

Универзитет уметности у Београду,  
Факултет драмских уметности, Београд

DOI 10.5937/kultura1754400M

УДК 791.1(497.11)“2010/2015”

прегледни рад

---

# НОВИ РЕАЛИЗАМ У СРПСКОМ ФИЛМУ

---

**Сажетак:** *Циљ овог рада је да провери радну хипотезу да се у српској кинематографији, у периоду од 2010. до 2015. појавио нови филмски правац, који је за потребе рада назван Нови реализам. Као предмет анализе у студији случаја обрађени су филмови Тилва Рош (2010, Никола Лежаић), Клип (2012, Маја Милош) и Варвари (2014, Иван Икић). Резултати анализа говоре о продукцијској, тематској и стилској сличности сва три филма, која се огледа у преокрету продукцијских нужности ка новом филмском изразу. На основу резултата анализа прихваћена је радна хипотеза а препознате сличности означене су као карактеристике правца.*

**Кључне речи:** *филмски правци, дебитантски филмови, жанр, (ауто)деструктивност, метафилм*

У првој половини друге деценије двадесет и првог века (периоду од 2010. до 2015. године) у Србији је снимљено 111 дугометражних играних филмова, од чега су 33 мањинске копродукције, док се годишња продукција кретала од осам филмова снимљених 2013. године до двадесет и четири филма снимљена 2014. године<sup>1</sup>. Ако се из анализе изузму мањинске копродукције, може се уочити да више од половине остварења представљају дебитантски играни филмови са којима је дебитовало преко 50 редитеља. Док се један број дебитантата не може сврстати у младе ауторе већ је много пригодније назвати их зрелим и искусним, ипак, велика већина од поменутог броја могла би се сврстати у категорију младих, односно категорију продужене младости својствену

---

1 Према подацима Филмског центра србије: <http://www.fcs.rs/filmovi/film-ska-baza/>; Приступљено 10. 10. 2016.

српском друштву<sup>2</sup>, генерацију рођену у првој половини осамдесетих година прошлог века.

Код једног броја ових аутора и филмова запажа се тематска и стилска сличност. Као честа тема појављују се проблеми одрастања у Србији, док је њен третман наглашено реалистичан.

Поред појмова из историје филмске уметности из којих ове тенденције вуку корене и узоре (*Италијански неореализам*, *Црни талас* и слично), оне би се тренутно најбоље могле описати раније предложеним теоријским концептима везаним за модерни српски филм као што су *Нови српски филм* или *Суморни реализам*<sup>3</sup>. Међутим, због обима поменутих појмова, који описују масивне појаве у српском филму, јавља се потреба за додатним прецизирањем и дефинисањем ужих и интерферирајућих појмова који ће прецизније објаснити неке мање масовне појаве, што отвара простор за постављање радне хипотезе да се у српској кинематографији појавио нови филмски правац, недовољно прецизно теоријски обрађен и описан.

Циљ овог рада је да се, на примеру дебитантских филмова из наведеног периода, кроз њихову упоредну анализу, покуша да докаже радна хипотеза о настанку новог правца у српском филму и опишу карактеристике тог правца. Као студија случаја изабрани су филмови: *Тилва Рош* (2010, Никола Лежанић), *Клип* (2012, Маја Милош) и *Варвари* (2014, Иван Икић).<sup>4</sup> Ради лакшег означавања у тексту, овај хипотетички нови правац у српском филму биће именован као *Нови реализам*<sup>5</sup>.

---

2 Видети: Национална стратегија за младе, објављена у Службеном гласнику Републике Србије бр. 55/2008. Београд: Службени гласник, [http://www.osobesainvaliditetom.rs/attachments/016\\_Nacionalna%20strategija%20za%20mlade.pdf](http://www.osobesainvaliditetom.rs/attachments/016_Nacionalna%20strategija%20za%20mlade.pdf), стр.1-3; Приступљено 1. 2. 2017.

3 Видети Босанкић, Д. (2014) *Суморни реализам као нови облик националног идентитета на српском филму XXI века*, Мастер теза одбрањена на Факултету драмских уметности; Војнов, Д. (2007) *Обликовање Новог српског филма, Нова српска политичка мисао*, <http://www.nspm.rs/kulturna-politika/oblikovanje-novog-srpskog-filma.html>; Приступљено 30. 1. 2017.

4 Филмови *Тилва Рош*, *Клип* и *Варвари* су изабрани као предмет анализе пре свега због генерацијске блискости њихових аутора, сличне тематике и начина на који је обрађују у својим филмовима.

5 Нови реализам је термин преузет из ликовних уметности пре свега јер представници овог правца “[...] наглашавају субјективност и ирационалност, али указују и на друштвене узроке и последице уметничког рада”; Šuvaković, М. (1999) *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950*, Београд-Нови Сад: Српска академија наука и уметности и Prometej, стр. 424-425. Такође је zgodна и асоцијација са Италијанским неореализмом у филмској уметности. На крају овај термин представља

Ради доказивања хипотезе о појави Новог реализма прво ће бити анализирани сличности у продукцији, као и веза начина израде са тематиком и стилем филмова из студије случаја. Затим ће бити спроведена компаративна анализа са циљем идентификовања заједничких садржаоца у филмском изразу сва три филма који су предмет анализе чиме ће бити описане и дефинисане карактеристике правца.

### *Анализа продукције филмова Новог реализма*

Просечна биоскопска посета српским филмовима у периоду од 2010. до 2012, ако се из обраде изузму три најгледанија филма *Монтевидео Бог те видео* (2010, Драган Бејлогрић), *Парада* (2011, Срђан Драгојевић), и *Шешир професора Косте Вујића* (2012, Здравко Шотра), износила је тек нешто више од 5000 посетилаца по филму.<sup>6</sup> У периоду од 1992. до 2013. само је 30 филмова (од преко 200 укупно снимљених<sup>7</sup>) успело да има посету већу од 150 хиљада људи, и на тај начин стекне епитет филмског хита<sup>8</sup>. Када се у обзир узме цена биоскопске карте од око 3 евра минус порези, и подела зараде од продатих улазница између власника биоскопа, продуцента и дистрибутера, јасно је да српски филм није добра прилика за инвестирање новца, односно да његова израда кошта више од новца који је у стању да заради. Управо због тога, да би се уопште ушло у производњу филма, потребно је још пре самог почетка снимања прикупити средства из фондова за субвенцију производње филмова.

Финансирање преко субвенција и фондова има неколико ефеката. Пре свега, количина средстава која се на овај начин може сакупити јесте ограничена, те су буџети за српске

---

и кованицу два горе поменути сродна теоријска појма *Нови српски филм* и *Суморни реализам*.

6 Око 23000 посетилаца по филму ако се из анализе не изузму поменути три остварења која представљају изузетак од правила о слабој посећености домаћих филмова (три од укупно 56 произведених филмова у датом периоду). Видети: Dragojević, Ž. (2013) Srpski film i kinematografija u ogledalu statistike, *Novi filmograf*, <http://www.novifilmograf.com/zarko-dragojevic-srpski-film-i-kinematografija-u-ogledalu-statistike/>, Приступљено 30. 1. 2017.

7 Према подацима Филмског центра Србије: <http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/>; Приступљено 10. 10. 2016.

8 Видети: Fafulić, M. (2013) *Produkcija filmskih hitova u modernoj srpskoj kinematografiji, Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* br. 23, Beograd: FDU, str. 137-140.

филмове прилично ниски, нарочито у поређењу са светским оквирима<sup>9</sup>.

Још један ефекат, никако занемарљив, јесте одређени утицај на избор и третман теме, који је неопходан да би се до средстава дошло. Средства добијена на конкурсима Филмског центра Србије представљају тек 20 до 30 посто буџета филмова, па се за остатак новца продуценти морају обратити страним фондовима или копродукцијама<sup>10</sup>. Ипак, када инвестирају сопствени новац, ове институције често имају и политичке интересе, поред оних чисто уметничких и пословних, што за последицу има учвршћивање стереотипа о Балкану<sup>11</sup>.

Међутим, овај вид финансирања има и своје позитивне стране, јер када се новац за израду филма већ некако прикупи, израда филма не представља пословни ризик. Од филма се не очекује економски успех, нити је продуцент дужан да врати уложени новац (фондови новац дају бесповратно). Овај моменат пружа ауторима слободу у реализацији идеје филма.

Анализом продукције филмова који су предмет анализе, намеће се закључак да су њихови буџети релативно ниски чак и за српске услове<sup>12</sup> и да је у њихову продукцију тешко могло бити уложено више од 400.000 евра.<sup>13</sup>

---

9 Видети: Аранђеловић, И. (2013) Помажу ли копродукције српској кинематографији, Политика. <http://www.politika.rs/rubrike/Tema-nedelje/Pomazu-li-koprodukcije-srpskoj-kinematografiji/Kad-film-podrzy-Evropa-trebalo-bi-i-Srbija.lt.html>. Приступљено 30. 1. 2017; Matic, L. 2014. "Spomenik Majklu Džeksonu košta 900.000 evra! ". *Ekonomске вести*. <http://ekonomskivesti.com/srbija/spomenik-majklu-dzeksonu-kosta-900-000-evra/>. Приступљено 30. 1. 2017

10 Видети: Daković, N. (2008) *Balkan kao (filmski) žanr: slika, tekst, nacija*, Beograd: FDU, str. 198. и Аранђеловић, И. (2013) Помажу ли копродукције српској кинематографији, Политика. <http://www.politika.rs/rubrike/Tema-nedelje/Pomazu-li-koprodukcije-srpskoj-kinematografiji/Kad-film-podrzy-Evropa-trebalo-bi-i-Srbija.lt.html>. Приступљено 30. 1. 2017.

11 Видети: Daković, N. (2008) *Balkan kao (filmski) žanr: slika, tekst, nacija*, Beograd: FDU, str. 199.

12 Видети: Ćirić, S. (2007) *Državne subvencije za fabriku snova*, *Ekonomist*, <http://web.arhiv.rs/develop/vesti.nsf/feae540dc011162c1256e7d0032cb-98/389aced9ed5d2f71c1257336002e1fcd?Open Document>. Приступљено 30. 1. 2017. и: Fafulić, M. (2013) *Produkcija filmskih hitova u modernoj srpskoj kinematografiji*, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* br. 23, Beograd: FDU, str.150.

13 Када се саберу цифре доступне на сајту Филмског Центра Србије (<http://www.fcs.rs/konkursi/?page=arhiva>). Приступљено 30. 1. 2017), о резултатима конкурса Филмског центра Србије и Града Београда, одлукама Скупштине Града Београда и Министарства културе Републике Србије о финансирању продукције српских филмова, као и средствима која додељују Хубертбулс (Hubertbuls fund) и Балкан фонд (Balkan fund)

Да би са оваквим буџетом могао да се сними филм, одређена техничка решења се намећу као нужност: употреба дигиталних камера, без много или дословно без употребе додатних светлосних извора и сценске технике, снимање у реалним просторима (пре свега екстеријерима), употреба реалних костима... Ова решења одлика су продукције сва три филма који су предмет анализе.

Док са једне стране оваква продукција ограничава аутора јер му сужава опсег тема и приморава га да се бави садашњицом или блиском прошлошћу (немогуће сместити овако продуциран филм у епоху на квалитетан начин), са друге стране намеће му реалистичан третман већ суженог опсега тема, што је опет случај у сва три филма који су предмет анализе.

Имајући ово у виду, као логично намеће се ангажовање натуршчика<sup>14</sup> (такође случај у сва три филма), чиме се појефтинијује производња али и доприноси реалистичности израза. Ако се у обзир узму хонорари професионалних глумаца који се крећу од 800 евра па на више по дану снимања<sup>15</sup>, натуршчици постају и економска нужност. Док познати глумци који се појављују у филмовима представљају предуслов за његов економски успех<sup>16</sup> филмови *Новог реализма* ослобођени су економског ризика и аспирација за зарадом, те могу себи да дозволе да за главне (и остале) улоге узимају неглумце. Ипак, захваљујући добро урађеном кастингу, улоге које су остварили натуршчици у сва три филма, поготово у *Клину*, једногласно су оцењене као импресивне и дат им је епитет најјаче стране филма.<sup>17</sup>

Иако оваква продукција може да делује као велико ограничење за ауторе, чини се да су они успели да та ограничења преокрену у квалитет својих филмова – да у скоро документаристичком приказу осликају један локални друштвени

---

(на којима су новац добили филмови *Тилва Рош* и *Варвари*) добијамо распон од 160.000 евра (*Клин*) до 330.000 евра (*Тилва Рош*), неопорезованог новца.

14 Натуршчици су људи без глумачке школе и искуства који се ангажују да глуме у филмовима. Они глуме сами себе, односно ликове и карактере којима су слични.

15 Видети: Матић, Л. (2014) "Spomenik Majklu Džeksonu košta 900.000 evra!", *Ekonomске вести*. <http://ekonomskivesti.com/srbija/spomenik-majklu-džeksonu-kosta-900-000-evra/>, Приступљено 30. 1. 2017.

16 Видети: Fafulić, M. (2013) *Produkcija filmskih hitova u modernoj srpskoj kinematografiji, Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* br. 23, Beograd: FDU, str. 147.

17 Док у пријему филмова постоји полемика и подељеност како публике тако и критике о квалитету осталих аспеката филма, код оцене улоге натуршчика у сва три филма чини се да постоји концензус.

тренутак, а ипак испричају довољно универзалне приче о траумама одрастања (и живота) са којима многи могу да се поистовете. Тако техничка инфериорност израде заправо иде у корист реалистичности приказа и поверењу публике у аутора и филмску причу, чиме се појачава оштрица друштвене критике. Овакав преокрет продукцијских и друштвених ограничења у јачу страну сопственог филмског израза представља кључни квалитет *Новог реализма*.

### *Тематска анализа филмова Новог реализма*

Када се има на уму поменута, пре свега материјалним факторима наметнута тематска ограниченост као и скућеност у избору могућих начина обраде теме, не чуди што сва три филма (*Тилва Рош*, *Клип* и *Варвари*) сличну идеју обрађују на сличан начин. Доказивање ове тезе је кључно у „извођењу доказа” о постојању новог правца у српском филму – Новог реализма.

Као прво треба истаћи да се сва три филма баве животом адолесцената и траумама одрастања као и (ауто)деструкцијом као доминантним одговором на њих.

Постоји читав низ жанр филмова (и литературе) о одрастању<sup>18</sup> у чији кључ би ови филмови могли да се уклопе. Ради се о причама младих ликова у прелазном добу између детињства и зрелости који, суочени са променама у себи, како физичким тако и емотивним и интелектуалним, кроз психички и морални развој и промену перцепције друштва, током кратког временског периода (најчешће током једног лета), „прелазе из света деце у свет одраслих”<sup>19</sup>. Иако садрже све кључне елементе (ликове адолесценте, кратак временски период у коме се прича одиграва, суочавање са стварним светом и прелазак у свет одраслих) филмови који су предмет анализе имају и једну кључну разлику у односу на жанр филмова о одрастању. Наиме, ликови у овим филмовима из целог процеса излазе наизглед непромењени, односно као да из свега што им се догодило нису ништа научили (ова промена у лику и његов прелазак на нов ниво функционисања представља кључну тачку жанра филмова о одрастању<sup>20</sup>) и настављају да се са светом око себе суочавају на идентичан начин као и на почетку транзиционог периода. Ликови у транзицији тако прерастају у метафору (одраз

---

18 Coming out of age.

19 Видети: Benyahia, S., Gaffney, F. and White, J. (2006) *As Film Studies: The Essential Introduction*, New York: Routledge Taylor & Francis group, p. 271.

20 Исто, стр. 271.

---

у огледалу<sup>21</sup>) друштва у вечитој транзицији. Трагика ликова и лежи у немогућности промене у таквом друштву. Свесни неизбежности свих проблема који их чекају, они одлучују да не реагују, да се не промене, да свесно и тврдоглаво срљају у пропаст, јер алтернатива не постоји или је са њихове тачке гледишта неприхватљива.

У оваквим околностима регресија постаје доминантан механизам одбране. У сва три филма доминира снажан мотив односа према сопственом телу који је последица дубоке регресије. Још је Фројд (Sigmund Freud) говорио о телесном Ја као претходници и предуслову настанка менталног Ја<sup>22</sup>. Телесно Ја се формира пре свега кроз однос са средином. На најпримитивнијем облику менталног функционисања делови личности имају осећај као да се не могу одржати на окупу сопственом иницијативом, већ начин на који то кожа покушава да уради зависи од односа са спољним објектима (најчешће родитељима) перципираним да поседују ту врсту моћи<sup>23</sup>. Дакле, код веома мале деце постоји константан осећај сопственог цепања и распадања који само спољашња интервенција може да одагна. Негативан формативни однос индивидуе и друштва у коме индивидуа живи, односно друштво и околина као генератор фрустрације управо у тренуцима када ликови од њих очекују да им кроз емпатијско деловање пруже осећај кохезије<sup>24</sup>, такође је јако важно место у сва три филма.

Прича о регресији и телесном Ја увод је у разматрање једног од најјачих мотива сва три филма – (ауто)деструктивности. У њима и деструкција и аутодеструкција извориште имају управо у односу протагониста према друштвеним околностима, као и у њиховом ставу и доживљају истих. Из њиховог понашања и поступака може се закључити да однос са средином који их тера на тако дубоку регресију, није био ништа бољи ни у време њиховог детињства и одрастања<sup>25</sup>.

---

21 Видети: Lakan, Ž. (1983) *Spisi*, Beograd: Prosveta.

22 Видети: Димитријевић, А. (2003) Појам граница личности и њихови зачеци у раном развоју, *Психологија* бр. 4 (36), Београд: Институт за психологију, стр. 428-429. и: Freud, S. (1923) *Das Ich und das Es*. Vienna: Internationaler Psycho- analytischer Verlag.

23 Видети: Bick, E. (1968). The Experience of Skin in Early Object-Relations, *International Journal of Psychoanalysis* No. 49, Wiley: International Psycho-Analytical Association, pp. 484-486.

24 Видети: Димитријевић, А. (2003) Појам граница личности и њихови зачеци у раном развоју, *Психологија* бр. 4 (36), Београд: Институт за психологију, стр. 433-434.

25 Видети: Putter, M. (2002) Maternal Deprivation, in Bornstein, Marck. *Handbook of Parenting Social Conditions and Applied Parenting* No. 4, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, pp. 181-203.

---

Као последица хроничне емоционалне лишености, слично деци из сиротишта<sup>26</sup>, бирајући да ли ће осећати бол или загуљујућу досаду, они бирају (само)повређивање.

Иако се у поменутиим психолошким теоријама, под односом са спољним објектима и средином пре свега мисли на одnose у породици, у овим филмовима акценат је стављен на стање у друштву и држави док је распад породице још једна у низу последица посрнућа друштва. Сва три филма такође портретишу и дисфункционалне породице главних јунака. У филму *Тилва Рош* тај распад је латентан јер је последица пре свега лошег материјалног стања док се међуљудски односи још увек одржавају уз велики труд ликова. У филмовима *Клип* и *Варвари* наступио је и потпуни распад међуљудских односа у породици и саме нуклеарне породице као такве. Занимљиво је да у сва три филма очеви или уопште нису присутни или су само бледе сенке својих жена. Када се на уму има типична представа о српској дисфункционалној породици као патријархалној заједници у којој су деца и жена терорисани од стране оца и мужа тиранина (што има и своје дубоко утемељење и у реалности<sup>27</sup>), овај обрт изгледа још занимљивији. Остаје нејасно да ли се овде ради о идеолошком ставу аутора филмова или је реч о жељи да се по сваку цену не понове већ стереотипни портрети патријархалне дисфункционалне породице. Тек, у сва три филма постоји урушавање фигуре оца под тежином спољних утицаја и успостављање матријархалне породице као дисфункционалне заједнице која не пружа правилно усмерење и утеху деци већ је један од главних генератора њихових фрустрација.

Приче сва три филма су смештене у „бивше градове”, и настале су као последица (де)урбанизације деведесетих, која своје корене вуче много дубље у српској историји<sup>28</sup>. „Незавршена урбанизација је врста убиства са предумишљајем будућих генерација; материјализација мелодрамске силе пред којом смо сви патетично беспомоћни”<sup>29</sup>.

Иако се из вечитог конфликта урбаног – неурбаног, као обрасца развоја града<sup>30</sup>, имплицитно очекује рађање новог

---

26 Видети: Spitz, R. (1946). *Anaclitic Depression, Psychoanalytic Study of the Child* No. 2, New Haven: Yale University Press, pp. 216-233

27 Видети: Републички завод за социјалну заштиту (2012) *Синтетизовани извештај о раду центара за социјални рад у Србији за 2012. годину*, Београд: Републички завод за социјалну заштиту, стр. 67-83.

28 Daković, N. (2001) *Urbani mit i filmske adaptacije: 1991. do 2001.* *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* br. 5, Beograd: FDU, str. 136-137.

29 Исто, стр. 142.

30 Исто, стр. 136-137.

---



квалитета, то се у срединама у којима живе јунаци сва три филма није догодило (чак се догодила сасвим супротна ствар). Наиме, радње филмова су смештене у бивше индустријске центре: Бор, Младеновац и Раковицу, а пропаст индустрије означен је као главни узрок зашто је развој града у њима назадовао. На рушевинама индустрије живи полуурбанизована хибридна популација<sup>31</sup>, заглављена на пола пута између сеоског и градског живота, а њихова нова поколења обликована су после „слома” града. Формирање и позиционирање ове нове генерације у односу на порушену урбану средину једно је од кључних места за разумевање ликова у сва три филма.

Негде на граници теме и њене обраде налази се мотив метафилма (филма у филму), иначе изузетно важан у сва три остварења: актери снимају сами себе док раде разне више или мање бизарне ствари, као и свој „приватни” живот. Овде треба поменути и, са мотивом метафилма директно повезану, културу „клипова” изниклу из филмске (и ликовне) технологије и уметности кроз процес њене демократизације, и њен повратни утицај на кинематографију који је такође јасно уочљив у сва три филма. У филму *Варвари* постоји читав низ сцена у којима се јунаци снимају мобилним телефоном са циљем „качења клипова” на социјалне мреже, као и реакција и понашања ликова мотивисаних гледањем клипова, док је наратив познатог клипа са друштвених мрежа *Косово за патике* (2008, Анон)<sup>32</sup> нашао своје место у сценарију филма. Ствари су донекле компликованије у филму *Тилва Рош* који је инспирисан видеом *Crap - pain is empty*, (2006, Стефан Ђорђевић, Марко Тодоровић), а који је, опет, инспирисан МТВ серијом *Jackass*, (2000–2002, Спајк Џонс (Spike Jonze), Џони Ноксвил (Johnny Knoxville), Џеф Тремани (Jeff Tremaine)). Делови видеа *Крен* постали су саставни део филма *Тилва Рош* док су аутори видеа постали главни актери филма. Цела радња филма *Тилва Рош* одвија се у позадини снимања клипова (делова видеа *Крен*). Као што већ сам назив сугерише – *Клип*, још је један корак даље где Маја Милош, чини пропустљивом или чак брише границу између „субјективног” погледа јунака филма кроз снимке њихових мобилних телефона и „објективног” погледа редитеља кроз снимак направљен филмском камером. „[...] намерно користећи немушти филмски језик прилично нестабилне драматуршке структуре тежећи да постане метафилм. Редитељка Милош је очигледно тенденциозно избегавала да

---

31 Исто, стр. 138.

32 Доступан за гледање на интернету на више адреса, нпр: <https://www.youtube.com/watch?v=zo7CCrIKF3Y>. Приступљено 30. 1. 2017.

---

поентира слузивност два света, једног снимљеног, једног реалног [...]”<sup>33</sup>.

Сличан филмски језик нестабилне драматуршке структуре одлика је и друга два филма: минималистички сценарио, налик на бележење насумичних догађаја из живота јунака, подражавање случајних узорака догађаја из живота ликовва, чиме се сугерише сопствена репрезентативност и објективност. Што треба да имплицира да евентално одступање од истине може бити само плод случајности, а никако редитељска интенција.

Условљено раније поменутих продукционим околностима, а у служби сугерисања објективности, све три филмске приче су обрађене на реалистичан, чак натуралистички начин који се у неким тренуцима граничи са документаризмом, а неретко и прелази ту границу. Овај сугерисани ниво уверљивости и истинитости филмске приче даље има за циљ појачавање оштрице друштвене критике.

Користећи поменута средства, у сва три филма, интенција аутора је да завирујући у интиму ликовва дочара њихове најдубље осећаје, стрепње, несигурности и слично, који се крију иза њихове спољашњости и често бизарног понашања. У доброј мери аутори у својој намери и успевају, а силом прилика (описана продукцијска нужност) изабрана средства се показују као пун погодак.

Граница живота и фикције није полупропустљива само у третману приче већ и у њеном конципирању, што се најбоље може видети кроз изведбе натуршчика узетих за тумаче главних ликовва. Синергија реалних карактера које доносе натуршчици и интимних искустава редитеља у којима су се они могли препознати, чине се кључним за успех њихове изведбе и представља најуспелији елемент сва три филма. Наиме, ликови попут Стефана, Тоде, Флеша... чак су задржали и своја властита имена и надимке у филмовима. Аутори су се, са друге стране, определили за снимање у срединама у којима су и они и њихови актери одрастали, и са публиком су поделили своје интимне тренутке и осећаје из младости транспоноване у садашње време (које није много далеко од адолесцентског узраста аутора филма, а ни битно различито од њега) и животне приче ликовва филма. Овај „алиби”

---

33 Јанковић, А. (2013) *Генеза генерацијског идентитета – странпутице одрастања и сећања на примеру филмова Клип, Јелена, Катарина, Марија и Практичан водич кроз Београд са певањем и плакањем*, Факултет драмских уметности, [http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded\\_files/\\_content\\_strane/2013\\_aleksandar\\_jankovic.pdf](http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/_content_strane/2013_aleksandar_jankovic.pdf). стр 2. Приступљено 30. 1. 2017.

који су у филмским ликовима нашли натуршчици, а у натуршчицима аутори, да слободно могу да пусте у јавни простор сопствену дубоку интиму, а да ипак све буде препознато као фикција, чини главни састојак због којег су ови филмови успели да профункционишу као јаке филмске приче и због чега су препознати као квалитетни и важни.

На основу свих уочених сличности три филма која су предмет анализе, може се прихватити радна хипотеза о појави новог правца у српској кинематографији – Новог реализма, а уочене сличности могу се означити као одлике правца.

### *Закључак*

На основу резултата анализе и уочених продукционих, тематских и стилских сличности три филма који су предмет анализе, прихваћена је радна хипотеза о појави *Новог реализма* као новог филмског правца у српском филму.

Он се формирао као одговор на бесперспективну друштвену стварност, која се у њему огледа, и лошу економску ситуацију, како у друштву тако и у кинематографији.

Као одлике продукције филмова *Новог реализма* препознати су мали буџети који диктирају следеће нужности: коришћење дигиталних формата, реалистички третман филмске приче, употреба природног светла, рад са реалним људима на реалним локацијама и слично. Ове одлике продукције он успева да преокрене из техничке инфериорности и скучености у сопствену снагу – нову и јаку поетику и израз.

Бављење траумама одрастања у данашњој Србији, (ауто) деструктивност као доминантан одговор на њих, померање граница фикције и реалности са циљем да се критика друштва оствари на снажнији али и нов начин – јесу основне одлике филмског израза *Новог реализма*.

*Нови реализам* такође карактеришу минималистичке приче уз дубоко продирање у интимни свет својих јунака. Он се не бави изолованим девијацијама система или судбинама ретких и изузетних појединца, већ слика доминантну стварност и њен формативни утицај на нове нараштаје. Бесперспективност је главна одлика ове стварности, а њена последица немогућност промене ликова и света у којима они живе.

На крају би свакако требало да се истакне да је, због експлоративне природе овога рада, већина теза тек скицирана и да постоји велики простор за њихову даљу разраду, проверавање и елаборацију у оквиру неких будућих радова и истраживањима. Такође се као неопходно може навести и

провера хипотеза на проширеном узорку филмова како српских тако и из кинематографија региона и остатка света.

ЛИТЕРАТУРА:

- Аноним. (2008) Национална стратегија за младе. Национална стратегија за младе, *Службени гласник Републике Србије* бр. 55/2008; Београд: Службени гласник, [http://www.osobesainvaliditetom.rs/attachments/016\\_Nacionalna%20strategija%20za%20mlade.pdf](http://www.osobesainvaliditetom.rs/attachments/016_Nacionalna%20strategija%20za%20mlade.pdf). Приступљено 1. 2. 2017.
- Аранђеловић, И. (2013) Помажу ли копродукције српској кинематографији, *Политика*, <http://www.politika.rs/rubrike/Tema-nedelje/Pomazu-li-koprodukcije-srpskoj-kinematografiji/Kad-film-podrziv-ropa-trebalo-bi-i-Srbija.lt.html>. Приступљено 30. 1. 2017.
- Benyahia, S., Gaffney, F. and White, J. (2006) *As Film Studies: The Essential Introduction*, New York: Routledge Taylor & Francis group.
- Bick, E. (1968). The Experience of Skin in Early Object-Relations, *International Journal of Psychoanalysis* No. 49, Wiley: International Psycho-Analytical Association, pp. 484-486.
- Босанкић, Д. (2014). *Суморни реализам као нови облик националног идентитета на српском филму XXI века*, Мастер теза одбрањена на Факултету драмских уметности, ментор др Александар Јанковић.
- Војнов, Д. (2007) Обликовање Новог српског филма, *Нова српска политичка мисао*, <http://www.nspm.rs/kulturna-politika/oblikovanje-povog-srpskog-filma.html>; Приступљено 30. 1. 2017.
- Daković, N. (2001) Urbani mit i filmske adaptacije: 1991. do 2001., *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* br. 5, Beograd: FDU, str. 136-143.
- Daković, N. (2008) *Balkan kao (filmski) žanr: slika, tekst, nacija*, Beograd: FDU.
- Димитријевић, А. (2003) Појам граница личности и њихови зачеци у раном развоју, *Психологија* бр. 4 (36), Београд: Друштво психолога Србије, стр.425-436.
- Dragojević, Ž. (2013) Srpski film i kinematografija u ogledalu statistike, *Novi filmograf*, <http://www.novifilmograf.com/zarko-dragojevic-srpski-film-i-kinematografija-u-ogledalu-statistike/>; Приступљено 30. 1. 2017.
- Јанковић, А. (2013) *Генеза генерацијског идентитета – странпутице одрастања и сећања на примеру филмова Клип, Јелена, Катарина, Марија и Практичан водич кроз Београд са певањем и плакањем*, Факултет драмских уметности. [http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded\\_files/\\_content\\_strane/2013\\_aleksandar\\_jankovic.pdf](http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/_content_strane/2013_aleksandar_jankovic.pdf). Приступљено 30. 1. 2017.
- Lakan Ž. (1983) *Spisi*, Beograd: Prosveta

Matić, L. (2014) Spomenik Majklu Džeksonu košta 900.000 evra!, *Ekonomске vesti*. <http://ekonomskevesti.com/srbija/spomenik-majkladzeksonu-kosta-900-000-evra/>. Приступљено 30. 1. 2017.

Републички завод за социјалну заштиту (2012) *Синтетизовани извештај о раду центара за социјални рад у Србији за 2012. годину*, Београд: Републички завод за социјалну заштиту.

Rutter, M. (2002) Maternal Deprivation, in Bornstein, Marck. *Handbook of Parenting Social Conditions and Applied Parenting* No. 4, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, pp. 181-203.

Spitz, R. (1946). Anaclitic Depression, in Fenichel, Otto; Greenacre, Phyllis; Hartmann, Heinz, *Psychoanalytic Study of the Child* No.2, New Haven: Yale University Press, pp. 216–233.

Ćirić, S. (2007) Državne subvencije za fabriku snova, *Ekonomist*, <http://web.arhiv.rs/develop/vesti.nsf/feae540dc-011162c1256e7d0032cb98/389aced9ed5d2f71c1257336002e1fcd?OpenDocument>. Приступљено 30. 1. 2017.

Fafulić, M. (2013) Produkcija filmskih hitova u modernoj srpskoj kinematografiji, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* br. 23, Beograd: FDU, str. 133-153.

Freud, S. (1923) *Das Ich und das Es*. Vienna: Internationaler Psycho- analytischer Verlag.

Šuvaković, M. (1999) *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Beograd-Novi Sad: Srpska akademija nauka i umetnosti i Prometej.

Miloš Milošević

University of Arts in Belgrade, Faculty of Drama Arts, Belgrade

NEW REALISM IN SERBIAN FILM

Abstract

The aim of this study was to verify the hypothesis that in the Serbian cinematography in the period from 2010 to 2014 a new film movement was created for which the most adequate title is the *New Realism*. As a case study we used the films *Tilva Ros* (2010, Nikola Ležaić), *Clip* (2012, Maja Miloš) and *Barbarians* (2014, Ivan Ikić). As a result of analysis, thematic similarities were found in the production, in treatment of the subject and the language of all three films. These similarities are reflected in the turnaround of the production necessity towards a new film expression that is focused on dealing with the trauma of growing up in Serbia and (self) destructiveness as a response. All three stories were presented in a realistic manner, using loosening of the boundaries of fiction and reality in the service of enhancing the edge of social criticism. *New Realism* is also characterized by the minimalist stories with deep penetration into the intimate world of their heroes. On the basis of these results, a working hypothesis has been accepted and the identified similarities were denoted as characteristics of a new film movement.

**Key words:** *film movement, debut film, genre, (self) destructiveness, metafile*



Ивана Мартић, *Завеса у ноншилантном паду* –  
*Прикривени на светлу*, 40 x 30 cm, фото Наташа Ристић