetim na neke činjenice, koje motivišu „alternativni film.“ Ukoliko smo već utvrdili da on neprestano alternira projektovanim modelima „građanske umetnosti“, onda on, pre svega, ne želi da bude definisan, i određen. Normativna estetika ili kako bi ti rekao, „građanska estetika“ bavi se upravo određivanjem, upravo definicijama. Sad ponovo dolazimo do prve i klasične dileme u vezi sa „alternativnim filmom“: kako ćemo određivati nešto što se, samo po sebi, opire svakoj definiciji, tj. ne teži da bude definisano aparatom normativne estetike. Ja sam to i ostavio kao otvoreno pitanje, kao pitanje koje se ne može razrešiti. Ja nisam pristalica stvaranja definicija u ovoj oblasti. S druge strane, ukoliko postoje izvesna svojstva alternativnog pogleda na film, ona se ne mogu tražiti niti mogu naći u onome što si pomenuo kao prvu od njegovih odlika: individualnom, privatnom činu – po sebi. Ja se odmah suprotstavljam tome, ali se uzdržavam od prilično duge sociološke i filozofske rasprave, koje bi dovela do zaključka, da takav kakav jeste, on nikada ne može biti samo privatni čin, i da bez obzira na sve jednom mora stupiti u izvestan odnos sa poretkom spoljnih činjenica, dakle mora biti doveden u izvestan kontekst. Čini mi se da je ovo opšte pitanje zaista dosadno i da ćemo se bez vidnog razloga zaplesti u njega, ukoliko ne budemo našli druge pretpostavke za razgovor. One se kriju u konzistentnim pokušajima alternativnih autora da naruše niz vladajućih kodova u činu filmovanja, a zatim i samom činu predstavljanja filma. Ono što je ovde izuzetno značajno, to je ono što je Sava Trifković primetio već nekoliko puta i o čemu smo takođe razgovarali, što se i ove godine ponavlja, jednu od osnovnih odlika „alternativnog filma“: težnju ka rušenju modela percepcije, koji važe za kinematografski čin u klasičnom odnosu – predstavljački film – gledalac. Mnogi autori, od korena avangarde, sa ove ili sa one strane Okeana, neprestanim atakom na našu percepciju, žele da upravo nju izmene, to jest da – odgovarajući nas od naših navika da spojimo narativno i uspostavimo dijegezu, da se bavimo projekcijom ili identifikacijom u izvestan sižejni model, ili karakter, dakle u sve ono što je vezano za bilo kakav narativni film fikcije (koji je po francuskim „novolevičarima“ eminentno građanski, kapitalistički čin) – slama tu percepciju. Pokušaj udara na percepciju jeste ustvari, prvi dokaz da ovaj model zaista alternira. Šta će se dogoditi sa tim uzastopnim pokušajima, koji traju već dvadesetak, trideset godina – ne znam. Očigledno je da ta težnja uvodi jedan sasvim novi svet, za koji više ne važe pretpostavke normativne estetike, čak možda ni normativne psihologije, ukoliko takva uopšte postoji. Zato mi se čini da je jedna od glavnih odlika „alternativnog filma“ ustvari, pokušaj uspostavljanja mogućnosti nove percepcije unutar kinematografskog fenomena. Većina filmova koje smo ove godine videli, kao da snaži ovu tezu. Onda se opet nalaze gledaoci koji u okvirima istog tog rušenja, u okvirima te perceptivne fisije, pokušavaju da pronađu izvesne značajke ako ne i konstante, po kojima „alternativni film“ može da bude komunikativan. Jedan od sličnih pokušaja imali smo prošle godine

sa Petrićem, koji je u svemu tome tražio sinematičnost. Šta je to što alternativno filmsko ostvarenje čini filmom? Mi smo pokušavali da vidimo nešto drugo: da, prihvativši uslovno taj pojam, iznađemo čemu on sve može da alternira, naročito okoštalom kodu u nama samima, pre svega u našoj percepciji, u našoj mentalnoj recepciji tog kinematografskog sveta? Zato bih se, kad govorimo o „alternativnom filmu“, pre svega zadržao na činjenicama koje narušavaju jedan postojeći svet, upravo na ravni kinematografskog fenomena. Vrlo je verovatno da takav pokušaj stoji u izvesnoj vezi sa društvenom uslovljenošću takvih dela, pa i pokreta, ako je pokret uopšte u pitanju.

**BRANKO VUČIĆEVIĆ:** Meni se čini, i to me dovodi na ono što hoću da kažem, da se ne može tražiti alternativnost u samoj činjenici „suprotstavljanja“ takozvanom građanskom društvu. To građansko društvo je vrlo širok pojam, koji obuhvata i sovjetsko i američko i jugoslovensko, pa i izvesna afrička društva. Tražiti u alternativnom opoziciju tako shvaćenu građanskom društvu čini se da je dosta jalov posao. Jer, tako shvaćeno građansko društvo jeste već i permisivno, čak i u sovjetskom primeru, ono vrlo rado trpi, ako čak i ne „pozdravlja“ postojanje nekih „džepova“, u kojima su ljudi koji bi da se ne nalaze u tim džepovima i da im nije slobodno da se bave tim svojim formama alternativnog života, možda svoju energiju usmeriti na neke načine nezgodnije po društvo unutar koga se nalaze. Dokle god alternativni život i alternativno delanje ne zagaze u direktan sukob sa tim društvima, što znači izađu iz domena igre, privatnog života i izivljavanja, u dobrom smislu te reči, tu nikakve opozicije praktično nema. Ima lišavanja nekih oficijalnih priznanja, ali, na kraju krajeva, čak i to se, sa malo strpljenja, postiže. Uzmimo kako biste vi rekli paradigmatičan slučaj novog američkog filma koji je bio na margini. Bio je napadan, zabranjivan, tu je imala postla i policija. I vremenom, šta se desilo? Pišu se debele knjige, o njemu se predaje na univerzitetima, na tome se doktorira. Opozicija, ili suprotnost, alternativnom filmu može biti jedino bioskopski film. Ja alternativni film ne shvatam suviše svečano, i preozbiljno, nego ga smatram vrlo lepim terenom za isprobavanje stvari kojima se ovi ljudi u normalnom filmu ne bave zato što za to nemaju mogućnosti, zato što im to ne pada na pamet, ili zato što neke od tih igara i tih eksperimenata ometaju funkcionisanje normalnog bioskopa i normalnog bioskopskog filma. Zamislimo da se program filmova koje bismo probrali sa ovog festivala pojavi u nekom beogradskom bioskopu. To bi izazvalo prilične nemire među publikom. Prema tome, ta rušiteljska, a ujedno i graditeljska, uloga alternativnog filma može postojati jedino u odnosu na tzv. normalni film. S tim što svi mi volimo da katkad pogledamo to što se zove alternativni film, i zanimamo se za to, ali uprkos svim ovim ispitivanjima medija, kodova itd, film je za nas i dalje onaj normalni bioskopski film.

**JOVANOVIĆ:** Imam dosta filmova koje sam snimio na osmici, dosta ready-mejdova od tuđih materijala, međutim, mislim da je to stvar moje privatnosti. Mislim da taj aspekt društvenog čina nije apsolutno bitan. Ja vodim neki filmski dnevnik.

**VUČIĆEVIĆ:** Mi se bavimo ovim filmovima koji su u domenu javnosti utoliko što su ih njihovi autori napravili i prikazuju ih nekim grupama ljudi.

**JOVANOVIĆ:** Ja sam se, sticajem okolnosti, školovao, ne znam ništa drugo u životu, sem da pravim filmove, pa moram da pravim i namenske filmove. Šimunić jeste recimo, tehničar za radijatore. On je godinama snimao određenu vrstu filma. Ja sam godinama, družeći se s njim, gledao to i nagovarao sam ga da on to prikaže. On je to odbijao motivacijom da je to privatni čin. S druge strane, zašto se ne prikazuju ti filmovi? Izvesno da postoji nešto, zašto to ne reći? Mi smo društvo koje ima tzv. tabu teme,

mada meni nikad nije bilo jasno zašto ih ima, ima određenu vrstu cenzure i autocenzure. Pokazati apolturnu privatnost u našem kontekstu jeste veoma opasno za egzistenciju. Znam da Šimunović nije svoje najprovokativnije filmove ni pustio, uzgred budi rečeno, zato što bi se onda on nazvao perverznom. Činjenica je da imamo dosta i književnika i političara koji kažu za svoje dnevnike da se štampaju pedeset godina posle njihove smrti.

**VUČIĆEVIĆ:** Mislim da je kategorija dnevnika ipak posebna. Rizik prilikom „pokazivanja u javnosti“ vremenom postaje sve manji. Druga je stvar što ja mogu ne želeći da svoju privatnost svakome pokazujem, nego je pokazujem nekim svojim izabranicima, kao što je to Šimunović činio pre nego što se pojavio prošle godine. Na žalost, meni se čini da je ironično što je i dalje jedina „delotvorna“ vrsta skandala – politički skandal. Pri čemu se naravno, ne zalažem za njih, mislim da su i to falš skandali, nego hoću da kažem: jedino što izaziva pravi skandal sa nezgodnim posledicama, to je zadiranje u politiku.

**JOVANOVIĆ:** Kad se kaže alternativno, u našem balkanskom kontekstu, taj termin se odmah politizira. Trebalo bi da odbacimo taj sloj koji je opasan za naš kontekst. Mi smo čudna, paranoidna, balkanska sredina gde se svako drugačije mišljenje od mišljenja mase ili većine odmah konotira opozicionarski i politički. Bio sam na dosta festivala gde su neki dnevnički filmovi Dragiše Krstića ili Kaljevića, bili veoma bojkovani. Postoji razvoj autorske ličnosti. Kaljević je počeo da snima filmove sa nekih četrnaest, petnaest godina, bukvalno dnevnički.

**ZEČEVIĆ:** U čemu je alternativnost tog snimanja filma? Ne mora svaki privatni film biti uvek i alternativan.

**JOVANOVIĆ:** Treba saslušati autore. Ja ovo izvlačim iz njihovih izjava.

**VUČIĆEVIĆ:** Jovanoviću, sve te kategorije sa kojima se ti boriš već su prevaziđene, sem možda među članovima provincijskih žirija koji ništa ne čitaju. Te šlagere, umetnost kao privatni čin, to slušamo već pedeset godina to su evergrinovi...

**JOVANOVIĆ:** A ja te pitam, šta je to, kada Mak ode na GEF, pokupi sve fazone, pa to prodava kao inovaciju koja ulazi u istoriju svetskog filma, a ti mu asistiraš u tome?

**VUČIĆEVIĆ:** Ja pre svega, ne znam koliko je on ušao u istoriju.

**JOVANOVIĆ:** ... On je posle GEF-a radikalno izmenio svoj filmski jezik.

**VUČIĆEVIĆ:** Na tome se radilo, to je bio dugotrajni proces.

**JOVANOVIĆ:** To nisu evergrinovi?

**VUČIĆEVIĆ:** Jesu, naravno. Ja to njemu zameram kao što zameram tebi što se boriš s tim vetrenjačama; očajavaš što ljudi nisu shvatili da je „umetnik umro“, a to je jedna od najvećih laži dvadesetog veka. Ja se slučajno isto tako družim sa tim alternativnim umetnicima, pa znam da su naši konceptualni umetnici svi do jednog ojađeni, i plaču na SIZ-ovima što njihove radove ne otkupljuje Muzej savremene umetnosti na Ušću. To su ti „umrli“, „počivši“ umetnici. To je vrlo simpatično. Meni je simpatičnije i

bliže makar folirati smrt umetnosti u vidu zanata, nego imati za ideal klasičnu grčku umetnost ili Goju. Kad vidim Ota Bihalji—Merina kako piše četiri knjige o Goji ja dobijem nervni slom.

**JOVANOVIĆ:** Ti prenosiš mehaničko iskustvo naših konceptualista. Puno autora našeg alternativnog filma se vrlo iskreno ponašalo u skladu sa svojim načelima. Recimo Pansini je prestao da se bavi filmom. On je do kraja razvio svoju tezu.

**ZEČEVIĆ:** Nas na ovom mestu toliko ne interesuje umetnost kao privatni čin, nego nas u okviru te umetnosti interesuje gde se može otvoriti mogućnost za razmišljanje o „alternativnome“. O tome se može govoriti kod Kaljevića i Krstića, može se govoriti kod Obrenova. Može se govoriti u dva dnevnička filma koja smo imali ove godine kao zanimljiv autorski pristup svetu oko sebe. Ne možemo, ipak – bez obzira koliko mrzeli estetiku, koja se normativno upliće u takav tvoj „slobodni, privatni svet“ – negirati činjenicu da je umetnost, u principu, završeno delo, i da u tom završenom delu funkcionišu neki naročiti principi. Potpuno se slažem sa Brankom da je tih šlagera, već stvarno, dosta. Proklamacije: „Bavim se filmom kao kolektivnom umetnošću“, „Sintetičkom umetnošću“, ili „Bavim se filmom kao svojim ličnim dnevnikom“, savršeno su irelevantne. Interesuje me samo u kojoj meri takav film, privatni ili kakav god hoćeš alternira postojećim modelima vladajućeg kada. Ja mislim da nekoliko ovih alterniraju rečima, u polju percepcije, alterniraju u pokušajima rušenja jednog filmskog jezika, koji je već davno navodno otkriven i stvaraju mogućnosti subverzije u tom domenu, naglašavaju neki drugi jezik, ukoliko je on uopšte moguć. To je za mene ravan na kojoj možemo da odve razgovaramo. Ne vidim da se nešto bitno pomaklo od prošle godine. Ali, čini mi se da filmovi koje smo ovde odabrali u najmanju ruku potvrđuju da se radi o sličnim tendencijama.

**JOVANOVIĆ:** Mislim da ono što postoji opasnost kod nas jeste upisivanje značenja, ne samo pri gledanju filma, nego i pri razgovorima. Ovo govorim na osnovu druženja sa ljudima koji prave ove filmove, na osnovu njihovih izjava u beskrajinim razgovorima.

**VUČIĆEVIĆ:** Svi se slažemo da su ovi filmovi, da upotrebim tvoje izjave, u „trendu svetskih kretanja“, da se bave onim čime se slični proizvođači filma bave u svetu; to je dobro. Prema tome ako su ono alternativni filmovi onda su i ovo alternativni filmovi. I to se može dokazati i na primerima. Jedini razlog što je ovaj razgovor stao jeste: svi smo opevali svoje šlagere, ti si opevao svoj, potpomognut horom tih bezbrojnih autora u bezbrojnim razgovorima, Zeka svoj, ja svoj, i sad treba odatle nekud krenuti, ja ne znam tačno kuda.

**JOVANOVIĆ:** Imao sam sreću da vodim jedan razgovor sa Valentinčićem koji je ovde imao svojevremeno jednu projekciju filma. On je na svako moje pitanje kao voditelj jednostavno ćutao. To je jedna vrsta hepenevskog, možda i žen-bidističkog ili karikature žen – budističkog ponašanja. Ili je na moja pitanja, prividno ili stvarno racionalna, odgovarao nonsensima. Očigledno su to filmovi koji imaju svoj život za vreme projekcije i ne traže nikakve naknadne racionalizacije. U ovim razgovorima postoji potreba za nekom vrstom klasifikacije, nekom vrstom izbora kvaliteta.

**VUČIĆEVIĆ:** Zašto nije bila primedba na kutiji s filmom: Ne želim da ovaj film bude ikako vrednovan! Ne želim da uđe u deset najznačajnijih! Ne želim ništa!

JOVANOVIĆ: Verovatno postoji jedna polovična svest.

VUČIĆEVIĆ: Dabome. Poznato je da ~~\_\_\_\_\_~~ da sedimo na dve stolice. To je tragedija moderne umetnosti tog tipa.

JOVANOVIĆ: Možda bi bilo zanimljivo malo analizirati te filmove. Želeo bih da ukazem na neke tokove koji su prisutni i ranijih godina. Moram da skrenem pažnju, mada je prošlogodišnji razgovor na neki način to definisao, da se taj alternativni film bitno razlikuje od našeg tradicionalnog amaterskog filma time što je raskinuo sa kinotekom, znači sa uzorima iz kinoteke, i raskinuo je sa ugledanjem na određena kretanja tzv. modernog filma šesdesetih godina. Autori ovih filmova su često ljudi koji uopšte ne idu u bioskop, a, sa druge strane, prate određene tendencije u savremenoj estetici. To je generacija sedamdesetih godina u kojoj postoji nekoliko kontradiktornih trendova. Jedan od tih trendova ja bih nazvao samoispitivanje estetskog čina, gde autori komentarišu svoje delo, bilo zvučnom kulisom sa tekstom, bilo raznim intervencijama u strukturi same slike. Jedan od filmova te tendencije jeste ove godine „Film bez naslova“ Milča Mančevskog. Nešto slično postoji u filmu „Koji je smisao vašeg života?“, Marjana Tošića. I dosta radikalno, možda najradikalnije, u filmu „Ironija sudbina ili što gore to bolje“. Nije slučajno ovde upotrebljen termin „ironija“. To jesu filmovi koji ironišu onu pozersku ozbiljnost klasičnog umetnika, koji sad stvara nekakvo novo delo, preispitujući do koje mere je sam akt tzv. umetničkog stvaranja ustvari krajnja neoriginalnost. Tu blizu ovoj tendenciji tog samoispitivanja estetskog čina jesu filmovi koje bih ja nazvao nekom vrstom hepenevske igre sa filmom. Na prvi pogled, jedan proizvoljni čin, gde filmska struktura liči na bilo kakav onaj tzv. zanatski element: kadriranje, montažu, dramaturgiju itd. da ne kažem poruka. Postoji, zatim, tendencija tzv. dekonceptualizacije estetske strukture, nešto što se zove art after art, gde se na formatu osam, šesnaest ili trideset i pet, naknadno interveniše.

Recimo, Bata Petrović pravi film „Poziv na večeru sa ubistvom u malom gradiću“, time što interveniše na nekakve foršpane bioskopskih filmova, ucrtava neke stvari itd, ili se presnimavaju filmovi sa trideset pet milimetara sa televizije na osam ili super-osam itd. gde se pomera kontekst, kao recimo, u filmu „Poslednji tango u Parizu“, Miodraga Miloševića. Ta vrsta „art after art“ koja je prisutna u modernoj umetnosti, jeste dosta prisutan trend i u našem alternativnom filmu. Dnevnički filmovi koje smo konstatovali, mogu često da obuhvate obe tendencije, pa se u dnevničkim filmovima, to je uveo Dragiša Krstić svojevremeno, mešaju drastično žanrovi tzv. dokumentarnog filma, igranog filma, crtanog filma. Autor jednostavno pravi određeni kotur filmske trake u koju unosi sve svoje dotadašnje kinematografsko iskustvo. Možda ne toliko razućen dnevnički film jesu „Dnevne novosti“ Francija Slaka. Sigurno da je tu bilo još nekih filmova. Zatim, ono što je možda ove godine malo više istaknuto, to je ono što bih ja nazvao društveno angažovan alternativni film. I to na dva plana. Na jednom planu tzv. istraživanja tabua ljudske intime. A, jedan od tih tabua jeste erotika, drugi je nasilje, ili nešto što bi se nazvalo sado-mazohizmom. Na planu erotike jeste zanimljiv i veoma značajan film „Golo“, Zorice Kiječanin i Miodraga Miloševića, gde se analizira, ono što se naziva polni čin, sa zanimljivim kadriranjem. A za ovaj sledeći primer postoji nekoliko filmova, između ostalog „Ej klanje“, Davorina Marca. Ima nekoliko filmova gde se vidi nasilje kao imanentna prisutnost u svetu („Ej klanje“) gde se za razliku od lažne humanizacije tog čina u našem profesionalnom filmu, jednoga imidža za koji se dobijaju i Oktobarske nagrade, gde se drastično suočava čovek sa situacijom da on mora da se ponaša nasilnički i ubilački u svetu u kome živi. Svojevremeno,

sedamdesetih godina, u zapadnonemačkom alternativnom filmu veoma jeste bila prisutna tendencija izživljavanja, što bi rekao Branko, ljudi nad životinjama, pa je bilo niz filmova Oberhauzenu gde se ljudi izživljavaju na svim mogućim životinjama. Sad smo i mi, konačno, otkrili sado-mazohističku ili nasilničku prirodu ljudskog bića. U domenu istraživanja erotike, zanimljiv je film, ne znam tačno naslov, Marca, o masturbaciji, nešto što nije bilo toliko prisutno u toj alternativnoj kulturi. Što se tiče tih društveno angažovanih filmova, ja bih uvrstio nekoliko filmova koji su čak dosta eksplicitno društveno angažovani. To su: „Previranja“, Bojana Jovanovića i dva filma Obrenova. Jedan se zove „A Movie '68“ a drugi je „Dodiri“. I u „Dodirima“ i u „Previranjima“, autori Obrenov i Jovanović, koliko sam ja uspeo da pročitam te filmove, preispituju nekakva značenja kosovskih događaja. U filmu „A Movie '68“ Ivan Obrenov, doduše na dosta simboličan način, pravi neku vrstu evokacije studentskih nemira 68. U filmove koji istražuju erotiku spada zanimljiv film „Lična disciplina“, Julijane Terek i Bate Petrovića. Postoje filmovi koje zovemo strukturalističkim, kao što su „18 kadrova iz filma „Odiseja 2001 godine“, verzije Marka Karadžića, pa filmovi minimalarta, i konceptualni filmovi, nešto što je u trendu sedamdesetih godina. Samo jeste jedno pitanje koje je ovde postavljeno: do koje mere taj alternativni film ponavlja određene proseedee. Čini mi se da je ovogodišnji festival dosta iscrpeo nekakve pokušaje pa smo često ovde imali filmove koji ustvari prežvakuju nekakva konceptualistička iskustva, iskustva minimal-arta. Postavlja se pitanje do koje mere će ovi hepeneški filmovi biti zanimljivi kao alternacija.

ZEČEVIĆ: To se i događa zbog toga što znakovni repertorari, kojim operiše ova vrsta alternativnog filma, nije neograničen. On je, zapravo, veoma ograničen, čak je možda i ograničeniji nego znakovni repertoar onog „velikog“ filma, kojim „alternativni film“ oponira. Dok tamo vlada stvarna mogućnost izbora između varijanti i varijanti, ovde su tehnološka a zatim i izražajna sredstva u velikoj meri ograničena i to samo na ono što „veliki“, „nealternativni film“ — nije. Tako se događa da neprestano permutiraju isti tipovi ideje, i ja u tome ne vidim naročitog izlaza, naravno ukoliko se ne dogodi da tendencije ka proširivanju filmskog medija ne preuzmu dominantnu ulogu. Ja sam prošle godine ovde konstatoval, nabrojajući filmove o kojima je reč, da i ovaj festival pokazuje dve opšte tendencije u umetnosti danas. Jedne, kao sužavanju na medij-sku supstancu, tj. ka istraživanju ontologije medija. I druge, ka ekspanziji, ka proširivanju medija ka srodnim područjima. Ono što sam prošle godine pozdravio kao logično i očekivanu evoluciju ideje o proširenim medijima, nije se dogodilo i ove godine. Nijedan film te vrste kojih je, doduše bilo, nije ušao u tu neku listu značajnih dostignuća festivala. Naprotiv, mnogo filmova poteklo je iz sužavanja na ograničeni repertoar tehnika i postupaka.

Upravo u tom smislu mi se čini da postoje izvesne tendencije od kojih bih izdvojio dve. Prva je tendencija ka strukturaciji. Mi smo se ovde prošle godine pitali da li strukturu uopšte treba plesti u ovako neodređen kontekst. Malopre smo čuli da je namera izvesnih autora, a ja bih voleo da je tako, da se u okvirima alternativnog postupka, bave mogućnošću zasnivanja alternativne strukture. U tom slučaju, najnealternativniji i čini mi se, najzanimljiviji film ovogodišnjeg festivala je film „Pleši čudovište uz moju nežnu pesmu“, Nine Haramije, Helene Klarkočar i Dragana Ruljančića, ukoliko su to autori ovog filma. U njemu se jednim neprestanim nizom transformacije u filmskoj animaciji, izlaže jedna ironično komentarisana, u paroksizmu — postavljena istorija evropske umetnosti negde od kraja prošlog veka, pa do danas. Tematski, ovaj film može da se podvede pod „alternativni film“, zbog toga što alternira sliku šlagera



o kojima govori Branko, ali nas ovde ne zanimaju teme. Na planu strukturacije i na planu korišćenja tehnika on dosledno izbegava narativni postupak. U okvirima tehnike, koja mu stoji na raspolaganju on uspeva da se ucelini van narativne strukture i narativno prosede. Zbog toga mi se čini da je dvostruko značajan. Drugi film je „Lična disciplina“ koji izdvajam zbog pokušaja strukturacije i destrukturacije u okviru jednog te istog predloška. Lomljenje percepcije i uspostavljanje jedne subverzivne montažne strukture u tom filmu nas „odalljuje“ od filma. Nasuprot tome i jedna narativna nit ponekad vrlo loše izvedena, ustvari navodi iznova na uobičajen strukturalni princip. U okviru tog filma postoje, dakle, dve snage, koje su međusobno suprotstavljene. Hrist i De Sad. Upravo na tom primeru može se iznova konstatovati da je repertoar znakova prilično ograničen, da alterniranje ne može da bude beskonačno. U tom smislu mogu da pomenem i film Ivana Obrenova, „A Movie '68“, koji je dosta značajan u strukturalnom planu, pre svega zbog toga što u početku nema ničega osim belog blanka, ali se onda ispostavi da to nije beli blank, nego je to fotografija kipućeg mleka, koja na filmu izgleda kao blank a zatim se pojave neke senke, pojavi se jedna igra svetlosti i senki koja nam otkriva da se o tome ne radi. Pojava strukture kipućeg mleka ustvari otkriva duboku subverziju ovog filma, ali kada se ta (konvencija) konačno otkrije, sve izduži u jednoj vrsti otrcane metafore: mleko iskipi i na rerni vidimo samo nagorele ostatke ove ideje. To su filmovi koji govore o ova dva postupka: O postupku strukturacije i destrukturacije. Istakao bih ovde još i tendenciju ka istraživanju erotskog čina. To je film „Golo“, Zorice Kijevčanin i Miodraga Miloševića, koji se približava granici alternativnog filma, u tome što prividno nastoji da estetizuje fotografski i montažno jedan erotski čin. Taj privid pleni, ali se ubrzo ispostavi da od prizora nema ništa i da je u pitanju samo doživljaj, vizuelni, hladan i sveden, dok je film o masturbaciji Marca, već sa one strane barijere, ali se kod njega ne primećuje težnja ka estetizaciji prizora.

Naravno, ostaju nam Slak i Valentinčić, koji su neka vrsta jezgra alternativne produkcije u Sloveniji, koji su zajedno sa Marcom samo ponovili svoj znakovni repertoar, kao da ni jedan ni drugi ni treći nemaju više načina da alterniraju ni svoju sliku sveta, već ponavljaju vlastita opšta mesta. Čini mi se da je ovo ponavljanje karakteristika ovogodišnjeg festivala, ali mi se takođe čini i nerazumnim od nas da zahtevamo nešto drugo. Ukoliko zaista slutimo da je taj repertoar ograničen, onda nam jedno preostaje da istrajemo u proširenju. Takvih ostvarenja nismo imali ove godine i pitanje je da li će ona ikada više učestvovati u programima „alternativa.“

VUČIĆEVIĆ: Ja ću samo reći da se s ovim razvrstavanjima, odnosno bar sa njihovom suštinom ako ne i sa načinom kako su formulisana, mogu samo složiti. Pomenuti su svi filmovi koje je trebalo pomenuti. Jedino bih dodao, da je ovde bilo filmova u kojima se moglo uživati; i to na razne načine, od intelektualnog uživanja do čulnog uživanja, ili humorističkog uživanja, dakle, da su ti filmovi bili, uprkos svemu, vrlo priyatni i zanimljiviji za gledanje.

JOVANOVIĆ: Jedna opuštenost u stvaralaštvu koja je strana epsko-lirskom mentalitetu, koji vrlo patetično shvata ceo život i čin umetnosti, a iza toga se krije ogroman mazohizam, prvenstveno taj novi senzibilitet koji zna da uživa u oblicima, u kretanju, da spomenem našeg dragog Petrića, u sinemantičnosti, u tom visceralnom uzbuđivanju, da je takav jedan senzibilitet, koji je za mene jedan vrlo ozbiljan pomak, da taj senzibilitet, prisutan i sve više postaje deo tzv. estetskog ponašanja, mislim da je to nešto najlepše što smo videli i sad na ovom festivalu, a što je u tradiciji jugoslovenskog amaterskog filma. Nešto od tog uživanja prisutno je na neki način u modernom dizajnu,

u televizijskim spotovima, naročito u muzičkim spotovima, u popularnoj kulturi, u onom aspektu kulturnog stvaralaštva danas u svetu koji se zove masovnom kulturom, gde nema grča, gde nema nikakvih političkih angažovanja. Ta „opuštenost“ jeste nešto možda najlepše što se desilo za vreme ovog festivala. Sigurno da je veliki uticaj na takvu jednu vrstu nonšalantnog shvatanja i tzv. estetske strukture doneo video-tejp. Ovi filmovi, ukazuju na jednu takvu tendenciju koja je meni veoma draga, jer je to rušenje ideje i šablona o tzv. predodređenim umetnicima i predodređenim gledaocima koji su masa i koji treba da manipulišu određenim jezikom određene umetnosti. Tendencija ka tome da će svi moći da prave filmove jeste ono što je verovatno i Branka doveo do toga da uživa u tome.

VUČIĆEVIĆ: Ja nemam mnogo vere u to vreme kad će svi praviti filmove, kao ni u vreme kad će svi pisati pesme, pošto i dalje mislim, izvini, da ima ljudi koji umeju da prave filmove i ljudi koji ne umeju. Neki umeju da pišu pesme, drugi ne umeju. Prema tome, to vreme na sreću, neću doživeti, ako ikada bude došlo. Međutim, meni je žao zbog jedne stvari. Vrlo je zgodno što se ovaj festival održava ovako u „porodičnom“ krugu, ali je žalosno što u našoj kinematografiji nema ljudi koji su zainteresovani da vide nešto drugo. Ne mislim na najdrastičnije slučajeve proizvođača ovih jako popularnih komedija, nego na ljude od kojih bi se očekivalo da treba da ih interesuje ovako nešto. Meni se čini da nije dobro održavati tu „visoku tarabu“ izmedu ove vrste filma i normalnog filma. Mislim da bi tu moglo da dođe do vrlo zanimljivih uzajamnih oplodavanja. Na primer, nekad je tzv. naracija, priča, bila najveća pogrda u krugovima onoga što bi se moglo nazvati alternativnim i avangardnim filmom. Međutim, sad tu počinje nešto takođe da se pokušava, naravno na drugi način, naracijom se barata drugačije, i pokazuje se da se ona može koristiti drugačije i čak zanimljivije nego što je to uobičajeno. Jer, znamo da je do nekih „oplođavanja“ katkad dolazilo. Odnos američkog avagardnog filma i američke televizije bio je takav „oplođavajući“ odnos, čak uzajamno oplodavajući, jer su autori koristili mnogo toga što su pre snimili s televizora pa su time baratali na svoj način, a onda je televizija opet za neke određene forme, mahom su to bile reklame, to vrlo rado preuzela. Ni tamo ne sede samo glupaci. Ja ću sada da završim, a da bih završio na iole zanimljiv način priznaću vam šta je bio moj veliki san. Moj san je bio da odem u Holivud, da mi neko da 50 miliona dolara, da se podignu ogromni dekori, da se uzme stotina najskupljih i najfamoznijih glumaca koje čovek samo poželeti može, i onda da se snimi igrani film koji bi se sastojao od nekoliko stotina slajdova, svaki kadar bi imao tri sličice, i to bi sve protutnjalo za deset minuta, a zaplet bi bio zamršen, ti dekori bi se rušili i eksplodirali, i svi glumci bi bili iskorišćeni, i... Eto, to bi bio jedan super, super avangardno holivudski film. Na žalost, taj moj san nije ostvaren.

JOVANOVIĆ: Umesto to da radiš, ti režiraš filmove Žilnika i Makavejeva.

ZEČEVIĆ: Ali postoji utopijska ideja, koja je recimo, dovoljna. Ta uzajamna oplodnja alternativnog i velikog filma, o kojoj govori Branko, ipak je veoma sumnjive stvar, zbog toga što je to najjednostavniji i najlakši vid srašćivanja kodova koji su, barem spekulativno, ovde postavljeni u opoziciji jedan prema drugom. Na stranu Brankove egzibicije. Alternativni film ima smisla dok god se subverzivno odnosi prema vladajućim kodovima u filmu. Ta, njegov je stvarni smisao u tome što radi sve što „veliki“, „nealternativni“ film ne radi, makar to bilo pogrešno, makar to bilo neobjašnjivo, makar to bilo i teško uopštiti. Pokušaji u okviru „alternativnog filma“ otvaraju nove mogućnosti i nove modele mišljenja. Dogod traje ova opozicija, dotle će „alternativni film“ biti inspirativna stvar ne samo za one koji se bave njim, nego i za one koji o

filmu uopšte razmišljaju. Ovo sračivanje i ova međusobna oplodnja izgleda kao uobičajen proces, što je već sto puta ponovljeno u istoriji, i ukoliko je tačno da dolazi do ove međusobne oplodnje i do ove čudne ljubavi između zakletih neprijatelja, onda mi se u tom trenutku čini, da ideja o „alternativnom filmu“ zauvek nestaje u snovima smešnih precioza. Ponavljam, njegov smisao je u tome da alternira. Brankov san je zanimljiv: neka ga izvede! I sam uživam u toj pomisli.

**VUČIĆEVIĆ:** Ja ću samo da kažem da po toj mojoj formuli, ukoliko je uopšte moja, ni alternativni film, kad normalni film preuzme njegove tekovine, ne tapka u mestu, nego izmišlja nešto novo. Inače njemu preči opasnost, bilo da se njegove tekovine preuzimaju ili ne preuzimaju, da proizvodi „isto to samo malo drugačije“, kao i normalni film.

**JOVANOVIĆ:** Postoji jedan suštinski problem kad se govori o ovoj vrsti filma i uopšte kad se govori o amaterskom filmu i neprofesionalnom filmu. To je nešto što uopšte nije prisutno u svesti naše kritike. To je pitanje formata. Mi znamo da se alternativni filmovi snimaju na formatu osam milimetara, normalni i super-osam, i šesnaest milimetara, a da se profesionalni filmovi, manje-više, snimaju na trideset i pet milimetara. Ta „nesvest“ o formatu mislim da je stajala dosta problema i neuspeha ljudi koji su iz amaterskog filma prešli i prelaze u profesionalni film. Kod nas postoji „nesvest“ o tome, kao što postoji i „nesvest“ o objektivima, „nesvest“ o pokretima kamere u različitim formatima. Imamo drastične primere, recimo Slaka, koji se savladao izvrsno format osam milimetara i šesnaest milimetara, ali mislim da nije savladao format trideset pet milimetara (a radi i igrane filmove). Kada govorimo o toj nekoj vrsti opozicije profesionalnog i alternativnog filma, nije dovoljno istraženo to koje su mogućnosti osmice, da li su uopšte formata 35 iste kao i formata osmice, koje su mogućnosti šesnaestice. Nije slučajno što je Bata Petrović pokušao da istražuje na formatu 35 milimetara. Očigledno je, a Zena je govorio o menjanju percepcije, da postoji apriorna različitost percepcije na različitim filmskim formatima. Jedno je široko platno u bioskopu na 35 milimetara, ili nekom drugom, a drugo je osmica. Problem formata se ne istražuje ni u filmskoj teoriji. To jeste suštinski problem. U početnoj poziciji se određuju i različite metodologije. Pitanje je do koje mere određena filmska iskustva možete koristiti na video-tejpu i obrnuto. Do koje mere se oni isključuju? Ja imam i jednu tezu koja je možda i deprimantna. To je: verovatno će film na neki način, morati da bude zaboravljen. Tu jeste tragična sudbina filma. On jeste nastao u jednom trenutku kada je morao da bude plen sinteze ostalih umetnosti, ali autentičan, krajnje alternativni prosede i sliku sveta, film nikada nije dao. Vidim novu sliku sveta i novu percepciju, o čemu smo govorili, pre svega na videu. Tu postoji zanimljiva analiza, kad bi se poredili eksperimenti na filmu i eksperimenti na videu.

**ZEČEVIĆ:** Ovde se bavimo filmom i neću da kvarimo divnu, katastrofičnu završnicu. Mislim da će film ostati isto kao što je ostalo i pozorište, kome su kraj proricali. Ostalo je kao što su, uopšte, ostali svi oblici starih medija i starih osećanja. „Video“ je, dakle, mogućnost koja nudi više. Njen je sadržaj ipak, stari medijum. Film, koji se izmetnuo u nešto drugo. I, naslutio promenu vrste.

## RAZGOVORI O FILMOVIMA

MESEC – ZEMLJA (EARTH–MOON), Franci Slak

**ŽELIMIR ŽILNIK:** ... Ovaj film ima neke opšte kvalitete, ali i opšte mane alternativne produkcije. Zanimljivi vizuelni princip, na nov način uperen objektiv i srezan vidokrug, ponavlja se mehanički i to tako da mu posle izvesnog broja ponavljanja to vraćanje na isto prestaje da deluje kao namerno, svesno i strogo insistiranje, nego se iscrpi i onda gledalac mrrnija: mlačenje prazne slame ...

**BOŽIDAR ZEČEVIĆ:** Mi smo i prošle godine dosta govorili o fiksaciji, o gefovskoj tradiciji fiksacije. Ovo jeste neka vrsta fiksacije. Pretpostavljam da je on montirao kameru na model aviona ili jedrilice, pa je oko sebe vrteo ili to bar tako deluje. Optički je taj utisak toliko jak da, bar kod mene, stvara mučninu. Dobijam vrtoglavicu. Ne volim da se vozim ni avionom, niti ičim drugim, tako da nisam mogao ni da ga odgledam celog. Nekoliko puta sam sklanjao glavu, jer sam primetio da ta fiksacija traje, da će ona da se završi najverovatnije padom toga modela, ili će se završiti isticanjem filma iz kasete. Dakle, kao fiksacija, to je jedan od interesantnih pokušaja, koji nisam video nigde, počev od raznih američkih fiksacija, preko „Dame .. zguza ...“, i raznih drugih stvari, sve do ovoga. Interesantan pokušaj, koji se iscrpljuje u sebi samom. Osim vizuelnog utiska, koji stvara jednu viscelarnu reakciju gledaoca, koja je uglavnom mučnina i povraćanje, što se sada može naravno i dalje eksplicirati, ne stvara ništa više. To je neka vrsta onoga što se zove „trigger“ (okidač).

**BRANKO VUČIĆEVIĆ:** Postupak fiksacije spada u stvari koje su kao postupak, kada se pronađu (a ko je pronašao, to se tačno ne zna, možda još braća Limijer) samim tim prvim pokušajem iscrpljene. Kada prvi put nacrtas Mona Lizi brkove, to je vrlo značajna stvar. ali cela produkcija crtanja brade i brkova jeste, zapravo, ponavljanje nečega što ne bi trebalo ponavljati. Odnosno, metod je dobar, ali kao i svaki metod, zavisi od svog predmeta. Prema tome, pitanje da li je ono što se fiksira zanimljivo ili nije jeste osnovni problem tog postupka, kao i ma kog drugog. Ovo parčence filma je prosto jedna vežba iz tog postupka.

## DNEVNE NOVOSTI (DAILY NEWS) Franci Slak

**ŽILNIK:** Dopada mi se kako su različitim pomacima u metodi napravljeni pasaži-sekvence u Sloveniji, Poljskoj, na putovanjima. Fine asocijacije, od političkih tema, do slovenačkog konceptualizma. Tonska traka, međutim, sa jednoličnim zvukom, čini mi se da toj stvari daje jedan suviše hladan komentar: kao – sve je isto, sivilo srednje Evrope i magla gusta. Jedan od opštih problema ove vrste filmova često je nedovoljan rad, ili čak stid da se interveniše, montira i isporuči inventivna tonska traka ...

**VUČIĆEVIĆ:** Ni meni se zvuk ne dopada, ali to je samo jedna konvencija ove vrste filma. Meni se taj rod filma – dnevnika dopada. Volim to valjda još otkako sam prvi put gledao Džonsa Mekasa, tako da sam i prema ovom filmu blagonaklono raspoložen. Odmah da kažem da su za moj ukus ti filmovi mnogo bolji kada su rađeni – kao što su i ovde neki delovi bili rađeni – u tehnici singl-frejma, utoliko pre što se ti dnevnicima, ako se ne sastoje od nekih stvarno zanimljivih zbivanja, a to je vrlo retko slučaj, obično sastoje od onog što zovemo svakodnevnim životom ...; ta tehnika sa nekom svojom mehaničkom dinamikom daje tim zbivanjima veći značaj koji inače nemaju. Meni se, međutim, čini da postoji još jedan problem s ovom vrstom filmova, alternativnim, ili avangardnim, ili eksperimentalnim filmom: to je jedno carstvo privatnosti, tako da autor pravi nešto što pre svega njemu nešto znači, a onda gledalac mora da pokušava da, opet privatno, nađe nešto što njemu znači, i ako se sada ukrste te dve privatnosti, onda ja mogu kao gledalac da kažem da mi se taj film dopada, ili da smatram da je dobar, ili ... Ja sam ponegde, imao takvih ukrštanja s ovim filmom, a sve opet zavisi od građe ... postoje stvari koje su meni lično zanimljive: kao poklon bratskog Sovjetskog Saveza narodu Poljske, u vidu one palate, što je meni uvek zanimljivo da pogledam ili kad se pojavi mrtvac na odru, kada oni ljudi izlaze i ulaze u šaht, takođe je vrlo zanimljivo, a opet, za moj lični ukus, neka mladalačka nadvlačenja su mi zbog svojih godina manje zanimljiva. Ali u osnovi, to je film-dnevnik, i kao u svakom dnevniku ima uspešnijih i manje uspešnih parčića, zanimljivijih i nezanimljivijih trenutaka. A bojim se da zvučna traka opet spada u ono što nazivam autorovom privatnošću. Verovatno on njoj pridaje neki značaj koji joj mi ne pridajemo, ona je nama prosto monotona, kao što i čitav niz kadrova u samom filmu autoru znači mnogo više nego gledaocu, pogotovo ovako hladnom, kao što sam ja.

**ŽEČEVIĆ:** To je svakako jedan od žanrova o kome se može govoriti. Ako se film prihvati kao „film-dnevnik“ onda on uopšte, čak ni u startu, ne tendira da uspostavi nikavu koherenciju, nikakvu konačnu datost, nikakvu strukturu, nego je niz asocijacija, niz slobodnih figura, od čega se stvarno može izabrati onaj deo koji se nekom sviđa, a nekom ne sviđa, i sve ostaje na tome. To je jedan plan posmatranja. Drugi je plan potreba gledaoca da uspostavi neku vrstu dijegeze ili neku zajedničku dominantu, koja je ovde – ton. Ono što je od početka do kraja isto u ovom filmu, za razliku od optičkog dela ove mentalne slike, to je ton. On zapravo i jeste jedino što na audio-vizuelnom planu ujedinjuje niz impresija koje su potpuno raznorodne. Otuda mi se čini da, ma koliko on bio dug, izdržljiv, neprijatan, monoton, podvlači jednu od linija ovog filma, a to je protok vremena. Naravno, i meni se tu niz stvari dopada, a niz stvari jednostavno ne rezonira. Meni se dopada sekvenca sa polaroidom. Ne znam šta je tu u pitanju, osim ako nije sam čin izazivanja slike, koji je uvek uzbudljiv, pa

je uzbudljiv i na filmu. U istoj sekvenci, možda malo kasnije, postoji i jedan kadar, koji se nadovezuje na onaj film od malopre. Njega očigledno intrigira pitanje neke centrifuge, kao fiksacija na pokret i prostor, s tim što je ovaj put stvar obrnuta. Tamo smo imali kameru instaliranu na model, a ovde je u centru zbivanja kamera, a Slak je taj koji se oko nje na jednom konopcu vrti. Kažem, u okviru ovog konteksta taj kadar ima značaja, jer predstavlja drugo lice one iste stvarnosti koju smo videli u prvom filmu, naravno, samo pod uslovom da se oba filma gledaju zajedno. Inače, taj kadar bi verovatno promakao u nizu sličnih. Nemoguće je o ovakvoj vrsti filma govoriti koherentno, jer je i sam nekoherentan, jer je i sam niz impresija, jer je niz posebnih filmova. On može da počne tako kao što je i počeo, i da traje još narednih dva sata, ili ceo život. Mislim da je alternativan u nizu ovih parčadi, opiljaka tog života. On je više ili manje registracija zbivanja, koja stavom nastoji da „iščaja“ uobičajeno dokumentarističko gledanje na stvarnost.

**ŽILNIK:** Film nam je prikazan sa tonom i zato smatram da moramo govoriti o kompletnom utisku. Po meni, zvuk u dobroj meri potire neke briljantne momente tog filma. Na primer – spoljna politika je u ovom Slakovom dnevniku kao kod Hermana Kana. On vidi par godina unapred. Poljska – spomenici, vrane, hladni vetar na poljima. I onda dođe u Sloveniju. A tu šarene reklame: „Tomos-kopar“, „Šport-heruc“, „Slovenijales“; na njima se boja kruni. Sve se nekako „ispuvava“. A granice solidne – beton bodljikava žica, rampe. Bar nešto čvrsto i solidno, da imaš za šta da se uhvatiš ...

**VUČIĆEVIĆ:** To nisam razumeo. Je li to nagoveštaj da se „okoliš“ u međuvremenu proširio ili ...?

**ŽILNIK:** Ne, nego da je kod nas situacija toliko otvorena da je moguće, zapravo, da se svaka od tih stvari koja se desi u inostranstvu desi i ovde. To su ti negativni uticaji iz vana, što nas truju.

## O ALTERNATIVNOSTI

**VUČIĆEVIĆ:** Malo me je i Zeka zbunio ovim izlaganjem. Da li mi ovde treba da dodeljujemo oznaku kvaliteta: „alternativno“, „nealternativno“? To mi se čini malo smešno. To sužava neke elemente definicije. U Slakovom slučaju, film ne bi bio alternativan pošto nije strukturisan već je prosto jedan tok života sastavljen od sličica. Mislim da ravnopravno postoje strukturisani i nestrukturisani filmovi. Smešno je doneću zamerati što nije sarma od vinovog lišća.

**ZEČEVIĆ:** Jedan od, možda je to zapravo uzaludan pokušaj, ciljeva ovog okupljanja, jeste: približiti se i mogućem određenju pre svega „alternativnog“, pa onda i „alternativnog filma“ ... Prošli put smo imali niz pokušaja od kojih se, po mom mišljenju, nijedan nije završio plodotvorno i uspešno, što će se verovatno dogoditi i ovom prilikom, i što govori da je sam termin teško odrediti i da je uopšte paradoksalno i pokušavati da se nešto što je alternativno, nešto što se po sebi opire definicijama, definiše. Ono što mene zanima jeste to što protivrečije postoji i što ću ja i dalje, bez obzira na to što sam uveren da neću doći do nekog određenja, pokušavati da do njega dođem, i tako nastaviti jednu svoju malu utopiju.

**VUČIĆEVIĆ:** ... Alternativu u odnosu na „normalnu“ kinematografiju. Čim ti određiš da je to žanr, na primer, ti si stvar suzio, i napravio si opet jedan mali geto u koji

ulaze samo oni koji odgovaraju toj definiciji: ispitaš ih na vratima, da li odgovaraju ili ne.

**ŽILNIK:** Postoji iskustvo GEF-a. Na toj „alternativnoj smotri“ učestvovali su filmovi rađeni amaterski i profesionalno, koji su bili drugačiji u odnosu na tekuću produkciju ili na neki, da kažemo, filmski establišment.

**VUČIĆEVIĆ:** Dobro, ali oni su imali dosta striktnu, „ideologiju“. Ono što se smatra idejama GEF-a, to je nekoliko stvari: rad na samoj traci, razaranje trake, fiksacija. Ta „ideologija“ je bila vrlo netrpeljiva prema svemu. Zečević: bila je dominantna) ... Ukoliko je bila netrpeljiva, ona je i završila svoje, i ne može da bude, neki koristan putokaz ... Kada bi sada neko doveo Pansinija da gleda ove filmove, pretpostavljam da bi ih gledao drugačije, ne bi udarao rečke: „A, ovo nije ono što smo mi rekli, prema tome, napolje s tim“ ... Ja ću tu svoju listu, kada je budem pravio, praviti otprilike po toj različitosti, i po kvalitetu.

**POUČNI FILM: „PLEŠI ČUDOVIŠTE UZ MOJU NJEŽNU PJESMU“,** Helena Klakočar, Nina Haramija i Dragan Ruljanić

**ZEČEVIĆ:** Ovo je zanimljiv film. On ima ono što sam malo pre nazvao koherencijom u okviru tendencije ka alternativnom i to je konsekventno sprovedeno. Šta je u pitanju? Korišćenje svih mogućih klasičnih tehnika animacije u svrhu jedne naracije. Nizanje je tu očigledno princip do koga je njima stalo. To je neka mala istorija avangarde ili njihov pogled na avangardu, barem u onim njenim visokim trenucima ...

**VUČIĆEVIĆ:** Mogu da kažem samo da mi se film dopada. Zaista su primenjene razne tehnike, animacije, a ono što se meni posebno dopada jeste što ima i nekog ironičnog odnosa prema tim tehnikama. Podseća me ponegde na jedan meni veoma mio film, Gašparevićevu „Satiemaniju“. Naravno tu ima i mladalačke oduševljenosti modernom umetnošću u celini. Meni se čini da su najduhovitije napravljeni delovi o ruskoj avangardi. Urađeno je po nekoliko stvarčica koje su, međutim, sve ono što je uzeto kao predložak obogatilo, razmrdale, i dale mu novi život. Ovakvih varijacija na modernu umetnost bilo je prilično u crtanom filmu.

**ŽILNIK:** Ovde je uloženi veliki rad. Recimo, ti crteži, od fotografija, slika, od gotovih dela. Ili ti šematski prikazi ...

**ZEČEVIĆ:** U pravu si, to je Gašparević, čak i u postupku, jer je sve neka vrsta transformacije.

#### DRUGOVI I DRUGARICE, Slobodan Mičić

**ZEČEVIĆ:** Ovaj film je isuviše koherentan za tendenciju ka alternativnom filmu, prilično je konvencionalan mada je dobro komponovan, dobra je, muzika, ima ritma, ali nema nikakve veze sa alternativnim filmom, ne tendira ka alternativnom.

**ŽILNIK:** Ne sviđa mi se.

**JOVAN JOVANOVIĆ:** Prošle godine je Petrić insistirao na jednoj vrsti filma pozi-

vajući se na tradiciju filmskog eksperimenta, gde je manje-više ipak bio bitan filmski jezik. Za naš alternativni film jeste dominantno kretanje uz tradiciju hepeninga, redimejda, neke Dade, i tako dalje. Mičić se jednostavno podsmeva. Sada je pitanje da li je to duhovito. On se podsmeva „konvencijama svakodnevnog života“. On radi na televiziji kao montažer i očigledno može da se dočepa različitih kadrova koji su ogledalo ili fiksacija nekog potrošačkog stereotipa. On onda to montira na način koji bi trebalo da predstavlja humorni kolaž.

**VUČIĆEVIĆ:** Za mene je to jeftin humor.

**ZEČEVIĆ:** To je za mene priča o stereotipima na stereotipan način. To je vrlo konvencionalno. Ali ima ritma i dobro je montirano.

**JOVANOVIĆ:** Za mene je alternativni film kod nas, zanimljiv i zato što mislim da je naša kultura, građanska kultura, i da bi alternativni film mogao da se podvede pod nešto što bi se nazvalo alternativna kultura.

**VUČIĆEVIĆ:** U alternativnoj kulturi postoje i dobre i loše stvari. Ako nečemu daš tu oznaku „alternativna kultura“, to ne znači da tu ne može biti i promašaja. ... Može da se konstatuje i to: unutar alternativnog filma postoje loši filmovi. Mislim da biste morali da činite i takve stvari. Uopšte ne bi trebalo priznavati vrednosti tipa „dobro je montirano“ ... Postojala je masa, ja ću sad opet da se vratim na ona najranija vremena, filmova nekakvih inženjera i lekara, koji su svi bili tehnički izvanredno montirani, ali su bili negledljivi i niko ih sem valjda, sem samih autora, i ne seća, i ne treba da ih se seća. ..

#### BISMILLAH, Slobodan Velentinić

**JOVANOVIĆ:** Imao sam tu sreću da pregledam sve što je Valentinčić radio. On je očigledno čovek koga zanimaju alternativna stanja svesti, alternativne percepcije, alternativnost percepcije. Tu nema socijalnog angažmana kao kod Mičića. To su dve forme alternativnog filma kod nas. Možda postoji i ta treća forma, koja uvažava i nekakav filmski jezik. Najviše volim filmove koje pravi Valentinčić. Ti filmovi jesu hepening kamere. On je insistirao da je njegov rad na filmu jedna vrsta budističkog ponašanja, neka vrsta prosvetljenja i budističkog zezanja. Vrlo je zanimljivo šta on tvrdi. On smatra da je to integralni deo njegovog života, i da nema nikakvu intenciju da teži ka delu, niti da uspostavi komunikaciju. To je jedna vrsta igre. To je strano jednoj građanskoj kulturi, mada mnogi umetnici kažu da su se igrali. Teško u takozvanoj građanskoj kulturi može da se uspostavi „homoludens sistem“. Valentinčićevi filmovi jesu dobri primeri našeg alternativnog filma u domenu privatnog alternativnog filma, koji nema nikakvu želju da korozivno deluje na neku građansku kulturu, ala Mičić. Ti malo preteruješ u degradiranju Mičića. On ikonografiju televizijskog kadra ustvari jednim kontekstom destruiira. I to radi konsekventno iz filma u film.

**ŽILNIK:** Ima jedna stvar o kojoj, na osnovu viđenih filmova, takođe treba voditi računa. Reč je o pretencioznosti ili nepretencioznosti samog tretmana filmske slike. Mislim da kod Mičića, u toj nepretencioznosti, ima izvesne ironije. Ono što nam se dopalo u POUČNOM FILMU, jeste takođe nepretencioznost, i igra.

**JOVANOVIĆ:** Mičić namerno pravi jedno delo koje je ustvari delo-proces. On svoje

filmove montira, premontirava, on ih nikada praktično nije završio. U filmu OTVORENO DELO, skinuo je Umberta Eka. Na svakom festivalu OTVORENO DELO jeste drugačije montirano. On nema nameru da napravi film „sa glavom“, on nema nameru da napravi „konstantnu“ strukturu. To je struktura koja se stalno narušava. On stalno pravi nazavršen film. To je jedna mogućnost prisutna u modernoj umetnosti, naročito poslednjih dvadeset-trideset godina, da delo bude u procesu. Druga je stvar koliko filmsko delo trpi tu procesualnost. Njegove filmove treba gledati na prvom, drugom, trećem, četvrtom festivalu, pa onda zaključiti ... Očigledno postoje neki filmovi koji se opiru uobičajenoj filmskoj projekciji.

VUČIĆEVIĆ: Bilo bi najidealnije da on sačuva svaku od tih verzija, i da se odgleda sve odjednom. Tada bi se taj efekat verovatno i video. Bez obzira što je dragoceno što ti, očito poznajući i ljude i stvari, možeš da dodaš ono šta je iza nekog filma, ali opet ne možeš, s druge strane, sve gledati kroz tu rešetku koju napravi proizvođač.

#### FILMSKA FORMA I ALTERNATIVNOST FILMA

JOVANOVIĆ: Sada je tu postavljen problem, u našem alternativnom filmu. Dođu ljudi koji zagovaraju estetizam, zagovaraju, recimo, estetiku dugog kadra. To su neki odjeci antifilma. Zbog toga stalno pokušavam da pronađem nekakve rešetke. Dogodi se da se čitava generacija, ili niz ljudi, dovodi u neverovatnu zabludu. Jedno vreme se u nekim žirijama prehalo postupak Mičića. Druga je stvar što je sad ovde istim postupkom nešto loše napravljeno. Smatralo se da je to izuzetno alternativno. Onda, kada dođe neko drugi ... itd., tada nastane strahovita improvizacija na tu temu, tako da su prosto autori obezglavljeni.

ZEČEVIĆ: Prošle godine si nas optuživao za pokušaj uvođenja normativne estetike, da smo svi neokantovci. Ovo što govoriš upravo tendira ka uvođenju normativne estetike ... Kažeš, šta će sad autori da misle! Jedne godine dugi kadar je alternativan, a druge nije alternativan. Jedne godine je jedan postupak alternativan, a druge nije.

JOVANOVIĆ: Ne. Ja mislim ovo. Naišla je generacija autora koji na poseban način osećaju senzibilitet ovog trenutka u svetu. Ne znam da li su poslali filmove, ali imaš festivala gde su bili ti filmovi koji su pankerski filmovi, da tako kažem, i svi ih išutiraju odmah, pošto su navodno opasni. U Osjeku, nisu pustili uopšte film vrlo zanimljivih Slovenaca. Ja sam protiv tih normativnosti ali moramo da pokušamo da iz dela čitamo ono što autor kaže.

VUČIĆEVIĆ: Čim počne ono: „u modi je dugačak kadar“, to je stvarno glupa, pomodnost, i sledeće godine se ne „nosi“ dugački kadar. Alternativnost ne može biti u tim spoljnim obeležjima, to mora biti nešto malo neopipljivije.

JOVANOVIĆ: Kad se uzme jugoslovenski amaterski film, očigledno da je prvu alternativnost uradio antifilm. Prvu alternativu u odnosu na kinotečka iskustva, iskustva bioskopskog filma, iskustva ostalih sedam umetnosti. Pojam alternativnosti jeste dosta stran ovom mentalitetu.

VUČIĆEVIĆ: A Zašto? Zato što ta reč znači „drugačijost“.Ovde kod nas u svakom domenu, ako si drukčiji, to je loše. Skorašnja je tekovina da te niko ne psuje ako se „drugačije“ oblačiš.

ŽILNIK: Od 78. godine, sa alternativnog festivala u Splitu, nisam gledao veću količinu

ovakvih filmova. Ono što je sjajno to je da, postoji prilično bogatstvo novih vrsta filmskog izražavanja. Ne samo da nije neprirodno, ili da je loše, nego je dobro baš to što se isti autori, s obzirom na pojavu novih vrednosti, iz godine u godinu različito vrednovani. To što kažeš da je njegova metodologija, koja je pre četiri godine bila visoko cenjena, sada cenjena manje, to je neminovno. Moj prvi utisak iz ovih par sati gledanja, jeste da je ono što se u ovoj vrsti filma dešava dinamičnije nego što se dešava u kineatografiji, mnogo dinamičnije u pogledu bogaćenja metodologije i baratanja filmom.

VUČIĆEVIĆ: I za mene je ovo gledanje krajnje osvežavajuće. Kada gledam „normalan“ jugoslovenski film, mene poražava što se oseća lenjost da se izabere lep ugao snimanja, da se mrdne kamera na zanimljiv način, pa tako redom ...

JOVANOVIĆ: Kada gledam alternativni film, meni je zanimljivo kako autor alternativnog filma, pre svega na nivou kadriranja, kako on razbija konvencionalno kadriranje, bioskopskog filma, ili filma koji želi da ima estetiku u kadru. Ja bih to nazvao građanskom ikonografijom. On dakle razrušava građansku ikonografiju ... Tu je Valentinčić maksimalno revolucionaran. Do koje mere ne koristi takav stativ kao vrstu rekvizita za snimljeno pozorište, nego je kamera iz ruke, ili ima slobodan hod. Do koje mere, različitim tehnologijama razbija banalnu realnost filmskog zbivanja. Imali smo prošle godine dosta primera, u smislu jedne alternativne percepcije, gde filmska kamera služi kao produžetak „osjetila“, jedne nove percepcije sveta. Za mene je dugačak kadar ipak montaža unutar kadra, i može se tretirati, kao kod Pansinija, i Tasića kasnije, kao jedan kadar sastavljen iz mnogo spojenih kadrova, kadar-sekvenca. Do koje mere sad sa tom montažom, dakle, on narušava građanski način komunikacije sa realnošću, koji jeste uvek pasivan, uvek jeste beleženje konvencionalne stvarnosti. Na ekranu uvek i postoji, u „građanskom“ filmu, konvencionalna stvarnost. Za mene bi alternativni film bio onaj koji bi narušio tu konvencionalnost gledanja na svet.

ZEČEVIĆ: Da li Mičić narušava tu konvencionalnost:

JOVANOVIĆ: Mislim da on kratkom montažom na neki način narušava, jer jedna od stvari u građanskom konvencionalnom kadru je takozvana dužina gde se gledalac, hoćeš-nećeš, identifikuje sa građanskim svetom, postoji neka vrsta harmoničnosti, čak i kada gledaš Bunjelove ili Bertolučijeve filmove, između gledaoca i onog zbivanja, samozadovoljstvo građanskog posmatrača.

ZEČEVIĆ: On ipak ima dovoljno dugih kadrova da tvoj građanski posmatrač može i te kako lepo da uživa.

JOVANOVIĆ: Za mene alternativni film mora da ima neku vrstu provokacije.

ZEČEVIĆ: Ovaj to ne radi.

VUČIĆEVIĆ: Malo se ponašaš kao da sve ovo odjedanput palo s neba ... To traje ...

JOVANOVIĆ: Ima korene, normalno. Traje od Dade ...

VUČIĆEVIĆ: ... od dvadesetih godina naovamo, i mislim da su sve novine relativne.

JOVANOVIĆ: Kad posmatraš to u sklopu naše kulture, znaš da su svi mogući „izmi“ kod nas dolazili po dvadeset, trideset godina kasnije. Mičićeva „skraćena montaža“ narušava samozadovoljnost sveta u kome se nalazim, i mislim da bi to mogao da se nazove alternativnim postupkom. Kod Mičića, u krajnjoj liniji, nije bitna struktura, bitni su rezovi koji se javljaju ispod toga. Otprilike, postoji dvadeset, do dvadeset i četiri alternativna postupka. Ali onda ulazimo u problem, same ikonografije kadra, pozicije snimanja, da li je to oživljena fotografija, ili filmski kadar. Tako dolazimo do filmskih postupaka.

VUČIĆEVIĆ: Dobijaš jedan katehizis. Međutim, ne završava se sve na tome ... Čini mi se da Valentinčićev film ima sve te repere koji poručuju: „Ovo je proizvod te i te vrste“, to je ipak samo isprazno ređanje repa ...

ŽILNIK: Taj jezik vrlo lako može da se pretvori u novu vrstu konvencionalnosti.

VUČIĆEVIĆ: To je sudbina svakog jezika. . .

ZEČEVIĆ: Mi smo prošle godine imali teorijski spor. Govorili smo ovde o jeziku, govorili o stvarima koje ruše neki jezik i uspostavljaju drugi. Međutim, svaki jezik koji se uspostavlja jeste kod i svaki, teži da se jednom ustalí, učvrsti, i ako se stvrdne, onda je tek mogući jezik. Ali, u tom trenutku prestaje da bude alternativa.

VUČIĆEVIĆ: Reč je bila o modama. Zapravo i nije ništa strašno što se smanjuju mode. Bila je moda enformela, pa je došla figuracija. Te stvari dolaze i prolaze. Smatram da je enformel bio vrlo dosadna faza, a da je figuracija vrlo zanimljiva faza, ali to su moja privatna mišljenja. ...

ZEČEVIĆ: Ti ne možeš jednu vrstu konvencije rušiti jednom varijantom te iste konvencije.

VUČIĆEVIĆ: Recimo, ređaju se konvencije, kratka montaža, dugački kadrovi. Montaža je nastala, kao razbijanje konvencije onog totala u kome se sve zbivalo. I sada ti kroz pedeset godina odjedanput vratiš taj total u upotrebu, i on odjedanput postaje nekonvencionalan, postoje alternativan, ili što god hoćeš, i onda traje neko vreme u toj ulozi.

JOVANOVIĆ: Samo se postavlja pitanje i toga što je ono, verovatno, bilo nesvesno rađeno, a ovo je svest o totalu. Mislim da ima razlike ...

VUČIĆEVIĆ: To je, naravno, tačno. Ima mnogo primera nesvesnog avangardizma koji je čak mnogo ekstremniji od onog svesnog. Međutim, to važi i za ono što se svesno uvede, njemu takođe prođe vek, pretvori se u konvenciju, pa će kroz pedeset godina postatí opet nekonvencionalno.

ZEČEVIĆ: I istorija filma i nije ništa drugo do smenjivanja tih ... beočuga, i vraćanja beočuga ...

VUČIĆEVIĆ: To je tako u celoj takozvanoj umetničkoj produkciji. Slikarstvo je,

naravno, najbolji primer. Kad je carovala apstraktna umetnost, niko nije mogao znati da će se pojaviti figuracija i da će imati vrednost za ikoga, osim za stakloresce.

ZEČEVIĆ: Riska tan je pokušaj uspostavljanja obaveznih figura alternativnosti. Malo pre se govorilo o kratkim kadrovima koji unuštavaju bezbrižnu percepciju, tj. uništavaju lenjo mentalno učešće gledaoca. ...

JOVANOVIĆ: Saučesništvo sa realnošću sa određene tačke gledišta.

ZEČEVIĆ: Da, saučesništvo sa realnošću. Ali ja to ovde ne vidim. Ja sam sasvim to pratio, lenjo. Možda sam ja nešto lenjiji nego normalan filmski gledalac, pa mi ti kratki kadrovi ne smetaju. Međutim, video sam više „lenjih“ stvari u njemu nego „nelenjih“, ako već tako govorim. Nije taj kadar tako kratak da on narušava tvoju recepciju. Ti ga dovoljno vidiš. Scene na žuru, recimo, jesu dovoljno dugačke, dovoljno da bi imale čak izvestan ironičan odnos. On se tu malo zeza, poliva, vrti onom kamerom, ubacivanje onoga što liči na „Oh Kalkuta“, ne znam šta je to, neke seksi predstave (Joca: „Seksplodzija“) .., da, sasvim dovoljno da ga ti vidiš. Ima potpuno konvencionalnu montažnu funkciju. On daje time jedan vizuelni ritmički šok koji vrlo lagodno „građanski“ primaš. Možda više vidiš nego što film zaista nosi, ali ako bi smo to pokušali da uzmemo čak kao jednu vrstu radne konvencije, da je recimo kratak bljesak, fleš-kadar, taj koji uništava, koji razbija mogućnost lagodne percepcije, ili lagodnog saučestvovanja, čak i da je tako, ne znam koliko u ovakvim slučajevima to uopšte ima smisla.

VUČIĆEVIĆ: Čak se i šira publika vremenom privikava i na te vrlo kratke kadrove.

JOVANOVIĆ: Stvari se mogu posmatrati i kao neka kretanja u istoriji moderne umetnosti, u istoriji filma, a mogu se posmatrati i kroz istoriju alternativne kulture, ili samog amaterskog filma. Postoje sigurno neke stvari koje su negde već viđene. Ali ta vrsta oslobađanja od uticaja kinoteke, pa onda, šezdesetih godina, Antonionija i modernog filma, i tako dalje. A sedamdesetih godina prvi put se javljaju generacije koje nemaju tu vrstu uzora. To je jednostavno išlo spontano, ili oni kao da komuniciraju sa nekim senzibilitetom epohe ..

VUČIĆEVIĆ: Za sve te opservacije mislim da su Šimunićevi filmovi mnogo bolji povod, jer se stvarno uklapaju u jedan širi kontekst. Ja to zovem bajagi „Njujork u Beogradu“, jer možeš da napraviš jednu imaginarnu mapu Njujorka i da je staviš na mapu Beograda, da obeležiš pandane, od diskoa do tog Šimunića koji pravi parčiće nameštaja i živi na jedan vrlo teatralan i alternativan način, itd. Međutim, ne treba mnogo da se mučiš kada je u pitanju njegov film, to je apsolutno evidentno, a ovde, čini mi se, moraš da natežeš. ...

ZEČEVIĆ: Osim toga, gubiš iz vida još jednu činjenicu. Kažeš da su postojale razne vrste tradicija nekonvencionalnosti, da ne kažem avangarde, u našem filmu, pa onda pominiš kinoteku, onda dolazi jedno vreme protiv kinoteke ... Recimo, Pansini je urlao protiv kinoteke. Onda je opet došlo neko vreme kinoteke. Međutim, u isto vreme postoji jedna tradicija koja je prešla okean negde krajem šezdesetih godina, tako da su od Mekasa, od Širli Klark, do Snoua, Brusa, Bejlja, do svih račvanja američkog nezavisnog filma, do Šeritsa, postali i naša tradicija. Dakle, to veliko račvanje je imalo

uticaja i na nas, i gotovo da nema nijednog postupka u našem alternativnom filmu, koji nije komplementaran nizu sličnih postupaka u tradiciji njujorške avangarde.

**JOVANOVIĆ:** Nisu ih gledali. Veliki broj autora nije gledao te filmove. To je za mene zanimljivo.

**ZEČEVIĆ:** To se toliko puta vrtelo da su morali videti.

**VUČIĆEVIĆ:** Ne, nisu videli, Zeko, ti zaboravljaš da je sve to bilo jako davno. Sitni je ovde bio šesdeset i neke godine, to sam i ja, tako reći zaboravio..

**ZEČEVIĆ:** Zaboravljaš da se svake godine vrtela kinotečka retrospektiva koja je trajala šest dana.

#### PRIVATNOST U ALTERNATIVNOM FILMU

**JOVANOVIĆ:** Znaš šta je zanimljivo. Ima zanimljivih filmova iz malih mesta, gde ljudi sto posto nisu mogli da vide sve te stvari. Čini se da i u tom američkom filmu šezdesetih godina jeste jasna tendencija da umetnik, ili čovek koji snima, pre svega ne želi da ostvari onu konvencionalnu komunikaciju, što su hteli i Makavejev, i Pavlović, i niz ljudi i u našem amaterskom filmu. . Znači taj umetnički čin postaje deo njegove privatnosti, deo njegovog života. Šimunić je to ekscipitno rekao. U tome je razlika između nekih ljudi koji misle isto kao je, i možda Tasića, koji sada pravi neko delo, koje treba mene ovako ili onako da obrlati. Znači, ima nameru da manipuliše. To je građansko delo. Ovde je zanimljivo da je delo jednostavno deo neke privatnosti. Šimunić svaki dan snima kad dođe s posla. To što snima on sakuplja u jednu celinu. Nisam uspeo da ga nagovorim da pošalje filmove na festivale sve do prošle godine. On čak smatra da nije potrebno ni da ih prikazuje drugima. To je isto jedan vid alternativnosti.

**ŽILNIK:** To prosto postoji kao jedan od oblika izražavanja.

**VUČIĆEVIĆ:** Što manje umetnosti to bolje.

**JOVANOVIĆ:** Apsolutno.

**VUČIĆEVIĆ:** Smešno da među vama dvojicom reditelja dajemo takve izjave ...

**ŽILNIK:** Reč je o tome da i tu ne treba imati iluzije. Pre nekoliko dana smo imali prilike da čitamo šta Pavlović govori o svojim počecima. On govori negde vrlo u skladu sa ovim tvojim pojmom mešanja ...

**JOVANOVIĆ:** To on misli da je bio alternativan.

**ŽILNIK:** Isto kao i Šimunić. U ono vreme je on zaista i bio alternativan ..

**JOVANOVIĆ:** Kad je sve skidao iz kinoteke?

**VUČIĆEVIĆ:** Čekaj, nije reč o tome. Reč je o njegovom životu..

**ŽILNIK:** I o životu, i o njegovoj poziciji u kinematografiji, i o otporima na koje je

nailazio. Drugo, on tu otvoreno govori o svom odnosu prema filmu i prema filmskom jeziku. Govori kao tip koji je potpuno bez znanja, bez iskustva, i sa mnogo osećanja ličnog rizika počeo da se bavi filmom, sa osnovnom idejom da razbija konvencije tada postojećeg, vladajućeg kinematografskog jezika.

**VUČIĆEVIĆ:** Fala bogu. To je tako bilo. Ja lično zazirem od ovih „antigrađanskih“ teorija. Građanska umetnost manipuliše, a neka druga, bajagi, ne manipuliše. To su stvari koje su vrlo simpatično izmišljene, međutim, svako manipuliše kad može. To su, u najglupljem izdanju, one teorije Vatroslava Mimice: „krupni plan je buržoaski a total proloterski“. To, na žalost, sada cveta. Praktično i kod onoga Noela Birša sada možeš da čitaš slične stvari.

**ZEČEVIĆ:** upravo je Noel Birš taj koji uvodi kategoriju subverzivnosti filma u odnosu na građanski svet.

**JOVANOVIĆ:** Birš cilja na Dzigu Vertova.

**ZEČEVIĆ:** Tako je. Vertov je pripadao jednom pokretu koji je u početku tendirao nečemu što nije građansko.

**VUČIĆEVIĆ:** Dziga nije dobar primer. Odnosno, on je izvanredno dobar primer koji urniše čitav niz drugih primera. On je imao svoju teoriju (kakvu-takvu), imao je praksu koja je bila vrlo saobražena toj teoriji, zbog čega su i pljuvali film „Čovek sa filmskom kamerom“, a on je i dan-danas u najmanju ruku vrlo moderan. S druge strane, Vertov, iako je pravio filmove o Lenjinu i Staljinu nije bio državni umetnik. On je bio istinski alternativan tip. U vreme kada je Ejzenštajn zidaio daču po naredžbini, Vertovu je još uvek kapala voda na glavu u zajedničkom stanu, dobijao je nervne napade, i išao je kod Lurije da ga leči. Ovaj mu kaže: „Vi niste ljudi, vama ne ide dobro u životu“. Ponavljam, Vertov je toliko dobar primer da zapravo nije dobar.

**ZEČEVIĆ:** Slažem se da je on kao motiv u razgovoru stvarno jedan od dobrih primera, kao što je, recimo, Šimunić odličan primer u našim okolnostima. Šimunić se očigledno teorijski dobro ne izražava, niti ima potrebu za tim. Vertov je imao potrebu da se izražava teorijski. Ovi filmovi nisu dobri primeri. Oba filma, čini mi se, primer su suprotnog: ponavljanja, fingiranja opštih, obaveznih figura za alternativni film, i ništa više.

**VUČIĆEVIĆ:** Znaš, to je kao valcer. Valcer se sastoji.

**ZEČEVIĆ:** ... Iz niza figura.

**JOVANOVIĆ:** Alternativno je ujedno i negrađanski.

**ZEČEVIĆ:** Naravno i tu se moramo dogovoriti šta podrazumevamo pod građanskim. Nisam siguran da podrazumevamo iste stvari.

**ŽILNIK:** Sam taj pojam jeste opšti. Ja ću nešto da kažem kao svoje iskustvo sa ovom vrstom filma. Prvi domaći filmovi, ove vrste, koji su mi se dopali, to su filmovi Dragiše Krstića. To je prvi put da sam u Jugoslaviji video film čoveka koji se ne stidi sopstve-

nog privatnog života. Tada sam prvi put video našeg filmaša koji se prema svom sopstvenom životu, odnosi kao prema zanimljivom događaju.

**ZEČEVIĆ:** Nije se jugoslovenska kinematografija nikad tako odnosila prema stvarima. To je verovatno neki intimistički film, ali to nije privatni film..

**ŽILNIK:** Da vidimo koliko njegov život u njegovim filmovima nije tretiran kao građanski život. On baš govori o građanskom životu kao alternativni života sa nekim umišljenim smislom, koji mi u principu živimo u socijalističkim zemljama. Jer, i u našoj zemlji, koja je u pogledu nekog socijalističkog koncepta prilično razvijena, ti imaš i dalje ideal da svaki život mora da bude posvećen nekom vanjskom smislu. Kod Dragiše Krstića sam video da se smisao života traži u pipanju i gledanju polnih organa, da se on tome raduje ... Kobasice, hrana, stidne dlake, znoj ispod pazuha, ždrelo, jezik, lizanje. Voli kad mu se cedi slina ... prdi ...

**VUČIĆEVIĆ:** Ako pališ tamjan, ili se baviš zenbudizmom, to samo po sebi nije negrađanski.

**JOVANOVIĆ:** Mislim da je Žilnik našao dobar primer kod Dragiše. Samo, ne znam da li si sve njegove filmove pogledao? Ono što mislim da je veoma bitno da je da kod njega ne postoji taj hedonizam. Naprotiv, on gleda sa dosta autocinizma. Mislim, da on pokazuje ono što ima, čoveka bez kvaliteta. Ono što je usvojila moderna literatura, pa i pozorište, itd., da se građanska individua ustvari svede na nekog „čoveka bez kvaliteta“. To je zanimljiva poruka. Ona sigurno nije nova, ali je zanimljiva poruka za jedan mentalitet, da ne kažem epsko-lirski, ili balkanski, ili samoupravni, ili kako god hoćeš .. Jer, generacije ranijih amatera, znamo da je Makavejev pravio filmove koji su trebali na neki način da budu i apologije nekakve ljubavi. Rakonjac, ovo-ono ... Možda je Žilnik bio prvi sa ona svoja dva-tri filma na osmici, koji je zašao u tu privatnost. Mislim da današnji mlad gledalac prepoznaje privatnost. Autor konstituiše delo, i sad to delo treba da utiče na ljude. U alternativnom postupku on jednostavno pokazuje svoju privatnost i postavlja pitanje naše privatnosti. Mislim da su to dva potpuno različita postupka. Izvesno, ima u tim pravim alternativnim filmovima nekog prosvetljenja, ... težnje da se u banalnosti, kojom smo okruženi, prepozna određena poezija. Tu je i ona generacija Bambića, koja je imala dnevnički karakter, ispovedni, privatni, za razliku od jedne druge tendencije filmova koji su uvek na određeni način koketirali sa nekom vrstom estetičnosti. Nju je Pajkić dobro nazvao „građanskim intimizmom“. U Alternativnom filmu, građanski svet je svet bez smisla, a ličnosti su svedene na puku privatnost. To nije nezanimljiva poruka.

**ŽILNIK:** Mislim da ne treba da padamo u minimaliziranja ili nipodaštavanja okolnosti u kojima su stvari nekada nastajale. Skoro smo čitali, kad si već pomenuo Makavejeva, o njegovim amaterskim filmovima koje doživljavam danas kao estetičke vežbe. A šta on govori kada objašnjava te amaterske filmove? Da je to bilo traženje nekog njegovog odgovora na vrlo direktne društvene teme ondašnjeg vremena i na neka bolna konkretna lična pitanja identiteta, porodice ... Druge su konvencije vladale. One su razbijene.

**JOVANOVIĆ:** Ako pogledaš šta se dešavalo krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina kada je u kinoamaterizmu nastalo, „zlatno doba“ našeg amaterskog filma, ali

svi znamo šta se tada paralelno dešavalo u svetu, pre svega u Americi. Ja sam, sticajem okolnosti ili namerno, bio na prvom GEFF-u, 63. godine, kada je, što je vrlo čudno, Pansini bukvalno šokirao sve prisutne, najmanje nas klince, a najviše Dušana Stojanovića, koji je onda bio bliže Kino klubu, i Makavejeva.

**ZEČEVIĆ:** Ti zaboravljaš da je Pasini koliko-toliko samorodna pojava, da on nije imao veze ni sa Fluxusom, ni sa stvarima koje su se događale posle EXAT-a u Zagrebu.

**JOVANOVIĆ:** Nisam siguran da on nije bio informisan, kao i Tom Gotovac, kao i Petek.

**ZEČEVIĆ:** Tada, ne. Moguće da je došlo do izvesne perzistencije u tom krugu oko EXAT-a, posle EXAT-a. Nema govora o tome da je on nastavak neke tradicije koja je nastala van zagrebačkog kruga.

#### SAVREMENIK, Slobodan Mičić

**JOVANOVIĆ:** O ovom filmu može da se kaže ono što se pričalo i prethodnom filmu ovog autora. On ima neke postupke koji bi ga mogli svrstati u alternativni film. To je narušavanje „građanskog kadra“, postupak koji se zove „art-after-art“, koji nije do duše nov u istoriji umetnosti, ali je relativno nov na filmu. Izvesno je da celina nedeluje zaokruženo. Meni najviše smeta insistiranje na crtanom delu. To doista liči na italijanski film „La linea“ urađeno na amaterski način.

**ŽILNIK:** Bez komentara.

#### JEFTINI SLATKIŠI, Sanjin Mirić

**VUČIĆEVIĆ:** Naslov „Jeftini slatkiši“, dva dela u stop-triku snimljena su „uživo“, i dodat je deo od „reklama“. Reči „jeftini slatkiši“ mogu da se odnose na „reklame“, ali ne vidim nikakvu vezu između tog dela kojem naslov odgovara i ova dva dela u stop-triku. Sam stop-trik me podseća na početke Kino kluba Beograd. Unutar „reklamnog“ dela jedno parčence je bilo vrlo simpatično: animacija onog lica, kada su oči počele da treću.

**ŽILNIK:** Jedva uspevam da pratim vas teoretičare, ali mislim da ima jedna stvar u ovom filmu koja odgovara apsolutno zahtevima koje ste vi, teoretičari, juče postavili, a to je destruiranje građanskih sadržaja. Meni je iz ovog filma dosta jasno da je roba—lepota, oblik, boja i prijetnost za oko, a da je figura ljudska, koja je ovde figura automata, da je to nešto ružno, van lepote, nešto što se ne prodaje.

**JOVANOVIĆ:** Očigledno da je poruka, što nije novo, antipotrošačka. Postoji niz filmova koji se pojavljuju na tu temu, gde postoji neki svet u kome postoji ludilo robe, i ludilo pseudo-lepote, s druge strane, usamljeni pojedinac ima svoje privatno ludilo. Ludilom se odgovara na ludilo. Mislim da je on tom animacijom, koja je ustvari maklarenovska, Branko je to dobro primetio, želeo da napravi da figura bude groteskna. To je nedovoljno artikulirano. Poruka je odmah jasna i film posle varira jednu istu temu. Autor je mogao da napravi da to traje jedan minut.



## OD TOD DO VEČNOSTI, 1983, Vasja Bibić

JOVANOVIĆ: To je primer dobrog alternativnog filma, koji sadrži u sebi elemente minimal-arta, i onoga što bi se moglo nazvati „posvećivanje banalnom detalju“, ili otkrivanje poetskog. Vrlo precizno napravljen film. Bez obzira na neke, relativno poznate, filmove koji su rađeni na ovaj način, („Poljubac“ Joko Ono i Lenona), kod nas nije napravljen ovakav film, i, po svojoj globalnoj vizuelnoj artikulaciji, jeste anti-građanski.

VUČIĆEVIĆ: Ne znam da li je antigrađanski ili nije, ali sam taj trenutak oživljavanja bio je vrlo efektan. Meni se dopada što je film vrlo običan, nije bilo nikavih pratećih umetničkih pokušaja mistifikacije.

JOVANOVIĆ: Trebalo bi evidentirati jednu struju u našem alternativnom filmu koja ima ambiciju da se liši svih vanfilmskih elemenata u kinematografskoj strukturi, znači da nema literature, da nema slikarstva, pozorišta, muzike. Mislim da nije slučajno što je taj film i nem. Film se svodi na neke arhetipske vrednosti. Čitava drama filma jeste u pokretu jedne ruke. Znači, čulni doživljaj koji mi, kao takav, možemo videti samo posredstvom filma. To jeste jedna od mogućih struja alternativnog filma, koja bi se, znači, lišavala nanosa ostalih umetnosti.

## VIBRACIJE, Dragan Latinović

JOVANOVIĆ: Ovaj film jeste prilično karakterističan za određene mentalne nebuloze u jugoslovenskom alternativnom filmu i predstavlja dobar primer provincijalizma koji se prodaje kao „velika umetnost“ ili „velika patnja“. Ovaj film doživljam kao da ima dva dela. Jedan deo je manifestni deo autora, u kome on ponavlja određena opšta me-  
ta takozvane Prve avangarde, specijalno francuske avangarde, Delika, Dilakove, Rene Svoba. Oni su govorili o tome da je film neka vrsta odsjaja duše, spuštanja u nesvesno. Rene Svob recimo ima rečenicu da je film „sonda koja se spušta u ljudsku dušu“. Sve su to bila dosta naivna polumistična „zanošenja“ o tome šta je film. Ovaj autor ponavlja posle šezdeset, sedamdeset godina, ta dosta ofucana mesta, sprovodeći neku vrstu alternacije. Druga stvar jeste da ovaj filmski deo, nemablage veze sa onim što je u manifestu rečeno, da je manje-više upotrebljen postupak narušavanja takozvanog realnog kadra preko određenih crteža, što je opšte mesto u eksperimentalnom filmu. Dosta se paradira sa frazama, sa fizičkom mogućnošću filmskog medija. Mala Pula je puna ovakvih „misaonih“ bljuvotina.

ZEČEVIĆ: To jeste pokušaj naivnog konceptualizma. On, daje verbalni koncept pre nego što film uopšte počne. Daje otisak svoje duše, ma kako da je taj otisak rogovatan i loše artikulisan. On kaže da će slikati ženu, prirodu i sebe, kao neku tačku, koja lebdi iznad i koja nikad ne sme da se spusti. On to i radi. On ima u filmu ženu, prirodu i tačku koja lebdi, da bi, kad mu ne preostaje više ništa drugo, primenio klasičan postupak crtanja flomasterom preko filmske trake i izdušio ni u čemu. Međutim, ma kako primitivan, ma kako naivan, to je ipak neki pokušaj konceptualizacije. On se i ne razlikuje od elementarnih pretpostavki konceptualističkog dela. Naravno, što pri tome nije uspeo da artikulise nijednu od postavki koje je unapred zadao kao svoj koncept, samo govori o tome da je konceptualizam možda imao pogubnog uticaja i na razvoj provincijalnih duhova.

JOVANOVIĆ: Pitanje je do koje mere su uopšte neke metafizičke pretpostavke u duhu jednog konceptualnog akta.

VUČIĆEVIĆ: Nisu, pošto je konceptualna umetnost vrlo suva i neduševna stvar.

ZEČEVIĆ: To je neki naivni konceptualizam. On je uopšte jedna naivna pojava jer, ako uzmeš naše konceptualiste, oni isto operišu potpuno neuhvatljivim i suludim kategorijama kao što su „moje jastvo u svemiru“.

## KOJI JE SMISAO VAŠEG ŽIVOTA, Marijan Tošić

JOVANOVIĆ: Filmovi iz Niša, poput ovog, lucidnom blesavošću, ili blesavom lucidnošću, ukazuju na nešto. Postaju dokumenti jednog mentaliteta. Oni nemaju kinematografske vrednosti, ali jesu zapis o određenim ljudima. Zato su zanimljivi. Postoji niz filmova o ženama, o ljubavi, o abortusima. Ovo je „film o stvaralaštvu“ s jednim, maksimalno nihilističkim, stavom o takozvanom „velikom čoveku“. Ovaj film jeste dosta lep zapis o jednoj sredini, odnosu dela i nekog čoveka koji je izvan gomile.

VUČIĆEVIĆ: Ovaj film ima malo nespretno, naivan i ironičan tekst, ali ima i dosta zgodnih veza sa slikama koje idu ispod tog teksta. On kaže: „dok su ljudi igrali fudbal“, pa se vidi kako igraju fudbal. Kada je govorio o nekakvom trijumfu, videlo se neko porodično zdranje. To je zanimljivo. Možda nije napravljeno najsavršenije, ali se, možda, nije ni htelo. Ima neke magije kada kaže: „i bio je dan“, i vidi se da je bio dan, „i pala je noć“, i pala je noć. Meni je film vrlo čudan, u dobrom smislu te reči.

ŽILNIK: Glavni problem jeste u tome što nije kako treba lokalizovan objekat Ironije.

JOVANOVIĆ: Tu se apriori stvaralac tretira kao čovek koji je van mase. I sve što je radio, to je bez ikakvog uspeha. I život teče dalje. Stvaralac koji je drugačiji od mase, on je nekakav čudak.

ŽILNIK: U filmu ima pametna opaska o besmislenosti intelektualnog mravinjaštva. To su tipovi koji uče jezike, čitaju neke knjige, pa umru. To je zaista besmislena stvar. Razumem majstore što malterišu, pa iza njih ostaju kuće, zidovi, ili rupe. A ovi što nauče deset jezika, pa onda usred jedanaestog umru, to su ljudi koji nisu mućnuli dovoljno glavom pre početka rada.

ZEČEVIĆ: Vi govorite o onome što taj film hoće verbalno da iskaže.

VUČIĆEVIĆ: Mislim da nisam govorio o sižeju.

JOVANOVIĆ: On jeste artikulisan kao namerno naivni film. Postoji „niški stil“ koji ide u namernu privatnu naivnost, bez ikakve pretencioznosti. On bukvalno koristi niz postupaka konvencionalnog filmskog jezika, sliku, ton ...

ZEČEVIĆ: I sad ti tražiš u čemu je tu štos. Kaže: „dok su ljudi bacali koplje“; onda

vidiš kako ljudi bacaju koplje; „dok su ljudi igrali fudbal“; „dok su slušali Bitlse“; sve to vidiš. Sad čekaš da se ta ironija razvije u nekom smeru. Međutim, ne razvija se ništa..

IZMEĐU, — Petar Velić

JOVANOVIĆ: To je „splitska škola“. Kad čovek ide po festivalima onda čuje da je film „nagonsko posmatranje stvari“. Mislim da su to „literarna“ mesta, i da su van konteksta „duha vremena“. Takav način razmišljanja pre spada u devetnaesti nego u dvadeseti vek. Nisu tu pala slučajno poređenja sa Gilićem i Zafranovićem mada postoje tu oni planovi ovaca koje više. Oni su božanstveni u svojoj okrutnosti. To su izvanredni kadrovi, ali na nivou bunjuelovskog realizma. To je stari štos u profesionalnom filmu. Deca sa svojom infatilnom maštom posmatraju svet oko sebe.

ZEČEVIĆ: Ti ne možeš da negiraš da ta infantilna mašta deluje u trenutku u kome deca gledaju projekciju filma i komentarišu je. Ovo su deca koja autentično komentarišu jedno stvarno zbivanje. Ta filmska projekcija je za njih neka vrste realnosti prema kojoj se oni odnose. To je zanimljivo kao postupak. On nije znao šta će deca sve moći da izgovore. Ja ne verujem da je on na bilo koji način uticao na decu da izgovaraju ove stvari. Ako je reakcija spontana, onda to unosi jedan novi kvalitet, prema kome ne možeš da se odnosiš kao prema konstrukciji i manipulaciji.

JOVANOVIĆ: Pozicija kamere jeste, očigledno, ideološka. Mogle su te ovce da se snime na drugi način.

VUČIĆEVIĆ: Žrtva visi gore, znači moraš da je snimaš iz donjeg rakursa, inače bi ti bile potrebne merdevine.

JOVANOVIĆ: Može da se snimi i iz gornjeg rakursa.

VUČIĆEVIĆ: Tačno. Ali je prirodna tačka gledanja ako stojiš na nogama. Ako se popneš gore, tu si uložio veći ideološki napor. Mislim da je poređenje sa Gilićem moguće jedino po liniji sadržaja: klanica — klanica..

JOVANOVIĆ: Na štetu Gilića.

VUČIĆEVIĆ: Da. Jer Gilić ima „umetničko-metafizička“ naduvavanja.

JOVANOVIĆ: Rekao sam: „bestijalni realizam“

VUČIĆEVIĆ: Čini mi se da bi ovaj drugi deo, da je upola kraći, na tajanstven način bio u vezi sa klanjem ovaca. Zanimljivo je koliko su ljudi danas ipak slobodniji. Ako se setite onog filma koji je Makavejev snimao o konju ...

JOVANOVIĆ: „Nova domaća životinja“.

VUČIĆEVIĆ: ... gde je to bilo sentimentalno, i tek na kraju konj na jedvite jade padne. Ništa se i ne vidi, i film se završi .. Ovo je dokaz napretka, ljudi slobodno gledaju.

Jer, Makavejev je video sve to što smo videli u ovom filmu, ali se nije usudio da prikaže, jer je bio takav i jer je vreme bilo takvo.

JOVANOVIĆ: Očigledno postoji jedna iskrenost, to je van diskusije, i jedna svežina. Nema sumnje da doživljaj postoji. Međutim, ja sam video stvari koje su u tradicionalnom filmu već urađene. Ne kažem da su ovo loše urađene stvari, sasvim su pristojne, čak uzbudljive. Ali, ne vidim tu elemente alternativnog filma.

ZEČEVIĆ: Na planu dijalektičkog povezivanja, ovo funkcioniše kao spoj. Nije važno to što mi dopisujemo neka značenja. Zato mislim da naznaka „nerazumljive“, nesхватljive“, „nagonske“ njegove potrebe da spoji ova dva parčeta, ustvari govori o pravom smislu postupka. Da li je alternativno ili ne? Mislim da ima alternativnog baš u tom spoju, u tom šavu. Dve naizgled potpuno neuklopive stvarnosti. Dva potpuno neuklopiva postupka. Prvi je dokumentaran. Drugi je takođe dokumentaran, sa jednom vrlo interesantnom primesom: odjedanput se pojavljuje treće lice, treća stvarnost u filmu — deca u ofu. Jer, da nije tog šava, bio bih, uz sve vaše komplimente tim kadrovima, vrlo blizu toga da kažem da je to jedan bolesni egzibicionizam, što je za mene uopšte svako prikazivanje okrutnosti.

JOVANOVIĆ: Bolesni egzibicionizam?

ZEČEVIĆ: Utroba koja krvari, grotlo iz koga se ceđi krv, i tako dalje ..

JOVANOVIĆ: Ne misliš da je to tvoja građanska sentimentalnost?

ZEČEVIĆ: Možda je to moja građanska sentimentalnost. Ja ne mogu da joj se oduprem. Ja sam u njoj. Ja takve stvari obično tako i krštavam. Tek kad takve stvari budu dovedene u neki opštiji kontekst, bez obzira na drastičnost prizora, onda mogu da ih razumem. Jedan od aspekata alternativnosti ovde jeste taj „brutalni realizam“. To je jednostavno šok koji čovek dobije kada vidi te životinje. Tako nam jedan alternativni film ukazuje da taj „svet“, „priroda“, „životinje“, i „ljudi“, u krajnjoj liniji, nisu uopšte idilični. U tom demaskiranju sveta, u „brutalnom realizmu“, vidim elemente alternativnosti.

HERBS, Artur Hofman

JOVANOVIĆ: Autor Hofman jeste autor koji je doživeo zanimljivu evoluciju. Prvi filmovi koje je snimio predstavljaju grubo realizam o seoskom životu. Jedan mladić, beži iz te dosta dramatično i crno prikazane sredine .. Mladi čovek odlazi u neizvesnost preko nekog polja. Jedan od tih filmova ima simptomatičan naslov, „Moram po-beći“. Došavši u velegrad, a la Novi Sad, on je naseo jednom maniru u našem amaterskom filmu, u kome postoji neka nostalgija za selom, onaj građanski stereotip „izgubljenog raja“. U filmu „Herbs“, kula od peska, koja se gradi na nekoj obali, vrlo nespreno se, intervencijom autora ili nekog od autorovih asistenata, ruši. Grad je prikazan očigledno tendenciozno, sa kamerom koja se trese, s nekim grafitima. Kadrovi prirode su ugladeni, na način jednog realizma s kraja devetnaestog veka koji se zove „ulepšani svet“. Ovo je dosta simptomatičan primer jednog građanskog senzibiliteta i duha u amaterskom filmu. On na nekim festivalima prolazi kao, što je zanimljivo, avangardni film. On ima dosta nanosa ne-građanske ideologije, a u duhu je stereotip, „žal za izgubljenim rajem“.

ZEČEVIĆ: Na toj liniji bi verovatno bio i peščani zamak, koji od početka do kraja

Izgleda krajnje otužno, nespretno metaforički, i daje čitavom zbivanju prilično banalan i stereotipan privid neke koherencije. Ono što se meni dopalo u dva maha u ovom filmu, i što čini film vrednim predmetom pažnje, usmeravajući ga ka alternativnom, jeste dosta smisljeno poigravanje sa efektom podeljenog ekrana, maske i kontramske. On se ipak previše igra tim. U dva maha pojavljuje se „poetski kvalitet“, ako tako mogu da kažem, pre svega u kadru u kome se pojavljuje ona devojka, čije se višje kose stapaju u mekanoj masi sa travom ili stabljikama. Tako dolazi do zanimljivije vizuelne kombinacije, koja, ustvari, gradi neku treću stvarnost. Ista stvar se ponavlja u kadru u kome ona duva u prozorsko staklo, dok je u drugom planu neki spoljni svet. Među tim, oba kadra traju previše dugo da bi se taj „poetski kvalitet“ održao. Vrednost ovog filma jeste u pokušaju da se do poetskog viđenja sveta dođe filmskim postupkom. Pitanje je da li je to alternativno, da li je taj filmski eksperiment deo nečeg što se naziva „građanski pogled na stvari“, ili se može izdvojiti iz ovog konteksta kao alternativni postupak. Većina stvari koje su unutra govore o suprotnom. Taj se poetski pokušaj izgubio u moru nesuvislosti. U njima me posebno iritiraju jukstapozicije – „poetsko“ i „brutalno“.

JOVANOVIĆ: To je kao grad.

ZEČEVIĆ: Ne znam da li je grad ili ne, to je u svakom slučaju banalni pokušaj jukstapozicije iz koga se rađa banalno značenje. To ogoljeno značenje se u punoj meri očituje u rušenju zamka.

JOVANOVIĆ: Mislim da voda nije mogla da sruši. On je imao paralaksu na kameri i nije mogao da izmeri dobro.

ZEČEVIĆ: Utoliko gore po njega. Na kraju sledi gomila slika koje nemaju nikakvog smisla. To sve dugo traje, ispod čega se u off-u pojavljuje rok-grupa koja peva neki tekst u kome stalno ponavlja „exhausted, exhausted, exhausted ...“, dakle „iscrpljen“, ili „istrošen“.

JOVANOVIĆ: To je pank.

ZEČEVIĆ: Od cele njegove ideje ne ostaje ništa, osim par lepih slika.

JOVANOVIĆ: Malo pre je Branko pomenuo film Makavejeva, „Nova domaća životinja“. U njemu se želi kontrastirati metafora „izvornosti“, „nagonskog“, „prirodnog“, „izgubljenog“, i svet mašina. To je već kod Makavejeva bilo dosta karikaturalno. Ovaj dečko nije gledao taj film kad on dovodi konja, i stavlja ga sasvim bezobrazno uz neko groblje automobila, da bi se pokazao kako živimo u nekom gradskom šubrištu, a postoji neki konj i njegove setne oči koje gledaju negde u daljinu. Zapanjujuće je da određeni festivali, naročito Mala Pula, neguju upravo takvu vrstu imbecilne metaforičnosti.

VUČIĆEVIĆ: Ta „konjska poezija“ traje još od odvratne „Bele grive“.

JOVANOVIĆ: „Bela griva“ je snimljena pedesetih godina.

VUČIĆEVIĆ: Svakih pet godina se pojavi nešto slično. Konji su stalno poetske životinje..

ZEČEVIĆ: Ali, postoje sjajni filmovi. Zoltan Husarik....

CAUSUS BELLI, Mare Kovačić

JOVANOVIĆ: U beleženjima različitih performansa, akcija, hepeninga, naš alternativni film ima iskustva. Prošle godine smo gledali, film Neše Paripovića, a imali smo prilike da vidimo i nekoliko filmova iz Ljubljane na ovu temu. Ti filmovi su imali nešto u sebi, u izrazu, što bi moglo da bude alternativno, što ne bi bilo samo svedočenje o akciji, mada i ovde sa određenom jump-cut montažom, postoje kinematografski postupci koji taj alternativni sadržaj, taj pank-protest, tu travestiju, taj mazohizam, pokušavaju da prevedu na alternativni kinematografski jezik.

HIŠA BREZ OKEN IN VRAT, Janko Virant

JOVANOVIĆ: Postoji nešto što se zove „alternativni način života“, koji kod nas, u krugu „šumadijskog mentaliteta“, još ne funkcioniše. Slovenski filmovi imaju alternativnu poruku.

ZEČEVIĆ: Kakav se to način života vidi iz ovog filma?

VUČIĆEVIĆ: Povratak prirodi koji je koliko malo čas bio osuđen.

ZEČEVIĆ: To je malo pre osuđeno kao građanski pogled na svet. Povratak prirodi. Ruso, Toro. Ovamo govoriš o planetarnoj kulturi, o građanskom svetu koji ima kosmičke dimenzije, a potom deliš novosadski, vojvođanski, od slovenačkog građanskog filma!

JOVANOVIĆ: Slovenci to ne prezentiraju kao neki „žal za izgubljenim rajem“. Postoji bitna razlika.

ZEČEVIĆ: U čemu je ta razlika?

VUČIĆEVIĆ: To je kao povratak prirodnom životu“. Meni ovde pada na pamet da je autor „Kuće bez prozora i vrata“ bio i autor „Festivala“ koji smo malo pre gledali. Tamo smo videli kako izgleda „umetnička praksa“ koja je ispunjena „neprijatnim delatnostima“. To se uglavnom svodi na maltretiranje, bez obzira što su učesnici tog maltretiranja dobrovoljci. To je jedan aspekt alternativnog života o kome ti govoriš. Drugo oni žive u komunama, ili, svejedno, u malim porodicama, na selu. Čini mi se da je jedno nespojivo s drugim. Ako je taj život na selu takav kakvim se predstavlja, onda je ovo vrlo čudan „umetnički“, ili „akcioni“ izraz tog života. To je možda opet starački konzervativizam, ali mene nervira očekivanje da sve što se proglasi za „avangardno“, „umetničko“, ili „alternativno“, samim tim bude priznato kao „dobro“ i „vredno“. Primera radi nisam načisto sa „bodi-artom“ Sve to ništa ne vredi.

JOVANOVIĆ: Svi filmovi o Tarzanu su bodi-art.

VUČIĆEVIĆ: Ovde je posredi permanentna folirancija samog sebe. Ja mogu da kažem: „Ah, tu smo videli čistu planinsku vodu, sam banalni čin pijenja vode koji je

potreban da bi se naš organizam održavao, pretvoren je u obred spajanja sa prirodom, i dr, drn, drn, drn". Tako se sve te stvari objašnjavaju. Tu ima gnusnog foliranja koje se nekritički, ili nerazumno, prima. Lepše je živeti na selu. Sa tim mogu da se složim. Čist vazduh, priroda. Međutim, to su spoljni uslovi tog života. Time ništa nije zagarantovano, ni to kakvi su ti ljudi koji tamo žive, ne to šta rade, ni kvalitet njihovih proizvoda. Uvek imam u vidu da to za te ljude privatno, psihološki može mnogo da znači. Ako ovaj film gledaš ništa ne znaš o alternativnoj kulturi i o slovenačkim pokušajima takvog življenja, on liči na najodvratniju vrstu slovenačkog „poetskog“ filma. Od njega ta kinematografija ne može da se oporavi otkako postoji.

JOVANOVIĆ: Nešto je Žilnik juče pomenuo „revolucionarni romantizam“. Očigledno da postoji problem u našoj sredini, onoga što se zove „duh utoplje“, transcendiranja ka nečemu. Ne govorim u smislu kvalifikacije ili nekvalifikacije građanske svesti. Postoji film koji se zove „Rani radovi“, postoje i sami „Rani radovi“. Izvesno da generacija sedamdesetih godina, ako navodimo Bouvija, jeste nihilistička, i sigurno ne može da pronađe taj „revolucionarni romantizam“. Pošto ja pripadam ljudima koji vole iluzije, onda učitavam nekakva značenja. Malo pre je Zečević pokušao da pronađe paradoks. Tu ne postoji protivurečnost. Ja tim stvarima ovde samo dajem imena, bez nekih kvalifikacija. Moguće je da je građanski svet najbolji od svih mogućih svetava. Ne kažem da taj „ulepšani svet“ nije, možda, jedino mogući svet, i da građanska kultura nije jedino moguća kultura. U Marksovim eksplikacijama ima, a tu će Žilnik moći da mi se pridruži, neverovatnih protivurečnosti. Pre svega, Marks nije koherentni mislilac. Pokupio je s brda i s dola puno stvari. Mnogo toga što je rekao ne funkcioniše, iz prostog razloga što to nije neki koherentan sistem. Između ostalog, Marks ima i rečenicu o „idiotizmu seoskog života“. Odnos Marksa prema prirodi je bio neverovatno građanski.

ŽILNIK: Život na selu, zajedno sa prvim romantičarskim iskustvima komune, pokazuje se kao život, suviše okrenut sebi, okrenut svom telu, posedovanju. U kritici ovih slika koje smo malo pre videli, ja se pridružujem njima dvojici. Počevši od Pogačnika..., Šempasa, i tako dalje, došlo se do svesti, da je grad, sa svojim, ograničenjima, a s druge strane, širokim spektrom mogućih kombinacija, ipak središte koje ima više društvenog. Centralna kategorija na selu jeste kategorija poseda. Iskustvo sredina gde kolektivni alternativni život, postoji duže, kao što je Zapadna Evropa, vrlo direktno govori o tome da se alternativni oblici života, vrlo brzo, i posle prvih iskustava, sele sa sela u zapuštene delove grada, baš zbog seoske okrenutosti ka privatnom.

JOVANOVIĆ: Prema tome, drugi aspekt stvari jeste takozvana privatnost. Nisam siguran da ono što se kod nas govori o društvenosti nije jedna vrsta „boljševičkog“ čitanja Marksa. To postoji u nekim izjavama, tipa: „ne valja svesti se na privatnost, treba da postoji uvek nekakav društveni angažman“. Mislim da je to veliko „boljševičko“ foliranje. Nisam siguran da u takozvanom „društvenom“ ne postoji totalitarsistička poruka. Praksa samoupravljanja je pokazala do koje mere se ljudi privatno ponašaju. Insistirati na privatnom nije nešto građansko. Upravo građansko jeste kolektivističko i društveno. Skoro sva društva na svetu, pa i naše društvo, kao društvo i ne postoji, sem kao mislena imenica. Ono ne funkcioniše. Otuda ludila savremenog sveta. Najmanje racionalnosti postoji na nekim društvenim nivoima, počev od ratova, proizvodnje oružja, i tako dalje. Najviše racionalnosti i nekog smisla postoji u našem privatnom. I ne mislim da privatno, jeste nešto građansko.

ŽILNIK: To je pitanje terminologije. Ti se stalno pozivaš na Marksa. Ima jedna privat-

na stvar u Marksovom životu. To je njegov odnos sa sluškinjom Helenom Demut sa kojom je imao vanbračno dete. Po tvojim tumačenjima, to bi trebalo da bude domen njegove apsolutne slobode, divnog života sa dve žene. Međutim, to je njega maksimalno frustriralo, dobio je čireve, šuljeve. Mučio se i svađao.

JOVANOVIĆ: Mislim da postoji jedna zbrka u terminu „privatnost“. Kad se kaže „društveno“, to kod nas ima uvek pozitivnu konotaciju. To je obično foliranje i prava komunikacija nije nikad na planu društvenog. Jedina prava komunikacija jeste potpuno privatna komunikacija, „društveno“ je kada ja moram da sedim, prisilno, sa nekim facama, kao na primer sada. Da li je privatno lošije od „društvenog“?

ŽILNIK: Nije lošije. Kada si pomenuo Marksa, ja ti sada na istom primeru govorim da je stvar sasvim obrnuta. Engels je živeo, otvoreniji život. Nije se ženio. Pre podne je radio u privrednoj komori industrijalaca, popodne se družio sa ljudima i vijao žene. Imao je opušten i oslobođen život koji je, tekao u saglasnosti sa teorijama koje je branio.

JOVANOVIĆ: Boemski život, dakle?

ŽILNIK: Da. On je, imao „kolektivni pogled“ na stvari: — monogami brak, buržoaska tvorevina, — tvrdava kapitalizma.

JOVANOVIĆ: Šezdesetih godina, i ranije, nije postojao jedan takav trend, čega je bilo u svetskom filmu, da se jedan autorski opus svodi na privatnost. Lepo si naveo primer Krstića. To jeste tendencija, a to je za mene možda najvrednije što je kinematografisano uopšte u Jugoslaviji, za razliku od „profesionalnog“ filma koji je čisto foliranje, apologije privatnog u amaterskom filmu. Recimo, Kaljević je snimio beskraino mnogo. On praktično ima svoj dnevnik. Postoji više autora koji više ne prave delo nego prave svedočenje o svojoj privatnosti. Za njih uopšte ne postoji viša relacija, „društveni angažman“.

ŽILNIK: Krstićeva privatnost, gradskog kruga... U gradskom ambijentu, van alternativnog života, to deluje mnogo alternativnije nego ovo što smo videli.

VUČIĆEVIĆ: Ja sam svojim izlivom sve ovo pokrenuo, a sad sam zgrožen. Ja nisam citao ni Marksa, ni Lenjina, ni Biona. Ja privatni domen cenim više od javnog. „Utopizam“ i „revolucionarni romantizam“ jesu krupne reči. Šta meni ovde smeta? To je primitivna utopija. Neka stvarno upotrebljiva utopija, ukoliko utopija uopšte može u današnje vreme da bude upotrebljiva, morala bi da obuhvati sve do čega se danas došlo.

JOVANOVIĆ: Kao da citiraš Lenjina.

VUČIĆEVIĆ: To mi, naravno, imponuje, jer smo svi mi skriveni boljševici. Ja ponekad o tome razmišljam i smatram da je život u prirodi bolji od života u lošim gradovima. Međutim nije rešenje u stvaranju švajcarskih porodica Robinzon. A još manje da se sve svede na to da napravimo kiku, da jedemo samo biljnu hranu, protiv čega takođe nemam ništa, da čitamo samo dve knjige, da se apsolutno ne zanimamo za ono što se događa van atara tog sela. Tu stvarno počinje „idiotizam ruralnog života“. To je

poznata pesma: „Mi smo toliko bogate ličnosti da nam ništa ne treba sem da gledamo kako drveće isteruje lišće, lišće zeleni, žuti, opadne. Pa onda hod godišnjih doba, sjedinjavanje s elementima“.

JOVANOVIĆ: Da, to je jedno evropsko gledanje na stvar.

ŽILNIK: „Poreklo porodice i privatne svojine“, to je Engels, po H. Morganu...

ZEČEVIĆ: Brankova primedba o velikom foliranju, koje se može tumačiti ovako ili onako, samom činu dopisivanja raznih značenja nečemu što ih inače, u nekoj pojavnosti nema, jeste generalna primedba, ne samo ovim filmovima, nego uopšte celom pokretu alternativnog filma. Tu se krije opasnost za svakog ko nastoji da izdvoji izvesna značenja iz alternativnog filma i konceptualizuje ih na ovaj način. A to je pitanje privatnosti, života u prirodi, povratka prirodi, građanskom snu, izgubljenom raju. Život u komuni u mnogo čemu uništava tu privatnost, ograničava slobodu. Moraš da deliš sve sa drugima. Moraš da ideš na spavanje, pošto se električna ne koristi kad se smrkne. Moraš da se priklanjaš uslovima prirode koji su oko tebe. On oduzima od tvoje zamišljene, ničim ograničene slobode veliki deo i ograničava te. Tako ustvari ta ideja ostaje jedino neka teorijska mogućnost.

JOVANOVIĆ: Utopija?

ZEČEVIĆ: Utopija, koja je nekada i bila moguća. Seti se Toroa. Toro je to začeo. U onoj šumi Uolden živeo je čovek i iz svega toga je izrasla i njegova filozofija o građanskoj nepokornosti. Nije hteo da ima ničeg sa bilo kakvom organizacijom.

JOVANOVIĆ: Svest koju imaju Zeleni, a koja se izvesno radala u toku proteklih deset ili petnaest godina, nije ispala samo utopija.

VUČIĆEVIĆ: Zeleni su i politička partija, zastupljena u parlamentu.

JOVANOVIĆ: To je isto bila utopija koja se pretvorila u stvarnost.

VUČIĆEVIĆ: Ali se nije pretvorila na robinzonskom ostrvu, nego se pretvorila u širem društvenom kontekstu.

JOVANOVIĆ: Postoji sazrevanje ideja unutar jednog sistema. Ideja sazreva, pa demantuje i sebe. Jasno je šta je zenbudistički princip sveta. Gledanje u lišće, da li je to može da bude čitav smisao života? Izvesno da za jednog Evropljanina, koji uvek poseduje a ne uranja u stvari, to izgleda bespredmetno. To nisu uopšte ograničenja.

ZEČEVIĆ: Užasna ograničenja.

JOVANOVIĆ: Ona nisu ograničenja zbog toga što su to slobodna ograničenja.

ZEČEVIĆ: Ti si kao biološka jedinka, determinisan, predodređen, da se tebi dešavaju stvari koje ne možeš da kontrolišiš. Imam nesreću da sam biće koje ne može da živi nigde osim u gradu. Kad izađem na čist vazduh, ja dobijem zapaljenje pluća. Verovat-

no sam totalno otuđen. I sad ćeš ti mene da prisiljavaš da živim na čistom vazduhu!  
JOVANOVIĆ: Nije ovde reč o prisiljavanju. Reč je o razumevanju intencija tih ljudi.

VUČIĆEVIĆ: Ti uvek polaziš više od intencija a zaobilaziš praksu.

JOVANOVIĆ: Samo pokušavam da čitam film isto tako naivno kao što je film uradio autor.

VUČIĆEVIĆ: Ti zapostavljaš niz stvari. U poslednjoj „Kjževnoj reči“, posvećenoj Nemcima, postoji dobro mesto. Neko iz frakcije Crvene armije opisuje kako se osećao pripadnik Crvene armije kad je počela velika halabuka. Konstatuju da su bili svedeni na potpuno robotizirane ljude koji ništa nisu drugo mogli da kažu osim „Meni treba tri dana smeštaja“, ili „Nabavi mi revolver“. Stvar se strahovito suzila. To je ekstremna situacija ali usko povezana i sa ovim.

GOLO, Zorica Kijevčanin i Miodrag Milošević

VUČIĆEVIĆ: Kad bi Makajev video ovaj film, našao bi ostvarenje svojih snova. Krupni planovi !!!

ŽILNIK: Ne bih hteo da se vulgarno izražavam u prisustvu mladih ljudi, ali nešto je vrlo zanimljivo u ovom filmu: kita je tretirana na neuobičajen način. U jednoj od funkcija – kao igračka. Znači, ni pornografski, ni erotski, u smislu da namami, zavede i zadovolji ženu. Nego – kita kao igračka. Ta njena funkcija, tako česta u životu, ovim je ovekovečena.

ZEČEVIĆ: Ne samo kita, nego i jezik, usta, jabuka. Sve je to forma u toj meri estetizovana da gubi svoju erotsku funkciju. Na mene ovaj film nije delovao uopšte erotski. Ja sam ga pre svega video kao svojevrsnu studiju formi, koje jedne iz drugih izrastaju, koje imaju neki svoj fiziološki život, koje se otkrivaju u svojoj inače, skrivenoj, pojavnosti, na koju nismo navikli. Nije slučajno što je film crno-beli. To daje tim oblicima jedan drugačiji vid, još više estetizovan. Ova studija oblika i pokreta ima svoje estetske valere, kao etida. Ali, ne vidim šta je tu alternativno. Ja sam ga dosta visoko ocenio, mada je to dosta uobičajena, mikroskopska studija sveta oblika.

ŽILNIK: Neke su stvari, u raznim oblicima već viđene. Setimo se samo filma „Nedostaje mi Sonja Heni“, sekvenca sa jezicima D. Makavejeva.

VUČIĆEVIĆ: To je ovde napravljeno mnogo bolje.

ŽILNIK: Pored te studije formi, za mene jeste novi pristup u tretmanu tog organa, društvenom i porodičnom. Ovde kurcem niko ne preti, nego se igra.

JOVANOVIĆ: Po meni alternativni film treba da razbije određene tabue građanskog sveta. Ne mislim da je građanski svet lošiji ili bolji od nekog mogućeg utopijskog sveta. On je on samo takav kakav jeste. On ima određene tabue. Jedan od tih tabua jesu seksualni organi, i uopšte, seksualnost kao takva. Ovde jeste zanimljivo da, valjda po prvi put u našem filmu, na tako konsekventan način ti predmeti, delovi tela, u domenu tabua, postaju predmet estetskog interesovanja. Određene pozicije kamere i rad unutar kadra, deluju izvanredno kinematografski, kinematografično, i imaju jedan tre-

nutak koji je, svojstven dobrom filmu. To je trenutak kada konkretan predmet prerasta u apstraktno. Mislim da je niz trenutaka takav.

**ZEČEVIĆ:** Meni je trebalo dosta dok nisam prepoznao konkretan predmet. To je u početku bila prilično apstraktna forma.

**JOVANOVIĆ:** Meni to smeta u filmu. To je cenzura, ili neka vrsta harmoničnosti, želja da se ne pređe u vulgarnost. Kadrovi sa jabukama, simbol jabuke, simbol ruža meni smetaju i mislim da izlaze iz konteksta stvari. Bez toga bi film bio apsolutno čist i imao bi, čini mi se, jedan mnogo širi spektar značenja. Ali, po načinu rada kamere, po sadržaju, mislim da predstavlja alternativni film. Ako ništa drugo, on ima alternativni pogled na seksualne organe.

**ŽILNIK:** Ovde se falus, kao jedan od bitnih simbola građanskog sveta, drastično destruiira. Njegova agresivna funkcija dovodi se u pitanje. To što autor sa kitom radi u ovom filmu, to je ono što Jovanović sve vreme, u toku ovih diskusija, priželjkuje. Simboli građanskog sveta se demistifikuju.

**JOVANOVIĆ:** To si dobro rekao. Makavejev je falus uperio na Staljina. Opsesija falusom na Balkanu je prilično jasna. Ovo je film koji odgovara nekom mom gledanju na stvar. Bitno je ipak da to odgovara destrukciji „muškog principa“.

#### POSLEDNJI TANGO U PARIZU, Miodrag Milošević

**JOVANOVIĆ:** Ovaj film spada u kategoriju alternativnog filma koji koristi postupak, poznat u modernoj umetnosti, kao „art-after-art“. Na jedno umetničko delo se interve-niše drugim umetničkim postupkom. To je već dadaizam doneo. Postoji niz modifi-kacija do današnjeg vremena. Bioskopski format, 35 mm, se na neki način destruiira svođenjem na osmicu, koja se kasnije prebacije na 16 mm. Time se menja i čulni ka-rakter slike, ikonografija, i dobija se alternativni doživljaj tog sveta, pogotovo što ovde postoji, u zvučnom backgroundu, muzika Doorsa, koja, opet sa odnosom slika – zvuk, daje novi kontekst čitavoj stvari. To je dosta precizno urađeno. Ponavljanje dosta po-goduje stvarima. Princip ponavljanja prisutan je u modernom alternativnom postupku. Tu se razgrađuje prvobitna filmska priča. Dosta konsekvantno i čisto napravljen film.

**ZEČEVIĆ:** Dobro, a čemu po tebi vodi ovaj „art-after-art“? Čemu po tebi vodi ovaj konkretan primer? Mislim, ovo ispiranje fakture dok ne pobeli ... Sta je ishod tog is-piranja?

**JOVANOVIĆ:** Stvaranje novog konteksta u kome se tj film može sada čitati na druga-čiji način. Prebacivanjem kolor filma Bertolučija na osmicu, pa posle na šesnaesticu, po meni je on sveo čitavu stvar na arhetipske dimenzije. One su u ovoj tehnički mnogo evidentnije nego kod Bertolučija.

**VUČIĆEVIĆ:** Ovo je prvi put da mi se „Poslednji tango u Parizu“ dopao. Imam uti-sak koji je možda nastao prosto otud što su oba filma crno-bela, da su oba filma, ma koliko to smešno zvučalo, nekako vrlo slična po postupku i efektu. Ta raspadajuća slika jeste vrlo dobro delovala. Uspostavljen je smišljen odnos između preuređene, „popravljenе“, radnje „Tanga“ i zvučne deonice.

**ŽILNIK:** U filmu se analizuju ličnosti koje u filmu učestvuju i njihov međusobni

odnos. Oni se vide kao kroz mikroskop tako da sam ja sada osetio koja je to vrsta zagonetke i privlačnosti, koja se inače, u „Poslednjem tangu“ pojavila samom činje-nicom što je on izazvao interesovanje a posle bioskopskog gledanja mi uopšte nije bila jasna. Ovde se suočavaju dva bića koja su dva različita sveta, na čudan način skupljena na istom mestu. Ovaj film jeste neka vrsta razlaganja.

**ZEČEVIĆ:** Film na više planova ispira postojeću strukturu i to ne samo u fakturi slike, koja je stvarno takva da se na kraju potpuno izgubi.

**JOVANOVIĆ:** Čim napravi novi kontekst, pomerena su sva čitanja.

#### ZAKAJ SI VERJEL, Janko Virant

**JOVANOVIĆ:** Ne bih rekao da je film nezanimljiv. Verovatno zahteva potpuno pri-vatno čitanje. Dobro je što fiksacija ima funkciju elipse. Kadar praktično pokazuje samo nešto što ja mogu da dokučim svojim učitavanjem značenja. Prijatan za gledanje Slovenci imaju postupak koji da pomenemo Pansinija, unapred kazuje da će praviti dela bez ikakvih poruka. Postoji i takva mogućnost komuniciranja, slučajna komu-nikacija.

**ŽILNIK:** Ovaj postupak liči na jednostavnu dosetku.

**VUČIĆEVIĆ:** Taj je postupak kao „Kolumbovo jaje“ – jedanput je dobro, a posle zavisi od toga na šta se usresrediš.

**JOVANOVIĆ:** To je gest homoludensa. Maksimalna proizvoljnost!

**ŽILNIK:** Ja tu neizbežnost ne vidim kao neizbežnost igre, nego smrti.

**ZEČEVIĆ:** Gefovci su imali neke psihijatre koji su se oko njih motali. Jedan ne mnogo talentovan psihijatar, ali radan, mogao bi da izvede fino istraživanje o otkrivanju ... koncepcije smrti u fiksaciji ... bilo koje vrste, a pogotovo u onoj koja je zaista jedno-smerna.

#### FILMOVI DAVORINA MARCA

**JOVANOVIĆ:** Marc predstavlja najradikalniji vid onog što nazivam privatnost u alter-nativnom filmu. Prošle godine je ovde on rekao da ga ne zanima kako će ko da interp-rétira, i, što je bitno za neka uopštavanja o alternativnom filmu, da je to neka vrsta mešanja takozvanog umetničkog čina i života, njegovog ličnog i privatnog. Već ta po-zicija govori da je svaka interpretacija vrlo nezahvalna. Verovatno se moraju gledati isto toliko privatno i proizvoljno kao što su i oni. Kategorija proizvoljnosti u ovoj vrsti filma jeste neophodna, isto kao i kategorija slučajnosti.

On nema nikakav scenario, nema nikakvu ideju, Ti filmovi nastaju jednom, da tako kažem, impulsivnošću. Jednostavno je kamera produžetak njegovih osetila, i šta se desi desi se. On insistira na biološkom činu. On se jednostavno oseća potpunim kada snimi te filmove ali, što je zanimljivo samo u trenutku rada na filmovima. On ne voli ni sce-nario ni montažu, čak ni pisanje špice. Smatra da je to sve van kinematografskog čina. Bilo bi vrlo nezahvalno da interpretiram neka svoja čitanja. To nije čak ni potrebno. Kao što on doživljava satisfakciju snimajući filmove, neko može da doživi satisfakciju

gladajući ih. Neka vrsta satisfakcije u gledanju potpuno zadovoljava ambicije ovog autora. Tu postoje filmovi kojima se neki postupci alternativnog filma, kao snimanje sa televizora, intervencija raznim škrabanjima po filmskoj traci, ponavljanju. Nije to ništa novo. Ono što je zanimljivo u Marcovom radu, to je njegov radikalizam. Ja sam prvo interpretirao njegove filmove, pa sam ga pitao da li se on slaže. Tako je nastavljen razgovor. On uopšte momenat estetskog, ne uzima u obzir. Za njega to ne postoji. Teško da se onda može nekim kategorijama estetsko uopšte uključivati u razgovor. Čovek jeste, jednostavno, van estetike. To je potpuno privatni čin u kome se meša život i umetnost. Po tome, što je najradikalnije, ne samo u praksi nego i u teorijskoj ekspliciji, on jeste veoma zanimljiv autor. Njegove filmove doživljam kao vrstu pražnjenja privatne energije. Ovakav način komunikacija nije stran urbanoj kontra-kulturi, panku. On namerno nema strukture, i struktura nije bitna za komunikaciju.

**VUČIĆEVIĆ:** Mogu da prihvatim da su ti filmovi deo njegovog ličnog energetskog sistema. Sasvim je normalno da to polje ima različite intenzitete. LA POPOLAZIONE, spada u nekoliko filmova koji su najzanimljiviji ovde.

**JOVANOVIĆ:** On tu insistira na elementu igre.

**VUČIĆEVIĆ:** Igra je uvek zgodna, pogotovo kad je uspela. Čini mi se da je ovde uspela. To igranje sa zvukom jeste, ipak ređe nego igranje sa slikom. Bio je jedan američki film, mislim Holisa Fremptona, gde se dvoje žestoko svađaju. Isecana je svaka druga reč. Bilo je vrlo čudno. To i ovaj Marcov film su jedine takve igre sa zvukom koje sam video. Tu je igra vrlo duhovita. Film TITO ISTI TITO; dopada mi se iz nefilmskih razloga. Zanimljiv je film KOOORIGIRANONONO, to je rad oko broda, sa docta-vanjem.

**JOVANOVIĆ:** Meni je zanimljiva njegova ravnodušnost prema sudbini interpretacije njegovog dela. Tu ime nečega od pank-kulture.

**VUČIĆEVIĆ:** To je zdrava stvar u svakom slučaju.

**ZEČEVIĆ:** Tu istu stvar nalaziš u svakoj vrsti kulture, posebno u raznim vrstama građanske kulture.

**JOVANOVIĆ:** Ravnodušnost prema interpretaciji?

**ZEČEVIĆ:** Prema bilo kakvoj interpretaciji.

**JOVANOVIĆ:** Građanski umetnici se tresu od kritičara.

**VUČIĆEVIĆ:** Konvencionalni umetnik uvek hoće da bude shvaćen.

**ZEČEVIĆ:** Ali postoji takođe niz konvencionalnih umetnika koje ne zanima bilo kakvo tumačenje njegovog dela.

**JOVANOVIĆ:** Kako može da ga ne interesuje kad on gradi strukturu za interpretaciju.

**ZEČEVIĆ:** On stvara da bi komunicirao, i ukoliko posređuje nešto tom svojom strukturom, on je zadovoljan.

**JOVANOVIĆ:** Zanimljiva je onda jedna vrsta solipsizma. Umetnik misli da „de facto“ nikad ne može interpretirati značenje njegovog privatnog čina.

**ŽILNIK:** On u okviru raznovrsnih filmića primenjuje različite postupke koji se različito funkcionišu. U tim raznovrsnim stilovima neki ostavljaju bolji utisak. Igra sa mikrofonom jeste izuzetno uspela, ali i scena žene u kadi jeste promišljeni postupak. Pogledajte sa kakvim naporom i planom su pravljene ti kadrovi: jedan kadar sa plafona, drugi sa pod. Ako kažete da to nije montirano na stolu, onda jeste pametno smišljeno u redosledu snimanja.

**JOVANOVIĆ:** Za mene jeste zanimljiv taj ludizam na filmu. Ludizam postoji i u drugim oblicima umetničkog istraživanja. U Sloveniji, recimo, Zdravić, ne znam da li ste gledali njegove filmove, ima sličnu postavku.

**ŽILNIK:** Bio je prošle godine film KRAS.

**JOVANOVIĆ:** Dobro, to je Slak. Ima tu još nekoliko filmova nekih autora. Sva sreća jeste što u ovom žiriju postoje ljudi koji imaju smisla za te stvari. Bio sam ove godine u Osijeku i na nekim drugim festivalima. To je pravi atak. Filmovi koji su neka vrsta mentalne destrukcije. Za mene je to zanimljiva stvar, čisto kulturološki posmatrano.

#### DODIRI, A MOVIE '68, Ivan Obrenov

**JOVANOVIĆ:** Ova dva filma su iz poslednjeg njegovog perioda koji on naziva nekom vrstom svog političkog sazrevanja. Inače, raniji filmovi su bili nešto poput „buržoaskog intimizma“

**ŽILNIK:** Koji je različit od „proleterskog intimizma“.

**JOVANOVIĆ:** DODIRI i A MOVIE '68 predstavljaju pokušaj prelaska na politički govor u filmu. Zanimljiviji je film DODIRI, po prisutnoj teoriji asinhroniteta. Branko je lepo juče rekao da se neke stvari koje su bile prisutne u kinematografiji obnavljaju, pa se zaboravljaju, itd. Smatram da „teorija asinhroniteta“, sa tonskom trakom iz Penovog filma „Veliki mali čovek“ i sa nekim aktuelnim dešavanjima koji imaju veze sa Kosovom, stvara zanimljivo polje asocijacije. U ovom filmu je ostalo nečega od onog ranijeg Obrenova. Govorim o tretmanu žene i prirode. Uvrstio bih u alternativne filmove, ovaj drugi film MOVIE, po fiksaciji, ako se sporazumemo da je fiksacija jedan od metoda alternativnog filma.

**ZEČEVIĆ:** Zašto misliš da je to fiksacija?

**JOVANOVIĆ:** Fiksirano je jedno zbivanje u jednom vremenskom i prostornom kontinuitetu.

**ZEČEVIĆ:** To je isti kadar. U istom kadru se kamera i pomeri.

**JOVANOVIĆ:** Za trenutak se pomeri. I sad je pitanje koliko kamera može da radi.

**ZEČEVIĆ:** To je ona „ANTIFILMSKA“, Pansinijeva fiksacija.

**JOVANOVIĆ:** A La Vorhol.

ZEČEVIĆ: Ja bih uvrstio oba u alternativne, s tim što sam ja ovim filmovima dopisao neka druga značenja koja me intrigiraju.

JOVANOVIĆ: Voleo bih da ih čujem.

ZEČEVIĆ: Dopisivanju tih značenja mi je u svakom slučaju pomoglo sećanje na neki razgovor koji smo imali jedanput u ovo, prostoru o alternativnom filmu, kad je Obrenov dosta suvislo i nadahnuto govorio o tome šta on radi i zašto tako radi. Kad sam video naročito prvi večerašnji njegov film, a video sam da se ista stvar, u drugom registru ponavlja i u drugom filmu, setio sam se toga. On je ovde eksplicirao čitavu jednu ideologiju „maslačka“. Maslačak je za njega središte sveta, središte univerzuma. On je živio taj maslačak. On je bio taj maslačak. U jednom trenutku ništa nije postojalo za njega osim tog maslačka. Njega je zapravo interesovao život te travke. U jednom njegovom metaforičkom smislu bio je to i njegov život. Naravno, sve je ovo vrlo uslovno. Možda se u tome i krije pokušaj njegove artikulacije stvarnosti. U početku DODIRA ide priča starog poglavice. Mene više zanima taj tonski deo u filmu nego što me zanima vizuelni. Vrlo često uspevam da uspostavljam neku vezu. U pitanju je dakle potpuni kontrapunkt, ako tako mogu da kažem, slike i tona. Ona klasična priča, koja se već stotinu puta ponavlja, o razlici kako beli čovek vidi svet i kako Indijanac vidi svet. Indijanac vidi sve živo, i ta kosa, ne znam ni je šta sve tamo pominje. Beli čovek je taj koji vidi sve mrtvo. Zapravo, priroda, zajedno sa čovekom, živi nekakav svoj život. Tu mi sada pada na pamet taj Obrenovljev „maslačak“. U pitanju je jedna često animistička koncepcija. Radnici koji čekaju posao! ... Onda se vrati na onu ženu. Potom čitav jedan svet živog i neživog, organskog i neorganskog, počinje da dobija nekakav svoj život i gledaš ga drugačije. Što se posle toga dogodila bitka kod Little Big Horna, to je manje važno. Film tu počinje nekako da živi. Šta daje mogućnost da se ovako protumači, dopiše film? ... To

jeste ona voda na kraju koja je više nego živa. Ona jeste jedna erupcija tog živog sveta. Na kraju više nema ni tog soundracka, nema ničega više, ostaju samo voda i tišina. Učemu se taj Obrenovljev animizam najbolje očituje?

Šta se događa sa drugim filmom? Na početku filma za ono što se na ekranu vidi čvrsto se veruje da nije ništa drugo nego osvetljena površ, projekcija belog blanka. Ja sam čuo od nekoga da je to mleko i pitao sam se za vreme gledanja, da li bih to zaključio negde od polovine filma? Ne bih zaključio. Jer nema ničega u tome. On jeste beli blank.. I ta mrtva osvetljena površ počne da živi neki svoj život tek kad se uoče neke stvrdnute forme, kora od mleka, koja bubri. Gotovo do samog kraja nije jasno da li taj ekran tek počinje da živi kao forma i šta se iza toga krije. Onda sam se zapitao šta će sada da uradi. Ukoliko u kraju kadra otkrije mleko i pokaže da ono kipi, i tu završi film, u pitanju bi bio samo geg, štos, anegdota. Međutim, on to stvarno ne radi. On ide dalje. On gleda i te forme isprženog, izgorelog mleka na ringli, i tu negde i završava. Dakle, ta mrtva, osvetljena površ, počela je i sama da živi. Tu se javio neki animizam i izdušio u nekoj vrsti političke metafore, jer, ukoliko tu ima metaforičnog, a '68. godina ne stoji slučajno u naslovu filma, onda se kroz ovaj animizam može gledati i njegova, prilično zatvorena metafora. U oba filma, ma koliko bili raznorodni, postoji element animizma koji mi se čini vrlo značajnim. U tretmanu i jedne i druge stvari postoji dosta alternativnog. Oba filma mogu da se svrstaju barem u tendencije ka alternativnom, ako ne i u grupu „alternativno“.

ŽILNIK: Prošle godine nije bio nijedan od ova dva filma?

JOVANOVIĆ: Nije. Bila su prikazana druga njegova dva filma, ali mislim da nisu ušli u alternativne. Tu je radio više na jednom klasičnom postupku. Zanimljiv je tu da kažem, taj magijski momenat. Zečević ga zove animizmom, a Obrenov, koji dosta razmišlja i čita, i jeste jedan kontemplativni tip. Magija pretpostavlja da ceo univerzum između sebe – komunicira. Svaki gest, svaki detalj, ima uzročno-posledičnih veza sa ostalim sistemima. Moguće je ove filmove čitati u jednom magijskom ključu. Postoji neka vrsta „magičnog realizma“ kod Obrenova. To jeste zanimljivo kao jedna tendencija koju on vrlo konsekventno ostvaruje. Neki to nazivaju „teorijom kontrapunkta“, a ja „teorijom asihroniteta“ ...

ZEČEVIĆ: Asihorniteta?

JOVANOVIĆ: Četvrta tačka u teoriji asihroniteta jeste kontrapunkt.

ZEČEVIĆ: Da.

JOVANOVIĆ: Je li tako, u onom proglašenju iz '28 ili '29.

ZEČEVIĆ: Jeste. Na to sam mislio.

JOVANOVIĆ: Obrenov film tretira kao vrstu magijskog instrumenta. U određenom korespondiranju elemenata postoji mogućnost „čitanja“. Svaki magijski gest podrazumeva uplitanje nečega u taj magijski svet i uzajamno prožimanje. Analize i čitanja Obrenovljevih filmova jesu vrlo složeni.

ZEČEVIĆ: Magija ima svoj čvrsto utvrđeni niz pravila.

JOVANOVIĆ: Film je tako montiran, ako se gleda red i ritual, u Obrenovljevoj montaži. To je posebni aspekt analize. Tu jeste zanimljiva mogućnost magijskog čitanja koju ti nazivaš animizmom.

ZEČEVIĆ: Animizam je verovanje iz koga se magija i razvija.

JOVANOVIĆ: Sve je povezano. ...

ZEČEVIĆ: I zato homeopatska magija proističe iz animizma.

ŽILNIK: Meni se ovde dopalo, ne asihronitet, nego vrsta sinhronizma između slike i tona. Teme koje su pominjane u tonskoj vrpici jesu na precizan način korespondirale sa slikom. Ton govori o životu Indijanaca koji se temelji na nekim pravilima i obredima.

JOVANOVIĆ: To ima i magija.

ŽILNIK: Život radnika-Albanaca, ima vrlo mnogo obrednog u najjednostavnijim manifestacijama, kao što je hranjenje, čekanje posla, posmatranje, i tako dalje. To nije, uobičajeno lenstvovanje, nego nešto u vezi, sa ruralnom civilizacijom iz koje ti ljudi dolaze i koju oni prenose u segment grada u kome trenutno borave. Film jeste bogat i složen. Prvi u takvoj vrsti.

ZEČEVIĆ: Ja junake u filmu nisam video kao Albance, video sam ih kao radnike koji



nisu ni nacionalno ni ne znam kako određeni.

**VUČIĆEVIĆ:** A pogotovo pošto se ton dobrim delom odnosi na generala Kastera, velikog rasistu, i ubijanje Indijanaca. Ceo film vidim kao kolaž, gde je, glavni „lepak“ tonska traka. Jer ona, čak i nekim delovima koji se meni lično ne dopadaju (onaj posvećen travkama, bubicama i žabama), daje drugačiji izgled i smisao. Pominjali ste magiju. Na mene je MOVIE delovao kao mađioničarska tačka. Nekada sam jako voleo da gledam mađioničare čiji je princip da ti prikažu nešto a onda pokažu da je to nešto drugo. Kod mađioničara se to desi veoma brzo. Ovde je međuprostor između dva stanja veoma produžen.

**JOVANOVIĆ:** Postoji nešto što se zove sazrevanje političke svesti kod ovog autora. To je razvoj koju treba evidentirati.

**ZEČEVIĆ:** Postoji jedna stvar koja je opet pitanje komunikacije. Šta će se dogoditi sa onim gledaocima koji ne budu imali kod za sporazumevanje?

**VUČIĆEVIĆ:** Koji ne znaju engleski pre svega.

**ZEČEVIĆ:** Slažemo se da je cela stvar osnovana na soundtracku kod ovoga.

**VUČIĆEVIĆ:** Nisam baš načisto sa tim MOVIE-em '68 ...

**ZEČEVIĆ:** Ni ja ne bih obratio pažnju unapred, da mi neko nije rekao da se tako zove.

**VUČIĆEVIĆ:** Špica je vrlo čudno napisana.

**ZEČEVIĆ:** Napisano je IVAN OBRENOV, '68, A MOVIE.

**VUČIĆEVIĆ:** Očito nije napravljen '68. godine.

**ZEČEVIĆ:** „68.“ figurira kao znak. Međutim, da mi neko nije skrenuo pažnju, da li bih uopšte obratio pažnju na to.

**VUČIĆEVIĆ:** Nemojmo sada baš sve da politiziramo. Na kraju krajeva, šta to znači? „68. godine je sve proključalo“? To nije neko duboko značenje. Pa, dobro, iskipelo. Ostao je prazan lonac.

**ZEČEVIĆ:** Nije. Eno ga, još uvek kipi.

**ŽILNIK:** Masa gledalaca na ovom festivalu biće u situaciji da im je mnogo toga prekipelo. Tako će, Obrenov doći kao katarza. Treba ga pustiti na kraju.

**ZEČEVIĆ:** Ono što sam zaboravio kod Obrenova, to je to opšte pitanje šava. Jer, ako je stvarno jedna od suštinskih teorijskih pretpostavki za taj šav, taj svet koji je izvan kadra, izvan ivica kadra, onda je ovo vrlo u skladu sa tom teorijom. Šav se otkriva tek onog trenutka kad on pomeri tu kameru, iako je u fiksaciji, kad se, ustvari, uključi taj deo sveta koji nije bio prisutan, nismo ga bili svesni.

## SVE I NIŠTA, Ivan Martinac

**ZEČEVIĆ:** Ovo je jedna vrsta zapisa, jedna vrsta ponavljanja svih dominantnih motiva u delatnosti Kino-kluba Split. O mnogima smo govorili ranije. To je neka vrsta hommageanja. Ne vidim razloga da ne bude tako. Filmom dati jednu impresiju, jedno osećanje tog vremena, ma kakvo ono da jeste, čak imati prema njemu, uz taj setni, tugoljivi odnos za vremenom koje je prošlo, i jednu ironičnu distancu, možda malo i sarkastičnu, sa onim grobljem koje očigledno ima neku metaforičnost, nije loša zamisao. Time se podvlači dvadeset godina tradicije koja je ugrađena u nasleđe alternativnog filma u Jugoslaviji. Danas možemo analizovati to vreme sa naše distance, možemo se udubljavati u značenje, u smisao, u autorske rukopise, u autorske svetove tog doba, možemo govoriti o učinku tih svetova na jednu opštu situaciju, možemo govoriti o uticajima koje je splitska škola pretrpela od beogradske. Sve to pripada istoriji, nekom nasleđu koje je ipak alternativno. Ovakav film može da bude prikazan potpuno izvan svake konkurencije, kao podsećanje. Onako kako sam ga ja i nazvao, kao homage. Ne znam koliko je pametno da se sada udubljujemo u istorijsku kritiku tog pravca, tog rukavca, te struje u razvoju našeg alternativnog filma, a koliko ustvari treba da shvatimo ovo kao jedno zgusnuto podsećanje, setno, ironično, samozadovoljno ali i samoubilačko. Dvojbe nema nikakve, u samom filmu nema nikakvog alternativnog postupka, to je ustvari jedno ređanje, katalog, registar dominantnih motiva u razvoju splitske škole.

**JOVANOVIĆ:** Naš amaterski film u celini ne zaslužuje takve patetične izlive. On je u velikoj meri provincijalan. Nikada on nije ni bio alternativan sve do generacije sedamdesetih godina koja je senzibilitetom alternativne kulture, rok kulture, mas medija i televizije, unela elemente alternativnog filma kod nas. Govoriti o tome da je „splitska škola“ bila ikada alternativna, jeste smešno. To su katolički provincijalci. Imao sam jedan tekst, svojevrmeno, o Kino-klubu „Split“, pa sam malo pročepkao njihove tekstove, Martinca naročito, gledao sam tekst je bio dosta oštar i kritičan. Verovatno su oni bili malo i pogođeni, a možda i nisu, jer su me opet zvali na taj „splitski sabor“, ali očigledno Martincu tu nešto nije bilo jasno. To je čovek koji ima ezoteričan magijski koncept i koji praktično konstruiše realnost na osnovu takvih stvari. Ja sam mu rekao da nešto malo znam o crnoj magiji, beloj magiji, da sam ga na neki način provalio, što je za njega bilo veliko čudo. On može da opsenjuje samo splitske provincijalce.

**ZEČEVIĆ:** Ili beogradske patetičare.

**JOVANOVIĆ:** Žilnik je upotrebio izraz „mistifikacija“. Ono što je zanimljivo za mene u Kino-klubu „Split“, to je poslednja generacija mladih ljudi, koja mnogo oštrijim rečima nego ja sada kritikuje njihove filmove. Drugo, mislim da je film nepošten. Toliko posvetiti pažnje sebi i svom ljubimcu, Zafranoviću, u najmanju ruku jeste nekorektno. Njegova seta za Splitom nije ništa drugo nego provaljivanje lične drame. On je 62. godine napustio Beograd i više nikad nije došao. Od 62. traje njegova tuga koja se sad splicira na tugu tog Kino-kluba. Taj Kino-klub je uspeo da napravi, filmove koji su van Martinčevog manira. Njegova faza u Beogradu jeste nešto drugo od njegove splitske faze. On je ovde napravio nekoliko zanimljivih filmova. Postoji nekoliko filmova koje bi trebalo citirati. Nije uvek tu bilo sve katoličko. Ja sam bio jedanput u žiriju međunarodne organizacije filmskih klubova u Holandiji. Mala Pula je tada spremila

neke filmove ovog Karabatića, pa Trinaestića iz Rijeke, s tim grobljima, tim sadomazohističkim scenama, tom dalmatinskom patnjom, tim prenemaganjima. Onda mi je jedan Francuz rekao, misleći valjda da ja stojim iz takve „estetike“, kaže, izvinite, molim vas, kolega, ali ovo je stvarno jako glupo. Čovek nije uopšte hteo da diskutuje. Kaže da tu vrstu simboličke i tu vrstu metaforike više ni katolička crkva ne upotrebljava. Drugi je problem što su ti filmovi dobijali sintagme kao „splitska škola“, pa kad neka budala kaže na Maloj Pulj „splitska škola“, onda svi misle da je to bog zna šta. To je „istrošena metafora“. Martinac je, iz ovih pozicija, mogao da ima kritičan odnos prema tim zabludama. Ono što mi se dopada u tom filmu jeste da je Split prikazan provincijski, što on stvarno i jeste.

ZEČEVIĆ: Misliš, nije megalopolis?

VUČIĆEVIĆ: Ja hoću da kažem nešto protiv ove velegradske arogancije. Meni se ti splitski filmovi nikada nisu dopadali. Utoliko mi se ni ovo ne dopada, mada je ova stvarčica prilično nezlobiva i zaista ima nekog blagog čara, kao kad gledaš neke stare fotografije. Sad, ako ne gledaš da je to Martinac, koga ti ne podnosiš, ili Lordan, koga ja ne podnosim (priznajmo, Lordan je tada mnogo lepše izgledao) to ima čari razgledanja starih fotografija. Mene iznenađuje što se Jovanović zalagao za privatnost kao stožer alternativnog filma, a sad se pojavila privatnost koja se njemu ne dopada.

JOVANOVIĆ: Ti misliš da je to privatnost. To je poza.

VUČIĆEVIĆ: Poza jeste deo privatnosti.

JOVANOVIĆ: Privatnost jeste iskrenost.

VUČIĆEVIĆ: Nemam osnova da osporavam da je to iskreno. Meni se zaista to sve ne dopada. Dobar deo ovih kadrova bi mogao da se upotrebi za sofisticirane turističke plakate. Jako bi dobro izgledalo naše more.. U svakom malom dalmatinskom mestu imaš tri lokalna idiota. Ovo kao da je kinematografija tih idiota u lucidnim trenucima. Ali, i to je njihova privatnost. Ja se samo borim da se ljudima čija nam se privatnost ne dopada dozvoli da je mirno upražnjavaju.

ŽILNIK: Hteo bih da dodam nešto u prilog našim splitskim prijateljima. Pogledajmo šta su vrhovi alternativnog filma poslednjih godina. Videćemo da ta njihova „kuropatnička“ estetika, koja se iskazivala i u nekim Lordanovim filmovima, i u Martinčevim jeste imala zaista vrlo kreativan nastavak prošle godine u Šimuniću. Šimunićev film, o moru, o letovanju — nesvesno uobličava „pičkofilsku“ splitsku estetiku!

JOVANOVIĆ: Nikad Šimunić te filmove nije video!

ZEČEVIĆ: Ne mora da ih je video.

JOVANOVIĆ: Uopšte nije gledao amaterske filmove.

ZEČEVIĆ: Onaj ko posmatra s neke distance ne mora da ima uvida u to da li je video te filmove ili nije.

JOVANOVIĆ: On je čitao američke časopise, putovao po svetu i gledao televiziju.

ŽILNIK: Kad sam gledao, „Summer dreams“, Šimunića, znaš li kako sam ja to do-

živeo? Kao „Lordan's dream“

VUČIĆEVIĆ: Kod Šimunića, bez obzira čime se bavi, imaš utisak da strašno uživa dok pravi film, a ovi se pate, kod njih sve ide uz neverovatno stenjanje, kao da stalno pate od zatvora.

ZEČEVIĆ: Ali, i to je individualna stvar. Neko svoju patnju realizuje tako što pravi patnički film. Šta tu nije uredu?

VUČIĆEVIĆ: Ja sam se zalagao da se prizna da je to privatna patnja.

ŽILNIK: Ovo sam doživeo kao jedno fino razvijanje „splitskih motiva“.

JOVANOVIĆ: Reč je o tome da je rekvizitorijum ikonografije, simbola, metafora, preuzet iz najvulgarnije katoličke simbolike.

ZEČEVIĆ: Šta znači „najvulgarnija katolička simboličnost“? Objasni mi zašto je kamen, recimo, katolička metaforika? Objasni mi zašto je put, koji je dominantan motiv kod Splitskana, katolička metaforika?

LETNJI SOLSTICIJ, Ivan Martinac

ZEČEVIĆ: Ima tu elemenata strukturalističkog filma, tj. poniranja u strukturu. Doista, prilično banalno.

VUČIĆEVIĆ: „Empire“ Endija Vorhola rađen je po istom principu, samo proširenije. Zašto je sad to ovde banalno a tamo nije?

ZEČEVIĆ: Ja nisam rekao da tamo nije banalno.

JOVANOVIĆ: U Vorhola se namerno ima jedan odnos prema banalnosti.

VUČIĆEVIĆ: A zašto ovde nema tog odnosa prema banalnosti?

JOVANOVIĆ: Zato što su kratki kadrovi. „Banalni realizam“ prelazi u neku vrstu „hiperrealizma“, kod Vorhola.

PODNEVNE ILUZIJE, Marko Karadžić

VUČIĆEVIĆ: Ovde se pojavljuje jedna tužna stvar: autor ponekad deluje kao ona čorava koka koja pronađe zrnice, a onda ne ume ni to zrno da zadrži. Ovo je bila dobra zamisao. Prvo, analiza crteža za koji i ne znamo tačno kako izgleda, onda se, taj crtež uobličuje, i na kraju dolazi iznenađenje, ili prestup, kad uđe živa figura u crtež. To je bilo to zrno: Odjedanput, dolaze glupi inserti konkretnog prsta i ovaj kadar sa galebom na kraju. Oni unište svaku veru da je taj čovek umeo svoju zamisao da misli do kraja.

ZEČEVIĆ: Čak i to što je hteo nije dobro napravio tehnički.

VUČIĆEVIĆ: Jeste malo primitivno. Da je sve ostalo na ulasku žive žene u mrtvi crtež, bilo bi sasvim u redu.

**ŽILNIK:** Od Karadžićevih mi smo uvek odbacili ono što nam se ne sviđa. Koliko je, međutim, Vuk radio prljavih poslova kao austrijski špijun. Ali, to ne uključujemo u njegova sabrana dela, nego se zadržavamo samo na narodnim pesmama. Taj crtež koji smo videli, to je za mene biser, narodna pesma.

#### 18 KADROVA IZ FILMA „ODISEJA 2001“ LIČNE VERZIJE, Marko Karadžić

**ZEČEVIĆ:** Pitanje koje ostaje, ukoliko se prihvati radna pozicija „umetnost posle umetnosti“, jeste da li u njoj dovoljno matematički, ili bilo kako, geometrijski, u smislu dužine kadra, plana, ugla podražavati jednu postojeću strukturu i u tome iscrpiti potpuno značenje pokušaja. Po meni nije. Po meni, ukoliko postoji mogućnost te vrste, ako ne umetnosti, ono barem odnosa prema materijalu, može da postoji samo ukoliko se iz svega preobražava u nešto drugo. Ovo je primer jedne stvari koja se ne preobražava, uprkos pokušajima, ni u šta drugo. To je mehaničko preslikavanje, mehaničko podražavanje dužine koju nismo mogli da merimo, verovatno i plana i ugla, koje se ne preoblikuje.

**UČIĆEVIĆ:** Ukoliko uopšte ima didaktička vrednost ova stvar bi bila saglediva tek kada bi se napravila uveličanja svakog kadra iz prvog, drugog i trećeg kompleta, pa da se postave uporedo. Ne mislim da bismo nešto i time dobili, ali tada bi se jasnije videlo.

#### STRUKTURE, Nikola Đurić

**ZEČEVIĆ:** Ovaj film ima jedno tri-četiri dužine, koje se međusobno nadovezuju, a ustvari isključuju. Tu je opet podloga neki ton. U prvoj trećini filma postoji sinematičan pristup spoja kratkih kadrova koji polako postaju duži, tako da se i muzika usporava, što sve završi u nekom plovljenju oko lokvanja. To bi trebalo da predstavlja jedan ritmički završetak, posle čega ritam ponovo postaje ubrzan. To je najbolji deo filma i ima mnogo ritma. Ne znam koliko je studija, studije strukture. U svakom slučaju, u prvoj trećini filma ima jako izražen ritam. Međutim, izražen ritam u najboljoj tradiciji sasvim klasičnog filma. Gde je tu alternativnost?

#### PRAZNIK, Bojan Jovanović

**ŽILNIK:** U njegovim filmovima postoji uvek nešto čime ih autor pokvari. Neki postupak koji se suviše iscrpi i banalizuje. U ovom poslednjem filmu to je motiv klozetske šolje koja, uz to ogromno insistiranje, postaje isprazna metafora. U momentu dok se ona samo nazire i dok se sa njom igra sa duplom ekspozicijom, to deluje kao zgodna dosetka. Kasnije kao da se insistira za ili protiv „engleskog klozeta“.. A ta dilema je rešena.

**UČIĆEVIĆ:** Videli smo tri filma Bojana Jovanovića, PREVIRANJA, DEVIČANSKI DAR i PRAZNIK. Sva tri filma su vrlo zanimljiva. Međutim, očito je da postoji jedna neskladnost. Kad autor uzima neke rekvizite, kao što je ta klozetska šolja, kad bira naslove za svoje filmove, i rekvizita i naslovi kao da su prilagođeni nekoj drugoj vrsti filмова a ne ovoj koju on u stvari pravi, jer naslovi i dodaju neko pseudoznačenje. Osim ako to možda nema ironije. Klozetska šolja jeste u modernoj umetnosti opšte mesto, od Dišana pa nadalje. Ali čini se da to nisu glavne stvari u ovim filmovima. Zamislimo da nema tih naslova, da na kraju nema klozetske šolje, da je umesto nje bila odabrana neka neutralnija rekvizita. Ovi filmovi, koji spadaju u ono što bi se nazvalo

„strukturalnim filmom“, imaju vrednosti zato što podsećaju na to da je film umetnost koja se bavi optičkim varkama, počevši od zadržavanja slika na mrežnjači, na čemu cela stvar počiva, gde zamišljamo da vidimo nešto čega nema. Meni se te optičke varke, i filmovi koji se na njima zasnivaju, dopadaju. Tu nastaju vrlo lepi efekti, čak i u PRAZNIKU, mimo te klozetske šolje, postoje vrlo čudni odnosi. Prvo se vidi slika za koju se misli da je slika normalnog pejzaža, pa slika kroz gazu, ili izbeljena, pa se to onda promeni. Ja sam u jednom trenutku imao utisak da gledam sliku u staklu na nekoj uraljenoj fotografiji. Zatim, bioskopska sala i ekran. Meni su sve to zanimljiva prelaženja iz jedne varke u drugu. Stalno imaš utisak da si dokučio o čemu je reč. Nastaju još neki efekti koji nisu bezvredni. Normalno, opet sve zavisi od izbora, od „inspiracije“, itd.. Meni se od ova tri najviše dopao film PREVIRANJA. To je moja sklonost ka „realizmu“. Upotrebljen je zanimljiv dokumentarni materijal, ili „amaterski film“, o nekoj kasabici, ili je to neko mesto na Kosovu, ne znam. Iako je taj materijal dokumentaran, ima nešto u sebi čudno. Meni to deluje kao da je Dajana Arbus došla na Kosovo, pa snimala neke fotografije, pa su se te fotografije posle pokrenule. Na to je sad primenjen čitav niz postupaka (presnimavanja, menjanja brzina, treptanja, preosvetljavanja, itd.) koji su na nivou dokumentarnosti, dodali još neke čari.

**ZEČEVIĆ:** Slažem se sa Žilnikom da svaka stvar koja se u sebi istroši i iscrpi, vrlo brzo negira, poništava i sam početni impuls.

#### KRETANJA, Danijel Dozet

**ZEČEVIĆ:** Izuzetno sinematičan film. Ono što vezuje stvari jeste pokret, koji ima svoje uspone i padove i svoja mrtva mesta. Postupak jeste alternativan. Bojao sam se da će na nekim mestima da se pojavi klasična narativnost. Srećom, nije se pojavila, i sve je ostalo u nagoveštaju tako da ne može biti reči ni o kakvoj konvencionalnoj narativnosti, ni o kakvoj završenosti, a ipak ostaje jedan nesumnjiv estetski učinak, sinematički učinak.

**UČIĆEVIĆ:** Volim filmove koji se sastoje od gomile slika. No, bojim se da ovaj film takođe spada u ovu malo faličnu vrstu o kojoj smo već govorili. Ima stvari koje mi se veoma dopadaju, i elemenata koji mi se nimalo ne dopadaju. To su opet standardne rekvizite, lutke, i neke suviše eksploatisane fotografije. S druge strane, ima vrlo lepih stvari, prelasci sa fotografija na crtane varijante istih lica. Kad bih imao ovaj film prepisan na teju, ja bih izvadio ono što mi smeta, i sve opet spojio, što ne bi ništa poremetilo, pošto se taj ritam, ne remeti kada izvadiš jednu količinu slika. Ovakvi filmovi su uvek osvežavajući za gledanje.

**ŽILNIK:** Zanimljivo je da ovaj film, kao i POUČNI FILM, razbijaju šemu animacije koja je kod nas uobičajena.

**UČIĆEVIĆ:** Novina jeste samo relativna. Ovo liči na čitav niz američkih filmova. Liči na „Pesničenje“ Roberta Brira, ali, naravno, to ništa ne znači. Kad bi se išlo na to da se ništa ne sme ponoviti, više ne bismo imali šta da gledamo.

#### IRONIJA SUDBINE ILI ŠTO BOLJE TO GORE, Zoran Saveski

**UČIĆEVIĆ:** Možda je predmet sastavljen iz suviše sastojaka da bi se moglo na brzinu nešto reći. To je „film za zamišljanje“, koji se sastoji od vrlo male količine slika (ima dva figurativna parčeta i nekoliko blankova u raznim bojama). Čini mi se da je to priprema terena za pravljenje drugih filmova. Tekstualni deo je sačinjen od različitih

sastojaka, Bila je tu neka pesma, onda Miroslav Krleža, pretpostavljam, predgovor „Podravskim motivima“, ili nešto iz „Antibarbarusa“, što sve spada u programski deo. Onda je počeo prvi „film za zamišljanje“, koji je bio autobiografski. Jedina ilustracija je bio naopačke umontiran kadar Staljina iz „Zakletve“. Uz taj autobiografski tekst, po svom kvalitetu i sadržajnosti mnogo, bolji od prethodnih tekstova, uključujući i Krležin, skoro da su se mogle zamišljati neke prateće slike. Mene je to podsetilo na prezreni film iz Niša, KOJI JE SMISAO VAŠEG ŽIVOTA. Tamo je postojao zanimljiv odnos između teksta i slike. Ovde je slika uglavnom izostajala, ali sam je ja zamišljao. Onda je došlo drugo parče koje mi je izgledalo kao deo druge vrste mogućeg filma. To bi bio neki „surovi film“ (kad se pravi film zasnovan na autentičnim događajima, a njegov autor se ponaša surovo prema ljudima koji u tome učestvuju i kaže im, hajde, improvizujte, improvizujte, i onda oni improvizuju, improvizuju, vremenom im inventivnost posustane, a kamera i dalje radi, i onda nastaje neki novi kvalitet. To su neke stvari koje sam zamišljao gledajući, ili slušajući i gledajući ono što je imalo da se vidi i čuje.

**ZEČEVIĆ:** Verovatno da se tvoje dopisivanje vrlo dobro uklapa u ovaj „prošireni medij“. Ogromni prostori praznog su verovatno tu da bi se dopisali i preuredili. Ovo jeste neka vrsta „proširenog“ medijskog podsticaja, impulsa ili ataka na svest gledaoca.

#### ISPOVEST MARIJE B., Sanjin Mirić

**VUČIĆEVIĆ:** Očito je da su autori mnogo neuhvatljiviji nego što bismo mi možda mogli poželeti. Taman čovek pomisli, evo on pravi takve filmove, a on, pokaže se pravi filmove na nekoliko različitih načina. Tako smo ovde imali, dva načina, jedan „kolažni“ film, i jedan film sa ubrzanim kretanjem, opet sa presnimavanjem televizije i sličnog materijala, potom se, odjedanput, pojavi film ISPOVEST MARIJE B. Prve mogu da nazovem „nenormalni“, ili „alternativni“, bez obzira da li su uspeli ili nisu, a ova ISPOVEST MARIJE B. prilično liči na sentimentalne filmove kakvih vrlo često ima i u normalnoj kinematografiji, na festivalu kratkog i dokumentarnog filma, gde su, takođe, vrlo uspešni. Međutim, čak i tu ima jedna dosetka koja je, istina upotrebljena suviše puta: ta stara gospođa stalno govori da ima kćerku i sina koji su negde drugde, a onda se oni pojavljuju u magnovenjima i proleću kroz njen život. To je vrlo zgodna stvarčica, ali opet je upotrebljena u neumerenoj količini. Ceo kontekst jeste sentimentaln.

**ŽILNIK:** Utisak ostaje celovit, a dobija nešto i na formi i na eleganciji, u odnosu na uobičajene rasprisanosti sa takvim temama.

**ZEČEVIĆ:** Ne vidim šta bi moglo da vezuje svā tri filma. JEFTINE SLATKIŠE verovatno nisam video jer ih nema u mom popisu. Šta bi tu moglo da bude alternativno? Ova ISTORIJA DVADESETOG VEKA, jeste kolažni postupak, ređanje slika po nekom ritmu, vezanih ovim skečom, koji ima svoj početak i svoj kraj, i podseća na niz filmova te vrste. Nešto je bolje montiran, sa osećanjem za prostor, za vreme, za ritam, Sve je tu u redu, i vidim šta može čak i da tendira ka alternativnom. On ulazi u onu grupu filmova, imali smo ih prošle godine, koji se drže, koji su sasvim zgodni ali oni nisu alternativni. QUICK-MOTION, poslednji koji smo videli, ispunjava ovu tendenciju, bar što se tiče percepcije, ali sam po sebi opet ne otvara ništa posebno. ISPOVEST MARIJE B. ostaje na nivou dosetke. Ta dosetka jeste malo sentimentalna i sladunjava, sama po sebi, ali stvarno podseća po svemu na film neobične strukture, nešto malo drugačiji nego što bi bio takav film koji bi se radio sasvim „klasično“

Već u prvom trenutku, kad se pojave kćerka i sin u obliku nekih duhova, u obliku nekih malih parčadi, jasno je šta hoće da uradi. Cela druga polovina filma, gotovo tri četvrtine filma, prolazi u tome što stalno ponavlja taj postupak. Sve to ima svoj smisao, ali ni kod jednog od ova tri filma ne vidim alternaciju u postupku. Za mene sva tri pripadaju grupi zanimljivih filmova, očigledno prilično autentične inspiracije. Tek se izgleda traži autorski ugao.

## KRITERISTIKE

Ovaj festival devalvira, truje i guši način žiriranja koji primenjujemo. Žiri na ovom, kao i na svakom festivalu, zapravo jeste najishitrenija, najnelegitimnija funkcija tog festivala. Ljudi filmove rade tri dana ili tri meseca. Organizatori razasliju pozive i primaju odgovore mesec-dva. Kinooperateri petljaju sa uskim formatima i kernama koje spadaju. A ona trojica ili petorica žreca, slučajno skupljena, jedan je tu što onaj drugi nije mogao, a prva dvojica zakašnjavaju, pa jedno vreme sudi samo treći i peti, dakle "ad hok" skupljena grupa odnjednóm, bez srama i dileme, počinje da presuđuje, vrednuje, čak da uspostavlja neke svoje grupne kreiterijume. To ponašanje svakog žirija pa i ovog, bez obzira na antigrađanski verbalizam jeste čist primer uzurpatorskog autoritarizma. Pošto su mi se filmovi svideli, sala i organizatori mi se čine saobrazni prirodni filmova, kao najmanji mogući pomak protiv raspomamljenog hijerarhizovanja, netačnog tumačenja autora, prepričavanja nekih njihovih privatnih izjava koje je nemoguće proveriti, lupetanja o uslovima proizvodnje i o namerama, dakle, kao najmanji mogući korak protiv divljanja žirija u jednom stoposto građanski dizajneranom ponašanju i uzivljanju u funkciju, PREDLAŽEM DA SE FESTIVAL ODIGRAVA U ISTO VREME KADA I ŽIRIRANJE, A DA SE FILMOVI PROSUĐUJU PRED PUBLIKOM I AUTORIMA. DAKLE, FESTIVAL BI TRAJAO RECIMO DVA DANA I DVE NOĆI (KAO OVO NAŠE ŽIRIRANJE). MAGNETOFON BI BIO UKLJUČEN. ČULI BISMO ŠTA KAŽU ČLANOVI ŽIRIJA ( NE TREBA DA IH BUDE VIŠE OD TROJICE), ČULI BISMO MOŽDA NEKI PODATAK OD AUTORA I NEKI UTISAK PUBLIKE. Ukinuo bi se autoritet zatvorenih vrata. Forumsko žiriranje, kao ovo, krije još jednu opasnost: nametne se radikalna frazeologija kao jezik grupe i onda krene utrkivanje tim čorsokakom. Ovde je najizrazitija glupost počela da vlada u momentu kada je prečutno usvojena formula da je alternativni film obavezno "u otporu i borbi" sa drađanskim sistemom vrednosti, sa konvencionalnim filmskim postupcima, itd. I izgovorili smo dosta teksta koji bi rado čula svaka komisija za kulturu xy foruma, jer i tamo se umetnička praksa vidi kao neki rvački turnir na kojem se međusobno obaraju protivnici i bacaju na leđa. Pošto mi ipak svi i sami radimo filmove, našu "doslednost" najbolje otkriva Jovanovićevo skakanje u usta: on prvo povraća na sve koji primenjuju alternativne metode u profesionalnom filmu, a zatim kaže da svoje alternativne radove koristi isključivo da bi "isprobao tehnike" za svoje bioskopske duge i kratke filmove!

Treba smanjiti doživljaj u pogledu trpanja svakog autora alternativnog filma u grupu nekih filmskih gerilaca koji pomno prate šta radi Čalić, Klopčić ili Bergman, pa brzo uzima kameru i piša mu uz vetar. Ljudi ove filmove rade da se zezaju, probaju, da se slikaju, jer ih film zanima i veseli. Jebe se mnogima za borbu protiv normativne estetike. Razume se da iskusniji rade i ono što bi veleli da se na filmskom platnu vrti. Ali svako krpiljenje jedne filmske minutaže jeste mnogo više rad "u prilog i ka" formulisanju nečega, nego to apstraktno opiranje. Uostalom, desetinama sam se puta našao u prilici da uradim trominutni ili šezdesetminutni film. Tada sam uvek gledao da ukolotečim svoj materijal, svoju stvar, prema idejama i utiscima koje sam imao dok je ta stvar padala na pamet, a mnogo me manje brine da se u tom momentu opirem nekim lanjskim snegovima. Mislim da smo u osnovi definicije alternativnog filma na pogrešnom tragu. Nije, svojim većim delom, taj film drugačiji i različit zato što planski deklinira neki postojeći filmski postupak. Ti filmovi su različiti jer su principu nastali u drugačijim uslovima i uz manje pritiska da se sledi neka postojeća estetska šema ili društvena potreba. Sloboda koju prepoznamo u formi, u tehnici u sadržaju, jeste sloboda koja u našim uslovima najpre dolazi jer taj film ne stvara mamutski činovnički mehanizam koji je svoje pipke upleo u rađanje domaćeg kratkometražnog i dugometražnog filma. Kada pomislim samo na kancelarije, na dembele, na umišljene veličine, na lažne izveštaje o "uspehu i gledanosti" kojima obiluje svaki naš kinematografski kuta, od "Dunav" do "Vibe filma", od "Neoplanta" do "Kosova filma" i natrag, onda još treba skakati uvis od sreće što nam kinematografija nije još gluplja i još ružnija. Naši filmski proizvodni centri jesu pašaluci i agiluci u raspadanju, neka oprostite nepoštovaoci Andrića što se sećam njegovih slika. Ovo što smo gledali snima se i montira po spavaćim i dečijim sobama, po ulicama i kuhinjama, na terasama i plažama. To se radi uz dosetke, brige i veselje, ali tu svakako ima manje onog mraka, podmetačine i manipulacije koja će te očehatati i kod najsitnije fondovsko-profesionalne rabote. Zato molim vas, što ovaj festival pravite i što ćete doći da žirirate, ne unotite duh militantnosti u oazu slobodnog jugoslovenskog filma. Moj izbor filmova ćete videti iz razgovora članova žirija. Svidali su mi se gotovo svi filmovi.

## 4

## RAZGOVOR SA AUTORIMA

22. 12. 1983.

**MIROSLAV PETROVIĆ:** Ja stvarno ovde, večeras, vidim jedan zanimljiv sastav. U ovakvom sastavu se nismo odavno skupili. Vidim, stvaraoce alternativnog filma. Ne bi bilo loše da izmenimo neka mišljenja o tome šta je alternativni film. Zaista, ja moram da vam priznam ... Ja se na neki način bavim alternativnim filmom i snimam neke čudne filmove za koje mislim da su alternativni, i mislim o njima i pišem o njima, ali me teško definišu. I bilo bi dobro, da u jednom krugu svako kaže neki svoj pokušaj definisanja alternativnog filma. Nije nužno da mi ovde izmišljamo precizne definicije, znate, ono, u jednoj rečenici pa je sve rečeno. Ali da kažemo otprilike ... koje su to neke njegove specifičnosti u odnosu na nastalu alternaciju, je li ovo alternacija u odnosu na profesionalnu kinematografiju, da li je ta alternativna estetika neka leva ili desna grana umetnosti. Da pokušamo da vidimo šta je to specifično u tome čime se mi bavimo. Hajde, nećemo sada da se pozivamo.

**DANIEL DOZET:** Koncept koji ti tražiš od nas nije ni moguće ostvariti, niti je moguće pričati o apstraktnim stvarima tek tako lako. Ali mislim da je odgovor upravo u ovim filmovima koje mi prikazujemo, koje je neko usmeravao u smeru koji je malo drukčiji od ustaljenog proseka. Mislim da je odgovor upravo u projekcijama koje mi pratimo ovih nekoliko večeri. Tako da razgovori mogu da se svode na neka estetska pitanja koja se inače umeću u koncept samih filmova da bi koncept delovao.

**MIODRAG MILOŠEVIĆ:** Znaš šta je zanimljivo? U Jugoslaviji postoje dva centra alternativnog filma. Ta dva jaka centra su Beograd i Ljubljana. Postoje, čini mi se, dva koncepta, dva pristupa alternativnom filmu koji su jasni, jasno vidljivi. Postoji jedan „beogradski“ koji je po sistemu — ja pravim alternativni film i onda ja napravim neko delo za koje mislim da ima početak i kraj. Pitanje je, i kako se mi bavimo filmom, svi ponešto kao radimo ... ali plus snimamo filmove. Međutim, kod Slovenaca, čini mi se, postoji jedan bitan kvalitet što oni, a to se vidi skoro iz svih filmova, ne samo što snimaju alternativne filmove, nego, maltene žive alternativno. Evo Slakov primer. Slakov film je, ustvari, jedan film-dnevnik. To je čovek koji stalno živi s kamerom. Niz Slovenaca kao Marc, non-stop snimaju, za razliku od nas. Mi pravimo godišnje film ili napravimo film u dve godine. Kod njih je to možda odraz standarda ili jednostavno je to drugačiji duh, sasvim drugačiji pristup filmu. Znači, jedan život se

filmom, a samim tim film postaje alternativa običnom životu. To je ono što mi se čini zanimljivim i što se u meni, kroz gledanje svih tih filmova, iskristalísalo za dve godine.

DOZET: Sada razmišljam o atmosferi ovakvog razmišljanja na festivalima. Na jednom festivalu kratkometražnog filma, u martu, ne bi mogao ni jedan od ovih filmova da prođe, čak možda ni Slakov film. Možda tu treba nešto učiniti, na neki način, šta ja znam ... Mi se zatvaramo u sebi! To je uvek bilo dok smo se bavili amaterskim filmom. Mi smo bežali od svega. Uvek smo se zatvarali u neke naše krugove ... Mi se svi poznajemo, svi se bavimo filmovima. Sve je to lepo, ali mnogi ljudi bi želeli da vide ove filmove, da povećaju naše zadovoljstvo. Mislim nije ni težnja tome da bilo ko prolazi, da gubi vreme, da nam pravi publiku. Mislim da treba na neki način popularizovati ovakve stvari koje su, u svakom slučaju, interesantne. Dok smo gledali Slakov film malopre, niko, primetio sam, nije ni izašao ni ušao u salu. Haću da kažem da takvi filmovi mogu da privuku ljude. Ne bi izdržali da nije u pitanju kvalitet filma.

PETROVIĆ: Svi mi ovde, koji se manje više poznajemo, sedeli smo u dva reda u sali. Sve ostalo je bio neki nov svet. Ja te ljude nikad nisam video.

FRANCI SLAK: Meni alternativni film najviše liči na zebriu. Ja pravim, ponekad, filmove koji sigurno nisu alternativni, možda i jesu, i koji imaju pretenzije da budu viđeni od hiljade ljudi. A opet, vidim da u stvari ta publika, možda deset puta ili stotinu puta veća, nije takva kakvu bi ja želeo, ili neki producent. A s druge strane postoje filmovi koje sam smislio i koje niko nije video i možda neće da vidi. Ali upravo ta vrsta filma „dnevne novosti“, ako se o tome radi, onda je to za mene najkomunikativniji film zato što mogu preko njega sa dvojicom trojicom ljudi da uspostavim medijski jezik koji se dosta razume. Mislim da je to jedan od aspekata pravljenja i gledanja alternativnog filma. Tu postoji razmena nekih informacija između više ljudi koja može da se širi i ponekad se širi.

BOJAN JOVANOVIĆ: Mislim da je ovo dobra teza. Baš je ta suštinska stvar ovde spomenuta, mada, možda, naizgled neobična i neozbiljna ali vrlo produktivna teza o alternativnom filmu kao „zebrí“. Ja mislim da treba slediti taj trag ... ovu kasniju Slakovu intervenciju o alternativnom filmu kao svojevrsnom jeziku i mediju. Svakako se ne bismo složili ovde o dva pristupa alternativnom filmu – da imamo neku beogradsku ili ljubljansku školu, da beogradska teži nekoj priči, nekom početku i završetku, a ljubljanska da ide nekom kraju, odnosno da živi alternativno. Mislim da sad, ukoliko ovu tezu o zebri primenimo, da se radi o to me da je beogradska škola „tamna mrlja“ u alternativnom filmu, odnosno da ne postoji, a da je pravi alternativni film ovde to „belo polje“ koje je predmet istraživanja. Mislim da je alternativni film pre svega zahvatio taj još neotkriveni medijski jezik koji se svakim pristupom, odnosno svakim delom nekako načinje i otvara jednu novu mogućnost. Ovde smo večeras videli tri filma i mislim da svaki od njih može da posluži kao povod za problematizovanje „belog-crnog“, odnosno alternativnog ili ne alternativnog. Mislim da prva dva pripadaju ovoj „beloj površini“ a da je treći film jedan koncept koji je, čini mi se, viđen i koji ne donosi ništa alternativno. Ovde je, u svakom slučaju, najzanimljiviji ovaj film Francija Slaka. Stvarno je jedino otkriće koje će teško da bude nadmašeno bilo kojim od sedam preostalih filmova. Ja mislim da je ovaj tu, Slak, učinio jedan pomak u nekoj dramaturgiji dotadašnjeg alternativnog filma jer uspostavlja neke konstante i dramaturgije koje su bitne za dalja istraživanja. Dominanta ovog filma je ton koji se preplicí i koji je dat na ovoj projekciji. Pre svega, se uvrštava u alternativan jer je autor samim intervencijama nekad označavao impulse koje je hteo da naglasi. Ali ovde je bitan jedan širi dramaturški kontekst u odnosu na vizuelno percipiranje čitavog kulturnog miljea

u kome čovek postoji, savremeni čovek kome se dešavaju sve stvari i koje ga nekako usmeravaju, koji je nekako prožet onom antičkom dramaturgijom i nosi u sebi neku tragičnost. Sve ono što rade Slakovi junaci je karikirano do te mere da predstavlja neku svojevrsnu igru i povod svakom medijskom istraživanju.

ZORAN POPOVIĆ: Izvini, o kojim junacima se radi?

JOVANOVIĆ: Pa radi se o junacima iz njegovog filma. Oni koji igraju u filmu.

POPOVIĆ: Junaci peru kosu, recimo, i tako ... Da li jedan dnevnik u stvari ima junake ili čiste zabeleške dešavanja?

JOVANOVIĆ: Zar njegovo lice, koje se ponavlja gotovo konstantno iz situacije u situaciju, ne može da bude junak tog filma.

POPOVIĆ: Da li se onda radi o nekom filmu ...

JOVANOVIĆ: Mislim da je potpuno nebitno da li je to junak ili ne. To je jedno dominantno lice u njegovoj strukturi koje nosi neka savremenija značenja, odnosno nosi pokušaj čoveka da samog sebe analizira. Ono što je bitno jeste i to da su sve te situacije ironično naznačene u odnosu na sve ono što se uokolo dešava i što tome daje jednu tragičnu, odnosno čvršću formu.

POPOVIĆ: Šta bi značila ta ironija u Slakovom filmu? Možda sam Slak može da kaže koliko je imao u svom dnevniku ironičan odnos prema događajima koje je simultano beležio.

JOVANOVIĆ: Svaki pokušaj igranog filma kod njega je ironisan. Svaki pokušaj strukturisanja neke manje jedinice unutar toga je svojevrsna ironija.

ANDRIJA DIMITRIJEVIĆ: Kad spominjemo ironiju moramo da govorimo o dva elementa ...

JOVANOVIĆ: ... najmanje!

DIMITRIJEVIĆ: Ja stvarno ne razumem tu konstataciju o nekoj ironiji, pogotovo u njegovom filmu. Ako bi mogao da objasniš ...

JOVANOVIĆ: Pa dovoljno je, npr. to što je ubrzano snimao, lagano snimano pa ubrzano, situacija pranja kose, uobičajene sekvence života, zaobilazanje situacije sa kolima; kada se oni vide, oni koji odlaze iza drveta. Gotovo sve situacije su na takav način interpretirane.

POPOVIĆ: Da li to gledalac oseća kao ironiju prema situaciji ili jednostavno oseća da oko kamere beleži neku neverovatnu sudbinsku uslovnost koju čovek ne može da zabeleži. Meni taj Slakov dnevnik ili, kako bi rekao „deji njuz“, liči na to, odnosno liči na dnevne novosti koje je zabeležio jedan mehanizam, koje je zabeležila jedna kamera, koje je zabeležilo jedno mehaničko oko kojom rukovodi čovek bez ironije ljudskog učestvovanja u tome. Ovo što bi moglo da bude drugi element, odnosno element koji se suprotstavlja to me je zvuk. Zvuk je jednoličan, samo na trenutke se menja. Ali postoje trenuci kada se jednolični zvuk smenjuje zvukom iz nekog filma u kome se govori francuskim jezikom. Ja ne znam koji je to film, nisam uspeo da razumem te francuske reči, nisam uspeo da shvatim odakle sve to dolazi. Moram da pitam šta je to?

SLAK: Ja ću par stvari da kažem o tom filmu, tako za informaciju. Rađen je od 1.1.79. do 30.6. ... U prvo vreme ja sam konstantno imao kameru uz sebe i bio sam spreman da slikam bilo šta što se nađe preda mnom u tom trenutku. Manje više taj redosled i svi kadrovi koji su snimljeni ušli su u film, osim nekih stvari za koje mi se učinilo da su jednostavno pogrešna intuicija ili ekspozicija. Film nije mnogo prikazivan zbog toga što je bio snimljen na originalnoj osmici. Pušten je tek ove godine pošto je prebačen na šesnaest i time je original bio zaštićen. A što se tiče zvuka, na svakoj projekciji, a film se uvek pušta uz moje prisustvo, zvuk se menja. Prve verzije bile su takve da su puštane različite radio stanice, slučajno uhvaćene za vreme projekcije. Kasnije se pridružio taj osnovni zvuk u obliku „bruma“, ali sa kojim se menjao jedan alternativni zvuk različitog izvora. Ovog puta korišćena je kasetna sa snimkom tona iz filma DO POSLEDNJEG DAHA i to je improvizacija za ovu projekciju. Eto toliko.

POPOVIĆ: Mi smo prisustvovali u stvari premijeri te verzije.

SLAK: Da. Takva verzija je u stvari unikat.

POPOVIĆ: A zašto to radiš svaki put?

SLAK: Da mi nije dosadno!

POPOVIĆ: A šta misliš kako je ljudima koji gledaju taj film?

SLAK: Mislim da je nekima dosadno. Ja pokušavam da im sve to malo omilim, ali ...

IZ PUBLIKE: ... da im se dodvoriš

POPOVIĆ: Sloba je vrlo lepo rekao ... kao da se niko nije makao, kao da se dašak nije čuo, muve nisu letele, ali ja sam desetak puta ulazio. Ja sam zaista desetak puta izlazio i vraćao se. Razlog zbog koga sam se vraćao je što su postojali neki delovi koji su me prilično držali, kojima sam verovao i koji su mi obećavali. Radi se o tome da se razlog zbog koga sam ja izlazio nalazio u samom filmu. To je, recimo, dnevnik, zapis nekog zbivanja u periodu kad je taj film sniman. Ja sebi mogu da dam pravo kao gledalac da pretrčim preko događaja koji su zabeleženi na celuloidu i za koje smatram da su za mene nevažni, dok, recimo, neki drugi, gledalac može da pronađe druge delove, njemu zanimljivije. Upravo nas to vodi na početak razgovora — šta je alternativno u tom filmu. O tome se radi — kad čovek dođe da pogleda neki profesionalni film, platí kartu, sedi u bioskopu i zna da mora od početka do kraja, ukoliko je taj film dobro napravljen, da vidi, sasluša i primi poruke i priču onih koji su to radili. Dakle o tome se radi da postoji alternativa takvom filmu, takvoj kinematografiji, da ja mogu sebi da dopustim da pogledam delove nečijih beležaka, da se radujem tome, da onda mogu da izađem, da mogu da se vratim i kažem čoveku da je on napravio sjajne stvari u svom dnevniku. To je nešto što bi bilo blizu alternativnom.

SLAK: Ja ću malo da uskočim ... Naime, i dan danas mi smo u jednoj fazi telekomunikacije, televizija, kino, koja, u neku ruku, beleži sve. Ali ipak postoji jedan fenomen — sve što je slikano, slikano je prema nekoj selekciji. A život kao takav koji su snimala braća Limijer jako retko se viđa na filmu. Život kao jedan trag, šta ja znam, dvanaestog oktobra hiljadu devetstošezdesetdevete. Da li vam je miris tog vremena poznat? Ja se bojim da neće biti ... Telekomunikacije služe samo toj potrebi da se vidi ovaj trenutak, a sutra je već „stop“. Ja mislim da stvari imaju neku, mada ne želim da predimenziram, istorijsku vrednost. Tako kao što volim da gledam neke stare fotografije, tako volim

da gledam neke stare filmove Flaertija, gde stvarno život postoji u jednoj čudnoj, imaginarnoj, ali za svakog čoveka poznatoj formi. U tome nema hermetizma jer su to pojave svima razumljive.

DOZET: Da kažem i ja nešto što je u vezi s tim što ti pričaš sada. Ja sam pregledavao neke filmove u Kino klubu Beograd koji su snimani pre dvadeset godina, gde stvarno dolazi do izražaja ova tvoja teza o toj dokumentarnosti trenutka u kome je to snimano, gde dolazi do izražaja istraživački, mogu čak to da nazovem arheološki, dojam koji stiče onaj koji to gleda. Gde se otkopavaju neke stvari koje niko nigde nikada nije mogao da vidi, niti da zna da se tako nešto dešavalo ili da je tako bilo. Gledajući te filmove mnoge lepe stvari mogle su da se saznaju, tako da se potpuno slažem s tom tvojom tezom.

POPOVIĆ: Da, samo je pitanje o kakvoj vrsti filmova je reč, da se razdvoji arheologija od estetike.

DOZET: Dobro, da to nazovemo patina.

POPOVIĆ: Zaista, to se često primećuje kad čovek ode u kinoteku, da svaki loš film postaje arheološka vrednost. Postoje dokument o vremenu u kome je snimljen, dok svaki pravi film uvek nosi zapis stanja ljudi koji su taj film napravili. Ovaj zapis, ne znam ni ja kog trenutka, ne znam ni ja kog vremena u „deji njesu“, gde neki čovek dolazi do belog golfa, čini mi se, a ja sve to vidim u nekoj bari u kojoj se vidi semafor i neki ljudi koji prolaze, i taj čovek otvara vrata svog belog golfa, ulazi, seda u njega ... Ne znam kako se sve to završava, zaista ne znam, ali taj zapis ne nosi ništa arheološko. Postoje mnogo bolji arheološki zapisi o tom vremenu, daleko rečitiji, precizniji, a koji će da nam kažu sve to arheološke, etnološke, istoriografske stvari ... ali ovaj zapis o tom vremenu nosi mnogo više od toga. Svaki put kad u dvehiljadetrdesettrećoj, kad po Nostradamusu nastane kataklizma, ja budem gledao taj film, jer mu se radujem na poseban način, kad budem video taj kadar, ja nikad neću da mislim o golfovima, o semaforima, o kiši koja je tada padala. Prave stvari koje mogu čoveka da dovedu ovde svaki put, ovde na kraj Beograda ili na kraj bilo kog grada gde se prikazuju takve stvari, da on dođe, da sedne, da gleda, da može da izlazi, da pije kafu, koka kolu — šta mu je po volji, ali da zna da postoje neke stvari koje će da ponese u sebi iz tih filmova i da zna da uvek može tim filmovima da se vrati ... To je alternacija profesionalnom filmu.

MILČO MANČEVSKI: Ne slažem se sa tim da su loši filmovi arheološki zapisi o nekom vremenu. Mislim da su i loši filmovi isto što i dobri filmovi, da oni stvaraju neki svoj svet i da nemaju veze sa stvarnošću.

DRAGAN ERCEG: Zorane, ti sudiš samo sa aspekta gledaoca.

POPOVIĆ: Upravo tako. Ja ne mogu kao alternativni gledalac alternativnih filmova da pričam o „zebri“. Zaista ne mogu.

ERCEG: Šta se dešava sa komercijalnim filmom?

POPOVIĆ: Pa komercijalni film je potpuno okrenut gledaocu. Estetika komercijalnog filma je estetika, kako bi rekao jedan uvaženi profesor, „estetika gledaoca“.

DIMITRIJEVIĆ: Postoji jedan drugi problem, Dragane, a to je da jedno delo možemo da posmatramo sa aspekta Francija Slaka, i sa nekog drugog aspekta

ERCEG: Ali to je opet, na neki način, subjektivan stav. To što ti izlaziš, to nema



značaja. Drugi ostaju u sali i gledaju. Ti pričaš o parcijalnom delu, o doživljaju koji samo ti imaš. Međutim, ostaje problem samo delo. Tu je problem. Ono što tebe interesuje u tom delu je na nivou asocijacija koja pogađaju samo tvoju individualnost. Ali šta je sa samim delom. Da li je ono alternativno ili nije. To je jedan dokument o njegovoj svakodnevnici. Očigledno da je Slak primenio postupak KINO-OKO. Ali da li je objektiv kamere alternativan? Da li su kadrovi u montažnom nizu alternativni? Da li su oni podlegli izboru? Nisu! To je jedna hronika. Da li je sam film alternativan? Ako je alternativan, u odnosu na šta je alternativan? Možda je Slakov život alternativan.

PETROVIĆ: Mislim da smo večeras došli do nekih pravih tema. Na ime, kad je ta reč u Splitu prvi put spomenuta, ta sintagma — alternativni film, mi smo je maltene svi prihvatili sa oduševljenjem jer smo konačno pronašli pravi termin za ono čime se bavimo. Večeras je, bar za mene, iz moje tačke gledišta, Franci Slak to potpuno popljavao. Njegova teza da film liči na zebdu, potpuno je odbacila termin alternativni film i ovaj festival kao alternativni. Evo zbog čega: njegova teza da film liči na zebdu, a ja sam sklon da prihvatim jedan takav stav, govori upravo o tome da on ne samo svoj film nego i moj film i vaše filmove i ono čime se mi bavimo gleda kao nešto što je neuporedivo sa bilo čim. Sam termin — alternativan podrazumeva i nešto drugo. Dakle, mi smo alternativni u odnosu na nešto drugo. Prema tome Franci Slak je alternativan u odnosu, recimo, na bioskopski film, na komercijalni film itd. A upravo je njegov film nezavisan u odnosu na bilo šta.

DIMITRIJEVIĆ: Nije tačno. Dragan je malopre rekao nešto što je činjenica. U istoriji filma postoje filmovi koje pravio Džiga Vertov.

POPOVIĆ: Upravo se o tome radi. Ti filmovi jesu alternativni.

PETROVIĆ: Ja postavljam pitanje terminološki, razumeš. Da li je termin alternativan pravi termin. Nije, po mom mišljenju.

POPOVIĆ: Alternativa samo znači relaciju u odnosu na nešto. Alternacija — zamena za nešto drugo.

PETROVIĆ: Da, pitanje je da li je svaki film zamena za nešto ili je to nešto nezavisno od bilo čega.

DOZET: I alternator kod automobila nema veze sa motorom. To je drugi medij.

MILOŠEVIĆ: Slakov film nije avangardan, ali je alternativan.

ERCEG: Prava alternacija je kad te postavlja u odnos, kada si u dilemi: ILI—ILI.

DOZET: Tačno. Nije u pitanju neka bliskost sa bioskopskim filmom ili udaljenost od bioskopskog filma.

PETROVIĆ: Ja bih ovaj festival iskoristio da malo problematizujemo sam termin. Govorim ozbiljno.

SLAK: Ja ga ne bih problematizovao.

DOZET: Mi smo u ubeđenju da smo otkrili Ameriku. Upravo je ovde, pre neki dan, bio razgovor, i u SKC-u je bio u vezi alternativnog pozorišta, pa u vezi slikarstva ... U svim vidovima umetnosti može da se nađe alternativna struktura.

DIMITRIJEVIĆ: Ja držim da ovde skoro svako ko bi se izjasnio o tome šta je alternativa i kakav je to stil ... svi bi rekli nešto potpuno različito.

PETROVIĆ: To je dobro. Prava stvar.

DIMITRIJEVIĆ: Postoji mišljenje da alternativni film ne postoji, da je to filmski fenomen i da ga jednostavno ne treba svrstavati u određenu kategoriju. Međutim, evidentno je da su ti filmovi različiti od onih koje gledamo svaki dan. Jedino što može da dođe u obzir u razgraničavanju pojma alternativa jeste sa se dogovorimo koje kriterijume moramo da uzmemo kao glavne da bismo neke filmove uvrstili u skup filmova koje zovemo alternativnim filmovima. Prvi problem koji se tu javlja, ako bismo želeli da govorimo o alternativnim filmovima, je, u stvari, problem proizvodnja filma i problem publike. Ja smatram da alternativni film može da ima potpuno iste zakone kao filmovi koje gledamo u bioskopima i uopšte da ne pogrešim ako to nazovemo alternativnim filmom. Znači mogućnost prelaska alternativnog filma u ono što mi zovemo konvencionalni film postoji. On svakog trenutka može da pređe granicu i ode u profesionalni film.

ERCEG: Možda je trebalo ponovo štampati ona razmišljanja o alternativnom filmu koja su mogla da posluže kao neka estetska okosnica, da bi unutar te selekcije tog izbora, sami filmovi bili alternativni jedan u odnosu na drugi.

POPOVIĆ: Ozbiljno je pitanje kako jedan film nazvati alternativnim u odnosu na profesionalni. Kako da se sad taj alternativni neinstitucionalizovani film institucionalizuje? Šta znače ti kanoni, zakoni, štampane definicije, sve te priče? ...

ERCEG: Ovo što je Zoran rekao tiče se produkcije. Ja ne mislim na tehniku, nego na estetsku koncepciju.

SAVESKI: Ali opet je to neko ograničenje. Pustimo neka se filmovi stvaraju.

PETROVIĆ: Pojam alternativan za mene je zaista problematičan. Jedan autor može da bude alternativan u odnosu na klasičnu kinematografiju, ali može da bude vrlo konzervativan i konvencionalan u odnosu na samog sebe. Za mene je Franci Slak, uzmimo njega za primer pošto smo ga večeras više puta spominjali, vrlo zanimljiv autor zbog toga što je on iza filma u film alternativan, a ima autora u našoj kinematografiji, profesionalnoj i amaterskoj, koji su alternativni, recimo neki u amaterskoj kinematografiji, u odnosu na profesionalnu kinematografiju, na bioskopski film, itd., ili se iz filma u film ponavljaju. Njegov prvi film je možda alternativan, ali već mu je drugi film klasičan. Prema tome, jedan autor mora da bude alternativan na onu estetiku kojom smo svi ovladali, ali, isto tako, mora da bude alternativan u odnosu na samog sebe, u odnosu na svoje filmove.

SAVESKI: Ne možemo ovim putem ni da postignemo da budemo alternativni ... i još nešto: Šta mi radimo večeras? Opet nešto alternativno u odnosu na kinematografiju, alternativno u odnosu na ovo, ono ... sve one stvari koje su van filma. Mene Slak uopšte ne zanima! Mene zanima „dejlj njuz“ i ništa više. Kakav će Slak da bude posle

godinu dana, ne zanima me. Mene zanima delo. Daj da pričamo o tome, kako se stvara film, a ne oko njega ... Stvarati znači čoveka približiti drugom čoveku. A alternativno, taj termin, da ne stoji ... sigurno da ne stoji. Slak je rekao da je alternativni film „zebra“ a ja bih rekao da taj alternativni film mora da bude pohod. Pohod ka nečemu. I ako hoćemo ... u čemu je alternativnost, alternativnost je u svemu što nas okružuje, i film, i televizija, i društvo ako hoćete.

POPOVIĆ: Slak je ono što okružuje film, tako da ne možeš da kažeš da te Slak ne interesuje.

SLAK: Da ne bude zabune. Ja i jesam neka vrsta zebre po tome što pravim alternativne filmove a i nešto sasvim suprotno, nešto sasvim profesionalno. Mene to pitanje uopšte ne zanima. Mislim da nije bitno. Ja u stvari ne vidim nikave razlike između tih filmova, samo što su jedni slobodniji a neki drugi zatvorena dela.

POPOVIĆ: Alternacija dolazi u odnosu na ono što je priznato. Tako da „Moja draga Klementina“ je nešto što je priznato, a „Kružnica“ ili „Pravac“ Toma Gotovca je nešto što dolazi kao alternativa na „Moju dragu Klementinu“. Ja mogu da volim oba izuzetno i da znam da Toma Gotovca može da voli samo izvestan broj ljudi, a da na „Moju dragu Klementinu“ idemo i mi i oni koji nikada ovde neće da dođu. Alternativa je ono što će mene uvek da privuče Gotovčevoj „Kružnici“. Ja uvek ne mogu da skinem svoj šešir, da obrišem znoj, da kažem „ja sam jedan umoran Džon Ford“, i da odgledam taj film Toma Gotovca, i da se radujem Tomu Gotovcu, i da budem alternativni Džon Ford.

PETROVIĆ: Sad si rekao pravu stvar.

POPOVIĆ: To je nešto što čoveka može da raduje. Ne može svako da se prepusti radosti koja je izvan kanonizovanog sveta. Ono što je strašno jeste da se svet sve više razvija kanone, razvija zakone, razvija sisteme. Ovo je nešto što beži od svega toga. Zato svi naši pokušaji da kažemo šta je alternativni film, šta su alternativni autori, vrlo su bliski tome da kažemo to je zebra ili bih ja možda voleo da je to jedan tapir, lenjivac ili neka druga životinja, ali vrlo rado bih voleo da kažem da je trešnja ili caričak, jedna ptičica koja je meni vrlo draga.

PETROVIĆ: Ja bih voleo da kažem da je pivo.

POPOVIĆ: ... recimo tako nešto. To je upravo prava stvar, pobeći od kanona, pobeći od sistema, pobeći od nečega što će da nas odvede tamo gde mi ne živimo. Ali taj slepi zakon ...

ERCEG: ... Imaš Hičkoka koji je voleo zakon, red i u tome nalazio neku satisfakciju. Dakle, on je alternacija tebi. Relativno je kada se ulazi u određenje pojma „šta je alternativnost“.

SLOBODAN MIČIĆ: To jeste relativno ali je sada nezanimljivo. Hičkok mi nije zanimljiv, zanimljiv mi je Slak.

DIMITRIJEVIĆ: Sad se postavlja problem definicije – šta je to alternativno, odnosno da pokušamo da pronađemo neki skup kriterijuma i da definišemo te kriterijume. Tako da bespredmetni razgovor o nekim drugim aspektima samo može da problem

učini složenijim, a ne da ga pojednostavi. Ovo što Erceg govori o Hičkoku, da je Hičkok alternacija alternativnom filmu, znači samo da je pojam alternativa problematičan. Međutim mi smo ga prihvatili sa svim njegovim problematičnim elementima samo da bismo što bilje definisali jednu vrstu filmova.

POPOVIĆ: Da, ali mi smo prihvatili taj termin da ne bi smo razmišljali o terminima, o sistemima, o zakonima. Alternacija nam daje mogućnost da se borimo protiv sistema koje su ljudi vekovima, decenijama, godinama ... gradili.

DIMITRIJEVIĆ: Mi smo izmanipulisani.

POPOVIĆ: Mi smo isto izmanipulisani. Postoji jedna jedina stvar za koju ja mogu da kažem „e, pa ja ovde nisam izmanipulisan“. Ovome se radujem kad gledam film, ovome se ne radujem, ovo mogu da pljunem, mogu da pridem i iz ljubim autora. To je ta alternacija koja meni daje mogućnost da se borim protiv sistema prirode i sistema društva ili veštačkih sistema, protiv kojih bismo svi mi da se borimo kad znamo da se jednom nogom nalazimo u 84-toj ....

PETROVIĆ: Orvelovoj ...

POPOVIĆ: Orvelovoj za koju neki mogu da kažu da je grob civilizacije.

DIMITRIJEVIĆ: Ne, on je toliko otišao u krajnost da to znači da ćemo jednog trenutka da pravimo film bez trake i kamere.

PETROVIĆ: Moguće je.

POPOVIĆ: To je sjajna stvar. Ovde se upravo odvija tako nešto, samo što ti ne možeš da osetiš jer ne postoji perforacija.

DIMITRIJEVIĆ: Ja sam video gde ti ideš, međutim ...

POPOVIĆ: Alternativni film je nešto što nam dopušta da pomerimo granice vremena. Jedina mogućnost koju čovek ima da živi alternativno u odnosu na prirodu, u odnosu na ono što je sam napravio. To je alternacija! Alternativni film je vrlo određen, ali nije određen u odnosu na samo jedno. Taj film nam omogućuje da se borimo odjednom protiv dva sistema. Možemo da kažemo da je alternacija kada se jednom borimo protiv jednog a drugi put se borimo protiv drugog. To je prava alternacija. Neko je ovde pomenuo ILL-ILL. Ili se borimo protiv sistema koji smo sami napravili, pa smo rekli „estetika, teorija filma, istoriografija, istorija, arheologija, etnologija,“ ili ne znam šta, pa smo sada protiv toga. Drugi put smo rekli „priroda“. Odjednom je ta priroda izbrisana alternativnim filmskim zapisom. To je alternacija. To je zebra koja nije nastala ni po prirodnim zakonima, ili oni nisu toliko apsurdni – kako mi smislimo, niti je to neki zakon, neki logos evropske i američke civilizacije. Zato mi se sviđa to određenje alternativnog određenja alternativnog filma za koji bih ja ipak rekao da je „tapir“.

SLAK: Ua mislim da bi trebalo ovaj razgovor da završimo. Samo, da objasnim zbog čega „zebra“. Kad smo jednom išli sa decom u ZOO, i pogledali zebriu, mali čovek kaže: „u vidi što ima kravaticu“. Taj trenutak je negde ostao alternativan u odnosu na razne stvari o kojima ja ponekad mislim. Zbog toga „zebra“.

23.12.1983.

**JOVANOVIĆ:** Velika je nevolja što se ovde na jedan pojam troše godine. Gledao sam vas dosta dugo. Da li se došlo do nekih pojmovnih rešenja koja mogu da budu polazišta našeg daljeg iskustva? Steta je što to nije štampano da se vide rezultati predhodnog festivala. Ovako to je vraćanje lopte na prethodnu poziciju, odnosno nemoguće je krenuti dalje jer, ono što nismo ni razvili već osporavamo. To, mislim nema smisla.

**PETROVIĆ:** Ne osporavam ja alternativni film. Mene je podstakla Slakova ideja, u stvari ne ideja, nego teza da je film "zebra". Dakle jedno sasvim slobodno tumačenje onoga čime se čovek bavi. Sam autor kaže: "Alternativni film mi liči na "zebru", drugima liči na kamilu, tebi na avion. Dakle, jedna apsolutna sloboda. To što je on rekao, u stvari, sadrži u sebi pojam apsolutne slobode u odnosu prema onome čime se bavimo. E, sad, sam termin alternativni ( malo da ponovim ono što sam juče govorio... već me provocirate da to kažem...) ...sam termin—alternativni podrazumeva odnos prema prećemu. Dakle, to je alternativa u odnosu na nešto. E, sad, ako je nešto apsolutno slobodno, kao "zebra", onda ne može da bude alternativno u odnosu na nešto, nego je apsolutno slobodno. Prema tome, možda bi najsrećniji termin bio "slobodni film" ili "slobodno shvaćeni film", ili tako nešto. Alternativni je po mom mišljenju ograničen termin.

**JOVANOVIĆ:** Ne. Ja mislim da se ta sloboda u odnosu na bilo šta uvek ostvaruje. Step en ostvarene slobode uvek je nečim merljiv. Baš prema osvajanju neke jezičke mogućnosti, vidim da je ta sloboda imanentna alternativnom filmu i da se preko nje može najbolje odrediti alternativni film. Sloboda, u teorijskom smislu, uvek je izazov koji čoveku nudi novu šansu. To je ono konceptijski najšire postavljeno i trebalo bi dalje razmišljati u tom pravcu, a ne ovde sad tražiti neku drugu početnu poziciju.

**PETROVIĆ:** Nije to početna pozicija, mislim. Ja upošte ne insistiram na tome. To je samo prestrojavanje u hodu.

**BOJAN ŽORGA:** Mogu li ja...?

**PETROVIĆ:** Žorga, tebe čekamo sve vreme.

**ŽORGA:** Ja bih menjao termin, kad se održava festival. Po meni, to nije vreme za festival. Drugo: mislim da bi dobro bilo menjati članove žirija, jer očito nisu zainteresovani da dođu na festival kako bi svoju dužnost nekako obavili. Treće: ja ne bih menjao samo termin, vreme, nego i filmove. Mislim da je alternativan film na neki način neodređen i zbog te neodređenosti slobodan. Alternativni filmovi su drukčiji filmovi i mislim da je to dovoljno. Ovde nismo videli drukčije filmove od onih na koje smo navikli da gledamo na raznim amaterskim ili eksperimentalnim festivalima.

**PETROVIĆ:** Mi već drugo veče pričamo o nekim značajnim stvarima, a nikako da zahvatimo konkretnu situaciju. Sinoć sam nešto govorio o tome da je alternativni film u nekom opštem smislu neka druga mogućnost u odnosu na prvu, tj. u odnosu na profesionalni film. S druge strane, alternativni film bi morao da bude alternativan i u odnosu na samog sebe. Kako? Recimo da bude alternativan u odnosu na druge alternativne filmove, da jedan autor bude alternativan u odnosu na druge autore i u krajnjoj liniji u odnosu na samog sebe tj. da se iz filma u film ne ponavlja, nego da iz filma u film traži nove mogućnosti, odnosno alternative svojih ranijih

filмова. U tom smislu za mene je problem, u ovogodišnjoj produkciji, zašto se neki postupci, pa čak i rezultati, ponavljaju? Gde je tu alternativa? I ako na prvi pogled postoje različiti rezultati, u metodama su to ipak iste stvari. To bi moglo da se svede na dve osnovne stvari. Prvo: to je skidanje slike sa slike, skidanje filmske slike sa filmskog platna ili televizijskog ekrana, i druga stvar: grebanje emulzije. To su dve dominantne stvari na ovom festivalu. One se prosto nameću kao kliše, kao moda. Da li to onda može da bude alternativa ili ne? Šimunića nismo znali ranije. Šimunić se prošle godine prvi put pojavio, iako radi već godinama. On se drži vrlo zatvoreno, niko njegove filmove nije znao, niti njegove filmove gledao. To su za mene bili novi filmovi kad sam ih video prošle godine, iako ih je on snimio ko zna kada. Ove godine imamo Marca, NE PZABI NA KRI. A imali smo i nešto slično. To je ovaj NIGHT FLIGHT TO VENUS, film sa onim kompjuterima. To je nešto slično. Onda postoji druga varijanta, skidanje slike sa filmskog platna. To su Miloševićev film, i, Jovanovićevi filmovi. To su originalni filmovi ali postupak jeste ponavljanje. S druge strane postoji "grebanje". Imamo ovaj Marcov film KOOORIGIRANONOO; onda Mičićev film SAVREMENIK, prošle godine SAV TAJ DŽEZ. To sve vuče korene iz Mc Laren—a. To je on prvi počeo da radi, a ne mi. Gde kod tih pojava može da se govori o alternativni? Insistira se na nekoj intervenciji, na samoj fakturi slike, bilo grebanjem, bilo kopiranjem, umnožavanjem, povećavanjem zrna, itd. To su postupci koji ne samo da su kod nas na neki način viđeni, nego su dobrim delom preuzeti iz američkog "andergrounda". Ja sam neke filmove gledao i čini mi se da postoji, iako ne u svim našim filmovima, onda bar u ovim što smo gledali večeras, ovde, a i u onim iz prošle godine, dosta tragova američkog "andergrounda". Ili je to sad alternativa, ili bi prava alternativa bilo nešto što bi bilo apsolutna alternativa i u odnosu na jugoslovenski igrani film i u odnosu na američki alternativni film, odnosno "anderground".

**MAJDA ŠIRCA:** Povodom toga što si kazao u vezi snimanja televizijskog ekrana. Mislim da je to vrlo alternativno u odnosu na video produkciju, koja je imala isto to da snima televizijsku sliku, a ovde sa filmskom kamerom snimaju televizijske slike.

**POPOVIĆ:** Otkuda to da se slika sa filmskog platna i da se slika sa TV ekrana. To je zato što alternativni autori počinju da priznaju ono čega se ceo svet gnuša, da je TV slika postala deo naše svesti deo naše podsvesti, deo našeg nesvesnog u sadašnjem vremenu. Otuda se ne slika TV slika kao izuzetan umetnički dokaz, nego se ta TV slika snima filmskom kamerom kao deo realnog sveta. Baš to traženje detalja po ekranu, traženje fakture elektronske slike koja se razbija pred našim očima na tačke i linije, predstavlja, u stvari, traženje zapisa koga smo na trenuke svesni, a onda to pobegne negde u našoj podsvesti i mi sve više bivamo nesvesni, da to postoji kao deo našeg unutrašnjeg sveta. Alternativni svet alternativnog filma pokušava da otkrije šta je u nama ostalo zabeleženo. Alternativni film jeste alternativan upravo u odnosu na potpuno ropstvo što bi bio jedan kanonizovan svet koji mora da se povinuje zakonima proizvodnje bioskopskog filma, zakonima koje su ljudi stvorili još tridesetih godina i koji traju do danas. Prema tome, taj bioskopski film toliko robuje da uopšte nije čudo što se javila jedna takva provala na drugoj strani koja slobodno može da se nazove "alternativa u tom ropstvu". To je ta sloboda. Iz te slobode čovek sad počinje da čačka po nekim stvarima koje postoje u tom ropskom filmu. Sve više prisustvujemo tome da su ekrani prisutni u filmu, s druge strane televizije je prisutna, sve vreme, gde god se nešto zbiva. Sad, taj alternativni film koji je "provala", koji pokušava da kaže šta stoji iza svega toga, mora da čačka po nekim stvarima koje taj "ropski film" neće da pokaže.

IVKO ŠEŠIĆ: Vratio bih se na ono što je Bata govorio. Nije u pravu kada govori ono o upotrebi osnovnih elemenata. Isečci koji se ponove nisu alternacija, to je po njemu. Ja mislim da u tom slučaju, praktično niko ne bi mogao da se bavi filmom jer je u istoj stvari film sve korišćeno — od brisanja, zaustavljanja slike, belog, crnog blanka, do krajnjih finesa. Međutim, kombinacijom tih elemenata stvara se novi kvalitet. To ne može biti a da nije alternacija. Ne znači ni to da ako je neko crtao po traci da to apriori nije alternacija.

PETROVIĆ: Dobro, to nije dobar primer. Uzmi ove filmove koji su makro televizija. Uzmimo poređenje ova tri filma, od kojih ja mislim da je Valentinčićev film najčistiji, iako nije možda prvi u nizu. U njemu se jasno vidi stalan odnos prema televiziji.

ŠEŠIĆ: To sam hteo, da ti konkretizuješ stvar. Ti govoriš uopšteno. Kako možeš uopšte da kažeš: "evo svi sad crtaju po trakama, ili svi presnimavaju, a to je već neko radio". Onda mi praktično nemamo više šta da radimo.

MILOŠEVIĆ: Reč je o mešanju dva pojma, pojma avangardnog i pojma alternativnog. Ja sam prvi put snimio filmskom kamerom televizijski ekran i ja sam u tom trenutku postao avangardan. Niko posle mene ko je snimio televizijski ekran nije više avangardan. Upravo, alternativan pojam je pojam koji je širi i koji sad omogućava da se uključi avangarda i sve ostalo što je film u krajnjoj liniji. Zbog te svoje širine, alternativan pojam omogućuje da svaki alternativan film bude alternativan u odnosu na neke druge alternativne filmove. Svaki film jeste alternativan u odnosu na neke druge. To je vrlo širok pojam. Prvi je crtao McLaren i to je gotovo. On je bio avangarda i niko više nije u smislu crtanja na samo traci. Mislim da treba razgraničiti ta dva pojma. Zato mi i ne zovemo ovaj festival festival avangardnog filma.

PETROVIĆ: Plašim se situacije da iduće godine imamo četrdeset filmova, od kojih tridesetak da su sa TV-a.

POPOVIĆ: Ceo grad „kola" u video kasetama. Neverovatno. Više ništa ne postoji kao neka nova stvar, kao neka prava stvar, osim video kasete. Svi valjaju video kasete.

PETROVIĆ: Mene kao gledaoca, kad sam prvi put gledao, jeste jako uzbudivalo. Tada me je zavelo krupno zrno, mešanje boja, ono što se muti na ekranu. To je za mene bila senzacija. Sada, kada to gledam drugi, treći, četvrti, peti put, više nema senzacije, ali osetim kada u filmu prepoznam autorov odnos. Recimo Valentinčićev film HOMAGE 805. Ovaj Marcov film večeras. Ja Marca izuzetno cenim kao autora zbog drugih filmova, ali za film CAK jako mu zameram. Za mene je to prazan film. U tom stilu nisam prepoznao njegov odnos.

MILOŠEVIĆ: To je najkrupnije zrno koje sam ja video do sada.

POPOVIĆ: To nije nešto što nudi alternativni film.

DIMITRIJEVIĆ: Ako upotrebljavaš formalni kriterijum za vrednovanje filma, onda je upravo kriterijum koji je Milošević rekao „da je to najkrupnije zrno" formalni kriterijum, a u stvari to je kriterijum vrednovanja po onim principima o kojima ti govoriš.

POPOVIĆ: Ono što je lepo kod alternativnog filma i zašto postoji praćenje tog video buma dolazi verovatno otuda što su mnogi ljudi pali u ropstvo video slike. Neverovatno broj ljudi je pao u ropstvo elektronske slike, koja ima kuglice u sebi, i sad alternativni film pokušava da se oslobodi tog ropstva. Nije slučajno da pričamo o neslobodi i slobodi. To je nešto što objašnjava otkuda toliko filmova koji se bave videom.

NIKOLA ĐURIĆ: Ja sam za sužavanje tog smisla alternativnog. Dosta se široko shvata ovaj pojam. Polazi se kao da alternativni film počinje sada, od pre dve ili tri godine, od Splita. Međutim postoji duga tradicija amaterskog filma u Jugoslaviji. Alternativni film bi trebao ovdje da bude alternacija na amaterski film. Znači već na neku alternaciju, na profesionalnu. Ovaj bi festival, trebalo da bude još uži pojam, uži čak možda od avangardnog. Meni je to slično opredeljenje. Film koji je ove godine alternativan ne može da bude iduće. Jedna stvar može da bude alternativna dugo vremena kod istog autora, da jednostavno ne bude uopšte prevaziđena. Prefabrikacija umetničkog dela sa nekim presnimavanjem, koja se od Šimunića pojavljuje, jeste dosta problematična za mene. Postoji presnimavanje sopstvenog snimka, kao kod Jovanovića. On je snimao nešto svoje što je kasnije presnimavao uz još neke intervencije. Drugo: postoji presnimavanje snimka koji nema umetničku vrednost ili nema umetničku intenciju. Postoji i presnimavanje umetničke kreacije, vizuelne ili auditivne. Ako neko presnimava dve autorske stvari, napraviće treću stvar, tj. pravi neku prefabrikaciju umetničkog dela za račun novog umetničkog dela. Mogu reći da je to u stvaralačkom smislu umanjena kreacija i invencija.

JOVANOVIĆ: Može se pretpostaviti da sve te vizuelne registracije ne postoje kao umetnost, konkretno u to vreme je postojao neki materijal koji ništa nije značio. Druga je stvar intervencija na umetničkim delima. Tu bih se nadovezao na Zoranovu konstataciju, odnosno potrebu da se mnogo šire shvati intervencija u mediju, jer medij je u nekom simboličkom smislu „otac" naše svesti. Potreba intervencija na tim medijima od razaranja, od kariokineze do nekog simboličkog uništavanja toga, jeste, u stvari, ubistvo oca u jednom malo širem shvatanju tog pojma. Sigurno je da je to uslovljeno jednom dubokom potrebom da se prevaziđe to ropstvo slike koje i dan danas determiniše našu svest, prvenstveno preko televizije, preko videa, preko svih ostalih medija. Ja vidim tu intervenciju na mediju kao jedno simboličko ubistvo, odnosno oslobođenje od zavisnosti svih tih medija koji su dosta ideološki impregnirani. Tu treba jednu stvar isto razlučiti: mislim da je to oslobođenje od ideologizacije slike, kod svih autora, dosta bitno. I možda zbog toga ne treba govoriti o nekoj avangardi. Avangarda je mrtva kao pojam. Više ne može da se upotrebi. To je nešto što je postojalo pre dvadeset godina.

POPOVIĆ: Ako razmišljamo o alternativnom filmu, onda je bitna stvar naše opredeljenje. Odjednom ustajemo protiv filmske ili televizijske slike. Zašto kada postajemo svesni da Nikola, ako beleži prirodu kao jednog GAVRANA ili kao SEOSKI PUT, priznaje da ima svoj pogled na svet, da je to njegov pogled na svet. Ali ja, recimo, imam jedan jedini „prozor" u svet koji se zove televizor. Ja imam prozor u svet koji se zove filmski ekran. Vidim svet kroz film. Ja sam dovoljno hrabar, dovoljno iskren da to priznam. To je moj svet. Ako vas zanima moj svet i kako ja to vidim, dođite da gledamo zajedno. Ako vas ne zanima, žao mi je, ne možemo da se družimo. Ja imam neke svoje probleme zbog kojih izađem kod SIV-a i vijam ptice. Neki mogu da budu na selu, ali ja imam u svojoj kući kutiju koja me vodi svuda gde ja poželim.

ŠIRCA: Gde ona poželi!

POPOVIĆ: Gde ja poželim! Zato što na toj kutiji postoje razna dugmeta...

ŠIRCA: ... Ograničena sloboda izbora!

POPOVIĆ: ... McLuhan, čovek koji se dugo bavio tom vizuelnom civilizacijom, jeste rekao da na televizoru postoje dva spasonoasna dugmeta: jedno koje ubija ton i drugo koja ubija sliku. To je nešto što nam daje neverovatnu slobodu. Mi možemo da se radujemo i da uživamo u tome. Sada postoji neverovatno mnogo dugmeta na svakom televizoru. Znači mnogo više slobode. Posebno ako imam filmsku kameru pa mogu sav taj svoj svet da gledam kroz nju. Priznajem da je televizor moj svet, ali da je filmski ekran moj svet, i zato pravim takve filmove. To podržavam, zato što govorim u ime nekog alternativnog autora.

DIMITRIJEVIĆ: Mislim da si napravio dva puta neke stvari koje baš imaju neko tvoje viđenje alternativnog filma. To smo gledali na mediju koji je svima dostupan, na televiziji. To je bilo neko tvoje viđenje i interpretacija alternativnog filma. Međutim, postoji tu više nekih problema o kojima bih ja nešto rekao. Ovaj razgovor je tako zasnovan da o problemima svi možemo da pričamo što hoćemo, odnosno suviše je subjektivan. Stvar jeste u tome da esejistički problemi spadaju u domen umetnosti. Ovo što mi pričamo može da bude vrlo zanimljivo i da bude uživanje nekome ko to sluša ili čita, ili nekome ko samo sedi i sluša, i da to prihvati na jedan neverovatno dobar način. Razgovor sasvim drukčije prirode, razgovor koji je zasnovan na prirodnim naukama, bio bi teorijski, odnosno bio razgovor o alternativnom filmu na teorijskoj osnovi. Znači, esejistički razgovor ovakvog našeg, tipa nema nikakve veze sa naučnim razgovorom. Da li smo mi sposobni za takvu vrstu razgovora? Gde mi želimo da odemo: u esej ili u nauku, u umetnost ili u nauku. Mislim da razgovor teorijske prirode, odnosno naučne prirode, jeste onaj koji može više da nas nauči. Nauka, kao sistem znanja, podrazumeva metode, postupke, i neke kategorije koje su date iz drugih nauka. Dogovorili smo se da je alternativan film uslovan pojam i da je to, u stvari, ravnopravan film svim filmovima koje gledamo u bioskopima, kinoteci, itd. To je film koji je svojim pojavljivanjem, potpuno izjednačen, kao fenomen, svim glumačkim filmovima. Jedino možemo da ga merimo kategorijama iz samog filma. Ako ga merimo kategorijama iz samoga filma, onda ćemo da primenimo teoriju fenomenologije. Za svaki film primenićemo određene estetičke kategorije i vrednovati taj film isključivo iz domena samog filma. Ničim drugim! Ili taj film živi u nama kao estetski doživljaj, ili ne živi. Da li se on zove alternativan ili OZLOGLAŠENA, Alfreda Hičkoka, mene to uopšte ne zanima. To je neka konstatacija koju su rekli neki ljudi mnogo pre mene. Stalno grešimo kada govorimo o tome da alternativni film treba da svodimo na nešto sasvim drugo, kao neku alternaciju bilo čemu. Govorili smo, takođe, juče o tome da postoje neki autori koji su pravili filmove koji imaju sve zakonitosti profesionalnog filma, a da zbog toga što su na taj način proizvedeni i prikazani, da li im uslovan termin – alternativni, i ako su oni jako dobri. Ne postavlja se uopšte problem: da li je to alternativan film ili nije. Postavlja se, u stvari, jedini problem: da li je taj film dobar ili nije. Ovaj festival ne bi trebalo da se zove ALTERNATIVNI FESTIVAL ili ALTERNATIVE FESTIVAL, nego da se jednostavno zove FESTIVAL FILMA. Jedini način da se ostane dosledan u teorijskom smislu jeste taj da sebi ne uskraćujemo, bilo kakvim definicijama, neke stvari za razmišljanja, odnosno za teorijski pristup. Mi bismo mogli da napravimo festival kriminalističkog filma i da napravimo film, sa jednim pištoljem u kadru, odnosno da u

celom filmu imamo samo jedan jedini pištolj i da zbog toga taj film je kriminalistički. Zato što postoji slika koja asocira na nešto što je protiv zakona i reda, kao i svi kriminalistički filmovi. Imali smo filmove koji nisu alternativni. Moram da priznam da njih uopšte nisam gledao, mada me oni najviše interesuju. Alternativne filmove odgledao sam vrlo površno. Izlazio sam vrlo često, jer nisam uspeo da izdržim. Od 20 časova išli su alternativni filmovi sa liste značajnih ostvarenja festivala.

Upravo sa pozicije nauke zadržavam sve vreme kordinate na osnovu kojih posmatram sve što sam gledao. To znači da sve filmove prihvatam potpuno podjednako. Da li su to reklame, foršpani ili igrani filmovi, uopšte me se ne tiče. GOLO jeste film koji mi se najviše dopao prve večeri. Druge večeri imamo LA POPULACIONE, Davorina Marca, i POSLEDNJI TANGO Miodraga Miloševića, zatim PREVIRANJE, Bojana Jovanovića i KRETANJA, Danijela Dozeta. Termin originalnost jeste poznat još iz doba romantizma, i kao estetska kategorija koristi se još u XVII veka. Edgar Alan Po, Šarl Bodler zastupali su termin koji je u estetici zasnovan upravo na tome, koliko je šta originalno. Na tome su zasnivali svoja dela. Da li je to tematski okvir ili forma, to nije bitno! Ako bi tako vrednovao, onda bi zapeo sam sebi u grlo jer ne bih mogao da kažem šta je meni originalnije. S druge strane, povodom termina avangardah: avangarda uvek u sebi podrazumeva šta je to što je originalno u odnosu na nešto. Revolucija ne postoji, postoji samo razvoj, i sva dostignuća u bilo kojim naukama, pa čak i u umetnosti, jesu uvek išla postupno. Koreni filmova Žan-Lik Godara nalaze se dvadeset godina ranije. Zato ne bih voleo da govorim o terminu originalnost. Pre ova dva festivala, na nekim drugim festivalima koje je organizovao kino klub „Beograd“ pa onda kino klub „8“, i još tamo neki gledao sam po kriterijumu evolucije, po kriterijumu napretka u odnosu na nešto što se ranije pravilo, mnogo zanimljivije filmove. Imao sam prilike da gledam filmove koje su pravili. Kokan Rakonjac zatim filmove Makavejeva, filmove Save Trifkovića. Ovaj festival je, u odnosu na prošlogodišnji, malo stagnirao. Sve ovo što smo videli kao formalni pristup, već je viđeno. Jedini film koji bi izdvojio jeste film GOLO. Zbog čega je on otišao napred? Zato što je primenio neke kanone koji se rade u filmovima koji nama nisu dostupni svakog dana ali imamo prilike da ih vidimo u redovnom bioskopskom repertoaru. S druge strane, napravio je pomeranje u evolucionom smislu, od tih filmova koje imamo prilike da gledamo, kao što su MAZURKA U KREKETU ili ovi nemački serijali. Navikli smo uvek da gledamo obojeno, i mnogo „cincili bimbili“ (što kažu ljudi koji pišu muziku za film Golo nije išlo u tom smeru.

ĐURIĆ: Počeo si ovaj svoj razgovor na jedan način a završio na sasvim drugi. Na kraju si se približio nekom poimanju alternativnog (kroz konkretan primer ovog filma), a to se kosi sa pojmom „dobar film“. „Dobar film“ za mene jeste jedan drugi pojam od onog pojma koji treba da bude alternativni film. Film može da bude dobar a da nije alternativan, i obrnuto. Mislim da si ovde, u ovoj konkretnoj analizi, dao analizu pravog alternativnog filma.

PETROVIĆ: Nabrojaću nekoliko filmova koji su me strašno iritali: Prve večeri film – SAMOGLASNICI. Njegova je nesreća što me je iritirao i pre deset godina kad sam ga prvi put gledao. Druge večeri film GOLO, večeras EJ KLANJE, film koji me je iritirao još prošle godine kad sam ga prvi put gledao i film PRAZNIK, Bojana Jovanovića koji me iritira svaki put kad ga se setim. Ta četiri filma su za mene pravi alternativni filmovi i filmovi koje na neki način cenim, jer su u meni počeli nešto da razbijaju.

POPOVIĆ: A ne možeš da ih gledaš!

PETROVIĆ: A ne mogu da ih gledam! Ostali filmovi su ostavili na mene prijatan utisak.

POPOVIĆ: Da li je po tebi alternativni film onaj koji će da izbací gledaoca?

PETROVIĆ: Da.

POPOVIĆ: Hoćeš da kažeš da postoji samo alternativni stvaralac i alternativni film, film koji ne može niko da gleda.

ĐURIĆ: Izgleda da je problem u alternativnom gledaocu.

PETROVIĆ: Alternativni film mora zaista da te potrese, ali ne u nekom patetičnom smislu.

ĐURIĆ: Treba da postoje neki filmovi koji će da te iritiraju. Bilo bi dobro da postoji festival takvih filmova gde će se ti filmovi skupiti, da se kasnije ne bi gledali. Možda je potrebno jedno mesto gde gledalac neće gledati dobar već loš film.

PETROVIĆ: ... Uslovno loš film.

ĐURIĆ: ... uslovno. To je za mene alternativan film.

POPOVIĆ: Mene su iz sedišta izbacili tri filma koje sam video tokom ove i prošle godine. To su bila dva Godarova i jedan Romerov film. Godarovi filmovi: SPASAVAJ SE KO MOŽE i STRAST, i Romerov film: PARSIFAL bili su krajnje iritirajući za mene, ali ja nisam mogao da se maknem s mesta. Bili su to filmovi koji su meni obećavali nešto. To su filmovi koji su govorili da postoji nešto iza svega toga što sam do tada video, i verovao sam da vidim više nego jedan običan i prosečan gledalac. To su stvarno bili neverovatno iritirajući filmovi za mene. Isto tako sa alternativnim filmovima! Zašto ja dolazim da ih gledam? Ne bih li shvatio da je to korak napred ili korak unazad. Ono zašto ja dolazim da ih gledam to je zato što verujem da je to korak napred

#### 24.12.83

BRANKO VUČIĆEVIĆ: Ja ću govoriti kao gledalac, ne kao „teoretičar“. Obično sebe nazivam prevodiocem, a što se filma tiče, mogu da kažem da se njime bavim po malo praktično. Ako je to alternativna kinematografija, ako se pogleda i ona „prava“ kinematografija, to deluje veoma osvežavajuće. Pomenuti napredak, jeste očit. Većina filmova pokazuje da njihovi proizvođači znaju šta se događa u svetu. S druge strane bilo je i takvih filmova da sam se ja dosta rastužio nad tim kako oni filmovi izgledaju i šta govore. Pošto sam ovde nastupio u svojstvu novog člana žirija, reći ću da mi se učinilo da prvo treba ukinuti onu prošlogodišnju kategoriju: tendencija ka alternativnom filmu. Može se desiti da čovek koji vrlo dobro zna šta je američki strukturalni film, zna šta se radi u Engleskoj, šta se radi u Nemačkoj čak savlada neke postupke i figure (mi smo to nazvali „figurama“ kao u valceru i ostalim okretnim igrama) da može vešto da izvede te figure, ali da njegov film ne vredi baš mnogo. Savremenik avangardni film jeste pretežno film forme. Međutim iza te forme nalazi se neka misao. Moj

utisak je često bio da je ta misao malo glupava. U ovih deset filmova ima jedan ili dva koje ne bih stavio na listu a opet bilo je nekih filmova koje bih stavio. Nisu bili popularni neki ljudi, npr. kao Tošić. Ja sam verovatno jedini član žirija kome se njegov film dopao. Padale su ocene da je to specifični niški idiotizam, ali u „dobrom“ smislu reči. Krenuću od POUČNOG FILMA. On se pojavio negde na početku gledanja tih stotinu filmova. On je za mene bio vrlo osvežavajući. Ne znam je li POUČNI - FILM... alternativan. On je, za mene prosto dobro napravljen film koji pokazuje da su autori i autorke duhoviti, vispreni, da umeju da se poigraju sa predmetom koji su izabrali, da vladaju animacijom na jedan vrlo lep način i da koriste prednosti kućne radinosti, onu neminovnu, da kažem: hrpavost i primitivnost, a u stvari, od toga proizvode vrlinu. Milo mi je što sam imao priliku da vidim tu gomilu filmova. Većina filmova ispoljava misaonu aktivnost. U našoj pa čak i u svetskoj tekućoj kinematografiji vlada ogromna lenjost. Ljudi snimaju kako im je najlakše. Ako treba da se popne dva metra da bi ispao zanimljiviji kadar, oni se neće popeti, ili ako treba da se mrdne malo ovamo, da se napravi pokret kamerom da bi bilo zanimljivije ni to se neće. Sve traži malo više misli i znoja. Ovde se vidi stalan napor da se nešto izmisli na svim planovima. Ponekad je to glupavo, ali, stalno se pokušava.

PETROVIĆ: Mi smo večeras, od šest popodne u kategoriji alternativnih filmova, videli film BISMILLAH, Slobodana Valentinčića. Taj film zaslužuje da bude istaknut među ovih deset značajnih ostvarenja festivala. Koliko znam, žiri je video jednu verziju, a mi smo videli večeras drugu verziju. Žiri je video samo onu osnovu filma, dakle onu filmsku sliku bez živog Slobodana, a mi smo večeras videli jednu drugu izvedbu, da tako kažem — ne projekciju nego izvedbu, koja se pojavila sa Slobodanom kao dodatkom filmskoj slici. Pa ne znam koliko je to prema propoziciji (da li su te propozicije toliko važne).

VUČIĆEVIĆ: Bilo bi najbolje da sam Valentinčić napravi kratak tekst, o tome šta podrazumeva projekcija ili izvođenje njegovog filma. I neka se objavi, neka se stavi u fus-noti da film događaj (da ga tako nazovem) nije bio izveden za žiri. Meni se film, u onom izdanju u kakvom sam ga video, nije baš naročito dopao.

PETROVIĆ: Sam film, onako kako ste ga vi gledali, predstavlja samo jednu varijaciju onog drugog filma koji se pre neki dan prikazivao. Nismo mi toliko naivni da ne znamo koji je to Slobodanov film, ili da ga ne prepoznamo po filmovima. To je, u stvari, varijacija jednog istog odnosa prema filmskoj slici. Vi ste imali, verovatno, razloga da taj film stavite u ovu kategoriju. Međutim, u toj filmskoj slici se pojavljuje i Slobodan. To je nešto sasvim drugačije i sasvim jedan drugi film.

JOVANOVIĆ: Pored utiska koji je ostavio Valentinčićev film, mislim da je problem da li taj događaj treba obuhvatiti nazivom alternativni film. To je poznato kao mikš medija ili širenja medija. U ovom slučaju to je kombinacija između body arta, hepeninga i filma. Da li možemo jednu takvu kombinaciju da uzmemo u obzir kada je u pitanju alternativni film.

VUČIĆEVIĆ: Po mom shvatanju alternativni film jeste prvo alternativan u odnosu na normalnu, profesionalnu kinematografiju. Zatim alternativan u odnosu na ono što se zove porodičan film, ono: idemo na more pa se slikamo. To može katkad da postane dobro kao što smo videli prošle godine kod Šimunića. Po meni je potrebna jedna

široka definicija. Mešanje medija: body art. itd. uz film, sve to čini mi se da spada, ne u teoriju nego u istoriju. Meni se čini da se jedna stvar nazvala drugim imenom. Nekada se to zvalo avangardni film, pa čisti film, pa eksperimentalni film, pa anderground, a mi smo se sada setili da ga zovemo alternativni film.

JOVANOVIĆ: U ovom slučaju, onaj minimalan uslov koji moramo da poštujemo, jeste da ostanemo u okviru medija. To je alternativni film.

VUČIĆEVIĆ: Meni se čini da je ta široka definicija bila prihvaćena. Bilo je ljudi koji su radili štošta: stoji go projektuje mu se osmica na prsima. To se rešava vrlo jednostavno. Kaže se: na ovom festivalu se uzimaju u obzir samo filmovi, znači ne uzimaju se u obzir dodaci kao npr. autor uživo, ili sve drugo što čovek može da izmisli. Gleda se ono što je na 8 mm super 8, 16 mm 35 mm — neko treba da donese takav zaključak i da se tako postupa. Ako neko hoće da dopuni film samim sobom, onda se to ne uzima u obzir.

JOVANOVIĆ: Takav festival, takve koncepcije, već je bio u Beogradu. To je bilo u SKC-u, festival APRILSKI SUSRETI PROŠIRENIH MEDIJA, Bilo je sličnih stvari.

VUČIĆEVIĆ: Naravno da je bilo. Ali ovde, ipak, film nije ugrožen. Ako neko izvede dve takve stvari, ili deset, da li će neko drugi ostati bez mesta? Ima mesta za sve! Meni lično to ne smeta. Ako ima nekog kome to smeta, taj neka reši da se uzimaju u obzir samo stvari koje su na filmskoj traci ili na teju. Razgovori žirija nikome neće doneti zadovoljstva i niko neće postati pametniji. Moja lista nije vrednosni raspored, već naslovi, kako su filmovi nailazili. **POUČNI FILM: OD TOD DO VEČNOSTI**, Vasje Bibića; **KOJI JE SMISAO VAŠEG ŽIVOTA**, Marjana Tošića; **POSLEDNJI TANGO U PARIZU**, Miodraga Miloševića; **LA POPULACIONE**, Davorina Marca; **DODIRI**, Obrenova; **PREVIRANJA**, Bojana Jovanovića. Nisam zapisao Mančevskog, **BEZ NASLOVA**, koga sam stavio kao polemički dodatak. Imao sam na listi i Šlaka, ali kad sam video da mu moja pomoć nije potrebna, nisam ga prijavljivao za listu izabranika. Još jedan kuriozitet. Žiri je povremeno imao utisak da postoji čak izvesna politizacija alternativnog filma. Kao primere politizacije žiri je uzeo filmove **PREVIRANJE**, **DODIRI**.

IZ PUBLIKE: A film MOVIE '68. ?

VUČIĆEVIĆ: A MOVIE 68 je „politizovan“ na način koji je baš ne cenim mnogo.

IVAN OBRENOV: Tendencija je bila da se dotaknemo metafore od '68 . godine. Mislim da si u pravu kad si naslutio da tu stvari idu, bar ja mislim, u nekom čistijem, iskrenijem smislu.

VUČIĆEVIĆ: Nisam mislio na politiku u nekom banalnom smislu. Meni se MOVIE '68 kao nešto što gledam, veoma dopao. I onda ga radije gledam kao nešto što mi dopalo nego sada da mislim da je to jun '68, mleko je studentski pokret, rešo usijano društveno stanje, i td. Odnosno, ova politizacija, u DODIRIMA ako se složimo da je to neka politizacija, izgleda mi plodonosnija. Imamo kadrove pripadnika određene nacionalnosti i imamo tonsku traku koja dosta govori. Između ostalog i o problemima manjina i o njihovoj sudbini, onda mi se nametnuo taj politički utisak. Istina, neko je postavio vrlo praktično pitanje: „Sta biva sa onima koji ne znaju engleski?“

OBRENOV Na moju veliku nesreću, pa i žalost, malo sam toga video. Mnogo

kmetačkog i mnogo sluganskog. Neću da izdvajam ni filmove ni imena koji su mi se dopali ili nisu, ali ovo je vrlo neplodna godina. Kad bi bila jedna ovakva projekcija primerena onome što se događa u Edinburgu ... od pravih, iskrenih i plemenitih ljudi koji film ne upotrebljavaju, ne zloupotrebljavaju, nego ... možda im je to način da se upute u vlastitu smrt ili u vlastito umiranje... to je jedan uput ka dodirima, kao što čini Martinac ili neko plemenitiji, onda takav u publici jeste otišao prazne duše. Poštujem izuzetne napore, i više volim Vučićevića po njegovim prevodima knjiga o bajkama ili onome što verovatno niko ne bi doselio kao malu semenku u ovu veliku spavaonicu Evrope ili Balkana kao što Jovanović kaže. Poštujem što je jedan ovakav filmski centar pozvan barem da bude nekakav orijentir ovoj filmskoj magli. Prošle godine taj sramotni čin su imali Trifković i Petrić. Petrića ne bih sudio. Upropastili su koncepciju i povredili mnoge časne ljude. Mislilo se da će ove godine biti bolje. Ali kako i sam Vučićević kaže, on se ovde dosta slučajno našao i dosta pošteno nam kazao pod kakvim presijama su se događale projekcije za vreme žiriranja, a mislim i da je imao tamošnje saborce — vrlo neprimerene ljude po mudrosti, pa bih mu se ja izvinio i oprostio mu kao nekom splavaru ili kao nekom ko se zbilja slučajno našao... što nije sudio, sao zato što nije sudio ovim filmskim bićima koje je video. Drugi festival alternative samo je pokazao da se i alternativnim filmom bave ljudi koji se zapravo tim filmom obeležavaju, prikazuju, želeći da uz njega i sami budu neko. Malo je onakvih autora kakvi su bili Gotovac, Pansini, Martinac, Nakić, Sešić. Bilo bi zanimljivo da uz Gotovčev ili uz Nakićev film, čisto kao mernu jedinicu, uz slobodnu projekciju odstoje ovi filmovi. Film je prestao da bude, barem u ovim vremenskim periodima, u ovim geografskim prostorima... nevin i čist... i ja više neću da se zajebavam na takvim projekcijama.

VUČIĆEVIĆ: Hvala ti na komplimentima, mada su preterani. Ti, imaš malo očajnički, defetistički stav. Cenim ga kao i svaki drugi, ali zašto odustajanje? Ovaj festival, je vrlo skroman, niko se tu neće preterano proslaviti, neće se okoristiti, dakle, nije to baš neko bogzna kakvo igralište za mnogo ambicioznije tipove. Ja se slažem s tobom. Ali, u svakoj grupi proizvoda imaš sve to oko tebe što te nervira ili čini nesrećnim. Imaš, dobre i loše proizvode, zatim autore koji su glupi, pametni osrednji; onda ljude koji su časnici, srednje ili totalne pokvarenštine, itd. Ti imaš uvid u to da li je ova godina bila berićetna ili ona prošla. Kad bih sada ponovo pogledao ovih deset filmova, možda... Ali, ne treba dizati ruke i odustajati. Teško je bilo izdržati gomilu filmova, ali nije neisplativo jer bilo je desetak filmova od sto koji su na svoj način zanimljivi. Nešto smo pročeprkali i priredili neko zadovoljstvo. S druge strane, uvek se pojavi neko iznenađenje. Može da te iznenadi drugim filmom i čovek koga znaš, a pojavljuju se neki novi ljudi koji se verovatno ne bi pojavili da nema ovakvog mesta. Ne procenjujem ja ovu priredbu. Možda celoj stvari pristupam lakoumnije nego ti. Ne dopada mi se stav po kome je prošlost uvek bolja. Ja sam za jedan „lakoumni“ optimizam. Ovaj festival očito vredi da postoji. Prošla godina je bila bolja, sledeća će biti, ili neće biti, boja. Ali, nešto se radi. Verovatno bi trebalo samu stvar iščistiti. Na kraju krajeva, i to je prosto: ko hoće da šalje film neka šalje.

## 5 Regina Cornwell

## JEDNO VIĐENJE „DRUGE STRANE“

Evropski i avangardni film 1960–1980

Kolebljivu, isprekidanu istoriju filmske avangarde, koja je nastala u Evropi u drugoj deceniji ovog veka, obeležavali su prolomi inovativne aktivnosti, koje su sledila zatišja i novi počeci. Često su kretanja na jednoj strani Atlantika bila brža nego na drugoj, postojala je ponekad sinhronost između Evropljana i Amerikanaca u pogledu vrsta filmova koji su pravljani i ideja koje su ih prožimale, ponekad su se njihovi ideološki i estetski putevi razilazili.

Retrospektiva „Druga strana“ prikazuje i slavi najdugotrajnije razdoblje kontinuiranog evropskog avangardnog filma od 1960. do 1979. godine. Reprezentativni filmovi iz dve protekle decenije odražavaju značajan rad u različitim zemljama, u različitim periodima, raznovrsne stilove, nagoveštavajući šarenilo različitih interesovanja. Ovaj period se, grubo uzev, poklapa s intenzivnim periodom avangardne kinematografije na ovoj strani Atlantika, koji je trajao otprilike od kasnih pedesetih do sredine sedamdesetih godina.

Nikada ranije, ni na jednom kontinentu, nije se ovoliko dugo odvijala ovako obimna avangardna filmska aktivnost: Socijalne preokupacije šestdesetih godina, sa političkim opredeljenjima i nedvosmislenim osećanjem nove slobode, u spoju sa materijalnim prosperitetom, stvorili su optimizam i energiju koji su se manifestovali u novoj umetnosti i filmu. Ovo usmerenje se nastavilo i u sedamdesetim godinama kada je sa obe strane okeana zavladao zatišje koje tek treba da se okonča. Ovo zatišje nam omogućava da se u pauzi osvrnemo na evropsku avangardu – na mnoge filmove koji nikad ranije nisu ovde prikazivani, i druge, koji su samo nominalno bili eksponirani – iz jedne perspektive koja bi bila nemoguća čak pre šest-sedam godina. Evropska avangarda je oduvek ispoljavala veliko interesovanje za narativne filmske forme.<sup>1</sup> U ovome su francuzi, među njima filmski kritičari Žan-Lik Godar (Jean-Luc Godard), Žak Rivet (Jacques Rivette) i Erik Romer (Eric Rohmer), obnovili ono najbolje u Holivudu i dali uverljivost nedavno artikulisanom teoriji autora koja tvrdi da je reditelj pravi autor filma i da je njegov lični pečat očevidan nezavisno od studijske (serijske) proizvodnje. U tom procesu, neki od ovih kritičara počeli su da primenjuju svoja otkrića, postavši filmski stvaraoci. Predvodio ih je Godar, koji je citirao, pozajmljivao, i okrenuo naglavce tradicionalnu, popularnu kinematografiju, preobražavajući njene konvencije u nove i

Tekst u katalogu retrospektive  
DRUGA STRANA: EVROPSKI AVANGARDNI FILM 1960–1980,  
The American Federation of Arts, New York, 1983.



radikalne tipove naracije koji su dovodili u pitanje i same forme koje su koristili. PIERROT LE FOU (Ludi Pjero), LES CARABINIERS (Karabinjeri), MASCULIN / FEMININ (Muški rod / Ženski rod), VIVRE SA VIE (Živeti svoj život), i drugi Godarovi filmovi eksperimentisali su zvukom, bojom, montažom, kretanjem kamere, zastavši na granici između modernističkog i postmodernističkog izraza. Ironija je da film PROSLE GODINE U MARIENBADU (L'Année dernière à Marienbad), ALENA RENE (Alain Resnais, 1961), ozloglašen kao nerazumljiv, danas, dve decenije kasnije emituje njujorška kablovska televizija, dok se Godarov ikonoklastični film DO POSLEDNJEG DANA (À bout de souffle) / 1959/, danas ponovo snima u Holivudu sa Ričardom Girom (Richard Gere), u glavnoj ulozi.

Eksperimentisanje narativnom formom i njeno radikalno prestrukturiranje, što je bila preokupacija evropske avangarde, često je bilo sredstvo izražavanja političkih sadržaja. Reneovi rani igrani filmovi su primer toga. Dok nam MARIENBAD govori čistom estetikom naracije, MURIEL, OU LE TEMPS D'UN RETOUR (Murijel, ili vreme jednog povratka, 1963), stvara politički okvir za istraživanje elementa vremena u naraciji. I mnogi Godarovi filmovi posvećeni su političkim i ideološkim temama sa promenljivim nijansama naglašavanja, od relativno suptilnog ŽIVETI SVOJ ŽIVOT (1967), do napadnog (SEE YOU AT MAO / BRITISH SOUNDS) (Srešćemo se kod Maoa, 1968). Međutim, Godar, Rene, Rivet i drugi posle njih kao na primer Santal Akerman (Chantal Akerman) i Mikloš Jančo (Miklos Jancso), ili autori uvršćeni u ovaj izbor Žan-Mari Štraub (Jean-Marie Straub), Daniel Uile (Daniele Huillet), želeli su da prošire naraciju izvan predvidljivih, popularnih konvencija. Koliko god ovi filmovi bili teški i zahtevni, njihovi autori su ipak uspeali da nađu finansijska sredstva i obezbede njihovo prikazivanje i distribuciju. U Zapadnoj Evropi to je moguće i danas, možda putem televizijskih produkcija ili koprodukcija, što je, na primer, slučaj u Velikoj Britaniji, Francuskoj, SR Nemačkoj i Belgiji, ili putem državnih dotacija, ili pak privatnih producenata. Izazovna naracija u Evropi zadržava priznat, mada oslabljen, status i tradiciju.

Evropske tradicije i modeli narativne avangarde nikada nisu pustili korena u SAD, gde su filmski stvaraoci političke teme uglavnom prepuštali dokumentarnim ili „dokumentarno-dramskim“ filmovima, po formi veoma konvencionalnim. Za razliku od mnogih evropskih zemalja, SAD ne obezbeđuju finansijska sredstva za produkciju, niti kanale za javne projekcije i distribuciju domaćih filmova koje razaraju konvencionalnu naraciju, još manje za one koji su ispunjeni političkim ubeđenjima. U SAD, avangardni filmski stvaraoci su uglavnom okrenuli leđa naraciji i prihvatili druge forme, ubeđeni da film može da poprimi mnoge druge vidove.

S druge strane Atlantika, evropska kinematografija šezdesetih i sedamdesetih godina poprimila je mnoge forme drugačije od naracije, ali u svim svojim oblicima avangarda je održala svoje korene u kontrakulturi. U početku preuzela je energiju i polet levičarskih ideologija i politika (bourgeoisie (ismevanje buržoazije) anti-ratnih i anti-tehnokratskih pokreta, umetničkih pokreta i životnih stilova andergrounda.

Za razliku od velikog dela američke avangarde šezdesetih i sedamdesetih godina, evropski film iz istog razdoblja ne može se dovoditi u vezu sa specifičnim pokretima u vizuelnim umetnostima ili književnosti. Tokom tih godina američka filmska avangarda je postojala unutar kontrakulture, ali njena najbolja ostvarenja bila su povezana s likovnim umetnostima. S druge strane, kontrakultura je imala značajno mesto unutar sveta umetnosti. Nasuprot tome, s druge strane Atlantika, postojala je tendencija da

se umetnost i ideje prisvajaju i tumače tako da se prilagode ogromnoj mašineriji kontrakture.

U dragocenoj studiji „Engleski avangardni film: rana hronologija“, koja obuhvata razdoblje od 1966. do 1975. godine, Dejvid Kertis (David Curtis) piše o odlučnoj promeni u Londonu do sredine 1968. godine. Film se sve više udaljavao od drugih avangardnih i anderground aktivnosti, i pošto su radovi sve više počeli da se bave pitanjima filma – idejama o filmskom medijumu i svojstvima filma – „prestali su naposljetku da budu zanimljivi za englesku umetničku publiku“. Kertis nastavlja: „Ništa od ovoga nas se nije tada ticalo. Perspektive filma su nam izgledale neograničene“.<sup>2</sup>

Vraćajući se na početak ovog razdoblja, možemo otpočeti sa Bečom gde su i Kurt Kren i Peter Kubelka otpočeli sa radom pedesetih godina. Njihovi filmovi nisu viđeni van Austrije sve do sredine šezdesetih godina kada je Kren imao projekcije po Engleskoj i Zapadnoj Nemačkoj, i kada su Kubelku prigrlili avangardni filmski stvaraoci i propagandisti Džonas Mekas (Jonas Mekas) i drugi u SAD. U radovima obojice postoji veoma snažno formalno usmerenje, tj. zanimanje za strukturu i sistem, i, na kraju, za svojstva i postupke filma kao takvog. Kren i Kubelka su takođe bili povezani sa provokativnim bečkim pokretima Direct Art i Material-aktion, sa Ginterom Brusom (Gunter Brus), Oto Milom (Otto Muehl), i Hermanom Ničom (Herman Nitsch). Posebno kada je reč o Milu, koji je u svom javnom liku spajao smelu filozofiju sa životom u komuni, nesumnjivo je da su ovi pokreti zauzimali značajno mesto u zapadno evropskoj kontrakulturi.

Kren je prvio filmove za Brusa i Mila, ili sa njima, od 1962. do 1967. godine. Egzibicionizam ovih pažljivih, logično montiranih radova trebalo je da provocira i ujedno odbije gledaoce. Kren je, u većoj meri od Kubelke, neposredno učestvovao u bečkim smelim i ekspresivnim umetničkim i kontrakturnim pokretima. Činjenica da su Kren i Kubelka ostali godinama nepoznati izvan svoje zemlje, bila je tipična za situaciju u Evropi toga vremena. Na primer, osim Godara i drugih koji su se zanimali za radikalnu naraciju unutar u osnovi tradicionalnog filma, Englezi nisu ništa znali o drugim pokretima ili drugim vrstama radova na kontinentu, i obrnuto.

U Velikoj Britaniji ranih šezdesetih godina, nekolicina pojedinaca je radila samostalno u filmu i to uglavnom u izolaciji. Od 1966–1967. godine, projekcije filmova istorijske avangarde i novih radova iz Engleske i drugih zemalja održavane su relativno redovno u Institutu savremene umetnosti (ICA), Umetničkim laboratorijama, i drugim mestima u Londonu. Novi američki film (NAC) bio je poznat, ali uglavnom neviđen sve do 1966–67. godine, sa izuzetkom nekih filmova Stena Brakidža (Stan Brakhage). Čak su i neki Vorholovi (Warhol) filmovi relativno slabo prikazivani u Velikoj Britaniji i na kontinentu sve do 1968–69.

Međutim, Vorhol je zaista bio poznat, i teško je meriti njegov uticaj kod kuće ili inostranstvu. On je bio medijska super-zvezda, koju su vezivali za visoku kulturu, rok grupe, disko, droge, pop-art, i za duge, emblematične filmove, o kojima su mnogi govorili sa autoritetom a da se nikad nisu potrudili da ih odgledaju do kraja, osim u slučaju kada su naslovi bili SISANJE (BLOW JOB), PODVODAC (MY HUSTLER), ili DEVOJKE IZ ČELZIJE (CHELSEA GIRLS). Verhol JE za mnoge bio oličenje anderground stila, „Mister Kontrakultura“. Izdaleka, Vorholov svet i stil mogli su se tumačiti i usvojiti kao deo određenog političkog gledišta, koje je razobličavalo i odbacivalo buržoaziju; vrednosti koje su prikazivali u odevanju, muzici i umetnosti, uzimane su kao kritika popularne kulture.

Publicitet u sredstvima javnog informisanja koji je Vorhol imao, njegove lakonske izjave da je svaki čovek umetnik, i njegov neformalni i neobavezni stav koji su paparaci ovekovečili na stranicama velikog broja tabloida, s obe strane okeana, značili su da je

Vorhol pogrešno tumačen, bez ikakve veze sa njegovim stvarnim radom. To je bilo nevažno. On sam je simbolisao jednu opštiju sliku kontrakulture. Njegova umetnost je u mnogo manjoj meri uticala na one koji su tragali za alternativama nego implikacije njegovih nazora (The Philosophy of Andy Warhol/From A to B and Back Again) – (Filozofija Endlija Vorhola /od A do B i natrag/ – kako je glasio naslov njegove knjige) po njegov život i po način na koji su ovaj filtrirala sredstva javnog informisanja. Izvesno je da je Vorhol uticao. Ipak nedovoljno je jasna priroda ili smer tog uticaja. Pojavio se u vreme kada je traganje za promenama, za alternativama, zaokupljalo umetnike i publiku ovde i u inostranstvu. Ideje i planovi uvođenja promena spajali su se na različite načine.

Baš kao što su se mesta za prikazivanje alternativnih filmova umnožavala u Velikoj Britaniji, a kasnije i na kontinentu, filmske kooperative uspostavile su se kao deo opšte slike kontrakulture. Sve su se one zasnivale na modelu Kooperativne filmskih stvaralaca, koju su osnovali Džonas Mekas i drugi u Njujorku 1962. godine, radi omogućavanja pristupa delima koji inače ne bi imala distribuciju. Ko god je hteo mogao je svoje 16 mm i super 8 mm filmove deponovati za iznajmljivanje.

Londonska kooperativa filmskih stvaralaca osnovana je 1966. godine, a druge su sledile redom: u Italiji i Holandiji sledeće godine, u Zapadnoj Nemačkoj i Austriji 1968. godine, u Francuskoj 1970. godine. Zapadna Nemačka i Francuska imale su ih po nekoliko. U Parizu kooperative su zastupale različite ideološke pozicije, dok su se u Zapadnoj Nemačkoj regionalni ogranci konačno identifikovali sa različitim tipovima filma. Docnije u Grčkoj je osnovana kooperativa. Jugoslavija, Mađarska i Poljska nisu imale kooperative, ali su nađeni drugi načini da se organizuju avangardne filmske aktivnosti. Pokušaj osnivanja srednjoevropske filmske kooperative je propao.

Kvazikomercijalna intelektualna avangarda Godara i ostalih, koja je kritikovala ili parodirala tradicionalne narativne elemente, da bi razvila nove, radikalnije vidove naracije, bila je izazov publici da zaviri kroz slojeve aluzija, proseje slojeve forme i sadržine, i traga za značenjem u filmovima. Ovakav rad, po definiciji van modela „alternativnog životnog stila“ kooperativa, bio je na neki način još manje pristupačan masovnoj publici no filmovi koji su deponovani u kooperativama. Kertis je napomenuo, u vezi s situacijom u Britaniji, da su filmovi kooperativa, dok zadržavaju neku vezu sa širim kulturnim razvojem, čak iako je to samo čisto kontrakulturni stav, privlačili širu publiku. Kada se ovo promenilo, brojnost i vrsta publike avangardnih filmova takođe su se promenili.

Bujanje avangardnog filma tokom šezdesetih godina uključivalo je raznolikost formi kao i sadržaja. Skupina filmova s analogijama na vizuelne umetnosti privlačila je „umetničku“ publiku. Postojali su i radovi koji su se suprotstavljali seksualnim kodovima, kao radovi Vorhola ili Džeka Smiata na primer, i koji su pokušavali da odu još dalje u izazivanju, oblačivanju, kao što su to činili The Living Theatre, Oto Mijl i Ginter Braus, ili da pobude političko i moralno zgražanje slikama strahote i napadnom montažom arhivskog materijala. Postojali su dnevni, cinema verte, pejzaž, i apstraktne forme, a takođe i prošireni mediji (expanded cinema) koji su uključivali višestruke projekcije, mixed media i performans.

Sve je više gledalaca dolazilo da vide ovaj raspon slika i problema koji nisu uvek bili avangardni, ali su izražavali osećanja i preokupacije tog vremena. U Zapadnoj Nemačkoj, na primer, Roza von Praunhajm (Rosa von Praunheim) i Verner Šreter (Werner Schroeter) provocirali su svoje gledaoce dovodeći u pitanje njihove vrednosti i pretpostavke prikazivanjem homoseksualnog materijala.

Pokret se izolovao tek kada je samosvesna zaokupljenost filmske avangarde filmom kao

filmom, prevladala nad svim drugim interesovanjima, prekidajući veze sa drugim vizuelnim umetnostima. Pošto su evropske kooperative izgubile osnove za iznajmljivanje filmova i publiku, većina je obustavila rad. Bilo je izuzetaka: Londonska kooperativa filmskih stvaralaca je ostala, pariske kooperative su nastavile, ali ne u toliko bitnom kontekstu, svoje ideološke i estetske borbe. U različitim vremenima, na različitim mestima, ove su avangardne institucije proigrale svoju ulogu živih, aktivnih snaga u evropskoj kontrakulturi.

U Velikoj Britaniji, Zapadnoj Nemačkoj i drugde su kasnije izneti argumetni u prilog politički radikalnih, čak subverzivnih, purističnih filmova o filmu, koji su odbacivali buržoasko pripovedanje i iluzionizam, i sebi postavili za cilj da otkriju ili stvore potpuno nove narativne forme. Za mnoge ovaj proces nije značio samo prekidanje veze sa Holivudom već i sa „dekadentnim“, „poburžujčenim“ likovnim umetnostima. Pokušaj da se stvore nove forme u izolaciji doveo je u ćorsokak: film kao film nije imao više kuda da ide.

Ovaj osvrt na uslove koji su oblikovali evropsku filmsku avangardu šezdesetih i sedamdesetih godina nagoveštava raspon izbora iz koga su dela u ovoj retrospektivi izabrana, i objašnjava namerni eklektičizam retrospektive DRUGA STRANA. Sad bi smo mogli nešto reći o ovim izborima i kontekstu u kome su načinjeni.

Velika Britanija je prikladno polazište, pošto nam ona na više načina daje okvir za evropski avangardni film ovog perioda. Redovne projekcije takvih filmova otpočele su tu, a tu je i osnovana prva evropska kooperativa. Organizovan je izvestan broj međunarodnih festivala avangardnog filma na britanskom tlu; kritički napisi i komentari podržavali su filmske stvaraoce i bili izazov za njih. Broj avangardnih filmova u Velikoj Britaniji prevazišlo je obim filmske produkcije drugde u Evropi, i forme koje su ovi filmovi poprimili dramatično su evoluirale tokom šezdesetih i sedamdesetih godina. Britansko avangardno filmsko stvaralaštvo je, takođe, reprezentativno za evropski pokret po usredsređivanju na film koji je sam sebi predmet razmatranja, što je uradilo brojnim preterano akademskim poduhvatima.

Jedan broj izabranih britanskih filmova iz perioda od 1967. do 1969. godine prividno uzima za temu pejzaž, ali primenjuje filmske tehnike koje apstrahuju slike i usmeravaju pažnju na svojstva filmskog medija. ATTEMIRE (1976), Renija Krofta (Renny Croft) FILM LANE (1970–75), Majka Legeta (Mike Leggett), STREAM LINE (1976) Kriisa Velsbija (Chris Welsby) primer su tog napora kao; WHITECHURCH DOWN (1972) Malkoma Le Graisa (Malcolm Le Grice), gde su snimci eksterijera zamućeni jer Le Grajs na njih dodaje višestruke ekspozicije nastale u procesu laboratorijske obrade. Le Grajsov rad je u Britaniji nagovestio pokušaj da se krene napred a takođe dočarava teškoće na koje su nailazili u tom kretanju. On je bio vodeći praktičar i komentator avangardnog filma, autor knjige i neko vreme radovne rubrike o avangardi. Le Grajs je pokrenuo britansko filmsko stvaralaštvo u više pravaca: podržavao je film kao film; zastupao je strukturalističku filmsku kritiku (analizu apstraktnih odnosa elemenata filma); uzdizao je „strukturalni film“, podžanr eksperimentalnog filma u kome „je oblik celokupnog filma unapred utvrđen i uprošćen, i baš je taj oblik osnovna impresija filma“<sup>3</sup>; zalagao se za proširene medije (expanded cinema) koji koriste više ekrana i uklapaju performas u život. Takođe je predavao na akademijama, upućujući studente u tehnike optičke kopirke kao i u filmsku teoriju. U AFTER LUMIERE – L'ARROSEUR ARROSE (1974) (Prema Limijeru – Poliveni polivač) koji je uvršćen u ovu filmsku retrospektivu, Le Grajs se pridržavao svog dnevnog reda istraživanja filma, ali je uveo istoriju filma kao temu, napravivši posvetu delu oca kinematografije; Le Grajs je takođe, uveo sebe u naraciju, makar na sporedna vrata.

Drugi su u Britaniji radili još otvorenije sa naracijom, vezujući je za Bertolta Brehta (Bertolt Brecht) i za politički komentar. Dva filma Pitera Wolena (Peter Wollen) i Lore Malvi (Laura Mulvy), uključujući tu RIDLES OF THE SPHINX /Zagonetke

sfinge), (1977), koristili su naraciju da bi se pozabavili feminističkim pitanjima. Jedan značajan rad u ovoj retrospektivi, THRILLER /Triler/ (1979) Seli Poter (Sally Potter), upotrebljava sredstva estetskog distanciranja da bi radikalno kritikovao tradicionalnu operu razotkrivajući njenu romantizovanu i mistifikovanu zloupotrebu žena.

Izbor filmova iz SR Nemačke okuplja suprotstavljene estetske pristupe iz istog perioda. Film Vernera Šretera, WILLOW SPRINGS (1972–73) dužine igranog filma jeste jedini koji je do danas napravio u SAD, ali koji ovde skoro uopšte nije viđen. Poznat je takođe, i kao jedno od njegovih najkraćih dela. Šreter, koji je bio povezan sa underground filmom i povremeno je radio sa Fassbinderom (Fassbinder), pravio je duge, tableaux slične, filmove sa operским temama i operским muzičkom pratnjom. Oni spajaju vagnerijansku preteranost, homoseksualne poze i mlitavu dekadenciju, koja podseća na Džeka Šmita i njegove stvarove u filmu FLAMING CREATURES (Plamteći stvarovi), (1963). Šreter je kasnije počeo da pravi skupe filmove ali se ipak povremeno vraća avangardnom filmskom stvaralaštvu.

Granice između avangardnog i tradicionalnog filma nisu uvek bile potpuno jasne. Vim Venders (Wim Wenders), je balansirao na rubu avangarde i nakon toga ostvario je kratkotrajnu slavu u Novoj nemačkoj kinematografiji. Izvestan broj njegovih ranih igranih filmova uključuje ravnodušnost Vorholovih underground zvezda i kulturni ennui. Značajno je da je u filmu THE STATE OF THINGS (Stanje stvari) (1982), radio je sa režiserom Semom Fulerom (Sam Fuller), čuvenim po holivudskim B-filmovima, i upotrebio Vivu iz Vorholovog doba, u očevidnom naporu da ponova zauzme svoje nekadašnje, manje komercijalno mesto u filmskom stvaralaštvu. U filmu SAME PLAYER SHOTS AGAIN (Isti igrač puca iznova), (1968), snimljenom u Minhenu, Venders upotrebljava nekoliko tehnika korišćenih u avangardnom filmu tog razdoblja, uključujući uzastopna kopiranja istog kadra, kombinovano sa kriminalističkim domislicama koje podsećaju na holivudske drugorazredne filmove.

Poput Vendersa, mnogi nemački filmski stvaraoči započeli su radom u avangardnom pokretu ali su kasnije pošli dalje. Takav je bio slučaj sa Lucmom Momarcom (Lutz Mommartz), čija razigrana kamera u filmu SELBSTSCHUSSE (Samosnimanje), (1967), podseća na mnogo raskalašnije izvedene bravurozne sekvence nedavno vaskrsnutog filma Abela Gansa (Gance) NAPOLEON (1927). Radeći ograničenim budžetom, Momarc je snimao sebe u ponekad akrobatskim pozama, uz povremenu pratnju grandiozne muzike. Okrećući svoju kameru ka unutra, takođe je parodirao zaokupljenost samorefleksivnim filmom koja je dominirala filmskim stvaralaštvom tog vremena.

Drugi su počeli da prave filmove na avangardan način u poznim šezdesetim godinama i nastavili su da rade u sličnom smeru, uključujući tu Dore O, Vernera Nekesa (Werner Nekes), Klaua Vibornog (Klaus Wyborny), i Brigitu i Vilhelma Hajna (Hein). Nekes i Dore O su davali poetske komentare. U isto vreme, LAWALE (1969) Dore O, nagoveštava uticaj disciplinovanijih i strukturiranijih radnih metoda ovog razdoblja. Do 1972–73. g., Viborni je napustio svoj sistematičniji i rigorozniji rad na naraciji, koji je kulminirao u njegovom filmu THE BIRTH OF A NATION (Rađanje jedne nacije, 1972–73), da bi produžio u liriskijim, nenarativnim pravcima.

Međutim, ako su se Šreter i Venders stajali sasvim po strani od Nekesa, Dore O i Vibornog, obe grupe su bile udaljene od jakih ideoloških stavova Birgite i Vilhelma Hajna. Njihove STRUKTURELL STUDIEN (Strukturalne studije 1974) suočavaju se sa problematikom filmskog iluzionizma – korišćenjem filmske tehnike za stvaranje iluzije stvarnosti – i podsećaju na avangardu Men Reja (Man Ray) i Hansa Rihtera (Hans Richter) iz dvadesetih godina, aludirajući istovremeno na „strukturni film“ novijeg datuma. Film kao film, velika izložba u organizaciji Birgite Hajn, uz saradnju Vulfa Hercogenrata (Wulf Herzogenrath), prikazana u Kelnu i drugim gradovima SR Nemačke, 1978. g., i naredne godine u londonskoj galeriji Hayward, prikazala je

jedno osobeno viđenje istorije filma, odražavajući preokupacije koje su prožimale filmove čiji je ona koautor sa Vilhelmom.

Pozicija Hainovih prema čistom filmu jeste prikladan primer nepristajanja avangardnih filmskih stvaralaca u novije vreme da se poistovete sa širim problemima uključujući tu i one u drugim likovnim umetnostima. Dok Nekes, Dore O i Viborni ostaju povezani sa ostacima avangarde u Nemačkoj danas, Pokret, u kome su zauzimali tako značajno mesto, skoro se potpuno raspao.

Ova situacija se po svemu razlikuje od konteksta u kojem se klasična pariska avangarda razvila tokom dvadesetih godina kada su se mladi likovni umetnici družili sa neofitima koji su pokušavali da stvore filmsku naraciju. Značajna i energična produkcija proizišla je iz ovog susreta pošto su Leže (Leger), Dišan (Duchamp), Men Rej, Dali, Bunjuel, Renoar (Renoir), Vigo, Pikabija (Picabia) i Kler (Clair), u različitoj meri, postali zaokupljeni kinematografijom.

Dok je narativna tradicija u filmskom stvaralaštvu zadržala jake pozicije u Francuskoj u poznim šezdesetim i sedamdesetim godinama, projekti u drugim izražajnim oblicima uskoro su se zapleli u teorijske stavove, argumente i protiv argumente, što ih je činilo bližim istraživačkim projektima nego nekoj umetničkoj formi ili istraživanju opštije problematike. Antiburžoaski argumenti o vitalnosti čiste filmske apstrakcije i teorije boje, o kojima se tada žustro raspravljalo, danas nam se čine izlišnim; stvarna energija novijeg, francuskog avangardnog filma počiva u narativnoj inovaciji.

Možda je sporno pitanje da li dela Žan-Mari Štrauba i Danijele Uile treba da budu uvršćena u francuski ili nemački program ove retrospektive. Rođeni su u Francuskoj, trenutno su nastanjeni u Italiji, a snimili su DER BRAUTIGAM, DIE KOMODIANTIN UND DER ZUHALTER (Mladoženja, komičarka i makro), (1968), i EINLEITUNG ZU ARNOLD SCHOENBERGS BEGLEITMUSIK ZU EINER LICHTSPIELSCENE (Uvod za propratnu muziku uz jednu filmsku scenu od Arnolda Šenberga), (1972), dok su živeli u Nemačkoj. Izabrana dela Štrauba i Uielove kazuju nam nešto o šarenilu avangarde u Francuskoj. Ključ za razumevanje njihovog dela jeste narativna inovacija i politički sadržaj – dva elementa od presudnog značaja za francuski avangardni film. Uvodom, Štrob i Uile grade jedan intenzivno politički film, prenebregavajući narativnu konvenciju i opredeljujući se za dokumentarni oblik sa duboko uznemirujućom porukom. TOSKA (Tosca), (1978), Dominik Nogež (Dominique Noguez) koja se bavi operom i naracijom, dalje potvrđuje dvosmislenost inherentne francuskoj avangardi: autor je francuski kritičar koji, što je ironično, usredsređuje svoje pisanje uglavnom na nenarativno. Samo jedan film predstavlja Parisku filmsku kooperativu – LA PETITE FILLE (Devojčica), (1978), Paskala Ožea (Pascal Auger). Nekoliko veoma kratkih radova Kristijana Boltanskog (Christian Boltanski) prikazuje napore vizuelnog umetnika koji je bio poznat uglavnom po svojoj fotografiji, a radi u mnogim medijima, i čiji filmovi podsećaju na kratke post-konceptualne performanse.

Svakako bi bilo ispravno nazvati Kurta Krena otpadnikom. On je niz godina radio kao službenik Austrijske narodne banke. Čak i dok je snimao Brusove i Milove „akcije“ od 1962 do 1967. godine, nastavio je da radi u banci, podnevši ostavku tek 1968. Šta može biti pristojnije i ujedno konzervativnije od banke, a šta prkosnije i antiburžoaskije od skatološkog pokreta „DIREKT ART“ sa kojim se Kren povezao?

Čovek čije je ime povezano sa inovativnim filmom u Holandiji, Frans Zvartjes (Frans Zwartjes), jeste još jedan filmski stvaralac koji se odvojio od matice, zapravo od visoke

kulture. Violinista koji je pet godina bio član Holandskog opernog orkestra, kasnije je postao graditelj violina, onda se posvetio likovnim umetnostima i konačno postao filmski stvaralac, koji čak sam razvija sopstvene crno-bele filmove. Zvartjes je izvestan broj godina predavao u Hagu gde je izvršio snažan uticaj na svoje studente. Mada se bavi time da epater le bourgeoisie — nasuprot, na primer, Sreteru ili Kostaru, većina njegovih filmova sadrži provokativnu, dvosmisleni poruku po stavu prema ženama i ophođenju prema njima. Zvartjesov film BEHIND YOUR WALLS (Iza vaših zidova), (1970), uvršćen je u ovu retrospektivu.

Bivši Zvartjesov student, Pol de Nuijer (Paul de Nooyjer), dobija na snazi u svom radu udaljavanjem od estetike svoga učitelja. Dok se De Nujevori filmovi graniče sa body-art-om, HAND ICE BODY (Ruka led telo), (1974) Mihela Kardene (Michel Cardena) jeste body-art film, gde se telo umetnika koristi kao „platno“ umetničkog dela, na način koji podseća na dela američkih umetnika Vita Akončija (Vito Acconci) i Bruse Hajmena (Bruce Nauman). Najveći deo inovativnog rada na filmu u Holandiji danas odvija se na polju animacije i nema nikakve veze sa avangardom.

Od kako je prva Kooperativa organizovana u Rimu 1967. g., mnoge su osnivane i raspuštane u Italiji. Kontrakultura je tamo pribavljala pribežište za filmske stvaraoce i dala je filmove kao što su NEIZVESNA PROVERA (LA VERIFICA INCERTA), (1964—65) Gianfranka Baručela (Gianfranco Barucella) i Alberta Grifija, delo izuzetne vitalnosti i vrhunski primer montažnog filma. U celosti je sastavljen od sinemaskopskih kadrova iz holivudskih filmova, a njegova montaža vešto manipuliše i redukuje na komični gest, ono što tragično i duboko na ekranu. Dva kasnije filma uvršćena u ovu retrospektivu, oba iz 1974. godine, imaju formu vizuelne samo-analize, ali predstavljaju zanimljivu suprotnost. LA RICERCA DELLA MIA IDENTITE (Potraga za mojim identitetom, 1974—75) Uga la Pjetre (Uga La Pietra) predstavlja katalog hronološki poređanih, foto-portreta autora filma koji evociraju narcisoidno obožavanje i samo-parodiju, dok SOSTITUZIONE (Zamena), (1974) Fernanda de Filipija koristi niz pretapanja kako bi probrazila lice filmskog stvaraoča u lice figure sa kojom se autor identifikuje: sa Lenjinom.

U novije vreme u Italiji su učinjeni napor da se promovišu „umetnički filmovi“, kako ih naziva određeni broj kritičara i komentatora. Ali ovaj kinematografski melanž, kao grupa, nije naročito zanimljiva, i malo doprinosi napretku teorije i prakse filmskog stvaralaštva. Ponekad povezan sa vizuelnim umetnostima, ostaje prilično izolovana skupina. Jedna ranija skupina italijanskih filmova, uključujući tu i neke osam mm i super osam mm filmove, koji su snimani u jeku političkog i kulturnog prevrata, ostaje značajniji doprinos.

Grčki film OPERA (1976) rad je Andreas Velizaropulosa, koji je proveo dve godine studija u Amherstu, posvetivši se filozofiji. OPERA je po svojoj opsesivnosti operskom pozom i tematikom nalik na TRILER od Selj Poter ili WILLOW SPRINGS od Verner Sretera. Dok ovaj film predstavlja deo spektakla i grandioznosti opere, on, istovremeno, dovodi operu u pitanje i prekida je tokom čitavog trajanja brehtovskim sredstvima. U isto vreme aludira na izvestan broj klasičnih i modernističkih slika. Različita sredstva upotrebljena da uokvire, zaustave i reorganizuju operu, ističu ovaj film kao opozicioni rad koji govori o dominantnoj kulturi.

Dok je jedna kooperativa osnovana u Grčkoj, u Jugoslaviji i Poljskoj ih nije uopšte bilo. Prilike u ovim zemljama se razlikuju od zapadnih, a takođe i jedne od drugih. Ideja o filmovima likovnih umetnika ili umetnika koji rade u mnogim medijima je mnogo življa u Jugoslaviji i Poljskoj nego, na primer, u Italiji. U Jugoslaviji se avangardni film zove „eksperimentalni“, nastao je iz amaterskih filmskih klubova, zajednica

filmskih entuzijasta čiji se raspon kreće od učenika osnovnih i srednjih škola sve do hobista, uključujući tu i one koji su želeli zabeležiti svoje godišnje odmore i porodične izlete na osam mm filmu. Dok je profesionalno filmsko stvaralaštvo dotirala država, amaterski klubovi su takođe dotirani, mada ne baš izdašno.

Krajem pedesetih godina amaterski klubovi u različitim delovima Jugoslavije iskusili su komešanja, kretanja u pravcu izrade filmova koji nisu bili hobistički radovi niti konvencionalni profesionalni poduhvati, već lični izraz. Do početka šezdesetih godina, oni koji su radili sa ovim ličnijim formama postali su prijemčiviji za uticaje drugih umetnosti. Bilo je govora o anti-filmu, i jedna knjiga eseja objavljena je pod tim naslovom. Od 1963. do 1970. godine u Jugoslaviji su održana četiri GEFF (Žanrovska) filmska festivala — naslov je upućivao samo na jedan žanr — eksperimentalni film.

Krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, eksperimentalni filmski stvaraoči su uglavnom napustili amaterske klubove. Današnji jugoslovenski eksperimentalni filmski stvaraoči teže da pronađu svoju publiku u studentskim centrima, medijskim centrima, umetničkim galerijama — što je izrazito drugačija publika od one u amaterskim klubovima. Štaviše, mnogi od onih koji prave filmove rade i u drugim medijima i bili su pod uticajem konceptualne umetnosti u kojoj koncept ili ideja mogu biti važniji od rezultata ili izrađenih objekata.

Tomislav Gotovac, ovde predstavljen filmovima PRE PODNE JEDNOG FAUNA (1963) i PRAVAC (1964), počeo je da se bavi filmskim stvaralaštvom u amaterskom pokretu šezdesetih godina, a takođe je fotograf. Njegovi filmovi koji često podsećaju na minimalističke, datiraju iz ranih šezdesetih godina i hronološki su paralelni Vorholovim filmovima, ali anticipiraju i druge srodne pojave u SAD.

Ivan Ladislav Galeta ima snažnu orijentaciju na konceptualnu umetnost i radi u drugim medijima, kao i na filmu. Jedan od njegovih filmova koji su uključeni u izložbu DVA VREMENA U JEDNOM PROSTORU (1976—79), postaje, na način Dišanovih (Duchamp), radova, jedan potpomognuti ready-made; Galeta je uzeo segment jednog jugoslovenskog igranog filma iz 1968. godine, izradio je kopiju i zatim superimponirao ta dva sloja, tako da je svaka vizuelna i zvučna nit asihrona u odnosu na ostale. Nasuprot biografijama Gotovca i Galeta, Radoslav Vladić koji je napravio KUCU (1977), profesionalni je filmski i tv snimatelj, koji ima iza sebe poduži spisak komercijalnih filmova, i uz to je izradio veliki broj sopstvenih kratkih filmova.

Oni koji rade u okviru filmske avangarde u Poljskoj ometeni su još i ozbiljnim ekonomskim i tehničkim poteškoćama, pored postojećih nepovoljnih ekonomskih i političkih prilika. Usled nedostatka opreme. Skoro da uopšte ne postoji filmsko stvaralaštvo na šesnaest mm formatu. Oni koji su aktivni u avangardi pretežno se moraju osloniti na Nacionalnu školu Leona Silera (Leon Schiller) za film, televiziju i pozorište, u Lođu, iako su tehnička svedstva dostupna samo studentima i osoblju. Kao rezultat svih ovih tehničkih problema organizovana je Radionica filmskog foruma. U programu uz projekcije poljske avangarde u Nacionalnom filmskom teatru u Londonu, 1979. godine, filmski stvaralac Vilijem Rejben (Wiliam Raban) je napisao: „Radionica filmskog foruma u Lođu bila je centar radikalnog pokreta protiv tradicionalne poljske kinematografije. U toku njenog najvećeg uspona od 1970. do 1973. godine bilo je trinaest članova, ali sada su samo četvoro aktivni.“.. Iako su Vojček Bruževski (Wojciech Bruszewski) i Rišard Vasko (Ryszard Wasko), koji su zastupljeni na ovoj izložbi, aktivni filmski stvaraoči, nijedan od njih nije ostao povezan sa radionicom.

Mnogi od onih koji se identifikuju sa filmskom avangardom ili eksperimentalnim filmom, u Poljskoj, jesu vizuelni umetnici povezani sa galerijama, uključujući tu Bruževskog i Vaska. Njihova sklonost konceptualnoj umetnosti očigledno je u odabranim filmovima koji podsećaju na radove izvesnog broja drugih umetnika povezanih na

ovaj ili onaj način sa pokretom konceptualne umetnosti u SAD, Holandiji, Velikoj Britaniji i Zapadnoj Nemačkoj.

Smatra se da avangarda u Mađarskoj datira od 1966. godine, sa ELEGIJOM Zoltana Husarika (Zoltan Huszarik) i Janoša Tota (Janos Toth). Međutim u SAD, jedan od poznatih mađarskih režisera koji se identifikuju sa radikalnim formama jeste Mikloš Jančo. Njegovi filmovi LJUDI BEZ NADE (Szegenylegenyen, (1966), CRVENI I BELI (Csillagosou, katanak, (1967), ŠIROKO (Sirokko), (1968), i drugi, afirmisali su snažan spor, formalan stil dugih kadrova, i pažljivo koreografisano, gotovo neprekidno kretanje, u spoju sa sadržajem koji je koristio simbole i folklornu tradiciju, da bi istraživao aspekte istorije i politike.

Pošto ne postoji i nikad nije postojala filmska kooperativa u Mađarskoj, radikalna razmatranja forme podržavana su državnim sredstvima i u narativnom i u nenarativnom filmu. U studiju Bela Balaža, centru takvog rada, osnovana je posebna eksperimentalna grupa koja se zvala studio K 3. Studio K 3 u kojem je država videla mesto za obuku mladih reditelja, takođe je pružao svojim učesnicima mogućnost da prošire jezik i formu kinematografije u brojnim pravcima, i da se zalažu za razmenu na bazi saradnje sa stručnjacima iz inostranstva, u teorijskim, tehničkim i istorijskim aspektima filma. Gabor Bodi (Gabor Body) jedan od osnivača studija K 3, zastupljen je u okviru ove izložbe. Njegovi kratki filmovi ČETIRI BAGATELE (Negy bagatell, (1973–75), i PSIHOKOSMOS (Bszicho kozmoszok), (1976), prikazani u SAD i Britaniji, potiču iz eksperimentalnog studija K 3. Paradoksalno, njegov film AMERIČKA RAZGLEDNICA (Amerikai anzix 1976), nagrađeni narativni igrani film na manhajmskom festivalu te godine, mnogo je prefinjeniji i složeniji. Dok se počeci avangarde u Mađarskoj podudaraju s onim kod mnogih njenih evropskih suseda, tamošnja situacija je jedinstvena po tome što jedno eksperimentalno krilo uspešno koegzistira sa komercijalnom kinematografijom, i to čak uz podršku države. Bodi je, na primer, nastavio da pravi komercijalne filmove, zadržavši svoju strasnu predanost eksperimentalnom radu.

„Perspektive filma su izgledale neograničene“. Tako je jedan komentator opisao gledišta u Evropi u kasnim šezdesetim. Ali, od tog vremena došlo je do skoro potpunog zatišja sa obe strane Atlantika, kako u pogledu narativnog tako i u pogledu nenarativnog filma.

SAD nisu iskusile nikakav prekid u avangardnom narativnom filmu, zato što ovide radikalna narativna tradicija nikada nije uhvatila korena. Ali minimalističke i refleksivne forme u filmu – povezane s idejama razrađenim u vizuelnim umetnostima – dominirale su izvesno vreme u kasnim šezdesetim godinama. Radovi Holisa Fremptona (Hollis Frampton), Ernija Gera (Ernie Gehr), Kena Džekobsa (Ken Jacobs), Džordža Lendoua (George Landow), Pola Seritsa (Paul Sharits) i Majkla Snova (Michael Snow), odražavaju ove smerove. Njihov rad je išao uporedo ili sledio Vorholov, i može se donekle smatrati reakcijom protiv estetike samoizražavanja koja je prožimala delo Stena Brekjdža. Kada su se nakon nekoliko godina novi ljudi na filmu preterano prepustili manirističkim i akademskim vežbama, ključna značenja ostvarena putem veze sa vizuelnim umetnostima bila su izgubljena. Stupivši na scenu u ranim sedamdesetim godinama sa eksperimentima u filmskoj naraciji, moglo bi se reći da je Ivon Rejner (Yvonne Rainer) u suštini radila u vakumu.

Opadanje filmske avangarde u Evropi i SAD je nesumnjivo, ali ovu pojavu na dvema obalama nije lako porediti. Broj evropskih kultura o kojima je reč, s njihovim različitim političkim i socijalnim uslovima, čine svako uopštavanje još rizičnijim. Mogli bismo jednostavno reći, kao zaključak, da danas znatan broj filmskih kooperativa u SAD funkcionišu kao punktovi za distribuciju, ali posluju sa minimalnim budžetima i

neupadljivo. Evropske filmske kooperative koje su se ili rasformirale, ili su svedene na polemičke oduške, govore o izgubljenim mogućnostima. Umesto da stekne uticaj i perspektivu, avangardni rad postao je sve marginalniji. Proizvodnja radikalne narativne kinematografije postepeno se usporava dok gotovo nije potpuno prestala u poznim sedamdesetim godinama.

Danas, životne činjenice popularne kulture, televizija porast troškova proizvodnje filmova, nove tehnologije za proizvodnju, skladištenje i isporuku slika – prete da odlože revitalizaciju filmske avangarde, ovde ili u inostranstvu. Više nego ikada ranije, danas su sveži počeci presudno važni na obe strane okeana.

#### BELEŠKE:

1) Želim da čitaocu skrenem pažnju na napis Pitera Volena (Peter Wollen) „The Two Avant-Gardes“, Studio International, novembar–decembar 1975, 171–175, da bi se naznačila razlika u stavu ovog eseja spram njegovog. Volen suprotstavlja kooperativni pokret i pokret onih povezanih sa naracijom nazivajući ih „dvema avangardama“. Radi argumenta, on posmatra kooperative u okviru specifičnog i ograničenog konteksta. Nasuprot tome, ovde se evropske kooperative (za razliku od američkih) sagledavaju kao male manifestacije šire složenije slike. To jest, one su proizvodi, uz mnoge druge, kontrakturnih interesa, potreba i želja. Unutar istorije tog vremena, ovim je omogućeno sagledavanje uspona i brzog nestanka tolikog broja njih.

2) Studio International, novembar–decembar 1975, str. 178.

3) P. Adams Sitney: „Structural Film“, Film Culture, broj 47 (leto 1969), str. 1.

Preveli sa engleskog:  
Gordan Balabanić  
Mihailo Ristić

## IZBOR FILMOVA

## JOVAN JOVANOVIĆ

Poučni film: „Pleši čudovište uz moju nežnu pesmu“, Helena Klakočar, Nina Haramija, Dragan Ruljančić i Željko Zorica  
 Next Movie, Frančeska Knoblehar  
 Bismillah, Slobodan Valentinčić  
 Savremenik, Slobodan Mičić  
 Od tod do večnosti, 1983, Vasja Bibič  
 Causus belli, Mare Kovačić  
 Golo, Zorica Kijevčanin i Miodrag Milošević  
 Poslednji tango u Parizu, Miodrag Milošević  
 Filmovi Davorina Marca  
 Dodiri, Ivan Obrenov  
 Devičanski dar, Bojan Jovanović  
 Podnevne iluzije, Marko Karadžić  
 Kretanja, Daniel Dozet  
 Lična disciplina, Julijana Terek i Bata Petrović  
 Poziv na večeru sa ubistvom u malom gradiću u Texasu, Bata Petrović  
 Odjek sna, Ivan Obrenov  
 Bez naslova, Milčo Mančevski

## BRANKO VUČIĆEVIĆ

Poučni film: „Pleši čudovište uz moju nježnu pesmu“, Helena Klakočar, Nina Haramija, Dragan Ruljančić i Željko Zorica  
 Od sada do večnosti, 1983, Vasja Bibič  
 Poslednji tango u Parizu, Miodrag Milošević  
 La poblacione, Davorin Marc  
 Dodiri, Ivan Obrenov  
 Previranje, Bojan Jovanović  
 Bez naslova, Milčo Mančevski

## BOŽIDAR ZEČEVIĆ

Poučni film: „Pleši čudovište uz moju nježnu pesmu“, Helena Klakočar, Nina Haramija, Dragan Ruljančić i Željko Zorica  
 Golo, Zorica Kijevčanin i Miodrag Milošević  
 La poblacione, Davorin Marc  
 Dodiri, Ivan Obrenov  
 Podnevne iluzije, Marko Karadžić  
 Kretanja, Daniel Dozet  
 Bismillah, Slobodan Valentinčić  
 Dnevne novosti (daily news), Franci Slak  
 Previranje, Bojan Jovanović  
 Lična disciplina, Julijana Terek i Bata Petrović

## ŽELIMIR ŽILNIK

Dodiri, Ivan Obrenov  
 Previranje, Bojan Jovanović  
 La poblacione, Davorin Marc  
 Golo, Zorica Kijevčanin i Miodrag Milošević  
 Poučni film: „Pleši čudovište uz moju nježnu pesmu“, Helena Klakočar, Nina Haramija, Dragan Ruljančić i Željko Zorica  
 Dnevne novosti (daily news), Franci Slak  
 Odatde do večnosti, 1983, Vasja Bibič  
 Poziv na večeru sa ubistvom u malom gradiću u Texasu, Bata Petrović  
 Poslednji tango u Parizu, Miodrag Milošević  
 Lična disciplina, Julijana Terek i Bata Petrović  
 Kretanja, Daniel Dozet

## BIOFILMOGRAFIJE

### JOVAN JOVANOVIĆ

filmski redatelj, scenarist i montažer, rođen je 1943. u Beogradu; Studirao je filmsku režiju na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu. Filmovi su mu, dokumentarni i igrani, prikazivani i nagrađivani na festivalima u zemlji i inozemstvu. Realizirao je dokumentarne filmove: STUDENTSKI GRAD (1976), KOLT 15 GAP (1970), — američki povjesničar filma Eric Barnau uvrstio ga je u povijest svjetskog dokumentarnog filma, REVOLUCIJA KOJA TEČE (1972), RADNI LJUDI-UMETNICI (1975), NARKOMANI (1976), PORTRET JEDNE GENERACIJE (1979) i igrane filmove IZRAZITO JA (1967), MLAD I ZDRAV KAO RUŽA (1971) i PEJSAŽI U MAGLI (1983).

### BRANKO VUČIĆEVIĆ

Beograd, 1934. Prevodilac sa engleskog. Scenariji: SPLAV MEDUZE, 1980; takođe u saradnji: RADNI RADOVI, 1971; SLOBODA ILI STRIP, 1971; MONTENEGRO OR PIGS AND PEARLS, 1981.

Publikacije: NOVI AMERIČKI FILM, Filmske sveske, Beograd 1969; SPLAV MEDUZE, Viba film, Ljubljana 1980; AVANGARDNI FILM 1895–1939, radionica SIC, Beograd 1984, IZABRANE KRITIKE I SCENARIJ, Centar za kulturnu delatnost, Zagreb (u pripremi).

### BOŽIDAR ZEČEVIĆ

filmski teoretičar i kritičar, pisac i scenarist. Rođen 1948 u Beogradu, gde je završio gimnaziju i studije dramaturgije na Fakultetu dramskih umetnosti. Od 1966 aktivno se bavi filmskom publicistikom, urednik časopisa „Susret”,

„Vidici”, „F”, „Filmforum”, „Filmograf” i drugih. Do sada je objavio preko dve stotine tekstova u većini jugoslovenskih listova i časopisa, na radiju i televiziji. Urednik filmskog programa Studentskog kulturnog centra, upravnik Muzeja kinoteke i asistent za teoriju i estetiku filma na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu.

### ŽELIMIR ŽILNIK

rođen je 1942. godine. Od 1966. profesionalno se bavi filmom. Snimio je preko četrdeset dokumentarnih filmova od kojih NEZAPOLJENI LJUDI (Grand prix Oberhausena), PIONIRI MALENI (Srebrna medalja „Beograd”), LIPANJSKA GIBANJA (nagrada jugoslavenske kritike), USTANAK U JASKU (Specijalna nagrada u Oberhausenu) niz TV filmova BOLEST I OZDRAVLJENJE BUDE BRAKUSA (Nagrada na jugoslovenskom festivalu u Portorožu), VERA I ERŽIKA, DRAGOLJUB I BOGDAN: STRUJA. Od dugometražnih filmova snimio je: 1969. film RANI RADOVI (Grand prix Berlina), 1972. SLOBODA ILI STRIP, koji ostaje nedovršen, a 1976. snima PARADIES u SR Njemačkoj.

### VASJA BIBIĆ

Rođen 1962.

Alenka.

Pjevač u roci grupi „Ljubljana 78”

Godine 64, 76 i 77 ništa se ne sjećam.

Zvučni projekat ITT-TETA, 1979

GRDI FANTJE, grupni projekat, 1978, N 8 mm, bw

Uvijek voleo rock and roll

FESTIVAL 1982, grupni projekat, dokumentacija, S 8, bw  
 FESTIVAL 1983: NATURAL THEATER COMPANY, sa Jankom Virantom, N 8, bw/col  
 Od 1980 do 83 upoznavao se sa samoupravljanjem kao organizator u ŠKUC-u  
 OD TOD DO VEČNOSTI 83, S 8, col  
 i veći broj kućnih filmova.

#### DANIJELO DOZET

Rođen 1960. u Osijeku. Apsolvent ekonomskog fakulteta u Osijeku. Član kino kluba „Mursa“ i foto kluba „Osijek“ od 1979. god. Aktivno se bavi izlagačkom fotografijom. Na festivalima amaterskog filma kao i izložbama fotografije dobitnik više nagrada.

#### Filmografija

IGRA, 1979, NISMO PRIJATELJI SAMO U ŠKOLI, 1979; PROLAZNOST ŽIVOTA, 1980. 1 + 1, 1981; TRAG, 1981.; NOMINATIV, 1981.; SAMO ZA INTERNU UPOTREBU, 1981.; VIZIJA 22, 1982.; ZABAVA, 1982.; SJETA, 1982.; LENKA, 1982.; 86, 1982.; ŽUR, 1982.; KRETANJA, 1983.; IS, 1984.;

#### NINA HARAMIJA

Rođena 1957. Apsolvent arhitekture.

#### BOJAN JOVANOVIĆ

##### Biografija

Bojan Jovanović je rođen 1950. godine u Nišu. Studirao je u Nišu i u Beogradu. Filmom počeo da se bavi početkom sedamdesetih godina. Sve filmove snimio je u okviru rada Akademskog filmskog centra u Beogradu u okviru sopstvenog samostalnog Studija alternativnog filma. Dobitnik je većeg broja nagrada na svim značajnim jugoslovenskim festivalima alternativnog filma. Više njegovih filmova je prikazano na beogradske, skopske i ljubljanske televiziji. Samostalne autorske projekcije imao je u Ljubljani i Beogradu.

Živi i radi kao slobodan umetnik.

##### Filmografija

TELEVIZOR JE BIOSKOP U KOJI ODLAZIM SEDEĆI U DVORIŠTU, 8 mm, 1974.  
 PRONAĐENI EKTRAN, 8 mm, 1975  
 TELETEKA, 8 mm, 1975.  
 FORTUNA, 8 mm, 1975.  
 PAUKOVA GOZBA, 8 mm, 1975.  
 METASTAZA, 8 mm, 1976.  
 EXODUS, 8 mm, 1976.  
 HOMOPLAKTON, 8 mm, 1976.  
 POGLED NA SVET, 8 mm, 1976.  
 RASPADANJE MASKE, 8 mm, 1976.  
 MEDIUM, 16 mm, 1977.  
 FENIKS, 8 mm, 1977.  
 SUTRAŠNJI DAN, 8 mm, 1977.  
 POČETAK, 16 mm, 1978.  
 UPOTREBA PLODA, 8 mm, 1979.

RAZMIŠLJANJE OKA, 16 mm, 1979.  
 ZATVORENI KRUG, 16 mm, 1979.  
 CELULOIDNI ZALOGAJ, 16 mm, 1979.  
 ANAGRAM, 16 mm, 1979.  
 U NASTAJANJU, 16 mm, 1980.  
 NOMOS, 16 mm, 1980.  
 SPOJ, 16 mm, 1980.  
 IDEOLOGIJA DILEMA, 16 mm, 1980.  
 DORUČAK NA TRAVI, 16 mm, 1980.  
 KATEDRALA, 8 mm, 1980.  
 ADAM, 8 mm, 1980.  
 MESEČARI, 16 mm, 1980.  
 GRANICA, 8 mm, 1981.  
 LENON, 16 mm, 1981.  
 ŽIVO TESTO, 16 mm, 1981.  
 DOPUNJAVANJE, 16 mm, 1981.  
 TREPTAJ, 16 mm, 1981.  
 JUGOSLOVENSKI IGRANI FILM, 16 mm, 1982.  
 PREVIRANJE, 16 mm, 1982.  
 ZA GRAD, 16 mm, 1982.  
 VODENI CVET, 16 mm, 1982.  
 DEVIČANSKI DAR, 16 mm, 1982.  
 PRAZNIK, 16 mm, 1983.  
 PREVIRANJE, 16 mm, 1983.  
 PRIZORI KOJI SU POJELI SEBE, 16 mm, 1984.

#### HELENA KLAKOČAR

Rođena 1958. Završila Akademiju likovnih umetnosti u Zagrebu.

#### ZORICA KIJEVČANIN

Rođena 1954. god. Dizajner i grafički urednik. Filmovi: VIŠE NEGO LJUDSKI, 1976. i GOLO, 1983. (Zajedno sa Miodragom Miloševićem)

#### MIODRAG MILOŠEVIĆ

Rođen u Beogradu 1951. god. Član Akademskog kino kluba od 1971. god.

##### Filmografija

SPOZNAJA, kolor, 7 min., 1974. god.  
 I BI VEĆE, I BI JUTRO, DAN SEDMI, kolor, 7 min., 1975.  
 SAŽIMANJE, kolor, 14 min., 1976.  
 TRI KORAKA U MRAK, (koautor), kolor, 6 min., 1976.  
 ŽETVA, crno beli, 12 min., 1976.  
 OTAPANJE, kolor, 7 min., 1977.  
 LETO '68, kolor, 7 min., 1978.  
 NENSI, kolor, 7 min., 1978.  
 GRAD, kolor, 5 min., 1980.  
 GRAD II, kolor/crno beli, 35 min., 1983.  
 GOLO, (zajedno sa Zoricom Kijevečanin), crno beli, 8 min., 1983.  
 POSLEDNJI TANGO U PARIZU, crno beli, 35 min., 1983.  
 ULIČNI BORAC (DEMONSTRANT), crno beli, 7 min., 1984.

#### DAVORIN MARC

Biografija: rođen 17. 1. 1964.  
 Filmografija: oko 160 filmova.

#### IVAN OBRENOV filmografija:

filmografija: značajnih filmova

1. welfare (7 minuta) N8 cn 1968
2. film za jednom i nikad više (film sastavljen od prizora snimljenih tokom devetstosedamdesetprve. prikazan samo draganu matijeviću, a odmah zatim rastavljen)
3. običajno vedno ali vaak dan (devet minuta) N8 col 1971
4. montaža atrakcija (11 minuta) N8 cb/col 1971
5. srna (film o jelenu koji nam je dolazio pred dvor i dozivao lunu (17 minuta) S8 1973 (col)
6. velika crvena vodena dvorana (9 minuta) N8 col 1973
7. novembarski film (19 minuta) N8 cb 1973
8. film o konjoviću (17 minuta) 16 mm col 1973
9. salaš sa crvenim krovom (9 minuta) 16 mm cb (sa I. Pandekom) 73
10. nedeljom od pola četiri (9 minuta) N8 1974
11. vetar vodu plavl (7 minuta) 16 mm cb 1974
12. mlada crvenela kora (11 minuta) 16 mm col 1975 (gl. u Gordana Kosanović)
13. zbogom lodoviko (17 minuta) S8, col 1975 (gl. u doktor Radovan Danić)
14. izdah (15 minuta) 16 mm col 1976
15. krug koji je imao srce (5 minuta) 16 mm cb 1976/77
16. a movle '68 (15 minuta) 16 mm col 1978
17. gledaj da ti seme ostane čisto 1979 (13 minuta) 16 mm col
18. živeti kao reka (posvećeno radoslavu vladiču) (13 minuta) S8 col 1979
19. između crvenog i belog (15 minuta) 16 mm col 1981.
20. bdim (i čutim), (15 minuta) 16 mm col 1981
21. dodiri (17 min) 16 mm col 1981
22. pogled u plotun (21 minut) (cb/col 16 mm 1982
23. camarades (17 minuta) cb 16 mm 1982/83
24. odjek sna (15 minuta) col 16 mm 1983.
25. sluz, 1984.
26. poslednja noć Đordana Bruna, 1984 kao i sedmogodišnji rad na knjizi Miloša Crnjanskog ROMAN O LONDONU sa voljom da dogodim film NIKOLAJ RJEPNIN (nezavršena proizvodnja).

biografija autora: je sam ništa u njihovom životu,

tu, je ne postojim izvan ovoga, a ovo za njih ne znači savršeno ništa, ni danas, ni juče, ni kada.

(rasko petrović)

NE HVATAJ SEBE SAMA ZA RUKU ... NE VODI SEBE SAMA NA REKU ... NA SEBE PRSTOM NE POKAZUJ ... O SEBI PRIČU NIKOM NE KAZUJ

(ana shmatova)

#### MIROSLAV-BATA PETROVIĆ

Rođen 1949. godine u Beogradu. Diplomirani istoričar umetnosti. Amaterskim filmom se bavi od 1966. godine. Član AFK Doma omladine Beograda gde je zaposlen kao urednik filmskog programa.

##### Autorski filmovi

MINIJATURE (1968), EXTUS LETALIS (1970), 1860 OBRTAJA (1970), SEOSKI BAL (1971), PORTRET AFK DOB (1972), LJUBAVNA PRIČA (1972), BIZNIS 1972, ---- (1973), KUTIJA KOJA SVIRA (1974) ---- (1975, 1976), TAJNA (1979), TOPLO NAM JE (1980), STRADANJE JOVANKE ORLEANKE (1982), PESNIČKI RUČAK (1982), STARE SLIKE (1982), OHRID 81 (1981-2), POZIV NA VEČERU SA UBISTVOM U MALOM GRADIĆU U TEXASU (1983), ČIST FILM - USPOMENA NA GEFF (1984).

##### Koautorski filmovi

PROVIDAN PROJEKAT SA FAZONOM NA KRAJU (1974 - sa Pajom Ljubičićem), NE PLAĆ DUŠ ... (1979 - sa M. Savkovićem), SLEPO POLJE (1978 - sa P. Ljubičićem), OTVORENA PRUGA (1980 - sa Mirjanom Božin), SVETINJE (1980 - sa M. Božin), IMANJE NATALIJE BOŽIN (1981 - sa M. Božin), POPLAVA (1981 - sa M. Božin), VIJERNA LJUBAV I LIJEPI DOM TO MI LEŽI U SRCU MOM (1981 - sa M. Božin), DOGAĐAJ (1981 - M. Božin), LIČNA DISCIPLINA (1983 sa Julijanom Terek).

#### DRAGAN RULJANČIĆ

Rođen 1953. Snimatelj (TRV Zagreb)

#### FRANCI SLAK

rođen je 1953. godine. Gimnaziju je okončao u Koprju, gdje je osnovao filmski klub i snimio prve amaterske filmove (1970). Za filmove PLES MASKI, PRAZNIK, HODOČAŠĆE i BALLUN CANAAN bio je dvaput nagrađivan na pulskom MAFAP-u (1971 i 1974). Studij filmske režije završio je u Lodzu (Poljska), 1978. u klasi profesora W. Hase. 1979. snima duhometražni film DNEVNE NOVOSTI. Film je



prikazan na festivalima u Puli, Splitu, Berlinu i Ann Arboru. U vlastitoj produkciji snimio je dokumentarni film o poljskom piscu Stanislawu Lemu (1978) i više eksperimentalnih filmova pod zajedničkim naslovom VJEŽBE ZA KAMERU (1978–81). Autor je dvaju kratkih filmova: VIJENAC 1979. i KOLEKCIONARSTVO 1980. godine. Radi kao asistent montaže na AGRFT u Ljubljani. KRIZNO RAZDOBLJE njegov je prvi igrani film, snimljen na dramsku redakciju TV Ljubljana. EVA je njegov drugi igrani film.

**JULIJANA TEREK**

Rođena 1958. god. u Subotici. Bavi se primjenom umetnošću, glumom i alternativnim filmom. Voli sve oblike amaterskog stvaralaštva. Film LIČNA DISCIPLINA u saradnji sa Batom Petrovićem.

**ŽELJKO ZORICA**

Rođen 1957. Slobodni kazališni umjetnik (KUGLA I GLUMIŠTE).

## FILMOGRAFIJA

Balentič Zvone, ABADON, FK „Tomo Križnar“, Tršič, 8 min.

Željko Balen, NIGHT FLIGHT TO VENUS, kk Gimnazija, 5 min.

Benko Zaltko, PSIHO IMPULZ, kk Mladih Zagorje, 6,35 min.

Bibič Vasja, + Janko Virant, SPOMLADANSKI FESTIVAL, ŠKUC, Ljubljana, 5 min.

Bibič Vasja, OD TOD DO VEČNOSTI 1983, ŠKUC, Ljubljana, jedna rola.

Brečević VIII, MEK, ŠKUC, Ljubljana, 1 min.

Bjelobrč Miroslav, VARIJACIJE NA TEMU DC-1, kk Zenica,

Božin Mirjana, ČETVORODIMENZIONALNA KUĆA, AFK Doma omladine Beograda, 10 min

Cesar Sergej, KRUG 82, samostalni autor

Cvetković Bojan, PROLEĆE, Akademski filmski centar Dom kulture „Studentski grad“, 1 min i 15 sek.

Dozet Danijel, KRETANJE, kk Mursa Osijek, 7 min.

Dukić Zlatomir, KALEIDOSKOP, fkk Miloš Matjević–Miša

Đorđević Goran, ORA, AFK DOB

Đorđević Slobodan, IZAZOV RAZUKIA, AFC DK „Studentski grad“, 7 min.

Đorđević Slobodan, SIMBAD (MOREPLOVAC) „Košava production,

Đurić, Jovan, CIRCULUS, AFC DK „Studentski grad“, 7 min.

Đurić Nikola, STRUKTURE II, AFC DK „Studentski grad“

Golubović NaTaša, KONAČNOST, FSOČ Miliwoje Radosavljević

Grujić Nikola, METAMORFOZA, kk PRO-ARTE

Grujić Vera i Nikola, SEDMA SILA I PRINUDA, 8k. k. PRO-ARTE, Novi Sad, 8 min.

Grujić Nikola, TRKA, k. k. PRO-ARTE, Novi Sad, 8 min.

Hofman Artur, HERBS, k. k. „Novi Sad“, 14 min.

Jovanović Bojan, DEVIČANSKI DAR, AFC DK „Studentski grad“, 14 min.

Jovanović Bojan, PRAZNIK, AFC DK „Studentski grad“, 11 min.

Jovanović Bojan, PREVIRANJE, AFC DK „Studentski grad“, 16 min

Jugović Tanja, POVLAČENJE, AFC DK „Stari grad“

Karadžić M, PRELOM, AFK „DOB“

- Karadžić M, 18 KADROVA IZ FILMA ODISEJA 2001 LIČNE VARIJANTE, AFK DOB
- Karadžić M. , PODNEVNE ILUZIJE, AFK DOB
- Kljevčanin Zorica, Miodrag Milošević, GOLO, AFC DK „Studentski grad“, 8 min.
- Klokočar Helena, POUČNI FILM: „PLEŠI ČUDOVIŠTE UZ MOJU NJEŽNU PJESMU“ grupa „ZOT“, 11 min.
- Knoblehar Franciška, NEXT MOVIE, „ T. R. NOVO“, 22 min.
- Kopič Franc, ANA, samostalni autor – Marlbor
- Kosmač Janez, SKRIVENOST STARE ŽALJE, FKK RADOMLJE
- Kulundžić Dragomir, KUNT, AFC DK „Studentski grad“
- Kolundžić Dragomir, MEDEN AGAN, AFC DK „Studentski grad“
- Kovačić Mare, CAUSUS BELLI, ŠKUC, 17 min
- Latinić Dragan, VIBRACIJE, k. k. „Novi Sad“, 7 min.
- Lečić Lazar, ISKUŠENJA SV. ANTONIJA, AFC DK „Studentski grad“, 2 min.
- Magazin Petar, KOMPOZICIJA ZA KAMERU I MAGNETOFONSKU TRAKU BR. 1, FKK Igman
- Mančevski Milčo, BEZ NASLOVA, nezavisan, 6 min.
- Mančevski Milčo. NA LEPOM PLAVOM DUNAVU, nezavisan, 6 min.
- Marc Davorin, V. M. J. M., ŠKUC – Ljubljana, 2,8 min.
- Marc Davorin, KOORIGIRANONONO, ŠKUC–Ljubljana, 3 min.
- Marc Davorin, ALI? JIM BO BOG POMAGAL, ŠKUC–Ljubljana, 3 min.
- Marc Davorin, NE POZABI NA KRI, ŠKUC Ljubljana, 3 min.
- Marc Davorin, ŠŠŠŠŠŠŠŠŠŠ, ŠKUC–Ljubljana, 3 min.
- Marc Davorin, CAK, ŠKUC–Ljubljana, 6 min.
- Marc Davorin, NAPAD NA TOVARNO, ŠKUC Ljubljana, 6 min.
- Marc Davorin, VOOOOOOOOOOOOOOOOO, ŠKUC – Ljubljana, 2 min.
- Marc Davorin, OBUPEN HRUP, ŠKUC–Ljubljana, 2,4 min.
- Marc Davorin, MORDA SO ŠE KAKŠNI SORODNIKI, ŠKUC–Ljubljana, 5 min.
- Marc Davorin, FORC 'ED, ŠKUC–Ljubljana, 7 min.
- Marc Davorin, EJ KLANJE, ŠKUC–Ljubljana, 18 min.
- Marc Davorin, LA POPULAZIONE, ŠKUC–Ljubljana, 3 min.
- Marc Davorin, TI TO ISTI TITO, ŠKUC–Ljubljana, 3 min.
- Marc Davorin, ONA NI RANJENA, ŠKUC–Ljubljana, 3 min.
- Marc Davorin' JA NISAM KOCKAR, ŠKUC–Ljubljana, 3 min.
- Martinac Ivan, LJETNI SOLSTICIJ, „Marjan film“, 10 min.
- Martinac Ivan, SVE I NIŠTA, „Marjan film“, 12 min.
- Mičić Slobodan, DRUGOVI I DRUGARICE, 5 min.
- Mičić Slobodan, SAVREMENIK, „Dom omladine Beograd“, 5 min.
- Mičić Slobodan, VIDIKOVAC, 6 min.
- Milošević Miodrag, POSLEDNJI TANGO U PARIZU, AFC DK „Studentski grad“, 35 min.
- Mirić Sanjin, JEFTINI SLATKIŠI“, d. k. „Nedeljko Radić“, Zenica, 5 min.
- Mirić Sanjin, XX VIJEK, k.k. „Nedeljko Radić“, Zenica,
- Mirić Sanjin, ISPOVIJEST MARIJE B, k k. „Nedeljko Radić“, Zenica
- Mirić Sanjin, QUICK MOTION, k k. „Nedeljko Radić“, Zenica, 8 min.