

ALTERNATIVE FILM 1982



ALTERNATIVE FILM 1982

urednik  
Miodrag Milošević

recenzent  
Ivko Šešić

Izdaje i štampa  
Dom kulture "Studentski grad"  
Beograd, Bulevar AVNOJ-a 179

za izdavača  
Radivoje Mikić, direktor

naslovna strana  
Slobodan Vitković

grafički urednik  
Zorica Kijevčanin

korektor  
Radojka Sabljaković

tiraž 500 primeraka

# ALTERNATIVE FILM 1982

Dom kulture "Studentski grad"  
Akademski filmski centar  
Alternative film arhiv  
Beograd 1983

# PROPOZICJE

## ODREĐENJE

*ALTERNATIVE FILMA 1982. je festival alternativnog filma. Osnivač i organizator je Akademski filmski centar Doma kulture „Studentski grad“*

*Cilj Festivala je da zabeleži i teorijski definiše kretanja, da ukaže na istinske vrednosti i nove stvaralačke mogućnosti u oblasti alternativnog filma.*

## RAD ŽIRIJA

*Pregled i odabiranje filmova u skladu sa koncepcijom festivala (podelom na glavni i posebne programe) obavlja žiri.*

*Žiri je sastavljen od teoretičara i stvaralaca alternativnog filma.*

*Žiri ustanovljuje listu najznačajnijih ostvarenja na festivalu koja može da sadrži najviše deset filmova.*

## DOKUMENTACIJA

*Svi razgovori koje će žiri voditi vrednujući filmove biće objavljeni u publikaciji ALTERNATIVE FILM 1982. koja će sadržati i fotose iz filmova kao i kratke biografije i filmografije autora čije filmove žiri svrsta na listu najznačajnijih ostvarenja festivala.*

*Publikacija ALTERNATIVE FILM 1982. biće dostavljena svim učesnicima festivala kao i važnijim bibliotekama.*

## PRIZNANJA

*Autori čiji su filmovi proglašeni za najznačajnija ostvarenja na festivalu biće gosti festivala.*

## ALTERNATIVE FILMA 1982.

### Žiri

*VLADA PETRIĆ, prof. na Harvardovom univerzitetu  
SAVA TRIFKOVIĆ, reditelj  
BOŽIDAR ZEČEVIĆ, teoretičar  
JOCA JOVANOVIĆ, reditelj*

### Festivalski odbor

*Ivko Šešić, Miodrag Milošević, Miloje Radaković,  
Zoran Saveski, Slobodan Đorđević, Slobodan  
Vitković, Neven Reljić*

*pokrovitelj Dom kulture „Studentski grad“  
direktor Radivoje Mikić*

### adresa:

*Akademski filmski centar Doma kulture „Studentski grad“, Novi Beograd, Bul. AVNOJ-a 179*

# PROGRAM

četvrtak, 22. april 1982.

11.00  
filmovi koji nisu alternativni

16.00  
tendencije ka alternativnom filmu

SAV TAJ JAZZ, Bata Petrović  
RAZMISLJANJE OKA, Bojan Jovanović  
ZBOGOM ZELENA DOLINO, Drago  
Latinović  
VIZIJA F, Nebojša Pjević  
BROJ 1, Radomir Ljubičić  
SARAJEVO – MOSTAR ZA 3 min., Ivo  
Sunjić i Milenko Prstojević  
TREPTANJE, Jovan Đurić  
SE 1 x NEŽNO IN LJUBEĆE, Davorin  
Marc  
LENON, Bojan Jovanović  
DOPUNJAVANJE Bojan Jovanović  
SLOVENSKE PONORELE, Tomaž Kralj  
FENOMENOFILM, Tomaž Kralj  
MATERIJAL 1, Nikola Đurić  
POLJANA, Radoslav Vladić  
TANGO DE LA MUERTE, Branko  
Karabatić  
AUTOPORTRET, Ivan Faktor  
EUMIG S 905, Ivan Faktor

20.00  
alternativni filmovi

OTVORENO DELO, Slobodan Mičić  
KANAL, Zoran Saveski  
805, HOMMAGE, Slobodan Valentinčić  
SUMMER DREAMS, Ljubomir Šimunić  
SLEPO POLJE, Radomir Ljubičić i Bata  
Petrović

alternativni filmovi sa liste  
najznačajnijih ostvarenja festivala

LEVITACIJE, Dragan Pešić  
VELI MISTO, Branko Karabatić  
STRADANJE JOVANKE ORLEANKE, Bata  
Petrović

petak, 23. april 1982.

11.00  
filmovi koji nisu alternativni

16.00  
tendencije ka alternativnom filmu

TRAGANJA, Cile Najmarević  
POPLAVA, Mirjana Božin i Bata Petrović  
EXODUS, Bojan Jovanović  
KAKO SAM SE RASTAO S  
DETINJSTVOM, Marjan Tošić  
ODNOS MOJE TERASE SA SPOLJNIM  
SVETOM, Marjan Tošić  
PESNIČKI RUČAK, Bata Petrović  
MREŽA, Mišo Čeh  
POČETAK, Bojan Jovanović  
GOSPODAR RAMA, Rade Bunčić  
TRIPTIH, Nikola Stojanović

17.30  
tendencije ka alternativnom filmu  
filmovi likovnih umetnika

HOD, Nebojša Ružić  
BACH, Nebojša Ružić  
OXSIGEN, Nebojša Ružić

LEB I SOL, Nebojša Ružić  
MISLIM, Nebojša Ružić  
KUĆICA, Goran Đorđević  
TRAVA, Goran Đorđević  
KNJIGA, Goran Đorđević  
NEBO, Goran Đorđević  
MAGNETOFON, Goran Đorđević  
FOTOGRAFIJA, Goran Đorđević  
AUTOPORTRET, Goran Đorđević  
UMETNOST JE..., Goran Đorđević  
GLAVA/KRUG, Zoran Popović  
POKRET, Neša Paripović  
BEZ NAZIVA, Neša Paripović

20.00  
alternativni filmovi

ORGANON, Zoran Saveski  
HIBERNACIJA? Pejić Dragan  
DEVETI FILM, Dušan Tadić  
KRALJICA NEFERTITI, Drago Latinović  
P.S., Slobodan Đorđević

alternativni filmovi sa liste  
najznačajnijih ostvarenja festivala

GERDY, ZLOČASTA VJEŠTICA, Ljubomir  
Šimunić  
KRAS 88, grupni projekat, Franci Slak,  
Hanna Preuss, Radovan Čok, Bojan  
Kastelić i Andrej Morović  
AURA IN AUROVISION, Slobodan  
Valentinčić

subota, 24. april 1982.

11.00  
filmovi koji nisu alternativni

16.00  
tendencije ka alternativnom filmu

BUDI TOPLA ŽENO, Ivica Bošnjak  
HOMOS, Bojan Jovanović  
MEDIUM, Bojan Jovanović  
TRAG, Danijel Dozet  
VIZIJA, Danijel Dozet  
86, Danijel Dozet  
GRAD, Miodrag Milošević  
IZDAH, Ivan Obrenov  
PROCES PROIZVODNJE, Dušan Tasić  
BLJUŽ, Žarko Lužnik  
AMEN POD KAMEN, Mitja Milavec  
TRIPTIH AGATE SCHWARZKOBLEK,  
Boris Jurjašević

19.00  
alternativni filmovi

OTVORENO DELO I, Slobodan Mičić  
STAZE I TRAGOVI, Denis Piana  
ZVUK, OBLIK, BOJA, Nebojša Ružić

alternativni filmovi sa liste  
najznačajnijih ostvarenja festivala

IZGNANSTVO, Ivan Martinac  
SAMOGLASNICI, Nikola Đurić  
REVLON, Slobodan Đorđević  
PRESSION, Ljubomir Šimunić

razgovor sa autorima filmova sa liste  
najznačajnijih ostvarenja festivala

# RAZGOVORI O FILMOVIMA

## HIBERNACIJA Pejić Dragan

VLADA PETRIĆ: Film je interesantan kao fotografsko rešenje u tehničkom smislu, ali su tehnička rešenja ostala neosmišljena i tematski i formalno.

BOŽIDAR ZEČEVIĆ: Slabost mu je taj narativni deo

PETRIĆ: Ako već ima narativnog smisla morao bi to da poveže sa tehničkim rešenjima. Nije apstraktni film sam po sebi avangardan. Ovde je načinjen "mehanički melange".

ZEČEVIĆ: Taj apstraktni deo ipak dominira.

PETRIĆ: Ne dominira, zato što je toliko značenje dato glumcu, a veza između narativnog i

apstraktnog nivoa nije uspostavljena.

ZEČEVIĆ: Ovo je ipak redak film. Kod nas se vrlo malo ljudi bavi tom vrstom istraživanja.

PETRIĆ: Ako je redak to ne znači da mora zbog toga biti i dobar.

ZEČEVIĆ: Ne kažem ja "redak" kao mišljenje u prilog filmu, nego razgovoru o tendencijama.

PETRIĆ: O njemu treba razgovarati. Očigledno da on ulazi među dvadesetak "izabranih"

ZEČEVIĆ: Ne znam. Ovaj sam film već video ranije.

PETRIĆ: Savo, imate li nešto da kažete o ovom filmu?

SAVA TRIFKOVIĆ: Slažem se sa vama da film ima zanimljiva fotografska

rešenja koja konkretnu formu predmeta razlažu do apstrakcije, čime "Hibernacija" ispoljava jednu tendenciju ka alternativnom filmu. Međutim, nema koherenciju; montažni postupak u filmu, gradjen na elementima fabule, oštro podvaja narativni od vizuelnog sadržaja, i izdvaja ga u niz zasebnih vizuelnih atrakcija.

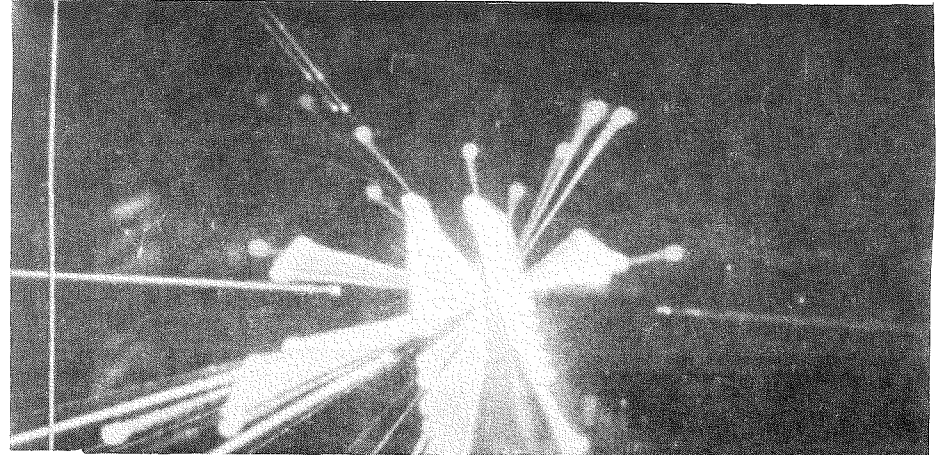
PETRIĆ: Zeka je u pravu: kad bi otpala narativnost bilo bi bolje.

ZEČEVIĆ: Za mene je ovo drugi lik iste stvari.

PETRIĆ: Pogotovo što su oba glumca dobri i vrlo fotogenični.

ZEČEVIĆ: To je ustvari neka vrsta kataloga onoga što je on mogao da uradi. To su i oni oscilografi i simulator.

*HIBERNACIJA Dragan Pejić*



PETRIĆ: Hteo je da pokaže pred Majdakom kako ume da barata tehnikom.

ZEČEVIĆ: To je, ustvari, školski film. Ima obrazovnu funkciju. Majdak insistira upravo na tim stvarima.

PETRIĆ: Sve je upotrebio.

ZEČEVIĆ: Ne. Sve što ide u jednu celinu.

PETRIĆ: U tom smislu bolje bi bilo da nema narativnosti. Podseća na Vitnija.

JOČA JOVANOVIĆ: Kompjuterski strukturalistički film.

PETRIĆ: Tačno.

**KRAS 88**  
Grupni projekat  
Studentskog kulturnog  
centra Ljubljana  
Zvuk i montaža Hanna  
Preuss, Franci Slak;  
kamera: Radovan Čok,  
Franci Slak, Bojan Kastelic,  
Andrej Morović.

PETRIĆ: Šteta što nije ostao samo na animaciji kamenja ili stena, što je mene fasciniralo, nego je uključio performans koji nije razradio i koji je postao opterećenje. Tako nije ni jedno ni drugo. Umesto da je iskoristio animaciju kamenja,

ZEČEVIĆ: Sve je tehnički zaista dobro. I stop trik. Ona dva kadra sa desnom i levom polovinom, sa vozom koji ulazi u prazninu, to je izvanredno.

PETRIĆ: Ali, to je sve moglo da se postigne kamenjem.



*KRAS 88, grupni projekat,*

ZEČEVIĆ: Onda bi to bila jedna klasična animacija. U čemu bi onda bila alternativnost?

PETRIĆ: Nisam video u autentičnom prostoru animaciju koja me podseća na koncepciju koju Kristo sprovodi u prostoru.

JOVANOVIĆ: Lendart.

ZEČEVIĆ: Treba ceniti i druge elemente. Taj narativni deo verovatno ne postoji. Ovdje

očigledno postoji neki performance, koji ima svog smisla. Ukoliko se posmatra ova rasutost, to je isto jedna vrsta kataloga njegovih mogućnosti.

JOVANOVIĆ: On animira i ljude, prema tome on sve posmatra kao neku vrstu predmeta, i kamenje i ljude, kao globalni performance.

TRIFKOVIĆ: Stvar jeste u tome što film imanentno postavlja odnose između



JOVANOVIĆ: Samo moram da kažem, tu vrstu igara sa nekoliko ekrana unutar jednog ekrana 77, 78. godine je dobro radila neka grupa iz Kopra i u Jugoslavenskom alternativnom filmu nije to ni najbolje rešenje, niti je najbolje izvedeno. Celi filmovi su radjeni na taj način. Postoje 4. ekrana gde prelaze pokreti iz jednog u drugi.

PETRIĆ: Kao kod Abela Gansa.

JOVANOVIĆ: Mnogo komplikovanije nego ovde.

PETRIĆ: To smo videli pre neki dan u Rutmanovom filmu.

JOVANOVIĆ: Nije inovacija na polju alternativnog filma.

TRIFKOVIĆ: Nije bitno da li je inovacija; bitno je postignuto.

PETRIĆ: Vrlo dobro deluje.

TRIFKOVIĆ: Voz koji nestaje usred vidnog polja je neverovatan.

PETRIĆ: I odmah vas nagoni da mislite o tehnicji, i o samom tehničkom procesu.

TRIFKOVIĆ: Domet tog kadra prevazilazi samu tehničku stranu.

PETRIĆ: On ima izvesno metaforično značenje.

TRIFKOVIĆ: On postaje čudo! Odjednom, stvara dodir nepoznatog, neku misteriju; bitan je prvi šok, iznenađenje u susretu sa misterijom. Sličan efekat postiže još jedanput; sa rezovima

autora i kamere, a predmetnost sveta mu služi iskazu, kao posledica toga odnosa. U samoj stvari, stvarnost pred kamerom ne postoji: postoji neki svet fikcije i utoliko je to interesantan alternativan prosede. Drugim rečima, očigledno je iz strukture filma da kamera ne fiksira stvarnost već fiksira fikciju autora, odnosno, stvarnost nastaje kao posledica odnosa autora i kamere.

JOVANOVIĆ: Može da se kaže da je to performans kamere. Zbog čega oni zumovi u onaj voz itd...

PETRIĆ: Vratću se na vašu ideju koja je tačna. Ovdje je interesantna sinematička manipulacija sa onim što se nalazi pred kamerom koja je ustvari njegova fikcija, bio to kamen ili čovek.

TRIFKOVIĆ: Onaj voz stvarno deluje izvanredno.

kadrova u pokretu koje završava u travi.

**BESKRAJNA NOĆ MOLI BLUM**  
Miloš Spasojević

JOVANOVIĆ: U jednoj rečenici je rečeno da je to pokušaj ekranizacija romana toka svesti na način narativnog filma. Tok svesti kao postupak je antinarativan. To je strahovita kontradikcija u metodu.

ZEČEVIĆ: Veća slabost jeste što očigledno vizuelni element služi potpunijavanju atmosfere teksta a ne samom sebi. Ne postoji nikakav odnos između onoga što ona govori i onoga drugog. To je čista ilustracija.

JOVANOVIĆ: Negde nije ni ilustracija. Način interpretacije glumca je pseudopoetičan i sentimentaln što je potpuno suprotno romanu toka svesti. Autor nije dobro pročitao Džojisa, i potpuno ga je filmski interpretirao. Uzeo je neke stranice iz romana i pravio kolaž, ali nije razumeo postupak romana toka svesti.

ZEČEVIĆ: To je manje važno u ovom slučaju. Njegov odnos prema Džojisu, prema romanu toka svesti i prema unutrašnjem monologu je manje bitan od samog filma.

JOVANOVIĆ: Znam da se Džojis interesovao, imao je čak susret sa Ejzenštajnom u Parizu, hteo je da vidi filmove. Montaža podrazumeva kompleks sasvim drugih metodoloških postupaka.



**BESKRAJNA NOĆ MOLI BLUM, Miloš Spasojević**

ZEČEVIĆ: To je uvod u film, ali nije ovaj film.

TRIFKOVIĆ: Bitno slaba strana jeste u podvajanju percepcije. To ukazuje na različitu strukturu teksta i slike. Na jedan način se prati tekst, a sasvim drugim mehanizmom mišljenja morala bi da se prati slika.

**TRIPTIH**  
Nikola Stojanović

PETRIĆ: To je jedan interesantan tradicionalan film o umetnosti ali ne spada u alternativne

ZEČEVIĆ: Šta ćemo definisati kao "alternativni film". Svi smo govorili o tome ali imam jedno pitanje za kraj žiriranja. Da li sve ovo treba da posluži bližem odredjenju samog pojma: "alternativni film"?

TRIFKOVIĆ: To bi moglo da posluži.

ZEČEVIĆ: Ako radimo na ovaj način, onda možda krećemo

pravim putem. Možda bi trebalo stalno imati u podsvesti to odredjenje, koje sada samo slutimo, koje će se na kraju možda pojaviti kao neka vrsta zajedničkog zaključka. Ne bih već na početku govorio "ovo je alternativni film-ovo nije". Rekao bih zašto mislim da ovo jeste ili nije "alternativni film".

PETRIĆ: Šta je alternativno a šta nije.

ZEČEVIĆ: Evo zašto mislim da "Triptih" nije konvencionalan, klasičan film o umetnosti. To je prvi film o jednom likovnom svetu, koji mi nije bio dosadan, i koji je bio filmski zanimljiv. To je zato što likovni svet autor ne uzima kao činjenicu koja je "alfa i omega" onoga o čemu govori. On likovnu stvarnost uzima samo kao predtekst, čak i njen tekst uzima kao predtekst, da bi ostvario sopstvenu viziju. On stvar deli na tri jasne narativne celine. Postoji prvo Eros, koji je putenost on je pozitivan. Postoji

Tanatos, koji je negativ, on je smrt i postoji Kartazis, koji je očišćenje, i on počinje sa vodom, sa prskanjem, sa talasima, itd. dakle ima strukturu koja proizilazi iz njegovog unutrašnjeg koncepta.

PETRIĆ: Ali, to nije postignuto na alternativan sinematički način.

ZEČEVIĆ: U svakom slučaju alternativan je u odnosu na 99% filmova o umetnosti. Njegova mana je

što po svaku cenu nastoji da zadrži narativni princip. Na kraju se otkriva (ne znam da li sam dobro shvatio) da je sve to projekcija ove devojke, koja diže zastor, kroz zastor ulazi svetlo, vidi se pisaca mašina, iza toga monografija o Mileni Pavlović-Barili. To pomalo smeta. Prosede, koji je uspeo da se uspostavi, na kraju se time potire. Dobija se utisak da je to ustvari doživljaj noćnih i dnevnih snovidjenja jedne žene, koja se

projicira u Milenu Pavlović-Barili što mi zaista smeta. Dotle je bilo u redu. Dotle sam mogao da prihvatim film kao iskazivanje jednog sveta, Stojanovićeveg autorskog, koji polazi od odabranog likovnog sveta kao od predteksta. Zato može o njemu da se govori kao o "alternativnom filmu".

PETRIĆ: Videćete na kraju da, i pored svega što ste rekli, ovaj film neće biti uključen u grupu "Deset alternativnih ostvarenja"

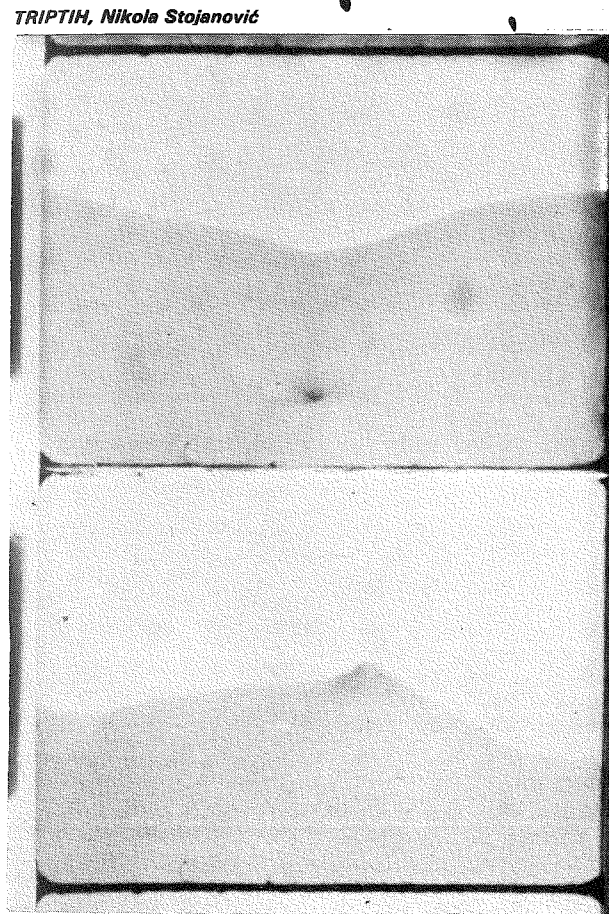
JOVANOVIĆ: Složio bih se sa Vladom. U izdvojenim kadrovima on ima neka alternativna rešenja kao kao konvencionalni filmovi. Medjutim, njegova globalna struktura jeste struktura igranog filma.

PETRIĆ: To je film o jednom slikaru. Sve je podređeno tematskoj koncepciji, težnji da se prikaže, naša slikarka...

ZEČEVIĆ: Nije u tome osnovno neslaganje. On neće da prikaže slikarku. On hoće da prikaže svoj svet.

PETRIĆ: Samo marginalno. Najveći deo filma registruje slike da bi time ilustrovao život slikarke i njene preokupacije. Preovladuje struktura narativnog, dok se alternativno pojavljuje u početku i možda na kraju. To čini jedva jedan posto. Devedeset devet posto jeste filmska struktura. Budimo iskreni: ovo je interesantno pravljen film o jednoj slikarki, o jednom slikarskom opusu. Takvih filmova ima na stotine.

ZEČEVIĆ: On zadržava još uvek narativnu strukturu.



TRIFKOVIĆ: Ovdje nastaje nespornost koji potiče od samog autora. On je zaista uneo anegdota. Uvodi devojkicu koja fotografira, beleži i tako dalje. Očigledno, to je u funkciji priče; ona istražuje slike ili svet Milene Pavlović-Barili. Ta anegdota jako opterećuje film, čitavu konstrukciju...

ZEČEVIĆ: Tu smo se složili.

TRIFKOVIĆ: To nije ključno pitanje za film. Autor nešto drugo pokreće. On gradi film na jednoj činjenici. Saznajemo da je u slike Milene Pavlović-Barili pucao nemački oficir. Autor polazi, dakle, od podatka autentične stvarnosti.

ZEČEVIĆ: To saznajemo na kraju...

TRIFKOVIĆ: Iza tog podatka krije se bitan smisao neophodan za razumevanje filma. Praveći triptih: stvaranje, kaos, očišćenje, autor stavlja u samo središte pojam zla - genocid. Gledano kroz tu prizmu, samodopadljiva artificijelnost u filmu isuviše mi smeta. Ona je nešto što ruši egzistencijalni kontekst na kome se gradi film.

PETRIĆ: Već dva-tri puta ste rekli: "ima elemente naracije". Kao da je narativnost antipod alternativnom filmu. Može postojati alternativni film i u okviru naracije. Narativni film - radjen na nekonvencionalan način. Film koji razlaže fabulu na alternativan način, poput Reneovog filma "Prošle godine u Marijenbadu" ili Bunjuelovog "Andaluzijskog psa".

TRIFKOVIĆ: Da, sa kritičkim odnosom prema samoj naraciji.

PETRIĆ: Medjutim, ovaj film nema takvog odnosa, iako je u pitanju talentovani, duhoviti pristup koji smo sto puta videli. Prema tome, on nije alternativan, u smislu da može da se uključi u deset "izabranih".

TRIFKOVIĆ: Ne bih se izjašnjavao da li jeste alternativan ili nije. Još uvek postoji nešto u strukturi filma što je nejasno.

PETRIĆ: Koji je bio onaj slovenački film, radjen po slikama?

JOVANOVIĆ: "Fantastična balada".

PETRIĆ: Boštjana Hladnika, tako je. To je pravi alternativni film o slikarstvu. Slika je uzeta samo kao povod... U čemu bi bila alternativnost filмова o slikarstvu? Uzeti slike i transformisati ih na osobeni sinematički način tako da se dobije nova filmska vizija, a ne puka reprodukcija određenih slika.

ZEČEVIĆ: To i ovaj radi.

PETRIĆ: Tu nema sinematičke transpozicije. Slike služe prikazivanju jedne priče na tematskom nivou, bez sinematičke strukture koja bi morala takodje nešto da kaže, da nešto znači sama po sebi.

JOVANOVIĆ: Nema te transpozicije. Sve te slike čak i postupci su u funkciji priče.

ZEČEVIĆ: Oni jesu u funkciji jednog

narativnog toka. Ne bih rekao priče, nego naracije.

PETRIĆ: Ne samo narativnog toka nego i značenja prikazanih slika. Kadrovi moraju da "govore" i na čisto vizuelnom (sinematičkom) planu, a ne samo da ilustruju priču.

ZEČEVIĆ: One služe nečem drugom.

PETRIĆ: Ali ne na sinematičkom planu.

ZEČEVIĆ: Na kinematičkom upravo. Evo ti primera. On radi sa negativnom i pozitivnom solarizacijom. U jednom jedinom kadru postoji slika koja ima tri kinematičke dimenzije...

PETRIĆ: Ako je upotrebio solarizaciju, to ne znači da je samim tim postigao sinematičko dejstvo i značenje.

ZEČEVIĆ: Ne znači da samim tim postaje, nego zavisi kako je to uradio, a o tome i govorim.

JOVANOVIĆ: Nije uspostavio sinematički kontekst. Film otkriva parcijalne kinematičke intervencije ali bez njihove prave, organske uključenosti u celovitu filmsku strukturu.

ZEČEVIĆ: Prema tome on ima sinematičke intervencije.

PETRIĆ: Ovaj film ima nekoliko sinematičkih kadrova, ali to nije alternativni sinematički film, u celini.

TRIFKOVIĆ: Kada kažem narativni sloj a mislim na malopredjašnju Vladinu primedbu, hoću da kažem da je narativno ovdje nalepljeno. Osnovna

struktura je bliža filmskom eseju a narativno dolazi kao okvir oko slike. Mislim da ovo nije film o slikarki, čak ni o njenom likovnom delu, nego o činu uništenja likovnog dela; dakle, sasvim o nečem drugom - o duhovnom genocidu.

PETRIĆ: Po vama je tema ovog filma čin uništenja, brutalnog uništenja jednog umetničkog dela, atak na umetničko stvaralaštvo? Problem je sada kako je to izraženo? Da li je to izraženo na sinematički alternativan način? Ma kako bio dobar sam po sebi u poredjenju sa drugim

filmovima o slikarima koji su banalni, za mene ovo nije alternativan film.

JOVANOVIĆ: U jednom konvencionalnom delu isto postoji upotreba negativa i solarizacije.

PETRIĆ: Naravno - to samo po sebi nije dovoljno za alternativnost. Postoji izvestan sinematički tretman, ali ne postoji sinematička apstrakcija.

ZEČEVIĆ: Ne mora da ide u apstrakciju ako je u pitanju figurativni svet. On očigledno hoće da se bavi figurativnim svetom a ne apstrakcijom.

PETRIĆ: Učinili bismo nepravdu autoru ako bismo njegov film uvrstili u alternativna ostvarenja. Ako ga uvrstimo i kažemo da nije alternativan, on je bolji od drugih u opštem estetičkom pogledu. Moj je predlog da se ovaj film izuzme, tj. prikaže odvojeno. Da je, recimo, Fasbinder poslao neki svoj odličan film - mi bismo rekli da je divan, ali da

ne spada u alternativni film. Prema tome, ne bismo smeli da učinimo Stojanoviću nepravdu, da ga uključimo pa da ga onda "denegriramo". Film je krajnje profesionalno radjen, sa izvesnim odstupanjem od tradicionalnog postupka pravljenja filmova o slikarstvu, ali nikako nije eksperimentalan do te mere da bi se mogao smatrati alternativnim ostvarenjem.

JOVANOVIĆ: Ja bih njega uključio u neku projekciju gde bi filmovi bili pod naslovom "Tendencije ka alternativnom".

TRIFKOVIĆ: Nije bitno da sada odredimo šta ulazi u selekciju a šta ne. Besmisleno je polaziti od onoga "šta je pisac htio da kaže", ali Stojanović očigledno insistira na onim zadnjim natpisom na faktografskom podatku. On ne unosi to slučajno. To je deo strukture. On nas primorava da se prema filmu odnosimo u smislu estetske nadgradnje koja je referencijalna egzistencijalnom kontekstu. Ovaj film je mogao da se napravi na uobičajeni dokumentarni način, jer mu je polazište autentična životna činjenica: autor bi otišao na lice mesta, našao te slike, snimio te rupe od revolverskih zrna...

ZEČEVIĆ: Ljubiša Jocić je pravio slične filmove.

PETRIĆ: Ovo je nekoliko stupnjeva dalje ali ne dovoljno da postane alternativno.

JOVANOVIĆ: Transcendira ka alternativnom filmu.

ZEČEVIĆ: Subalternira.

**MREŽA**  
**Mišo Čoh**

PETRIĆ: Da li je ovo alternativni film?

JOVANOVIĆ: Jeste, jer takva struktura uočuje na novi problem alternativnog filma. Dopušta alternativnu interpretaciju zbivanja.

PETRIĆ: To često čini i narativni film.

JOVANOVIĆ: Ne, to je film otvorene strukture, otvoreno delo otvorene metaforičnosti.

ZEČEVIĆ: Mislim da je ovo "zatvorena" metafora. Zatvorena je utoliko što ima jednu strukturu, koja očigledno potiče iz izvesnih retoričkih postupaka. Neprestano ima uporedjenja odabrane realnosti i strašila koje gori. Počinje slikom sveta koji se stvara i iščezava na istom prostoru, završava tom istom slikom. Ne plediram da se film shvati tako da je ovaj svet "strašilo koje gori" i koje, bez obzira na to što će izgoreti, nastavlja svoj život u evolutivnom smislu, na osnovu jednog evolutivnog principa. Ono što on hoće da saopšti, ceo plan poruke meni je prilično jasan kao neka vrsta takvog retoričkog iskaza. On ne nudi neko bogatstvo mogućnosti. Ograničen repertoar znakova je već unutra, on ima početak, kraj, čime se motiviše plan poruke, koja čak može da se prevede na sasvim običan jezik. Ne vidim u čemu je otvorena metaforičnost. Film je zanimljiv kao alternativni pristup, ali



u pitanju je zatvorena metafora, u pitanju je retorički prosede. Jer: "svet je strašilo koje gori, ali uprkos tome traje".

PETRIĆ: To je na nivou tematske interpretacije. A šta je sa sinematičkim uobličanjem?

ZEČEVIĆ: Ne mogu da tvrdim da je moja interpretacija ispravna, ali se ne slažem sa tvojom, jer mislim da se ceo plan poruke, u strukturalnom smislu iskazuje veoma konvencionalnim jezikom uporedjenja. Ima tu stvari koje su zaista dobre: to što radi sa laboratorijom sa strašilom koje plove kroz razne štimunge, ali to je opet dosta puta vidjeno, zatim prvi i poslednji kadar onog sveta, u onom lepom parku ulazi i u pretapanju stop trika, nestaje



MREŽA, Mišo Čoh

PETRIĆ: Smatraš da na nivou formalne obrade, tj. sinematičke strukture ovaj film nije dovoljno alternativan.

ZEČEVIĆ: Da, mislim da je ovo retorički film.

PETRIĆ: Ako smo kritikovali film o Mileni Pavlović Barili kao nedovoljno alternativan u odnosu na žanr filmova o slikarstvu, postavlja se pitanje da li je onda ovaj film dovoljno alternativan u odnosu na predmet (slikarstvo) koji obradjuje. To je ustvari dokumentarni film o ambijentu, ljudima i objektima u njemu. Sinematički, posmatran, on ne sadrži dovoljno alternativnih rešenja, niti ih integriše u novu sinematičku strukturu koja razbija okvire

tradicionalnog dokumentarnog filma

JOVANOVIĆ: Skrenuo bih pažnju na tu "prizornost" filma. Insistiranje na prizoru kao nekoj vrsti fiksacije.

ZEČEVIĆ: Ni na jednom mestu ne postoji fiksacija. Postoji rigidna kamera koja registruje kretanje oblaka. Ali to nije fiksacija.

PETRIĆ: Dajte da preciznije definišemo termin "fiksacija". Mislite na psihološku fiksaciju filmske kamera, tj. reditelja - na objekt-prizor snimanja?

ZEČEVIĆ: Ne, nego fiksacija kao izražajno sredstvo.

PETRIĆ: Ne, Jovanović ne misli na to. Postoji neka

misterija koncentracije - fiksacija kamere na izvestan ambijent... Fiksacija na ugodjaj, stanje, predmet. To i dokumentarni filmovi često čine.

TRIFKOVIĆ: Ovde je isti problem kao kod "Triptiha". Ako već idemo na odredjenje da li je to alternativan ili ne, onda je reč o istom problemu. To je alternativno u dramaturškom smislu, u pitanju je shvatanje filmske celine kao strukturalnog ekvivalenta predmetu o kome se govori; znači način na koji autor konstruiše iskaz. Tu postoji alternacija. Ali, na svim drugim nivoima, film nije alternativan.

PETRIĆ: Verujem da ćemo videti alternativne filmove u punom smislu - dobre ili loše... To će biti izuzeci, dok će najviše biti onih koji streme ka alternativnosti.

JOVANOVIĆ: On ima lajt motiv koji vuče u retoričnost. Kad bi se apstrahovao za trenutak, on pokušava da sa druge strane ide na jednu otvorenost.

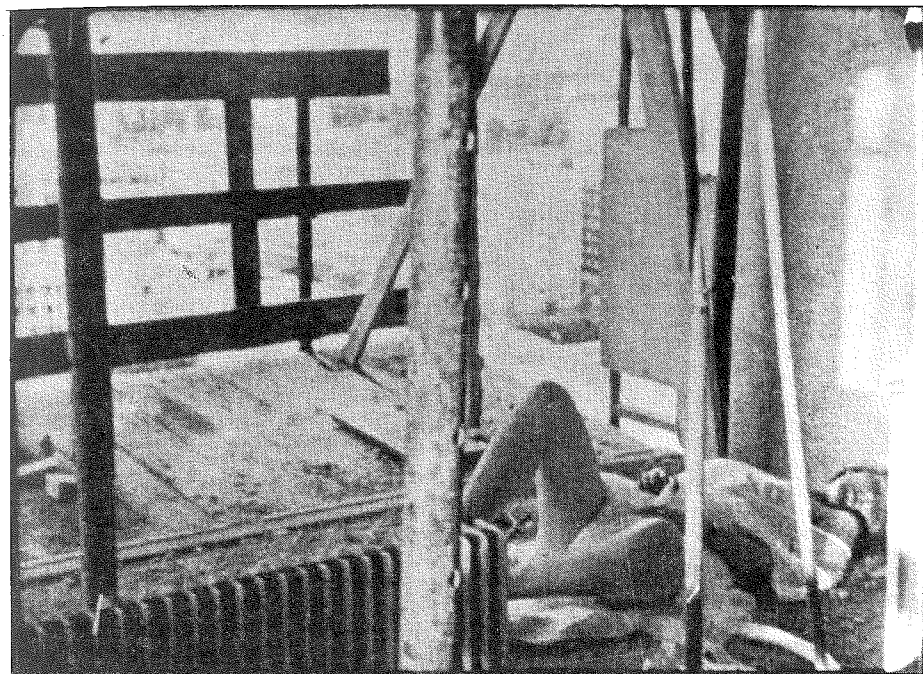
ZEČEVIĆ: Kakvu otvorenost?

JOVANOVIĆ: Pa svi ostali kadrovi koji su snimljeni prizorom.

ZEČEVIĆ: Time što "prikazuje scene iz života"?

JOVANOVIĆ: Da.

TRIFKOVIĆ: To je kao kod Nikole u "Triptihu". Ima i jednog i drugog pristupa, a ustvari se prepliće. Samo, tamo je jedan artificalni svet u



TRIPTIH AGATE SCHWARZKOBLEK, Boris Jurjašević

pitanju, pa ga artificijelno tretira, a ovde je svet neposredne stvarnosti pa izgleda kao da se dokumentarno tretira. A ustvari, postoji neko iščašenje u odnosu na dokumentarno. Mada je polovina kadrova čisto dokumentarna, struktura koja nastaje od svih tih kadrova nije sasvim u funkciji dokumentarnog. U tome je ta alternacija za koju mislim da postoji ovde.

PETRIĆ: Alternativna. Ipak, takva struktura je samo delimično alternativna.

STRADANJE JOVANKE ORLEANKE Bata Petrović

PETRIĆ: Reč je o preinterpretaciji, o preispitivanju već

postojeće (Drajerove) sinematičke strukture.

ZEČEVIĆ: Ne znam koju vrstu odnosa je hteo da postigne, prema Drajeru?

TRIFKOVIĆ: Kraj ga očigledno stavlja u novi značenjski kontekst. On pravi poruku. Sve mi to ostaje donekle nejasno.

PETRIĆ: Svi semioološki filmovi su "mutni". To bi trebalo da bude njihov fenomenološki kvalitet - mogućnost interpretiranja na različitim nivoima. Da pogledamo šta reditelj čini. On pravi film na osnovu jedne druge reprodukcije filma, (fotograma), jedne statične reprodukcije kadrova Drajerovog remek-

dela. On te fotograme ponovo vraća u neku filmsku formu koja je sasvim drukčija jer ima nešto od Drajerovog originala a i od fotografskih reprodukcija objašnjenim u jednoj knjizi. Šta sadrži ta knjiga?

ZEČEVIĆ: Sadrži klasične "shot by shot" reprodukcije svakog kadra.

PETRIĆ: To znači da knjiga reprodukuje strukturu filma kadar po kadar, sliku po sliku, fotogram po fotogram. Reditelj je, zatim, filmskom kamerom snimio fotograme, tako da se jasno uočava kompozicija svakog kadra posebno. Vidi se kako se oni smetaju ne u prostornom smislu, kao

u knjizi, nego se smenjuju na platnu u vremenskom smislu, kao što je to slučaj u originalnom filmu.

TRIFKOVIĆ: Koji je smisao tog prestrukturiranja?

PETRIĆ: Sar. proces prestrukturiranja. Ništa više. Reditelj je to naznačio time što je na kraju zapalio knjigu reprodukcija. Možda je samokritički pristupio? Zapalio je knjigu od koje je napravio svoj film, kao što je zapaljena i sv. Jovanka na kraju Drajerovog filma, zato što je bila jeretik. Naš reditelj je zapalio knjigu možda i zato što je ta knjiga "jeretik" u nekom smislu. Može biti sto drugih interpretacija. On je zapalio knjigu koja je jeretična u odnosu na Drajerov film, jer je ta knjiga ustvari "uništila" film. Ustvari, uništen je izvorni filmski doživljaj. Tu je reč o ispitivanju filma kao strukture, njegove prirode, reč je o fenomenološkom pristupu mediju.

TRIFKOVIĆ: Ima nekih stvari koje se ovako ne mogu objasniti. Šta će mu ova "Marseljeza" na kraju, šta će mu natpis da se "Ivanino srce stopilo sa dušom Francuske" itd.? Spaljujući to, ne spaljuje samo Drajerov film, to jest fotografski izvod iz Drajerovog filma, nego spaljuje jednu ideju.

PETRIĆ: Navedena mutacija postoji u Drajerovom originalu...



**STRADANJE JOVANKE ORLEANKE, Bata Petrović**

ZEČEVIĆ: Ali, on prvo pokaže autentični snimak knjige koja gori pa onda stavi mutaciju, pa opet knjigu koja gori.

PETRIĆ: Dakle, on nešto hoće da kaže.

ZEČEVIĆ: Nešto hoće da izrazi time a to se ne uklapa u njegov odnos prema Drajerovom filmu.

PETRIĆ: Ali postoji i druga struktura. Struktura trajanja je kondenzovana u ovom filmu, kao što je sudjenje Jovanki u Drajerovom filmu kondenzovano u jedan dan. Drajer je kondenzovao strukturu istorijskog procesa u novu filmsku strukturu koja traje svega jedan dan, dok je u istorijskoj stvarnosti ona trajala mislim petnaest dana, čime je postignuta veličanstvena sinematička elipsa. Ako projicirate naš film brzinom kojom reditelj zahteva, gledalac ne razume tekst koji prati film. To nas primorava da gledamo kadrove, da ih

gledamo po nekoliko puta, da bismo otkrili u čemu je smisao njihove vizuelne kompozicije.

TRIFKOVIĆ: Verovatno da tokom projekcije uspostavljate i neposredno čulni odnos prema filmu, i da je ovaj različit ako gledamo film pod jednim ili drugim uslovima.

PETRIĆ: Meni se dopada što vi stalno spominjete čulno. Mene čulni doživljaj filma veoma interesuje.

TRIFKOVIĆ: Taj aspekt filma je nezaobilazan, bez obzira na koncept.

PETRIĆ: Postoji vrlo mali broj filmova koji imaju "čulno" dejstvo. U čemu nalazite ovde čulno dejstvo?

TRIFKOVIĆ: Mislim na čiste senzacije koje deluju čulno; recimo, iskrivljen govor u odnosu na sliku u nekom trenutku, na primer u odredjenom rezu.

PETRIĆ: To je perceptivno,



**PESNIČKI RUČAK, Bata Petrović**

a ne čulno dejstvo. Iskrivljen govor deluje perceptivno, na naš sluh.

TRIFKOVIĆ: On deluje perceptivno ali se u nama "prelama" čulno.

ZEČEVIĆ: Percepcija je čulnost, šta sad?

PETRIĆ: Ne. Čulno dejstvo se oseća na visceralnom planu.

ZEČEVIĆ: To je drugo. Sinestizijski odgovor organizma na odabrani prizor.

TRIFKOVIĆ: Čulno za mene ima značenja emotivnog doživljavanja projekcije, odnosno zbivanja.

PETRIĆ: Emocije su jedno-čulnost je drugo.

TRIFKOVIĆ: Senzualno, u tom smislu, da

PETRIĆ: E pa gde tu postoji senzualno to me zanima... čulnost može biti pojačana, ističući prostora u kadru. Nimate utisak da reditelj baš to razbija, da uništava prostornost kadra? Kod

slično dejstvo ima ton: postaje "subjektivan" usporavanjem, deformacijom. Sam kontekst zapravo nastaje u odnosu izmedju ovakvog auditivnog i sasvim drugačijeg vizuelnog sačinjenog od poznatih fotograma Drajerovog filma. Očigledno je da se u spoju jedne i druge strukture mogu dogoditi neki emocionalni oseti i čisto čulni odnosi. To je ravan u kojoj se razvija "senzualniji" odnos prema filmu.

PETRIĆ: U meni se razvija racionalni odnos.

TRIFKOVIĆ: I racionalni.

PETRIĆ: Ali ne senzualni.

JOVANOVIĆ: On je teo da uništi oživljenost fotografije da film vrati na fotografiju. Ako je film oživljena fotografija, pokretna fotografija, on ga je uništio i vratio na fotografiju

PETRIĆ: Ali ovde se radi o oživljavanju statične fotografije u knjizi a ne u filmu. Reditelj je mogao uzeti filmske kadrove i "zamrznuti" ih (freeze frame), medjutim, on je ustvari reprodukovao... fotografije iz knjige. Drugim rečima, reditelj nije filmskim sredstvima zakaočio pokretnu sliku (film), kao što je recimo Kris Markos učinio u La Jeté, nego je reprodukovao fotose iz knjige Martinca. Prema tome, reč je o strukturalnoj intervenciji, a ne o procesu uništenja pokretne slike. Reditelj je mogao da uzme iz Kinoteke Drajerov originalan film i da na optičkom printeru fiksira svaki kadar ponaosob...

Drajer se senzualno jako oseća. Drajerov film je vrlo senzualan pogotovu kad kamera počne da se ljujla, da se okreće oko svoje ose, Drajer je to nazvao "klizeća i lebdeća kamera". Ovde toga uopšte nema. Kako ste vi to osetili?

TRIFKOVIĆ: Ovde podsticaji dolaze više iz auditivnog nego iz vizuelnog, kako je kod Drajera. Postoji govor sa čijom formom se neprekidno manipuliše. Jednog trenutka bio je potpuno izmenjen usporenim brzinom snimanja. Nismo ga uopšte razumeli. Posle se vratio na normalnu brzinu i razgovetan smisao. U trenutku kada pratim smisao, uspostavljam racionalniji odnos prema projekciji, zbivanju...

PETRIĆ: Dobro, ali gde je tu "čulnost"?

TRIFKOVIĆ: Vi navodite da je najveća senzualnost Drajerovog filma u trenutku kada se kamera ljujla, ide naopako. U kontekstu filma to su "subjektivni" kadrovi. Ovde

JOVANOVIĆ: Možda nije imao mogućnosti...

PETRIĆ: Ali, da je to učinio, naš doživljaj filma bi bio sasvim drukčiji.

ZEČEVIĆ: Ovdje je potpuno isključen pokret, a uneta je dimenzija nekog drugog vremena, koju Drajerov film nema.

JOVANOVIĆ: A šta mislite, on bi tamo samo fotografe uzeo?

PETRIĆ: Pa bi ih samo mehanički reprodukovao. Umesto toga on slika objekt (fotos) koji stoji pred kamerom. Martinčeva knjiga ilustracija (fotograma iz Drajerovog filma) poslužila je Petroviću kao objekt snimanja, kao što je mogao da mu posluži svaki predmet iz života. Ovdje nije po sredi film načinjen od filma. To je bitna razlika. Filmska reprodukcija fotosa ima fenomenološki drukčije značenje - i dejstvo - od ukočenog (zamrznutog) filmskog kadra, ili snimljene slike nekog slikara, recimo u filmu o Mileni Barili.

ZEČEVIĆ: S tim što je ovo pravi alternativni film. Jer se zaista može dokazati na svim logičkim instancama da on alternira jednom postojećem filmu, da oduzima dimenziju koju taj film ima i unosi neku drugu dimenziju, i da na taj način pokušava da dobije famozno "treće značenje".

TRIFKOVIĆ: Iz Vašeg američkog iskustva...

PETRIĆ: Nemam ja nikakvo "američko iskustvo".

TRIFKOVIĆ: Mislim na američko iskustvo sa alternativnim filmom.

JOVANOVIĆ: Nema ju oni taj naziv.

PETRIĆ: Oni imaju "Independent". Nezavisni film.

JOVANOVIĆ: Naziv "alternativni film" imaju Zapadni Nemci. Jedinu u svetu.

PETRIĆ: Mi sve uvozimo od Nemaca.

TRIFKOVIĆ: Ovaj film bi verovatno bio nazvan nekom vrstom eksperimentalnog filma.

PETRIĆ: Da, ali oni neće da se zovu eksperimentalni. Kažu: Mi ne eksperimentišemo, mi stvaramo. Došli smo do određenog fila koji se razlikuje od tradicionalnog i sada idemo svojim putem. Mi smo nezavisni...

JOVANOVIĆ: Ima čini mi se, i personal cinema.

ZEČEVIĆ: To je osobni film. Postoji i minimalistički, hipangogički, semioološki, strukturalni...

PETRIĆ: To su razni nazivi, ali sve su to "independent filmmakers", nezavisni reditelji, koji ne zavise od Holivuda, od tradicionalne, narativne i komercijalne kinematografije

TRIFKOVIĆ: U okviru nezavisnog filma, u šta bi ga svrstali?

PETRIĆ: Petrovićev film bi

apsolutno spadao u oblast semioološkog filma. Ja ne znam tog reditelja, on se verovatno bavi teorijom filma.

JOVANOVIĆ: To je Bata Petrović.

PETRIĆ: Šta on radi?

JOVANOVIĆ: Razmišlja o tome. Nije bez svesti o tome.

PETRIĆ: Očito je da on više razmišlja o filmu, proučava film.

ZEČEVIĆ: On se najviše bavi idejom "alternativnog filma".

PETRIĆ: Piter Volen bi na primer napravio sličan film. On je takodje uzeo jedan stari film, pa ga je komentarisao na različite načine: takve filmofile interesuje pitanje: šta se filmska slika, šta se postiže povezanošću kadrova, šta je to pričanje priče, u čemu je razlika između pokretne (kinematografske) i statične (zamrznute) filmske slike. Kakva je priroda filmskog znaka na narativnom planu. U ovom filmu filmski znak je pomećen...

TRIFKOVIĆ: Zanima me mogućnost tog "trećeg značenja". Prestrukturizacija koja ovdje postoji ne odnosi se na film "Jovanka Orleanka", nego...

PETRIĆ: Nego na Martinčevu knjigu.

JOVANOVIĆ: Na knjigu snimanja.

TRIFKOVIĆ: Postoji jedna

bitna stvar. On koristi dužine koje su zapisane u knjizi, što znači, da on vodi računa o "prirodnim" dužinama kadrova pa ih kondenzuje. Tako, autor stvara nešto što je veza između filma jer kondenzuje filmske dužine "prave" Jovanke Orleanke...

PETRIĆ: Na liniji sinematičke strukture.

TRIFKOVIĆ: I knjige u kojoj su fotogrami filma.

PETRIĆ: Tačno.

TRIFKOVIĆ: Znači, to je jedan hibrid nastao između filma i knjige. Kondenzaciju ne vrši parcijalno, unutar pojedinih kadrova, nego globalno na ceo film, na celu dužinu u jednoj srazmeri. Zbog ove "spoljne" intervencije, čisto tehničke prirode po suštini, ne postoji odnos prema Drajerovom filmu, niti prema knjizi fotograma, nego postoji sažimanje koje, samo po sebi, kao celina, postaje znak. I ovaj znak se suprotstavlja onom drugom znaku koji autor dodaje na kraju filma kao svoju intervenciju: snimak knjige koja gori. U suštini, čitavih 15 minuta filma služi mu da bi formirao jedan znak.

PETRIĆ: O tome se može beskonačno govoriti. Ja sam u jednom članku napisao da su semioološki i strukturalni filmovi izvanredni za diskutovanje, a dosadni za gledanje. Vidite i ovaj film to potvrđuje, o njemu se može beskonačno raspravljati. Takvi filmovi stimulišu

bezbroj asocijacija. O sličnim filmovima u Americi napisane su čitave knjige.

TRIFKOVIĆ: To je digresij u odnosu na moje razmišljanje. Da završim, čini mi se da smisao ovog filma nastaje u odnosu na ta dva znaka.

PETRIĆ: Drugim rečima, struktura ovog filma je i njegova sadržina.

TRIFKOVIĆ: Tako je.

PETRIĆ: Dužina (trajanje) fotograma u odnosu na trajanje originalnih kadrova je prava struktura ovog filma. I ona je sama sebi svrha. Struktura filma postaje ono što se obično u narativnom filmu smatra formom.

TRIFKOVIĆ: Tako je. Struktura po sebi ima značenje.

PETRIĆ: Ona istovremeno predstavlja i autorov komentar na predmet koji kamera snima.

TRIFKOVIĆ: To je novi fenomen na filmu.

PETRIĆ: Na osnovu svega što smo rekli, može se zaključiti da je ovo strukturalistički film "par excellence". Koliko je uspeo - to je drugo pitanje. U tome se, verovatno, ne slažemo.

ZEČEVIĆ: Da li prema toj vrsti filma uopšte može postojati neka naknadna estetska kategorizacija, da li je to dobro. Ili nije dobro, da li je lepo ili nije lepo

TRIFKOVIĆ: Da li je dobro ili lepo to nije pitanje koje treba

vezivati za ovakvu vrstu filma.

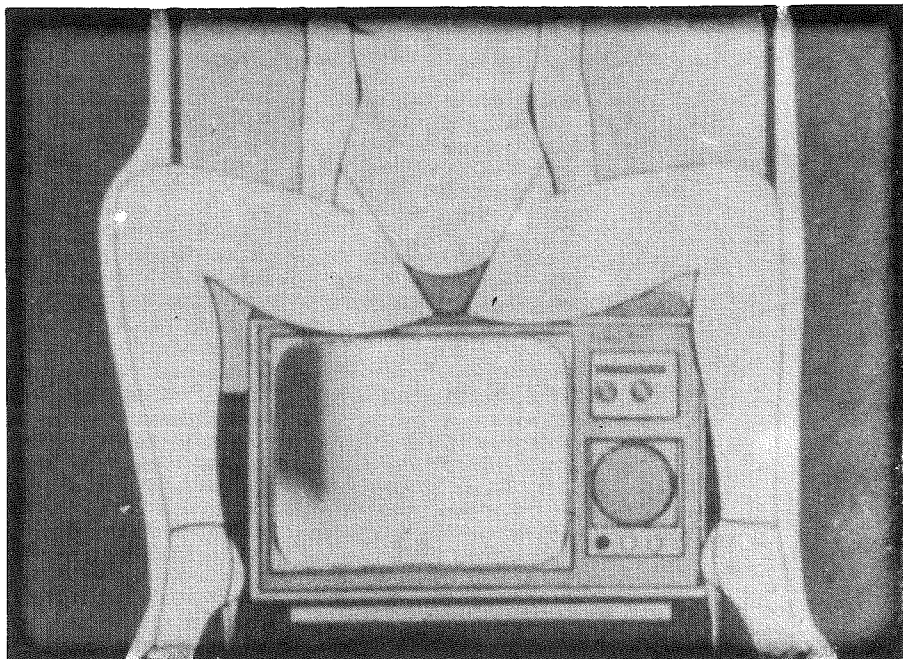
ZEČEVIĆ: Ovo što Vlada govori - "nisam imao doživljaj". Nisam imao ništa drugo, osim što sam video da je to jedna vrsta analize nečega što već postoji. U stvari ovo i jeste jedan filmski meta-jezik. Meta-jezik, jer se pojavljuje u odnosu na neki drugi jezik. Kao što je semioologija meta-jezik reči u odnosu na jezik filma, tako je i ovo meta-jezik filma u odnosu na film sam. Kao takav... jezik je bezličan. On nije ni dobar ni loš. Stil može biti lep ili ružan.

PETRIĆ: Ali je nesreća što se film prikazuje u kontekstu umetničkog medija, kolektivnog gledanja, estetičkog doživljaja, pa ga gledaoci, hteli ne hteli, upoređuju. Kada ovaj film bude prikazan zajedno sa drugim filmovima koji mogu da uzbude gledaoce na emotivnom ili vizuelnom planu, kao film o Barili, oni će verovatno pitati šta je ovo? Počeće da ga vrednuju. I zato je unfair ovakve filmove prikazivati zajedno sa tradicionalnim, kako igranim tako i dokumentarnim filmovima. Prema tome, Petrovićev film "Stradanje Jovanke Orleanke" spada u alternativni film.

ZEČEVIĆ: Ovo je "najalternativniji film" od svih koje smo do sada videli.

PETRIĆ: Ali i najdosadniji s gledišta estetičkog doživljavanja.

ZEČEVIĆ: Sama je ideja



**GOSPODAR RAMA, Rade Bunčić**

alternativnog filma već u njemu. Sama ideja o ovom žanru (da li je to žanr?) O rodu koji pokušavamo da bliže odredimo.

TRIFKOVIĆ: Hoću da postavim pitanje: da li pojam alternativnog filma uključuje, ili obratno odbacuje, pojam smisla (osim strukturalnog) čije prisustvo potvrđujemo već samim našim analizama?

PETRIĆ: Ne znam šta je to smisao u umetnosti. Za mene u umetnosti sve može da dobije smisao.

JOVANOVIĆ: Smisao dolazi u jednom sistemu mišljenja. Zavisu iz kog sistema mišljenja tražite smisao. Koji su parametri sistema da bi se našao smisao.

PETRIĆ: Nema nikakve parametre.

ZEČEVIĆ: Ne trebaju ti nikakvi parametri. Smisao je jednostavno organizovan skup značenja.

TRIFKOVIĆ: Analiza strukture filma ima svoj smisao. To je logično.

PETRIĆ: A koji je smisao?

TRIFKOVIĆ: Sve ovo što smo govorili. To je zapravo njegov smisao.

PETRIĆ: Za mene to nije nikakav smisao. Za mene nema nikakvog smisla sve ovo što govorimo.

TRIFKOVIĆ: Smisao je značenje strukture. Ali mene zanima ovo: da li se iz filma kristališe neki drugi smisao osim strukturalnog?

PETRIĆ: Ja sam već rekao,

za mene nema tu Smisla kroz koji je reditelj prošao baratajući elementima od kojih je stvorio svoj film.

ZEČEVIĆ: Ti si konceptualista.

JOVANOVIĆ: Smisao nije u filmu nego u onom koji ga interpretira.

PETRIĆ: Postoji čitav niz "smislova", Zašto bi moj smisao bio važan?

ZEČEVIĆ: Ali, to radiš u svakom slučaju. Kod svakog filma...

JOVANOVIĆ: Zavisu sad iz kog ti sistema posmatraš. Marksista traži jedan smisao, konceptualista drugi, soc-realista treći...

PETRIĆ: Zato treba

ostaviti da svako nalazi smisao za sebe. No, struktura je nešto fiksirano-ona je uvek i za svakoga ista.

TRIFKOVIĆ: Ovde nam autor nudi svoj smisao,

PETRIĆ: A mi kasnije dolazimo do drukčijeg zaključka, što zavisi od niza subjektivnih i objektivnih (istorijskih) okolnosti. Čak Zeka i ja koji smo prilično bliski u shvatanju filma imamo različita tumačenja ovog filma. O tome bismo mogli da razgovaramo u nedogled. Iz tih razgovora mogla bi da se sastavi čitava knjiga koja bi bila interesantnija od filma. Ali ipak činjenica je da bi takva knjiga bila inspirisana određenim filmom.

TRIFKOVIĆ: Vratimo se problemu smisla. Autor je dao dva znaka. Čim su dva znaka postoji odnos. E, tu ja tražim smisao.

PETRIĆ: Jeste li ga našli?

TRIFKOVIĆ: Ne. Ali naslućujem mogućnost.

PETRIĆ: A ja ipak-jesam! Kao što su Englezi zapalili Jovanku Orleanku, ovaj reditelj je zapalio knjigu o filmu. On nije zapalio Drajerov film-nego "surogat" toga filma. No pre "lomače" on je "vaskrsao" - kinematografski sam film. ZEČEVIĆ: Ali to ne mora biti smisao...

PETRIĆ: Diskusija o smislu u ovom slučaju je prilično jalova i besmislena.

ZEČEVIĆ: Nije besmislena. Pronašao ti smisao ili ne

smisao postoji. Samo što smisao može da bude potpuno izvan tebe, u tebi, ili u filmu.

PETRIĆ: Znači, ti si za apstraktni smisao?

ZEČEVIĆ: Svaki smisao je apstraktan u odnosu na predmet. Neki smisao postoji.

PETRIĆ: Onda si na mojoj liniji. Ako postoji apstraktni smisao koji svako može da interpretira kako hoće, onda je takav smisao irelevantan. Smisao postaje činjenica da film nema odredjeni smisao niti odredjenu "poruku".

ZEČEVIĆ: Da je tako ne bi postojala ni filozofija, a kamoli film. Uvek ima potrebu da "isteraš" neki smisao. Ne treba preterivati, ali mi smo u traganju za odnosom prema postavljenom problemu.

JOVANOVIĆ: Postoje dve stvari. U jednom razgovoru o alternativnom filmu u "Djuri Salaju", jedan profesor Pravnog fakulteta koji je prisustvovao razgovoru rekao je nešto što može da bude dosta zanimljivo, a to je da alternativni film proširuje otvorenost čitanja dela, i postulira strukturu gde postoji višesmislenost.

PETRIĆ: Savo, vi ste se zgrozili, video sam po izrazu na vašem licu kada sam rekao da ništa nema smisao. Mislim da je to moj Smisao.

JOVANOVIĆ: Jeste. Ne treba da postoji usaglašenost smislova. Tu postoji postupak spaljivanja. On se zove art after art. Umetnost posle umetnosti.

To je Dišan počeo da radi, čuveni postupak sa crtanjem brkova na "Mona Lizi", postupak na postupku.

PETRIĆ: Ima još jedan važan element, postoji takozvani polusmisao. Kraj ovog filma jeste apsolutni polusmisao. Reditelj je naznačio izvesnu ideju, ali nije imao potpuno jasan koncept.

Zato je završetak konfuzan. On poseduje nešto što naliči na smisao, ali ostaje na pola puta do punog smisla. Reditelj pali knjigu na osnovu koje je napravio svoj film. Ja sam malopre izneo mišljenje o razlozima te "lomače". Možda sam ja "učitao" takvo značenje. Zato bih napravio razliku između ambivalentnosti značenja koje je učinjeno svesno tako da bi se otvorilo šire tumačenje, omogućilo dublje poniranje u situaciju, značenja koje ostaje neodredjeno zbog autorove nemoći.

TRIFKOVIĆ: Malopre smo pominjali reč "senzualno". Ovo što je Petrović napravio nije slučajno. On uvodi u film element vatre na čulan, senzualan način, posle gotovo beskrajnog niza statičnih fotografija. To je kao kad bi odjednom slika oživeala.

PETRIĆ: Oživeala je...posle ovih mrtvih stvari-fotograma.

TRIFKOVIĆ: Ili, kao kad bi odjednom iz fotografije dunuo blagi vetar koji duva u snimljenom pejzažu.

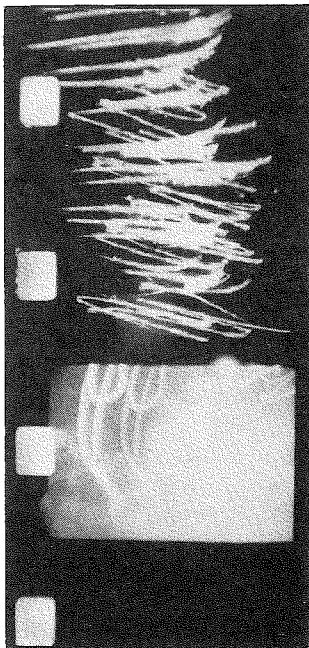
PETRIĆ: Stvarnost bi se pojavila u svojoj autentičnosti.

TRIFKOVIĆ: Dakle, ovaj kraj bi mogao da ima smisao oživljavanja racionalne predstave o tragediji Jovanke Orleanke. Svi imamo neki pojam o stradanju ove heroine; ali, pojam nema čulnu vrednost, senzualnosti. Odjednom, uvodjenjem "stvarne" vatre u njega, u tu pojmovnost, pojmovno biva nadgradjeno. Dobija se novi kvalitet iskustvenog. Kao nova realnost.

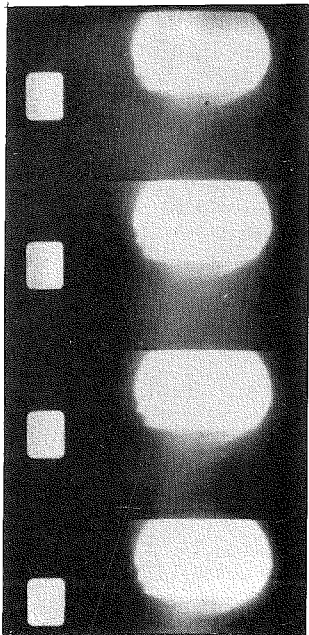
PETRIĆ: Pali se knjiga kao što su se nekada palili ljudi proglašeni za jeretike... Zatim dolazi natpis na kraju filma? "Sudjenje se nastavlja".

TRIFKOVIĆ: Sa filmske strane gledano bitno je baš to što se u ovaj film uvodi ceo senzualni trenutak.

PETRIĆ: Sad vas razumem. No, ja to ne bih nazvao senzualnim, u kinestetičkom pogledu. Najpre imate reprodukovanu, filmski snimljenu statičnu fotografiju, a zatim se, na kraju, odjednom pojavi prava stvarnost u pokretnoj slici. Za mene to nije dovoljno senzualno, iako je, priznajem, senzualnije nego ono prethodno. To više doprinosi idejnom značenju filmske strukture. Paljenje knjige, uništenje kulture, atak na simbol civilizacije. Ispada da je knjiga "jeretik". U odnosu na tradicionalni film, kao što je Sv. Jovanka bila jeretik u odnosu na religiozne kanone. Sve su to razne verzije totalitarizma, dogme, fašizma, verodostojnosti...



SAV TAJ JAZZ, Bata Petrović



EUMIG S 905, Ivan Faktor

### SAV TAJ JAZZ Bata Petrović

PETRIĆ: Dakle, to je "All that Jazz". Ustvari, reč je o animiranom apstraktnom filmu. Ističe se apstraktno snimljena pozadina, nerazgovetna, "zamrljana" grebanjem, koje je vrlo dobro izvršeno, nasuprot manje apstraktnom prednjem planu (crtanom). To spada u alternativni film u oblasti animacije i apstrakcije.

JOVANOVIĆ: Dvostruka apstraktnost-pozadine i prvog plana.

ZEČEVIĆ: To je radio Maklaren.

PETRIĆ: On je to i posvetio Maklarenu.

JOVANOVIĆ: Maklaren nema živu pozadinu na kojoj animira.

ZEČEVIĆ: Ali, princip je isti.

PETRIĆ: Brekidž ima. Ali, ne treba da budemo protiv imitativnog snimanja, niti protiv imitativnih alternativnih filmova, ukoliko su dobro ostvareni.

### AUTOPORTRET Ivan Faktor

JOVANOVIĆ: Vlado, kažete da ste zadovoljni sa tri stvari?

PETRIĆ: Struktura, boja i apstrakcija... Ali, ja se slažem da je to već mnogo puta vidjeno i da je previše o tome govoreno. To je brekidžovska apstrakcija.

JOVANOVIĆ: Pretvaranje realnog u apstraktno.

PETRIĆ: Dekompozicija figuralnosti spoljnog sveta putem kamere, posredstvom filmskih sredstava i različitim objektivima, toniranjem itd. Ovaj film po tome pripada alternativnom filmu.

### EUMIG S 905 Ivan Faktor

EUMIG S 905 je rad gdje je upotrijebljena kamera za snimanje projektora (Eumig S 905), potom projektor projicira film (o samom sebi) da bi kamera snimila (kroz objektiv projektora) samoprojekciju točno po rubu pravokutnog formata svjetlosti (slike) kapije projektora koja se projicira kao zaključni moment rada. (POTREBNO PROČITATI PRIJE PROJEKCIJE)

PETRIĆ: To je interesantno. Smatrate da se treba ograditi od filmova i pokušaja u kojima je samo mehanički nešto rešeno, a nije preraslo u stvaralački čin.

TRIFKOVIĆ: Da s tim, da stvaralački čin shvatam u ovom trenutku u smislu celovite duhovne aktivnosti. To može da bude bavljenje i najapstraktnijim momentom, ali da postoji neka unutrašnja logika pokušaja, koja ga povezuje sa sveta, određena tehnologija snimanja. Reč je o eksperimentu u domenu kamere koja registruje pojavu, u, nazovimo, kretanju bele mrlje, u tom ponavljanju neke pravilnosti - ja ne vidim ništa drugo.

PETRIĆ: Da, reditelja interesuje kinematografski

proces, a ne registracija spoljnog sveta. Reč je o eksperimentu u domenu filmske tehnologije. Zašto i to ne prihvatiti. Reditelja zanima da otkrije šta se dešava ako snimate određeni prizor kamerom, pa ga projicirate to kroz objektiv, kroz projekcioni aparat, pa opet to snimate i onda sve projicirate.

JOVANOVIĆ: Istražuje se proces kinematografske projekcije, fenomen filmske slike kao takve.

TRIFKOVIĆ: U redu! A da li vi stvarno prepoznajete u ovoj projekciji fenomen koji autora zanima?

JOVANOVIĆ: Možda ako pročitaš ovo upozorenje na početku...

PETRIĆ: Onda bi trebalo reći da ima dobru umetničku zamisao, ali ona nije dovoljno uspešno ostvarena.

PETRIĆ: Trebalo bi da se utvrdi do koje mere je reditelj uspeo da, to što ste pročitali u uvodnoj mutaciji, da produbi filmskom projekcijom, tj. da ne ostane isključivo na nivou verbalnog objašnjenja.

JOVANOVIĆ: I na nivou teze.

PETRIĆ: Prema tome nije u pitanju da li nešto ima smisla ili nema, nego da li je reditelj uspeo da ostvari svoju alternativnu zamisao, bez obzira da li je ona imala ili nije imala umetničke pretenzije.

TRIFKOVIĆ: Nije sporno odsustvo umetničke poruke, i nije smisao

vezan samo za poruku. On temelji čitavu aktivnost. Jer, tvorac strukturira svoje delo samo ako ima neki smisao u polazištu. U suprotnom ne može, po definiciji, stvoriti strukturu.

PETRIĆ: Nema ovde posebne strukture. Postoji samo tehnički aspekt. Trik. Ali, i trik može da bude predmet obrade alternativnog filma. Reditelj je to verbalno nagovestio, ali...

TRIFKOVIĆ: Izgledalo je da će se nešto desiti...

PETRIĆ: Da će se nešto desiti sa slikom, ali u realizaciji nije uspeo. To znači da je ovaj film dovoljno gledati dva minuta i videti da nije uspeo.

JOVANOVIĆ: Ovde se ispituje ontologija filmske projekcije. Znači tvoji gnoseološki zahtevi otnadaju.

PETRIĆ: Da, ali je činjenica da nije uspeo.

PETRIĆ: Predmetnosti ima vrlo malo. To postoji prvih dva minuta, i onda se raspadne u trećem. Ali 18 minuta! Pobogu!

JOVANOVIĆ: On insistira na traci, dugo, dugo na jednoj atmosferi apstrakcije.

PETRIĆ: Ja tu ne osećam nikakvu atmosferu. Postoji samo apstrakcija, koja nije strukturisana. Da je ostvarena apstrakcija koja bi u toku procesa prerasla u novu-specifično filmsku sadržinu, to bi već bilo nešto.

JOVANOVIĆ: Malo mislite da je artikuliše?

PETRIĆ: Kad bih znao, ja bih to napravio. Mislim da nije uspeo, sem na samom početku, a to nije dovoljno.

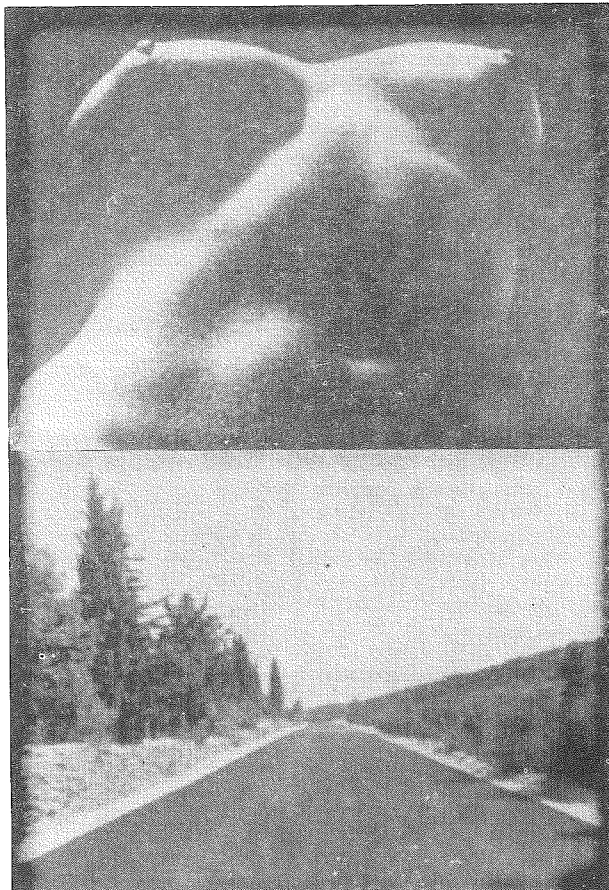
### BUDI TOPLA ŽENO Ivica Bošnjak

JOVANOVIĆ: Očigledno nije alternativni film. Koristi jednu literarnu, verbalnu strukturu koja mu služi kao puka ilustracija u najklasičnijem smislu reči.

TRIFKOVIĆ: Ne bih se složio s tim. Mislim da je tekst, ovde, potpuno zaseban strukturalni element, kao neka vrsta "muzike", odnosno, čisto tonsko rešenje u dramaturškoj shemi. Ova je sastavljena iz tri vizuelne teme: prazno, napušteno selo; potpuno apstraktno dato žensko telo; i novi put, snimljen dućom vožnjom, napred.

JOVANOVIĆ: Pa nije baš apstraktno... koristi umetničku fotografiju.

TRIFKOVIĆ: Kad kažem "apstraktno dato" imam u vidu fotografsko rešenje koje kontrastnim svetlom samo ističe obrise tela, a filmska kamera klizi po belini linije na fotografiji. Ovakvim rešenjem u filmu iskazan je artifičijelan odnos prema ženi, a ne, stvarno telo. To je pre maštanje o ženi nego, stvarna, određena žena. U kontekstu filma, gde se ovo "apstraktno" iskazuje, prevladava nostalgично osećanje za napuštenim selom: zatvorena vrata, zatvoreni prozori, prazni prostori; a "žena" je u dramaturškoj funkciji



BUDI TOPLA ŽENO, Ivica Bošnjak

otelovljenje ljubavi za napuštenim ambijentom. Tu je jedna nova dramaturgija, novo strukturiranje koje se sastoji u tome da se dve, tri i više sasvim zasebnih vizuelnih celina sučelje u jednom globalnom, metaforičnom značenju. U tom smislu, vidim ovo kao alternativni film.

ZEČEVIĆ: Ja ga ne vidim. On, naravno, može da pobudi i ovakve asocijacije koje ima Sava. Kod mene je pobudio sasvim neke

druge. Prvo, na liniji značenja ne vidim tu asocijativnu vezu između sela i onih nekoliko mrtvih kadrova, tj. kadrova fotografija po kojima klizi kamera. Kod puta vidim direktnu, "frojdovsku" asocijaciju, pošto je to najdirektnije od svega, ukoliko se onaj tekst ne uzme kao muzička kulisa nego se uzme kao značenje po sebi. Simbolika puta je potpuno jasna; šta znači put?

ZEČEVIĆ: Prodiranje u.

PETRIĆ: Penetriranje.

ZEČEVIĆ: Penetriranje. Prolaženje kroz. Tu postoji jedna začkoljica na kraju: on u toj poeziji izaziva jednu prijatnu asocijaciju, bez obzira na to šta znači... Odjedanput, prestaje put i počinje makadam... više nema puta. Iz toga se može tumačiti i odnos autora prema "toploj ženi". On se, verovatno, negde nasukao, ne zna... Moglo bi se tumačiti i tako. Prestanak tog puta ustvari prestanak je i psihoanalitičke asocijacije. Ne vidim zašto je to opet alternativni film. On ima i elemente psihoanalitičkog i

elemente faktografskog i poetskog ali ne vidim ukupni smisao svega toga. U srednjem delu - ima one fotografije ženskog tela, i priču o ženskom telu. To je najkonvencionalniji mogući način. Onda to prekine "putem" koji je samo psihoanalitički ili podsvesni nastavak istog. Šta se onda dogodi? Tog puta više nema. Tek to može da uznesu novo značenje, može da ga uzviti u neku novu oblast. Medjutim, tu se film prekida. Ne vidim gde su kvaliteti tog filma. Ne mogu da slušaj tekst kao "muzičku kulisu", jer tekst u kodu mog perceptivnog iskustva, te reči koje se govore, tvori jedan smisao, koji je literaran. Ja ne mogu da "preskočim" taj smisao i kažem: aha, sad neću da slušam poeziju, nego hoću da slušam boju tog glasa. To je nemoguće.

To se svesno ne da razdvojiti.

JOVANOVIĆ: To je tako interpretirano da se sluša samo poezija.

ZEČEVIĆ: Prema tome to tumačenje ne mogu da prihvatim. Čak i kad bih ga prihvatio, sa tim ne dobijam opet ništa, osim jednog konvencionalnog filma kojih ima koliko hoćeš.

TRIFKOVIĆ: Da dopunim izlaganje od malopre, jer mislim da značaj ovakve dramaturgije i njeno čitanje prevazilazi pitanje samo ovog filma. Slična koncepcija se susreće i kod drugih autora, posebno splitske grupe: a pre svih Martinca i Tasića u najnovijim filmovima. Već sam rekao da globalnu dramaturšku strukturu čine tri zasebne vizuelne teme i ton, odnosno tekst, kao četvrti element. Kako čitati ovako strukturiran film. To je moguće ako se "čitaju" konotacije vizuelnih tema, odnosno teksta i dovedu u uzajamni značenjski odnos. Tako, finalna tema, duga vožnja kamera novim putem, konotira promenu prethodnog stanja ka nečem novom. Ili, prethodna tema, prazno, staro selo, kamenih zidova i zatvorenih škura, snimljeno kamerom koja ispituje napušteni ambijent, nesumnjivo da konotira datoj tradiciji, jer je taj aspekt dominantan u svim prizorima ove teme. Ono telo žene na fotografijama, onako apstrahovano, nestvarno kao sećanje, konotira erotsku čežnju odnosno,

najdublje čovekovo osećanje koje ga najčvršće vezuje za život. U montažnom prepletu sa temom napuštenog ambijenta, kontekst se čini očiglednim, i najzad, četvrti element dramaturške strukture, jeste tekst, koji povezuje ostale u celinu. On je najkontraverzniji, jer se ispoljio u dva suprotna načina opažanja, kao "muzička" kulisa i kao značenje po sebi. Za mene je odnos između slike i tona moguć u varijantama opažanja. Da se slika i ton spoje u novu celinu ili, pak, da slika ili ton dejstvuje nečim prevladajućim jedno nad drugim. Na mene je, jednostavno, slika sve vreme više dejstvovala. Tako, od tona nešto "čujem" - nešto "ne čujem", zapostavljam smisao i prihvatam ga kao muziku. Deluje nečim iskrivljenim, nekim sentimentalnim prizvukom. Dakle, nema neko posebno značenje, osim što podvlači atmosferu sentimentalnosti ispod vizuelnih prizora, čime ih dovodi u uzajamni odnos. U tom smislu shvatam dramaturgiju ovako koncipiranog filma.

ZEČEVIĆ: Umesto toga moglo je da bude bilo šta drugo.

TRIFKOVIĆ: Nesumnjivo da je ovakav koncept "otvorena struktura"

### O KONOTACIJI U FILMU

ZEČEVIĆ: Onda nije struktura. Ako je "mogla biti bilo šta drugo", onda nije struktura. Struktura je celina sačinjena od elemenata, u njoj gube



IZGNANSTVO, Ivan Martinac

svoju prvobitnu nezavisnost i povinuju se potpuno novoj organizaciji, koja se ne poziva ni na šta izvan sebe, ni na jedan od svojih elemenata, već na sebe samu.

TRIFKOVIĆ: Uvek dati elementi uspostavljaju neki odnos medju sobom i tvore strukturu. Otuda što su oni samo fragmenti jedne iste stvarnosti. Mesto jednih mogu se pojaviti drugi i ponovo se uspostavljaju medjusobni odnosi. Značenja tih odnosa treba tražiti na nivou konotacije prvobitnog značenja, i to izvan same strukture filma. Upravo kontekst, tako nastao, određuje medjusobni odnos elemenata i ukida višeznačnost svakog elementa a posebno. To,

zapravo, predstavlja samu strukturu. Dakle, ovakvim dramaturškim konceptom u igri su filmska značenja od kojih se, posredstvom forme u filmu, strukturira novo značenje.

ZEČEVIĆ: Konotacija "puta" je "put", "san", a ne mora da bude putovanje, promena.

TRIFKOVIĆ: To je denotac ako se misli na filmski kadar.

ZEČEVIĆ: Ono o čemu ti govoriš jeste asocijativna veza, koja se može ali ne mora da se uspostavi. Ono što je u toj slici denotacija, to je naročiti raspored svetlosti i senke, kojim se stvara ova slika. A konotacija toga je put

sam. Dakle, slika kao čelina, kao kontekst. To što zoveš konotacijom jeste naknadni, "došiveni" smisao. To je smisao koji može da proistekne iz tvog ranijeg iskustva...

TRIFKOVIĆ: Apsolutno.

ZEČEVIĆ: Tvog mentalnog sklopa, tvog senzibiliteta. Ali to je jedan sasvim drugi nivo konotacije.

TRIFKOVIĆ: To jeste konotacija u filmskoj perspektivi.

ZEČEVIĆ: To jeste simbolička interpretacija konteksta to je nešto što ishodi iz konotacije. Zadržimo se na tom planu... Sve ostalo su asocijacije. A njih je bezbroj.

PETRIĆ: Hoćeš da kažeš da ovdje konotacija nije data na filmski način. Jer, ovo jeste konotacija, ali rediteljeva subjektivna. On predmetu snimanja daje određeno značenje. Recimo, ako mi prikažeš fotografiju izvesnog druma, ona u meni može izazvati simbol putovanja, simbol stradanja, ako sam ja imao udes na sličnom putu. Medjutim, čini se da smatraš da u ovom filmu, treveling kamere po drumu nije prerastao u konotaciju, odnosno da je ostao na nivou denotacije.

ZEČEVIĆ: Hoću samo da napravim jedno metajezičko sužavanje. Konotacija je samo ono što proishodi iz naročito organizovanih značenja denotacije. Ukoliko se denotativnim putem stvara slika puta, onda je konotacija te slike put sam a tek onda i promene, odlaženje u novo itd.

PETRIĆ: Mogao je filmski napraviti da to deluje

ZEČEVIĆ: U to ne ulazim. Svako od nas dodaje "prišivena značenja", ali mora postojati jedna mera objektivizacije.

TRIFKOVIĆ: To se ne može nazvati "prišivenim" značenjem.

ZEČEVIĆ: Ako ti kažeš da put uvek konotira promenu onda je to značenje prišiveno. Tvoje Svako prišivanje je proizvoljan izbor.

TRIFKOVIĆ: U pitanju je malo uprošćeno tumačenje.

ZEČEVIĆ: Ti si malopre

rekao da je konotacija puta uvek promena.

TRIFKOVIĆ: Verovatno nisam bio dovoljno precizan. Očigledno je to kadar-sequenca koji traje u filmu dva-tri minuta. To je uporna vožnja kamere "farom napred", po novom, praznom, tek izgradjenom i asfaltiranom putu, još uvek bez ucrtanih saobraćajnih oznaka. Ja sam u jednom trenutku imao gotovo taktilan odnos prema prostoru i vožnji. "Osetio" sam jednu krivinu -mučninu od nje! Valjda sam se "isuviše" vezao za projekciju. Samim tim, ne mogu da prihvatim ovaj kadar samo na denotativnom nivou (u objektivnom značenju), da kažem to je put. To bi bilo to, da je u pitanju jedna "mrtva" slika ili, recimo, filmski kadar koji traje samo sekund-dva; čak i tada ne bi bilo samo denotativno značenje. I tada bi postojali uslovi da se kadar doživi subjektivno, odnosno, postojao bi konotativni odnos. Jer, konotativan odnos u filmu nastaje posredstvom forme, u načinu kako je interpretiran predmet. Ovdje vidim put, doživljam vožnju, to ima svoju dužinu, tu se nešto dešava. On ima već elemente za konotativno značenje.

JOVANOVIĆ: Mene čudi što posmatrate konotaciju... složio bih se sa Zekinim sužavanjem konotacije na ovo značenje...

TRIFKOVIĆ: Razlog je što ja tvrdim da se dramaturgija ovog filma gradi na tome.

JOVANOVIĆ: Ali konotacija podrazumeva i nekakav ton. Kako stalno izbegavate da čujete koje su reči rečene?

ZEČEVIĆ: Sava tvrdi kako može da apstrahuje semantičku stranu teksta.

TRIFKOVIĆ: Meni je apstrahovanje semantičke strane nametnuto. Nije to moj proizvoljni izbor. Nametnuto mi je samim dejstvom nekih podsticaja koji dolaze iz vizuelnog prizora. Ne da neću da slušam to što se govori ali, koliko mogu da "čujem", koliko mogu da pratim sam smisao, zavisi, ustvari, od slike. Ona mi se nameće, ona me remeti, ona mi ne dozvoljava u potpunosti koncentraciju na tekst. Zbog toga, sada, nastaje, pometnja izmedju slike i teksta, teksta koji deluje na mene kao zvučna boja, fon.

PETRIĆ: Isuviše vodimo diskusiju o našim koncepcijama filma, nego o samim delima koja gledamo.

JOVANOVIĆ: Moramo da preciziramo neke kategorije. Ako je za nas četvoro konotacija različita stvar...

PETRIĆ: To baš treba da raspravimo. Šta je konotacija određenog kadra? Ti si Zeko rekao to je samo put. Za mene to nije samo put...

ZEČEVIĆ: Vožnja putem?

PETRIĆ: Za mene to nije ni isključivo vožnja putem, Dugačka, neprekidno dugačka vožnja, odjednom

dobija mefajoričko značenje na ekranu.

ZEČEVIĆ: Tako je.

PETRIĆ: Prema tome, tebi je sve konotacija ili denotacija.

ZEČEVIĆ: To je sve konotacija. Denotacija se sastoji od pojedinačnih znakova, elemenata koji konotaciju čine mogućom. Ali pošto postoje dva sprata, najmanje dva sprata konotacije, dve artikulacije: unutar konotacije, onda bi ovo o čemu Sava govori moglo da bude prva artikulacija. To je već toliko izvakano da me mrzi da govorim o tome, ali onda je to ta prva artikulacija o kojoj se samo može govoriti.

PETRIĆ: Savina?

ZEČEVIĆ: Savina. Medjutim, sporno je kod Save i mene to što se njegova artikulacija razlikuje od moje, što ja ne vidim sve elemente o kojima on govori, osim što sam našao, možda i nategnuto, taj jedini psihoanalitički motiv. Sve to ne stoji na liniji strukture, nije celina koja dobija novo značenje time što elementi gube svoja ranija značenja i stapaju se u novu celinu.

PETRIĆ: Ti bi se složio sa Savom da je to prvi stupanj konotacije?

ZEČEVIĆ: Prvi ili drugi, zavisi kako se uzme. On je jednostavniji, u svakom slučaju.

PETRIĆ: Kod Save je komplikovanija.

ZEČEVIĆ: Tu negde je nespornost.

### SASTANAK Ivica Bošnjak

PETRIĆ: Počeo je nešto što gledaoca može da zainteresuje, naročito fotografski, ali onda...

ZEČEVIĆ: Bio sam uveren, od prvog kadra, da je to dupla ekspozicija. Jer odblesak svetlosti od mora i od talasa se pojavljuje i preko njene slike.

JOVANOVIĆ: Ne, ne. Do te mere je odblesak u objektivu da onda reflektuje...

PETRIĆ: To je, stvarno, vrlo efektno. Naročito posle trećeg ponavljanja kada talasi predju u krupni plan i zatvore ekran... Ali posle toga ništa.

TRIFKOVIĆ: Tu nastaje neki odnos između vrlo lepe, interesantne, slike i zatamnjenja, onog crnog blanka koji potraje. Autor rešava odnos onim otvaranjem medjutim, to nije dovoljno efektno.

ZEČEVIĆ: A šta on otvara?

TRIFKOVIĆ: To je enterijer. Na nivou sadržaja, moglo bi to da znači da je sastanak propao. Taj finalni kadar nije efektno napravljen da bi bio razrešenje odnosa između čiste, fine situaciju slici, i crnog blanka. To samo implicira apsurdan odnos.

PETRIĆ: Karakteristika je početnika da započnu neku ideju, ali je ne razrade, ne dovedu do kraja.

Nedostaje im stvaralačke "duve".

### KAM Božidar Kunstelj

PETRIĆ: Ovo je pokušaj da se prikaže kako životinje vide svet.

TRIFKOVIĆ: Ili osećanje neke teskobe. Je li to tako: "Kam"-kuda?

ZEČEVIĆ: Opet druga artikulacija. Ja vidim samo trčanje kroz šumu.

TRIFKOVIĆ: Mislim na kontekst...

ZEČEVIĆ: Dobro, pseto posmatra trčanje kroz šumu, nema daljeg.

PETRIĆ: Hoćete li da vidimo film moga studenta iz Harvarda?

(opšte odobravanje)

### TRACKS AND TRACES /STAZE I TRAGOVI/ Denis Piana

ZEČEVIĆ: Je li završio akademiju?

PETRIĆ: Nije, on je student književnosti, a filmom se bavi kao amater, premda je pohađao na Univerzitetu jednogodišnji kurs koji nosi naslov "Filmmaking" (Pravljenje filma).

JOVANOVIĆ: Bez tona, je li?

PETRIĆ: Bez tona... Inače, on se bavi fotografijom.

JOVANOVIĆ: Izgleda da će ovaj film ipak da udje u konkurenciju.

PETRIĆ: Ja sam protiv. Zato što sam ja doneo taj

film, a istovremeno vršim funkciju člana žirija. To nije "fair".

TRIFKOVIĆ: On može da ide u program...

ZEČEVIĆ: Može da ide.

PETRIĆ: Van konkurencije! Na tome insistiram.

TRIFKOVIĆ: Ja ga posmatram kao fotografiju koja ima novu dimenziju u sebi, vreme. To je fotografija "vremena po sebi". Prema tome, interesantno je da se film pojavi baš ovde, da se ojde vidi.

PETRIĆ: Kao fotografija?

TRIFKOVIĆ: To je fotografija sa novom dimenzijom, dimenzijom vremena.

PETRIĆ: To je eksperimentisanje sa filmskom fotografijom, pozitivom, negativom, razvijanjem.

TRIFKOVIĆ: Tako je. Ustvari, više tretira kameru fotografski nego filmski. Jednom apstrakcijom fotografa daje vreme, a tada kamera postaje, naravno, filmska. Sve vreme autor kao da traži novi ugao za snimanje...

### TRAGANJA Cile Neimarević

TRIFKOVIĆ: Interesantan materijal koji daje veoma finu animaciju. Jedino mi je zasmetala ona "sablja" koja doleće izvan kao potpuno ekstra element.

PETRIĆ: TO je interesantan film. Ovo je jedan od najinteresant-

njih koje smo do sada sada videli. Iako je animacija, ali je moderna, nova. Stop trik sa peskom-umesto crteža na hartiji. To je "alternativna animacija", "peščana animacija".

JOVANOVIĆ: Pa već je vidjen pesak kao pesak.

PETRIĆ: Ali kod nas nije.

JOVANOVIĆ: Nije ni sa opštim mestima, ni sa opštim simbolima, na nivou Ujedinjenih nacija i UNICEF-a.

PETRIĆ: To je u sadržaju, ali u formi je novo. Prvi film sa peskom kod nas. Sa peskom rade mnogi savremeni animatori u svetu.

JOVANOVIĆ: Zašto bi to bio alternativni film?

PETRIĆ: Drukčiji pristup animaciji od klasične Diznijeve animacije, pa čak i od Zagrebačke škole crtanog filma.

JOVANOVIĆ: Znae li koliko je u Oberhauzenu u proteklih 10-15 godina svih mogućih, od gline do svih mogućih materijala... prošlo animacija.

PETRIĆ: Drugo je gline, ovo je pesak. Gline je korišćena u češkoj animaciji. Ovo je tendencija ka alternativnom filmu. TRIFKOVIĆ: Ne mora da bude presudno da je nešto potpuna inovacija da bi bilo alternativno.

JOVANOVIĆ: Ovaj film tendira ka alternativnom. Ali nije alternativan.

PETRIĆ: U redu, slažem se sa tim.

TRIFKOVIĆ: Na nivou percepcije jeste veoma interesantan. Čudno, kako nastaju površine, ta boja... kako se razdvaja i sastaje. To je nešto novo.

PETRIĆ: Treba podržati animatore da ne rade većno grafičku animaciju, crtajući Miki Mousa i druge životinje, nego da rade i sa drugim materijalima. Pesak je veoma pogodna materija za animaciju, daleko pogodnija od gline. Glina je pogodnija za lutka-film. Ona se formira u prostoru. Pesak je na granici spljoštene slike i trodimenzionalne (bareljefne) strukture.

TRIFKOVIĆ: Ovo sve iznutra nastaje.

PETRIĆ: Pesak daje filmskoj slici izuzetnu teksturu kojoj se može dodati i boja koja se ne percipira kao potez palete ili krejona nego kao obojen materijal. Ko ne zna da je to pesak, ima utisak neke čudesne optičke transformacije.

### TREPTANJE Jovan Đurić

PETRIĆ: Treptanje. To je deo... filmske strukture.

JOVANOVIĆ: Ne, ovo je mehanika.

PETRIĆ: Da li od ovih sto filmova ima i jedan koji su napravili studenti iz Studentskog grada? Postoji osam hiljada studenata.

MILOSEVIĆ: Autor čiji film upravo gledamo, Jovan



Djuric, jeste iz Studentskog grada.

JOVANOVIĆ: Smatram da je film "Treptanje" jedan od niza diletantskih filmova koji se prave u kino klubovima gde postoji i tehničko i tehnološko početništvo i početništvo na nivou filmskog razmišljanja. Postoji ogroman broj filmova gde se polivaju kadrovi po ulicama, neki mladić i devojka, neki njihovi nesporazumi krajnje proizvoljni sa nekim trećim trčanjem po ulicama itd. Jedna vrsta pseudo-slika urbane sredine.

TRIFKOVIĆ: Ne bih se sasvim složio. Ovde autor otkriva smisao za potpuno filmski pristup filmu. Očigledno je da on više misli kroz strukturu same slike, samog filmskog postupka za razliku od uobičajenog pristupa kroz dramaturgiju.

JOVANOVIĆ: Stalno baratamo tim terminom struktura, da se dogovorimo da li taj pojam za sve ima isti sadržaj i obim značenja. Šta bi recimo tu struktura bila?

TRIFKOVIĆ: Pre svega, način kako snima objekat, šta ostvaruje njegova kamera, kako sve sastavlja, znači kako koristi odnos jednog kadra prema drugom, i, konačno, sve to u kontekstu, da li je, zapravo, podredjeno narativnoj formi i do koje mere, ili se ta forma destrukturira i u kom se smislu destrukturira.

JOVANOVIĆ: Ovi niški filmovi su primer

autorovog solipsističkog buncanja kada se krajnje slučajno, bez znanja, snima nešto, gde su i pokreti kamere, čitav mizanscen itd. krajnje diletantski. Sigurno da postoje onda neka dešavanja u kadru. Onda se ti kadrovi, tako zbunjeno napravljeni, kao neka struktura, struktura kadra, povezuju u montažnu neku širu strukturu... Tu se postavlja pitanje: ako tu postoji do te mere slučajnosti, nevestine, nepoznavanja, da li to uopšte posle možemo da nazivamo strukturom?

TRIFKOVIĆ: Nije bitno da li je slučajno ili svesno nastalo nešto...

JOVANOVIĆ: Struktura postoji za mene kada vidim da autor kontroliše čitav kontekst... Ako kontekst izmiče kontroli autora to je struktura koja govori protiv intencije autora.

PETRIĆ: To može biti podsvesna, intuitivna struktura...

TRIFKOVIĆ: Mada je i to kontrola.

JOVANOVIĆ: To je isto onda kontrola strukture pod intuicijom, podsvesno itd. Medjutim, kada postoji prividna struktura koja sama sebe degradira, sama sebe razrušuje iznutra, razrušuje zbog toga što ne postoji autorski koncept, što ne postoji stvaralački pristup, ne postoji koliko-toliko neko poznavanje filma, kad se struktura obrušava iznutra, onda mogu da govorim samo o solipsističkom buncanju.

PETRIĆ: Postoje autori koji smatraju da se struktura sama stvara. Jednostavno prepuste sve slučajnosti. To je konceptualni pristup.

JOVANOVIĆ: Meni se sviđa kad postoji, ali ovde nije konceptualni pristup.

PETRIĆ: Ovaj film svakako ne ulazi u onih deset... "izabranih". Samo govorimo da je ovo prvi film jednog amatera koji je, sami ste zaključili "primitivan"... Da li tu ima nešto? Ja smatram da ima. Takav pokušaj nije za odbacivanje. Na primer, reditelj se odlučio da ne montira sliku, jednu za drugu, tj. direktnim rezom, nego je između kadrova ubacivao crne blankove koji predstavljaju imaju određeno perceptivno dejstvo, što nismo videli do sada. Reditelj se za to rešio je da ne pravi konvencionalan dokumentarni film o Studentskom gradu nego je težio ka impresionističkom vidjenju. On još ne zna kako to da postigne ali kao što Sava kaže, možda će se "razviti". Tog mladića ne treba ignorisati. U svakom slučaju ja bih ovaj film gledao dva puta, pre nego bilo koji od onih niških filmova.

TRIFKOVIĆ: Ovde postoji izvesna unutrašnja logika: treptanje koje je autor stavio u naslov, što otkriva njegov smisao za biće filma, ponavlja se kroz strukturu. Ubacivanjem kratkih, malih crnih blankova postiže se izvesno treptanje. Medjutim, to treptanje je dato i

u okviru "embrionalne" priče koja u filmu postoji. On vodi računa da prizor pred kamerom, filmski prizor, dobije nešto od svoje suštine kroz samu formu. On povezuje formu sa prizorom koji snima.

PETRIĆ: On je hteo da postigne odredjen sinematički efekat, ali nije uspeo...

TRIFKOVIĆ: Rekao bih da je, ustvari, reč o jednom "brljavom" nepreciznom filmu, ali da postoji proces mišljenja koji je čisto filmski...

PETRIĆ: Ne bih rekao "čisto filmski" nego sa tendencijom ka autentičnom filmskom izrazu.

TRIFKOVIĆ: Pod izrazom "čisto filmski" mislim da se zbivanja pred kamerom povezuju sa samom strukturom filma. Prožimaju. Postoji kao tendencija! čak i u naslovu to daje; povezuje. To je čisto filmski pristup, za razliku od "klasičnog" gde postoji dramaturgija, a kamera je samo sredstvo koje je prenosi...

JOVANOVIĆ: Hteo bih da podsetim na jednu stvar protiv koje ću biti. U poslednjih 10 godina u jugoslovenskom amaterskom filmu postoji jedno simuliranje, simuliranje slučajnosti, otvorenih struktura, nereda itd., a iza kojih ne stoji nikakav koncept estetike. Reč je o početništvu i primitivizmu na svim mogućim nivoima. Ovakva vrsta filma se u ogromnim količinama proizvodi. Vrlo je opasno



TRAGANJA, Cilo Neimarević

apologizirati na način kako to radi Sava. Ipak je jugoslovenski amaterski film dostigao neki nivo. Toliku meru praštanja za ovakav primitivizam takvi autori ne zaslužuju.

PETRIĆ: Svejedno. Da li vi na osnovu ovog filma tvrdite da mladići koji je napravio ovaj film, primitivan kakav jeste sa elementima koje smo istakli, da taj mladić nema nikakvog filmskog vidjenja?

JOVANOVIĆ: Ne govorim ja o tome.

PETRIĆ: Mislim da on ima više "film-sense" nego onaj iz Niša. Taj niški amatelj je već formirao svoj -kvazi stil, pseudo-hollywoodski stil, to je neka romantičarska, madjarska vizija, vizija na jezeru. Samo što se ovdje sve događa u šumi pored Niša, no vizija je banalna. Ja bih voleo da vidim tog mladića iz Studentskog grada da mu kažem: slušajte, uzmite još trake i napravite svoju impresiju. Vi ste dali neku impresiju, snimili ste nekog mladića koji očima trepće, izabrali ste ružnog mladića, to je dobro. Dok je onaj niški lepota pravi djilkoš iz predgradja, koji "fačka" devojke po niskim ulicama i sneva o frivolnom zadovoljstvu.

TRIFKOVIĆ: Zadržimo se na samoj projekciji, na filmu. Sudimo o filmu samo po onome što vidimo na "belom" kvadratu. Svi ti vanfilmski elementi: ko je, šta je, čak i koliko je radio nisu bitni. Bitno je ovo što dobijamo tu na projekciji.

Da li to ima neku estetičku, umetničku ili ne znam koju logiku, ili nema. Ja ne mislim da je "Treptanje" izuzetno uspeo film, čak ne mislim ni da je to značajan film. Ja mislim jednostavno da je to film koji pripada alternativnim tendencijama.

PETRIĆ: Kreće ka njima.

TRIFKOVIĆ: ...ne toliko po tome šta je ostvario u tehničkom smislu, ni, naravno, umetničkom, nego više po procesu mišljenja. Kako i gde usmerava kameru, šta sa njom hoće, kako se, posle, ponaša prema materijalu koji je možda dobio slučajno, možda ne. Ja verujem da je tu mnogo toga postignuto slučajno, ali očigledno da se autor kada je ušao u montažu, odnosi prema snimljenom materijalu kao prema jednoj datosti i nju poštuje i montira film u odnosu na ono što ima pred sobom, a ne prema nekoj želji, diktirala dramaturgija. Prema tome, ako je i slučajno, autor ubacivanjem tih malih crnih blankova i još koje čim podržava tu "slučajnost", i prati svoju početnu ideju treptanja. Ja ne mogu da sasvim shvatim zbog čega je tu treptanje i zapravo šta se dešava u toj "embrionalnoj" priči; ali je činjenica da on ostvaruje zamisao u više slojeva strukture. Videle se, kamera često ide potpuno neoštro po nekim krošnjama pa se prekida; i taj kadar se naglo vraća, dakle ima neku strukturu fizičkog treptanja. Zbog toga sam rekao, da taj film ima orijentaciju ka jednom čistijem filmskom mišljenju.

PETRIĆ: Ali slažete se da je stil u ovom filmu "prijav"?

TRIFKOVIĆ: Tačno je. I to sam rekao malopre.

PETRIĆ: Znači slažete se I Joca tvrdi da je to "prijava" stilski...

JOVANOVIĆ: Pošto sam gledao veliki broj filmova ove vrste, mislim da u žirijama ljudi često greške. Recimo, na početku gledanja jugoslovenskog amaterskog filma, ja sam imao određenu dozu tolerantnosti prema toj vrsti slučajnog snimanja, gde materijal izmiče autorovoj kontroli, gde on govori suprotno intencijama autora. Medjutim, video sam da je to, ustvari, jedan manir. Medjutim, pošto autor ne kontroliše kinematičnost švenkovi kamere imaju semantički šum

PETRIĆ: To je sve tačno. Ali činjenica je da je on krenuo švenkom dok nišljija nije ni pomislio da krene na bilo kakav način. Krenuo je i zglajzao, slažem se sa vama. Ali njegova intencija je bila da odstupa od narativnog da odstupa od same radnje.

JOVANOVIĆ: Veliki broj amaterskih filmova bi mogao da bude ilustracija semantičkog šuma. Znači izokrenutih smislova, izokrenutih značenja...

TRIFKOVIĆ: Uzmimo to kao jednu od karakteristika alternativnog filma i u daljim razmatranjima možemo da vidimo čak i to da li je u filmovima sve šum!

PETRIĆ: Svi ovde upotrebljavaju Mecove i Ekove termine.

TRIFKOVIĆ: Pa jeste to je jak uticaj u teoriji zadnjih godina. Idemo dalje.

### ŠPURIJUS Tomislav Čenić

TRIFKOVIĆ: Neuspeo film, po mom mišljenju; ali očigledno ide na dramaturgiju u blokovima: blok (srednjevekovna tvrđava). zatim jedan blok rok koncerata i treće neki sastanak. I sad, očigledno to bi trebalo da se uspostave neki odnosi...  
PETRIĆ: Nisu uspostavljeni. To je kao kada bi neko počeo da peva ariju Kasta Diva i otpevao samo a, i to bi bio "početak" Kasta Dive. Onaj prethodni film je bio najčasniji. Zato što je on... ipak na jedan ma kako primitivan način izrazio treptanje očima. A ovde, taj špurijus, špurijus je predošanje, anticipacija... i nije dočaran filmski... Voleo bih da mi nešto više kažete o tom Čoliću... Samo se o njemu piše...

### JOJ ŽIVOTE Zdenko Karadžić

JOVANOVIĆ: Koliko miliona oni godišnje potroše snimajući tako besmislene stvari? Umesto da organizuju kurseve i nauče elementarne stvari. Da autor kontroliše strukturu.

TRIFKOVIĆ: Joco, to ni na našoj Akademiji ljudi ne uče.

### O ALTERNATIVNOSTI

JOVANOVIĆ: Jesi li video slovenačku Akademiju, kako rade oni?

TRIFKOVIĆ: Trebalo bi podvući da se tu ne radi o alternativnosti u užem smislu reči. Ako alternativnost shvatamo kao estetički problem onda to nije alternativnost. Treba istaći da je on alternativan u odnosu na naš oficijelni film. To nije narušavanje nego je pomak u postojećem filmu; to je gotovo predlog kuda da krene profesionalni film.

JOVANOVIĆ: Nisam siguran u to. Mi pre svega treba da vidimo u kom smislu upotrebljavamo termin "alternativno". Postoji sintagma "alternativna kultura". Treba videti šta znači ta "alternativna kultura", šta alternativno znači u tom kontekstu. Amaterski film je deo alternativne kulture, on nije deo institucionalizovane kulture. Onda treba biti vrlo precizan u tome šta su pomaci. Zna se šta je alternativna kultura danas u svetu.

TRIFKOVIĆ: Ne zna se.

JOVANOVIĆ: Dobro se zna. TRIFKOVIĆ: Ima jedan uputan tekst za ovo. Hrvoje Turković je tu skoro objavio u "Filmskim sveskama" jednu finu podelu alternativnosti u filmu. Upravo, pokušava da napravi pregled šta je sve to što se danas, pod rečju alternativno u filmu podrazumeva.

JOVANOVIĆ: Reč je ovde o jednoj radnoj definiciji.

ZEČEVIĆ: Mi smo počeli da razgovaramo sa stanovišta forme. Kaže se: "ovo je narativni film" i zato nije alternativni i - gotovo. Nismo pre toga raspravili da li može

"alternativni film" biti i narativni film.

PETRIĆ: Može. Složili smo se u tome. Sve je pitanje mere. Recimo 1954-5-6. "Hirošima mon amour" bio je alternativni film. Danas više nije.

JOVANOVIĆ: Ne nije bio, jer onda nije postojao pojam "alternativni film".

PETRIĆ: Nema veze da li je postojao ili ne. On je to bio po svojoj strukturi. Prosto jedan narativni film drukčije vrste. "Prošle godine u Marijenbadu" odstupao je od tradicionalne strukture, pričanja na jedan specifičan način.

JOVANOVIĆ: Samo od strukture u formalnom smislu reči. Ali u smislu poruka on je bio u okviru građanske kulture. Alternativna kultura je van građanske kulture.

PETRIĆ: Ne znam da li je "Prošle godine u Marijenbadu" bio apsolutno u okvirima građanske kulture. On je itekako narušavao građanski koncept etike, ideologije, a u kulturu spada i to.

JOVANOVIĆ: "Prošle godine u Marijenbadu"? Ja to ne vidim u tom filmu.

PETRIĆ: Gde vi u njemu vidite građanski moral?

JOVANOVIĆ: Građanski je do te mere fleksibilan da je...

ZEČEVIĆ: Šta je onda "građanska kultura"?

JOVANOVIĆ: Kako građanska kultura reaguje na alternativnu i kako je prisvajava?

PETRIĆ: Pa itekako je reagovala. I sovjetska zvanična i zapadna tradicionalna kritika je negativno reagovala na taj film. I naša. Sećate se jednog kritičara koji je napisao "To je ogavan film". Sećate se ja sam napisao o tome čitav esej u "Oku". Taj kritičar me je napao: "šta ti bi, to je besmisleno, to je glupost, obična budalaština..."

JOVANOVIĆ: Da, on je to, u stvari, gledao sa dogmatske strane...

PETRIĆ: Pa to je isto. Dogmatska estetika je gradjanska estetika. Bez obzira što se kamuflira kao "napredna" estetika.

JOVANOVIĆ: Jeste, ali vidite ove slovenačke filmove, specijalno film "Amen ko kamen" (?)

Tu postoji nov odnos prema čoveku kao čoveku. Nov odnos prema prirodi. Jedan nov odnos prema elementarnim vrednostima u životu. A njegova narativna struktura je samo struktura igranog filma.

## DVOBOJ Petar Magazin

TRIFKOVIĆ: Naravno, ovo nije film sa izrazitim alternativnim tendencijama, nije čak uopšte sa alternativnim tendencijama, ali u svakom slučaju to je lep film...

PETRIĆ: Lepuškast ili lep?

TRIFKOVIĆ: Lep film. Mislim da je čist. Da se gradi na odnosima. I da u tom smislu zaslužuje određenu pažnju.

PETRIĆ: Jeste. Originalan dokumentarni film. Može biti u ne-alternativnoj grupi na prvom mestu.

TRIFKOVIĆ: Sasvim svejedno na kom mestu. Pokušavam da uspostavljam odnos prema njemu

ZEČEVIĆ: Sasvim se slažem. Meni se film dopada mada je sa moje tačke gledišta prilično konzervativan. Videli smo mnogo takvih filmova. I boljih. Ne ide dalje, izvan toga, ostaje u okviru metafore. Medjutim, dobro je pravljen, sa jednom očiglednom vizuelnom kulturom.

PETRIĆ: Da, to je nametnuta metaforičnost.

ZEČEVIĆ: Da je išao malo dalje od te formule, da je tražio nešto više makar i ne bio alternativan...

## USPOMENE Slobodan Đorđević

JOVANOVIĆ: Ja bih se malo zadržao na onom filmu, mislim da ste ga preskočili...

TRIFKOVIĆ: Hajde reci...

JOVANOVIĆ: Pa eto, za mene su zanimljive ove dve devojke... čini mi se da su u traganju za nekim erotskim identitetom. Mislim da je jedna od struja u alternativnom filmu - traganje za erotskim identitetom. Ove dve devojke koje su u čudnoj vezi kao neka vrsta bliznakinja...

PETRIĆ: Erotskih bliznakinja?  
JOVANOVIĆ: Erotskih bliznakinja.

PETRIĆ: Aludirate na lezbejstvo?

JOVANOVIĆ: Da, potencijalno lezbejstvo. A drugo, sa čisto formalnih aspekata, Erotika u tom filmu deluje krajnje sublimirano. Film nije konvencionalan i može da dodje u obzir. Pogotovu što ćete videti još jedan film ovog autora. Mislim da autor ima svoj stil i da se razlikuje od onih amatera koji imitiraju profesionalni film. I razlikuje se od amatera diletanata o kojima sam govorio malo pre.

PETRIĆ: Ima li još neko u ovoj meri pozitivno mišljenje o filmu?

TRIFKOVIĆ: Ja ne.

ZEČEVIĆ: Uvažavam ovo što je Joca rekao

ZEČEVIĆ: Uvažavam ovo što je Joca rekao: prvo, da li je "traganje za erotskim identitetom" ili ne, to sigurno nije parametar koji nam može razjasniti išta od "alternativnosti" tog filma po sebi. Ono što je ovde forma, je dosta klasično i konvencionalno. On gradi neki odnos koji je, očigledno, vrlo erotičan. Ja sam prvo mislio da su sestre, moja asocijacija je bila takva...

TRIFKOVIĆ: Jer imaju zajedničku fotografiju...

PETRIĆ: Možda su to sestre lezbejke.

JOVANOVIĆ: To je još lepše.

ZEČEVIĆ: On iz te teme nije izvukao ništa osim jednog "poetskog pogleda", koji je

rešen klasičnim sredstvima. Pokretom kamere, rezom...

JOVANOVIĆ: U američkom andergraundu postoji jedna struja koja ispituje razne vrste novog seksa ili homoseksualizma, travestita itd, itd. Za jugoslovenski film amaterski film interesantno je preispitivanje različitih oblika erotike. Ne one konvencionalne. U tom smislu je ovaj film vredan pomena.

ZEČEVIĆ: To je onda "alternativna tema", ali mi ovde nastojimo da definišemo nešto drugo - "alternativni film".

JOVANOVIĆ: Pa i postupak nije konvencionalan.

TRIFKOVIĆ: Postupak je konvencionalan.

JOVANOVIĆ: Dramaturgija nije. Možda je samo kadriranje.

PETRIĆ: Da vidimo i drugi njegov film...

ZEČEVIĆ: U principu sam protiv tih serisovskih štoseva - "sada da vidimo sve filmove pa ćemo govoriti o autoru". Ja sam za to da govorimo o filmovima.

TRIFKOVIĆ: Ja mislim da ovaj film "Uspomene" ne bi mogao da udje u ono što nazivamo "alternativni film". U potpunosti se slažem sa ovim što Zeka kaže, mislim da je postupak gradnje filma potpuno tradicionalan. On jeste fin, precizan, vrlo lepo vodjen, sa puno suptilnosti.

JOVANOVIĆ: On uspostavlja jedan antitradicionalan kontekst, potpuno.

PETRIĆ: To znači da ova dva filma spadaju u tendenciju ka alternativnom filmu.

TRIFKOVIĆ: Idemo dalje. Videćemo "Revlon" koji je očigledno nešto drugo od "Uspomena".

## REVLON Slobodan Đorđević

TRIFKOVIĆ: Samo da kažem da sam za ovaj film. Spreman sam da ga branim. Ja sam i ranije gledao film i mišljenja sam da on donosi nešto sasvim novo. Evo šta vidim novo: radi se o "semantizovanoj" stvarnosti. Život koji živimo, sudeći po ovom filmu, određen je značenjima koja su jača, veća i značajnija nego neposredna životna stvarnost, neposredan životni odnos... gotovo sve je unapred određeno. Kamera ali i dramaturgija i čini mi se čitava globalna metafora filma istražuje život preko te semantizovane stvarnosti. Može se u nizu detalja to pokazati, tako da čak i struktura situacije u filmu je sva pretočena u znakovnost koja potiče iz same stvarnosti. Dakle, kamera slika znakove stvarnosti. I u tom smislu za mene je to film koji upravo odražava ovaj trenutak rok kulture.

JOVANOVIĆ: To je pank nije rok.

TRIFKOVIĆ: Dobro pank, u redu.

ZEČEVIĆ: Pank ima veze s rokom.

JOVANOVIĆ: Ne.  
ZEČEVIĆ: Nego šta?

JOVANOVIĆ: To je novi kvalitet.

TRIFKOVIĆ: Dobro, to je zaoštreni odnos u formi. Hteo bih sada da kažem nešto za scenu pranja nogu. U suštini, radi se o jednom najobičnijem životnom prizoru. Ali "izvlačenjem" specifičnog ugla, jednog gotovo nevidjenog makro plana (jer nikom nije palo na pamet da slika u najkrupnijem planu prste noge u vodi)...

PETRIĆ: Mislite nikome od naših reditčja?

JOVANOVIĆ: To je vidjeno.

TRIFKOVIĆ: Dobro, priznajem nisam video, ali...

ZEČEVIĆ: Pa neka je i vidjeno, zavisi kako je upotrebljeno,

TRIFKOVIĆ: Mislim da ovo kako je autor napravio daje prizoru sasvim novo značenje. Očigledno, postoje dva pristupa jednom istom prizoru: jedan normalan u tehnici dokumentarca i drugi ekspresivan, kroz makro planove, tako da konačno nastaje nešto novo - odnos između dva vidjenja istog prizora. Tu je, u stvari, novi smisao. Ja bih mogao da ekspliciram smisao ove scene, da ga objašnjavam, ali mislim da nema potrebe, jer se radi samo o subjektivnom doživljaju; ali bih zato mogao da objasnim prirodu njegovog nastanka. Mislim da je ta konstrukcija alternativa u odnosu na poznate stvari; na klasičan postupak.

PETRIĆ: Prihvatili smo.

Ima li još nekih primedbi?

JOVANOVIĆ: Ja bih samo rekao da nalazim korespondenciju između ova dva filma i da u jednom i u drugom vidim... govori nesvesnog. Da autor pokušava da putem filma izvrši evokaciju traganja za erotskim identitetom. Niz detalja, nogu, ruku, itd, način na koji je snimljena ta scena, kao da je jedan lakanovski film u onom smislu u kome je kod Lakana prisutan govor nesvesnog.

ZEČEVIĆ: Ja isto mislim da film verovatno ulazi u deset koje ćemo odabrati.

PETRIĆ: Ako bude deset. "Izabranih" je uvek malo.

ZEČEVIĆ: Pre svega, zato

što je to do sada prvi film koji je zaista alternativan svojom strukturom, osim filma Bate Petrovića i onog slovenačkog na početku. Kažem to što, bez obzira na ovu korespondenciju sa "new-wave"-om, koja je očigledna, (duh "new-wave"-a je ovaploćen u tom filmu čitkim znacima, bez obzira na prividnu anarhičnost tog pristupa temi erotike), ovaj film ima strukturu i to ima vrlo čvrstu strukturu koja se, naravno, potpuno razlikuje od ovih konvencionalnih, narativnih struktura. Primetili ste, recimo, da tabloje tog filma odvaja ona ruka, koja se pojavljuje i koja svaki put sa po jednog nokta skida lak, što u ovoj strukturi dobija svoj smisao. To jest

ti tabloji rastu, uceline se u jednu zajedničku strukturu, koja ima, kao što Sava kaže, nekoliko nivoa smisla. Za mene je važno što je to verovatno prvi "njuvejvovski" film... koji sam video ovde.

JOVANOVIĆ: Izvini što te prekidam - kad kažeš njuvejvovski film, šta bi bile bitne crte "njuvejvovštine", tako da kažem?

ZEČEVIĆ: Pa nekoliko stvari podrazumevam. Pre svega...

JOVANOVIĆ: Da vidimo da li isto mislimo, znaš...

ZEČEVIĆ: Daleko će nas sada odvesti rasprava šta je "new-wave"... Pre svega taj "glamour", da ne

REVLON,



govorimo sada i o pank-fotografiji...

Taj uticaj sveta reklame, sveta komercijalnog...

JOVANOVIĆ: Ja mislim da "new wave i pank nisu isti.

ZEČEVIĆ: Ali nisu ni su suprotni, ne možeš me u to ubediti... Čela stvar u ovom filmu počinje jednom estetskom čistoćom, tu je modna revija, tu su lepe noge, tu je sapun, tu je jedna belina, tu je čista voda, tu je pranje, tu je ustvari jedna privlačnost sterilnog sveta. Kao u TV-spotu. Jedna od odlika "new-wave"-a Da ne govorim o tonu, koji ti neprestano sugerira taj odnos kroz ritam i kroz tekst...

PETRIĆ: Jel to naša kompozicija?

ZEČEVIĆ: Medjutim, uprkos toj namernoj anarhičnosti u kojoj vidim "pank-vezu" ako već govorimo o tim stvarima (a jedna od odlika panka je baš anarhičnosti), ova anarhičnost ovde se sklapa u jednu novu vrstu strukture koja je po meni zaista relevantna. I estetski i sadržajno i smisleno-kako god hoćeš.

TRIFKOVIĆ: Mislim da je prisustvo reklame, duh reklame koji se oseća, izuzetno zanimljiv u strukturi ovog filma. Svaki kadar, ili gotovo svaki, radjen je logikom reklamnog koda, rekao bih.

ZEČEVIĆ: Uzmi recimo izgled časopisa: to je neka vrsta ekranizacije duha.

JOVANOVIĆ: Ja se tu ne bih složio. Pank je potpuno, apsolutno negiranje klasike.

ZEČEVIĆ: Pazi, estetika ružnog nije izmišljena u panku, nego baš u klasici.

JOVANOVIĆ: Ne, nije to, on nastavlja...

ZEČEVIĆ: Nije negiranje klasike nego izdanak nekih ranijih korena.

TRIFKOVIĆ: Recimo ono pranje nogu - to nije lepo...

ZEČEVIĆ: Stvarno je mnogo lepote u ovom filmu.

Slobodan Dorđević



TRIFKOVIĆ: Da, ali to je na drugačijem, kako bih rekao, nivou lepote. To je lepota neke unutrašnje celovitosti koja u filmu postoji, neke osmišljenosti iznutra. Vlado, kakvo je vaše mišljenje. Imate li bilo kakvu impresiju?

PETRIĆ: Imam. Mene manje interesuje interpretacija, a više da otkrijem šta je bila namera, a šta ostvarenje u konkretnom filmu. Ja vidim da ovaj mladić ima izvanredan smisao za kompoziciju kadra, smisao koji se može uvrstiti u alternativno vidjenje kadra kao filmske jedinice. Isto tako ritam izmene kadrova je nekonvencionalan, to je ritam koji ima svoj specifičan "udar" i u skladu je sa ritmom muzičke repeticije. Najzad, ja nalazim da je reditelj uspeo da podvrgne kameru istraživanju predmeta u stvarnosti otkrivanju unutrašnjeg pejzaža. Sve što se dešava na ekranu je izvan naracije. To je jedan od retkih filmova koji me nije angažovao pričom, literarnim simbolima, nego prevashodno likovnim vrednostima.

ZEČEVIĆ: A uprkos tome uspostavlja strukturu.

TRIFKOVIĆ: Ne, upravo u tome kinematičkom iskazu simboličnog sadržaja, uspostavlja strukturu.

PETRIĆ: Ali i van toga, recimo kadar ispijanja limunade iz čaše je idealan primer dizajna i bez veze sa tematskom strukturom. Ja vidim kako se voda smanjuje u čaši, ali to istovremeno predstavlja jednu dinamičku

(promenljivu) kompoziciju per se, bez obzira na prethodni i sledeći kadar. Da se ceo ovaj film sastojao od tog jednog kadra u trajanju od tri minuta, ja bih ga takodje uvrstio, jer je retko da neko u filmu prikaže splošestenu sliku, koja poseduje dejstvo koje vas obuzima svojom vizuelnošću, svojim grafičko-konstruktivističkim uobličanjem. Taj mladić ima smisao za moderan dizajn. Za vizuelno istraživanje predmeta kinematičkim putem, bez obzira (ili i pored toga) što ona violina znači nešto u kontekstu. Prema tome, to je jedan alternativan pristup stvarnosti. To je dobro. Da li u tome ima senzualnosti... meni nije bilo mnogo senzualno, meni je bilo optički interesantno. Možda se za tok kadrova može izatkati čitav niz priča, poput reklamnih filmova, ali to je sekundarno. Neka je u pitanju i reklama=revlon čarape (ja sam mislio da je to šminka), ali s druge strane postoji ta žena, naša zdepasta ženturača koja vucara te cipele, to je suprotno od svega onoga što grade slike kao takve. Kako samo ona hoda, to je potpuno modnim revijama suprotan prizor. Tu nije neki seksi model kako hoda elegantno.

ZEČEVIĆ: Tako se sada i hoda na revijama.

PETRIĆ: Ne, ne na revijama, ova koja hoda u ovom filmu...

ZEČEVIĆ: Ova koja hoda malo u škreh... to je "fashion" hodanje.

PETRIĆ: Jeste, ali to nije moderno hodanje, nije

ono koje se lansira u reklamnim filmovima.

ZEČEVIĆ: Možda se to ne vidi u Americi ali ovde je moda.

PETRIĆ: Onda u hodanju naših žena nema modernosti. Radi se o ideji modernog uobličavanja u filmu ili fotografiji. Samo "ideja" hodaja u krupnim planovima uz "zamrzavanje" slike (poput Hitilove u filmu "Plafon"), tu je bilo nečeg od evropskog, svetskog modernizma. Mislim način na koji su kadrovi komponovani. Postavka predmeta u okviru kadra (izreza) i uskladjivanje boja - to je delovalo fascinantno. Ali onog trenutka kada je prizor počeo da predstavlja stvarnost, kada je ta krenula ulicama to je bila naša žena, devojka koju vidjamo svakog dana. "Duh" njenog hoda je bio antitet formalnoj uskladenosti, reklamnog dizajna. Kada je njena noga kročila (rekao bih=tresnula) na stepenik, imao sam utisak kao da je slon stupio u staklarsku radnju.

TRIFKOVIĆ: Tako je.

PETRIĆ: Jeste. Pa čak i pranje nogu bilo je vulgarno.

TRIFKOVIĆ: Vulgarno. Tako je.

PETRIĆ: To nije bilo pranje nogu vidjeno na televiziji gde se dve noge senzualno dodiruju, a opet je bilo "primamljivo".

TRIFKOVIĆ: Ali o čemu se tu radi, u stvarni, da kadar ispijanja limunade koji je

tabloiran potpuno i ono hodanje koje je jako vulgarno, imaju nečeg zajedničkog? To je upravo prisustvo reklame.

PETRIĆ: I čarape.

TRIFKOVIĆ: Da. Mislim da nas autor primorava da posmatramo cipelu, odnosno čarapu. Tu je taj, dakle, momenat strukture: reklamna poruka proističe iz kadra. To je identično u kadru ispijanja limunade, samo je tu dato na grafičkom nivou čisto: kao reklama iz "Pari maca" ili nekog drugog svetskog časopisa: pijte sok taj i taj - ne vidi se lice nego samo čaša, sisaljka, usta koja piju... čist dizajn!

ZEČEVIĆ: Pa da, on se ponavlja, uzimanje sapuna one bele pozadine, to je kao reklama.

TRIFKOVIĆ: Tako je. Ovo je jedan izuzetan film u našim razmerama, koji je uspeo da zahvati nekoliko slojeva i da ih održi u čvrstoj celini.

### POST SCRIPTUM Slobodan Đorđević

ZEČEVIĆ: Ja sam za ovaj film. Ponekad je uputno govoriti i o autoru, očigledno je da ima svoj "écriture".

PETRIĆ: "Ecritura" u jednom kadru.

ZEČEVIĆ: Tako je, ali taj kadar je naročito organizovan i ima na planu strukture posebnu funkciju.

PETRIĆ: Doteraćemo dotle da kad čujem reč struktura počecu da se mašam za revolver.

ZEČEVIĆ: Jer sve ono što smo ranije videli, onih nekoliko konvencionalnih kadrova na reci, dobija drugi smisao posle ovoga. To je struktura, mašao se ti za pištolj ili ne. Otvara se niz značenja koje prethodni deo filma nema, upravo zbog toga, što na prvi pogled izgleda da su to odlomci iz dva različita filma. Jedan vizuelni i auditivni, denotativni i konotativni šok. Pogotovu sa ovim kapljanjem. Interesantno je koliko on ume da radi sa tehnikom. Koliko je taj zum stvarno sinematičan koliko stvarno penetrira u objektivnu stvarnost.

PETRIĆ: Slažem se sa vama s tim što zbog ovog kadra sve ono napred, o čemu ste govorili dobija smisao isključivo na nivou interpretacije, ali ne i na nivou sinematičnosti. Ti kadrovi su sasvim konvencionalni i kao takvi ne postaju alternativni zbog toga što je završni kadar ostvaren na alternativan način. Ti kadrovi i dalje ostaju prilično banalni, čak i trivijalni.

ZEČEVIĆ: Zato ja i govorim o strukturi. Ne može se razdvojiti onog sekunda kad se uspostavi struktura, a struktura se uvek uspostavi u nekom dijegetičkom planu posle gledanja filma, dakle ne u toku filma, kad god je u pitanju uspostavljanje strukture svi elementi gube svoj prvotni smisao. Uspostavlja se neki novi.

PETRIĆ: Da, ali u ovom slučaju taj "novi" smisao se javlja na nivou interpretacije, njihovo sinematičko dejstvo i dalje

ništavno. Naravno, pročitavanje tih kadrova se možda promenilo, slažen se sa tim, iako za mene se nije mnogo promenilo.

Način na koji su ti kadrovi komponovani, kako su uskladjeni ili sučeljeni sa muzikom, kako je rešena njihova asocijacija sve je to krajnje konvencionalno, vidjeno, neinventivno. Sami po sebi ti kadrovi nisu postali alternativniji samo zbog poslednjeg kadra koji je priznajem, alternativan.

ZEČEVIĆ: Pitanje je mora li se tražiti u kadrovima uvek i samo taj kvalitet.

PETRIĆ: Zbog toga smo se sastali ovde, zbog toga je organizovana ova smotra. Ja se zato i bavim filmom što u svakom kadru hoću da vidim izvesnu filmsku vrednost, neko sinematičko dejstvo. Inače bih se bavio nekom drugom umetnošću.

ZEČEVIĆ: A ukoliko kadar koji nema filmsku vrednost po sebi u jednoj strukturi dobije drugačije značenje, i dobija tu filmsku vrednost u drugoj strukturi, šta onda?

PETRIĆ: On za mene i dalje nije sinematičan, bez obzira što na nivou interpretacije i strukture dobija novo značenje. To nije dovoljno da se ceo film nazove alternativnim.

TRIFKOVIĆ: Mislim da ovde nema mesta sukobu mišljenja jer se radi o komplementarnim aspektima.

PETRIĆ: Šta to znači?



**P.S. Slobodan Đorđević**

TRIFKOVIĆ: To znači da se jedan sa drugim dodiruje a ne sukobljava. Jer ono o čemu vi govorite to nije Zečević govorio i obratno. Zečević je govorio o jednoj globalnoj strukturi, o alternaciji u jednoj globalnoj strukturi filma, gotovo o jednoj dramaturškoj strukturi, a vi ste govorili u stvari o sinematičnosti.

JOVANOVIĆ: Ja insistiram na tome da neke stvari razjasnimo. Mislim da se ovde ispostavlja četiri vrste gledanja na film. Radi se o tome da to nisu komplementarni pogledi nego da se oni razlikuju. U tom smislu ja vidim kod Zeke najviše eksplikacija svojih kriterija. Predložio bih

da svako kada neke stvari ovde spomene... mislim da se dosta bacakamo nekom terminologijom koja je i popularna i moderna, šta će misliti ljudi koji čitaju ove tekstove...

ZEČEVIĆ: To ćemo urediti.

PETRIĆ: Ja nikada ne govorim niti pišem u ime nekog drugog. Uvek istupa u svoje ime i u ime sopstvenih shvatanja, bez obzira da li će neko uspeti da me razume.

JOVANOVIĆ: Da budemo precizniji. Inače, ja bih rekao da su dve-tri stvari zanimljive.

Zanimljivo je da je ovaj momak tri puta konkurisao na Akademiji za kameru i da je svaki put bio odbijen.

PETRIĆ: To se može smatrati i kvalitetom tog momka.

TRIFKOVIĆ: Ali to je izvan filma. Hajdemo na film.

JOVANOVIĆ: Mislim da se film ne može posmatrati tako kao da su to dve različite strukture-prvi deo za koji Vlada kaže da je banalan i ovaj drugi. Ja mislim da je to organski povezano. On namerno gradi sasvim drugu strukturu, koja onda postiže za mene jedan brehtovski element otudjenja, distance prema onom trivijalnom. Znači, ako je prvi deo filma u znaku poetike trivijalnog, melodramskog, itd, on ovim jednim kadrom uspostavlja odnos distance.

ZEČEVIĆ: I uspostavlja novu strukturu. A onda i zajedničko dejstvo oba dela.

JOVANOVIĆ: A prethodni deo gubi prvobitno značenje.

ZEČEVIĆ: Tako je.

PETRIĆ: Tematska trivijalnost, koja je data u prvom delu filma je u redu, ali ja kritikujem to što je ona ostvarena na jedan trivijalan sinematički način. Upotreba zuma je konvencionalna, i ona za mene ne može postati alternativna zato što je poslednji kadar u filmu dobro rešen. Taj kadar je drukčiji, rešen je daleko inventivnije nego čitav film. Tako on utiče na značenje prethodnog dela filma, on ne može da ga i estetički "podigne" na viši nivo. Inferiorna, to je činjenica. Reditelj tu nije pokazao nikakav "poetski" intenzitet.

ZEČEVIĆ: Medjutim, on ima pravo da upotrebi drugačiji način izražavanja.

PETRIĆ: Naravno da ima prava, ali i mi imamo prava da kažemo do koje mere smatramo da je u tome uspeo. Ovaj mladić nema osećanja za celinu, iako poseduje izvestan sinematički senzibilitet.

JOVANOVIĆ: Hoću da kažem ovo: on namerno pravi takvu strukturu u prvom delu filma ali ne verujem da ozbiljno stoji iza nje.

PETRIĆ: Kako to mislite? Iko stvaralac "ne stoji" ako onoga što stvara, onda to mora da bude loše. Čak

ako se i brehtovski distancira od predmeta obrade (verfemdungseffekt), on stoji iza svoga dela.

JOVANOVIĆ: On imitira.

PETRIĆ: Ali loše. Oponašanje takodje mora da bude na neki način efektivno. Moja je ocena da je taj prvi deo loše napravljen, bila to imitacija ili originalna zamisao.

Ne možete vi reći da je dovoljno to što se na kraju filma javlja upečatljiv kadar i što postoji tematski odnos između tog kadra i prethodnog dela filma. Prema tome, dobija se odnos jedan prema pedeset, jer postoji pedeset kadrova koji su loše ostvareni, nedovoljno inspirativni i jedan kadar sa kvalitetima koje smo svi istakli. Očito je reč o čoveku koji ima smisao za pokret kamere, ali to nije dosledno iskoristio. I zato je za mene ovaj film daleko manje uspeo nego prethodni. Da li se slažete sa mnom?

JOVANOVIĆ: Slažem se.

TRIFKOVIĆ: I ja tako mislim

JOVANOVIĆ: Samo da završim. Kada vi komentarišete ovakvu vrstu filmova koristite nekoliko termina. Recimo, kad Zeke kaže "new-wave" onda se spominje sofisticiranost, spominje se modernizam, spominje se svašta. Znači tu autor uzima jedan prošede koji je prepoznatljiv u modernoj kulturi, ta estetičnost dizajna i bukvalno ga prenosi na film.

PETRIĆ: Znači li šta mene zbunjuje kod vas? Čini se da su za Vas namera i primarni koncept dovoljni. To što ste rekli očigledno je; reditelj se distancira, od predmeta i gradi jednu estetičku trivijalnog ali to ne znači da on ne treba da bude trivijalan kao stvaralac. Hoću da kažem da ovde estetika trivijalnog nije ostvarena onako uspešno, sinematično kao što je izražena u poslednjem kadru. Vama je to izgleda dovoljno. Tu se mi mimoilazimo.

JOVANOVIĆ: Primetio sam da kod vas postoji jedna vrsta zamke. Mislim da je film medij koji teško dopušta uspostavljanje veze između sadržajnih slojeva, semantičkih slojeva i čiste kinestetičnosti.

PETRIĆ: Ja upravo na tome insistiram. Pokušavam da razmaknem te slojeve kako bih mogao da vidim šta se krije ispod i između njih.

JOVANOVIĆ: Malo pre vas je Zeke dosta uputno upitao: da li ta kinestetičnost i kinematičnost može da se posmatra sama za sebe.

PETRIĆ: Može. U tom pogledu ja sam formalista. Zato ćete primetiti da ja prilazim filmskoj analizi najpre s formalnog gledišta, a tek posle toga nastojim da vidim kako se to odnosi prema sadržaju. Moja kritika prvog dela ovog filma je u tome što nalazim da sadržina koju ste vi tako lepo opisali, da ta sadržina nije našla pravu, inspirativnu,

stvaralačku, sinematičku formu kroz koju bi se obelodanila na ekranu. Dakle, ja jesam formalista, mene interesuje iznad svega do koje mere je ostvaren balans između forme i sadržine. U poslednjem kadru je taj balans postignut a u ostalom delu filma nije. To je sve...

TRIFKOVIĆ: Ja bih se složilo sa Vladom da je to dobar, interesantan film, ali da, naravno, ne može biti na nivou "Reylona". To je dobar, i za mene, neuporedivo bolji film nego "Uspomene". Medjutim, spor između Zeke i Vlade, mislim da bi se mogao ovako protumačiti. Dok Vlada smatra da je sinematično bez boje, mirisa i ukusa, da je samo po sebi...

PETRIĆ: Nisam to tvrdio! Rekao sam samo da me zanima do koje mere forma odgovara sadržini. Ponavljam: smatram da u prvom delu nema sinematičnosti, iako naravno postoji sadržina, a da u poslednjem kadru postoji sinematičnost koja izvanredno podržava sadržinu. Kako možete reći da to znači sinematičnost stoji samo za sebe.

TRIFKOVIĆ: Verovatno se nisam precizno izrazio ili vas nisam shvatio. Da li sinematičnost sama po sebi može da ima značenje?

PETRIĆ: Može u apstraktnim filmovima.

PETRIĆ: Ne mora. Zavisi kako je koji film konstruisan. Konradovi filmovi, na primer, nemaju značenje u tematskom smislu.

TRIFKOVIĆ: E, onda nema razlike između vas i Zeke. Ja sam hteo da napravim tu distinkciju, meni se učinilo da tu postoji nekakav mali procep, jer Zeke insistira na tome da kinematičko može da ima značenje.

ZEČEVIĆ: Svaki kadar, bilo kakav da je, mora da ima značenje. Sve mora da ima značenje. Ako ga prividno nema, naša svest ga dopisuje. Prema tome značenje je neizbežno.

TRIFKOVIĆ: Ja mislim samo na usko sinematično. Da li supstrat forme može da se protumači i u značenjskom smislu.

PETRIĆ: Može, ali to do koje mere i kako - to je posebno pitanje. Uz to, Zeko, postoje različiti nivoi značenja...

TRIFKOVIĆ: Mislim da je Zeke tu meru pronašao u ovom slučaju, u globalnoj strukturi.

PETRIĆ: Sve mi je jasno. Hvala vam na objašnjenju. (opšti smeh).

TRIFKOVIĆ: Hajdemo dalje.

### KANAL Zoran Saveski

TRIFKOVIĆ: Meni je prvi deo filma interesantan.

JOVANOVIĆ: Šta misliš šta je osnovna ideja u ovom filmu?

TRIFKOVIĆ: Slušaj. Osnovna ideja, u svakom slučaju, je odnos koji postoji između te devojke i televizijskog programa, jer očigledno je da ona... uspostavlja

jedan gotovo ritualan odnos prema televizijskom programu. Ona se šminka, ona se oblači, ona se udešava, kao da ima sastanak sa mladićem. Ona seda i posmatra televizijski program. U suštini ono što se dešava u programu nije ništa što je zanima nego to je samo jedno nizanje inserata televizijskog programa. Dakle, postoji nekakva perverzija u tome. Eto, to je osnovna ideja. Ona, naravno, implicira otudjenje. I ova finalna scena pokazuje nekakav izlaz maltene Žan Žak rusovski... Veza sa prirodom. Ali to je vraćanje na šezdesete godine, na ideje hipika, veza sa stvarnim svetom, nebom, zemljom, suncem, prirodom itd.

PETRIĆ: Da, ali vi valjda ne mislite da on treba da udje u...

TRIFKOVIĆ: Ne, ne, ne...

PETRIĆ: E, pa dobro. JOVANOVIĆ: Bez obzira na to što postoji konvencionalnost postupka, što bi rekao Vlada, za mene je film zanimljiv. On fiksira jednu psihologiju kiča. Fenomen i apologiju potrošnje, metafiziku hedonizma. Mislim da film uopšte nije naivan. Zbog toga mislim da čitanje ne može "ići" u pravcu hipijevskih ideja. Hipiji, sem u interpretacijama naših listova i revija, nisu imali takav odnos prema prirodi. Hipici su imali mnogo precizniji odnos prema prirodi.

TRIFKOVIĆ: Dobro, ja sam bio neprecizan.



KANAL, Zoran Saveski



ORGANON, Zoran Saveski

JOVANOVIĆ: Pošto alternativni jugoslovenski film uspostavlja jedan nov odnos prema prirodi, mislim da bismo morali da budemo precizniji u upotrebi termina. Ja mislim da je priroda namerno tretirana kičerski. S tim što se, ako se to radi namerno, dobija element distance, element otudjenja.

TRIFKOVIĆ: Kako ga dobiješ? Znači, ti veruješ autoru apriori. Ne preko platna nego zato što ga, recimo, poznaješ.

JOVANOVIĆ: Izvodiš jedan postupak do kraja. Ja u toj glumi, u nameri vidim njegovu želju da kod mene izazove, kad sagledam čitav kontekst, odnos distance.

TRIFKOVIĆ: Gde je ta distanca u filmu. U čemu je?

JOVANOVIĆ: Ja mogu da je uspostavljam.

TRIFKOVIĆ: Ali gde se ona nagoveštava?

JOVANOVIĆ: Distanca se kod mene javlja zato što on ide do paroksizma u tretmanu kiča u prirodi.

ZEČEVIĆ: Gde je taj paroksizam? U čemu je distanca?

JOVANOVIĆ: Jedna potpuna apodigija...

ZEČEVIĆ: Ja ne vidim apologiju. Vidim fotografiju predvečerja u prirodi. Jednog konja i jednu ženu. Konj može da asociira na TV spotove koji reklamiraju, ne znam, svežnju prirode.

JOVANOVIĆ: Baš u tome što autor snima prirodu na

način kako bi bila snimljena u TV reklamama.

**ZEČEVIĆ:** To je jedna od asocijacija. Ali to nije toliko direktno, nije toliko potudjujuće (vertremdung) brehtovski kako ti uzimaš.

**JOVANOVIĆ:** Ne mora toliko da bude direktno.

**ZEČEVIĆ:** Ti si rekao distanca do paroksizma dovedena.

**PETRIĆ:** Po ovome što ste izložili meni se čini da je ovo za vas super-film.

**JOVANOVIĆ:** Ne. Ja mislim da je zanimljiv...

**PETRIĆ:** Da li biste ga uvrstili u deset najboljih?

**JOVANOVIĆ:** Pa, za sada ne znam.

**ZEČEVIĆ:** Ja smatram da ovaj film spada među deset najboljih.

**PETRIĆ:** Smatram da je ovaj film neinventivno ostvaren, nedovoljno kinematičan i kvazi alternativan. Ako izražava otudjenje u odnosu prema prirodi, kao što vi smatrate, i ako to čini na jedan paroksističan način, onda je to genijalan film. Vi ste rekli da je sve to izraženo i saopšteno na paroksističan način, znači jedan izuzetno impresivan, autentičan filmski način. Medjutim, vi na kraju priznajete da u sve to niste sigurni, šta vi stvarno mislite?

**JOVANOVIĆ:** Ne znam da li ste me razumeli: paroksizam je jedna stvar, a druga je stvar...

**ZEČEVIĆ:** Dovesti do

paroksizma znači povećati ironiju do najviše moguće tačke.

**JOVANOVIĆ:** Koji ste vi videli, a Vlada uopšte nije video.

**ZEČEVIĆ:** Ja sam eventualno video jednu asocijaciju na TV reklame.

**TRIFKOVIĆ:** Pravo da kažem, ja sam video asocijaciju na vestern prizore.

**ZEČEVIĆ:** To je druga asocijacija koja je takodje moguća kao i ova moja.

### ORGANON /TRAZILI SU OD MENE.../ Zoran Savecki

**PETRIĆ:** U ovom filmu ima nekoliko interesantnih kadrova, ali ne toliko da bi čitava filmska struktura dobila naročito značenje. Postoji nekoliko nadrealističkih kombinacija fotografski ostvarenih, postoji nekoliko originalnih veza medju kadrovima... Dakle, oseća se tendencija ka alternativnom ali u nedovoljnoj meri. Devojka je veoma interesantna. U svakom slučaju mi moramo podržati i jednu ženu reditelja. Ja sam za taj ključ. Nisam za nacionalni ključ, niti za republički ključ, ali za muško-ženski ključ-to jesam.

**ZEČEVIĆ:** Ali, ovo je muškarac.

**PETRIĆ:** Pa piše Eleonora.

**ZEČEVIĆ:** Ona je igrala.

**PETRIĆ:** A ja sam mislio da je ona i režirala! Onda povlačim predikaciju.

**TRIFKOVIĆ:** Dve trećine filma veoma su mi

interesantne. Film neobično deluje i na sadržinskom i na oblikovnom planu, sve do onog trenutka kad autor počinje da uvodi svesno određene elemente da bi postigao neka značenja. Naime, da bi nam sugerisao neka značenja.

### BEZ NAZIVA Neša Paripović

**JOVANOVIĆ:** Mislim da bismo kao vrstu alternativnog filma mogli da uvrstimo i ono što se naziva-filmovi umetnika. Umetnika koji se bave proširenim medijima.

**ZEČEVIĆ:** Ja sam energično protiv te teze. To je falš teza.

**PETRIĆ:** Pa zar nisu svi koji su ostvarili filmove-umetnici?

**JOVANOVIĆ:** Ne, ne, ovo su umetnici koji se bave drugim umetnostima.

**PETRIĆ:** Otkud znamo čime se oni bave?

**JOVANOVIĆ:** Vidi se iz koncepta filma.

**ZEČEVIĆ:** Ne vidi se.

**JOVANOVIĆ:** Ja vidim tu ono što sam i ranije rekao: bodi-art, performans, hepening, akciju. Mislim da je film vrlo dobro napravljen i da spada u alternativne filmove u podžanr - filmovi umetnika. Filmski medij služi da zapiše neku umetnikovu akciju. Za mene je ovo pre svega akcija Neše Paripovića, prolazak kroz grad neobičajenim putevima.

**ZEČEVIĆ:** Ja sam protiv te teze. Ja sam za film i obrazložit ću zašto sam za

film, ali sam protiv te teze jer mislim da je iskonstruisana i, u izvesnom smislu, segregacionistička, jer šta znači filmovi umetnika? Imao sam dosta puta priliku da raspravljam o tome u Studentskom kulturnom centru, u proširenim medijima, kada su mi govorili da se filmovi umetnika po nečemu

razlikuju od drugih. Oni se uopšte ne razlikuju. Ili su to filmovi ili to nisu filmovi. Film može biti biti i beleška o stanju jednog umetnika a može biti film i bez obzira na to ko ga je napravio. To počinje, biva i završava se kao film i to je film i ništa drugo. Ne postoji nikakva

klasa filma koja se, makar i žanrovski, razlikuje, pa sve nek je i beleška o stanju umetnika u jednom trenutku, beleška o njegovoj aktivnosti, beleška o njegovom performansu, o "body-artu". To je ili film ili nije film. Prema tome, ja sam energično protiv toga da se unosi ova fantomska kategorija filmovi umetnika, jer to ništa ne znači, jer to, na neki način, dovodi u paradoksalnu poziciju filmove drugih umetnika, koji su takodje umetnici, ali nisu likovni umetnici. Na koje umetnike misliš, na konceptualne umetnike?

**JOVANOVIĆ:** Da.

**ZEČEVIĆ:** Meni je ta tendencija izuzetno važna i ja je podržavam zbog toga što mislim da film ovde služi kao sredstvo kojim se izražava proširena svest o umetnosti danas. Medjutim to je bio i ostaje film. Bez obzira na to što



**POKRET, Neša Paripović**

"proširuje" sam film, o tome možemo govoriti samo u okviru filma. Kažem, za mene je to bio i ostaje film i nema razloga da ga svrstamo u posebnu kategoriju. On se, po svojim morfološkim osobinama, uopšte ne razlikuje od svih drugih filmova. Ima sve što i svaki film, samo je naročito organizovan. Nema ničega što u tom filmu može da navede na pomisao da je to

film nekih drugih bića, a ne ljudi koji se filmom izražavaju. Prema tome, ja sam protiv kategorizacije na taj način. Što se tiče samog filma ja sam za jednu drugu vrstu kategorizacije, ukoliko se već govori o tome. To je, u pravom smislu, konceptualni film. Jedino što je važno u celom filmu je proces i taj koncept, pre svega koncept



**BEZ NAZIVA, Neša Paripović**



kretanja, koji ima svoju strukturu. Ta struktura je u jednom ritmičkom, gotovo ritualnom ponavljanju koje ima slične metričke osobine dok je ritam promenljiv (ima jedno mesto kad zastane, pa se odmori, pa se okrene, pa ponovo nastavi i ide dalje). Kretanje postaje nešto što je konvencija, konvencija koja se već na početku prihvati, koja koja se već na početku pročita i zatim više ne posmatramo samo kretanje, već okolinu u kojoj se on kreće. Ono što je zanimljivo nije više sam pokret, jer je pokret konstantan, već postaje zanimljiv prostor u kome se taj pokret izvodi. To je geografija nekog čudnog grada, koji je Beograd, ali za ljude koji nikada nisu videli Beograd može biti bilo koji drugi prostor. Taj pokret jeste intervencija u prostoru, ali pošto je on konstantan nas više ne zanima samo pokret. I pošto je on sjajno izveo taj pokret, to je stalno isti ritam kretanja, to je ista vrsta metrike kretanja, pokret je konvencija, šta bismo više od filma: savršeno uklopljeni pokret i prostor. To je po svim zakonima Petrićeve "sinematičnosti". Na kraju nam preostaje samo ta muzička struktura i nema drugih značenja. To je u stvari jedna vizuelna muzika u dilakovskom smislu, naravno u jednom drugačijem konceptu i zbog toga mislim da mu ne treba muzika, da on samo vizuelno pogadja svoju svrhu. Možda je ta konvencija uvedena na početku malo preduga, možda je u tome i posebna draž, čini mi se

da bi to moglo biti i kraće. Medjutim, moram da priznam da mi nije smetalo, već i zbog toga što nisam očekivao nikakvo razrešenje, nikakve tragove naracije, što sam to shvatio kao jednu vrstu vizuelne muzike. Shvatio sam da je to koncept, da je to intervencija u okolini, da je taj pokret sjajno izveden, da je sve to slikano krajnje objektivno. Da tu nema nekih kinematskih atrakcija, ali da je sve to zajedno jedna konceptualna atrakcija, ili što mu drago. To je zanimljiv film.

JOVANOVIĆ: Ja ipak mislim da kamera tu služi da bi fiksirala njegovu intervenciju u prostoru.

ZEČEVIĆ: Da, to je takodje jedna vrsta psihološke fiksacije na pokret. A kada se to shvati kao konstanta, onda se psihološka fiksacija proširuje na okolinu. Baš zbog toga što ne postoji nikakav odnos tog objekta koji hoda, on čak i ne gleda na okolinu, jednostavno prolazi kroz nju.

JOVANOVIĆ: Vlada je izneo jedno mišljenje koje ne bismo smeli da zaobidjemo - do koje mere film sinematičkim sredstvima alternira realnost. Ovde smo videli da film nema te ambicije. U tom smislu sam ja upotrebio, možda i konvencionalan, izraz - filmovi umetnika. Očigledno da filmski medij nema nikakvih drugih ambicija sem da fiksira autorovu intervenciju u prostoru.

PETRIĆ: U vezi s tim, mislim, vrlo je važno načiniti distinkciju da li je ovo konceptualni film per se, ili filmska registracija jednog koncepta. Jer, ako postoji film o slikama Barilijeve, tako može da postoji i film koji ilustruje rediteljevo tumačenje određenih slika Barilijeve. Pri tome se javlja problem da li je reditelj upotrebio sinematička sredstva da izrazi svoj koncept koji postoji i van filma. U ovom filmu taj koncept postoji i bez kamere. Reditelj je mogao da nas dovede i postavi na određena mesta, i da direktno pratimo njegovo putešestvije-zbivanje koje je on sabio u deset minuta, a stvarno je trajalo 10 dana. Ipak, reditelj je vrlo malo učinio da svoju ideju o prostoru i vremenu pretrygri u sinematičku vrednost. On je bukvalno povezao (montažom) različite etape svoga prolaženja kroz određene ambijente, ne postigavši novo, sinematičko vreme i prostor. Prostice rečeno: ovo što smo videli samo je kinematografska dokumentacija jednog konceptualnog projekta. E sad, on jeste učinio nešto - ima tu i muzike i ritma i jedno lično kretanje u jednom pravcu ali bez filmske transpozicije. Ja se čudim da se Neša nije zapitao šta tu film može da učini... To konceptualisti rade: kao što postoje Kristovi (Christo) filmovi, sto puta bolji od ovoga, iako su i oni, u stvari, dokumentarci (poznatih američkih dokumentarista, braće Maysles) o Kristovim

"environmental projects".

JOVANOVIĆ: Ja sam zbog toga rekao na početku: to su filmovi umetnika gde umetnik i nema nameru da pravi ovo što vi govorite. To je film-fiksacija.

PETRIĆ: Tačno je to što kažete, ali meni je sasvim svedjedno da li on ima ili nema nameru. U rezultatu ne vidim sinematičko potpomaganje njegovog koncepta nego samo jednu kinematografsku registraciju. Po Savinom mišljenju ovaj je film stvorio muzički ritam, po meni nije. O tome jednostavno treba glasati.

TRIFKOVIĆ: Ja se u izvesnoj meri slažem sa Zekom i sa Vladom. Ali ja mislim da film ima to što Vlada misli da nema. Po mom mišljenju, on ima čak naglašeniji stepen kinematičkog.

PETRIĆ: A taj je?

TRIFKOVIĆ: A taj je što u filmu postoji izvesna gradacija odnosa čoveka i ambijenta, tj. vremenom dolazi do čovekovog sukobljavanja sa ambijentom. Drugim rečima, do sve težeg savladavanja određenih prepreka. Možda one nisu teže nego što su bile na samom početku, ali ja počinjem da ih doživljavam kao teže; moguće je da se zbog dužine trajanja u mene uvlači ono osećanje da je potrebno umoriti se, biti umoran. U tom smislu u filmu postoji izvesna gradacija i ja počinjem u stvari da osećam da postoji jedan odnos između šetača i ambijenta.

PETRIĆ: To je tačno. Ali to postoji u prirodi, on to nije ničim potencirao. Prizori nisu uzdignuti do filmske metafore. Da je razne faze svoga putešestvija potencirao rakursom, udaljavanjem i približavanjem od kamere, kretanjem unazad, abranim snimanjem, ukočenim kadrom... i da je stvorio sistem izmene planova i brzine kretanja...

ZEČEVIĆ: Radio je on i sa rakursom...

PETRIĆ: Nedovoljno. Vrlo malo.

TRIFKOVIĆ: Ja se potpuno slažem Vlado sa vama da se o tome može govoriti. Medjutim, ima jedna stvar koju nisam izložio do kraja. Naime, sukobljavanje sa ambijentom polako za mene dobija izvesnu značenjsku notu...

PETRIĆ: Opet smisao?

TRIFKOVIĆ: Pa, verovatno, je to posledica mog odnosa prema stvarima... Pojavljuje se jedna doza značenjskog koja, jednostavno nije proizvod mog traganja, nego mi se jednostavno otvara kao neka vrata koja se sama otvaraju. Kada sam osetio to sukobljavanje sa ambijentom kroz koji prolazi onda mi se činja da on, zapravo, narušava taj ambijent jer se ne kreće kroz njega kako bi se normalno kretalo, nego narušava njegovu arhitektoniku.

PETRIĆ: Tačno. Samo, meni je to nedovoljno... nije filmski izraženo.

TRIFKOVIĆ: Moguće je, ne moguće nego sasvim

tačno, da ono nije dramatisovano. Znate...

PETRIĆ: Ne, ne, ne! Kažem da je nedovoljno sinematički izraženo. A što je još važnije za ovu smotru nedovoljno alternativno.

ZEČEVIĆ: E to je sada jedno bliže određenje. Tu smo sada kod jedne tačke koju valja zaokružiti.

PETRIĆ: Recimo, ovaj film bi mogao biti daleko bolji i u potpuno tradicionalnom smislu da je ritam dat kao pravi muzički kao što je činio Vorkapić. Vorkapićev film "Fingalova pećina" nije alternativan film nego vrlo uspeo muzički, ritmički film. Ja imam kopiju Vorkapićevog filma i da ga ovde prikazemo bio bi efektniji od svih vidjenih filmova. Ali se ne bi mogao uvrstiti u alternativna ostvarenja.

TRIFKOVIĆ: Film je na mene delovao... prevazišao je koncept. Ja sam ga doživeo.

PETRIĆ: Ja mislim da ga nije ni imao. Ja mislim da autor nije ni imao sinematički koncept. On je imao isključivo konceptualni projekt.

TRIFKOVIĆ: Tako je. On nije imao sinematički koncept, slažem se.

ZEČEVIĆ: Ali je imao i kinematički. Ne u dovoljnoj meri, ali je imao.

TRIFKOVIĆ: Slažem se. Pazite, ja ne tvrdim suprotno. Pitanje je mere. Ja samo nešto malo više osećam, čini mi se da ima više nego što vi kažete.

Znači, samo je pitanje mere, da se razumemo.

PETRIĆ: Zato što ste zadovoljni sa malim. Ja nisam.

TRIFKOVIĆ: Moguće je. Meni

ne prožima se dovoljno.

TRIFKOVIĆ: VI imate pravo. Kamera deluje, da uprostim, reporterski, registratorski. Ona prati kretanje. Medjutim, ja imam utisak da ona nije samo registrator, nego

TRIFKOVIĆ: Moguće je da to nije desetka.

PETRIĆ: E, ja tražim desetke.

TRIFKOVIĆ: Pa dobro onda. To je samo pitanje mere.

### O ALTERNATIVNOM FILMU

ZEČEVIĆ: Dobro, slažemo se. Ali ima jedan drugi, principijelan problem. U kojoj meri ćemo moći da u pojam, u polje "alternativnog filma" uvodimo diluvijalne, neokantovske estetske kategorije? Ukoliko se kaže: on je možda alternativan ali nije kinematski, ja nemam nikakav estetski doživljaj? Da li je nama važno ovde da pronadjemo pravi odnos prema alternativnom filmu ili da u njemu pronalazimo unapred poznate estetske vrednosti?

PETRIĆ: Pa... i jedno i drugo.

JOVANOVIĆ: A ne.

PETRIĆ: I jedno i drugo. Mi moramo utvrdjivati da li je film alternativan, da li spada u okvire ove manifestacije.

ZEČEVIĆ: Kraće rečeno - da li je bolji ili lošiji alternativni film.

PETRIĆ: Jasno.

ZEČEVIĆ: E to meni još uvek nije jasno.

PETRIĆ: Izdvojićemo recimo, 20 filmova za koje ćemo svi se svi složiti da su alternativni, zatim ćemo suziti izbor na svega 10 filmova, na principu da onih drugih 10 nisu



GRAD, Miodrag Milošević

je to čak na neki način simptomatično alternativni film. Za mene je dosta važna stvar prizor i odnos kamere prema prizoru. To prožimanje jednog i drugog je za mene dosta važno u procenjivanju stvari.

PETRIĆ: To je osnovno. Ali

da ona jednostavno priznaje izvesnu prepreku koju on treba da savlada; dakle, on ume da postavi kameru u odnosu na prepreku...

PETRIĆ: Ne priznaje u dovoljnoj meri!

dovoljno alternativni. Nema drugog načina.

JOVANOVIĆ: Mislim da je Zeka sada dobro rezimirao. Jedna je stvar razgovarati ovde i tražiti u tim filmovima nekakve estetske vrednosti, kinematografske vrednosti itd., moguće je ići i tako, a moguće je da probamo malo konkretnije da vidimo šta bi značilo to "alternativni film".

PETRIĆ: Ja pokušavam da postignem oboje. Ja se prvo pitam da li je film alternativan. Ako nije alternativan, bez obzira na njegovu umetničku vrednost, ja ga ne uzimam u obzir.

ZEČEVIĆ: A obratno? Ako je vrlo alternativan a nema nikakve estetske vrednosti?

PETRIĆ: Takodje ga ne uzimam u obzir. Alternativan, a nema estetske vrednosti - znači nije uspeo. Out! Tako ću doći do liste od deset alternativnih filmova koji imaju dovoljnu dozu estetske vrednosti. Bilo je nekoliko alternativnih pokušaja za koje sam rekao: to je drek, idemo dalje. To što kamera snima naopako, što se insistira na solarizaciji ili "jump-cut-u" to, samo po sebi, ne znači ništa.

JOVANOVIĆ: Ali postoji jedna druga stvar. Sava stalno priča: imao sam utisak... ne bih rekao da mi možemo da kažemo da samo imamo utisak. Da odredimo neke pozicije. Jasno je da vi tražite da se do određene mere uključe čisto filmski elementi...

PETRIĆ: Pa zbog toga sam pristao da budem u žiriju. Ja sam zbog filma ovde, ja sve činim zbog CINEMA.

JOVANOVIĆ: U ovom filmu je jasno da ima malo tzv. filmskih izražajnih sredstava, da to nije preraslo u ono što vi Vlado, podrazumevate pod sinematičkim.

PETRIĆ: Možda ima u beznačajnom meri.

ZEČEVIĆ: Hajde da ih klafifikujemo odmah sada. Prvi kinematski element ovde je pokret.

JOVANOVIĆ: Šta, pokret?

ZEČEVIĆ: Pokret sam. Registracija samog pokreta. To je kinematički element. Kakav je taj pokret? On je pravolinijski; on je dijagonalan; on je sakadičan; on je kaskadičan... postoji bogatstvo pokreta.

PETRIĆ: Sve je to izvan kamere.

ZEČEVIĆ: Ali to je pokret.

PETRIĆ: Naravno, pokret postoji kao takav. Zatim dolazi filmski umetnik i nastoji da taj pokret izrazi filmski. Neša to ne čini. Njega to ne zanima. On samo retistrije.

ZEČEVIĆ: Zar to nije sinematički element?

PETRIĆ: Sve je pitanje mere. Naravno da postoji izvestan ritam koji proizlazi iz same prirode zbivanja, jer je Neša išao linearno, levo-desno, horizontalno, ponekad vertikalno, u različitim pravcima. Za film je, medjutim, bitno šta je autor učinio da izrazi

svoj koncept u određenom mediju, da mu prida novu dimenziju. Ja verujem da je Nešin snimatelj imao veći doživljaj nego mi gledaoci. Taj doživljaj fizičkog kretanja (Neše i snimatelja) nije pretočen u sinematičko dejstvo koje bi izazvalo - stimulisalo adekvatan doživljaj u gledaocima.

ZEČEVIĆ: Upotrebio je kinematografski instrument.

PETRIĆ: Aaaa, to što je samo upotrebio, to nije dovoljno.

ZEČEVIĆ: To nije dovoljno. Ali da kažemo "nesinematski" to ne možemo zbog toga što on ima "sinematskog"...

PETRIĆ: Ali ja tvrdim da nema dovoljno. Čim je slika projicirana na platno ona samim time postaje kinematografska, ali nije sinematična. Ako bih ja pozvao nekog američkog super-alternativnog slikara koji pravi slike pomoću neona ili lasera i registrovao to filmskom kamerom, zar bi to smatrao alternativnim filmom zato što je to alternativno slikarstvo? Ja ne bih. Za mene je nedovoljno to što je objekt alternativan. I Neša je kao objekt pred kamerom verovatno predstavljao alternativnu akciju (hodanja kroz različite ambijente i savladjujući mnoge prepreke), ali onoga trenutka kada je pristupio snimanju, morao je da razmišlja o alternativnosti filmske forme kojom će uobličiti svoj projekt.

JOVANOVIĆ: Pa, postoji struktura.

PETRIĆ: Ali nedovoljno alternativna i nedovoljno sinematična.

ZEČEVIĆ: Treba da se zabeleži na ovu traku ovog trenutka kategorija dovoljnosti kao jedan od parametara u našem razgovoru. Sad se to javlja kao očigledan kriterijum.

JOVANOVIĆ: Ne, to je izvan naših razmišljanja. Kategoriju dovoljnosti ne poznajem ni iz estetike ni semiologije...

ZEČEVIĆ: Vlada stalno govori to nije dovoljno, nije dovoljno...

PETRIĆ: Za moj koncept, za moj doživljaj filmske slike kao sinematičke vrednosti filmski elementi koji postoje u ovom filmu nedovoljni su da ga utvrste u jedan alternativan filmski doživljaj. Ja se slažem da tu ima izvesnih filmskih elemenata, ali ne u tolikoj meri da bi oni postigli sinematičko dejstvo...

JOVANOVIĆ: Tu pada vaša teorija. Šta znači dovoljnost?

PETRIĆ: Ne stimuliše me dovoljno na nivou sinematičke percepcije.

JOVANOVIĆ: Dovoljnost ne može da bude kategorija mišljenja.

PETRIĆ: Ali kao sredstvo presudijanja. Kao što kažete da vas nije dovoljno obuzela izvesna muzička struktura, da vas ne uzbuđuje. Mene ovaj film ne uzbuđuje na sinematičkom planu, iako me itekako interesuje kao pokušaj fiksacije kamerom kao ispitivanje dejstva

filmske slike na fenomenološko-ontološkom nivou.

JOVANOVIĆ: Vi znači smatrate da fiksacija nije sinematografski čin?

PETRIĆ: U ovom filmu nije...

JOVANOVIĆ: Da li je kod Vorhola dovoljno?

PETRIĆ: Tamo je "staring camera" iskorišćena do krajnjih granica, do kraja.

ZEČEVIĆ: Šta znači do kraja? Spavati 12 sati - to je do kraja?

PETRIĆ: Da. Ali ja Volholovo "Spavanje" sigurno ne bih uvrstio u alternativni film ovog današnjeg trenutka.

JOVANOVIĆ: A da li biste uzeli "Kuhinju"?

PETRIĆ: Ni "Kuhinju" ne bih uzeo. Ona je bila "alternativna" pre 25 godina.

JOVANOVIĆ: A "My Hustler"?

PETRIĆ: "My Hustler" nikada nije bio "alternativan" film! Ali bih uzeo recimo "Kissing". Premda je Vorhol mnogo poznatiji po "Empire State...", ja ni "Empire State..." ne bih uzeo u obzir. To je značajno samo kao jedan prosede, kao pristup mediju - fiksirati u toku 12 časova Empajer stejt bilding. Medjutim, nije dovoljno da se jedan koncept jednostavno registruje. To je eksperimentisanje koje treba da preraste u alternativni filmski doživljaj.

ZEČEVIĆ: Mogu li da napravim probu sa muzikom?

Imaš Ligetija koji ima jedan ton koji malo vibrira i koji traje 40 minuta. Isto bi bilo kad bi smo sada Ligetiju rekli: slušaj, zašto nisi napravio taj ton drugačije?...

PETRIĆ: A ne, ne! Ti imaš Ligetija a ja imam mog prijatelja Nikolu Jovanovića koji komponuje kao Ligeti. Ligeti je fenomenalan, a Nikola Jovanović samo oponaša Ligetija, kao što mnogi oponašaju Johna Cagea ili Andy Warhola.

ZEČEVIĆ: Hajde, ko je za tebe Ligeti u ovoj vrsti filma? Ravnog i sakadičkog tona? Ravnog i sakadičkog kretanja?

PETRIĆ: Recimo Paul Sharits, koja ima nekoliko filmova koji poseduju takvo kretanje. Još bolje - Zorn's Lema, sa strukturalnim kretanjem koje se obrazuje između kadrova. Hoću da kažem da Neša nije dovoljno obratio pažnju na sinematički aspekt kretanja. On se brinuo samo gde će se kretati, a ne i kako će to kretanje izgledati na ekranu. Da li je ponavljao kadar da bi poboljšao kompoziciju, da li je razmišljao da li će ući u kadar s ove ili s one strane, gde će se to vezati za sledeći kadar...

JOVANOVIĆ: Znači vi tražite postojanje filmskog jezika ... intervenciju filmskog jezika da bi stvarnost bila preobrazena na pudovkinovski način...

PETRIĆ: Ma ne, kakav pudovkinovski način. Na sinematički način. Na Nešin način a ne na pudovkinovski.

JOVANOVIĆ: Mislim na način

jednog filmskog vremena, filmskog prostora gde postoji filmska stvarnost.

PETRIĆ: Ja sam ovde zainteresovan samo za filmsku stvarnost, ni za kakvu drugu. Zato sam prisutan u ovom žiriju.

JOVANOVIĆ: ... On ima, tako da kažem, pazolinijevski film gde stvarnost progovara sama...

PETRIĆ: Upravo to - za mene i po meni ta (Nešina) stvarnost nije progovorila kroz film. Ostała je stvarnost za sebe. A u Pazolinijevom "Jevandjelju po Matiji" jedna mitološka stvarnost ne samo da je progovorila na filmski način nego se uzdigla do sinematičke metafore.

JOVANOVIĆ: Ako se čitaju tekstovi Pazolinija može da se izvuče i ovo da postoji stvarnost koja progovara sama kroz sebe.

PETRIĆ: Kako možete reći sama kroz sebe - kroz sliku koja se projicira na ekranu.

JOVANOVIĆ: Fiksacijom, fiksacijom!

PETRIĆ: Ali je prestala biti samo fiksacija. Na bioskopskom platnu to više nije ista stvar. Pa i sami znate, nemojte da o tome govorimo pobogu, na ekranu nikakva stvarnost ne može progovoriti kao sama stvarnost nego samo kao transponovana stvarnost. Sastavljena od boje, tona, svetlosti i senki. To je odraz stvarnosti u kome stvarnosti nema.

ZEČEVIĆ: Ali je ta igra

svetlosti i senki i sama neka vrsta stvarnosti.

PETRIĆ: Tačno. To je filmska stvarnost i za takvu stvarnost ja se borim a ne za onu koja je poslužila kao prototip. U Nešinom filmu više govori stvarnost - prototip nego stvarnost filma. Ja smatram da je osnovni cilj ove manifestacije - festivala da pomogne mladim filmskim stvaraocima da počnu na filmski način da misle, još više, pa misle na alternativan filmski način.

JOVANOVIĆ: Pa sad, pitanje je na filmski način u smislu filmskog jezika, film kao prevazilaženje jezika.

PETRIĆ: To je isto - u pitanju je film. Ja sam za prevazilaženje, ali prevazilaženje ne znači registrovanje. To znači fiksirati objektivnu stvarnost na filmski način. To znači praviti razliku između sinematičke fiksacije i filmske registracije. Sinematička fiksacija podrazumeva da je nešto transponovano bez obzira što je fiksirano. Nešina fiksacija je daleko više registracije nego fiksacija. Ja bih njegov film uvrstio negde u 15 - 16, ali ne u prvih 5.

ZEČEVIĆ: Dobro, razumeli smo se i idemo dalje. Na kraju ćemo opet doći na to.

JOVANOVIĆ: Na kraju će svako imati svojih deset filmova...

PETRIĆ: Tačno, i onda ćemo glasati...

JOVANOVIĆ: Ne, nećemo

glasati, svako će imati po deset filmova...

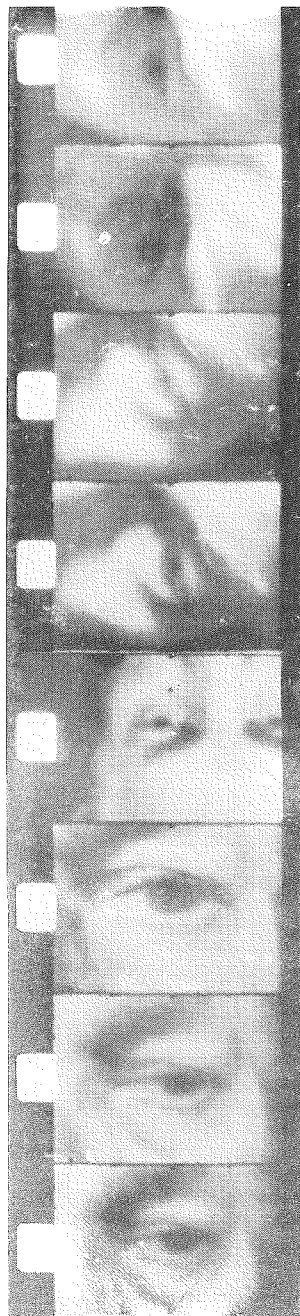
ZEČEVIĆ: To bi bila ideja sprovedena do krajnjih konsekvenci.

TRIFKOVIĆ: Znači ja bih samo da izvučen neku vrstu rezimea. Došli smo do pitanja šta bi zapravo mogla biti alternativnost. Ja mislim da alternativnost ne možemo odrediti, možemo je naslutiti, možemo reći za šta nam se čini da ima neke alternativne vrednosti. Ali ne možemo u ime nekog nepostojećeg preciznog znanja o tome šta je alternativno vršiti diskvalifikaciju nekih filmova. Za mene je ovaj Nešin film alternativan na svoj način.

PETRIĆ: Ali vi sada vršite kvalifikaciju kao što ja vršim diskvalifikaciju. Vi kažete za vas jeste - kao što za mene nije. Dakle, na istom smo.

TRIFKOVIĆ: U redu. To je pitanje kinematičnosti. Vi u stvari ovaj film ne prihvatate zbog njegove nedovoljne kinematičnosti. Ja se slažem sa vama da je on nedovoljno kinematičan, ali nisam siguran da je ovako shvaćenom filmu i bila potrebna veća kinematičnost.

PETRIĆ: Tačno. Vrlo dobro. Slažem se. Ali ja, onda, imam pravo da takav film ne uzimam u obzir. Ima filmova kojima je nepotrebna bilo kakva sinematička transpozicija. To su tzv. "home movies", koji se prave kao osobne dokumentacije. Ali i medju njima imate ostvarenja koja prevazilaze okvire



kinematografske registracije.  
TRIFKOVIĆ: U redu, ali da ne bi bilo samo na nivou ukusa - meni se dopada, meni se ne dopada i obratno - čini mi se da ta nedovoljna kinematičnost nije bez nekog vruga, što bi se reklo. Ja pomoću nedovoljne kinematičnosti uspevam da vidim neku drugu vrednost unutar celine. Čini mi se da je on krenuo u neku dublju kinematičnost da bi film dobio psihološki prizvuk.

PETRIĆ: To ne bi valjalo.

TRIFKOVIĆ: Da, da to ne bi valjalo. Znači mogao bi, recimo, preterano da estetizira...

PETRIĆ: Ni to ne bi valjalo.

TRIFKOVIĆ: Ne bi ni to valjalo...

PETRIĆ: Proizlazi da ste vi fascinirani onim što sami nazivate "nedovoljnom sinematičnošću". Ja nisam. Možda je najbolje da ostanemo na tome i da idemo dalje...

#### POKRET Neša Paripović

TRIFKOVIĆ: Ja imam puno simpatija za ovaj film ali ipak je ovaj prvi bolji. Ovo mi je više u stvari koncept.

PETRIĆ: To je isti koncept koji, po mome mišljenju, stoji izvan pozicija ovog festivala.

#### TRAG Danijel Dozet

JOVANOVIĆ: Mislite da je on to radio na staklu? Mešao boje na staklu?

PETRIĆ: Da, pa posle

animirao. Eno vidite... Ovo bi bila tendencija ka alternativnom filmu. Tendira ka... Evo, vidite da nisam čisti formalista kao što me optužujete. Ovo jeste alternativno u formi, u tehnologiji, ali...

PETRIĆ: Zato što je prikazan sam prosek - postupak na filmski način. U tom smislu mislim da je alternativan. To nije konvencionalan postupak animacije. Ali ništa osim toga. Rekač bih eksperiment u kome se dejstvo postiže na nivou čiste forme. Medjutim, unutar tog postupka nije ostvareno sučeljavanje pozadine i prednjeg plana, niti je postignuta koloristička evolucija do kulminacije, recimo do poluapstraktne strukture do čiste apstrakcije... Sve se svelo na demonstraciju jednog postupka. A to je nedovoljno

TRIFKOVIĆ: Da, s tim što on, u stvari, svu pažnju posvećuje pokretanju boja. I u tom smislu on stavlja naslov "Trag". Ona se pojavi pa nestaje, dodje druga... Znači, samo pokretanje boja, čisto, apstraktno, što kaže Joca, neka vrsta eufornije.

PETRIĆ: Ja ne bih rekao eufornije. To je apstraktna koloristika koja se formira kroz fakturu boje.

JOVANOVIĆ: Dobro, onda apstraktni ekspresionizam.

PETRIĆ: To je bliže.

JOVANOVIĆ: Ali filmovi strukturisani od apstraktnih kolorističkih

mrlja koje se "muvaju" pred kamerom - to je vidjeno.

PETRIĆ: Pa vidjeno ali nije vidjeno u ovakvom postupku. No, ja se slažem da ovakvo kakvo je nije dovoljno.

TRIFKOVIĆ: Efektno izgleda, to je bitno. Sveže izgleda.

PETRIĆ: Ja sam video mnoštvo ovakvih filmova u kojima se na staklo s druge strane bacaju razne boje reflektorima, i pomerajući prizme i konkavna stakla, postiže optički panoptikum. Medjutim, nisam video da neko baca boju direktno na staklo i pomoću stop-trika pravi animaciju boja.

TRIFKOVIĆ: Interesantno je da već na špici počinje to rasturanje koje se kasnije nastavlja da bi došlo do kreščenda.

PETRIĆ: Nažalost nije došlo do kreščenda.

TRIFKOVIĆ: Ne, mislim da bacanje boje levo-desno ima smisao kreščenda.

PETRIĆ: Samo donekle. Zanimarena je optička dramatika. Mislim na dramatiku koja se ostvaruje razgradjivanjem figurarnosti predmeta koji bi se deformisali - preobražavali se zbog toga kroz staklo koje i samo iskrivljuje, stvarne oblike, da bi se postiglo jedinstveno perceptivno dejstvo. Gledaočeva zenica bi bila neprekidno aktivirana - otvarala bi se i zatvarala pod dejstvom "push-and-pull" efekta, što bi bilo stimulatивно na perceptivnom planu.

TRIFKOVIĆ: Nesumljivo da

bi to bila jedna mogućnost, veoma efektna, ali očigledno da on nije imao takvu nameru.

PETRIĆ: Da, zato sam i rekao da je to interesantan eksperiment, ostao u embrionalnom obliku koji se ne može uvrstiti pod pravi alternativni film. Posедуje element alternativnosti i ništa više. Dakle, tendencija ka alternativnom filmskom izrazu.

#### VIZIJA Danijel Dozet

PETRIĆ: Ovo je čista apstrakcija u animaciji.

JOVANOVIĆ: Zašto mislite da je ovo alternativna forma?

PETRIĆ: Alternativna je bila pre četvrt veka kad se Makleren pojavio.

JOVANOVIĆ: On se pojavio pedesete godine.

PETRIĆ: Pa dobro, pedesete. Nije važno.

JOVANOVIĆ: Ali za mene to više nije alternativno.

PETRIĆ: Čekajte, niste me saslušali. Jeste. Uzima jedan alternativan postupak koji se pojavio pedesetih ili četrdesetih godina, koji još uvek nije postao konvencionalan film. Radi se, dakle, o jednom konceptu animacije koji stoji nasuprot tradiciji. Smatram da na ovaj film treba obratiti pažnju, iako je to nastayak linije Diyne Jovanović, ali je bolji od nje. Dakle, ja bih ga uzeo u obzir.

TRIFKOVIĆ: Očigledno, ovo je na neki način

alternativna "upotreba" filma.

JOVANOVIĆ: Pitanje je da li je to oživljena grafika. Ili je film.

PETRIĆ: Tačno - grafika, ali oživljena na jedan sinematički način, ne samo mehanički registrovana. Upotrebljen je stroboskopski princip, crtanje kvadrat po kvadrat, tako da se puno dejstvo dobija samo ako se film projicira.

TRIFKOVIĆ: Ja bih čak rekao da je ovo neka vrsta filmske slike u prostoru. Ne u klasičnom smislu filmskog prostora. Može se zamisliti da u sobi umesto slike na zidu stoji filmsko platno i da se na njemu projektuje film. Ti možeš da radiš, da šetaš, primaš društvo...

PETRIĆ: Vidite ja imam drukčiji odnos. Osećam potrebu da što duže gledam ovaj film i što su mi više oči prikovane za ekran to doživljam snažniju optičku dinamiku.

TRIFKOVIĆ: To znači da uspostavlja komunikaciju sa yama...

PETRIĆ: Zar vi ne uspostavljate?

TRIFKOVIĆ: Ja komunikaciju uspostavljam na drugi način.

PETRIĆ: Vi tyrdite da ne morate da gledate u ekran, znači da vas ne interesuje.

TRIFKOVIĆ: To je drugi vid komunikacije. Vi, verovatno, imate potrebu da ga "saznate", da ga ispitajte, a ja se prepuštam njegovoj atmosferi.

PETRIĆ: To važi za syaki film, čak i za igrani...

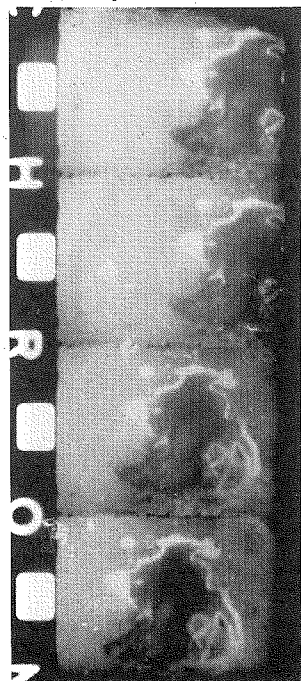
TRIFKOVIĆ: To je za mene alternativan film...

PETRIĆ: I pojedini Grifitovi filmovi - recimo "Netrpeljivost" spadaju u grupu filmova koji su alternativni. Ejzenšajnov "Strajk" i Vertovljevi "Čovek sa filmskom kamerom" bili su, a velikim delom još uvek jesu - alternativna filmska ostvarenja.

JOVANOVIĆ: Znam ja to - to je avangarda. Ali avangardni i alternativni film nije isto.

PETRIĆ: Nije isto, ali može da bude u konkretnim slučajevima.

TRAG, Danijel Dozet



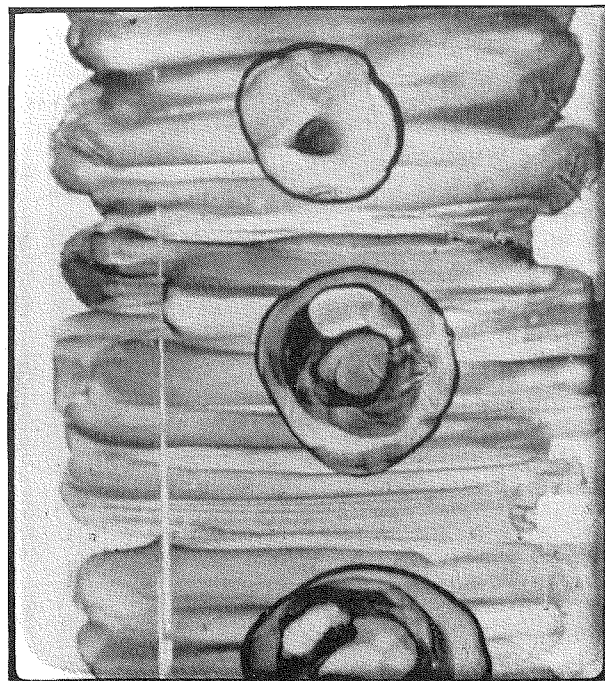
TRIFKOVIĆ: Nemojmo ulaziti sada u takve diskusije.

## 86 Danijel Dozet

TRIFKOVIĆ: Za mene je ovo izuzetno zanimljiv film. Pre svega, variranjem svetla unutar kadra, u prvom delu, dovodi u odnos taj spoljni faktor i objekat, tj. staricu u kadru. Ona i reaguje, to se radi stop trikom. Ona je kao zamorče u procesu ispitivanja. Drugi blok je subjektivno, autorsko vidjenje - kad on kamerom animira objekat, odnosno prilazi mu. Očigledno je da se autor ne bavi stvarnošću nego svojim odnosom prema stvarnosti.

PETRIĆ: Ja bih se složio sa svim što ste rekli sem

VIZIJA, Danijel Dozet



ocene samog ostvarenja. Ovo je interesantna vezba svih tehničkih postupaka, ali bez pravog rezultata.

TRIFKOVIĆ: Malo ste karikirali. Pre svega, nema toliko tehnika, ne bi se reklo da je to demonstracija svih tehnika. To bih pre rekao za "Hibernaciju", prvi film koji smo gledali. Mi ovde pred sobom imamo jednu staricu ogromnih nogu, gotovo nepokretnu, i znamo sigurno da je ona u jednoj situaciji otudjenja.

PETRIĆ: Kad bi bilo tako, kao što tvrdite, kad bih osećao kao i vi, smatrao bih da je to veličanstven film. Vaša interpretacija filma je interesantna. Ali ja nisam film tako

doživeo. Čini mi se da je to vaše subjektivno učitavanje.

TRIFKOVIĆ: Moguće je da tu ima učitavanja što vi kažete ali ipak elementi su tu. Još bih dodao da je to neka vrsta kinestetičkog portreta. Kao da se radi o fotografskom portretu, kome je sada data dimenzija trajanja.

JOVANOVIĆ: Ne radi se o tome. Mislim da je pr problem ovih razgovora to što mi brkamo sisteme iz kojih posmatramo film. Recimo, kod tebe, Savo, ima trenutaka impresionističkog opisivanja doživljaja filma. Ja sam čuo sada da si rekao kako u filmu ima ekspresionizma.

TRIFKOVIĆ: Rekao sam da ima ekspresionistički odnos. U njegovom postupku, u animiranju objekta koji je pred njim. Pazi, ekspresionizam nije u prostoru, ekspresionizam je u meni.

JOVANOVIĆ: Vi mislite da je to ekspresionizam? Zna se šta ekspresionizam radi sa predmetom.

TRIFKOVIĆ: Čekajte, ekspresionistički postupak je "u autoru".

PETRIĆ: Ali vi se toga ne doimate sve dok ne vidite kako je to izraženo... u konkretnoj umetničkoj formi.

TRIFKOVIĆ: Pa to i ja kažem. Ja mislim da je njegov postupak bio ekspresionistički.

PETRIĆ: Koji se nije izrazio?

TRIFKOVIĆ: Ne. Koji se upravo izrazio.

PETRIĆ: Kako? Jovanović tyrdi da on takav izraz uopšte ne vidi.

TRIFKOVIĆ: E, to je druga stvar. Njemu uopšte smeta upotreba reči "ekspresionistički".

PETRIĆ: Koliko sam ja razumeo, Jovanović tvrdi da u ovom filmu nema ni jednog ekspresionističkog elementa, dok vi tvrdite da u tom istom delu postoje elementi ekspresionizma.

TRIFKOVIĆ: Ne, njemu je samo smetala upotreba reči "ekspresionističko". To je sve.

PETRIĆ: Ne! On eksplicitno tvrdi da tu ekspresionizma uopšte nema.

TRIFKOVIĆ: Postoji ekspresionistički postupak u filmu. To tvrdim.

PETRIĆ: Jovanović tvrdi da ne postoji...

TRIFKOVIĆ: E, pa sad u redu. Neka ostane tako.

PETRIĆ: Znači da je po sredi subjektivno vidjenje.

JOVANOVIĆ: Nije subjektivno.

PETRIĆ: Kako da nije kad jeda smatra da u istom filmu postoji određena stilska komponenta, a drugi da ne postoji.

JOVANOVIĆ: Onda bismo "ali da vidimo šta je ekspresionizam.

PETRIĆ: Tačno, neophodno je definisati. Moramo doći bar do neke zajedničke

definicije, ne samo ekspresionističkog postupka u filmu, nego i drugih postupaka u kojima raspravljamo. Neko će možda smatrati da diskontinuirano skakanje s jednog plana na drugi predstavlja ekspresionističku tehniku (montiranja). O tome moramo raspravljati pre nego što predjemo na diskusiju o konkretnom filmu.

TRIFKOVIĆ: Više puta smo rekli da je to "impresionistički" napravljeno. Očigledno se radi o impresijama koje autor ima prema objektu. Medjutim, kad vidim da on ne pristupa objektu u stvarnom kontekstu, nego ide kroz svoj doživljaj, gotovo da njemu objekat služi samo kao povod.

PETRIĆ: Vi to smatrate...

TRIFKOVIĆ: Ekspresionizmom.

PETRIĆ: Ne bih se složio da je to karakteristika ekspresionizma. Tako postupa svaki umetnik.

TRIFKOVIĆ: Znam, ali pazite. Ako postoji jedna vrsta duboke deformacije stvarnosti.

PETRIĆ: Pa i nadrealizam itekako deformiše stvarnost ali na sasvim drukčiji način. I enformel deformiše stvarnost, ali ga ne povezuje sa ekspresionizmom.

TRIFKOVIĆ: Pre svega, dozvolite, evo ovde: kada kamera krene far napred, u skokovima. Onda, kamera koja neprekidno rotira.

PETRIĆ: To je tzv.

"piksilacija" (pixillation). To nije ekspresionizam. To je specifična tehnika snimanja.

TRIFKOVIĆ: Ona dovodi do potpunog deformisanja objekta; Ja sam to nazvao ekspresionističkim odnosom.

PETRIĆ: Jovanović smatra da to nije ekspresionizam i ja se slažem sa njim da se tu ne radi o ekspresionističkom postupku. Vaša definicija ekspresionizma je isuviše široka. Zbog toga je - kako vidite - neophodna diskusija o terminologiji.

PETRIĆ: Sada bismo već mogli malo podrobnije da razgovaramo o proceduri. Izgleda da će svaki od nas na kraju da poseduje svoju listu filmova, listu - bilo to pet, šest, osam, koliko hoće filmova..... Tu će se videti razlike u izboru, što će, opet, pružiti mogućnost za diskusiju...

PETRIĆ: Najidealnije bi bilo kada bi svako načinio svoju listu bez obzira na broj filmova. Ako se odredjeni film pojavi u sve četiri liste, to bi bila zlatna medalja. Srebrna ako jedan se film pojavi recimo na tri liste, bronzana ako se pojavi na dve, zatim.... Smatram da je trebalo ograničiti, tj. da svaki autor pošalje najviše dva filma, da sami izvrše izbor a ne da mi gledamo filmove koji očigledno uopšte ne dolaze u obzir bilo po svom tehničkom tretmanu, bilo po estetičkom uobičajenju, i uopšte ne zadovoljavaju osnovne propozicije festivala.

JOVANOVIĆ: Zbog toga ja tražim precizniju definiciju alternativnog filma.

PETRIĆ: Sve vreme pokušavamo da dodjemo do takve definicije.

JOVANOVIĆ: To do sada nije postojalo. Ljudi ne znaju kriterijume.

PETRIĆ: Bar su mogli da odbace tehnički loše filmove. Ne možemo prikazati film u kome se bukvalno na platnu ništa ne vidi, jer je loša fotografija.

JOVANOVIĆ: A kad sam juče ja govorio o toj vrsti diletantizma vi me niste podržavali.

PETRIĆ: O tome ne treba govoriti. To je očito. Na žalost mi smo u takvoj situaciji da moramo sve da gledamo. U budućnosti to bi trebalo precizirati.

### KRALJICA NEFERTITI Drago Latinović

PETRIĆ: Prilično interesantan eksperiment koji koristi pokret kamere kroz ambijent, prostor, sa piksilacijom koja postepeno deformiše figuralnost ambijenta, ali na vrlo dinamičan način. Povremenim uključivanjem figuralnosti raspoznajete gde se zbivanje odigrava, dakle imate stalno sukobljavanje apstraktnosti postignute deformacijom objekta i pokretom kroz ambijent kao i uključivanjem izvesnih elemenata kao izvesne priče autora koji se vidi u kadru kako trči kroz šumu za nekom ženom. Postignuta je optička

apstrakcija na samoj filmskoj traci, neka vrsta animiranog kretanja koje ide ka nekoj kulminaciji koja se predoseća. Na žalost, do kulminacije ne dolazi, ništa nije završeno, nema finala koji bi objasnio šta to kretanje znači. Bar da je na kraju, kao što sam ja očekivao, dao jedan potpuno statičan kadar ambijenta u kome se sve to dešava sa svim tim elementima koji su postojali - samog autora, njegovu devojkicu, drveće, kameru, traku, sve što je bilo upotrebjeno, uključujući u zvuk.

JOVANOVIĆ: Ja ne vidim toliko deformaciju koliko raspadanje stvarnosti.

PETRIĆ: Pa deformacija znači raspadanje.

JOVANOVIĆ: Dobro. Ali mislim da bi zanimljivo bilo pomenuti i sklad tona i slike. Autor je u velikoj meri uspostavio jednu sintezu auditivnog i vizuelnog.

PETRIĆ: Interesantan film.

### ZBOGOM ZELENA DOLINO Drago Latinović

PETRIĆ: E ovo je varijacija na Brekidža (Brakhage).

TRIFKOVIĆ: Pa da. To su mešanja svih mogućih stvari. Očigledno da tu nedostaje sistem.

PETRIĆ: Ali sve je ostalo u granicama školske etide.

TRIFKOVIĆ: Pa jeste. Ja mislim da neće biti više od dva-tri celovita filma. Čak je i Bata Petrović napravio etidu.

PETRIĆ: On je izrazio i iskazao jedan koncept. U tom domenu Bata je završio svoj film kao strukturu.

TRIFKOVIĆ: Veoma je značajno da se ovakve stvari prave. Ako ništa drugo proširuje se prijemčivost publike. Stvara se novi senzibilitet gledaoca.

PETRIĆ: Ovaj momak ima smisla za hermetičku apstrakciju samo treba da dalje razvija svoju unutarnju viziju koju transponuje u filmske slike.

TRIFKOVIĆ: Meni se jako dopada sučeljavanje apstrakcije sa konkretnim.

JOVANOVIĆ: On je moj učenik iz filmske škole u Kopašnici.

PETRIĆ: Da li se tamo isticao?

JOVANOVIĆ: Jeste. Jedan introvertan mladić i vrlo znatiželjan i uvek je težio apstrakciji. Nije to samo zato što je gledao američke filmove.

PETRIĆ: Ovo je talentovano. Kao i prethodni film.

TRIFKOVIĆ: Ima nečeg. Ima nekog sistema.

JOVANOVIĆ: Ako ste, Vlado, u prethodnom filmu tražili deformaciju ili raspadanje figurativnog, prelaženje na apstraktno, i rekli ste da na kraju u ovom filmu postoji statičan kadar, lagani korekcionni šenk, koji stabilizuje ambijent...

PETRIĆ: Da, ali dat samo u narativnom kontekstu. U prethodnom filmu ja sam mislio na kadar koji bi

bio jedna kinematična poanta. Da kaže gledaocima: Evo, to je izvor apstrakcije.

JOVANOVIĆ: A ovde ima i kinematični i narativni kontekst.

PETRIĆ: Kad prodje statično i pasaż, kadar postaje vrlo loš. Vizuelno je bled, traljav, neizrazit... dok je mnogo izrazitiji prethodni statični kadar.

TRIFKOVIĆ: Zašto?

PETRIĆ: Pa anemičan je fotografski.

TRIFKOVIĆ: Dobro, ali je informativan.

PETRIĆ: To je opet na liniji narativnog.

TRIFKOVIĆ: Ali očigledno je da je svemu što smo videli pre toga kadra nedostajala informativnost. Odjednom se pojavljuje kadar koji direktno, eksplicitno deluje informativno.

PETRIĆ: E, a za mene informacija mora biti filmski izražena.

TRIFKOVIĆ: Pa na našem fakultetu do skora nisu podvlačili razliku između fotografije u fotografskom smislu i fotografije u filmskom smislu. Hoću da kažem da je fotografija u fotografskom smislu zatvorena kompozicija a ovo je kompozicija sa pokretom. Prema tome kod filma kadar može biti dekomponovan a da se to ne oseti kao dekomponovanost amog filma.

PETRIĆ: Tačno.

TRIFKOVIĆ: Iz prostog razloga što on prenosi značenje sa jedne pozicije na drugu.

PETRIĆ: Ali nije to pitanje ovde. Ovde je belda fotografija, loša tehnički.

TRIFKOVIĆ: Pa dobro nije tehnički toliko loša.

PETRIĆ: Vrlo loša. To je jedna bleđa, i nefilmično prikazana stvarnost.

TRIFKOVIĆ: Ako je filmom do tog kadra stvorio zasićenost u jednom emotivnom smislu, a sada nam u jednom kadru daje tu naqlašenu informativnost na užtrb emocionalne strane.

PETRIĆ: Meni to smeta.

TRIFKOVIĆ: Iako tu postoji jedna vrsta nesklada, ja mislim da ne smeta.

PETRIĆ: Za mene je loše.

TRIFKOVIĆ: On je mogao...

PETRIĆ: Ma nije mogao jer je on loš snimatelj. Prilično dobar u apstrakciji jer ima smisla za dinamiku, za po pokret, za razgradjivanje. Ali je loš kao snimatelj objektivne stvarnosti.

TRIFKOVIĆ: Ne branim ga kao snimatelja nego hoću da kažem da to stvaranje koje je napravio od fotografije preko prstiju... Kad sam video prste ja sam shvatio da sam se vratio u neku realnost.

PETRIĆ: Da, ali na fotografski bledunjav način koji nema nikakvo drugo značenje nego govori

o snimateljskoj slabosti. Jovanović to sarkastično naziva "b'edunjizam".

### HOD Ružić Nebojša

TRIFKOVIĆ: U osnovi, sasvim dobar film. Animacija hodanja upotrebljena je u jednom drugom kontekstu.

ZEČEVIĆ: Da, ima klasičan pristup na nivou vica koji stvara neku vrstu metafore, a ovde nema ničega...

TRIFKOVIĆ: Služi saopštavanju nekih sadržaja van filmske forme.

PETRIĆ: Čudi me da oni ne znaju da ne treba ovde da šalju školske etide!

ZEČEVIĆ: Ali ovo je vrlo zanimljivo.

TRIFKOVIĆ: To bi Majdak trebalo da pokaže svojim studentima.

PETRIĆ: Ali to su razne vrste grafičke obrade animiranja u filmu. Animacija je ovde sasvim klasična.

ZEČEVIĆ: Klasična jeste samo što koristi minimum forme.

PETRIĆ: Ali samo na grafičkom planu, ne i na sinematičkom.

ZEČEVIĆ: A šta znači "grafičkom"?

PETRIĆ: Ono što se postiže ispred kamere.

ZEČEVIĆ: Onda cela animacija nema smisla kao alternativni film. Sve

je ispred kamere. I pesak je ispred kamere.

PETRIĆ: Jeste, ali postoji reducirana animacija.

ZEČEVIĆ: Ovo je jako reducirano.

TRIFKOVIĆ: Da, ovo je maksimalno reducirano.

PETRIĆ: Čitava zagrevačka škola crtanog filma, tj. njena klasična ostvarenja stvorena su na redukovanoj animaciji.

ZEČEVIĆ: Ima i to. I tajming je tu vrlo bitan - između faze i faze. Jer ovde se stalno menja.

PETRIĆ: Ne postoji ništa više od redukovanog animiranja pokreta.

ZEČEVIĆ: Ja mislim i na grafičku redukciju.

PETRIĆ: To me ne interesuje. Za alternativni sinematički izraz bitno je ono što se postiže od trenutka kada počne snimanje.

TRIFKOVIĆ: Vlado, tajming zavisi od grafičkog...

PETRIĆ: Pošto ja znam da vi mislite samo na ono što se zbiva pred kamerom, ja insistiram na onome što se događa (obavlja) u samoj kameri ili u procesu dalje obrade filma. Tako ćemo postići bar neki balans.

TRIFKOVIĆ: Nemojte tako Vlado. Možda bi moglo da se razmišlja... Pošto ima dosta zanimljivih animiranih filmova da se napravi jedna selekcija posebno. Očigledno je da amaterizam nosi neke

potencijalne vrednosti. To su stvari koje imaju prave vrednosti.

ZEČEVIĆ: Ako je tako onda bi zaista to trebalo posebno istaći.

PETRIĆ: Pa evo, ističemo na ovaj način, našom diskusijom, koja će biti - avaj! - objavljena!

ZEČEVIĆ: Zato i kažem, šta može biti alternativno u oblasti animacije?

PETRIĆ: Pošto si ti, Zeko, postao specijalista u toj oblasti ti to malo razradi. Slažem se, prednost ovog filma je sigurno u tome što operiše minimumom grafičke forme i što je vreme u kome se obavlja kretanje alegorično.

Ponekad se dobija utisak da animacija podražava stvarni pokret, ponekad je potpuno suprotna stvarnom pokretu, antipod stvarnom vremenu, da bi odjednom izgubila svaku vezu sa stvarnošću, da bi se preobrazila u neku drugu formu. Ipak sve je to ostalo u obliku niza nepovezanih etida iz kojih se nazire stremljenje ka nekoj vrsti alternativnog izraza u animaciji. Nije integrisano u jednu celinu.

ZEČEVIĆ: To je tačno. Ja sam prvo bio zbunjen oko ovih tonskih delova. To je dosta interesantno. Na nekim mestima.

TRIFKOVIĆ: Celina ipak postoji samo je ona na nivou neke esejistike, da tako kažem. To je razlaganje delova od kojih nastaje apstraktna celina. To je jedan analitički postupak. Svaka etida je po sebi

analitička. Razlaže u stvari elementarno kretanje u odnosu na određenu grafičku mogućnost. Mislim da je to alternativno.

ZEČEVIĆ: U svakom slučaju ovo je alternativno u odnosu na animaciju. Zato ga vredi istaći. Inače, tehnički je dosta nedoradjeno.

TRIFKOVIĆ: Da, ali to je radjeno super osmicom, u kući na stolu, crtano rukom.

ZEČEVIĆ: Pa tako je počela i zagrebačka škola kod Nikole Kostelca '52. Sedeli su u kuhni i crtali.

### O STRUKTURAMA U FILMU

TRIFKOVIĆ: Čini mi se da se, kod alternativnog

filma uopšte, ne može očekivati završeno delo. Ne samo ovde, nego uopšte. U najboljem slučaju to su kompleksnije etide.

JOVANOVIĆ: Mislim da se dosta nepromišljeno koristi termin etida. Ne znam otkud vam sad to! Svoditi alternativni film na etidu prosto je neverovatno. "Satiemanija" je takodje etida.

PETRIĆ: Niz etida! Ali svaka za sebe je maksimalno strukturisana kao i same Satijeve klavirske etide.

JOVANOVIĆ: A ko kaže da ovde nije strukturisano delo?

PETRIĆ: Jasno je da nije. Ja mislim da je ovaj film

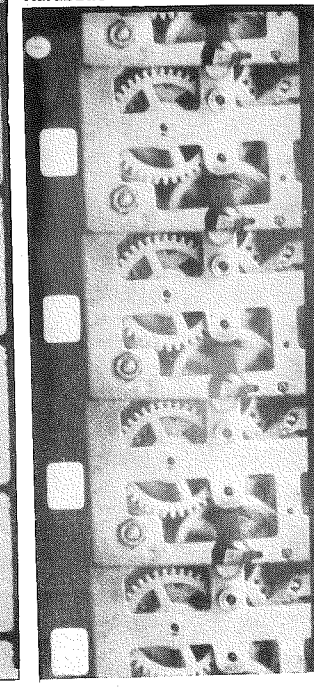
ostao na nivou nestrukturisanih etida bez unutarnje veze medju njima. Ako u Satiemaniji izvadite neki element sveopšta struktura se ruši.. A ovde možete sasvim slobodno da isključite jednu sekvencu bez da poremetite celinu - jer celovite strukture tu i nema...

JOVANOVIĆ: On namerno pravi blankove i stalno ponavlja na način poznat u modernoj umetnosti. To je prosede koji je verifikovan u modernoj umetnosti.

PETRIĆ: "Bolero" je isto ponavljanje, pa ako izvadite jedan segment sve se ruši.

JOVANOVIĆ: Ne na taj način.

### KRALJICA NEFERTITI, D Latinović HOD, Nebojša Ružić



### TANGO DE LA MUERTE, Branko Karabatić

To jednostavno ide u stalno ponavljanje, ponavljanje, ponavljanje...

ZEČEVIĆ: Znam, ali to samo po sebi nije kvalitet, to ponavljanje.

JOVANOVIĆ: Zašto?

ZEČEVIĆ: To jeste osobina...

JOVANOVIĆ: Postoji jedna određena akumulacija, to se zove princip akumulacije...

PETRIĆ: To nije kvalitet.

JOVANOVIĆ: Recimo na mene je baš to delovalo - beskrajna akumulacija. Princip akumulacije kao takav mora se poštovati. Etida ima određeno pežoratiyno značenje.

PETRIĆ: Ne nalazim.

ZEČEVIĆ: Ni ja.

PETRIĆ: Etida kao takva nije pežoratiyna. Ona je samo određena forma koja ne znači nezavršenost forme ili strukture.

JOVANOVIĆ: Čekajte, znam da ne znači...

PETRIĆ: Postoje etide u muzici. To je stilski oblik. Ali u pedagoškom smislu postoji termin "etida" kao na primer glumačke vežbe...

JOVANOVIĆ: Svirao sam ja klavir. Znam šta znači etida, etida je vežba.

PETRIĆ: To je ono prvo značenje - žanr!

ZEČEVIĆ: Etida je tačno ono što joj kaže ime - studija. Samo studija jednog dela nečega.

JOVANOVIĆ: Znam, ali u

ovom kontekstu sam ja shvatio da je to jedna vrsta njihove vežbe.

PETRIĆ: Etida, dakle, ima dya značenja.

ZEČEVIĆ: Ako se kaže "školska etida" onda se zna šta je.

PETRIĆ: Ja mislim da je ovdje po sredi školska etida.

JOVANOVIĆ: E, pa vidite ja ne mislim da je školska.

PETRIĆ: Tu se razlikujemo.

ZEČEVIĆ: Ja ne mislim da je školska.

JOVANOVIĆ: Pa dobro, imate pravo...

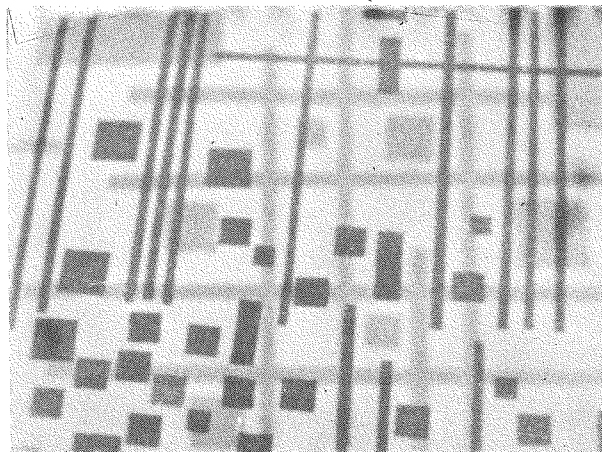
TRIFKOVIĆ: Etidu treba vezati za studiju nego za vežbu.

PETRIĆ: Da, ali može i jedno i drugo.

TRIFKOVIĆ: Može, može...

JOVANOVIĆ: Mislim da je

### LEB I SOL, Nebojša Ružić



vrlo zanimljivo da se vratimo na neke principe GEFF-a. Plašim se da ovi razgovori vuku u impresionizam, drugo, mešaju se sistemi sa kojih posmatramo stvari. Mislim da mi ne bismo mogli 20 godina posle GEFF-a da budemo konzervativniji. Jedan od principa, verifikovan u modernoj umetnosti je da stvaralac - ne umetnik, ne završava namerno delo. Znači, namerno ostavlja nezavršeno delo.

ZEČEVIĆ: Tako je, ali mi ovdje ne govorimo o aristotolovskoj završenosti.

JOVANOVIĆ: Ne, ne, čitavo pre podne govori se o tome da filmovi koje gledamo nisu završena dela. Vi tražite od autora ono što on nije hteo da uradi.

PETRIĆ: Smatram da može biti nezavršeno delo, kao čitav niz, poznatih ostvarenja... ali je u njima nezavršenost



VELOMISTO, Branko Karabatić

opravdana, ona sama sobom, tj. u svojoj strukturi nosi određenu poruku. Ako film nema završetak, to mora biti organska posledica svega što prethodi takvom kraju. To ne znači nedostatak kraja, ne oseća se da nešto falj; da je nešto otkinuto od celine.

TRIFKOVIĆ: Kada smo govorili o tome da li je nešto celina ili ne - u pitanju je naš odnos prema strukturi dela.

PETRIĆ: Termin "Struktura" ima mnoštvo konotacija.

JOVANOVIĆ: Nema, nema.

ZEČEVIĆ: Mi intervenišemo u interesu pročišćavanja tog pojma. Ali zna se šta je struktura. Mi nismo ti koji izmišljaju termine.

TRIFKOVIĆ: Znam, ali u kom smislu sada upotrebljavaš reč struktura?

ZEČEVIĆ: U strukturalističkom.

TRIFKOVIĆ: čekaj, navedi mi onda autora. Ona kaže po tom i tom autoru.

ZEČEVIĆ: Rolan Bart. Klod Levi+Stros. Pijaže. Odatle pa do Meca i Duce Stojanovića.

JOVANOVIĆ: To su klasične definicije strukture.

ZEČEVIĆ: Ja sam definisao na najjednostavniji način, onako kako se definiše u strukturalizmu. To je vrlo jednostavno. Tu nema velike mudrosti.

PETRIĆ: Nema, naravno da nema.

TRIFKOVIĆ: I ja verujem da nema. Rekao sam amorfnu strukturu.

ZEČEVIĆ: Bolje kaži: neki sastav...

TRIFKOVIĆ: E u redu, onda tako: ili je struktura ili je sastav.

PETRIĆ: E, onda: u ovom filmu je pitanje da li je on, kao što Jovanović

kaže, strukturiran, posredstvom ponavljanja raznih grafičkih tehnika i varijacija...

JOVANOVIĆ: I blankova... tišine i muzike.

PETRIĆ: Jeste, ili je to prosto jedan školski sastav.

TRIFKOVIĆ: Tako je.

PETRIĆ: Po meni je to samo sastav.

JOVANOVIĆ: I druga stvar: pozicija interpretacije. Mislim da je GEFF vrlo dboro svojevremeno lansirao tezu prisutnu u modernoj umetnosti, tzv. "princip rezonance". Znači ja primam, komuniciram sa tim delom na platnu - rezonantno. To je nešto drugo nego, ne ljutite se što tako kažem, jedna vrsta literarnog objašnjavanja optičkih fenomena.

PETRIĆ: Vi ste protiv toga?

JOVANOVIĆ: Ja sam protiv toga.

PETRIĆ: Mi smo protiv literature u svakom obliku.

JOVANOVIĆ: Ne, mi sad tražimo neke vrste dramaturgija...

PETRIĆ: Ko traži? Ja sam protiv dramaturgije kao takve.

JOVANOVIĆ: Postoji nešto što se zove "princip rezonance".

PETRIĆ: Ja sam i protiv toga.

JOVANOVIĆ: Protiv principa rezonance?

PETRIĆ: Protiv literarne rezonance.



ZEČEVIĆ: Princip rezonance je dižegeza. To je ono što se u tebi dešava posle filma, ili za vreme filma.

JOVANOVIĆ: Očigledno je da autori prave ta svoja dela želeći da mi, svojim senzibilitetom ako je blizak njihovom, to rezoniramo.

ZEČEVIĆ: Ali mi moramo da prevodimo to što rezoniramo u kod govornog jezika. I mi nemamo drugog izbora.

JOVANOVIĆ: U verbalni jezik?

PETRIĆ: Pa prevodim, na neki način...

ZEČEVIĆ: Ne može da se prevede...

JOVANOVIĆ: Ali ne može se onda zamerati tim delima da nisu završena, da nemaju celine.

PETRIĆ: Zašto se ne bi moglo zameriti. To je dužnost kritike.

JOVANOVIĆ: Čim imaju rezonancu. A hoće da imaju rezonancu.

ZEČEVIĆ: Pa znam, ali ti moraš na osnovu nečega objasniti tu rezonancu, jer si ovde doveden da upravo to činiš. Tvoja funkcija je da objasniš.

JOVANOVIĆ: Normalno, normalno.

ZEČEVIĆ: Od nas se traži ga u jezičkom kodu sve ovo objasnimo jedni drugima. To je možda nezgodna pozicija...

JOVANOVIĆ: Nije nezgodna uopšte. Ja ću to da

napišem u tekstu. Ali zameramo ljudima stvari koje oni uopšte nisu imali za cilj.

PETRIĆ: Kritičar ima prava da zameri stvaraoocu što, recimo nije nešto učinio ili nije postupio na određeni način - ako smatra da bi to bilo pogodnije za sveopštu strukturu dela.

PETRIĆ:

JOVANOVIĆ: To je kao kada bi rekli da Beket nije pozorište tipa čehova.

PETRIĆ: Pa jeste. Može se i to reći. Zašto ne može?

JOVANOVIĆ: Ali čovek nije hteo da radi to.

PETRIĆ: Bez obzira na to. Ja nalazim da je trebalo to da radi ako je sebi kao stvaraoocu postavio određeni zadatak.

JOVANOVIĆ: Ali to je onaj princip za koji je Zečević juče rekao - termini "dovoljno" i "ja ne volim"

PETRIĆ: Ja sam rekao da "nije dovoljno". Rekao sam i da mi se "ne sviđa".

JOVANOVIĆ: "Svidjanje"? Izvinite molim vas.

ZEČEVIĆ: Svidjanje je jedna opšta kategorija...

TRIFKOVIĆ: Jovanoviću, ti od nas tražiš nemoguću stvar. Ja uspostavljam rezonancu s filmom ako mogu da je uspostavim, ali ako ne mogu treba me izbaciti iz žirija.

PETRIĆ: Kao kritičar, ja uvek i pre syega nastojim da utvrdim šta je autor hteo da postigne. Posle toga, ja mogu da

konstatujem da li je u tome uspeo. Zatim mogu da kažem kako bi bilo mnogo bolje da je autor postupio drukčije - upravo da bi postigao (ili impresivnije ostvario) ono što je hteo, čemu je težio.. Imam pravo sve to da iznesem.

JOVANOVIĆ: Niko ne kaže da nemate prava.

PETRIĆ: Vi kažete; kritikujete ga za ono što on nije hteo.

JOVANOVIĆ: Imate pravo da kritikujete recimo Beketa što ima totalno statičan mizanscen.

PETRIĆ: Naravno, koliko zaključim da takav mizanscen nije funkcionalan u datoj situaciji.

JOVANOVIĆ: To su za mene neozbiljne stvari.

PETRIĆ: Nisu. Pojedini kritičari smatraju da antidrama nije drama.

JOVANOVIĆ: To je isto kao kad biste posmatrali klasičnu i modernu fiziku.

PETRIĆ: To je drugo. Imate ljudi koji negiraju modernu umetnost, najozbiljniji istoričari. I zahtevaju vraćanje na klasično.

JOVANOVIĆ: Ja hoću da dobijem ovde vašu izjavu da ste vi klasičar. To ja hoću.

PETRIĆ: Meni ne smeta kako ćete me nazivati. Ja znam šta sam..

ZEČEVIĆ: Joča u nekoliko ima pravo, a, ovo, gde mislim da ima; kada se kaže završenost obično se misli na završenost

kcja potiče iz Aristotelove "Poetike". On govori o završenosti i to se provlači kroz celu kulturu Zapada kao izvesna estetska kategorija. Delo je ili završeno ili nije umetničko...

TRIFKOVIĆ: Ucelinjeno, kako se kaže.

ZEČEVIĆ: To je Duškov (Dušan Stoajnović) termin, to je došlo na kraju. Mi u ovom slučaju, kada govorimo o alternativnom filmu, kategoriju završenosti koja važi za estetičke sisteme, ne samo estetičke nego uopšte sisteme klasične misli Zapada, ne moramo uvek uzimati u obzir. Ali se mora uzimati u obzir nešto što je ta završenost na jednom drugom planu. I zbog toga sam ja izbegavao da govorim o tome. Recimo - šta bi mogla da bude ta završenost? Neki oblik koherencije mora da postoji. Koji je to oblik? Ejzenštejn govori o nečem drugom: on je pronašao jednu kategoriju i govori o organskom jedinstvu.

PETRIĆ: Ejzenštejn je klasičar. Danas se on smatra klasičarem...

ZEČEVIĆ: To... ne znam. Ali šta znači organsko jedinstvo? To je neki poredak dominantni koje se slažu. Poredak koji prožima celu strukturu ili ceo sastav od početka. On kaže sve ima veze, i početak i kraj i to je nevidljivim koncima dominantni povezano, pa struji. Pa dolazi do jedne pulsacije koja se u stvari ne vidi, ali koja se oseća, koja rezonira.

JOVANOVIĆ: Tačno.

ZEČEVIĆ: Kategorija "organsko jedinstvo" je već nešto o čemu možemo govoriti mnogo relevantnije u ovom slučaju, u slučaju "alternativnog filma". Zbog toga sam ja na liniji medjusobnog sporazumevanja pre zato da izbegnemo klasične kategorije tipa "završenost" i uvedemo neke druge koje bi se možda pokazale delatnijim u našem slučaju.

JOVANOVIĆ: Upravo to.

PETRIĆ: Imate li neku ideju?

ZEČEVIĆ: Evo recimo ta ideja "organskog jedinstva". Ili ideja "koherencije". Ja sam za termin "koherencija".

TRIFKOVIĆ: Meni upravo to odgovara.

PETRIĆ: Slažem se. Ali Joča je i protiv koherencije.

JOVANOVIĆ: Nisam.

PETRIĆ: Dobro, ja smatram da ovaj film nije koherentan, a vi kažete da jeste.

JOVANOVIĆ: Tačno. Ja mislim da je apsolutno koherentan.

ZEČEVIĆ: Ali to je ravan na kojoj možete razgovarati. Ako on govori o završenosti a ti o koherenciji - nema razgovora.

JOVANOVIĆ: S tim što ću ja da odem i dalje i da kažem da u modernoj umetnosti postoje i dela

koja su apoteoza haosa.

ZEČEVIĆ: Ali i ta apologetika haosa ima neku koherenciju.

PETRIĆ: Postoje dela koja su apologija haosa na osmišljen način, koji ja smatram uspešnim, koji je u domenu filma ubedljiv, uzbudljiv na filmskom planu. Ja sam bio prvi koji je na početku projekcije filma rekao: gledajte "Kraljicu Nefritu" i bio sam oduševljen. A na kraju projekcije sam rekao - nije došao do kraja. Reditelj može reći da nije hteo da završi, ali ja smatram i imam pravo da kažem da bi na kraju posle prolaska kamere ambijent u kome se vrši razgradnja, dekompozicija ili destrukcija prizora, da bi na završetku ubacivanje statičnog kadra osmislilo čitavu strukturu. To je meni nedostajalo, što ne znači da ja insistiram na zatvorenoj strukturi. Statičnim kadrom se ne bi zatvorila struktura. Ona bi se još više otvorila. Ali bi se otvorila u dubinu, otvorila bi se vertikalno, kao idejna sonda koja bi ukazala na smisao prethodne sinematičke razgradnje. Vi

čete opet reći: pa on to nije hteo. U redu, ali ja smatram da je tako postupiti da bi bilo bolje, da bi se značenje filma proširilo i ja bih ga uvrstio u mojih 10.

TRIFKOVIĆ: U redu. Ali Jocina početna primedba je bila na terminološkom planu. Bilo je ovako: ja sam jednog trenutka rekao "struktura", završena ili nezavršena...

ZEČEVIĆ: Nije samo terminološka zbrka. Treba da raščistimo naše nesporazume.

TRIFKOVIĆ: Posle smo uveli drugi termin, na tvoju intervenciju. Postoji dakle struktura i postoji sastav.

PETRIĆ: Struktura ima "koherentnost". Ona je "organska celina".

TRIFKOVIĆ: Ne. To je samo zamena za "struktura".

JOVANOVIĆ: I ostaje i dalje ono što sam ja govorio da postoje namerno pravljena dela u kojima postoji haotičnost.

PETRIĆ: Pa jasno da postoje. Smatrate da ste otkrili...

JOVANOVIĆ: Ništa, ništa. A šta ste vi otkrili?

PETRIĆ: Takodje ništa. Jedino sam tvrdio da postoje ostvarenja u kojima haotičnost strukture ima oredjeno značenje i u kojima nema...

JOVANOVIĆ: Ali neki put je i haotično dobro. Nemojte da tu otkrivamo otkrivene Amerike.

TRIFKOVIĆ: Pa ti to radiš. To što govoriš... čitao si Eka i znaš: kod Eka postoji da su strukture koncentrični krugovi, da postoji najzad superstruktura koja sve strukture sadrži u sebi. Prema tome: i ono što sam ja rekao da je sastav,

JOVANOVIĆ: Pa ni to nije tačno.

TRIFKOVIĆ: Pa nije, to je po Eku...

JOVANOVIĆ: To nema veze sa sastavom.

TRIFKOVIĆ: Dozvoli molim te: po Eku postoji jedna nadstruktura.

JOVANOVIĆ: To ti misliš.

TRIFKOVIĆ: Nije, tako Eko kaže.

ZEČEVIĆ: Odsutna struktura.

PETRIĆ: Šta ste hteli reći o haotičnosti?

JOVANOVIĆ: Hoću da kažem da je za mene začudjujuće da vi niste spomenuli da postoje "dela u neredu" i "haotična dela".

PETRIĆ: Zato što je to očigledno, a vi na tome toliko insistirate kao na nekoj izuzetnosti a nepoznanici...

JOVANOVIĆ: A što govorite o nekim elementarnim činjenicama kinematografičnosti i kinestetizije - to je činjenica, sve su činjenice Vlado. Nemojte tako...

PETRIĆ: Po meni mi ovde nismo videli ni jedan film u kome je struktura, haotičnost iskazana na ubedljiv, a impresivan filmski način. I zato je ne podržavam. Vaš koncept prema kome je sama namera autorova da napravi "haotično delo" - dovoljna

JOVANOVIĆ: Čak i da nije bilo. Niste spomenuli reč haos.

PETRIĆ: Pa nije bilo osmišljenog sinematičkog haosa. Dajte mi jedan film koji apologizira na kinematički način haos, koji postiže tzv.

JOVANOVIĆ: U tom što ponavlja direktno neke... u "Dijagonalnoj simfoniji" Egerlinga, ponavlja Rutmana, neka poznata

haotičnu sinematičku integraciju. Navedete naslov.

JOVANOVIĆ: Bio je onaj Bunčićev. "Gospodar Rama". Ima i "Velo misto".

PETRIĆ: Da pogledam šta sam ja zabeležio o tim filmovima. Za "Velo misto" stavio sam znak pitanja i dodao "možda", a za "Gospodar Rama" stoji jedno veliko "NE".

TRIFKOVIĆ: Ja sam za "Velo misto" stavio znak koji znači da je među "deset". A za Bunčića sam stavio "plus" sa željom da se o njemu ponovo govori.

PETRIĆ: To znači da mi imamo različiti odnos prema haosu.

### BAH Nebojša Ružić

"TRIFKOVIĆ: Ovaj film se pročita na osnovu prvih deset sekundi i nema potrebe vrteti ga celo vreme. Vidiš da su ljudi šetali, da sam ja zatvarao oči, itd. Nema potrebe. To su po svom strukturalnom sklopu uprošćeni filmovi i možeš samo da uživaš u njemu. A mi nemamo vremena za uživanje.

JOVANOVIĆ: Ne radi se samo o tome nego se radi da je to jedan retrogradan film iz prostog razloga što je to u stvari Egerling i Fišinger...

PETRIĆ: U kom smislu kažeš retrogradan?

JOVANOVIĆ: U tom što ponavlja direktno neke... u "Dijagonalnoj simfoniji" Egerlinga, ponavlja Rutmana, neka poznata

iskustva, itd. Bukvalno je skidano...

TRIFKOVIĆ: Autor verovatno nije ni video te filmove...

JOVANOVIĆ: Baš je video. Mislim da je to jedno lepo kopiranje odredjenih klasika iz prve avangarde dvadesetih godina. I da ne može da bude alternativan. Fišinger ima film po Mocartu gde čak rasprskavanja su vrlo slična na nekim muzičkim akcentima.

PETRIĆ: Samo on je radio animacijom na traki, a ovde je kamera snimala svetlosno rasprskavanje pred kamerom paljenje i gašenje sijalica.

JOVANOVIĆ: Pa dobro...

ZEČEVIĆ: I trešenjem kamere, gde svetlo ostavlja trag.

PETRIĆ: Ovo nije animacija. Ovo ne spada u animirani film.

JOVANOVIĆ: Nego u...?

PETRIĆ: Ne, rekao sam vam da je sve snimano u stvarnosti. To su reklame, svetiljke fotografisane kamerom koja se tresu - vibrira.

JOVANOVIĆ: Ali prebačeno u apstrakciju.

PETRIĆ: Da, da, ali nije animacija.

ZEČEVIĆ: Pa i Egelingova "Dijagonalna simfonija" nije klasična animacija u užem smislu, nego su izrezani kartoni koji ulaze, ulaze, okreću se.

PETRIĆ: To je animirani kolaž. Ovde nema animacije. Tačka.

### PRESSION Ljubomir Šimunić

### GERDY, ZLOČASTA VJESTICA

Ljubomir Šimunić

ZEČEVIĆ: Tu je stvar jasna. Nema mnogo priče oko toga. Najslabije govorimo o dobrom filmu, bilo kakav da je. Šta imaš da kažeš?

JOVANOVIĆ: Samo ovo u jugoslovenskom kontekstu izgleda bravurozno.

ZEČEVIĆ: Da.

PETRIĆ: U jugoslovenskom. Ja ću tu biti mnogo objektivniji arbitar. Imam perspektivu i odstojanje.

JOVANOVIĆ: Znate Vlado zašto to? Vi ste došli da nama prodajete američke fazone, međjutim, vidite da se tu sve o tome zna. Jel tako Vlado?

PETRIĆ: Kako vi kažete.

### SUMMER DREAMS Ljubomir Šimunić

JOVANOVIĆ: Ne, ne, ne, ovde nije skok u tome. Ovde je realno - ubrzano - realno.

PETRIĆ: Šta, šta, šta?

JOVANOVIĆ: Imate realno kretanje, ubrzano i realno.

ZEČEVIĆ: Neočekivano izaziva smeh.

PETRIĆ: Tako i Mak Senet izaziva smeh.

JOVANOVIĆ: Kod Mak Seneta je mehanično.

PETRIĆ: I ovo je mehanički ubrzano. Usporenim radom

kamere. Po čemu je vama tamo nemehanički?

ZEČEVIĆ: Tamo je konstantan gar... ovde se menja.

PETRIĆ: Dobro, ali princip je isti. I ovde je smešno kad ličnost neočekivano padne.

ZEČEVIĆ: Ali je sve tako.

TRIFKOVIĆ: Da, tamo je ceo kadar takav.

JOVANOVIĆ: Da, a ovde nije.

PETRIĆ: Nekada je to bila posledica toga što su snimatelji kameru vrteli nekad sporije, nekad brže.

TRIFKOVIĆ: Ali nisu menjali ritam u stvari unutar kadra.

PETRIĆ: Nisu.

TRIFKOVIĆ: A ovo je unutar kadra.

PETRIĆ: Da, ali je priroda smeha ista - nagla promena prirodne situacije.

TRIFKOVIĆ: To je tačno.

PETRIĆ: O tome ja govorim.

ZEČEVIĆ: Smešno je ono što je neočekivano, što iznenada promeni ustaljeni tok.

PETRIĆ: Klasična definicija.

ZEČEVIĆ: Ako naravno nije šokantno, i ako promena ne cilja na nešto drugo.

JOVANOVIĆ: Ovde se radi o sudaru nekoliko realnosti

PETRIĆ: To je sukob različitih sfera.

JOVANOVIĆ: To je suštinski.



PETRIĆ: Na kome nivou?

JOVANOVIĆ: Psihodelin je ovo. Ako već moramo da ekspliciramo. Ovo je psihodeličan film.

PETRIĆ: Na nivou narativne strukture.

JOVANOVIĆ: Oooo, bogami, na nivou svesti.

JOVANOVIĆ: Pazi sad ovo: percepcija samo formalna.

ZEČEVIĆ: Organizacija vidnog polja je isto kontekstualna.

PETRIĆ: Vidno polje je samo element percepcije. Tu se ne formira percepcija kao optički doživljaj.

JOVANOVIĆ: Kako da nije? Nego gde se organizuje?

PETRIĆ: Postoje različiti slojevi svesti od konteksta koji zavisi od našeg pogleda na svet, dok percepcija zavisi isključivo od naših fizioloških kapaciteta.

*GERDY, ZLOČASTA VJESTICA, Ljubomir Šimunić*



ZEČEVIĆ: Tako je, ali kontekst postoji u naročitoj organizaciji...

PETRIĆ: U vrlo niskom organizacionom kontekstu, tematsko-narativnom. Psihodeličnost je narativna kategorija.

JOVANOVIĆ: Psihodelin je narativno?

PETRIĆ: Ona se drukčije ne može realizovati. Prema njoj se odredjujemo psihološki i sociološki. Na perceptualnom planu psihodeličnost se može izraziti (strukturirati) posredstvom različitih sinematičkih sredstava.

JOVANOVIĆ: Vi ne primećujete psihodeličnu strukturu ovde?

PETRIĆ: Ne na sinematičkom planu.

JOVANOVIĆ: Ovo je strašno...

PETRIĆ: Da li je psihodeličnost u tome što se ličnosti diraju?

JOVANOVIĆ: Kako što se diraju? Pa da bi vas dražili. Da bi nas, gledaoce, dražili.

PETRIĆ: Dražica. Da li odatle dolazi reč "dražica"?

JOVANOVIĆ: Pa da... od "dragica".

PETRIĆ: Sad su goli... šta će sada da rade?

JOVANOVIĆ: Sad ćete da vidite rasturanje...

PETRIĆ: Koliko je dugačak ovaj film?

JOVANOVIĆ: 50 minuta.

ŠIMUNIĆ: Zavisi od projektora...

ZEČEVIĆ: Rekao sam da u ovoj zemlji postoji zakon, koji zabranjuje pornografiju. I to je sve. Možda taj zakon nije dobar, ali dok je na snazi on obavezuje, hteo ti to ili ne.



PETRIĆ: Pa jeste, ali ja mogu reći da se ja sa tim zakonom ne slažem.

MILOSEVIĆ: Pitanje je da li je pornografija u ovom kontekstu pornografija?

ZEČEVIĆ: Bez obzira što je interpolirana u neki drugi kontekst.

MILOSEVIĆ: I da li su filmovi što se daju po bioskopima isti ovakvi.

JOVANOVIĆ: Jeste, takvi su. Ja gledam sve pornografske filmove.

PETRIĆ: Znači vama ovo godi... odgovara vam, slaže se sa vašim principima.

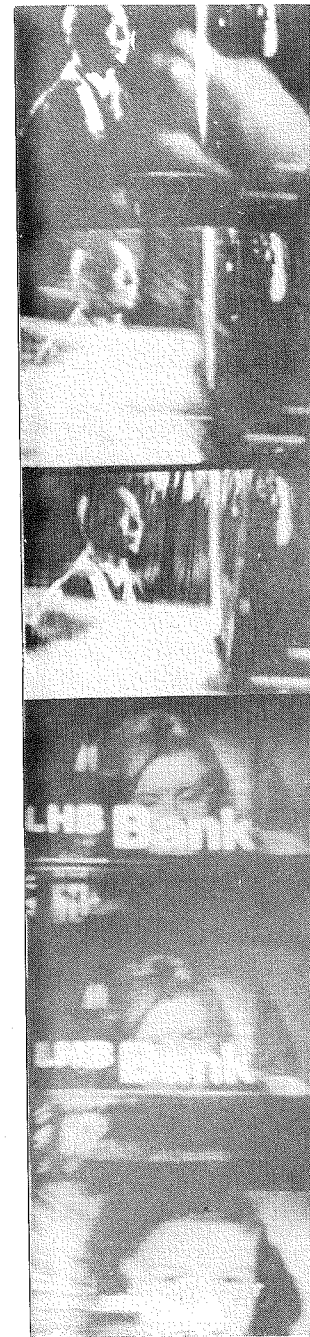
JOVANOVIĆ: Apsolutno odgovara. Deset puta odgovara.

PETRIĆ: Meni ne odgovara.

JOVANOVIĆ: Ja više ne znam gde su vaši principi.

PETRIĆ: Nikad nećete ni saznati. Isuviše su kompleksni.

*PRESSION, Ljubomir Šimunić*



## SLOVENSKE PONORELE Tomaž Kralj

(Napomena autora: Z wk puštati glasno. Glasno čitati tekst koji je priložen i puštajte ploče SKC. "Cage" i slično.)

TRIFKOVIĆ: To je koncept. Sličan sa Godarom iz 1968. godine, "Istočni vetar", gde čovek celo vreme komentariše filmsko-političku situaciju.

ZEČEVIĆ: Znaite čiji je ovo tekst? Makavejeva. Kaže: "Obavio sam izvesne delove istraživanja, to je onaj kadar o "Osmehu '61." u kome je slika jednog mladića na zidu. Može odmah da se vidi da je to slika nekog značajnog čoveka

koga su brigadiri tu stavili"... itd. To je Makov tekst...

TRIFKOVIĆ: Možda nije ceo Makov tekst. Možda je koristio...

ZEČEVIĆ: Isto je potpuno, i slog je isti, sve...

PETRIĆ: Dobro. Savo vi tvrdite da je ovo godarovski film...

TRIFKOVIĆ: Ne. Nisam to rekao. Jednostavno rekao sam...

PETRIĆ: Da je reditelj kopirao Godarov princip.

TRIFKOVIĆ: Da. Da je taj princip kopirao. Pazite jednu stvar: Godar nas je '68. godine zbunio s tim "Istočnim vetrom", nas

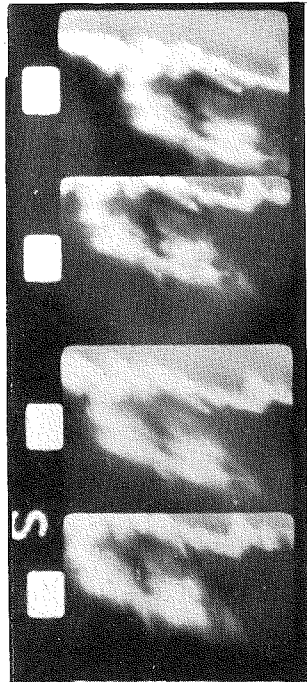
## ALTERNATIVE FILM 1982

koji smo tada gledali taj film, do te mere nas je zbunio da je bilo recimo onih...

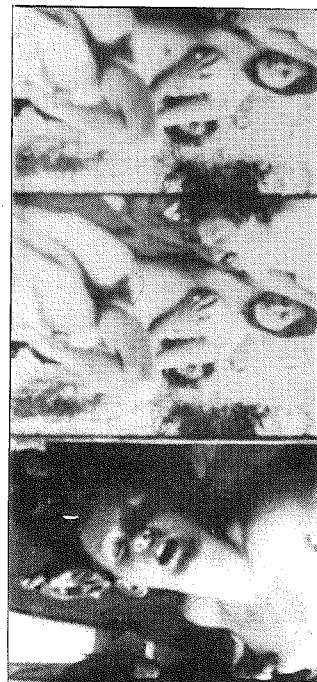
JOVANOVIĆ: '71.

TRIFKOVIĆ: Mi smo '71. gledali, je li tako? E dobro, u pravu si. Toliko nas je zbunio da čak čovek koji je doneo taj film, ovde spomenuti Makavejev, je pravio po mom osećanju ukusa neprijatne scene jer je lio krokodilske suze za "jednim velikim genijem koji evo dokle je doterao da je potpuno propao kao stvaralac filma". Otprilike u tom smislu je zvučala njegova najava tog filma koji je on doneo na FEST te '71. godine. Što je mene veoma povredilo da se o Godaru tako govori.

## FENOMENOFILM, Tomaž Kralj



## SUMMER DREAMS, Ljubomir Simunić



## ALTERNATIVE FILM 1982

PETRIĆ: Ipak vama se taj film nije dopao? Zar nije tako?

TRIFKOVIĆ: Ne mogu da kažem da mi se dopao ili da mi se nije dopao, mogu da kažem da mi je to bilo veoma interesantno, da sam imao jedan analitički odnos prema njemu, da sam iz celog filma najviše upamtio scenu koja se odnosi na Jugoslaviju - to je bila jedna scena, na livadi sede neki momci, a traka je bila potpuno grebana. On tu govori o jugoslovenskoj situaciji kao nekoj trećoj mogućnosti, jer on govori o dve krajnosti u svetu političke pa i filmske. Govori o onoj Mosfilm - Brežnjev, odnosno Paramount - Nikson, i u kontekstu toga kao treća, tj. nesvrstana spominje Jugoslaviju i daje jednu takvu filmsku predstavu u stvari i mene je taj trenutak izuzetno zanimao: Ona grebana traka preko onog grupnog sedenja i pričanja na livadi, ja sam, u stvari, osetio da je to jedna artikulacija koja odgovara nekoj mojoj unutrašnjoj viziji, tačnije vidjenju sopstvene situacije. I preko takvog jednog inserta iz filma ja sam poprilično poverovao u ceo film.

PETRIĆ: Sve to ste doživeli u ovom filmu?

TRIFKOVIĆ: Ne, nisam to, ne. Ja govorim o postupku. U stvari to je jedan esej koji se zasniva na tekstu, a slika dolazi tu kao neka vrsta medija za koncentraciju. Mislim da je to bilo kod Godara u pitanju. A ovde vidim jednostavno jedno bacivanje slika, čak

salata iako se salata uvek kombinuje. Ovde mislim da je to jedno nabacivanje slika tako... kako padne.

PETRIĆ: Otvorena struktura.

TRIFKOVIĆ: Prema tome ja ne mogu da prihvatim alternativnost. Ne mogu da prihvatim iz prostog razloga što je onda to, po mom osećanju stvari, unižavanje kreativnog čina.

## DEVETI FILM Dušan Tasić

TRIFKOVIĆ: Dobro, evo ja ću pokušati posle ovog Tasićevog filma "Deveti film" da nešto kažem. To naravno nije analiza, to je izbacivanje impresija... Meni neposredno smeta zadnji kadar koji upušte ne osećam unutar celine ili ne mogu da shvatim tu celinu. Ali ostavimo sada to po strani. Mislim da je to film iz tri kadra u kome je treći kadar jedan čisto informativni tekst koji nam objašnjava i daje smisao naročito onom drugom kadru, a preko drugog i prvom. Naime, taj drugi kadar se sastoji iz praćenja ontološkog, da tako kažem. vremena, iz jednog realnog vremena. Kadar koji postoji samo zato da bi dugo, dugo trajao.

ZEČEVIĆ: To je u stvari neko onkološko vreme.

TRIFKOVIĆ: Što ti kažeš, kad postaje onkološko vreme stvari. U tome i jeste stvar što preko zadnjeg kadra, trećeg, saznajemo to što si ti rekao u stvari, onkološko vreme. Što je dugo trajanje u stvari o suštinsko osećanje

koje zainteresovani u tom prostoru ima, odnosno taj čovek koji to očekuje itd, odnosno svi oni koji su u tom hodniku itd... mislim da ta neka užasna praznina, to svodjenje života na otvaranje vrata, na pravolinijsko kretanje do napred i nazad, da negde sada odjednom dobija neku svoju smisaonost, svoju vrednost, kada se sazna u stvari taj zadnji tekst koji se odnosi na taj prostor itd. Mislim da tu postoji nešto zanimljivo, što znači preklapa tu spoljnu strukturu sa unutrašnjom...

ZEČEVIĆ: To je u stvari neko "onkološko" vreme.

TRIFKOVIĆ: Da, verovatno... ja ne mogu od prve izvesti... ali mislim da ima nekog, nekog...

JOVANOVIĆ: Da, ali kako bez trećeg kadra... kad bi se završilo recimo čitanje tog teksta kako bi se završio film? Znaš... on ide u švenkovima, čita i...

TRIFKOVIĆ: Pa postoji jedna opšta stvar, da je smrt svaki nepokretan kadar u samom sebi. U ontologiji takvog kadra već je sadržana smrt. Još ako mu dodaš elemente kao što je bolnički hodnik i zatvaranje vrata, ta impresija smrti postaje već dominantna. A onda još nakačiš i tekst koji to potvrdi...

PETRIĆ: Interesantan sinematički koncept koji, asocira smrt. Najpre se prostor fiksira statičnom kamerom, fiksacijom objektivna na jedan centar. Zatim kamera počinje da vibrira desno-levo. Dakle, pokret kamere je sredsredjen na praćenje

literarnog, fizički pokret kamere, s jedne na drugu stranu. Vizuelno je to veoma efektno i nameće razmišljanje o vezi između pokreta i stasisa. Ipak, taj odnos nije razvijen. Isto tako se slažem da je to u stvari nalepljivanje, jedna "redundancy", kako se to kaže?

ZEČEVIĆ: Redundancija. Ali ne znam što je ovde ta tvoja redundancija? Pazi, kada govorimo o usredsredjivanju pažnje u središnji deo kadra to je jedna opšta perceptivna osobina. Ona je uvek sagitalno usmerena na sredinu kadra, a ono što se u kadru događa to ti odvlači pažnju mada oko uvek držiš upravljeno ka sredini kadra. On ti tu tvoju urodjenju

perceptivnu sklonost podržava samom kompozicijom kadra, koja je centrična...

TRIFKOVIĆ: I sa svetlom koje dolazi iz centra kadra.

ZEČEVIĆ: Da. Mnogo, brate i nepotrebno.

PETRIĆ: Da. Ali ne isključivo tekst nego i kretanje kamere levo-desno. To kretanje kamere levo-desno ima komplementarnu funkciju. Dakle postoje dve vrste percepcije - jedna je fiksiran objekt u prostoru, a drugi je fizičko kretanje kamere s leva na desno, i to čitav niz kretanja - neka vrsta optičkog pulsiranja

zum-zam, zum-zam, desno-levo, left and right, back and forth, svetlost i tama...

ZEČEVIĆ: I sad, čim vidiš pisani tekst ti više nemaš osećaj pokreta kamere... nego radiš tačno što sam ja radio namerno - čitaš tekst.

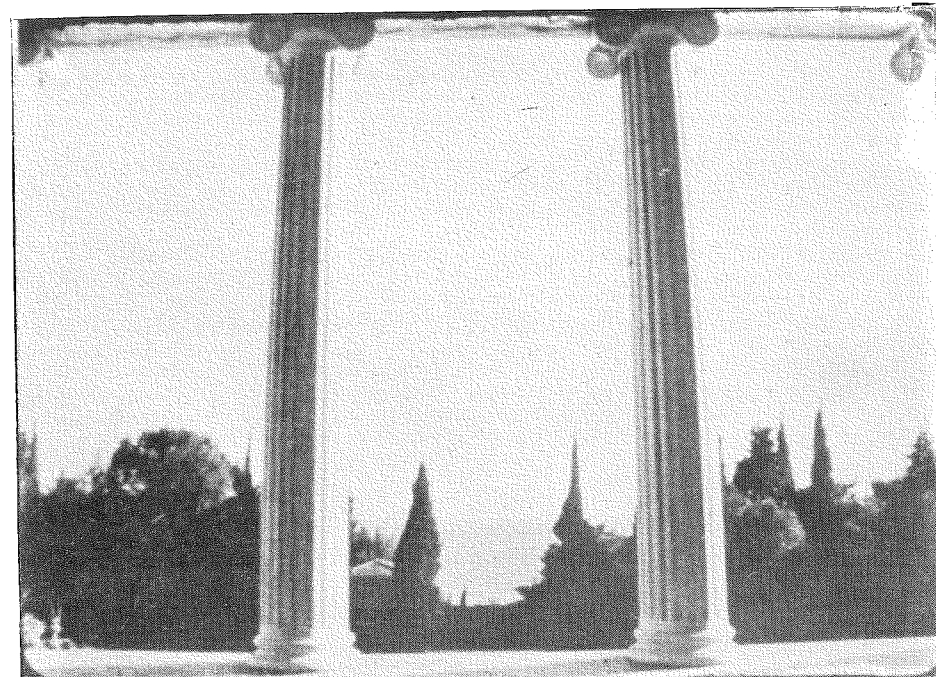
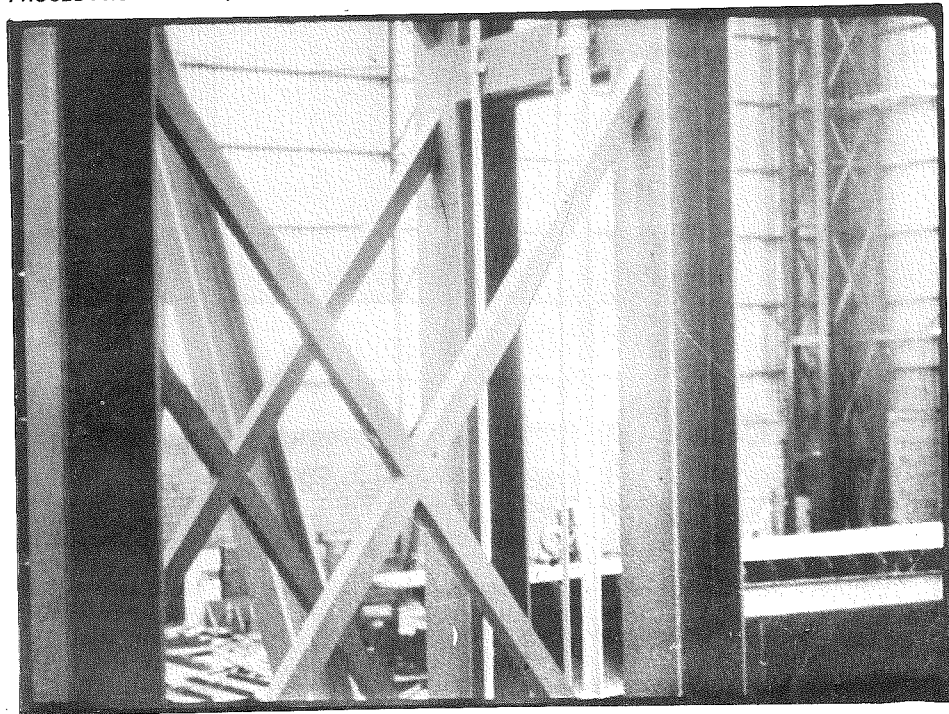
PETRIĆ: Ali ne možeš poreći da tvoje oko ipak percipira kretanje levo-desno.

TRIFKOVIĆ: Ali pazi, postoji jedno dramatično otimanje da se čita tekst. Prema tome nije samo čitanje teksta.

ZEČEVIĆ: Ne vidim šta je tu dramatično?

TRIFKOVIĆ: Vidi, ja nisam mogao... Ja sam se tebi

PROCES PROIZVODNJE, Dušan Tasić



DEVETI FILM Dušan Tasić

divio kako si uspeva da ga pročitaš.

PETRIĆ: Zato što je Zeka u suštini literaran tip. A vi ste Savo filmski! Čini se da ste toliko bili obuzeti pokretom desno-levo da vas je to omamilo, dok je Zeka izgleda bez takvog senzibiliteta, na njega to ne deluje - nadam se da ovo što govorim ne ide na traku - on jedino prati tekst koji čita... Zar to nisu različite prirode i suprotni nivoi sinematičke svesti?

ZEČEVIĆ: Opa! Sve sami sinematički geniji!

TRIFKOVIĆ: Ali zahvaljujući takvom prevodiocu mi smo uspeli shvatiti šta piše.

#### SLEPO POLJE Radmir Ljubičić i Bata Petrović

TRIFKOVIĆ: Ovo je film koji zaslužuje određeno poštovanje, ne da udje možda u onih deset, ali zaslužuje poštovanje.

ZEČEVIĆ: Još ima neke direktne asocijativne veze i neku svoju simboliku... Recimo u ovom drugom, srednjem delu, ima taj pravougao modul koji ide napred-nazad, dakle kvadrat. Vidi se od Cinefotua u Knez Mihajlovoj ono "Cine", a u daljoj perspektivi vidi se prozor Kinoteke.

PETRIĆ: Da li je to dvostruka ekspozicija? Je li "Cine..." pored Kinoteke?

ZEČEVIĆ: To je isti pasaż - Knez Mihajlova 19.

PETRIĆ: Tačno.  
ZEČEVIĆ: A onda kombinuje sa onim farom pored Akademije.

#### LEVITACIJE Dragan Pešić

PEIRIC: (...) Naslov asocira na hipnotizam. Levitiranje juđne stolice.

ZEČEVIĆ: Nikako ne može da se spusti na zemlju, a u stvari pripada tom izletištu, jer se očekuje da se tu postavi... Ona to nikada ne može da učini, ona samo levitira.

PETRIĆ: Znam, ali ona je ipak odvojena od toga.

ZEČEVIĆ: Tako je... Sad, može li film uspostaviti vezu sa stvarnošću?

PETRIĆ: To zavisi... od stepena ontološke autentičnosti.

ZEČEVIĆ: Očigledno je iz ovoga da ne može. Jer ako uzmemo ovu stvarnost ne kao fotografiju nego kao sugestiju čulne stvarnosti onda ovaj ekran, koji je smešten u njega, nije ništa drugo kinematograf koji nikako ne može da postane deo realnosti, okoline.

PETRIĆ: Ipak, iluzija nije ostvarena.

ZEČEVIĆ: Ne, iluzija je ostvarena. Ovo je u stvari konceptualni prilog teoriji da film nikada ne može dati nikakav utisak stvarnosti, što je obratno od Bazena. Da je film apsolutno izdvojen iz konteksta okoline, nešto samo za sebe, što pokušava da se uklopi u tu okolinu, ali ostaje stalno u ... levitaciji.

TRIFKOVIĆ: Zar ne bi to moglo da se kaže u stvari za svaki oblik umetničkog stvaranja?

ZEČEVIĆ: Ali ovde je očigledno u pitanju film.

PETRIĆ: Fotografija ambijenta - proplanka - daje dosta snažnu iluziju stvarnosti. U stvari, statična fotografija je autentičnija od projekiranog segmenta. Ontološka vrednost fotografije veća je od kinematografskog prizora koji se projicira u neprekidnom ponavljanju (loop).

TRIFKOVIĆ: Da, jer ova je stolica ipak nacrtana.

PETRIĆ: Stolica nije nacrtana. Zar ne vidite...

JOVANOVIĆ: Jeste.

MILOSEVIĆ: Stolica je snimljena, snimljeno je 200 ovakvih fotografija, a stolica je bacana ispred ogledala. Zatim je stolica animirana.

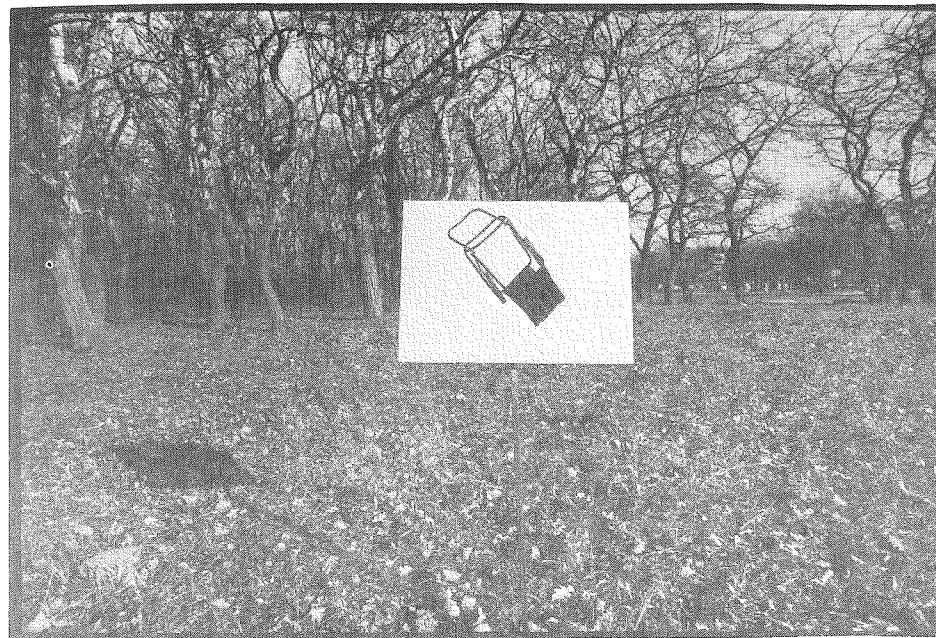
PETRIĆ: Dakle, po sredi je animacija ali stolica je stvarna.

JOVANOVIĆ: Ali Vlado, pokret nije prizoričan nego je animiran. Vrlo je bitno. Kad bi se mogla tu projicirati jedna stolica u realnom ambijentu, ili u jednoj pozadini koja nije toliko apstraktna...

ZEČEVIĆ: Da li bi se dobio ovakav utisak?

JOVANOVIĆ: Ne bi se sigurno ovakav. Mnogo realističkiji.

ZEČEVIĆ: A da li bi to bilo mnogo "realističkije"?



LEVITACIJE, Dragan Pešić

JOVANOVIĆ: Bi.

ZEČEVIĆ: Ili nas ovo stalno tera da uspostavljamo neku svoju, drugačiju realnost?

TRIFKOVIĆ: Radi se o ovome što ova stolica zapravo gledanjem i nije stolica.

JOVANOVIĆ: Pa da.

TRIFKOVIĆ: U tome je problem. To postaje jedna forma koja se... vezuje za stolicu ali to je jedan napor.

PETRIĆ: Nemojte gubiti iz vida da stolica nije nacrtana...

JOVANOVIĆ: Ali vrlo je bitno kako se ta stolica kreće.

PETRIĆ: Poskakujel

TRIFKOVIĆ: Pazite, razgovor je u stvari počeo od ovoga - rekli ste da ova okolina, tj. slika na kojoj se ovo dešava deluje mnogo autentičnije nego ova stolica. I sad smo počeli u stvari da razmišljamo zašto je to tako. Moja prva primedba je bila da je to u stvari nacrtana stolica. Vi ste rekli da nije i u pravu ste. Ja sad tek vidim da sam lupio.

PETRIĆ: Da stolica ne poskakuje nego da stvarno lebdi, onda bi smo mi kao gledaoci imali potpuno drukčiji utisak, a drukčije bi bilo i značenje odnosa objekta prema ambijentu.

TRIFKOVIĆ: Verovatno da ja ne bih rekao onda da je to nacrtana stolica nego bih video da je to snimljena. Ali pošto sam ja u stvari video ovaj ceo prizor i ovu animaciju, ja sam jednostavno, bez razmišljanja imao osećaj da je to nacrtana stolica.

PETRIĆ: Ja sam ovaj film video prvi put i odmah mi je bilo jasno da stolica nije nacrtana. Savo, vaša sinematička senzibilnost koju ste malo pre potvrdili izgleda da je ovde zakazala...

TRIFKOVIĆ: Ne, samo ovo nije naše. Ovo nije projekat za nas. Ovo je prošireni medij.

ZEČEVIĆ: Dobro, ali

"prošireni medij" može biti i "alternativni film".

PETRIĆ: Tačno, tačno. Takvi eksperimenti ukazuju na nove izražajne mogućnosti u ovom mediju.

TRIFKOVIĆ: A mislite da dolazi u obzir? Onda dolazi u obzir i Joca. Sa svojim konceptualistima.

ZEČEVIĆ: Dolazi i Joca i dolazi i...

PETRIĆ: Pazite: zašto se ovaj eksperiment razlikuje od konceptualista. Zato što ovde statična fotografija i filmska projekcija zajednički čine jedan filmski doživljaj. Uspostavlja se odnos između dva srodna medija na fenomenološko-perceptivnom planu.

ZEČEVIĆ: Tako je, i to je čisti "prošireni medij". Ovo je u stvari vrlo konsekventno sprovedena ideja proširenih medija.

PETRIĆ: Jeste. Više je nego konceptualno. Uz to je i "inovantno".

ZEČEVIĆ: To je zapravo i koncept.

PETRIĆ: Da. Ali jedan filmski koncept, dok je kod Paripovića koncept ostao puka akcija pred kamerom.

ZEČEVIĆ: Filmska transpozicija koncepta.

PETRIĆ: Vrlo dobro Zeko. I. tvoja sinematička percepcija se postepeno popravlja! Ovde je koncept prerastao nivo mehaničke registracije; do koje mere to je pitanje, ja mislim

ne potpuno, ali konceptualni pristup umetnosti, konceptualni pristup stvarnosti od strane jednog umetnika ovde je uslovio određenu dozu filmskog doživljavanja.

ZEČEVIĆ: Tako je. A sada, kada bi jedna kamera snimala ovo zbivanje ovde, kada bi imala mogućnost da snima u mraku ovo što se dešava sa ovim ekranom i onim tamo, to opet ne bi bilo to, to bi se ponovo vratilo na snimak koncepta.

PETRIĆ: Tačno.

ZEČEVIĆ: Jer ne bi imali utisak prostornosti i uspostavljenih odnosa.

TRIFKOVIĆ: Čekajte, imam jednu primedbu. Naime: ta dva projekta, očigledno ovaj na platnu i ovaj su potpuno različiti projekti. Jer ovo gore što mi gledamo je u stvari ekran u ekranu. To su dve projekcije. A ovo je ontološki jedna sasvim druga stvarnost. A ovo su dva ekrana. Imamo jedan veliki ekran i imamo jedan mali ekran.

PETRIĆ: Ali, docnije se oba ekrana kinematografski projekiraju.

TRIFKOVIĆ: Da. Ali hoću da kažem sada da postoji duboka razlika između ove dve stvari.

ZEČEVIĆ: Tako je. Ali u prvom i drugom segmentu te dve stvari, da se vratimo Sergeju Mihailoviću... imaju svoje organsko jedinstvo. To širi medij.

TRIFKOVIĆ: Ovo je

prošireni medij, ovo dole. Ovaj prvi. Ali ovo gore nije prošireni medij.

ZEČEVIĆ: Ne. I jedno i drugo su prošireni mediji. Fotografije i filma.

TRIFKOVIĆ: Ovako zajedno? To da. Ali, sama za sebe ova gore projekcija nije prošireni medij.

ZEČEVIĆ: Samo za sebe ne može da se posmatra. Autor je projekciju postavio u prošireni kontekst.

TRIFKOVIĆ: Ovo su u stvari dva ekrana.

ZEČEVIĆ: ... Tako se uopšte ne može posmatrati. Autor je ovako postavio ceo projekat. Ne može se uopšte posmatrati prvi bez drugog i drugi bez prvog. Ono što je organsko jedinstvo unutar projekta su i jedno i drugo i kontekst i projekt sam...

PETRIĆ: Tako je. Zato predlažem da kada budete prikazali publici ovaj eksperiment postupite tačno prema autorovim instrukcijama. Tako da gledaoci dobiju delovit doživljaj

ZEČEVIĆ: Pitam se šta će se dogoditi kada se sve to bude događalo u velikoj sali?

PETRIĆ: Ne u velikoj sali. Festival će se održati u ovoj dvorani.

ZEČEVIĆ: Još nešto povodom ovoga. Zašto mislim da su ovi projekti, koje smatram proširenim medijima takodje u alternativni film. Postoji niz kretanja na referencijalnom ekranu

svetske umetničke prakse koja su u stalnom pulsiranju. Mnoge stvari teže ka sužavanju. Ka redukciji. Ka svodjenju. Ka istraživanju ontoloških svojstava materijala u minimalnim granicama i otkrivanju posebnih vrednosti unutar njih. Potpuno suprotna tendencija sadrži se u proširivanju. Ne samo što se minimizira supstancija, dakle film, pozorište, slikarstvo, nego se stvari šire izvan

supstance, uključuju druge prostore, druge umetničke materijale. Ostvaruju jednu umetničku praksu mešovite naravi u kojoj nastoje da izraze istu stvar kao i ono suženje. Otkrivanje mogućnosti umetničkih jezika, koje do sada nisu postojale. Obe su tendencije vrlo zanimljive i značajne i ako se sve to uzme u obzir kao jedna vrsta odsutne strukture, velike, tek naslućene, onda je u pitanju neko pulsiranje, stalno sužavanje i proširivanje stalno otvaranje, kao neka vrsta fokusa koji se sužava i otvara. U 90% slučajeva, u "alternativnom filmu", ovom koji smo gledali u ovih četiri dana, u pitanju je bilo sužavanje. Redukcija na supstancu, redukcija na sam filmski materijal, pa onda otvaranje novih mogućnosti unutar tih granica. Ovo je prvi ozbiljan pokušaj da se zastupi i druga, obratna, tendencija, tendencija, ka proširivanju.

Zbog toga mislim da nam ovaj projekat daje jednu od mogućih šansi da pojam "alternativnog filma" u stvari proširimo jednom novom dimenzijom. Da, on

uključuje ono o čemu smo

govorili ranije, ali i da uključuje ovo što je potpuna suprotnost onome. Tek oba polariteta otkrivaju relevantan fenomen.

PETRIĆ: Ne nalazim da je ovakva vrsta eksperimenata bila "isključena".

ZEČEVIĆ: Nije bilo isključeno, ali nije bilo ovakvih projekata.

PETRIĆ: Ali čim se tako nešto - ma kako neočekivano - pojavilo, mi smo to obručke prihvatili.

ZEČEVIĆ: Recimo, projekat Tomaza Kralja, da se čita jedan tekst uz film i da se pri tom pušta muzika; on je imao preciznu partituru...

PETRIĆ: Da li je to "proširenje" medija?

ZEČEVIĆ: To je proširenje, kako bi ti rekao, nedovoljno.

PETRIĆ: Ali ipak ga nazivaš proširenjem.

ZEČEVIĆ: Tendira ka proširenju... A ovo je ono što je zaista prošireno.

TRIFKOVIĆ: Molim vas. 71. godine, na bijenalu u Veneciji, naš paviljon ima jedan eksponat, mislim da je to bio Bernik. Izlaže jednu stolicu u prvom planu, u drugom planu ista ta stolica, izvanredno precizno, naslikana. To mu je eksponat. Dozvolite: dakle dešava se isti fenomen o kome vi sada ovde govorite, tj. evo ga, to je ovaj živi, da tako kažem,

eksponat i njegovu filmsku projekciju.

PETRIĆ: Vi kažete da je bila slika? Ne filmska projekcija.

TRIFKOVIĆ: Ne, ja kažem da je Bernik imao sliku i istu takvu stolicu. Ovde sada imamo ovaj projekat i njegovu filmsku projekciju gore. To je kompletno to. To je, dakle, Bernikov projekat iz 71. godine.

NIKOLA DJURIĆ: To je još pre uradio Košut. Onaj konceptualista: fotografija stolice a ispod stolica. Prvo.

PETRIĆ: I šta bi bio zaključak?

TRIFKOVIĆ: Prema tome, hoću ovo da kažem: ovde se ne radi o filmskom projektu nego se radi o jednom likovnom projektu koji jednostavno nije filmski projekat. Za mene je filmski projekat ovo što se dešava na platnu i mislim da o tome treba govoriti, to jest, o prisustvu dva ekrana unutar jednog ekrana. Imamo ekran one šume, bez obzira što je statična... i imamo jedan mali ekran, jeli, koji je stavljen u centar kadra, jeli, na kome se dešava jedna animacija jedne stolice. Ja dakle mogu prihvatiti ovaj film kao projekat, ne znam kako da nazovem, kao film, dakle ono što se dešava na ekranu, bez ovog dodatnog dela, odnosno kao neka vrsta projekta za prošireni medij, taj odnos između ontološke stvarnosti predmeta i njegove filmske projekcije, to mogu da prihvatim kao jednu vrstu likovnog

PETRIĆ: Da li je to "proširenje" medija?

ZEČEVIĆ: To je proširenje, kako bi ti rekao, nedovoljno.

PETRIĆ: Da li je to "proširenje" medija?

ZEČEVIĆ: To je proširenje, kako bi ti rekao, nedovoljno.

PETRIĆ: Da li je to "proširenje" medija?

ZEČEVIĆ: Tendira ka proširenju... A ovo je ono što je zaista prošireno.

TRIFKOVIĆ: Molim vas. 71. godine, na bijenalu u Veneciji, naš paviljon ima jedan eksponat, mislim da je to bio Bernik. Izlaže jednu stolicu u prvom planu, u drugom planu ista ta stolica, izvanredno precizno, naslikana. To mu je eksponat. Dozvolite: dakle dešava se isti fenomen o kome vi sada ovde govorite, tj. evo ga, to je ovaj živi, da tako kažem,

eksponat i njegovu filmsku projekciju.

PETRIĆ: Vi kažete da je bila slika? Ne filmska projekcija.

TRIFKOVIĆ: Ne, ja kažem da je Bernik imao sliku i istu takvu stolicu. Ovde sada imamo ovaj projekat i njegovu filmsku projekciju gore. To je kompletno to. To je, dakle, Bernikov projekat iz 71. godine.

NIKOLA DJURIĆ: To je još pre uradio Košut. Onaj konceptualista: fotografija stolice a ispod stolica. Prvo.

PETRIĆ: I šta bi bio zaključak?

TRIFKOVIĆ: Prema tome, hoću ovo da kažem: ovde se ne radi o filmskom projektu nego se radi o jednom likovnom projektu koji jednostavno nije filmski projekat. Za mene je filmski projekat ovo što se dešava na platnu i mislim da o tome treba govoriti, to jest, o prisustvu dva ekrana unutar jednog ekrana. Imamo ekran one šume, bez obzira što je statična... i imamo jedan mali ekran, jeli, koji je stavljen u centar kadra, jeli, na kome se dešava jedna animacija jedne stolice. Ja dakle mogu prihvatiti ovaj film kao projekat, ne znam kako da nazovem, kao film, dakle ono što se dešava na ekranu, bez ovog dodatnog dela, odnosno kao neka vrsta projekta za prošireni medij, taj odnos između ontološke stvarnosti predmeta i njegove filmske projekcije, to mogu da prihvatim kao jednu vrstu likovnog

projekta, jeli, u kontekstu proširenih medija.

PETRIĆ: Ali i ovde imate projekciju.

ZEČEVIĆ: I to je isto film.

PETRIĆ: Cinéma!

TRIFKOVIĆ: Pazite! Ja imam, ali: to sam i malo pre htio da kažem, da to, ne samo što nisu iste stvari nego su potpuno suprotne.

PETRIĆ: Koje?

TRIFKOVIĆ: Ovo i ono.

PETRIĆ: Pa nisu sasvim suprotne.

TRIFKOVIĆ: E, ali ako se one spoje, kao što smo ih ovde spojili, to zapravo više nije film. To je sada u stvari... znate šta je ovo? Ovo je laterna magika! Evo, ovo što sada gledamo to je laterna magika.

ZEČEVIĆ: Pa neka je i laterna magika.

PETRIĆ: I šta onda?

TRIFKOVIĆ: Molim. U redu. Ali to nije film.

ZEČEVIĆ: Nije samo film, nego je još i prošireni film.

TRIFKOVIĆ: Dozvolite jednu stvar: taj film to jeste jedan, kako bih rekao, fragment koji sam za sebe jeste film, ali povezan u stvari sa ovom sad situacijom, tj. da mora imati ovaj prvi plan...

PETRIĆ: Ima drukčije dejstvo hoćete da kažete?

ZEČEVIĆ: Gubi prvotna

svojstva i postaje nešto drugo. Kao oni elementi strukture.

TRIFKOVIĆ: Gubi prvotna svojstva...

PETRIĆ: I dobija nova - ali kao film, tj. u okviru kinematografske projekcije.

TRIFKOVIĆ: Znače šta? To je sada u stvari ono što se kaže filmska projekcija kao deo jedne realne stvarnosti, dakle više nije moja pažnja unutar onog kvadrata, nisam ja više u filmskom prostoru, u filmskom vremenu, nego sad sam u jednom realnom vremenu...

PETRIĆ: Delimično je tako. U tome i jeste "proširenje" dejstva i funkcije filmskog medija.

TRIFKOVIĆ: Dobro. Ja mislim... moje je mišljenje da se ta dva projekta ne mogu spojiti da bi oni zapravo bili filmski projekti

ZEČEVIĆ: Ja mislim da samo spojeni i mogu da budu to.

TRIFKOVIĆ: Dobro. Ja se ogradjujem odmah. Radi knjige i radi imena.

ZEČEVIĆ: Evo ti još dve moguće asocijacije. Jedna je, čini mi se da se film zove "The Screen Unrolling". Paul Sharits je napravio taj film, uzeo je jedno platno, koje je dimenzija ekrana, na koji je projektovao film. Prvo misliš da je potpuno prazan ekran, ali vidiš da je u desnom uglu ekrana jedna rolna, onda se ta rolna odmotava i odmotava se skroz do ivice

ekrana i jedno vreme ostane tako odmotana, zapravo izgubi svaku posebnost jer se ekran odmotao i postao ekran. Ti si to odmotavanje video kao proces. To je jedan primer. Tu ne postoji ništa drugo, osim filma samog. U supstanci, u materijalu, osnova je film, osnova je filmska projekcija, označavajuće je platno koje se odmotava. Osnova puta, morfem jednako znak. Prvi slučaj. Drugi slučaj, u kome se koristi nešto što i nije film i jeste film. 1973. pravili smo u Centru kabare "Crno brašno" u kome se dogodio jedan detalj: ovakav ugao

je bio, ako se sećate onog prostora dole u SKC-u. Od mene su Miša Avramović i Milenko Jovanović tražili da se taj čošak slika kamerom osmicom iz centralne pozicije u odnosu na taj screen. To se razvilo, ekran su postavili u taj ugao, normalni ekran, slika ugla koji se više nije video projektovana je na taj ekran u jednoj optičkoj iluziji, u jednom optičkom geštaltu, tako da se činilo da projekcije nije ni bilo. Mada je sve samo film. Tu nije bilo ničega izvan ekrana i filma. To što smo mi dopisali, u stvari, to odsustvo projekcije, projektovani svetlo u taj čošak a nije ga bilo, u stvari, to je na izvestan način sugerisalo ideju proširenog medija. Dakle, moguće je u ovom slučaju sve to ostvariti čak i bez ovih prostornih dodataka, ostvariti to unutar samog filmskog medija, da opet bude samo film i ništa više, a da bude konsekventno izvedeno

kao proširivanje njega samog kroz fenomen projekcije.

### AURA IN AUROVISION Slobodan Valentinčić

PETRIĆ: Aura! Ja mislim da je to, do sada, najinteresantniji eksperiment u domenu snimateljske tehnike. Naročito kada koristi konkavno ogledalo kroz koje snima i deformiše stvarnost. Sasvim je irelevantno kako to postiže u tehničkom pogledu - važno je da se time stvaraju jedna nova percepcija prostora koji vidimo na ekranu, naročito u drugom delu gde se vrši prizmatično razlaganje boje koje do te mere deformiše predmet da se ne raspoznaje, a ipak vas stvarno privlači i nateruje da razmatrate šta je... dakle u toj snimateljskoj tehnici koja nas primorava na borbu, tenziju prepoznavanja stvarnosti, a istovremeno pruža sagledavanje jedne izvanredne optičke igrarije, apstraktne kompozicije koja se obelodanjuje u kolorističkom raslojavanju. To je interesantno. A do koje mere je to "osmišljeno" neka drugi o tome dadu svoje meritorno mišljenje.

JOVANOVIĆ: Ne bih se složio da je u pitanju samo snimateljska tehnika...

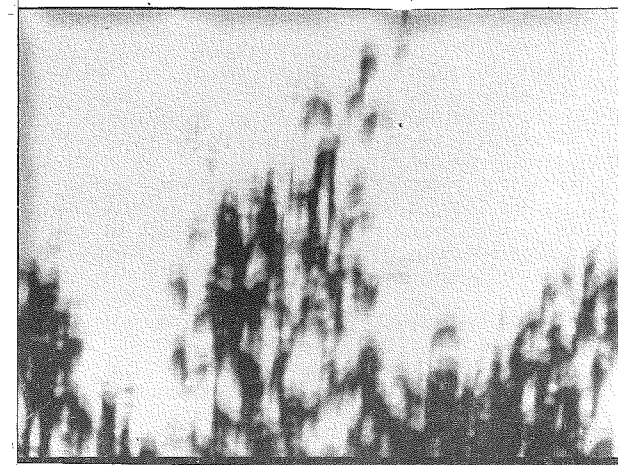
PETRIĆ: Nego još i više? Kažite šta je to "još više" i mi ćemo se složiti.

JOVANOVIĆ: Mislim da autor ima nameru da otkrije sloj aure, jednu vrstu realnosti iza realnosti. Neću vrstu kosmičke realnosti i čini mi se da je to autor koji nam predočava jedan istočnjački pogled na

PETRIĆ: A zašto to povezužete samo sa istočnjačkom filozofijom?

JOVANOVIĆ: Zato što se autor bavi tom filozofijom.

PETRIĆ: Budizmom?



AURA IN AUROVISION, Slobodan Valentinčić

svet. I da koristi medij, u ovom slučaju film, da otkrije neku vrstu kosmičke realnosti. Prva avangarda je imala nameru da otkrije stvarnost iza vidljive stvarnosti.

JOVANOVIĆ: Nije ostao sam na eksperimentalnom nivou kod upotrebe objekta... Kazao mi je da film može da otkrije jednu vrstu kosmičke realnosti. TRIFKOVIĆ: Slažem se sa



vašim mišljenjima. Naime, ima jedan detalj koji bih hteo da podvučem. Nastavlja se na ovo što ste rekli vas dvojica. A to je da film, na izvestan način, proširuje perceptivno iskustvo jer, gotovo u jednom kadru, od vidjenja jedne predmetne stvarnosti, nekim neprijetnim razgradjivanjem, odnosno prestrukturiranjem tu predmetnost pretvara u apstraktni prikaz stvarnosti.

PETRIĆ: Vrlo dobro. Samo ja se pitam zašto ste rekli apstraktni. Za mene je to vrlo primetno, to je ogleдалo, zar ne? TRIFKOVIĆ: Da, to sam hteo da kažem... to je jedan proces. Ali tu metamorfozu, koja je u središtu, smatram meni neprimetnom ili neobjašnjivom.

PETRIĆ: A to je najznačajniji deo.

JOVANOVIĆ: Ja to doživljavam kao jednu vrstu kinematografske kontemplacije. Kada nastaju skokovi iz ove prepoznatljive realnosti u jednu višu, nepoznatu to je neka vrsta kinematografskog prosvetljenja.

PETRIĆ: Apsolutno. Ja mislim da ste u pravu. Prema tome...

JOVANOVIĆ: ... I baš zbog toga on mora da krene od prepoznatljive stvarnosti, banalne itd., ali kinematografski izraz...

PETRIĆ: Sinematičan izraz!

JOVANOVIĆ: Sinematičan, dolazi do tog zrenja.

PETRIĆ: Slažem se. Naravno, pitanje je do koje mere reditelj uspeva da otkrije jedno kosmičko vidjenje sveta. Meni je pokazao samo jedan proces a ne i filozofsko sagledavanje egzistencije materije,...

JOVANOVIĆ: Trajanja nekog... nije otkrio.

TRIFKOVIĆ: Dobro, to su individualne konotacije. PETRIĆ: Ali ja se zadovoljavam i malim, ja sam zadovoljan i minimalnom spoznajom sinematičkog procesa razgradjivanja, bilo na nivou forme bilo na nivou kolorističke destrukcije.

TRIFKOVIĆ: Taj spoj konkretne i apstraktne forme, mislim da je to jedno otkriće u ovom filmu.

PETRIĆ: Da, to je suština moderne sinematičke apstrakcije.

JOVANOVIĆ: Samo, on ne ide apsolutno u apstrakciju.

TRIFKOVIĆ: Da, da, da, ali on završava sa onim vibracijama, mrlja, crvenih, zelenih, itd...

JOVANOVIĆ: To je, u stvari, treperenje aure.

TRIFKOVIĆ: Sjašno. Ali na vizuelnom planu ona je jednostavno apstraktna.

JOVANOVIĆ: Sada da vas malo ispitam Vlado: kad sam ja stalno insistirao na političkim dimenzijama - vi ste stalno govorili "ja sam formalista, ja sam formalista"... a ja

mislim da jugoslovenski alternativni film ima i tu dimenziju.

PETRIĆ: Tačno! I vi tu dimenziju vrlo dobro i podobno zastupate ovde. Vi uporno održavate tu ideološku vatru!

JOVANOVIĆ: ... ali vi ste je gasili...

PETRIĆ: Nikad je nisam gasio. Bože sačuvaj! Ne optužujte me. Ja nisam vatrogasac.

JOVANOVIĆ: Kako da ne. I vi i Zečević.

PETRIĆ: To je možda u Vašoj podsvesti.

JOVANOVIĆ: Zeku razumem ali vas Vlado ne razumem. Vi imate i američki pasoš.

PETRIĆ: Nemam. Ja sam protiv svih pasosa. A kamo li da imam dva.

## OTVORENO DELO II Slobodan Mičić

PETRIĆ: Vi Jovanoviću kažete da bi ovaj film trebalo gledati do kraja da bi se sagledalo da li je alternativan. Ja mislim ne. On može biti izvanredno napravljen, ma kakve asocijacije izazivao, ma koliko montažno povezivao recimo sliku tela ove žene sa slikom mesa koje se čereči sve to može povećati moju estetsku ocenu ovog dela, ali ga neće uvrstiti u alternativni film.

JOVANOVIĆ: A recimo ono što je radio Brus Koner, da li je po vama to alternativno?

PETRIĆ: Da, u svoje bio je

alternativan. Sada više nije.

JOVANOVIĆ: Zar ne mislite da ovakav način pravljenja filma ima dve postavke. Pre svega, on, pošto koristi gotov materijal - to je redi mejd postupak - time kreira jednu stvarnost koja prevazilazi onu banalnu, jednu filmsku stvarnost, koja je zanimljiva jer otkriva nove dimenzije. A nove dimenzije su: haotičnost, košmar itd.

PETRIĆ: Jeste. Tačno.

JOVANOVIĆ: A ja nemam taj osećaj kada gledam neposrednu stvarnost niti kada na televiziji gledam uredno prikazan ovaj materijal. On stvara nov kontekst.

PETRIĆ: Tačno. Ali to više nije alternativno... Prema tome, ma kako dobro napravljeno "Otvoreno delo 2" za mene nije i alternativno.

JOVANOVIĆ: Vi ste zastupali tezu da se filmskim postupkom, što je ovde montaža, narušava postojeća realnost i stvara se nova.

PETRIĆ: Pa da. Ali ne alternativna.

JOVANOVIĆ: Zašto ne? To je baš alternativno u odnosu na realističnost dokumentarne...

PETRIĆ: Ali i Eizenštejn je narušio realnost u "Odeskim stepenicama" ali to ne znači da bi "Odeske stepenice" bile alternativne u okviru ovog festivala.

JOVANOVIĆ: Čekajte, pa

"Odeske stepenice" su radjene 1924.

PETRIĆ: Ovo je na tom istom nivou.

JOVANOVIĆ: Moram nešto da kažem za Martinca. Postavili ste pitanje: do koje mere je to ostalo na nivou fenomenološke stvarnosti, a do koje mere autori uspostavljaju novi kontekst stvarnosti koju mi sagledavamo u jednom sasvim novom vidu?

PETRIĆ: Pa, u svakom dobrom filmu stvarnost se sagledava u novom vidu. Ali to ne znači da je film i alternativan.

JOVANOVIĆ: Otkrivam i novu stvarnost.

PETRIĆ: To ne znači da je alternativan.

TRIFKOVIĆ: Postupak ima izvesnu alternaciju. U tome je problem.

PETRIĆ: Alternaciju u odnosu na šta?

TRIFKOVIĆ: Na dosadašnji način gradjenja filmskog izraza.

PETRIĆ: Koji dosadašnji... ja kažem da se takav postupak izobilno koristi. To je postao žanr.

TRIFKOVIĆ: Da li to znači da ovo nije alternativni film zato što su ovako već pravljani alternativni filmovi?

PETRIĆ: Zato što je to postao manir. Bilo je to alternativno 50-tih i 60-tih godina ali više nije.

JOVANOVIĆ: A zbog čega vam je jedan apstraktni film alternativan?

PETRIĆ: Nije svaki apstraktni film alternativan sam po sebi.

TRIFKOVIĆ: Da li je ovaj postupak gradnje filma komercijalan? Da li on može da bude prihvaćen u onome što znamo kao film komercijalne kinematografije?

JOVANOVIĆ: Da li se prima na način percepcije komercijalnog filma?

PETRIĆ: Ništa ne određujem po tome da li je komercijalno ili ne. To me ne interesuje.

JOVANOVIĆ: Ne. Da li se percipira kao komercijalna struktura?

PETRIĆ: I to me ne interesuje. Ja ne uzimam komercijalnu strukturu kao merilo. Ja uzimam tradicionalnu, dobru filmsku umetnost i dobar nekomercijalan filmski izraz i prema tome određujem da li je nešto alternativno ili nije. I ono što je sada alternativno verovatno neće biti alternativno kroz deset godina, isto kao što je ovo bilo alternativno 60-tih godina a sada više nije.

TRIFKOVIĆ: Da li je ovo dokumentarni film?

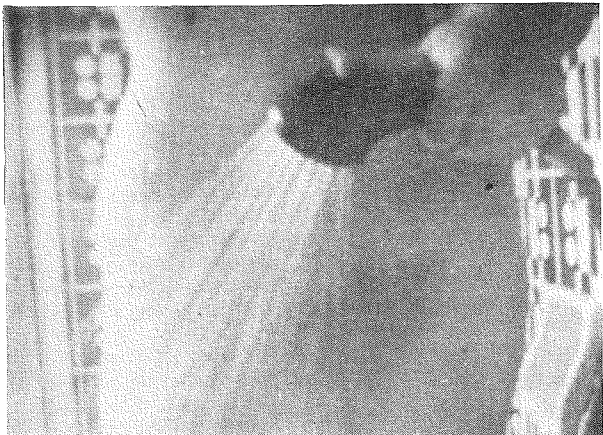
PETRIĆ: Jeste. Ovo spada u žanr tzv. arhivskog dokumentarnog filma.

JOVANOVIĆ: Ne, ne. To ja ne bih rekao...

PETRIĆ: Nego šta je?

JOVANOVIĆ: Ali autor montažnim kontekstom preobražava materijal.

PETRIĆ: Pa i Vertov



preobražava... Zar ne ubrajate Vertova u dokumentarni film?

JOVANOVIĆ: Ubrajam.

PETRIĆ: Onda diskusija prestaje.

TRIFKOVIĆ: Vlado, sasvim je tačno da je to dokumentarni ne samo materijal nego i film, ali zar nije to alternacija u dokumentarnom filmu? Zar nije to dokumentarno-alternativni film?

PETRIĆ: Danas više - nije. To je već postao svojevrsan žanr. Radi se sa manje ili više uspeha ali ne pripada alternativnom filmskom izrazu.

TRIFKOVIĆ: Znači, nije alternativan zato što je ovo već vidjeno?

PETRIĆ: Ne vidjeno, što je već postalo ustaljen način filmskog kazivanja.

TRIFKOVIĆ: Molim vas, može li ovakva forma da se pojavi na televiziji kao filmski program?

PETRIĆ: To me ne interesuje. Mene interesuje alternacija u odnosu na ustaljenu estetiku, a žanrovski koncept filma deo je filmske estetike. Bez obzira da li se pojavljuje na beogradskoj televiziji ili ne. Na kablovskoj televiziji ovakvi filmovi se godinama pojavljuju.

JOVANOVIĆ: Ali to je alternativna televizija.

PETRIĆ: Više nije. Možda



za vas, vi ste to tek sada videli pa je za vas otkriće.

TRIFKOVIĆ: Ne mogu da shvatim kako ovo nije alternativan film.

PETRIĆ: Nije više.

TRIFKOVIĆ: Pa znam, ali po takvom kriterijumu od ovih 90 i više filmova koje smo videli samo nekoliko bi moglo da ima tu pravu svežinu...

PETRIĆ: Tačno, ja ću imati svega tri-četiri filma na mojoj listi.

TRIFKOVIĆ: ... sve ostalo znači uopšte nije alternativni film?

PETRIĆ: Tačno. I to nije ništa čudno. Pravi alternativni filmovi se javljaju samo izuzetno, a uspevaju još redje. Ako medju ovih 116 filmova nadjemo tri-četiri autentična alternativna filma - to će biti velika stvar.

TRIFKOVIĆ: Ja bih se mogao složiti sa vama da ste rekli: "da, to jeste alternativni postupak ali jednostavno nije dobro napravljen, ili nije više interesantan jer je mnogo puta vidjen.

PETRIĆ: Vrlo dobro, prihvatam to. Zaboraviću ono što sam rekao, verovatno sam preforsirao. Ova vaša definicija je ispravna. Stojim iza nje. Ovo što ste rekli apsolutno je tako i prema tome - ne treba dalje da gledamo. Jer, ma kako dalje tekao - ja ga sigurno neću uvrstiti. Videću ovaj film docnije, ali sada gubimo vreme.

TRIFKOVIĆ: Dobro, prekinite projekciju. Evo dajem svoj glas uz Vladin i idemo dalje.

MILOSEVIĆ: Da li imate na umu da je on od svih svojih starih filmova napravio novi. To je vrlo interesantno.

PETRIĆ: To može... to je diyno...

JOVANOVIĆ: I tu uključuje i filmove koje je on snimio.

PETRIĆ: To se danas često radi. "Self-Referential Style".

TRIFKOVIĆ: Vlada je, u stvari, postavio vrlo zaoštrenu poziciju u odnosu na ovaj film...

JOVANOVIĆ: Ali nije uvek principijelan.

PETRIĆ: Ja nikad nisam principijelan.

JOVANOVIĆ: Kad je reč o apstraktnim filmovima koje smo videli, kad ja podsećam na Rutmana, Rihtera, Egerlinga, Fišingera... vi onda propuštate stvari.

PETRIĆ: Ja sam rekao da taj film "istorijski, ima značaja", a nisam tvrdio da ću ga uvrstiti u svoju listu. A što se prekidanja projekcije tiče, treba da ostane zabeleženo na traci da mi i na taj način izražavamo naš stav prema filmu i, naročito, naše shvatanje alternativnosti. Ako otkrijemo da je struktura odredjenog filma nealternativna ili nedovoljno alternativna, onda imamo pravo da prekinemo projekciju

filma, iako on može biti vrlo dobar film u tradicionalnom smislu.

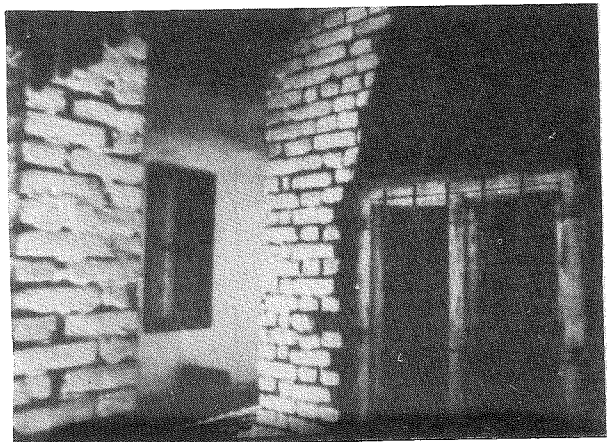
**POLJANA Radoslav Vladić**

PETRIĆ: Vi ste obojica videli ovaj film?

TRIFKOVIĆ: Da, mnogo puta.

JOVANOVIĆ: Bilo bi zanimljivo Vlado, vi ste ga videli prvi put...

PETRIĆ: Pa evo, ovako: ja mislim da je to izvanredan primer filma koji bih ja nazvao "otragom za izgubljenim prostorom", jedan vrlo personalan film, jedan od najintenzivnijih kinestetičkih doživljaja koje sam ovde doživeo zbog onog perpendikularnog kretanja kamere. Zanimljiv je i odnos izmedju pratećeg teksta koji ističe personalni element i vizuelne objektivacije koja je postignuta ponavljanjem perpendikularnog trevelinga. Kinestezija je pojačana vibriranjem kamere koja svojim "hodom" naznačuje korake autora. Imam utisak da bi se na kinestetičkom planu pojačao taj utisak kada bi se u zuku dodali koraci recimo po trotoaru, po zemlji, po šljunku... Ali ipak vrlo me je razočarao što je na kraju dao ilustraciju pesme, sa statičnim montažnim kadrovima. Ja sam mislio da će tu doći do jedne apstrakcije, da će kamera ući u lišće i ponirati u prostor a ne



POLJANA. Radoslav Vladić

ilustrirati pesmu slikanjem šume, listova, kiše, itd. Medjutim, i pored svega što sam rekao, ovaj film je za mene nealternativan, on ne spada u ono što mi ovde radimo. Pri tome ponavljam: jedan od najkinestetičnijih doživljaja.

JOVANOVIĆ: Moguće je da postoji izražen kinematički doživljaj a da film ne bude alternativan?

PETRIĆ: Kako da ne. Kažem vam - da mi sada prikazete Ejzenštejnove "Odeske stepenice", ja bih bio još više kinestetički stimulisan, ali ne bih tu sekvencu uvrstio u moju listu.

TRIFKOVIĆ: U stvari, kada malo bolje razmisliš, Vladina primedba da to nije alternativan film ima osnova.

JOVANOVIĆ: To je ono što ja pokušavam danima: da

se nadju parametri šta je alternativno. Ako vi kažete da tu postoje kinematografski elementi koji su preobrazili realnost, a čim kažete da imate doživljaj oni jesu... Slažem se da kraj ima narativno rešenje, ali u prvom delu mi imamo jedan oniričan prostor i onirično vreme.

PETRIĆ: Ali to autor ostvaruje nealternativnim putem. Kao što sam rekao: ovo je najveći kinestetički doživljaj koji sam imao u ovoj dvorani, ali ne uvrštavam ga u alternativni film.

TRIFKOVIĆ: Drugim rečima, to je dobar film ali nije alternativni film.

PETRIĆ: Jednostavno - ne uklapa se u okvire ovog festivala. Ja lično obožavam pokret kamere kroz prostor, ali zbog toga ne smem da zanemarim ono zbog čega sam pozvan da budem član ovog žirija.

JOVANOVIĆ: Pokret kamere

je ostvaren konsekventno! PETRIĆ: Konsekventno do kraja. Nikad mi nije bilo dosadno. Nekoliko puta sam imao skoro dodirni, senzualni doživljaj, recimo kada kamera prolazi kroz ono dvorište između rublja koje se suši na konopcima.

JOVANOVIĆ: Ali znate šta, za mene je alternativni film onaj film koji uspeva da preobrazi tu predmetnu realnost u pravcu jedne onirične realnosti.

PETRIĆ: Da, ali, to se može postići na dva načina - može se ostvariti genijalno na nealternativan način i genijalno na alternativan način - što ja ovde još nisam video. Kvalitet ovog filma, tog preobražavanja o kome govorite, nije uradjen na alternativan način... to ne znači da nije uspeo na neki drugi način. I druga stvar: ako je alternativan to isto tako ne znači da je film i dobar.

JOVANOVIĆ: Ja mislim da je alternativan i da je dobar.

PETRIĆ: Vi ga onda stavite, na svoju listu. Ja bih ovom filmu, da je bio na kratkometražnom festivalu u Domu sindikata dao jednu od nagrada, za tzv. personalni (osobni) film. To je subjektivno vidjenje prostora, to je sinematička potraga za izgubljenim ambijentom. Slika stalno govori - ovde se nešto desilo. Autor - kamera - ističe da je tu već jednom boravila. Vrlo

retko se pokret kamere kroz prostor usaglašava sa tekstom. Tako da tu nije data samo informacija o ambijentu, nego jedan čulni doživljaj, malte ne kao fiziološko prolaženje kroz prostor. Dok nije zagrdio sa onom ilustracijom na kraju. A zamislite da je na kraju počela da pada kiša i da je kamera prešla u jednu totalnu apstrakciju ambijenta, što bi odgovaralo unutarnjoj poetskoj metafori ili muzičkoj koroni. Šteta. No ni u tom slučaju ovo ne bi bio alternativan film.

#### SAMOGLASNICI Nikola Đurić

PETRIĆ: Ja mislim da je ovo strukturalni film par ekselans. Ovo je film koji je stvarno alternativan, u kome autor uspeva da iznalazi razne slojeve filmske strukture na čitavom nizu planova. Pitanje je samo do koje mere je to uspeo, ali da ovo spada u domen alternativnosti to je očigledno.

Ja mislim da ima nekoliko vrlo interesantnih rešenja, medju kojima su odnosi na semiološkom planu između čitanja slova, uskladjivanja percepcije značenja slova i percepcije određenog pokreta u kadru kao i grafičkog rešenja slova koja on ističe mal te ne u krupnom planu, zatim samoglasnika, i raznih pokreta koje njima pripada ili asociira od njih. Uključivanje arhivskog i dokumentarnog materijala, simuliranje završetka filma, izigravanje ustaljenih zahteva

publike, zatim vraćanje na novo finale u kome se obavlja rekapitulacija čitavog materijala... sve to govori o jednom pokušaju da se na drukčiji, nekonvencionalan način - alternativno - sagleda suština filmske strukture.

TRIFKOVIĆ: Da, to je film o jeziku filma.

#### MATERIJAL 1 Nikola Đurić

JOVANOVIĆ: To je analiza pokreta kamere, vrlo lepo je napravljen. To deluje kinematografski...

PETRIĆ: Sinematički.

JOVANOVIĆ: Sinematički? Zašto samo kinematografski.

PETRIĆ: Sve je kinematografski što se projicira na platnu. To znači pokretna slika. Sinematički je samo ono što dejstvuje na specifičan način, svojstven ovom mediju.

JOVANOVIĆ: A zašto pravite... to sam hteo da...

PETRIĆ: Zato što ovde ima nešto više od toga... tj. više od same percepcije kinematografskog kretanja, nešto što je specifično za ovaj medijum, što izaziva u gledaocu jedinstven doživljaj, naravno drukčiji od onoga koji stimuliše film "Poljana". Kada, u ovom filmu kamera počne da se tresse, da grčevito vibrira, to je delovalo na mene hipnotički. Prosto sam bio omdadjian i mogao bih da to gledam beskonačno. U tome vidim sposobnost reditelja, njegovu

senzibilnost da putem jednog specijalnog snimateljskog postupka, tj. pokreta kamere koji više nije prolaženje kroz prostor ("travelling"), nego lateralno panoramiranje, repetativno "trzanje" kamere koje daje percepciji snimljenih objekata (manastira) posebno značenje, a istovremeno ima oniričko dejstvo.

JOVANOVIĆ: Statičan kadar to ne može da postigne.

PETRIĆ: Može, ali na drukčiji način. Takozvanim "piljenjem" kamere u prizor i menjanjem fotografskog zrna.

JOVANOVIĆ: To je kao u onom filmu Neše Paripovića...

PETRIĆ: Kojem?

JOVANOVIĆ: Kad on fiksira usporeno kretanje...

PETRIĆ: Taj kadar mene nije stimulisao - nije me "obuzeo", kao ovi vibrirajući kadrovi. Kod Paripovića statični kadar je ostao na razini registracije. Kod Nikole Đurića vibrirajući kadrovi su prevazišli snimateljski efekt i prerasli u oniričko značenje. U "Samoglasnicima" je reditelj i snimatelj, a ovde deluje više kao snimatelj jer samim radom kamere obezbedjuje dejstvo mesmerizacije, opčinjenosti, opsenarstva, onirizma koji otkriva strukturu materije, konfiguraciju, teksture zida... Naravno izuzimajući ona dva-tri lista na kraju.



SAMOGLASNICI, Nikola Đurić



MATERIJAL 1, Nikola Đurić

JOVANOVIĆ: Da, to je potpuno van konteksta.

PETRIĆ: To sada, verujem, oseća i sam reditelj.

JOVANOVIĆ: Kod Bate Petrovića, Vladića i kod Nikole Djurića postoji uvek potreba da završite u nekoj narativnoj...

DJURIĆ: Ne, ja to izbacujem uvek kad vidim.

PETRIĆ: Da, a u "Samoglasnicima" nije tako završio.

JOVANOVIĆ: Nije.

DJURIĆ: Ovo je slučajno. Kad osetim to, ja izbacim.

PETRIĆ: Ipak "Samoglasnici" su celovit film, zaobljen koncept, dok je ovo samo deo neke moguće celine. Deluje kao materijal od koga tek treba da se oblikuje film. Jedna alternativna upotreba snimateljske tehnike, vrlo uspešna, ali zadržana na nivou etide. Zbog toga ovaj film neću uvrstiti u moju listu. A "Samoglasnike" verovatno hoću.

TRIFKOVIĆ: Meni se čini da ovaj film ima jednu veću slojevitost nego što na prvi pogled izgleda. Kamera i ono što ona proizvodi prerasta do jednog posebnog značenja, postaje novo značenje.

PETRIĆ: Ja sam naročito to osetio kada je kamera počela da ulazi u onaj manastir... to je jedan religiozni doživljaj izražen snimateljskim postupkom.

TRIFKOVIĆ: Apolutno, apolutno, ali ovo je

bitno u stvari: da kruženje kamere oko objekta, proizvodi ono što ste rekli - jedno oniričko raspoloženje, jednu opsesiju, jedno stanje smirenosti, da ne kažem blaženstva.

PETRIĆ: Nirvana!

TRIFKOVIĆ: Nirvana. Ako sada čovek to saznanje, poveže sa predmetom i muzikom, dolazimo, u stvari, do jednog dubokog prožimanja, spoljašnjeg i unutrašnjeg, tj. sadržaja koji se snima i načina na koji je to postignuto.

PETRIĆ: Ja to do sada nisam doživeo. Možda tu i tamo, ali nikad u ovome...

TRIFKOVIĆ: Zbog tog trenutka ja mislim da tu ima nešto alternativno. Pojavljuje se iza toga scena ulaženja....

PETRIĆ: Penetriranja kroz arhitekturu.

JOVANOVIĆ: Mislim da ste stvari malo mistifikovali...

PETRIĆ: Mislite - preterao je.

JOVANOVIĆ: ... jedna doza mistifikacije postoji. Evo zašto: u jednoj "Kino-pravdi" Džige Vertova postoji scena kada on izobličuje snimajući iz ruke crkvu pa onda pravi rez na žene koje kleče. Nije mi jasno šta znači "religiozni far", ili tako ste nešto rekli...

PETRIĆ: Niko nije rekao "religiozni far"...

JOVANOVIĆ: Ima, ima, ima...

TRIFKOVIĆ: Nema, nema...

PETRIĆ: Popravljam se, odmah se korigujem. Ako sam rekao "religiozni far" sada kažem "onirički far".

JOVANOVIĆ: Postoje tu dva poredjenja, mislim da ste rekli tako.

PETRIĆ: Popravio sam se - greška! Ja sam anti-religiozan - to znate.

JOVANOVIĆ: Postoje dva filma koji mogu da se uzmu kao parametri - jedan je film Brace Radulovića, čini mi se, zove se "Železnički dom '58", gde postoji slično kruženje kamere, a postoji i jedan film iz Novog Sada u kome se kamera obrće oko jednog krsta. Mislim da ste vi ovde bili povučeni sadržajem. I čini mi se da su mistifikacije to oko padanja u nirvanu. To je upisivanje značenja.

PETRIĆ: Učitavanje.

JOVANOVIĆ: ... učitavanje značenja. Kod Radulovića su pokreti kamere besomučni. Ako smatrate da vas far baca u nirvanu, mislim da vas je pre svega povukao naš slovenski sentimentalizam. Ne mislim da je samo kinetičko izazvalo to raspoloženje. Pre svega, predmetnost!

TRIFKOVIĆ: Sasvim si u pravu, što se mene tiče, da me je spoj predmetnog i onog kinetičkog doveo dovede. Jer da se kruži oko železničke stanice ja, jednostavno, ne bih imao takav odnos. Nemoguće je odvojiti predmetnost u filmu od kinetičkog.

PETRIĆ: Ja mogu. I ja to uvek podvajam.

JOVANOVIĆ: Zbog toga ja to govorim što Vlada to odvađa.

PETRIĆ: I zbog toga hoću nešto da objasnim. Ja nisam gledao ta dva filma i to ne znam, ali o Vertovu mi ne možete držati lekcije. Poredjenje sa njim nema veze. To ste izmislili. Medjutim, kada u ovom filmu kamera pridje zidu starog zdanja, to više nije nikakv crkva, potpuno se gubi veza sa religijom i postaje čisto metaforično. Samo vibriranje deluje opsenjujuće, onirički, na perceptivnom planu. Takvo vibriranje kamere ne postoji u Vertovljevim filmovima, i ja to nigde nisam video.

Ako ono - kako vi kažete postoji i u neka druga dva amaterska filma - skidam im kapu. Pa ipak ponavljam, u ovom slučaju taj jedinstven snimateljski efekat nije i rediteljski osmišljen.

JOVANOVIĆ: Spominjana je tu nekakva nirvana...

PETRIĆ: Zašto da ne. Nirvana se može postići i izvan religije. Kada stavite jedan krug koji se okreće u odredjenom tempu stvarajući optičku arabesku, to na gledaoca deluje hipnotički, dovodi ga u stanje slično nirvani. I to nema nikakve veze sa religijom, iako religije koriste dejstvo takvih efekata.

JOVANOVIĆ: Pre svega, nirvana nije religijska kategorija. Vlado, vi

govorite o nirvani...

PETRIĆ: U smislu oniričkog dejstva jednog snimateljskog postupka. Termin nirvana sam upotrebio u metaforičkom a ne religioznom smislu. U trenutku kada kamera počne da "razbija" ovaj stari zid, ja potpuno zaboravljam da je to zid crkve, ja doživljavam perceptivno poniranje u materiju posredstvom sudara kamere sa kamerom. To je rastakanje forme...

JOVANOVIĆ: Mene zanima ono vaše razdvajanje formalnog od tematskog o čemu smo pričali? Šta ste izjavili? Da vi razdvajate formalno od sadržinskog jel tako?

PETRIĆ: Ponovo kažem: rad kamere u ta dva minuta filma za mene su predstavljala veliki doživljaj, koji me je doveo u hipnotičko stanje bez veze sa crkvom i Svetim Savom. Ako to na nekoga - recimo vernika - deluje i religiozno nemam ništa protiv.

"PROCES PROIZVODNJE"  
(Dušan Tasić)

TRIFKOVIĆ: Ne znam kako je u svetu, ali kod nas postoji jedna struja da se kamerom mnogo misli.

PETRIĆ: To je dobro - misliti kamerom. Ukoliko su misli interesantne.

TRIFKOVIĆ: E sad, pokušajmo da neke stvari gledamo na taj način. Recimo, kod Splitsana toga ima, to je Martinac.

PETRIĆ: Ovo je prelazni postupak, prelazni žanr,

prelazni oblik - film koji s jedne strane nije odveć tradicionalan i konvencionalan, a s druge strane nije dovoljno alternativan u korišćenju konstruktivističkog poimanja mašina i istraživanja ambijenta. Tako on stoji negde na sredini - nije ni jedno ni drugo. Mada je vrlo dobro realizovan. Gde da ga smestimo u okviru naše "sheme"? Mašina kao konstruktivističkih objekata, maltene kao konstruktivistička arhitektura, a ovdje je donekle prešao u jednu apstrakciju mašina...

TRIFKOVIĆ: Da, a prisutan je i elemenat narativnog. Ili bolje anegdotskog: to je ona ruka koja je pokrenula... napravila prelaz...

PETRIĆ: Da, ali to je sasvim nepotrebno. Znače da je to pokrenuto i bez ruke... vrlo dobro korišćen prvi plan, drugi plan, sa zlatnim rezom u pozadini... vrlo dobro. Samo ja bih to apsolutno uvrstio u festival klasičnog dokumentarnog filma. Ovo je čist dokumentarni film oslobođen naracije, faktografski film koji analizira ambijent na liniji grafičke, kolorističke, kompozicione strukture istražuje pokret, plasticitet oblika.

TRIFKOVIĆ: Šta mislite, da li je ovo alternativna dramaturgija?

PETRIĆ: Jeste, ali ne do neophodne mere - ona je samo redukovana, a redukcija ne znači

alternaciju. Za alternativni film neophodno je radikalno odstupanje od uobičajenog. Ovo je redukovana dramaturška struktura, ali samo do izvesne mere. Bez obzira što je za Festival dokumentarnog filma u Domu Sindikata ta redukcija bila odveć radikalna pa zbog toga nije bio prihvaćen za tu smotru.

TRIFKOVIĆ: Kad sam rekao da je to alternativna dramaturgija hteo sam, u stvari, da ukážem na neke tendencije koje postoje kod splitske škole alternativnog filma. A to je da se bave alternacijom na dramaturškom nivou pre svega. A to znači ovo: u ovom filmu - postoji elemenat anegdotskog. On nam najpre prostorno definiše da je to fabrika - to je onaj prvi kadar. Onda ulazi u tu fabriku i prati dva stanja te fabrike - najpre neko mirovanje kada on analizira postrojenje, otkriva nekakvu njegovu veličinu, monumentalnost itd., u izvanredno ležernim, klizajućim farovima koji nam omogućavaju da to osetimo u nekoj veličini.

#### O ALTERNATIVNOSTI

JOVANOVIĆ: To ti vidiš. Ja i dalje mislim da mi stalno menjamo perspektivu iz koje gledamo i analiziramo filmove.

PETRIĆ: Uvek će tako biti. Kroz celu istoriju filma i u svim teorijama se to meša...

JOVANOVIĆ: Ja znam da

Tasić duboko misli da je njegov film alternativan. Tasić koji je pravio "Proces proizvodnje" i onaj prethodni film.

PETRIĆ: Svi koji su poslali filmove misle tako. Mi treba da utvrdimo da li je to stvarno tako.

JOVANOVIĆ: Ne, ne, nije to. Mnogo puta se, u nekim žirijama, govorilo da su ti filmovi alternativni. Mislim da mi sada duguemo ljudima objašnjenje zašto njihovi filmovi nisu alternativni.

PETRIĆ: Pa to upravo i činimo. Sava je dvadeset minuta govorio zbog čega smatra da je to alternativno na liniji dramaturgije. Sve što je rekao je u redu. Samo, moj zahtev i moj parametar alternativnosti uključuje i sinematičku alternativnost kao najznačajniju komponentu.

JOVANOVIĆ: Vaš je parametar arnhajmovski.

PETRIĆ: Bez obzira kakav je.

JOVANOVIĆ: Vrlo je bitno.

PETRIĆ: Nazovite ga arnhajmovski, ako hoćete. Važno je da je to - kao što priznajete - stav! Samo odstupanje od klasične dramaturgije dokumentarnog filma za mene nije dovoljno pa da film bude alternativan. Moj koncept o alternativnosti je specifičniji, iako se ja slažem, sto-posto, sa Savom. U tom pogledu mi smo na istoj liniji; no, dok je za Savu dovoljno

da jedan dokumentarni film odstupa od tradicionalnog načina tematskog kazivanja, za mene je to samo prva stepenica na putu ka punoj filmskoj alternativnosti. To je razlog što izvestan film istovremeno može da bude isuviše radikalna zbog beogradski festival zbog čega ga tamo i nisu primili, i da bude nedovoljno radikalna u razbijanju tradicije za ovaj festival. Smatram da je u ovom slučaju rediteelj morao da ide u veću apstrakciju, morao je da prikaže te ljude na neki drukčiji način. Ne znam kako, da znam ja bih pravio filmove. To ne znači da ovaj film nema zanimljivih aspekata. Ja bih voleo ponovo da vidim ovaj film jer me je prilično uzbudio, ali ne na način zbog koga bih ga uključio u moju listu od deset filmova. Ja razdvajam te dve stvari. Smatram da je to neophodno u ovakvoj situaciji.

JOVANOVIĆ: Poslednji put intervnišem: tu se pričalo deset godina, a i od GEFF-a i citiraču pet razgovora sa GEFF-a sa rezimeima. Jedno se smatralo redukcijom u tom našem filmu. Odnednom sa redukcija ima drugi sadržaj i obim. U redu je i to. Dugo se smatralo da je fiksacija, statičnost kamere ili minimalno pomeranje, to je čak pansinijevski izraz, alternativno.

PETRIĆ: Jeste. Ali nije u svakom filmu. Imate stotinu Vorholovih filmova koji nisu uspeali da "fiksiraju" stvarnost na alternativan način.

JOVANOVIĆ: Za mene su "Kuhinja" i "My Hustler" najpopsesivniji filmovi koje sam video u životu.

PETRIĆ: Pitanje je na koji način Vorhol postiže alternativnost.

JOVANOVIĆ: Vi ste juče tvrdili da Vorhol u tim filmovima nije alternativan.

PETRIĆ: Pa za mene više nije. Ja kažem u određenom istorijskom momentu bio je alternativan - više nije.

JOVANOVIĆ: Sad vi treba da otpisujete Martinca i sve one koji su do juče...

PETRIĆ: Vi ne morate... vi ćete se "pokriti" na taj način što ćete uzeti veći izbor filmova.

JOVANOVIĆ: Samo hoću da postoji veći spektar onoga što bismo nazivali alternativnim.

PETRIĆ: To je vaša stvar koju ne treba da namećete drugima. Svako će na kraju imati svoj izbor. Tada će možda neko reći da je moj izbor uzak, čak i ograničen, a da je vaš izbor Jovanoviću širok, globalniji...

JOVANOVIĆ: Ne radi se tu o ograničenosti.

PETRIĆ: Ograničen izbor podrazumeva određen koncept, to ne znači ograničenu svest, nisam to mislio.

TRIFKOVIĆ: Molim vas. Diskusija se svodi na stepen shvatanja radikalizma, mere, kako bih rekao...

PETRIĆ: Radikalnosti u

rušenju ustaljenih koncepcija i struktura.

TRIFKOVIĆ: Pojma ili vrednosti alternativnoga kod Joce, kod vas, kod mene itd. Ali, očigledno je jedno - da čemo Zeka, ja i Joca verovatno biti na izvestan način popustljiviji prema pojmu alternativnog - širi. Očigledno, razlika je ne samo u ličnim osobinama nego i po opštoj kulturi, u iskustvu sa alternativnim filmom. Vi dolazite iz jedne sredine...

Vi dozvolite iz jedne sredine...

PETRIĆ: Zašto to ističete. To ne stoji...

TRIFKOVIĆ: Čekajte, pa ne može biti da ne stoji.

PETRIĆ: Pa skoro sve američke nezavisne filmove i vi ste gledali, bili su prikazani kod nas. Čitava serija.

JOVANOVIĆ: Ali nisu bili baš svi.

TRIFKOVIĆ: Dozvolite, ne možete osporiti uticaj sredine. Nije ovde središte alternativnog filma. Nije ovde izvorište. To je tamo. Prema tome, vi u stvari, imate potrebu da alternativnost što više dovedete do neke čistote forme, što znači da sve više objektivno težite ka apstrakciji. Apsolutno čista forma zapravo je apstrakcija. To nije ništa rdjavo, to je samo mera vaše oštine.

PETRIĆ: Pa "Samoglasnici" nisu čista apstrakcija.

TRIFKOVIĆ: Ne, ne, to nije zamerka. To nije mana niti može biti mana.

PETRIĆ: Ne mana, vi ste moj koncept sveli samo na apstrakciju.

TRIFKOVIĆ: Ono što je esencijalno u formi je apstraktno ako čovek ima totalitet života pred sobom. Prema tome, vaše učešće ovde je upravo dragoceno u tome da mi sa našim jugoslovenskim alternativnim iskustvom...

PETRIĆ: Zato što mistifikujete moje učešće u ovom žiriju. I vaše učešće je za mene dragoceno, ali zar to treba isticati?

TRIFKOVIĆ: Vi imate jedno iskustvo iz sveta...

PETRIĆ: Ne, ja imam svoje sopstveno iskustvo koje može biti u izvesnoj meri šire od vašeg, ali to je beznačajno.

TRIFKOVIĆ: Ma kako nemate kada ste tamo, kad ste gledali pre dva meseca svetski festival u Njujorku? Pa molim vas. Vi ste gledali japanske filmove. Ja nisam video ni jedan japanski alternativni film. Ja sam video neke američke koje donesete vi na neko predavanje ili smo preko Američkog kulturnog centra nabavili za jednu ili dve večeri alternativnog filma. Ali ja sam video 20 ili 30 alternativnih filmova a vi ste videli 200, 300, 500...

PETRIĆ: To je tačno.

TRIFKOVIĆ: Molim vas. Prema tome, nije ista stvar videti 2, 20 ili 202.

JOVANOVIĆ: I u različitim sredinama se različito definiše pojam.

TRIFKOVIĆ: Sigurno.

PETRIĆ: Pa onda ispada da ja ovde ne klapam.

TRIFKOVIĆ: Ne, ne, ne, ne...

JOVANOVIĆ: Ne, ne, ne, ne... vi ste podsticaj za razmišljanje.

TRIFKOVIĆ: Vaše prisustvo je veoma važno, jer nam jednostavno dajete mogućnost da se merimo prema svetu.

PETRIĆ: A vi smatrate da treba da cvetaju svi cvetovi.

TRIFKOVIĆ: Pa niko ih ne sputava. Pre svega, ja vama ne popuštam ni najmanje. Neka cvetaju svi cvetovi. Vi smatrate ovako, ja smatram onako.

Ja pokušavam da vas ubedim u nešto što očigledno vi u Americi niste videli. Evo ovo o čemu sam pričao, a nekoj vrsti nove dramaturgije koju mi ovde lansiramo, ili barem Splićani lansiraju.

Očigledno da u Americi i u svetu to ne postoji.

PETRIĆ: I ako postoji ja smatram da to ne predstavlja alternativan filmski izraz.

TRIFKOVIĆ: E pa u redu, ali očigledno prošlo je nekoliko filmova koji su radjeni na taj gvint i vi ste, na neki način, prošli kraj njih, niste sagovali. Na osnovu

toga ja već prosudjujem da takva vrsta dramaturgije ne igra u svetu. Možda ona nema nikakvog efekta, možda će to da bude jedna mala zabluda moja i mojih istomišljenika ovde. Možda mi suviše pokušavam da napravimo komercijalni film na jedan malo drugačiji način.

JOVANOVIĆ: Vlado, da se razumemo. Puno stvari je tu nama jasno i nije jasno ali hoću da kažem ovo: mislim da je vaše prisustvo izuzetno važno. Ja nisam slučajno rekao da ste vi čovek koji je stvorio i širio kinematičku svest u Jugoslaviji, ali hoću da kažem ovo: postoji veliki problem recimo tog GEFF-a. On je u jednom trenutku zapao u provincijalnost i to je problem svih velikih ideja kod nas. Iz prostog razloga što se one uvek ne definišu najpreciznije.

TRIFKOVIĆ: GEFF je imao redukciju i fiksaciju. To su bile njegove bitne estetičke kategorije.

JOVANOVIĆ: Ima i rezonancu kao vrlo bitnu kategoriju. Martinčevi filmovi i filmovi ovog Tasića su izvanredni primeri rezonance.

TRIFKOVIĆ: Tako je, ali ona se javlja kao posledica. Ona je bliža nekoj vrsti asocijacije, ona je bliža nekoj vrsti konotativnog primanja stvari. Ali zašto sve vreme spominješ GEFF? GEFF je mrtav.

JOVANOVIĆ: Pa nije, u tome je problem što nije mrtav.

TRIFKOVIĆ: Čak i naše

kolege iz Zagreba kažu: GEFF je mrtav. Ne samo fizički nego i kao duhovna orijentacija. To ne znači da on nije vredeo. Ja sam bio najveći pobornik GEFF-a i uvek ističem da je GEFF nešto najveće što smo imali, ne samo u filmskoj nego u celokupnoj posleratnoj kulturi. On je izvršio ogroman uticaj na duhovnu sferu.

JOVANOVIĆ: Tragedija GEFF-a je bila ta što je nedovoljno razgraničio pojmove.

TRIFKOVIĆ: Ali GEFF je, u stvari, napravio definitivni lom u tradicionalnom shvaćanju filma. To je njegova zasluga i on je time završio. On je težio da rasturi sve, ali nije imao u sebi elemenat sinteze. GEFF nije nikada mogao da ukaže na mogućnost sinteze, tj. stvaranja nečeg novog.

JOVANOVIĆ: Kako možeš to da kažeš kad je iz GEFF-a proistekao jedan Tom Gotovac čiji se filmovi u poslednjih deset godina vrte po svim muzejima u svetu. On je esencija GEFF-a. A u našoj sredini nikada nije prošao.

PETRIĆ: Kako da nije kada je Gotovac pojam ovde. Gde god dodjem o njemu govore, u Zagrebu, Ljubljani...

JOVANOVIĆ: On je pojam sada kada se proslavio u inostranstvu. Ja govorim o sredini.

TRIFKOVIĆ: Sredina je druga stvar. Sredina ne može da primi ni reč "alternativno".

JOVANOVIĆ: Svaka sredina,

a pogotovu ova balkanska, zahteva - kada se govori o nekim stvarima da se govori precizno, bez mistifikacija.

PETRIĆ: To je vrlo teško.

JOVANOVIĆ: Veliki je problem ako ti sada neke autore jednostavno otpišeš. A ja se plašim da će biti otpisani.

TRIFKOVIĆ: Kako otpisani? Neka otpisuje Vlada, šta me briga. On je rekao zašto ih otpisuje, ali kod mene će biti jasno i šta sam rekao i biće jasan moj stav da sam te filmove prihvatio.

JOVANOVIĆ: Zbog toga ja pokušavam da se izborim da bude više teksta o njima.

TRIFKOVIĆ: Ako unesemo princip - samo jednoglasno izabrani filmovi ušli su u prvi program, automatski znači da ako je bilo tri glasa za a jedan protiv film otpada - prema tome niko ne može da se ljuti. Jednostavno, za Vladu Petrića to nije alternativni film i gotovo.

JOVANOVIĆ: Ja mislim da postoji još nešto što se zove nedovoljna tolerantnost. Pre svega festival je krenuo u Splitu. Tamo je dobio ime i prezime.

TRIFKOVIĆ: Svaka čast Splićanima ali alternativno je proisteklo iz odredjenih kulturno-političkih razloga. A inače, mi se bavimo alternativnim filmom od GEFF-a.

JOVANOVIĆ: Izvini, termin

"alternativno" sam ja predložio i ljudi su usvojili ne slučajno. Kako se menjaju žiriji na festivalima tako se menjaju kriterijumi. A što je najgore, to stvara loše odnose medju ljudima.

PETRIĆ: To je neminovno.

JOVANOVIĆ: Nije to neminovno. Jednom većom fleksibilnošću to može da se reši.

TRIFKOVIĆ: Ja mislim da ne bi trebalo da pričamo o tome.

JOVANOVIĆ: Za mene je to vrlo bitno. Ne može se dvadeset godina pričati da je fiksacija alternativni metod a sada tvrditi da nije.

TRIFKOVIĆ: Ti strašno formalistički postavljáš stvari.

JOVANOVIĆ: Ja sam vrlo principijelan.

TRIFKOVIĆ: To ti ne osporavam...

JOVANOVIĆ: Ja vidim: medju četiri filma će ući - Šimunićev film koji ima šestostruke ekspozicije, biće filmovi kratko montirani i filmovi u kojima se kamera tresse.

PETRIĆ: Njih neće biti u vašoj listi. Možda ih neće biti ni u Savinoj listi...

TRIFKOVIĆ: Ostavimo to da raščistimo kada se drugi put sastanemo. Pazi, onaj prvi Šimunićev film će ući, ali ne i drugi. Prvi "Pression"... kada bi odve bio "Gran pri" ja bih mu ga dao bez daljega.

PETRIĆ: I šta vi

JOVANOVIĆ: imate protiv toga?

JOVANOVIĆ: Nemam ništa, ja samo apelujem na to: ako postoje neke konstante, ja ću to da napišem, citiraću vam iz GEFF-a - tačno nabraja Pansini koji su postupci.

PETRIĆ: To je bilo pre deset godina. Stvari se razvijaju, menjaju, napreduju.

JOVANOVIĆ: Nemojte, molim vas. To su postupci koji se dvadeset godina vrte kroz jugoslovenski alternativni film i imaju reperkusija čak i u profesionalnom filmu. Ako imamo 20 postupaka pa ako otpisujemo 5, onda moramo da kažemo kako ih otpisujemo i zašto ih otpisujemo.

PETRIĆ: Pa vi vodite računa o tome ako hoćete - ja neću. Mene to ne interesuje.

JOVANOVIĆ: Inače će ispasti da se menjaju tačke gledišta.

PETRIĆ: Pa neka ispadne. Zašto se kritičke pozicije ne bi menjale. Bitno je da li te promene imaju osnove i da li donose nešto novo.

TRIFKOVIĆ: Hteo bih (Joco) da ti na dva primera pokažem kako ja ovde vidim stvari. Spomenuli smo taj "Pression". Za mene je to Gran pri ovog festivala. Tu postoji još jedan film koji je za moj senzibilitet izvanredan - "Samoglasnici" Nikole Djurića. Medjutim, zašto za mene "Samoglasnici" nisu Gran pri? Iz prostog razloga što "Pression"

ima više slojeva strukture.

JOVANOVIĆ: čekajte, pošto smo kod "Samoglasnika" - ja imam sve materijale sa žirija... Ali u svim mogućim žirijama godinama taj film nije mogao da prodje.

TRIFKOVIĆ: To nema veze.

JOVANOVIĆ: Veoma ima veze.

PETRIĆ: Kakve veze? Objasnite!

JOVANOVIĆ: Ima veze što ja lično mislim da takve stvari onemogućuju autore i zbunjuju ih.

PETRIĆ: Koje stvari? Budite precizni!

JOVANOVIĆ: Zato što je onda fiksacija bila manir.

PETRIĆ: Sada više nije. Naša je dužnost da svojim stavom i izborom naznačimo da manir - bilo kakve vrste - izlazi iz okvira alternativnosti.

TRIFKOVIĆ: Zašto su "Samoglasnici" za mene film manje slojevit u odnosu na Šimunićev? Evo zašto: to je, za mene, film o problemu jezika filma. To je, dakle, jedan gotovo usko stručan problem kao tema, a ono što me privlači je njegova celina. On je možda precizniji, bolji, analitičniji kada bi ga čovek prihvatao kao čistu konstrukciju. Medjutim, njegova korespondencija sa sveukupnim mojim osećanjem stvarnosti je manja nego kod Šimunićevog filma.

JOVANOVIĆ: Zato što je

literaran više nego Djurićev.

TRIFKOVIĆ: Recimo, recimo, ja ne bežim od toga.

JOVANOVIĆ: Ako vi Vlado volite literarnost ja moram da kažem da je to literarnost.

PETRIĆ: Pa kažite, ako je to Vaše mišljenje. Drugo je pitanje da li takvo mišljenje odgovara stvarnom stanju stvari.

TRIFKOVIĆ: Pa pobogu brate, nije literarnost to što sam ja u ovom drugom njegovom filmu povezao predmetnost sa formom... To što sam video crkvu i nešto dodao, dopisao...

PETRIĆ: Pa neka je literarnost, neka on to smatra... šta vam to smeta?

TRIFKOVIĆ: Zato što potpuno pogrešno vezuje. Kod tebe je stalno alternativno mišljenje u glavi. Ti neprekidno razvijáš jednu misao koja je krpljena, koja stalno traži artikulaciju.

JOVANOVIĆ: Ako govoriš semioološki onda moraš da vidiš kod Nikole gde je prva artikulacija, gde je druga artikulacija.

TRIFKOVIĆ: Hoćeš odmah da ti kažem gde je prva, gde je druga?

JOVANOVIĆ: Tebe Vlada povlači da govoriš i o denotaciji, i konotaciji i prvog artikulaciji i drugoj itd.

TRIFKOVIĆ: Apsolutno.

JOVANOVIĆ: Onda je to analiza filma. Ako

govorimo o semioološkom filmu.

TRIFKOVIĆ: A što da ne? To se može govoriti o svakom parčetu trake koje se ovde pojavi. Ja sam najpre govorio o dejstvu čiste forme. Kad se svemu tome još doda činjenica da predmet ima svoje značenje. To je ikonički znak bogamu! Pa ne mogu ja pobeći od znaka. Pa ja sam jednostavno odrastao kraj takvog znaka. Ne može se pobeći, ljudi.

JOVANOVIĆ: To su vanfilmski elementi za mene.

TRIFKOVIĆ: Nisu vanfilmski! Zaboga!

PETRIĆ: Ali za njega jesu. Pustite ga da ima svoj stav, svoje ubedjenje.

JOVANOVIĆ: To je tvoje iskustvo.

TRIFKOVIĆ: Kako to može biti vanfilmsko. Na čemu onda počiva film? Znači počiva na rezu, na pokretu...

JOVANOVIĆ: Tvoje iskustvo je to. I sam kažeš da si odrastao u toj sredini... onda je to tvoje vanfilmsko iskustvo.

TRIFKOVIĆ: Pa normalno, dragi moj. Da sam odrastao u Kini, ja jednostavno taj predmet ne bih mogao da prisvojim kao što sam ga prisvojio kad sam odrastao u Šumadiji.

PETRIĆ: Slušao sam ovakve diskusije hiljadama puta i one se nikada ne završavaju jedinstvenim zaključkom. Zato je bolje da ne ubedjujete jedan drugog. Iznosite svaki

svoj stav i ostanite pri tome. Time rad i zaključci ovog žirija neće biti ugroženi.

JOVANOVIĆ: Ne, ne, apsolutno. Ali kod nas su ljudi naučili da jedan drugog ubedjuju, a ja ne ubedjujem nikog. Ja samo hoću da konstatujem neke stvari. Ako ja kažem da reagujem prema crnkini tako i tako, ako unosim svoje vanfilmsko iskustvo, onda posmatram film i sa vanfilmskim elementima. Možemo i tako da radimo.

PETRIĆ: Naravno, ali to je - kako sami zaključujete - Savina pozicija, ne i vaša. Na kraju, rezultanta svih naših pozicija sačinjavaće stav žirija ma koliko kontradiktoran bio sam po sebi.

JOVANOVIĆ: Pa neka bude. Ne kažem ja da ne bude.

TRIFKOVIĆ: čekajte, samo jedno konstruktivno pitanje: zašto je, po tebi Joco, uopšte potrebna alternativnost? Zašto je ljudskom rodu potrebna alternativnost filma? U filmu? Zašto je sineastima u svetu potrebna alternativnost?

JOVANOVIĆ: Moj pojam alternativnosti je odnos gradjanske kulture i nove kulture. Ja sam govorio: postoji svest broj 1, svest broj 2 i svest broj 3.

TRIFKOVIĆ: Znači kod tebe je znači...

JOVANOVIĆ: Sada ću reći: nova svest autora o sebi, o medijumu, o gledaocu.

TRIFKOVIĆ: Dobro. I šta sada, to što si rekao.

osporava celokupan moj stav i moje dosadašnje izlaganje.

JOVANOVIĆ: Ne osporava, nego hoću samo da vidim da li se u analizu jednog filma unose, što je moguće...

TRIFKOVIĆ: Kulturološki elementi?

JOVANOVIĆ: Tačno. Vanfilmski, iskustveni elementi.

TRIFKOVIĆ: Zar je moguće komunicirati sa bilo kojom slikom ako se ne unose vanfilmski elementi? Zar je moguća bilo kakva komunikacija?

JOVANOVIĆ: U iskustvu moderne umetnosti određene tendencije zahtevaju apsolutno isključenje toga.

TRIFKOVIĆ: Nije istina. Nije istina. Onda znači uopšte ne postoji moderna nauka koja se zove semiologija. Ona nije potrebna....

JOVANOVIĆ: I GEFF je tražio isto to. Isključenje bilo kakvog iskustva.

TRIFKOVIĆ: Nemoj molim te. Pusti ti GEFF. Jednostavno, kad govoriš "moderno" znači semiologija ne postoji?

JOVANOVIĆ: ne kod mene.

TRIFKOVIĆ: U redu, može se i tako gledati, ali ja ti kažem da se, u tom slučaju, ukida egzistencija filma. On ne može postojati na čistc apstraktnom nivou.

JOVANOVIĆ: Na

kinematičkom planu ne može postojati?

TRIFKOVIĆ: Ne može postojati isključivo na kinematičkom planu. Ne može iako to sada zvuči kao jeres. Ne može postojati. Jer kinematičko može da bude samo polivanje kamerom, filaži i to. Ne može se na tome uspostaviti. Ne može statičan kadar pred belim platnom i statičan kadar pred hodnikom koji ima svoju perspektivu, biti ista stvar. Prema tome, predmetnost je neisključiva iz filma.

PETRIĆ: Prelazimo na kamen pod glavu. Dajte kamen pod glavu.

JOVANOVIĆ: Ja sam sa Duškom Stojanovićem imao sličan razgovor dok je on bio u sličnoj fazi.

PETRIĆ: Evo, sada imate problem sa Jovanovićem. Ja vas slušam i učim na vašem razmimoilaženju.

TRIFKOVIĆ: ... i ja sam naveo jedan primer. Molim vas - mi smo bili u Kinoteci, to su sve bili filmski ljudi, gledali smo Bergmanov film "Persona". Postoji jedna scena u kojoj žene piju. U krupnom planu, kadar je malo odozdo. Stoje. One su za stolom. Piju. Jedna ili dve, ne znam tačno koliko. U krupnom planu je pribor, čaše, flaše, itd. Na flaši u jako krupnom planu piše lepo srpski "Šljivovica".

PETRIĆ: To nije "Persona" to je "Tišina".

TRIFKOVIĆ: "Tišina". E,

molim. U tom trenutku, čitava dvorana "Kinoteke" reagovala je na to.

JOVANOVIĆ: Ja ne bih reagovao uopšte.

PETRIĆ: Ako biste i reagovali - bilo bi to na vama svojstven način i kao što je u Švedskoj publika reagovala, sigurno, drukčije od naših šumadinaca ako su uopšte imali prilike da vide Bergmanov film.

JOVANOVIĆ: Upravo to.

PETRIĆ: Prema tome imate dve vrste reagovanja. Jedna reakcija je čisto perceptivno, zbog prvog plana (flaše) koji ima snažno piktoralno dejstvo. Druga reakcija je čisto tematska zbog značenja reči "slivovite".

TRIFKOVIĆ: Tako je, tako je. Medjutim čekajte, ima tu jedan bitan valer, a to je ovaj: da li film deluje na emocije?

PETRIĆ: Deluje. Mora da deluje makar i u neznatnom intenzitetu. Ali, film može da deluje na različite načine.

TRIFKOVIĆ: Deluje, molim vas. Pratili smo film i imamo jedan emotivan odnos koji se postiže kroz priču i kroz sve ono što gradi autor filma. Pratimo, pratimo, pratimo i ni na kraj pameti nam ne pada kakva će bomba jednog trenutka eksplodirati. Jednostavno smo u nekoj nama dalekoj atmosferi u koju ulazimo. Medjutim, jednog se trenutka pojavi u kadru moje lice. Ja sam u tom prostoru. Tog trenutka čitav prizor dobija lično obeležje za mene.

PETRIĆ: Dobro. Niko vam to ne osporava...

TRIFKOVIĆ: Molim vas, pa to je novi kvalitet u toj projekciji...

PETRIĆ: Dodatni kvalitet uslovljen vašim mentalitetom i poreklom.

TRIFKOVIĆ: Molim vas: Švedjanin nema taj emotivni trenutak koji ja imam. Prema tome, već dalje film se gradi kod mene u odnosu na taj novi emotivni trenutak koji sam dobio.

PETRIĆ: Jeste, koji se nadovezuje na onaj koji švedjanin ima. Vi dakle imate dva doživljaja: jedan estetički (kompozicija kadra), drugi konstativni (saznanje da jedna švedjanka šljoka rakiju). Ovaj drugi doživljaj, priznaćete, je vanfilmski.

TRIFKOVIĆ: Jeste. I tačno je da je to vanfilmski element, medjutim, on se živo uključuje i nadalje strukturu filma ja itekako primam i shvatam pod presijom emotivnosti koju on proizvodi. Nadam se da se razumemo. Ako ne razumem simbol koji postoji u filmu ja nemam ni...

PETRIĆ: To je doživljaj na nivou tematske narativnosti, doživljaj koji biste imali i kada biste samo pročitali u nekom romanu da junakinja tamani šljivovicu. Medjutim na kinestetičkom planu...

TRIFKOVIĆ: Tako je, ali dozvolite: ne uzbuđuje nas i vas u filmu samo kinestetičnost.

PETRIĆ: Naravno da ne, ali me uzbuđuje u najvećoj meri i na način koji...

TRIFKOVIĆ: ... nam pomaže da dopremo do jednog najvišeg sprata.

PETRIĆ: Jeste. Vaša sinematička senzibilnost ponovo se aktivirala. To što sada tvrdite niko nije negirao.

TRIFKOVIĆ: Joca jeste. On negira.

PETRIĆ: Ne, on samo želi da se to razdvoji.

JOVANOVIĆ: Da, da.

PETRIĆ: On smatra da Bergmanov film može imati veliko dejstvo i na švedsku publiku koja ne pije šljivovicu i da je upravo to drugo dejstvo ono "pravo"...

TRIFKOVIĆ: To ne osporavam, ali se ne može osporiti da vanfilmski element nije u stvari filmski element.

PETRIĆ: On to ne osporava. Jovanović hoće u ovom slučaju da to razdvoji, tj. da više pažnje obratiti na ovo drugo dejstvo. Da govorite o dejstvu prvog plana, jer je to nešto što nas obuzima čisto perceptivno i vizuelno. To je sinematička drama postignuta rasporedom objekata u kadru po prostornim zonama.

TRIFKOVIĆ: Tako je, ali kada vidite tu flašu u prvom planu, ona deluje na vas. Vi imate čak i njeno skriveno značenje šljokaj, pij... Gledalac oseća miris šljivovice, to je novi kvalitet tog

trenutka, to je miris.

PETRIĆ: Jeste. Ali ja nastojim da zaobidjem konotativno značenje takvog prvog plana i da se usredsredim na njegovo čisto piktoralno dejstvo.

TRIFKOVIĆ: Zašto?

PETRIĆ: Zato što postoji na hiljade odnosa prema tome - kod pijanice će flaša u prvom planu izazvati oduševljenje, kod mene odvratnost, kod sifražetkinje vrisak, kod direktora "Navipa" samozadovoljstvo.

JOVANOVIĆ: I to su vanfilmski elementi!

PETRIĆ: ... o tome se može raspravljati. Kulturolozi i semiolozi o tome mogu da ispredu eseje. Mene to samo parcijalno zanima.

JOVANOVIĆ: I mene to ne interesuje.

PETRIĆ: Ja najviše pažnje obraćam na piktoralnu funkciju tako komponovanog kadra - kakvo je njegovo značenje u odnosu na glumicu koja sedi u drugom planu, kakav odnos to ima prema prethodnom planu. Naravno, pri tome ne isključujem da je to flaša sa šljivovicom, i da ona u meni izaziva drukčije asocijacije nego kod nekog mog inostranog prijatelja koji ne zna šta znači "slivovitz".

TRIFKOVIĆ: Uopšte vam to ne osporavam. Medjutim: taj kinematički plan o kome stalno govorite, služi vam isključivo za



to da doprete do suštine stvari.

JOVANOVIĆ: Ne.

PETRIĆ: Ne.

TRIFKOVIĆ: Apsolutno. Jer ono što vama smeta kad film nema izrazitu kinematičnost...

PETRIĆ: Hoćete da kažete da vam je fakat da znate šta je šljivovica, pomogao da doprete do veće suštine stvari nego neko drugi koji to ne zna? Vaše znanje o šljivovici, ne utiče na vaš doživljaj Bergmanove "Tišine" kao filma.

TRIFKOVIĆ: Sve je to u redu, ali nije to samo flaša pića nego je to flaša šljivovice za nas koji znamo ukus šljivovice.

PETRIĆ: Ukus šljivovice ne doprinosi "dubljem" doživljaju "Tišine".

TRIFKOVIĆ: To je isto kinematički elemenat.

JOVANOVIĆ: Nije.

PETRIĆ: Nije. Pobogu, kako možete tako nešto da tvrdite, Savo?! Aut!

TRIFKOVIĆ: Dozvolite. Ista ta flaša samo obrnuta tako da se ne vidi da je to šljivovica.

PETRIĆ: ... Biće isto toliko kinematična.

TRIFKOVIĆ: Ona će biti u formalnoj strukturi filma isto to, jer je flaša na tom mestu u odnosu na sve druge.

PETRIĆ: Pa kinematično se i odnosi samo na

formalnu strukturu kadra a ne na sadržinu.

TRIFKOVIĆ: Ali pazite - taj prvi plan flaše, njegova formalna strana, ima svoj podtekst, ima svoju lukavost...

PETRIĆ: Naravno, ali isključivo na nivou tematsko-lingvističke konotacije...

TRIFKOVIĆ: Na nivou percepcije.

PETRIĆ: Ne, na nivou percepcije.

TRIFKOVIĆ: Znači zašto? Što je druga flaša koju vi imate u životnom iskustvu, znači blizu očiju, a druga je stvar ako vam je flaša deset metara od vas. Jer, vi ovako blizu očiju imate flašu samo kad pijete. Zato je ta flaša, tako blizu, zato je taj plan tako pijan plan.

PETRIĆ: Ali bez veze sa natpisom na etiketi.

TRIFKOVIĆ: E u tom trenutku ja imam i ukus tog pića.

PETRIĆ: Ali to ne utiče na sinematičko dejstvo kadra.

TRIFKOVIĆ: Utiče. Apsolutno.

PETRIĆ: Ako i utiče, onda je to veoma minimalno, i ne može se smatrati sinematičkim dejstvom.

TRIFKOVIĆ: Ne može, tačno je to, ispravljam se.

PETRIĆ: Ispravljate se!

TRIFKOVIĆ: Ispravljam se!

PETRIĆ: Sve je rešeno, idemo dalje.

TRIFKOVIĆ: Ispravljam se, ali ne u suštini značenja. Jer, i kinematičan plan proizvodi informaciju. Prema tome ovo je samo drugi oblik informacije.

PETRIĆ: Kasno je, već ste rekli da se ispravljate. Znači priznali ste grešku.

TRIFKOVIĆ: Priznajem za ono sinematično da ne može natpis biti sinematičan!

PETRIĆ: Ko priznaje pola mu se prašta u onome u čemu je grešio...

### VOZ I Srdan Popović

TRIFKOVIĆ: (...) Ima jedan pravi kinematični kadar kada se kamera skroz obrnula oko njega. I sad, da li je to obrtanje kamere dovoljno da shvatimo dramaturšku situaciju jer očigledno ovo je građeno na dramaturgiji. Da shvatimo taj dramaturški obrt koji nastaje u tom kadru.

JOVANOVIĆ: Ja bih hteo nešto da kažem o ovom filmu, baš povodom naših razgovora. Da razlučimo o čemu smo govorili ovdje. Postoji tu plan sadržine koji mene ne zanima. Da bismo znali pozicije s kojih govorimo. Mene zanima: smena veličine planova, znači rezovi koji nastaju između različitih veličina planova; zanima me odnos muzike prema tim rezovima; zanimaju me farovi sa i bez dubinskog kadra; zanima me ulatanje krupnih planova točkova

itd., ja taj film uvek doživljam krajnje apstraktno. Kao jedno savršeno strukturisano delo.

PETRIĆ: Budući da ovaj film ima narativnu sadržinu, važno je da utvrdimo - kroz diskusiju - kako je ta sadržina izražena. Recimo, kako su ostvareni rezovi tj. spone između kadrovima o čemu Jovanović govori. Ili kakav je odnos između montažnog tempa i muzičkog ritma. Odgovarajući na ta pitanja dovedeće nas do zaključka da li je i u kojoj meri ovaj film alternativan.

JOVANOVIĆ: E sad još jedna stvar: šta znači "forma i sadržina"?

PETRIĆ: Zar opet moramo da krenemo ispočetka? Šta je u filmu forma? Sve ono što deluje na gledaoce izvan tematskog značenja, izvan naracije, što ne znači da ona nema uticaja na narativnu sadržinu filma, čak i da ta sadržina ne utiče na formalnu strukturu filma.

JOVANOVIĆ: Napravimo sada ovakav eksperiment: da autor nije imao ove sinematične elemente o kojima sam ja govorio i da je ista sadržina ispričana na jedan način koji nije sinematičan, ja lično ne bih imao nikakav doživljaj filma.

PETRIĆ: Apsolutno tačno.

JOVANOVIĆ: To tvrdim...

TRIFKOVIĆ: Pa ko ti je to sporio?

JOVANOVIĆ: Znam, ali ako bih ja sada učitavo

značenje zbog tog čoveka, zbog neke flaše rakije...

TRIFKOVIĆ: Ovaj film je, jednostavno, igrana struktura u kojoj je korišćen dokumentarni objekat sa dokumentarnim licima. Prema tome, ovo je igrani film sa najklasičnijom, najpoznatijom strukturom igranog filma. A to što si ti rekao, ti formalni odnosi... to je alfa i omega svakog klasičnog igranog filma, zapravo svakog filma koji znamo i gledamo na Festu, u holivudskim filmovima... prema tome, to što ti govoriš bi isključilo svaku potrebu za alternacijom. Ono što si malo pre rekao da je to pokušaj uspostavljanja prisnosti filma sa novim kulturnim preobraženjima - tu se sa tobom slažem. Ali kada si mi sad za ovaj film ispričao šta tebe samo zanima na čisto formalnom planu...

PETRIĆ: Nije Jovanović rekao da je to...

TRIFKOVIĆ: Ne, nije, on je rekao da je to sve...

PETRIĆ: Ali po svojim prilici, Jovanović neće ovaj film uvrstiti u svojih šest. Garantujem. Kažite da li hoćete.

JOVANOVIĆ: Neću.

PETRIĆ: E pa onda...

TRIFKOVIĆ: Ne samo što ga neće uvrstiti nego što to uopšte nije alternativni film.

PETRIĆ: Slažem se sa Vama, iako je u pitanju vrlo dobro realizovan film.

### RAZMIŠLJANJE OKA Bojan Jovanović

PETRIĆ: On nastoji da razmišlja okom, ali nema dovoljno sinematičkog senzitiviteta da to postigne.

JOVANOVIĆ: Ja mislim da nema svest o filmu.

PETRIĆ: To je isto. Znači nema filmskog senzitiviteta. On veruje da razmišlja okom a u stvari razmišlja pameću.

JOVANOVIĆ: Znači literarno.

PETRIĆ: Tako je. Apsolutno.

TRIFKOVIĆ: Očigledno je da interesantno može da se proizvodi svešču da nešto treba da bude interesantno. To je moguće.

PETRIĆ: To je notorna činjenica.

TRIFKOVIĆ: Dabome. Ali to uopšte nije vrednost. To je jedan primamljiv sloj...

PETRIĆ: Čim je primamljiv onda je i vredan.

TRIFKOVIĆ: Jeste, tačno... ali...

PETRIĆ: Ali, šta?

TRIFKOVIĆ: Nije ona prava vrednost...

PETRIĆ: Ne znam ja šta je prava vrednost.

TRIFKOVIĆ: Dobro, nije umetnička vrednost.

PETRIĆ: Može to da postane - u okviru celokupne strukture filma.

TRIFKOVIĆ: Može. I ovo može da bude umetnička

vrednost, samo da je našao kontekst.

PETRIĆ: Sada ste rekli tačnu stvar.

TRIFKOVIĆ: Pre 15 godina sam u jednom privatnom razgovoru sa Lordanom Zafranovićem rekao da, po mom najdubljem uverenju i osećanju, svaki kadar bez obzira na to kako je snimljen, i najtrivijalniji je izvanredan kadar samo ako ima odgovarajući kontekst, ne sadržinski nego strukturalno.

PETRIĆ: Ali ako nema?

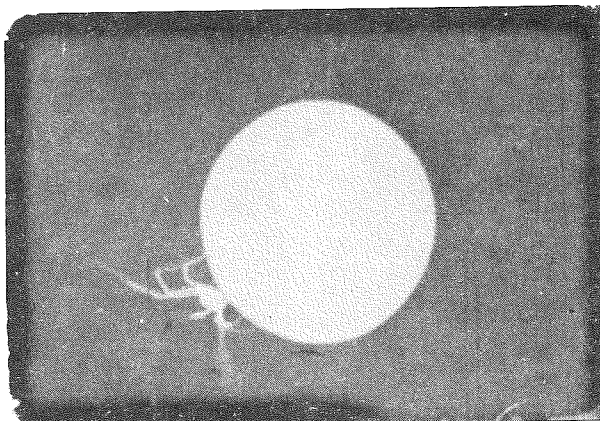
TRIFKOVIĆ: Pa ja vam kažem to: ako ima.

PETRIĆ: Ali vi također tvrdite da takav kontekst postoji i u ovom filmu!  
TRIFKOVIĆ: Ne kažem. Ovo ja i ne branim, daleko od toga.

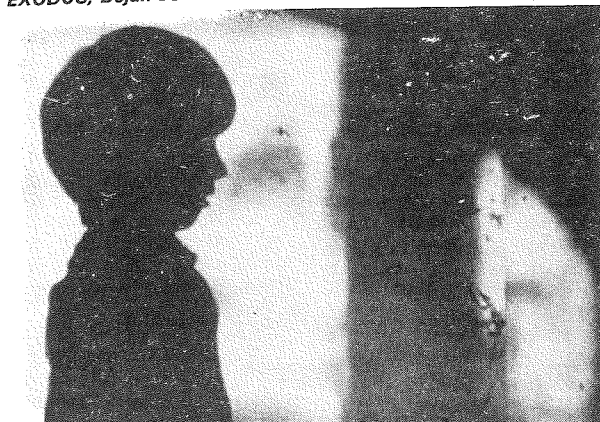
PETRIĆ: Onda, idemo dalje.

#### **LENON** Bojan Jovanović

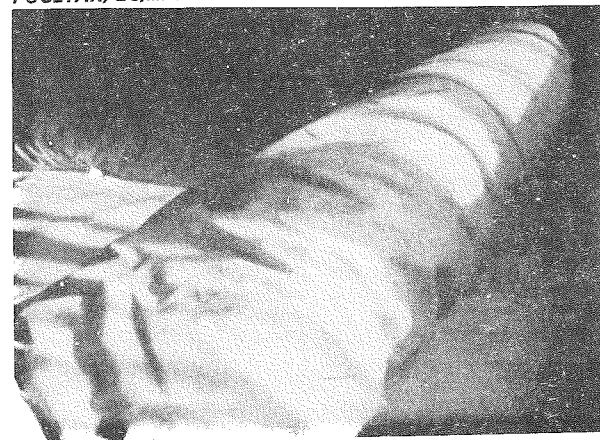
TRIFKOVIĆ: (...) Ja sam hteo da zastupam ideju o filmu treba govoriti - s jedne strane o velikom holivudskom, komercijalnom filmu, a s druge strane o autentičnom filmu. Medjutim, kada se Jovanović pojavio sa terminom alternativni film bio sam svestan da je njegov termin jednostavno primereniji i borim se za njega. A u stvari postoji za mene velika razlika između alternativnog i autentičnog. Jednostavno, autentično za mene uključuje ono što ja zovem "smisaono".



*EXODUS, Bojan Jovanović*



*POČETAK, Bojan Jovanović*



*DOPUNJAVANJE, Bojan Jovanović*

PETRIĆ: Dobro, ali autentičan film ne mora biti i nealternativan?

TRIFKOVIĆ: Može biti.

PETRIĆ: Može, naravno, ali mi ovde tražimo autentičan alternativan film.

TRIFKOVIĆ: Prema tome, ono što Jovanović govori o čistoj formi je mnogo bliže pojmu autentičnog nego alternativnog.

PETRIĆ: Ne bih se složio sa tim. Može da postoji autentičan narativan film, autentičan apstraktan film, kao i autentičan alternativan film. Svaki film, bez obzira na svoju stilsku i žanrovsku klasifikaciju može biti autentični ili neautentični.

TRIFKOVIĆ: Tako je. Ali kada kažem autentično

onda se radi o autentično filmskim svojstvima filma.

PETRIĆ: U okviru određenog žanra!

TRIFKOVIĆ: Da, da, da... Vidite što je ovo fino rešenje... E, na kom nivou? Upravo na nivou značenja.

PETRIĆ: Da, ali mene značenje interesuje.

TRIFKOVIĆ: Ali Jovanović vam je odmah skrenuo pažnju da je to interesantan film, drukčije radjen itd.

PETRIĆ: To što me je i ako me je veznuo na nivou značenja ne utiče na moj sud o filmu.

TRIFKOVIĆ: Ha, pa može da se ne uzme u obzir, ali je činjenica da je proizveo iznenadjenje a da se to iznenadjenje pretvorilo u jedno značenje...

PETRIĆ: Ali čisto literarno, konceptualno... i zato ga ne uzimam u obzir prilikom odluke...

TRIFKOVIĆ: Vidite sada jednu stvar: to iznenadjenje koje je čisto sinematičko...

PETRIĆ: Za mene nije sinematičko

TRIFKOVIĆ: Zašto nije. Sve se u jednom kadru dešava. On lepo švenka za onim dečkom koji je izašao, vraća se na ovu sliku i odjednom vetar dune.

#### *RAZMISLJANJE OKA, Bojan Jovanović*



PETRIĆ: Šta je tu sinematično?

TRIFKOVIĆ: Pazite, sve je tu u pokretu. Kako da nije?

PETRIĆ: Pa sam pokret ne znači da je nešto sinematično. Kao sve ostalo, pokret može biti sinematičan i nesinematičan. Ovdje je pokret ostao izvan - filmski.

TRIFKOVIĆ: Pa ima elemenata, nemojte tako...

PETRIĆ: Toliko minimalno da se može zanemariti.

TRIFKOVIĆ: Pa znam ali na taj način toliko je toga zanemarljivo.

PETRIĆ: Nažalost, jeste.

JOVANOVIĆ: Mislim da je mnogo primereno ovoj stvarnosti, teoriji i praksi jugoslovenskog filma koji pokušava da misli na nov način.

PETRIĆ: Ja zahtevam dominantnost sinematičkog elementa za koji se ja borim, zbog koga se ja bavim filmom, zbog čega je film drukčiji od ostalih medija.

JOVANOVIĆ: Kako sam ja shvatio to je neka artikulacija. Vi tražite da se ti sinematički elementi artikuliraju.

PETRIĆ: U narativnom filmu oni moraju da se povežu sa sadržinom. A u apstraktnom filmu ne moraju, jer tamo artikulacije nema. Ona se ostvaruje na drugi način. Ali i tu mora da bude izražena sinematičkim sredstvima.

JOVANOVIĆ: Dobro ste pogodili da kod autora u Jugoslaviji toga nema.

PETRIĆ: To je, po meni, osnovni nedostatak našeg amaterskog filma.

JOVANOVIĆ: Da, apsolutno.

PETRIĆ: Nema dovoljno sinematičke artikulacije. Narativnost najčešće dominira, sve je njoj podređeno.

JOVANOVIĆ: Ostaje sirov sadržaj.

**KUĆA; TRAVA; KNJIGA; NEBO; MAGNETOFON; FOTOGRAFIJA; AUTOPORTRET; I UMETNOST JE...**

**Goran Dorđević**

TRIFKOVIĆ: Mislite da "Kuću" nije dao na interesantan način.

PETRIĆ: Meni ne.

JOVANOVIĆ: Ni meni.

TRIFKOVIĆ: E ne bih se složio.

PETRIĆ: Meni je ovaj drugi film ("Trava") interesantniji sa gledišta sinematičnosti.

TRIFKOVIĆ: O bože. Neka se samo nešto mota pred očima.

PETRIĆ: Ništa se ne mota, nego se zbiva na sinematičkom planu koji vi ne percipirate.

TRIFKOVIĆ: Ovo jeste jedna vrsta razgradjivanja, ali ne mora destrukcija biti kvalitet.

JOVANOVIĆ: Nije samo razgradjivanje.

PETRIĆ: Čak i ako je samo

razgradjivanje - ono je postignuto na uzbudljiv vizuelan način, što nije slučaj kada isti autor koristi fiksaciju kamerom.

TRIFKOVIĆ: Hajde da pokušamo da utvrdimo šta je ovdje učinjeno na planu razgradjivanja. Šta ovdje dobijamo?

PETRIĆ: Čak ako i zanemarite optičku dekompoziciju, postoji čitav niz drugih kretanja koja plene oči. Recimo ono dijagonalno pomeranje kamere koje stalno menja ugao i postepeno postaje vertikalno. Dobija se utisak da se i ja krećem po tim transverzama. Stimuliše me gotovo fiziološki, aktivira moje senzorno - motorne centre.

JOVANOVIĆ: I vašu visceralnost.

PETRIĆ: A to se nije dogodilo dok sam gledao one kadrove snimljene fiksiranom ("buljećom") kamerom. Pri tome ističem da ima puno filmova koji su me kao fiksacija (uzbudili). Naročito je upečatljivo delovalo prolaženje kamere kroz pejzaž, kroz ambijent. Činilo mi se kao da i sam prolazim kroz travu koja me miluje, kao da trčim, da dodirujem lišće.

Suprotno tome, snimajući kuću reditelj ništa nije učinio da tu kuću prikaže tako da u njoj vidimo više od same zgrade.

TRIFKOVIĆ: Ovo je treći "Knjiga".

JOVANOVIĆ: Da koncept, jeste.

PETRIĆ: Ovo je konceptualni film.

Faktografičnost knjige; kadar je semiološki, na nivou znaka, simbola i komunikacije simbola. Snimljena otvorena knjiga, a mogla je biti i zatvorena. Da li je to knjiga ili su to slova? Film bi mogao da se nazove i "Dve stranice iz jedne knjige".

TRIFKOVIĆ: Vidite, ovako otvorena knjiga nije isto kao da je knjiga zatvorena.

PETRIĆ: Naravno da nije.

TRIFKOVIĆ: Imamo jedan drugačiji odnos, ali taj odnos je na nivou vanfilmskog iskustva.

PETRIĆ: Da, to jeste knjiga, ali mene interesuje kako su ukomponovane ove dve stranice, kako se horizontalno štampani redovi odnose prema filmskom kvadratu. Video sam jedan film u kome se stotine stranica obrnu u nekoliko sekundi pomoću piksilacije koja dinamizuje piktoralnu kompoziciju (redovi) kadra.

TRIFKOVIĆ: Slažem se, ali ovo je jako zamarajuće. Zamarajuća ravnodušnost. Ja to smatram njegovim kvalitetom, mislim da je to njegova vrednost. Film stalno pokreće moje iskustvo.

PETRIĆ: Svakome pokreće.

TRIFKOVIĆ: Pa eto, to je to.

PETRIĆ: Ali vi stavljate težište na to vaše iskustvo.

TRIFKOVIĆ: Ne, Vlado, nego jednostavno - meni je i statično - sinematično.

Evo sada je to neki paradoks, meni je to sinematično. Ili kinestetično, da budem precizniji.

PETRIĆ: Statičan kadar takodje može da bude sinematičan - na svoj način. U ovom slučaju sinematičnost je beznačajna da se može zanemariti.

TRIFKOVIĆ: Meni je to kao pokret na onoj travi.

PETRIĆ: Meni nije.

TRIFKOVIĆ: Pazite, ono je samo življe.

PETRIĆ: Znam, ali negde na vrednosnom planu meni je isto kao statično.

PETRIĆ: Meni nije. Ali ne zato što se kreće nego zato što je rešenje pokreta sinematičnije nego rešenje statičnosti.

TRIFKOVIĆ: Da, onaj kadar sa knjigom traje tri -četiri sekunde - onda je to meni samo nivo informacije. Ako traje 5 sekundi onda je nešto drugo, ako traje 15 sekundi onda je verovatno neki umor, ako traje jedan sat...

PETRIĆ: To su značenja, izvan sinematičnog dejstva.

TRIFKOVIĆ: Pazite, u ovom mom slučaju, sinematično nastaje vremenom trajanja.

PETRIĆ: Ne, ne, ne, samo značenje se menja.

TRIFKOVIĆ: ... proizvodi emotivno reagovanje.

PETRIĆ: Sinematičnost ne deluje na emocije. Ona

deluje na visceralne centre.

TRIFKOVIĆ: Zar ne mislite da se dejstvo na visceralne centre postiže dužinom trajanja kadra?

PETRIĆ: Ne, ne i ne. Sama dužina kadra ne igra ulogu.

TRIFKOVIĆ: Ja to doživljavam tako.

PETRIĆ: To se čak može izmeriti. Možemo staviti elektrode i meriti kako reagujete instinktivno, nesvesno, na onaj kadar sa travom, i kako reagujete na kadar sa knjigom. Biće to dva različita impulsa.

TRIFKOVIĆ: Ne bih hteo da mistifikujem stvari. Ne bih umeo tačno da navedem naziv jednog naučnog filma koji sam imao prilike da vidim u Francuskom kulturnom centru. Radi se o najnovijem istraživanju o percepciji: poznata je stvar da čovek vidi ne sve ono što je pred njim, nego samo onaj deo slike koji se nadje na žutoj mrlji. Druga stvar: žuta mrlja se munjevitno kreće po slici i na taj način pročitava sliku. To je kretanje kod svakog čoveka drugačije. Oni su uspeli da stavljanjem elektroda na neke delove mozga direktno na ekranu prate kretanje jedne žute mrlje, tačno onako kako se dešava u oku čoveka. I mi vidimo ono što njegov mozak vidi. Neverovatno je kolike su razlike kod raznih ljudi. Prema tome mehanizam percipiranja je još uvek tajna.

PETRIĆ: Šta hoćete time da kažete?

TRIFKOVIĆ: Da se u tom naučnom institutu stavi prvi deo filma sa onom kućom i drugi deo s travom. Šta bi pokazao u oba slučaja?

PETRIĆ: U oba slučaja bi vaš elektrofascelogram bio veći. To se može egzaktno dokazati.

TRIFKOVIĆ: Ali šta bi, u stvari, bilo sa tom žutom mrljom?

PETRIĆ: Žuta mrlja ovde ne igra igru. Pustite žutu mrlju.

TRIFKOVIĆ: Ali vi pročitatavate sliku žutom mrljom. Elektrofascelogram reaguje u stvari preko uzbuđenja koje vrednuje ta žuta mrlja.

PETRIĆ: U Montrealu na Fiziološkom institutu za ispitivanje percepcije, vrše se već duže vremena takva ispitivanja. Dokazano je da kadar sa knjigom iste dužine i kadar sa zelenom travom koji smo videli... na različite načine stimulišu gledaočeve motorno senzorne centre.

TRIFKOVIĆ: Verujem da mogu da poverujem da je to tako.

PETRIĆ: Bez obzira što ćete vi imati više asocijacija percipirajući kadar sa knjigom, stimulacija vaših motorno-senzornih centara će biti manja.

TRIFKOVIĆ: Ne kažem... nije reč o asocijacijama. Pazite: žuta mrlja u stvari pročitava sliku.

PETRIĆ: Vi biste

verovatno imali još veći emotivno veći doživljaj, da recimo uz tu žutu mrlju slušate i neki tekst, recimo Tolstojev tekst koji bi vas još više emotivno uzбудio. Ipak daleko veće visceralno dejstvo imaće kadar u kome kamera prolazi kroz travu.

TRIFKOVIĆ: Interesantno je još i to da ta žuta mrlja ne reaguje svugde isto.

PETRIĆ: Svejedno. Kinestatičko dejstvo zelene trave je veće. Knjiga će možda imati veće konotativno, ideološko značenje, naročito ako se čita Marksov "Kapital". Medjutim, kinestatičko dejstvo kadra time neće biti povećano.

TRIFKOVIĆ: Slažem se s vama. U tom slučaju je problem filma rešen za svagda i sada svi znamo kako ubuduće treba praviti film. Samo proizvodimo što veće šokove.

#### DOPUNJAVANJE Bojan Jovanović

PETRIĆ: Jao ovo je dobro, vidite što je ovo lepo...

TRIFKOVIĆ: A pogledajte ovu belinu. Pogledajte, to je sneg.

PETRIĆ: Dobro, kako se film zove?

TRIFKOVIĆ: "Dopunjavanje". Čak je i naslov lep - očigledna pravi vezu između predmetnog i artifičijelnog...

#### IZDAH Ivan Obrenov

TRIFKOVIĆ: Montažer po prirodi, po nervu...

PETRIĆ: Ovde ništa nije montirao.

TRIFKOVIĆ: Kako da ne. Čitav ovaj kadar ima jednu montažnu logiku u sebi. Samo što je to kadar u kadru, kadar u kadru... one flaše koja ulazi u kadar i izlazi...

PETRIĆ: Ne, ne, ali nije ništa tehnički montirao.

TRIFKOVIĆ: A ne, tehnički rezao nije.

#### AMEN POD KAMEN Mitja Milavec

PETRIĆ: (...) Vrlo dobra sfumato fotografija sa uspehim korišćenjem tonaliteta u kompoziciji kadra...

JOVANOVIĆ: A vidite kako dobro on vodi tu fotografiju...

PETRIĆ: Vodi dobro.

JOVANOVIĆ: Ne samo tu, ima i dalje.

PETRIĆ: To se može videti u mnogim narativnim filmovima.

JOVANOVIĆ: Dobro, zar ne bi mogao da postoji neki element koji imamo i u narativnom i u alternativnom filmu? Zašto bi smo ga isključivali ako postoji i u narativnom filmu?

PETRIĆ: Može. Ne isključuje se.

JOVANOVIĆ: Divan film. Ali ne nalazi na rezonancu. Na moju veliku tužu.

PETRIĆ: Izaziva rezonancu, kako da ne ali ne na planu

alternativnog filmskog izraza.

JOVANOVIĆ: Ali nije konvencionalno narativan.

PETRIĆ: Slažem se, nije konvencionalno.

JOVANOVIĆ: Ali ste ga skinuli.

PETRIĆ: Da, to sam pogrešio.

TRIFKOVIĆ: To za mene nije alternativni film.

PETRIĆ: Nije, ali je vrlo interesantan. Nije dovoljno alternativan. Donekle alternira tradicionalnu naraciju...

JOVANOVIĆ: Martinčev film "Izgnanstvo" je alternativan a ovo nije alternativan. Nemojmo se igrati.

PETRIĆ: Čekajte...

JOVANOVIĆ: Onaj sa motorom, sa onim brodom, kad se zapali brod. Za njega je taj film alternativan a ovaj nije alternativan.

PETRIĆ: Za mene nisu ni jedan ni drugi. Savo, po čemu je paljenje broda za vas alternativno?

TRIFKOVIĆ: Svi slovenački filmovi su izvanredni.

PETRIĆ: Jesu, ali...

TRIFKOVIĆ: I svi su alternativni u odnosu na profesionalni film.

PETRIĆ: Ako sam ja lep u odnosu na Jovanovića to ne znači da sam lepota. Vidite, ovo je super profesionalno pravljeno. JOVANOVIĆ: Ali nije samo to Vlado.

PETRIĆ: Nije, ali svi su oni iznad. Ipak, ovaj film neću uvrstiti iako mi se dopada.

JOVANOVIĆ: Treba ga videti do kraja.

PETRIĆ: Treba. Ovo je sada konvencionalno, figurativno, narativno slikanje jednog ambijenta bez obzira što nema fabule. Jaoooo, sad je zagrdio. Pazite kako govore, to je diletantska gluma. Ne može se podneti. Imitacija češke škole. (...) Ima nekoliko alternativnih kadrova - to je tačno.

MILOŠEVIĆ: Da li se hepening kao pojava smatra alternativom?

PETRIĆ: U odnosu na šta? Na teatar? Možete imati filmski hepening i nefilmski hepening. Olja Ivanjicki je pravila hepeninge u domenu slikarstva, a mogla je uzeti kameru i snimati. To naravno ne bi bio film. Hepening kao hepening ne znači alternativnost. Hepening može poslužiti kao inspiracija, baza, materijal da se napravi filmski hepening ali film o hepeningu ne znači ništa, kao ni film o hepeningu ne znači ništa, kao ni film o Betovenu, ili o Pikasu.

JOVANOVIĆ: Postoje vrlo zanimljivi kadrovi.

PETRIĆ: Tu i tamo... Naivna nadrealistička simbolika. Recimo sada osećam potrebu da se prekine projekcija. Očigledno je da ćemo do kraja imati još dva-tri kadra ali celokupna struktura i osnovni

koncept ostaju nealternativni.

JOVANOVIĆ: Primećujete li vi ovde hipi kulturu?

PETRIĆ: Nazovite to kako hoćete. Primećujem, pa šta? To je sve nekako nabačeno, napabirčeno, bez koncepta.

TRIFKOVIĆ: Pogledajte, ovo je dobro, ovo je nerežirano: naknadno pada jedno staklo i odjednom daje novu tenziju čitavom kadru.

PETRIĆ: Nemetnuta simbolika. Bez obzira što je izvanredno snimljena.

JOVANOVIĆ: A kod Gilića nije nametnuta simbolika?

PETRIĆ: Daleko manje.

JOVANOVIĆ: Manje?

PETRIĆ: Kod Gilića je ona organski vezana za celokupnu strukturu filma. U ovom filmu te organske povezanosti - nema. Simbolika je ovde isforsirana pa se zbog toga i ne doživljava kao rezultanta filmskog zbivanja - ma koliko bila efektno aranžirana. Evo vidite ovo - to je toliko nametnuto, sasvim isforsirano... Kod Gilića, nemate ovakvu isforsiranost. Ovo je tipična filmska patetika kao što je patetika u pozorištu. Ipak dobro je što smo ovaj film videli do kraja. Ne spada u alternativni žanr. Pojedini kadrovi su fascinantni - trebalo bi ih izdvojiti...

TRIFKOVIĆ: To bi bio alternativan postupak kada bi se iz filma izvadilo nekoliko kadrova.

# IZBOR FILMONA I OBRAZLOŽENJA



IZDAH, Ivan Obrenov



VLADA PETRIĆ:

Tokom pregledanja filmova i, naročito, prilikom njihovog izdvajanja, neophodno je bilo definisati šta se podrazumeva pod "alternativnim filmom"? Nakon diskusije sa ostalim članovima žirija, ja sam formulisao definiciju koja mi je služila kao odrednica prilikom analizovanja filmova, tj. diskusije sa ostalim članovima žirija i, iznad svega, koja je uslovila moju listu najboljih "alternativnih filmova" na ovom festivalu. Po mom mišljenju, alternativni film radikalno odstupa od ustaljenih (tradicionalnih) načina izražavanja u svim oblastima (žanrovima) filmskog medija, kako na nivou sadržine tako i na nivou forme; alternativni film proširuje izražajne mogućnosti (jezik) filma, istražujući ne samo nove mogućnosti u oblasti ovog medija, nego i nove oblike interakcije između filma i drugih umetničkih sredstava; alternativni film mora da upotrebi određeni alternativni postupak na specifičan sinematički način, suprotan načinima karakterističnim za druge medije. Ovakva definicija je znatno ograničila izbor filmova. Po mome mišljenju, cilj ovakve smotre i jeste u tome da podrži radikalna istraživanja koja će ukazati na suštinu "alternativnosti" u filmskom stvaralaštvu, i na njen značaj za razvoj ovog medija. Polazeći od svoje definicije alternativnog filma, načinio sam izbor od sedam primera koji, u većoj ili manjoj meri, ispunjavaju uslove "alternativnosti" sinematičkog izražavanja. To ne znači da u ovoj grupi filmova ne postoje i druga alternativna ostvarenja, ili daleko celovitija dela koja stoje izvan okvira postavljenih u mojoj definiciji. Medjutim, ovih sedam filmova predstavljaju najuspešija ostvarenja koja poseduju jedan ili više elemenata "alternativnosti" navedenih u mojoj definiciji. Svaki od odabranih sedam filmova odstupa, na određen i dovoljan način, od ustaljenih konvencija u svim žanrovima; istražuje nove mogućnosti ne samo u filmskom mediju nego i u oblasti interakcije između filma i drugih medija (umetnosti); i postiže to specifičnim sinematičkim postupkom, što je značajno čak i ako su takva ostvarenja ostala na nivou eksperimenta. U domenu alternativnog filma eksperimentisanje je značajnije od konačnog rezultata. Alternativan sinematički postupak zahteva traganje koje ukazuje na nove izražajne mogućnosti, traganje koje će možda tek u budućnosti da proizvede celovita umetnička dela, traganje kome neposredan rezultat nije cilj. Alternativni film alternira i samu svešć o stvaralačkom procesu. Otkrivanje novog sredstva izražavanja postaje značajnije od konačnog rezultata.

Izbor od sedam filmova:

## 1. SAMOGLASNICI

Egzemplaran strukturalni film (čija struktura postaje sadržaj filma), koji uspostavlja konotativnu vezu između lingvističkog znaka i filmskog prizora na planu jezika, pokreta, vizuelne percepcije i same prirode filmskog medija.

## 2. PRESSION (trilogija)

Izuzetno kompleksna sinematička kompresija mnoštva optičkih komponenata, sa osobitim smislom za dinamičko komponovanje kadrova i postizanje muzičkog kontrapunkta na vizuelnom planu u okviru jedne otvorene strukture.

## 3. REVLON

Originalno kinematografsko istraživanje predmeta i ambijenta sa sinematičkom gradacijom postignutom na planu metričkog montažnog ritma i isticanje kolorističkog dizajna.

## 4. JOVANKA ORLEANSKA

Precizno koncipirana semiološka rekonstrukcija Drajerovog remek-dela, koja vremenski kondenzuje montažnu kompoziciju originala istovremeno komentarišući značenje i strukturu filma čiji su fotogrami poslužili kao materijal.

## 5. AURA

Dinamičko razgradjivanje (posredstvom objektiiva) predmetnosti filmske slike, koje kulminira u "muzičkoj" kodu koja raslojava boju na ekranu dovodeći do apsolutne sinematičke apstrakcije.

## 6. ZVUK, OBLIK, BOJA

Dosledno istraživanje dejstva filmske percepcije (posebno "flickering" efekta) na čisto optičkom planu, bez umošjenja drugih primesa (preporučam da se film prikazuje bez opterećavajuće zvučne pratnje).

## 7. LEVITACIJA

Primer inventivnog povezivanja (interakcije) dvaju medija - filma i statične fotografije - koje rezultira u sasvim nov doživljaj prostora, pokreta i "iluzije stvarnosti" na bioskopskom platnu (ovaj eksperiment je posebno značajan u kontekstu mnogih drugih "konceptualnih" filmova koji koriste film isključivo kao registraciju "akcije" koja se obavlja pred kamerom).

## Primedba

Redosled filmova označava stepen "alternativnosti" i kvalitet rediteljskog ostvarenja.

## BOZIDAR ZEČEVIĆ

Dragi "alternativci":

Osećam se prilično "alternativno" u odnosu na Holivud, jer se on nikada nije nalazio u gorem stanju. Spremam se da se preselim u Njujork, jer je ovde neizdržljivo, počev od užasne klime: jedan dan vruće kao u paklu, drugi dan odluja i tornado koji nosi krovove...

Savršeno se uklapajući u nove konzervativne struje, koje odnedavno prožimaju ne samo ovu zemlju nego i ceo svet, Holivud je sa ogromnim i neprikrivenim zadovoljstvom izvukao svoje naftalinske, dobro čuvane i održavane stare haljine i obukao ih sa besnim ponosom, uživajući pred ogledalom u novom izdanju starog, reakcionarnog Narcisa, predajući zaboravu kratkotrajni period liberalizma, istraživanja i odstupanja od klasičnih formi - prekonoc. Danas je konzervativniji i besplodniji nego ikada. Kao da je iščilio svaki trag umetničke vitalnosti, koja je ovek uvek pripadala manjini, ali aktivnoj i agresivnoj manjini, motoru što bi za sobom umeo da povuče i veliki deo prosečne industrije. Sada nema ničega. U studijama se i dalje štancuju fotodrame najgore vrste, stupidnih sadržaja i plitkoumnih poruka. Ali vidim - "idu" u bioskopima, pa često razmišljam o tome da ovaj svet u stvari i zaslužuje takvu vrstu zabave, i da više i ne traži da Holivud, ovakav kakav jeste, ima neki dublji sociološki smisao. On prestano vaspitava i ispirira mozak svog tržišta čudotvornom vodicom, čije je svojstvo da te umrtvi, parališe i pripremi za kupovinu onoga što je njemu najzgodnije i najisplativije. On zato uvek prodaje robu koja "ide", i ima savršeno efikasno čulo za potrebe ovako pripremljenog tržišta. Do nas dodje 10-20% godišnje holivudske produkcije, ali ja ne govorim o njoj, govorim o onih 80% koje ovaj naivni i veseli narod hoće, prima i plaća. Oni to zovu "entraenement" i stvarno se lepo zabavljaju, a ja stojim kao onaj Domanovićev običan srpski vo i buljim u njih. Ne shvatam kako mogu da se "kidaju" od smeha na idioitske, izlizane štosove, kako mogu

da odlično prodju najjevtinije folijancije... Ima naravno i nekoliko manje loših filmova (videćete ih verovatno na FEST-u) ali ništa od remek-dela, ili čak prosečnih dobro režiranih filmova. Sušno i tužno vreme, jad i beda, Za utehu, gledamo u "American Film Institute" Kepru, Uelsa i Potera, staru holivudsku gardu, koja je i sada sto godina ispred Spielberga i novih moguća i taze ispeglanih tuxedo smokinzima i "rojsevima" od po četvrt miliona dolara.

Razgovarao sam sa Džordžom Kjukorom nekoliko dana pred njegovu smrt, stari je imao isti utisak. Stari Pandro Berman, koji je gostovao na mom univerzitetu misli slično. Samo je Džon Milius optimista, na prazno. Spremam se u posete Kepri i Martinu Ritu, koji nikuda ne izlaze, sede u svojim kućama kao božjaci, boje se ovog sveta, preziru ga i ne žele sa njim nikakav kontakt.

Ima i "alternativnog", istina manje ovde nego u Njujorsku (koji je i sada, kao što je oduvek bio, sasvim druga priča), ali je to ovdašnje "alternativno" još crnje i gore. Na univerzitetu kljukaju klinge frankofonskom semiologijom u njihovom ključu (iz treće ruke), zaključuju se u Meza i narativni film i "discours nouvelle", a sve to razumevaju dozlaboga površno i često naopako, pa se i ne čudim što su glavni "alternativci" ovde izluđele feministkinje, kao iz Felinijevog filma "Grad žena", koje ne znaju tačno šta hoće, ali to što ne znaju hoće odmah i po svaku cenu. Sad je opet "glavna" psihoanaliza (i ona iz treće ruke) i u njoj traže odgovor i motiv za svoje "emotivno oslobadjanje". Luk i voda. "Imaginary signifier".

Neka vam za ilustraciju "alternativnog" ovde posluži podatak da se ovde neki Jim McBride, Makov prijatelj, genijalno dosetio da ponovo, kadar po kadar, snimi Godarov "Do poslednjeg daha", bez ikakvih intervencija i restrukturisanja. Kakva ideja! Pa, kad očigledno nema bolje, naći će se još i neki ovdašnji ekscentrik koji će sve to i da plati.

Eto, u takvom stanju i raspoloženju, kad sam se već umorio od Vorkapića i kopanja po arhivama, čitam naše prolećne stenograme.

Moram da priznam da mi cela stvar sada izgleda i bolje i sadržajnije.

Pre svega, ceo razgovor ima dve jasne linije. Jedna je spoljna, isprekidana i skrivljena, gotovo aleatorična. Ona ima slobodan tok, uspone i padove i zato vrvi od "broken" smislova i protivrečnosti. Ali to je samo privid.

Važna je druga linija, koja je utkana u prvu i čita se u prividnoj odsutnosti: unutrašnja linija skrivenog, globalnog značenja celog našeg projekta.

Strukturalna analiza teksta pokazala bi sigurno da je ova druga linija kud i kamo važnija, jer je prilično konsekventna i sastoji se od periodičnog ponavljanja paradigmatičkih parova, koji su bipolarni i medju sobom suprotstavljeni a la "gradjansko/alternativno", "definisano/otvoreno", "narativno/nenarativno", "forma/subverzija", "težnja/odstupanje", "redukcija/proširenje", "završenost/proces" "formalno/konceptualno", "mit/fizički život" itd. A to već ukazuje na prisustvo mita. I što je najzanimljivije i što mi daje povoda da mislim da je u pitanju odličan materijal za pravu strukturalnu analizu, ovo ponavljanje izvodi se periodično i gotovo pravilno, čak u toj meri pravilno, da je nemoguće da se sve to ne dogadja po nekoj unutrašnjoj logici. A to znači da je postojala, u smislu dovoljnog razloga, neprekidna težnja ka uspostavljanju prilično solidarne strukture mišljenja i to mitskog, par excellence. To jeste paradoks, s obzirom na sve što je protiv mita i mitskog tamo izrečeno i baš taj paradoks me sada najviše zanima. Izgleda da naša struktura mišljenja i ne može da bude drugo do simbolički otisak mita, da je naš proces mišljenja i zaključivanja do te mere zasićen nasledjenim obrascima mitskog, da jednostavno drugačije i ne može da funkcioniše. I da je prva osobina alternativnog u našem ključu upravo ova temeljna protivrečnost, ovaj paradoks, pri kome je sadržaj iskaza protuslovan načinu na koji se sam ovaj iskaz artikuliše.

Mislim da je to u neposrednoj vezi sa skupnim, odsutnim značenjem preko stotinu filmova koje smo videli. Mi nismo imali nikakvu distancu, već smo o filmovima govorili stante pede, konsektivno, za vreme samog gledanja i u kratkom roku. Bila je to najneposrednija rezonanca sa rezonanca samih filmova. Zato predlažem da se razgovor ne reorganizuje kao tekst, da se ne polira mnogo i da se u njega a posteriori ne unose nikakvi novi tekstovi. (Ja sam samo na jednom mestu ubacio jedno objašnjenje od nekoliko rečenica. Ostalo sam samo popravio u čisto lingvističkom smislu). Sasvim je verovatno da to nije bio meta-jezik, već pre neka vrsta produženog govora filma samog iz četiri različita, ali često i komplementarna ugla. Jedino je Vlada uspeo da se sve vreme bavi naknadnom estetičkom valorizacijom; nas trojica smo uglavnom opisivali sopstvene rezonance i to mi se ovde čini značajnijim, jer smo na osnovu toga i mogli da donijemo uopštavamo u traženju odgovora na naše glavno pitanje: "Šta je alternativni film?"

Nema i još dugo ne može biti jasnog odgovora na ovo pitanje, jer smo već utvrdili da cela stvar počiva na jednoj od mnogobrojnih protivrečnosti upletenih u problem. Slažem se sa Jovanom i Renanom; definicija su riskantne, pogotovu ovde. Pogotovu što još na početku imamo da se nosimo sa teško objašnjivim protivrečnostima i paradoksima i što još uvek nemamo ni tačnu morfologiju materijala. Bez morfologije ne može biti govora o bilo kakvoj ozbiljnoj analizi, a kamoli o definiciji.

Jasno je, međutim, da jedno skryeno, globalno značenje postoji i da je ono "gornji ton" ukupnog broja vidjenih filmova, koji ih prožima i drži na okupu. Ako je ono što su autori poslali na festival pars pro toto "alternativnog filma", onda je naš razgovor o njima (ili prošireni govor filma) prilog unutrašnjem odredjenju "alternativnog" filma, samog - naravno, pod pretpostavkom da ovo odredjenje nije arbitrarno do te mere da se ne tiče nikoga, do nas četvorice manijaka.

Nastojim sada da odredim glavne tačke izmedju kojih je moguće tražiti odgovor na pitanje.

Alternativni film je vrsta izražavanja filmom, koje se neprestano postavlja u opoziciju prema vladajućem kodu građanske kulture, tj. pripada onoj vrsti svesti koja se toj kulturi opire i ne prihvata je. Reč je o još uvek malim i međusobno izolovanim oblicima otpora istrajnom i iscrpljujućem dejstvu okamenjenih obrazaca građanskog sveta, koji do nas dopiru uglavnom preko para-kulturnih ili sub-kulturnih fenomena, kao što su rok-muzika, sve od "beata" pedesetih pa do "punka" i "new-wavea" osamdesetih kao što je "nova komunikacija" putem nezavisnih i samodovoljnih komunikacionih sistema (mikro-televizijske forme, video, kabl itd.); kao što je niz umetničkih pokreta u post-objektnoj umetnosti; kao što je, konačno, sav "nezavisni film", koji "alternira" narativnom filmu fiktivne, kao tipičnom i legitimnom detetu građanske kulture. Kao takav, "alternativni film" je prinudjen da za izražajna sredstva bira samo one elemente forme i sadržaja koji se već ne nalaze u tradicionalnom arsenalu sredstava ove umetnosti, što ga dovodi u situaciju da čini dve stvari: da maksimalno i svesno redukuje ova sredstva (a sa njima i sadržaj) ili da se odrekne specifično filmskih sredstava i "proširi" prema drugim bliskim medijima, istražujući u ovom širenju sopstveni identitet. Sa "alternativnim filmom" se upravo to i događa, kao što je, uostalom, ovo sužavanje i proširivanje osobeno za većinu grana moderne umetnosti. On, dakle, nije izuzetak, već, naprotiv, deo jedne šire referencijalne skale, u kojoj se zapažaju iste tačke otpora građanskom svetu i njegovoj umetnosti. I jedno i drugo, i suženje i proširenje, nalaze se izvan tradicionalne pozicije umetnosti osobene za građanski svet, pa su u ovom smislu dva lica iste stvari, ili unutrašnjom vezom spojeni poslovi širokog polja.

Na etičkom planu, ovo odbijanje nalazi oslonac u novom obliku svesti, koja se naziva "alternativnom": neću da snimam film, film snima mene, film je moj život, film je moje opštilo, ja njime posređujem sebe, a sebe hoću da posređujem izvan onih propozicija, koje su mi strane. Veliki bioskop nije mesto na kome želim da

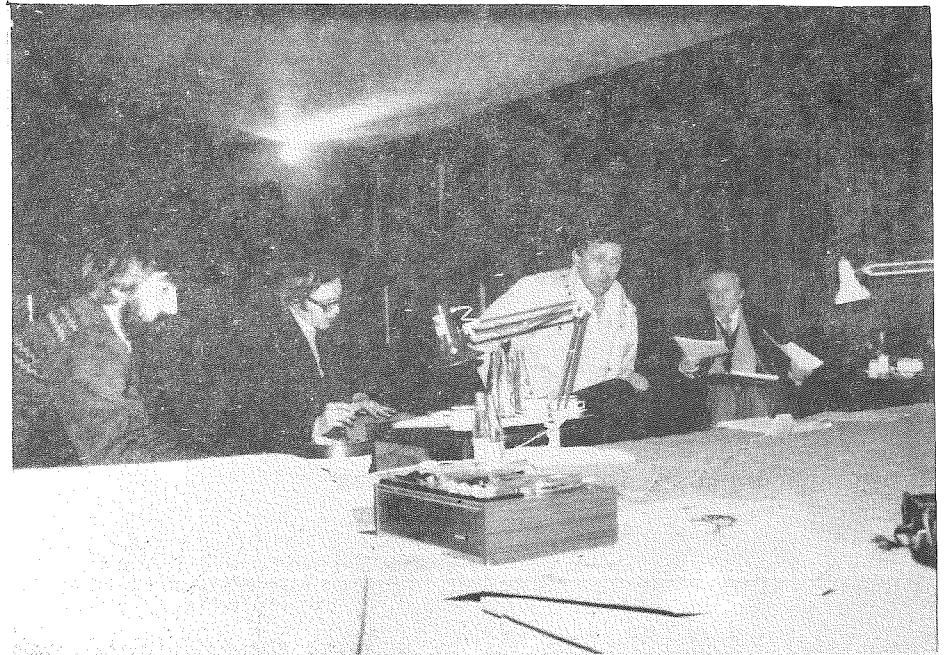
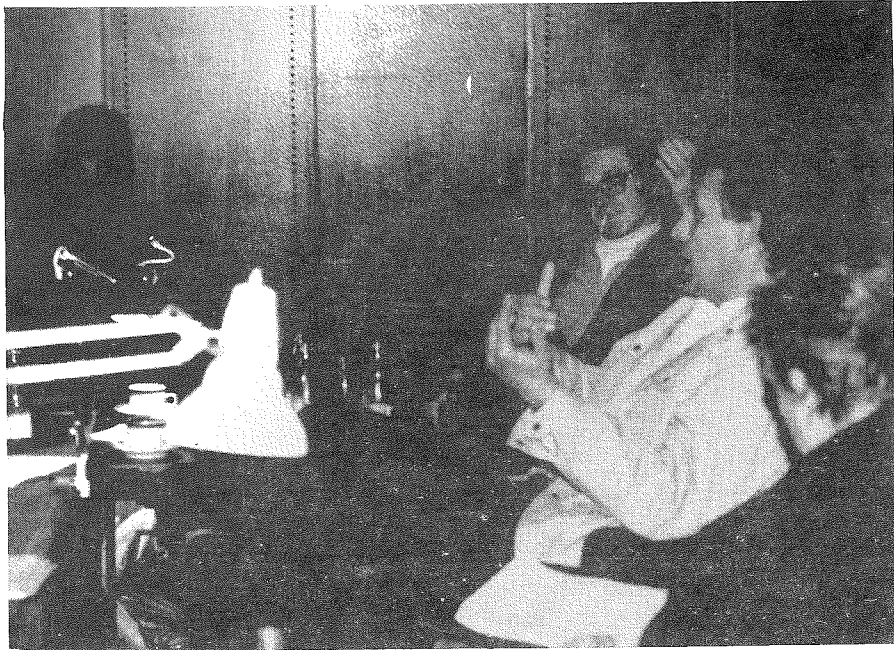
posređujem sebe. Hoću da to činim samo onima kojih se tičem, u koje imam poverenja i koji taj moj život mogu samnom da dele.

A odatle nije daleko do neke vrste "kulturnog geta", u kome su živele i umrle sve avangarde.

Na planu izražavanja, koji Petrić, ne bez razloga, zove i "formalnim", stvar se još više komplikuje. Ako ostavimo po strani deo onih, koji sam čim posređovanja sebe smatraju dovoljnim i ne tiče ih se umetnost, vrlo brzo ćemo se naći pred još većom protivrečnošću od one koju smo uočili na početku. Ako želim da se petljam sa umetnošću, doći ću, kao nesrećni Raša Todosiljević do pitanja: WAS IST KUNST? Treba li sada u petljam sa umetnošću i još povrh toga, sa umetnošću koja želi da bude "nešto drugo" ("alternativno") od građanske umetnosti (koja me više ne uzbuđuje i ne posređuje), treba li da se povinujem unapred datom nizu estetskih i estetičkih propozicija, stvorenih i oblikovanih unutar te iste građanske kulture, sa kojom, da bih posređovao sebe, ne želim da saradjujem? Ili drugim rečima: mogu li da se umetnički izražavam izvan sistema vrednosti postojeće umetnosti? Ili - da zaoštrim paradoks do kraja: mogu li da se umetnički izražavam izvan umetnosti? Na to pitanje Petrić ima neki odgovor: po njemu, moguće je alternirati građanskoj umetnosti i njenom filmu "radikalnim odstupanjem od ustaljenih (tradicionalnih) načina izražavanja... kako na nivou sadržine tako i na nivou forme" i dalje "proširivanjem izražajnih mogućnosti (jezika) filma... istražujući... nove oblike interakcije izmedju filma i drugih umetničkih sredstava".

Ovaj odgovor mogao bi da zadovolji samo delimično. Sa tačke gledišta mnogih autora "nezavisnog filma" ovo "radikalno odstupanje" nije dovoljno, u istom smislu u kome Petrić insistira na "dovoljnosti" u polju uspostavljanja umetničke forme. Mogu li da budem "alternativan" ako samo radikalno odstupim od narativnog sadržaja i tradicionalne "sintagmatike" narativnog filma? Stotine primera govori suprotno. Naravno da te dve stvari nisu jedine, postoji još nešto što je mnogo važnije: moram da radikalno odstupim od svakog oblika mitskog mišljenja (onako kako smo ga odredili) da bih uopšte mogao da budem "alternativan", u pogledu forme i sadržaja, što je ista stvar i što sada zatvara krug protivrečnosti od kojih smo pošli u razmišljanju. I da li je to uopšte moguće, s obzirom da smo već utvrdili, pa čak i povodom našeg razgovora o "alternativnom" filmu, da je struktura našeg mišljenja i zaključivanja neizbežno i očajno vezana za mitske obrasce? Sama ta struktura mora da se promeni i izmetne u nešto drugo i to mi je dalo pravo da tvrdim da mnogi primeri "alternativnog filma", u kojima je došlo do ovog odstupanja, čak i radikalno, slute biološku mutaciju vrste "mitskog čoveka", u nešto drugo, uzbuđujuće i zamamno, što tek treba da dodje i što će ovog ikonoborca u nama da preobrazu u slobodnog čoveka, čija sudbina nije unapred odredjena i čiji je osnovni zadatak da menja svet svojoj volji i nahodjenju, a u cilju jednog jedinog ideala, da je taj "homo futurus" onaj "kibernes", "kormilar", Norberta Vinera, koji uspešno brodi ogromnim prostranstvima kosmičkog nereda. Naša vrsta ne može da pobedi taj nered, dokle god je vezana za čvrsti lanac mitova kojima smo opsednuti, koji nas determinišu i koji su se uvukli u elementarne pretpostavke našeg duhovnog postojanja. Srećom, u čovekovoj prirodi nalazi se i jedan sasvim suprotan antropološki entitet: strast za igrom. Strast za ritualom, nije jednostavno izvodenje mitskih obrazaca, već je u svojoj nedokučivoj prirodi sam sebi dovoljan i u sebi se iscrpljuje. Od vankada je to u čoveku, da posređuje sebe u slobodnoj igri, i to naročito onda kad se ta igra ne izvodi po mitskim propozicijama, nego joj one služe ili kao povod, ili kao meta na koju se strastveno ustremiljuje.

Pitanje je, naravno, više filozofsko i antropološko, nego estetičko. U toj igri nema unapred datih estetičkih propozicija i ona se izvodi slobodno, uprkos svetu





mitova, kojim je naizgled okovana. Prometej iznenada postaje raspusni i nasumični Dionis - jedini iz starog sveta mitova koji je duboko različit od drugih bogova; nepredvidljiv, nelogičan u svojim postupcima i neverovatno inspirativan.

Ko zna otkud u kosmogoniji naše vrste ovaj totalno neuklopivi i protivrečni Dionis? Nije li on nagoveštaj daljeg razvoja vrste, ka oslobađanju od svih mitova? On i sam jeste mit, ali je u nizu mitova o njemu sadržana ista ona subverzija protiv vladajućeg koda o kome ovde govorimo.

"Alternativni film" u svom idealnom značenju jeste Dionis, koji je jednostavno igra i zadovoljstvo pronalazi u lutanju, kojim posreduje sebe. I ako je tako, onda ne može biti govora o unapred datom sistemu vrednosti, onaj užasnoj "gromadi značenja", koja se potpuno utaman primenjuje na oblike igre i lutanja koje su jedina sadržina "alternativnosti".

Međutim, ta igra i to lutanje ipak teže da se oblikuju u neki oblik strukture. Nije slučajno da smo takve strukture pronalazili (u razgovoru) čak i tamo gde je naizgled sve bilo rasuto i nepovezano. I baš u tome bi mogla da se očituje naša "strukturalistička aktivnost". U razaranju i ponovnom povezivanju naizgled odsutnih značenja, u kojim bi trebalo utvrditi lutajuću, ali u tom lutanju konzistentnu, prirodu novih istraživanja.

Jedino što se kod "alternativnog filma" sa sigurnošću može utvrditi jeste jednostavno - traganje. Traganje za tom izgubljenom prirodom posredništva, koje mora biti potpuno izvan unapred datog sveta normi u šta svakako spada i ono što Petrić zove "umetničkim".

I tada nema ni jednog jedinog merila iz nasledjene (uglavnom neokantovske) estetike, koje bi trebalo primenjivati na "alternativni film". Moramo sa velikom pažnjom stvoriti nova merila, ako nam je uopšte stalo do vrednovanja onoga čime ova vrsta ljudi posreduje sebe. A ako nas to uzbuđuje, kao što se dogodilo, onda znači da je u pitanju neki novi oblik umetnosti, koji se ne može ni razumeti ni vrednovati, ako se na nju primenjuje stari, već neupotrebljiv aparat estetičkih pravila.

Koja su to nova merila i kakva je njihova priroda - ne znam. Znam samo da godine koje dolaze moramo posvetiti iznalaženju novih merila. Znam, takodje, da ih već sada osećamo ili u najmanju ruku, slutimo. I da smo jedini tako mogli da uspostavimo neki sistem vrednosti, po kome smo bili u stanju da izdvojimo i rangiramo onih deset filmova. U svakom slučaju, Petrićevo odredjenje nije dovoljno. "Stilovi radikalne volje" promiču pred nama tako brzo i tako silovito da se više ne zna šta je to "radikalno odstupanje" donelo zauzvrat. Mislim da je za sada dovoljno da uvidimo ovaj niz protivrečnosti. Njih je već toliko mnogo, pa je sasvim sigurno da se događa nešto što zahteva pre pažljivo posmatranje nego "instant" vrednovanje. Nema nikakve sumnje da nam nasledjeni sistemi vrednosti u tome ne mogu biti ni od kakve koristi, ma koliko da i sami često padamo u zamku, da u nedostatku drugog, pribegavamo onome na šta smo naučeni.

Vreme koje dolazi će nam, možda, ići na ruku.

Pozdravlja vas, Božidar Zečević.

Lista B. Zečevića (bez rangiranja)

1. HIBERNACIJA, Dragan Pejić
2. KRAS 88, grupni projekat
3. STRADANJE JOVANKE ORLEANKE, Bata Petrović
4. GERDI, ZLOCESTA VJESTICA, Ljubomir Šimunić

5. LEVITACIJE I i II, Dragan Pešić
6. SAMOGLASNICI, Nikola Djurić
7. IZGNANSTVO, Ivan Martinac
8. AURA IN AUROVISION, Slobodan Valentinčić
9. VELO MISTO, Branko Karabatić
10. REVLON, Slobodan Djordjević
11. SLEPO POLJE, Bata Petrović i Radomir Ljubičić

SAVA TRIFKOVIĆ:

Hteo bih da ukazem na bitno svojstvo alternativnog filma: reč je o otkrivanju novog vidjenja stvarnosti posredstvom novog, proširenog senzibiliteta i nove percepcije. Kad govorim o tom vidjenju stvarnosti hoću da istaknem da je reč o nečemu što se nikako drukčije ne može shvatiti osim posredstvom filma. Tu, prvenstveno, podrazumevam prestrukturisanje postojećeg filma: dakle, stvarnost koja je skrivena u strukturi postojećeg dela moguće je otkriti samo naknadnim pročitavanjem, odnosno prestrukturiranjem dela. Mislim da se tu krije sama suština alternativnog filma.

Izjava data za emisiju PETKOM U 22 povodom festivala ALTERNATIVE FILM 1982

Redosled prema kvalitetu filmova

1. KRAS 88, grupni projekat
2. STRADANJE JOVANKE ORLEANKE, Bata Petrović
3. REVLON, Slobodan Djordjević
4. 86, Daniel Dozet
5. PRESSION, Ljubomir Šimunić
6. AURA IN AUROVISION, Slobodan Valentinčić
7. IZGNANSTVO, Ivan Martinac
8. SAMOGLASNICI, Nikola Djurić
9. DEVETI FILM, Dušan Tasić

JOVANOVIĆ:

Po meni alternativni film preispituje i proširuje svest o izražajnim mogućnostima filmskog medija, znači film je shvaćen kao medij a ne kao umetnost, i otvara nove aspekte kulturne prakse koja povratno i revolucionarno preobražujuće deluje na stvarnost. Svest alternativnog filma se razlikuje od tradicionalne svesti, građanske i malograđanske i jeste sinonim za potpuno oslobađanje čovekove ličnosti do čega dolazi kada se pojedinac oslobađa automatske obaveze prema društvenim imperativima i lažnoj svesti društva. Pojedinac mora sam koncipirati svoju vlastitu životnu filozofiju, sistem vrednosti i njemu svojestven stil života i kulture. "Što god da sam to sam". Ovaj poslednji citat je iz knjige Čarlsa Rajha "Podmladjivanje Amerike" i reč je o jednoj globalnoj psihologiji o osećanju sveta i sistema vrednosti koja je danas karakteristična za urbanost na zapadu, na istoku ili kod nas.

Izjava data za emisiju "Petkom u 22" povodom festivala "Alternative film 82"

Lista J. Jovanovića (bez rangiranja)

1. KRAS 88, grupni projekat
2. STRADANJE JOVANKE ORLEANKE, Bata Petrović
3. PESNIČKI RUČAK, Bata Petrović
4. SLEPO POLJE, Bata Petrović i Radomir Ljubičić
5. AUTOPORETRET, Ivan Faktor
6. EUMIG S 905, Ivan Faktor
7. TRAGANJA (LUTANJA), Cile Neimarević

8. TRIPTIH AGATE SCHWARZKOBLE, Boris Jurjašević
9. GOSPODAR RAMA, Rade Bunčić
10. VELO MISTO, Branko Karabatić
11. POPLAVA, Mirjana Božin i Bata Petroć
12. OTVORENO DELO I, Slobodan Mičić
13. OTVORENO DELO II, Slobodan Mičić
14. KRALJICA NEFERTITI, Drago Latinović
15. HOD, Nebojša Ružić
16. ZVUK, OBLIK, BOJA, Nebojša Ružić
17. PRESIJA, Ljubomir Šimunić
18. GERDI, Ljubomir Šimunić
19. 805 HOMMAGE, Slobodan Valentinčić
20. GRAD, Miodrag Milošević
21. DEVETI FILM, Dušan Tasić
22. LEVITACIJE, Dragan Pešić
23. AURA IN AUROVISION, Slobodan Valentinčić
24. POLJANA, Radoslav Vladić
25. SAMOGLASNICI, Nikola Djurić
26. MATERIJAL JEDAN, Nikola Djurić
27. IZDAH, Ivan Obrenov
28. LENON, Bojan Jovanović
29. RAZMISLJANJE OKA, Bojan Jovanović
30. BROJ JEDAN, Radomir Ljubičić
31. IZGNANSTVO, Ivan Martinac
32. REVLON, Slobodan Djordjević
33. BEZ NAZIVA, Neša Paripović
34. POKRET, Neša Paripović
35. GLAVA KRUG, Zoran Popović

## RAZGOVOR SA AUTORIMA

VALENTINČIĆ: Najzanimljivija stvar ove večeri bile su dve rečenice, jedna tvoja (Sayina) i jedna tvoja (Jocina) - tvoja o radosnom stvaranju i tvoja o mučnom stvaranju. Mučno je stvaranje uvek kada se radi sa ciljem, radosno je stvaranje uvek kada se radi na način... (nerazumljivo). Mislim da bi to pre svega moralo biti jasno svima koji rade film, bilo kakav. A to što je alternativni, ili što nije, to mene baš briga. Za mene je alternativno sve što se meni sviđa. Znači svako ocenjuje sam sebe. Ne radimo alternativne filmove po nametnutim pravilima.

DJORDJEVIĆ: Pitao bih jednog od autora, Ljubomira Šimunića, pošto su se vrteli filmovi i bilo je dosta razgovora o njima, sa kolikom preciznošću je vršio duple ekspozicije u tim filmovima, odnosno, koliko je svesno to radio. Da li je bilo slučajnosti, ili je svaki kvadrat proračunat i ubacivan na određena mesta.

ŠIMUNIĆ: Ja sam vrlo precizno beležio šta je bilo snimano u pogledu dužine trajanja. Za svaku ekspoziciju (pošto tu ima četiri - pet ekspozicija). Onda sam tačno znao gde šta leži. To nije tačno u fotogram, ali je tačno, recimo, u dva ili tri fotograma. Tako da je uvek bilo planirano da dodje nešto što bi odgovaralo strukturi onog prethodnog sloja.

JOVANOVIĆ: Proces je u svakom slučaju zanimljiv. Ti si sada delimično odgovorio. Ili je to možda tvoja tajna, Verovatno će se pojaviti ubrzo ogroman broj ovih filmova. Ali sem mehaničkog beleženja verovatno postoji još nešto u tom procesu?

ŠIMUNIĆ: Nezgodno je odgovoriti sad na jedno takvo pitanje. Takav razgovor bi malo duže trajao. Mislim da bi u onom što sam već odgovorio bila neka suština. Prenosenje slojeva i igre između tih slojeva, i šta se sve dešava u prethodnom... Planiranje svakog sloja je nemoguće utvrditi u početku stvaranja. Jer film se radi dokle god se radi. Svaka nova ekspozicija mu dodaje nešto, ili oduzima nešto. Nemoguće je apsolutno isplanirati značenje svih slojeva, odnosno čitavog filma. Ali posle, u projekciji, dodje se do jedne sasvim druge stvari. Nikada nisam mogao da isplaniram kako će to na kraju da ispadne, zato što nisam mogao da planiram šta će mi doći. Mislim da ti znaš kako je sve to teklo. Pratio sam materijale i sve ono što je za mene bilo interesantno, što bi odgovaralo prethodnim slojevima beležio sam. Filmovi su nastajali tokom par godina, zato što sam čekao da određene stvari dodju na određena mesta.

JOVANOVIĆ: Tvoji filmovi u velikoj meri pokazuju jedan zanimljiv odnos prema masovnoj kulturi, a da ne ulazimo u neku vrstu mehanističnosti u postupku. Ja njih "čitam" drugačije. Mislim da je to neka vrsta filmova koji pokušavaju da iniciraju alternativna stanja svesti. To što se nalazi u jednom trenutku "star-trip" nije slučajno. Postoji neka vrsta "otkačenosti"... Jesi li imao ambiciju da iniciraš jedno alternativno stanje svesti?

ŠIMUNIĆ: U velikoj meri je to tačno, jer nisam bio zadovoljan prethodnim filmovima. Oni su bili dosta jednostavni, nije bilo višestrukih ekspozicija, i pokušavao sam da neke ideje iskažem uglavnom preko montaže. To je bilo jedino što je preostalo. Sve je to bilo dosta tanko, i za mene nedovoljno alternativno. Moramo ipak da postavimo neke uslovnosti. Onda sam prešao na višestruku ekspoziciju, misleći da ću moći da neka stanja, kojima nisam bio zadovoljan, bolje iskažem. Jer, kao što si kazao, reč je o alternaciji same svesti koja se montažom ne može tako dobro iskazati kao višestrukom ekspozicijom gde su mogućnosti neverovatne. U svakom slučaju, tu ima dosta od alternacije svesti.

JOVANOVIĆ: ... Ubrzanim snimanjem gde se dobija neki speed, je li?

SIMUNIĆ: Da. Ono što je mene najviše interesovalo je upravo drugačije vidjenje sveta. Ne jednostavno, nego bogatije vidjenje sveta. To se uklopilo u to vreme sa raznim pokretima - to su sedamdesete godine u muzici, sa teškim rokom, sa svim iskustvima o drogi, sa tim umnoženim slikama... Pošto ljudski mozak ne radi svojim punim kapacitetom, a znamo koliki je broj ćelija, i čovek je spreman da primi mnogo više informacija nego što ih normalno prima. Mozak radi sa recimo 30% aktiviranih ćelija, međutim, mogućnosti ljudskog mozga su neverovatne. Mislio sam da bi sa pravljenjem tih nekoliko slojeva mogao da aktiviram neke ćelije koje ne rade. Mislim da ljudi nisu spremni da prate jedan takav košmar. Osmica je nezahvalna za projektovanje, tako da nije moglo da se uoči da tu ima mnogo više projekcija nego što smo mogli da vidimo. Jedino u nekoj maloj sobnoj projekciji, sa nekim izuzetnim projektorom, može da se vidi koliko tu ima slojeva. Kakve se sve priče tu odvijaju.

JOVANOVIĆ: Čini mi se da je Šimunić vrlo zanimljivo odgovorio na različite dileme oko ove vrste filma. Nisam video nikad da neki autor pravi takvu vrstu filmova. I Amerikanci nisu pravili ovakve filmove. Oni jesu pravili duple ekspozicije, ali ne da aktiviraju aktivnost svesti, i drago mi je što sam tako i ranije čitao tvoje filmove. Ti imaš nekoliko tema koje variraš, preklapaš, otklanjaš, stavljaš u prvi plan itd. Tu su prisutni i drugi autori. Izvolite.

IZ PUBLIKE: Poznato je da je mozak sastavljen od 300 milijardi ćelija od kojih posle 20 godine svakodnevno izumire 20 do 30 hiljada ćelija. Poznato je i to da naučnici nisu utvrdili šifre mehanizma delovanja ćelije na ćeliju. Interesuje me, kako se autor oseća u trenutku snimanja filma, u trenutku onog, tzv. iracionalnog stanja?

VALENTINČIĆ: Već si sam odgovorio na to pitanje. Rekao si, iracionalno stanje i iracionalnost.

JOVANOVIĆ: ... Pazi: pošto je film neka vrsta košmara u pitanju je tvoja iracionalna pozicija...

IZ PUBLIKE: Stanje u kome autor iz normalnog prelazi u iracionalno stanje. Taj prelaz me interesuje. Postoje neke stvari koje se rečima mogu opisati, objasniti, a postoje stvari koje se rečima ne mogu objasniti. Znači lingvistika nije doprila u područje koje ljude zanima.

SIMUNIĆ: Teško mi je da odgovorim na ovakvo pitanje, zato što bismo morali da dotaknemo neke konkretne stvari. Kod mene ima jedan realniji sloj, koji je obično prvi sloj, i preko njega idu neki drugi slojevi. Kada ta dva sloja počinju da se dodiruju, i kako počinju, to ne bih mogao da kažem? Da li ti znaš proces pravljenja filma...?

IZ PUBLIKE: Sama tehnologija? Ne, to mi nije poznato.

SIMUNIĆ: Morao bi da znaš tehnologiju pravljenja filma da bi mogao da dodješ do zaključka kad se tu šta dešava, i kad šta počinje da se dešava.

JOVANOVIĆ: Tu su dva istaknuta autora. Pre svega Tasić, naš drugar iz Splita; videli ste dva njegova filma: "Deveti film" i "Proces proizvodnje". On je svojevremeno inicirao Alternativni film na saboru neprofesionalnog filma u Splitu. Ti si gledao ove filmove i čovek si koji voli da razmišlja o filmovima. Ne znam zbog čega ovoliko ironije na razgovorima o filmu. Da li je to nešto urođjeno ovom mentalitetu? Jedna od pretpostavki moderne umetnosti jeste da svako delo traži i teorijsko zaokruženje, i da se ne završava u trenutku primanja. Tu se ne bih složio sa Valentinčićem. Mislim da svako delo traži neku vrstu manifesta. Ali da postavimo tu stvar. Duško, kakvo je tvoje mišljenje o festivalu?

TASIĆ: Jedna stvar me, kako mi kažemo, "udarila sa strane". Čovjek ovdje ima strašne muke kad govori. U čemu je stvar? Navodiš jednog čovjeka da tumači svoj film. On je svoj film prikazao i gotovo...

JOVANOVIĆ: Pitanja su bila takva.

TASIĆ: ... a ti preuzimaš to i on se nalazi u nezgodnoj situaciji. Sad nije važno da li on ne zna da protumači svoj film, što se vrlo lako može dogoditi. On je to jednostavno napravio...

JOVANOVIĆ: Znam da Šimunić može. Postoje autori koji mogu da ekspliciraju svoj rad. On može vrlo lepo da objasni da to nije lajt-šou. Bilo je primedbi da je to lajt-šou.

TASIĆ: Napravio si film gdje fantastično pokušavaš govoriti o tome kako se alternira svijest čovjeka, a vidiš, Amerikanci to nisu radili zato što ti nisi čuo njihov komentar. Ti nisi čuo Brekidžev, Bejlijev komentar itd. Da si čuo njihov komentar možda bi čuo daleko i dublju analizu njihovih pobuda u stvaranju tih filmova. Ne mogu ja njega voditi sa sobom na projekcije filma da mi on kaže da je alternirao svijest, ako ja to u filmu ne vidim. Trebalo bi prvo postaviti stvari: da li je iskaz autora dodatak filmu, ili je iskaz autora nešto mimo filma. Zalažem se za koncepciju da iskaz autora bude nešto mimo filma. Ali ja sam se malo udaljio. Nakon ovoga definitivno sam utvrdio... ima nešto slično što je Valentinčić rekao... zašto svoje filmove treba da nazivam nečim uopće? Zašto da ih nazivam alternativnim? Možda je to najalternativnije od svega da uopće to ne nazivaš tako. Jednostavno, ne radiš keramiku nego radiš filmove. Da li je to nekakva civilizacija oslonjena na američke trendove civilizacije, ili civilizaciju uopće. Moramo vidjeti zašto gubimo vrijeme. Jedna stvar mi nije jasna. Te četiri kategorije su mi nekako čudne: prva, druga, treća i četvrta, kao povrće nekakvo... Nego, ipak tih deset filmova. U čemu je tu štos? Što u tih deset filmova ima nekoliko filmova koji su vidjeni. Recimo "Kras" je bio nagrađen još '80. godine u Splitu. Ima jedan film koji je radjen prije deset godina. To su već neki bitni problemi koje moramo raskrstiti. Sve skupa, što nam nudi taj program. Ti dobro znaš, ti si jedan od uvaženih postavljajača dokumenta koji smo radili, te platforme Sabora. Mi smo tada govorili šta da uopće napravimo sa tim terminom, i da ga primenimo na film, ali ne tako da tumačimo njegovu obilježja, nego da film kao film postavimo na nešto što do sada nije bilo. Možda je najtočnije ono što je Sava rekao; bitno je što učiniti filmom. A sad ova prepucavanja - alternativno - nije alternativno... Možda imam neka opterećenja što sam iz Splita. Splitaska škola je počela od Martinca i zagovarala prije svega film kao takav... Da ne počnemo od apsurda da je od Griffita do danas sve manje-više isto, a ovo drugo, što tamo čovjek kaže, tek dolazi pitanje apstrakcije. Pitanje je da li je to film uopće. Da li treba film postaviti na taj nivo. Iz pijeteta, ja to možda ne bih napravio. Zato kažem, šta nam nudi taj program. Mi smo dole u Splitu govorili jednu stvar: da li da prvo formiramo uopće termin kao takav, da ga objasnimo, da onda objasnimo primjenu termina na film, i da vidimo šta sve to skupa znači. Čini mi se da nismo skoro ni malo makli. Dokle ćemo mi za alternaciju proglašavati nešto samim tim što se pojavi filmski jezik? Da se razumemo, dupla eksplozija je prvenstveno filmski jezik. Da li ona nas pobudjuje da se može alternirati svijest, ili pobudjuje na to da alternira međusobne konflikte raznih medija koje tu vidimo. U većini filmova se pojavljuju mehanizmi za koje mislim da su dobri. To govorim zato što želim da vidim film gdje čovjek želi da napravi pomak od cjelokupne stvarnosti, od apsorpiranja čitave njegove kulture koja postoji do sada.

IZ PUBLIKE: Svako od autora radi to na svoj način.

TASIĆ: Pitanje je da li on stvarno smatra da to radi? Jedno je misliti, a drugo je napraviti.

DJORDJEVIĆ: A ko će da kaže, da li je napravio ili nije?

TASIĆ: Zašto ti gledaš filmove?

DJORDJEVIĆ: Zato što mi se to sviđa.

TASIĆ: ... Da li ti se sviđa još nešto osim filmova?

DJORDJEVIĆ: Mnoge stvari.

TASIĆ: Onda znači na isti način to gledaš.

DJORDJEVIĆ: Ali, ja nisam taj koji će da kaže: pazi ovaj je napravio nešto...

TASIĆ: Zašto večeras nisi išao negdje na neku priredbu koja ti se sviđa nego si došao ovo gledat? Zašto? Znači imaš neki kriterij, ovo ti se više sviđa od nečeg drugog.

DJORDJEVIĆ: Pa... uslovno rečeno.

JOVANOVIĆ: Govoriš jezikom koji je dosta ezoteričan za ljude koji te inače ne znaju, ali ja...

IZ PUBLIKE: Kakav?

JOVANOVIĆ: Ezoteričan, skriven. Splitska škola neguje jednu apologetičnost prema filmu, i to je gotovo religiozno oduševljenje za film... Nije te on slučajno pitao zašto si došao na film. To je jedna vrsta svetog odnosa prema filmu. Film je jedna vrsta ključa u svekoliko saznanje pa i magijsko saznanje. Ali tu ima jedna druga stvar. Na primer Valentinčića više ne zanima ni filmski jezik.

TASIĆ: Zato i kažem da je filmski jezik ovde proglašen alternacijom. A to je dekadentni odnos prema tome.

JOVANOVIĆ: Ti vidiš kod Šimunića povratak na filmski jezik.

TASIĆ: On to i kaže. On je utrošio godine da napravi duplu ekspoziciju na sedam ili osam projekcija. Samim tim što je počeo da priča o drugoj ideji, on je rekao da on tu ne zna šta će reći dalje.

VALENTINČIĆ: On je toliko "zaražen" pravljenjem filma da mu treba sedam godina. On se vraća na stari filmski jezik, i to je jedno od mogućih čitanja njegovog rada. Bili bismo više u pravu kada bismo tvrdili da je to tolika "zaraženost" filmom da mu treba sedam godina da preživi ovu "zarazu".

TASIĆ: Ne kažem da je to kvalitet, ali ne kažem ni da nije. Ti tvrdiš da je to kvalitet. Zašto?

VALENTINČIĆ: Mislim da smo svi "zaraženi" filmom...

TASIĆ: Je li to kvalitet? Pa i Bulajić je zaražen filmom.

JOVANOVIĆ: Da opet stvari malo pojednostavimo. Ti želiš da autor alternativnog filma prevaziđe tradicionalni filmski jezik.

TASIĆ: Da on bude najviše autor, od svih mogućih autora koji su ikada pravili filmove.

JOVANOVIĆ: Znači da se u tom prevazilaženju jezika pojavi biće autora?

TASIĆ: Tako je. Da se pojavi biće autora, ali ne znam da li je to prevazilaženje jezika. To je nešto što je nužno za sada. Kako će on to napraviti, to ćemo vidjeti.

Kad gledam filmove, ja ne gledam "Poštansku kočiju" nego gledam Forda. To je ipak jedna personalnost. Medjutim, šta je ovde? Ovde je prevazilaženje te personalnosti koja je do sada bila kao takva, naime prevazilaženje od svakog filma pa na dalje. Svi su oni želeli da prevaziđu sebe. Možda je to dodatni impuls. Ako mi sebi dajemo taj impuls alternacije da budemo još dvostruko više iritirani, do mučnine, do jednog patološkog, da sebe stavimo unutra na taj način.

IZ PUBLIKE: Ma ne, tamo gde nema lepote ni mučnine, a tamo gde nema mučnine nema ni lepote...

TASIĆ: A šta je to lepota?

IZ PUBLIKE: To vi znate.

TASIĆ: Ne znam. Ja vas pitam.

IZ PUBLIKE: To je plus i minus. To je crno i belo.

TASIĆ: Ja ne baratam tim pojmom.

JOVANOVIĆ: Ne. Duško je bio precizan. On hoće da se pojavi neka vrsta autoportreta autora u filmu.

TASIĆ: Kako vi tumačite to kad čovjek sa 39 temperature ide gore na četvrti kat i montira film? Jel' to mučnina ili ljepota?

ZORGA: Nužnost pre svega. Kao stvarati, živeti, raditi, disati...

TASIĆ: Šta, ti iz nužnosti dišeš?

ZORGA: Da, radi nužnosti...

TASIĆ: Ne, ti dišeš stoga što su ti one... bjelančevine u pitanju.

IZ PUBLIKE: Verovatno tog istog čoveka teraju te iste belančevine koje si ti pomenuo da ide na četvrti sprat sa 39 temperature...

JOVANOVIĆ: Teško je reći danas šta je umetnost. Pogotovu šta je film. Ne vidim razloge da ulazite u diskusije, da biste jedan drugog ubedjivali. Neko možda smatra da su sve radnje bezrazložne... ja možda smatram da je potrebna lepota, drugi možda smatra da ne treba. Tasić je vrlo precizno iskazao svoje viđenje filma. U okviru toga, on smatra da nema nekih značajnijih filmova, je li tako?

TASIĆ: Mislim u odnosu na ono što smo do sada kao takve stvari zastupali. Prvo, da li ćemo i dalje te stvari zastupati kao takve, ili ćemo zastupati nešto novo. Najpre, u samom teoretiziranju o stvarima.

IZ PUBLIKE: Ali vi protivurečite sami sebi.

TASIĆ: Kako?

JOVANOVIĆ: U kom smislu?

IZ PUBLIKE: Tako da tražite neki dobar film koji je napravljen s ciljem, a sada govorite da je film jednostavno stvaranje, jer je to življenje. Kad je čovek to pravio sedam godina onda...

TASIĆ: U čemu je tu protivrječnost?

IZ PUBLIKE: Ne može nešto da se stvara tako da gledamo samo proces i onda tra

od filma da prevaziđje sve što je bilo do sada.

TASIĆ: Za vas nije prirodni proces stvaranja nešto što prevazilazi sve?

JOVANOVIĆ: On smatra da, ako sebi postaviš cilj, onda nemaš spontanost u tom smislu.

TASIĆ: Pa i cilj je spontana reakcija psihe.

JOVANOVIĆ: U stvaranju estetskih struktura ne bi se reklo.

RUŽIĆ: ... Šta je za mene bitno na ovom festivalu. To što sam video mali broj filmova koji su mi se dopali. Bitno je što autori pokušavaju da probiju sliku kao fenomen. To je sa duplim, troduplim i petoduplim ekspozicijama. Vidi se da se muče da pronadju novu sliku. To vredi za par autora na ovom festivalu. Svi smo u čorsokaku, što se tiče površine tog platna. Drugo, veći broj autora istražuje boju kao fenomen u jednom novom obliku. Na primer ritam toplo-hladno, crno-belo i tako. Treće, neverovatna je brzina koja se postiže sada na filmu. Dakle, više kadar nije tri sekunde, nego je dva kvadrata. Ni sama animacija više - koja ima tu moć da na najkraći način nešto opiše - nije toliko moćna. Voleo bih ako bi neko od autora hteo da porazgovara samnom o tome.

JOVANOVIĆ: Ružić je inače slikar, i on posmatra ove aspekte filma, to je posmatranje dosta primereno praksi, da tako kažem, svetskog alternativnog filma.

RUŽIĆ: Ja mislim da jedan apstraktan način. I figurativni film se nalazi u istoj krizi tog figurativnog opisivanja. I oni su u velikom čorsokaku. Video sam vrlo mali broj filmova koji nešto naslućuju, nesvesno.

JOVANOVIĆ: Misliš koji prevazilaze tu uobičajenu vizuelnost?

RUŽIĆ: Da, da. Pokušavaju da nešto kažu.

IZ PUBLIKE: A šta da kažu?

RUŽIĆ: Na nov, figurativan način, jednu novu montažu, novi kadar, novu sliku. Sit sam te figuracije.

IZ PUBLIKE: Kada si pravio svoj film da li si mislio da je posmatrač u stanju da prihvati tvoj film. Mislim na "Zvuk, oblik i boje". Meni se čini da je tvoj film preterano agresivan.

RUŽIĆ: To sam i želeo.

IZ PUBLIKE: To sam htela da pitam, da li je to svesno ili nije.

RUŽIĆ: Ne volim kada je mirno. Ne volim kada ljudi čute, ili kada uvek jedno te isto pričaju. To je moj pokušaj da "ošamarim" publiku - da je probudim, da vidi da ima još nešto dalje iza toga.

IZ PUBLIKE: Tvoja slika iritira. Baš iritira. A ne budi. Mene zanima šta hoćeš? Ja kažem šta sam osetila. Mene je taj film nervirao, bukvalno. Da li si to hteo?

RUŽIĆ: Hteo sam jednostavno da vas probudim. Da mislite.

IZ PUBLIKE: A o čemu da mislimo?

RUŽIĆ: Da mislite na ovo što gledate.

IZ PUBLIKE: Kako u kom smeru da razmišljamo

RUŽIĆ: U nekom novom smeru.

IZ PUBLIKE: Ne razumem.

JOVANOVIĆ: Pol Šeris je pravio film "Tačing" - to je kad jedan jezik u krupnom planu nastoji nešto da kaže a neko sa makazama pokušava da ga preseče. Ubacivani su beli blankovi, strahovita jedna agresija na gledaoca, a Pol Šeris, jedan od autora koji pravi odlične filmove i odlično priča o filmovima, kaže da je kod gledaoca pokušavao da izazove neku novu vrstu mentalnog procesa. To je i Ružić hteo

Njegov film sam nekoliko puta gledao, i stvarno me svaki put ubacuje u neke druge mentalne procese. Da li je agresivan, da li iritira? To je van umetnosti.

PJEVIĆ: ... Suština je da nas izbaci iz realnosti iz koje gledamo film. Tek tada ulazimo u sferu gde zavisi od nas da li hoćemo da udjemo ili nećemo. Kad gledamo film, mi smo ovde, film je tamo. On hoće da nas izbaci iz tog odnosa da bismo ušli u neku novu realnost. Pozdravljam filmove koji idu na šokiranje.

DJORDJEVIĆ: Može da šokira i kada neko skoči sa solitera i razbije se.

JOVANOVIĆ: To šokira na osećajnom planu. Ovde je reč o mentalnom procesu. Tebe šokira činjenica da je neko poginuo. To je van filma.

IZ PUBLIKE: Do sada su autori filmova uvek delovali na gledaoce. Možda bi trebalo da alternativni film nadje načina da gledalac učestvuje na filmu. To bi bio novi alternativni film. Do sada su gledaoci bili pasivni. Autori na različite načine deluju na gledaoce. Mislim da sada treba praviti filmove gde će gledaoci delovati na film, a autor samo da postavi okvir tog delovanja. To znači da dosadašnji filmovi nisu bili alternativni, jer su gledaoci bili pasivni. To su bili filmovi autora, i oni su delovali na nas.

ZORGA: Ja sam pre dva dana imao mogućnosti da pročitam ono što je Joca Jovanović napisao o GAFF-u '81. Pošto me te stvari interesuju imam svoje vidjenje koje se poklapa sa tvojim u vezi sa alternativnom kulturom i hepeningom. Baš je to ono, hepening. Ako se uključiš nema neke svrhe. Tu je baš ugradjivanje tvog vlastitog bivstva, tvog vlastitog "ja". To nije, naravno, delovanje na film. Na filmsku traku ne možeš da deluješ, ni na ekran, nego to koliko si dostigao, na kom si nivou kulture, koliko si otvoren prema filmu, prema životu i svetu uopšte, i da to ugradjuješ u film. Autor samo toliko učestvuje. Naravno, veoma je važna njegova uloga, koliko je uspeo da te podstakne, koliko je našao prave stvari da te iritira, da dopunjuješ, da gradiš svoj svet, svoj film. Ti uvek gledaš svoj film. Ima veoma

IZ PUBLIKE: U suštini nema razlike između ovog alternativnog filma i filma u bioskopima. Jer, gledalac je pasivan. Postoji platno i gledalac. To je suština. U tom odnosu ništa se nije promenilo. Deluje se na gledaoca... Struktura je druga, ali alternativni film bi privukao gledaoce iz bioskopa u manje sale onda kada bi gledaoci bili u mogućnosti da deluju na film. Postoji način da se to ostvari. Tu bi trebalo tražiti, to bi bila alternativa. Tada bi svaka projekcija bila drugačija u zavisnosti od publike.

PJEVIĆ: Slažem se. Kada se govori o tome koliko sam autor treba da nadogrđuje svoj film, kad na kraju dodje do tih krajnjih posledica mogućeg nadogrđivanja, da mora da izadje iz te formule gledalac koji gleda, i film koji se prikazuje. Znači, mora već da ide u neku vrstu hepeninga gde je film početni elemenat odakle se ide dalje u druge mogućnosti. Gde se prevazilazi klasičan odnos gledanja i projekcija. To je već nešto novo. Svaka projekcija za sebe.

ZORGA: Kad ti gledaš neki film 6, 8, 48 puta svaki put je nov.

PJEVIĆ: Da na nivou mentalnih procesa, a mislim i na domenu recimo fizičke akcije

ZORGA: Pa šta? Da rasturiš projektor?

PJEVIĆ: Što da ne? Možeš da sečeš platno.

ZORGA: Možeš, to je Marc učinio. On je učinio nešto na platnu kad je bio kraj filma. ... on je skinuo one crne trake koje je bio zalepio na platna za taj film.

JOVANOVIĆ: Medju nama je i Marc. Ja sam video samo dva tvoja filma, meni se ne sviđaju, ali ovde si pobudio dosta pažnje i očigledno je da si autor koji ima svoj pristup filmu. Da li bi mogao da oceniš ovaj festival i da nešto kažeš o svojim filmovima?

MARC: Ne.

JOVANOVIĆ: Što?

IZ PUBLIKE: Mogu ja da kažem? Jedinā dva elementa alternacije bilo je to što je stavio dve trake i što je rekao, ne znam da li slučajno, nešto za one fabrike ispod onog spomenika... Zato što to nije bilo na traci nego je on rekao. Znači svaki put on ponovo mora to da kaže. To je široko polje. U tom smeru bi trebalo da ide novi alternativni film.

ZORGA: Ma on ne treba da se usmeri. On će sam da se odvija.

JOVANOVIĆ: Mislim da sam u razgovoru uočio dosta dobre mogućnosti i trenutnu poziciju alternativnog filma kod nas. Sve vaše dileme bile su i dileme ljudi koji se informišu o tim filmovima i pokušavaju da autorima ukažu na neke stvari. Ovi razgovori, bez obzira imali mi ovakvo ili onakvo mišljenje o njima jesu potrebni i potrebni su autorima zato što je naša sredina dosta tradicionalna i konzervativna. Meni je žao što je Nikola Djurić, autor filma "Samoglasnik" izašao iz sale. Duško je rekao da je taj film star više godina, ali to je jedan od najboljih alternativnih filmova uopšte u svetu, ne samo kod nas, jedan izuzetno zanimljiv film, po strukturi, po istraživačkom postupku i alternacijama. Gledao sam ga i ranije na festivalima ali on je prolazio, koliko ja znam, potpuno nezapaženo. Možda bi Nikola Djurić sasvim drugačije razmišljao da se stvorila jedna mentalna klima za takvu vrstu filma. Zato ovi razgovori ipak mogu da koriste autorima, pre svega kolegama iz Slovenije, koji su izgleda najaktivniji u ovoj vrsti filma. Vaši filmovi su ovde imali odjeka. Verovatno tamo imaju i razumevanja.

VALENTINČIĆ: Meni je Split bio zaista dobar festival, šteta što ništa niste štampali. Ali na oba festivala meni nešto fali. Ovde fali, isto kao u Splitu, to što se ne pokriva cela Jugoslavija. Ili u Splitu manjka Beograd, ili ovde manjka Zagreb. Ovaj festival ima dosta filmova. Na sreću, nije bio ograničen datum proizvodnje, tako da se dosta stvari sakupilo. Dobili smo neke nove filmove. Više od pola ih nisam video, i po tome mi se čini u redu. Ali, tražio bih ono što je u Splitu, a to su svakodnevní razgovori. Jer za tri dana i sto pdeset filmova, sada je teško pričati o tome. Dosta općenito, dosta školski. Beograd i Split bi trebalo da nastavi svakodnevno sa razgovorima. A onda, neka štampaju te stvari.

## ZAVRŠNI RAZGOVOR

PETRIĆ: Ovo je naš poslednji sastanak po završetku festivala, odnosno smotre. Pošto dvojica od nas nismo prisustvovali projekcijama predlažem da neko ukratko iznese kako je festival protekao, naročito kako je publika primila filmove i kako je reagovala na naše izbore, da li je bilo primedaba - pozitivnih ili negativnih. Zatim bih predložio da, pošto je svaki od nas izabrao po šest-sedam filmova, da odredimo izbor deset filmova, tj. od filmova koji se u našim posebnim listama odredimo izbor od deset filmova, tj. od filmova koji se u našim posebnim listama alternativnim filmom. Verovatno će to biti različita koncepcija alternativnog filmskog izraza od prethodnih, uključujući i famozni GEF. Šta drugi misle o tome?

TRIFKOVIĆ: Ja bih to vaše pitanje mogao, čini mi se, da formulišem na jedan drugačiji način - možda bi mi trebalo da postavimo sebi osnovno pitanje: šta je alternativni film u Jugoslaviji '82. godine.

PETRIĆ: Po nama?

TRIFKOVIĆ: Po onome što smo mi videli, najpre ćemo uzeti onih 10 odabranih filmova. Ali uopšte, šta je u stvari alternativni film ovog trenutka u Jugoslaviji? I u nekom reperu prema našoj prošlosti koja ide recimo tamo do GEF-a, s jedne strane, a s druge strane prema nekom reperu svetskog istraživačko-eksperimentalnog, nezavisnog filma, možemo da vidimo otprilike gde se u stvari nalazi jugoslovenski alternativni film. Preko ovih filmova trebalo bi da pokušamo da teorijski definišemo - suštinu alternativnog filma.

PETRIĆ: Šta ga karakteriše.

ZEČEVIĆ: I šta uopšte podrazumevamo pod tom sintagmom.

JOVANOVIĆ: Ja bih prvo odgovorio na ovo vaše pitanje - kako je publika reagovala i kako su reagovali autori i publika na razgovoru koji je održan posle završene projekcije. Očigledno da su ljudi zadovoljni kvalitetom prikazanih filmova, da je postojalo interesovanje i za neku vrstu uopštavanja, s tim što je za mene zanimljivo da odredjen broj autora, naročito Slovenci, odbijaju da izraz "alternativni film" bude više no jedna dopuštena, privatna sloboda druženja sa filmskim medijem. Zanimljivo je, a to i podvlači neku moju tezu, da se tu ne radi samo o umetnosti već da se radi i o tretmanu filma kao medija u najširem smislu reči. Recimo, onaj mali Marc, pa i Valentinčić govore da je za njih najzanimljivija faza sam čin snimanja. To je neka vrsta života, koju oni uopšte ne žele da racionalizuju... niti ih zanima aspekt komunikacije. S druge strane Tasić je u razgovorima pokušavao da vidi nekakav kontinuitet ili diskontinuitet sa nekim tradicijama u avangardnom filmu, a Šimunić je ukazao, na vezu između alternativnog filma i alternativne kulture i alternativnih oblika svesti. Što je donela kultura 60-tih godina i psihodelična umetnost.

PETRIĆ: Samo jedno pitanje! Pošto ste vi prisustvovali svim projekcijama i razgovorima, po vama, publika prihvata uglavnom naš odbir od deset filmova...

JOVANOVIĆ: Da, uglavnom su se složili i nisu imali nikakav film koji bi bio izbačen itd. Uglavnom su se složili... samo mislim da je njihova lepeza šira od ovih osam filmova. Tu dolazimo do pojma alternativnosti na kome ja insistiram. Tu nije reč samo o kinetičkim sredstvima nego je to, u stvari, jedna vrsta proširenog života, ako tako mogu da kažem. Praveći alternativne filmove ti autori žive jedan

alternativni život. Samo još da postavim neke parametre... recimo, u tekstu "Šta je podzemni film?" o američkom podzemnom filmu šeldona Renana koji je preveo Hrvoje Turković, u "Prologu" br. 12, '71. godine, u uvodu se kaže šta bi mogli da budu ti "podzemni filmovi". Pošto je to neka vrsta avangarde...

PETRIĆ: U to vreme.

JOVANOVIĆ: U to vreme, da. Ali recimo, zanimljiv je ovaj pasaż: "definicije su riskantne". Vi ste rekli "u to vreme" ali kod nas sve to kasni na neki način. I to je praktično ono vreme sada kod nas. Aktuelno vreme. Kaže Renan: "Definicije su riskantne jer podzemni film nije ništa manje nego upravo eksplozija filmskih stilova, oblika i pravaca. Može li ga se nazvati žanrom? Biće to žanr koji se može odrediti jedino nabrojanjem pojedinačnih djela. Filmski medij bogat je mogućnostima, a podzemni filmaši široko ih i iscrpljuju. Posledica toga je da se našlo gotovo jednako toliko različitih vrsta podzemnih filmova koliko ima podzemnih filmaša". I na ovom razgovoru su isto odbijali, baš Slovenci, bilo kakvo teorijsko omedijavanje. Recimo, Valentinčić je rekao da on, ... jednostavno snima film. Ne zanima ga da li je film alternativan ili čak nije alternativan.

TRIFKOVIĆ: To je njegovo pravo.

PETRIĆ: Onda možemo uzeti u obzir i igrani film. Ali ne možemo ga smatrati alternativnim...

JOVANOVIĆ: Da. Medjutim ja bih... pošto su se ovde u razgovorima postavile neke dosta oštre podele: recimo alternativni film kao suprotnost narativnom, bioskopskom filmu, alternativni film kao suprotnost tradicionalnom amaterskom filmu, alternativni film kao suprotnost filmskoj avangardi koja je, dospevši do Kinoteke zapravo muzejska vrednost, mislim da bi tu trebalo porazgovarati o dve-tri stvari. Recimo: neosporna je činjenica da bioskopski film neguje filmsku priču, narativnu strukturu itd. u kojoj je filmski jezik sredstvo a ne cilj. Medjutim, ovo opšte mesto važi samo za prosečnu konvencionalnu proizvodnju koja jeste neka vrsta kinematografske konfekcije. Ali, ako imamo u vidu činjenicu da je niz reditelja u okvirima profesionalnog filma ostvario dela alternativnih tendencija - recimo Gans, Vine, Vertov, Ejzenštejn, Vigo, Vels, Mizoguči, Mcklaren, Rene, Rivet, Kasavetes, Šindo, Paradjano, Antonioni i Godar naročito, Štraub, Bruks, Varda, Makavejev, postaje jasno da ne postoji baš nepremostiva granica između alternativnog i profesionalnog filma. Gledajte sada, tu dolazi onaj problem GEFF-a malo pre. Ja sam pokušao da izradim neke citate bukvalno iz pet razgovora GEFF-a. I videće se da puno tih citata i filmova koje su oni radili praktično potpada pod ono što se smatra alternativnim filmom. Onda se postavlja pitanje da je taj alternativni film u stvari kontinuitet GEFF-a.

PETRIĆ: Pa jasno. Kako, pa ne može biti diskontinuitet.

JOVANOVIĆ: Ali ništa novo, ništa novo.

TRIFKOVIĆ: Pa i ne treba da bude ništa novo.

PETRIĆ: Kada je GEFF bio?

JOVANOVIĆ: '63., '65., '67., '70.

ZEČEVIĆ: Hajde da počnemo od GEFF-a. Da vidimo da li je to nastavak neke tradicije...

TRIFKOVIĆ: Hajdemo ovako, da preciziramo ovo: šta je u stvari GEFF doneo novo filmu? Koja su to bitna shvatanja koja je GEFF apostrofirao.

JOVANOVIĆ: '62. godine su počeli razgovori o amaterskom filmu u Kino-klubu Zagreb.

Tokom tih razgovora i prakse formulisan je naziv "antifilm". I u filmovima Pansinija, Gotovca i Peteka je to ovaploćeno. Jedan od prvih citata glasi ovako: "Da bismo mogli napredovati moramo se osloboditi sentimentalnog odnosa prema klasičnim delima nemog filma. Kinoteka nam je potrebna radi učenja istorije filma, a ne radi učenja filmskog zanata". Znači ona generacija Kino-kluba Beograd koja se praktično ugledala na Kinoteku, na različite avangarde, po prvi put se negira u jugoslovenskom amaterskom filmu. Zatim, puno amatera tih godina se na neki način ugledalo na određenu, čak i profesionalnu produkciju. Ovde Pansini kaže: "Da bismo mogli napredovati moramo se odreći ugledanja na standardni, komercijalni, profesionalni film jer su naše mogućnosti drugačije. Nemamo takva sredstva da mu možemo konkurirati, a njegova vrijednost nije takova da nam može biti uzor." I nešto zanimljivo što treba podstaći: "Najbolje podatke za razvitak filma daće nam razvitak drugih umjetnosti - poezije, romana, drame, likovnih umjetnosti. Novi film u formi izbegava tradicionalne obrasce, a u sadržajnoj osnovi izbegava podudaranje sižeja i stvarnosti." Jedini profesionalni filmovi koje oni uzimaju u razmatranje i čak se na neki način inspirišu njima su filmovi Antonionija i Bruksa "Moderato kantabile". I oni to proglašavaju redukciju filmske priče i redukciju filmskih sredstava. Pojednostavljivanje i zapostavljanje priče, njeno potiskivanje u drugi plan, jer novi film govori direktno mimo priče. Redukcija filmskih sredstava, pokreta, scenografije, broja kadrova, dijaloga, glumačkog izražaja, odbacivanje radikalnih metafora, itd.

PETRIĆ: Nov koncept jezika, nekonvencionalan...

ZEČEVIĆ: Tako daleko nisu išli.

JOVANOVIĆ: Tokom tih pet razgovora koji su vodjeni u periodu od godinu dana postoje i ovakve misli: "Antifilm nije više film izražavanja, ekspresije, komunikacije između autora i gledaoca, već je akt otkrivanja i istraživanja. Bitan je stav autora tj. stav-kontemplacija a ne stav-ekspresija. Treba do kraja srušiti granice koje postoje između raznih formi izražavanja, istraživanja i življenja." I za mene vrlo značajno: "Antifilm je integralni deo života". Treba živeti u aktu stvaranja, a ne voditi računa o rezultatu. Syrha je stvaranja kreativna igra, a ne konačno djelo. Antifilm istražuje unutarne mogućnosti filma, daje delu smisao igre". Sa puno filmova koje su oni napravili moglo bi se dokazati da su oni to uradili i da to nije stvar samo nekih teoretskih natuknica bez obzira koliko je naša sredina, pa čak i ljudi iz Kino-kluba Beograd, nije mogla da razume pa čak ni da primi ovakve stvari. Vrlo slabo su se snašli amateri iz Beograda. Makavejev recimo. I taj prvi GEFF je za njih značio neverovatna šok. Oni su bili i dalje u nekim tradicionalističkim vodama. Pansini ide i dalje i kaže: "Kamera daje svoj svet." Šta bi Petrić rekao na ovo: "Kamera daje svoj svet, svoj realitet, koji je drugačiji od našeg iskustva. Ona dešifrira svet..."

ZEČEVIĆ: Opšte mesto.

JOVANOVIĆ: Čekaj, to je opšte mesto ali mi govorimo u istim tim kategorijama. "... ona dešifrira svet na nov način koji ne poznajemo. Antifilm se bavi vizuelnim istraživanjima i ispitivanjima, vizuelnom igrom." Imaju dosta sličnih tekstova. Očigledno da je to bio jedan vrlo radikalni i možda prvi alternativni pokret na našem...

TRIFKOVIĆ: Bio je alternativni samo se nije zvao alternativni.

ZEČEVIĆ: Alternativni pre svega u onom smislu, koji je Joca posebno istakao na kraju. To je ono što mi se čini najozbiljnije i najvrednije od celog tog pokreta. Sve ovo, ove Pansinijeve filipike protiv narativnog filma, protiv komercijalne umjetnosti, izgovarale su mnogo pre njega sve avangarde, jedna za drugom. To je polazište svake avangarde - napad na narativni film, tj. ono što Kristijan Mez zove "starim nihilističkim mitom". Kristijan Mez je opsednut narativnošću i smatra da priroda

filma podleže narativnosti i da u stvari neki zloduh, koji živi u glavama filmskih stvaralaca i filmskih teoretičara, stalno nastoji da to rešeno pitanje ponovo stavi pod znak pitanja i da se u stvari tu radi o jednom "nihilističkom mitu ne-narativnosti". A to što Pansini govori "mi smo protiv narativnosti, mi smo protiv Holivuda", mislim da je Pansini kada je to govorio vrlo malo znao o filmu. Zaključio sam to na osnovu vrlo pažljivog čitanja one knjige i na osnovu nekih daljih razgovora, što se ne bi moglo reći za Toma Gotovca koji je drugo, kome je poznavanje filma upravo i dalo mnogo više razloga da se bavi takvom vrstom filma. Pansini generalno proglašava Holivud za crnu, konzervativnu, ne znam ni ja kakvu trgovačku "umetnost" ne znajući da je taj Holivud mogao da da jednog Henrija Potera, jednu "Helzapopin", koja nije uopšte nikakva komercijalna umetnost, nego je više avangarda nego što je bila ijedna evropska avangarda. E i to je taj Holivud. Da je i taj Slavko Vorkapić koji je u okviru velikog "holivudskog" igranog filma pravio svoje male mine, montažne sekvence koje su bile potpuno različite po duhu i po ontologiji od filma u koji su bile interpolirane da, na kraju krajeva, postoji niz ljudi koji se oko Holivuda vrteo, i bio u komercijalnom filmu, i uspevao da pravi dugometražne filmove, a da nije bio ta crna, i konzervativna i komercijalna umetnost. Da li izuzeci uvek potvrđuju pravilo? Mene uopšte nervira generalno, "grosso modo" proglašavanje ovih stvari ovakvim, a onih stvari onakvim. To je mali fašizam. Ono što se može izvući kao zaista vredna teza, to je pre svega film kao proces, film kao život, zajednički udeo izražajnih sredstava filma i izražajnih moći čoveka u istom trenutku, u istom procesu. To je ono što zaista stremi ka izvesnoj alternativnosti još u ono vreme i dan danas i tu se stvari nisu mnogo promenile, a na stranu bih ostavio rasprave o filmskoj formi, koju su oni pre svega negirali, ali su joj posvetili pola svoje knjige - prilično neuko, površno i, kažem, neinformisano, za šta ih ne krivim, bila je to godina 1962. Dalje, što mi smeta to je ono što se već odavno zna - pre svega smeta mi histeričan, razmaknut, kontradiktoran, gotovo fašistoidan ton njihovih diskusija, oni su stalno lebdeli između dve krajnosti - između geta, kojim su se proglasili i između fašistoidnog napada na sve ostalo, što su neprestano činili. Ukoliko se ozbiljno i temeljno razgovara o ozbiljnim stvarima, koje su ovde postulirane, takav ton i takav, unapred pripremljeni "gard", isključiv, segregativan, vrlo često i jeste na ivici fašistoidnog načina razmišljanja i ne može doneti mnogo dobrog. I zbog toga se dogodilo da je "antifilm", ceo taj pokret koji u svetskim okvirima i danas znači jako mnogo - pazite, to se dešavalo u vreme kada je Fluxus tek bio na putu zrelosti, kad u Evropi gotovo da nije bilo ničeg sličnog, kada su samo pojedine stvari u svetu mogle da se postave u komplementarnu ravan s one strane "alternativnog". To je vrlo važan pokret ali nije imao odlučujućeg uticaja na dalji razvoj događaja, uglavnom zahvaljujući toj svojoj dobrovoljnoj osudjenosti na geto, toj svojoj isključivosti u odnosu na druge pokrete. U onom što je značajno GEFF je ostao da živi i u današnjem vremenu. Mislim da je to mesto od koga možemo da podjemo u određivanju našeg pojma. A pošto si ti malopre citirao šta fizikus Pansini kaže o tome, možda bi mogao da daš i svoj uvid. Kako ti vidiš stvar, danas?

JOVANOVIĆ: Imam ja to, ali bi možda bilo zanimljivo da se Petrić osvrne na ovaj jedan...

TRIFKOVIĆ: Ali Petrić nije pratio GEFF.

PETRIĆ: Nisam pratio, čitao sam o njemu i video neke filmove. To je bila mladalačka reakcija na tradicionalni film, daleko više konceptualna nego sinematička.

ZEČEVIĆ: Da, oni su tu tvoju "sinematiku" takodje prognali iz filma.

PETRIĆ: Tačno. Nisu imali dovoljno senzibiliteta za nju.

JOVANOVIĆ: Da, u tom smislu o kome govorite kada delite na specifično kinematična izražajna sredstva, na fotografsko-kinematična i teatarsko-kinematična izražajna sredstva. Ako smem da citiram onaj vaš tekst u Filmskim sveskama. Medjutim, kada se

porede citati iz gefovskih materijala, šta su oni tražili, postoji dosta sličnosti, što je možda paradoksalno, između nekih njihovih zahteva i vaših zahteva. Negde su recimo i suprotnosti, Medjutim, činjenica je da oni nemaju ništa protiv pokreta kmetane - to je kod vas pod 1. Da govore o optičkim elementima, o različitim vrstama kretanja, pulsiranju fotografskog zrna, promeni oštine i dubine polja itd. Jedino što su oni odricali pravo da se montira, na način kako vi ovde citirate... Jedan od njihovih zaključaka je da "antifilm treba da prestane da bude izraz određene ličnosti, da prestane da bude izraz određene osetljivosti i da nam ostaje samo kao čisto akustičko-vizuelni fenomen". Medju tim filmovima prikazanim pre nekoliko godina postoje filmovi koji bi zadovoljili sve ove vaše kriterije. S tim što su oni recimo zahtevali tzv. "dugačak kadar". - To bi, koliko ja mogu ovde da interpretiram, po vama, prelazilo u fotografsko-kinematičko izražajno sredstvo. Dug kadar gde je totalno uništena montaža.

PETRIĆ: Postoji dugi kadar koji je alternativan i dugi kadar koji nije alternativan. Zavisí kako se koncipira i - još više - kako se izvede.

ZEČEVIĆ: "Cinéma-vérité" je to isto - kamera zvrji i što se dogodi, dogodi se. Tu nema intervencije i zdravo.

PETRIĆ: Mi takvih filmova ovde nismo imali. Da je neko doneo takav film ili da je neko došao sa projektom i rekao moj film još nije završen - ja sam postavio kameru, recimo, pred autobusku stanicu i do sada je kamera registrovala ovo što vidite - u izboru njegovom, naravno. Film se još uvek snima... Ja bih takav film uzeo u obzir. Ali toga nije bilo. Od 120 filmova mi smo odabrali 10. Sada kada sam pogledao kako se tih 10 filmova odnose prema ostalima, kada nastojim da utvrdim zbog čega smo ih izabrali i u čemu su njihova alternativna traganja, ispada da smo sva četvorica birali filmove koji poseduju neka formalno snimateljska rešenja, koji tragaju za novim izražajnim mogućnostima. Po meni tu u prvom redu dolazi "Pression" koji poseduje mnoštvo originalnih snimateljskih rešenja "Aura" je takodje formalno snimateljsko rešenje, razgradjivanje filmske slike, teksture boje, "Revlon" je formalno filmsko rešenje na nivou kompozicije, kao i "Levitacije" koja uključuje element iz drugog medija. Dakle, naš izbor podržava i stavlja akcenat na formalna istraživanja procesa filmskog uobličavanja i snimanja, na pronalazjenje novih načina destrukcije filmske slike, kondenzacija kadrova putem višestrukih ekspozicija, uz uključivanje nekog drugog medija. Druga karakteristika je strukturalni pristup. Svi smo na prvo mesto stavili film "Samoglasnici", koji je tipičan strukturalistički film, koji je, kako kažete, napravljen pre 4-5 godina a niko nije na njega obraćao pažnju. Tu pripada, iako u manjoj meri i "Jovanka Orleanka" isto tako. Prema tome, na to smo svi obratili pažnju. Istaknut je novi element što GEFF nije ni nagovestio. Verovatno u to vreme strukturalizam nije bio prihvaćen u našoj filmskoj kritici i teoriji.

ZEČEVIĆ: Nije ni postojao, niti su oni... za njih je to bilo preformalno, prefilmski...

PETRIĆ: U vašim listama se još nalaze "Izgnanstvo" i "Vilo misto".

ZEČEVIĆ: To su dva različita filma. Prvi se izražava jednim oblikom simboličke strukture, Martinac, a drugi je razgradnja slike.

PETRIĆ: Prema tome, šta bi bila značajka našeg izbora? Za razliku od GEFF-a koji je podvlačio konceptualne pristupe, odnos prema životu i stvarnosti na fenomenološkom planu, mi smo u prvi plan stavili filmsku specifikumu. Evo, "Zvuk, oblik, boje", čisti je formalistički film - kakav je da je - dobio je dva glasa. Ovaj žiri je podvukao formalna traganja u procesu snimanja, koja govore sama za sebe, kao i odnos autora prema filmskoj strukturi. Time je narativni element gurnut u pozadinu.

JOVANOVIĆ: Samo i Petekovi filmovi uključuju takve neke stvari. Vidite recimo šta oni tu kažu...



PETRIĆ: Ali Petek nije doneo film.

JOVANOVIĆ: Ne, Petek je stvarao u okviru GEFF-a. Zanimljiv jedan citat: "Trebalo iskoristiti specifičnosti filmske tehnike, materijala, obrade, projekcije. Antifilm se bavi vizuelnim istraživanjima i ispitivanjima vizuelnom igrom, proučava okolinu, predmete, optiku, psihologiju i ambijent".

PETRIĆ: Dajte mi jedan primer.

JOVANOVIĆ: "Antifilm oslobadja kadrove slike vezanog značenja, a time istražuje mogućnosti..."

PETRIĆ: To nije samo GEFF, to je isticano već 1920-ih godina. No svejedno, važno je da su se i kod nas stvarali takvi filmovi.

JOVANOVIĆ: Bili su filmovi.

PETRIĆ: Ali nisu bili podržavani na festivalima u meri u kojoj ih mi sada i ovde podržavamo.

JOVANOVIĆ: Nije postojao recimo termin "strukturalistički film" ali je...

PETRIĆ: A da li je bio film kao "Aura" koji je stvarao "dramu" optičkom deformacijom.

JOVANOVIĆ: Nije to.

PETRIĆ: Eto, a mi na takvu sinematičnost ukazujemo kao na put kojim moderni alternativni film treba da ide...

TRIFKOVIĆ: Pa da, razlika postoji, u tome i jeste stvar.

PETRIĆ: Vidite - stvari su se ipak promenile. Tako sada filmovi koji su bili zapostavljeni ili odbačeni - dolaze u prvi plan. Dok drugi, koje bi možda GEFF podržao, idu u pozadinu, čak i da su u žiriju pretežno sledbenici GEFF-a - izbor bi bio drukčiji.

TRIFKOVIĆ: Verovatno bi svi filmovi umetnika, slikara, bili izabrani.

PETRIĆ: Pa da, videli ste kako je Neša reagovao. Najlutio se. Za njega kamera ne postoji. On ima svoj koncept i samo o njemu vodi brigu, a ne o tome kako da ga transponuje u sinematički koncept. Šta vi meni pričate o tome gde je kamera postavljena, kako...

ZEČEVIĆ: Ovo je potpuno tačno. Mislím da je to važno. Ono što je ostalo od GEFF-a, što je proširilo, ako tako mogu da kažem, "geffovski" koncept, to su danas ovi tvoji "filmovi umetnika". To je, u stvari dosledno sprovedena jedna od ideja GEFF-a. Ali mi ne tražimo to, mi imamo neki drugačiji put.

JOVANOVIĆ: E sad, ako je ovo drugačiji pristup da li onda može da se kaže ovako -

PETRIĆ: Šta smo u "Krasu" podvukli? Ne autorov koncept, nego način na koji ga je izrazio upravo to - izuzetna filmska rešenja koja, na žalost, nisu dovoljno iskorišćena. Vidite da su svi reagovali na onaj voz koji nestaje na sredini kadra, čime je dato posebno značenje tom kadru. Ostali kadrovi su bleđi, bezizražajni u odnosu na taj kadar, koji još više ističe konvencionalnost ostalog dela filma. To je vrlo važno. GEFF bi verovatno pacio tendenciju na taj drugi - dokumentalistički deo filma.

JOVANOVIĆ: Evo, ja uključujem jednog odsutnog čoveka, to je Duško Stojanović... Da li mi smatramo sada da je film u načelu izražajna tehnika?

PETRIĆ: Pa svaka umetnost predstavlja izražavanje odredjenom tehnikom.

JOVANOVIĆ: Sad bukvalno citat ide: "Klasična teorija filma...". Jer ja mislim da se u ovim razgovorima koje mi vodimo vraćamo malo na klasičnu teoriju filma, a pod njom podrazumevamo kretanje filmske teorijske misli, počev od Kulješova i Balaša preko Arnhajma i Spotisvuda, što naravno uključuje i značajna razmišljanja jednog Pudovkina ili Ejzenštejna, a pretpostavlja sledbenike kakvi su bili Pol Rota i Umberto Barbaro, do tradicionalističkih mislilaca naših dana, koji shvataju filmsku umetnost u načelu kao izražajnu tehniku. Ona je toj tehnici podređivala sve druge uslove stvaranja i u razlikama između specifičnih tehnika određivala razlike između medijuma filma i drugih izražajnih oblika". Pitanje je da li se mi držimo ovakvih filmova?

ZEČEVIĆ: Pa ne držimo se pre svega zato što to važi za klasičnu teoriju filma, koja se završava negde sa Bazenom, u stvari sa drugačijim, ontološkim pristupom filmu. Pristupom biću filma dok su se klasičari bavili pitanjem izražajnosti i razlikama između filma i drugih umetnosti. Medjutim, ja ne vidim u kakvoj je kontradikciji ovaj citat sa onim što je pre rečeno?

PETRIĆ: Važno je imati na umu da se avangarda, uistinu, vraća pojedinim principima klasičnog filmskog izraza, ali na spiralan način, tj. ona iznalazi nove mogućnosti korišćenja specifičnih sinematičkih principa. Tako se montaža danas u avangardnom filmu bitno razlikuje od Ejzenštejnove montaže. Isto tako razgradjivanje strukture filmske slike drukčije je od postupka koji su koristili, recimo Kler i Vertov. Slično je i sa ekspresionističkom stilizacijom. Imamo dakle spiralan vraćanje filmskoj specifičnosti. Ali vraćanje u okviru fotografskog filma - jer nismo primetili slična traganja u oblasti animacije ili nadrealističke konstrukcije.

JOVANOVIĆ: Mislím da je zanimljivo to što je Vlada rekao. Možda možemo da zaključimo da je to u stvari vraćanje toj nekoj klasičnoj teoriji filma, ali na jedan novi kvalitet.

ZEČEVIĆ: U tom smislu, klasična teorija filma nije nikada ni prestajala da živi.

JOVANOVIĆ: Ona je bila potisnuta u neki drugi plan.

ZEČEVIĆ: Potisnuta je bila, pre svega, jednim historičnim vremenom, vremenom bazenovaca i postbazenovaca, koji su izveli jedan tipično "kajeovski" "coup de grace" tvrdeći kako film ni po čemu nije specifičan i kako je film u stvari, ovaploćenje jednog grandioznog mita.

PETRIĆ: Ali činjenica je i ovo što Jovanović kaže da ovaj izbor filmova ukazuje na određeno sužavanje. Dok je GEFF značio proširenje. Oni bi sigurno podržali konceptualni film koji nema filmskih vrednosti jer je za njih konceptualna zamisao reditelja značajna sama po sebi.

TRIFKOVIĆ: Da, to je bilo nešto novo u to vreme.

PETRIĆ: A mi smo to odbacili. Turković je u Zagrebu već kritikovao mene rekavši da je to sužavanje filmske estetike. Ja to ne odbijam, jer sam svestan da se na taj način podstiče istraživanje u okviru filmskog medija a ne izvan njega.

JOVANOVIĆ: Zato sam ja i pokrenuo ovo pitanje.

TRIFKOVIĆ: Čitav GEFF se u stvari svodio na dva pojma. - S jedne strane redukcija, do kraja sprovedena u pogledu filmskog jezika i svim elementima koji čine film. I s druge strane, kao komplementarno, pojavio se pojam fiksacije. Znači pošlo se od razgradjivanja klasične filmske celine, naracije i svih pratećih elemenata koji su

normalno u okviru narativnog filma služili narativnom filmu. Razgradjivanje je isto do detaljisanja. Prihvatilo se kao nova tendencija sve što je imalo bilo kakav elemenat te redukcije u odnosu na bilo koji elemenat filmske strukture. Redukcija je išla do kraja i taj kraj je bio kariokineza kada je, ne samo uništen filmski prizor već je uništena i sama emulzija koja je registrovala taj prizor. To je bio kraj te ideje, konsekvencija. GEFFF se u jednom trenutku, odmah po početku, našao u situaciji da nije znao šta dalje. Vrlo brzo se shvatilo da se redukcijom dolazi do uništenja i samog materijala i da se sa njom sve završava. Medjutim, pojavio se jedan komplementarni čin, a to je fiksacija koja je odjednom pružala neku šansu životu, koja se javila kao prirodna posledica redukcije s one strane. Jer sama fiksacija je već bila suprotnost svim onim elementima i svim drugim linijama, jer i ona isto tako, u stvari, uništava priču. Kada se postavi jedan kadar koji neprekidno traje, on dovodi do istog tog efekta. U stvari, u daljem razvoju GEFFF-a bitnu ulogu je počeo da igra taj pojam fiksacije, u kontekstu mogućnosti koje fiksacija pruža. Pogledajte, jedan pojam koji je danas ovde vrlo prisutan je piksilacija koja se javlja oko 70. godine na GEFFF-u nije postojala. Ona se 70. godine prvi put javila kod Toma Gotovca. Bio sam prisutan na snimanju i on mi je rekao kako svaki čas prekida ovo, da će to da ispadne šašavo, ali on nije znao kako. Znam da sam se silno čudio da li je uopšte moguće napraviti nešto tako. U tom trenutku piksilacija mi je bila potpuno van pameti, kao jedna mogućnost filma. Dakle, na GEFFF-u piksilacija nije postojala. Piksilacije je pre ovo što mi danas imamo, to jest jedna nova mogućnost filma u smislu novih značenja, slojeva i sadržaja koji vode nekim vrednostima filma kao medija po sebi. Piksilacija nam ponovo pruža tu šansu. Ali to nije narativni deo jer je nemoguće primeniti je u nekom narativnom obliku. I sada šta se događa posle perioda GEFFF-a, 70. godine? Iako se on već 65. osećao umornim, a sedamdesete sa temom "Erotika i film" potpuno su digli ruke od sebe i počeli da se vraćaju na "mala vrata" ka nekim tradicionalnijim vrednostima filma. Sa Zekom se jedino ne bih složio kada je rekao da GEFFF nije u praksi ostavio traga. Ja mislim da je GEFFF upravo u praksi našeg alternativnog filma, nekada se on zvao amaterski, ostavio traga. Nakon upotrebe te redukcije, odnosno fiksacije, više niko u ovoj zemlji nije pravio filmove narativnog oblika u amaterskom filmu. Tek posle 70. godine počinje, naročito preko splitske grupe, kod Martinca, premda je on to radio i u vreme GEFFF-a pa je čak bio i u otporu prema GEFFF-u. Kada je 70. godine GEFFF nestao javlja se preko splitske škole potreba da se film shvati kao proces sinteze. Momci nastoje da ponovo stvore bogate celine, slojevite, značenjske, ali na jedan drugi način nego što je to klasična naracija. U tom smislu je veoma instruktivan film Bošnjaka "Budi topla žena", pa Martinčev "Izgnanstvo", pa Tasićev "Deveti film"... oni upravo pokazuju jednu vrstu alternacije u odnosu na postojeći komercijalni film ili na postojeću filmsku kulturu kao takvu, baš na tom planu da traganjem za slojevitom strukturom filma, znači za jednom vrstom sinteze ostvarene van klasičnog narativnog postupka.

PETRIĆ: Mi smo se brinuli da to bude ostvareno na nivou filmske percepcije, da bude izraženo na filmski način, bez obzira da li je u pitanju pokret kamere ili njena fiksacija. Naša briga je filmska struktura. Pri tome je važno istaći da se mi nismo zadovoljili samom činjenicom da nešto bude antinarativno, pa se filmski trikovi koriste sami za sebe, nego smo podržali ona dela koja to čine na jedan način koji smatramo karakterističnim za filmsku percepciju ili za filmsku strukturu.

JOVANOVIĆ: Kada se govori o GEFFF-u čini mi se da treba razgraničiti neke stvari. Čini mi se da su malo preterane neke kvalifikacije Zekine o GEFFF-u. To je radjeno u jednom zahuktalom dahu. Ima tu nereda i mislim da je to nameran nered. Nije slučajno što se oni dosta puta pozivaju na dadaizam. Literarni aspekt nadrealizma ih toliko ne interesuje. Element slučajnosti, element entropije, dela u haosu, dela u neredu.

PETRIĆ: I makavejizam.

JOVANOVIĆ: Ne, Makavejev je proistekao iz GEFFF-a.

ZEČEVIĆ: Jedini Beogradjanin koji je imao prijemnu stanicu za GEFFF bio je Mak. I on je jedini od toga profitirao.

TRIFKOVIĆ: Bilo je kod nas drugih ljudi koji su više shvatili GEFFF, pa je Makavejev od njih učio stvari. Recimo Pera Arandjelović sa Adamom Mitićem koji su 1964...

JOVANOVIĆ: Ne, 1963. paralelno sa GEFFF-om su napravili "Ekstazu". Nezavisno od GEFFF-a.

TRIFKOVIĆ: Ali to je posledica gefovskih razgovora... znam, ja sam bio u toku.

JOVANOVIĆ: Nisu bili...

TRIFKOVIĆ: Bili su upoznati preko razgovora u klubu. Adam Mitić je krenuo da snima jedan klasičan igrani film, amaterski, sa nekom devojkom koja se napija. Snimio je oko dve trećine pa zbog nekih teškoća obustavio snimanje. To je stajalo jedno dve godine dok Pera Arandjelović, koji je postao montažer na televiziji, nije pokupio otpatke iz televizijske montaže, izvršio jedan izbor i interpolirao ga u ovaj već snimljeni materijal, pokušavajući da održi izvestan nivo značenja. Pokušao je da pravi odnose u blokovima tako da može lako da se uhvati izvesna značenjska celina. Taj film je video Makavejev i proglašava za genijalan film. Zatim dolazi film Neše Momčilovića "Ponedeljak, utorak" gde se opet radi o nekom takvom lutanju kroz grad. Prema današnjem shvatanju to ima priču u sebi, ali prema ondašnjem shvatanju to nije bila priča, priča bez glave i repa. Redukcija priče. Taj film vidi u Zagrebu Mimica i istog leta pravi svoj "Sreda, četvrtak", bukvalno koristi i sam naslov. To jest onaj se zvao "Sreda, četvrtak", a on pravi "Ponedeljak, utorak". Dakle, postojali su neki ljudi ovde u Beogradu koji su čuvši za neke razgovore sa GEFFF-a, za neke ideje o redukciji itd., počeli da to interpretiraju na svoj način i da prave neke stvari koje odjednom počinju da ostavljaju traga u našem profesionalnom filmu.

ZEČEVIĆ: Kad već pričamo o tom dobu, Mak ima interesantno mišljenje da je u nekim svetskim relacijama, upravo u to vreme naša profesionalna kinematografija bila mnogo slobodnija od mnogih svetskih. Mak misli da je to delimično uticaj Vorkapića. Da su ti montažni skokovi, slobodniji odnos prema vremenu, slobodniji tretman stvarnosti u stvari slutili slobodu. On kaže da je u glavama ljudi tada postojao mnogo slobodniji odnos prema medijumu nego što je ista stvar postojala u službenoj kinematografiji.

JOVANOVIĆ: Ali moramo da kažemo ko je burgijao oko svega toga. To je opet bio taj Pansini. 1959. godine on u skripti o amaterskom filmu kaže nešto što ne nalazimo u tekstovima beogradskih ljudi koji se bave tim filmom. On kaže "Pravila i zakoni relativni su pojmovi, nastali su kao posledica rada većine. Od kinoamatera se traži poznavanje zanata ali njegova glavna osobina treba biti stvaralačka sloboda, borba protiv šablona, privrženost eksperimentu... Glavno eksperimentiranje, razbijanje normi, ispitivanje, traženje i pronalaženje bez uslova da se napravi dobar film." U razgovorima na GEFFF-u Pansini nastavlja to. Postoji taj problem svrsishodnosti dela. Veliki broj amatera svodi delo na jedan krajnje privatn čin.

ZEČEVIĆ: Klasično pitanje moderne teorije filma izgleda već rešeno mnogo pre toga. Da li je film cilj ili sredstvo?

JOVANOVIĆ: Ne. Svrsishodnost dela, to je drugo. Nisi me razumeo. Pitanje je za koga se pravi film.

ZEČEVIĆ: Šta je svrsishodnost? Zašto praviš film? Da li je film cilj ili je to sredstvo samo da se dodje do nečega? Ne vidim u čemu je nerazumevanje?

JOVANOVIĆ: To je pitanje kako posmatramo film. Da li najbolje predstavnike roda

ili globalnu produkciju. Kada pogledate globalnu produkciju 70-tih godina vidite da ljudi stvarno prave privatne filmove ili osobne filmove, gde se svrsishodnost iscrpljuje u samom činu stvaranja.

ZEČEVIĆ: Pa da, to je to. Da li je film cilj ili sredstvo?

JOVANOVIĆ: Onda se postavlja pitanje ko je umetnik. Beogradski amateri su 60-tih godina ipak na neki način zagovarali onu tezu da taj amater treba da poznaje zanat. Nije slučajno da su oni, ko je uspeo da se umuva, otišli u profesionalni film. Na GEFF-u je lansirana jedna teza koja je vrlo slična tezama alternativne kulture, a to je da je praktično svaki čovek umetnik i da svaki životni gest može biti klavifikovan kao umetnost. To je ono življenje u hepeningu, u procesu itd. Sedamdesetih godina je bilo autoa, kao što je Dragiša Krstić, koji su pravili potpuno privatne filmove. Jednostavno beleženje... Beogradska škola nije imala neku posebnu želju za privatnošću. Sa rešenjem klasične estetike dolazi sledeće pitanje: šta radi gledalac? Tu je ona Pansinijeva teorija o tzv. rezonanci. Mislim da je sa ovih nekoliko elemenata, počev od dadaizma do rezonance taj GEFF puno stvari inicirao koje mi sada vidimo i ovde. A da ne kažemo koliko se prošireni mediji 70-tih godina vide na ovim stvarima. E, sada kad posmatramo današnji alternativni film ja vidim da kvantitativno, najveći broj filmova ide i u ove, u proširenu verziju alternativnog filma.

ZEČEVIĆ: Jeste, ali ja sam već ranije govorio da u umetničkoj praksi danas postoje dve globalne pojave.

PETRIĆ: Filmskoj praksi ili umetničkoj uopšte?

ZEČEVIĆ: Uopšte, ali filmskoj pogotovo. Jedna je ona o kojoj je nešto rekao Sava povodom GEFF-a, a to je ta težnja ka redukciji, ka suženju polja izražajnog sredstva.

PETRIĆ: Minimalistički film?

ZEČEVIĆ: Ne samo to, ima raznih podvrsta. To je opšta težnja. Uzmite signalističku poeziju... dakle suženje ka otkrivanju onoga što je u mediju reči osnovno i najbitnije. Ne u umetničkom delu nego u području umetničke prakse. Ka materiji. Druga, potpuno oprečna težnja je u neprestanom proširivanju. Nije dovoljno svo bogatstvo koje ti nudi jedna umetnost, jedan medij, nego možeš da se iskažeš tek u proširivanju tog jednog medija prema drugim medijima. Te dve oprečne pojave čine danas onu pulsaciju, koja je verovatno dijalektički fenomen. Stalno sužavanje na jednoj strani i stalno širenje na drugoj. Mi smo i na ovom festivalu imali primere i redukcije i fiksacije, a s druge strane imali smo "Levitaciju" koja je dosledan primer proširivanja. Čini mi se da je GEFF ostao u tradiciji redukcije. Da "geffovske" ideje nisu težile proširivanju, da prošireni mediji dolaze iz nečeg drugog, kasnije, pre svega iz hepeninga, iz performensa, iz tradicije nabista i dade, iz tradicije "ekovskog" otvorenog dela itd. Iz neke druge oblasti, ali zajedno sa sužavanjem čine jednu dijalektičku celinu. Ukoliko je u pitanju neka dijalektika - a to je vrlo složen pojam i ne znam da li ga ovde uopšte treba upotrebljavati - u tom stalnom, sužavanju i proširivanju, to je u stvari neka vrsta pulsa moderne umetničke prakse. Moderne umetnosti. I to je vidljivo i na ovom festivalu. Jer otprilike dobra polovina filmova se ticala redukcije, a ona druga polovina stremila je ka proširivanju što je samo jedan uspeo da uradi, u smislu Vladine "dovoljnosti".

TRIFKOVIĆ: Proširivanje u smislu medija. Ali da li postoji sada proširivanje unutar samog filmskog medija, tj. vraćanja na neke klasične vrednosti filmskog medija. Ja mislim da tu postoji jedna tendencija ka slojevitosti filma za razliku od GEFF-a koji je išao ka toj redukciji, koji je stvar svodio gotovo na njegovu materijalnu stranu. To je bio jedan fenomen koji se jednostavno dešava i to je

bila apsolutno nova stvarnost koja je sama sebi cilj i svrha, i prema kojoj se gledalac odnosi kako on ume i zna. Znači to je jedan fenomen prema kome se gledalac odnosi potpuno spontano, dakle van onoga koordiniranog odnosa od autora, preko dela na gledaoca. Medjutim, sada mi se čini da se ponovo dešava jedan proces vraćanja ka nekoj vrsti koordinacije između autora i gledaoca posredstvom dela. Čini mi se da dobar deo naših alternativnih filmova ima tu osobinu da autor preko njih šalje neku vrstu poruka gledaocu. Dok je u GEFF-u postojalo odbacivanje toga. Poruka ne postoji u delu.

ZEČEVIĆ: Dobro, ako se shvati u usko strukturalističkom smislu poruka, (klasično shvaćena, retorium) i ne mora postojati a postoji. Poruka je samo delo. Medijum je poruka. (Ovo je već previše. Pokojnik.)

JOVANOVIĆ: Rekao bih nešto što je čini mi se vrlo važno, da postoji proširivanje i na sam život, ono što je Dišan radio. Jedan redi mejd postupak, na to mešanje svakodnevnog banalnosti i tog medija. Košćević baš u ovoj knjižici obradjuje probleme tog mešanja života, medija i umetnosti. On kaže: "Ovde se preliminarno obraduju pojave i manifestacije s graničnog područja između umetnosti i kulture: A u kulturu uključuje i život. I uzima Dišana za primer unošenja tog banalnog gde se postavlja pitanje šta je uopšte umetničko delo. Citira i jedan Zekin razgovor sa Denisom Hoperom... protiv koncepta produkcije, fetišizacije finalnog umetničkog proizvoda. "Mislim da to uplivavanje života u medij je dosta simptomatično za ovu istu tradiciju."

ZEČEVIĆ: Trebalo bi stalno uspostavljati distinkciju između pomešanih medija i proširenih medija. Ovo drugo je uži termin jer pomešani (mixed) medij može biti sve. A prošireni mediji su uvek bili jedan osnovni medij, koji se širi ka drugima.

JOVANOVIĆ: Ovde je činjenica da postoji taj pomešani medij gde se i svakodnevno trajanje na neki način posmatra kao medij. Tako da mislim da bi trebalo i to da konstatujemo. Dosta je to bitno.

PETRIĆ: Da li bi se moglo generalisati i reći da je u vreme GEFF-a dominirao jedan konceptualno-fenomenološki pristup filmu?

TRIFKOVIĆ: Jeste, to je sasvim tačno.

PETRIĆ: Ako je to tačno da li je i ovo tačno: da u ovoj našoj alternativnoj smotri dominira jedan formalno-perceptualni pristup mediju?

JOVANOVIĆ: Na ovih deset filmova? Da. To da. S tim što tu treba neke stvari malo i preformulisati. Recimo: činjenica je da fiksacija u iskustvu jednog Vorhola ne znači samo puko uništavanje montaže, jer znači nešto što se vezuje za hiperrealizam. I smatra se da fiksacija nije registrovanje banalnog nego da je to hiperrealizam, adekvatan onom što on znači u slikarstvu. Kao i pojam redi mejda - neke metodologije koje su paralelno prisutne u likovnim... Filmovi koje smo ovde videli prevazilaze pojam klasičnog umetničkog dela.

PETRIĆ: Pa šta onda?

JOVANOVIĆ: To je kao jedna dominantna tendencija. To da konstatujemo. Koja je s one strane vrednovanja.

PETRIĆ: Ali mi je nismo podržali.

JOVANOVIĆ: Nismo je podržali.

TRIFKOVIĆ: Ja se sa ovom Jocinom opaskom ne bih složio u ovom isključivom smislu kako je on zastupa, jer mislim da se u svim filmovima koje smo videli taj

kulturni aspekt javlja kao posledica opštih kulturnih procesa van filma. Recimo: semantizovana stvarnost da tako kažem.

JOVANOVIĆ: Da li postoji znakovnost?

ZEČEVIĆ: Da, to je pitanje.

TRIFKOVIĆ: Postoji u tom smislu da postoji jedan iskustveni odnos gde mi u stvari ugradjujemo značenja stvarima oko sebe, pojavama itd. To je nešto što traje u određenom vremenu. I tada ima značenje. Posle isteka tog vremena, promenom kulture, promenom sredine to gubi svoj smisao. Znači, u ovom trenutku ovaj zapušač znači jednu vrstu jugoslovenske privrede, ekonomike itd., a na nekom drugom mestu sasvim drugi tip zapušača. Prema tome ti ga možeš upotrebiti kao jednu vrstu znakovnosti ove sredine. U tom smislu je "Revlon" imao jednu već razradjenu znakovnost koja je poznata sa tih modnih...

ZEČEVIĆ: Da, u osnovi tog filma jest jedna ideologija. Tu se, recimo, uočava ono što je bilo proskribovano u doba GEFF-a i posle toga. Ponovo dolazi do jedne zaraze ideologijom. "Revlon" je upravo takav primer. Te krhotine raznih ideologija, vladajućih kodova, su tu potpuno "odliveno". Taj film je, zapravo, krhotina vladajućih ideologija. I kao takav bi mogao da se uvrsti u neku vrstu novog trenda. Ne bih hteo da kažem da je ideološki film, ali film koji u svakom slučaju ima naboj ideološkog.

TRIFKOVIĆ: To je, u stvari, alternativni film, jer ti takav film nikada ranije nisi imao.

ZEČEVIĆ: Pa imali smo kod Žilnika u "Srpskim freskama", ako se sećaš. Iako je drugačiji postupak i sve je drugačije. Ta vrsta primene ideologije. On je uopšte i u svakom smislu, oduvek bio "ideologija kao izvrnuta svest".

TRIFKOVIĆ: Možda tu počinje, možda kod "Uroljane ovčetine"...

ZEČEVIĆ: Žilnik je samosvojna pojava. On je stalno bio "nabijen" ideologijom.

TRIFKOVIĆ: Jeste. I sada se to javlja kod Djordjevića u "Revlonu". Ali nije u pitanju samo Djordjević, nego pojava ideologiziranja u alternativnom filmu. Ideologiziranje zamenjuje klasičnu narativnost. U tom smislu je to jedna nova stvar. Recimo kod Tasića "Deveti film". Ili kod Martinca "Izgnanstvo". Potpuno isti slučaj.

JOVANOVIĆ: U kom značenju koristite termin ideologija?

TRIFKOVIĆ: Pogledajte Tasićev slučaj: njegov film ima 4 kadra. Prvi kadar sa ona dva jonska stuba simetrično u kadru - značenje tog kadra je veoma jasno. Zapravo, jasno je šta ta slika može da predstavlja...

JOVANOVIĆ: U kom značenju koristite termin ideologija?

ZEČEVIĆ: Ja ga upotrebljavam u smislu skupa ideja, a ne u smislu izvrnute svesti kao kod mladog Marksa. A taj skup ideja u ovom slučaju učestvuje u formiranju jednog vladajućeg koda. Vladajućci kodovi mogu biti i politika i moda i ne znam ni ja šta sve. Sve to je ideologija.

TRIFKOVIĆ: E sada da nastavimo: taj prvi kadar kod Tasića ima direktno značenje. On hoće da tim kadrom stvori značenje životnog kiča. Dolazi drugi kadar - bolnički hodnik. Kadar traje, traje, traje. Sama organizacija kadra, njegovo trajanje i ono što se vidi, stvara značenje na kome Tasić insistira. Ne može da se shvati ovaj film ako se ne gleda kroz značenje. Dakle on upravo gradi film

vodeći računa o značenju. Značenja ne proističu iz priče, ne proističu iz nekog struktuiranja filmskih zbivanja. Autor se oslanja na moguće značenje nekih pojava koje kamera samo fiksira. Bolnički hodnik sam po sebi nešto znači. To je ta semantizovana stvarnost. Za mene je to vraćanje ka slojevitijim vrednostima filmskog medija koje su onim procesom redukcije bile eliminisane. U svakom slučaju, to je potpuno s druge strane tradicionalnog postupka izraženog kroz tradicionalnu dramaturgiju, bilo igranog bilo dokumentarnog filma.

JOVANOVIĆ: Fiksaciju te vrste imaš prvi put kod Pansinija...

TRIFKOVIĆ: Tačno, ali pitanje je u kom se smislu to postavlja.

JOVANOVIĆ: Mislim na film "Zahod".

TRIFKOVIĆ: Kod Pansinija, baš u "Zahodu", nije presudna semantizovana stvarnost. Jednostavno to je fiksacija koja dobija smisao u ponavljanju operacija koje čistač klozeta obavlja. Nikako se ta 4 Tasićeva kadra ne mogu shvatiti kao celina ako se ne prihvate na nivou značenja. I to baš značenja semantizovane stvarnosti.

JOVANOVIĆ: Tu se postavlja jedno suštinsko pitanje - da li se dugačak kadar može literarno interpretirati kao što ti misliš. To bi nas navelo na dugačak razgovor. Da li ste Vi, Vlado, primetili kako se u alternativnom filmu koristi ton? Odnosno kako se koristi sum? Da li bi se za alternativni mogao smatrati film koji koristi klasičnu muziku, koji ne koristi nikakve inovacije na tom planu?

PETRIĆ: Može da koristi klasičnu muziku ali ona sučeljena sa slikom dobija sasvim drugačije značenje i to je jedno alternativno korišćenje klasične muzike. Ili koristi klasičnu muziku kao jedan dodatak i vi je odbacite i kažete da nije alternativno. Ja sam čak napisao da neki film treba da se prikazuje bez muzike, jer muzika tu nije alternativna i samo smeta.

JOVANOVIĆ: Moje je mišljenje da je alternativni film napravio alternacije na nivou vizuelnog ali ne na planu auditivnog.

PETRIĆ: To je daleko teže, postići...

ZEČEVIĆ: Bila su dva filma koji su imali dokumentarni ton... mislim da su to bili "Srećna nova" i "805: homage".

PETRIĆ: Ali u njima vizuelna rešenja nisu predstavljala nikakve inovacije.

ZEČEVIĆ: Da. Osim što u principu podozrevam od kategorije "novog".

JOVANOVIĆ: Vi dobro znate da avangarda 30-tih godina već počinje i zvuk da koristi. Pada mi na pamet Rihterov film "Every Day".

PETRIĆ: I "Andaluzijski pas" za koji je sam Bunuel odabrao muziku koja ima kontrapunktno dejstvo u odnosu na snimljeni prizor.

JOVANOVIĆ: Mora se konstatovati da su jugoslovenski filmovi uvek ozvučeni filmovi.

TRIFKOVIĆ: Ja ne znam da li bi se tako moglo reći. Ako uzmeš taj "805 homage" tamo imamo potpuno realan zvuk marša i koraka. To uopšte nije deformisano.

PETRIĆ: Dobro, pa šta?

TRIFKOVIĆ: Ali slika je deformisana.

PETRIĆ: I šta je time postignuto?

TRIFKOVIĆ: Ali pazite, to je primena zvuka.

PETRIĆ: Jeste, ali to nije alternativno. To nije na nivou određenih alternativnih vizuelnih rešenja.

TRIFKOVIĆ: Mislim da bi u vrednovanju trebalo polaziti od činjenica...

PETRIĆ: Mislim da nije dovoljno alternativan, radikaln...

TRIFKOVIĆ: Šta je meni činjenično kod "805 homage"? To je da postoji potpuno realan zvuk, nedeformisan, koji odgovara realnoj slici, a slika je deformisana. Ja ne mogu tačno da kažem kako sam ja primio taj odnos, ali je to nešto što je za mene bilo izvesno iznenadjenje. Recimo, obično postoji obrnut odnos, imate gotovo realan prizor a deformisan zvuk, to se češće sreće.

PETRIĆ: Ili oboje.

TRIFKOVIĆ: Ili oboje. Ali realan zvuk, a deformisana slika to mi je bilo novo. Mislim da je tu zvuk primenjen kreativno.

JOVANOVIĆ: To je od 116 filmova jedini primer.

TRIFKOVIĆ: Mislim da bi bilo važno da se još jednom vratimo na ono što si ti spomenuo - vraćanje ideologije u film, alternativni film.

PETRIĆ: On je to lepo objasnio.

ZEČEVIĆ: Samo, ja sam protiv toga. Ja mislim da je to stvar koja može da dovede u pitanje samu orijentaciju ka "alternativnom". Zbog toga što ideologija uvek spada u područje mita, a po mom osećanju alternativni film je razbijanje mita.

PETRIĆ: Našim izborom mi smo to upravo podvukli.

ZEČEVIĆ: Ali želim da to teorijski objasnim.

TRIFKOVIĆ: Čekajte. Da li se slažete da od ovih 116 filmova 100 filmova nosi u sebi i to dominantno taj ideološki element?

PETRIĆ: Verovatno. Zato smo mi odabrali deset filmova koji nisu takvi.

ZEČEVIĆ: I taj jedan jeste, ali je vredan zbog drugih stvari.

PETRIĆ: Vrlo dobro.

ZEČEVIĆ: Ne zbog toga što se ideologija vraća u domen "alternativnog filma" nego zbog toga što je taj film zanimljiviji po nekim drugim stvarima. Po strukturi.

PETRIĆ: I po kompoziciji kadrova...

TRIFKOVIĆ: Ako od 116 filmova dobijemo 100 koji imaju u sebi ideološku komponentu, ideološki sloj i to kao bitan, šta onda reći o jugoslovenskom alternativnom filmu '82. godine? Da li je to samo onih 6, a ovih 100 nisu...

PETRIĆ: Šta nisu?

TRIFKOVIĆ: Nisu alternativni.

PETRIĆ: Nisu - u dovoljnoj meri.

TRIFKOVIĆ: Ali sada ćemo doći na pitanje odnosa jugoslovenskog i svetskog

alternativnog filma. Tu ćete, verovatno, biti potpuno u pravu. Meni se čini da mi imamo neki svoj specifičan alternativni film ili neke tendencije. Možda one proizilaze iz naše zatvorenosti. Možda nedovoljnog uticaja stranog alternativnog filma. Možda ovo nastaje isuviše spontano, isuviše divlje, isuviše iz neznanja itd., ali je činjenica da on na izvestan način može dati i neke rezultate, ako se jedan krug autora podrži.

PETRIĆ: Apsolutno. Ali alternativan filmski izraz se javlja upravo tamo gde nema ideologije.

TRIFKOVIĆ: Sad ćemo doći na temu odnosa svetskog alternativnog filma i našeg gde ćete vi, verovatno, imati pravo. Jer ovo o čemu ste vi, do sada, govorili ja prepoznajem u američkom alternativnom filmu. Da li je samo to alternativni film?

PETRIĆ: Nije. Ima i drugih stmljenja, ali ovde su otišli najdalje i najviše su sinematični. Postoji i - kako biste Vi Savo rekli - i ideološki trend. Ali mislim da je on izvan - filmski. Ja nisam protiv ideologije kao takve, ja je samo prenebregavam kada ona postoji u filmu isključivo kao ideologija. To za filmsku estetiku nema nikakvog značaja. Ja sam estetičar filma, a ideologiju koristim samo kao pomoćno sredstvo, ne kao cilj.

TRIFKOVIĆ: Rekli ste da vi niste protiv ideologije, a Zeka je protiv ideologije.

PETRIĆ: Ovakve kakve se ovde javlja. Postoji sinematička ideologija a sve što smo naveli - videli na ovom festivalu nije sinematička ideologija. Sinematička ideologija je ideologija koja svoje poruke prenosi na specifičan filmski način. U svakom konceptualnom filmu ima ideologije. Ali ona ne spada u domen filmske umetnosti. Čak je moguće i u narativnom filmu izraziti ideologiju na sinematičan način. Pazolini je najbolji primer. On je ideologiju podigao do filmskog mita.

TRIFKOVIĆ: Ja ne bih pravio razliku između mitologija. Mitologija je ili mitologija ili nije mitologija. Ili je prihvatamo ili je ne prihvatamo. U "Revlonu" mi imamo jednu, kako bih rekao, opštu ideologiju.

PETRIĆ: Ali izraženu na filmičan način.

TRIFKOVIĆ: To je drugo pitanje.

ZEČEVIĆ: Ma nije, to je glavno pitanje. Manje je važno to što tu postoji određeni ideološki naboj, koji je izrazio neke vladajuće kodove.

TRIFKOVIĆ: To se slažem, da film mora biti film. To je pretpostavka, to je u redu. Medjutim, u "Revlonu" se radi o tome da je film na izvestan način u službi, da je sredstvo za mitologiju.

ZEČEVIĆ: Naprotiv. On je u službi nečeg drugog, što mi se čini značajnijim. Mnogi moderni teoretičari, Burch i drugi, otkrili su jedno dijabolično svojstvo filma u odnosu prema ideologiji, u odnosu prema svim vladajućim kodovima. Oni smatraju da film otkriva svoju pravu prirodu tek onda kada je u odnosu prema takvim ideologijama subverzivan. Da se, u stvari, neprestano uspostavljanje vitaliteta filma sastoji u tome što je neprestano subverzivan u odnosu na vladajuće kodove. On se bavi mitologijom, bavi se vladajućim kodovima, ali ba "Revlon" ima tu dozu subverzije. To je taj naboj podrivanja u odnosu prema njima, iako je i sam jedan od njih. I postiže ga filmskim sredstvima. Znači, on jeste i sam neki vid ideologije ili pred-ideologije. Dakle postoji nekoliko kodova, postoji njihov odlivak u filmu i postoji sam filmski kod koji nikada ne može da se sasvim uspostavi. Baš zbog toga ne može da se uspostavi, zato što je destruktivan u odnosu na svet i u odnosu na sebe samog. Setimo se Akselosa: "istina kao lutanje".

TRIFKOVIĆ: Slažem se. Ali sve ono što u tom filmu proističe kao filmsko u stvari je

posledica dobro izraženog vladajućeg koda ili vladajućih kodova u okviru sfere kojom se film bavi.

ZEČEVIĆ: Pa sve je posledica vladajućih kodova. Sociologija se ubi dokazujući već decenijama da je tako, što bi rekli "hajdegerovci".

TRIFKOVIĆ: Ako uzmemo onaj film što ste ga vi uvrstili, "Zvuk, oblik, boja", tu recimo ne možeš govoriti o prisustvu ideologije čak i u najširem smislu. U nekom prenosnom značenju to može da bude jedna vrsta destrukcije ideološki obojena.

ZEČEVIĆ: Mora se razdvojiti političko i ideološko. Postoji distinkcija, koja je vrlo važna.

TRIFKOVIĆ: Slažem se. Ja sam samo naveo da bi boja mogla da ima čak političko-ideološko značenje. Kao jedna vrsta destrukcije.

PETRIĆ: Destrukcije značenja.

TRIFKOVIĆ: Destrukcije značenja tj. onog na čemu počiva sva politika, svaka politika. Razaranjem svekolikog značenja u stvari razaraš politiku. U tom smislu to ima političko-ideološko značenje kako ga ja shvatam. U tom smislu "Zvuk, oblik, boja" nema nikakve ideologije. On je potpuno na nivou kinematičkog, na nivou ekspresije, dejstva...

ZEČEVIĆ: E, sada, to je drugo pitanje - može li se sinematičnost uspostaviti na nivou neznačenjskih jedinica?

TRIFKOVIĆ: Ja mislim da sinematičko obavezno podrazumeva određeno značenje. Čini mi se.

ZEČEVIĆ: Vidiš, a dao si primer filma koji redukuje značenje, koji ga gotovo i nema.

TRIFKOVIĆ: Tačno, on nema značenje.

ZEČEVIĆ: Može li se sinematičnost uspostaviti putem onoga što nema značenje? To je recimo moja dilema. Ne znam... Mislim da ne može.

TRIFKOVIĆ: Ja sada ne znam tačno, ali mislim da ne može...

PETRIĆ: Značenje može postati i sama formalna struktura filma.

JOVANOVIĆ: Mislite na onaj doživljaj - da li je značenje?

PETRIĆ: Zašto da ne? Zbog čega značenje mora biti uvek racionalno?

ZEČEVIĆ: Zato što je tako.

PETRIĆ: Zar mora biti i literarno?

ZEČEVIĆ: Ne mora literarno, ali značenje se uspostavlja bez obzira na verbalni, odnosno literarni predtekst.

JOVANOVIĆ: Eksplicitno.

PETRIĆ: Znači apstraktna muzika za tebe nema značenje?

ZEČEVIĆ: Ne, ne, ne... ne znam. To je još uvek moja dilema. Ali muzika nikakvo doslovno značenje nema. Mislim, oko muzike i značenja... setimo se Adorna, to je veliko i komplikovano pitanje koje bih sada, zaista, ostavio po strani. Da ne idem tamo.

JOVANOVIĆ: Vlado, da li je visceralni doživljaj značenje?

PETRIĆ: Za mene jeste. Pogotovu ako ima određeno trajanje, i razvitak koji je autor odredio. Tu se obrazuje značenje. Čim se u apstraktnoj kompoziciji kadra počnu odigravati izvesne strukturalne promene, ja počinjem da tragam za značenjem.

JOVANOVIĆ: Znači postavlja se pitanje da li projekcija, bilo kog materijala, sama činjenica da nešto svetluca na filmskom platnu ima...

PETRIĆ: Sve što se pojavi na ekranu ima značenje koje - naravno - može biti osmišljeno i besmisleno...

ZEČEVIĆ: Ili se to značenje dopisuje kroz iskustvo.

JOVANOVIĆ: E to.

ZEČEVIĆ: Postoje teoretičari koji smatraju da postoje značenjski i neznačenjski elementi, jedan od njih je i Duško Stojanović, ali ja ne mislim da nema neznačenjskih jedinica u filmu. Nivoi su drugačiji, ali svaki element je značenjski, jer čak i ako ga nema on ga stiže kroz mentalni proces u gledaocu. A to se ne može razdvojiti. Ne može se reći: ovo je film, u njemu se sve sastavlja iz neznačenjskih jedinica, a čin gledanja je nešto drugo.

TRIFKOVIĆ: Ako ga dovedeš u neki kontekst onda dobija značenje. Bilo da sada ti proizvodiš kontekst ili da ti je sugerisano preko filma.

ZEČEVIĆ: Tako je, ali postoje određeni konteksti za koje misle da su takodje neznačenjski. A već u kontekstu se stvar menja, naravno. Ti si sada bliži odgovoru.

Ali na nivou distinktivnih celina, malih celina...

PETRIĆ: Zar to nije značenje kada gledaš film i zaključuješ da je to ostvareno na određen način specifičnim procesom? Značenje filmske projekcije kao takve. Postaje osmišljeno.

TRIFKOVIĆ: Ja moram da priznam da ne mogu da se složim sa ovim vašim mišljenjem Vlado. Možda se u teoriji može tako govoriti ali u praksi ne mogu da ga prihvatim.

PETRIĆ: Recimo, na platnu gledate krug. Da li to za vas znači samo i isključivo krug? Bez ikakvog značenja.

JOVANOVIĆ: To je samo doživljaj. Ne postoji nikakvo značenje.

PETRIĆ: Zašto ste kategorični? Ako vidite jednu okruglu formu kako se kreće na ekranu ili trouglastu formu koja stoji kao fiksiran simbol - zar to ne implicira izvesno značenje.

JOVANOVIĆ: Hoćete da mi eksplicirate to značenje?

ZEČEVIĆ: Eto vidite, ja mislim da on sada upravo radi ono što radi svaki gledalac.

PETRIĆ: Eksplicitiraću... Pre svega, ja razmišljam na koji način je postignuto kretanje kružne strukture. Pokušavam da otkažem kinematografski proces - a odmah zatim pitam se šta je hteo da kaže takvim postupkom, naravno u domenu filmskog prosedeća. Poruka ne mora da bude isključivo tematska.

JOVANOVIĆ: I vi kažete da je to značenje?

PETRIĆ: A šta je drugo?

ZEČEVIĆ: Čekajte, značenje ne može biti samo to. Ne moraš ti ništa hotimice asociirati. Ja sam imao dug razgovor oko upotrebe kruga i kvadrata u "Odiseji 2001". Profesor Stojanović smatra da su te forme, minimalne neznačenjske jedinice pertinentno svojstvo filma, i da tek u kontekstu dobijaju svoje značenje i svoj smisao.

JOVANOVIĆ: A ako nema konteksta?

ZEČEVIĆ: Uvek je kontekst. Srećom ili ne. Moguće je razdvojiti to ako projiciraš jedno po jedno, potpuno odvojeno, ali to više nije taj film. To više nije ta struktura.

JOVANOVIĆ: Šta je onda kontekst u filmu "Zvuk, oblik, boja"?

PETRIĆ: Ritmički odnosi i promene između ta tri elementa. Zvuk, oblik i boja. On je stavio te tri reči. Ukazao je na odnos! To mora da izazove gledaočev mozak da iz odnosa oblika i boja stvara značenje.

TRIFKOVIĆ: Postoji sve to, oni zaista grade neki odnos i stvaraju neki smisao, neko značenje. Ali znate čega se plašim? Što je takva situacija, oblik percipiranja, u stvari, van filma. On meni liči na svaki oblik percipiranja stvarnosti kao takve.

ZEČEVIĆ: Pitanje je infekcije iz lingvistike - postoje neznačenjski elementi, to su foneme. I K i o i nj ne znače ništa u odnosu na reč konj. To je u redu. Medjutim, mehanički prenos toga u domen teorije filma stvara velike probleme. Da li su filmske foneme ili kineme ili morfeme "polja homogenog zacrnjenja" ili celoviti oblici? Šta je to zapravo? Da li se uopšte može, a mnogi smatraju da ne može, uspostaviti identičnost najmanjih neznačenjskih distinktivnih jedinica u govornom jeziku i u filmu? Ja mislim da ne može.

PETRIĆ: Ili samo delimično.

ZEČEVIĆ: Ili samo delimično.

TRIFKOVIĆ: Ja sam i tada, u tom razgovoru o krugu i kvadratu u "Odiseji" zastupao mišljenje da osnovna značenjska jedinica ima izvesnu tehničku stranu u samom značenju. Ona pomaže da, u okviru datog konteksta, stvari budu shvaćene ovako ili onako. Dakle taj krug, kvadrat u kontekstu, baš on omogućava da neke stvari u kontekstu budu shvaćene.

ZEČEVIĆ: Ali ni kada ih ne shvatiš i ne povezuješ, opet imaju značenje... Recimo Karolj Kerenji, koji se bavio značenjem kruga i kvadrata u svetskoj civilizaciji, iznašao je da stalno smenjivanje te dve forme u stvari znači trag praideje o ljudskom staništu. O situaciji čoveka. To je arhetip koji je "pohranjen" u tvoju perenijalnu svest čak i da ga nisi svestan, dakle da ga svesno ne asociiraš ti ga imaš. A rezonanca je uvek - značenje.

TRIFKOVIĆ: On zapravo nema značenje već daje jednu energiju da se neki kontekst shvati. Kao recimo što vertikalna, na primer, nema značenje. Ali u kontekstu ona uvek na neki način deluje.

PETRIĆ: To znači bez konteksta. Krug ima određeno dejstvo i bez konteksta. On ima svoje sopstveno značenje.

JOVANOVIĆ: Arhetipsko.

PETRIĆ: I ako se to ponavlja i još tome doda boja, određena boja koja u svakoj kulturi ima neko značenje, ako se sve to ponavlja u karakterističnom ritmu - to mora da implicira izvesno značenje.

TRIFKOVIĆ: To nije značenje, to je neka vrsta energije, to hoću da kažem. Energije koja vodi ka značenju.

PETRIĆ: Ja mislim više nego to. Energija je tu stavljena u određenu funkciju.

TRIFKOVIĆ: Jer, ako bi bilo značenje onda bi ono moralo da se na neki način odredi.

JOVANOVIĆ: Samo moramo nešto tu da razlučimo - da moderna umetnost već nekoliko decenija ide na taj nesvesni plan, subliminalni, arhetipski plan. Postoje dva načina prilaska ovim delima - to je suština dijaloga između Save i mene. Sava traži jedan aspekt tzv. smisla, razumskog, racionalnog. To je za mene u okvirima klasične, nealternativne kulture. Jedna od bitnih stvari alternativne kulture je da insistira na podsvesnom, nesvesnom, arhetipskom, subliminalnom. Da u tom smislu proširuje kulturološku matricu, da alternira. Ja vidim ovde veliki broj dela koja se ne mogu interpretirati literarno.

ZEČEVIĆ: Jedno od mogućih polazišta za razjašnjenje našeg iskustva sa ovim festivalom je, za mene, pitanje neke vrste antropologije filma. To jest, u velikoj meri pitanje ontologije filma. Mi smo ovde govorili o nizu stvari koje mogu da odrede termin s druge tačke. Ti si govorio o nekoj vrsti alternativne svesti; ja sam govorio o vrlo banalnim podelama na tekuću kinematografiju i neku drugu kinematografiju, koja joj se suprotstavlja itd. Čini mi se da je izraz "alternativni film" višesmislen i da je jedan od tih smislova upravo ovaj mitsko-arhetipski koji je sada pokrenut. Upravo na toj ravni bih se vratio ponovo onome što je verovatno mrsko svima nama, ponovo bih se vratio narativnom filmu i priči. "Neprestani nihilistički mit", kako ga zove Mec, protiv priče, protiv naracije, u stvari nije nikakva besmislica i nije nikakav nesvesni nihilizam, intuitivni nihilizam, ne znam ni ja šta, nego je upravo udaranje u samu suštinu stvari. Jer mit je samo i uvek sveta priča. On nikada nije ništa drugo, on je uvek i samo sveta priča, i ako priča postoji onda je zasigurno mit taj koji daje ideološki naboj i koji organski pulsira kroz ceo film. Pokušavam da objasnim zbog čega smo toliko protiv naracije, zbog čega sam ja sam u filmu protiv naracije i nalazim odgovor u tome da je naracija sama suština mita, a da je alternativni način razmišljanja o tome u stvari demitologizacija, rušenje, čupanje mita iz duše filma. PETRIĆ: ... Na svim planovima, a naročito na sinematičkom.

ZEČEVIĆ: Tačno. E, sada: ta priča omogućuje mitu da se on stalno i neprekidno obnavlja. Da se neprekidno reprodukuje. Može to biti metafizička kinematografija Antonionija, to može biti novi talas, to može biti bilo šta. Čak i Godar. Sve što se dogodi u stvari ima samo novu varijantu priče. Negde se izostavi jedna karika, negde dve ali lanac postoji, lanac je nemoguće raskinuti jer bi se tog trenutka srušila cela struktura mita.

PETRIĆ: Zašto je onda značajan alternativan film? Zašto smo mi uložili toliko vremena i energije u ovaj poduhvat?

ZEČEVIĆ: Ti mnogo žuriš. Ja hoću da nastavim o nekim stvarima koje mi se čine vrlo bitnim. Obnavljanje mita događa se i van igranog filma, i van narativnog filma, kroz postojanje cele civilizacije, koja se sastoji i od izvesnih retoričkih figura koje i ne moraju biti u okviru narativne strukture. Recimo prisustvo simbola, naročito prisustvo metafore, uvek je zasigurno otkriće prisustva mita, čak i kad nema priče u punom smislu. Svaka metafora. Mit i metafora, to je jedno te isto. Svaka metafora je reprodukovanje iste te stvarnosti, a znamo da je socijalna funkcija mita, kako kaže Bart, jedno većito kruženje. Čovek koji je zatvoren u taj krug, većiti odlivak istog. Nemogućnost izlaska. I zato mislim da, ukoliko se alternativni film odnosi prema nekoj vrsti filma on se pre svega odnosi prema zatvorenosti mita. Prema mitu u filmu. I čini mi se da je najvažnija njegova osobina u tome da pokušava da iz tog kruga izadje! Ovde smo dosta govorili o semiologiji i imali smo dva "semiološka" filma. Uvek se, ne bez razloga, stavlja znak jednakosti

između mita i jezika. Semiologija je uvezena iz jezika, iz jezika u teoriju filma, i upravo zbog toga što stalno pokušava da obrazlaže ovo što kaže Turković, da ne vrednuje nego da stalno obrazlaže, to je neka hermeneutika, da stalno izvlači značenje svake strukture ne vrednujući je estetski. U stvari, dolazi do toga da sama sebe proždire. Semiologija, u stvari, i nema drugu funkciju nego da ispituje život znakova u društvenom životu. Eh, stari Savssure.

JOVANOVIĆ: Da li je semiologija produžena ruka mita?

ZEČEVIĆ: Semiologija je, zasad, produžena ruka mita - upravo sam to hteo da kažem. To je do instance doveden teorijski meta-jezik, kojim se govori samo o mitu. I zbog toga je vrlo interesantno da se semiologija retko bavila proučavanjem nenarativnog filma. Semiologija se uglavnom bavi narativnim filmom, zbog toga što joj to apsolutno odgovara. Tu su instrumenti strašno primenjivi. Mez kaže nema ničeg osim narativnog filma. Sve je uvek samo naracija zbog toga što je ceo instrumentarij ogromne semiološke mašine do sada bio primenjivan samo na narativni film. Čim se metafora i simbol sklone i ostanu neke razlomljene strukture, klasična semiologija je bespomoćna. Zbog toga mislim da ona ima ograničen domet u domenu meta-jezika i da se već prilično istrošila. Medjutim, ona ima svoj značaj ne kao meta-jezik, nego kao jezik sam. Mi smo ovde imali dva filma koja su "semiološka" i koja nisu meta-jezik, "Samoglasnici" i film Bate Petrovića "Jovanka Orleanka". Život znakova unutar jedne stvarnosti same. To nije meta-jezik nego, verovatno, jezik. Za "alternativni film" mora se naći primerenija teorijska osnova, primereniji meta-jezik. Čini mi se da iz ovih razgovora proizilazi da su mnoga oružja semiologije ovde potpuno neprimenljiva. I da to dolazi upravo stoga što smo sklonili priču, već na početku, kao glavni element koji bi trebalo izbrisati. E sad, šta je onda alternativni film? U čemu on alternira? Ako je sve ovo ovačko, ako mit postoji kao stvarnost protiv koje se okreće moderna umetnička praksa ili svest, što je sasvim sigurno, čemu onda alternira? To je pitanje ontologije, od koga sam počeo i stalno podvlačim strukturu, strukturu... ne zbog toga što pripadam nekim strukturalističkim koterijama, nego zbog toga što se struktura pre svega uspostavlja na psihološkom planu, ne na planu jezika. Ogromna je zabluda da je termin struktura uvezen iz strukturalne lingvistike. Ona je uvezena iz psihologije i to iz geštalta psihologije. "Geštalt" psihologija krajem prošlog veka, koja egzaktno uspostavlja definiciju strukture. Struktura je celina koja se sastoji iz detalja koji gube svoju primarnu funkciju i ulaženjem u tu celinu dobijaju neku novu. Nije ništa drugačija strukturalistička definicija koja kaže "celina je sačinjena od manjih distinktivnih celina u filmu, koja ima sopstvenu zakonitost u kojoj sastojci stiču funkciju u skladu sa položajem što ga u njoj zauzimaju i koja, da bi stekla značenje ne izlazi iz granica što ih je sama uspostavljala, to jest ne poziva se ni na šta što ne sadrži u samoj sebi." Sve je to već odavno pre strukturalne lingvistike bilo sadržano u samoj prirodi ljudskog opažanja. Naša svest neprestano teži da uspostavi strukturu sveta, koji opaža i razumeva.

PETRIĆ: Čija je to definicija? Tako profesorski sročena.

ZEČEVIĆ: To je definicija Dušana Stojanovića, mislim da je tačna, ali sve što važi za filmsku strukturu ovako definisanu, važi za sam pojam "geštalta". Geštalt psihologija je, u stvari, uvela pojam strukture, kao što kaže Piaget, u domen teorijskog interesovanja. Upravo na toj osnovi, čini mi se, mogu se uspostaviti novi teorijski instrumenti za procenjivanje ili bar tumačenje "alternativnog filma" kakav je on danas. Čini mi se da su instrumenti geštalt psihologije mnogo primenljiviji na ove strukture, nego što je to strukturalističko-lingvistička semiologija. Ovo polje sila o kome si ti govorio, polje energije, grupisanja, organizacije u celinu, načina na koji se organizuje u celinu, funkcije te celine, prema sebi i prema svetu, uvlači čitav niz pitanja koja nam teorijski postaju interesantna upravo kod našeg "alternativnog filma".

PETRIĆ: Karakteristično je da si izostavio princip geštalta toliko značajan za strukturalistički prilaz filmu.

ZEČEVIĆ: Pa "geštalt" je forma. Do forme hoću da dodjem na kraju.

JOVANOVIĆ: Vidite kako alternativni film postaje ozbiljna stvar, stvar koja prevazilazi samo polje filma. Uplivava u vode globalnih kulturnih kretanja u savremenom svetu.

ZEČEVIĆ: Tako je.

JOVANOVIĆ: Ne samo da ruši priču on ruši i stilistiku, metaforu...

ZEČEVIĆ: Hoću samo još da kažem na šta može da se odnosi to polje sila, na energiju, na preobražaj... Pazite, imamo film o kome sam hteo da govorim. To je "Slepo polje" Bate Petrovića i Ljubičića koji u stvari unosi jedan novi "geštalt", jednu novu strukturu, osnovanu na optičkom "geštaltu". Čime se on igra? Kod Kubricka je to kvadrat i krug, a ovde su to neke forme koje prerastaju, koje se preobražavaju jedna u drugu, ali osim toga i nemaju drugo značenje. U stvari, ne postoji ništa izvan njih. One su struktura. Preobražaj tih formi je struktura.

PETRIĆ: Kakvih formi - budi konkretan.

ZEČEVIĆ: Ovalne forme lica, okrugle, dakle nešto šire - i kvadrat. I ta se struktura uspostavlja na osnovi "geštalta", ni na kakav drugi način. Na tom osnovu možemo razgovarati i naći teorijski instrument. To se događa i kod "sajhodeličnih" uobličjenja Šimunića. Kod "Aure", koji ima nešto od toga, od te vrste uobličjenja. Medjutim, vrlo je zanimljiva ta kategorija subverzije na koju se sada vraćam ponovo sa geštalta, koja nas stalno tera da, svesno ili nesvesno transformišemo, da preoblikujemo svet. U stvari, uvek otkrivamo kao naročito vredna ona značenja koja hoće da ga rasture. Koja ga podrivaju. Tako u stvari, jedna od instanci "alternativnog filma" nije celovita forma, što je geštalt, nego upravo necelovita forma, ako to nije protivrečno. Cela moderna protivdiznijska animacija je rušenje celovite forme. Necelovita forma, necelovit ritam, ritam koji se stalno iz sebe razgrađuje i ponovo uspostavlja na nekom drugom nivou, diskontinuitet. Pa i redukcija, o kojoj si ti govorio.

TRIFKOVIĆ: Da li to uspostavlja neku referencijalnost ili ne?

ZEČEVIĆ: O referencijalnosti i govorim. Ja sam završio, iako sam hteo još da govorim o jednoj interesantnoj stvari za koju nije bilo vremena - neko je ovde rekao da je alternativni film jedna nova percepcija. To je vrlo važno. Ja mislim da je to jedna od bitnih stvari kod "alternativnog filma". Mi uopšte imamo krive pojmove o našoj percepciji, jer ne znamo mnogo o njoj. Mi u stvari, iako su to psiholozi znali još mnogo pre nas, mi "filmaši" još uvek ne znamo kako funkcioniše ljudsko oko. C.H. Judd taj američki psiholog o kome je ovde bilo reči, otkrio je da ljudsko oko funkcioniše asinhrono, diskontinuirano, da redukuje pokret, da, u stvari, radi isto ono što radi moderna animacija u odnosu na Diznijev svet. Da podriava celovitu formu. A mozak je taj koji ponovo uspostavlja ravnotežu, koji ponovo uspostavlja celovitost pokreta, koji tu redukciju rasteže, kao žvaku, na celovitu formu. E, gde bi mogla da bude ta nova percepcija? Jednostavno, da li je to moguće ili ne - to je opet teorijska spekulacija u ponovnom otkrivanju prirode veze oka i uma. Za razliku od većitog pozivanja na "mensium". Na mentalne sklopove. U svakom slučaju, sve ove stvari koje sam pomenuo potpuno su izvan sfere mita i okrenute su protiv njega. Pre svega protiv naracije, protiv celovite forme, protiv zatvorenog kruga, protiv simbola i naročito protiv metafore što nas opet vraća na um. I negde u tom kruženju može da se pronadje dovoljno i teorijskih i drugih instrumenata za raspravu o "alternativnom filmu".

JOVANOVIĆ: Protiv svake stilske figure.

TRIFKOVIĆ: Veoma je dobro što si to rekao, ali mislim da ti se može replicirati.



Ja ću to da pokušam. Samo da naznačim: postoji izvesna kontradiktornost u izlaganju. Ne da nisi precizan ili praviš greške. Pitanje je da li se potpuno može isključiti mit kada je u pitanju postojanje slike, bilo kakve slike, koja sama, svojom organizacijom ima već ugrađenu neku mitsku osnovu. Već ima neki mitski kod. To jest, ono što se naziva ikonički kod je, u osnovi, mitska karakteristika. Prema tome, kada se pojavi bilo kakva slika ona je već u dobroj meri "opterećena" mitom. Ako je to funkcionišuća veličina u filmskom prizoru, može li se ona jednostavno zapostaviti?

ZEČEVIĆ: Ona je prisutna, ali to ne znači da je većito nepromenljiva. Subverzivna težnja protiv nje, koja se zapaža u "alternativnom filmu", jest dokaz... Ja ne znam šta, ja nemam recept kako bi se mit mogao prognati iz filma, ali osećam da film u stvari sluti mutaciju vrste.

JOVANOVIĆ: Tačno. To je "mem" (?). Mem je mutacija vrste izvršena kulturom.

TRIFKOVIĆ: Ipak uzimimo da je film samo sredstvo. Prema tome, samo nam to sredstvo pomaže da slutimo.

JOVANOVIĆ: Savo. Istraživanja na planu genetike su dokazala da je to razmišljanje iz 19. veka. 20. vek je ukazao da se mutacija vrste može vršiti kulturom. To je ta alternativna kultura...

ZEČEVIĆ: Svim sredstvima, ne samo kulturom.

JOVANOVIĆ: Posebno kulturom. Pošto živimo u kulturnom pejzažu, krajoliku. To je vrlo jasno. Ti objašnjavaš stvari terminima klasične kulture i klasičnog filma. Nije slučajno što ti kažeš da je film sredstvo. Ne. On je cilj.

TRIFKOVIĆ: Postoji jedan nivo na kome ću govoriti da je film cilj, ali na drugom nivou ću govoriti da je film sredstvo. Ako predjemo na viši nivo, na nivo filozofije ja ću onda govoriti o filmu kao sredstvu, a na jednom nižem nivou je film cilj. U tome pravimo razliku. Ti uvodiš stvari koje su van naše moći da o njima razgovaramo.

JOVANOVIĆ: To su stvari evidentne u modernoj kulturi.

TRIFKOVIĆ: Nisu evidentne. Jer mnogo bliži termin, koji je nama sada ovde važan, se preskače. Ti upotrebljavaš taj kulturni, kulturološki aspekt - slažem se. Međutim, čim je kultura u pitanju prisutan je mit. A mi govorimo da je alternativni film isključivo rušenje mita. Odnosno, ne rušenje mita radi novog mita nego ukidanje mita.

JOVANOVIĆ: I oslobađanje čoveka.

ZEČEVIĆ: U čemu i slutimo mutaciju vrste. Sve je bilo mit do sada. Nije bilo ničega izvan mita.

JOVANOVIĆ: Tačno.

ZEČEVIĆ: Osim možda u filmu samom. U onom "nihilističkom mitu"?

TRIFKOVIĆ: Ako ti uništavaš mit i misliš da je to cilj i smisao alternativnog filma onda takav film više ne može nikakvu funkciju da odigra.

ZEČEVIĆ: Zašto? Mit će neprestano trovati tu okolinu i na kraju će je zatrovati tako da ćemo sasvim da iščeznemo kao vrsta. A-bomba je poslednji mit naše vrste.

TRIFKOVIĆ: Dozvoli. To sredstvo destrukcije o kome ti govoriš... jer se to svodi na destrukciju. Samim negiranjem nečega on postaje u stvari mitološki.

ZEČEVIĆ: Ne mora.

TRIFKOVIĆ: Pa ne može drukčije da se prihvati taj odnos.

JOVANOVIĆ: Čulnost negira mit.

TRIFKOVIĆ: A ta moderna umetnost, na koju se pozivaš sve vreme, u njoj, u stvari, dolazi do spajanja pojmovnog i čulnog. To su pokušaji moderne umetnosti. Evo, ovde imamo par ekselans takav film - Bata Petrović i njegov "Jovanka Orleana". To je čisto na nivou pojmovnosti. I u finalu se to susreće sa čulnošću vatre o kojoj taj film zapravo govori. To je direktno spajanje pojmovnog i čulnog i zato je meni taj film od izuzetnog značaja. Prema tome, mi moramo biti vrlo obazrivi pri nekim definicijama. Mi ne bismo smeli da filmu pridajemo tolika značenja i vrednosti, ne mislim pojedinačno, nego filmu kao mediju.

JOVANOVIĆ: Dragoceno je ono na čemu insistira Petrić...

TRIFKOVIĆ: Petrić itekako insistira na ideologiji. Samo ne na ideologiji značenja, nego na estetskoj ideologiji. Jesam li u pravu?

ZEČEVIĆ: Ideologiji forme.

TRIFKOVIĆ: Na ideologiji forme. Meni se čini da je bitno svojstvo ovog festivala u stvari prisustvo mita ili ideološke svesti.

PETRIĆ: Ja bih se zapitao da li je to svojstvo bitno. Da li je značajno za alternativni filmski izraz? Za mene je značajno zbog čega je nešto "bitno". Čak ako se javlja i samo kao iskrica koju treba podržati. 90 posto filmova su prezasićeni ideologijom koja bi imala isto - ako ne i bolje dejstvo u literarnom vidu.

TRIFKOVIĆ: Dobro. Dozvolite. U ovom slučaju, kako vi kažete, vi sebe kao teoretičara, analitičara stavljate ispred realnosti.

PETRIĆ: Naravno. Postavljam se i iznad stvarnosti.

TRIFKOVIĆ: Dobro, da bude na neki način to jasno. Vi stavljate teoretsku misao iznad realnosti. Iznad prakse. Da pokušam da uprostim stvar: Za vas postoji vrednost iz prakse koja potvrđuje vašu misao. Vašu teoretsku misao.

PETRIĆ: Da.

TRIFKOVIĆ: Tako je. Znači vaša teoretska misao je potpuno nezavisna...

PETRIĆ: Ja nastojim da ona bude moja i nezavisna. Da ako se pokaže da i drugi tako misle to me itekako obodri...

TRIFKOVIĆ: Ne, ne, nije to tako. Evo o čemu se radi...

PETRIĆ: Smatrate da Vaša teoretska misao nije nezavisna. Zašto se onda bavite teorijom?

TRIFKOVIĆ: Tako je. Ali, ja pokušavam da dešifrujem stvarnost. Mitsku stvarnost i stvarnost ovih filmova. Da je dešifrujem a ne da joj nametnem svoj vrednosni sistem. U tome je razlika.

PETRIĆ: Nije tako. Ja u stvari, zaključujem da određeni filmovi odgovaraju mome teorijskom mišljenju.

TRIFKOVIĆ: Pa to je to. Vi jednostavno kažete tih šest filmova potvrđuju moje

teoretsko stanovište i to ja prihvatam...

PETRIĆ: A šta vi radite? Zar Vi ne postupate na isti način? Samo što je vaša teorijska postava drukčija.

TRIFKOVIĆ: Vlado. Ja sam u izboru filmova takodje potvrdio svoj ukus, da tako kažem, svoju teoretsku misao. U svojih osam filmova. Medjutim, u ovom razgovoru ovde pokušavam da taj svoj ukus, svoju teoretsku misao, koristim na drugi način. To jest, da odgonetnem, da dešifrujem, da odgovorim na pitanje šta predstavlja jugoslovenski alternativni film danas.

PETRIĆ: Ja mislim da je to odstupanje od onoga što smo već utvrdili.

TRIFKOVIĆ: Ne, nije odstupanje.

PETRIĆ: Jeste.

TRIFKOVIĆ: Nije, to se vidi. Ja imam svojih osam filmova, ali mi moramo dati odgovor šta je to jugoslovenska alternativna...

PETRIĆ: Tačnije: šta bi trebalo da bude, da se smatra alternativnim filmom. Na taj način mi podstičemo mlade filmske stvaraoce da svoj talent usmeruju u određenom pravcu.

TRIFKOVIĆ: Ako sam dobro razumeo trebalo bi da opišemo stanje alternativnog filma...

PETRIĆ: Da, ali, očito je da se naše konstatacije razmimoilaze.

TRIFKOVIĆ: Dobro. Drugim rečima, izuzev pet-šest ostvarenja kao pokušaja, uopšte ne postoji alternativni film u Jugoslaviji?

PETRIĆ: Zašto spominjete čitavu zemlju? Ja to ne znam. Mi se odredjujemo samo prema onome što smo imali prilike da ovde vidimo.

JOVANOVIĆ: Postoji tendencija.

PETRIĆ: Po meni postoji alternativnih oko 30 filmova. Od toga izuzetno alternativnih oko 10. Onih koji imaju tendenciju ka alternativnom ima oko 40. Ostali su potpuno izvan alternativnog filmskog izraza.

TRIFKOVIĆ: Slažem se. Ali onda to nije 8. To nije 6.

PETRIĆ: Ti su najalternativniji. Ostali su manje alternativni, ili uopšte nisu takvi.

TRIFKOVIĆ: Koji su to? Izuzev što, po vama, Martinac nije alternativan. Ali za svu trojicu je on jedan od najznačajnijih autora.

PETRIĆ: Čekajte, mi smo se sami dogovorili koji filmovi nisu alternativni. To je najveći broj onih koje smo ovde videli. Zar nije tako?

TRIFKOVIĆ: Ja ne govorim o tzv. nealternativnim, nego pokušavam da odgonetnem prirodu jugoslovenskog alternativnog filma. Odnosno, onoga što smo mi videli. Prirodu.

PETRIĆ: Opet generališete. Jer, ako tako postupate, onda morate zaključiti da je, u najvećoj meri, jugoslovenski amaterski film nije alternativan.

TRIFKOVIĆ: Pa dobro, možete pristupiti i tako. Ali je bitna jedna stvar: utvrditi.

ZEČEVIĆ: ... Zašto je alternativan?

PETRIĆ: Tačno. A moguće je razmišljati i o tome zašto većina amaterskih filmova nisu alternativni.

ZEČEVIĆ: Zašto nije nealternativan znači i zašto je alternativan.

PETRIĆ: Ne!

JOVANOVIĆ: Ne.

TRIFKOVIĆ: Vlado, to nije bitno. Konačno, to je metodološko pitanje.

ZEČEVIĆ: Kako bi ti to protumačio...?

PETRIĆ: Zašto neki film ne spada u alternativno.

ZEČEVIĆ: Da. Zašto nije alternativan, a ne zašto je nealternativan.

PETRIĆ: Ili zašto je nealternativno.

ZEČEVIĆ: E, tako je.

TRIFKOVIĆ: U krajnjoj liniji to je samo metodološko pitanje. O čemu sada govorimo. Ovakav ili onakav pristup. Cilj je isti. Medjutim, ako smo u proceni tog alternativnog filma kod nas pošli od GEFF-a, što je bilo u redu, i ako kažemo da je GEFF u krajnjoj liniji bio potpuno protiv mita.

ZEČEVIĆ: Tako je. Ja sam bio prilično nedosledan kada sam malopre "napao" GEFF. Oni su možda imali pravo da se ponašaju histerično i destruktivno.

PETRIĆ: U ono doba. U datim okolnostima.

ZEČEVIĆ: Uprkos tome što je bila površna i kontradiktorna, bila je to pobuna protiv mitova.

TRIFKOVIĆ: Mi danas susrećemo te osnovne, kako bih rekao, odrednice. To da je redukcija, da je fiksacija, da je anti-mit, anti-ideološko... Da li to ostaje za večna vremena sadržaj alternativnog filma?

PETRIĆ: Ne! Sve se menja i evoluira.

TRIFKOVIĆ: Može li da se kaže da se današnji alternativni film izgrađuje na odnosu prema mitu i mitologiji? Samo na jedan drugi način nego što je mit, do sada, shvaćen i tretiran.

ZEČEVIĆ: Tako je.

TRIFKOVIĆ: E pa onda?

ZEČEVIĆ: Ali ovo što kaže Vlada je bitno. Za razliku od onih koji su rekli nikakva forma nam u tome neće pomoći, ovde forma očigledno pomaže.

TRIFKOVIĆ: Nije mi sasvim jasno...

ZEČEVIĆ: GEFF nije hteo formu, nikakvu estetiku. Nikakvo izražajno sredstvo. Ništa. Antifilm. A ovi imaju otprilike isto ideološko polazište samo što je u njihovim rukama forma moćnije oružje. Zato što je svesno postavljaju u prvi plan, čak i kad je razgrađuju. Njih ona interesuje i kao meta i kao cilj. Bilo kako, forma je njihova glavna preokupacija.

TRIFKOVIĆ: Tako je. Ali je to zato što je prisutna ideološka, odnosno mitska svest! Zato estetika može da igra svoju ulogu. A u GEFU-u, koji je bio duboko antimitski i nije moglo da postoji ništa drugo osim redukcije. Što je ukidanje svake estetike.

PETRIĆ: To je paradoksalan zaključak. To što si sada obrazložio, je u neku ruku predviđanje, anticipacija mutacije filmskog izraza, transpozicija forme koja proizlazi iz nove mitologije, iz savremenog mita koji je u naše vreme sve više i sve nametljivije anti-mit.

ZEČEVIĆ: Pa nije... nije u svakom slučaju.

PETRIĆ: Sava smatra da će ta negacija mita prerasti u novi mit.

JOVANOVIĆ: Ne može da bude.

PETRIĆ: Ja se slažem sa Savom. On ukazuje na otudjenje koje obuzima sve umetnosti.

JOVANOVIĆ: Razotudjenje.

PETRIĆ: Razotudjenje. A on tvrdi da će to postati...

ZEČEVIĆ: ... opet jedna vrsta otudjenja.

TRIFKOVIĆ: U stvari hoću da kažem da je u alternativnom filmu jako prisutna alternacija mita.

PETRIĆ: Tačno. To je, reklo bi se, pokretačka energija alternativnog traganja o filmskom mediju. Medjutim, da još jednom na kraju istaknem da mene zanima kako je alternacija mita ostvarena na nivou filmske strukture.

TRIFKOVIĆ: U jezgru savremene alternacije na filmu je, u stvari, alternacija mita. I odatle potiče čitava estetika...

ZEČEVIĆ: Ja mislim da je to središnje pitanje.

PETRIĆ: Ja mislim da je to dovoljno kao baza za donošenje opštih zaključaka o alternativnom filmu.

ZEČEVIĆ: Dovoljno. I više ništa ne znam. Dalje ne znam.

TRIFKOVIĆ: Ali se odmah mogu i na teoretskom planu utvrditi neke stvari. Ako vi insistirate na estetskom u filmu, vi pritaženo branite stvar mita. Vi opet uspostavljate mit.

PETRIĆ: Da, ali na nivou filmske strukture, ne na nivou naracije i ideologije.

JOVANOVIĆ: Ali ja mislim da vi zastupate čulno, a ne estetsko.

PETRIĆ: Drugi smatraju da je to nova estetika, a neki čak da je to antiestetika.

JOVANOVIĆ: Apsolutno je antiestetika. U tradicijama moderne umetnosti to je antiestetika.

## BIOGRAFIJE I FILMOGRAFIJE

### DJORDJEVIĆ SLOBODAN

Rodjen 1961. godine u Beogradu. U osnovnoj školi kupuje prvi fotoaparati i kameru i odlazi na selo da snima film o kokoškama. Od tog trenutka počinje bavljene filmom. Snima filmove, učlanjuje se u AFC i pod okriljem kluba odlazi na mnogobrojna takmičenja iz kojih izlazi sa novim iskustvima.

### FILMOGRAFIJA

"Kokoške i krave" (1971) 5 min.

"Ostała živina" (1973) 5 min.

"Kockari" (1975) 6 min.

"Izjednačenje 1" (1979) 6 min.

"Izjednačenje 2" (1979) 10 min.

"Doživljaj" (1980) 5 min.

"PS 1" (1981) 5 min.

"PS 2" (1981) 5 min.

"Uspomene 1" (1981) 25 min.

"Levitacija" (1981) 15 min.

"Revlon" (1981) 15 min.

"Uspomene 2" (1982) 20 min.

### NIKOLA DJURIC:

Nikola Djurić je rođen u Pragu, ČSSR, 1949. godine. U toku srednje škole bavi se slikarstvom i kao član likovne grupe učestvuje na tri grupne izložbe. 1968. godine upisuje

Istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu gde je apsolvirao. Sledeće godine Glušica Milorad ga dovodi u Akademski kino klub gde sreću Ivka Sešića. Njih trojica stvaraju uslove za reorganizaciju kluba. Ubrzo počinje sa pravljenjem amaterskih filmova sa kojima učestvuje na mnogim festivalima i smotrama gde dobija dosta priznanja. Filmovi mu se prikazuju i u Oslu, Londonu, Plzenu... U klubu radi i kao organizator i realizator mnogih akcija. Predsednik je kluba u periodu od 1972. do 1976. godine. Zbog stalnog pritiska na autonomiju kluba i zbog uskraćivanja materijalnih sredstava klub se seli u Dom kulture Studentski grad, a Nikola Djurić odlazi na služenje vojnog roka.

Prestaje sa bavljenjem filmom. Vraća se istoriji umetnosti. Putuje u cilju proučavanja klasičnih umetnosti po Rimu, Grčkoj, Indiji, Nepal u i Egiptu. U to vreme se aktivnije bavi fotografijom. Neočekivano, 1980. upisuje FDU, odsek za kameru i tako se ponovo vraća filmu. Sada je student treće godine. U toku poslednje dve godine doživljava revalorizaciju nekih

do tada neshvaćenih filmova i stavova. 14. mart 1983. godine

### FILMOGRAFIJA

TABULA RASA, eksperimentalni 8 mm c/b kolor, 9 min, 1969.

KANTAR, po ideji Miodraga Tarane, crtani film 8 mm c/b 3 min, 1969.

CARIGRAD, dokumentarni, 8 mm, kolor, 10 min. DAN SEŠTI, igrani, crtani, 16 mm kolor 4 min, 1971.

POSTO NEMA BOGA SVE JE DOZVOLJENO, angažovani 16 mm c/b, kolor, 10 min, 1971.

FILM NO1, igrani 16 mm kolor, 11 min, 1972.

SEOSKI PUT, dokumentarni, 16 mm, kolor, 4 min, 1972.

GAVRAN, vrlo zanimljiv, 16 mm c/b, 7 min, 1973. NOKTURNO, nezavršen, 1973.

SAMOGLASNICI, eksperimentalni, 16 mm, c/b, 10 min, 1973.

VIOLINISTKINJA, muzički, 16 mm c/b, prvo 12 min, kasnije 6 min, 1974.

MATERIJAL 1 eksperimentalni, 16 mm, c/b, 11 min, 1974.

JAJE NA OKO, eksperimentalni, 16 mm, kolor 5 min.

SECANJE, film objekat, gledanje neograničeno, 1978.

FILMOVI NA FDU

ZIVOT SA REKOM 16 mm, c/b 8 min, 1981.

PARVO L (U-matic) 20 min, 1982.

A, 16 mm c/b, 9 min, 1983.

## BRANKO KARABATIĆ

Od 1974. godine do danas B. Karabatić je napravio oko dvadesetak neprofesionalnih filmova. Iako posjeduje sve uvjete za zvanje majstora amaterskog filma, ne namjerava verificirati zvanje. Radio je kao asistent režije u par profesionalnih kratkih filmova.

Zivi u Splitu.

## DRAGAN PEŠIĆ

Rodjen 1947. u Kraljevu. Mašinski fakultet u Beogradu. Fotografiju izlaže od 1977. Učestvovao na oko sto deset izložbi fotografija u zemlji i inostranstvu. Nagradjen pedeset puta. Samostalno izlaže četiri puta.

## BATA PETROVIĆ

(Kandidat za majstora amaterskog filma Jugoslavije)

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

## FILMOGRAFIJA

## a) Autorski filmovi

"Minijature" (1968)  
 "Exitus letalis" (1970)  
 "1860 obrtaja" (1970)  
 "Seoski bal" (1971)  
 "Portret AFK dob" (1972)  
 "Ljubavna priča" (1972)  
 "Biznis" (1972)

"\_\_\_\_\_ (1973)  
 "Kutija koja svira (1974)  
 "F" (1974)

(1975)  
 (1976)

"Tajna" (1979)  
 "Toplo nam je" (1980)  
 "Stradanje Jovanke Orleanke" (1982)  
 "Pesnički ručak" (1982)  
 "Sav taj jazz" (1982)  
 "Stare slike" (1982)  
 "Ohrid 81" (1981-2)

## b) Koautorski filmovi

"Providan projekat sa fazonom na kraju" (1974 - sa Pajom Ljubičićem)  
 "Ne plač dušo..." (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)  
 "Dogadjaj" (1981 - sa M. Božin)

## c) Namenski

"Sistemi uzemljenja" (za Institut Nikola Tesla)  
 "Redergin" (za "Lek" - Ljubljana)  
 "Klinoril" (za "Lek" - Ljubljana)  
 "Narodna tehnika" (za Narodni teh. Jug.) zajedno sa R. Vladićem  
 d) Kao saradnik, snimatelj, montažer ili glumac učestvovao u realizaciji oko 40 amaterskih filmova

Autor: "Priručnika za instruktore i kursiste kinoamaterizma na omladinskim radnim akcijama"

## SIMUNIĆ LJUBOMIR

Rodjen u Beogradu 1942. godine Šimunić počinje da se bavi filmom početkom 70-tih. Prvi filmovi nastaju u saradnji sa Kostom Bunuševcem. To su filmovi: "Magična stolica" i "Dolazi treći" koji nisu nikad završeni. Do sredine 70-tih radi sam filmove, a kasnije zajedno sa Draganom Taubnerom osniva "MOON" kompaniju u okviru koje zajedno prave filmove.

Zajedno sa grupom jugoslovenskih autora učestvuje u jugoslovenskoj selekciji na THIRD INTERNATIONAL AVANT-GARDE FESTIVAL u Londonu koji se održavao u junu 1979. godine. Iste godine učestvuje i na FESTIVAL INTERNATIONAL JEUNE CINEMA koji se održava u HYERES (Francuska) u sekciji CINEMA DIFFERENT i za film "PRESSION" dobija nagradu kritike.

Osim filmom Šimunić se bavi i fotografijom. Učestvovao je na kolektivnim izložbama u zemlji i inostranstvu.

## FILMOGRAFIJA

"Sva mesa Beograda" (1970-1978) 8mm, kolor, 32 min.  
 "Pression" (1970-1975) 8 mm, kolor, 24 min.  
 "Šetnje" (1970-1977) 8 mm, kolor, 28 min.  
 "Gerdi, zločesta vještica" (1976) 8 mm, kolor, 28 min.  
 "Prvo veče na moru" (1978) 8 mm, kolor, 19 min.  
 "The stars trip" (1976) 8 mm, kolor, 20 min.

"Vožnja morskim brodom" (1977) 8 mm, kolor, 32 min.

"Oluja" ("Nevreme") (1977) 8 mm, kolor, 28 min.

"The summer dreams" (1978) 8 mm, kolor, 22 min.

"Šta Slavicu očekuje u životu" (1978) 8 mm, kolor, 25 min.

"Dodji da ostarimo zajedno" (1978) 8 mm, kolor, 16 min.

"Soft" (1980) S 8, kolor, 16 min.

## IVAN MARTINAC

Rodjen u Splitu, 1938. godine. Diplomirao arhitekturu na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu 1961. godine.

član Društva filmskih radnika Hrvatske od 1971.

član Društva književnika Hrvatske od 1972.

Objavio pet knjiga poezije ("Elipse", "Alveole", "Patmos", "Aura", "Pohvale") i dve filmografske knjige ("Filmska teka", "Stradanje Ivane Orleanske").

Zivi u Splitu.

Od 1959-1968. u kino klubu "Beograd" i kino klubu "Split" realizirao 50 kratkometražnih amaterskih filmova. Režirao 8 kratkometražnih profesionalnih filmova (od 1962. do danas), a za druge autore snimio jedan i montirao četiri.

## SLOBODAN VALENTINČIĆ

short biography:  
 born 1948, Ljubljana, Yu

1969-71 experimental theater group "Popilija Ferkeverk" performances in Ljubljana, Maribor, Reka, Zagreb, Beograd, Novi Sad

festivals: MFSK (Zgb), BRAMS, BITEF-71 (Bgd).  
 1970 scenic shows with literary materials of young poets writers

1969 onwards - articles in slovene periodicals

1970 onwards - contributions on Radio Student, Ljubljana (In different periods: editor for cultural departement, editor for ESP programs, journalist, program director; in total more than 2000 individual programs)

1971-1975 occasional multimedia shows in Belgrade

1972-75 photography period

1975-77 occasional cooperation with group rOMenklatura

1975 onwards OM Produkcija - audio-visual projects composing radio programs (festival JRT - Ohrid) Movie making (festivals: Pula-Mafaf 77, 78, 79, 80, 81, Split 78-81, Nancy 79, Hyeres 79, Celje-TDF 79, 80, 81, Jesenice 80, Baden-UNICA 80, Kanada 81)

(projections: Beograd 77, Maribor 78, 80, Ljubljana 78, 79, 80, Ilirska Bistrica 79, Ptuj 80, Bučkovci 80, Bled 81.

Sombor 81, Novi Sad 81, Ljubljana 82)

(concert projections: Beograd 78, 79, 80, Ljubljana 78, 79, 80, 81, Biennale de Paris 80)

1975-78 audiovisual programs for exhibitions Meblo (furniture) 75, 76, Iskra (electronics) 78, SPV (republican council for prevention and education on road traffic) 78

1978-79 Zvočna zaštita okolja (Sound prevention of environment) radiophonic compositions

1979 taking part on "Exposition of slovene visual art from 1945-1978" in Ljubljana with Bardo Thödol (one performance)

om produkcija Slobodan Valentinčić

## filmography:

1. Dokument Carrousel 77 (1977) normal 8
2. Jedna slika znači 10.000 riječi (1977) normal 8
3. Galactic supermarket presents cosmic rainbows (1977) S-8
4. Velika pot nima vrat (1977/78) S-8
5. Yin-Yang (1977/78) normal 8
6. OM mani padme hum (1978) S-8
7. All is one (1977/78) S-8
8. Wizzard of changes - Pozdrav 1. maju (1978) S-8
9. Osvobajanje človeka (1978) S-8
10. Tra movie (1978) S-8
11. Samo za oči - Rojstvo ptice (1978/79) S-8

12. Aura (in aurovision) (1978) S-8  
 13. Vzem si čas ne življenje (1978/79) S-8  
 14. Vsi smo za (1977/78) S-8  
 15. Kar bo pa bo (1978/79) S-8  
 16. Bardo Thödol (1978/79) S-8  
 17. Bardo Thödol - 2 (1978/79) S-8  
 18. Mangiafuoco (in two parts, for parallel projection) (1979) S-8  
 19. Mangiafuoco II (refilmed no.18) (1979) 16 mm  
 20. Pankrti: Kruha in iger (1977/80) S-8  
 21. Priprava pacientov za radioterapijo (1980) S-8  
 22. Podobe sveta 78

- (1977/80) S-8  
 23. R&R (1978/80) S-8  
 24. For Franz (1977/80) 3 - 4 x S-8  
 25. NLM - Nite lite movie (1978/80) S-8  
 26. 805. Hommage (1980) S-8  
 27. Namesto tebe (1978-81) S-8  
 28. Aura (In aurovision) (1978/81) 16 mm

## FILMONI

Bogdanović Kosta,  
 "UNUTAR" I, super 8 (24),  
 nemi, 3 minuta, Veselin  
 Ljumović (snimio).

Bogdanović Kosta,  
 "UNUTAR" II, super 8 (24),  
 nemi, 3 minuta.

Bošnjak Ivica,  
 "BUDI TOPLA ŽENŃ", Kino  
 klub "Split", 16/24,  
 mag.traka 1 kanal  
 19 cm/sek, 10 minuta.

Bošnjak Ivica,  
 "GALEBOVI NE LETE NOĆU",  
 Kino klub "Split", S 8  
 24 sl/sek, pista, 7 minuta.

Bošnjak Ivica,  
 "PROFESIONALNI ŠETAČ",  
 Kino klub "Split", S 8  
 18 sl, ton pista, 7  
 minuta.

Bošnjak Ivica,  
 "SASTANAK", Kino klub  
 "Split", S 8 18 sl/sek,  
 ton pista, 3 minuta.

Bunčić Rade,  
 "GOSPODAR RAMA", Amaterski  
 kino klub Doma omladine  
 Beograd, 16 mm. 24 sl/sek,  
 magnetofon 9,5, 8 minuta  
 46 sek., Božo Radulović,  
 Slavica Trajčević.

Bunčić Rade,  
 "NERŃDKINJA", Dom omladine  
 Beograd, 16 mm 24 sl/sek,  
 magnetofon 9,5, 12 minuta,  
 Božo Radulović, Slavica  
 Trajčević.

Cenić Tomislav,  
 "ŠPURIJUS", Kino klub 8  
 Beograd, 16 mm 24 sl/sek,  
 na magnetofonskoj traci,  
 3,40 minuta.

Čoh Mišo,  
 "MREŽA", Minifilm Ljubljana  
 super 8 18 B/sek,  
 magnetofon, 9,5 minuta,  
 Janez Peče (ton).

Čirić Rastko,  
 PET KRATKIH KOMADA,  
 Radionica animiranog  
 filma FDU Beograd, 16 mm,  
 perto cvaj-band, 3,5 min.

Dozet Danijel,  
 86, samostalni autor,  
 S 8 mm, 18 sl, kazeta,  
 1 min.

Dozet Danijel,  
 TRAG, samostalni autor,  
 S 8 mm, 18 sl, MGFT  
 9,5 cm/sek, 4 minuta,  
 scenario Danijel Dozet,  
 animacija, Danijel Dozet,  
 Silva Kolar, Tatjana  
 Zenović, Željko Butković  
 - muzika Roman Bajić.

Dozet Danijel,  
 VIZIJA, samostalni autor,  
 S 8 mm 18 sl, kazeta,  
 1 minuta, scenario Danijel  
 Dozet, animacija Danijel  
 Dozet, Silva Kolar,  
 muzika Roman Bajić.

Djukić Sead,  
 "SUNĀANI HRISTOS", FKK  
 "Igman" Konjic, super 8  
 18 s/sec, magnetofon  
 brzina 9,5, 6 minuta.

Djordjević Goran,  
 KUĆICA, S8 24, 1 minuta.

Djordjević Goran,  
 TRAVA, S 8 24, 1 minuta.

Djordjević Goran,  
 KNJIGA, S 8 24, 1 minuta.

Djordjević Goran,  
 NEBO, S 8 24, 1 minuta.

Djordjević Goran,  
 MAGNETOFON, S 8 24,  
 1 minuta.

Djordjević Goran,  
 FOTOGRAFIJA, S 8 24,  
 1 minuta.

Djordjević Goran,  
 AUTOPORTRET, S 8 24,  
 1 minuta.

Djordjević Goran,  
 UMETNOST JE..., S 8 24,  
 1 minuta.

Djordjević Slobodan,  
 PS, Akademski filmski  
 centar Dom kulture  
 "Studentski grad",  
 16 mm 24, magnetofonska  
 traka 9,5, 7 minuta,  
 glumili Lidija Vidmanić,  
 Kalebić Dragan.

Djordjević Slobodan,  
 REVLON, Akademski filmski  
 centar Dom kulture  
 "Studentski grad", S 8  
 18/sec, magnetofonska  
 traka 9,5, 60 m, 10 min,  
 glumi Vidmanić Lidija.

Djordjević Slobodan,  
 USPOMENE, Akademski  
 filmski centar Dom  
 kulture "Studentski grad",  
 S 8 18/sec, magnetofonska  
 traka 9,5, 10 min, glume  
 Jamnik Tatjana i Lazić  
 Ana.

Djurić Jovan,  
 TREPTANJE, Akademski  
 filmski centar Dom  
 kulture "Studentski grad",  
 S 8, 24 s/s, MGF 9,5 cm/s,  
 7 minuta, M.Milošević  
 (zvuk).

Djurić Nikola,  
 MATERIJAL 1, Akademski

filmski centar Dom kulture "Studentski grad", 16 mm, 24 sl/sec, magnetofonska traka.

Djurić Nikola, SAMOGLASNICI, Akademski filmski centar Dom kulture "Studentski grad", 16 mm, 24 sl/sec, magnetofonska traka.

Faktor Ivan, AUTOPIRETT, S 8, 18 sl/s, bez zvuka, 10 minuta.

Faktor Ivan, EUMIG S 905, S 8, 18 sl/s, po mogućnosti direktan zvuk projektora koji projicira film, 18 minuta.

Frandolić Dario, BLISK V NOĆI, AGRFT - Akademija za gledališće, radio, film in televiziju, 16 mm, 24 sl/s, optični, 17 minuta, kamera: Vilko Filač, Zvok: Marjan Horvat.

Grupni projekat Studentskog kulturnog centra Ljubljana KRAS 88, Produkcija: SKUC/VIBA FILM 1979/82, 16 mm, 24 fps, optični, 8 minuta, zvuk i montaža: Hanna Preuss, Franci Slak, kamera: Radovan Čok, Franci Slak, Bojan Kastelic, Andrej Morovič.

Hren Slavko, MARY LOU ZELEZNIŠKE POSTAJE, AGRFT - Akademija za gledališće, radio, film in televiziju, 16 mm, 24 sl/s, optični, 10 minuta, kamera: Rado Likon, zvok: Marjan Horvat.

Janković Ivan, "CEVI", super 8, 18 sl/s, 4 minuta i 40 sec, Milena Dragojlović, Bojana Bulatović,

Svetlana Vuković, Zoran Antonijević, Boban Veličković, Zoran Stokić, Željko Nedeljković.

Jergović Sunčica, IGRA, Akademski filmski centar Dom kulture "Studentski grad", 16 mm, 24, cvaj-band, 1,45, Miodrag Milošević, Radmila Veselinović.

Jovanović Bojan, DOPUNJAVANJE, Akademski filmski centar Dom kulture "Studentski grad", 16mm, MGF 9,5, 5 minuta.

Jovanović Bojan, EXODUS, Akademski filmski centar Dom kulture, N 8 - 18, MGF 9,5, 4 min.

Jovanović Bojan, LENON, Studio alternativnog filma, 16, MGF 9,5, 4 min.

Jovanović Bojan, MEDIUM, Akademski filmski centar Dom kulture "Studentski grad", 16, MGF 9,5, 9 minuta.

Jovanović Bojan, NOMOS, Akademski filmski centar Dom kulture "Studentski grad", 16 mm, MGF 9,5, 10 minuta.

Jovanović Bojan, POČETAK, Akademski filmski centar Dom kulture "Studentski grad", 16 mm, MGF 9,5, 8 minuta.

Jovanović Bojan, RAZMISLANJE OKA, Akademski studentski centar Dom kulture "Studentski grad", 16 mm, MGF 9,5, 12 minuta.

Jurjašević Boris, TRIPTIH AGATE SCHWARZKOBLE, AGRFT - Akademija za gledališće, radio, film in televiziju, 16 mm, 24 sl/s, optični, 23 minuta, kamera: Zoran Hochstteter, zvok: Marjan

Horvat, igra: Zvezdana Mlakar.

Karabatić Branko (režija) Bošnjak Ivica (kamera), NOVA, Kino klub "Split", 16mm, 24, magnetofon 1 kanal 9,5 cm/sec, 24 minuta, Velimir Letoja, Alem Hinić.

Karabatić Branko, TANGO DE LA MUERTE, Kino klub "Split", S 8, 24 sl/sec, magnetofon (pista), 6,5 minuta.

Karabatić Branko, VELO MISTO, Kino klub "Split", S 8, 24 sl/sec, magnetofon (pista), 12 minuta.

Karačić Zdenko - Kača, ELDORADO, Foto-kino klub "Igramm" Konjic, S 8, 18 sl/sec, magnetofon 9,5 prvi kanal, 8,15 min.

Karačić Zdenko - Kača, JOJ ZIVOTE, Foto-kino klub "Igman" Konjic, S 8, 18 sl/sec, magnetofonska traka, 6,18 minuta.

Kralj Tomaž, FENOMENOFILM, SKUC, S 8, 18 ili 24, magnetofonski trak 19 cm/s, 120 m.

Kralj Tomaž, SLOVENSKE PONOSELE, SKUC, S 8, 18 ili 24, magnetofonski trak 19 cm/s, 120 m.

Kunstelj Božidar KAM, Kino klub Maribor, S 8, 18, MGT, 2,30 minuta.

Latinović Drago, KRALJICA NEFERTITI, Kino klub "Novi Sad", N 8, 16 s/s, MG, 4 minuta, Artur Hofmen.

Latinović Drago, LICA, Kino klub "Novi

Sad", N 8, 16 s/s, MG, 4 minuta.

Latinović Drago, SVITANJE, Kino klub "Novi Sad", N 8, 16 s/s, MG, 7 minuta, Artur Hofmen.

Latinović Drago, VELIKE PROZIRNE SLIKE, Kino klub "Novi Sad", N 8, 16 s/s, MG, 12 min, Artur Hofmen.

Latinović Drago, ZBOM ZELENA DOLINO, Kino klub "Novi Sad", N 8, 16 s/s, MG, 7 min, Artur Hofmen.

Lužnik Žarko, BLJUŽ, AGRFT - Akademija za gledališće, radio, film in televiziju, 16 mm, 24 sl/s, optični, 35 min, Kamera: Rado Likon, Zvok: Marjan Horvat, Igrajo: Srečo Papič, Marko Derganc, Marko Derganc, Jerca Mrzelj, Jendo Stoviček...

Lužnik Žarko, V TEMI, AGRFT - Akademija za gledališće, radio, film in televiziju, 16 mm, 24 sl/s, optični, 18 min, kamera: Vilko Filač, zvok: Marjan Horvat.

Ljubičić Radomir - Paja, "CETVRTI", Amaterski filmski klub Doma omladine Beograd S 8, 24 s/s, magnetna pista, 5 minuta.

Ljubičić Radomir - Paja, "BR. 1", Amaterski filmski klub Doma omladine Beograd 18 s/s, magnetofon, 8 minuta.

Magazin Petar, "DVOBJ", Foto-kino klub "Igman" Konjic, super 8, 18, magnetofonska traka, 6 minuta.

Marc Dayorin, SE 1 x NEŽNO IN LJUBEČE, Studentski kulturni center Ljubljana, 2 8, 18 sl/s, direct sound, 9 minuta.

Martinac Ivan, IZGNANSTVO, "Marjan film", Split, 35 mm, 24 sl/sec, svjetloton, 12 minuta, snimatelj: Andrija Pivčević, muzika: Mirko Krstičević.

Mičić Slobodan, "OTVORENO DELO" I, Dom omladine Beograd, 16 mm, 24 sl/sec, magnetski ton (pista na filmu), 27 min.

Mičić Slobodan, "OTVORENO DELO" II, Kino klub "8", 16 mm, 24 sl/sec, magnetofon 9,5 cm/sec, 10 minuta.

Milavec Mitja, AMEN POD KAMEN, AGRFT - Akademija za gledališće, radio, film in televiziju, 16 mm, 24 sl/s, optični, 18 min, kamera: Vilko Filač, zvok: Dušan Starin, Igrajo: Igor Samobor, Zupan Zmago, Silva Čušin...

Milošević Miodrag, GRAD, Akademski filmski centar Dom kulture "Studentski grad", 16, MGF 9,5, 8 minuta, saradnik Branislav Marković, uloge: Zorica Tomić i Milan.

Mirković Nenad, TRILOGIJA, Kino klub "Gimnazija", S 8, 18 sl/sec, MTT, 5 minuta, Igor Seissel.

Neimarević Čile, TRAGANJA, Radionica animiranog filma FDU Beograd, 16 mm, perfo cvaj-band, 4 minuta.

Obrenov Ivan, IZDAH, Akademski filmski

centar Dom kulture "Studentski grad". 16mm

Ostojić Arsen, "U PREDVEČERJE", samostalni autor, S 8, 18 sl/sec, magnetofonska pista, 20 m.

Paripović Neša, BEZ NAZIJA, S 8, 26 min, Jovan Čekić.

Paripović Neša, POKRET, S 8, 14 minuta, Jovan Čekić.

Pejić Dragan, HIBERNACIJA, FDU Beograd, 16 mm, svetloton, 10 minuta.

Pešić Dragan, LEVITACIJE I i II, Akademski filmski centar Dom kulture "Studentski grad", 16 mm, nemi, po potrebi.

Petrović Bata, "PESNIČKI RUČAK", Amaterski filmski klub Doma omladine Beograd 16 mm, 24 sl/sec, nemi, 10 minuta, R. Vladić.

Petrović Bata i Božin Mirjana, POPLAVA, Amaterski filmski klub Doma omladine Beograd 16 mm, 24 sl/sec, magnetofon 9,5, 13 minuta.

Petrović Bata "SAV TAJ JAZZ", Amaterski filmski klub Doma omladine Beograd S 8, 18 sl/sec, magnetski, 13 minuta, Zoran Veljković, Miloš Savić.

Petrović Bata i Ljubičić Paja, "SLEPO POLJE",

Amaterski filmski klub Doma omladine Beograd

2 x 8, 18 sl/sek,  
magnetofon, 9,5, 11 min.

Petrović Bata,  
"STRADANJE JOVANKE ORLEANKE"  
Amaterski filmski klub  
Doma omladine Beograd  
, S 8, 18 sl/sek,  
magnetski, 17 minuta,  
Miloš Savić.

Petrović Bata,  
( ),  
Amaterski filmski klub  
Doma omladine Beograd  
S 8, 18 sl/sek, magnetski,  
5 minuta, R. Vladić.

D.M. PIANA (Denis)  
TRACK AND TRACES I, II,  
S.A.D., 16 mm, 5 minuta.

Pjević Nebojša,  
"VIZIJA F", Akademski  
filmski centar Dom  
kulture "Studentski grad",  
8 mm, 18, 8 minuta.

Potić Perica i  
Gavrilović Goran,  
LUIZA, Kino foto klub  
"Film novosti" Niš, 16 mm,  
24 sl/s, magnetofonska  
traka 9,5, 13 minuta,  
Krstić Jovica i Goran  
Gavrilović.

Potić Perica,  
MIGFORD, Kino foto klub  
"Film novosti" Niš, 16 mm,  
24 sl/s, magnetofonska  
traka 9,5, 7 minuta,  
Krstić Jovica i Goran  
Gavrilović.

Potić Perica,  
NE LJUTI SE ČOVEČE, Kino  
foto klub "Film novosti"  
Niš, S 8, 18 sl/s,  
magnetofonska traka 9,5,  
9 minuta, Krstić Jovica,  
Gavrilović Goran.

Popović Milan,  
MOJA PESMA, Akademski  
filmski centar Dom kulture  
"Studentski grad",  
2 x 8, 16, 8 minuta,  
Ugrilić Sreten.

Popović Srdjan,  
"VOZ I...", 16 m,  
magnetofon, 7 minuta,  
Milun Ratković i Srdjan  
Mladenović.

Popović Zoran,  
GLAVA/KRUG, 8 mm, 16 fps,  
5 minuta, kamera: Ivko  
Šešić, asistent reditelja:  
Stevan Popović.

Popović Zoran,  
PRETTY GOOD, 8 mm, 16 fps,  
20 minuta, Neša  
Paripović, Jasna Tijardović,  
Gera Urkom, Tina Floyd,  
Sanja i Zika Gligorijević,  
Marina Abramović, Zoran  
Popović.

Prstojević Milenko i  
Sunjić Ivo,  
"SARAJEVO - MOSTAR ZA  
3 MINUTA", Filmski klub  
"Riječi mladih" Sarajevo,  
N 8, 18 sl/sek,  
magnetofon 9,5 cm/sec  
1-2 kanal, 5 minuta.

Ružić Nebojša,  
"BACH", N 8, 16, na kaseti,  
3 minuta.

Ružić Nebojša,  
"HOD", N 8, 16, na  
kaseti, 25 minuta,

Ružić Nebojša,  
"LEB I SOL", N 8, 16,  
na kaseti, 3 minuta.

Ružić Nebojša,  
"MISLIM", N 8, 16,  
2 minuta.

Ružić Nebojša,  
"OXIGEN", N 8, 16,  
sa kasete, 3 minuta.

Ružić Nebojša,  
"ZVUK, OBLIK, BOJA",  
16 m/m, sa kasete,  
5 minuta.

Saveski Zoran,  
"KANAL" Akademski filmski  
centar Dom kulture  
"Studentski grad", S 8,  
pista, 12 minuta,

Slobodan Djordjević -  
I kamera.

Saveski Zoran,  
ORGANON, Akademski filmski  
centar Dom kulture  
"Studentski grad", S 8,  
pista, 9 minuta,  
Slobodan Djordjević -  
kamera.

Slak Franci,  
VEZBE ZA KAMERU 1-3,  
ŠKUC/THE END FILMS, S 8,  
18 fps, nemi, 9 minuta.

Slavica Vladimir,  
STRPNJA, 2 x 8 mm, 18,  
4 minuta, Sunčica Jerković,  
Ivan Janković, Djura  
Bugarski.

Spasojević Miloš,  
BESKRAJNA NOĆ MOLI BLUM,  
FDU - Inex film, 35,  
svetlo ton.

Stojanović Nikola,  
TRIPTIH, "Sutjeska film"  
Sarajevo, 16 mm, 24 sl/sek.  
optički, 14 minuta,  
snimatelji: Dinijal  
Sukalo i Rudolf  
Belinger, muzika: Josip  
Magdić, montaža: Blanka  
Jelić.

Šimunić Ljubomir,  
"GERDI, ZLOČESTA VJESTICA"  
"MOON" (nezavisna  
produkcija), normal 8  
(18 f/s), kasete,  
20 minuta, Dragan  
Taubner - zvuk.

Šimunić Ljubomir,  
"PRESSION", "MOON"  
(nezavisna produkcija),  
normal 8 (18 f/s), kasete:  
"wbls-New York", 16  
minuta, Dragan Taubner -  
zvuk.

Šimunić Ljubomir,  
"SUMMER DREAMS", "MOON"  
(nezavisna produkcija),  
super 8 (18 f/s), kasete,  
18 minuta.

Tasić Dušan,  
"DEVETI FILM", Kino klub

"Split", 16 mm, 24 sl/sek,  
magnetofonska traka,  
14 minuta, snimatelji:  
Andrija Pivčević,  
Ante Verzotti i  
Ljubomir Kondić.  
Tasić Dušan,  
"PROCES PROIZVODNJE",  
Kino klub "Split",  
35 mm, 24 sl/sek,  
svjetloton, 11 minuta,  
snimatelj: Andrija  
Pivčević, montažer:  
Ivan Obrenov, ton:  
Mladen Prebil.

Tošić Marjan,  
KAKO SAM SE RASTAO S  
DETINJSTVOM, Foto-kino  
klub "Film novosti" Niš,  
S 8 mm, 18 sl/sek,  
magnetna pista, 10 minuta,  
Goran Tošić i Gordna Tošić.

Tošić Marjan,  
ODNOS MOJE TERASE SA  
SPOLJNIM SVETOM,  
Foto kino klub "Film -  
novosti" Niš, S 8 mm,  
magnetna pista, 6 minuta.

Valentinčić Slobodan,  
AURA IN AUROVISION,  
Prod. & ČSF c/o ŠKUC LJ.  
16 mm, 24 sl/sek,  
magnetic sound on film,  
8:00.

Valentinčić Slobodan,  
805. HOMMAGE, Prod. &  
ČSF c/o ŠKUC LJ., S 8,  
18 sl/sek, soun otrack on  
tape 19 cm/sec, 3:00.

Valentinčić Slobodan,  
PANKRTI: KRUHA IN IGER,  
Prod. & ČSF s/o ŠKUC LJ.  
S 8, 18 sl/sek, on tape  
19 cm/sec stereo, 2:00,  
om produkcija.

Velić Petar,  
"IZMEDJU", S 8 - kolor,  
24 sl/sek, 14 minuta,  
Darko Jajić.

Vladić Radoslav,  
POLJANA, Akademski filmski  
centar Dom kulture  
"Studentski grad", 16 mm,  
magnetna pista, 11 min.

## SADRŽAJ

PROPOZICIJE	5
PROGRAM	6
RAZGOVORI O FILMOVIMA	9
IZBOR FILMOVA I OBRAZLOŽENJA	105
RAZGOVOR SA AUTORIMA	115
ZAVRŠNI RAZGOVOR	123
BIOGRAFIJE I FILMOGRAFIJE	149
FILMOVI	153