

19212

19212 *branksome*





above

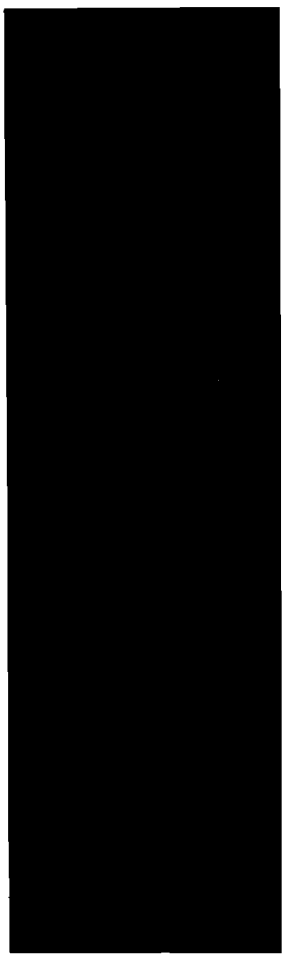
all,

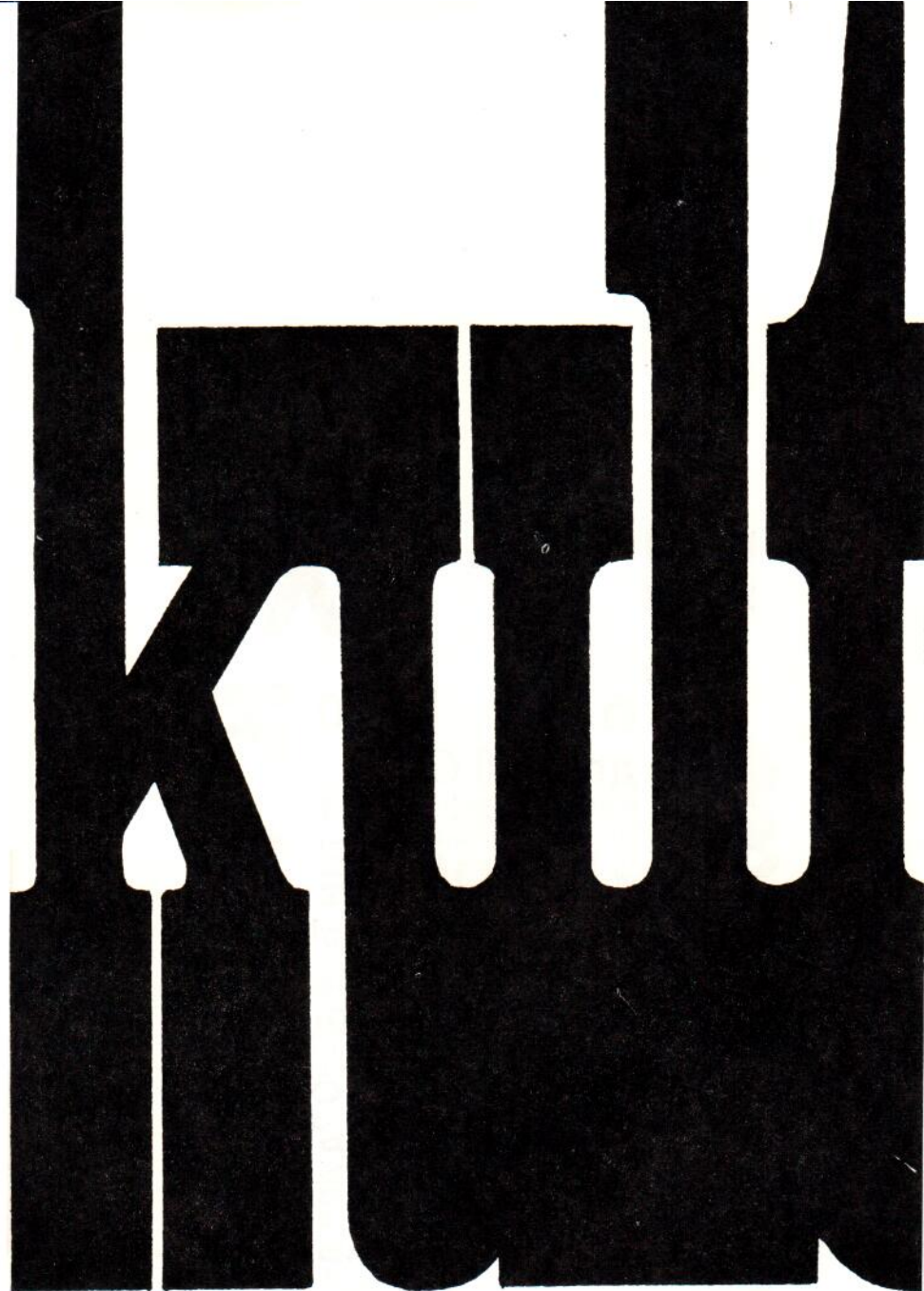
train,

train and

train

again





Teorija

**ČASOPIS ZA TEORIJU I
SOCIOLOGIJU KULTURE
I KULTURNU POLITIKU**

KULTURA

Savet: Simeon Babić, dr Ratko Božović, dr Ranko Bugarski (predsednik), dr Radoslav Đokić, dr Veselin Ilić, dr Ivan Ivić, Jovan Janićijević

Redakcija: dr Nevena Daković, dr Milena Dragičević-Šešić (glavni urednik), dr Jelena Đorđević, dr Bojan Jovanović, Dušan Č. Jovanović (odgovorni urednik), mr Bojan Jović, Ivan Kucina, dr Ratka Marić, dr Branimir Stojković

Oprema: Bole Miloradović

Likovni prilozi: Ivan Ilić

Korektor: Mira Biljetina

Priprema za štampu: Svetozar Stankić

Izdavač: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka

Za izdavača: Dušan Č. Jovanović

Redakcija časopisa *Kultura*, Beograd, Rige od Fere 4, tel. 637-565. Časopis izlazi četiri puta godišnje. Pretplate slati na adresu: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, Rige od Fere 4, žiro-račun 60806-603-8836 s naznakom "Za časopis *Kultura*"

KULTURA – Review for the Theory and Sociology of Culture and Media (Editor in Chief Milena Dragičević-Šešić), Beograd, Rige od Fere 4, tel. 637-565. Published quarterly by Zavod za proučavanje kulturnog razvitka (Centre for Study in Cultural Development), Beograd, Rige od Fere 4

Radove slati u dva štampana primerka i na disketi (u programu Word), uz rezime na engleskom jeziku.

Štampa: SRBOŠTAMPA, Beograd, Dobračina 6-8

Tiraž: 300 primeraka

Štampanje završeno aprila 1998.

YU ISSN 0023-5164

UDK 301.188.3:79

Izdavanje ovog broja *Kulture* pomoglo je Ministarstvo kulture Vlade Republike Srbije

SADRŽAJ

POTKULTURE

Ratka Marić
POTKULTURNE ZONE STILA
9

FILM

Saša Markuš
POP FAZA PEDRA ALMODOVARA
37

Srdan Mitrović
HIGH-TECH FILM
47

KULTURNA POLITIKA

Milica Kuzmanović
FILMSKA PRODUKCIJA I DRŽAVA
65

ISTRAŽIVANJA

Radenko Ranković
FILMSKI ČASOPISI U SRBIJI
83

Goran Đorđević
"FILMSKE NOVOSTI" 1941-1944.
92

Ana Daleore
"FILMSKE SVESKE" 1968-1986.
102

Milena Dragičević-Šešić
NAPISI O FILMU U ČASOPISU "KULTURA"
1968-1996.
112

Petrit Imami
BIBLIOGRAFIJA FILMSKE PERIODIKE
U SRBIJI
124

PRIKAZI

Tomislav Gavrić
DRAMSKA REŽIJA
135

Divna Vuksanović
ONTOLOGIJA RADIJA I TELEVIZIJE
139

Vanja Šibalić
DIREKTAN PRENOS
143

Lazar Džarnić
TEATAR DUŠE PROTIV IMPERIJE SLIKA
150

Čedomir Čupić
MOĆ SVETKOVINA I RITUALA U POLITICI
157

Jelena Đorđević
KRIZOLOGIJA
161

SUMMARY

167

POTKULTURE

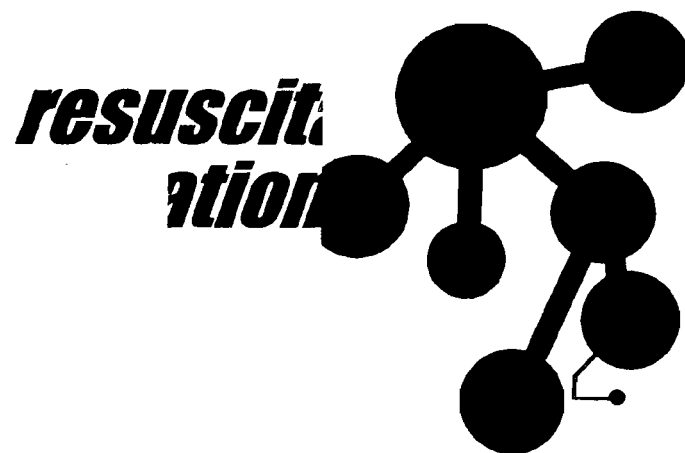
sumi

L4109

kess

L9237





RATKA MARIĆ

POTKULTURNE ZONE STILA

Jugoslovenski kontekst ratničkog šika

Značenjska mapa omladinskih potkultura bivšeg jugoslovenskog prostora protivrečno je oblikovana u senci političkog stila, pod snažnim uticajima i uprkos nadzoru ideološkog aparata. Medijski i publicistički snimak omladinske stilske scene postepeno je nastajao. Teorijska obrada sačekala je osamdesete godine. *Punk u Ljubljani* predstavlja prvu eksperimentalnu etnološku analizu Andreje Potokar. Antropološki snimak beogradske potkulturne scene Ines Price, izložen je u studiji *Omladinska potkultura u Beogradu – Simbolička praksa*. Obrisu kulturološke analize beogradske potkulturne dinamike naznačeni su u istraživanju grupe autora *Mladi i neformalne grupe – u traganju za alternativom*. "Omladinske (pod)kulture", u pojmovima nepriznate i alternativne kulture, razmatrane su u studiji *Sporne kulture* Borisava Džuverovića. Analize potkulturnih fenomena sa svetske i domaće scene objavljene su u časopisu *Potkultura* 1-4 i rok almanahu *Drugom stranom*. Pledoaje za razlikovanje shvatanja kulture u mnoštvu kultura sreće se u studiji *Zaboravljena kultura* Dragana Kokovića. Odredivši dominantne i potkulturne modele kulturnog života, Milena Dragičević-Šešić je utvrdila različita svojstva alternativnih muzičkih, intelektualnih, umetničkih, disidentskih, narkomanskih i delinkventnih potkultura. Analizu neofolk kulture i novokomponovane ratne kulture ponudila je u knjizi *Neofolk kultura – publika i njene zvezde*. Sintetički pregled omladinske subkulturne scene u Sloveniji, objavljen je u studiji *Profano – kultura u modernom svetu*, Gregora Tomca. Ova istraživanja svedoče o delovanju marginalnih potkulturnih pojava

i o raznolikoj teorijskoj obradi simboličke prakse omladinskih potkultura na nekad zajedničkom kulturnom prostoru.

Dešavanja na postsocijalističkoj potkulturnoj sceni upućuju jedinstven izazov savremenom etnologu, sociologu, psihologu, kulturologu, antropologu i muzikologu. Različite potkulture u Jugoslaviji, ne samo omladinske i muzičke, izučavali su najviše naši autori, etnolozi Ivan Čolović, Bojan Jovanović, sociolozi Vlada Anđelković, Dragan Radulović, Maja Korać, Ivana Spasić, Sonja Liht, Aco Divac, Ana Rajić, psiholozi Ljuba Stojić, Ružica Rosandić, Emil Kupek, Lepa Mladenović, sociolog kulture Branimir Stojković, publicisti Branko Maširević, Velimir Ćurgus Kazimir i istraživači medija. Tim Ribek, istoričar sa Harvarda, u istorijskom pregledu promena potkulturne muzičke scene u zemljama bivšeg istočnog bloka (Rusija, Poljska, Čehoslovačka, Mađarska, Bugarska, Rumunija), istražujući balkansku rok scenu, pominje i Jugoslaviju, ali izostavlja analizu. Američki sociolog sa Berklija, Erik Gordi, u istraživanju kulturnog i supkulturnog života u Beogradu, tokom vremena krize, posebno se osvrće na fenomen turbo folka.

Ovaj rad nastao je pod uticajem savremenih studija kulture, simboličkih interakcionista, nove britanske teorije potkultura, poststrukturalista, postmodernista i predstavnika personalne sociologije iz Slovenije. Na osnovu višegodišnjeg istraživanja beogradske potkulture nagovestiće pravce moguće analize savremenog fenomena kakav čine *omladinske potkulture ratničkog šika*. Većina istraživača simboličkog života mladih tumačila je sliku koju su potkulture želele da izlože o sebi i analizirala su prikaze izgleda i ponašanja u masovnim medijima. Oni su nastojali da obuhvate ne samo doživljaje učesnika, već i usmerenost posmatrača, reakcije društva i medija.

Istraživanja Andreje Potokar, Gregora Tomca, Ines Price, Milene Dragičević-Šešić i ova analiza, ukazale su na sličnosti, ali i značajne razlike između izvornih, najčešće britanskih modela potkulturnog otpora i "prenesenih", kreativno primenjenih stilova u "domaćem" kontekstu. Ritualno nerazvijene scene, različitog simboličkog habitusa mladića i devojaka, drugačije su prihvatale zapadnjačke uticaje, ispostavljajući raznolike lokalne učinke. Pokretanjem rasprave o autentičnosti novostvorenih elemenata stila i učincima "donetih" vrednosti izdvojeni su preobražaji potkulturnih značenja u novom kontekstu. Analiza upečatljivog uticaja panku na potkulturno stvaralaštvo slovenačke scene

ponudila je, tokom devedesetih godina, nove argumente. Poređenja sa manje razvijenom, beogradskom pank verzijom produbila su istraživanja i uputila na nove zaključke. Sredinom osamdesetih, postalo je jasno da se umnožavaju izvori već izraženih razlika u životu dva bliska potkulturalna sveta, i da se sudbine aktera pank scene sve potpunije razdvajaju u prisustvu nejednakih političkih stilova.

Aktuelni trendovi izučavanja potkultura u skandinavskim zemljama, Kanadi, Sjedinjenim Američkim Državama, Australiji i Latinskoj Americi oslanjaju se na značajnu analitičku građu američkih i britanskih teorija omladinskih potkultura. Sačinjene su studije koje prate *premeštanje* simboličkih slika skinheda, panka, rejava, repa, fanka, hip-hopa i analiziraju preobražaje različitih stilova unutar bogate omladinske potkulturne scene u Velikoj Britaniji. Poznati autori, poput Jingera, Klarka, Hola, Gilroja, Hebdidža, Frita, Brejka i Midltona (Yinger M., Clarke J., Hall S., Gilroy P., Hebidge D., Frith S., Brake M., Middleton) stižu kritičare i sledbenike među savremenim istraživačima iz drugih zemalja. Intelektualna zajednica analitičara potkultura upućuje mnogobrojne autore na saradnju, bez obzira na različite sredine i discipline iz kojih dolaze, teorijske orijentacije i individualne preferencije. Veliki broj analitičara, opredeljujući se za istovrsna područja objave i pokazatelje potkulturnih inovacija otkriva preobražaje strukturalnih konflikata. Istraživači su se usredsredili na stilska umeća mladića i devojaka, njihovu neposrednu upotrebu simboličke moći. Ponudena tumačenja različitih učinaka primene stilova podstakla su me da potražim neposredne odgovore aktera i uporedim značenja razvijena u različitim kulturnim kontekstima.

Udeo izvornih doživljaja simboličkog sveta različitih pripadnika omladinskih potkultura posebno je značajan za rekonstrukciju značenja koja su svojstvena našoj sredini. Totalitarni kontekst sputavao je razlikovanje, a kvaliteti pojedinca neadekvatno su vrednovani. Demokratska tranzicija društva predviđa periode potvrđivanja individualnih inicijativa. Uloga stila u svakodnevnom životu oslobađa posebnu dinamiku otkrivanja značenja ispoljenih razlika. Oblikovanje novih stilova života iziskuje poštovanje izrazitih individualnih stavova. Savremene metode analize intersubjektivnog sveta beleže primenu posebnih taktika uvažavanja ili poricanja drugog, usvojenih među pripadnicima potkultura. Potreba mladih aktera stila da stupe u svet odraslih dominira poljem u kome se pokreću značajne simboličke prakse. Tako, sa mesta podređenog, pripadnici potkultura iskušavaju spremnost društva da toleri-

še razlike. Strategije potkultura povezuju početnu usmerenost sledbenika na sebe, sa *uzbuđenjem* koje doživljavaju kada su posmatrani i medijski primećeni. Stil postaje dostupan tek kada pripadnici potkultura nauče kako da upadljivo obeležje razlike *preobrate u iskustvo samoprihvatanja*. Kada akteri, obeleženi statusom neposlušnog deteta, oseće snagu i lepotu svog doživljaja, tada, uprkos panici, poricanju, osudi i odbacivanju sredine, oni otkrivaju umeće osobenog izraza. Kada svojim stilskim oznakama *izazovu pažnju*, stvaraoci stila zainteresovano umnožavaju pretpostavke slobodne magijske proizvodnje. Ako, makar i privremeno, *izdrže u razlici*, nauče kako da odbrane pravo na svoj stav, onda nastoje da samostalno *opstanu u kulturi*. Upoznavanje sa različitim medijima i ovladavanje veštinama oblikovanja značenja približava ih otkriću važnih oblasti života. Akteri domaćeg potkulturnog miljea zainteresovani su da ulože sebe u semantičku igru. Budući da su osujećeni na drugim, personalizovanim društvenim scenama, mladići i devojke postižu uspeh u samopredstavljanju. Prepravljajući zatečena raspoloženja osvajaju nezavisnu poziciju u stilu, a prevrednovanjem mase "plutajućih" značenja stiču novi identitet – postaju "neko" na potkulturnoj sceni.

Istraživači su tumačili pokazatelje, a mediji su svedočili o stilskim učincima domaćih potkultura. Analize upotrebe potkulturnog diskursa ukazale su na značaj koji su pojedinci bili spremni da pripišu pripadništvu "zajednici ukusa". Različitim strategijama sopstva, upućeni u značenja potkulturnih rituala i početnički odani fetišima stila, mladi pospešuju oblikovanje multikulturnog prostora. Uslovi koji podstiču izražavanje mnoštva identiteta pogoduju razvoju raznolikih diskursa kasne moderne. Razuslovljavanjem pripadnika potkultura od kontekstualnog fanatizma *mene*, usmeravaju mladiće i devojke prema prilagodljivijim stilskim izborima. Istraživanja su pokazala da su mladi zainteresovani za svet svakodnevnih mogućnosti. Akteri novog stila života okreću se oblikovanju ukusa i sami izrađuju stvari kakve bi hteli da upotrebljavaju. Spremni su da se posvete i drugim sadržajima života, izvan isključive posvećenosti stilu.

Život raznolikih potkultura, u trećoj Jugoslaviji, upućuje izazove istraživačima opredeljenim da prate promene važnih raspoloženja koja preporučuju pojedinca za politički stil i izdvajaju ga iz oskudnog diskursa svakodnevlja. Analitičari su rekonstruisali neočekivani retrosmer nastalih promena, a publicisti su objasnili povratak mitskim izrazima, nacionalnom etosu i kolektivnim uzdržima. Analiza kulturnog konteksta upućuje

na prepoznavanje oznaka regresivnog obnavljanja umišljenih delova prošlosti. U potkulturama ratničkog šika dominira "arhaični duh i reduktivno mišljenje". Poseban značaj pridaje se preimenovanju zatečenih kolektivnih obrazaca ponašanja. Stilski preobražaji navika sredine modernizuju se "vraćanjem" građanske patine ili glamuroznim umišljanjem povratka u urbanu budućnost. Životi novopokrenutih stilova zavise od oskudnih predstava, vizuelnih sklonosti i osećajnih privida domaće scene.

Etnolozi, muzikolozi, sociolozi, politikolozi i sociolozi kulture istraživali su retrosmer "zastarevanja misli i ljudi", poništavanja "praktičnog smisla budućih kolektivnih projekata... fantazijama čiste katastrofe i neobjašnjive kataklizme" (Jameson, 1995: 70). Ivan Čolović je analizirajući uticaj "svetih priča plemena" na savremenu kulturu istakao primere primene mitova etničkog nacionalizma na različite kulturne nivoe. Milena Dragičević-Šešić je ukazala na populističke elemente preovlađujućeg kulturnog modela i stil života seoske omladine, osvetljavajući fragmentarna polja potkulturnih značenja. Analizirajući različite oblike simboličkog izražavanja, ukazala je na preovlađujuću pojavu "nacionalog mitomanskog kiča koji odiše podjednako i megalomanijom i ksenofobijom" (Dragičević-Šešić, 1994: 184).

Prevlast mitskog nad racionalnim svetom oblikuje diskurs kič patriotizma. Potkulture su preuzele obrasce ratničkog vremena i obznanile nedostatnost simboličke moći. Nostalgična potraga za korenima i povratak drevnim oznakama nacionalnog identiteta približila je našu kulturu svetu koji je zastareo. Svakodnevice najvećeg dela mladih je izložena praktičnom učinku agresije i diskursu terora. Istraživači traže adekvatne analitičke moduse koji bi obrazložili rogobatnu "prestilizaciju" života i teme kojima se obraćaju akteri domaće kulturne svakodnevice.

Rituali sukobljavanja

Mladići i devojke na različite načine odolevaju ili se prilagođavaju savremenim strukturalnim poremećajima "društva", u procesu preobražaja bivšeg totalitarnog u autoritarni građanski diskurs. Akteri omladinskih potkultura izazivali su pseudodogađaje. Tek je trebalo sročiti otpore ideološki nametljivom oglašavanju procesa "demokratizacije" ratničkog političkog stila, budući da postojeći akteri nisu bili dovoljno snažni i uticajni.

Rekonstrukcija aktivnog stava mladih prema aktuelnom društvenom i kulturnom kontekstu upućuje našu pažnju na različite stepene izdvajanja neposrednih potkulturnih strategija džibera, dizelaša, krimosa i poklonika rejva. Izazivački, ratnički modeli "pobunjenika" uticali su na rasprostiranje militantnih ikona četnika "oslobodilaca" i krimosa "patriota". Simbolički *otpor* dezertera, alternativa *urba zone*, izbeglička i iseljenička mladež i *protivnici* ratnog lobija sa aktivne mirotvorne scene suprotstavili su alternativne znake preovlađujućim obrascima "proizvodnje" protivnika i prepoznavanja "neprijatelja". Centar za dekontaminaciju, Beogradski krug, Žene za mir, Žene u crnom i Centar za antiratne akcije očuvali su oaze razuma. Svojim upozorenjima, ukazivanjem neposredne pomoći ugroženima i blagovremenim uticajima oživljavali su rituale međusobnog smirivanja borbenog ponašanja. Protestni koncert (1992) udruženih beogradskih rok bendova postavio je simboličku prepreku zaboravu pogubnih učinaka odricanja potrebe za saradnjom. Komercijalna destrukcija minimuma pragmatičnog smisla za simboličko zajedništvo ohrabivala je populističku netrpeljivost različitih ukusa.

Rizični izvori oživljavanja ratničkih potkultura ograničili su efikasnost raznovrsnih oblika individualne neposlušnosti i redukovali moć grupnog protivljenja pokazateljima patologizacije "gradanskog" društva. Potiskivanje vitalnih strategija i navala primitivizma blokirali su suptilnu stilizaciju, omeli su stvaralaštvo urbanih potkultura i "ućutali" rok scenu. Umnožavanje delinkventnih potkultura izazvalo je neobuzdanu surovost u aktivnom oblikovanju "političkog temperamenta". Isticanje rušilačkih pokazatelja suzilo je kanale kojima je bilo moguće izraziti suprotne simboličke stavove i raspoloženja – podstaći izraze *stvaralaštva i tolerancije*. Analiza posebnih potkulturnih znakova, koji nagoveštavaju osipanje, nekad aktivne, domaće rok scene zahteva obimnije istraživanje. Upućivanje u kontekst nastanka novih aktera koji oživljavaju stare i prekravaju nove potkulturne tajne, isto tako je odgovoran zadatak. Odlučili smo se samo da naznačimo obrise scene u previranju, kao predlog budućem istraživanju.

Neposredni učinci simbolički uobličeni odgovora mladih na ratničku orijentaciju sukobili su se sa usvojenim umećem izražavanja i načinima zadovoljavanja potreba. Osobene strategije potkulturnog sopstva suočile su mladiće i devojke najpre sa regresivnim društvenim tokovima. Preobražaji stvaralačke egzistencije, ometanje imitatorskog diskursa i pojava novih – šik potrošača

haosa – svedoče o skromnim simboličkim sredstvima aktera koji rešavaju probleme priklanajući se stihiji ratničkog konteksta. Postojeći mehanizmi osujećivanja i blokade mladih, "gurnuli" su ih prema rešenjima koja nude prilagođavanje ratničkom stilu. Otkrićem taktika "spontanog" isticanja i "naplate" borbenog ponašanja poremećena je komunikacija društva sa omladinom. Izazovi "plišane revolucije", marta 1991. i studentskog protesta 1992. okupili su aktere potkultura sa različitih stilskih scena. Otkrili su kratkovidost režimske primene obrazaca "poražavanja" protivnika, ignorisanjem stvaralačkih izazova. Nespremnost političkih aktera da pokrenu osećanja prijateljstva nagovestila je sliku društva nesposobnog da uvaži jasne zahteve njegovih delova za osmišljavanjem vitalnih strategija. Potiskivanje stvaralačke saradnje bilo je pogubno. Umesto da preusmeri snažne izraze nezadovoljstva potkulturne scene prema rekonstrukciji svakodnevnog života, državni aparati blokirali su tokove komunikacije produkujući kaos civilnog društva. Upečatljivi stvaralački podsticaji omladinskih potkultura "ućutkani" su, a kritički orijentisana javnost "skrajnuta" je stampedom egzistencijalnih pretnji i svakodnevnih nevolja. Protivnicima ratničke opcije "ponuđena" je budućnost apatrida, put unutrašnje emigracije, sudbina begunaca ili poklonika novih pravila ratničke "potrošnje".

Porast patologije "građanskog" društva uzrokovan je neravnotežom ključnih procesa u kontekstu. Prenaglašavanjem nezadovoljstva gubitnički usmerenih podanika blokirani su zaštitnički rituali zajednice. Pragmatikom žrtvom poverenja unižena su već oskudna usmerenja na realne pokazatelje kvaliteta života. Dodatnim pozivanjem na tradicionalno raskošan repertoar balkanskog inata, opustošene su rezerve simbolički zapuštenog osećanja etnosa. Podstičući destruktivna pražnjenja osujećenog sopstva, politički autoriteti su usmerili društvene grupe na kuđenje drugog, a masovni mediji pospešili izražavanje mržnje prema različitom. Ratnički šik je unovčio neobuzdane tokove "pravednog" otpora "svetskoj zaveri". Zagovornici "odbrambene" agresije ignorisali su mere predostrožnosti, a napadački obrasci pokrenuli su lavinu kriminalnih učinaka. Iskustvo pseudouspeha ohrabrilu je zagovornike definitivnog obračuna da se upuste u nove preraspodele simboličke moći klevetanjem, ponižavanjem, podređivanjem, prevarom, otimačinom i uništavanjem protivnika. Usporilo je prihvatanje neophodnih mehanizama poznavanja razlika i uvažavanja drugog. Potisnulo je vrednost ličnog izbora, osujetilo kvalitet društvenog stvaralaštva i neutralisalo obrasce tolerancije razlika.

Iščezavanje individualnih vrednosti pogodovalo je inverziji čitave skale razumevanja lepog i usponu novih značenja u potkulturama ratničkog šika. Procesi globalnog ideološkog poricanja samoupravnog dekora podudarili su se sa "odlaganjem" revolucionarnih, asketskih modela i uvođenjem "novih slika" raskoši i bezočnosti. U deklarativnoj fazi transformacije postsocijalističkog u "građansko" društvo, mazohistička strategija gubitničkog naciona odložila je trijumf "istorijskog" pretakanja mitske prošlosti u svakodnevni uspeh. Izostao je najavljeni preobražaj neprijateljstva u stilizovani razračun poštovanjem procedure miroljubivog izmirjenja dugova. Otkriće izvora svakodnevne sreće odloženo je za bolja vremena. Pojedincu je dopušteno da se sam neposredno uveri u stvarne sadržaje dobiti vlastitog "ratništva". Rituali pretnje i zastrašivanja protivnika oživeli su memoriju kolektivnih ozleđa.

"Prekrajanjem" mapa politički autoriteti su se suočili sa raspadom etno-konstrukata, a kulturna javnost svedočila je rasulu osećaja zajedništva. Usledio je "preobražaj" zajednice u anarhično društvo, iščezle su garancije statusa slojeva i uzurpirana su legitimna prava pojedinca. Istovremenim obezvređivanjem značaja institucija simulirani su sadržaji građanske "demokratije" svršenih činova. Razorne strategije *Ja* udaljile su mlade od stvarnih izvora kulturne egzistencije. Stvaralačka osećajnost osujećena je agresivnim nastupom, a nosioci novih vrednosti pokorili su se komercijalnom diktatu populističke mašte. Masovno rasprostiranje slika unesrećenih sudbina obezvređilo je društvene projekte smislene konstrukcije. Unižavanjem smislenih izbora ugroženi su motivi za konstrukciju stilova, obezvređen je estetski standard. "Pomeranjem" korisnih značenja, neutralisano je osećanje mere. Preokretanje društvene zajednice u potkulturnu, ratničku "svetinu", izazvalo je pometnju u doživljajima vrednosti i blokiralo svakodnevni ritam života.

Potkulturni stilovi na Zapadu uvažavani su kao pokazatelji neposredne tražnje simboličkih usluga i robe. Praktično, mladići i devojke potvrdili su se kao pouzdani detektori raspoloživog individualnog kapitala. Mladi pripadnici potkultura izloženi su protivrečnim društvenim uticajima. Buntovnim stavom oni nastoje da prevrednuju zatečene kulturne obrasce i odbace zvanične estetske ponude. Mladalačka akcija doživljava se kao uzurpatorski čin i uznemirujući "retuš" stvarnosti. Oni ulažu *osećanje nezadovoljstva* u stil. U društvima zapadne demokratije gde je razvijena kontrola društvenog života, potkulturni akteri su usmereni na margine društva. Njihova ponuda novih vrednosti pro-

puštena je kroz tržišta stila i obeležena je kao alternativna. Kada je društveni kontekst prožet patogenim uzorima, onda simbolički izvedeni sadržaji umiruju neobuzdana raspoloženja, upotpunjavajući kontrastne oblike njegove reciklaže. Umesto najavljene idile "svih Srba", u zemlji ...nalik na Švajcarsku ili Švedsku, osnažena je patogena društvena diferencijacija na bahate poslušnike i nemoćne uglednike. Refeudalizovan je pogon grčevitog uspona gramzive, zgrtački orijentisane nove bogataške egzistencije i mase apatičnih gubitnika. Pretežan deo stanovnika Srbije našao se u stvarnosti nepregledne bede, prisiljen da usavršava "veštine" života sa prekomernom emisijom povreda, prevara i straha. U svakodnevnom životu mladići i devojke izloženi su nezavidnim iskustvima laži, gladi, izdaje, sumnje i bespomoćnog besa.

Ratnici bez oružja

Omladinske potkulture u Srbiji, u poslednjoj dekadi drugog milenijuma, deluju u zajednici povećane osetljivosti, u mikroprostorima urbanih enklava. Među grupama usmerenim na bezobzirno samopotvrđivanje i rasterećenje primalnih svojstava emotivne strukture, mladići i devojke traže svoje mesto pod suncem. Autoritarna matrica simboličkog pokoravanja čitavih slojeva društva obnavlja ozleđujuća iskustva neprijateljstva. *Strategije svakodnevnog ugrožavanja smislenih oblika života* još nisu obelodanile granice svojih pogubnih učinaka. Oskudne su mogućnosti da mladi oblikuju samostalnu egzistenciju u srpskom društvu. Obziri prema tradicionalnim obrascima sputavaju kreativnu inicijativu u svakodnevnom životu. Izazvana blokada društvenog sveta ukazuje da predstoje višedecenijski periodi oživljavanja sveta pojedinca. Isto tako, neophodni su procesi simboličkog razgrađivanja agresivnih obeležja "raskida" omladinskih potkultura sa statusom podređenosti. Ratnički kontekst je pokrenuo pojavu stilova suprotstavljenih oznaka. Grupe mladih samostalno obrađuju iskustvo *otpisanosti*, sažimaju različite doživljaje *pokoravanja*, spašavajući sopstveno umeće izražavanja. Reagujući na povećano prisustvo nasilničkog ponašanja, mladići i devojke otkrivaju kako da se odupru primitivnom izgledu, izbegnu prevarantski gest i odbrane sebe u neizbežnom susretu sa "novim gazdama" javne sudbine.

Tokom širenja ratnog sukoba, medijska slika društva bila je toliko "pomerena" da su simboli otkaćenosti mladih postali neprimetni, a gnevni odgovori minulih potkultura delovali su razložno uprkos neadekvatnoj

receptiji. Globalizacija strukturalnih lomova promenila je ključne osobine omladinskih potkultura. Osim *uzdržanosti* prema ratničkom kontekstu čitavog društva, mladi su ispoljili i suprotan stav – neki među njima su prepoznali svoju šansu i *priklonili se izazovima "snalaženja"* u haosu, unovčavajući tuđu zbunjenost. Obe krajnosti potkulturnog iskustva bede, podređenosti i hedonistički mahnitog uživanja u potrošnji ratničkog šika mogu se uopštiti do modela analize ostalih slojeva društva.

Medijsko predstavljanje prvih posleratnih omladinskih potkultura, početkom šezdesetih u Britaniji, izazvalo je "moralnu paniku" i ponudilo poligon za *rasterećenje neprijateljskih reakcija javnosti*. Spektakularni izgledi mladeži, danas, nikog posebno ne uzbuđuju. Snažna osećanja zgroženosti i obožavanja usmerena su na druge sadržaje, bolest, nasilje u porodici, muzičke i sportske zvezde. Nakon pankera i esid haus potkulture, nema izrazitije stilske pojave u zemljama razvijenog Zapada. Potkulturni izgledi postali su deo svakodnevnih osećajnosti mladića i devojaka, izvor stilskih obeležja za masovnu potrošnju i područje stvaranja alternativnih kulturnih vrednosti. Skala namernih ispada, uznemirujućih znakova i disonantnih zvukova potkultura, u svakodnevici razvijenih društava, doživljava se kao isticanje *novih polja značenja*. U građanskom poretku, stilovi života mladih doživljavaju se kao vitalna osobina konteksta da iznova *rekonstruiše značenja svakodnevnih osećajne strukture*. Građansko društvo usvojilo je pravo potkulturnog *Ja* da se razlikuje. Životvornom navikom mladića i devojaka da samostalno izražavaju prioritete vrednosti, oblikuju se "povišena" ili "cool raspoloženja" kao sastavni deo stila.

Pojava "padavičara", bitnika, hipija, pankera i dizelaša ubrzala je izdvajanje pojedinaca u domaćim uslovima, ali nije uslovlila privikavanje sredine na razliku. Ni prve oznake stila nisu mladima olakšale zadovoljavanje svakodnevnih potreba. Sredina tradicionalno blokira izražavanje individualnog stava i suspenduje javno predstavljanje prava mladih na svoj svet. Dinamika društvene recepcije potkulturnog diskursa ukazala je na potcenjen doživljaj vrednosti. Mediji pokroviteljski tumače značaj i ulogu omladine u društvenoj zajednici. "Zvanični" modeli uticaja mladih bili su oskudni, a obrasci delovanja podređivani su likovima starmalih aparata. "Zaobilazni" podsticaji privatnog života, razvijani neformalnim ukrštanjima aktera različitih protozajednica, delovali su na marginama. Aktuelni rezultati istraživanja stavova mladih, grupe autora iz Instituta za političke studije, ukazali su na značajna pomeranja

vrednosne strukture prema sadržajima privatnog, porodičnog života i potvrdi ličnih sposobnosti. Dobijena je lista prioriteta: brak, porodica, obrazovanje i studije. Politička moć, bogatstvo i medijski uticaj mladih pročitani su kao nepoželjna orijentacija. Više od polovine mladih svoju budućnost vidi u inostranstvu.

Elementi "nerazvijene i neprevrele društvene situacije" (Gredelj, 1995) proželi su savremeno društvo a rasulo je poprimilo sadržaje kulturne regresije. Dezorijentacija u sistemu vrednosti, suvišna frustracija i inverzija vrednosti ispunili su pojedince agresivnim stavom pripremajući porast kriminalizacije društva. Tradicionalni koreni nastanka maloletničkog prestupništva potvrdili su postojanje stvarnih, nezadovoljenih potreba omladine. Obnavljanje simbolički oskudnih rešenja ogolelo je primenu agresije. Brutalno prestupništvo, porast zločina i prevara među mladima ukazuju na rigidnu emotivnu strukturu i primitivan "obračun" postojećih simboličkih ulaganja. Postojanje alternativnih vrednosti i razvoj solidarnosti u stilu nagoveštavaju da mladi ne moraju predstavljati pojedinačni izbor kao isključiv i sudbinski. Analize razvijenih potkulturnih modela potvrđuju da se osećajni učinci privrženosti potkulturi ne moraju izolovati ekstremnim raspoloženjima i vrednostima, niti sve devojke i mladići moraju da "štite" *Ja* onako fatalno kako to predviđa primitivni skript etnosa ili maloletničke bande.

Strategije podviga

Vrednosnim preokretima u domaćem kontekstu višestruko su osujećene potrebe mladih ljudi. Ideološki zalag rekonstrukcije etnostrukture žrtvovao je vrednosti kao što su život, dom, zdravlje, svakodnevna sigurnost i zaštita identiteta. Neposrednim marsijanskim zahtevima prineta je kolektivna potreba za sudbinskim predanjem, žrtvovane su ikone *pobednika*, harizma *veličine* i simboli *nadmoćnosti*. Simbolička moć nije prijanjala uz svakodnevne potrebe, niti su stvaralački rituali prihvaćeni kao pristupačno iskustvo. Akteri domaćeg ratničkog konteksta bili su skloni da obezvrede potrebe ličnosti i da se priklone jarnosnim, kontrakulturnim odlukama koje će obavezati pripadnike "plemena" da podnose suvišnu oskudicu kvaliteta života. Mladima je ponuđena "naknadna" sudbina prestupnika, a prihvatanjem patriotskih simbola mogli su da "isprave" brzoplete odluke prošlosti, "otkupe" reputaciju "crnih bisera". Akteri odobrene pljačke, razaranja i zastrašivanja prepoznavali su sebe u službi avanturističkog nadahnuća. Pod patronatstvom legalnih or-

gana izlazili bi iz senke prestupa. Kao junaci potkultura ratničkog šika, ubrzanom "potrošnjom" ljudi, obezvređivali su ideale. Prisivajanjem simbolike zla, učestvovali su u improvizovanoj "licitaciji" svetskih trendova, otkupu sudbina, biznisu ljudskim resursima. Upriličili su prevremenu rasprodaju populističkog videnja građanskih vrednosti. U meri u kojoj je poredak pokušavao da se stabilizuje, rešavanje problema mladih tražilo je prevrednovanje sadašnje parapoličke i protokulturne scene "krimosa" i zamenu simbolički "potpunijim" nosiocima osećajne strukture superiornosti.

Rasprostiranjem ratničkih uzora borilačkog ponašanja, u društvu su prevladali rituali napada i obračuna, a trijumf jedne volje potvrđen je učincima "čišćenja" prostora od "tuđih" tragova i drugačijih strategija života. Ekstremni primeri razaranja, viđeni na prostoru bivše Jugoslavije, "socijalizovali" su kriminalna iskustva kao rigidne oblike potrošnje ratničkog samopredstavljanja. Približavanje zločina svakodnevicu i ustoličenje nekažnjive prevare kao običnog sadržaja života, snizilo je prag tolerancije i udaljilo je mlade od potkulturnih strategija sopstva usmerenih na egzistenciju u kulturi. Moć užasa i tuđi zločinački podvizi pretvorili su aktere potkultura u vinovnike svakodnevnog zlodela. Izazivanjem beznada drugog, suočili su kulturnu javnost sa oskudnom moći saosećanja i nedovoljnom utehom domaće žrtve.

Potkulturna svakodnevica neposredno je izložila mladiće i devojke novim izvorima simboličke moći. Ovaj pristup zasniva strukture straha i neprijateljstva. Akter, sposoban da prepozna izazov koji obećava brzo zadovoljenje potreba i nasilno "rešava" svoje probleme, priklonio se veštinama oblikovanja ratničkog stila. Otkrićem "patriotskog" izvora potvrde sopstva, mediji i ratnički lobi pretvarali su pljačkaša, ubicu, nasilnika u branioca "rodne grude" zaštitnika "roda", nacionalnog mučenika i obrnuto – motivi junaka ratničkog šika izazvali su protivrečne učinke. Osećanje zadovoljstva, prisutno u zločinačkim potkulturama, osuđeno je na kompleksne matrice socijalizacije i praktični rad rastvaranja osećajne strukture psihopatoloških obrazaca ponašanja.

Mladi pojedinac, koji se priklonio ratničkoj egzistenciji, bez obzira na masovnost ili trenutnu zastupljenost obrasca, osuđen je da upozna obe strane procesa. Podozrivost sredine prema miroljubivom stavu jednog dela mladih iskazivala je *prestup razlikovanja*. Metafora "antiratni profiteri" upozoravala je na *snažan strah od mirotvorstva*. Optužbe "strani plaćenici, izdajnici", za

aktere orijentisane na saradnju i isticanje diskursa razlikovanja svoje odluke od kolektivne volje, otkrivala su oskudnost prijateljskog raspoloženja prema različitim modelima života u domaćem kulturnom kontekstu. Nedostatak veštine razumevanja drugačijeg iskustva izazvao je podozrivost prema civilnim procedurama rešavanja sukoba. Snaga uverenosti u časnost i univerzalnost podrške ratničkoj opciji podrazumevala se jedino do trenutka kada je trebalo obrazložiti "uspeh" zvaničnih "mirotvoraca" koji su prizivali, pomagali i tolerisali izbor ratničkih metoda.

Zarobljeni u paralelnom svetu zavisnog sopstva, mladići i devojke su "dopunjavali" svoj identitet prestupničkim iskustvom. Najavom odmazde, akteri su ostajali "verni" simboličkim arhetipovima pretnje. Sumnjičenjem drugog i održavanjem prostora *nadmoći*, oni su izbegavali kaznu, poričući posledice svog izbora. Čekajući priznanje za naručene podvige, nosilac ratničkog stila samostalno namiruje podnete "žrtve", upotpunjavajući memoriju užasa. Rasprostranjenost potrošača ratničkog šika ukazuje na pogodnost savremenog konteksta za rasterećenje zločinačkog sopstva. Sudeći po učincima delinkvencije u svakodnevici mladih, najvažniji motiv potkulturnog aktera jeste da prepozna sebe u ratobornom izgledu, zvuku i ponašanju. Iako ga osećajna *struktura ne odvaja* od namera kojima stremlji stvarni ratnik, potkulturni izbor ga *simbolički razlikuje* od drugih pripadnika društva. Mladi prestupnik doživljava urbanu svakodnevicu kao neprijateljsko okruženje i simbolički se troši kao da je neprestano u centru sukoba.

Pokazatelji povećanog maloletničkog nasilja i uspon delinkvencije upućuju na različit odnos aktera prema prestupu. Poređenja sa izrazima omladinskog kontrakulturnog protivljenja društvenom poretku nude nam jasne pokazatelje isključivanja iz nepoželjnog sveta. Javne osude vojnih begunaca, dezertera oglašavane su na medijima, a prozivke intelektualne i mirovnjačke omladine kao "izdajnika" i "kukavica" odjekivale su svakodnevnom scenom. Ideološki čin neslaganja sa pogubnom odlukom učešća u masovnom rušilaštvu vrednovan je u medijima kao teži prestup, a javnost je mirotvorni izbor podvrgavala većoj sumnji od učešća u ratnim razaranjima protivničkih meta. Oba izbora, umeće blagovremenih mirovnih pregovora i nanošenje smrtonosnih povreda trenutnom neprijatelju čine mentalnu "skicu" potenciranih kolektivnih veština.

Simbolička "naplata" greha, prebijanje dugova ulaze u osećajnu istoriju pojedinca. Pripadnik potkulture do-

življava odgovornost, a kolektiv se opterećuje iracionalnim navikama odbijanja nelagode priznanja, odlaganja kazne i oslobađanja krivice. Pravo na drugačije mišljenje nije uneto u kodeks moralnog ponašanja sredine. Preuzimanje odgovornosti za izbor svog ponašanja nije opšteprihvatljiv u ratničkom mentalitetu. Učesnici u javnom govoru koristili su medije kao pogon za rasterećenje, ne uspevajući da razluče udeo u krivici javno izrečenog nagovora na etnoheroizam i prekrajanje mapa. U trenutku, simbolička obrada poraza pretvorila je stratege ratničkog šika u saučesnike zločina, a osujećenu sudbinu dezertera preokrenula je u pronicljiv mirotvorački zalog, prevrednujući učinke obe emotivne strukture.

Za većinu potencijalnih aktera potkultura, period višegodišnjih sankcija i prekid kontakta sa svetom, umanjili su izvore prihoda, pojačali osećaj nesigurnosti, blokirali prenos informacija, otežali pozajmljivanje gotovih stilskih rešenja iz inostranstva i odložili izlaganje izvorima kreativnijeg oblikovanja potkulturnih stilova. Domaća scena je zakazala u ponudi alternativnih, samosvojnih stilova. Odvojena od preovlađujućeg mehanizma potkulturnog uigravanja stila – oponašanja aktuelnih kretanja na potkulturnim scenama sa Zapada usmerila su se na umivanje i lakiranje slojeva u usponu. "Kućna radinost", zatečena sveopštom nesrećom, okrenula se prerušavanju, hedonizmu i drugim mehanizmima oblikovanja stila i pokazateljima njegove "izvornosti" – sjaju, raskoši, brzini. Simulirala je život celovite urbane scene mladih "šminkanjem" užasa i zastrašivala je ratničkom neobuzdanošću. Simbolički izraz bede, tuge i poraza nije pronašao svoje potkulturne promotere. Stvarni lik uspona aktera scene zaklonjen je mnogostrukim skrovitim vezama sa ratištem. Pokazalo se da je stilizacija pogona zla, mržnje i sumnje prevelik zalogaj za izražavanje osećajne strukture koja pokreće pretežan deo učesnika scene i smišlja kreativnu opremu za nastup mladih aktera.

Kriza domaće rok scene, navala turbo folka, dugogodišnje potiskivanje mladih na društvenu marginu istakli su političke legitimacije i pragmatične oznake potkulturne "uniforme". Oblici i sadržaji bivše simboličke scene nedovoljno su istraživani, a novi akteri koji nastoje da oblikuju stil nisu privukli pažnju analitičara. Novi likovi scene: *dizelaši, krimosi, folk reperi, rejveri* prionuli su uz simboličke oblike potrage za rešenjima svojih stvarnih problema. Upadljivim izgledom, oni otkrivaju neposredan izbor vrednosti. Pojačani militaristički znak, oživljen u kontekstu potkultura ratničkog šika, socijalizuje delinkventni status mladih i

rituale ratničke potrošnje stvari i osećanja. Autoritarni društveni govor, opravdavajući simulirani etnotrans, ohrabrio je navalu agresivnih potkulturnih nastupa. Pojačan ikonama materijalne snalažljivosti, "šljašteći" oklop obesnih bogataša na potkulturnoj sceni sudario se sa predstavnicima paralelnog sveta opuštenih aktera omladinske potkulture i šarmom "tipičnih", simbolički snalažljivo obrađenih, "skromnih" dečaka i devojčica.

Simbolički prostor ratničkih potkultura otvorio je arenu sučeljavanja različitih muzičkih ukusa u "krvavo bojište". Mesta potvrde svog izbora i provere značenja stila, akteri svode na obračun sa mrskim znakom i proterivanje *tela drugog*. Mladi panker, koji je pucao iz pištolja u pripadnika drugog muzičkog ukusa, priznao je samo svoju netrpeljivost za različit zvuk. Pucaanje je doživeo kao herojski nastavak ukidanja razlika, produžetak svakodneвно prikazivanih scena sa ratišta u masovnim medijima. *Borci za svoju razliku*, domaći "kandidati" novih potkulturnih stilova, izražavali su neprijateljstvo prema tuđem ukusu i surovo su kažnjavali nesmotreno odstupanje od svog uvida, ostrašćene procene značenja izgleda aktera drugačijeg stila.

Među potkulturama ratničkog šika izdvaja se scena radosnog i nežnog sveta. "Kul", neohipi struja rejev potkulture, stiće sve više pristalica. Uspelim uobličavanjem potkulturnog znaka u kome se prepoznaje deo mladalačke scene, uprkos otežavajućim okolnostima, odolela je napadnim ponudama konkurentskih grupa. Delovi urbane rejev scene u Beogradu snalažljivo zaostaju priključujući domaću tehno uniformu svetskim trendovima. Nabavkom nosača zvuka, prepravkom odeće, dekorom, koreografijom nastupa i kreiranjem izgleda, rejveri ubedljivo pobijaju utisak o inerciji domaće scene i neizbežnosti agresivnog nastupa. Isto tako, brzina povezivanja narko-mafije i animatora rejev scene, "mig" gradskih vlasti i lakoća dobijanja dozvola za velika okupljanja u gradu otvaraju put značajnom tržištu mirovnog transa. Porast "zvanične" cene stila potvrđuje estetizovan kontrakulturni izbor i obrazlaže aktuelnost stila, čije širenje mora da otrpi ratnički lobi.

Snažni upadi ratne i nacionalistički izvitoperene svakodnevice, materijalna oskudica, profilerski preobražaji upravljačkog političkog i tehnokratskog sloja, poništili su status podmlatka srednjih slojeva. Pojava novih bogataša u periodu vidljive stagnacije društva iznadauje dinamikom, dubinom i raznovrсноšću nosilaca retropojava. Namesto ekspanzije urbanih ritmova, obeležen je zov ratničke zabave i potrošnje "plena". Omladina se povezala sa populističkom retorikom vo-

jevanja i razvojem *ratničkih potkultura*. Mladi "ratnici", bilo da se priklanjaju fetišima ratničkog šika ili namerno izostavljaju ikone stila, određuju se prema *na-glašenim ratničkim svojstvima konteksta*. Osobine potkultura ukazuju na to da nosioci, na primer, dizel znaka, ne vladaju ukupnim značenjima stila, niti su im razumljive oznake "upasivanja" koje izazivaju šaljiv odnos sredine prema njima. Izbor različitih pokazatelja *brzine, snage* i diskurs *prevare* održavaju dizelaše u zoni potrošnje ratničkog šika i simboličkog pre-svlačenja ubrzanom prepravkom političkog "kostima".

Modernizovana oprema aktera potencira otporne tehnologije održavanja napetosti i rigidan stav koji isključuje prostor drugog. Zastupnici *brzog plena* i *bespogovornog tlačenja* postaju junaci potrošnje promenljivih ratničkih prilika. Pojavu *apatrida, vojnih begunaca, povratnika sa fronta, mladih invalida* i *izbeglica* ne prate vidljivi simbolički oblici koji izražavaju njihov problem, niti medijske slike predviđaju rešenja koja bi im pomogla da postanu bliži sebi. *Nezaposlena, dezorijentisana, apatična mladež* ne nalazi snage da obeleži svoje mesto u simboličkoj sferi društva. Usteže se da istakne znak protivljenja globalnom kontekstu koji joj je oduzeo pretpostavke za savremen život i učešće u sudbini evropskih vršnjaka. "Nevidljiva", ojadena, ofucana, nekad obična, "zdrava i prava" omladina, strepi od novih ponuda starih "usrećitelja", nepoznajući šta joj je sve oduzeto i prikazano nedostupnim. Prinudena na nove uslovnosti, sumnjičava prema snazi javnog simboličkog izazova, ne prepoznaje prostore akcije koji mogu da doprinesu rasterećenju sadašnjeg jada. Lice trijumfa, izgledi i zvuci junaka ratničkog šika ne dolaze sa Zapada. Domaći populiistički izumi obezvređili su alternativne izbore većine mladih, iako su pronašli sledbenike među akterima zarobljenim u ponudi šik potrošnje.

Tako masovan izbor očigledno regresivnih društvenih ciljeva umanjio je mogućnost kontrole destruktivnih strategija i velikodušno ohrabrio rasterećivanje euforičnih raspoloženja. Masovno poricanje pretpostavki građanske proizvodne osnove društvenog života među mladima, kod nas, otrežnjujuće upozorava. Protivničko izobličavanje postojećih identiteta, "usavršavanje" tradicije preotimanja plena otkrilo je najpogodnije rituale ratničkog šika. Tendencije bujanja omladinskih stilova otpora i neposlušnosti preovlađujućem političkom stilu javile su se nakon pola decenije kroz građanski protest. Oskudni izrazi simboličke obrade obezvređili su stvaralački svet zvaničnog kulturnog konteksta i okrenuli nestrpljivu mladalačku scenu –

potrošnji. Populistički trend je zanemario razvoj kreativnih izbora. Tradicionalno odmeravanje snaga mladića i devojaka koji zastupaju suprotstavljene principe potkultura – razarački i stvaralački, odabrali su regresivne stilske modalitete. Nisu uspeali da osmisle preobražaje, simbolički ponište motive nadmetanja lokalnih izraza stilske dorade. Samostalni učinci savremenog potkulturnog miksa na alternativnoj sceni, prikazali su se najviše tokom studentskog protesta 1996-97.

Zone ratničkog šika

Analize simbola "uspona" novih slojeva i dramatično snižavanje kvaliteta života među najvećim brojem mladih ukazuju na snažne uticaje rata. Neposredni izvori razaranja i nasilne izmene razdvojenih delova društvenog i simboličkog konteksta prevrednovali su različita polja potkulturnih značenja. U posleratnom razdoblju deluju akteri, sada potisnutih, preobraženih strategija mladalačkog sopstva. Nakon smirivanja previranja, obelodanjeni su dramatični učinci. Neophodne prepravke svakodnevnih obrazaca zaštitile su postojeće, značajne razlike. Odbrambeno ponašanje u zastupanju individualnih sklonosti već se naziru. Stvarne mogućnosti oblikovanja "mekših" stilskih izgleda pripadaju drugačijim izborima i prilagođavanju mladih novim usmerenjima na "prepravku" zapadnjačkih projekata u nove stilove života. Pokretljiviji oblici *simboličkog povezivanja* i potvrde stvaralaštva mladih suprotstavljaju se agresivnoj tražnji neosetljivih i simbolički neukih aktera scene. Preovlađujući potrošački izbori otpisuju prava mladih da se razlikuju. Destruktivne orijentacije ratničkog šika potcenjuju stvaralačka obeležja mladalačkog duha.

Aktuelna raslojavanja među omladinom nagoveštavaju izdvojene *zone* koje okupljaju aktere sličnih osobina, bliskih orijentacija, upućujući ih na prisutne pogone izražavanja odabranih struktura osećanja. Prenaglašeni izgledi, arhaizovani ukusi, orijentalni zvuci upotpunjeni su netrpeljivim ponašanjem koje *ističe snagu, prevaru, brzinu i nadmoćnost*. Izborom poželjnih stvari i redosledom osobina koje se *cene, zone trivijalnog, metka, nultog stepena stila, bede i igre, politart i alternativna urba zona*, obeležavaju vidljivu promenu emotivnih navika mladih. Nova tumačenja tradicionalnih obrazaca upućuju na izmenu svakodnevnih aktivnosti, nove oblike zabave i ukazuju na raspoloženja koja mogu obeležiti nove stilove.

U zoni prevare i trivijalne upotrebe patriotskih osećanja kreću se mladi skloni napadnoj upotrebi nacionalnog znaka. Prepušteni su agresivnom osećanju sveta, potrebi da savladaju prepreke i pokore suparnike. Dobrovoljno, sa užitkom, rasprostiru mitske slike i meru svog shvatanja pravde, kudeći rešenja koja počivaju na drugačijim osnovama. Tradicionalna isključivost naravi, uz svetosavsko predanje, heraldiku minolog doba, drevne zapise i monarhističke tradicije prednjače u ideološkim istorijama i patrijarhalnim aršinima koje ističu. Snažna usmerenost na potrošnju nacionalnog znaka otkriva ideološke previde prethodnog, revolucionarnog modela i osujećenu potrebu mladih za osećajnim zajedništvom. Instant obnova memorije "časnog krsta", orla, šajkače, ocila i slavskih insignija – ukazuje na skromne učinke postojećih mehanizama izražavanja emotivne strukture i zadovoljavanja svakodnevnih potreba omladine.

Oskudno razvijene strategije mladalačkog sopstva projektovale su se kao rigidne slike bahatog diskursa osude. Okomile su se na većinu zatečenih vrednosti, hedonistički se usmerivši na užitak razaranja. Megalomanske pretnje "konačnom" pobedom ostavile su tužne tragove etnoproglasa i anahrone učinke izbeglištva. Život pod sankcijama izazvao je stihijski porast sive ekonomije. Parapolitički aktivizam i snažan ideološki nagon dominira ovom zonom. Mladići i devojke uvereni da mogu da raskrinkaju planetarnu zaveru protiv Srba, zagovaraju uništenje neprijatelja i planiraju da se osvete i "iskupe" iskonske nepravde koje je pretrpelo "žrtvonosno" srpsko biće. Dešavanja u ovoj zoni privlače arhaične, starmale likove, komsomolski podmladak novopečenog gazde sa samoupravnim "pedigreom". Ona okuplja egzotične likove kao što su "ugojeni" Isus, "kabinetski" četnik, sa aurom uvredjenog građanskog autokrate ili srdačnim manirima narodskog despota. Ovako namrgođena, gnevna zona sastavljena je od oskudne simbolike. U njoj preovlađuju igre moći i prestiža. Začinjena je snažnim dozama crnog humora i rigidnim držanjem aktera.

Zona metka i zastrašivanja je veoma bliska zoni trivijalnog i prevare, povezana je sa delinkventnim potkulturama. U njoj je osećanje za stil mladića i devojaka povišeno, a napetost aktera je uvećana. Strategija fanatizovanog *Ja* pokretana je herojskim zahtevima *mene* i neprestano ispostavlja niz podviga. Drugi – onaj koji nije sa nama i razlikuje se od nas – doživljava se kao neprijatelj – postaje tradicionalna meta ponižavanja i određen je kao žrtva orobljavanja. Otvoreno uništavanje protivnika obrađuje se kao "biznis", preotimanje

dobara suprotstavljene ciljne grupe ubraja se u "plen", a šikaniranjem zbunjenih aktera postiže se osećaj nadmoći nad podređenim drugim. U zoni *metka, brzine, povrede i provoda* izdvaja se *turbo scena neofolka*. Raslojena je na omladinske aktere *dizelaše, krimose, reketaše, povratnike sa fronta, dilere i skinhedse*. Oni čine upadljiviju varijantu ranijih potkultura silosa i mangupa. Među njima se sreću nabildovani, tetovirani i nalickani "poklonici" teritorijalnog prestiža. Regrutuju se iz svih slojeva. Povezujući "sportski" i dokoličarski stil mladeži novih bogataša, držanje aktera se u ovoj zoni "obogaćuje" upotrebom sile. Mladići i devojke se među sobom razlikuju po izgledu, muzičkim ukusima, žargonu, ponašanju i shvatanjima života.

Dizelaši sklapaju stil: kožna jakna (400 nemačkih DEM), svetlucava trenerka, patike za brzo kretanje, nose "utoku", voze turbo kola, u pratnji "strašne cave" izlaze u folkoteku, slušaju narodnjake i domaći disko, upuštaju se u krađe, uzimaju teške droge. Spoj "šljašteće" varijante "sportskog" izgleda i grubih pokreta, agresivnog stava, bučnog nastupa dopunjen je otvorenim pretnjama oružjem. Akteri su zapaženi kada se između prekršajima, naglašavaju kupovnu i materijalnu moć. Dugo snevani put do "Olimpa potrošnje i priznanja" ostvaruje se uz pomoć šifre koja povezuje urbani šik prostor sa kriminalnim metodama muške inicijacije, "patriotske" naplate tuđeg pogrešnog izbora. Logika definitivnih rešenja je presudna za stil samopredstavljanja. Akteri ove scene "dežuraju" u oazama pseudoimperijalne moći, zakupljuju kulturna gradska mesta i opsedaju centre luksuzne potrošnje. Dizelaši su izazivali pažnju medija, porugu dela vršnjaka, ali i oduševljenje sledbenika. Početkom devedesetih, imidž dizelaša ubrzano se rasprostirao, pojačavajući retoriku stila. Pokušaji analize u medijima, spontane reakcije vršnjaka i javnosti, kao i vicevi o dizelašima doprineli su nastanku svesti o postojanju stila.

Krimosi su potkultura izvršilaca, hvalisavaca, opasnih "momaka iz kraja", uključenih u kriminal kao paradržavni i privatni biznis. Fascinirani moćima zastrašivanja, akteri preporučuju sebe nošenjem vatrenog oružja i "paradiraju" skućenim repertoarom sopstva. Svedenim simboličkim moćima, orijentisanim na izazivanje straha, pokornosti i bezuslovne odanosti, naružani mladići, bliski ratištu, rasprostiru diskurs preteće nadmoći, čuvstvo servilnosti i obnavljaju ikonografiju straha na omladinskoj sceni.

Reketaši su okupili "sportsko", "tehno", "biznis" mešavinu prestupnika i "boraca", koji uigravajući kontrolu i ravnotežu prinude i nasilja, oblikuju uglađeni, "po-

slovni" imidž mladih iz podzemlja. Izbor spoljašnjih oznaka, simbolička težina pomodarske uniforme uspešnih ljudi iz sveta, održava junake novog biznisa na granici potkulturnog kiča i kažnjivog ponašanja. Elegantan izgled kontrastiran je bahatim ponašanjem. Iza ziva zavist neupućenih, strahopoštovanje i divljenje poklonika upotpunjeno je zgražavanjem "pristojnog" sveta i odloženom osudom dela sredine. *Simbolička maska stila* omogućava predah u "biznisu", a znak "elegancije" samo trenutno izbavlja od sumnji, ne donoseći olakšanje. Oslobođanje od "jarosne" emotivne strukture i odvajanje od kažnjivih navika prestupa nije namera aktera. Krimosi izazivaju sudbinu i proveravaju stepen budnosti sistema. Iskušavajući zakon, potvrđuju svoju snalažljivost i prilagođenost surovom svetu podzemlja – gde se samo jedanput greši.

Podstaknut opštom klimom ohrabriranja i tolerisanja nasilja, nastupa podmladak reketaša, džeparoša, plaćenih ubica, lopova, narko-dilera, siledžija, makroa i prevaranata. Niko od njih nije prinuden da se skriva od javnosti. Težnja aktera da budu vidljivi, osvetljeni, priznati i odobreni zadovoljena je ne samo u simboličkoj zoni nasilja, među potkulturama uličnih bandi, već i u političkom i kulturnom miljeu, u medijima, u urbanoj vrevi svakodnevnog života, svugde gde su podržane navike ratničkog šika. Kopča sa državnim poslovima i političke veze posrednika iz zone trivijalnog, unovčivog patriotizma, izdvajaju aktere scene, a zonu čine upadljivom. Neprimećujući pravila, izigravajući zabrane i rušeći granice, akteri zone metka dospeli su na kulturna mesta "priznatog" sveta, skrećući tako pažnju javnosti na sebe. Svakodnevna retorika obračuna pretvorila je ratnika u privatnog vlasnika. Probijen je direktan prolaz sa ratišta na koncerte, u crkvu, skupštinu i folkoteku. "Školu" i "radno" mesto stvaraju i kontrolišu sami akteri scene.

Poslenici u medijima masovnog komuniciranja nisu odoleli zovu militarizacije potkulturnih stilova i priklonili su se "aršinima" prestupničkog prevrednovanja svakodnevnog života. Poslanici u skupštinama, nasuprot umeću parlamentarne debate, podlegli su zakonima linča i obrascima "pobede do uništenja". Osavremenjena prestupnička tradicija razradila je rituale slavlja podviga, podele plena, uskraćivanja "oproštaja", pretnje osvetom, umanjivanja poraza i "čišćenja" vlastitih redova od kompromitovanih "grešnika". Priznanje nadmoći i neuporediv status "glavnog" pokretali su junake ratničkog šika na "unovčavanje haosa". Uigravanje napadnog, simboličkog idioma, okončava se doslednom amnezijom počinjenih prestupa. Primena "hajdučke" pravde, povezane sa prekršajem, osavre-

menjava se "menadžerskim" prevrednovanjem zločina. Akter stila nadmenim stavom *upozorava* i okrutnim izrazom *zastašuje*, a nagomilanim znacima arogantne potrošnje "jednom zauvek" – on *preti*. Posedovanjem luksuznih predmeta, upražnjavanjem kulta brzine i snage, potrošači ratničkog šika kao da upozoravaju "ne prilazi – upoznaćeš strah". Zanemareno učešće svesti o drugoj strani priče svedoči o prekinutom dijalogu *Ja i mene*. Raskorak između namera aktera i učinaka "akcije" objašnjava učestalu pojavu među pripadnicima zone metka koji neprestano "člašćavaju" jedni druge strahom i završavaju kao fanatične mete "većeg gazde" ili egzekutori beskonačnih međusobnih obračuna unutar "okrutne" raskoši novog stila, oblikovanog spajanjem oružja, brzine i straha.

Zone nultog učinka stila počivaju na poricanju zanimanja za upadljive znake savremenosti. Akteri se priklanjaju različitim značenjima, ali nisu spremni da konstruišu drugačiji svet, otporni su na zamke pobunjeničkih stilova. Mladići i devojke doživljavaju simboličke izazove kao suviše, nametnute i opterećujuće izbore. Opređeljeni su za ljudske vrline, brane obična, svakodnevna rešenja i skromna postignuća. Sklona plemenitosti, toplini i poverenju, "obična" mladež prihvata ponuđene uloge i kreće se unutar poznatih obrazaca kuća – škola – posao – brak. Svakodnevni uspeh i poraz u ovoj zoni prihvata se kao deo života, akteri nisu povodljivi za spektakularnim izgledima potkultura, a njihov izbor su svakodnevna umeća i sitnice koje znače život. Ova grupa se može analizirati kategorijom *stila života*, koju savremeni autori sve češće koriste u istraživanjima omladinskih kultura.

Zone nevoljnika, žrtve i svakodnevne bede karakteriše prisustvo prevarenih, tužnih gubitnika. Pojavom izbeglica, apatrida, razočaranih dezertera, ranjenika, invalida i mladih nevoljnika iz osiromašenih i prevarenih slojeva, čiji su životi poremećeni ratnim dešavanjima, ove zone postale su vidljive i mnogobrojne. Strategija sopstva usmerava gubitnika da traženjem krivca, racionalizacijom nostalgije i otpisivanjem nevolje – izmeni pojačan doživljaj bede. Tradicija imitacije, mnogobrojni početnici i surova pravila uklapanja u kontekst ratničkog šika dodatno opterećuju prisutne u *zoni žrtve*. Konfuzija kriterija usmerava učesnika, u najboljem slučaju, na izraze opravdanog nezadovoljstva i prevazilaženje iznenadne nesreće. Umanjene sposobnosti učestvovanja u životu i pokušaji utilitarne zamene pretrpljenog gubitka, svrstavaju aktere u pasivnu grupu poniženih, a grubo prevarene žrtve među sigurne kandidate za obnovu zone mladih osvjetnika.

Zone igre i zanosu obezbeđuju spontanu potvrdu mladalačkog sveta, neguju opušten izgled, tehno zvuk, nežne pokrete i geslo *živi i pusti druge da žive*. Strategije samoiscrppljivanja, zanosnog trošenja vizuelnih i zvučnih efekata i iskušavanje granica sopstva su u podlozi plesnih orijentacija domaćih omladinskih potkultura. *Rejv* (rave) potkultura, tokom osamdesetih godina, postala je poznata u svetu pod nazivom esid kuća (acid house). Početkom devedesetih, ova neohipi varijanta potkulture, našla je svoje prve poklonike kod nas, a sredinom poslednje decenije veka, prerasla je u stilski celovitu potkulturu na beogradskoj sceni. Uprkos otežanim uslovima za razvoj, potkultura rejva, svojim spoljašnjim obeležjima, unutrašnjim stavom aktera i tehno dimenzijom, prati sve bitne momente internacionalne pojave nove tehno potkulture. U početku se slušao tehno-trans, hepi haus i ambijent. Snimljene su i verzije domaćih bendova. Ritam muzike je ubrzan, ples uvodi feminizirane muške pokrete (nihanje kukovima) i skakanje (u mekšoj varijanti rejva). Posvećeni pripadnici kod nas, konstruisali su niz rejv "događaja": rejvove, megarejvove i čil-aute. Rejveri su okrenuti svom svetu, njima je individualnost u prvom planu.

Razlikuju se dve struje: "*oštri*", *pozerski rejv* blizak je svetskom toku i pomodno je usmeren. U "Industriji", neposredno po otvaranju nove scene, bilo je važno pojaviti se u odelu od azbesta, sa gas maskom na licu, u srebrnim gaćama. Pederastija je bila naglašena. Sintetička droga – *ekstazi* (extasy) uzimala se da bi pospešila izražavanje seksualne energije – *zanosa* u rejvu. Kada su beogradski i novosadski rejveri preuzimali obrasce sa svetske scene, činilo im se da su u potkulturi rejva iskreno prisutni. Devojke i mladići su u "kućama plesa" prepoznavali njima istinitiji, bliži svet od onog sa kojim su se svakodnevno sretali u drugačijim "kućama" svakodnevnog života, vaspitanja, disciplinovanja, itd. Druga struja rejva u Beogradu, *prefinjeni*, "*kul*" *rejv* negovao je priču, dobro osećanje, duh i intelekt. Međusobni kontakti poklonika ostvarivani su kroz muziku i minimalne zajedničke projekte: igru na otvorenoj sceni, plaži, Adi, trgu, Kališu, Košutnjaku, uz laganu muziku i zvuke talasa. Poklonici rejva podjednako su skloni prirodi, prave vegetarijanske salate, ispijaju "meka" pića, vruću čokoladu, vole šarenu i veselu odeću. Svoje ezoterične tehno zabave rejveri su priređivali u balonima za tenis, po iznajmljenim kućama, garažama, u Reksu, uz tehnološki moćan zvuk i ambijentalni ugodaj lasera.

Rejv se ispoljio kao antiratna potkultura. Na reju je obično pisalo: "zabranjeno unošenje oružja i alkohola". Panika oko upotrebe droge uticala je da se na flajerima (pozivnicama za događaje) pojave upozorenja "need no drugs". U roku od nekoliko meseci, domaći mediji su obradili muziku, izgled i govorkanja vezana za ovu potkulturu i prihvatili poseban stil oglašavanja scene. Sadržaji rejava ispunjavali su stranice listova, TV i radio kanale. Prenosila su se događanja na reju splavu, iščitavale su se knjige o britanskoj sceni, otvoren je prvi reju šop u gradu (Happy people), a tehno kasete su se ubrzano presnimavale i razmenjivale.

Devojčice se nameću kao posebna, nova, značajna pojava u domaćim potkulturama. Iako su se devojke pojavljivale u svim dosadašnjim potkulturama, nastupima ženskih bendova one su pokušale da obogate ponudu osetljivih zvučnih elemenata za stvaranje novih potkulturnih varijanti stilova. Među beogradskim šminkerima, osamdesetih, dominirale su devojke. U Jugoslaviji, baš zato što su omladinske potkulture sporije usvajale stilove i "opreznije" oblikovale maštovite scenografije izražavanja razlike, znaci muškosti nisu preovlađivali na svim potkulturnim scenama. Nostalgična memorija detinjstva i devojačke sobe razrađena je u imidžu reju devojke. Uloga devojaka, prisustvo ženstvenih izraza i "pozitivnih vajbova" u reju stilu su naglašeni. Nasuprot muškobanjastom izgledu, agresivnom i bučnom nastupu dizelašica, nežne devojke rejava oblače ljupke haljinice, majice, benkice pastelnih tonova, srebrne cipelice i čarape, ističući ljupkost i uljudnost.

Predistorija omladinskih potkultura na Balkanu naslo-njena je na ikonografiju političkog stila, oglašuje se, usvaja i prevrednuje tradicionalna usmerenja političkih potkultura. Dominantni politički stil nametnuo je destruktivni ciklus predstavljanja pojedinca, društvenih grupa i zajednice. Namera političkih autoriteta bila je da potvrde "poetski i autobiografski opus" radničke klase i izvedu "političku konfiskaciju prošlosti" (Gordon, 1986: 170). Politički stil revolucionara oživeo je strategije sumnjičenja. Stvaraoci stila su poricali pokazatelje poseda, obrušavali se na znake užitka, obeležavali tragove sentimentata i odbacivali "dekadentne" vrednosti dokolice. Radikalna zamisao uspona novog "istorijskog aktera" kao i ponudeni kontrakulturni projekti osporavali su građanski habitus obraćajući se reduktivnim strategijama sopstva.

Ratnički doživljaj stvarnosti oglasio se izazovnom praksom poništavanja razlika i obnovio je "preraspodelu"

dobara, prvobitnu akumulaciju kulturnog kapitala "divljim" sredstvima. Istovremeno oživljavanje etno simbola i zagovaranje promene zadržavanjem izvornih revolucionarnih tekovina pojačalo je teškoće oskudnog razumevanja zahteva moderniteta. Blokiran je dijalog mladih i društva, obezvređeni su zahtevi *Ja* i procena stvarnih mogućnosti građanskog, mirotvornog *mene u kontekstu*. Kult domaćeg, strah od izdaje, rituali isključivanja iz kolektiva, kao i sputana veština pregovaranja, uspešno su odložili nužna prevrednovanja strategija, usavršavanja stila života i približavanja mladih pretpostavkama civilnog života. Umesto stvaranja novih oblika, prepoznavanja stvarnih potreba pojedinca i oblikovanja savremenog diskursa *Ja* – koji poznaje svet, uvažava razliku i razume drugog – unošenjem mitskih raspoloženja i epskih arhaizama mladići i devojke su se priklonili obnovi tradicionalne strukture osećanja. Značajan deo urbane omladine odbio je ponudenu zamenu vitalne slike *Ja* ratobornim jurišom za spas nezgrapnog konstrukta kolektivnog *mene*. Početkom devedesetih, odbacivanjem zaveta "krvi i tla", nekoliko stotina hiljada mladih napustilo je zemlju. Nasuprot ratničkom svetu bilo je neophodno konstruisati zone otpora, svedoka i odnosa. Nosioci alternativne produkcije stilova umakli su "novom" patriotskom prevrednovanju *Ja*, izbegavajući da se prilagode zastarelim simboličkim predstavama.

Praktični učinci brzine, iskustvo nadmoći i plen nekažnjive prevare obeležili su zone preostalih izbora ratničkog etno, tehno, proto i retrošika. Vladajuće predstave ratničkog mentaliteta i otkriće funkcionalnih oblika ulaganja u stil, na ovom tlu, ostajale su u senci neposredne provere "pripravničkog" doživljaja rata i produženja tradicionalnog ratničkog "staža" jugoslovenske omladine. Oslabljeno je uverenje aktera da popularnost određuje simboličko umeće i konkretno delovanje stilski "jačeg" na sceni. Uključivanje "oružjem" u život, iskustva na areni svih arena – pravoj sceni okršaja izmenilo je podjednako i aktere i potkulture. Izbor rata je pokolebao zagovornike "simboličke gerile", udaljavajući ih od izvora drugih, životvornih, mudrijih, svrsishodnijih izbora. Simbolička najava i kreativna obrada događaja na paralelnim scenama života pokazuje da je udeo prevrednovanja postojećih i pojava novih simboličkih obrazaca značajna koliko i sama promena. Ratnički šnit i koncept sukobljavanja odredili su izgled stila i tok događaja, isto koliko je prethodna simbolička ponuda i oskudno umeće oblikovanja sputavalo individualni razvoj. Kontekst, u kome su elementi ideološkog zahteva i totalitarnog

nacrta *mene* blokirali izražavanje individualnih razlika *Ja*, nije pogodovao razvoju potkultura. Zamišljena rešenja igre prekrajanja granica, simbolički izbori značajnih teritorija nisu ponudili pravu zamenu za žestoka osećanja likovanja u pobedi niti otkrili zamenu za beznade potisnutog besa pred osećajem poraza.

Potkulture oaze profanog sveta, u sistemima zapadne demokratije, prisvojile su značajno mesto u društvenoj strukturi naglašavajući udeo stila u ukupnoj kulturnoj dinamici. U zemljama bivšeg istočnog bloka, postkomunističke transformacije u demokratsko društvo, potkulturni rok transplant upotrebljen je kao upadljiva bučna scena uigravanja ličnih izbora, zajedničkih osećanja slobode i nezavisnih potreba mladih. Ideološki diskurs preovlađujuće strategije sumnjičenja u socijalističkom kontekstu, otvorena simbolička prisila partijskog delovanja zamenjena je matricom kulturnog i institucionalnog pluralizma. Aktuelna dominacija populističkog znaka osujetila je javnu potvrdu individualističkog duha. Zvanične objave, različiti dekreti proizvodnje novog kulturnog subjekta i novog postkomunističkog sveta izazvali su mlade na konstrukciju paralelnog života i vrednosti. Aktuelna dešavanja obznanila su da istorija Balkana ne poznaje efekte dugoročno uobličavane strukture osećanja niti stvara poželjan znak drugosti. Stvarna ponuda "novog" stila života nije otkrila izvorniji znak, blizak mladima, različit od kulturne industrije ili onih koje je nagovestila romantičarska zamisao građanske kulture.

Literatura

Čolović, I. *Politika simbola, Ogledi o političkoj antropologiji*, Radio B 92, Beograd 1997.

Čolović, I. *Divlja književnost*, Nolit, Beograd 1985.

Dragičević-Šešić, M. *Neofolk kultura, Publika i njene zvezde*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad 1994.

Gordi, E. "Doktor za turbo – folk", *Vreme* br. 251, Avgust 1995.

Gordon, A. "Thoughts out of Season on Counter Culture", in: Punter, D. *Introduction to Contemporary Cultural Studies*, Longman, London 1986.

Gredelj, S. "Dominantne vrednosne orijentacije", u: Lazić, M. (Ur.) *Razaranje društva, "Filip Višnjić"*, Beograd 1995.

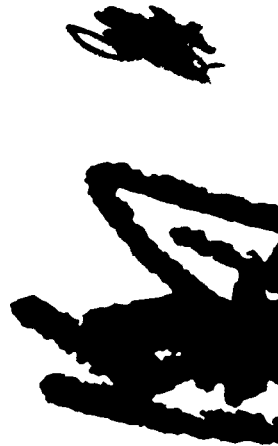
RATKA MARIĆ

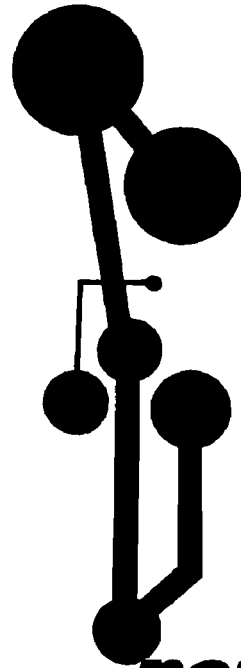
- Jameson, F. *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*, KIZ "Art Press", Beograd 1995.
- Marić, R. "Skinhedsi na delu", Zbornik SANU, (u pripremi) Beograd 1998.
- Marić, R. "Autsajderi uvode red", *Naša Borba*, 25-26. oktobar 1997.
- Marić, R. "Pankeri i šminkeri", u: Joksimović i drugi: *Mladi i neformalne grupe, IIC, Beograd 1988.*
- Miočinović, M. *Nemoć očiglednog*, Beogradski krug i AKAPIT, Beograd 1997.
- Popov, N. (Ur.) *Srpska strana rata, Trauma i katarza u istorijskom pamćenju*, Republika, Beograd 1996.
- Potkulture I*, IIC SSO Srbije, Beograd 1985.
- Potkulture II*, IIC SSO Srbije, Beograd 1986.
- Potkulture III*, IIC SSO Srbije, Beograd 1987.
- Potkulture IV*, IIC SSO Srbije, Beograd 1989.

FILM

.6112.clinopa

.9184.skirt





***para
noia
and
the
art of
invisibility***

SASA MARKUŠ

POP FAZA PEDRA ALMODOVARA

Filmovi Almodovarove pop faze nastali su u periodu transformacije Španije iz zemlje u kojoj vlada diktatura u demokratsku državu. Nakon smrti generala Franka, od 1977. do 1982. godine bila je aktuelna Centralna Demokratska Unija, privremena vlada, čiji je cilj bio da provede zemlju kroz period promene: "Mislim da je ono što se dogodilo u stvari to da nije bilo nikakve vlasti i gradu (Madridu) je bilo bolje bez nje" – kaže Almodovar.

Anarhična situacija donela je protivtežu dugotrajnom periodu stege. Tada se javlja takozvana *movida* – na sceni se odjednom pojavljuje mnoštvo umetnika sa različitim i brojnim konceptima. Iako nije bilo, kako bar Almodovar tvrdi, nikakve estetičke pa ni ideološke koherencije među autorima *movide*, činjenica da dolazi do spontanog procvata na sceni Madrida i pojedinih drugih gradova bila je dovoljna da mediji definišu to zbivanje kao pokret i da ga imenuju. Almodovar, koji se kretao u umetničkim krugovima, takođe je etiketiran kao autor *movide*.

Frankov režim bio je zatvoren kako za sve ostale, tako i za estetičke uticaje koji su mogli doći iz sveta. Na primer, španski film su mimoišli neorealizam, francuski novi talas i pop, u širem smislu reči. Nakon smrti diktatora španski umetnici dobijaju priliku da se izraze na način na koji žele, a Madrid postaje po svemu sličan velikim svetskim metropolama; u vrlo kratkom

periodu prolazi kroz faze koje su se drugde odavno završile. Odnos prema drogama naglo postaje fleksibilniji, što određen deo španske omladine prihvata sa entuzijazmom i sa idejom da opojna sredstva donose oslobađanje – dakle, na isti način na koji su prihvaćene širom zapadnog sveta tokom šezdesetih godina. Zatim, u Madridu se otvara veliki broj noćnih klubova i diskoteka, liberalizuje se odnos prema homoseksualizmu i travestitizmu. Tako se, spontano, formira pop scena po svemu gotovo identična sa onom njujorškom iz šezdesetih godina, u okviru koje je radio Vorhol. Sa dvadesetogodišnjim zakašnjenjem Almodovar se zatiče u okviru miljea koji mu omogućava da napravi novu Fabriku, što on, na izvestan način, i čini. Mnogi glumci iz prvih ostvarenja, od kojih su se neki zadržali uz njega i kasnije, bili su deo tog miljea. Sam Almodovar zavređuje nadimak "španski Vorhol". Njegov autorski prosek stoji i danas kao sinonim duha koji je prožimao Madrid tokom prve polovine osamdesetih godina. Prva dva Almodovarova celovečernja filma, *Pepi, Luci, Bom i ostale devojke sa gomile* (*Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas del Monton*, 1980) i *Lavirint strasti* (*Laberinto de Pasiones*, 1982), u Madridu i danas uživaju kulturni status. O *Lavirintu strasti* Almodovar kaže:

"Moj film ima prikrivenu poruku. Naučio sam na jednom od filmskih kurseva da svaki film treba da ima prikrivenu poruku. U mom filmu Madrid je najbolji od najboljeg. Pa, 1979. on je bio ključ sveta."

Madridska omladina koja želi da bude u trendu, *Lavirint strasti* i mnogo godina nakon što je snimljen, doživljava kao trenutak inicijacije, prvu i obaveznu stepenicu u obrazovanju.

Početkom osamdesetih godina, u časopisu *La Luna* izlaze Almodovarove kratke priče. Stalni glavni lik je Pati Difuzi, "internacionalna porno zvezda i seks simbol", koja je personifikovala Almodovarov alter ego. Autor je koristio ove priče da bi saopštio javnosti ono što je sam imao da kaže. O prepletu ličnog i profesionalnog, tokom ranih osamdesetih, piše u okviru predgovora knjige sakupljenih priča o Pati: "Kada mislim na budućnost ove knjige, mislim naravno, na listu bestselera, a kada mislim na nju neprestano se pitam da li će se nalaziti u odeljku beletristike ili dokumentarne proze? (...) Ne bih da uopštavam, govorim o sebi i o još stotinak osoba koje sam upoznao (a bilo ih je i više). Za njih, i u tom ambijentu, nastala je i razvijala se Pati Difuzi. Početkom osamdesetih godina živeli smo u permanentnoj-Vorholovoj radionici. Kada

sam pročitao memoare Edi Sedžvik shvatio sam da su tačno deset godina kasnije neki krugovi u Madridu bili identični nekim krugovima u Njujorku. Razume se, krugovi poročni i bez izlaza."

Sve što se Almodovaru dešavalo u Madridu osamdesetih uticalo je na njegov kasniji rad. Reč je o činjenici da je autor tada odabrao poetički okvir u kome će se kretati. Bez obzira koji će žanr odabrati, kome će film biti upućen i koliki budžet će imati, svako delo ovog režisera biće kemp – autor će baratati pop idiomima, a uticaj Vorhola osetiće se kao jedan od najsnažnijih.

Ukoliko se govori o Almodovaru kao autoru čiji filmovi odražavaju duh Madrida osamdesetih godina, ne može se reći da umetnik direktno preslikava realitet. Naprotiv – za uspeh prvih ostvarenja zaslužna je činjenica da je i doslovno kopiranje integrisano u već davno oformljene estetičke floskule popa, a one dozvoljavaju takav manir. Almodovar nalazi okvir najpre u hermetičnim i šokantnim ranim Vorholovim ostvarenjima, što je logično zato što su miljei koje oba autora obrađuju slični, zatim u provokativnim delima Džona Votersa, ali i u lakim i komunikativnim pop-komedijama Ričarda Lestera. Oslanjajući se na pomenute uzore, Almodovar je uspeo da pronađe estetski ključ pomoću koga će na adekvatan način prikazati sredinu u kojoj živi. Rezultat je da su njegovi rani filmovi postali kulturni.

Kao što se iz svega navedenog može očekivati, prva dva Almodovarova filma obeležena su ultimativnim i dominantnim prisustvom pop-idioma. Trivijalno i kič se glorifikuju i tako dobijaju umetničku vrednost. Autor u više navrata potvrđuje svoj izbor pasažima koji se mogu protumačiti isključivo kao autopoetički. U *Lavirintu strasti* likovi savete za život iz žute stampe bezrezervno prihvataju kao vlastiti kreda. Glavna junakinja filma *Pepi, Lusi, Bom i ostale devojke sa gomile* otvara reklamnu agenciju – želi da bude spiritus movens popa.

Almodovarov odnos prema popu je specifičan. Razlikuje se od principa u skladu s kojim su njegovi prethodnici, Vorhol i Voters, gradili filmove. Vorholova eksperimentalna, hermetična i radikalna ostvarenja su uspostavila estetiku koja se danas smatra klasičnom. Almodovar se koristi njenim postulatima, integriše ih u vlastiti sistem, ali pokazuje da to čini svesno i sa distancom. Tako heroina Almodovarovih priča, Pati Difuzi, pije kembel supu, a *Pepi ...* i *Lavirint strasti* su načičkani kič motivima koji su, od šezdesetih godina naovamo, postali relevantni simboli pop-art izraza.

Zatim, Vorhol je izgradio poetiku koja će, kasnije, postaviti standard. Ona je zato i samodovoljna – autor nije osećao potrebu da definiše svoj odnos prema idiomima iz kojih je proizašla. Almodovarov pop "pozajmljuje" od Vorholovog i zato ne može biti potpun ukoliko ne obelodani ovu upućenost.

Almodovar je imao prilike da u svoj poetički okvir integriše i iskustva autora koji su došli posle Vorhola, na primer Džima Šermana ili Džona Votersa, čime odvodi osnovnu Vorholovu premisu još dalje. Ako se za Votersa može reći da je postvorholovski umetnik, onda je Almodovar postvotersovski. Voters koristi Vorholov izraz tako što razrađuje i širi ustanovljeni tematsko-idejni sklop. Obogaćuje ga idejama koje omogućuju da se integriše u klasični narativni filmski jezik, što ne podrazumeva isključivo poštovanje principa "pričanja priče" (što je, uostalom, postigao još Morisej) nego i ispunjavanje uslova koje diktiraju konvencije bioskopskog filma. Dakle, ma kako to na prvi pogled zvučalo upućenima u meru bizarnosti ranih filmova sa Divajnom, Voters približava pop-idiome prosečnom filmskom gledaocu. To omogućuje Almodovaru da karakteristični izraz pop-estetike dovede u interakciju s motivima preuzetim iz standardnih žanrova tekuće produkcije – komedije, melodrame, trilera. Pri tom, mešanje ne vodi ka anuliranju pop-senzibiliteta, nego ga samo uvodi u eklektičnost koja je, u međuvremenu, postala legitiman model izraza u svim umetnostima. Dvadesetak godina nakon *movide*, i tridesetak godina posle Votersovog *Mundo Tresa*, kada transvestit postane zaštitni znak holivudskog visokobudžetnog autputa, pokazaće se da su upravo Almodovar i Voters autori koji najbolje manipulišu zahtevima koje mejnstrim pokušava da postavi. Samo što će motiv transvestitizma nestati iz njihovih ostvarenja – zato što će u tom trenutku biti isuviše direktan, gotovo vulgaran simbol poetika kojima se koriste.

Almodovar uklapa elemente Vorholovog i Votersovog jezika i u narativan okvir tinejdžerske komedije. Često se i poziva na Ričarda Lestera kao na jednog od svojih uzora. Pošto tinejdžerska komedija pripada arsenalu formi u kojima se emanira popularna kultura, prva dva Almodovarova filma funkcionišu i kao ogledala različitih registara popa. Pored toga što svoju estetiku obogaćuje elementima popularne kulture karakterističnim za filmsku umetnost, Almodovar integriše u svoje delo ikonografske ili, ukoliko je moguće, i narativne elemente drugih oblika njenog izraza. Špica *Pepi* se sastoji od crtanih tabli, što podseća na strip; junakinja pravi reklame, njena prijateljica peva u rok-grupi...

U *Pepi...* se, takođe, po prvi put, javlja poetičko ukrštanje koje će obeležiti i sve kasnije Almodovarove filmove. Glavna junakinja kreira seriju spotova koji reklamiraju posebnu vrstu ženskog donjeg rublja – ono pretvara gasove u miris, zadržava mokraću a može poslužiti i kao sredstvo za masturbaciju. Almodovar će i u narednim ostvarenjima nastaviti da se poigrava sa formom TV reklame. Njen jednostavan šablon autor ispunjava sadržajem koji je bizaran i neprihvatljiv sa tačke gledišta dobrog ukusa. Međutim, za Pepi, koja prihvata pop-standarde, potpuno je prirodan. Nadrealizam i pop su estetički pravci koji imaju zajedničku strategiju – provociranje građanskih tabua. O tome, primera radi, govori i činjenica da je Džon Voters autor knjige pod naslovom *Dejstvo šoka*, kako bi se mogao imenovati i neki ultimativni nadrealistički spis. Da bi ispunio postulate nadrealizma Almodovar preuzima mehanizam izazivanja šoka iz domena popa. Sadržaj scena je istovremeno ispunjen pop-ikonografijom i deluje nestvarno, izvrće realnost kao da je reč o snu. U ovim reklamnim spotovima iz *Pepi...*, čemu će češće pribegavati kasnije, Almodovar prvi put koristi pop-tehniku da bi prodro u domen poetike nadrealizma. Veza između ranih Almodovarovih komedija s jedne, i Vorholovih i Morisijevih filmova s druge strane, najbolje se ogleda preko istovetnosti miljea u kojima se odvijaju. Kao "španskog Vorhola", Almodovara je svuda pratila bizarna svita – "drag kvins", "superstars" – ljudi koji su praktikovali pop-način života. Zaplet *Pepi...* gravitira oko sličnog miljea. Želeći da se osveti policajcu koji ju je silovao, Pepi se zbližava s njegovom suprugom Lusi, mazohistom koja ulazi u ljubavnu vezu sa pevačicom ženske rok-grupe *Kučke* – Bom, koja je sadista. Zahvaljujući prijateljici i ljubavnicu, supruga lokalnog policajca ulazi u madridsku andergraund elitu. U *Lavirintu strasti* pop-aura je raširena iznad čitavog Madrida. Grad je predstavljen kao pozornica kojom se suvereno kreće društvo iz "podzemlja". Princ daleke i egzotične zemlje, Tirane, Rica, homoseksualac, zato i dolazi tu da se provede. Sreće Seksiliju, koja pati od nimfomanije i njih dvoje se zaljubljuju jedno u drugo.

Dublja i možda značajnija veza od istovetnosti Almodovarovih i Vorholovih sredina, sastoji se u principu rada dvaju autora. Andergraund svetonazor je, kod španskog umetnika, kriterijum i u tretmanu likova koji ne pripadaju bizarnom društvu. Štaviše, presudan je, čak i u pogledu njihovog izbora. Uvek su posredi junaci – za razliku od glavnih – integrisani u društvo. Obično se nalaze na punktu gde mogu da realizuju

lične nastrane sklonosti – osuđene od malogradanstva a sa odobravanjem prihvaćene od pop-miljea. Dobar primer za to je Lusi – ona priznaje da se udala za policajca sa sadističkim sklonostima zato što se nadala da će je on tući i tako ispuniti njene mazohističke snove. Vlastiti brak smatra nesrećnim jer je muž preneo na nju fiksaciju majke – i poštuje je. U *Lavirintu* ..., pak, vlasnica radnje za hemijsko čišćenje živi sama sa ocem. On je umislio da mu je kćer supruga i insistira da ima seksualne odnose s njom. Kueti istovremeno želi da pobegne od same sebe – da bude neko drugi – i da za ljubavnika ima starijeg muškarca. I Lusi i Kueti sticajem okolnosti dolaze u dodir sa pop-društvom, što im omogućuje da ispolje potisnuta osećanja. Kao što je već naglašeno, andergraund društvo je identično onom njujorškom iz šezdesetih godina. Međutim, ličnosti koje mu ne pripadaju, nosioci su tipskih osobina karakterističnih za građane Madrida. Zbog toga su se ove dve komedije i izborile za kulturni status.

Almodovar ukršta Vorholovu i Votersovu poetiku sa žanrovskim principom tinejdžerske komedije, što se može izvesti zato što sve konvencije, pa i one narativne, čine izvanredan materijal za kemp poigravanje. Voters u filmu *Ružičasti flamingo* gradi priču na osnovi rivalstva oko titule "najprljavije žive osobe". Takmičenje organizuje žuta štampa. Nastali kao posledica borbe za "prvo mesto", šablonski odnosi su dekontekstualizovani samim tim što je vrednosni sistem pervertiran. Gledaoci treba da "navijaju" za najprljavijeg? Ako je gubitnik u ovom takmičenju antipatičan, a pobednik (Divajn) simpatičan, znači li to da titula nije u pravih rukama? Postavka sadrži niz zbunjujućih konotacija. U Almodovarovim komedijama sistem koji se obezmišljava, konvencija koja se nekonvencionalno tretira, predstavljaju obrazac tinejdžerskog filma.

Junaci tinejdžerske komedije su, uvek, i sami mladi, imaju ljubavne, ili probleme oko razrešenja adolescentske krize. Ako tipične predstavnice ženskog tindreštanceta zamenimo grupicom andergraund diva, dobićemo startnu kreativnu premisu filma *Pepi, Lusi, Bom...* Ako pokušamo da ustanovimo koja je prava tema filma, zaključićemo da je to potraga za identitetom, premda se akteri teško mogu nazvati tipičnim, niti prosečnim tinejdžerima. Seksilija i Rica iz *Lavirinta strasti* ekvivalentni su mladiću i devojci kojima ljubav pomaže da razreše frustracije. Samo što se ne radi o socijalnoj neadaptibilnosti ili problemima u školi, već o nimfomaniji i homoseksualizmu. Na kraju tinejdžerske komedije junaci pronalaze sreću, ali, istovremeno, izlaze iz prve mladosti, napuštaju milje u kome su se

sreli i razrešili važne probleme – setimo se kako ljubavni par iz Klajzerovog *Briljantina* putuje ka nebu u automobilu. Zato, i na završetku Almodovarovih komedija, glavni likovi odlaze iz andergraund sredine, istovremeno gubeći osobine koje su ih uz nju vezivale. Pepi se ostvaruje u poslu sa reklamama, Lusi otkriva da njena sklonost ka sadizmu jenjava, a Bom se vraća mužu. Seksilija i Rica postaju heteroseksulani par i napuštaju Madrid.

Da bi spojio različite estetske idiome – tinejdžersku komediju i Vorholov pop – Almodovar koristi zakonitosti koje su prirodene filmskom mediju. Publika će uvek prihvatiti odnos prema karakterima kakav ima autor. Pepi, Lusi i Bom funkcionišu kao vedra grupica žena – a ne kao skup neuravnoteženih, nastranih ličnosti – zato što autor tako sugerije. Žanrovski šablon je ispunjen materijalom koji nije adekvatan, ali režiser ne pokazuje da to zna. Zahvaljujući neskladu između forme i sadržaja nastaju kemp, specifičan humor i bizaran ton kojim su filmovi obeleženi. Zato što je *Pepi...* urađen kao vedar film o odrastanju, Lusi može na rastanku da kaže Bom:

"U poslednje vreme si me tretirala kao svoju služavku. A meni je potrebno nešto mnogo, mnogo gore", a da u tom trenutku publika korespondira s bolom zbog rastanka koji osećaju ljubavnice. Perverznu dimenziju ove veze prihvatamo kao nešto što, prema konvenciji koju film gradi, publika ne uzima ozbiljno. U protivnom, scena će, kao takmičenje sa izvrnutom premisom kod Votersa, zbuniti publiku.

Poseban odnos prema psihoanalitičkom klišeju, izgrađen tokom rada na prva dva filma, biće prisutan i u svakom narednom ostvarenju ovog autora. Almodovarovi likovi su često obeleženi nekom tipskom patološkom crtom. Lusi je mazohista, Seksilija ninfomanka itd. Međutim, one su i samosvesne – žele da budu onakve kakve jesu. To im pruža mogućnost da bolešću manipulišu racionalno – Lusi, na primer, otvoreno uživa u bolu, a Seksilija se prepušta promiskuitetu. Ukoliko se bukvalno shvati Frojdova pretpostavka da pacijent ozdravi u trenutku kada postane svestan svog poremećaja, onda je ozdravljenje Almodovarovih likova pitanje ličnog izbora, te se oni i ne mogu tretirati kao da im treba pomoć lekara. Preostaje nam da izaberemo kako ćemo doživeti Almodovara – kao čoveka koji bezrezervno veruje Frojdu ili kao autora koji se poigrava psihoanalitičkim klišeima. Režiser sam naglašava kako se opredelio za ovo drugo – gledajući Hičkokov film *Zaćaran*. Primetio je da publika ne

korespondira emotivno sa glavnim junakom kao sa bolesnikom koji na kraju biva izlečen, o čemu je, povodom ovog filma, govorio i Hičkok. Gledaocu je naprosto rečeno šta se sa likom dešava, i on to prihvata kao konvenciju koju nameće autor. Opširnija obaveštenja, koja bi učinila ponašanje karaktera uverljivijim, nisu ni potrebna. Da li je Frojdovo učenje u osnovi ispravno ili ne, više nije od značaja – dovoljno je naglasiti da je Seksilijina nimfomanija prouzrokovana traumom iz detinjstva ili kako se njen otac bavi problematikom veštačkog oplodjenja zato što mrzi seks i publika će to usvojiti. Tako Almodovar može da se poigrava sa psihoanalitičkim klišeima kao sa kodovima koji više nemaju pravog sadržaja. Psihoanaliza ne služi pojašnjavanju ponašanja karaktera, nego pomaže da se lakše prepoznaju njegove specifičnosti. Tako nastali preokret ima donekle apsurdnu posledicu – seksualne nastranosti i duševna bolest, u narativnom okviru filma, tretirane su kao unapred zadate i, racionalnim putem neobjašnjive. (Dakle, isto kao i u umetnosti uopšte, pre pojave psihoanalize).

Kada su u pitanju prva dva Almodovarova filma pomenuto je izvrtanje postulata psihoanalize u funkciji kreiranja komičnog naboja. Kasnije, autor se okreće drami, a ovaj princip primenjuje i dok tretira emotivne probleme koji su ozbiljnije konotirani. U osnovi se ne oslanjajući na racionalni princip prilikom tretmana duševnog života svojih karaktera, režiser uspeva da izgradi filmove koji su istovremeno moderni i konzervativni; moderni zbog toga što su u njima integrisani parametri kojima je moderan život obeležen, a konzervativni jer koriste univerzalan arhetipski izraz.

Psihoanalitički kodovi tako postaju i objekti kojima autor manipuliše onako kako želi u procesu izgradnje žanrovske matrice. Sa pop tačke gledišta Seksilijina nimfomanija i nije mana, već samo lična specifičnost koja je čini interesantnom osobom. Zato autor ovu odliku tretira s vedrinom, kao da je u pitanju benigni problem – na primer preterana ljubav prema slatkišima ili kupovini. Međutim, u *Visokim potpeticama* majčina ljubomora na kćerku takođe predstavlja opštepoznat psihološki kliše. Režiser ga, ovog puta, ne koristi kao izvor humora, već kao zamajac melodramskog.

Almodovar u prvim filmovima koristi i arsenal klasičnih narativnih komičkih elemenata. Reč je o idiomima koji su karakteristični i za tinejdžerske filmove, ali su prisutni u diskursu komedije od njegovog nastanka. Zaplet *Pepi...* baziran je na klasičnoj intrigi, a problem u *Lavirintu* je još stariji – sreći mladića i

devojke, na putu realizacije, smetaju roditeljske figure. U oba filma se javljaju motivi blizanaca i zamenjenih identiteta. *Lavirint* se završava aktom koji je supstitucija klasičnog komičkog završetka – svadbe. Ne može se precizno ustanoviti da li su ovi elementi tu samo zato što Almodovar crpi inspiraciju iz tinejdžerske komedije. Razlog njihovog postojanja može se naći i u poznatoj sklonosti kemp autora ka eksploataciji tema i motiva antičke klasike – a upravo su komični klišeji pretrpeli najmanje izmena od nastanka do danas.

Slična je situacija i kada je u pitanju generičko određenje elemenata bajke koji prožimaju *Lavirint*... Seksilija i Rica su zaljubljeni par, a kasnije se ispostavlja da su – baš prema jednom od stereotipa bajke – još tokom detinjstva bili obećani jedno drugom. Kostimirani spektakl baziran na bajci – kakav je, primerice, Diterleov *Kismet* – inspirisao je Vorholovu bizarnu okolinu na kemp identifikaciju. Indirektno, uticao je i na Vorholove filmove. Iako motivi iz bajki često prožimaju i tinejdžerske komedije, nije isključeno da se, kao kemp autor, i sam Almodovar njima poslužio bez posebnog povoda.

Interesantan je preplet između Lesterovog *Helpa* i *Lavirinta strasti*. U *Helpu* grupa poklonika pokušava da prinese na oltar indijske boginje Kali Ringa Stara – zato što je slučajno došao u posed prstena koji žrtva mora imati na ruci tokom rituala. Zašto su baš ortodokсни poklonici mračnog kulta antagonisti ovog dela? Odgovor leži u činjenici da je *Help* snimljen u vreme kada su Bittsi bili globalno popularni – indirektna poruka filma je da pop-princip prožima sve segmente sem začaurenih opskurnih verskih zajednica. Sem njih, niko ne može imati ništa protiv Bitlsa. Poreklo Rice iz *Lavirinta*... – on je princ egzotične i daleke zemlje slično je konotirano – pop-dekadencija zahvatila je i udaljene i zatvorene delove planete.

Režirajući bizarne, provokativne, nekonvencionalne prizore Almodovar (poput Vorhola) ne pokazuje distancu, niti insistira na izgradnji izdvojene aure kojom bi bili obeleženi. U sceni u kojoj Bom mokri na Lusi, na primer, ne može se detektovati ni trunka senzacionalističkog naboja. Prizor je tretiran kao da se radi o trivijalnom i svakodnevnom događaju. To je pristup koji kod gledaoca stvara neobičan utisak – on oseća sugestiju autora da je zbivanje potpuno prirodno. Ono što se sugerije može, i ne mora doći u sukob s intimnim ubedenjima posmatrača. Pošto se radi o izrazito suptilnom dejstvu, koga primalac i ne mora biti do krajnosti svestan, ni posledice se, obično, ne nalaze

u domenu koji može lako da racionalizuje. Tako, odsustvo senzacionalističke distance omogućuje da se uspostavi igra s gledaocem, u čijem se okviru ne zna da li je autor ozbiljan ili ironičan. Primenjuje se, uglavnom, kod tretmana scena koje provociraju ključne tačke oslonca buržoaskog morala. Ovu tehniku Almodovar koristi i u daljem radu, naravno, na određen način ona je prilagođena estetičkom konceptu svakog novog dela. Stoga predstavlja jednu od konstanti koje čine celokupan Almodovarov opus specifičnim. A filmovi ovog autora proizišli su iz, ili nastali ukrštanjem, raznovrsnih stilskih pravaca. Samim tim što radi na integrisanju postulata, čiji je autor Vorhol, u druge poetičke okvire, Almodovar ih dalje razvija.

S druge strane, ne može se reći da Almodovar spaja estetičke pravce koji već nisu, što pokazuje istorijat razvoja popa, generički isprepletani.

Vorholovog dela, u celini, ne bi bilo bez pop-muzike, holivudskih filmova, pop-mjuzikla, koji su, opet, prilično uticali na formiranje žanra tinejdžerske komedije. Takođe, Vorholova umetnost povratno utiče na izdanske pomenutih vrsta koji su se pojavili nakon njegovog prodora. Tako su prva dva Almodovarova filma povezana s estetikom popa na dva načina. Prvi, dublji, proizilazi iz direktne veze sa Vorholom, provlači se i razvija dalje kroz njegovo delo, a drugi je karakterističan samo za prva dva ostvarenja vezana uz formu pop-komedije.

SRĐAN MITROVIĆ

HIGH-TECH FILM

Početak novog milenijuma tehnologija zvana ALTERNATIVNA STVARNOST biće u širokoj upotrebi. Dopustiće vam ulazak u kompjuterski stvorene svetove, bezgranične kao i sama mašta. Njeni tvorci predviđaju milione korisnih primena, dok je se drugi boje kao nove forme kontrole uma...

Iz filma *Kosač (Lawnmower Man, Bret Leonard/Brett Leonard, 1992)*

UMETNOST I HIGH-TECH

Umetnost dvadesetog veka (književnost i film posebno) često se bavi problemom ubrzanog tehnološkog razvitka. Uloga tehnologije u ljudskom životu, odnos mašina – čovek, saradnja ili sukob, blagostanje ili apokalipsa, samo su neka od pitanja na koje i umetnici na svoj način pokušavaju da nađu odgovore, ili da jednostavno postavljaju pitanje: Šta dalje?

Već u ranim *pulp-magazinima* spominje se veštačka inteligencija, nešto slično robotima, koja pokazuje tendenciju da se okrene protiv svoga tvorca. METALNI GIGANT (*Metal Gigants*, Edmond Hamilton/Edmond Hamilton, 1926) i RAJ I ČELIK (*Paradise and Iron*, Majls Brauer/Milse Breuer, 1930) jesu prvi romani koji pokreću ovu problematiku. Tako su se u književnosti, a kasnije i na filmu, razvila dva viđenja razvoja tehnologije: optimističko i pesimističko. Pored Edmonda i Brauera mnogi autori pokušavaju da objasne opasnost od savremene tehnologije. Najveći strah si-

gurno predstavlja strah od gubitka identiteta¹, strah da će tehnologija preuzeti kontrolu nad čovekom, kao i strah od samouništenja (atomska bomba).

Međutim, postojali su i pisci koji su se zalagali za ubrzani razvoj tehnologije i koji u tome nisu videli nikakvu opasnost već upravo suprotno, prosperitet za celokupno čovečanstvo. Tako je Džon Kempbel junior (John Campbell Junior) napisao METALNE HORDE (*Metal Horde*, 1930), Don Stjuart (Don Stuart) MAŠINE (*The Machine*, 1935). Kasnije se ova opsednutost tehnologijom nastavila da bi sve kulminiralo pedesetih godina, početkom hladnog rata.

Razvitak visoke tehnologije dovodi do pronalaska virtualne stvarnosti koja na jednom metaplanu dovodi do promene ljudske percepcije, jer se stvara jedna nova dimenzija delovanja koja se ne može definisati preko poznatih termina. Time je sama tehnologija dovela do jedne krajnosti. U toj tački vraća se na problem postojanja (potraga za sopstvenim korenima i identitetom). Čovek u sukobu s tehnologijom nalazi se pred problemom redefinisanja svog ljudskog identiteta. Šta je čovek, šta je mašina, šta je stvarnost, šta je virtualna stvarnost, koliko stepena realnosti postoji – to su samo neka od pitanja koja se nameću. Ova pitanja posledica su napredovanja tehnološke revolucije. Da li je čovek dorastao tehnološkom razvitku koji sam stvara?

Početkom devedesetih pojavljuje se serija high-tech filmova. Njih ne treba izjednačavati sa SF filmovima. Kod SF-a se tehnologija podrazumeva, dok je ovde važan odnos čovek-tehnologija. Inače high-tech film je imao svoje uspone i padove da bi danas zamro. Filmovi ovog podžanra javljali su se negde na nivou ekscesa, s vremena na vreme i pojedinačno.

Kada je film nastao, ljudi nisu mogli da percipiraju kadrove koji su bili kraći od 24 sličice u sekundi. Nisu čak mogli da prate paralelnu radnju. Međutim, sve se to menjalo velikom brzinom. Sada je ljudsko oko u stanju da percipira sadržaj kadra koji je dugačak tri sličice. Sada čovek iz sukoba sadržaja dva kadra stvara nove sadržaje. Ljudi u početku nisu bili spremni na apstraktan način mišljenja, odbijali su sve ono što ne postoji u stvarnosti. Međutim, spoj ljudske radoznalosti i mogućnosti filma da reaguje na impulse iz nauke doveo nas je devedesetih do high-tech filma.

Početkom devedesetih dogodila se svojevrsna filmska revolucija – snimljen je film KOSAČ. To je prvi film

¹ Ovaj obrazac su kasnije preuzeli horor filmovi, naročito zombi filmovi.

iz visoke A produkcije koji za građenje priče koristi sve tematske varijante dramaturških konstrukcija i trenutni tehnološki napredak.

Do devedesetih godina snimljeno je tek nekoliko filmova koji su se bavili čovekom koji postaje zarobljenik virtuelne stvarnosti, kompjuterski generisane. To su filmovi DOBRODOŠLI U KRVAVI GRAD (*Welcome to the Blood City*, 1977), PRAVA IMENA (*True Names*, 1981), MOŽDANA OLUJA (*Brainstorm*, 1983), i SVEMIRSKI DEMONI (*Space Demons*, 1986).

Film SMRT U SNU (*Dreamscape*, Džozef Ruben/Joseph Ruben, 1984) jeste takode jedan od prvih koji je pokrenuo pitanje virtuelne stvarnosti, samo u ovom slučaju umesto sajber-prostora koriste se snovi. Denis Kvejd (Denis Quaid) je čarobnjak telekineze, čovek koji živi u svom mikrosvetu, sastavljenom od protuva, jeftinih žena i učestalih dobitaka na konjskim trkama (može da predvidi pobjednika). On je antiheroj, čovek izgubljen u vremenu i prostoru, čije ponašanje okolina ne razume. Režiser Ruben započinje svoj diskretan rat s modernim trendovima. To se posebno vidi u scenama noćnih mora američkog predsednika. U prilog tome ide i duhovita nesrazmera između realističnog sveta u kome se kreću junaci i komično redukovanih sekvenci snoviđenja. Svako snoviđenje je film u filmu, nova virtuelna stvarnost. Likovi su crnobeli, predsednik je paranoičan, naučnik čija će smrt iskupiti grehove jeste izmanipulisan, žena je neodlučna i nepoverljiva. Glavni negativni lik je direktno preuzet iz filma RATNICI PODZEMLJA (*Warriors*, Volter Hill/Walter Hill, 1982). On na kraju filma našem junaku kaže: "U ovom svetu ti si ništa Alek, a ja sam Bog." Sve ovo je preteča završnog obračuna u sajber prostoru između sajber-Boga i naučnika u filmu KOSAČ.

Film TRON (*Tron*, Stiven Lisberger/Steven Lisberger, 1982) je samo u tehnološkom smislu začetnik high-tech filma. KOSAČ je film koji nam na pravi način predstavlja ono što će uticati na poimanje savremenog sveta, a to je virtuelna stvarnost, koja je do tada bila elitistička zabava kompjuterskih genija, a sada postaje deo svakodnevice.

Kompjuterski genije, doktor koji radi za tajnu vladinu organizaciju, koristeći virtuelnu stvarnost pokušava da stvori savršenog ratnika. U međuvremenu ga napušta žena, a eksperiment propada. On nastavlja sa radom kod kuće, eksperimentišući na retardiranom radniku. Eksperiment izmiče kontroli, sposobnosti kosača razvijaju se do neslučenih granica. Pošto je prevazišao ljudske sposobnosti, kosač ima za cilj da se sjedini s kompjuterom i globalnom kompjuterskom mrežom, što na kraju filma on i uspeva da učini.

Ovaj film je zanimljiv za analizu sa više aspekata. Scenarista sjajno transkribuje dobro poznate motive iz književnosti i istorije filma (Frankenštajn), melo-drame (muža opsednutog karijerom žena napušta) i religije (sukob dobra i zla, dolazak Boga), u moderan filmski jezik u skladu sa promenama u poimanju osećajnosti koje donosi nova tehnologija. KOSAČ je generalizacija žanra. Ostali filmovi, što iz podžanra, što iz ostalih žanrova, uzimaju motive iz KOSAČA i uključuju ih u svoju strukturu. U ovom kontekstu biće obrađeni sledeći motivi high-tech filma: sindrom "Frankenštajn", gubitak ljudskosti, sindrom Boga – tehno-religija, zloupotreba znanja, odnos prema porodici.

Sindrom "Frankenštajn"

Ovde se uzima jedna stara priča koja je često prenošena na veliko platno. Junak iz knjige Meri Šeli (Mary Shelly) postao je inspiracija za mnoge velike glumce i reditelje. Naš Kosač uz pomoć novog modela postaje svojevrsan Frankenštajn nove generacije. I kod "Frankenštajna" i kod high-tech filma radi se o otimanju tvorevine čoveka od njegove kontrole i to rada strah. Kod "Frankenštajna", sredstvo za proizvodnje bila je medicina i biologija, tj. prirodne nauke. U high-tech filmovima, na mesto prirodne nauke stupa tehnička nauka. Ona se pojavljuje i kao sredstvo za proizvodnje i kao ono čega se čovek plaši da se ne otrgne kontroli. Dok je prirodna nauka – ma koliko čovek znao kako da je iskoristi – u principu bila ograničena nekim fizičkim i biološkim zakonitostima, dotle su kod tehnologije fizička ograničenja manja, a biološka ne postoje. Drugim rečima, tehnologija je bitno uvećala moć čoveka da kreira. Obe ove razlike, ipak, jesu samo kvantitativne – bolje sredstvo za veću moć. Kvalitativna razlika jeste negde drugde. Frankenštajn je živ, mašina nije. Jedna od generalnih osobina high-tech filmova jeste oživljavanje mašina i na osnovu toga građenje straha od nje. Ali, zašto relativizovati razliku čovek – mašina? Zašto se mašine "antropologizuju"? Zašto se plašiti da će se mašine otrgnuti ljudskoj kontroli, kada one nisu žive? Kako bi se uopšte mogle otrgnuti? Na kraju krajeva, zašto se danas plašiti, kada smo još daleko od stvaranja samosvesne veštačke inteligencije (što je preduslov otrzanja kontroli). Sindrom "Frankenštajn" jeste dobar putokaz za odgovore na ova pitanja. Frankenštajn je živa ljudska kreatura i čovek se plaši da bi se njegova živa kreatura sa duhom mogla oteti kontroli. Ali kako se toga može plašiti kod mašina bez duha, šta je živo u mašini? "Živo u mašini" može biti samo drugi duh, drugi čovek, koji će uspostaviti svoju kontrolu nad mašinom (oteti

kontrolu od nas!) i upotrebiti je protiv nas. Samo tako se mašina može oteti ljudskoj kontroli. Strah od tehnologije jeste strah od zloupotrebe tehnologije od drugog čoveka, zarad povećavanja njegove moći. Dok kod "Frankenštajna" čovek i kreatura stoje pri sukobu u ravnopravnom odnosu, ovde je kreatura samo sredstvo (drugog čoveka); sukob je sa drugim čovekom, strah je od drugog čoveka. U "oživljavanju" mašine prepoznaje se kao opasnost drugi čovek. Opasno je ako je njegova moć veća od naše. To je pravi izvor straha od mašine, ne neki (prilično neodređen) strah od nepoznatog. Indirektna potvrda može se naći u filmovima u kojima se bukvalno shvata da su se mašine okrenule protiv čoveka. To možemo naći, na primer, u filmu MAKSIMALNO UBRZANJE (*Maximum Overdrive*, Steven King/Steven King, 1980). Otrgnuti usisivači i električne makaze koje ubijaju, deluju prilično groteskno. I sve dok ne bude stvorena samosvesna veštačka inteligencija, nema suštinske razlike između usisivača, miksera i kompjutera, svi oni "služe" čoveku. Ali baš to što se strah od mašina gradi u filmovima sa kompjuterima i robotima, govori da je nešto drugo posredi, da iza mašina može biti samo drugi čovek i naš strah da njegova moć može biti veća od naše zahvaljujući ovim mašinama.

Sličan motiv, ali iz druge perspektive, srećemo i u filmu ODISEJA U SVEMIRU 2001 (2001: *A Space Odyssey*, Stenli Kjubrik/Stanley Kubrick, 1968), gde Hal otkazuje poslušnost svojim tvorcima, kao i u filmu DEMONSKO SEME (*Demon Seed*, Donald Kamel/Donald Cammell, 1977) kada glavni kompjuter takode otkazuje poslušnost svome tvorcu, siluje (!) mu ženu i na taj način se sjedinjuje s ljudskim rodom.

Gubitak ljudskosti

Gubitak ljudskosti ujedno znači i gubitak emocija. Kompjuter sam po sebi jeste rad čoveka sa mašinom. Gubi se kontakt s drugim ljudima i stvara se novi problem normalne ljudske komunikacije, koja sada postaje moguća jedino preko kompjutera. Takvu vrstu ljudske alijenacije globalna kompjuterska mreža Internet dovela je do savršenstva.

U filmu KOSAČ doktora napušta žena zbog njegove okupiranosti mašinama u kojima on, preko virtualne stvarnosti, pokušava da pronade emocije. Ovo je dosta čest motiv i sreće se uglavnom u dečijim SF filmovima. Jedan od takvih je i KRATAK SPOJ (*Short Circuit*, Džon Bedem/John Badam, 1986) koji govori o odbeglom robotu i malom dečaku koji postaju veliki prijatelji. Na robotu koji je pravljen u vojne svrhe,

usled kratkog spoja indukuje se život. "Jonny 5" prvo nauči da se čudi, zatim se budi radoznalost a zatim i radost. Posle toga dolazi svest o smrti i svest o vrednosti života. Počinje da razlikuje to dvoje, što dovodi do snažne želje i volje za opstankom. To reditelju omogućava da relativizuje razliku između živog i neživog, a u isto vreme otklanja sve razloge koji gledaocima sprečavaju da robotu učitaju sve ljudske osobine. "Jonny 5" deo je tradicije robota koja je započeta u filmu RAT ZVEZDA (*Star Wars*, Džordž Lukas/George Lucas, 1978). Ipak, Bedem je prvi režiser čiji je robot izjavio: "Ja sam živ."

Sindrom Boga – tehno-religija

Ovo je sigurno i najinteresantniji motiv filma: stvara se nova religija koja koristi neke obrasce hrišćanstva – tehno-religija. Naime, naučnik, koristeći tehnologiju, pokušava da oponaša Boga stvarajući jedan potpuno novi svet. Principe tog sveta kreirao je on sam i on je u tom svetu Bog. Tada nastaje dvostruki obrt jer se u samom tom svetu pojavljuje kultura koja i sama poseduje moć i znanje, čak mnogo veće od svog tvorca. Ta kultura postaje sajber-Bog. I tu nastaje konflikt: sukob Tvorca sa svojim delom.

U filmu KOSAČ ogleda se i odnos savremenog čoveka prema Bogu. Taj odnos devedesetih postaje radikalno takmičarski. Mogućnost upravljanja svetom, državama, životom i smrću, nekima daje za pravo da misle da su bogovi. Ono što se previda jeste da bi uz tu silnu moć trebalo priključiti moć stvaranja. Ponavlja se struktura: vansvetski Bog kreator – svet kao njegova kultura jednako je čovek – virtuelna stvarnost. Čovek stvara virtuelnu stvarnost – virtuelna stvarnost jeste stvarnost, potpuno oslobođena bilo kakvih fizičkih ili nekih drugih zakona. Čovek je slobodan, apsolutno, da stvara virtuelnu stvarnost i sve što može da izmašta. U virtuelnoj stvarnosti čovek ima moć stvaranja i to jeste ispunjenje sna novovekovnog čoveka.

Kao što je Bog, po predanjima starijih religija, nekada činio čuda da bi dokazao svoje postojanje nevernicima, tako i Kosač čini svoje tehnološko čudo. Da bi svoje postojanje obznanio, on je učinio da na kraju filma svi telefoni istovremeno zazvone na celoj planeti.

Ovu temu sa pozitivnim pristupom imamo i u japanskom animiranom filmu DUH U ŠKOLJCI (*Ghost in the Shell*, Mamoru Oši/Mamoru Oshii, 1996). Ovde vidimo da nije nužno da se svaki put iz sukoba čovek – tehnologija rodi nešto loše. Tehnologija je i stvorena

da bi služila čoveku. Ovaj animirani film nam pokazuje kako nije neophodno plašiti se nepoznatog kao ni same tehnologije.

Zloupotreba znanja

U savremenom svetu znanje postaje sredstvo stvaranja visokokontrolisanog društva. Kompjuter postaje nešto što pomaže da se stvori nova forma kontrole uma. Postoji nova stvarnost – *virtuelna stvarnost*. Ona postaje stvarnija od obične, empirijske stvarnosti. Odbacuju se sve sputavajuće moralne i etičke vrednosti (doktor uzima retardiranog mladića za svoj eksperiment). Važan je samo cilj, naime da čovek nadmaši svog Tvorca. I u toj igri čovek podražava Boga, stvara vrli novi svet (Haksl!), koji je zamaskiran lepim slikama, olakšicama u životu, kompjuterima i svim drugim prednostima. Društvo postaje kaskijanski svet.

Otkad je tema kompjutera ušla u filmsku dramaturgiju i otkad je nastao specifičan podžanr, high-tech film, pojačava se ionako jako osećanje anksioznosti zbog prevelike zavisnosti čovekove svakodnevice od mašina koje umnogome nadmašuju njegove mentalne potencijale.

Svaki ovaj film jeste ambivalentan u tretiranju teme; kao da autori žele da kažu: "Da, to nam omogućava više komfora, olakšava život, ali šta će biti ako ne budemo više sposobni da kontrolišemo tehnologiju?" Počevši od ODISEJE U SVEMIRU 2001, preko DEMONSKOG SEMENA, RATNIH IGARA (*War Games*, Džon Bedem/John Badham, 1983), TERMINATORA (*Terminator*, Džejms Kameron /James Cameron, 1980) pa do KOSAČA, taj strah ostaje identičan, mada se njegov kontekst menja u skladu s razvitkom tehnologije. Zanimljivo je pogledati gde autori ovakvih filmova nalaze plodno tle za iskazivanje bunta.

Film RATNE IGRE Džona Bedema postavlja pitanje mogućnosti izazivanja trećeg svetskog rata. Mladi kompjuterski stručnjak slučajno prodire u veliki vojni kompjuter, priča dosta slična onima koje pune novine. Priča govori o odnosu tehnologije i čoveka koji ju je stvorio, pri čemu se, kao posledica poremećaja u tom odnosu javlja i kompleks opasnosti od sveopšteg uništenja. Ono što je u ovom filmu novo, jeste da problem razrešava sam kompjuter kome su date mogućnosti mišljenja i učenja. Sama ta činjenica govori o tome da je kompjuter podignut na nivo lika, čime odnos između čoveka i kompjutera prestaje da bude jednosmeran. Kod Bedema on rezultira razmenom pozitivne

energije. On ne mistifikuje mašinu i pokazuje da ne treba da je se plašimo jer će uvek postojati nivo na kome ćemo moći da se sporazumemo, ukoliko razumemo sami sebe.

Odnos prema porodici

Kod ovih high-tech filmova je zanimljivo da se javlja svojevrstan neokonzervativizam. Propagiraju se ideje braka i porodice. Sva vrsta neverstva i grubosti u porodici surovo se kažnjavaju. Naučnika napušta žena, dok oca koji maltretira svoju ženu i dete Kosač ubija.

Nije daleko dan kada će svet postati viskokotehnoški razvijen i tada će pored svih problema koje okružuju čoveka biti dodat još jedan – tehnologija. Tehnologija već danas ugrožava savremenog čoveka. Počev od toga da se mnogi radnici otpuštaju kao tehnološki višak i bivaju zamenjeni kompjuterima, do toga da tehnologija omogućava razna otkrića u vojnoj industriji. U tom smislu neokonzervativizam nudi porodicu kao jedino utočište od svih problema. Porodica je jedini garant ljudskoj sreći i sigurnosti. Na taj način čovek se nada da može da se suprotstavi zloupotrebi tehnologije. Jedino je važna lična etika pojedinca. Ali, pošto tehnika jeste fenomen na društvenom nivou, nivo etike pojedinca je neadekvatno i iluzorno rešenje, odnosno to nije principijelno rešenje, već parcijalno. Etika i moć odavno ("Znanje je moć", F. Bekon, 17. vek) ne idu zajedno.

Najlepši primer neokonzervativizma je film ISTINITE LAŽI (*True Lies*, Džejms Kameron/James Cameron, 1994). To se konkretno odnosi na kadar kada se glavni junaci, Arnold Švarceneger (Arnold Schwarzenegger) i Džeimi Li Kertis (Jamie Lee Curtis), ljube posle svih problema, dok se u pozadini vidi atomska eksplozija. Autor filma kao da želi da nam kaže da je porodica jedina prava zaštita od svih problema.

HIGH-TECH I ŽANR

Mit o anarhičnom pojedincu

Uz sve uslovnosti može se reći da u svim žanrovima američkog filma postoje dva osnovna principa: demokratski i republikanski.

Demokratski pristup filmu podrazumeva da je sistem dobar, gde se glorifikuju simboli tog sistema (predsednik), ali da uvek postoje zli pojedinci koje treba

promeniti. To su filmovi tipa JASNA I PRISUTNA OPASNOST (*Clear and Present Danger*, 1997), DAN NEZAVISNOSTI (*Independent Day*, 1997), PREDSEDNIČKI AVION (*Air Force One*, 1997).

Republikanski pristup filmu polazi od pojedinca sa tradicionalnim vrednostima koji pokušava da izmeni slabosti sistema, ali ga sistem kažnjava. Takvi filmovi su LETEĆA TAMNICA (*Con Air*, 1997), KONAČNA ODLUKA (*Final Decision*, 1997). Interesantno je da se high-tech filmovi ne priklanjaju nijednom od ova dva principa. Ovde ideologija više ne igra bitnu ulogu, često i ne postoji. Postoji sistem i volja za moć. Tehnologija postaje moć. Prestaju da važe kodeksi morala i etike; oni ostaju u okvirima privatnosti.

Dok u svim ovim filmovima postoji konkretna personalizovana opasnost koja ugrožava sistem, u high-tech filmovima opasnost je više iskazana u atmosferi prisile i visoke kontrolisanosti bez dubljeg objašnjavanja ideologije "lošeg momka". Ta "ideologija" je često zasnovana na nimalo apstraktnim principima kao što su moć i kontrola. Ova linija je preuzeta iz evropske literarne tradicije sa početka ovoga veka i dalje sve do tridesetih godina, kada se raspravljalo o svrshodnosti države kao institucije i njenim granicama delovanja. Ovo pitanje se ponovo aktualizuje devedesetih godina kada, zahvaljujući Internetu i satelitima, granice između država praktično ne postoje. Ideja "globalnog sela" ovde poprima savršen oblik. Junaci high-tech filmova dolaze u nepriliku baš zbog negiranja jednog ovakvog sistema, ali koristeći se istim metodama protiv sistema, oni taj sistem potvrđuju. U borbi između pojedinca i sistema, sistem uvek pobeđuje.

IDENTITET KAO ELEKTRONSKA KATEGORIJA

Orvel, Kafka, neki ekspresionisti, romanopisci rane naučne fantastike (Čapek, Hajnlajn), reditelji Fric Lang, Murnau, Drajer, Vine, scenaristkinja Tea fon Harbou, stvorili su osnovu na kojoj će savremeni autori high-tech filma graditi svoje svetove nesigurnosti, apsurdna i duboke rezignacije ljudskim napretkom.

NET (*Net*, Irvin Vinkler/Irwin Winkler, 1995) je film o ženi, kompjuterskom stručnjaku, koja je otuđena od sveta i sa njm komunicira jedino preko kompjutera. Jednog dana dolazi do diskete koja kompromituje CIA. Nastaje borba za goli život i za dokazivanje sopstvenog identiteta, jer su joj dokumenta u glavnom

kompjuteru promenjena. Ona za sistem postaje prostitutka, alkoholičar i provalnik. Koristeći iste metode kao i sistem, ona pobeđuje i time ga potvrđuje.

Film pokazuje kako život postaje visokokontrolisan: tehnologija je toliko ušla u ljudsku svakodnevicu, da ne samo da je ljude lišila besmislenih poslova (naša junakinja kupuje preko Interneta picu, garderobu...), nego je uspela da celokupnu ljudsku egzistenciju svede na kombinaciju nule i jedinice u nekom glavnom kompjuteru kojim upravlja ko-zna-ko. U takvim okolnostima ljudska jedinka dovedena je u situaciju da čak posumnja u sopstveni identitet, jer jedina potvrda koja se uzima kao relevantna jeste ona data od glavnog kompjutera. Takvo mesto tehnologije u ljudskom životu još jednom ukazuje na potrebu redefinisanja identiteta čoveka. Film NET je direktno inspirisan Kafkinim delom *Proces*.

DUH U MAŠINI (*Ghost in the Machine*, Rejčel Talalaj/Rachel Talalay, 1993) je takode film koji govori o visokokontrolisanom društvu ali na jedan suptilniji metaforičan način.

U gradu se pojavio masovni ubica koji ubija putem izbora žrtava iz ukradenih telefonskih imenika. Ubrzo pošto glavnoj junakinji ukrade telefonski imenik, ubica doživljava saobraćajni udes. U bolnici, usled udara groma, njegova "duša" "ulazi" u kompjuterski sistem. Tako ubica, moćniji nego ikada, nastavlja svoja ubistva prema telefonskom imeniku sada koristeći kompjutersku mrežu kroz koju se slobodno kreće.

Ovaj film pokazuje kako sistem funkcioniše i kako je preko mašina moguće upravljati ljudskim sudbinama (visoka kontrolisanost društva).

Jedan od najboljih filmova poslednjih godina je i film SEDAM (*Seven*, Dejvid Finčer/David Fincher, 1995). Ovaj film u svojoj osnovi raspravlja o religijskim temama. Ubica se pronalazi tako što se preko kompjutera vladine organizacije proverava uzimanje "problematičnih" knjiga iz biblioteka.

Svi ovi high-tech filmovi pokušavaju da kažu i pokažu jednu drugačiju ideološku postavku od one uobičajene. Ovi filmovi govore o kontroli države nad pojedincem. Mit o slobodama je uzdrman; privatnost je ugrožena, više niko nije siguran. U filmovima DVOSTRUKI TIM (*Double Team*, Tsui Hark, 1997) i LJUDI U CRNOM (*Men in Black*, 1997) postoje gotovo identične dve scene, kada se preko satelita i kompjuterske mreže slikom ulazi u privatni život građana, pri čemu oni i ne znaju da su posmatrani.

HIGH-TECH MELODRAMA

Za high-tech film je karakteristično da koristi jake melodramske momente. Film ZAKLJUČAK (*Disclosure*, Beri Levinson/Barry Levinson, 1994) je u stvari korišćenje jednog klasičnog krimi-melodramskog zapleta koji je u drugom planu da bi se pokazalo dostignuće na polju kompjuterske tehnologije. Ovaj film je jedan od prvih koji detaljno objašnjava primenu virtuelne stvarnosti.² U prenosnom smislu on pokazuje kako tehnologija menja čak i tradicionalno muško – ženske odnose. Naime, u ovom filmu Demi Mur (Dami Moore) je šefica koja siluje (!) službenika Majkla Daglasa (Michael Douglas). Silovanje u filmu izvršava onaj ko ima moć. Ovde je to žena. Stručna obučenosť i savršeno poznavanje kompjutera dozvoljava joj silovanje. Više ne važe stara pravila, onaj ko ima znanje ima i moć, i sledstveno tome pol više nije bitan.

Naizgled, radnja filma se razrešava tako što pobeđuju tradicionalne vrednosti. Majkl Daglas pobeđuje Demi Mur koja gubi posao, dok on dobija unapređenje. Međutim, direktorka cele softverske kompanije postaje druga žena koja je iz pozadine vodila čitavu igru.

O čemu se zapravo radi? Demi Mur je pokušala da osvoji pozicije na "muški" način i propada. Sa druge strane žena koja postaje direktorka kombinovala je sklonost ka spletkama sa visokom tehnološkom obučenošću i uspeva. Ako je jedna od glavnih tendencija američkog "main stream" filma, proklamovanje nadozaceceg matrijarhata, tada ovaj film pokazuje kako bi se on mogao sprovesti.

Autori high-tech filma žele da kažu da osim što ne postoje tradicionalno muško-ženske uloge u životu, žena preuzima i vodeću ulogu muškarca. Ona u svakom pogledu postaje ravnopravna, pa i superiorna. Žena osim svoje tehničko-tehnološke obučenosťi poseduje i moć za stvaranje života čime ona postaje ključ društva. U high-tech filmovima glavni junaci su uglavnom žene ili one imaju spasonosno rešenje za glavnog junaka. U filmu ZLATNO OKO (*Golden Eye*, 1995) glavno rivalstvo jeste između muškarca i žene, kompjuterskih stručnjaka, pri čemu ona pobeđuje.

² Dosta pažnje u ovom filmu jeste posvećeno mogućnostima kompjuterske tehnologije – elektronskoj pošti, teleprenosu slike i virtuelnoj stvarnosti. Ključna scena je kada Majkl Daglas traži dokaze protiv Demi Mur u glavnom kompjuteru kompanije. Kretanje kroz kompjuter prikazano je kao kretanje kroz virtuelnu stvarnost. Daglas stoji unutar mreže svetlosnih zraka koji prate njegove pokrete držeći na glavi kacigu koja mu stvara iluziju da luta po starogrčkom hramu ispunjenom sistemom fajlova. Kada ispruži ruku prema određenom fajlu, dobija ga na uvid za pretragu i manipulaciju.

HIGH-TECH HUMANIZAM

Da nije sve tako crno i orvelovski pokazuje i film KUĆA OD KARATA (*House of Cards*, Majkl Lesak /Michael Lessac, 1995), gde se po prvi put javlja motiv korišćenja kompjutera u humane svrhe. Ketlin Turner (Cathleen Turner) je arhitekta čija se ćerka nakon pogibije oca povukla u sopstveni svet. Pokušavajući da je izvuče iz tog stanja, i ne uspevajući u tome, majka preko softvera za virtuelnu stvarnost gradi sopstvenu kulu od karata, nalik ćerkinoj, kako bi shvatila njen način razmišljanja. Tada shvata da je ćerka duboko nesrećna zbog gubitka svoga oca i ponovo stupa u kontakt sa ćerkom upravo preko virtuelne stvarnosti.

Kompjuter nije, dakle, samo sredstvo za novi vid manipulacije već i sredstvo za komunikaciju tamo gde je ona totalno isključena. Da li je stvarnost stvarna? U filmu se vide i ćerkine vizije. Majka te vizije pokušava da dočara preko virtuelne stvarnosti, tako da ono što za retardiranu devojčicu predstavlja stvarnost mi vidimo kao virtuelnu stvarnost. Majka shvata vizije svog deteta pomoću tehnologije, tako da kompjuter sada služi da omogući kontakt između dva ljudska bića koja nisu u mogućnosti da komuniciraju.

Još jedan dobar film na temu humanizma je svakako i AMBIS (*Ambys*, Džejms Kameron/James Cameron, 1989), koji na svoj način govori o ljudskoj komunikaciji i razumevanju. U ovom filmu virtuelna stvarnost je predstavljena kao morska dubina gde žive vanzemaljska bića. Svetu kome pretil atomski rat, spas dolazi iz morskih dubina, preko vanzemaljaca koji ljudima pokazuju način za razumevanje i komunikaciju.

Kada su pitali Aleksandra Solženjicina šta misli o napretku Rusije, on je odgovorio: "Nadam se da neće ponoviti kapitalističku glupost."

Problem kapitalizma je u tome što svaki segment ljudskog stvaranja pretvara u robu koja podleže ekonomskim zakonitostima. Jedno od takvih crnih predviđanja nudi nam i film ČUDNI DANI (*Strange Days*, Ketrin Bajgelou/Catherine Bigelow, 1995).

U bliskoj budućnosti stvara se jedna nova vrsta pornografije – virtuelna pornografija. Filmovi i pornografija koji se danas gledaju su izrežirani i to se zna. Ljudi plaćaju da bi gledali i uživali u nečem što je izrežirano. Ketrin Bajgelou nudi nešto još monstruoznije, da se uživa u nečemu što se zna da su nečija autentična sećanja, i ne samo to, već i da se doživljavaju kao lična i zato to jeste pornografija. Lični doživljaji i sećanja sada postaju roba. Kako sve ovo utiče na

ljudsku psihologiju nije teško pogoditi. Dogodiće se da dok se "uživa" u tuđim iskustvima ne primeti zlo koje se nalazi okolo, gubljenjem granica između stvarnosti i virtuelne stvarnosti. Virtuelna stvarnost je droga koja ubija slobodni deo svesti i udaljava nas od svakodnevice. To je Amerika u poslednjim danima milenijuma. Glavni junak prodaje sintetičke snove, nekada humane (svom prijatelju bez nogu prodaje snimak trčanja po plaži), nekada blago perverzne (nage plavuše), a nekada i duboko poremećene (silovanja i ubistva).

Ovo je priča o moralu i junaku koji se kroz radnju menja da bi postao bolji čovek. Pola veka ranije glavni junak ČUDNIH DANA iskupio bi se za svoju slabost, nemoral i neodlučnost, ali za sve to bi morao da plati životom. Tako bi i bilo da ČUDNI DANI traju deset minuta kraće. Ali, tada bi Amerika, kako je u ovom filmu vide autori, propala u sveopštem rasnom ratu između crnaca i belaca, koji bi otpočeo pre ili kasnije. Jer, taj rat je pretnja koja je osnova dramske napetosti u ČUDNIM DANIMA i spada u zaplete koje piše umetnik. Rasplet je srećan i deluje u duhu političke korektnosti: crnci opraštaju belcima, a belci će uz pomoć crnaca shvatiti šta je ispravno, pa će dugo i srećno živeti u mešovitom braku. Ovde umetnost naslućuje nadolazeće zlo, a industrija nudi zašćerene kompromis.

Veliki crni pisac Džejms Boldvin (James Baldwin) je rekao: "Amerika je bolesna. Dok krv teče ovim ulicama, Amerikanci se pitaju zašto nisu srećni." Ova rečenica kao da je uzeta za osnov filma.

Autorka filma jedini izlaz vidi u etici glavnog junaka. Sve to ostavlja pomalo gorak ukus, jer ako je jedini mogući spas u veri u urođenu ljudsku plemenitost, vizija budućnosti ne izgleda baš ružičasto.

DUH U ŠKOLJCI

Kao što je film KOSAČ promovisao high-tech film sa idejama, temama i motivima, tako je animirani film DUH U ŠKOLJCI sve ovo doveo do krajnjih granica otvoreno postavljajući filozofske probleme.

Radnja filma je smeštena u svet koji je uhvaćen u mrežu prevelike količine informacija, u kome je veštačka inteligencija više nego stvarnost, gde kiborg-policijci provode svoje živote krstareći elektronskim morem živih informacija. Major Motoko je kiborg-policijac, elitni oficir "Školjka odreda", sekcija 9 SDB. Ona je sa svojim prijateljem i kolegom Batauom na tragu kompjuterskom kriminalcu poznatom kao "Go-

spodar lutaka", lopovu, koji poseduje veštinu da ulazi u umove svojih žrtava. On je u stvari softver koji je bio napravljen za visoku špijunažu, ali je u jednom trenutku postao samosvestan i počeo da se razvija. Njegove ljudske marionete odživljavajući svoja postojanja (koja nisu ništa drugo do kompjuterski generisane fantazije), nesvesno izvršavaju zločine svog gospodara. "Gospodar lutaka" opisuje sebe kao "živi, misleći entitet koji je stvoren u moru informacija".

Ali kako Motoko prodire dublje u zidove tajne, uviđajući o čemu se radi, pokazuje se da "Gospodar lutaka" ima interesovanje i za nju samu. I kada MIP 6, tajna organizacija unutar organizacije, stupa na scenu uvlačeći je u zaplet zavere i kontrazavere, Motoko shvata da pravi identitet njenog nevidljivog napadača leži u centru ogromne, smrtonosne političke zavere. U konačnom obračunu u Prirodnjačkom muzeju ona se sreće sa "Gospodarem lutaka" i oni se kao idelan par sjedinjuju u jedno, nastavljajući da žive kao superiorno biće. Ovo je jedan od retkih high-tech filmova koji govori i o izmirenju čoveka i tehnologije, gde tehnologija više ne predstavlja samo strah od manipulacije već i mogućnost nove forme života. Junaci ovog animiranog filma nisu toliko produkt vizije o budućnosti, koliko japanske mistike, gde se veruje da duh može da menja oblik, postane nevidljiv i da roni po svesti drugih.

Svi dosadašnji filmovi govore o tome šta će biti ako veštačka inteligencija postane svesna sebe i na tome se završavaju. DUH U ŠKOLJCI počinje od tog momenta. Interesantno je da je mala razlika između čoveka i kiborga, jer oni dele iste moralne probleme, imaju isti problem identiteta. Glavna junakinja Motoko ima problem da definiše svoje postojanje. Ona nije sigurna da li je za nju Mreža realnost ili je realnost ljudska okolina. I njen prijatelj ima sličan problem jer se nalazi u svetu gde su jedinice visokofunkcionalizovane u ime opšteg dobra. Ovde nije reč o komunizmu već o čisto tehnološkom razvoju. Film DUH U ŠKOLJCI počinje upravo tamo gde se KOSAČ završava. Umesto čoveka koji želi da postane sajber-Bog, imamo savršen kompjuterski program koji želi da postane čovek.

Termini kao "moral" ili "Bog" sada imaju novo značenje. Ono što društvo čeka u budućnosti jeste upravo jedan "Gospodar lutaka", veštačko biće sa ljudskim osobinama. U ljudskoj je prirodi da se plaši nepoznatog, ali ljudi bi trebalo da nauče da nepoznato ne znači i opasno, da nije nužno sve nepoznato uništiti ili prilagoditi poznatim definicijama. Ovaj film upravo

postavlja pitanja u vezi sa suštinom ljudskog bića, šta to čini čoveka čovekom. Glavni obračun u filmu dešava se u Prirodnjačkom muzeju gde se stavlja jedna tačka na celokupni razvitak života. U jednom kadru se vidi kako se uništava stablo ljudskog razvića od praistorije do danas, kao da hoće da kaže: to je bilo do sada, a sada dolazi nešto sasvim novo, nešto što neće odgovarati poznatim kategorijama. To nešto će biti tehnologija koja se oslobađa, ali ne ugrožava čoveka, nešto čije su vrednosti apsolutne.

High-tech film izražava ljudski strah i nesigurnost pred neslućenim tehnološkim razvojem koji nadrasta uobičajene probleme. Međutim, high-tech film je nestao. Ostali žanrovi preuzeli su samo motive high-tech filma. Njegov kraj je bio neminovan iz prostog razloga što je mašta razvijala tehnologiju, dok u jednom trenutku tehnologija nije nadmašila i samu maštu. Ono čemu se juče divilo u high-tech filmu i maštalo o danu kada će biti primenjeno u svakodnevnom životu, danas je već stvarnost. High-tech film je pomogao da se percepcija promeni, pomogao je da se razvije apstraktan način mišljenja. U savremenim filmovima tehnologija sama po sebi više nije zanimljiva, ona se podrazumeva, interesantno je šta ona čini danas, iluzija koju ona stvara. Ona odlazi u drugi plan, pojavljuje se samo kao "sredstvo" i time manipulacija njome biva manje vidljiva. Tako je pravi smisao tehnologije ostao skriven.

"ANDEOSKA" PRIRODA HIGH-TECH FILMA

High-tech film se više ne proizvodi. Zašto? Na ovo pitanje su moguća dva odgovora: prvi iz perspektive odnosa high-tech filma prema društvenom sistemu, drugi – iz perspektive same suštine high-tech filma.

Ako se pogleda filmografija high-tech filma i filmske kuće koje su ih proizvodile, može se doći do zaključka da ne postoji kuća koja nije izbacila bar jedan high-tech film. Često se taj broj i završavao na jednom filmu. Da li je u pitanju samo neisplativost ovakvih filmova? Svi ovi filmovi imali su dosta dobru prođu na filmskim blagajnama, a pojedini filmovi donosili su ogromne svote novca. Šta je onda posredi?

High-tech film, kao i horor filmovi, imaju veoma subverzivnu ulogu u odnosu na društveni sistem. Ovi filmovi hrabro upiru prstom i ukazuju na moguće manipulacije i zloupotrebe od strane samog sistema i kroz sistem. Iako su sami "moćnici" dosta apstraktni, same poluge moći su vrlo konkretne i vidljive. Samim tim sistemu nije u interesu da kontrola i način ma-

nipulacije postanu razumljivi široj javnosti. U svim ovim filmovima se jasno ukazuje kako sistem može da utiče na ljudsku sudbinu i da je usmerava po sopstvenom nahođenju. I tada ludilo sistema postaje sistem ludila. Sistemu tada nije u interesu da se ovakvi filmovi prave sve vreme i za njih često "nema novca".

Da li je high-tech film hrabri pokušaj pojedinca da ukaže na problem ili je on možda samo proizvod samog sistema? Bilo kako bilo, ovaj podžanr je najverovatnije osuđen na propast, tj. dozvoljeno mu je da se pojavljuje na nivou ekscesa. Borba proizvoda sistema (high-tech filma!) protiv postojanja istog tog sistema na način sistema potvrđuje sam sistem. I tako, jedan od glavnih motiva high-tech filma postaje njegova sudbina: sindrom "Frankenštajn".

Drugi razlog za nestanak high-tech filma moguće je naći u samoj njegovoj prirodi. Naime, svaki high-tech film sam po sebi iscrpljuje temu kojom se bavi i tako postaje jedinstven. Nemoguće je dalje razvijati temu KOSAČA, jer je Kosač postao sajber-Bog. Jedino što je moguće jeste da se uzimaju pojedini nedovoljno razvijeni motivi i da se razrađuju. Tako bi nastali novi, jedinstveni filmovi sa svojom do kraja razvijenom temom.

I potpuno neočekivano se dolazi do toga da je priroda high-tech filma "andeoska". Po Tomi Akvinskom "svaki andeo ... mora iscrpljivati svoju vrstu i tako predstavljati vlastitu vrstu. Horovi anđela nisu dakle vrste anđela; horovi se sastoje iz hijerarhije anđela koji se razlikuju ne vrstovno nego prema funkciji. Postoji onoliko vrsta anđela koliko ima samih anđela."³

Isto tako i svaki high-tech film sam za sebe predstavlja vlastitu "vrstu". Razlika između high-tech filmova je funkcionalna: svaki obrađuje po jedno mesto moguće zloupotrebe. Ceo podžanr pojavljuje se kao rod, pojedini filmovi kao vrste, a njihova tema se pojavljuje kao njihova specifična različitost.

Koja je budućnost high-tech filmova? U najmanju ruku krajnje neizvesna. Da li je high-tech film definitivno nestao? Ako jeste, da li zbog svojih subverzivnih potencijala, sistema ili nezainteresovanosti reditelja da se ovom temom dalje bave; ili možda zbog iscrpljenosti teme na ovom stupnju razvoja tehnologije pa se čeka sledeće otkriće da bi se cela stvar ponovo pokrenula. Ako nije, zašto ga više nema?

Stvara li Bog i dalje svoje anđele?

³ Fredrik Koplston, *Istorija filozofije II*, BIGZ, Beograd, 1989. str. 331.

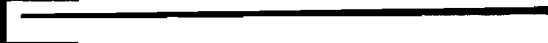
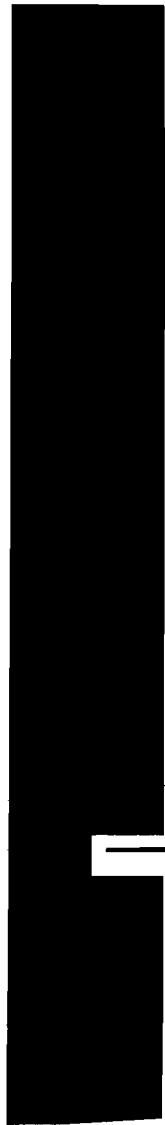
KULTURNA POLITIKA



basic exercise



unconscio
usness



MILICA KUZMANOVIĆ-JANKOVIĆ

FILMSKA PRODUKCIJA I DRŽAVA

ULOGA RZK SRBIJE (1971-1990)

Savremena kultura jednog društva, njegova nacionalna kultura, u velikoj meri zavisi od vrednosti i značaja dostignutog u kvalitetu filmske produkcije. Poznato je da filmsku proizvodnju, jednu od osnovnih delatnosti kinematografije, u većini zemalja direktno ili indirektno pomaže država i njene institucije i organi. To je neminovno u slučaju malih kinematografija (po razvijenosti, obimu produkcije, veličini filmskog tržišta) među kojima je i naša.

Time se dolazi do suštinskog pitanja: koji je optimalan način finansiranja filmske proizvodnje, a da taj način bude adekvatno ostvaren u konačnom vrednosnom rezultatu u sadašnjim uslovima naše kinematografije?

Državno/društveno pomaganje jugoslovenske (a u okviru nje srpske) kinematografije prošlo je tokom savremenog razdoblja razvoja našeg filma kroz nekoliko perioda – od administrativnog do pomaganja zasnovanog na principu slobodne razmene rada – koji su, svaki na svoj način, uticali na položaj, značaj i unutrašnje stanje naše kinematografije. U tom pogledu, period pomaganja filmske proizvodnje u periodu 1970-1990. godine preko republičkih i pokrajinskih zajednica kulture, nesporno je značajan i kao posledica pre-

thodnih etapa u pomaganju proizvodnje i kao bitan preduslov ukupnog današnjeg stanja naše kinematografije i važećeg sistema društvenog ulaganja u njen razvoj. Ova grupa posebnih pitanja pomaganja filmske proizvodnje i delimično drugih oblika kinematografije preko Republičke zajednice kulture je sistematizovana na sledeći način: najpre su utvrđeni motivi i putokazi takvog sistema pomaganja filma (pravne i ekonomske odredbe unutar Republičke zajednice kulture, zahtevi i ciljevi takvog sistema), potom primena tog sistema tokom posmatranog perioda od dvadeset godina, kraći prikaz stanja unutar kinematografije (efekti primene sistema pomaganja filma preko Republičke zajednice kulture) i presek značajnih društvenih i sistemskih izmena koje su uslovile okončanje rada Republičke zajednice kulture i funkcionisanja njenih sistema pomaganja kulturnih delatnosti, među kojima i kinematografije. Iako je težište ovog istraživanja na pomaganju filmske proizvodnje, nije zapostavljeno i razmatranje opšte problematike vezane za pomaganje ostalih vidova unapređivanja kinematografije (naučnoistraživački rad, filmska arhivistika, muzejska delatnost, publicistika, razvoj bioskopske mreže i dr.) i to iz dva razloga:

– prvo, skup različitih vidova unapređivanja kinematografije od izuzetnog je značaja za ukupan razvoj našeg filma, i

– drugo, opredeljujući se za njihovo pomaganje Republička zajednica kulture je tokom svog postojanja i rada izdvajala određeni deo sredstava za potrebe kinematografije i usmeravala ih za realizaciju programskih aktivnosti raznih korisnika na planu unapređivanja kinematografije.

U socijalističkim zemljama u kojima dominira državni kapital, državne intervencije se svode na potčinjavanje svake delatnosti u oblasti kulture birokratskoj kontroli. U oblasti kinematografije to je značilo državnu cenzuru za domaći i strani film i velika finansijska ulaganja države za stimulaciju proizvodnje filmova sa temom od posebnog državnog interesa.

Sve ono što je favorizovano u svetu ideologije i kulture postojalo je posebno u kinematografiji. Politika je dominirala nad filmskim stvaralaštvom i odigrala je presudnu ulogu u formulisanju njegovih idejno-estetskih odnosa. Reč je o određivanju tematske orijentacije, a ne i formalnih odlika samog izraza. Koliko god je društveni mehanizam bio plodotvoran u stvaranju uslova za proizvodnju, toliko je u domenu stvaralaštva sputavao razmah snaga, slobodnije istraživanje i istinsku afirmaciju pravih vrednosti.

U kojoj meri će određena država uticati na kinematografiju i njene delatnosti i u okviru toga pomagati proces razvoja svoje nacionalne i, posredno, svetske kinematografije, zavisi od velikog broja faktora, a pre svega od društveno-ekonomske formacije date države, njenog društvenog, političkog i državnog uređenja, kao i od društveno-političke i ekonomske stabilnosti u svetu. Sa tog aspekta se mogu pratiti promene u odnosu društvo-kinematografija u mirnodopskim i ratnim uslovima, zatim u vreme velikih svetskih promena i procesa, zatim perioda ekonomske stabilnosti u svetu i svetskih ekonomskih kriza i njihovih posledica, itd. Posmatrajući nasuprot tome pojedine nacionalne kinematografije i presudne faktore za odnos pojedinih država prema svojim kinematografijama, u prvi plan se ističe društveno-ekonomsko i društveno-političko uređenje države. Film zauzima različito mesto u ekonomski razvijenim i ekonomski nerazvijenim zemljama. Autokratski politički sistem drugačije se reflektuje na film od demokratskog sistema, višepartijski od jednopartijskog i dr. Na pomoć društva kinematografiji odražavaju se i druga društvena stanja i procesi, kao što su nastanak, razvoj i trajanje određenih umetničkih pravaca zastupljenih u kinematografiji (ekspresionizam, socrealizam, nova kretanja u oblasti umetnosti, i dr.) i niz drugih faktora koji neposredno doprinose boljem ili lošijem (društvenom, materijalnom i dr.) položaju filma u pojedinim zemljama.

U razmatranju finansijske strane delatnosti kinematografije naročito se obraća pažnja riziku koji prati proizvodnju. U liberalnoj privredi ovaj rizik spada u normalan uslov rada proizvođača, dok u zemljama sa "državnom trgovinom" rizik, bar što se tiče finansiranja, potpuno otpada. Finansijski rizik je samo deo ukupnog rizika. On je dvojak: proizvodna cena se ne može tačno odrediti, a nepoznati su i prihodi koje gotov proizvod može da donese. Međutim, kod finansijskog planiranja filma, uobičajena neizvesnost je mnogostruko uvećana zato što je veliki deo elemenata, koji ulaze u cenu koštanja, nemoguće na bilo koji način standardizovati i samim tim unapred odrediti.

Ovo se naročito odnosi na bioskopske filmove kod kojih nema i ne može biti, kao u klasičnoj industriji i trgovačkoj delatnosti, serijske proizvodnje, već je uvek u pitanju izrada i dovršavanje jednog prototipa čiji budući prihodi ne moraju stajati ni u kakvoj srazmeri s troškovima proizvodnje. U trenutku utvrđivanja predračuna za film neizvesnost se kreće od meteoroloških uslova preko zdravstvenog stanja glumaca i drugih učesnika, do stepena slaganja ili neslaganja koje će

vladati u tehničkoj ili glumačkoj ekipi. Pri uobličavanju filmskog projekta raste i neizvesnost rada koji treba obaviti, a još više nesigurnost prijema filma koji, uostalom, zavisi od nepredvidljivih činilaca, počev od efikasnosti lansiranja, pa sve do ocene kritičara. Osvedočene ekonomske pravilnosti ovde se teško primenjuju.

Film kao proizvod sadrži "ukupnost intelektualnih prava eksploatacije". Da bi se stvorio takav proizvod koji nema ni proizvodne troškove ni prodajnu cenu u uobičajenom smislu reči, potrebno ga je finansirati. Proizvođaču filma pripada zadatak da obezbedi finansiranje proizvodnje. U tu svrhu stoje mu, teorijski, na raspolaganju različiti izvori, bilo interni, bilo eksterni.

Savremeno razdoblje jugoslovenske kinematografije

Film je, za razliku od predratnog razdoblja, posle 1945. godine dobio vidno mesto u jugoslovenskoj kulturi. Socijalistička Jugoslavija posebno je bila zainteresovana za film kao kulturnu delatnost i kao granu umetnosti, polazeći od toga da su film i filmsko stvaralaštvo veoma značajni faktori u opštekulturnom, estetskom i vaspitno-obrazovnom preobražaju društva i njegovih činilaca. Stoga je jasno zašto je posredno i neposredno pomagala kinematografske delatnosti, a pre svega proizvodnju filmova.

Filmska proizvodnja kao osnov nacionalne kinematografije i promene u odnosu na oblike društvenog ulaganja u njen razvoj, neraskidivo su povezane sa ukupnim razvojem Jugoslavije. Film, sa svim svojim specifičnostima univerzalnog medija, nije administrativnim putem hermetički svrstan u granice republika i pokrajina. Naprotiv, zahtevi razvoja filmskog stvaralaštva ukazivali su na potrebu njegovog organizovanja u sredini u kojoj nastaje od uobličavanja ideje, kao odraza nacionalne kulture i društveno-političkog i ekonomskog trenutka, do njegove definitivne realizacije, kao odraza kreativnih, organizacionih, tehničkih i finansijskih uslova i mogućnosti.

Stoga se može konstatovati da je razvoj filma u Jugoslaviji u celom savremenom razdoblju bio istovremeno i rezultat unutrašnjih potreba i mogućnosti kinematografije i rezultat ukupnih društvenih kretanja i odnosa društva prema filmu.

Analizirajući savremeno razdoblje razvoja jugoslovenske kinematografije (1945 – 1990) s aspekta teritorijalne organizovanosti, mogu se razgraničiti tri faze:

1. organizovanost kinematografije na saveznom nivou (do 1962. godine, tj. ukidanja Saveznog fonda za unapređivanje kinematografije);
2. organizovanost kinematografije po republikama (do 1970. godine);
3. organizovanost kinematografije po republikama i pokrajinama (od 1971. godine).

Ukoliko se razvoj jugoslovenske kinematografije analizira kroz razvoj sistema njenog finansiranja, mogu se jasno razgraničiti četiri faze razvoja ovog sistema:

1. faza budžetskog finansiranja (1947 – 1956. godina)
 - bespovratno ulaganje sredstava iz državnog ili republičkog budžeta u proizvodnju određenog broja filmova od interesa za državu (na finansijski efekat filmskog proizvoda ne utiču zakoni tržišta);
2. faza finansiranja preko Saveznog fonda tj. prividnog samofinansiranja (1957 – 1962. godina);
 - u filmsku proizvodnju ulaže se na osnovu ostvarenog rezultata filmskog proizvoda kao robe koja neposredno zavisi od zakona ponude i potražnje, od sistema tržišta (a ne filmskog proizvoda kao, u osnovi, kulturnog i umetničkog dobra);
3. faza finansiranja preko republičkih fondova (1963 – 1968. godina);
 - zakonskom regulativom ostvaruju se sredstva fonda iz kojeg se potom, u odnosu na raspoloživi obim sredstava i ostvarenja zadataka fonda, finansira filmska proizvodnja u republici (koja deo sredstava mora da ostvari i na tržištu);
4. faza finansiranja sistemom slobodne razmene rada i sredstava (od 1969. godine)
 - delatnosti kinematografije jesu deo ukupnih delatnosti kulture, koja se finansira prema utvrđenoj stopi iz bruto dohotka zaposlenih sistemom slobodne razmene rada i sredstava.

Stoga se o kinematografiji Srbije u savremenom razdoblju jugoslovenske kinematografije može govoriti kao kinematografiji koja je od 1945. godine prošla kroz dva perioda:

- prvi, od 1945. do 1962. godine, kada je celokupna kinematografija Jugoslavije vođena i regulisana na saveznom nivou i
- drugi, od 1962. godine, kada je, pored ostalog, izvršena decentralizacija sredstava za kinematografiju sa saveznog na republički nivo i time otvorene moguć-

nosti kinematografijama republika da se samostalno, ali kao integralni deo jugoslovenske kinematografije, razvijaju shodno svojim istorijskim i nacionalnim uslovima, kao i umetničkim, materijalnim, tehničkim i kadrovskim potencijalima. (Reč je o prevashodno ekonomskom regulisanju delatnosti kinematografije, a posebno filmske proizvodnje na nivou republika, a nikako o teritorijalnom i repertoarskom zatvaranju).

S obzirom na to da je tema ovog rada finansiranje filma u Srbiji preko Republičke zajednice kulture u periodu 1970-1990. godina, jedno poglavlje se, između ostalog bavi prelaskom sa starog, fondovskog načina finansiranja kulturnih delatnosti na novi, preko Zajednice kulture. Taj prelazak izvršen je donošenjem Zakona o finansiranju kulture i o zajednicama kulture, koji je usvojen krajem 1968. godine (stupio na snagu 1. januara 1969. godine).

Radi neposrednijeg i kvalifikovanijeg odlučivanja o dodeli sredstava za pomaganje filmske proizvodnje i unapređivanja ostalih vidova kinematografije, Zajednica kulture je donela Pravilnik o pomaganju proizvodnje filmova, Pravilnik o korišćenju sredstava za unapređivanje različitih vidova kinematografije i Pravilnik o davanju sredstava za filmove od posebnog interesa za unapređivanje repertoara filmske proizvodnje, koji su izmenama pojedinih odredbi, svake godine doradivani i usavršavani.

Iako je osnovno društveno opredeljenje u periodu koji razmatramo bilo da se ulaganje materijalnih sredstava u proizvodnju filmova odvija u okviru i preko samoupravnih interesnih zajednica kulture, u nekim izuzetnim slučajevima, kada se radilo o projektima od posebnog značaja, odlukama Izvršnog veća SR Srbije odobravana su posebna sredstva za ove namene (film *Užička republika*, režija Žika Mitrović i film *Partizani*, režija Stole Janković i dr.).

U raspravama o putevima za obezbeđivanje sredstava za proizvodnju filmova često su se pominjale materijalne rezerve unutar same kinematografije, to jest sredstva koja se stiču u distribuciji filmova i bioskopskoj mreži, a koja bi trebalo da se ulažu u proizvodnju filmova. Međutim, predstavnici distributera i bioskopa uglavnom su osporavali mogućnost većih ulaganja u filmsku proizvodnju, jer i sami imaju materijalnih teškoća.

Po veličini, stalnosti i relativno utvrđenom sistemu, sredstva i ulaganja Republičke zajednice kulture su najznačajnija pomoć društva kinematografiji.

Mehanizam raspodele sredstava za potrebe kinematografije je, uz manje modifikacije, ostao isti u toku ovog perioda. Ukupna sredstva predviđena za kinematografiju raspoređivana su na sledeći način: sredstva za pomaganje proizvodnje filmova (oko 90% od ukupnih sredstava) i sredstva za unapređivanje ostalih vidova kinematografije (oko 10% od ukupnih sredstava). Od sredstava za pomaganje proizvodnje filmova izdvojeno je: za stimulaciju dugometražnih filmova (80%) i za stimulaciju kratkometražnih filmova (20%). Proizvođači filmova koji su ispunjavali uslove predviđene Zakonom o kinematografiji mogli su da dobiju društvenu pomoć za proizvodnju na osnovu različitih oblika stimulacije (naknade za izvršeni program, stimulacije kvaliteta, stimulacije izvoza, stimulacije gledanosti, naknade za usaglašeni program proizvodnje od posebnog društvenog interesa i stimulacije debitanta).

Državno-društvena pomoć

Što se tiče državne/društvene pomoći, bez obzira na kritike koje se upućuju na njenu adresu, kao element koji nije saglasan sa ekonomijom tržišta, ona posredno povećava finansijsku sigurnost preduzeća i služi kao ohrabrenje investicijama banaka i drugih finansijera.

Proučavajući odnos države/društva i kinematografije, a u tom kontekstu društvena ulaganja u kinematografiju, može se konstatovati da društvo/država ulaže prvenstveno u proizvodnju, a zatim u promet i prikazivanje filmova.

Globalno gledano, dva su osnovna načina intervencije države/društva u odnosu na materijalni razvoj kinematografije. Socijalistički način ulaganja ima različitih varijanti, ali je suština u tome da državna ili društvena zajednica obezbeđuju materijalna sredstva direktnim ulaganjem u kinematografiju. U kapitalističkim zemljama karakteristično je da se država ne pojavljuje uvek sa direktnom materijalnom intervencijom, već često sa olakšicama koje omogućuju intenzivnije ulaganje privatnog kapitala u filmsku proizvodnju i razvoj bioskopske mreže.

Analizirajući dosadašnje oblike državnih /društvenih ulaganja i pomoći kinematografiji, moguće je izvršiti klasifikaciju na: neposrednu i posrednu pomoć.

Neposredna pomoć i ulaganje države/društva i njenih organa i institucija (ministarstva, komiteta, fondovi, interesne zajednice) u razvoj kinematografske delatnosti proizvodnje, prometa i prikazivanja, ima za cilj ekonomsko pokriće rezultata kinematografije, pre sve-

ga proizvodnje, koja, u zavisnosti od razvijenosti sopstvenog filmskog tržišta i izvoza, delimično pokriva svoje troškove, u većim zemljama najviše 50%. Država je, dakle, u obavezi da unapred planirani deficit, koji domaći filmski proizvod ostvaruje na slobodnom tržištu, pokrije sredstvima iz svojih fondova.

Posredna pomoć države/društva kinematografiji takođe je od izuzetnog značaja. Dobro isplanirana i realizovana mogla bi u optimalnim uslovima da obezbedi kinematografiji ne samo nesmetanu realizaciju planiranih projekata, već brže i bolje uslove razvoja. Mogući oblici posredne pomoći su:

- donošenje zakona i zakonskih propisa kojima se regulišu obaveze kinematografije prema državi, smanjivanjem raznih poreza koji u znatnoj meri povećavaju troškove proizvodnje filmskog dela;
- smanjenje ili odricanje od poreza na cenu bioskopske ulaznice u korist proizvodnje;
- stimulacija izvoza filmskih ostvarenja;
- povećanje poreza na uvezeni film;
- smanjenje carine za uvoz osnovnih sredstava za rad u oblasti proizvodnje i prikazivanja (filmska traka, hemijske supstance, tehnički uređaji i delovi, i dr.);
- stimulacija stvaralaštva putem nagrada i priznanja domaćim autorima i visokom kulturnoumetničkom nivou njihovih dela (posebno mladim i debitantima);
- posebna stimulacija koprodukcionih projekata;
- pružanje najboljih distributerskih i prikazivačkih uslova domaćem filmu kroz stimulaciju domaćeg filma, prikazivanje domaćeg filma u bioskopima sa najboljim tehničkim uslovima, u udarnim terminima, i dr.;
- vodenje državne/društvene akcije u cilju kinofikacije zemlje i popularizacije filma kroz vaspitnoobrazovni proces;
- povećanje zastupljenosti dokumentarnog i kratkometražnog filma na bioskopskom repertoaru;
- posredna pomoć značajnim filmskim poduhvatima (pomoć u tehnici, kadrovima, ljudstvu i od strane državnih institucija) ili akcijama (festivalima, takmičenjima kinoamatera, filmskim smotrama, i dr.);
- pružanje pomoći izdavačkoj delatnosti iz oblasti teorije filma i popularizaciji filmske literature;
- adekvatna pomoć nacionalnom filmskom arhivu – Kinoteci;

- kontinuirana pomoć vaspitnoobrazovnim ustanovama u oblasti filma. Kao poseban segment kinematografije svakako se pojavljuje, u najopštijem smislu, problem filmskog obrazovanja, dakle razvoja kadrova u svim segmentima kinematografije;
- ostali oblici posredne pomoći kinematografiji.

Geneza i funkcionisanje RZK

Zakon o finansiranju kulture i o zajednicama kulture (1968) obavezao je sve društveno-političke zajednice na teritoriji uže Srbije, od opština do Republike, da formiraju zajednice kulture, te je shodno tome i Skupština SR Srbije 12. aprila 1969. godine donela Odluku o osnivanju Republičke zajednice kulture Srbije.

Republička zajednica kulture Srbije započela je svoju delatnost pomaganja i unapređivanja kulturnih delatnosti od značaja za Republiku 1969. godine, a njena delatnost je (završena ili) prešla, nakon donošenja Zakona o samoupravnim interesnim zajednicama kulture 1974. godine u nadležnost Republičke samoupravne interesne zajednice kulture SR Srbije. Zadaci su bili:

- usklađivanje razvoja kulture sa opštedruštvenim razvojem u Srbiji;
- razvijanje društveno-ekonomskih odnosa u oblasti kulture;
- sprovođenje inicijative za samoupravno delovanje;
- finansiranje društvenih potreba u oblasti kulture od zajedničkog interesa za Republiku Srbiju;
- stvaranje uslova za unapređivanje i širenje različitih oblika i sadržaja stvaralaštva na teritoriji Republike;
- podsticanje međurepubličke i međunarodne saradnje na polju kulture i neposredno ulaganje sredstava u realizaciju tih programa, kao i programa za potrebe kultura narodnosti;
- razvoj materijalne osnove kulture;
- rad na programu socijalizacije kulture i umetnosti, i dr.

Tako je Republička zajednica kulture svrstana u red značajnijih činilaca kulturnog preobražaja u Republici. Iz opštih i posebnih zadataka Zajednice kulture proistekle su i njene osnovne funkcije, kao i konkretni pravci rada na unapređivanju i pomaganju kulturnih delatnosti od zajedničkog interesa za Republiku Srbiju. Tako su osnovne funkcije i programski zadaci Republičke zajednice kulture bili:

- pomaganje i unapređivanje bibliotekarstva, arhivistike i muzealstva;
- pomaganje rada na zaštiti spomenika kulture;
- pomaganje i unapređivanje scenske, muzičke i likovne umetnosti;
- pomaganje i unapređivanje izdavačke delatnosti i književnosti;
- pomaganje filmske proizvodnje i unapređivanje ostalih vidova kinematografije;
- pomaganje razvoja materijalne osnove kulture;
- pomaganje razvoja kultura narodnosti koje žive na teritoriji Republike, kao i
- pomaganje i unapređivanje drugih delatnosti i aktivnosti od zajedničkog značaja za razvoj kulturnog života u Srbiji.

Shodno utvrđenim zadacima, funkcijama i ciljevima, koji su postali osnov normativnih akata i sadržaja rada Zajednice kulture, koncipirana je organizacija i sistem odlučivanja i upravljanja radom Zajednice.

Republička zajednica kulture konstituisana je na delegatskom principu. Struktura članova je bila: predstavnici udruženog rada iz privrede (oko 50%), delegati iz kulture i radnih organizacija iz oblasti kulture (40%), delegati iz drugih društvenih delatnosti i predstavnici Skupštine SR Srbije (10%). Skupština Republičke zajednice kulture je bila najviši organ upravljanja. U njenoj nadležnosti je bilo donošenje najvažnijih akata i odluka, kao što su: statut, program, finansijski plan, završni račun, samoupravni sporazumi, pravilnici i dr.

Izvršna funkcija bila je u nadležnosti Izvršnog odbora Skupštine Republičke zajednice kulture i bila je sadržana u pripremanju predloga za Skupštinu, izvršavanju odluka Skupštine, donošenju odluka o raspodeli sredstava na pojedine korisnike, vršenju nadzora nad korišćenjem sredstava Republičke zajednice kulture, i dr. Radi merodavnijeg odlučivanja, kao i pripremanja odluka za Skupštinu, bilo je formirano i sedam skupštinskih komisija za pojedine oblasti, među kojima i Komisija za kinematografiju.

Aktivnost Republičke zajednice kulture sastojala se, između ostalog, i u donošenju normativnih akata koji su predstavljali konkretizaciju zacrtane politike Zajednice kulture, kao i u donošenju odluka o raspodeli sredstava koje su pripremane na osnovu pomenutih normativnih akata a predstavljale su osnovni oblik pomaganja i unapređivanja kulturnih delatnosti i sadržaja od interesa za Republiku Srbiju.

Ističem, da su svi značajni dokumenti koje je Zajednica kulture u toku svog rada donela bili usvajani posle sprovođenja javne rasprave o predloženim aktima.

Jedan od osnovnih ciljeva koji je bio proklamovan u radu Republičke zajednice kulture bio je što pravilnije i svrsishodnije raspolaganje sredstvima usmerenim za pomaganje i unapređivanje kulturnih delatnosti na teritoriji Republike Srbije (bez pokrajina). Da bi ostvarili što merodavnije odlučivanje pri raspodeli sredstava, a u skladu sa navedenom politikom, organi Zajednice kulture doneli su brojne, već pomenute, dokumente, ali je tokom svih godina njenog rada ostalo gotovo nerešeno pitanje dugoročnijeg planiranja prihoda Zajednice kulture, od kojeg je zavisila i raspodela sredstava, a time pravilan i kontinuiran razvoj delatnosti koje je Zajednica kulture preuzela da pomaže. Iako su njeni prihodi kontinuirano rasli, oni nisu mogli biti realno planirani (time i zagarantovani), jer je njihovo ostvarenje neposredno zavisilo od obima realizacije pojedinih delatnosti i njihovog prihoda i stepena inflacije (na koje Zajednica kulture nije imala uticaja).

Zakonom o finansiranju kulture i o zajednicama kulture bilo je predviđeno da osnovni izvori prihoda budu:

1. republički doprinos iz ličnih dohodaka od autorskih prava;
2. savezni porez na promet robe na malo;
3. republički filmski doprinos;
4. deo saveznog poreza na promet robe na malo, i
5. drugi prihodi (otplata datih kredita, kamata na oročena sredstva, krediti i drugo).

Od 1973. godine izvor prihoda su bili doprinosi, i to:

1. doprinosi za kulturu iz ličnog dohotka;
2. doprinosi za kulturu iz dohotka organizacija udruženog rada (OUR).

Zaključujući ovaj presek načina ostvarivanja prihoda Republičke zajednice kulture neophodno je istaći nekoliko bitnih obeležja ovakvog sistema formiranja njenih sredstava:

1. sredstva kojima su pomagane kulturne delatnosti povećana su više puta (ali to ne znači da su se ravno-pravno povećavala sredstva u svim delatnostima koje su preko nje finansirane);
2. u procesu deetatizacije finansiranja zajedničkih potreba (koja uključuje i delatnost kulture) nije došlo

do bitnijih promena u odnosu na fiskalni sistem finansiranja, ali su ostvareni putevi ka pronalaženju boljih rešenja finansiranja ovih potreba na osnovu sistema slobodne razmene rada kao osnovnog procesa samoupravnog života društvenih delatnosti;

3. nestabilnost i kratkoročnost funkcionisanja pojedinih (ili čak i većine) izvora prihoda Republičke zajednice kulture nisu otvarali mogućnosti za dugoročnije programiranje razvoja kulturnih delatnosti kako u celini tako i pojedinačno. Tek uvođenjem doprinosa za kulturu iz ličnog dohotka i doprinosa za kulturu iz dohotka organizacija udruženog rada bili su stvoreni realniji preduslovi planiranja.

4. sredstva koja su se po razmatranom sistemu prihoda ostvarivala u Republičkoj zajednici kulture činila su samo manji deo ukupnih sredstava koja su se u Republici godišnje trošila za kulturu. Ako se sa tog aspekta posmatraju ostvareni rezultati jasne su i pojave komercijalizacije u kulturi, jer je sigurno da je "proizvođač" kulturnog dobra (predstave, knjige, i dr.) postao znatno više vezan za sredstva drugih ulagača. To je stvorilo neravnopravne odnose kako između pojedinih kulturnih delatnosti na tržištu, tako i u odnosu na društvena sredstva koja su se za njih izdvajala.

Zaključak

O kinematografiji kod nas možemo govoriti kao o kulturnoj oblasti koju je najvećim delom finansirala i pomagala država/društvo. Društveno ulaganje u kinematografiju je sasvim normalan proces u svim svetskim zemljama, bez obzira na političko uređenje. Međutim, kako je kinematografija ne samo umetnost već i privredna delatnost koja prodajom svog proizvoda ostvaruje prihod, realno je bilo očekivati da se bar uložena sredstva vrate. Naša praksa posle II svetskog rata je bila da se državna/društvena sredstva nepovratno ulažu. Znači producent, u našem slučaju država, uvek je poslovao s gubitkom, što je potpuno neshvatljivo u tržišnim odnosima. Namerno zanemarujemo umetničku vrednost filma, da bi se bolje razumela nerenabilnost ulaganja i loša organizaciona struktura pod patronatom države/društva. Finansijski tokovi kod ulaganja bili su slabo kontrolisani, te je velik broj zaposlenih u skoro svim granama snosio podeljenu odgovornost, što je najveći problem ovog sistema uopšte, pa i kinematografije. Verujem da ni mnogo jača privreda od naše ne bi mogla da podnese gubitke koje može da napravi loše organizovana kinematografija.

Privatna inicijativa bila je zanemarljiva, svodila se uglavnom na formiranje filmskih radnih zajednica (FRZ), koje su mogle da se bave svim delatnostima kinematografije. Valja napomenuti da je i to jedan od oblika društvene pomoći kinematografiji – što je država dozvolila formiranje i rad ovakvih privatnih oblika (pozitivna konkurencija). Problem je bio u tome što privatna preduzeća još nisu bila materijalno ojačala u dovoljnoj meri da bi finansirala filmske projekte, a društvena, odnosno državna, zbog lošeg poslovanja, većinom su bila slabog materijalnog stanja.

U takvom društvenom sistemu i političkom uređenju, kinematografija je direktno zavisila od države, pošto je osnovni način finansiranja bio iz budžeta. Država /društvo je, u stvari, preko svojih filmskih preduzeća, bila producent svih kinematografskih ostvarenja i apsolutno je uticala na proizvodnju, promet i prikazivanje. Pojavom novog medija, televizije, interesovanje društva za kinematografiju slabi, a samim tim smanjuje se i ulaganje u ovu oblast kulture.

Udeo domaćeg filma u bioskopskom repertoaru nije bio dovoljan i potpuno je bio destimulativan za proizvođače filmova. Naknada koju je televizija davala za emitovanje domaćeg dugometražnog ili kratkometražnog filma bila je manja više desetina puta od sredstava koje bi televizija trebalo da izdvoji radi realizacije sopstvenog projekta i njegovog emitovanja u tom terminu. No, film je posredstvom malog ekrana dobio brojnu publiku, a ukupna informisanost, saznanje i filmska kultura u celini našle su se na višem stupnju nego što su bile pre pojave televizije. Prepreka saradnji među različitim oblastima kinematografije i televizije bio je nedostatak sporazuma koji bi na jedan sistematski i organizovan način regulisao i razvijao pitanje udruživanja rada i sredstava u zajedničke programe proizvodnje i eksploatacije filmova, a po utvrđenim kriterijumima te saradnje.

Sve težem položaju kinematografije doprineli su povećanje troškova proizvodnje, skupa tehnika i filmska traka koje se isključivo uvoze, i sve veći stepen inflacije. I pored sve teže finansijske situacije, srpska kinematografija je uspela da održi kontinuitet proizvodnje (od 15 do 18 dugometražnih filmova godišnje), a dugometražni i kratkometražni filmovi su svojim umetničkim kvalitetom uspeli da obezbede mesto na domaćem i stranom bioskopskom repertoaru. Za jednu malu kinematografiju, kakva je srpska, prodor na svetsko tržište i priznanja međunarodne kritike i javnosti predstavljaju ogroman uspeh. Kada govorimo o filmskim

festivalima organizovanim u okviru SFR Jugoslavije, kinematografija Srbije je po broju filmskih učesnika i po osvojenim nagradama dominirala u odnosu na druge republičke kinematografije.

Analiza ulaganja društvenih sredstava u kinematografiju SR Srbije preko Republičke zajednice kulture (1970-1990) pokazuje da su ulaganja bila u skladu s osnovnim principima na kojima je formirana i na kojima je delovala Samoupravna interesna zajednica kulture. U okviru razmene rada kroz Republičku zajednicu kulture u analiziranom periodu usavršavan je sistem finansiranja u celini, pa i prema kinematografiji. Karakteristično je da su kriterijumi na osnovu kojih su raspoređivana sredstva za kinematografiju bili veoma čvrsti i svih godina dosledno poštovani. Raspoređivanje sredstava za dugometražne i kratkometražne filmove zavisilo je od obima ukupne proizvodnje filmova, uspeha kod gledalaca, postignutih rezultata izvoza, kvaliteta filma, učešća na domaćim i međunarodnim filmskim festivalima. Tako su proizvođači koji su imali veći obim proizvodnje, veći broj gledalaca, izvoz u više zemalja sveta i više uspeha na filmskim festivalima obezbeđivali i veća finansijska sredstva preko Republičke zajednice kulture. Međutim, karakteristično je za ove kriterijume da su za veći broj filmova, više gledalaca i veći izvoz filmova, proizvođači dobijali manje sredstava po jednom filmu, jer su procentualni iznosi sredstava Republičke zajednice kulture namenjeni kinematografiji bili bez većih promena, a nominalna vrednost je bila u opadanju. Takvi kriterijumi nisu bili stimulativni za povećanje broja filmova.

U ovom periodu činjeni su pokušaji da se u interesu racionalnijeg poslovanja izvrši udruživanje, pre svega proizvođača filmova, a zatim proizvodnje filmova kao posebne grane kinematografije, sa distributerima i prikazivačima. Formalno gledano, nije došlo ni do udruživanja proizvođača, ni do stvaranja složene organizacije udruženog rada kinematografije. Međutim, podaci o obimu filmske proizvodnje pokazuju da je došlo do udruživanja bioskopa, distributera i proizvođača filmova. Do ovog procesa udruživanja došlo je, pre svega, zbog uspeha domaćih filmova kod gledalaca, što znači i prihoda koji su bioskopi ostvarivali prikazivanjem domaćih filmova. Osim toga, filmovi koji su postigli zapažen umetnički nivo i ispunjavali kriterijume svetskog tržišta uspešno su izvoženi u mnoge zemlje sveta, pa su proizvođači ostvarene prihode od domaćeg filma ulagali u novu proizvodnju filmova.

Može se govoriti o jednom problemu koji nije dovoljno sagledan, a još manje uspešno rešen. Reč je o broju bioskopa koji se nije povećavao već je, naprotiv, smanjivan. Nedovoljna sredstva su ulagana u modernizaciju i širenje bioskopske mreže. Poznato je da je razvoj proizvodnje filmova nezamisliv bez odgovarajućih ulaganja u modernizaciju bioskopske mreže, čime se omogućuje veća i kvalitetnija proizvodnja filmova.

Analizom godišnjih programa Republičke zajednice kulture ne može se jasno utvrditi koji su kriterijumi globalne raspodele određivali godišnji procenat izdvajanja sredstava za kinematografiju. Proceniti globalne raspodele bili su iz godine u godinu različiti. Uzimajući u obzir sve navedene godine, prosek izdvajanja za kinematografiju kretao se oko 11% od ukupnih sredstava. Da li je to adekvatna raspodela u odnosu na ulaganja u druge oblasti kulture teško je utvrditi, jer je nemoguće porediti druge delatnosti kulture i kinematografiju, kao specifičnu granu kulture u kojoj postoje i mnogi elementi privrede. Činjenica je da je svake godine snimano više filmova nego što je bilo moguće snimiti sredstvima Republičke zajednice kulture, i da je realna vrednost sredstava, koja su posredstvom Republičke zajednice kulture izdvajana za snimanje filmova, svake godine opadala. Iz godine u godinu, tim sredstvima moglo je da se snimi sve manji broj filmova. Međutim, bez obzira na realno smanjivanje sredstava Republičke zajednice kulture za snimanje filmova, iz godine u godinu broj proizvedenih filmova je rastao. Ovi podaci jasno potvrđuju da je rast proizvodnje filmova u takvim uslovima bio moguć preraspodelom sredstava u okviru same kinematografije. Prikazivači i distributeri su deo svojih sredstava ulagali u proizvodnju filmova. Uz ovu činjenicu mora se imati u vidu i podatak o tome da se pojavljuju i proizvođači filmova kojima je proizvodnja filmova sporedna delatnost, kao i da dolazi do ulaganja određenih sredstava privrednih radnih organizacija, društveno političkih zajednica (opština), banaka i drugih.

Posledica smanjenja udela društvenih sredstava, nedostatka sredstava i materijalnih ulaganja bioskopa i distributera u proizvodnju dugometražnih filmova jeste da su se sve više snimali filmovi za najširu bioskopsku publiku, filmovi koji će omogućiti brži povratak uložених sredstava. Podaci o gledanosti i prihodu bioskopa od domaćih filmova u odnosu na strane, govore da se iz godine u godinu broj gledalaca i prihod uvećavao, povećavajući ekonomsku snagu bioskopa i njihovu obavezu da ulažu u proizvodnju domaćih filmova. Međutim, koliko ovaj porast zaista zadovoljava društvene

potrebe, potrebe gledalaca i umetnički nivo jedne značajne kulturne delatnosti? Prevagnula je politika snimanja filmova sračunata pre svega na komercijalni efekat, a manje na umetničku vrednost. Svakako da su i ovakvi filmovi potrebni bioskopskom repertoaru, ali njihova brojčana prevlast u odnosu na druge filmske projekte ozbiljno umanjuje ukupnu ocenu uspeha proizvodnje domaćih filmova.

Pozitivna je činjenica da su proizvođači filmova imali izvesnu sigurnost u planiranju time što se kriterijumi raspodele sredstava Republičke zajednice kulture, u svojoj suštini, nisu menjali dvadeset godina. Dolazilo je do izvesnih korekcija, u cilju poboljšanja kriterijuma, ali uvek na predlog ili uz saglasnost proizvođača filmova.

Na kraju, možemo zaključiti da društvo/država ne može da se odrekne pomaganja kinematografije ukoliko želi da ima proizvodnju domaćih filmova kao deo nacionalne kulture. Kinematografija je kod nas delatnost od posebnog društvenog interesa i taj svoj posebni društveni interes mora i konkretno da se izrazi kroz određenu društvenu/državnu brigu i sa određenim finansijskim sredstvima. Značaj kinematografije, posebno proizvodnje filmova, i njen uticaj na široki krug gledalaca a posebno mladih, zahteva aktivan odnos društvene zajednice/države prema kinematografiji. Taj aktivni odnos društva može jedino da se izrazi određenim principima i finansijskim sredstvima koji će omogućiti njen dalji razvoj (prvenstveno se misli na obezbeđivanje uslova za proizvodnju filmova, obrazovanje i usavršavanje kadrova, modernizaciju tehničke baze i laboratorija, širenje i modernizaciju bioskopske mreže). Završavajući razmatranje problematike društvenog pomaganja kinematografije u SR Srbiji od 1971. do 1990. godine može se zaključiti da je Republička zajednica kulture odigrala važnu ulogu u društvenom pomaganju filmske proizvodnje i ostalih vidova unapređivanja kinematografije u Srbiji. Problemi i poteškoće koje su u sistemu ulaganja u kinematografiju preko Republičke zajednice kulture iskazane tokom njenog rada, sastavni su deo traganja i društvene zajednice i činilaca unutar kinematografije za što adekvatnijim vidovima i metodima društvenog pomaganja filmske proizvodnje kao delatnosti od izuzetnog značaja za razvoj kulture zemlje.

ISTRAŽIVANJA

L7068.rela

L9194.rug



M4201.infract



RADENKO RANKOVIĆ

FILMSKI ČASOPISI U SRBIJI

Istoriju ljudske civilizacije, između ostalog, sačinjavaju najrazličitiji oblici komunikacije. Posle jezika, jedno od najstarijih sredstava komunikacije jeste pisana reč. Pokazalo se da ono što je zapisano ima izgleda da se sačuva od zaborava i ostane kasnijim pokolenjima. Uz pisanu reč došla su i neka druga sredstva komunikacije, ali su poslužila ne samo komunikaciji već i umetničkom izražavanju, upotpunjujući tako kulturno i umetničko nasleđe jednog naroda.*

Kada su 28. decembra 1896. godine u pariskom *Grand kafeu*, braća Limijer (Lumière) prvi put javno prikazali publici svoj novi pronalazak koji su nazvali *kinematograf*, nisu ni slutili kako i dokle će se on razviti i koliko će trajati. Delatnost koja je nastala na osnovu njihovog pronalaska, postala je jedna od najpopularnijih zabava na svetu, ali i deo nacionalne kulture i umetnosti.

U godini kada se slavi sto godina kinematografije u Srbiji koja se sa šest meseci zakašnjenja poklapa sa stogodišnjicom kinematografije u svetu, jedinstvena je prilika da se postignuti rezultati pregledaju, saberu na jednom mestu i, naravno, uporede sa svetom.

* Obeležavajući proslavu prvog veka filma u Srbiji, Katedra za filmsku i televizijsku produkciju Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu organizovala je od 5. do 6. juna 1996. stručnonaučni skup pod nazivom *Pisana reč o filmu u Srbiji 1896-1996* (teorija, istorija, kritika). Izloženo je 20 radova, a ovde objavljujemo one koji su vezani za istoriju filmskih časopisa u Srbiji.

Na prvi pogled skloni smo da poverujemo u skromnost naših rezultata, kao i naš minimalan doprinos razvoju kinematografije. Međutim, već na osnovu broja snimljenih filmova, postojeće literature, napisa u novinama i filmskim časopisima, može se zaključiti da se na prostoru Srbije odvijala jedna složena i živa kinematografska delatnost koja je imala sve odlike jedne nacionalne kinematografije. Po svojim karakteristikama imala je sličan razvoj kao i u većini zemalja sveta, a rezultati su dobili na specifičnosti jer se sve dešavalo na jednom geografskom prostoru koji se po ekonomskom, političkom, kulturnom, umetničkom, obrazovnom i svakom drugom pogledu razlikovao od ostalih zemalja u svetu.

Svakako da filmovi koji su snimljeni i sačuvani u Srbiji predstavljaju najveću vrednost i dokaz postojanja kinematografije na ovom prostoru. Proizvodnja filmova jeste okosnica jedne nacionalne kinematografije, ali uz nju idu i ostale dve osnovne delatnosti kinematografije – distribucija i prikazivanje filmova, kao i čitav niz pratećih delatnosti. Uz filmove, zajedno idu i sva ona imena, od pionira kinematografije pa do naših dana, koja su doprinela da se u Srbiji uspostavi i razvije kinematografija.

Danas se zna da se kinematografija u svetu, pa i kod nas, na početku razvijala kao tehnička atrakcija, zatim kao vašaarska zabava za najšire narodne mase, a da je tek kasnije postala kulturnoumetnička delatnost i jedan od najpopularnijih i najjačih medija. Međutim, pioniri kinematografije nisu ni bili svesni u kom pravcu će se novi pronalazak razvijati. Zato se filmski materijali nisu čuvali, izučavali, oni su bili tek novinska vest.

Ono malo sačuvanih tekstova iz prvih godina razvoja kinematografije više su bili hroničarski zapisi o novom tehničkom pronalasku, da bi se pred Prvi svetski rat pojavili i tekstovi koji su bili preteča današnje filmske kritike, kao i tekstovi koji su dokazivali da se film razvija kao jedna autohtona umetnost.

Za sada se uzima 1908. godina kao početak novinske filmske kritike, jer su se te godine u Americi, u listu *Njujorško dramsko ogledalo (New York Dramatic Mirror)* pojavili prvi novinski napisi u kojima su se analizirale dobre i loše strane određenih filmova, a iz pera Frenka Vudsa (Frenk Woods) koji je svoje tekstove potpisivao kao *Gledalac*.¹ Tri godine kasnije, italijanski

¹ *Leksikon filmskih i televizijskih pojmova*, Naučna knjiga i Univerzitet umetnosti, Beograd 1993, str. 375.

novinar i publicista Ričoto Kanudo (Ricciotto Canudo) koji je živio u Parizu, 1911. godine, prvi je počeo da koristi izraz *sedma umetnost* za film, što je bila prekretnica da se o filmu ozbiljnije razmišlja i piše.

Nekako u to vreme, pojavljuju se i prvi specijalizovani časopisi o filmu, uglavnom producentski, koji su obaveštavali vlasnike bioskopa o novim filmskim naslovima. Zahvaljujući sve većoj popularnosti glumaca odnosno uspostavljanju *star sistema*, pojavljuju se pred Prvi svetski rat foto-filmski časopisi koji uglavnom pišu o filmovima, ali i o privatnom životu glumaca. Kasnije se sadržaj ovih časopisa proširio i na stručne tekstove o filmovima i filmskoj estetici i teoriji, osnivaju se specijalizovani filmski časopisi.

Međutim, posle Prvog svetskog rata o filmu se počelo pisati sve stručnije kroz filmsku kritiku i estetiku, teorijski se promišljalo o filmu. Od tada pa do danas filmski časopisi su postali sastavni deo kinematografije gotovo svake zemlje.

Filmski časopis bi mogli da definišemo kao: "*periodičnu publikaciju koja sadrži teorijske, stručne i kritičke članke o filmu i može da bude opšteg tematskog karaktera namenjen najširoj čitalačkoj publici, ili uže specijalizovan za teorijske, stručno-umetničke, tehničke ili kritičke probleme filmske umetnosti i kinematografije u celini*".²

U Srbiji se prvi napis o filmu pojavio u beogradskim dnevnim novinama *Mali žurnal* 25. maja 1896. godine, pod naslovom *Čudo nauke*, nepoznatog autora. To je novinska vest o vrsti i karakteru novog tehničkog pronalaska, sadržaju programa, kao i mestu gde se može videti i po kojoj ceni. Do prvog stručnijeg članka o filmu kojim započinje filmska publicistika kod nas, čekalo se do 1910. godine kada je Žarko Ognjanović u novosadskom dnevnom listu *Mali žurnal* objavio tekst *O bioskopu* u kojem se razmatraju umetničke mogućnosti filma. Pionirom filmske kritike u Srbiji smatra se Boško Tokin, koji je oktobra 1920. godine u dnevnom listu *Progres* objavio prvu filmsku kritiku na srpskom jeziku *Kinematografska hronika: Crveni kec*.

Nekako u to vreme sazreva mišljenje o potrebi da se i kod nas, kao što je to već bilo uobičajeno u kinematografski razvijenim zemljama, pokrenu specijalizovani časopisi o filmu. Razlog možemo potražiti u sledećim činjenicama: broj stalnih bioskopa u Srbiji povećavao se iz godine u godinu, uglavnom u većim gradovima,

² Isto, str. 74.

gde je prednjačio Beograd (1. januara 1927. u Kraljevini Jugoslaviji je bilo 344 bioskopa, a od toga u Beogradu 44); ustalila se navika da se redovno odlazi u bioskop, tako da se povećavao i broj posetilaca koji su istovremeno kad i ostale evropske zemlje gledali najveće filmske hitove iz Holivuda, ali istovremeno i iz evropskih metropola. Film je stekao ogromnu popularnost kod publike kao jeftina a dobra zabava. Ali za jedan deo bioskopske publike film je bio nešto više od zabave – jedna nova, mlada umetnost pomoću koje se mogu najširoj domaćoj publici, ali i svetu, predstaviti najznačajnije kulturnoumetničke vrednosti srpskog naroda. Zato je trebalo produbiti interesovanja za film, a filmski časopisi su bili najpogodniji za to.

Da bi se najlakše napravio pregled filmskih časopisa koji su izlazili u Srbiji u prvom veku kinematografije, hronološki su određena tri perioda:

I – period od prve filmske projekcije do Prvog svetskog rata;

II – period između Prvog i Drugog svetskog rata;

III – period posle Drugog svetskog rata.

I – U prvom periodu, od 6. juna 1896. godine kada je održana prva javna projekcija u Srbiji u Beogradu, na Terazijama, u kafani *Zlatni krst*, pa do Prvog svetskog rata, nije zabeležen podatak da se na ovim prostorima pojavio neki poseban filmski časopis, pogotovu ne za vreme Prvog svetskog rata. Dnevne novine su povremeno donosile vesti iz sveta filma koje su uglavnom bile vezane za prikazivanje nekog značajnijeg filma, otvaranje novog bioskopa, kvalitet projekcije i muzičke pratnje u bioskopima. Tek od 1910. godine beogradski dnevni listovi *Mali žurnal* i *Pravda* svakodnevno objavljuju pored pozorišnog i bioskopski repertoar u Beogradu. Nešto kasnije će i *Politika* započeti sa objavljivanjem bioskopskog repertoara, zahvaljujući sve većoj popularnosti filma kod naše publike.

II – Između Prvog i Drugog svetskog rata, prvi specijalizovani filmski časopis pojaviće se tek 1923. godine u Beogradu, pod nazivom *Film*. Urednik ovog prvog filmskog časopisa bio je A. M. Popović. Časopis je izlazio nedeljno, a izašlo je svega pet brojeva. Ujedno, ovo će biti i najomiljeniji naziv za mnogobrojne filmske časopise koji će se pojavljivati kod nas.

Iste godine u Beogradu pokrenuće se još jedan časopis pod nazivom *Comedia*, ali u podnaslovu će pisati da je to časopis za pozorište, muziku i film. Verovatno poučeni iskustvom prethodnog časopisa, spojili su tri

pomenute popularne zabavne i kulturnoumetničke delatnosti u jedan časopis, što je omogućilo da *Comedia* izlazi sve do 1927. godine objavljujući ukupno 120 brojeva. U ovom periodu bilo je ovo najduže izlaženje jednog specijalizovanog filmskog časopisa u Srbiji, uz *Filmski žurnal*, koji je takođe izlazio u Beogradu od 1938. do 1941. godine (i ovaj časopis je izašao u 120 brojeva).

Beograd će držati neprikosnoven primat u izdavanju filmskih časopisa. Do Drugog svetskog rata, od ukupno 22 filmska časopisa, njih 18 vezaće se za Beograd, a preostala četiri pojavice se u Užicu, Somboru i dva u Novom Sadu. Svi su izlazili na srpskom jeziku, osim filmskog časopisa *Sport és mozi* (*Sport i bioskop*), koji je izlazio u Somboru na mađarskom jeziku, izdavača i urednika Ernesta Bošnjaka, pionira kinematografije kod nas. Veoma je zanimljivo da se u Užicama 1928. godine pojavio časopis *Sport i film*, a u podnaslovu je pisalo da je to "list za sport, film i savremene senzacije". Vlasnik ovog časopisa bio je Vojislav Milovanović, a odgovorni urednik Jovan Nikolić. Njihov napor krunisan je sa skromnih pet brojeva. U Novom Sadu, drugom po veličini gradu u Srbiji, prvi časopis se pojavio još 1925. godine. Bila je to *Revija za pozorišnu i filmsku umetnost*, vlasnika i urednika Bogoljuba Jovanovića. Izašlo je samo šest brojeva, a do novog filmskog časopisa u Novom Sadu čekalo se sve do 1935. godine, kada je tonski bioskop "Apolo" otpočeo sa izdavanjem svoje, kako je nazvao, "jubilarne revije" *Apolo*. Ukupno je izašlo 17 brojeva i time je prestala njihova izdavačka delatnost, ali i uopšte delatnost izdavanja filmskih časopisa u Novom Sadu.

Do početka Drugog svetskog rata filmski časopisi mogu se podeliti u dve velike grupe: prvu grupu sačinjavaju časopisi u kojima se pored filma pisalo o pozorištu, mnogo češće o sportu i modi; drugu grupu sačinjavaju specijalizovani časopisi u kojima se pisalo samo o filmu. U ovu drugu grupu svrstace se časopisi u kojima se piše uopšte o filmu i filmskoj umetnosti, ali i časopisi koji će se specijalizovati za određeni žanr ili kinematografsku delatnost. Tako će 1936. godine u Beogradu, Đorđe V. Bugarski pokrenuti časopis *Zvučno platno*, koji se specijalizovao za filmsku reportažu, a izašlo je ukupno 10 brojeva. Udruženje vlasnika bioskopa na teritoriji Beograda, 1940. godine pokreće specijalizovani filmski časopis *Naš bioskop*, ali je i on doživeo istu sudbinu kao i prethodni.

Kao urednici filmskih časopisa u ovom periodu pojavljuju se poznata imena iz sveta filmske publicistike i

kritike, ali i pioniri kinematografije u Srbiji: Vojin Đorđević, Boško Tokin, Dragoljub Aćimović, Milutin Ignjačević, Ernest Bošnjak i drugi. Svi oni su imali želju da ostvare kontinuitet u što dužem periodu, ali im je to veoma teško polazilo za rukom. Koliko su bili uporni, neka posluži primer Milutina Ignjačevića koji je bio urednik sledećih filmskih časopisa: *Filmski život* (1926), *Film i moda* (1927-1928), *Holivud* (1928), *Kroz film* (1933-1935), ili Boška Tokina koji je bio urednik filmskih časopisa: *Film* (1925-1926), *Naš film* (1928) i *Film* (1936).

Početak tridesetih godina filmski časopisi dobijaju sve više ilustracija, crno-belih, jer kolor film i kolor fotografija još nisu postali komercijalni.

Za vreme Drugog svetskog rata u Srbiji je, od 1941. do 1944. godine u Beogradu izlazio samo jedan specijalizovani filmski časopis, *Filmske novosti*, ali neredovno. Izdavač je bilo filmsko preduzeće "Jugoistok-film a. d.", a izašlo je svega 28 brojeva.

III – Posle Drugog svetskog rata došlo je do bitne promene statusa kinematografije koja je dobila na značaju kao kulturnoumetnička delatnost od posebnog društvenog interesa i time je film izjednačen sa tradicionalnim umetnostima. Primat je dat razvoju domaće filmske proizvodnje, razvoju bioskopske mreže, izgradnji studijskih kapaciteta, nabavci tehnike, školovanju kadrova, izdavačkoj delatnosti, kao i nizu drugih pratećih delatnosti kinematografije.

Kada je u pitanju izdavačka delatnost u ovom periodu, tek osnivanjem Komiteta za kinematografiju Vlade FNRJ u junu 1946. godine, otpočele su pripreme za objavljivanje knjiga, biltena i, naravno, filmskih časopisa. U decembru te iste 1946. godine pojavio se prvi broj specijalizovanog filmskog časopisa *Film*, koji je bio prvi ne samo u Srbiji već i u čitavoj Jugoslaviji. Bio je to časopis u kojem su se objavljivali tekstovi posvećeni pitanjima organizacije i razvoja kinematografije, ali i čitavom nizu estetskih i teorijskih pitanja vezanih ne samo za igrani film, već isto tako i za dokumentarni, animirani film i filmski žurnal.

U periodu posle Drugog svetskog rata do danas, u Srbiji je izlazilo 44 naslova filmskih časopisa, uključujući i postojeće. Kao izdavači potpisane su mnoge institucije, od Komiteta za kinematografiju Vlade FNRJ, preko najrazličitijih udruženja, saveza, zatim Jugoslovenske kinoteke, Jugoslavije filma, Instituta za film, do novinsko-izdavačkih preduzeća. Osnovna karakteristika – i dalje je sve vezano uglavnom za Beo-

grad. Odgovor možemo pronaći u činjenici da su u Beogradu koncentrisani: kompletna filmsko tehnička baza, najveća producencka, distributerska preduzeća, preduzeće za prikazivanje filmova, i sve ostale institucije iz oblasti kinematografije – Jugoslovenska kinoteka, Institut za film, Fakultet dramskih umetnosti, Udruženje filmskih umetnika i radnika Srbije, itd.

Period od 1946. do 1970. godine posebno se izdvaja po broju izdatih naslova filmskih časopisa, jer su objavljena rekordna 32 naslova. To je period u kojem je popularnost bioskopa još uvek velika, iako se broj televizijskih prijemnika u Srbiji povećavao iz godine u godinu i pri tom preuzimao primat u popularnosti i gledanosti. Od 1970. godine do danas, pokrenuto je svega 12 novih naslova filmskih časopisa.

Svi filmski časopisi koji su izlazili posle Drugog svetskog rata imali su sličnu sudbinu kao i filmski časopisi između dva svetska rata, sa svega nekoliko izdatih brojeva, ne više od trideset. Čak se pokušalo i sa oprobanim receptom da se u jednom časopisu povežu film i neke druge popularne delatnosti, te je tako NIP *Duga* pokrenula 1954. godine časopis *Moda i film*, ali je izašlo samo 20 brojeva.

Pravi izuzetak predstavlja *Filmski svet* koji je izlazio neprekidno kao nedeljni časopis u periodu od 1954. do 1970. godine ("zlatne godine jugoslovenske i srpske kinematografije"), i u tom periodu je objavljeno 805. brojeva. Izdavač i ovog časopisa bila je NIP *Duga* iz Beograda, a zahvalnost za ovako dug period izlaženja najviše se duguje izuzetnoj uređivačkoj politici dr Save Popovića, koji je od 22. broja preuzeo mesto urednika od Andrije Kondića i uspeo da napravi jedan od najpopularnijih i najčitanijih filmskih časopisa ikada objavljenih kod nas. Kombinacijom zanimljivih vesti, popularnih tekstova, stručnih tekstova i ozbiljne filmske kritike, uz obilje fotografija, predstavljao je prototip časopisa koji je zadovoljavao kako najširu, tako i stručnu čitalačku publiku.

I u ovom periodu dolazi do izražaja pokušaj specijalizacije filmskih časopisa, pa osim opštih, izlaze časopisi koji, na primer, objavljuju tekstove o jednoj delatnosti kinematografije. Tako će Privredno udruženje bioskopskih preduzeća NR Srbije od 1951. do 1952. godine izdavati *Filmske novine*, koje su bile namenjene isključivo bioskopima, a od sledeće, 1953. do 1957. godine izlaziće časopis *Naš bioskop*. Savet društva za staranje o deci i omladini pokrenuo je 1957. godine specijalizovan filmski časopis *Film i dete*, ali je uspeo da objavi samo dva broja.

Van Beograda u ovom periodu pokrenuta su samo dva filmska časopisa, oba posvećena pitanjima filmskog amaterizma. Prvi je bio *Filmski bilten* koji je izlazio od 1963. do 1966. godine u Beočinu u izdanju Foto-kino kluba "Beočin" (uspeli da izdaju 13 brojeva), a drugi je bio *Žisel*, koji je izdavao Kino-foto klub iz Omoljice u periodu od 1972. do 1973. godine (objavljeno je pet brojeva).

Kao posebne stručne filmske časopise, koji su se nametnuli ozbiljnim pristupom u pisanju o kinematografiji, u ovom periodu izdajamo *Filmograf* (izlazio od 1976. do 1987. – ukupno 42 broja), *Filmske sveske* (od 1968. do 1986. – ukupno 14 brojeva) i *Yu film danas* (izlazi od 1988. i do sada je objavljeno 37 brojeva). Na neki način, duhovni vođa ovih časopisa bio je dr Dušan Stojanović koji je inače bio i urednik *Filmskih sveski*. Danas, tu liniju stručnog pisanja o filmskoj istoriji, teoriji i estetici, zadržao je *Yu film danas* koji uređuje Severin Franić i time popunjava jednu veliku prazninu među filmskim časopisima.

Posle 1990. godine pojavljuju se specijalizovani časopisi kao što su *Yu video*, *Ekran 2000*, *As magazin video* ili *Satelit TV*, gde se pored napisa o filmu, mnogo više piše o televiziji, posebno o videu. Zahvaljujući ogromnoj popularnosti kućnog videa, pokušalo se sa spojem ova dva medija, međutim, interesantno je da pre 1990. godine nije pokrenut nijedan časopis koji bi objedinio film i televiziju, jer izgleda da je antagonizam ova dva medija bio toliki da se čak ni u časopisima nisu slagali osim u dva nedeljna ilustrovana lista *Radio TV reviji* i *TV novostima*. Ove nedeljne časopise pokrenule su velike novinske kuće *Politika* i *Novosti*, i uspele da obezbede popularnost kod najšire čitalačke publike uz veliki tiraž, zahvaljujući lakom i pristupačnom pisanju ne samo o filmu, već i o televizijskom programu, ali i o svetu muzičke estrade. Tekstovi posvećeni filmu uglavnom su se odnosili na reportaže o domaćim i svetskim filmskim festivalima, intervju s popularnim rediteljima, glumcima, kao i svima onima koji su na neki način vezani za film.

Mnoge rubrike iz filmskih časopisa koje su stekle popularnost, preuzeli su kasnije nedeljni ilustrovani listovi, radio i televizija u svojim informativnim, posebno specijalizovanim emisijama kao što su bile *Pokretne slike*, ili kao što su danas *Sedma umetnost* (*Sweet Movie*), *Filmoskop*, *Sinema klub*, *Septima*, itd.

U ovom prvom veku filma u Srbiji mnogi filmski časopisi neredovno su izlazili, štampali dvobroje ili čak i više brojeva u jednom časopisu, što je uglavnom bilo

povezano sa finansijskim problemima. Tiraži filmskih časopisa su bili veoma skromni, plasman takode, a kod filmskih časopisa koji su pretendovali na popularnost kod šire čitalačke publike, kvalitet papira, štampe, a posebno njihov likovni izgled bio je ispod svet-skog nivoa i standarda. Ali, za sve ovo vreme imali smo sposobne i uporne urednike, ljude od ugleda i pera u filmskom svetu, kao i autore dobrih, zanimljivih i nadasve stručnih tekstova koji su zabeleženi za naredna filmska pokolenja.

Poučeni ovim iskustvima ostaje nam da u drugi vek kinematografije u Srbiji uđemo sa željom da postojeći, kao i budući filmski časopisi izlaze što duže, uz bitno podizanje kvaliteta likovnog izgleda, kvaliteta štampe, uz što veći tiraž i što kvalitetnije stručne tekstove.



delta
M2065
tekan
M2063



GORAN ĐORĐEVIĆ

FILMSKE NOVOSTI 1941-1944.

Paralelno sa razvojem osnovnih filmskih delatnosti proizvodnje, distribucije i prikazivanja razvijaju se i sekundarne delatnosti. Jedna od njih je i filmska publicistika. Pojavljuju se prvi tekstovi u dnevnim listovima, časopisima, a nešto kasnije javljaju se i stručni listovi koji se bave filmskom problematikom. Takođe, mnoga filmska preduzeća počinju da izdaju specijalne biltene, koji pre svega imaju informativni karakter.

Filmske novosti počinju da izlaze septembra 1941. *Filmske novosti* su u početku prevashodno bile u funkciji popularizacije nemačkog filma. One su predstavljale informator uvoznog preduzeća *Jugoistok – film a.d.*, koje je osnovano 26. avgusta 1941. godine sa sedištem u Beogradu, Knez-Mihailova 19. Osnovne delatnosti *Jugoistok – filma* bile su uvoz i distribucija filmova. Može se pretpostaviti, sa velikom verovatnoćom, da je *Jugoistok – film* u periodu od 1941. do 1944. godine bio naš najveći uvoznik filmova. U prvo vreme, to su uglavnom bili filmovi nemačke kompanije *UFA*, a kasnije i filmovi drugih nemačkih proizvođača.

Filmske novosti su izlazile od septembra 1941. do septembra 1944. godine. Pojavila su se ukupno 32 broja.* Ritam pojavljivanja ovih novina pred čitalač-

* Brojevi 2,5,7 i 9 nalaze se u Narodnoj biblioteci, a brojevi od 10 do 32 (osim brojeva 12, 23 i 30) u biblioteci Jugoslovenske kinoteke.

kom publikom zavisio je od trenutne materijalne i finansijske situacije. Ovde se mora napomenuti da se do određenih brojeva ovim istraživanjem nije moglo doći. U pitanju su brojevi: 1, 3, 4, 6, 8, 12, 23 i 30. Uprkos pomenutoj činjenici, pregledom dostupnih brojeva može se analizirati delatnost *Filmskih novosti*, kao i sve ono što se, vezano za kinematografske aktivnosti, događalo u Beogradu u vreme izlaženja ovog lista. Kao što je već pomenuto, *Filmske novosti* su u početku prevashodno bile informator uvoznog preduzeća *Jugoistok – film* a.d. U zaglavlju prvih devet brojeva je pisalo: "povremene filmske informacije 'Jugoistok – filma' a.d. generalnog zastupstva nemačkih filmskih producenata za Srbiju." Zaglavlje naredna tri broja je donekle izmenjeno, tako da je bilo navedeno: "informacije filmskih programa 'Jugoistok – filma' a.d.". Od trinaestog broja zaglavlja više nema te je naslovna strana sadržala samo naziv časopisa *Filmske novosti*, kao i znak *Jugoistok – filma* a.d.

S aspekta tehničke opremljenosti i kvaliteta lista mogu se označiti tri faze u razvoju ove publikacije. U prvoj, koja je obuhvatala brojeve od prvog do devetog, list je štampan na novinskoj hartiji, a imao je i format dnevnih novina. U drugoj fazi, od broja deset do devetnaest, format se menja i *Filmske novosti* dobijaju izgled časopisa kakav će imati do kraja svog izlaženja. Ali, kvalitet hartije se u ovom periodu veoma malo popravio. U trećoj fazi, od broja dvadeset do broja trideset dva, odnosno do poslednjeg broja, *Filmske novosti* se štampaju na kvalitetnijoj hartiji i tada vizuelno, pa i sadržinski postaju uvažavan filmski časopis. Ove tehničke promene lista pratile su i promene štamparija u kojima se novina štampala. Tako se do petog broja list štampao u štampariji *Express*, Kostadina Lazarevića. Brojevi od pet do devet štampani su u štampariji Drag. Popovića, a brojevi od deset do devetnaest u štampariji *Rotokal* za koju je bio odgovoran Stanislav Vukelić. Poslednjih trinaest brojeva, dakle od broja dvadeset do broja trideset dva štampano je u štampariji *Luč*. Redakciju i administraciju časopisa *Filmske novosti* činilo je Propagandno odeljenje *Jugoistok – filma* a.d. U celokupnom periodu izlaženja list je imao dva odgovorna urednika. Od prvog do devetnaestog broja urednik je bio Konstantin M. Simić, a njega je nasledio Nikola Ristić.

Kao što je već naznačeno, list nije izlazio u pravilnim vremenskim razmacima, kako je uobičajeno, već je izlaženje zavisilo od finansijske situacije. Prvi broj se pred čitaocima pojavio septembra 1941. godine. Drugi je izašao 1. novembra iste godine. Kako treći i četvrti

broj nisu bili dostupni ne može se navesti tačan podatak o vremenu njihovog izlaženja, ali se s obzirom na to da je peti broj izašao 5. aprila 1942. godine može zaključiti da su dva prethodna broja izašla u periodu od četiri meseca – decembar 1941. – mart 1942. godine. Sedmi broj izašao je iz štampe 2. juna 1942. te se prethodni šesti najverovatnije pojavio u maju 1942. godine. Kako je deveti broj štampan 10. septembra 1942. osmi broj je izašao u toku leta iste godine. Kao što se može primetiti ovo je bio period kada je časopis neredovno izlazio. Već od narednog, desetog broja, vreme izlaženja se gotovo ustalilo, i uz neke kasnije promene koje će biti pomenute list je izlazio jednom mesečno. Tako se deseti broj pojavio pred čitaocima 20. oktobra 1942. godine, a jedanaesti 28. novembra iste godine. Naredni, dvanaesti broj izašao je u decembru.

Tokom 1943. godine list je izlazio jednom mesečno što se ne može zaključiti na osnovu konkretnog podatka štampanog na naslovnoj strani, već na osnovu pojedinih tekstova. Trinaesti broj bio je pred čitaocima za Božić 1943, dok se četrnaesti pojavio u februaru te godine. Naredni broj izašao je sledećeg meseca i posvećen je dvadeset petoj godišnjici preduzeća *UFA* koja je bila 4. marta. Naredna četiri broja pojavila su se u periodu april – jul. Posle kratke letnje pauze, 1. oktobra, izašao je dvadeseti broj koji je predstavljao najveću promenu kako tehničku tako i koncepcijsku. Već je pomenuto da je promenjen odgovorni urednik te je umesto Konstantina M. Simića na to mesto postavljen Nikola Ristić. Delom zahvaljujući novom uredniku, ali i činjenici da je od tog broja jedna grupa naših, moglo bi se reći, filmskih kritičara počela da objavljuje tekstove u *Filmskim novostima*, ovaj list postaje izuzetno značajan i ugledan filmski časopis. Od ovog, dvadesetog broja, dogodila se još jedna značajna promena. List je počeo da izlazi dva puta mesečno odnosno svakog prvog i petnaestog u mesecu. No, taj period dvonedeljnog izlaženja potrajao je veoma kratko, do maja 1944. godine. Tada list ponovo počinje neredovno da izlazi. Zbog političkih i vojnih prilika pojavila su se još samo dva broja. Trideset prvi je izašao 1. avgusta 1944. a poslednji, trideset drugi, 1. septembra te godine. Za ovih poslednjih nekoliko brojeva vezane su još neke značajne novine. Pošto trideseti broj nije bio dostupan ne može se sa sigurnošću reći da li je sledeća promena vezana za njega ili za naredni broj, ali je u svakom slučaju reč o koncepcijskom pomaku vrednom pažnje. Na naslovnoj strani trideset prvog broja, ispod naziva lista stoji: *film*,

pozorište, radio, likovne umetnosti. Kako se iz navedenog da zaključiti, struktura lista donekle je promenjena. Javljaju se tekstovi iz oblasti pozorišta, radija i likovnih umetnosti. O ceni ovog lista do sada nije bilo reči jer se cena od dvadeset dinara prvi put pojavljuje u tridesetom ili trideset prvom broju.

Pored svih, do sada iznetih karakteristika treba reći nekoliko reči i o obimu lista. Prvih nekoliko brojeva štampano je na četiri strane. Od petog do devetog broj strana je osam, da bi od desetog broja *Filmske novosti* imale šesnaest strana, odnosno onaj obim koji će u svom kasnijem izlaženju najčešće imati. Samo će povremeno, i to u nekoliko navrata, list izlaziti na dvanaest strana, a jednom, izuzetno, na dvadeset. Bio je to božićni broj 1943. godine koji je na srednjim stranama imao poster – čestitku kojom "uvek mlade i lepe, uvek nasmejane i radosne žele vam umetnice i umetnički podmladak nemačkog filma srećnu novu godinu 1943."

Svi do sada izneti podaci oslikavaju samo jednu stranu lista *Filmske novosti*. Da bi slika bila potpuna, potrebno je reći nešto i o sadržini lista, o rubrikama, tekstovima, reklamama, fotografijama.

Već je naznačeno da se drugi broj pojavio 1. novembra 1941. godine i to na četiri strane. Na prvoj je bila kratka najava filmova koji će se uskoro prikazivati u Beogradu, i o kojima će biti više rečeno u tom broju. Drugu i treću stranu činila su kratka prepričavanja filmova i komentari, kako glume tako i režije. Četvrta strana sadržala je informacije o filmovima u pripremi i jedan zanimljiv tekst o poseti beogradskim bioskopima. Iz njega je čitalac mogao saznati da se film *Komesar Ajk* prikazivao deset dana u rasprodatoj sali bioskopa *Kasina*. Bioskop *City* bio je rasprodat osamnaest dana radi filma *Majske noći*. U bioskopu *Uranija* je osam dana, pred punom salom, ali ne i rasprodanom, prikazivan film *Zar tako, Veronika*.

U broju pet posebno je zanimljiv tekst o filmu *Om Kriger* koga je režirao i u kojem je glavnu ulogu igrao Emil Janings. Naime, kroz opis sadržaja filma koji je u drugom planu, dat je prikaz borbe Bura protiv Engleza u Južnoj Africi. Taj tekst je prikaz političkih odnosa, dakle mnogo je više politički nego filmski komentar. Broj sedam je prvi broj u kome se čitalac susreće, pored ostalog, i sa nekom vrstom obrazovnih tekstova. Jedan od takvih napisa nosi naslov: *Šta treba da zna publika o filmskoj tehnici i vođenju bioskopa*. Za ovu priliku može se navesti jedan deo tog teksta: "...Poprečna dužina jednog filma iznosi 2.500 m, a

odigrava se u vremenu od jednog i po časa. Da se kopija sačuva premataju se filmske rolne koje normalno imaju dužinu od 300 m – u veće od po 600 m svaka tako, da film od 2.500 m dužine sadrži četiri velike rolne. Prelaz sa jedne rolne na drugu publika i ne primećuje, jer operater upotrebljava odličan metod menjanja rolni na aparatu..." Ovakvom vrstom tekstova redakcija je nastojala da filmsku tehnologiju približi gledaocu a ponekog možda više zainteresuje za film. Treba pomenuti i jednu novu rubriku o anegdota sa snimanja filmova pod nazivom *Filmski humor*.

Od osmog broja pojavljuje se još jedna novina. Reč je o nagradnoj igri za čitaoce. Bilo je potrebno prepoznati glumca sa fotografije, a nagrade su bile: prva – 200 dinara, druga – 100 dinara i tri treće nagrade – po dve karte za premijeru filma po izboru. Prikaz ovih prvih nekoliko brojeva dat je uglavnom kroz navođenje ponekog interesantnog detalja. Najveći deo ovih brojeva ipak čine reklame i najave novih nemačkih filmova. O čvrstoj koncepciji lista teško da može biti govora. Važno je isto tako pomenuti da tekstovi nisu bili potpisani.

Nepotpisani tekstovi, uz nekoliko izuzetaka, biće karakteristika i narednih brojeva *Filmskih novosti*, sve do broja dvadeset. Međutim, već od desetog broja utvrđuje se koncepcija lista koja je uglavnom poštovana u narednih deset brojeva. Pored prikaza filmova tu su glumački i rediteljski portreti, a jedna strana bila je posvećena novelama.

U broju deset čitaoci dobijaju informaciju da poznati reditelj Fajt Harlan sa suprugom, glumicom Kristinom Zederbaum dolazi u Beograd na premijeru svog filma *Zlatan grad* kojim će se otvoriti nov bioskop, bioskop *Beograd*. Pored prikaza filma, tu je i filmografija glumice. Tekstovi o filmovima u najvećem broju preteruju u pohvalama kako glumaca, tako reditelja pa i samog filma, što je i razumljivo kada se zna da ti tekstovi nemaju ambiciju da budu filmska kritika, već isključivo reklamiraju filmove. Da bi se ova teza potkrepila biće naveden primer. U broju jedanaest od 28. novembra 1942. godine, na naslovnoj strani je prikaz filma *Tajanstvena grofica* sa Martom Hazel u naslovnoj ulozi. U nepotpisanom tekstu o njenoj glumi se između ostalog kaže: "...Mogli bismo da pišemo cele stranice o njenim umetničkim kvalitetima, ali usled ograničenog prostora biće dovoljno ako samo kažemo, da je Marta Hazel u svakom filmu svojom pojavom očarala publiku i proizvela svojom ličnošću dubok uti-

sak kod svakoga i u svakom filmu napose. Ovaj utisak nije samo spoljnji, već duboko deluje na svakoga baš zbog njene ženstvenosti. Već samo njeno sudelovanje u nekoj sceni deluje na gledaoca osvežujući i nije potrebna nikakva dramatska radnja da ona kod svakoga probudi najveći interes. Ona promišljeno izgovara svaku reč, a svaka kretnja odiše čistotom duše, nepokvarenošću i elegancijom njene pojave i ličnosti toliko simpatično deluje na publiku. Nikad ona nije u svojim osećajima bila suviše nametljiva i nijedna ljubavna scena nije je izbacila iz njenog elegantnog i gracioznog načina igre..." Teško da se ovakvim hvalospjevima može nešto dodati, a komentar im nije potreban jer oni dovoljno govore za sebe.

Povremeno su se u beogradskim bioskopima pojavljivali filmovi, pa tako i njihove najave i komentari, koji su imali poseban značaj za Nemačku. Prikaz o jednom od takvih filmova dat je u broju trinaest iz januara 1943. godine. Reč je o filmu *Germanin* u režiji Maksa V. Kimiha. Pored pohvala upućenih filmu i reditelju, jedan deo teksta posvećen je istorijskim prilikama i društvenom okruženju u kome je smeštena radnja filma. Tako se otkriće vakcine protiv spavajuće bolesti do koga je došao nemački lekar Ahenbah karakteriše "izvanrednim dometom nemačke medicine s početka dvadesetog veka". Poenta teksta je dovoljno rečita: "...Film 'Germanin' je film od izvanrednog kulturnog značenja i, kao 'Dr Koh', ostaće dugo vremena u sećanjima posetilaca."

Od desetog broja list dobija nešto ozbiljniju, ali još nedovoljno čvrstu koncepciju. Tako su se povremeno pojavljivali članci kao što je onaj iz broja četrnaest pod nazivom *Moda i film – umetnici prave modu*. Kroz primere iz nekih filmova, na lak i zabavan način nepotpisani autor pokušava da čitaocu pokaže vezu koja postoji između filma i mode. Tako se može pročitati da "...kad uspe kojoj dami da srećno pronade svoj tip u filmu, odjednom menja frizuru, formu šešira i haljinu i već je s filmskog platna neka haljina iskočila u dnevni život..." Uz tekst, date su i ilustracije četiri modela, kao i legenda koja objašnjava o kakvim je materijalima reč, koje su glumice i u kojim filmovima nosile predstavljene modele.

Posebno bi trebalo pomenuti broj petnaest jer je u njemu obeležen jedan jubilej. Reč je o dvadeset pet godina postojanja filmskog preduzeća *UFA*. U uvodniku, na drugoj strani broja, pored fotografije generalnog direktora preduzeća, gospodina dr Kliča, dat je kratak istorijat ovog nemačkog filmskog giganta, a

pomenuti su i najznačajniji filmovi koje je ova kuća proizvela. Biće naveden podatak, iznet u tekstu, da je 16. decembra 1929. godine u *UFA – Palastu* u Berlinu prikazan prvi dugačak nemački tonfilm *Melodija srca*. Takođe je interesantno pomenuti kako je u ovom tekstu najavljen film *Minhauzen*, za koji se kaže da je do tada najsavršeniji snimljeni film u boji.

Od sedamnaestog broja naslovna strana štampa se na kvalitetnijoj hartiji, a postaje uobičajeno da se na njoj pojavljuju velike zvezde nemačkog filma. Tako su se na naslovnoj strani *Filmskih novosti* čitaocima predstavile Ilze Verner, Monika Burg, Irena fon Mejendorf i druge.

Prvog oktobra 1943. godine dogodila se najznačajnija promena *Filmskih novosti*. Naime, za odgovornog urednika postavljen je Nikola Ristić, a njegovim dolaskom ustanovljena je nova, mnogo ozbiljnija koncepcija lista. Od ovog broja *Filmske novosti* su mnogo više od pukog reklamnog glasila nemačkih filmskih kompanija. One su ozbiljan, interesantan i za srpsku kinematografiju posebno značajan filmski časopis. Pre svega valja istaći tekst objavljen na drugoj strani ovog broja pod nazivom *Naš zadatak*. Iako nije potpisan, a takvih će tekstova od ovog broja biti sve manje, po karakteru članka može se zaključiti da ga je napisao glavni urednik. Za ovu priliku biće navedena poenta teksta: "...Zadatak filmske štampe nije samo u tome da zabavi publiku novostima iz filmskog sveta, da je upozna sa životima filmskih umetnika, ne samo da joj pruži podatke o filmskoj proizvodnji, već da joj objašnjava ono što je kod nas do sada malo objašnjeno: filmsku umetnost, njenu filozofiju, estetiku, istoriju, da raspravlja javno o uticaju filma na društvo, o odnosu filma prema ostalim umetnostima, o budućim etapama ovog silnog razvoja koji ne zna za prepone. Jednom rečju, u nedostatku filmske književnosti naš list pokušaće da ispuni prazninu koja postoji već toliko dugo u ovoj kulturnoj oblasti." Iz ove dve poslednje rečenice uvodničkog teksta, može se videti kakva je namera i kakav zadatak pred sebe postavila redakcija ovog lista. Analize tema i oblasti kojima će se časopis baviti, koje su nagoveštene, a od ovog broja i sprovedene, izuzetan su doprinos našoj, pre svega, filmskoj kritici ali i filmskoj teoriji i kinematografiji u celini. Već na istoj, drugoj strani, *Filmske novosti* donose tekst potpisan inicijalom *D.* čiji je autor Dragan Aćimović koji govori o filmskom jeziku.

Govoreći o jeziku uopšte, o dijalektima, književnom, pozorišnom, operskom jeziku, autor progovara nešto i o filmskom jeziku. On se zalaže za "...sažet i jasan,

sočan i slikovit, snažan i ubedljiv filmski jezik...", obrazlažući svoje zalaganje "...velikom brzinom svih zbivanja na platnu..." Autor kaže: "... Uvek više dramski aktivan nego pripovedački opisan, filmski jezik ima izuzetnu draž, ali zahteva izuzetno poznavanje jezika uopšte...". Pisac članka uviđa i u daljem tekstu iznosi kao veliki problem naše tadašnje nedovoljno iskustvo u filmu, nedovoljno poznavanje filmskog mehanizma i nepostojanje domaće filmske industrije. Uviđajući veliku sugestivnu moć filma autor smatra da filmski jezik mora biti "...uvek čist, gramatički ispravan i uvek u skladu sa filmskom akcijom..."

Od ovog broja *Filmskim novostima* se pridružuje i Boško Tokin, koji je svoj prvi tekst za ovaj list pod nazivom *Sedma sila sedme umetnosti* posvetio filmskom novinarstvu. I kao što Tokin kaže "...velika je moć filma i neizmerne su mogućnosti prikaza sveta putem filma..." Takođe, zaslužuju pažnju tekstovi *Unutrašnji ritam filma* Johanisa Mejera i Emila Janingsa o njegovoj, u tom trenutku, poslednjoj ulozi.

Važno je istaći da je od ovog broja pokrenuta rubrika filmske kritike pod naslovom *Filmovi koje smo videli*. Oko *Filmskih novosti* i ove rubrike bila je okupljena grupa filmskih kritičara koju su pre svih činili Dragan Aćimović, sa najvećim brojem objavljenih kritika i Boško Tokin čije su kritike bile najkvalitetnije. Pored njih tekstove su objavljivali i Nikola Ristić, B. Sretenović kao i nekoliko autora koji su svoje tekstove potpisivali inicijalima.

Ovaj broj karakteriše i pojava tri nove, zanimljive rubrike. Prva je anketa koja je i kasnije povremeno praktikovana, i koja je za ovaj broj sprovedena među ljudima "raznih staleža i raznog doba starosti" sa pitanjem: "Zašto idete u bioskop?" Odgovori koji su dobijeni veoma su zanimljivi te će neki biti navedeni. Inženjer po profesiji smatra da film obiluje tehničkim idejama, između ostalih, tako da on u njemu ponekad nalazi inspiraciju za svoj rad. Gimnazijalac kroz film, kako kaže, "upoznaje život", trgovac se "oslobađa briga", krojačici je film ujedno i modni žurnal, a pesnik kaže da ga film "oplemenjuje".

Drugu rubriku priprema sekretarica redakcije i ona nosi naziv *Redakcija i čitaoci*. Namenjena je, naravno, pismima čitalaca. U uvodnom tekstu ove rubrike zapisano je sledeće: "U duhu reorganizacije lista želimo da poklonimo pažnju i našim čitaocima. Redakcija je primila do sada veliki broj pisama vrlo interesantnih po svojoj sadržini ili po svojim pitanjima. Počecemo da objavljujemo kraća u celini, a duža u izvodu, kao

i da odgovaramo na postavljena pitanja..." Sreću a i čast da joj pismo prvoj bude objavljeno u ovoj rubrici imala je izvesna Jovanka iz Beograda, učenica srednjo-tehničke škole. Ona kaže da iako "stručna za gradnje" često ne može da razlikuje dekor od stvarne građevine, te se interesuje "kako se to postiže na filmu". U odgovoru joj je objašnjen način podizanja dekora. Čitajući ovu rubriku može se steći slika o interesovanjima publike za različite aspekte filma, ali se ipak najveći broj pisama odnosi na filmske zvezde, njihove uloge, privatni život, kontakt adrese i slično. No, neka pitanja vredna su pomena. Jedno od njih postavila je Marica iz Beograda koja je želela da zna da li se u tom trenutku, u Evropi, pravio neki crtani film. Pavle K. takode iz Beograda u svom pismu sugeriše stvaranje bioskopa u kome bi se prikazivali stari filmovi, dakle, stvaranje bioskopa – kinoteke.

Treća rubrika koja se uvodi nazvana je *Nevidljivi saradnici u stvaranju filma* i posvećena je raznim filmskim zanimanjima. Ona je interesantna jer čitaocu pokušava da predstavi neka zanimanja čiji je doprinos filmu veliki a koja običnom gledaocu nisu uopšte, ili su vrlo malo poznata. Tako su čitaoci, prateći je, mogli saznati nešto više o filmskom garderoberu, kozmetičaru, električaru, scenaristi, arhitekti i vodi produkcije.

Od broja dvadeset, dakle, od ustanovljenja nove koncepcije lista do prestanka izlaženja, pojavilo se ukupno trinaest brojeva. U tih trinaest brojeva pored tekstova u rubrikama koje su ustanovljene od dvadesetog broja, objavljivani su i dalje i oni koji su imali zadatak reklamiranja i popularisanja nemačkog filma, bilo da su to bili tekstovi posvećeni glumcima, rediteljima ili filmovima uopšte. Uz njih su objavljivane i fotografije filmskih zvezda, ili novih, uglavnom mladih glumica, uz prpratne tekstove koji su govorili nešto o ulozi u kojoj se glumica pojavljuje ili pak o njoj samoj.

Dragan Aćimović je pored teksta *Filmski jezik* objavljenog u broju dvadeset objavio u narednom izdanju i članak pod nazivom *Prvi gro-planovi*. Aćimović između ostalog, kaže: "...Filmska kamera je došla da razbije tu distanciju i stalnu zatvorenost umetničkog dela. Dozvolila nam je da uđemo u prostor u kome se kreću glumci, da ga osećamo isto kao i oni, da otkrivamo sve detalje koje oni toliko lepo vide, a nama su iz gledališta nepristupačni. Na taj način, kamera je postala naše oko, ona se prosto šulja oko glumaca...". Ovi tekstovi predstavljali su početak bavljenja teorijom filma kod nas, te je njihov doprinos izuzetan.

Ne znamo da li je broj trinaest, koliko se brojeva pojavilo od reorganizacije i ustanovljenja nove koncepcije lista pa do prestanka izlaženja *Filmskih novosti*, imao nekakvog uticaja, ali tako se dogodilo. Poslednji, trideset drugi broj, izašao je 1. septembra 1944. godine. On je, između ostalog, informisao svoje čitaoce o crtanom filmu kao novoj umetnosti, odnosno o dostignućima nemačke kinematografije u toj oblasti. Tu su, zatim, tekstovi *Žena i sport*, *Naličje Holivuda*, fotoreportaže o glumici Vini Markus kao i drugim poznatim filmskim "starovima". Takođe i ranije pominjana rubrika filmske kritike *Filmovi koje smo videli* i kraj. Bio je to kraj izlaženja jednog izuzetno značajnog filmskog časopisa. U prvo vreme okrenut isključivo popularisanju nemačkog filma, u svojoj poslednjoj godini izlaženja prerastao je u list koji je afirmisao neke naše autore, otvorio prostor utemeljenju ozbiljne filmske kritike, pa čak i objavio prve radove koji su se bavili teorijom filma. Može se zaključiti da je ovaj časopis, u drugom periodu izlaženja, prevazišao svoju prvobitnu namenu i kao takav zauzeo važno mesto u srpskoj kinematografiji.



real life
encounter
#1

ANA DALEORE

FILMSKE SVESKE 1968-1986.

U doba povećanja broja međunarodnih filmskih festivala, koprodukcija i svetske afirmacije "malih" kinematografija, u doba kada jugoslovenski film postaje međunarodni pojam – filmska umetnost više nego ikada ranije potvrđuje svoj univerzalni karakter. Po prirodi predodređena da ne priznaje jezičke i etnografske prepreke, filmska umetnost se razvila u zajedničko nasleđe duhovnih vrednosti za ljude sa svih kontinenata.

Niko nije mogao da gradi sopstveni filmski stil i sopstvenu teorijsku misao o filmu u najvećoj mogućoj izolovanosti i niko više nije mogao da stvara na polju filmske kritike ili esejistike, ako nije vodio računa o kretanju istraživačke misli o filmu u svetskim razmerama. Neki od osnovnih podataka iz ove oblasti u okvirima "opšte filmske kulture" nesumnjivo su bili neophodni svakome ko je želeo da govori o filmu.

U savremenom razdoblju razvoja jugoslovenske kinematografije, tekstovi iz oblasti filmske kritike i teorije filma domaćih autora nisu bili dovoljni za razvoj našeg filma, jer nisu omogućavali da se bude u toku sa dešavanjima na polju svetske filmske kritike i teorije filma.

Tekstovi koji bi pratili razvoj iz oblasti svetske filmske misli bili su više nego potrebni. Zaslugom Instituta za film, a na inicijativu dr Dušana Stojanovića, januara 1968. godine u Beogradu je izašao prvi broj časopisa *Filmske sveske*.

Namera dr Dušana Stojanovića, glavnog i odgovornog urednika, bila je da ovaj časopis objavljuje izbor najaktuelnijih tekstova o filmu gotovo svih značajnijih filmskih teoretičara koji su se u to vreme objavljivali u svetskim časopisima, knjigama i publikacijama.

Od januara 1968. godine do jeseni 1986, kada je publikovan poslednji broj, izdato je ukupno 84 broja. Prvi broj časopisa pod nazivom *Filmske sveske* objavljen je januara 1968. i u toj godini časopis je publikovan mesečno. Ista dinamika izlaženja održala se i u 1969. godini, s tim što se u julu i avgustu ne objavljuju mesečna izdanja, već se publikuju dvobroji koji se odnose na period jun-jul i avgust-septembar.

Posle šestomesečnog prekida u 1970. godini, zahvaljujući razumevanju Fonda za unapređivanje kinematografije pri Republičkoj zajednici za kulturu SR Srbije, *Filmske sveske* postaju tromesečni časopis za teoriju filma i filmologiju. (U 1970. i 1971. godini objavljena su četiri broja koja su se odnosila na periode: jesen 1970, zima 1970/71, proleće 1971, leto 1971, da bi tek od 1972. počela da se publikuju po četiri broja godišnje.) Časopis je od tada objavljivao teorijske tekstove kako inostranih, tako i domaćih autora, dajući na taj način svoj udeo u unapređivanju i širenju teorijske misli o filmu u svetu i kod nas.

Sadržaj časopisa utvrđivao je Izdavački savet, čiji su članovi u periodu od 1972. do 1975. godine bili eminentni teoretičari i filmski radnici kao što su: dr Milan Damjanović, Momčilo Ilić, Vicko Raspor i Nikola Milošević. Od 1975. Savetu se priključuju: Radoš Novaković, Vladimir Pogačić i dr Milan Ranković, a 80-ih godina Branislav Obradović i mr Predrag Golubović.

Strogo naučnog usmerenja, časopis je obrađivao ponajviše teorijsku problematiku u formi naučnih rasprava, eseja i intervju. Objavljivani su uglavnom prevodi tekstova gotovo svih najistaknutijih stranih filmskih teoretičara i tekstovi jugoslovenskih filmologa – kako pionira misli o filmu, tako i autora najmlađe generacije. U časopisu je sadržano sve značajno što je napisano o "sedmoj umetnosti", verno su interpretirana mnoga shvatanja i različite teorije kinematografskog načina izražavanja.

Prateći izlaženje časopisa *Filmske sveske* može se napraviti podela na dva perioda: U početnom periodu od 1968. do 1970. objavljeno je ukupno 20 brojeva. Deset puta godišnje, na 70 stranica po broju, časopis je objavljivao tekstove svrstane u sledeće tematske

celine: SADAŠNJI TRENUTAK FILMA, NOVI FILMOVI NA NAŠEM REPERTOARU, JUGOSLOVENSKI FILM U SVETU i STUDLJE O FILMU. Većina tekstova bila je posvećena poznatim filmskih stvaraocima (Luis Bunjuel, Federiko Felini, Artur Pen, Džozef Louzi, Žak Tati...), njihovom stvaralačkom radu i kritičkoj analizi njihovih filmova.

U tematskoj celini Sadašnji trenutak filma zastupljeni su tekstovi koji govore o trenutnom stanju u nacionalnim kinematografijama 60-ih godina. U tekstu *Sovjetski film danas*, objavljenom u časopisu *Film Quarterly*, Stiven Hil konstatuje da savremeni sovjetski film pokazuje novo interesovanje za svetsku filmsku publiku, nudeći sve veću raznovrsnost i otvoreniji tretman tema. Povećana proizvodnja, izvanredno pristizanje mladih, kao i važne privredne i organizacione reforme u filmskoj industriji karakteristike su sovjetskog filma, koje ukazuju da će sovjetski film ponovo igrati istaknutu ulogu na svetskoj filmskoj sceni. Govoreći o tematici švedskog filma, Žos Burvenič u časopisu *Télé-ciné* primećuje da uprkos razlici u godinama, poreklu i mišljenju, gotovo svi švedski filmski stvaraoci u svojim filmovima postavljaju pitanje duše i tela. Po Marselu Martenu, engleski stvaraoci "slobodnog filma" (Free Cinema) opredeljuju se za izražavanje nelagodnosti čoveka izgubljenog u masovnoj civilizaciji, govore o sumornoj i turobnoj industrijskoj sredini i životnim materijalnim teškoćama (*Télé-ciné*).

Tekstovi iz oblasti filmske kritike bili su najzastupljeniji u ovom prvom periodu. Uglavnom se govorilo o osobenosti neke filmske pojave, stilu određenog filma, stilu određenog pravca. Elementi scenarija, režije, glume, kamere i montaže bili su smernica pri utvrđivanju kvaliteta filmskog izraza.

Druga tematska celina Novi filmovi na našem repertoaru bavila se isključivo kritikom preuzetom iz časopisa *Sight and Sound*, *Film Quarterly*, *Cinema Nuovo*, *Cahiers du Cinéma*, *Film Kritik*... Filmski kritičari Džordž Bruston, Žan Lui Komoli, Žil Žakob, Pol Lui Marten i dr. bavili su se kritičkom analizom tadašnjih aktuelnih filmova (*Farenhajt 45 – Trifo*, *Ponoćna zvana – O. Vels*, *Baltazar – R. Breson*).

Tematska celina koja je bila od posebnog značaja za razvoj naše kinematografije bila je Jugoslovenski film u svetu. Tekstovi stranih filmskih kritičara o uspehu jugoslovenskog filma u svetu bili su odličan podstrek našim filmskim stvaraocima za razvoj domaće kinematografije.

Marsel Marten, u svom tekstu *Mala filmska planeta* objavljenom u časopisu *Cinéma* (1967. godine), zaključuje da je "jugoslovenski film u toku nekoliko godina sebi stvorio veoma lepo mesto pod suncem... manje istančan od čehoslovačkog filma, manje 'zemaljski' od mađarskog, njega karakteriše izvesno divljanje, sklonost ka neobičnome – neka vrsta talenta za izazov u svim domenima – kako erotskom, tako i političkom".¹

S druge strane, Zigfrid Šober u časopisu *Film Kritik* ocenjuje da filmovi Beogradske škole mogu da daju neočekivane podsticaje u teoriji i praksi i da budu svesno i kritički u društvenom i političkom smislu na zavidnom mestu u filmskom stvaralaštvu. U ovoj tematskoj celini objavljeni su i intervjui sa jugoslovenskim filmskim stvaralocima koje su vodili: Žilber Gez sa Aleksandrom Petrovićem povodom uspeha njegovog filma *Skupljači perja*, Dominik Noge i Mišel Siman sa Dušanom Makavejevim i Robert Benajun sa Purišom Đorđevićem.

Studije o filmu u početku obuhvataju samo nekoliko tekstova u kojima se uglavnom govori o filmu kao najmodernijem obliku izražavanja. U tu grupu spadaju i tekstovi Pjera Paola Pazolinija *Jezik pisan akcijom* i Marsela Randija *Fenomen u životu i na filmskom platnu* u kome autor posmatra film kao jedan od najmodernijih oblika izražavanja. Po njegovom shvatanju, uloga filma se još svodi "na očaravanje oka i uha i na zabavu duha. Film ispunjava život i ono čime se predstavlja posmatraču: spoljašnji izgled stvari, kretanje, kontinuitet, čitav spektakl."² U ovom periodu izgled naslovne strane časopisa bio je u svakom broju osmišljen tako što je objavljivana fotografija scene iz nekog od tadašnjih aktuelnih filmova.

Drugi period izlaženja časopisa *Filmske sveske* obuhvata razdoblje od 1970. do 1986. godine. Izmenjena je koncepcija časopisa i počeli su da se objavljuju isključivo tekstovi iz oblasti teorije filma i filmologije. Tada ne samo što počinju da se objavljuju tekstovi domaćih autora, već se i čitaocima pruža mogućnost da se upoznaju sa tradicionalnim filmskim teorijama – teorijama nemog i zvučnog filma izgrađenim na principu primene zakona klasične estetike, tzv. estetičkim, semiološkim, sociološkim i dr.

¹ *Filmske sveske*, br. 6/1968.; *Mala filmska planeta* – Marsel Marten

² *Filmske sveske*, br. 3/1968.; *Fenomen u životu i na filmskom platnu* – Marsel Randi

Oblasti koje su istraživali teoretičari filma i o kojima se raspravljalo u *Filmskim sveskama* bile su: 1) odnos između filma, pozorišta, književnosti i slikarstva – o čemu govori Ralf Blok u svom delu *Ni pozorište, ni književnost, ni slikarstvo*; 2) efekti filma na ekranu u tekstu Keneta Mekgauena *Na ekranu*; 3) tehnika filmskog izraza kojom se bavio Ljev Kulješov u tekstu *Umetnost filma* i dr.

Tekstovi koji su objavljeni od 1970. do 1986. mogu se svrstati u tri perioda: 1970–1975; 1975–1980; 1980–1986.

Od 1970. do 1975. objavljeno je ukupno 16 brojeva. Na preko 100 stranica po broju publikovani su tekstovi svrstani uglavnom u sledeće tematske celine:

a) Film i opažaj stvarnosti, rubrika je koja obuhvata tekstove koji su se odnosili na izražajne mogućnosti i dejstvo filma na publiku – na film kao percepciju stvarnosti.

Autori koji su se bavili tom tematikom bili su: Anri Valon (*Čulni opažaj i film*), Žan Žak Rinijeri (*Utisak stvarnosti u filmu: fenomeni verovanja*), Sadudin Musabegović (*Uvod za jednu fenomenologiju filma*) i dr.

b) Teorije 20-ih godina, rubrika je u kojoj su zastupljeni tekstovi koji se odnose na rad filmskih teoretičara o fenomenu estetike filma u periodu 20-ih godina – Boška Tokina (*Estetika filma*) i Borisa Ejhenbauma (*Problemi filmske estetike*).

c) Uvodi se rubrika Debitanti, koja omogućava mladim filmskim istraživačima da saopšte rezultate svojih razmišljanja i da se pozabave polemičkim raspravama o pitanjima iz oblasti filmskih teorija. U njoj je sadržan tekst Milomira Marinovića *Obavezna montaža po Bazenu*.

d) Studije o filmu, rubrika je u kojoj je zastupljen veliki broj tekstova koji su se između ostalog bavili ulogom muzike (*Žan Žermen – Muzika i film*), kao i ulogom dekora i kostima u filmu (*An Surio – Filmske funkcije kostima i dekora*).

e) Film i marksizam, rubrika je koja obuhvata izbor tekstova filmskih teoretičara i marksističkih filozofa o filmu, pa tako omogućava celovit uvid u marksistički doprinos opštoj teoriji filma. Đerd Lukač, Umberto Barbaro i Galvano de la Volpe u svojim delima film posmatraju kao umetnost i prosuduju ga kao socijalno-istorijski uslovljenu pojavu.

f) Roman Ingarden i film rubrika je koja obuhvata tekstove Žana Isidora Izua i dr Milana Damnjanovića o poznatom poljskom fenomenologu koji je stekao zasluge u estetici time što je prvi sistematski razvio ideju fenomenološke estetike. Po Ingardenu "film kao umetnost ne teži ka realnoj potpunosti prikazanog lika, već ka sagledavanju njegove suštine kao idealne suštine, film ne teži naturalističkom iscrpljivanju prikazanih stvari, već osnovnim aspektima, odlučnim momentima razvoja nekog događaja"...³

g) U ovom periodu zastupljen je i veliki broj tekstova svrstanih u rubrike: Semiologija filma, Opšta semiologija i film, Primeri semiološke analize filma.

Tekstovi iz ove oblasti bave se istraživanjima morfologije filmskog dela. Radovi Barta, Meca i Eka, teoretičara koji su semiologiju uspešno primenili na film, učinili su da se filmsko delo tumači u prvom redu kao delo ponaosob. Semiolozi su se u svojim istraživanjima bavili prirodom slike kao znaka i načinom na koji se slike raspoređuju u priči kao celini.

Kristijan Mec, francuski pionir strukturalistički opredeljenog teoretisanja o filmu, bavio se semiološkim proučavanjem filmskog jezika. U svojim radovima analizira film kao jezik u širem smislu reči i razmatra na koji se način semiologija njime služi kao analitičkim oruđem, naročito u velikoj sintagmatici slike, sistemu organizacije kadrova, scena i sekvenci. U tekstovima *O semiološkim elementima filma*, *Neke bitne tačke filmske semiologije*, *Film – govor ili jezik*, Mec zastupa mišljenje da proučavanje filma treba da sadrži lingvističku dimenziju, a pojmovi lingvistike se mogu primenjivati na semiologiju filma.

Semiološkim proučavanjima bavili su se: Rolan Bart u svom delu *Treći smisao*, Umberto Eko u tekstu *Semiologija vizuelnih poruka* i Piter Volen koji u delu *Znaci i značenja u filmu* zaključuje da tradicionalne teorije filmskog jezika i gramatike, koje su tokom godina spontano nastale, treba povezati sa uspostavljenim disciplinama lingvistike.

Od 1975. do 1980. objavljeno je ukupno 20 brojeva. Većina tekstova svrstana je u sledeće tematske celine:

a) Savremena teorija filma, rubrika je u kojoj je objavljeno nekoliko tekstova Rudolfa Arnhajma, estetičara i psihologa međunarodnog ugleda. U tekstu

³ *Filmske sveske*, br. 1/1973; *Istraživanja iz ontologije umetnosti: film* – R. Ingarden

Film i psihologija Arnhajm objašnjava reakcije publike na film i zaključuje kako "filmska proizvodnja pruža psihologiji ponekad značajan materijal za proučavanje, pogotovo u dokumentarnim filmovima (običaji, plesovi i verski obredi raznih naroda)".⁴

b) Iz istorije filmskih teorija, rubrika je u kojoj je dat prikaz značajnih filmskih teorija kao što su: Teo van Duzburg – *Film kao čista forma*, Pol Rota – *Opšti i posebni cilj filma*, Ervin Panovski – *Stil medijum filma*.

c) Jugoslovenska teorija filma, pravi izbor sledećih tekstova naših teoretičara:

Svetislav Pavićević se u delu *Antinomije filma* upušta u razmatranje prirode filma, posebno u delovima naslovljenim *Dve komponente filma* (pod kojima podrazumeva mehaničko-tehničku i čisto umetničku prirodu filma) i *Estetsko kao pragmatsko*.

Bogdan Kalafatović je svojim radom *Bazenov doprinos* pokušao da šire predstavi ličnost i delo Andre Bazena, a prvenstveno da ukaže na značaj njegove teorijske misli. Vladimir Petrić je svojim tekstom *Vertov, Majakovski, Ejzenštajn* imao za cilj ponajviše da osvetli i protumači delo i skup ideja koje je o filmu i umetnosti imao Dz. Vertov. Autor u ovom tekstu ukazuje kako na post-revolucionarnu klimu u Sovjetskom Savezu, tako i na međusobne uticaje Vertova i ostalih istaknutih avangardnih umetnika njegovog doba.

d) Fenomenološka teorija filma, rubrika je u kojoj je uvodni tekst posvećen fenomenologiji filma napisao dr Milan Damnjanović. On razjašnjava osnovne ideje moderne fenomenologije koju je zasnovao Edmund Husserl, da bi na osnovu temeljnih misli o fenomenologiji ukazao na put kojim je krenula fenomenološka struja teoretičara i estetičara umetnosti, posebno onih autora koji su se bavili razmišljanjima o filmu. Teoretičari Rože Minije, Anri Ažel i Dadli Endrju u svojim tekstovima pišu o filmu, fenomenu filmske slike i o fenomenološkoj metodi koja treba da otkrije izvorni smisao filmske slike i sagledavanja suštine filma.

e) Filmska muzika, rubrika je koja obuhvata tekstove koji govore o ulozi muzike u filmu – estetski komponovanja za film (Lorens Rozental) i o tehnici postavljanja filmske muzike (Ernest Gold).

U periodu od 1980. do 1986. objavljeno je 28 brojeva. Većina tekstova se može svrstati u sledeće tematske celine:

⁴ *Filmske sveske*, br. 2/1975.; *Film i psihologija* – Rudolf Arnhajm

a) Rana američka teorija, rubrika je koja obuhvata, između ostalih, tekstove iz knjige *Umetnost pokretne slike* (objavljene 1915) Nikolasa Vejčel-Lindzija, poznatog američkog pesnika, i tekstove iz knjige *Psihološka studija* (objavljene 1916) Huga Minstberga, nemačkog psihologa i profesora na Harvardskom univerzitetu. Obe knjige posvećene su estetici nove umetnosti – istraživanjima strukturne ili dramaturške specifičnosti filmskog dela. Lindzi u svom tekstu o hijeroglifima ispoljava izuzetno poznavanje hijeroglifa, a o filmu govori kao o "novoj univerzalnoj azbuci" u kojoj svaki filmski znak ima doslovno i nagoveštavajuće značenje.

Govoreći o fotodrami, Minstberg ukazuje da "ona priču o ljudima priča tako što osvaja oblike spoljašnjeg sveta, tj. – prostor, vreme i uzročnost i što zbivanja prilagođava oblicima unutrašnjeg sveta, tj. – pažnji, memoriji, imaginaciji i emociji".⁵

b) Sovjetska teorija o klasicima obuhvata tekstove Jevgenija Vejcmana i Jakova Joskjeviča o Ejzenštajnu, jednom od najvećih filmskih teoretičara i jednom od najznačajnijih filmskih reditelja kao i o Pudovkinu, filmskom stvaraocu i kritičaru. Autori se u svojim tekstovima bave proučavanjem rada Ejzenštajna i Pudovkina i ocenjuju njihov doprinos razvoju filmske umetnosti.

c) Nova teorija u SAD obuhvata tekstove Aleksandra Sizonskog, Hejga Kačadurijana i Ivet Biroa o problemima estetike filma i pojmovima filmskog prostora i vremena.

d) Teme klasične teorije u očima Poljaka rubrika je koja sadrži tekstove Lukaša Plesnara, Vojčeha Hile, Ane Malčevske, Zbignjeva Čečet-Gavraka i drugih koji su se bavili radovima Rudolfa Arnhajma, Zigfrida Krakauera, Minstberga i Lindzija.

Pored svih ovih tematskih celina, u okviru kojih su bili grupisani mnogobrojni tekstovi, smatrala sam značajnim da posebno izdvojim oblast Građa za istoriju yu teorije filma (1947-1956), kako zbog značaja teme za razvoj domaće kinematografije, tako i zbog obimnosti materijala.

Razvoju teorijske misli kod nas posvećena su tri broja u '73. godini koja su se bavila temom *Građa za istoriju YU teorije filma u prvoj deceniji posle Drugog svetskog*

⁵ *Filmske sveske*, br. 4/1980.; *Fotodrama: psihološka studija* – Hugo Minstberg

rata (1947-1956). S obzirom na obilje teorijskih tekstova o filmu koji su se pojavljivali u tom periodu, prilikom sastavljanja građe materijal je podeljen u tri dela. Za redosled je bila odlučna godina u kojoj su se pojavljivali tekstovi svakog od autora. U prvom delu bili su tekstovi objavljeni između 1947-1951. godine, a u drugom i trećem delu tekstovi objavljeni između 1948-1956. Uzimali su se u obzir samo oni tekstovi koji su se činili značajnim sa stanovišta teza.

Objavljeni tekstovi obuhvataju teorijska izlaganja iz oblasti scenarija, glume, montaže i dr. O scenariju su pisali: Vladimir Pogačić – *Dramaturgija scenarija*, Matej Bor – *Kojim će se putevima razvijati scenario?*, Slobodan Glumac – *U prilog tematske pripovetke*, Vjekoslav Afrić – *O scenariju savremenog filma*, Radoš Novaković – *Scenario i knjiga snimanja*.

Prema Vjekoslavu Afriću, "savremeni scenario treba da objektivnu stvarnost provede u originalni emotivno-umetnički sadržaj zadržavajući i ističući njenu bitnost, tipičnost i opštost, prikazujući kroz to i svoj subjektivni stav i gledanje na nju".⁶

Matej Bor poručuje piscima scenarija "pišite smelo scenarija koja mnogo traže u umetničkom i tehničkom pogledu. Time ćete da učinite veliku uslugu filmskoj umetnosti, a i filmskoj tehnici, koja će, ako bude htela da ostvari vaše umetničke zamisli, morati da traži nova sredstva, načine, forme i mogućnosti."⁷

Teorijske radove o definisanju pojma "filmska gluma" objavili su: Josip Kulundžić – *Gluma u filmu*, Vladimir Pogačić – *O nekim pitanjima naše filmske glume*, Vladimir Petrić – *Filmska i pozorišna gluma*.

Vladimir Pogačić zaključuje da je "najvažnija osobina dobrog filmskog glumca mogućnost koncentracije svojih izražajnih sredstava na što manju, ljudskiju i skromniju meru, u kojoj će doći do punog zamaha istinsko doživljavanje, bogatstvo, šarolikost i snaga glumčevog unutrašnjeg života, intimna istina njegovog stvaranja".⁸

O "montaži kao osnovu filmske režije" pisali su Radoš Novaković, Vladimir Petrić i Mika Jovanović po kome

⁶ *Filmske sveske*, br. 2/1973.; *O scenariju savremenog filma* – Vjekoslav Afrić

⁷ *Filmske sveske*, br. 3/1973.; *Kojim će se putevima razvijati scenario* – Matej Bor

⁸ *Filmske sveske*, br. 3/1973.; *O nekim pitanjima naše filmske glume* – Vladimir Pogačić

je "zadatak montaže da privuče pažnju gledaoca i da tu pažnju vodi, organizujući vizuelne utiske u cilju psihološkog efekta".

S obzirom na to da je period o kome je reč uglavnom bio i period učenja, neki od ovih tekstova sasvim elementarnog, školskog nivoa bili su osnova na kojoj su se obrazovale generacije stvaralaca i kritičara.

Ako se uporede oba perioda izlaženja časopisa *Filmske sveske* može se primetiti da je ovaj drugi period bio mnogo obimniji – ne misleći pri tom na vremensku dimenziju (obuhvata period od 16 godina) nego na dimenziju sadržaja. Objavljivali su se tekstovi koji su bili štampani i na preko 20 strana. Tematske celine u okviru kojih su bili grupisani tekstovi menjale su se iz broja u broj. Na taj način uredništvo se trudilo da objavljuje najaktuelnije tekstove svetskih filmskih teoretičara, i da se bavi značajnim problemima filmske umetnosti. Ne treba uopšte sumnjati u to koliko je pozitivnu ulogu imalo osamnaestogodišnje izlaženje časopisa *Filmske sveske* u razvoju jugoslovenske kinematografije.

Kao naročito karakterističan morao bi se podvući dvostruki uticaj objavljenih tekstova i to, s jedne strane, na informisanost jugoslovenskih filmskih radnika o razvoju teorijske misli u zemlji, a s druge, na upoznavanje sa dostignućima u svetu. Prilikom ocenjivanja ogromnog uticaja *Filmskih svezaka* na tadašnje stanje jugoslovenske kinematografije i uticaja na kasniji prodor jugoslovenskog filma na svetsko tržište, ne sme se izostaviti činjenica da je glavni uticaj i vodeću ulogu u postizanju ovih uspeha imao dr Dušan Stojanović, glavni i odgovorni urednik ovog časopisa.

MILENA DRAGIĆEVIĆ – ŠEŠIĆ

NAPISI O FILMU U ČASOPISU *KULTURA* 1968-1996.

U kulturnom životu svake zemlje časopisi igraju veoma važnu ulogu, i često se preko njih može proceniti razvijenost pojedinih domena kulturnog i umetničkog stvaralaštva. U istoriji srpske kulture, filmski časopisi i časopisi za kulturu, umetnost i društvena pitanja, koji jedan deo svog prostora posvećuju filmu, nisu imali tako jednostavnu i laku sudbinu.

Časopis *Kultura*, časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku, počeo je da izlazi 1968. godine. Od tada do danas objavljeno je 95 brojeva i u njima više od 32 napisa o filmu domaćih i stranih autora, te brojni tekstovi o masovnoj kulturi, naučnoj fantastici, stripu, itd. Čiji se autori bave uzgred i fenomenima filmske umetnosti. Ipak, analizirajući stepen korišćenja ovog časopisa od strane nastavnika i studenata različitih filmskih odseka Fakulteta dramskih umetnosti, može se zaključiti da su tekstovi o filmu objavljeni u *Kulturi* ostali relativno nepoznati filmskoj javnosti. Stoga će predmet ovog rada biti dvojak: istražiti područja kojima se bavio časopis a koja su od značaja za filmo-

logiju uopšte – dakle, predstaviti posebno one tekstove koji i danas imaju smisla i značaja u filmologiji, a sa druge strane valorizovati kvalitet, originalnost, raznovrsnost tekstova sa stanovišta uređivačke politike časopisa (sagledanih u istorijskom kontekstu).

Kao što se može i pretpostaviti, s obzirom na profil časopisa, najveći broj tekstova vezan je za sociologiju filmske umetnosti, posebno za probleme recepcije, zatim za pitanja kulturne politike i produkcije filma, te kritiku određenih pojava u kinematografiji i masovnoj kulturi.

U redakciji časopisa u prvom desetogodištu, gotovo po pravilu, bio je i neko od filmskih teoretičara i kritičara (B. Tirnanić, R. Munitić). Koliko je jasno sagledavana potreba stvaranja prostora za napise o filmu pokazuje i činjenica da je već u drugom broju (dvo broj 2-3/ 1968) objavljen tekst *Volite li filmski časopis?* o pokušaju stvaranja časopisa F (grupe tada mladih filmskih kritičara među kojima se izdvajaju: Dragomir Zupanc, Bogdan Kalafatović, Božidar Zečević, Lazar Stojanović, Ivan Rastegorac, Mirjana Nikolić, Ranko Munitić, Bogdan Tirnanić). Grupa je uspela da napravi dva broja kao dva projekta podneta svake godine na konkurs Republičkom fondu za unapređenje kulturnih delatnosti i Republičkom fondu za unapređenje kinematografije.

U časopisu *Kultura* stoji sledeći gorki komentar, a sličan se može napisati i ovih dana: "Istovremeno, kao da nekome godi da grupa mladih i najmladih filmskih kritičara iz Beograda bude onemogućena u svom razvitku, dozrevanju i svom jedinstvenom nastupu. I dok su naša filmska kritika, esejistika i teorija uglavnom zakržljale, dotle su pera tih već stasalih mladih ljudi, ako žele da se bave filmom na najozbiljniji način, prepuštena milosti i nemilosti komercijalizovane štampe. Vladavina takve štampe nadvladaće njihov mladalački žar tako što neće trpeti ni prihvatati, i već ne prihvata i ne trpi, njihove pokušaje poniranja u filmsko delo i uopšte njihov pristup filmskoj umetnosti. Biće manje-više smešno da pišu tekstove koji nisu golicavo štivo za nečije malograđansko popodne i oni će se neminovno osuti. To je više nego izvesno i, recimo to još jednom, izgleda da to nekome godi. Nemajući gde da objavljuju, ti kritičari ne mogu ni da dokažu svoje prisustvo. Utoliko veća mogućnost za činovnike u kulturi i neverne Tome da tvrde kako oni u stvari i ne postoje."

U narednih petnaest godina to više nije slučaj, a i broj napisa o filmu se znatno smanjuje, pa i oni koji su

objavljeni uglavnom predstavljaju prikaze knjiga o filmu i kritike festivala no originalne teorijske studije.

Ipak, časopis *Kultura* je omogućio određenom broju teoretičara svih generacija da iskažu i predstave svoju misao o filmu, od filmologa Dušana Stojanovića i Vladimira Petrića, sociologa Milana Rankovića i Aleksandra Todorovića, do teoretičara i kritičara srednje generacije Ranka Munitića, Bogdana Tirnanića, Zorice Jevremović, Dragomira Zupanca, Zorana Predića i napokon kritičara mlađe generacije Dragana Jeličića.

Već u prvom broju časopisa objavljen je tekst Bogdana Tirnanića: *Sedma decenija, razmišljanja o nastanku novog jugoslovenskog filma*, kao jedan od tri teksta koji se bave savremenim fenomenima naše umetnosti (Ješa Denegri – likovni život, Branislav Milošević – pozorišni), dok su udarni tekstovi broja vezani za sociologiju kulture (Lukač, Smilja Tartalja, Miladin Živo-tić, Franko Lumaki) ili pitanja upravljanja kulturom (danas bismo kazali "kulturnog menadžmenta": S. Majstorović, M. Nemanjić).

Autor pokušava da razjasni sintagmu: novi jugoslovenski film, kojom je počela da se označava kvalitativno nova sloboda naših filmskih autora, sloboda u odnosu na konvencije medija, a zatim i od ogromnog broja spoljnjih (ideoloških, političkih, itd.) ograničenja. Tirnanić s pravom vezuje pojam novog filma za pojam istraživanja pokazujući na koji način Sjobergovi eksperimenti nalaze mesta u filmovima Renea, Felinija, Skolimovskog, ili kako se u banalnoj svakidašnjici traže oni događaji koji će, kako citira Veru Hitilovu, "dati mogućnost za napetu parabolu o smislu i vrednosti ljudskog žrtvovanja, mogućnost da se iz njihove opipljive materijalnosti izvuče opšta drama" (a to važi i za Godara, Vardua, Formana, Pasera ili Makavejeva), ili kako se stav njujorškog *underground* filma prenosi i živi i u drugim savremenim filmskim ostvarenjima.

Čini mi se da je deo teksta koji se bavi pojmom eksperimenta i eksperimentisanja na filmu i dalje relevantan za sve one autore koji nastoje da oslobađaju izražajne mogućnosti filma.

Tirnanić tako oslobađanje jugoslovenskog filma kroz eksperiment vidi analizirajući pre svega, tzv. prethodnike – korene iz kojih je ponikao novi jugoslovenski film:

– amaterske radove Boštjana Hladnika, Žike Pavlovića,

– antifilm Pansinija (ali s pravom odlazeći i dalje ka grupi – pokretu EXAT -51), uz GEFF, te posebno radove Vladimira Peteka;

– zagrebačku školu crtanog filma, a posebno radove Vlade Kristla (koji takođe integriše konstruktivizam EXAT-a Ivana Picelja, estetiku Normana Mek Larena, i Vatroslava Mimice – *Tifusari, Mala hronika, Hapiend*);

– beogradsku školu dokumentarnog filma iz koje, prema zaključku Tirnanićevog teksta, izlaze kroz taj burni "proces ispitivanja i odricanja, prihvatanja novog, izbegavanja svake teoretske manifestacije, sledeće autor-ske ličnosti: Živojin Pavlović, Aleksandar Petrović, Krsto Škanata, Dušan Makavejev i Želimir Žilnik".

I, navešćemo samo zaključak: "Budući da slobodni film ima dvostruku vokaciju, sasvim je logično stvari posmatrati u kontinuitetu, pa tako, dok na jednoj strani Žilnik, Zafranović i Petek nastavljaju sa produbljivanjem teza začetih pre više od pola decenije, Petrović, Makavejev, Đorđević i drugi u neposrednoj proizvodnji teže da do sada postignute rezultate istraživanja upotrebe na bolji način. Oslobodivši se stega medija, autori ovog jugoslovenskog filma stekli su slobodu da o društvu u kome žive govore analitički, poetski i istinito."

Za razvoj misli o filmu, posebno sociologije i estetike filma, značajni su prevodi sa češkog jezika nekoliko tekstova Iva Pondeličeka, tekstovi Petera Jože prevedeni sa mađarskog, te tekst o sociologiji publike Žilbera Koen Sea. Ovaj program prevodenja generalno se uklapao u programsku politiku i profil časopisa uopšte koji, za razliku od drugih naučnih časopisa, nije davao apsolutni prioritet domaćim naučnicima, posebno stoga što se radilo o slabo razvijenim naučnim disciplinama koje do pre nekoliko godina nisu ni imale svoje mesto u sistemu naučnih projekata podržavanih od strane Ministarstva nauke.

Najveći broj prevoda bio je u domenu *sociologije filmske publike*.

Dr Ivo Pondeliček u svojim istraživanjima radenim na velikim uzorcima (2000 intervjuisanih ispitanika) osvetljava proces filmske recepcije i profile filmskih gledalaca. Posebno fokusira potrebe tzv. gledalaca sa visokim zahtevima (interesantno je da su u Češkoj tada osnivani bioskopi visokozahtevnih gledalaca – umetnički bioskopi). No Pondeliček taj pojam tumači u određenom ironičnom kontekstu. Pokazao je da se visokozahtevan gledalac koji odlazi u adekvatne bioskope, razlikuje od ostalih bioskopskih gledalaca samo po tome što zna napamet većinu filmografskih po-

data, poznaje imena reditelja, glumaca, snimatelja i producenata. "Treba upozoriti na to da je takvo filmografsko znanje bilo u stvari jedina signifikantna vrednost koju smo kod ove visokozahtevne publike našli. (...) Kad smo istraživali interesovanja za ostale vrste umetnosti, koje bi, teorijski, trebalo uvek da stvaraju kulturnu ličnost, pokazalo se da su ove vrednosti beznačajne. (...) No postati visokozahtevni gledalac znači i prikrivenu vrstu kulturnog snobizma."

Razlika se još odnosi na razgovore povodom filmova, a ona je naročito izražena kod sledeće kategorije filmskih gledalaca koju Pondeliček naziva filmskim navijačima. To su oni koji beže iz stvarnosti – "strasni ljubitelji filmskih mitova i filmskih zvezda".

Treću grupu čine tzv. nostalgičari, koji u filmskom doživljaju zadovoljavaju svoje emotivne nostalgične potrebe, za koje Pondeliček pokazuje neskrivenu simpatiju – podvlačeći normalnost njihove želje da se isključe iz surove i nestalne realnosti. Posebno je značajan onaj segment teksta koji se bavi analizom umetničkog doživljaja, tj. estetskog iskustva filmskog gledaoca, pokušavajući da pronikne u autentičnost doživljaja, njegovu dubinu i trajnost. U tom smislu ova studija predstavlja jedno od retkih istraživanja iz domena estetike recepcije filma. Sve do danas, ova studija zajedno sa radovima Petera Jože predstavlja nezaobilazne tekstove i stožer budućih analiza publike koje će, za razliku od površnih marketinških istraživanja, više nastojati da proniknu mogućnosti percepcije, doživljaja – razumevanja i tumačenja filma i filmske umetnosti.

Sociologiji filma poklanja se pažnja i prikazivanjem – analizom neprevedenih knjiga iz ove oblasti. Tako u broju posvećenom velikim sociolozima kulture: Teodoru Adornu, Lisjenu Goldmanu, Rejmondu Vilijemusu i Pjeru Burdijeu, Radovan Marjanović analizira knjigu Ditera Prokopa: *Sociologija filma*, knjigu koja je prvo nastala kao doktorska disertacija na osnovu opsežnih i sveobuhvatnih istraživanja (samo bibliografija ima preko 500 naslova). Primenjujući strukturalno-funkcionalni metod zasnovan na Parsonsovoj teoriji, tada stvara novu, sveobuhvatnu sociologiju filma u kojoj podjednako mesto ima i analiza društvenog položaja kinematografije kao i sociologija publike. Sociološkim izučavanjima prethodi i dalje ih uslovljava istorijska analiza, koja ga navodi da deli svoja proučavanja na četiri perioda razvoja istorije filma i kinematografije, razdoblja koja karakterišu velike strukturalne razlike obeležavajući i suštinu filmske umetnosti i nje-

ne recepcije (1. polipol: period liberalnog kapitalizma – 1896-1908; 2. oligopol – mali broj velikih konkurenata – 1909-1929; 3. monopol – 1930-1946; 4. internacionalni monopol – 1946-1970).

Marjanović s pravom ističe da osnovni nedostatak ove knjige, kao i većine sociologija umetnosti uopšte, predstavlja zanemarivanje stvaralaštva, "sociologija autora", tj. bavljenje pitanjima procesa i suštine umetničkog postupka.

Estetika i teorija filma

Ovom domenu filmoloških istraživanja posvećeno je relativno malo tekstova. Ipak, od teksta našeg najznačajnijeg teoretičara filma – Dušana Stojanovića (*Film kao semiološki sistem*) preko teksta Ranka Munitića (*Jugoslovenska filmska teorija i praksa*) do tekstova inostranih autora: Iva Pondeličeka (*Filmski šok*), Petera Jože (*Film i informacija*) i posebno preko prikaza knjiga, čitalačka publika *Kulture* mogla je biti obavještena o najsavremenijim strujanjima u ovom domenu. Naravno, veliki je broj tekstova objavljen o estetici i teoriji umetnosti uopšte, unutar kojih su mnogi autori objašnjavali i fenomene direktno vezane za film ili na primerima filmske umetnosti.

U tematskom broju *Kulture* posvećenom fenomenu *vremena* Lazar Stojanović govori o posredovanom vremenu, vremenu iskazanom umetničkim delima raznih grana umetnosti. Posebnu pažnju autor posvećuje napravama koje omogućuju uplitanje čoveka u vreme: telefon, magnetofon, film, televizija, kompjuter... Naravno, najveći, završni deo rada razmatra filmsko vreme. Predmet tog rada je "posredovanje vremena i posredovanje vremenom, dakle: na osnovu čega se zbiva vreme i šta se zbiva pomoću vremena? Sažimajući izloženo, moguće je predložiti da se vreme shvati kao proizvod unutrašnje razmene (materije, energije, podataka, mesta u prostoru i dr.) u pretpostavljenom zatvorenom sistemu, čija unutrašnja struktura smanjuje vlastiti nesklad, neravnotežu, ili u kojem deluje više uzajamno oprečnih činilaca. Na osnovu vremena zbivale bi se promene stanovišta svakog mogućeg posmatrača unutar sistema, koji tim menjanjem stalno učestvuje u unutrašnjoj razmeni. Ovo, višestruko posredovano vreme bilo bi vid ispoljavanja, a ne pertinentno svojstvo univerzuma (čime se ne tvrdi da takva svojstva inače postoje)."

Pitanja kinematografije

Časopis je u sklopu svoje antievropocentrične orijentacije nastojao da svojim čitaocima pruži informacije i uvid u stanje kinematografija vanevropskih zemalja, posebno afričkih. Tako je objavljena studija Mohameda Diopa, *Razvoj afričkog filma*, ali i tekst Bazila Kosua¹ u kome se navodi konvencionalno mišljenje da "u oblasti vizuelnih medija saradnja među nesvrstanim zemljama bi doprinela međusobnom upoznavanju stvarnosti...", kao i niz tekstova koji se bave afričkom kulturom i u kojima se tretiraju i pitanja filmske umetnosti a posebno razvoja kinematografije² na jedan drugačiji, kritičkiji način, u svetlu borbe za nacionalnu kulturu i nacionalni kulturni identitet.

U Diopovom tekstu analiziraju se istorijsko-političke okolnosti koje su odredile sudbinu afričkog filma – kolonijalizam i represivna politika u početku (stroga cenzura čak i procesa snimanja) sve do paternalističkog odnosa bivših kolonizatora u drugoj fazi razvoja afričkog filma u slobodnim državama od kojih mnoge, bar što se filma tiče, zadržavaju represivne zakone kolonizatora. Praveći razliku u situacijama između frankofonih i anglofonih zemalja (u prvim se znatno više pažnje poklanja filmu, a u drugim televiziji), Diop naglašava značaj razvoja filma u crnoj Africi u sklopu razvoja samosvesti, nacionalnog i kulturnog identiteta.

Ne zanemarujući doprinos pojedinih reditelja i teoretičara filma u Francuskoj on izlaže, kako njihove radove tako i oblike represije nad njima, jer su se usudili da prikazuju jednu drugačiju, različitu sliku Afrike.³

Ističući da negro-afrički filmski radnici do danas nisu uspeli da osvoje bioskopska platna svojih zemalja, kako zbog distributerskih monopola tako i nedovoljne proizvodnje, nerazvijenog sistema obrazovanja filmskih radnika te produkcionih sistema, on predlaže uspostavljanje novih formi proizvodnje i distribucije, tzv. međuafričkih centara, koji bi objedinjavali rasute snage

¹ Bazil Kosu – *Perspektive i svrha kulturne saradnje nesvrstanih*, br. 51-52/1980-81, pp. 99-130

² Nada Švob Đokić i Biserka Cvjetičanin – *Problemi suvremenih afričkih kultura u svetlu FESTAC-a*, *Kultura* br. 38/1977, pp. 182-189. Pavlović Puniša – *Prvi sveafrički festival kulture – ALŽir 1969*, br. 5-6/1969, pp. 250-261

³ Kris Marker, Alen Rene – *I kipovi umiru*, film snimljen 1953, a dozvolu za prikazivanje dobio tek 1965., uprkos nagradi "Žan Vigo". Rene Vojte snima film *Afrika 50*, zbog koga ima brojne probleme sa francuskim vlastima, kao i brojni drugi autori.

i malobrojne školovane talente. Ovaj tekst do danas ostaje jedan od retkih preglednih tekstova o istoriji filma u Africi prevedenih na naš jezik.

Međutim, više pažnje poklanjano je našoj kinematografiji u tekstovima Milana Rankovića, Ranka Jakovljevića, Marije Majdak, kroz prikaz studije *Kinematografija u Srbiji* Instituta za film⁴...

U svojoj studiji *Uvoz, promet i prikazivanje filmova*, (*Kultura* br. 38/1977), Milan Ranković nastoji da ukaže na probleme razjedinjenosti jugoslovenske kinematografije (različite zakonske akte koji se na nju primenjuju), probleme vezane za uvoz stranih filmova te nastojanja da se "suzbije uvoz loših filmova", i time dotiče probleme kulturne politike u domenu filma i cenzure. Borba protiv šunda bila je jedna od omiljenih tema kulturne politike tih godina i predstavljala opravdanje za dalje postojanje cenzure u vremenu kada su u drugim oblastima umetničkog stvaralaštva postojali pre svega autocenzorni vidovi i partijska prikrivena uticajnost (citiranje *Pisma* jeste bio i svojevrsni vid represije, kao i zakonski akti u kojima se zabranjivalo prikazivanje filmova takve "idejno-estetske usmerenosti koji su u suprotnosti sa ciljevima našeg socijalističkog društva").

Ovakvi tekstovi nisu bili česti u časopisu, naprotiv, predstavljali su izuzetak, ali su govorili o relativnoj neslobodi uredništva (da, kada ih dobiju, odbiju tekstove koji direktno proizlaze iz partijske ideologije, a čiji su autori tada uticajni intelektualci partijskih, a ne stručnih krugova).

Festivali i manifestacije

Svake godine u časopisu *Kultura* po jedan tekst posvećen je FEST-u, iz pera Ranka Munitića, Zorana Predića (1972-1974) i Zorice Jevremović (1975-1977). Ti tekstovi su znatno više no puke kritike – oni jesu sagledavanje jednog fenomena u određenom kulturnom trenutku, sagledavanje kulturološke funkcije festivala uopšte (ritual, katarza, obred koji stavlja na kušnju našu privrženost filmu...), a posebno FEST-a u tek tada otvorenoj kulturi Jugoslavije za nove svetske tokove (*Fest je sve neophodnija informativna samousluga*

⁴Dobrinka Hadži-Slavković – *Kinematografija u Srbiji 1969-70*, prikaz knjige, br. 19/1972, pp. 176-179

u koju vraćamo s punim nestrpljenjem i obavezom da iz njenih izvora iscrpimo što je moguće više indikatora, simptoma i relevantnih premisa...)

Pulski festival je takođe predmet interesovanja časopisa, upravo stoga što se na njemu prelamaju vrednosti tekuće filmske prakse, ali i teorije, kritike (Z. Predić, Z. Jevremović-Munitić). U svom napisu posvećenom Puli 1977, Zorica Jevremović-Munitić analizira i razlike u kritičarskom diskursu za vreme (glorifikacija) i nakon festivala (distanca i kritička analiza), uzimajući za primer upravo pisanje nekadašnjeg urednika *Kulture*, a tada filmskog kritičara *NIN*-a, Bogdana Tirananića. Međutim napis Zorice Jevremović važan je i danas upravo zbog te analize načina mišljenja o filmu i filmske kritike.

Razarajući vrednosna utemeljenja tadašnje dominantne kritičke misli koja su operisala pojmovima *normalnog* odnosno *važnog* filma, ona pokazuje kako se filmološke, medijske, estetske vrednosti filma odvajaju od njihovih kinematografskih (produkcijskih) ili recepcijskih (faktički ideoloških) vrednosti. Dakle, nije se zadržala samo na analizi i kritičkom vrednovanju filmova jednogodišnje produkcije (s posebnim akcentom na *Lude dane* N. Babića, *Specijalno vaspitanje* G. Markovića, *Ne naginji se van* B. Žižića i *Ljubavni život Budimira Trajkovića* D. Karaklajića), već je dala znatno širi, estetičko-ideološki okvir naše filmske kritike i situacije u celini. Više svojim uvodnim analitičkim kritičkim tezama, no samim ocenama uspešnosti pojedinih filmova, ovaj tekst pruža i danas mogućnosti za nova iščitavanja i daje dragocene podatke o kulturnoj situaciji sredine sedamdesetih.

Povremeno se u časopisu kritičari bave i Festivalom jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma (R. Munitić, br. 21), Festivalom eksperimentalnog filma u Zagrebu (Z. Predić) kao i manifestacijama u kojima je film tek jedna od komponenti (Festival afričke kulture⁵, npr.).

Analizom prikazanih knjiga iz domena filma ipak se može uočiti da časopis nije imao kontinuiranu politiku u predstavljanju filmološke literature čitalačkoj publici. Tačno je da broj objavljenih knjiga iz domena filma kod nas nije bio veliki, ali časopis se opredelio da prikazuje samo one koje su zasluživale pozitivnu kritiku, koje su kao vredne i značajne preporučivane

⁵ Puniša Pavlović – *Prvi sveafrički festival kulture* – *Alžir* 1969, br. 5-6/1969, pp.250-261

čitalačkoj, naučnoj i stručnoj javnosti, ili pak, kao istraživačke sociološke studije odgovarale profilu i tematskom opsegu časopisa. Tako su predstavljene knjige: *Razvoj filmskih vrsta* Vladimira Petrića, *Filmski ukus kod omladine* Aleksandra Todorovića, *Osnovi filmske kulture autora* S. Micića, M. Babca, S. Težaka i M. Vrabeca; *Avangardni film* Branka Vučićevića.

Znatno više pažnje časopis *Kultura* je posvećivao analizi literature u domenu televizije i radija, masovne kulture i sociologije masovnih komunikacija uopšte⁶. Tako su u tematskom bloku *Televizija danas* (broj 21/1973), pored značajnih svetskih teoretičara: Edgara Morena, Donalda Kaplana i Anri-Pjer Žedija objavljeni i radovi Vere Horvat Pintarić i Nade Korać kao i ceo tekst razgovora u redakciji u kome su učestvovali: Ranko Munitić, Miloš Nemanjić, Raša Popov, Aleksandar Antić, Tomislav Sedmak, Dušan Radović, Prvoslav Plavšić, Igor Leandrov, Slobodan Canić, Olivera Pavić, Stevan Majstorović i Ilija Moljković. Ovim tekstovima, a posebno u razgovorima obrađena su i brojna pitanja odnosa filmske i televizijske umetnosti. "*Ljubav* Vlatka Gilića prikazana na televiziji ne samo da nije bila ona *Ljubav* prezentirana u bioskopu, nego, čak, da nije bila ni potpuna senka tog filma. Reč je naime o ostvarenju koje je do te mere vezano za FILMSKU dimenziju prostora, da se sva njegova specijalna ekspresivnost potpuno izgubila prenošenjem u ordinate TELEVIZIJSKOG, televizičnog prostora." (*O Televiziji*, razgovor u redakciji, R. Munitić, str. 74)

S druge strane, Bogdan Tirnanić pišući o fenomenu uspeha serije *Gradić Pejton*, poredi efekte televizijske tehnologije sa efektima koji proizlaze iz komunikacione tehnologije filma i bioskopske predstave. "Kada gledate film u bioskopu vi ste faktički isključeni iz vremena i prostora svoje egzistencije i nalazite se izolovani od sopstvene životne problematike, u poziciji koja je identična stajalištu kamere; vaš pogled na platno je izoštren, objektivistički i vi posmatrate stvari sa bezbedne distance. Da bi takav proces doživljavanja uopšte mogao da se začne, da bi došlo do identifikacije, filmska slika mora da bude ispunjena značenjem i oslobođena svega što bi se moglo definisati kao čista informacija. (...) Filmski gledalac se zato nikad ne identifikuje sa junakom filmske priče, budući da je

⁶ Vladimir Petrić – *Fenomeni televizije* (8/1970); *Vera Horvat-Pintarić – Videokultura ili povratak izvorima* (23/1973); Maršal MekLuan – *Svet kao globalno selo* (33-34/1976); Mirjana Brankov – *Moć televizije* (38/1977), Bogdan Tirnanić – *Pejtonologija* (32/1976); Denis Mek Kvejl – *Uvod u sociologiju masovnih komunikacija* (33-34/1976) i brojni drugi tekstovi.

taj "mrtav", već sa glumcem koji lik tumači: kada recimo želi da prepriča neku scenu iz Hoksovog *Dubokog sna*, on za subjekat svoje priče uzima Hemfri Bogarta, davno preminulog glumca i pripisuje mu sva svojstva Filipa Marloua, junaka filma..." Očito je da Tirnanić uspostavlja svoju televizijsku teoriju u odnosu na film prevashodno analizirajući razlike u stilu snimanja, prikazivanja i recepcije između filma i televizije, te su njegovi, kao i mnogi drugi tekstovi koji se bave televizijom, podjednako relevantni i za filmologiju.

Tako se i pored relativno skromne bibliografije objavljenih tekstova o filmu u časopisu *Kultura*, dubljom analizom otkriva čitav niz tema i zapisa koji sa različitih aspekata tretiraju film kao umetničko delo i kao proizvod masovne kulture.

Zaključak

Dakle, može se reći da iako film nije prioritetno područje interesovanja redakcije časopisa *Kultura*, časopisa za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku, ipak su objavljeni brojni tekstovi i domaćih i stranih autora od izuzetnog značaja za razvoj naše misli o filmu. Redakcija je nastojala da sistematski prati ključne događaje u svetu filma kod nas (znatno više no kad su u pitanju druge umetnosti), da osvetli i ključne probleme kulturne politike u domenu filma, a akcenat je stavljen na sociološki pristup izučavanju filmske umetnosti. Najveći broj tekstova je do današnjeg dana zadržao svežinu i aktuelnost, tako da predstavlja korisno štivo i budućim istraživačima i teoretičarima filma.

Bibliografija:

- Diop, Mohamed – *Razvoj afričkog filma*, br. 51-52/1980, pp. 26-42
- Jakovljević, Ranko – *Korišćenje 16 mm filma u našoj zemlji*, br. 2-3/1968., pp. 217-226
- Jevremović-Munitić, Zorica – *O beogradskim filmskim festivalima*, 29/1975, 180-185
- Jevremović-Munitić, Zorica – *O beogradskim filmskim svečanostima*, 32/1976, 190-196
- Jevremović-Munitić, Zorica – *FEST 1977*, 35/1976, pp. 261-266
- Jevremović-Munitić, Zorica – *Pula 77*, br.38/1977, pp. 190-198
- Jevremović-Munitić, Zorica – *Pula 1978*, 40, 1978, pp. 138-144

- Jevremović-Munitić, Zorica – *Dva filmska festivala*, br. 50/1980.
- Jevremović-Munitić, Zorica – *Stolica za ljuljanje*, br. 54/1981, pp. 129-134
- Joža, Peter – *Film i informacija*, br. 45-46/1979, pp. 68-92
- Koen-Sea, Žilber – *Prisustvo bioskopske publike*, br. 10/1970, pp. 126-135
- Majdak Marija – *Formula publika*, br. 15/1971, pp. 208-213
- Marjanović, Radovan – *Sociologija filma*, br. 32/1976, pp. 213-219.
- Munitić, Ranko – *Jugoslovenska filmska teorija i praksa*, br. 18/1972, pp. 156-167
- Munitić, Ranko – *Ostalo je ćutanje – XX festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma*, 21/1973, pp. 204-206
- Munitić, Ranko – *Ta slatka zabluda (bilješke na marginama FEST-a 74)*, br. 24/1974, pp.154-159
- Pondeliček, Ivo – *Masovna kultura, film i filmski gledalac*, br. 2-3/1968, pp.73-82
- Pondeliček, Ivo – *Filmski šok*, br. 11/1970, pp. 178-184
- Predić, Zoran – *Ekperimentalnost bez eksperimenta – seksualnost bez seksa – IV festival eksperimentalnog filma*, Zagreb, 1970, br. 9/1970, pp. 204-207
- Predić, Zoran – *Postfestum*. Povodom FEST-a 1972. i 19. festivala jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, br. 16/1972, pp. 176-184
- Predić, Zoran – *Vreme realizma, političke angažovanosti i nasilja – FEST 1973*, br. 20/1973, pp. 198-204
- Predić, Zoran – *Pula 72*, br. 18/1972, pp. 202-209
- Ranković, Milan – *Uvoz, promet i prikazivanje filmova*, br. 38/1977, pp. 150-164
- Rastegorac, Ivan – *Volite li filmski časopis*, br. 2-3/1968, pp. 154-156
- Stojanović, Dušan – *Film kao semiološki sistem*, br. 24/1974, pp. 100-114
- Stojanović, Lazar – *Posredovano vreme*, br. 36-37/1977, pp. 286-295
- Tirnanić, Bogdan – *Sedma decenija, razmišljanja o nastanku novog jugoslovenskog filma*, br. 1/1968, pp. 92-103

PETRIT IMAMI

BIBLIOGRAFIJA FILMSKE PERIODIKE U SRBIJI

"Film" (1923), Beograd
Urednik A.M. Popović
/ukupno 5 brojeva/

"Comedia" (1923-1927), Beograd
Časopis za pozorište, muziku i film
Vlasnik: Ivan Zrnić
(za Izdavačko udruženje "Ilustracije")
Odgovorni urednik: Miodrag Mihajlović Svetovski
Urednik: Nikola Trajković
/nedeljno, ukupno 120 brojeva/

"Revija za pozorišnu i filmsku umetnost" (1925),
Novi Sad
Vlasnik i urednik: Bogoljub Jovanović
/ukupno 6 brojeva/

"Film" (1925-1926), Beograd-Zagreb
Ilustrovani tjednik
Vlasnici i urednici: Maksim Goranović i Boško Tokin
/u 1925. 8 brojeva (br. 4. zaplenjen zbog članaka o
"sovjetskom filmu"); u 1926. 21 broj/

PETRIT IMAMI

"Filmske novine" (1926-1927), Beograd
Vlasnik, urednik i odgovorni urednik: Živko M. Jovanović
Direktor: Budimir Gačić
/nedeljno, u 1926. 7 brojeva; u 1927. 6 brojeva/

"Filmski život" (1926), Beograd
Ilustrovani nedeljni časopis (Film – sport – umetnost)
Vlasnik i urednik: Milutin Ignjačević
(Štampanje finansirao "Rosa-film")
/ukupno ?/

"Film i moda" (1927-1928), Beograd
Filmski život – moda, zabave, teatar, varijete, sport
itd.
(naslov br. 27: "Ilustrovani film i moda")
Vlasnik: Vojin M. Đorđević
Urednici: Vojin M. Đorđević i Milutin Ignjačević
/nedeljno, u 1927. 6 brojeva; u 1928. 27 brojeva/

"Filmska zvezda" (1928), Beograd
Organ Kluba filmofila
Vlasnik i direktor: Krsta Tačević
Urednik: Živko M. Jovanović
Predsednik: Vladislav Ribnikar (zatim dr Svet. Živković)
/ukupno 3 broja (br. 3. zaplenjen)/

"Holivud – Hollywood" (1928), Beograd
Film, sport (od br. 22. Savremena revija za filmski život, modernu umetnost, sport i svetske senzacije)
Vlasnici: Ivan Zrnić i Milutin Ignjačević
Odgovorni urednik: Ivan Zrnić
Urednik: Milutin Ignjačević
/nedeljno, ukupno 41 broj/

"Sport i film" (1928), Užice
List za sport, film i savremene senzacije
(od br. 2. List za sport i film)
Vlasnik: Vojislav Milovanović
Odgovorni urednik: Jovan Nikolić
/ukupno 5 brojeva/

"Naš film" (1928), Beograd
Vlasnik i odgovorni urednik: Stevan S. Oka
Urednik: Boško Tokin
/samo jedan broj/

PETRIT IMAMI

"Sport és mozi" /Sport i bioskop/ (1929-?), Sombor
(na mađarskom)

Izdavač: Ernest Bošnjak
Urednik: Ernest Bošnjak
/nedeljno/

"Tempo" (1932), Beograd
Ilustrovani magazin za film, sport i društveni život
Vlasnik i odgovorni urednik: Sreten II. Obradović
/samo dva broja/

"Naš film" (1932-1933), Beograd
Vlasnik i urednik: Bogoljub Stojaković
/nedeljno, ukupno 6 brojeva/

"Kroz film" (1933-1935), Beograd
Ilustrovani filmski časopis
Vlasnik, izdavač i odg. urednik: Božidar St.
Arandelović
Urednik: Milutin Ignjačević
/ukupno 6 brojeva/

"Apolo" (1935), Novi Sad
Jubilarna revija tonbioskopa Apolo
Izdavač: Apolo Tonbioskop
/ukupno 17 brojeva/

"Film" (1936), Beograd
Magazin za filmska pitanja
Urednici: Boško Tokin i ing. agr. Maksim
Goranović
/ukupno ?/

"Zvučno platno" (1936), Beograd
List za filmsku reportažu
Vlasnik i urednik: Đorđe V. Bugarski
/ukupno 10 brojeva/

"Filmski žurnal" (1938-1941), Beograd
Nedeljni časopis za studiju i prikaz filmova
(u 1940: 7 dodataka "Biografije filmskih starova")
Vlasnik: Mihailo Kostić (od br. 15/1939: Radomir
Mišić)
Urednik: Mihailo Kostić
/nedeljno, ukupno 120 brojeva (poslednji 4.IV 1941)/

"Togo" (1939), Beograd
Filmski časopis
Izdanje filmske kompanije "Togo"
(ovaj vrlo luksuzni časopis pokrenula je grupa gimnazijalaca, među kojima je, koliko se zna, bio i pre-

PETRIT IMAMI

stolonaslednik Petar II Karadorđević)
/dva broja, nenumerisana/

"Naš bioskop" (1940), Beograd
Organ Udruženja sopstvenika bioskopskih radnji na
teritoriji Uprave grada Beograda
Vlasnik i odgovorni urednik: dr Dragoslav Ilić
Urednik: D. R. Aćimović
/ukupno ?/

"Film" /1940 ?/, Beograd
Urednici: Vojin Đorđević i Drag. Aćimović
/ukupno ?/

"Filmski zabavnik" (1941), Beograd
Ilustrovani dnevnik
Vlasnici: Milan D. Kostić i Stojan T. Marković
Urednik: Stojan T. Marković
/samo jedan broj (1.I 1941)/

"Filmske novosti" (1941-1944), Beograd
Povremene filmske informacije
Izdavač: Jugoistok film A.D.
Odgovorni urednik: Konstantin M. Šimić
/ukupno 28 brojeva/

"Film" (1946-1949), Beograd
Izdavač: Komitet za kinematografiju Vlade FNRJ
Odgovorni urednik: Radoš Novaković
/mesečno, ukupno 9 brojeva/

"Filmska tehnika" (1948-1949), Beograd
Izdavač: Komitet za kinematografiju Vlade FNRJ
Odgovorni urednik: Slobodan Marković
/samo dva broja/

"Filmska kultura" (1950), Beograd
Nastavak časopisa "Film"
/samo jedan broj/

"Film" (1950-1952), Beograd
Organ Saveza filmskih radnika Jugoslavije
(od br. 2: List za pitanja filmske umetnosti i kulture)
Izdavač: NIP "Borba"
Urednik: Aleksandar Vučo (od br. 26. Vicko Raspor)
/mesečno do oktobra 1951, zatim dvonedeljno, ukupno 40 brojeva/

"Filmske novine" (1951-1952), Beograd
Izdavač: Privredno udruženje bioskopskih preduzeća NR Srbije
Urednik: Golub Gojkov
/dvonedeljno, ukupno 12 brojeva/

"Kamera" (1951-1952), Beograd
Ilustrovani filmski časopis
Izdavač: Jugoslavija film
Urednik: Saša Kresić, Voja Rehar
/mesečno, ukupno 5 brojeva (br. 3. na engleskom)/

"Filmski svet" (1952), Beograd
Izdavač: NIP Duga
Odgovorni urednik: Jovan Živanović
/samo jedan broj/

"Kino u reči i slici" (1953), Beograd
Izdavač: Novinsko-izdavačko preduzeće
/ukupno 4 broja/

"Film revija" (1953-1954), Beograd
Izdavač: "Morava" – preduzeće za iznajmljivanje filmova
Glavni i odgovorni urednik: Vojislav Nanović
/dvonedeljno, ukupno 10 brojeva/

"Film i javnost" (1953-1954), Beograd
Bilten o reagovanju štampe na filmske probleme
Izdavač: Savezna komisija za pregled filmova
/ukupno 4 broja/

"Film strip" (1953-1954), Beograd
Dugin magazin
Izdavač: NIP Duga
/nedeljno, ukupno 68 brojeva/

"Naš bioskop" (1953-1957), Beograd
Informativno-stručni časopis
(troboj 14-16: Bilten Sekcije bioskopa trgovinske komore NR Srbije)
Izdavač: Sekcija preduzeća za prikazivanje filmova NR Srbije i Udruženje reproduktivne kinematografije Jugoslavije
Urednik: Lazar Aleksić
/ukupno 16 brojeva/

"Moda i film" (1954-1955), Beograd
Izdavač: NIP Duga
Urednik: Miodrag M. Stefanović
/ukupno 7 brojeva/

"Informativni filmski reporter" (1954-1955), Beograd
Izdavač: NIP "Mladi borac"
Glavni i odgovorni urednik: Radule Vasović
/ukupno 20 brojeva/

"Filmski svet" (1954-1970), Beograd
Izdavač: NIP Duga
Urednik: Andrija Kondić (od br. 22: dr Sava Popović)
/nedeljno, ukupno 805 brojeva; br. 18 (1955) zaplenjen zbog fotografije s filmskim poljupcem na naslovnoj strani/

"Filmska revija" (1955-1956), Zagreb-Beograd-Sarajevo
Časopis za film i filmsku kulturu
Izdavači: Zagreb-film, UFUS-film, Studio-film
Urednik: Vjeko Dobričić (od br. 4: Ivo Vrbanić)
/ukupno 8 brojeva/

"Spektar" (1956), Beograd
Časopis za pozorišnu i filmsku umetnost
Izdavač: "Mozaik"
Glavni i odgovorni urednik: Dušan Dragović
/samo jedan broj/

"Film i dete" (1957), Beograd
Izdavač: Komisija Film i dete pri Savetu društva za staranje o deci i omladini
/samo dva broja/

"Foto-kino revija" (1958-1985), Beograd
Jugoslovenski časopis za fotografiju i film
Raniji nazivi: "Fotografija" (1948-1953), "Fotorevija" (1954-1957)
Izdavač: Savez foto i kinoamatera Jugoslavije
/zatim: Tehnička knjiga/
Glavni i odgovorni urednik: Josip Bosnar
Glavni urednik: Vidoje Mojsilović
Glavni i odgovorni urednik (od 1960): Samuilo Amodaj
Glavni i odgovorni urednik (od 1969): Živojin Jeremić
Glavni urednik (od 1976): Milanka Šaponja
Odgovorni urednik: Voja Marinković
Odgovorni urednik (od 1963): Živojin Jeremić
Odgovorni urednik (od 1977): Nikola Marušić
Odgovorni urednik (od 1980): Vidoje Mojsilović
/mesečno, povremeno dvomesečno/

PETRIT IMAMI

"Film u prosvjećivanju" (1958-1961), Beograd
Izdavač: Savezni centar za nastavni i kulturno-prosvetni film

Odgovorni urednik: Darinka Slani
/tromesečno, ukupno 16 brojeva/

"News From Yugoslavia Film" (1958-1975), Beograd
/zatim: News Jugoslavia film"/

Izdavač: Jugoslavija film
Odgovorni urednik: Miroslav Savković
/ukupno 121 broj/

"Film danas" (1958), Beograd
List za popularisanje filmske umetnosti
Izdavač: Jugoslovenska kinoteka
Urednik: Vladimir Pogačić
/mesečno, ukupno 8 brojeva/

"Film danas" (1959), Beograd
Časopis Jugoslovenske kinoteke
Odgovorni urednik: Vladimir Pogačić
/tromesečno, ukupno 4 broja/

"Reproduktivna kinematografija" (1959-1961), Beograd
Časopis za pitanja filma i ekonomike

Izdavač: Udruženje reproduktivne kinematografije
Jugoslavije
Urednik: Velibor Urošević
/ukupno 12 brojeva/

"Film 61" (1961), Beograd
Izdavač: Centar za stručno obrazovanje i osposobljavanje kadrova reproduktivne kinematografije
Urednici: Borivoje K. Razić i Velibor K. Urošević
/samo predbroj i br. 1/

"The Yugoslav Film" (1961-1963), Beograd
Izdavač: Savet filmske industrije
Urednik: Niko Mitošević
/povremeno, ukupno 7 brojeva/

"Filmski bilten" (1963-1966), Beočin
Amaterski filmski časopis
Izdavač: Foto-kino klub "Beočin"
Urednik: Đuro Konrad
/povremeno, ukupno 13 brojeva/

"Naš ekran" (1964), Beograd
Informativni list radne organizacije "Avala-film"
Urednik: Teofik Selimović
/ukupno 5 brojeva/

PETRIT IMAMI

"Fotografija – Film" (1965-1987), Beograd
Časopis za unapređivanje foto-filmske struke
(od 1985. naziv: "Fotografija – Video")
Izdavač: Savez udruženja profesionalnih foto-filmskih
stručnjaka i umetnika (USUF)
Glavni urednik: Nikola J. Radošević
Odgovorni urednik: Vojislav Mišić
/povremeno, ukupno 14 brojeva/

"Film-novosti" (1966-1968), Beograd
Izdavač: "Večernje novosti" u sastavu NIP "Borba"
Urednik: Aleksandar B. Kostić
/nedeljno, ukupno 112 brojeva/

"F 66" (1966), Beograd
Predlog za filmski časopis
Izdavač: Filmska omladina Srbije
Odgovorni urednik: Aleksandar B. Kostić
/"F 67" (1967), "F 68" (1968)/

"Film u nastavi" (1968-1970), Beograd
Časopis za pitanja primene audiovizuelnih sredstava
u vaspitanju i obrazovanju
Izdavač: Jugoslovenski centar za nastavni i kulturno-
-prosvetni film
Odgovorni urednik: dr Ranko Jakovljević
/ukupno 4 broja/

"Filmske sveske" (1968-1986), Beograd
1968-1969: Izbor članaka o filmu iz svetske štampe
1970-1986: Časopis za teoriju filma i filmologiju
Izdavač: Institut za film
Glavni i odgovorni urednik: Dušan Stojanović
(od br. 3/1974: dr Dušan Stojanović)
/1968-1969: 10 puta godišnje; 1970-1986: 4 puta go-
dišnje/

"Filmforum" (1971-1972), Beograd
Bilten Filmforuma
Izdavač: Studentski kulturni centar
Urednik: Božidar Zečević
/mesečno, ukupno 10 brojeva/

"Žisel" (1972-1973), Omoljica
Glasilo kinoamatera
Izdavač: Kino-foto klub Omoljica
Glavni i odgovorni urednik: Ljubisav Milosavljević
/ukupno 5 brojeva/

PETRIT IMAMI

"Film" (1976-1978), Beograd
Revija za film i umetnost
Izdavač: Beogradski izdavačko-grafički zavod "Duga"
Urednik: Zorka Radojković
/mesečno, ukupno 28 brojeva/

"Filmograf" (1976-1987), Beograd
Izdavač: Udruženje filmskih i televizijskih radnika
SR Srbije (od br. 7. i Udruženje filmskih glumaca
SR Srbije)
Glavni i odgovorni urednik: Predrag Golubović
Urednik: Božidar Zečević
/tromesečno, ukupno 42 broja/

"JU Film danas" (1988-), Beograd
Časopis za jugoslovenski film
Glavni i odgovorni urednik: Severin M. Franić
od br. 21-23 (1992) sadrži dodatak: "Filmološke sves-
ke" (do br. 28-29/1993. urednik: dr Dušan Stojanović)
/tromesečno/

"Ekran 2000" (1994-1995), Beograd
Revija za film i video
Izdavač: NIP Ekran
Direktor i glavni urednik: Milivoje Todorić
Odgovorni urednik: Vladimir Lazarević
/1994: nulti broj; 1995: 2 broja/

"AS Magazin Video" (1995-1996), Beograd
Filmski i video magazin
(Dodatak: As Magazin video igrice)
Izdavač: "Gomig Inženjering"
Glavni i odgovorni urednik: Maja Radević
/nedeljno, zatim mesečno/

"Virgina Kids" (1995), Subotica
Specijalizovan časopis iz sveta filma i igara
Izdavač: Virgina Company
Glavni i odgovorni urednik: Ilija Matic
/ukupno ?/

"Hepiend" (1996-), Beograd
Časopis za negovanje filmske kulture
Podlistak: "Tokin" – Časopis za negovanje srpske
filmske tradicije
Izdavač: 2M & P.A.T.Co.
Direktor i glavni i odgovorni urednik: prof. Nebojša
Pajkić
Urednik podlistka: Isidora Bjelica
/samo jedan broj/

PRIKAZI



15555.acol
11126.gibson



L9176.seduç



DRAMSKA V REŽIJA

Radoslav Lazić, *Rečnik dramske režije, Jugoslovenska dramska režija*, Gea i Akademija umetnosti Beograd – Novi Sad 1996.

Već je Maks Veber u kapitalnom prilogu metodologiji društvenih nauka *Nauka kao poziv* pokazao da je "fundamentalna naučna iluzija da nauka pokazuje put ka optimalnim rešenjima". Ova se konstatacija svakako može primeniti za nauke o umetnostima koje ne služe umetnostima (umetničkim delima) nego odnosu među umetnostima. One ne razlažu učenje o umetnosti, ne sistematizuju kanonski *kako*, već analiziraju i istražuju *šta*. One umetničkom delu ne prilaze didaktički već sazajno.

Čini se besmislenim zahtevati jedan umetnički "predmet" teatra s obzirom na postojanje mnogostrukih metoda u teatrologiji, od književno-teorijskog preko istorijsko-umetničkog do sociološkog. Sociologija, antropologija, muzikologija, istorija umetnosti, psihologija i druge naučne discipline, svakako neophodne u izučavanju pozorišta, ipak ne zahtevaju celinu njegovog fenomena. Prvenstveno, interesovanje ovih nauka jeste da u sagledavanju pozorišta istaknu svoj doprinos u njegovom konačnom uobličavanju. Tako, na primer, nauka o književnosti posmatra dramski tekst najpre kao književno delo sa vrednostima koje su izvan književne funkcije, dok ga nauka o pozorištu, naprotiv, tretira kao literarno važno sredstvo za postizanje pozorišnog cilja. Istoričar umetnosti u dramskom delu vidi uobličeni scenski prostor jednog određenog slikara.

Teatrologija mora, više nego primenjene nauke o umetnostima, da se osloni na podelu posla i da na odgovarajuće struke prenese zadatke istraživanja a zatim, *sub specie*, sopstvenu stvarnu i problemsku svest usaglas i vrednuje. Teatrološko istraživanje je potpuno iluzorno bez zajedničkog rada nauka o umetnosti, društvenih i humanističkih nauka.

Nauka o pozorištu, dakle, mora da u svakom posebno izučavanom segmentu sagleda delove jedne heterogene celine koja nastaje iz njihove uzajamnosti, gde se uvek za sebe analizovanom aspektu daje novo značenje. Kada je o samoj metodologiji reč, tipološki modeli ovog ili onog metoda morali bi, dakako, da poseduju valjanu estetičko-analitičku osnovu i "estetičko ustrojstvo" određene provenijencije, u zavisnosti od toga kakvo je već "posebno" usmerenje istraživača.

S druge strane, sam pokušaj odvajanja takozvanih pomoćnih umetnosti neminovno vodi ka redukciji, pokatkad *ad absurdum*, pogotovo kada je reč o biću predstavljajćih umetnosti, po sebi samome sintetičkom. Teatrolog može ali ne mora da ujedno bude i proučavalac umetnosti, muzikolog, psiholog, filozof, sociolog. Umetnički fenomen pozorišta i njegove istorijski nastale oblike ispoljavanja stvorila je tek nauka o pozorištu. Tradicija teorijskog raščlanjavanja posebnih problema, ne samo dramskog pesništva nego i pozorišnog predstavljanja, ide od Aristotela preko dogmatičara humanizma, do Didroa, Lesinga, Devrijena i drugih.

Teorijsko-estetički manifesti pre svega ruskih, francuskih, a onda britanskih i nemačkih reformatora pozorišta značajan su doprinos tom kretanju. Novi stil režije ili, tačnije, raznovrsne mogućnosti novog stila dovode, kod teatarski obrazovane publike, do spoznaje da postoji razlika između dramskog teksta i njegovog pozorišnog predstavljanja, čime se umetnička vrednost pozorišnog izvođenja stavlja ispred dramskog teksta kao predložka.

Tradicionalno stručno učenje je u godinama emancipacije i borbe za svoje akademsko potvrđivanje dugo zanemarivalo postavljene zadatke i problemsku svest suštine pozorišta. Tako su nastala prazna mesta u teatrološkom istraživanju.

Maks Herman, jedan od osnivača teatrologije je 1900. godine zastupao tezu da nauka o pozorištu mora da se suprotstavi etabliranim duhovnim disciplinama ali i praktičnom pozorištu. Kakva osećanja rukovode danas pozorišnog praktičara prema analitičkom duhu zasluđu, naravno, posebnu pažnju i istraživanje, ali je

sasvim izvesno da pre nego što pozorište bude bilo u stanju da uzme nauku kao predmet prikazivanja, mora i samo da postane predmet nauke.

Zašto sve ovo govorim? Iz prostog razloga što imamo posla sa jednom oblašću koja još nema svoj jasno utvrđen predmet ili predmete, koji tek treba da se shvate posredstvom posebnih misaonih operacija. Naime, još nisu prezentirani odgovori na pitanja: da li je režija umetnost, nauka, ili pak, lični poetički manifest, umetnikov izraz o samom fenomenu pri čemu se, naravno, definišu međusobne razlike i utvrđuju predmet i metod svakog od njih ponaosob.

Da li postoji teorija režije kao konačan sistem znanja i pravila o rediteljskoj umetnosti? Uopšte, da li se režija može naučiti? Od Stanislavskog nam je ostala maksima: režija se ne može naučiti, ali se može učiti; nema konačnih pravila, ali je moguće izučavati principe rediteljskog stvaranja. Nemačka i ruska klasična teatrologija, u novije vreme francuska i poljska semiologija, pokušavaju da odgovore na ovo pitanje imajući pre svega u vidu velike sisteme režije i velike reditelje.

Izgleda da na tom tragu treba zastati; veliki reditelji jesu pravi tumači pozorišnog dela. Na tom tragu je i dugogodišnje istraživanje fenomena režije koje u nas obavlja čovek – institut, Radoslav Lazić, učenik velikog Andre Venstena. Lazić, metodologijom anketnog eksperimentalnog i interdisciplinarnog istraživanja, naučno-teorijski tumači fenomen dramske režije. Iako Lazić naglašava da je njegovo istraživanje posvećeno jugoslovenskoj dramskoj režiji, njenim teorijskim, istorijskim, praktičnim i propedeutičkim aspektima, ono ima daleko širi značaj, jer metodologija koju on primenjuje, rezultati do kojih dolazi i pre svega konačan cilj davno postavljen ali još neostvaren da pozorište postane predmet naučnog izučavanja, dobija njegovim dugogodišnjim istraživanjem svoje opravdanje.

U dve knjige, *Jugoslovenska dramska režija* i *Rečnik dramske režije*, koje čine korpus jedne celine i ne mogu se posmatrati izdvojeno, Lazić, na osnovu iskaza velikih reditelja jugoslovenskog teatra čije delovanje obuhvata period 1918-1991. – Mata Milošević, Dimitar Kjostarov, Hugo Klajn, Slavko Jan, Miroslav Belović, Dimitrije Đurković, Božidar Viočić, Georgij Paro, Jovan Putnik, Branko Pleša, Mile Korun, Dejan Mijač, Boro Drašković – dolazi do sopstvenih naučnih rezultata koje sistematizuje, pojmovno klasifikuje i naučno verifikuje. Nema oblasti pozorišnog izučavanja koje nije obuhvaćeno njegovom analizom, nema pojma kojeg on nije definisao.

Šta je, dakle, prema Lazićevom mišljenju, zadatak nauke u pozorištu, posebno estetike rediteljske umetnosti? To je klasifikacija, tipologija i sistematizacija misli o režiji. Ta bi nauka, po Lazićevom shvatanju, trebalo da se bavi istraživanjem režije, ali i svim onim konstituentima koji je uslovljavaju u ostvarivanju režijskog umetničkog dela, umetničke dramske predstave. Upućenost u opštu estetiku omogućuje Laziću da svoju klasifikaciju opšte teorije režije izvrši prema modelu na osnovu kojeg Maks Desoar u svojoj *Estetici* pravi klasifikaciju opšte nauke o umetnosti. Tako Lazić daje definicije umetničkog, ontološkog, estetskog, socijalnog, moralnog, istorijskog, kulturnog, tehničkog, organizacionog, fizičkog, sociološkog, pravnog, vaspitno-obrazovnog, aksiološkog, kritičkog, psihološkog pojma pozorišta.

Lazić zaključuje u stilu velikih pozorišnih i umetničkih manifesta prošlosti: estetika režije biće rođena iz naučnog duha. Temeljnim i sveobuhvatnim istraživanjem teorije i istorije, prakse i propedeutike dramske režije i umetničkih procesa, estetike i etike režije, psihologije i sociologije, prava, ekonomike i politike režije, nastaje nova disciplina teatrologije: teorija dramske režije.

Ove dve Lazićeve knjige kao i prethodne koje sačinjavaju čitavu jednu ediciju dela iz teatrologije nisu samo, kako je rečeno u recenzijama profesora Petra Marjanovića i Vladimira Jevtovića, građa za istoriju i estetiku režije na ovim prostorima, kako sam i sâm ustvrdio povodom pojavljivanja jedne od Lazićevih knjiga, nego su, uz korekciju tada izrečenog, sistematska naučna dela ili, bolje rečeno, udžbenici za izučavanje nauke o pozorištu, neophodni ne samo studentima režije i dramaturgije nego i teatrolozima, pozorišnim praktičarima, naučnicima iz oblasti koje svojom posebnosti, kako smo naveli, ulaze u korpus izučavanja pozorišta kao njegove "pomoćne nauke", kao i svima onima koji cene plodove i dostignuća ljudskog duha.

ONTOLOGIJA RADIJA I TELEVIZIJE

Ginter Anders, *Svet kao fantom i matrica*, Filozofska razmatranja o radiju i televiziji, Prometej, Novi Sad 1996.

Problematika "estetskog privida" stara je gotovo koliko i filozofija mišljena kao ontologija – dakle, kao nauka o biću. Pojmu "estetskog privida" starih, u današnje vreme odgovara fenomen "fantoma" i njegovog matičnog sveta, definisanog od strane medija kao što su radio i televizija. Svojim novijim tekstovima izdvojenim iz spisa: *Zastarelost čoveka (Die Antiquiertheit des Menschen)*, koji se nalaze u knjizi: *Svet kao fantom i matrica (Die Welt als Phantom und Matrice)*, Ginter Anders (Anders) nastoji da kritički preispita biće radija i televizije, misleći *biće* kao nekakvu "fantomsku" tvorinu koja svoje dvostruko utemeljenje nalazi u nereflektovanom, "prisvojnom" idealizmu fihteovsko-hegelovskog tipa s jedne strane, dok je svojom drugom stranom zaglibljena u robno-slikovni svet postindustrijskog društva.

Ovde je reč, pre svega, o ukazivanju na karakterističnu pojavu tzv. ontološke dvoznačnosti, pošto savremena tehnologija prenošenja zvučnog signala i/ili slike na daljinu omogućuje istovremeno prisustvo i odsustvo

emitovanih događaja, koji su ujedno i stvarni i prividni. Šopenhauerov (Schopenhauer) pesimistički svet, viđen kao primarna volja, a potom i njena emancipovana predstava, drugim rečima: ontološki posve različiti svetovi, radikalno su pretvoreni u jedinstvenu prostorno-vremensku konstrukciju koja nije ni biće ni predstava koja u biću nalazi svog ontološkog referenta, nego je to nešto *treće* – jedan "fantomski" svet koji pluta na granici između bića i privida.

Slika sveta koju nam direktno na kućnu adresu isporučuju savremeni mediji nije, nasuprot naivnim očekivanjima, celovita slika sveta uspostavljena aposterioro, tj. empirijskim rascepkavanjem na čulne sheme i pojedinačne senzacije. Sastavljena od partikularnih istina koje participiraju u univerzalnoj matrici koja im je u osnovi, ova zbirna slika sveta neistinitija je zapravo od njenih pojedinačnih delova. Da bi paradoks na koji ukazuje Ginter Anders bio još zaoštreniji, ona je upravo onoliko neistinita koliko su njeni delići autentični u svojoj istinitosti.

Nezavisno od toga u koje se svrhe koriste, novi mediji usmereni su na produkovanje laži iz istinitih premisa. Ovo se dešava na taj način što konkretno, pojedinačno bivstvjuće ustupa mesto opštoj predstavi celine koja je unapred data kao apriorna uslovna forma svakog iskustva u Kantovom (Kant) smislu pojma, predstavljajući tako onu ontološku matricu koja medijskim putem masovno reprodukuje pseudorealne svetove kao svoju jedinu mogućnost i realnost.

Za razliku od optimističkog argumenta koji opravdava ili čak favorizuje tehniku kao takvu, a posebno ukoliko se ona posmatra kao instrument za dostizanje određenog, pozitivno valorizovanog društvenog cilja – odnosno, u funkciji jedne prosvetiteljske, apstraktne ideje humaniteta, Anders izražava skeptičnost prema ovakvim arhaičnim interpretacijama navodeći razloge i dokaze na osnovu kojih ne bi trebalo imati poverenja u integrisani tehnički um. Iako svestan da radio i TV tehnika uslovno mogu proširiti praktički horizont sadašnjice, i to "daleko preko našega čulnog vidika koji moramo imati na umu", Anders donosi dijametralno suprotan zaključak, da ovi mediji upravo doprinose kontraefektu, plasirajući jednu totalnu i pragmatičnu sliku sveta koja, proširujući svoj opažajni horizont, sužava ili u potpunosti otklanja prostor za slobodno delovanje.

Ovo "pragmatičko ujednačavanje sveta" koje izvode radio i svi raspoloživi vizuelni mediji današnjice događa se na temelju rada beskonačnih operacija matrice ili

unapred pripremljenih dejstava tzv. *šablona* po kojima se generišu sve pojedinačne emisije. "Šabloni su", kako primećuje Anders, "apriorne uslovne forme, ali ne samo forme shvatanja, ne samo forme razuma, ne samo forme osećanja, već i forme ponašanja i postupanja – dakle matrice veoma široke primene i univerzalnosti, dejstava kakvo ih ni najspekulativniji filozofi nikada nisu predvideli a ponajmanje za doba empirizma u kojem ipak, navodno, živimo."

Strukturalno posmatrano, ove forme nalikuju aleatornim serijama simultanih i sinhronih vremenskih procesa / operacija koje proizvode moguće svetove pojedinačnih radio i televizijskih emisija, ali tako da izvan njihove fantomske "stvarnosti" nikakva "alternativna" stvarnost zapravo ne može (i ne sme!) postojati. Ova relacija između bića / stvarnosti i privida / slike preslikana je po modelu delovanja tzv. *privredne ontologije*, čiji aksiom samo privremeno zvuči kao neoprostivi nonsens: "Realnost se proizvodi reprodukcijom; tek u množini, tek kao serija postaje 'biće'."

Tehnološkim premošćivanjem postojećeg vremenskog hijatusa između različitih pojedinačnih događaja, televizijska slika, na primer, postaje globalno zbivanje ovdje i sada, pružajući tako lažnu predstavu stvarnosti u njenom punom obimu. Ali, da bi kamuflaža potpuno uspela, ove forme ne smeju biti opažajne kao forme, već treba da imaju izgled samih stvari; modelujući naše moguće iskustvo, one ujedno modeluju i naš praktički horizont, odnosno celokupnu sferu moralnog i političkog delovanja, što u isto vreme predstavlja *maksimalni učinak matrice*.


Slično dejstvo nekada je, prema dijagnozi G. Andersa, imala fotografija – što se naročito ispoljilo u doba ozloglašene vladavine Hitlera i mas-ideologije nacionalsocijalizma. Fotografija je takođe intencionalno konstruisala *serijski univerzum*, umetnički svet koji "bivstvuje" ne razotkriva kao "opšte", ali ni kao "pojedinačno" dato, već kao reproduktivnu "seriju" koja uživa ontički status *uspomene*.

Otuda i sama stvarnost, poput *umetničkog dela u epohi njegove tehničke reproducibilnosti*, postaje melanholična, a njeno "stvarno" ili simbolično "vlasništvo" slika pohranjena u foto-albumu. Jedino prošlost, registrovana u medijumu fotografije kroz formu ponavljanja beskonačne sadašnjosti, dobija dignitet stvarnosti. "Ontološki formulisano: 'Samo bivše je biće'", kako kategorički tvrdi Ginter Anders. Time sama relacija između reprodukcione tehnike i uspomene kreira novu ontologiju savremenih medija: fotografije, filma, radija i televizije.

Kao što bi se očekivalo, nasuprot svetu fantoma koji masovno reprodukuju savremeni mediji stoji tip masovnog čoveka koji postaje publika *en miniature*. Nadalje, "minijaturna publika" zakonomerno reprodukuje čoveka novog doba nalik na lajbnicovsku *monadu bez prozora* koja percipira kako bi, u stvari, svaki put iznova potvrdila svoje biće, odnosno postojanje. Odnos monade prema tzv. spoljašnjem svetu ne samo da je pasivan i "konzumentski" nego je i posesivan u "idealističkom" smislu reči. Svet se javlja kao *moja* predstava, a ne kao nešto objektivno, izvan mene dato. Ipak, "spoljašnjost" diktira moje mišljenje, ponašanje i osećanja.

Ova antinomija u odnosu: čovek – svet, karakteristična je upravo za savremenu medijsku civilizaciju. Prividno slobodan, u tehnološki apsolutno uslovljenom svetu, savremeni čovek, čini se, nikad nije bio u nepovoljnijem položaju; postavljen u situaciju da ne veruje svojim čulima što je više na njih upućen, otuđuje se familijarizujući se, u isto vreme, sa spektakularnim svetom fantoma koji ga non-stop opsedaju. Obitavajući u takvom neistinitom okruženju, današnji čovek i sam postaje delić ove neistine: *blue print* vlastite neslobode.

sumi
L4109
kess
L9237



DIREKTAN PRENOS

Moma Martinović, *Režija programa uživo*, Centar za istraživanje Radio-televizije Srbije, Beograd 1997.

Trenutak rađanja televizijskog medijuma upravo je obeležen njegovim osnovnim izražajnim sredstvom – direktnim prenosom. U pretrpanoj laboratoriji škotskog entuzijaste Džon Lodži Berda, pre nekih sedamdesetak godina, rođena je *živa televizija*. Forma neposrednog kontakta televizijskih gledalaca sa jedinstvenim i neponovljivim događajima u prostoru i vremenu stvarnosti izvršila je najveći uticaj na razvoj budućeg televizijskog jezika i tehnologije. Tokom proteklih decenija direktan prenos slike i zvuka ostao je svojstven atribut televizijskog medijuma koji će postepeno prerasti u jedinstven model izražavanja, kao i u prostor za inventivno televizijsko stvaralaštvo.

Malo je autora koji se sa takvim stepenom posvećenosti televizijskom poslu opredeljuje za radove iz oblasti direktnog prenosa. U svetskoj literaturi koja je posvećena televiziji kao medijumu možemo razlikovati teorijsko-esejistički pristup izražajnim sredstvima televizije i stručnu literaturu posvećenu tehničko-tehnološkom aspektu same televizijske produkcije. Moma Martinović je svoje univerzitetsko obrazovanje filmskog i TV reditelja stavio u službu najtežeg žanra televizijske produkcije – programa uživo. Kao dugogodišnji realizator direktnih prenosa Jugoslovenske Radio Televizije, predavač na International Academy of Broad-

casting u Montreu (Švajcarska) upotrebio je svoje dugogodišnje profesionalno iskustvo pretočivši ga u knjigu koja nastoji da pomiri razmatranja medijskih teoretičara sa praktičnim aspektom svakodnevnog televizijskog programa. U knjizi *Režija programa uživo* Moma Martinović pokušava da pronađe odgovor na brojna pitanja vezana za fenomen direktnog prenosa – šta je to što direktan televizijski prenos čini jednim od najvažnijih i najatraktivnijih oblika televizijskog stvaralaštva? Gde se krije njegova magična privlačnost za gledaoca i televizijskog stvaraoca? Šta je to direktan televizijski prenos?

Za Momu Martinovića direktan prenos predstavlja subjektivan odraz objektivne stvarnosti. Na prvi pogled ovo vas može podsetiti na jednu od mnogobrojnih definicija umetnosti, ako je umetnost uopšte moguće definisati. Međutim, u samoj veštini direktnog prenosa svakako da možemo pronaći elemente umetničkog stvaralaštva ako se ispoštuju zakonitosti televizijskog zanata uz izvestan stepen ličnog stvaralačkog pečata što u slučaju Mome Martinovića sigurno ne dolazi u pitanje. Cilj reditelja direktnog prenosa mora biti da subjektivni, televizijski odraz stvarnosti što više približi i prilagodi objektivnoj stvarnosti, tj. da život transformiše u elektronsku sliku televizijskog programa. Moma Martinović sugerije da je najbolji način da se sačuva autentičnost događaja čiji smo televizijski svedoci, pravilno rediteljsko korišćenje tehničkih sredstava koja su mu u datom trenutku na raspolaganju. Može se primetiti da je Martinović veliki poklonik rediteljske koncepcije koja se u velikoj meri zasniva na dugotrajnom pripremanju i proučavanju svih produkcionih, tehničkih i materijalnih aspekata koji mogu imati uticaja na uspešnost jednog direktnog televizijskog prenosa.

Ako je istina da je suština direktnog televizijskog prenosa sadržana u što vernijem prenošenju događaja gledaocu koji mu prisustvuje putem televizijskog prijemnika, gde tu možemo pronaći elemente umetničkog doživljaja? Pođimo od činjenice da je stvaran događaj samo povod i polazna tačka za nastanak samosvojnog televizijskog dela koje je inspirisano stvarnošću. Uspešan direktan prenos mora podjednako da sadrži i istinitost činjenica, ali i lepotu i lepršavost stvaralačkog čina. Moma Martinović je jedan od retkih televizijskih poslenika koji je u svojoj praksi uspeo da pomiri ova dva naizgled suprotstavljena aspekta direktnog televizijskog prenosa. Ne ugrožavajući nijednog trenutka neophodnu informativnost koju stvarni događaj zahteva, on postavlja dodatne estetske zahteve koji će doprineti da televizijski gledalac što bolje oseti svo

uzbuđenje tog paralelnog dešavanja – u stvarnosti i pred televizijskim prijemnicima. Obaveza direktnog prenosa da nadomesti sve ono što tehnički nije u stanju da prenese otvara prostor za niz elemenata, koji izvedeni iz događaja koji se prenosi, stvaraju uslove za nastajanje tzv. *kreativne nadgradnje*.

Obrađujući veoma složene i raznovrsne probleme direktnog prenosa Moma Martinović veoma sistematično prilazi razvrstavanju ove forme na političke, kulturnoumetničke i sportske direktne prenose dajući u okviru svake od kategorija neophodna praktična uputstva za rad. Imajući u vidu Martinovićevo profesionalno iskustvo u Televiziji Beograd potpuno je prirodno da je najveći prostor u knjizi posvećen upravo sportskom prenosu. I upravo je u toj oblasti Martinović dokazao svoju umešnost u prenošenju dragocenih saveta mladim televizijskim poslenicima koji će imati dovoljno ljubavi, hrabrosti i volje da se posvete direktnom sportskom prenosu kao profesionalnoj vokaciji. U okviru televizijske prakse, svi koji su se jednog trenutka bavili direktnim prenosom ostaju zaraženi tim opijumskim dejstvom *žive televizije*. Ova vrsta profesionalnog opredeljenja zahteva određenu dozu preciznosti, nadahnuća i beskrajne upornosti u planiranju što će, neminovno, ako je posao pošteno odraden, rezultirati u virtuoznoj realizaciji.

Direktan televizijski prenos predstavlja neku vrstu maturskog ispita u okviru televizijskog posla. Moma Martinović je svoj ispit bez popravnog položio upravo na veoma komplikovanom programskom segmentu – sportskom televizijskom programu. Odnos televizije i sporta je posebna tema u okviru koje *Režija programa uživo* analizira razvoj i uticaj televizijskog medijuma na sportska dešavanja, počev od promene sportskih propozicija pod uticajem televizije pa sve do činjenice da se u današnje doba sport i televizija ne mogu odvojiti zato što je međusobna zavisnost veoma prisutna. Sa svoje strane televizija je zahvaljujući prezentiranju sportskih takmičenja dobila veliki auditorijum, a sport je u prilici da svakodnevno vrši svoju popularizaciju u milionima domova širom sveta. Zbog toga su direktni prenosi velikih sportskih manifestacija dostigli astronomske cene otkupa televizijskih prava što se ne može porediti čak ni sa uvek prestižnim informativnim programom.

U prvom poglavlju *Režije programa uživo*, Moma Martinović iznosi neka od potrebnih znanja iz oblasti televizijske produkcije. Izražena jasnim i direktnim jezikom, ključna pravila televizijskog zanata prezentirana

su iz ugla dugogodišnjeg profesionalca, tako da njihovo potpuno razumevanje ipak zahteva izvesnu, unapred stečenu televizijsku azbuku, što samu knjigu ne čini nepristupačnom. Naprotiv, ovaj tehničko-tehnološki osvrt nazvan *Uvod u TV produkciju* može televizijskim poslenicima poslužiti kao koristan podsetnik, a potpunim laicima kao pristupačno napisan udžbenik. Značajno je navođenje osnovnih kodova kojim televizijski medijum komunicira, a koji svoju primenu nalaže u svim vrstama i žanrovima televizijskog programa. Univerzalni karakter televizijskih kodova značajno je upotpunjen veoma važnim segmentom o neophodnoj profesionalnoj etici svakog televizijskog poslenika koja je razrađena u nekoliko fundamentalnih preduslova koji moraju biti ispunjeni. Važnost discipline jednog televizijskog tima naročito dobija na značaju kada je u pitanju ostvarenje jednog uspešnog direktnog prenosa, pa tako nije neobično što je baš ovaj aspekt u okviru televizijske produkcije u knjizi naročito naglašen.

Potom sledi opis karakteristika različitih oblika direktnog televizijskog prenosa. Svaki za sebe, politički, kulturnoumetnički i sportski prenos imaju svoje specifičnosti koje autor navodi ilustrujući ih primerima iz sopstvenog iskustva. Navodeći prednosti i mane svakog od ova tri tipa direktnih prenosa Martinović ukazuje i na mogućnosti reditelja da svojim intervencijama utiče na krajnji ishod prenosa, a samim tim i na utisak koji će taj prenos imati na televizijskog gledaoca.

Otkrivajući profesionalnu veštinu ovladavanja zakonitostima direktnog televizijskog prenosa, Moma Martinović nudi dragocene savete sažete u poglavlju *Režija prve studijske emisije* u kome, prateći televizijsku produkciju relativno jednostavne strukture opisuje različite profile televizijskih zanimanja. Izučavajući ovo poglavlje mladi televizijski početnik može mnogo toga usvojiti bez obzira da li se bavi režijom, kamerom, montažom, produkcijom ili nekim drugim televizijskim zanatom.

Za ilustraciju poglavlja *Režija prenosa korišćenjem jednih reportažnih kola* uzet je model košarkaške utakmice nacionalnog prvenstva pri čemu nam iskustvena saznanja jednog vrsnog reditelja pomažu da komplikovani proces rada na jednom sportskom prenosu usvojimo na relativno jednostavnom primeru. Na ovaj način Moma Martinović je i televizijski neiskusne čitaoce pripremio na složenije probleme sportskih prenosa koje će kasnije izložiti.

U okviru direktnih prenosa sportskih događaja televizijski reditelj mora voditi računa o različitim aspek-

tima sportskog nadmetanja. Pored konkurencije, uporedivosti i merljivosti sportskih dostignuća koje na ekranu moraju biti prisutne, Moma Martinović naglašava važnost drame i emotivnosti koje svaki sport u manjoj ili većoj meri nosi sa sobom. Tu dolazimo do veoma važnih komponenti koje svaki sportski prenos mora da sadrži da bi zadržao pažnju gledalaca. To su potreba da sam događaj bude što vidljiviji i razumljiviji i potreba da se sama sportska drama dočara na najbolji mogući način. Veština pronalaženja ravnoteže između ova dva elementa je ključ za ostvarenje uspešnog sportskog prenosa.

U poglavlju koje tretira specifičnosti velikih sportskih događaja Moma Martinović otkriva šta je sve potrebno da bi se kandidatura jednog grada za dobijanje Olimpijskih igara adekvatno medijski ispratila. S obzirom da je kao reditelj promotivnog materijala za kandidaturu Beograda 1996. učestvovao u velikoj međunarodnoj trci za dobijanje organizacije Olimpijade, na primeru sopstvenog angažmana Martinović ukazuje na svu složenost i visoke kriterijume koje zahteva Međunarodni olimpijski komitet. Iscrpnom analizom promotivnih spotova autor odgovara na pitanje kako napraviti dobar promotivni namenski video spot koji će na najbolji mogući način predstavljati ne samo određeni grad, već zemlju u celini.

U okviru poglavlja koje se bavi Međunarodnim radio-TV centrom na velikim sportskim takmičenjima, Moma Martinović nas upoznaje sa komplikovanim sistemom jedinstvenog radio i televizijskog centra koje svako veće sportsko takmičenje danas mora da ima. Objašnjavajući ponaosob svaki organizacioni punkt, Martinović nas uvodi u veoma složenu organizaciju međunarodnog televizijskog "pokrivanja" velikih sportskih događaja. Ovo poglavlje može biti izvrsno uputstvo urednicima sportskih redakcija prilikom planiranja izveštavanja sa određenih sportskih manifestacija.

Analize značajnih sportskih prenosa Martinović počinje prikazom trke Karla Luisa sa Svetskog prvenstva u atletici 1991. godine. Činjenica da je u pitanju trka koja traje nešto ispod deset sekundi, a koja je televizijski predstavljena u trajanju od 20 minuta već je dovoljan povod za veoma nadahnutu analizu. Upravo ovim rediteljskim ogledom Martinović otkriva i sopstvena kreativna načela u pristupu atletici kao kraljici sportova. Potpomognuta značajnim video materijalom na dve video kasete *Režija programa uživo* pruža mogućnost da se na licu mesta uverimo u opravdanost Martinovićevih stavova ili da dozvolimo sebi da napra-

vimo sopstvenu analizu. Međutim, Moma Martinović je veoma pažljivo i precizno analizirao svaki svoj video primer ne ostavljajući mnogo prostora da ga kritikujemo. Na taj način ova knjiga dobija na kvalitetu, a njen autor sugeriše u kom trenutku treba da zaustavimo sliku da bi bolje uvideli prednosti ili mane određenog rediteljskog postupka. Odabrani video materijali svedoče o malim remek-delimu sportskog prenosa, ali i o katastrofalnim promašajima, i sve to uz znalački Martinovićev komentar.

Svoj koncept sportskih prenosa različitih sportova Martinović navodi kroz primer Letnjih olimpijskih igara u Barseloni 1992. godine i Zimskih olimpijskih igara u Lillehameru 1994. godine. Svaki sport je predstavljen uz određeni video materijal i iscrpan tlocrt sa precizno objašnjenim pozicijama svake kamere. Video primeri su detaljno analizirani u cilju što boljeg televizijskog predstavljanja pojedinog sporta. U svakom pogledu Martinovićeva analize sportskih prenosa pre svega u centru pažnje imaju svest televizijskog gledaoca. Svaki rediteljski postupak, svaki pokret kamere, dužina određenog kadra, sve je posvećeno što uverljivijem doživljaju za televizijskog gledaoca. Televizijski auditorijum je vrhovni sudija kada je u pitanju uspešnost određenog sportskog prenosa. Nezamislivo je dozvoliti da posmatrač kraj televizijskog prijemnika ostane uskraćen ijednog trenutka za događaj kome ne prisustvuje lično. Napretkom televizijske tehnologije širi se i lista sportova gde su televizijski gledaoci u prednosti u odnosu na prisutne na sportskim borilištima. Mnogi su mišljenja da nijedan televizijski prenos ne može tačno dočarati atmosferu sportske arene. Upravo profesionalci, kao što je Moma Martinović, nastoje da što je moguće više, upotrebom televizijskih izražajnih sredstava, delovanjem na svest televizijskog gledaoca, približe sport većem broju ljudi pretvarajući dnevne sobe u sportske hale i stadione.

Svaki živi prenos sa sobom nosi rizik nepredviđenih situacija koje se mogu dogoditi kada se najmanje nadaš. Upravo zbog toga Moma Martinović jedan deo svoje knjige posvećuje tim nepredvidivim momentima kada nešto pođe naopako. U tim trenucima reditelj prenosa je ona ličnost na kojoj se prelama sva odgovornost i opasnost situacije. Sama činjenica da jedan čovek izborom određene slike u veoma kratkom vremenskom periodu nameće svoju odluku milionima televizijskih gledalaca čini ovaj poziv toliko privlačnim i uzbuđujućim. Tada veliku ulogu, po Martinovićevom mišljenju, pored svog znanja, veštine i priprema, treba da odigra rediteljska intuicija. Ovaj kvalitet se možda

stiće dugogodišnjim iskustvom, možda se neko rađa s njim, ali ko ga ne poseduje ne treba ni da se bavi direktnim prenosom.

Režija programa uživo nesumnjivo predstavlja jedinstven poduhvat u našoj literaturi posvećenoj televizijskom medijumu. Kao jedno od osnovnih izražajnih televizijskih sredstava direktan prenos svojom spontanosti i neposrednošću uvek zadržava pažnju masovne televizijske publike. To je dovoljan razlog da se ovom aspektu televizijskog programa posveti više pažnje u smislu proučavanja njegovih zakonitosti i poznavanja načina na koji deluje na široki auditorijum. Televizijski gledaoci, na osnovu neminovnih subjektivnih elemenata i promena koje u njihov dom unosi televizija, ipak pristaju na uslovnost koja ne uništava njihovo osećanje neposrednog komuniciranja sa stvarnošću. Veoma je značajno što se upravo Moma Martinović odlučio da svoja iskustva iz oblasti direktnog prenosa sažme i u kombinaciji sa najznačajnijim svetskim dostignućima iz ovog domena stvori jedno značajno polazište za dalje proučavanje problematike direktnog prenosa. *Režija programa uživo* će predstavljati nezaobilazno štivo za televizijske profesionalce, ali i za početnike pune istraživačkog duha.

dylithiur.
L5236
Tea short
L 9078



LAZAR DŽAMIĆ

TEATAR DUŠE PROTIV IMPERIJE SLIKA

Dragana Čulić, *Kreativna radio reklama*, Pont, Beograd 1997.

Izvesno je da je radio suparnik! I gramofon i film su takvi. Nemilosrdni suparnik koji nezaustavljivo napreduje; uzaludno je suprotstavljati mu se.

Da, radio je sasvim O.K., ipak, najveće zadovoljstvo pruža kada se isključi.

Arnold Šenberg
(u pismu Albanu Bergu, 1931.g.)

U (radio) emitovanju vaša publika je pretpostavljena, ali je to publika od jednog.

Džordž Orvel

Radio emisije su postale psihodrama u nastavcima, tok svesti i unutrašnji dijalog koji se odmotava kroz slušaoočeve uši.

Umberto Eko

Želeli mi to ili ne, ali kao moderni i slobodni ljudi (kako za sebe često volimo da verujemo) nalazimo se u malo čudnom položaju: svi smo, u većoj ili manjoj meri, u isto vreme, i podanici jedne moćne i nemilosrdne imperije, raširene skoro preko granica poimanja na čitavu planetu; imperije koja kao glavno sredstvo vladanja ima *sliku*. Možda nije preterano reći da se moderna civilizacija bazira na svojevrsnoj "hegemoniji vida" (uostalom, i kompjuteri se i dalje uglavnom gledaju, bez obzira na multimedije), da je u pitanju kolosalna konstrukcija oslonjena na vizuelno i na oko kao ultimativnu biološku mašinu za posredovanje sadržaja.

Zato je televizija najuticajniji gonič modernih snova.

Ipak, duboko u njenoj senci, dešava se revitalizacija jednog drugačijeg modela. Na snazi ponovo dobija prvi elektronski masovni medij, sprava koja je početkom ovog veka obeležila prvi čovekov korak u pravu virtuelnu realnost – radio! Dragocena kutija naših dedova i baka, strahoviti suparnik Šenbergovih kolega muzičara, obložena orahovim ili mahagonijevim drvetom, sa pokazivačem "naštelovanosti" stanice u obliku fosforescentne zelene cevi – poput oka neke svemirske "vaser" vage – izazivala je od samog svog pronalaženja zadovoljstvo, paniku (setite se Orsona Velsa) i radoznalost, pravila je društvo i oblikovala ličnu klimu slušaoca. Neverovatni talas televizije doneo je smenu.

Zvučnu paradigmu, zamenila je ekranska.

Ali, nešto se ponovo dešava. Mnogo je podataka koji pokazuju da radio, ovoga puta u svojoj najvitalnijoj, najfleksibilnijoj i najzanimljivijoj formi – kao komercijalan – postaje sve interesantniji oglašivačima i oglasnim agencijama širom sveta. Razlog tome je: povećano interesovanje slušalaca. Samo u Velikoj Britaniji je 1995. od radio oglašavanja inkasirano oko 260 miliona funti!¹ Jedno od najsvežijih istraživanja na temu odnosa slušalaca prema radiju kao mediju, čuveni RAJAR (*Radio Joint Audience Research*), sprovedeno je 1995. u Engleskoj na 150 000 ispitanika, što ga čini najvećim pojedinačnim medijskim istraživanjem u Evropi!² Dobijeni podaci daju odgovor na razloge zašto sve više kreativnih direktora i kopirajtera u svetu ponovo hodočasti prostorima Čiste Reči. Radio je, dakle, ponovo u napadu i to pre svega zahvaljujući jednom

¹ Radio Advertising Handbook (The Radio Advertising Bureau, London 1996)

² *Ibid.*

od njegovih najstarijih i najpoznatijih sredstava – oglasa. Ove kratke vremenske forme, nabijene kreativnošću i emocijama, postale su jedan od najkarakterističnijih zaštitnih znakova svake uspješne radio-stanice i možda jedan od najboljih načina za građenje i negovanje slušalačke vernosti.

Uzimajući u obzir dugovečnost i razradenost radio oglasa kao forme, literatura koja je u svetu posvećena ovoj oblasti broji se stotinama tomova. Sekcije o radio "advertajzingu" nezaobilazan su deo i svakog opšteg udžbenika oglašavanja. Nažalost, ili možda sasvim očekivano, na domaćem terenu je sasvim drugačije. I pored veoma uspešnih primera radio-stanica koje su pre svega zahvaljujući izvrsnim oglasima izgradile svoj imidž i brojnu slušateljsku populaciju (Radio 101, Pingvin, Golf), literature posvećene efikasnom i kreativnom radio oglašavanju nije bilo. Povremeni seminarski ili naučni radovi koji bi ovu oblast tek u prolazu dodirnuli, bili su ili bazirani na zastareloj literaturi ili su se radio oglašavanjem bavili iz ugla nepraktičnih traktata (uz generalnu manu da ih je bilo toliko da su se mogli nabrojati na prste jedne ruke!). Nečega nalik na priručnik, vodič, "knjigu recepata", udžbenik za kreativniji postupak pravljenja radio oglasnih poruka nije bilo, na očaj svih kafom, cigaretama i slušalicama omamljenih noćnih zanesenjaka kreiranja audio poruka. Tu veliku prazninu popunila je prošle godine knjiga *Kreativna radio reklama* Dragane Čulić, poslenika EKO programa Radio Beograda i člana brojnih kreativnih timova u stvaranju mnogih radio oglasa na Radiju 101. Oslanjajući se na svoju bogatu praksu i smeštajući je u okvir poslediplomskog proučavanja masovnih komunikacija na Fakultetu dramskih umetnosti, Dragana Čulić je po prvi put kod nas uspela da pruži jedan konzistentan teorijski i praktični pregled delovanja i stvaranja radio oglasa. Metodološka snaga knjige, pored predstavljanja domaćoj stručnoj i profesionalnoj javnosti brojnih koncepata ključnih za objašnjenje karakteristične snage ubeđivačkog delovanja koju radio poseduje, sastoji se u smeštanju radija kao masovnog medija u kontekst masovne komunikacije uopšte, kao i u opšti okvir tržišnog komuniciranja. Na taj način se primećuju sve specifičnosti ali i zajedničke karakteristike radija i ostalih masovnih medija u onom delu njihovog ispoljavanja koji se naziva "promotivnom komunikacijom".

Kao već iskusni radio-profesionalac, Dragana Čulić zna da radio kao medij sa slušaocem pravi posebnu vezu, odnos koji vrlo malo drugih medija poseduje. On je naš intimni prijatelj (Orvel je, bar u ovome, bio

u pravu). On deluje "one-to-one" (jedan na jednoga) on je privatn i veoma podseća na pismo. Drugim rećima, radio se "ćita" u sebi. Zbog bliskosti koju radio poseduje, poznato je u struci oglašavanja, on se, komparirajući sa drugim medijima, u dejstvima više može uporediti sa magazinima nego sa televizijom. On je "lični klimatski kontroler" raspoloženja i atmosfere u okruženju slušalaca. Nekako, ljudi radio slušaju "sami" (navodnici su namerno stavljeni) iako slušalac fizićki ne mora da je sam u prostoriji. Ipak nije uobićajeno da više ljudi prekine razgovor da bi zajednićki obratili pažnju na sadržaj emisije na radiju, situacija koja je sasvim uobićajena kada je u pitanju televizija. Zbog svega pomenutog radiju se veruje, "on je naš nevidljivi kućni prijatelj".³

Možda najveća snaga radija, i jedan od glavnih razloga njegove komercijalne resurekcije, leži u onome što radijski znalci nazivaju "delovanje ispod radara", sposobnosti ovog medija da neprimetno proizvodi reakcije u glavama, taćnije, dušama slušalaca, nagoneći ih da sami zamišljaju slike koje radiju nedostaju. Pošto radijski sadržaj nema tu vrstu ćulne eksplicitnosti koju poseduje televizija, na slušaocu je da se "potrudi" i tu potrebu sam zadovolji. Tako on kreira nešto što se dugo nazivalo "teatrom uma" (theater of mind) ili kako ga naziva Dragana Ćulić "pozorište u glavi", a što je po RAJAR istraživanju preimenovano u "teatar duše" (theater of soul).⁴ Drugim rećima, taćno je da se slike formiraju u glavi slušaoca, ali slike su generisane odrećenim emotivnim stanjima "okinutim" radijskim sadržajem, na primer (o)glasom. Emocije, duša, jesu materijal iz koga radijsko pozorište uma gradi svoje prizore. Stavljavući televiziju i radio bok uz bok, možda bi prethodno moglo i ovako da se kaže: televizija je kao zgodna žena egzibicionista: pokaže vam sve i odmah; radio je, pak, kao zavodljivo, ali vrlo ukusno odevena zgodna žena: nedostatak direktnog pogleda na stvar kompenzovan je intenzivnim zamišljanjem od strane posmatraća. Nije ni ćudo da takve dame, dugoroćno, odnose pobedu. Pod uslovom, naravno, da je nedostatak eksplicitnosti zamenjen inteligentnim golicanjem mašte. Ili, kako je to definisao Rudolf Arnhajm: "Umetnik bežićnog (radija) mora ovladati ogranićenjima ćujnog".⁵

³ Dragana Ćulić, *Kreativna radio reklama*, Pont, Beograd 1997.

⁴ Wireless Wisdom, The Radio Advertising Bureau, London 1996.

⁵ Rudolf Arnhajm, *Pohvala stepilu*, Košava 32/33, februar/maj '97.

Radio je takođe jedini masovni medij, i na tu specifičnost ukazuje i Dragana Čulić, koji se može konzimirati dok istovremeno radite nešto drugo. Probajte da pišete neki važan tekst i da istovremeno pratite sadržaje na televiziji. Ili, još apsurdnije, da radite isto to i da se bavite novinama ili magazinom. Upravo činjenica da vam oči mogu biti prikovane za nešto dok su istovremeno uši usmerene na drugu stranu, daje radiju takvu fleksibilnost. On je kao neka vrsta zvučnog tapeta u sobi: svuda je oko vas, ali bez potrebe da vam pažnja bude stalno fiksirana na njega ("radio ne radio, svira ti radio"⁶). Možda na ovom mestu nije naodmet preneti šta sve ljudi rade dok u istom trenutku slušaju radio. Po RAJAR-u, 10 odsto Engleza priča ili telefonira, 8 odsto radi ili čita, 11 odsto bavi se sređivanjem domaćinstva ili brigom o deci, jede ili pije 15 odsto, a 16 odsto slušalaca obavlja druge aktivnosti.⁷ Sekundarnost radija (delovanje iz drugog plana) često se pretvara u takozvanu subliminalnost, u primanje sadržaja ispod praga svesti, bez mentalnih blokada koje tako često postavljamo komercijalnim sadržajima u drugim medijima ("Aha, evo oglasa, znači to je različito od onoga što je novinarski sadržaj, to je plaćeno da me ubeđuje, znači menjam kanal percepcije..."). Radio je vrhunski gerilac, "nindža" naše percepcije, koji ponekad prodire na vrlo mala vrata, neopaženo, a deluje trajno.

Još jedan od razloga zašto je knjiga *Kreativna radio reklama* važna ljudima iz marketinga, leži u nekim aspektima "Zemlje radija" (Radioland) – opšti naziv za čitavu ovu priču o delovanju male zvučne kutije na slušaoca – bitnim za kvalitetnije promovisanje ponude. U pitanju su strateške postavke koje razbijaju mnoge predrasude prisutne u medija planiranju ne samo na našim prostorima. Prvo, zanimljivo je samo doživljavanje radija u poređenju sa televizijom. Kada su ispitanici u RAJAR istraživanju zamoljeni da za jedan i drugi medij vežu neke njima važne termine, radio je prošao mnogo bolje. Njega su doživljavali pojmovima "sloboda", "veselost", "brižan", "realan" i "zdravorazumski", dok je "TV land" bila opisana kao "zastrašujuća", "glamurozna", "plitka", "lažna" i "ravnodušna"! Ove različite "ličnosti" dva medija imaju i te kako veliku važnost u strateškim poslovima oglašavanja. Pomenuti rezultat navodi na zaključak, potvrđen i u praksi, da je radio podesan za kreiranje

⁶ Radimir Šodolac, autor slogana

⁷ *Wireless Wisdom (ibid.)*

"ličnosti" robne marke (brand personality), dok je televizija i dalje nenadmašna u građenju imidža (brand image). Ako mislite da između ove dve stvari nema prave razlike ili da je drugo važnije, pomislite da li biste zaista otišli u banku koja se promovira samo kao glamurozna, bogata i moćna, ili biste ipak u takvoj instituciji potražili i prijatelja i partnera. Nekoga ko vam je blizak i želi da vam pomogne, u odnosu na koga se ne osećate kao maslačak prema hrastu! Radio je idealan za stvaranje prijateljstva sa robnom markom! I još jedna interesantna perceptivna varka radija: on proizvodi takozvanu virtuelnu distribuciju robe. Slušajući oglase preko radija, potrošači su izjavljivali da im se čini da su oglašeni proizvodi tu negde "u njihovoj okolini", da su "dostupni", "nadohvat ruke", da se mogu nabaviti odmah, "sada", "danas" i da su "bliski mojim ličnim potrebama". Radio je opet, u maniru iskusnog provodačije, "zbližio" komercijalnu ponudu sa potrošačima!

Poslenici radio marketinga će svakako naći kao veoma dobrodošao prilog u knjizi i seriju scenarija za "real life" oglase koji su se našli i na audio kaseti koja prati knjigu (što je još jedan od neuobičajenih profesionalnih gestova u domaćem izdavaštvu). Pod "real life" mislim na oglase koji su zaista bili emitovani u programima Radio Beograda, pre svega Radija 101, i u čijem je kreiranju učestvovao i autor knjige. Kao i kod svih kvalitetnih oglasa, oni su posledica precizne dramaturgije o kojoj Dragana Čulić govori u posebnoj sekciji knjige. Poput nekog dobrog dramskog teksta, i oglas mora slediti jedan logičan i poželjan tok da bi proizveo maksimalan efekat na slušaoca. Taj tok počinje postavljanjem ciljeva oglasa, određivanjem elemenata koji sačinjavaju bitne podatke u oglasu, odabiranjem pristupa koji će na najefektniji način preneti "šta" i "kako" da se kaže, sve to pakovano u dve glavne faze koje se iscrpljuju u radanju ideje i kreaciji poruke. "Dramaturgija radio reklame podrazumeva prisustvo svih elemenata koje mora da sadrži kreativna radio reklama, a to znači: uvod – atraktivnost, tema – stvaranje potrebe ili želje, zaključak – informativnost."⁸ U ovom smislu, radio oglas mora da zadovolji standardne stepenice takozvanog AIDA modela, kao standardnog modela delovanja svakog kvalitetnog oglasa. Razlika je jedino u izražajnim sredstvima.

Vrednost *Kreativne radio reklame* je upravo u njenom dualizmu, u tome što će predstavljati zapaženo štivo

⁸ Dragana Čulić (*ibid.*)

i onima koji dublje proučavaju masovne medije sa teorijske strane i onima koji žele da obogate i profesionalizuju svoju praksu. Sa podjednakom potrebom ovo delo može da stoji na radnom stolu akademskog radnika, kreativnog direktora u oglasnoj agenciji, direktora marketinga u nekoj firmi i propagandiste u komercijalnoj radio-stanici. Knjiga Dragane Čulić istovremeno pred proučavaoce masovnih medija ponovo stavlja dilemu o posledicama "konvergencije" medija i njenim krajnjim konsekvencama. Da li će Reč izgubiti bitku sa Slikom? Ili ćemo možda biti svedoci i nekog drugog trenda? Za budućnost ostaje da pokaže da li će imperija slike biti načeta ličnijim, bliskijim i subtilnijim mehanizmima delovanja radija. Da li će kreativni direktori ove osobine radija, pre svega nedostatak slike, u većem broju početi da tumače kao kreativni izazov, umesto kao kreativno siromaštvo.

Teatar duše možda polako dolazi po svoje. *Kreativna radio reklama* Dragane Čulić jedan je od pokazatelja zašto će možda biti tako.

M4201.infract



ČEDOMIR ČUPIĆ

MOĆ SVETKOVINA I RITUALA U POLITICI

Jelena Đorđević, *Političke svetkovine i rituali*,
Dosije – Signature, Beograd 1997.

Knjiga Jelene Đorđević *Političke svetkovine i rituali* je prva studija kod nas koja na sveobuhvatan i sistematičan način obrađuje pojam, strukturu, značenja, mesto, funkcije i značaj političkih svetkovina i rituala u političkom životu, od prvih organizovanih političkih zajednica naše civilizacije do modernih političkih društava. Tragajući za poreklom političkih svetkovina i rituala, autorka otkriva vidljive i nevidljive strane ljudske prirode, ali i dubinske slojeve čovekove psihe iz kojih izvire i rađa se potreba za njima. Iza lakoće s kojom je iznela i predstavila ovu tematsku celinu krije se velika upornost, temeljan rad u savladavanju ogromne građe i različitost pristupa. Da bi obuhvatila sadržaj u celini, razotkrila suštinu i utvrdila vrednosti, poslužila se znanjima iz različitih naučnih oblasti i disciplina. Uz filozofski uvid tu su na okupu pristupi i znanja iz sociologije, antropologije, istorije, psihologije, etnopsihologije i dramaturgije.

U radu su na podjednak i uspešan način predstavljeni različiti teorijski pristupi, ali i politička iskustva. U uvodu autorka izriče stav da se politika podjednako oslanja i na političko-pravne procedure i na "simboličku dimenziju putem koje organizuje strategiju vladanja". Ona piše da su "dejstvo i upotrebna vrednost svetkovina i rituala ogromni, i zato gotovo da nema političkog režima koji, na ovaj ili onaj način neće koristiti njihove simboličke ili praktične mogućnosti". U suštini, političke svetkovine jesu metafore u kojima su "simbolički kondenzovane političke poruke". Zato su političke svetkovine "sastavni deo svakog političkog sistema, političke kulture i političke akcije".

U prvom poglavlju knjige, pod nazivom *Putokazi i inspiracije*, Jelena Đorđević daje teorijske pretpostavke na osnovu kojih kasnije analizira i tumači političke svetkovine i rituale. Ona polazi od stava da su u temelju tumačenja svetkovina pojmovi svetog i profanog. Njihovo razlikovanje i značenje "predstavlja najširu teorijsku osnovu tumačenja svetkovina". Ovaj pojmovni par je i izuzetno funkcionalan za razumevanje i objašnjavanje svetkovina, posebno političkih. Autorka piše da se sveto "određuje svetkovinom tj. ono se raspoznaje kao takvo u trenucima društvenog slavlja. Profano je vreme prolaznog iskustva, dnevnog života, rada, materijalne stvarnosti, ličnih patnji." Zato svaka ideja u koju ljudi "veruju može biti ispunjena svetošću, upravo zato što se slavi u ritualu". Sveto i svetkovina u politiku dolaze iz religije i potvrđuju činjenicu da u "nekim istorijskim trenucima politika nosi isto toliko religijskih osećanja kao i sama religija, i da je njena ritualna praksa slična crkveno-ritualnoj praksi". To potvrđuje stav da duhovne tvorevine čovečanstva kao paralelni svetovi jedni druge ne isključuju, iako se razlikuju, nego jedni druge dopunjuju prožimajući se. Tako se i iskustva nastala na osnovu njih prenose iz jedne u drugu oblast čovekovog života. U ovom slučaju iz religije u politiku, ali postoje i obrnuti primeri (crkvena organizacija itd.).

Autorka pokazuje kako se istorijska iskustva svetkovina prenose i kako utiču na modernu i savremenu politiku i političke režime – autokratske i demokratske. Posebno je istaknut primordijalni događaj na koji se kasnije oslanjaju tumačenja, značenja, iskustva i uloge političkih svetkovina. Tražeći uporišta svetog i profanog u čovekovoj prirodi otkriva svu njenu složenost, dubinu i mogućnosti. Sve se konstituiše ali i rekonstruiše pomoću dihotomnih parova: svesno – nesvesno, racionalno – iracionalno, pojavno – nevidljivo.

I priroda svetog je dvostruka jer su dvostruki i njeni pokretači – eros i tanatos, odnosno život i smrt. Sve to uzrokuje i konstrukciju ali i destrukciju u kolektivnom životu. Zato svetkovine mogu da nastanu iz užasa, ruševina, nesreća, bola, jauka kao izlazak života iz okrilja smrti. Takođe, svetkovine mogu da završe u nesreći, užasu, zlu i zločinu (od porodičnih, sportskih, koncertnih do političkih svetkovina posle kojih ljude odvođe u rat i propast). Posebno poglavlje posvećeno je razvoju svetkovina u našoj civilizaciji – hrišćanski praznik, srednji vek, renesansa, kultura dvora i dvorski praznici i praznici u modernom vremenu.

U trećem poglavlju, prema kojem je dat i naslov knjige, autorka ističe da je za "analizu političkih svetkovina u okviru političke kulture posebno funkcionalno, pojmovo određeno odnosa između simboličke i stvarne društvene sfere života". U politici su simboli "sredstvo identifikacije, ali i motorna snaga koja pokreće grupe i mase ka realizaciji određenih projekata i ideoloških postulata". Posebnu ulogu imaju simboli u pokretanju masa jer se pomoću njih "masa zgušnjava, oblikuje, ukorenjuje i pokreće, nezavisno od toga kakav je cilj ili ishodište toga kretanja. Simboli daju političkoj akciji smisao sredstava komunikacije". Koliko su značajni simboli za čovekov život ukazao je Jung kada je izrekao: "Kao što biljka stvara svoj cvet tako i psiha stvara simbole." Kada se simbol ili simboli koji grade jednu zajednicu ohlade tada se, prema Hegelu, zajednica raspada, a kada se to dešava u politici, politička zajednica i njen poredak se ruše. U slučaju kada se u politici insistira na jedinstvu (sve da postane jedno) takva politika ima uporište u ideologiji i ona neminovno završava u autokratiji. Kada se u politici insistira na integraciji onda se povezivanje zasniva na interesu, računu, kalkulaciji i najčešće takva politika počiva na kompromisu, demokratskim procedurama i pravilima.

Obrađene su posebno dve funkcije političkih svetkovina i rituala: ekspresivna i normativna. U okviru normativne funkcije posebno se izdvaja deo koji se odnosi na legitimizaciju poretka. Preko ove funkcije mogu se vrednovati politički poreci, ali i predviđati kuda oni smeraju. Autorka ističe da "postoji nekoliko načina simbolizacije koju vlast koristi u ritualima i svetkovinama u cilju postizanja legitimiteta, s tim što svaka politička grupa može da daje drugačije značenje jednoj te istoj simboličkoj retorici".

Posebno izdvaja tri načina: prvi, stvaranje novih simbola uz odbacivanje starih, što praktikuju revolucionarni i autoritarni sistemi i sistemi u kojima je domi-

nantna "politička religija"; drugi, preuzimanje starih "proverenih simbola koji imaju dugo tradicionalno značenje i emocionalnu vrednost, što inače nedostaje novoj vlasti" (primer su određeni simboli u Francuskoj revoluciji ili u novonastalim državama na teritoriji bivše Jugoslavije – Hrvatska izvlači simbole iz "hiljadugodišnje istorije", Srbija monarhističke grbove a Makedonija opravdanja i trajanje vezuje za simbole države Aleksandra Makedonskog itd.); treći, upotrebu religijskih simbola u političke, odnosno državne svrhe, što ne mora da znači poistovećivanje religijskih i političkih ciljeva već je više posezanje nove vlasti za smeštanjem "u širi kulturni kontekst nacije" i povezivanje sa "principima koji nadilaze ideološku sadržinu" (na primer inauguracija predsednika SAD kada se prilikom polaganja zakletve stavlja ruka na Bibliju ili kod nas prisustvo crkvenih velikodostojnika itd.). U okviru ovog poglavlja knjige autorka je obradila i odnos političkih rituala i krize, delotvornost političkih rituala, principe estetizacije političkih svetkovina i rituala (tradicionalizaciju, formalizaciju, arhaizaciju, princip igre i spektakl) i, na kraju, revoluciju kao svetkovinu.

U poslednjem poglavlju *Politički praznični sistemi* obuhvaćena su tri praznična sistema: Francuske revolucije, Oktobarske revolucije i Trećeg rajha.

Knjiga Jelene Đorđević pisana je jasnim i lepim jezikom. Ona je pokazala analitičku moć u obradi teme ali i dar i sposobnost za sintezu. U jednom broju poglavlja isuviše je sažimala i sintetizovala što jeste vrлина, ali je otežavajuće i ograničavajuće za širu čitačku publiku. Iz obimne bibliografije, štampane na kraju knjige, da se zaključiti da je sve najrelevantnije što je objavljeno u svetskoj literaturi o ovoj problematici autorka konsultovala. Knjiga kao prvi rad iz ove tematike na našem jeziku jeste vredan i utemeljen početak i veliki izazov i inspiracija za buduće istraživače. Studija, pored izuzetno značajnog mesta u nauci i struci ima i pedagošku vrednost jer je priređena na didaktičan i metodičan način. Nesporno, knjiga će postati nezaobilazna za mnoge discipline iz društvenih nauka i umetnosti. Ona je izuzetan doprinos našoj političkoj kulturi, političkoj sociologiji i političkoj antropologiji.

KRIZOLOGIJA

Ratko Božović, *Nulta tačka*, Čigoja štampa, Beograd 1997.

Nulta tačka je poslednja knjiga u seriji knjiga Ratka Božovića, "krizologa", kako ga je Veljko Radović nazvao u pogovoru ovoj knjizi, koji bez pauze, uz punu intelektualnu odgovornost posmatra i tumači "našu stvarnost" poslednjih sedam godina, od "dogadanja naroda", preko rata, do danas. U izvesnom smislu ona jeste glas "vapijućeg iz pustinje", ali je, pre svega analitički i kritički pristup ogromnom broju društvenih i kulturnih pojava u kojima se čita jedan sveopšti pad u bespuće i gubitak identiteta. Opštem propadanju kod nas, i velikoj konfuziji moderne civilizacije uopšte, koja to propadanje čini još složenijim za razumevanje, ova knjiga pristupa sa jednog jasno omeđenog staništa zasnovanog na čvrstim moralnim, vrednosnim i analitičkim sudovima. Oni su reperi na osnovu kojih valja prosudivati put istorije, iako nam se on često čini unapred istrasiranim, van domašaja naše volje i naših želja. Uprkos postmodernističkoj dekonstrukciji moderniteta kao celovitog pogleda na svet, uprkos tehnološkom ubrzanju i skretanju istorijskog, pa čak i prirodnog toka, i najzad uprkos poromenama u rasporedu svetske političke moći koji uz mnoštvo drugih razloga humanističku kritiku žele da učine prevaziđenom i nesuvislom, Ratko Božović dosledno, s jasnim teorijskim obrazloženjem ovu kritiku oživljava i čini i te kako smislenom i celishodnom.

Sposobnost da se izražava jezgrovito, gotovo aforistički, čini da u svakom momentu budemo neprekidno svesni dve strane fenomena kojima se bavi: to je analitički aspekt koji podrazumeva poniranje u pojavu i

razumevanje osnovnih uzroka koji do nje dovode, ali i kritički, moralni i vrednosni sud kojim se ta pojava prosuđuje u konkretnom društvenom kontekstu. Kontekst je istovremeno civilizacijski ali i usko jugoslovenski, a pojave koje se analiziraju su izuzetno širokog dijapazona: od različitih tipova kolektivnog i individualnog ponašanja kao oblika socio-psihološkog odgovora na neslobodnu, pritisnutu i ograničenu stvarnost (nametnuti, uslovni, beskonfliktni, pragmatiski, racionalistički, tržišni, malograđanski, palanački, tradicionalistički i utopistički način ponašanja), preko analize fenomena jezika, kiča, sporta, smrtne kazne i krize morala, do konkretnih događaja koji su obeležavali proteklu godinu, naročito onih vezanih za posledice građanskog i studentskog bunta. Ove raznolike pojave su tematski povezane time što sve učestvuju u jednom dominantno retrogradnom procesu oživljavanja i svakojakog podsticanja primitivnog, tribalističkog, mitomanskog, iracionalističkog pogleda na svet. To je učinilo da se jugoslovensko društvo suštinski udaljilo od osnovnih dostignuća moderniteta i njegovih osnovnih ideja koje, ma koliko da se u iskustvima "treće tehnološke revolucije" menjaju i revalorizuju, ipak predstavljaju civilizacijsku konstantu bez koje je nemoguće živeti i razumeti stvarnost.

Radikalno udaljavanje i osporavanje ideja kao što su sloboda ličnosti i izbora, isticanje principa individualnosti i nadasve racionalnog i racionalističkog pristupa pitanjima društva, postali su obrazac specifičnog načina očuvanja identiteta i integriteta zajednice koja je, na nesreću i pored svih tih napora pukla na svim šavovima, vukući u bezdan anahronizama celokupno društvo, naročito mladu generaciju. Sadašnjost, oblikovana prema aistorijskim interpretacijama prošlosti, forsirajući jednu statičku viziju povesti zasnovanu na zabludama, tradicionalnim kvaziarhetipovima i sveopštem primitivizmu kao "stilu" ponašanja i mišljenja, zatvorila je vrata budućnosti.

Nulta tačka je metafora jednog gotovo sudbinskog diskontinuiteta koji naše društvo neprekidno vraća na početak, pošto uništi sve što je prethodno učinjeno. *Nulta tačka* ne obeležava samo vreme, već i stanje, stanje apsolutnog adinamizma, aistorizma i nekreativnosti u koje smo svi ubačeni pod neprekidnim dejstvom lažnog, nepromišljenog, protivrazumnog poigravanja sa "lažnim idolima" kolektivne svesti.

Iako je osnovna dijagnoza naše stvarnosti "Žabokrečina, Ništa, Poraz, Praznina, Gubitak identiteta", Ratko Božović, kako sam kaže, piše ovu knjigu kao prilog

stvaranju "paradigme promene, apsolutno neophodne da bi se podržali demokratski procesi i napravili prvi koraci ka otvorenom i civilnom društvu". Zato se njegov kritički pristup zasniva na neprekidnom odmeravanju odnosa: 1) onoga što jeste, što je inherentna osobenost pojave, 2) onoga kako se ona modifikuje i izražava u određenim okolnostima neslobodnog i ne-kreativnog ambijenta, i, najzad 3) onoga šta su i gde se kriju njene stvarne stvaralačke mogućnosti. Time se otkrivaju zamke i paradoksi u koje se upliću čovek i društvo kao celina stvarajući svoje odgovore na situacije koje im nameće realnost neslobode.

Nulta tačka jeste zbirka mini filozofskih eseja, ali je njeno osnovno interesovanje, ipak, usredsređeno na konkretne, gotovo neposredne razloge našeg pada u neslobodu i bespuće. Ti razlozi se najefektnije otkrivaju u politici koja, uvek, sa predumišljajem, čini ono što čini. Ova knjiga ukazuje na neophodnost prepoznavanja tog predumišljaja, da bismo se oslobodili zablude u koju lako i često padamo: to je podmetnuto uverenje da je sve što nam se događa delo neke više volje i sudbine u čije tajne ne smemo da se mešamo. Politika je shvaćena u najširem obimu pojma kao sveobuhvatna delatnost oblikovanja i usmeravanja društvenog života čiji se značaj i značenje nikako ne iscrpljuju u institucionalnom i ideološkom praktikovanju ili osvajanju vlasti, već i u efektima koje ima na planu strukturiranja, to jest razaranja totaliteta određenog istorijskog trenutka. Ona ne izražava samo zatečeno, kako to mnogi nacionalni romantičari žele da misle, ona oblikuje mnjenja, stavove, mišljenja, pa čak i verovanja, ona utiče na kulturu i oblikuje kolektivnu svest, ona upravlja pojedinačnim ljudskim sudbinama.

U mnoštvu tema i obilju materijala koje nam politika svakodnevno nudi, a koje ova knjiga analizira, jedna se proteže kao centralna: to je način na koji se ubistvom ideje individualnosti ubija ideja kolektiva koja, inače, služi kao središnji ideološki koncept i pokretač strategije političkog delovanja i kvaziideološkog oblikovanja. Neprekidno se nominalno zalažući za prioritet očuvanja istorijskog i mitskog bića naroda, naša politika poništava sve individualne glasove koji stižu iz jedne moderne, racionalističke tradicije namećući opsesivno ideju da svaka različitost, i to ne samo etnička, nego i idejna, stilska, psihološka, a iznad svega politička predstavlja vrhunsku opasnost za očuvanje jednog nadnaravnog entiteta koji se ogleda u kolektivnom "zajedničkom biću".

Međutim, paradoksalno, ta ista politika pokazuje apsolutno odsustvo svake odgovornosti prema društvenoj zajednici kojom vlada, ili želi da vlada. Lišena svakog interesovanja za ono što se naziva opštim dobrom, ona opstaje u bahatom samozadovoljstvu i samodovoljnosti. Autokratski apsolutizam i volutarizam udružili su se da do besmisla dovedu podaničku političku kulturu koja nam je, tradicionalno, ostavljena u nasleđe. Nad političkim postupcima ne postoji nikakva kontrola što otvara put najbezobzirnijim improvizacijama za koje se ne traži i ne dobija opravdanje. Kao u drevnim, arhajskim društvima ona je opravdana samim svojim postojanjem. Kao proizvod iracionalne samovolje i odsustva smisla za realnost naša politika se izražava u "nepopravljivoj i tupoj tvrdoglavosti" koja doseže do granica autizma. To dovodi do toga da se "čitava zajednica smatra umno poremećenom i retardiranom", u privatnom posedu neformalnih, personalizovanih centara moći.

Nulta tačka se bavi brojnim metodima kojima se služi politika da manipuliše načinom mišljenja kolektiva dovodeći do degradacije svih smislenih oblika izražavanja, sistema moralnih i estetskih vrednosti, humanih ljudskih odnosa i do gubitka svakog vrednosnog repera neophodnog za funkcionisanje društva. Metodi su mnogobrojni, manje ili više otvoreni, ali im je zajedničko to da snagu crpu na široko rasprostranjenim predrasudama koje potiču iz najnerazvijenijeg, nekultivisanog, anahronog, nestrukturiranog društvenog jezgra i njegovih vrednosti. Te vrednosti se projektuju na ogroman broj *novuma* vremena u kojem živimo stvarajući jedan čitav sistem izopačenosti. Tako se tradicija, umesto da bude čvrsto središte oko koga će se u različitim pravcima iskušavati kreativnost novih generacija, pretvara u tradicionalizam koji služi kao alibi za masovnu proliferaciju najprostijih, retrogradnih, ideja i oblika ponašanja i izražavanja. Obmane se nude kao vrednosti: kič je jedina sigurna sreća koja se pruža masi, ideali lopovluka i kriminala su uzori novog poretka stvari, mržnja je pokretač istorijskog kretanja, zatvaranje prema svetu i bekstvo u istoriju izraz beskompromisnog očuvanja slobodarskog duha nacije.

Obmane se grade, u istoriji, proverenim metodom osnaživanja kolektivne narcisoidnosti i paranoidnog straha od drugog i drugačijeg, što podrazumeva isključivanje delovanja pojedinca i kritičke svesti uopšte. U društvima koja podležu obmanama, politika sebe predstavlja i doživljava se kao osnovna i jedina garancija očuvanja kolektivnog identiteta.

Ovakva politika nije za Božovića bitna sama po sebi, kao izraz neke trenutne krize ili prelazne faze, već po efektu jedne temeljne u dugoročne destrukcije.

Pomenute opsesije i fantazmi kolektivne svesti nikako nisu ekskluzivno naša osobenost. One su svojstvo svih naroda i nacija, a politička proizvodnja tih fantazama obeležila je ceo naš nesrećni vek. Međutim, pitanje je da li i u kojoj meri se tim oblicima ponašanja ide naruku, koliko ih određena politika podstiče a koliko ih različitim civilizacijskim sredstvima kontroliše, ublažuje, modifikuje i iskorenjuje. Istorija moderne misli i dramatična iskustva političke borbe pokazuju da je moguće mističnu ideju kolektiva, istorijske nužnosti, sudbine, misije nacije kao primarne odrednice istorijskog iskustva zameniti idejom individualnosti, racionalnosti, kritičnosti, pluralizmom mogućnosti, idejom građanina. *Nulta tačka* nas podseća da alternativa postoji.

Nekontrolisano i neobuzdano nasilje nad vrednostima individualnosti i pluralizma pretvara se u ono što veliki teoretičar nasilja, Rene Žirar, koga Božović često pominje, naziva "ratom svih protiv svakog". Taj rat proizvodi mržnju, onemogućuje svaki dijalog, poništava smisao tolerancije, ruši interpersonalne odnose, ukida svaki moral, podstiče najniže oblike kulture i iznad svega potvrđuje logiku proste sile. Nasilje se izvodi za dobrobit kolektiva i njegovo očuvanje, ali u njemu, po prirodi stvari kolektiv kao celina najviše strada. To je bila odrednica varvarskih vremena, kaže ovaj autor, a u civilizaciji se povremeno javlja kad se izgubi "princip diferencijacije", kada svi postaju isti, "dvojnici".

Poništavajući vrednost individualizma, stvarajući dvojnike, ukidajući princip racionalnosti, odgovornosti vlasti prema građanima, čoveka prema čoveku, i pravo na sreću u ime lažne i potpuno nedefinisane ideje nacionalnog interesa, naša politika poništava svoje građane kao jedino živo tkivo nacije u čije ime nastupa. Sebična i neodgovorna, gluva za sve što se ne tiče njenog opstanka, ona je sve podredila sopstvenim ciljevima, pa i elementarno ljudsko pravo na izbor, sreću i život. Božović podseća da to pravo, otkriveno u samom osvitu moderne civilizacije, postoji, i da je izgubljeno samo igrom podlosti i oholosti politike koja sebe projektuje u pogrešno shvaćenu ideju očuvanja kolektivnog integriteta. Poništavanjem individualnosti i kreativnosti, slobode, subverzivnog i utopijskog mišljenja i predavanje beskonfliktnom, podaničkom, palanačkom mentalitetu uravnilovke iz temelja se uzdr-mava sam kolektiv.

Kada se zajednica shvati kao plod slobodnog izbora, a ne samo kao neumitnost koju dobijamo svojim rođenjem, a politika kao *sredstvo* koje građani koriste da bi stvorili zajednicu u kojoj je vredno živeti, moguće je razumeti ideje demokratije i civilnog društva. One nisu loš uvoz kao filmovi puni užasa, krvi i perverzije, kao droga ili porniči i ostali škart materijalističke civilizacije Zapada kako to čuvari naše tradicije žele da prikažu, one su nešto drugo: nužne su za stvaranje *političke zajednice* u kojoj ćemo moći da živimo, stvaramo i pokrećemo svoje humane potencijale čime ljudski život jedino može da stekne dignitet koji mu, inače, priroda i istorija nisu namenili.

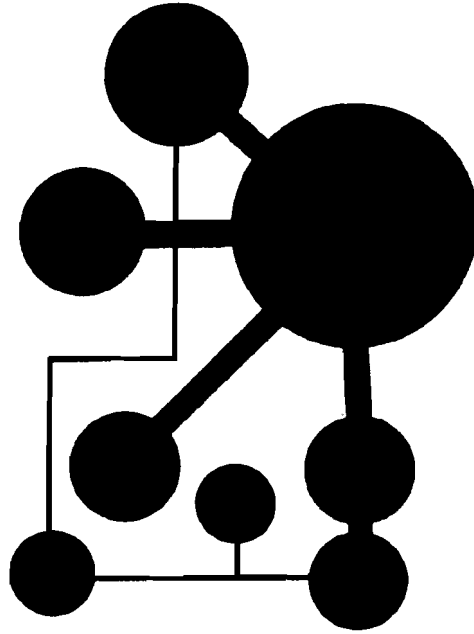
Tuna
L5239
unix
L9103



SUMMARY

16411.megawatt
1203G15.chisel





***decoy
strategies***

SUMMARY

RATKA MARIĆ

*Subcultural Zones of Style: The Yugoslav Context of
Warrior Chic*

In this article the author sets out the possible directions of an analysis of youth subcultures in the third Yugoslavia. She recognises various ways of adaptation of young girls and boys to modern structural aberrations of society. Presenting the lives of different subcultures, the author traces changes which set them off from the meagre discourse of the quotidian. Analysing the unexpected retro-direction of the changes which have taken place, the rise of militarist signs and rituals of warrior consumption of objects of feelings, she pays special attention to analysis of the dominant "archaic spirit" of the subcultures of warrior chic. By reconstructing the active position of the young towards the current social and cultural context, she recognises various degrees of distinctness of direct subcultural strategies of youth subcultures: džberi, dizelaši, krimosi, folk-rappers, ravers. Through the choice of desirable objects and the hierarchy of prized characteristics, she analysed the following: (a) *zone of deceit and trivial use of patriotic feelings* (conspicuous use of national signs), (b) *zone of bullets and terrorisation* – speed, injury and nightlife (the turbo scene of neo folk, layered into dizelaši, krimosi, racketeers, returning warriors, dealers and skinheads); (c) *zone of zero effect of style* (home – school – work – marriage); (d) *zone of the unfortunate* (refugees, apatrids, disappointed deserters, the wounded, invalids, the impoverished and deceived classes); (e) *zone of dance* (ravers). In this article, the author interprets the reconstruction of traditional matrices of behaviour and mood which mark the new subcultural styles and the symbolic search of young men and women for solutions to their real problems.

SUMMARY

SAŠA MARKUŠ

Pedro Almodovar's Pop Phase

The films of Pedro Almodovar's pop phase were made in the period of transformation of Spain from a dictatorship into a democratic state. The author analyses the links between Almodovar's films and Warhol's, Waters's and Lester's aesthetics. Almodovar is the maker of bizarre, provocative and unconventional scenes, in which he makes use of various film genres, and which are addressed to different target groups. An underground world-view is also evident in the treatment of scenes, as well as of characters, who are often marked by some typical pathological trait. Thus, the author develops a specific relationship towards the psychoanalytical cliché, conjoining various aesthetic idioms and various arsenals of classic narrative comic elements.

The author points out that Almodovar's relationship towards pop is specific, because, even though he makes use of the premises of pop aesthetics, integrating them into his own system, he glorifies the trivial and the kitsch at a remove, creating thus sui generis camp works.

SRĐAN MITROVIĆ

High-Tech Film

In considering the phenomenon of high-tech film, the author starts from man's atavistic desire for "entering" the screen, which has found its perfect fulfilment in the concept of the system of virtual reality. After a short history and technical description of the realisation of this concept, the author points to the complex network of different changes which have come about in the world of film as a consequence of this innovation – from the change of perception to the appearance of virtual reality on TV screens (e.g., the series *Wild Palms*, *VR6*, etc.). Although the history of high-tech can be followed as a series of excesses – having in mind individual occurrences starting with Méliès *Journey to the Moon* – it is not until the 1980s that a short, but relatively consistent wave of movies belonging to this sub-genre appear.

High-tech film is mainly defined by context. Its plots remain within boundaries determined by the genre; or so it appears at first. The novelty that high-tech film truly brings to modern film production is a kind

SUMMARY

of return to the feeling of helplessness in the face of omnipotent technological order. While films of the 80s dealt with the individual-system relationship, high-tech film removes the second member of this pair and substitutes in its place something which is hard to explain, but which includes technology, control, paranoia and secrecy. Technology used to be in the service of the system, but now the system is defined by technology. The system in itself becomes irrelevant (whether it be leftist, rightist, democratic or fascist). Its technological ability to establish a high level of control over the individual is what becomes important. This dark vision of the future, although inspirational for experiments in genre, has as its foundation a frightened cry of lost humanity, threatened by the omnipotent combination of ones and zeroes.

However, it may be the most interesting to follow the development of high-tech film through a multiple narrative prism: through the appearance of new motifs, the incorporation of high-tech elements in established genres and, finally, through the new ideological-philosophical-religious background which these elements form.

MILICA KUZMANOVIĆ-JANKOVIĆ

*Film Production and the State: The Role of the
RZK of Serbia (1971-1990)*

This article interprets and analyses the basic model of financing of film production in a period of development of our film industry which was in many aspects specific. The basis of this model was state/social assistance implemented through the Bureau of Culture of the Republic of Serbia (RZK). Empirical analysis of this activity is, thus, a chance for both the critical study of the model applied and for a possible future foundation of a system of financing of film production which could operate successfully in modern, transitional and tempestuous social conditions, independently of their ideological determination.

RADENKO RANKOVIĆ

Film Magazines in Serbia

During the first 100 years of movie-making in Serbia, besides production, distribution and film presentation,

SUMMARY

the whole range of accompanying activities developed. One of them was publishing of film magazines, which was late in comparison to the beginning of movie-making. The first articles on film appeared sporadically in daily newspapers, and it was only in 1923 that the first specialised film magazine was issued in Serbia. Since then, 63 different magazines in all have been published. Most of them dealt with the art of film in general, but specialised film magazines were also published. The basic features were that publishing of film magazines was mainly concentrated in Belgrade, that none of them succeeded in achieving long-term publishing continuity, and that quality of print and photography was generally low. In this situation, the record in Serbia belongs to the magazine *Film World*, which came out between 1954 and 1970, for a total of 805 issues. After 1970, interest in film magazines diminished because of the appearance of a new medium, television, which took over the magazines' role in its specialised film programmes. Nowadays, articles on film appear mostly in video, video-games and satellite-TV magazines.

GORAN ĐORĐEVIĆ

Filmske novosti

Filmske novosti (*Film news*), the bulletin of the distributor Jugoistok-film A.D. began publication in September 1941. During the three years of its publication, 32 issues appeared, the last one in September 1944. Publication was intermittent, as it depended on the financial situation.

This magazine went through three phases in regard to technical quality. Issues 1 through 9 were printed in newspaper format and on newsprint. Issues 10 through 19 appeared in magazine format, and on somewhat better stock. In the last phase, issues 20 through 32 were printed on quality paper, and *Filmske novosti* became – not only visually, but in content, as well – a respectable film magazine. Starting from issue no. 20, texts by Dragan Aćimović, dealing with theory of film, were also published, as well as film reviews. The reviews department, entitled "Films Which We Have Seen", gathered a group of critics among whom the most significant were Boško Tokin and Dragan Aćimović.

Although for a time the content of *Filmske novosti* was limited to the propaganda of German film, in its

SUMMARY

last year of publication it became a magazine which also promoted some local authors, opened up space for the foundation of serious film criticism and published the first articles dealing with theory of film. Thus, this magazine transcended its initial purpose and took up a very important place in Serbian film journalism.

ANA DALEORE

Filmske sveske

Thanks to the Institute for Film, and at the initiative of Dr. Dušan Stojanović, the first issue of *Filmske sveske* (*Film notebooks*) was published in Belgrade in Januar 1968. Between then and the autumn of 1986, when the last issue came out, a total of 84 issues were published.

Analysing the publication of *Filmske sveske*, two periods can be distinguished.

In the first period, between 1968 and 1970, 20 issues were published. Ten times a year, on 70 pages per issue, the journal published texts organised in the following departments: Film Now, Yugoslav Film Abroad, New Films in Our Cinemas, Film Studies. Translations of texts by practically all relevant theoreticians of film publishing abroad at the time appeared.

After a six-month hiatus in 1970, *Filmske sveske* re-appeared as a quarterly for the theory of film and film studies. From this point, the structure of the journal changed, as well. Not only did publication of works by Yugoslav authors begin, but readers were also given the opportunity to become acquainted with traditional theories of film, with theories of silent and sound film built on the application of the laws of classic aesthetics, so-called aesthetic, semiological, sociological theories, etc.

This second phase of the publication of *Filmske sveske* lasted between 1970 and 1986. A total of 64 issues were published, on over 100 pages per issue, and the texts were usually classified in the following departments: Examples of Semiological Analysis of Film, Modern Film Theory, Phenomenological Film Theory, Yugoslav Film Theory...

Some departments changed from issue to issue; in this way, the editors tried to ensure publication of the

SUMMARY

most relevant texts of foreign film theoreticians, and also to deal with the most important problems of film art.

The eighteen years of publication of *Filmske sveske* had a positive role in the development of Yugoslav film. Especially characteristic was the double influence of the texts published, both on the awareness of Yugoslav film workers of theoretical developments at home, and on awareness of achievements in this field internationally.

MILENA DRAGIĆEVIĆ-ŠEŠIĆ

Articles on Film in the Journal Kultura, 1968-1996

Kultura, a journal of theory and sociology of culture and of cultural policy, began publication in 1968.

Since then, 94 issues have been published, and in them over 30 articles on film, by both Yugoslav and foreign authors, along with numerous articles on mass culture, science fiction, cartoons, etc., the authors of which also touch in passing on film phenomena. In this article, the author pays equal attention to *film studies* and to studies of other fields in which the journal engaged which were of interest for film studies, touching on some phenomena of the art of film. Texts which are still relevant today, and which remain valuable in the context of domestic and international film scholarship, are singled out for special analysis. On the other hand, the author tries to establish the quality, originality and variety of texts from the point of view of *the editorial policy of the journal* (in a historical context), and to point to the journal's importance for the development of film studies and some of its disciplines.

CONTENTS

SUBCULTURE

Ratka Marić
SUBCULTURAL ZONES OF STYLE
9

FILM

Saša Markuš
PEDRO ALMODOVAR'S POP PHASE
37

Srdan Mitrović
HIGH-TECH FILM
47

CULTURAL POLICY

Milica Kuzmanović-Janković
FILM PRODUCTION AND THE STATE: THE ROLE
OF THE RZK OF SERBIA (1971-1990)
65

RESEARCH

Radenko Ranković
FILM MAGAZINES IN SERBIA
83

Goran Đorđević
"FILMSKE NOVOSTI"
92

Ana Daleore
"FILMSKE SVESKE"
102

Milena Dragičević-Šešić
ARTICLES ON FILM IN THE JOURNAL
"KULTURA", 1968-1996
112

Petrit Imami
BIBLIOGRAPHY OF FILM PERIODICALS IN
SERBIA
124

BOOKS REVIEWS

Tomislav Gavrić
DRAMA DIRECTIONS
135

Divna Vuksanović
RADIO AND TV ONTOLOGY
139

Vanja Šibalić
LIVE
143

Lazar Džamić
THEATER OF SOUL VERSUS EMPIRE OF IMAGES
150

Čedomir Čupić
POWER OF CEREMONIES AND RITUALS IN
POLITICS
157

Jelena Đorđević
CRISIS-OLOGY
161

SUMMARY

167

LIKOVNI PRILOZI U OVOM BROJU
IVAN ILIĆ

Ivan Ilić rođen je 1968. godine u Beogradu. Studirao je od 1989. do 1993. na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu, a od 1994. do 1997. na Kunstakademie Düsseldorf u klasi profesora Janisa Kunelisa.

Važnije samostalne izložbe: 1989. "Repeticija Photo-dossier-a N. Paripovića 1976", 1993. Instalacija "Bez naziva", 1995. Instalacija "Bez naziva", SKC, Beograd 1994. Petlja (autor D. Sretenović, sa I. Šiljakom i Z. Nasovskim), Galerija "Zlatno oko", Novi Sad.

Važnije grupne izložbe: 16. bijenale mladih Rijeka 1991, Rane devedesete (autor J. Denegri), Novi Sad 1993, Europa '94, München 1994, Rezime (autor J. Despotović), Beograd 1996, Visible/Invisible, Solun 1997, Ubistvo 1 (autori B. Anđelković i B. Dimitrijević), Beograd 1997.

Osim toga, izlagao je na 12 samostalnih i preko 30 grupnih izložbi u zemlji i inostranstvu. Dobitnik je nagrade na I i II jugoslovenskom bijenalu mladih u Vršcu 1994. i 1996. godine.

176

Kultura

ČASOPIS ZA TEORIJU I SOCIOLOGIJU
KULTURE I MEDIJA

IZ SADRŽAJA

RATKA MARIĆ
POTKULTURNE ZONE STILA

SAŠA MARKUŠ
POP FAZA PEDRA ALMODOVARA

SRĐAN MITROVIĆ
HIGH-TECH FILM

MILICA KUZMANOVIĆ-JANKOVIĆ
FILMSKA PRODUKCIJA I DRŽAVA

FILMSKI ČASOPISI U SRBIJI

RADENKO RANKOVIĆ
GORAN ĐORĐEVIĆ
ANA DALEORE
MILENA DRAGIĆEVIĆ-ŠEŠIĆ
PETRIT IMAMI

96

'98
