

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ ПОЛИТИЧКИХ НАУКА

Зоран М. Савески

САВРЕМЕНА ФИЛМСКА КУЛТУРА –
АВАНГАРДНИ ПРИСТУПИ И АЛТЕРНАТИВНИ
ИЗБОРИ

докторска дисертација

Београд, 2016

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF POLITICAL SCIENCES

Zoran M. Saveski

CONTEMPORARY FILM CULTURE –
AVANT-GARDE APPROACHES AND
ALTERNATIVE CHOICES

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2016

Ментор:

доц. др Ратка Марић, Универзитет у Београду, Факултет политичких наука

Чланови комисије:

проф. др Јелена Ђорђевић, Универзитет у Београду, Факултет политичких наука

проф. др Никола Стојановић, Универзитет уметности, Факултет драмских уметности

Датум одбране:

Савремена филмска култура – авангардни приступи и алтернативни избори

Апстракт

Појам савремена филмска култура подразумева ону културу која тежи да укаже на самосвојност филмског медијума и филмске уметности, као и на значај филмског мишљења, при томе рушећи све спољашње утицаје који нису иманентни филму, пре свега причу и кодификовани филмски језик. Овакве тежње присутне су код филмских стваралаца још од појаве филмског медијума. Испољавале су се и настављају да се испољавају кроз авангардне и алтернативне филмске идеје и изразе, који произилазе из уметничких и комуникацијских потенцијала филмског медијума.

Стваралаштво алтернативне културе на плану филма, надовезујући се на историјску авангарду, пре свега на авангардни филм, наставља да радикално и субверзивно преиспитује званични филм, примењујући алтернативне филмске поступке и средстава. Са становишта алтернативе се анализира и шири друштвени и културно-уметнички контекст. Указује се на стилска решења и карактеристике алтернативних филмских израза који су у функцији промене и визуелизације културно-уметничке и естетске сфере, али и ванестетског простора. Алтернативни филмски аутори третирају филм и као медијум и као уметност, а анализа њихових авангардних приступа и алтернативних избора представља полазиште за истраживање и сагледавање савремене филмске културе. Опредељења алтернативних стваралаца могла би се схватити као наставак тежњи авангарде да сагледава филм не као заокружено уметничко дело, већ као монтажно и симултано, као саставни део свакодневице и као стваралаштво које се аналитички и критички односи према уметности, култури, цивилизацијском и медијском окружењу. У том контексту филм по својој експерименталној и информативној намери и исходу не мора да буде уметност у класичном смислу, али је увек култура, ако се правилно „чита“.

Авангарда је теоријски и практично, полазећи од своје борбене психологије, инсистирала на покретима, манифестима, акцијама и субверзивном односу према институцијама уметности и униформисаној естетици и тиме подигла стваралачку свест

на ниво критике и самокритике, неслагања, побуне, раскида и супротстављања традиционалној уметности и цивилизацијском окружењу.

Алтернативни носиоци савремене филмске културе теже ка прожимању естетике и свакодневља и, примењујући алтернативне филмске поступке и нетрадиционална изражајна средства, учествују у експериментима који померају границе филмског медијума и тиме доприносе развоју филмске уметности. Алтернативни филмови су резултат филмске свести са иноваторском оријентацијом која доприноси развоју истраживачких културно-уметничких стратегија значајних за креирање савремене филмске културе. Они варирају инваријантне области за доминантну културу, инсистирајући на стварању и препознавању новине. Алтернатива, иако директно није у стању да сруши етаблирано на нивоу културе и уметности, негирањем културно-уметничких матрица, тежи да се испољава кроз другачије културно-уметничке творевине и животне стилове у односу на оне за које се сматра да припадају званичној култури. Ствараоци алтернативног филма истражују и креирају нове односе између филма, друштвеног и културног окружења и других медија. Они уводе нове садржаје, филмске изразе и поступке и тако динамизирају и осавремењују културу, уметност и естетске принципе. Све то је резултат свести о филму и филмском медијуму која захтева примену различитих концепата алтернативности у креирању савремене филмске уметничке сцене, која не престаје да показује намеру и да проналази начине за супротстављање и паралелно постојање са културном културом. Зато је предмет истраживања основно независна филмска пракса која се налази на маргини, а делује иновативно на савремену филмску културу.

На примеру Академског филмског центра се указује и на чињеницу да су код нас филмски клубови са својим стваралаштвом и организацијом филмских фестивала носиоци алтернативне филмске културе. О томе сведочи међународни фестивал *Alternative Film / Video*, на коме се приказују и теоријски образлажу достигнућа алтернативне филмске праксе. Постојање фестивала деценијама подстиче алтернативно филмско стваралаштво и потенцира експериментални, алтернативни и ауторски филм.

Анализом присуства алтернативних филмских поступака и израза у склопу масовне културе се утврђује да ли и у коликој мери они, иако у суштини супротстављени потрошачкој култури, постепено, бивају инкорпорирани у њене производе. Такође је важно утврдити колико је тај процес користан за масовну културу

и како утиче на алтернативну. Укључивањем алтернативног филмског израза у посредованој медијској сфери спроводи се репресивна толеранција која слаби бунтовнички дух и сужава простор за културну алтернацију. Самим тим актуелизира се питање да ли филмска алтернатива још увек поседује значајан субверзивни набој и има ли креативну перспективу.

Кључне речи: филм, авангарда, авангардни филм, алтернативна култура, алтернативни филм

Научна област: Политичке науке

Ужа научна област: Теорија културе

УДК број: 316.74:791(043.3)

Contemporary Film Culture – Avant-garde Approaches and Alternative Choices

Abstract

The notion of contemporary film culture presupposes the existence of a culture striving to draw attention to the specificity and independence of the film medium and cinematic art, as well as to the significance of cinematic thought, while at the same time rejecting all external influences that are not immanent to film, primarily the storyline and codified film language. Such strivings and visions have been present among film artists since the invention of the film medium. They had been manifest and are continued to be manifest through the avant-garde and alternative film ideas and forms of expression, which stem from the creative and communicative potential of the film medium.

The creative endeavor of alternative culture in the realm of film, latching on to the historical avant-garde, primarily onto avant-garde film, continues to radically and subversively re-examine and question mainstream film, by means of applying alternative film procedures and means of expression. A wider social and cultural-artistic context is analyzed from the position of the alternative. The dissertation points out the stylistic solutions and the characteristics of the alternative cinematic forms of expression that have the function of introducing change and a visualization of the cultural-artistic and aesthetic sphere, but also of the non-aesthetic realm. Alternative film authors treat film both as a medium and as an art form. The analysis of their avant-garde approaches and alternative choices represents a starting point for research of contemporary film culture and its assessment. We may view and understand the convictions and output of alternative artists as the continuation of the longing and striving of the avant-garde to perceive film not as a rounded-off work of art, but as a montage work and a simultaneous work, as a constituent part of everyday life and as a creative action that has an analytical and critical stance towards the art, culture, civilization and media environment. In this context, film, according to its experimental and informational intent and outcome does not have to be an art form in the classical sense, however, it always has to be culture, if it is “read” properly.

The avant-garde has theoretically and practically, starting from its belligerent psychology, always insisted on movements, manifestoes, actions and a subversive attitude

towards art institutions and uniform aesthetics and has, thus, raised the level of creative consciousness to the level of criticism and self-criticism, objection, rebellion, departure from and opposition to traditional art and the civilizational environment.

The alternative protagonists of contemporary film culture strive towards the permeation of aesthetics and the everyday, and, by applying alternative film procedures and non-traditional means of expression, participate in experiments that shift and expand the frontiers of the film medium and, thus, contribute to the development of cinematic art. Alternative films are the result of cinematic awareness that is oriented towards innovation, which contributes to the development of exploratory and investigative cultural-artistic strategies that are of significance for the creation of contemporary film culture. In the eyes of the dominant culture they vary invariant spheres, insisting on the creation and the acknowledgment of novelty. Although the existing circles of alternative artists are not capable of directly overthrowing that what is established at the level of culture and art, they are striving, by means of negating cultural-artistic patterns, to manifest themselves through different cultural-artistic creations and lifestyles in relation to those that are considered to belong to mainstream culture. The creators of alternative films explore and set up novel relationships between film, the social and cultural environment and other media. They introduce new content, film forms and procedures and in this way they dynamize and modernize culture, art and aesthetic principles. All this is the result of an awareness of film and the film medium that requires the application of different concepts of the alternative in the creation of the contemporary art film scene, which does not cease to reveal and show its intention and discover ways to offer opposition to and to attain a parallel existence with the “cultural culture”. That is why the subject of the research is the fundamentally independent film practice that is located on the margins – the practice that affects contemporary film culture in an innovative manner.

Utilizing the Academic Film Center as an appropriate example, it is pointed out that cine-clubs in our country, with their creative work and organization of film festivals, are the main bearers of alternative cinematic culture. This is attested to by the international festival *Alternative Film/Video*, where the achievements of the alternative film practice are screened and theoretically elaborated. This festival has stimulated alternative film creation and has highlighted experimental, alternative and “auteur” film for decades.

By analyzing the presence of alternative film procedures and means of expression within the framework of mass culture, we attempt to determine whether and to what extent they are being slowly and gradually incorporated into the products of the consumer culture, even though they are, in essence, in opposition to the consumer culture itself. Furthermore, it is important to determine to what extent this process is useful to mass culture and how it influences alternative culture. By incorporating and including alternative film poetics and forms of expression within the mediated media sphere a particular repressive tolerance is being employed, one that is weakening the rebellious spirit and that is narrowing down the space for cultural alternation. As a result, the following issue is being actualised – whether alternative filmmaking still has a substantial subversive potential and creative prospects.

Keywords: film, avant-garde, avant-garde Film, alternative culture, alternative film

Scientific Field: Political Sciences

Specialty: Culture Theory

UDK number: 316.74:791(043.3)

Садржај

Апстракт	4
Abstract	7
Увод	1
1. Појава и развој филмског медијума.....	5
2. Авангарда и авангардни филм	10
2. 1. Цивилизацијски и културно-уметнички контекст авангарде	10
2.2. Утицај авангардних <i>изама</i> на филм.....	14
2. 3. Авангардни филм.....	21
3. Алтернативни филм у савременој култури	31
3. 1. Независни филм	35
3. 2. Наративна алтернатива.....	45
3. 3. Кино-клубови – носиоци алтернативног филма.....	53
4. Алтернативни филмски поступци и изражајна средства.....	63
5. Перцепција, рецепција и филмска комуникација.....	83
6. Алтернативни филм у културној индустрији	88
Закључак	94
Литература	98
Индекс имена.....	102
Прилог	110

Биографија аутора	134
Списак објављених радова кандидата	135
Филмографија кандидата	136
Изјава о ауторству	137
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада	138
Изјава о коришћењу	139

1. Увод

Предмет дисертације је савремена филмска култура, а циљ рада је да је сагледа и објасни као наставак авангардних филмских опредељења у склопу савремене уметничке *алтернативе* као антитрадиционалне и радикалне културно-уметничке праксе. Акцент је стављен на авангардни и алтернативни филм, њихове медијске и уметничке карактеристике и њихов утицај на савремену културно-уметничку сцену и медијску сферу.

Савремена филмска култура сагледава филм као уметност која је значајан иновативни чинилац савременог визуелног израза и представља алтернативу индустријском, холивудском филму. Промишљање проблематике савремене филмске културе кроз анализу авангардног и алтернативног филма показује да познате и прихваћене вредности не указују на праву суштину филма. По медијским карактеристикама и креативним потенцијалима филма, аутентична *филмска* обележја, покрет, кадрирање, монтажа и трајање, нису присутна на инвентиван и истраживачки начин у производима филмске индустрије, према којој алтернативни филм има субверзивни однос, већ у области алтернативног уметничког стваралаштва, које инсистира на експерименту и индивидуалном филмском изразу. Алтернативни филм, откривајући и примењујући нове филмске поступке и изражајна средства, указује на медијске неистражене потенцијале филма и представља део иновативног и креативног филмског стваралаштва.

Истражују се значај филмских поступака и изражајних средстава које аутори користе да би експериментисали и субверзивно деловали на успостављени ред у култури и уметности. Да би се схватили мотиви за примену алтернативних изражајних средстава и поступака, они су сагледавани са становишта филмског медијума, естетике и комуникације у контексту савремености.

Авангардни и алтернативни ставови и изрази настају као резултат незадовољства уметника етаблираним културно-уметничким моделима и потребе за критичким реаговањем на постојеће стање у уметности, култури и цивилизацијском окружењу. *Авангарда* најчешће оспорава, супротставља се и руши традиционалне вредности, док *алтернатива*, иако негира културно-уметничке матрице, пре свега се

испољава кроз другачије културно-уметничке творевине и животне стилове у односу на оне за које се сматра да припадају званичној култури.

Алтернативни филм као део алтернативне културе полази од неких ставова и пракси *авангарде*, пре свега од авангардног филма. Зато је акценат стављен на авангардни и алтернативни филм, њихове културно-уметничке и медијске карактеристике, као и на утицај и промене које су извршили на плану филмске културе. Алтернативни филм је резултат потребе за реаговањем у циљу превазилажења постојећег стања, тј. традиционалног поимања уметности, које подразумева аутономију и не повезује уметничко стваралаштво са ширим културним потребама и егзистенцијом. Такав став је подстакао покретање културних акција и стваралаштва које потенцира нову визуелну осећајност. Она је резултат аутентичног филмског мишљења које се супротставља цивилизацији писма и захтева другачију перцепцију и рецепцију, чиме се нарушава успостављени званични стилски и значењски ред. Зато аутори у креирању нових филмских поступака, праваца и алтернативне естетике, инсистирају на истраживачким културно-уметничким стратегијама, правећи искорак у односу на званичну филмску продукцију. Они својим филмовима наглашавају визуелизацију и достижу критичку културну функцију.

Савремена филмска култура биће сагледана као култура која је свесна потребе за варирањем инваријантних филмских вредности, у тежњи да се супротстави или да паралелно постоји са комерцијалним филмом. Таквим опредељењима, алтернативни филмски аутори измештају филм из сфере културне индустрије у домен индивидуалног, аутентичног филмског стваралаштва. Радикална естетика која је и резултат експеримента, испитивања формалних информативних и комуникацијских потенцијала медија, производи нову форму и стил који омета устаљени начин комуникације, што смањује опсег деловања званичне културе. Зато се у алтернативној филмској пракси врши деструкција конвенција и померају се границе у тој области. У раду су анализирана и достигнућа алтернативног филма у Југославији. Посебна пажња је посвећена Академском филмском центру из Београда, који наставља са радом на стварању алтернативних филмова, као и са организацијом међународног фестивала *Alternative Film/Video*. Анализа филмова, пропратних програма и форума на фестивалу, указује на релевантне приступе и изборе у савременој филмској култури. Указано је и на значај Архива алтернативног филма у саставу Академског филмског центра, где се чувају и телекинирају алтернативни филмови.

Пошто је алтернативни филм у аутентичном виду, поготово у време експанзије нових технологија и масовне културе, све мање препознатљив и заступљен у медијској сфери, јављају се тежње филмских стваралаца да се повежу и сарађују дистрибуирањем алтернативних филмова, стварањем светских дистрибутивних мрежа, портала и организовањем фестивала и форума који приказују, истражују и критички образлажу алтернативно филмско стваралаштво.

Истраживање алтернативног филма у оквиру ширег контекста алтернативне културе и савремене медијске сфере може да покаже да ли алтернативна култура, пре свега на примеру покретних слика, представља покретачку снагу филмског уметничког стваралаштва и креативну основу за нове облике перцепције, рецепције и комуникације, иако се третира као култура на маргини.

Поставља се питање да ли у постмодернистичком хиперинформатичком културном окружењу постоји простор за субверзивно деловање алтернативног филма према званичним културно-уметничким нормама и кодификованом филмском језику, и ако постоји, како се и где то испољава и какво филмско осећање света и филмску културу заговарају аутори алтернативног филма.

С обзиром на то да културна индустрија тежи да укључи алтернативно филмско стваралаштво у главни културни ток, потребно је анализирати да ли оно што је било алтернатива, у контексту масовне културе, постаје стереотип. Зато је значајно установити да ли алтернативна филмска пракса, која представља оспоравање традиционалних вредности кроз нове идеје, суштински мења и развија филмску културу, или на крају, ипак бива, мање или више, инкорпорирана у доминантани код покретних слика.

Теоријски оквир рада полази од истраживања авангардне и алтернативне културе и уметности које су извршили и образложили Александар Флакер, Петер Биргер (Peter Bürger), Ренато Пођоли (Renato Poggioli) и други истраживачи авангарде, као и теоретичари алтернативне културе и алтернативног филма. Будући да је истраживачки фокус усмерен ка авангардном и алтернативном филму, теоријска основа истраживања полази од достигнућа аутора као што су Бруно Кора (Bruno Cora), Анри Шомет (Henri Chomette), Дзига Вертов (Дзига Вертов) када је реч о авангардном филму, а у истраживању филмске алтернативе теоријско полазиште су Пол Адамс

Ситни (Paul Adams Sitney), Амос Вогел (Amos Vogel), Анет Мајклсон (Annette Michelson), Божидар Зечевић, Бранко Вучићевић, Павле Леви и други.

1. Појава и развој филмског медијума

Постоје назнаке да је филмско мишљење било својствено човечанству и пре настанка филма, о чему сведоче друге уметничке форме које су настојале изразити оно што се данас изражава филмским језиком. Увид у овај начин мишљења може пружити историја уметности још од доба палеолита када је примордијални човек стварао полихромне пећинске цртеже лова, на којима су динамично приказане животиње, људи, њихова копља, лукови и стреле. Ови цртежи, за које се сматра да су имали магијску функцију, указују на тежњу да се слика стварности представи у покрету и да се пружи осећај трајања приказаног у времену. Сличне паралеле могу се повући када се говори о Платну из Бајеа, чије 72 сцене Битке код Хестингса помало наликују филмској траци, или о најпознатијим делима ренесансног сликарства као што су фреске Сикстинске капеле или пак практично надреалистички триптиси Хијеронимуса Боша, који распоређују визуелно у три наративне секвенце. За историјом кадра може се трагати како у Старој Грчкој и Египту, тако и у јапанској уметности из 18. века, да би временом еволуирао у стрип као засебну уметничку форму. У домену књижевности писци романа су настојали да изразе континуитет – трајање мисли или догађаја континуирано у времену. Из потребе да се забележи начин на који се стварност и духовни живот човека прожимају у реалном времену, роман тока свести настао је практично у исто време када се појавио и филмски медијум. Постоји неограничен број примера који сведоче о томе да је ова врста мишљења инхерентна човечанству. Стога би се могло закључити да је изум филма, у ствари, покушај аутора да задовољи тежњу за формом која може изразити покрет који се одвија у времену, пошто је, услед недостатка неопходних открића да ту тежњу изрази, одувек покушавао да је отелотвори у другим уметностима.

Појам филма се може сагледавати на неколико нивоа. Први је материјални у смислу физичког постојања филмске траке. Други је чињеница да је филм медијум покретних слика са својим синематичким карактеристикама. Најзначајније и теоријски најразноврсније у овом погледу би било разматрање филма као уметничког дела – естетске творевине које се састоји од низа усаглашених елемената као што су покрет, светло, ритам и звук.

На почетку свог развоја филм као научно-технолошки производ био је смишљен као средство у функцији профита. У овом погледу пресудна је била 1895. година, када су Огист и Луј Лимијер (Auguste Lumière, Louis Lumière) изумела кинематограф. Опште

познато је да је појава новог медијума изазвала лавину бурних реакција, јер је довела до новог начина перципирања стварности и указала на широк спектар могућности за његов даљи развој. С обзиром на то да је и економски и уметнички потенцијал филмског медијума убрзо био препознат, постављао се низ питања, чији је одговор још на почетку подвојио нови медијум на комерцијални и алтернативни, а та подела остала је присутна и у данашње доба. Од настанка филма, па до данас се трага за одговором на питање шта је његова суштина и чему треба дати приоритет. На ова питања је још 1927. године тежила је да одговори француска редитељка и теоретичарка филма Жермен Дилак (Germaine Dulac) у свом есеју *Естетичка мерила, препреке, интегрална кинеграфија*: „Воз који улази у станицу деловао је и као физичка и као визуелна сензација. Наративни филмови, међутим, нису изазивали слична осећања. Они су пружали фабулу, заплет, али не и емоцију. Прва препрека на коју је филм наишао у свом развоју била је, дакле, преокупација да се једна прича исприча, схватање да су драматуршки заплет и игра глумаца неопходни, предрасуда да је човек неизбежно средиште свега, потпуно непознавање уметности чистог покрета. Зар човекову душу можемо овековечити у уметничким делима само кроз друге душе, душе које смо уобличили према неком идеалу?“¹ Могло би се рећи да је сукоб између наративности и филма као уметничке форме која тежи да се ослободи литерарности других уметности постојао од самог настанка овог медијума. Док је комерцијални филм дао примат наративу у смислу приказивања фабуле на филмском платну и тиме довео до низа драматуршких открића, алтернативни је стремио истраживању и развијању изражајних средстава филмског језика. Они који су филм сматрали атракцијом која ће привући масе и медијумом који омогућава снимање приче или позоришне представе сагледавали су уплив других уметности у њега као његов природни и легитимни развојни пут. Међутим, стилизовани сценарији, врхунски глумци и сценографија комерцијалног филма, иако су изазивали интересовање и остваривали профит, концентрисали су велику количину енергије на подражавање других уметности. Самим тим није необично то што су у мањој мери допринели развоју експерименталних филмских поступака и средстава у филму као засебној уметности него што је то учинио алтернативни филм. Постављајући филм у службу књижевности, позоришта и других уметности, додељивала му се подражавалачка функција која је у себи носила проблем

¹ Дилак, Ж., 'Естетичка мерила, препреке, интегрална кинеграфија', Д. Стојановић, *Теорија филма*, Београд, Нолит, 1978, стр. 292

лимитирања инхерентних уметничких потенцијала филма. Низ аутора као што су Жермен Дилак, Анри Шомет, Викинг Еггелинг (Viking Eggeling) и Ханс Рихтер (Hans Richter) заговарали су аутентичност филмског медијума и нису пристајали на његово ограничавање и постављање у службу до тада постојећег канона званичне уметности. Они су неуморно експериментисали са изражајним средствима филма, истражујући и усавршавајући филмски језик, чија се вишеслојна структура огледа у само њему својственим изражајним средствима: покрету, ритму, монтажи, светлости, композицији, итд. С обзиром на то да је сваки језик систем који ограниченим средствима пружа неограничен низ могућности, аванардни филмски аутори су желели да открију како да конституитивне јединице филмског језика преточе у несагледив хоризонт уметничког филмског израза. Уместо миметичке тенденције ка реализму и другим уметностима, филмски аутори су настојали да постигну динамизацију и визуелизацију идеја како би се створило чисто филмско дело. Жермен Дилак такво дело описује као „визуелна симфонија, ритам комбинованих покрета ослобођен личности, где се линије облика крећу у стално променљивом такту и стварају емоцију, кристалишући или не кристалишући идеје.“² Авангардни аутори попут ње филм виде као визуелно мишљење, опажање и ритам, без референцијалности, нужне препознатљивости и тумачења. Самим тим се може рећи да је у време првих остварења филмског медијума, као што су филмови браће Лимијер, њихова вредност више резултат иманентних карактеристика филмског медијума него ауторске свести о филму као уметности. У филмовима Жоржа Мелиеса (Georges Méliès) долази до значајних техничких открића и филмских поступака, од којих су неки, као што је *стоп трик*, сасвим случајно пронађени. Експеримент је од самог настанка филмског медијума природан корак у његовом развоју, а будући да се експеримент налази и у средишту начела историјске авангарде, није необично то што су авангардисти прихватили филм као форму и извршили огроман утицај на истраживање његових уметничких потенцијала. Иако постоје разлике између авангардиних приступа француских визуалиста, надреалистичке авангарде и конструктивистичке авангарде у Русији, аутентичне филмске идеје су присутне и код визуалиста, код дадистичке критике уметности, у надреалистичким филмовима Луиса Буњуела (Luis Buñuel) и код филмског упливавања у живот Дзиге Вертова, који филмским поступком *кино-око* стварност третира користећи филмску

² Дилак, Ж., 'Естетичка мерила, препреке, интегрална кинеграфија', Стојановић, Д., *Теорија филма*, Београд, Нолит, 1978, стр. 295

камеру као продужетак човекових чула, а монтажу као средство за ангажовано конструисање новог на нивоу филма, све време се супротстављајући фотодрами. Још израженије одступање од наративног канона може се уочити у Немачкој почетком двадесетих година у филмском стваралаштву сликара Викинга Егелинга, Ханса Рихтера и Валтера Рутмана (Walter Ruttmann). Полазећи од филма као новог медијума Егелинг и Рихтер га перципирају као *визуелну музику*, тј. спој музике и сликарства – антиреференцијално *музичко сликарство*.³ И сами називи њихових филмова указују на то: *Хоризонтално-вертикални оркестар* (*Horizontal-Vertikal Messe*), *Дијагонална симфонија* (*Diagonal-Symphonie*), *Универзални говор* (*Universal language*). Складност већ утврђених уметничких форми авангардним ауторима је, уместо прилике да се подражава већ постојеће, послужила као инспирација да даље развијају филмски језик, јер се још тада „филм ослобађао првих заблуда и, мењајући естетска мерила, приближавао у техничком погледу музици, доказујући да из ритмички усклађеног визуелног покрета може да блесне емоција истоветна са емоцијом што је изазива музика. Фабула и игра глумаца неосетно су губиле значај у односу на слике и њихово међусобно повезивање. Као што музичар усавршава ритам и звучност музичке фразе, тако је и филмски уметник почео да усавршава ритам и звучност слике. Емотивна вредност слика постала је тако велика, а њихова међусобна повезаност тако логична да је слика говорила сама за себе и без помоћи текста.“⁴ Ове естетске идеје усклађености елемената иманентних филму као уметности се везују за чисти филм, а присутне су и у стваралаштву Оскара Фишингера (Oskar Fischinger), који је први употребио термин *апсолутни филм*. Продуктивна слика, апстракција, покрет, неререференцијалност, на нешто другачији начин, појављују се у дадаистичком филмском остварењу Ман Реја (Man Ray) *Повратак разуму* (*Le Retour à la Raison*). Валтер Рутман у филму *Симфонија велеграда*, слично као и Дзига Вертов, полазећи од стварности, гради филм ван приче и тумачења, инсистирајући на визуелној и ритмичкој динамизацији градског простора.

Ово свесно одступање од наративних парадигми Холивуда може се пратити од авангардног филма и америчког независног филма, који је инсистирао на личном

³ Рутман, В., 'Сликарство са временом', Б. Вучићевић, *Авангардни филм 1895 – 1939*, СИЦ, Београд, 1984, стр. 27

⁴ Дилак, Ж., 'Естетичка мерила, препреке, интегрална кинеграфија', Д. Стојановић, *Теорија филма*, Београд, Нолит, 1978, стр. 296

односу према филмском медијуму, често и као средство интроспекције, са једне стране, и на структуралном филму, са дуге, који варира филмску структуру и делује дезилузионистички, указујући на филмску материјалност и медијске карактеристике, па преко *наративне авангарде*, ко својеврсне алтернативе до савременог алтернативног, до ауторског и независног филма. Ови филмови експерименталним стваралаштвом и индивидуалним изразом креативним филмским мишљењем постављају као суштинску вредност, а на биоскопском платну настоје да сагледају и покажу смисао или, чешће, бесмисао људске егзистенције, постављајући значајна егзистенцијалистичка питања.

Из перспективе савремене филмске културе перцепција филма варира у складу са вечитим стањем дихотомије у којој се овај медијум налази од свог настанка, па до данас. Комплексно питање односа перцепције и функције филма нуде један одговор да се филм може сматрати „дуалистичким феноменом са сталном борбом расцепљене природе, распетим између своје суштине и других медија, индустрије и уметности, наративности и ненаративности, сликовности и литерарности.“⁵ Осврћући се на историју филма, оно што је значајно нагласити је да су се различита, понекад чак случајна открића догађала паралелно и код званичног и код алтернативног филма и да свако од њих представља значајан ступањ у еволуцији филмске културе.

⁵ Петровић М. Б., *Чист филм. Уметност или заблуда о ненаративном филму*, Београд, Академски филмски центар, Дом културе „Студентски град“, 2015, стр. 7

2. Авангарда и авангардни филм

2. 1. Цивилизацијски и културно-уметнички контекст авангарде

Појава историјске авангарде везује се за крај прве деценије XX века. Иако авангардна уметност настаје пре Првог светског рата, последице до којих је довео Велики рат биле су кључне за разумевање културно-уметничког и цивилизацијског окружења које је суштински допринело њеном настанку и развоју. Последице рата директно су утицале на артикулацију авангардних ставова на нивоу авангардних покрета, праваца, акција и дела. Агресивност, империјалистичка и утилитаристичка логика грађанске цивилизације испољена за време Првог светског рата, одвијање Октобарске револуције и нова научно-технолошка достигнућа, од теорије релативитета и психоанализе до радија и филма, само су неки од историјских чинилаца који су навели авангардисте да бескомпромисно захтевају раскид са дотадашњим вредностима како на плану уметности, тако и на друштвеном плану. Осећала се тежња за радикалним социјалним и културним променама. Разлике у начину на који се испољавала та жеља појавиле су се и унутар саме авангарде. Док су се футуристи који су се окупљали око Томаза Маринетија (Tommaso Marinetti) повезивали са Мусолинијем и били приврженици рата, дадаисти су били анархисти и противили су му се, а Андре Бретон (André Breton) и Луј Арагон (Louis Aragon) су подржавали социјалистички преображај.⁶ Дух револуције захватио је Европу. „На линији те магнитуде се, пре свих, нашла уметност и ништа у њој није могло да опстане што није захватио свеопшти духовни немир, тескоба, незадовољство, тражење, побуна.“⁷ Жеља за дисконтинуитетом била је незадржива. Непрестано су настајале нове идеје, што је покренуло конструисање авангардних „изама“, у оквиру којих су се ове идеје све више развијале. Избор термина *авангарда*, који је настао у војној и политичкој терминологији са значењем претходнице, за авангардне покрете био је веома погодан. Они су немилосрдно нападали конзервативно у уметности, али и у друштву. Иако нису били хомогени, заједничке су им како радикална субверзија тадашњих културно-уметничких и друштвених норми, тако и тежња ка освајању изванестетског простора.

⁶ Вучићевић, Б., *Српске лепе уметности*, Београд, Фабрика књига, 2007, стр. 54

⁷ Зећевић, Б., 'Баштина авангарде', Н. Лоренцин, *Експериментални филм и алтернативна опредељења*, Београд, Фестивал југословенског документарног и краткометражног филма, 2002, стр. 16

Одбацивање прошлости и раскид са традицијом буржоаске цивилизације, у којој се нису реализовале ни егзистенцијалне ни естетске потребе човека, довели су до негирања рационалистичког духа. Постојала је тежња да се оспоре, превреднују и сруше вредности западне цивилизације на сваком нивоу од културно-уметничког до политичког и економског. Одбацивало се застарело схватање уметности и естетике како у склопу до тада већ утврђених форми, тако и приликом развоја нових. На нивоу уметности, пре свега на филму, применом монтаже, врши се деконструкција линеарног времена и релативизација простора, која омета традиционалну перцепцију. Долази до деградације и десемантизације класичних уметничких структура. Део као знак преузима примат над целином, а дело, засновано на колажним принципима, указује на контрасте и постаје контрадикторно, недовршено и отворено. Није се тежило разумевању и интерпретацији, већ стварању новине. Субверзивно делујући на угодну естетику и све што је представљало музејску вредност, инсистирало се на енергичном и радикалном захвату који демистификује свет уметности и грађански хуманизам. „Улепшани свет повлачио се са светске позорнице на којој беше изгубио сваки смисао, заједно са остацима симболизма и импресионизма, који више нису могли да држе корак са духом времена. На све стране тражило се ново.“⁸

Критика естетике била је увод у критику цивилизације. “С покретом историјске авангарде друштвени подсистем уметности ступа у стадијум самокритике. Дадаизам, најрадикалнији покрет у крилу европске авангарде, не спроводи критику претходних уметничких усмерења, него критику *институције уметности* створене у грађанском друштву“.⁹ Авангардисти су увидели да сврха уметности није пуко естетизовано подражавање реалности или тежња да се оствари безвременост уметничког дела институционално имплементираног у постојећи систем, већ да уметност, у различитим појавним облицима, треба да прожима целокупну човекову егзистенцију. Како би се вратили исконском и аутентичном, многи авангардисти су успоставили додире са примордијалним уметничким изразом, фолклором и наивном уметношћу, трагајући за инспирацијом у оквиру њих. Уметници су инсистирали на активирању закочених креативних потенцијала третирањем уметности као нечега што еволуира симултано са

⁸ Зечевић, Б., *Српска авангарда и филм 1920–1943*, Београд, УФУС, 2013, стр. 43

⁹ Стојановић, Д., 'Мисао стара седам деценија: филм', Д. Стојановић *Теорија филма*, Нолит, Београд, 1978, стр. 33

човековом егзистенцијом и у себи носи могућност промене. Зато су уметност сагледавали као саставни део живљења, ослободивши је споредне и утешне улоге коју је до тада имала, поставивши је у „центар збивања“, у само језгро живота. Тиме су антиципирани алтернативну културу и постмодернистички концепт, настао у цивилизацијском окружењу где је уметност уведена у хаотично стање фрагментарности и кризе идентитета, узрокованих глобализацијом у којој масовни медији колонизују индивидуалистичку свест.

Радикалним тежњама, акцијама и авангардним делима авангардисти су се супротстављали уметности која улепшава свет и конзервира лепоту. Естетика која замагљује стварност постала је неприхватљива за авангарду. Тежило се ка негацији, деструкцији, апстракцији и естетски необичном. Авангарда је непрекидно искакала из свих оквира и провоцирала и друге и себе. Без инсистирања на превредновању, фрагментарности, естетској провокацији и идеји о посредовању авангардне уметничке праксе у друштвену не може се говорити о авангарди.

Живот у данашњици и провокација били су императив, или према речима творца *трентуизма* Франсиса Пикабије (Francis Picabia): „Нема представе, иде се у живот какав волим, живот без сутрашњице, живот у данашњици... Дођите у позориште Јелисејска поља да извиждите *Нема представе (Relâche)* од Франсиса Пикабије и Ерика Сатија (Erik Satie), балет који није ни балет, ни антибалет, не заборавите црне наочаре и вату за уши!!!“¹⁰ Авангардна пракса није тежила да се на нивоу уметности и покрета оствари у постојећем цивилизацијском окружењу, већ да га критикује и негира. Та негација није увек била директна и организована, а то је у складу са анархистичким и агонистичким духом авангарде. Пошто је била разуђена и испољавала се кроз различите уметничке ставове и формалне изразе, авангарда је деловала како директно и радикално, тако и индиректно, рушећи естетске каноне, у тежњи да се укине успостављени перцептивни и комуникацијски ток. Третирање уметничке и друштвене праксе путем апстракција, елиминацијом значења, без провокација и културног ангажмана није нарушавало суштински владајући идеолошки систем. Пошто је друштвена пракса у постојећем цивилизацијском окружењу била све апсурднија, постала је конкуренција авангардном испољавању ексцентризма. То потврђује Бранко

¹⁰ Пикабија, Ф., 'Нема представе', Б. Вучићевић, *Авангардни филм 1895 – 1939*, СИЦ, Београд, 1984, стр. 56

Вучићевић у својој књизи *Српске лепе уметности*, коментаришући оно што је назвао *крајем-крахом-банкротством светског надреализма*. „Мало основачки речено, његово главно оружје-оруђе била је комбинација Г+Г (гротескно и грозно). А прави узрок краја била је огромна и све већа количина гротескног + грозног коју је лиферовала банална, реалистичка стварност. Фирма Надреализам А.Д. није могла да издржи ту конкуренцију.“¹¹

Галерије су постепено почеле да прихватају и презентују авангардно стваралаштво, пре сега надреализам, и да ангажују надреалистички израз у рекламне сврхе. Тиме је авангардно стваралаштво постало инкорпорирано у званичне културне и комерцијалне токове. Све то је, уједно са ставом о авангарди као претходници и неповољном политичком климом, био сасвим довољан разлог за самоукидање историјске авангарде.

¹¹ Вучићевић, Б., *Српске лепе уметности*, Београд, Фабрика књига, 2007, стр. 131

2.2. Утицај авангардних *изама* на филм

Авангарду су чинили уметнички покрети који су преиспитивали и негаторски се односили према традиционалној уметности, естетици, моралу и вредностима грађанске цивилизације.

Акције и стваралаштво авангарде као нове културно-уметничке праксе незамисливи су без манифеста у којима су биле изражене идеје и карактеристике покрета, пре свега на плану културе и уметности, али и на ширем друштвеном плану. Код авангарде манифести су били облик испољавања културне побуне и понуда платформе за акцију и специфичан облик изражавања уметничких идеја. Доживљавајући себе као претходницу, неки авангардни покрети су се од Маринетијевог *Манифеста футуризма* (*Manifesto del Futurismo*) из 1909, па до Бретоновог *Другог манифеста надреализма* (*Deuxième Manifeste du surréalisme*) из 1930. године више експонирали кроз манифесте него кроз уметничко стваралаштво.

У авангардним манифестима филм је, као нови медијум, био веома заступљен на нивоу и естетске и ванестетске комуникације. Неки од значајнијих авангардних покрета који су директно утицали на развој филма су: *футуризам*, *дадаизам*, *надреализам*, *руски конструктивизам* и *југословенски зенитизам*.

Авангардни покрети су имали различита полазишта, поготово у руској авангарди, од којих је једно анархистичко, против правила и клишеа у уметности, али за аутономију уметности – проистекло из предреволуционарне руске анархистичке авангарде, а друго конструктивистичко – нарушавање аутономије уметности и упливање у живот. Оба концепта су подједнако значајна за развој филма. Док је футуристички концепт кретања и промене био подређен визији будућности, а касније конструктивизам инсистирао на повезивању живота и уметности, код дадаиста је негаторски однос према цивилизацијском окружењу, уметности, а поготово према естетици и публици, био пун ироничне субверзивности засноване на аутоматизму и игри случаја. Свој основни задатак у манифестима, авангардним акцијама и уметничким изразима су видели у непоштовању, истицању апсурда, често без естетских захтева. На овим ставовима почивао је пре свега дадаистички покрет, што је очигледно у самом називу дада, који историчари уметности углавном везују за звуке без значења који дете производи пре него што проговори. „Може се рећи да дадаистичка звучна

поезија користи а-историјски језик без значења, који је Жак Лакан (Jacques Lacan) описао као *lalangue*: његов примарни циљ, као у случају дечијег брбљања, није тек комуникација са другима, већ бесмислено нарцистичко уживање – *уживање у бла*.¹²

Дадаизам настаје 1916. године за време Првог светског рата у Цириху (круг око кабареа Волтер), па се ширио ка Берлину и другим градовима света. Дадаизам су створили уметници различитих националности који су се супротстављали рату, империјалистичкој цивилизацији и постојећој уметности. Најзначајнији представници су били Тристан Цара (Tristan Tzara), Ханс Арп (Hans Arp), Рихард Хилсенбек (Richard Hilsenbeck), Хуго Бал (Hugo Ball), Ханс Рихтер, Марсел Дишан (Marcel Duchamp), Ман Реј. Дадаисти су потенцирали детронизацију уметности, инсистирајући на слободном изражавању у свакодневици.

Естетски радикализам дадаизма био је без априорних уметничких захтева, са циљем да се покаже да су све вредности буржоаске цивилизације апсурдне, а да уметност нема смисла. Дадаистички деструктивни активизам није био усмерен само ка уметничком делу, већ и ка публици, али и према самом дадаизму, који је био схваћен као *огледало стварности*. Тежња да се стварност промени, од цивилизацијског окружења до културе и уметности била је резултат *„моралне озбиљности која утире пут будућности*. Дадаиста *времену нуди огледало, а време се у њему огледа. И види да је оно дада*“.¹³

Непостојање априорних уметничких захтева и негација естетских принципа дадаиста показали су да дадаизам, у анархистичком духу, жели да све релативизује, поготово уметност, у складу са свакодневљем, где су, у утилитаристичком контексту, разводњене, па и одбачене моралне врлине, а самим тим и релативизирана комуникација на нивоу значења. „Крајња мета дадаистичких пракси негације постаје сама производња значења. Али се те негације одвијају у сенци сопствене негације – на позадини свести о немогућности да се значење икад сасвим укине. Отуда, дадаистичка

¹² Леви, П., *Кино другим средствима*, Београд, Музеј савремене уметности: Филмски центар Србије, 2013, стр. 38

¹³ Ван Ден Берг Х. и Френдерс, В., *Лексикон авангарде*, Београд, Службени гласник, 2013, стр. 81

негација негације често у први план изводи несводљиву материјалност аутореферентног означитеља.“¹⁴

За различите авангардне *изме*, а поготово за дадаизам, у првом плану је била субверзија реда ради стварања чистог терена на коме су укинута значење и интерпретација. У склопу таквих тежњи филм је постао медијум који су дадаистички авангардно користили да би се по речима Царе супротставили „свим оним блесавостима што су испуњавале екране.“¹⁵

Допринос даде, пре свега авангардном филму, се највише огледа кроз дадаистичке творевине као што су колажи, симултана поезија и инсистирања на случају уместо на организацији, на продукцији уместо на репродукцији. Практично оваплоћење ових ставова и дадаистичке праксе био је филм Ман Реја *Повратак разуму*.

Приликом сагледавања стања савремене филмске културе, немогуће је изоставити круцијални допринос који је авангардни покрет футуризам остварио на развој филмског медијума. То поготово важи за руско тло, које је врвело од идеја и њихових практичних реализација. Суштина футуризма се огледала не у садашњости, већ у будућности. То се односило и на долазећу уметност, која је, као нова форма, представљала другачији поглед на традицију која је произашла из цивилизацијског окружења. Маринетијев „Манифест футуризма“ појавио се у листу *Фигаро* 20. фебруара 1909, а први који је употребио термин *футуризам* био је Габријел Аломар (Gabriel Alomar) 1904. на свом предавању у Барселони, као и у чланку „Ел футуризмо“, објављеном наредне године. Маринетијев *Технички манифест (Manifesto tecnico della letteratura futurista)* из 1912. године под појмом футуризам подразумева бунт, *агресивну акцију*, свеопшти антитрадиционализам, *пљување по олтару уметности* и глорификовање најновијих техничких достигнућа цивилизације која су у функцији динамизма. На овим основама је Маринети задужио Арналда Ђину (Arnaldo Ginna) да направи филм *Футуристички живот (Vita futurista)*, 1916. године, у коме се, осим

¹⁴ Леви, П., *Кино другим средствима*, Београд, Музеј савремене уметности: Филмски центар Србије, 2013, стр. 21

¹⁵ Реј, М., ‘Повратак разуму’, Б. Вучићевић, *Авангардни филм 1895–1939 II део*, Београд, Академски филмски центар, 1990, стр. 17

класичних филмских поступака, примењује поступак директне интервенције на филмској траци њеним бојењем. Исте године футуристи су објавили и *Манифест о футуристичкој кинематографији (Manifesto della Cinematografia futurista)*.

У Русији Владимир Мајаковски (Владимир Маяковский) се залагао да уметност треба да изражава дух времена и да превазилази своје дотадашње стање, јер вечна уметност не постоји. Алексеј Кручоних (Алексей Кручёных) и Виктор Хлебњиков (Виктор Хлебников) у декларацији *Реч као таква (Декларация слова как такового)* из 1913. године инсистирају на заумном језику (заум – иза ума, трансментални језик). Овај језик везује се за идеју деформације речи, која је водила ка стварању неологизама, неправилности и погрешака у језику, као и за идеју доживљавања речи као ликовни материјал, који се може развличити и скупљати, делити и спајати са другим деловима речи, остварујући флуидност која по својој суштини наликује употреби боје у сликарству. Језик ослобођен од конкретног значења је био песнички циљ за себе.¹⁶ Виктор Шкловски (Виктор Шкловский) је чланку *Васкрсење речи (Воскрешение слова)* 1914. године подржао ове идеје, а залагао се и за стварање новог језика који не треба само да се препозна, већ и да се *види*. Дакле, авангардни ставови чак и на плану језика, јесу да се изгубила потреба за литерарношћу и да треба уступити место новим и радикалним принципима у уметности. Неки од тих принципа су у самој сржи филмског медијума, на пример, монтажа и интервенција на материјалу, који би требало да говори сам за себе, а да је при томе ослобођен било каквог дословног значења. Приликом истраживања авангардних покрета динамизација, успостављање ритма и визуелизације заступљени су не само на нивоу универзалне категорије језика већ и на нивоу уметности које нису у непосредној вези са филмом. Ова значајна начела за развој филма и филмског језика су у сагласју и са сликарством, вајарством, музиком, позориштем и књижевности. О томе сведочи, на пример, дизајн корица књиге *Распрс (Взорваль)*, коју је написао Кручоних. Реч је о приказаним словима у визуелном ритму, која падају и дижу се, лете и сударају се. Процес супротстављања традицији и потпуног преображаја изражајних поступака у уметничком делу оличен је и у футуристичкој опери Михаила Матјушина (Михаил Матюшин) и Алексеја Кручониха *Победа над сунцем (Победа над Солнцем)* из 1913. године. У њој је су испољене многе идеје руских

¹⁶ Ичин, К., 'Фактура у размишљањима В. Матвеја, Н. Бурљука и А. Кручониха', *Умјетност ријечи*, Загреб, LVIII, 1, 2014, стр. 44-45

футуриста, а написана је у духу футуристичких манифеста. *Победа над сунцем* указује и на тежњу руских футуриста ка Космосу – убеђење да човек мора покорити Космос, а да електрична светлост, изум човечанства, може заменити „несавршено“ Сунце. Током рада на костимима и сценографији опере рађа се Маљевичев (Казимир Малевич) супрематизам. Црно-бели квадрат подељен по дијагонали, који се нашао на завеси и кроз који пролазе глумци, побеђујући материју и ступајући у ново пространство, био је почетак правца који ће Маљевич декларисати као супрематизам 1915. године на изложби „0,10“.¹⁷ Утицај Маљевичевог супрематизма на филм би се могао огледати у томе што су супрематисти предметни свет сматрали само обманом која омета спознају и инсистирали на чистој форми која је сама по себи суштина. Црни квадрат и Бело на белом – бели квадрат на белом пољу Маљевича подстакао је филмске ауторе да на филму користе *белину*, црни и бели бланк као сублимарно, дубље значење.¹⁸ Јер, као наводи сам творац супрематизма, беспредметној епохи одговара беспредметна уметност – супрематизам. “Уметност је отишла – реч у заум, а сликарство у беспредметност Супрематизма.”¹⁹

Пошто Маљевич скреће пажњу на визуелне потенцијале, а не на садржај и униформисани смисао филма²⁰, сматрао да је “Дзига Вертов у филму *Човек са филмском камером (Человек с киноаппаратом)* успео да монтажом *обеспредмети* градски центар *не повезујући ни један елемент у једну континуирану мисао* чиме је показао да је динамика *аутентична храна филма*. Маљевичу су се веома допали неререференцијални, апстрактни филмови Ханса Рихтера *Ритам 21 (Rhythmus 21)* и *Ритам 23 (Rhythmus 23)* и *Дијагонална симфонија* Викинга Егелинга, јер су црно-бели квадрати у покрету асоцирали на беспредметност супрематизма, као и на заум и нихилизам.²¹

Док је за рану руску авангарду главни изазов био *онеобичавање поступка* и *заумни принцип*, за ЛЕФ и постреволуционарну авангарду конструктивистички спој

¹⁷ Ичин, К., 'Футура, фактура и фрактура руског футуризма', *Поетика*, бр. 7–9, 2013, стр. 14

¹⁸ Брчић, Т., 'Категоризација црног квадрата', *Хрватски филмски љетопис*, бр 77-78, 2014, стр. 145

¹⁹ Ичин, К., '„Заум“ у Кручених и Малевича', *Искусство супрематизма*, Филолошки факултет, Београд, 2012, стр. 227

²⁰ Градинари, И., 'Естетика супрематизма в современном авангардном кино: „Чувствител савременом авангардном кину: чувствительный милиционер“ Киры Муратовой', *Искусство супрематизма*, Филолошки факултет, Београд, 2012, стр. 195

²¹ Исто, стр. 197

свакодневља и уметности и примена монтаже били су основа стваралаштва. ЛЕФ и конструктивизам нарушавају аутономију уметности концептом свакодневице и конструктивистичким начелима, што је, генерално говорећи, и једна од основних карактеристика постреволуционарне руске авангарде. У склопу тих авангардних идеја монтажни принцип у стваралаштву, пре свега на филму, постаје све израженији. Филмска монтажа се сматрала креативним процесом стварања филмског језика. На монтажи као саставном делу конструктивизма инсистирао је и Александар Родченко (Александр Родченко), чиме је суштински утицао на филмске ауторе. Својим фотомонтажама допринео је да се филмско стваралаштво Вертова окрене конструктивизму, што се може видети у његовим филмским журналним оствареним применом поступка *кино-око* и у филму *Човек са филмском камером*, где је снимљеним кадровима истине „ухваћен живот“ филмском камером, а монтажним начином мишљења филмски конструисан. Другачији конструктивистички филмски приступ, исто под утицајем Родченка, у контексту превредновања *старог*, видимо код Сергеја Ејзенштејна (Сергей Эйзенштейн) који је теоријски образложио и у филмовима примењивао *монтажу атракција*. Ејзенштејнова *монтажа атракција*, проистекла из конструктивизма као дела постреволуционарне авангарде, била је усмерена ка будућности, и испољавала се и као идеолошко деловање на масе – револуционарни филм.

Уколико би се трагало за авангардним покретом који је макар идејно, ако не и суштински, извршио највећи утицај на филм, то би свакако био надреализам. Његови принципи примењивали су се, а и данас се примењују на све уметничке форме, поготово на филм. О томе сведоче остварења савремених филмских аутора као што су Дејвид Линч (David Lynch), Алехандро Ходоровски (Alejandro Jodorowsky), Јан Шванкмајер (Jan Švankmajer), Тери Гилијам (Terry Gilliam), Жан-Пјер Жене (Jean-Pierre Jeunet) и многи други. Један од најутуцајнијих авангардних покрета формиран је 1924. године у Паризу. На његов настанак непосредно су утицали ратни дефетизам, нехуманост цивилизације, Ајнштајнова теорија релативитета, Фројдова психоанализа и дадаистичко непоштовање грађанских вредности. Сан, свемоћ жеља и аутоматизам насупрот логици, били су полазиште у надреалистичком стваралаштву. Сматрали су да

је филм у складу са логиком сна и да је „мучно питање могућности“ превазиђено.²² То се види у филмовима Жермен Дилак, Луиса Буњуела и Салвадора Далија (Salvador Dalí), али и других надреалиста, у којима не превладавају ни разум ни значење. За надреалисте филм подразумева чудесно. „Рецимо кратко и јасно: чудесно је увек лепо, чак је чудесно и једино лепо“.²³ Зато надреалисти инсистирају на психичком аутоматизму и жељама, за разлику од описа и логике која није у функцији човека. Полазећи од Бретона, Божидар Зечевић тврди: „Надреалистичка слика *не потиче из поређења*, упућивања на постојеће, већ је спој *међусобно удаљених појава*, у збиљи неспојивих: апсурда и парадокса. Тај *неочекивани судар неспојивих ствари*, то је бит не само надреалистичке слике, већ надреализма као система, чина.“²⁴ Међутим, надреализам као покрет инсистирао је на нечему још озбиљнијем од истицања апсурда: „Упркос појединачним поступцима свих оних који су се рекламирали или се рекламирају, човек ће најзад закључити да надреализам не води ничему другом толико до да изазове, у интелектуалном и моралном смислу, кризу савести.“²⁵ Славко Воркапић је поистовећивао надреалистичко аутоматско писање са празним екраном: „При свему је нарочито важно што и избор и пројекција слике припадају менталном свету гледалаца. Како год да их он организује...“²⁶ У том погледу Бранко Вучићевић у помало дадаистичком стилу указује на то да су надреалисти изумели својеврстан начин филмске монтаже. „У јеку Првог светског рата Андре Бретон и његов пријатељ Жак Ваше разбијали су монотонију провинцијске недеље у Нанту идући без бирања из биоскопа у биоскоп и у сваком проводећи десетак минута. Тако су *изумели* монтажу (време између два биоскопа = рез) и производили менталне филмове.“²⁷ Ова полазишта заснивају се на ставу да је мозак човека тако конструисан да наставља да ствара слике и да их монтажно повезује и када њих више нема.

²² Бретон, А., *Три манифеста надреализма*, Крушевац, Багдала, 1979, стр. 25

²³ Исто, стр. 26

²⁴ Зечевић, Б., *Српска авангарда и филм 1920–1943*, Београд, УФУС, 2013, стр. 205

²⁵ Бретон, А., *Три манифеста надреализма*, Крушевац, Багдала, 1979, стр. 25

²⁶ Зечевић, Б., *Српска авангарда и филм*, Београд, УФУС, 2013, стр. 205

²⁷ Вучићевић, Б., *Српске лепе уметности*, Београд, Фабрика књига, 2007, стр. 161

2. 3. Авангардни филм

Авангардни филм се надовезао на монохромне слике, музику *тишине*, *Посмртни марш за глуве*, *аутоматску свест*, игру *Предивни леиш* (*Cadavre exquis*), скулптуре од сира, илустрацију *Некохерентних* (*Les Arts Incohérents*) *Мона Лиза која пуши* (*Le rire*) (1883) у својој тежњи за рушењем институције и аутономије уметности, развојем филмског медијума и осамостаљивањем нове уметности. Све то је, као део уметничких алтернативних тежњи, почело Салоном одбијених 1863. године, где је први пут употребљен термин *avant-garde* за изложене слике сликара који нису били прихваћени од стране представника званичне, академске уметности²⁸, а привукло више пажње 1882. године, када је Жул Леви (Jules Lévy) основао француски уметнички покрет *Некохерентних*, који је својим сатиричним непоштовањем класичне уметности постао претеча многих антитрадиционалистичких уметничких ставова, поступака и израза, који су се касније везивали за *авангарду* и *алтернативну културу* и уметност.

Већ је било речи о томе да се идеје о филму и филмско мишљење нису појавили са настанком кинематографа и да се нису испољавали само путем филмског медијума, камером и филмском траком, већ и другим средствима и пре и после појаве кинематографа. „Колаж и фотомонтажа стоје на прагу филма... *То су филмови од хартије и на хартији*.“²⁹ Када се појавио филм као медијум, филмски аутори су, иако су први филмови били синематични (Лимијер – запис стварности, Мелиес – филмска машта и филмски трикови), претежно полазили од других уметности, па је крајњи резултат био, углавном, снимљено позориште или фотодрама. Историја филма указује на то да у раној фази свог развоја филм није био сагледан као визуелна конструкција, кадрирање, монтажа. Авангардни филмски ствараоци су истраживали на филмском плану и почели да развијају свест о медијским специфичностима филма, чиме филм почиње да се осамостаљује као уметност. „Авангардни филм је стварно открио руку уметника, баш као што је модерно сликарство открило материјале и супротставило их традиционалним подлогама слика. Авангардни филм је показао да филму нису

²⁸ Димитријевић, А., 'Таксономија запостављених или водећих филмских врста', *Alternative Film/Video*, 2004, стр. 15

²⁹ Вучићевић, Б., 'Paper Movies', Б. Зечевић, *Српска авангарда и филм 1920–1932*, Београд, УФУС, 2013, стр. 37

потребни оквири-кадрови, да може потпуно да се лиши фотографског процеса, да не мора да има „свет“ за предмет и да не користи уобичајени процес пројекције.“³⁰

Авангардни уметници експериментисали су на плану *специфично филмског*, али и на плану мултимедијалности. Када је филм био експониран на филмској траци, тј. постао објективно присутан, представници авангардних покрета и праваца вршили су, са филмског становишта, ремедијацију других, старијих медија. „Тој алтернативној кино-историји припадају, на пример, неки од дијаграмских цртежа Ман Реја и Франсиса Пикабије са краја прве деценије прошлог века; колажи и оптофонетски радови Раула Хаусмана (Raoul Hausmann) из двадесетих година; *типофотографије* Ласла Михољ-Нађа (László Moholy-Nagy), *статични филмови* Карела Тајгеа (Karel Teige), *биоскопска књига* и аутобиографске *филмске скице* Ел Лисицког (Эль Лисицкий), сви настали током двадесетих година; *филмови без филма*, такође из двадесетих, произведени у радионици Лева Куљешова (Лев Кулешов).“³¹ Павле Леви сматра да су у истом контексту и идеје о *радио филмовима* Љубомира Мицића, писани филмови, Пикабијина представа сценско кино и *Живи филмови* руског колектива Плава блуза. Руси су у Живом кину користили и стробоскопски ефекат који постаје карактеристичан за структурални филм после педесетих година двадесетог века.

Авангардне филмске тежње су биле усмерене ка визуелној и динамичкој перцепцији света. Са једне стране код авангардног филма се појављује напуштање *логике чињеница* Шомет (чист филм), а са друге инсистирање на *динамици чињеница* – Дзига Вертов (кино-око). Оно што је заједничко је немиметичко начело, тј. идеја да филм не треба имитирати ни стварност ни друге уметности. На основу тих тежњи на западу настају *апстрактни, чист, апсолутни филм*, а у Русији се примењују поступак *кино-око* и *монтажа атракција*. Ови аутентични филмски концепти су се супротстављали комерцијалном филму и његовој доминацији, а ово супротстављање је са становишта савремене филмске културе било неопходно и веома значајно.

Пошто је филм по својој суштини визуелни медијум заснован на покрету, који је као технолошка иновација захтевао нову визуелну *форму*, или *антиформу*, био је

³⁰ Хенхард, Ц., 'Медијум који посматрамо: амерички авангардни филм', *Филмске свеске*, 4/81, 1981, стр. 322

³¹ Леви, П., *Кино другим средствима*, Београд, Музеј савремене уметности и Филмски центар Србије, 2013, стр. 48

прихваћен од стране великих авангардних сликара. „Развојем симултаности израза, динамичких и монтажних концепата, који су иманентни филму, он бива схваћен од стране авангарде као медијум којим може да се врши субверзија стилских принципа традиционалне уметности, чему су тежили неки ликовни покрети.“³²

Полазећи од музичких принципа и подстакнути идејама руских формалиста – *материјал, линија, боја и заумним језиком* Хлебњикова и Кручониха, авангардни филмски аутори трасирали су пут ка неприказивачком, *апстрактном филму* (Кора), *чистом филму* (Шовет) и *апсолутном филму* (Фишингер). Ови ствараоци су пошли од *Манифеста седам уметности (La nascita della settima arte)* Ричота Кануда (Ricciotto Canudo), у којем је 1911. године прогласио филм уметношћу и на *Јесењем салону* приредио изложбу делова филмова који не садрже заплет, већ фотогеничност, сагледавајући филм као „чудесни инструмент новог лиризма“³³, а тада је представљен и есеј *Обојени ритам (Rythmes colorés)* сликара Леополда Сирважа (Léopold Survage), који је указао на суштину апстрактног филма. „Основни елемент моје динамичке уметности јесте *обојена визуелна форма*, која има улогу аналогну улози звука у музици. Овај елемент одређују три чиниоца: 1) визуелна форма у ужем смислу речи (апстрактна); 2) ритам, то јест, кретање и трансформација те форме; 3) боја.“³⁴

Одбацивши наративност, Викинг Егелинг и Ханс Рихтер су направили филмове *Хоризонтално-вертикални оркестар* и *Универзални говор*, где се геометријским фигурама у покрету и трансформацијом светла-сенки остварује филмски ритам. „Однос између геометријских фигура у покрету и трансформације светлост-сенка и посебно ритам, у коме су оркестрирани природни елементи ткали своје обрасце, заједнички су именитељ филмова *Дијагонална симфонија*, Викинга Егелинга, *Студија 5-12 (Studie Nr. 5-12)*, *Кругови (Kreise)* и *Композиција у плавом (Komposition in Blau)* Оскара Фишингера, као и Михољ-Нађев *Игра са светлошћу (Light Play)*.“³⁵

Полазећи од схватања да је филм стварност по себи, да није одређен од спољне реалности и да не зависи од других уметности, ови аутори су инсистирали на томе да филм треба да полази од саме суштине филмског медијума и да буде визуелно

³² Савески, З., *Авангарда, алтернатива, филм*, Београд, Дом културе „Студентски град“, 2006, стр. 53

³³ Ажел, А., 'Историја филмске естетике', М. Б. Петровић, *Чист филм*, Београд, Академски филмски центар Дом културе „Студентски град“, 2015, стр. 8

³⁴ Сирваж, Л., 'Обојени ритам', Б. Вучићевић, *Авангардни филм 1895-1938 1*, Београд, СИЦ; 1984, стр. 21

³⁵ Зечевић, Б., *Читање светла*, Београд, Прометеј, 1993, стр. 261

конструисан, *сликарство са временом*, да оптички концепт егзистира у времену – ритам промене.³⁶ Валтер Рутман је инсистирао на филмском покрету и визуелним потенцијалима камере. На њега је утицао Вертов са *кино-оком*, а нешто касније, Ејзенштејн са *монтажом атракција*, што се види у његовом филму *Берлин, симфонија велеграда* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*) из 1927. године. У овом филму доминирају покрет и ритмички елементи у односу на градски простор, који је објекат снимања. Рутман је свој апстрактни филм *Светлосна игра опус 1* (*Lichtspiel: Opus I*), сачињен од динамично флуидних и шароликих геометријских облика, приказао 1921. године. Полазећи од Рутмановог чланка *Сликарство са временом* (*Malerei mit Zeit*) из 1919, ови аутори су инсистирали на визуелном ритму заснованом на графици. „Рутман, Егелинг, Рихтер желели су да облике, боју, површину ставе у покрет, желели су да сликају са временом.“³⁷

То коришћење филмског медијума изван референцијалне стварности било је препознато као филмска новина па је 3.4.1925. године *Група новембар* у УФА палати у Берлину одржала матине под називом *Апсолутни филм*, на чему је инсистирао Оскар Фишингер. „Фишингерово дело састоји се из стално нових покушаја да уз дату популарну или класичну музику пронађе адекватну филмску форму, да музику претвори у покрет, у облике и боју (употребом Гаспар колора Фишингер је био пионир филма у боји), да тражи савршену хармонију између њихових апстрактних форми и музике – да створи *визуелну музику*“.³⁸ На плану историје развоја видео клипа и компјутерског филма може се уочити да је Фишингеров утицај од суштинског значаја за њихову естетику.

На истој пројекцији су били приказани и филмови француских авангардиста, *Механички балет* (*Ballet Mécanique*) Фернана Лежеа (Fernand Léger) и *Међучин* (*Entr'acte*) Ренеа Клера (René Clair) и Франциса Пикабије, који су показали да ненаративни филмови могу да се остваре у авангардном контексту и када је филмска слика корелат стварности.³⁹

³⁶ Рутман, В., *Сликарство са временом*, Б. Вучићевић, *Авангардни филм 1895-1938 1*, Београд, СИЦ; 1984, стр. 26

³⁷ Шоберт, В., 'Немачка филмска авангарда двадесетих година', *Alternative Film/Video*, Београд, Академски филмски центар Дом културе „Студентски град“, 1989, стр. 21

³⁸ Исто, стр. 24

³⁹ Исто, стр. 22

Аутори француске друге филмске авангарде, полазећи од изворно чистих филмских премиса и цивилизацијског окружења, насупрот *прљавој стварности* и филмовима са сценаријем и звездама, створили су *чист филм*. Анри Шомет, аутор *Пет минута чистог филма* (*Cinq minutes de cinéma pur*) (1923-1925) тврдио је да „филм може да извуче снагу из самог себе, напуштајући логику чињеница и реалност предмета...Чист филм је лишен свих других елемената, било драмских било документарних, он ствара низ нама непознатих визија, непојмљивих изван филмског објектива.“⁴⁰ *Међучин* Ренеа Клера (са Франсисом Пикабијом, Марселом Дишаном и Ман Рејом) из 1924. године, један од најзначајнијих филмова тога доба, треба исто сагледавати у склопу идеје о чистом филму, као и филм *Повратак разуму* Ман Реја, који је резултат дадаистичког става, такође присутног у *Међучину*.

Негација, игра без намере да се по сваку цену створи уметничко дело, провокација, случајне грешке, али и тежња да се експериментише и открива онтологија филмског материјала путем директне интервенције на филмској траци могу се видети на примеру филма *Повратак разуму* Мана Реја из 1923. године. Филм се састоји од слика стварности и делова који су, да би се избегло значење, резултат снимања *рејографија* – фотограми, механичке интервенције на фото-папиру, као и директне физичке интервенције на емулзији филмске траке, чиме *слика*, одбацивањем начела мимезиса, светлосног записа стварности, постаје продуктивна, а тиме филм *Повратак разуму* мање репродуктиван. На неким неекспонираним деловима траке, на филмској емулзији, Ман Реј је посуо со и бибер, на другим је ставио ексере и чиоде, па их је експонирао. Тако је настао филм *Повратак разуму*, заснован на експерименту и поетици уметничког непоштовања. „Егзистенцијална веза између предмета и његовог фотографског отиска достигла је до тада непознате ступње непосредности: уместо да се светлост одбија од предмета и пролази кроз сочиво да би осветлила траг на филму, предмет сада директно дотиче површину папира. А опет, такве индексичке слике често производе утисак структурне апстракције“.⁴¹ Ман Реј је користио и макро планове, што је доводило до непрепознавања и несналажења. Филм је резултат дадаистичког и надреалистичког инсистирања на случају и *аутоматизму*. Овај филмски концепт је

⁴⁰ Шомет, А. према: Б. Зечевић, *Експериментални филм и алтернативна опредељења*, Београд, ФЈДФ, 2002, стр. 18

⁴¹ Леви, П., *Кино другим средствима*, Београд, МСУ: ФЦС, 2013, стр. 24

сличан и уметничком поступку који су руски формалисти називали *онеобичавање* предмета – предмет који је издвојен из свог окружења, из система, без контекстуалне везе и препознатљивог значења. Пројекција филма *Повратак разуму* одржана је у склопу дадаистичког програма *Брадато срце* (*Le Coeur a Barbe*). Публика је реаговала баш онако како су дадаисти желели. Била је у шоку због несналажења, а неки су се жалили да их боли глава.

Сличне субверзивне ефекте код публике су изазвали Рене Клер и Франсис Пикабија филмом *Међучин*. „Овај филм, поред тога што је на битно нов начин представио ново схватање и продор у визуелни простор, представљао је радикално нови приступ монтажи преко сучељавања разних материјала (оралних, тактилних, визуелних) истовремено подразумевајући програмирано схватање поезије, подземне поезије, схватање створено технолошким импликацијама разуђивања слике.“⁴²

Нетрадиционални филм *Механички балет* Фернана Лежеа је на нови начин третирао филмски простор и монтажу. У контексту филмске авангарде, филмови као што су *Међучин* и *Механички балет* и данас указују на карактеристике и значај визуелне културе. Поред неоспорних визуелних и монтажних квалитета, они су значајни и због циничне игре, негације и провокативног односа према класичном филму, естетици и публици, оствареним на врхунски синематичан начин. То је разлог што се и *Механички балет*, који је рађен у кубистичком стилу, данас чешће тумачи и вреднује у авангардном контексту дадаизма.

Ови филмови представљају и претходницу надреалистичке авангарде, коју су стварали Жермен Дилак, Антонен Арто (Antoine Artaud), Луис Буњуел, Салвадор Дали, под утицајем надреалистичких манифеста Андреа Бретона. Сматра се да трећа, надреалистичка филмска авангарда у Француској, почиње са филмом *Шкољка и свештеник* (*La Coquille et le clergyman*), ауторке Жермен Дилак по сценарију Антонена Артоа, али је ипак *Андалузијски пас* (*Un Chien Andalou*) Луиса Буњuela и Салвадора Далија изазвао највише полемике и осуде естаблишмента, тиме поставши најпознатији надреалистички филм.

⁴² Кинг, К., '23 тачке ка програмирању стварности помоћу огледала', *Гледишта*, 1970, стр. 1800

У овом филму Луиса Буњуела из 1928. године изражени су надреалистички ставови о човеку, моралу и уметности и испољени кроз филмску естетику. Бурне реакције традиционалиста нису изостале јер је филм био виђен као „предмет који експлодира у рукама непријатеља.“⁴³ О коментарима да се филм више ослања на симболизам него на психички аутоматизам, карактеристичан за надреализам, аутор филма каже: “Приликом разраде фабуле одбачена је као небитна свака помисао на неку рационалну, естетичку или какву другу преокупацију техничким питањима. Резултат је намерно антипластични, антиуметнички филм, уколико се оцењује традиционалним канонима. Фабула је плод СВЕЧНОГ психичког аутоматизма, и утолико не покушава да преприча сан, премда користи механизам аналоган механизму сна... У филму НИШТА НЕ СИМБОЛИШЕ БИЛО ШТА.”⁴⁴ На пројекцији филма у Академском филмском центру филмски режисер и теоретичар алтернативног филма Јован Јовановић је, коментаришући филм на нивоу значења у контексту Јунгове теорије, веома аргументовано тврдио да је филм директан производ испољавања ауторове психоаналитичке пројекције. Сличан коментар филма са анализом монтаже у функцији значења даје и Михајло П. Илић у књизи *Serbian cutting*, што, иако доводи у питање чисто надреалистичко начело аутоматизма, не умањује значај самог филма.

Примењујући и развијајући филмску монтажу, филмски ствараоци су практично показали да је монтажа иманентна филму и да суштински утиче на његов развој. Код авангарде монтажа је имала улогу деконструкције класичног дела у смислу издвајања и апострофирања дела, а не целине. Када је реч о филмској монтажи, она се види као стваралачки процес креативног испољавања кроз издвајање и ново конструисање. Монтажа код руске филмске авангарде ствара филмски језик и указује на то да су човекова перцепција и мишљење филмски.

У Русији Ејзенштејн је инсистирао на филмској монтажи као основи за грађење филма. Он је још у процесу припреме и снимања инсистирао на монтажним принципима, на плану генералне филмске форме, кадрирања и самог процеса структурирања филма. Сергеј Ејзенштејн је 1923. године, полазећи од дијалектике, на

⁴³ Грегор, У. и Паталас, Е., *Историја филмске уметности*, Београд, Институт за филм, 1977, стр. 54

⁴⁴ Буњуел, Л., 'Андалузијски пас', Б. Вучићевић, *Авангардни филм 1895-1938 1*, Београд, СИЦ; 1984, стр. 121

принципу јукстапозиције, створио теорију *монтажа атракција*, засновану на сукобу између кадрова (означавајућег) који доводи до новог значења (означено).

Дзига Вертов је поступком *кино-око* инсистирао на филмском осећању света и примењивао авангардне концепте монтаже. Спајајући медијум и живот и истражујући специфичне могућности филма, Вертов је својим филмовима стварао стварност која је била резултат теме (објекта), начина снимања и организације снимљеног материјала. Филмски виђена стварност се супротставља филмском илузионизму и коришћењу филма у служби других уметности. Снимљено је за њега требало да укаже на стварни живот и да представља позив на акцију за реализацију *новог*.

Дзига Вертов је сматрао да на принципима монтаже почива и перцепција стварности, а да на филму аутор монтажно артикулише визуелне чињенице. Он је инсистирао на филмској перцепцији света третирањем камере као *кино-око*. Вертов је користио камеру као *кино-око* у циљу остваривања једног од авангардних концепата – демистификације филма и упливавања у живот, ради естетизације свакодневља. У *Киноки. Преврат. (Киноки. Переворот.)* Вертов каже: „Полазна тачка је коришћење филмске камере као кино-ока, савршенијег од људског ока, за истраживање хаоса визуелних појава које испуњавају простор... Кино-око креће се и живи у времену и простору... изволите у живот.“⁴⁵ Вертов и његов брат Борис Кауфман (Борис Кауфман) постављали су камере на све што се креће, или даје филмску перспективу, на шине и дизалице, кола, вагоне и покретне траке фабрика. За Вертова, *кино-око* пробија визуелну представу о свету и предлаже своје *видим*, а монтажа организује тако виђене минуте изградње живота. „Човек са филмском камером хода у корак са животом. До банке и до клуба. У крчму и у дом здравља, до општинског совјета... Свуда стиже човек са филмском камером.“⁴⁶ У процесу стварања филма Вертов наводи да *кино-око* разликује монтажу за време посматрања, после посматрања, за време снимања, после снимања, одмеравање погледом и завршну монтажу као реорганизацију снимљеног материјала.⁴⁷ Спајајући медијум и живот и истражујући специфичне могућности филма, Вертов је на основу филмског осећања света стварао нову, филмски виђену стварност. Анет Мајклсон наводи да је Вертов да би разобличио филмску фикцију, примењивао

⁴⁵ Вертов, Д., 'Киноки. Преврат.' у Б. Вучићевић, *Авангардни филм 1895 – 1939 I*, СИЦ, Београд, 1984, стр. 33

⁴⁶ Исто, стр. 99

⁴⁷ Леви, П., *Кино другим средствима*, Београд, МСУ: ФЦС, 2013, стр. 109

дезилузионистичке филмске поступке као што су подсећање на присутност екрана као површине, упад анимације, примену *slow motion*-а, ширење, скупљање и изобличавање филмске слике. „То је начин на који Вертов доводи у питање најнепосредније моћан и освештан аспект доживљаја филма, систематски нарушавајући процес идентификације и саучествовања, изазивајући у сваком тренутку доживљаја филма *кризу веровања*.“⁴⁸

Руски авангардни филмски аутори инсистирали су на *новицима*, а њих су повезивали са самом динамиком живота. У конструктивистичком контексту, ови аутори су сматрали да човек и ново друштво не могу да се остваре без нове уметности. Конструкција, покрет и монтажа су карактеристике авангардних филмова у Русији и представљају део руског уметничког експеримента и револуционарног преображаја.

За време историјске авангарде свест о кинематографском медијуму је у Србији била веома развијена. Та авангардна свест је у складу са суштинским циљевима *историјске авангарде*, пре свега филмске. „Тај главни ток обележили су немачки и нордијски *филмски експресионизам* на једној, *париски визуалисти* на другој страни, док је трећа тачка на овој мапи био *руски уметнички експеримент* у освит револуције, у току и после ње, који је открио доминанте целе авангарде, *монтажу и покрет*.“⁴⁹ У Србији Бошко Токин и Славко Воркапић инсистирали су на уверењу да је суштина филма *панкинезис*, тј. да филм не треба да буде наративан, већ да су његове медијске и уметничке карактеристике покрет и синематичност.

Бошко Токин је 1920. у *Филмском алманаху* потенцирао специфична изражајна средства филма, пре свега *фотогеничност*, *светлост* и *покрет*. Сматрао је да филм треба да негира *цивилизацију писма*. Славко Воркапић, полазећи од Анрија Бергсона (Henri Bergson) и Ајнштајна, немачког експресионизма и *Манифеста експресионистичке школе* Станислава Винавера, па преко филмских стваралаца као што су Ф. В. Мурнау (F. W. Murnau) и Г. В. Пабст (G. W. Pabst), тврдио је да је *покрет сам садржај филма, апсолутна доминанта нове уметности*.⁵⁰ Токин и Воркапић су у складу са принципима авангарде инсистирали да се статика претвори у динамику и да основа филма буде динамизам живота. За Токина логика авангарде подразумева

⁴⁸ Мајклсон, А., 'Од мађионичара до епистемолога', *Филмске свеске*, 4/75, 1975, стр. 316

⁴⁹ Зечевић, Б., *Српска авангарда и филм 1920–1932 сажетак и одјеци*, Београд, Академски филмски центар Дом културе „Студентски град“, 2015, стр. 7

⁵⁰ Зечевић, Б., 'Воркапић и рана америчка теорија', *Филмске свеске*, посебно издање, 1981, стр. 294

радикалне тежње и атмосферу чудеса. Зато филм треба да ствара, а не да подржава, да буде против приче и начела мимезиса. Божидар Зечевић сматра да за српску авангарду „филм није реалистички одливак света, он је стварност по себи. У њему самом опстаје његов предмет“.⁵¹

Токин је „сањао о космичком дејству новог медијума, које произилази из његове онтологије: и онда када манипулише масом, кинематограф то чини на основу *фотогеније* и *динамичке естетизације*, две важне премисе његовог дејства.“⁵² Токин је тврдио да је *режисер-конструктор*⁵³, а Винавер да “кинематограф доноси једно јединство чије је јединство не у времену, већ у смислу.”⁵⁴

На основу ових идеја код нас није реализовано много филмског материјала, али су оне веома квалитетно утицале на стварање авангардне и алтернативне филмске културе. „Када је реч о филмској пракси можемо да наведемо да је филмски теоретичар Бошко Токин са Драгољубом Алексићем снимио двеста метара филма *Качаци у Топчидеру или Буди бог с нама*, којих данас нема. Снимљен је и надреалистички филм о Београду, који је реализовао Ване Бор. Од филмских пројеката значајни су *Шими на гробљу латинске четврти*, зенитистички радио филм Љубомира Мицића, *Љускари на прсима* Александра Вуча и *Др. Хипнозис или техника живота* Мони де Булија (Salomon Monny de Bouilly).“⁵⁵

⁵¹ Зечевић, Б., *Српска авангарда и филм 1920–1932 сажетак и одјеци*, Београд, Академски филмски центар Дом културе „Студентски град“, 2015, стр. 25

⁵² Исто, стр. 142

⁵³ Зечевић, Б., *Српска авангарда и филм 1920–1932 сажетак и одјеци*, Београд, Академски филмски центар Дом културе „Студентски град“, 2015, стр. 139

⁵⁴ Винавер, С., 'Поетика кинематографа' у Б. Зечевић, *Српска авангарда и филм 1920–1932*, Београд, УФУС, 2013, стр. 299

⁵⁵ Савески, З., *Авангарда, алтернатива, филм*, Београд, Дом културе „Студентски град“, 2006, стр. 65

3. Алтернативни филм у савременој култури

Авангарда, иако није имала директне претече, па је стога представљала радикалну културно-уметничку новину, ипак се може схватити и као део историјских алтернативних тежњи људског духа у култури и уметности. Контрадикторност, критика, самокритика и радикално инсистирање на новинама биле су карактеристике авангарде. Авангардна усмереност авангарде према самој себи, потпомогнута *агонистичким моментом* (Пођоли) и њеном постепеном канонизацијом на нивоу музејске вредности и имплементацијом у медијски простор рекламе и моде, као и несналажење везано за остваривање целовите *оптималне пројекције* (Флакер), неминовно је довело до њеног самоукидања тридесетих година прошлог века.

После Другог светског рата, иако се говори о *неоавангарди* и *трансавангарди*, нова пракса која не прихвата институционализовану културу и уметност, а има сличне културно-уметничке тежње и значајне уметничке додире са *историјском авангардом*, у постмодернистичком окружењу, јесте *алтернативна култура*, а на филмском плану *алтернативни филм*.

Синтагма *алтернативна култура и уметност* означава другу културну позицију у односу на институционализовану културу, тј. непристајање и тражење другачијег у односу на етаблирано, са циљем ослобађања закованих потенцијала. *Алтернатива* (лат. *alternativa*) значи избор између двога, опредељивање за једну од две одлуке, тежак избор једне од двеју могућности, а *алтернативан* – супротан институцији; граничан; синоним за предметак анти-, против-, проту- и контра-⁵⁶, онај други, онај који се супротставља првом, онај који се разликује и тежи да изврши промену. Алтернативна култура почиње да се испољава као нова културно-уметничка пракса током шездесетих година прошлог века.

„Нестајање револуционарног набоја, уз превагу конформизма, медиокритетске животне и културне праксе, као и развој формалне демократије и подизање нивоа економског стандарда, довели су до повећања слободног времена, а тиме и до развоја

⁵⁶ Вујаклија, М., *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд, 2006, стр. 35

масовне културе и свега онога што подразумева концепт потрошачког друштва.⁵⁷ То је, са друге стране, довело до појаве алтернативне културе и уметности чији су представници инсистирали на показивању разлика у односу на *културну културу* кроз побуну на културном и друштвено-политичком плану. Непристајање на вредносни систем званичне културе се испољавало личном и групном стилизацијом живота, неконвенционалним поткултурним обележавањем на симболичком плану и алтернативним уметничким изразима. Представници контракултуре су се организовали и спроводили акције против рата у Вијетнаму и негирали вредносни систем западне потрошачке цивилизације, тежећи повратку природи и аутентичним хуманистичким вредностима. Они су, заједно са представницима поткултура и уметничке алтернативе промовисали тезу да слобода и креација у свакодневљу представља алтернативу грађанској цивилизацији.

Једна од одлика уметничке алтернативе је то што њени припадници, иако нису организовани на нивоу покрета и најчешће се не супротстављају директно владајућој култури, својим стваралаштвом показују да теже да субверзивно делују на канонизоване естетске и уметничке принципе. Ово непристајање претпоставља стварање нових концепата, примену нових уметничких поступака и коришћење алтернативних изражајних средстава да би се смањио опсег деловања владајуће културе. Радикално одступање од институционализованих културних кодова претпоставља скретање са званичних културних токова.

Неконвенционални уметнички израз, као и радикално и анархистичко испољавање културног става, присутно је од романтизма, кроз романтичарску побуну, авангардне уметности, инсистирањем на субверзивном односу према традиционалној уметности, естетици и публици, па до алтернативне културе. Непристајање алтернативе на званичне уметничке и цивилизацијске вредности испољава се на културно-уметничком и егзистенцијалном плану, на плану естетике и животног стила. Индивидуални став, креативност и нови облици стваралачког испољавања које тежи промени суштинске су карактеристике алтернативне културе и уметности. „Алтернативно сагледавање културно-уметничке сфере и живљења уопште, довело је до тога да се у уметности догоди *андерграунд поетика, партиципација, анимација* и експериментисање са

⁵⁷ Савески, З., *Авангарда, алтернатива, филм*, Београд, Дом културе „Студентски град“, 2006, стр. 73

медијем, у циљу остваривања нове и другачије перцепције, рецепције и комуникације.⁵⁸

Кад је реч о филму, полазишта авангардног и алтернативног филма су слична. Алтернативни филмски ствараоци инсистирају и на својој културолошкој улози и експериментишу на плану филмског медија, филмске уметности и естетике. Њихово стваралаштво представља алтернативу конвенционалном филмском изразу. Иако се под појмом алтернативни филм, као носилац савремене филмске културе, подразумева и присуство елемента карактеристичних за авангардни филм, алтернативни филм представља савременије и шире третирање културно-уметничке, индивидуално-психолошке и друштвене сфере, без директног идеолошког сврставања. Аутори алтернативног филма пошли су од односа према култури и уметности романтичара, авангардног става и аутентичне примене филмског медијума од стране авангардиста, а самим тим и естетике авангардног филма. Алтернативни филм, у постмодернистичком окружењу, надовезујући се и на естетику анархије, присутну у руској предреволюционарној авангарди, дадаизам и друге изме и радикални концептуализам *Флуксуса*, успоставио је додире и са творевинама алтернативне културе, као што су *поткултуре* и *контракултура*.

Савремене филмске идеје и модерне концепције налазе израз не само у конкретним уметничким делима већ и у приступу уметности, животу, погледу на свет. Овај облик уметничког стваралаштва је у сталној опозицији према естеским и уметничким вредностима владајуће културе. Филмски алтернативци се крећу у правцу супротном од оног којим се креће комерцијални филм. У склопу нових перцептивних и комуникацијских стратегија, непристајањем на изражавање постојећим кодовним системом, врше деструкцију устаљених форми и фокусирају се на теме које су инваријантне за владајућу културу. Алтернативни филм није везан за нарацију, супротставља се директној идеолошкој поруци и не инсистира на доброј естетској форми. За разлику од традиционалног филма, који се служи устаљеним кодовима, алтернативни филм се супротставља том кодовном систему деконструкцијом и деструкцијом класичне структуре и актуелизовањем тема које су аутсајдерске за високу културу. У склопу алтернативног филма, поготово код оних филмова где је у први план

⁵⁸ Савески, З., *Авангарда, алтернатива, филм*, Београд, Дом културе „Студентски град“, 2006, стр. 76

постављен експеримент, филм постаје структура без наликовања и значења чиме се нарушава успостављени комуникацијски ред.

Ствараоци алтернативног филма рушењем друштвених стереотипа и коришћењем нетрадиционалних филмских израза и формалних поступака дају индивидуални печат и динамику културно-уметничким збивањима. Зато код алтернативног филма постоје различити ставови и концепти, филмски поступци, изрази, па и нестандартне филмске пројекције, где је, често, експеримент полазна идеја за бављење филмом. „Естетско истраживање тежи да саопшти појмове, детаље, сложености које још нису формулисане, и стога, чим неки естетски ред почне да се опажа као *код* (као начин изражавања појмова који су већ формулисани), уметничка дела теже да изађу изван тог кода док истражују његове могуће промене и проширивање. Већи део привлачности уметничких дела лежи у начинима на који они истражују и модификују кодове које привидно користе.“⁵⁹

Алтернативно филмско стваралаштво је усмерено на алтеракцију која руши естетске, политичке, религиозне, родне и друге табуе и успостављени кодовни систем за њихово пласирање. Алтернативни филм не канонизује и не дефинише, већ истражује, експериментише и проблематизује. Зато претпоставља сталну тежњу ка супротстављању клишеима у уметности, програмима и манифестима и креативну праксу која инсистира на поштовању ауторске индивидуалности и аутентичног уметничког сензибилитета.

⁵⁹ Кулер, Џ. према Д. Хебдиц, *Поткултура: Значење стила*, Београд, Рад, 1980, стр. 124

3. 1. Независни филм

Независни филм, као претеча онога што данас називамо *алтернативни филм*, јавља се четрдесетих година двадесетог века у Америци. Маја Дерен (Maya Deren) снима филмове који су из више разлога мост који повезује авангардно, пре свега надреалистичко и алтернативно филмско стваралаштво. Њени филмови представљају прелаз са радикалног и друштвено ангажованог контекста авангарде на алтернативно, лично виђење филма и себе кроз филм, лични филм са сопственом поетиком. У филмовима Маје Дерен присутни су истраживање сна, психе, тела, родних идентитета, покрета камере, дисконтинуитет простора, интроспекција, ток свести са надреалистичким предзнаком. Такви филмски ставови и филмски изрази указују на присуство *личног* у делу, за разлику од авангардних концепата који се нису бавили личним и интимним. То указује на неке од карактеристика независног филма које повезују авангардне формалне приступе са алтернативним изборима које одражавају и уважавају лично у филму. У њеним филмовима је на делу деконструкција, али и поновно конструисање, у неком митопоетском смислу, што ће касније бити настављено од аутора као што је Кенет Енгер (Kenneth Anger), али и маргинализовано од стране структуралног филма, који истражује онтологију филмског медијума и инсистира на перцептивној спознаји и аперцептивном доживљају филма као медијума.

Када говори о америчком независном филму П. А. Ситни истиче: „Баш као што најважнија дела остварена под окриљем француске филмске теорије морамо да посматрамо у светлости кубистичке и надреалистичке мисли, а она из совјетске теорије у контексту формализма и конструктивизма, преокупације америчких филмских стваралаца подударају се са нашом после романтичном поезијом и са сликарством апстрактног експресионизма.“⁶⁰

Са једне стране у независном филму је митопоетски филм Маје Дерен, Кенета Енгера и других аутора сличног опредељења, а са друге, нешто касније, андерграунд филм који је имао више праваца, од критичког усмерења ка третирању тема везаних за друштвене неједнакости кроз призму аутсајдера и оних који се разликују, до

⁶⁰ Sitney P. A., *Visionary Film*, Oxford, Oxford University Press, 1979, p. 9

структуралног филма који се суштински бави карактеристикама филма као медија и ненаративним начелима организације филма.

Независни аутори структуралног филма стварају *ново* које не садржи *означавајуће*, а тиме и директно *означено*, јер увиђају да значење и тумачење у својој основи садрже елементе идеологије, на којој се заснива културна хегемонија. Зато настоје да демистификују филм, филмски медијум и свакодневицу, кроз нове концепте, чиме се супротстављају утилитарној и митској логици и постају носиоци другачије свести, алтернативне филмске праксе и комуникације. Филмска алтернативност се остварује кроз нову форму, путем иновативног филмског језика који је резултат друштвене, медијске и индивидуално-психолошке мотивације, подстакнуте ставом о непристајању на етаблирано, што указује на разноликост побуне и отпора.

Нове сфере интересовања и тежње за новим видовима комуникације захтевају редуцирање традиционалних изражајних средстава и поступака. Циљ је деструкција кодова репрезентације и наратије и проналажење нових облика испољавања који указују на нову визуелну културу, чиме се онемогућава функционисање филма као поруке. Остварења до којих се дошло применом нетрадиционалних формалних приступа и израза у склопу алтернативног филма онемогућавају „читање“ филма устаљеним кодовима и вредновање утврђеним категоријама.

„Када смо се одавно опредељивали за алтернативни филм, истакли смо неколико произвољних парола:

радикално одступање од наратије

радикално одступање од идеолошког плана поруке

радикално одступање од закона *добре форме*

То има смисла.

У томе је наша идеја.“⁶¹

Филмска алтернатива се остварује на више нивоа: ненаративност – насупрот наративности, нерепрезентативност – насупрот репрезентативном, неприказивачко –

⁶¹ Зечевић, Б., ‘Things to Go’, *Alternative Film/Video*, 1988, стр. 5

миметичко, фиксација – насупрот фикционалног филма фабуле, аперцептивно – насупрот перцептивног, чисто филмско – мултимедијалност и медијум – уметност.

Алтернативни филмски ствараоци варирањем баналности, редукцијом изражајних средстава филма, или понављањем (*loop*), инсистирају на подизању критичке свести гледалаца, у намери да потисну елементе грађанске културе која се испољава кроз комерцијални филм. Порука је замењена осећањем или перцепцијом форме, чиме читање постаје индивидуално и субверзивно.

Алтернативни филмски ствараоци нису директно политички ангажовани. Више се инсистира на егзистенцији и на новим облицима комуникације, него на директној друштвеној акцији. Они експериментишу на плану онтологије филмског материјала, филмске слике, естетике, али и на плану где филмски медијум улази у сам живот, у процес креације, али и обрасце опсервације и интроспекције свакодневне праксе. Алтернативни филм је и живљење уз присуство камере. Филмски медијум у свакодневљу омогућава нови облик изражавања и представља средство специфичне алтернативне комуникације изван постојећих стереотипа медијски посредованог простора. Све то је у склопу тенденција које од авангарде, преко алтернативног хепенинга, брејк-денса, уличних графита и алтернативног филма, представљају тежње ка повезивању живота и уметности, па и опозицију институционализованој уметности. То је поготово случај када се користи дигитални видео за документовање догађаја и самоинформисање чланова локалне заједнице. Дигитални медији, који су масовно доступни, бележе стварност, а тако забележена стварност-догађај постаје тренутно доступна путем савремених технологија и интернета. Тиме се омогућава алтернативни дигитални активизам, који користи и хакерске технике за пласирање информација које су, мање или више цензурисане. Појединци и групе стварају платформе и сервисе који се нуде јавности у критичке и субверзивне сврхе. То показује да су алтернативне *покретне слике* везане не само за уметнички израз и естетику већ и за информисање и експериментисање у ванестетском простору. Кинематографски чин у свакодневљу, где догађање превазилази фикцију и покреће акцију која слаби поље деловања владајуће идеологије, указује на то да се филм третира не само као уметност већ и као медијум.

Једно од основних полазишта у алтернативном филмском стваралаштву је ауторска индивидуалност. У индивидуалном алтернативном филмском изразу се уочава занимљива тенденција ка разбијању традиционалног концепта наративности

филмском тишином. Стремљење филмских уметника да пронађу нова изражајна средства не значи да се не враћају аутентичној суштини филмског медија. Ова тенденција се огледа у све присутнијој тишини и одсуству дијалога у савременом ауторском филму. Ако је некад ово одсуство било неизбежно услед чињенице да се звук на филму појавио тридесетак година после његовог настанка, данас се тишином најчешће наглашава свеприсутност апсурда и потреба аутора да укаже на човекову збуњујућу егзистенцију у савременом свету. Фокусирајући се на апсурд и на идеју да је све већ речено, аутори бирају ћутање као израз, а филмска тишина постаје једна од све доминантних појава у алтернативном филму. Тишина се често изоставља приликом анализе уметничких поступака зато што се априори прихвата као очекивана и неопходна. Тенденција ка тишини у алтернативном филму постаје изражена и често представља један од основних елемената филма. Тишина је одрицање од дијалога и других уобичајених изражајних средстава, карактеристичних за савремени комерцијални филм. Она из очекиваног тренутка на филму, чак и пожељног својства у опажању неочекиваног прераста у доживљај необичног, што изненађује гледаоце који су навикли на традиционални филмски наратив. Фокус неких ауторских филмова враћа се на слику, монтажу и филмске технике. Отелотворење идеје да су изражајна средства својствена филму као синкретичком медијуму довољна да остваре уметничку идеју без присуства наратива, дијалога, глумаца, упечатљиво представљају експериментални филмови Годфрија Реџија (Godfrey Reggio) *Koyaanisqatsi*, *Powaqqatsi* и *Naqoyqatsi*, као и остварења Рона Фрикеа (Ron Fricke) – *Барака (Baraka)* и *Самсара (Samsara)*.

Алтернативни филм фиксирањем егзистенцијалних призора из свакодневља или редукцијом изражајних средстава експериментира са медијским карактеристикама филма. Структурално филмско опредељење инсистира на подизању филмске културе, а неки специфични експерименти, фокусирани на феномене који нису у функцији значења, настоје да помере границе људске перцепције и рецепције. Остварења која ову тезу практично потврђују су филмови Пола Шеритса (Paul Sharits), Тонија Конрада (Tony Conrad), Миховила Пансинија, Томислава Готовца и др.

У склопу независног америчког филма се јавља андерграунд који се на прљав, бруталан начин бави аутсајдерима друштва или онима који се разликују. Насиље, различити видови испољавања селфа кроз показивања алтернативних опредељења у погледу сексуалности, хомосексуалности (Енгер, Ламберт), естетика ђубришта, насиља и клошарског односа према друштвеним вредностима је у овим филмовима често

присутна. „Основне карактеристике уметничких достигнућа подземног филма формулишу се у категоријама: алтернативе – егзистирање изван традиционалних и афирмисаних установа или система; авангарде – радикалног напретка или оригиналности; бизарност – упадљива неконвенционалност; девијације – различитости од тога што је норма или од прихваћених стандарда друштва; ексцентричност – напуштања познатих, конвенционалних или постојећих норми и узора; елитизма – јер и као таква боља је од других достигнућа која не припадају подземном стваралаштву; ескцесивности неумерене и претераности... нејасности...бунтовништва...”⁶²

Као саставни део алтернативних тежњи настао је и структурални филм који заузима централно место у независном филму и део је филмског андерграунда. Аутор термина *структурални филм* је П. А. Ситни. На основу филмова Пола Шеритса, Тонија Конрада, Ернија Гера (Ernie Gehr), Мајкла Сноа (Michael Snow) и других значајних аутора Ситни наводи да: „Њихово стваралаштво је филм структуре где је облик целог филма унапред одређен и упрошћен, и тај облик чини основни утисак филма.”⁶³

Структурални филм подразумева антиилузионистичко третирање филмског медијума. Аутори су експериментално оријентисани и имају аналитички приступ филмском медијуму. Инсистирају на филмској материјалности и структуралним особинама филма, усмерени ка констатовању, а не ка вредновању.

Ситни образлаже четири облика структуралног филма, којима је на филму све подређено, и који су у функцији *филмске репродукције људског духа*. „Четири облика структуралног филма јесу: утврђен положај камере (из гледаочеве перспективе – утврђен облик кадра), стробоскопски ефекат, узастопно копирање истог кадра (петља) и преснимавање са екрана.”⁶⁴ Наведени облици структуралног филма присутни су у филмском стваралаштву Ендија Ворхола (Andy Warhol) и познати су као структурални, аперцептивни филмови. „Он (Ворхол, белешка аутора) је прославио утврђен оквир кадра у *Спавању* (*Sleep*) из 1963. године, где пола туцета кадрова гледамо преко шест сати. Да би постигао ово продужавање, он је користио узастопно копирање целих кадрова од сто стопа (2 мин. и 45 секунди) и на крају *заустављање* кадра спавачеве

⁶² Димитријевић, А., 'Таксономија запостављених или водећих филмских врста', *Alternative Film/Video*, 2004, стр. 20

⁶³ Ситни, П. А., 'Структурални филм', *Филмске свеске*, 8/76, 1976, стр. 237

⁶⁴ Исто

главе. Тај процес заустављања наглашава зрнастост и спљоштаву слику управо као што то чини преснимавање са екрана.⁶⁵ Ворхол је потенцирао темпоралност путем дугих статичних кадрова, без интервенције на објекту снимања. Користећи фликеринг и рез на белину, инсистирао је на рефлексивној рецепцији (*Шушање – Haircut*).

Структурални филм је део културе која врши анализу, истражује карактеристике филмског медија, редуцира истрошене филмске поступке и врши деконструкцију филмске илузије указивањем на физичко-хемијске карактеристике медија и истраживањем филмске предметности. „Предметност се постиже: истицањем материјалности (учестала употреба *грешака* у процесу снимања, претерано коришћење променљивих елемената, акумулације, укрштања, препуштање материјалима да се сами обликују и тако даље); унутрашње дељење чинилаца да би се створио утисак изотропије и тако лако постигао *геишталт* у којем целина изгледа неповезана; употреба априорног, серијалног, или нехијерахијског, или могућег, или насумичног, или нумеричког распореда. Серијално обликовање често остварује динамички ефекат удаљавања од организоване целине, тако да се опажајна свест активно ангажује у перцептивном и концептуалном стварању.⁶⁶ Пре свега, код ових филмова је присутан феноменолошко-материјалистички приступ усмерен ка перцепцији или аперцепцији. Структурални филм не садржи наратију, јер она није иманентна филму. Ствараоци структуралног филма, користећи филмску, визуелну структуру, светло и таму, филмске слике у реалном времену, без наратије, правећи филм ради филма, али полазећи од филма као филма, указују на савременост која захтева ново филмско мишљење и истраживање у односу на прихваћено, застарело и увек у функцији парцијалне свести која усмерава филм ка цивилизацији писма која је погодна за митско сагледавање стварности. О структуралном филму Пол Адамс Ситни пише: „Облик читавог филма је предодређен и поједностављен и управо тај облик је примарна импресија коју филм оставља.⁶⁷

Зато може да се тврди да структурални филм као основу филма види структуру, која је сама по себи довољна и не тражи никакво споља унето значење. Филмски аутори анализирају процес перцепције, аперцепцију и указују на структуру и физичко-хемијске

⁶⁵ Ситни, П. А., 'Структурални филм', *Филмске свеске*, 8/76, 1976, стр. 241

⁶⁶ Шеритс, П., 'Реч по страници', *Филмске свеске*, 8/76, 1976, стр. 263

⁶⁷ Ситни, П. А., 'Структурални филм', *Филмске свеске*, 8/76, 1976, стр. 330

карактеристике филма, заобилазећи референцијалност и значење потенцирањем ненаративних принципа организације филма. „Када говоримо о означавајућима која се приближавају празнини, онда то само (!) значи да снимљена слика нема подесан асоцијативни аналоган, да није ни дати симбол, ни метафора, ни алегорија, да оно што је означено означавајућем, што је призвано датом сликом, представља нешто што је, али на врло ниском нивоу, обликовано прошлим везама, што, дакле, није одређујуће или прекомерно.“⁶⁸ Тиме се филм дистанцира од наметнутог значења, али и од идеолошког дискурса.

Филм је, између осталог и трајање. Трајање, у структуралном филму се често користи у стварном времену, јер се тиме нарушава време илузије. Филм постаје запис филмске праксе о сопственом настајању, чиме структурални филм, метафилмским приступом, потискује успостављену илузионистичку филмску матрицу. „Довољно је овде да кажемо само то да се разлика између илузионистичког и неилузионистичког филма успоставља у језгру значења. А када тврдимо да је сваки филм запис о сопственом стварању, мислимо на снимање, монтажу, на копирање или на њихову издвојеност, што у сваком случају значи да мислимо на специфичне поступке.“⁶⁹

Док комерцијални филм захтева поистовећивање публике, структурални филм омогућава филмску материјалност и аналитичност. Предмет филма, у смислу његових медијских карактеристика, може бити слика стварности која је могућа само у једној пројекцији (кариокинеза – трака која сагорева током пројекције). У свакој следећој пројекцији постала би копија, јер оно што гледалац види био би само запис о томе, који за разлику од оригиналне филмске траке која више не постоји после пројекције, или мање екстремно, током сваке пројекције увек бива подложна промени у материјалном смислу. Механичко трошење, дигитални запис на којем би било забележено настајање - нестајање филма, увек је исти без обзира на број пројекција и нема вибрантна својства оригиналног филма. Тиме уместо на нивоу филмске онтологије, налазимо се на плану копије, далеко од материјално-динамичке суштине медија. Непоновљивост је посредована дигиталним медијем, па представља само информацију о филму, о

⁶⁸ Гидал, П., 'Теорија и дефиниција структуралног/материјалистичког филма', *Филмске свеске*, 4/81, 1981, стр. 281

⁶⁹ Исто, стр. 273

карактеристикама филмског медија и пројекцији, која се схвата као носталгија и мода, без присуства филмског доживљаја.

Код структуралног филма у први план се поставља експеримент. Врши се проба, истраживање на унутрашњу експресију која је истрошена. Често се користи и поступак фиксације, тј. посматрање објекта испред камере, као феноменолошки филмски приступ у склопу минималистичког концепта. Стварност постаје предмет филма, без наметања значења и истицања ауторства.

Концепт структуралног филма није у препознавању слике у контексту конституисања значења, иако значење до краја не може да се избегне, већ регистрација, указивање на структуру, предметност или филмско испољавање личних визија. У том, аналитичко-структуралистичком и личном, поетском филмском контексту, Стен Брекиџ (Stan Brakhage) је, употребом камере као бихејвиористичког продужетка, вршио модуларну обраду предмета снимања користећи намерне грешке, мрље, преклопе, трептаје, линије кадра у циљу декомпозиције и реконструкције објекта. Нејасноће које су проузроковане нејасноћом виђеног подстичу менталне механизме, асоцијације, убеђења и узбуђења, који успостављају индивидуални доживљај и однос према ономе што се види.

Ворхол у својим филмовима користи *сирову регистрацију* инсистирајући на директној перцепцији, где привидно непокретне слике одвлаче пажњу од карактеристика филма и од филмске пројекције, чиме субверзивно делује, како наводи Пол Шеритс, на кинематске функције филма. Такав филмски поступак указује на антифилм. Зато филм може да се посматра и као систем информација добијен регистрацијом путем фиксације, а не као естетски систем. Код структуралног филма су изведени експерименти који спајањем више трака и тако спојене пропуштене кроз пројектор, више не приказују стварност већ стварност постаје нешто ново, нова стварност која постоји материјално као трака и пројекција, феномен по себи. Није представа, већ трајање слике произведене експериментом. У склопу ових филмских идеја су и Шеритсова *локациона дела*, пројектоване слике као нетрадиционална филмска пројекција, филмови без почетка и краја, без трајања. У сличном, екстремном контексту, Тони Конрад *скуваним филмом* показује структуру филма, материјалност филма као целулоидне траке – филмска трака у туршији, у теглама – филм као трака на коју може да се делује и помоћу светлости и термичком обрадом. Филм може да се

пројектира, али и да се физичко-хемијска својства траке разгледају и опипају, што омогућује директни визуелни и тактилни контакт са филмом.

Аутори структуралног филма користе и научне принципе у структурирању филмова. У Аустрији „Петер Кубелка (Peter Kubelka) је створио своје *филмове на метар* још касних педесетих; истовремено Курт Крен (Kurt Kren) је правио своје шеснаестомилиметарске филмове користећи математичке системе за монтажу, а Марк Адријан (Mark Adrian) је објавио своје *текст филмове*, који су се састојали само од слова абееде.”⁷⁰ У смислу повезивања филма и науке и *медиј је порука* Маршала Маклауна (Marshall McLuhan), у чланку *Речи по страници (Words per page)* Шеритс каже: „Сноу је схватио векторску импликацију светлосног зрака пројектора и изгледа да је управо то била главна побуда за *Таласну дужину (Wavelength)* бар у делу њене управне структуре.”⁷¹ Кретање зума ка слици се јавља као суштина филма. Централна тачка перцепције и рецепције је одређена зумом камере ка фотографији на зиду. Гледалац се прилагођава кретању. Кретање није ту у функцији „радње“, већ је усмерено ка екрану – фотографији. На кретање не може да се утиче. Кретање се не прилагођава. Креативна анализа медијума (зума) указује да медијум има своје унутрашње карактеристике. Гради сопствену структуру, има своје усмерење и може да се схвати и као *мета-порука* произашла из самог медијума. Структурално-векторске карактеристике медијума, усмерено и концентрисано кретање камере (зума) које није у корелацији са дешавањем (мизансценом), усмерава нашу пажњу ка ономе што очекујемо да нам медијум открије. Своју радозналост и машту везали смо за медијум, дакле не за призоре које тренутно опажамо и препознајемо, већ за оно што претпостављамо и очекујемо.

Намера аутора је била да радња која се одвија у филму не може да скрене суштинску пажњу гледалаца у односу на кретање зума. Главни ток, кретање (зум) се не нарушава, а радња се јавља као редунданца. Када се овај филм гледа у кино дворани коментари и очекивања других гледалаца утичу на претпостављена очекивања појединих гледалаца јер се надају да ће на крају зума да виде и препознају очекивано, иако је овај филм истраживање на феноменолошком плану, а не на нивоу значења.

⁷⁰ Вебер, Г., 'Аритметика природи', *Alternative Film/Video*, 2013, стр. 212

⁷¹ Шеритс, П., 'Реч по страници', *Филмске свеске*, 4/81, 1981, стр. 268-9

„У рукама ових и других аутора структурално-материјалистичког филма све компоненте филмске технологије и сви аспекти филмске технике – сви кадрови производње слика који обично обезбеђују просторно временско јединство фотографски утемељеног поља репрезентације – систематски су истражени и анализирани: швенк и зум, испрекидано кретање филмске траке у пројектору, пикштеле, текстура (растер) слике, експозиција и фокус, услови биоскопске представе, итд. Са друге стране све кинематографске *нечистоће* – драмски садржај, наративна структура и остали елементи репрезентације који не упућују на саме филмске кодове – ригорозно су елиминисани.“⁷² Све је у функцији алтернирања у односу на мимезис и илузију. Медијске специфичности филма су постављене у предњи план.

У склопу независног филма постоји, осим филмова са надреалистичким и структуралним приступом, и апстрактни правац који инсистира на неприказивачком, елиминишући код денотације који је у функцији презентовања слике као корелата стварности. Покрет, светло, боја и ритам су основни постулати ових филмова. Пионири апстрактног филма без коришћења филма, већ компјутерске и видео технике, били су браћа Витни (John Whitney, James Whitney) и Џордан Белсон (Jordan Belson), који су први почели да праве апстрактне филмове без филмске камере. Апстракције, које нису резултат рада камере, већ копирке, магнетне траке правили су и Стен Брекиц *Светлост ноћних лептирица* (*Mothlight*) и Сторм де Хирш (*Storm de Hirsch*).

У сваком случају, по својој суштини алтернативни филм је веома разноврстан. Испољава се кроз различите правце, стилове, користи различите полазне основе и стратегије и примењује различите поступке и средства, што захтева осетљивост за уочавање сличности и разлике које теоријски не могу до краја бити образложене. Ипак се у његовој неухватљивости у смислу свођења на познато открива суштина алтернативе и различитих могућности филма као медија, експеримента, естетике и уметности.

⁷² Волен, П., 'Онтологија и материјализам на филму', П. Леви, *Кино другим средствима*, Београд, Музеј савремене уметности и Институт за филм, 2013, стр. 139

3. 2. Наративна алтернатива

Филмска алтернатива се испољава у независном, експерименталном филму, али и у оквиру званичне филмске продукције. Самим тим, говорећи у најширем значењу, испољава се и на формално-перцептивном и на наративном плану. Са становишта алтернативе ради се о два концепта и о потенцирању једног или другог приступа, а не о супротстављању. Ова два усмерења присутна су још у раној фази филма. Прво је, на пример, присутно код Дзиге Вертова, а друго код Сергеја Ејзенштејна у склопу руског револуционарног филма, али и у Француској, Немачкој и другим западним земљама.

Филмови француског *новог таласа* који се јављају педесетих година прошлог века специфични су по томе што су произведени у званичној продукцији, али су веома значајни за развој филмске културе и уметности, зато што су алтернативни на нивоу ставова, тематике, поступака, текста, а такође граде *политику аутора*. Жан-Лик Годар (Jean-Luc Godard), Франсоа Трифо (François Truffaut), Клод Шаброл (Claude Chabrol), Алан Рене (Alain Resnais) и други представници ауторског филма су у свом стваралаштву на филмски начин изражавали критичке ставове о филму и друштвеном окружењу. У чланку *Извесна тенденција француског филма (Une Certaine Tendance du Cinéma Français)*, који је објавио 1954. године, Франсоа Трифо је критиковао филм који реализује идеје писца сценарија и образложио значај *филма аутора*, инсистирајући на ауторском ставу и на индивидуалном изразу редитеља који се препознаје и развија у сваком наредном филму. Кроз преструктуирање линеарне наративне форме, нарушавајући филмска правила, ови аутори подстицали су поимање филма као филмске стварности да би указивали на стварност. Користећи временски раздвојене секвенце без линеарног континуитета, мобилну камеру из руке, не водећи рачуна о *прелажењу рампе*, аутори *француског новог таласа*, полазећи од искуства стеченог у кинотекама и филмским клубовима, стварали су филмове који су били алтернатива традиционалном филму званичне продукције. „Годарови филмови су експериментисали са звуком, бојом, монтажом, кретањем камере, заставши на граници између модернистичког и постмодернистичког израза.”⁷³ Аутори новог таласа као што су Годар, Франсоа Трифо, Клод Шаброл, Алан Рене у склопу званичне филмске

⁷³ Корвел, Р., 'Једно виђење друге стране', *Alternative Film*, Београд, Дом културе „Студентски град“, 1984, стр. 94

продукције варирали су различите облике иновативне филмске наратије која нема континуирани развој. У филму *Прошле године у Мариенбаду* (*L'Année dernière à Marienbad*) Алан Рене дисконтинуираним елипсама, полазећи од *новог романа*, декомпонује филмско време, тестира и поиграва се са меморијом, негирајући линеарни ток филма.

У контексту дисконтинуитета и фрагментарности Жан-Лик Годар филмским средствима, на визуелном плану, наглашава значај празнине између две слике. „Пре свега, није више реч о привлачењу или повезивању слика. Важан је, напротив, *међупростор*, простор између две слике... Пошто је приказана једна слика, треба изабрати такву другу слику која ће индуковати простор *између* њих. Ово није поступак повезивања, већ диференцирања... Није реч више о томе да се прати ланац слика, чак ни преко празнина, већ да се изађе из ланца или повезаности... Таквом методом *ИЗМЕЂУ*, то јест, *између две слике*... Таквом методом *И*, то јест, ово и оно, заобиђен је сваки филм Бића = јесте.“⁷⁴ Интерстрицијум се остварује празним екраном, убацивањем црног бланка који сакрива, али и асоцира, не показујући резом везивање за другу слику и значење. „Стварање кино-процепа одређено је као примарни циљ групе Дзига Вертов... Да изврше политичко-идеолошку демистификацију монтажног реза...“⁷⁵

Схватајући снимање филма и као морални чин, ови аутори су испољавали критичке и *лево* оријентисане политичке ставове који су праћени визуелним, перцептивним и интелектуалним стратегијама, често испољеним у постмодернистичком маниру. Превазилазећи тврди став Андреа Базена (André Bazin) о онтологији филмске слике као записа стварности, тј. о уверљивости филмског призора који се гради мизансценом, а не монтажом и другим филмским средствима, Годар у први план ставља ауторски израз и ствара филмску стварност, засновану на искреном личном ставу. Нарушавајући тако филмска правила, субверзивно делујући на класични филмски језик, инсистирао је на искрености, на изражавању става и личног виђења. Годар је тежио ка интелектуалном реализму на филму, коме гледалац треба да приђе са становишта свог искуства, подстакнут отвореним кадром у коме није све показано на визуелном и аудитивном плану.

⁷⁴ Делез, Ж., 'Cinéma 2', *Време слике*, П. Леви, *Кино другим средствима*, Београд, Музеј савремене уметности и Институт за филм, 2013, стр. 182

⁷⁵ Леви, П., *Кино другим средствима*, Београд, Музеј савремене уметности и Институт за филм, 2013, стр. 185

У филму *Један плус један* (*One Plus One – Sympathy for the Devil*) Годар, као члан групе *Дзига Вертов*, одступајући од наративног начела, иде још даље и користи сирову регистрацију, чиме инсистира на информативној структури филма, на директној перцепцији уместо на драмском изразу. У филму *Презир* (*Le Mépris*) из 1963. године у филму прича о *филму*, чиме нарушава устаљене филмске кодове и указује на метафилмско.

У контексту критике буржоаске идеологије и цивилизације везане за фотографију, Анет Мајклсон наводи став Годара о настанку фотографије. „А Годар који никад да га надмаше: 'Изумљена је ... оног дана када су банкари у служби реакције изумели железницу и телеграф, то јест масовне медијуме. Када је буржоазија морала да нађе нешто друго, уместо сликарства и романа, као средство којим ће прерушити стварност за масе, када је морала да измисли идеологију новог масовног медија који је назван фотографија.'“⁷⁶

Годар своју филмску праксу одређује и идеолошки и културолошки. Критикујући буржоаску идеологију, у контексту филмске слике, тражи нову културну сврху филма.

У Енглеској Питер Волен (Peter Wollen) и Лаура Малви (Laura Mulvey) филмом *Загонетка сфинге* (*Riddles of the Sphinx*), који је такође део наративне алтернативе, користе филмску наративну да коментаришу феминистичка питања. У контексту контракултуре, и Вим Вендерс (Wim Wenders) у филму *Исти играч пуца изнова* (*Same player shoots again*) експериментише и примењује алтернативни филмски поступак узастопно копирање истог кадра, који је у комбинацији са кадровима снимљеним у стилу криминалистичких филмова Холивудске Б продукције, иронично се односећи према филмским жанровима.

У контексту савремене филмске културе режисери попут Александра Сокурова (Александр Сокуров) и Беле Тара (Béla Tarr) стварају дела која би могла да се перципирају као осавремењена и стилизована верзија онога што је Фернан Леже предложио у свом есеју *Нови реализам: предмет* (*Un Nouveau Realisme: l'Object*) из 1933. године. „Осетити истину и смети је изнети. Сањао сам о филму од 'двадесет и четири часа' што их живи било који пар, било којег занимања... Тајанствени и нови

⁷⁶ Мајклсон, А., 'Екран/површина: Политика илузионизма', *Филмске свеске*, 4/75, 1975, стр. 305

апарати омогућавају да их снимимо тако 'да људи то и не знају', да кроз оштру визуелну слику истражујемо живот од двадесет и четири часа, не допуштајући да нам било шта промакне: њихов посао, њихово ћутање, њихову интимност, њихову љубав. Пројицирајте филм онако сиров какав јесте, без икаквог претходног прегледа и поправки! Мислим да би то била тако стравична ствар да би свет бежао избезумљен, дозивајући у помоћ – као пред свеопштом катастрофом.“⁷⁷

Управо ова идеја је у средишту стваралаштва многих аутора алтернативног филма. Филм *Мајка и син (Мать и сын)* из 1997. године, први део Сокуровљеве трилогије која се бави проучавањем међуљудских односа, састоји се од низа изузетно дугачких кадрова, који у наративном смислу приказују однос умируће мајке и сина који се о њој брижно стара. Оно што доприноси јединствености филма није наративност у конвенционалном смислу, већ ониричко-лирски ефекат који је режисер постигао употребом суптилног слоу моушна, нетрадиционалних објектива, огледала, стакла и других елемената који врше итекако осетну, али истовремено суптилну дисторзију слике. Оваква употреба филмског медијума подсећа на начин на који су француски авангардни ствараоци као Абел Ганс (Abel Gance), Жермен Дилак, Жан Епштајн (Jean Epstein) и др. манипулисали сликом.

У контексту тенденције „новог реализма“ у наративном алтернативном филму од великог су значаја и дела мађарског режисера Беле Тара. Он је мајстор дугачког кадра и статичне камере, у чијим филмовима минималистички стилски и наративни израз изазива егзистенцијални ужас и указује на апсурд. У филмовима попут црно-белог *Торинског коња (A torinói ló)* из 2012. године тишина говори више од речи, а суптилни звучни ефекти и минималистичка композиција Михалија Вига (Mihály Víg) више од ма које филмске музике. Сваки кадар статичне камере трансформише обично и свакодневно у ужасавајуће безнадежан приказ, а вешта употреба звука води до антиципације катаклизме.

И југословенски *црни талас* са новим критичким концепцијама унутар званичне продукције представља део наративне алтернативе. Црни талас у оквиру званичне продукције, који је био антитрадиционалистички и опозициони тематиком, формално-стилским иновацијама, као што је српски рез, и наративним, друштвено-политичким

⁷⁷ Леже, Ф., 'Нови реализам: предмет', Д. Стојановић, *Теорија филма*, Београд, Нолит, 1978, стр. 291

ангажованим стратегијама, изражавао је критички став према друштвеном окружењу, партијском моралу и званичној филмској продукцији. Такав однос према филму постављао је етику испред естетике, чиме се субверзивно деловало на званичну идеологију и подизала критичка свест јер, као је тврдио Анри Лефевр (Henri Lefebvre), „иако револуција није мит, она може да служи за стварање митова о револуцији.“⁷⁸

Црни талас су створили кино-клубаши. Идејну основу је поставио Бранко Вучићевић, који је био сценариста, косценариста и помоћник редитеља у значајним остварењима овог правца. Најзначајнији аутори аматерског филма били су и творци црног таласа: Живојин Павловић, Желимир Жилник, Душан Макавејев, Јован Јовановић, Кокан Ракоњац, Лазар Стојановић и други аутори.

„Велики интерес за такозвани *црни талас*, критички поглед филмских уметника на социјалистичко друштво у Југославији, открио је независни филм који је настајао у кино клубовима као претечи овом покрету. Али, исто тако, открио је и богатство филмског истраживања у кино клубовима, покрет авангардног и експерименталног филма који је неспутано истраживао/преиспитивао филм као медиј.“⁷⁹

За црни талас је везан и поступак *српски рез* – специфичан монтажни поступак који индиректно појачава асоцијативност. Основни елементи *српског реза*, без наметљиве поруке, могу се пронаћи већ 1963. године, када их је Петар Аранђеловић применио у аматерском филму *Екстаза*.

Применом српског реза подстиче се спољна спознаја, повезивање, асоцијативност која не извире директно из филмске приче. Таквим монтажним резом на филму, врши се субверзија наративног тока јер се нарушава и значењски континуитет радње. У том смислу примена *српског реза* указује на ексцентрични филм, а ексцентричност и авангарда су увек ишли заједно. „Ексцентрични филм је мисаоно, формално, а често и продукционо ван централног тока. Знак препознавања: у српским ексцентричним филмовима често се примењује Serbian Cutting.“⁸⁰

Шкловски у књизи о Мајаковском спомиње да су Владимир Лењин (Владимир Ленин) и Максим Горки (Максим Горький) у емиграцији посећивали лондонске

⁷⁸ Лефевр, А., *Антисистем*, Београд, Радничка штампа, 1973, стр. 21

⁷⁹ Милошевић, М., 'Време кино клубова', *Alternative Film/Video*, 2011, стр. 47

⁸⁰ Вучићевић, Б., *Српске лепе уметности*, Београд, Фабрика књига, 2007, стр. 158

мјузикхолове – због ексцентричности. Он „цитује успомене Горког: Лењин је врло занимљиво говорио о *ексцентризму* као посебној врсти казалишне уметности. У томе је садржан неки сатиричан или скептичан однос према уобичајеном, очито је настојање да се све преокрене наглавце, помало изобличи, да се покаже алогизам обичнога“.⁸¹

У вези са српским резом и настојањем да се ексцентричним и необичним разбију оквири свакодневног пише М. П. Илић: „Бранко је именовао хипотетички стил: *Serbian Cutting*... као нешто што није направљено да будеfino, нежно и глатко и није направљено да докаже ничију истину, колико да буде у свему импресиван импулс до те мере да покреће и опстојава као коначна и дефинитивно уобличена структура (форма), као вертикала што стрчи на хоризонтали која ће те цимнути, шутнути ногом у дупе, ударити секиром по глави, фасцинирати.“⁸² *Српски рез* је био филмски поступак који асоцијативно и субверзивно преиспитује владајућу идеологију, што је доводило до реакције власти. У том контексту је Бранко Вучићевић, у документарном филму о црном таласу *Забрањено без забране* дао следећи коментар: Ми њима шљагу, они нама шљагу.

То се односи и на филм *Рани радови* Желимира Жилника (Бранко Вучичевић, Карпо Аћимовић Година) и филм *Пластични Исус* Лазара Стојановића кога је *српски рез* одвео у затвор, а филм у бункер, као и на друге ауторе и филмове црног таласа. Филм *Млад и здрав као ружа* Јована Јовановића на апсурдан начин је указивао на то у шта се претворила социјалистичка идеологија и револуционарна пракса *црвене буржоазије* и на спрегу криминала и полиције. Филм је само једном био приказан на фестивалу у Пули 1971. године, све док се 2006. године није појавио на програму Феста. Филм је у погледу теме и примењених филмских поступака био иновативан и експерименталан. На визуелном плану потенцирањем мобилне камере из руку која прелази рампу, израженим зумовима и монтажом која не води рачуна о линеарном току, допринео је аутентичном доживљају филмских призора. Слично као француски *нови талас* *Црни талас* указује на присуство алтернативности у наративним филмовима који су производ званичне продукције. Неки од аматерских, алтернативних филмова, који су настали у кино-клубовима, претече су *црног таласа*, што није нимало случајно, јер се ради о филмовима истих аутора који су створили црни талас. То су алтернативни

⁸¹ Вучићевић, Б. *Српске лепе уметности*, Београд, Фабрика књига, 2007, стр. 158

⁸² Илић, М. П., *Serbian Cutting*, Београд, Филмски центар Србије, 2008, стр. 150

филмови *Пази, Не тумбај* Пурише Ђорђевића из 1953. године, *Печат* из 1955. и *Парада* из 1962. Душана Макавејева, као и филмови *Српске фреске*, *Урољана овчетина*, *Муке*, *Борба црнаца у тунелу* и *Људи, ми путујемо* Желимира Жилника, настали у периоду између 1961. и 1963.

Пуриша Ђорђевић филмом *Пази, Не тумбај* визуелно суптилно, ненаметљиво, иронично и асоцијативно, снимајући раднике који носе стакло, у којима се огледа „стварност“, филмски субверзивно асоцира на друштвени поредак, што може да се осети и протумачи као иронија према систему. Филм је био забрањен од стране цензуре, наводно, због пратеће цез музике Харија Ремса. Филм *Пази, Не тумбај* је филм са личним ставом, латентним присуством друштвено-политичког ангажмана и филмским изразом који је евоцирао идеје другачије у односу на оне које су биле присутне у званичној филмској продукцији.

Душан Макавејев у филму *Печат* полази од текста Бохомила Храбела (Bohumil Hrabal), који се лирски и са истанчаним хумором односи према постојећем друштвеном реду и који је исто тако инспирисао настанак филма *Строго контролисани возови* (*Ostře sledované vlaky*) Јиржија Менцела (Jiří Menzel). Макавејев се овим филмом са кафкијанском атмосфером субверзивно односи према етатизму и бирократији. Натписи у филму су на језику есперанто. Стил је експресионистички са елементима колажа и ироније у дадаистичко-надреалистичком маниру. Људи се третирају као бројеви. Измонтирани су веома кратки кадрови црно-бели, у колору и у негативу, примењено је окретање слике наопако и гребане бланка. „Повремено, слике су се у резу окретале наопако. На прагу визуелне идентификације садржаја кадрова, сублимна перцепција била је јединствен доживљај у поступку који се први пут појавио у аматерском филму. Све је изгледало као хаотична бујица слика повезаних без смисла, увек у оштром ликовном судару.“⁸³

Филм *Парада* је наручен од стране власти. Макавејев је требало да сними документарни филм о Првомајској паради у Београду. Уместо да акценат стави на саму прославу, Макавејев је, пре свега, снимао припрему параде и народ који то посматра. Кадрови су били реалистички, у стилу Дзиге Вертова. Показивали су стварност и свакодневицу – опсервације и изразе грађана који посматрају припрему параде, што је

⁸³ Бабац, М. према М. П. Илић, *Serbian Cutting*, Београд, Филмски центар Србије, 2008, стр. 162

било у контрасту са снимцима егзалтираних посматрача за време саме параде. На основу примене српског реза у филму се појавила и политичка конотација. Слика Александра Ранковића била је асоцијативно повезана са сликом ока. „Стално вас посматрам“ је била конотација за цензуру, па је стога била примењена „политичка монтажа“ и ти су кадрови нестали.

„Најчувенији примерци, из документарца, вероватно су кадрови из *Параде* 1962. које брижна цензура беше одмах исекла: огромни транспарент-реклама Каладонта у једном моменту и на једном месту свечане поворке, онда једнако димензиониран транспарент – портрет Александра Ранковића на другоме месту и терену, јесу тек типични детаљи шареног празничног ходочашћа; но када се монтажним резом, нађу заједно, створиће нов однос – не само духовит него изазован – зато што реч више није о случају него свесном избору и повезивању, а то нимало случајно у духу брижних цензора активира аларм, претпоставку да *скривена порука* садржи нешто опасно и *против усмерења*.“⁸⁴

Српске фреске, филм Желимира Жилника, указују на разлике између друштвено прокламованог и стварног код омладине. Експериментално-документаристички филмски приступ заснован на контрасту и сатири. Манастирске фреске, црквена музика и графити у јавним тоалетима.

У допринос кино-клубаша званичној филмској продукцији спадају и авангардни експерименти и примена српске монтаже изван црног таласа. У контексту наративне алтернативе, Карпо Аћимовић Година, један од најзначајнијих аутора аматерског филма, који је био сниматељ и монтажер филма *Рани радови*, а Бранко Вучићевић косценариста са Жилником, праве филм *Сплав медузе* 1980. године. То је дадаистички колажни филм о авангардним уметницима који негирају дотадашње културно-уметничке вредности и инсистирају на алогичном, спонтаном и примордијалном, примењујући своје уметничке ставове у свакодневном живљењу, које је у складу са негативним односом према вредностима постојеће цивилизације. Варирају се идеје домаћих и страних авангардиста. Користе се и цитати Драгољуба Алексића, Радета Драинца, Љубомира Мицића, Бертолта Брехта (Bertolt Brecht), Владимира Мајаковског и других.

⁸⁴ Илић, М. П., *Serbian Cutting*, Београд, Филмски центар Србије, 2008, стр. 150

3. 3. Кино-клубови – носиоци алтернативног филма

Академски филмски центар Дома културе Студентски град у Београду један је од ретких филмских клубова који није престао са радом и наставља да производи алтернативне филмове. Са својим филмовима, организацијом фестивала *Alternative Film/Video*, *Истраживачким форумом алтернативног филма*, као и *Архивом алтернативног филма*, *Филмском школом* и издавачком делатношћу, један је од водећих центара савременог алтернативног филма у свету. Он је један од неколико значајних филмских клубова у Југославији који су на аматерским основама стварали нову филмску културу у односу на филмове званичне продукције. Академски филмски центар, на иницијативу Предрага Чонкића, основан је 4. априла 1958. године као Академски кино-клуб. Клуб је формиран са идејом да представља алтернативу тада најзначајнијем Кино-клубу *Београд*.

Кино клуб *Београд* основан је 1951. године, а његови чланови су своје филмске идеје заснивали на експресионистичкој поетици, примењујући филмско знање стечено у кинотеци, које је било усмерено ка метафоричком и симболичком филмском изразу. Изражавање метафорама, осим што је произишало из потребе за дистанцирањем од званичне филмске продукције, пре свега, било је резултат недостатка филмске технике. Ограничења на плану технике и субверзивно филмско мишљење у односу на владајућу државну кинематографију били су узрок настанка значајних филмова као што су *Печат*, *Антонијево разбијено огледало* и *Споменицима не треба веровати* Душана Макавејева, као и *Браћа* и *Либер* Марка Бабца. У овом кино клубу је било и аутора који су кроз стилизовани филмски израз третирали егзистенцијалистичке ставове, као што је филм *Рондо* Ивана Мартинца или филм *Бела марамица* Конана Ракоњца, који је на визуелно атрактиван и драматуршки комичан начин третирао случајан догађај из свакодневице.

За разлику од Кино-клуба Београд, који је новим члановима постављао строго формалне захтеве, у смислу похађања филмске школе, полагања пред комисијом после завршеног курса и обавезног доношења одлуке руководства о одобрењу аутору за снимање филма, Академски кино-клуб се није понашао догматски. Чланови клуба били су Живојин Павловић, Кокан Ракоњац, Александар Петковић, Драгослав Лазић, Сава Трифковић, Томислав Готовац, Петар Аранђеловић и друга значајна филмска имена.

Њихово стваралаштво представља филмски експеримент заснован на документаристичком (Драгослав Лазић), метафизичко-експресионистичком и надреалистичком (Кокан Ракоњац, Сава Трифковић), а у филмовима Томислава Готовца и Вјекослава Накића и структуралном концепту. Већина аутора овог кино клуба експериментисало је на формалном плану, али се нису одрицали драматургије која је изражавала лична осећања. Њихови филмови на визуелном плану и на плану драматургије представљају спој синестетичког филмског израза и симболизма, који превазилази класичну филмску структуру и врши субверзију нарације, и указују на алтернативна филмска опредељења (*Зид, Руке љубичастих даљина*). Документаристички филмски приступ, испољен на алтернативан начин, коришћењем мобилне камере из руке и инсистирањем на монтажним принципима присутан је у филмовима Драгослава Лазића *Репортажа из женског блока* и *Дим и вода*, где је остварен врхунски ниво синематичности визуелног израза. Веома значајан аутор првог периода стваралаштва Академског филмског центра је и Петар Благојевић, који је експериментисао на формалном плану и први применио коришћење туђег материјала у филму *Екстаза*. Он је био сниматељ чувене трилогије Томислава Готовца у продукцији АФЦ *Правац, Кружница* и *Плави јахач*, остварене поступком фиксације. Трилогија Томислава Готовца је указивала на структуралистички, минималистички и концептуални филмски приступ, што је била новина у Београду. Вјекослав Накић исто је инсистирао на елиминацији филмске наративности структуралистичким филмским приступом, остварујући спој визуелне форме и оригиналне звучне пратње (*Композиција, „X“*). Са Вјекославом Накићем, Ивком Шешићем, Николом Ђурићем, Радославом Владићем, Мишом Милошевићем, Бојаном Јовановићем, Иваном Обреновим стартне позиције у АФЦ заузима друга генерација аутора. Ови аутори седамдесетих година осавремењују алтернативно филмско стваралаштво. Никола Ђурић у филму *Гавран* демистификује покрет на филму, а филмом *Самогласници*, полазећи од песме Артура Рембоа, спаја разноврсне филмске структуре које се надовезују на структуралистички филмски концепт и представљају претечу филмских поступака и видео израза, које ће користити музичка индустрија за видео спотове. Радом *Сећање* Никола Ђурић третира филмски материјал као филм-инсталацију. Радослав Владић својим филмовима који су визуелно конципирани не интерпретира већ филмски показује свакодневље у интимном кругу, указујући на карактеристике личног филма. (*Кут, Кућа, Маринела*). Ивко Шешић филмовима *ЗОО* и *Крик*, минималним филмским средствима, без интерпретације, указује на наше окружење, на

оно што је присутно, а на које не обраћамо пажњу, третирајући нехумани човеков однос према животињама. Значајни су и његови филмски поступци које користи у филмовима *Имао сам 16 година*, где примењује фиксацију и контрапункт између слике и тона. Фиксацију користи и у филму *Крик*, а наизменичну замену црно-беле и колор фотографије у филму *Машина*. Миодраг Милошевић у филму *Последњи танго у Паризу* примењује поступак арт афтер арт (art after art) и коришћењем различитих филмских формата негира постојећу филмску наративну структуру, формални и комуникацијски склоп оригиналног филма Бернарда Бертолучија (Bernardo Bertolucci), стварајући нови естетски доживљај. Бојан Јовановић у филму *Празник* примењује нови филмски поступак – пројекцију и преснимавање снимљеног материјала са црног екрана. Милоје Радаковић филмом *Реј Чарлс у биоскопу* врши дадаистичку ремедијацију филма, који се састоји само од црног бланка, а звучна пратња су дијалози из оригиналних филмова званичне продукције.

Београдска „школа“ је претежно примењивала наративну филмску структуру и залагала се за синестетичност израза, за разлику од чланова Кино клуба Загреб који су инсистирали на формалним експериментима редукцијом филмских изражајних средстава и ауторског посредовања, сагледавајући филм као визуелни и акустични феномен који је ослобођен значења и естетских захтева што представља суштину концепта *антифилм*. Антифилм је резултат ауторског става који не инсистира на експресији и директној комуникацији, већ на контемплацији. Термин *антифилм* је измислио Томислав Кобија, а главни покретач идеје и праксе антифилма био је Миховил Пансини. Полазећи од идеје антифилма у Кино-клубу Загреб почињу да се воде разговори на тему шта је антифилм и зашто га практиковати. Иако концепт антифилма никада није био искристалисан и прецизно одређен, загребачки аутори, инсистирањем на антифилму и његовом практичном реализацијом, извршили су критику дотадашњег схватања филма у сладу са тенденцијама у другим уметностима. Антифилмаши су тежили да се филмом изражавају редуцирано, супрематистички, да не приказују, већ да изазивају осећања. „Супрематизам схваћам као супремацију чистог осећања у ликовној уметности. То одговара оном утицају глазбе на филму о чему смо говорили, то је чисти говор као што је рекао Алан Рене: директан говор очима и ушима,

мимо приче, директно деловање на рационалност гледалаца. Преношење осећања без посредовања објекта одговара преношењу осећања без посредовања приче.“⁸⁵

Подстакнути савременом идејом о антифилму, у Загребу је од 19. до 22. децембра 1963. године одржан фестивал GEFF (Genre Film Festival), у организацији Кино-клуба Загреб. Фестивал није био класично конципиран и имао је радни карактер. Био је отворен за све филмске ствараоце и теоретичаре који су се бавили експериментисањем на филмском или на неком другом плану у циљу повезивања филма, науке и филозофије. „GEFF жели да извуче аматерски филм из уских оквира аматеризма, а професионални филм из још ужих оквира робне економике.“⁸⁶

Фестивал GEFF се одржавао у Загребу од 1963. до 1970. године и промовисао је врхунска експериментална филмска остварења. После фестивала GEFF, чији су филмови много година касније изузетно вредновани на светској алтернативној сцени, и *Сабора непрофесионалног филма* у Сплиту, организованог од стране Кино клуба Сплит, чији су чланови имали специфичан, може се рећи митски однос према филмском стваралаштву и ономе што снимају, схватајући филм као ритуал, значајан је и фестивал МАФАФ (Међуклупски ауторски фестивал аматерског филма) у Пули, такође познат као Мала Пула. На развој алтернативног филма у Југославији значајно је утицао и наставља да утиче Академски филмски центар из Београда организацијом фестивала *Alternative Film Video*. Фестивал *Alternative Film* од 1985. године укључује и видео стваралаштво, чиме је почео да указује на значај видео продукције и на однос између филмске и видео естетике. Тежило се ка томе да видео, као новина, и филм буду равноправно третирани у складу са отвореним духом алтернативе и надлазеће дигиталне ере.

Фестивал је првобитно имао југословенски карактер да би потом прерастао у светски фестивал алтернативног филма и видеа. *Alternative Film/Video* је фестивал алтернативног филма и видеа који тежи да прикаже, забележи и теоријски артикулише кретања у овој области филмског стваралаштва. Фестивал промовише савремену филмску културу и теоријски и практично подстиче развој алтернативног филма и аудиовизуелни језик нових дигиталних медија.

⁸⁵ М. Пансини, 'Антифилм и ми', *Књига GEFF-а*, Загреб, Организациони комитет GEFF-а, 1976, стр. 40

⁸⁶ Б. Белан, 'Шта је то GEFF', *Књига GEFF-а*, Загреб, Организациони комитет GEFF-а, 1976, стр. 49

На овом фестивалу независног и експерименталног филма приказују се и истражују продукције које су алтернатива комерцијалном филму. Циљ фестивала је да покаже и теоријски елаборира вредности и креативне тенденције алтернативног филма, видеа, видео инсталација и свега онога што спада у савремену визуелну културу. Иако је термин *алтернативни филм*, на инсистирање Јована Јовановића, код нас почео да се користи још 1977. године на *Сабору непрофесионалног филма* у Сплиту, први организовани покушаји одређивања појма, а тиме и суштине алтернативног филма били су у оквиру програма *Београдски алтернативни филм 1970–1980*. Прави искорак у овом правцу био је остварен на првом фестивалу *Алтернативе филм*, 1982. године. Ту је теоријски образложено шта се подразумева под појмом алтернативни филм, па је на основу анализе филмова жири констатовао присутност алтернативног филмског израза и указивао на карактеристике филмске алтернативе.

За време фестивала одвијају се и значајни пратећи програми домаће и стране продукције на којима су учествовали и водећи теоретичари алтернативног филма и видеа из целог света као што су Питер Волен, Хрвоје Турковић, Влада Петрић. Они су често и чланови жирија фестивала и учесници трибина и округлих столова.

Године 1991, почетком распада бивше државе, одржавање фестивала који је имао југословенски карактер је прекинуто, да би био обновљен 2003. године као фестивал међународног карактера.

У протеклим деценијама фестивал је успоставио значајну сарадњу са филмским и уметничким институцијама у земљи и иностранству.

Особеност овог фестивала је тзв. "Листа значајних остварења фестивала", на којој се сваке године нађе максимално 10 филмова који су изабрани од стране трочланог међународног жирија. Аутори филмова или видео радова чија су се дела нашла на Листи, имају право да реализују свој следећи пројекат у продукцији фестивала, у календарској години до следећег издања фестивала. Дobar пример ове праксе Фестивала је филм Андреса Денегрија (Andrés Denegri), аргентинског аутора. Он је био гост резиденцијалног програма 2010. године, у оквиру којег је реализовао свој филм *Изнад Београда* на Супер 8мм целулоидној траци, који је 2011. проглашен за најбољи домаћи експериментални филм на 58. Београдском фестивалу документарног и краткометражног филма.

Салис Хјуз (Salise Hughes), ауторка из Сијетла, САД, такође је била гошћа резиденцијалног програма и поновила је успех Денегрија на истом фестивалу 2013. године са архивским филмом *Yugoslavian Home Movies*. Надин Поулан из Берлина је са својим видео радом *Sky Lines* доживела велики фестивалски успех са учешћем филма у такмичарском програму за кратки филм чувеног фестивала Берлинале 2014. године, где је њен рад био уврштен међу 25 изабраних за програм од 2500 пријављених филмова. Филмови настали у сарадњи са страним ауторима имали су своје европске али и америчке премијере на фестивалима независног и експерименталног филма, што је један од параметара успешне праксе овог пројекта.

Филмови који су пријављени и приказани на фестивал *Alternative Film/Video* су део Архива алтернативног филма/видеа, битног дела Академског филмског центра. Од самих почетака, осамдесетих година прошлог века, фестивал је успео да сачува већину приказаних филмова у Архиву, који су доступни за даља истраживања.

Филмови се са филмске траке преносе на видео и дигиталне носаче. Тиме су сачуване једине копије појединих филмова значајних аутора попут Даворина Марца, Слободана Валентинчича и др. Словеначка кинотека и Хрватски филмски савез су редовни сарадници Архива алтернативног филма, у којем су пронашли неке од експерименталних филмова Словеније и Хрватске за које су мислили да су заувек изгубљени.

Сви клупски филмови део су *Архива алтернативног филма*. Од преко 500 филмова који су настали у дугој историји Академског филмског центра Архив је успео да у протеклој деценији јавно прикаже већину насталих радова, почевши од програма у Дому културе Студентски град, матичној кући, сваке среде у месецу, преко домаћих филмских фестивала и пројекција у градовима Србије и света.

Од великих гостовања значајно је споменути 50. Међународни филмски фестивал у Солуну 2009. године, када су филмови АФЦ чинили основу програма Експериментални Форум, који је био посвећен бившој Југославији, под називом *Луди и заљубљени*. Програми АФЦ гостовали су на фестивалу *Experiments in Cinema* у Албуцеркију, Нови Мексико, САД, 2014. године. Програм Авангардни филмови ех-Југославије, такође са два програма АФЦ били су приказани у *Anthology Film Archives* у Њујорку марта исте године. Филмови су приказани и у Египатском театру Стивена Спилберга (Steven Spielberg) у Лос Анђелесу и у Вашингтону у оквиру ретроспективе

Источноевропских филмова 1960–1990. у Националној галерији уметности као део програма. *City Scene/Country Scene*.

Поводом 30 година Фестивала *Алтернативе филм/видео* организован је Први *Алтернативе филм/видео истраживачки форум* који је у саставу фестивала. Форум, као и фестивал је међународног карактера. На Форуму учествују теоретичари и филмски ствараоци који истражују и теоријски дефинишу алтернативни филм, видео и стваралаштво остварено новим медијима.

Форум као основни циљ свог деловања и истраживања у фокус ставља алтернативне филмске форме и садржаје. Основна идеја форума није само академска расправа и излагања о филму, већ, и пре свега, радионичарски истраживачки приступ. Форум је виђен као место које треба да омогући отворен приступ филмском и видео стваралаштву које се реализује и размењује новим технологијама. Зато се на форум позивају теоретичари, ствараоци, критичари, кустоси и сви они који имају директан додир са филмском и видео алтернативом. Основна тема Првог форума алтернативног филма и видеа 2012. године била је *„Истраживање и подучавање у области алтернативног филма и видеа“*.

У оквиру ове теме, током излагања, појам који се наметнуо био је фрагментарност као карактеристика алтернативног филма. То је разлог због чега је централна тема форума 2013 била *Фрагментарност*. Теме наредних Алтернативе филм/видео истраживачких форума биле су, дакле, *„Фрагментација“* 2013. године, *„Видео уметност“* 2014. године и *„Филм – нове технологије“* 2015. године.

Аутори независног филма још педесетих година двадесетог века, увидели су да њихови филмови треба да се дистрибуирају путем независних филмских кооператива. Зато су у Њујорку основали *Cinema 16* и *New York Film-Makers*, а у Сан Франциску *Art in Cinema*. Теоријска подршка је била неопходна, па су Џонас Мекас (Jonas Mekas) и П. А. Ситни уређивали часопис *Film Culture* који је све то теоријски подржавао. Независна филмска удружења се касније стварају и у Европи. У новије време се веома актуелизира питање везано за стварање и развој мрежа за дистрибуцију независних филмова, па је на фестивалу *Alternative Film/Video* у Београду 2011. године проблематика дистрибуције била једна од централних тема округлог стола. Путем европских мрежа и портала стварају се услови да домаћи алтернативни филмови постану доступни широј филмској публици.

На филмском фестивалу у Ротердаму 2010. године, на иницијативу Cinema Nova из Брисела, организована је Алтернативна европска биоскопска мрежа Kino Climates.

Академски филмски центар је од 2010. године члан ове европске независне мреже биоскопа и дистрибутера. Kino Climates је европска мрежа независних биоскопа који приказују алтернативну филмску продукцију и презентују различите програме независне продукције и инвентивне уметничке концепте. Састанак мреже организован је под називом *“Није само клими потребна наша брига, већ и малим биоскопима.”*

Ова мрежа окупља преко 30 малих биоскопа и приказивача са територије Европе. Приказивање филмских програма и размена информација о независном филмском стваралаштву главни су циљ ове алтернативне дистрибутивне мреже. У фокусу мреже је постављена дистрибуција алтернативног уметничког стваралаштва, пре свега независних филмова, перформанса и видео инсталација.

Састанци мреже су одржани у Ротердаму, Бриселу, Хамбургу, Солуну, Њукаслу. На овим скуповима промовисани су фестивал *Алтернативе* и филмске продукције Академског филмског центра. На филмском фестивалу у Солуну 2011. године окупио се део ове алтернативне дистрибутерске мреже. Академски филмски центар није учествовао на овом скупу. Јуна 2012. организатор састанка мреже била је Nova Cinema из Брисела, непрофитни биоскоп где посетиоци могу да виде значајне независне филмове и стекну увид о новим филмским и видео тенденцијама. Учесници су представили своје биоскопе, кино-клубове и филмове. У разговорима о даљем раду мреже појавио се предлог да мрежа одабер своје стално седиште. Предлог није био прихваћен јер се коси са идејама алтернативе. На округлом столу централна тема била је *Дигитализација и очување филмског материјала*.

У саставу Академског филмског центра Дома културе "Студентски град" налази се рад Архива алтернативног филма. Две основне функције Архива су чување и увећавање постојећег филмског фонда и стављање на увид заинтересованим. Задатак Архива је да прикупља и чува остварења алтернативне филмске и видео продукције, документа о филмовима, фотографије и књиге везане за алтернативни филм и видео. Архив издаје публикације из области алтернативног филма и видеа, као и информације о фонду архива. Омогућава заинтересованим ауторима и теоретичарима филма увид у архивиране филмове. Организује пројекције у дворани Алтернативног биоскопа који је алтернатива традиционалном биоскопу, у коме се не приказују само алтернативни

филмови, већ се паралелно са приказивањем филмова, организују разговори са публиком, уводна предавања и пратеће изложбе. Архив је формиран у склопу промишљања, конципирања и реализовања идеје о покретању фестивала Алтернативног филма.

Архив је започео је са радом 1982. године. Од почетка рада је архивирао велики број филмова, видео записа и архивског материјала на ДВД носачима. Основни циљ је да се дела алтернативног филма и видеа на најадекватнији начин заштите, очувају и приказују јер представљају значајно уметничко стваралаштво настало у кино-клубовима, независним и ауторским продукцијама у Србији.

Званични почетак рада Архива алтернативног филма се везује за издавање лифлета о значају и концепту рада Архива који је написао Бојан Јовановић 1982. године. Рад је отпочео са прављењем пописа филмова АКК/АФЦ, који је обавио Ивко Шеших. Набавком видео технологије долази до повећања фонда филмова и њихове лакше доступности заинтересованим, као и до заштите филмова на филмској траци од физичког трошења током филмске пројекције. Применом нових технологија Архив је постајао богатији за филмове са фестивала *Алтернативе* и филмова других клубова и аутора.. Куповином видео бима у Алтернативном биоскопу отпочела је реализација месечних филмских и видео програма. Крајем деведесетих Дом културе „Студентски град“ је добио на коришћење простор у Нушићевој 6. који је радио под именом *Нови клуб*. Главне програмске активности су били фестивал Алтернативног филма, програми Алтернативног биоскопа и други културни садржаји. Због погрешне културне политике државе према алтернативном стваралаштву простор у Нушићевој је одузет Дому културе „Студентски град“, а програмске активности су враћене на Нови Београд. Немање слуха за алтернативно филмско стваралаштво од стране државних институција и спровођењем превазиђене културне политике, чланови клуба су били приморани да узму своје филмове да би их сачували, а распадом Југославије 1991. одржавање фестивала није било могуће.

После десет година Архив обнавља своју активност враћањем филмова и видео материјала у простор Академског филмског центра. Великим залагањем руководиоца Архива и чланова клуба фонда филмова, видео радова и другог материјала везаног за филм, постигао је завидан ниво.

Уређен је простор и осавремењена техничка база Архива тако да одговара потребама које задовољавају техничке услове и естетске захтеве филмских архива. Просторије Архива су осмишљене и уређене као место за рад на филму, филмску библиотеку и магацин за чување филмова. Настављен је преглед, чишћење и каталогизација филмова. Дигитализовано је више од 150 филмова. Сарадњом и разменом са сличним установама Архив је постао познат на ширем плану као једна од малобројних светских институција које чувају, размењују и подстичу алтернативно филмско стваралаштво. Бољем повезивању Архива са носиоцима филмске алтернативе допринела је и међународна сарадња која се кроз фестивал *Алтернативе филм/видео* остварује за време и после његовог одржавања. Учесници су могли да добију на увид филмове са прошлих фестивала и све што Архив поседује. Ови контакти су омогућили успостављање партнерских односа са другим архивима, музејима, кино и видео клубовима и са ауторима и теоретичарима филма.

Архив је, од стране гостију који су га посетили, промовисан у свету као значајна филмска алтернативна институција која нема формалне захтеве приликом давања на коришћење материјала за истраживање и реализацију филмских програма и изложби

Архив алтернативног филма је 2008. године завршио веома важан подухват. Издат је ДВД, који садржи књигу Алтернативни филм у Београду 1950–1990. аутора Мирослава Бате Петровића са избором од 20 алтернативних филмова. Архив је реализовао и програм представљања најзначајнијих аутора Академског филмског центра. Сређени су филмови аутора који се налазе у Архиву, приређена ДВД издања и одржане филмске пројекције у Алтернативном биоскопу са разговорима. Ова издања филмова АКК/АФЦ су значајна и за теоријска истраживања и прављење филмских програма, па су многи гости и институције, добили одговарајући ДВД.

Архив је учествовао и у издавачкој делатности Академског Филмског Центра. Последња издата књига где је Архив Академског филмског центра одиграо значајнију улогу је *Фи-феномен* Петра Аранђеловића из 2014. године.

4. Алтернативни филмски поступци и изражајна средства

Карактеристике алтернативног филма и његови комуникацијски нивои произилазе из начина примене алтернативних филмских поступака и средстава да би се подстакао експериментални дух и развој филмске културе. Зато је важно открити који од примењених концепата, филмских поступака и средстава подстичу другачију перцепцију, рецепцију и комуникацију, тј. на који начин померају границе у овој области. Полазећи од анализе Амоса Вогела и Анет Мајклсон, као и од савремене алтернативне филмске праксе, биће сагледане основне карактеристике алтернативног филмског израза: деструкција приче и наративности, минималистички филм, девалвација филмског језика, деструкција времена и простора, статична камера, одбацивање монтаже, елиминација реалности, елиминација слике,⁸⁷ уништење илузије – криза веровања,⁸⁸ елиминација екрана, елиминација уметника, структурални филм, психоделични филм, филм-дневник, женско писмо, *ready made* филмови, проширени филм, филм-објекат, филм-инсталација, фиксација без интерпретације, нереперенцијалност, индивидуални израз својствен личној поетици – лични филм, вишеструко копирање, физичка интервенција на филмској траци, истовремена пројекција више филмова, подела екрана.

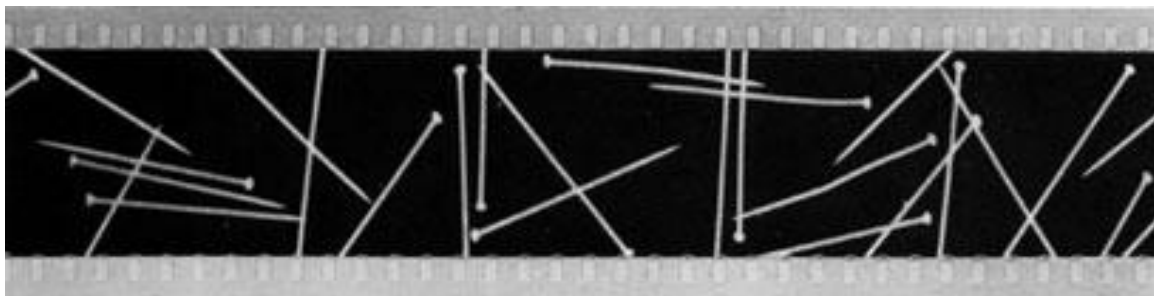
Средства и поступци које користи алтернативни филм не треба сагледавати само као израз техничке праксе и формалног испољавања које само себе испуњава, већ у склопу идеје о критичком и субверзивном односу према филмском стваралаштву које пристаје на репетитивне културно-уметничке обрасце. Њихова сврха је експериментисање филмом које доводи до иновација на медијском плану – на плану креације, перцепције и рецепције.

Алтернативни филмски поступци, изрази и средства најчешће прожимају три нивоа: естетско-уметнички, медијско-комуникацијски и егзистенцијални. Зато представљају значајну културну иновацију и полазиште за разумевање алтернативних облика савременог филмског стваралаштва. Неки од значајних поступака алтернативног филмског израза су:

⁸⁷ Vogel, A., *Film as Subversive Art*, New York, Random House, 1974, стр. 61

⁸⁸ Мајклсон, А., 'Од мађионичара до епистемолога', *Филмске свеске*, 4/75, стр. 306-319

Поступак – Рејографија, „фотографија“ без камере. Директан отисак на папиру, или директна физичка интервенција на филмској траци, без посредовања камере. Резултат је непосредована, продуктивна слика. *Повратак разуму (Le Retour à la Raison)*, Ман Реј.



1 *Повратак разуму (Le Retour à la Raison)*, Ман Реј

Поступак – Макро план. Слика је на ивици препознатљивости или је непрепознатљива. Више се наслућује него што се види. Апстракција и повећана асоцијативност, препознатљива је фактура. Знак постаје вишесмислен, без директних симболичких конотација. *Географија тела (Geography of the Body)*, Вилард Мас (Willard Maas), *Голо*, Зорица Кијевчанин.



2 *Географија тела (Geography of the Body)*, Willard Maas

Поступак – Асинхронизација. Несклад између слике и наратије. Експериментисање са филмском наратијом и сликом. Испреплетеност аналогije и дисонанце. Текст који прати филм није увек визуелно пропраћен. Тиме се нарушава линеарност и синхронија текстуалног и визуелног, чиме се ствара дисконтинуитет између визуелне перцепције и аудитивне филмске рецепције. *Детективска прича (Histoire de Détective)*, Чарлс Декуле (Charles Deukeleire).

Поступак – Пиксилација. Врста стоп моушн анимације. Засебно се снима сваки кадар и сваки покрет глумца. Репродукцијом глумац и његови покрети наликују на марионету. *Храна (Jídlo)*, *Заговорници сласти (Spiklenci slasti)*, Јан Шванкмајер.



3 *Храна (Jídlo)*, Jan Švankmajer

Поступак – Фликеринг (трептање, трептај, треперење). Инсистирање на стробоскопији као структуралној карактеристици филма као медијума. Визуелна перцепција слике не постоји. Указује се на то да се филм заснива на визуелном дисконтинуитету и на ритму. Резултат је визуелни динамички доживљај. Концепт аперцептивни филм. Без филмских кодова заснованих на слици. Само два знака, на пример: црни и бели квадрат који се смењују у различитим ритмовима. Минималистички филм заснован на ритму. *Трептај (The Flicker)*, Тони Конрад, *Додир (T,O,U,C,H,I,N,G)*, Пол Шеритс, *Arnulf Rainer, Antiphon*, Петер Кубелка.



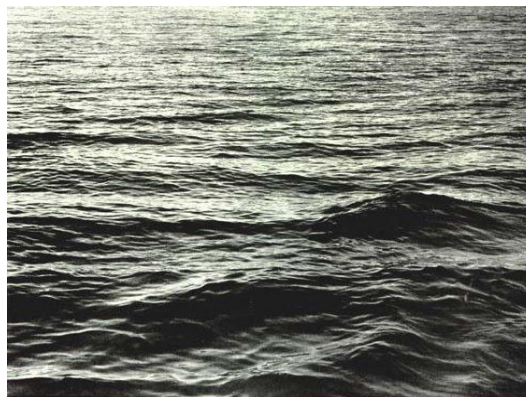
4 *Додир (T,O,U,C,H,I,N,G)*, Пол Шеритс

Поступак – Петља (луп). Вишеструко узастопно копирање истог кадра. Непрекидно понављање. Разбијање илузија. *Спавање*, Енди Ворхол.



5 Спавање (Sleep), Енди Ворхол

Поступак – Векторски усмерена камера. Усмереност зума камере ка једној тачки. Фар камере напред. Самосвојност медија, медиј као порука. *Правац*, Том Готовац, *Таласна дужина*, Мајкл Сноу.



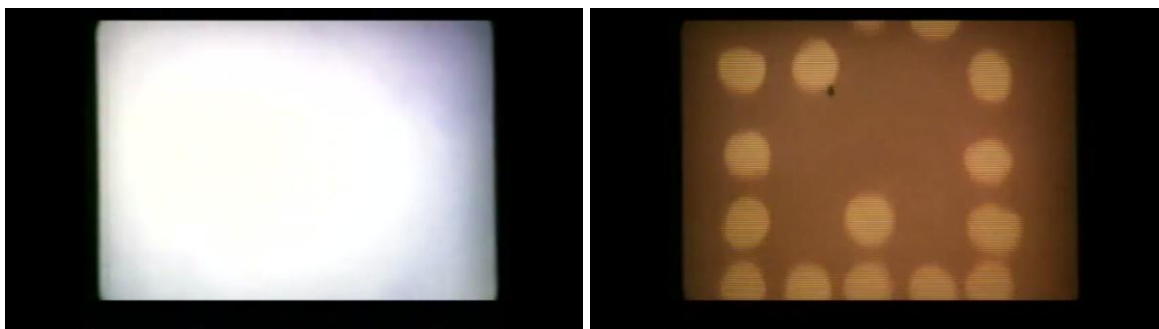
6 Таласна дужина (Wavelength), Мајкл Сноу

Поступак – Антиоквирност. Потенцирање крацера, пикштела и мрља. Указивање на карактеристике филмског медијума и демистификација покрета на филму. Субверзија тока фикције и фи феномена. Уместо илузије покрета и фотографске препознатљивости на екрану се виде мрље, „немирна“ слика и крацери. „Непрекидни *крацер*“ преко хоризонталних граница фотограма подвлачи дужину филма не само унутар метраже као протока траке, већ и унутар законите унутрашње поделе, која је у подударном односу са вертикалом левих и десних ивица слике. Појачани спој комада траке (дебља

пикштеля) у вези је са хоризонталношћу нашег искуства, тиме што нас подсећа да пратимо проток дужине филма кроз пројектор. У часу у коме перфорација искаче из зупчаника, опажамо мутан низ трзајућих фотограма; ради се о сасвим природном и обавезном својству материјала... тиме се постиже антиоквирност.”⁸⁹ Данас се примењује имитација крацера, дебљих пикштела и сликовитих мрља ради стварања илузије о протоку филмске траке на дигиталном запису. Дигитално као филмска трака.

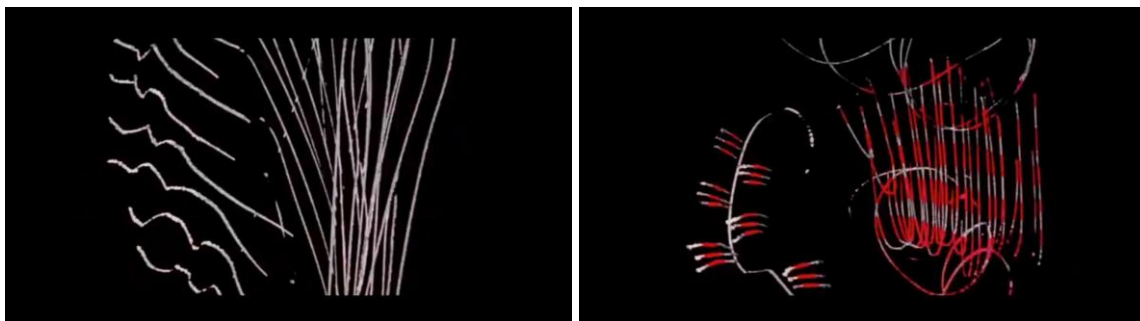
Поступак – Инсистирање на звуку пројектора. Скретање пажње на филмску материјалност кроз пројекцију, рад пројектора као антиилузија.

Поступак – Филм без камере и филмске траке. Бланкови, чисти или третирани гребанџем, бојом, филтерима испред објектива пројектора, са или без присуства звука пројектора. *К- 3 или чисто небо без облака*, Миховил Пансини.



7 К-3 или чисто небо без облака, Миховил Пансини

Поступак – Гребанџе, цртање и бојење филмске траке. Више филмова Нормана Мак Ларена.

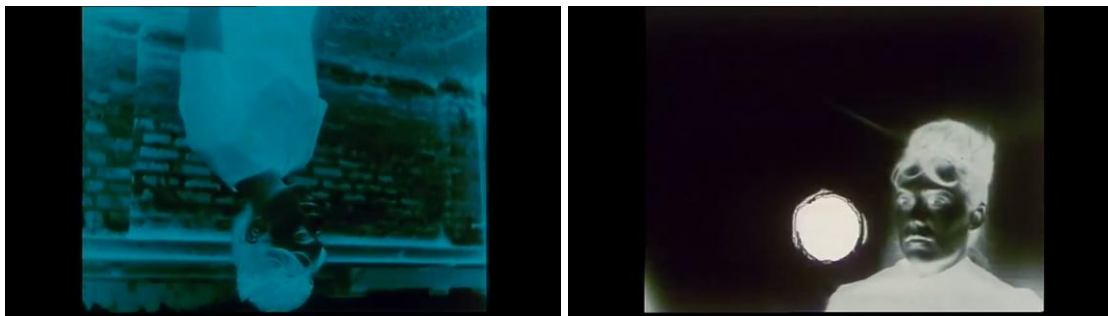


8 Фантазија у боју (A Phantasy in Color), Норман Мак Ларен

⁸⁹ Шеритс, П., 'Реч по страници', *Филмске свеске*, 8/76, 1976, стр. 270

Поступак – Лепљење траке на траку. *Сибил*, Владимир Петек, *Скица*, Бата Петровић.

Поступак – Примена више филмских формата у једном филму у склопу монтажних конструисаних пројектованих слика на екрану или лепљењем траке 8mm на 35mm. Онеобичавање призора, филмског простора и времена. Кинестетички доживљај. *Сретање*, Владимир Петек.



9 *Сретање*, Владимир Петек

Поступак – Ротација кадра. Окретање једног кадра. *Пирамидас*, Иван Ладислав Галета. Фар камере из воза која снима шине, четири пута континуирано за 90 степени (оригинални снимљени кадар, лево, горе, десно).

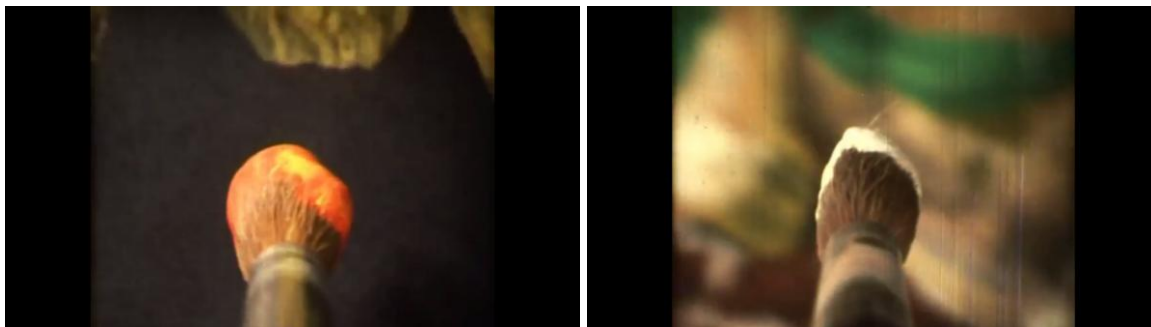


10 *Пирамидас*, Иван Ладислав Галета

Поступак – *Филм за двоје*. Филм на мобилном телефону који гледају само двоје у кино дворани где су присутни и други гледаоци. Даворин Марц.

Поступак – Медијум у медијуму. Субјективна камера као четка. На камери је фиксирана четкица за сликање, на којој је фокус. Покрет четкице се одвија преко

покрета камере. Аутор истовремено, истим покретом, слика аутопортрет и снима камером. *Четка*, Драгиша Крстић.



11 *Четка*, Драгиша Крстић

Поступак – Смењивање позитив-негатив (црно-бело и колор). *Сретање*, Владимир Петек.

Поступак – Замагљивање кадра (contranting). Компресовање слике помоћу предлећа и конкавних огледала. Резултат је специфичан вид апстракције.⁹⁰

Поступак – концепт – *Локациона дела*. Сlike као нетрадиционална филмска пројекција, филмови без почека и краја. “Пројектовани временско-светлосни доживљаји.” Филмске траке су хронолошки поређане између плоча плексигласа – инсистира се на структури самог филма као материјала. Могућ тактилни додир са филмским материјалом. Може да се види и шта је на њему забележено, али не путем класичне филмске пројекције на екрану. „Потиснуто значење“ (Шеритс).⁹¹

Поступак – Интерстицијум (међупростор), расцепљеност. Гледалац сам бира, наглашава, индукује потенцијал простора између две слике, визуелни дисконтинуитет који треба да доведе до производње нове, треће слике. Остварује се применом елипсе и

⁹⁰ Петровић, М. Б., *Чист филм. Уметност или заблуда о ненаративном филму*, Београд, Академски филмски центар, Дом културе „Студентски град“, 2015, стр. 43

⁹¹ Леви, П, *Кино другим средствима*, Београд, Музеј савремене уметности: Филмски центар Србије, 2013, стр. 156

дисјунктивном монтажом. *Палестина (Ici et Ailleurs)*, Жан-Пјер Горен (Jean-Pierre Gorin) и Жан-Лик Годар, Група Дзига Вертов.⁹²

Поступак – Неконтролисана регистрација путем покретне камере. Игра и случај засновани на медијским карактеристикама камере која је окачена на човеку који се креће, али је камера изван његовог видног поља и контроле. Против наметнутог значења, естетске и уметничке интервенције. Концепт преиспитивања односа медија и ауторства. Осим неусмерене, неконтролисане покретне камере у филму Миховила Пансинија *Скуза сињорина (Scusa Signorina)*, у концепту антифилм коришћена је и фиксирана неконтролисана камера којом се не интервенише ни камером ни на збивање испред камере. Постоји и као фиксирана камера код Ворхола. *Емпајер (Empire)*, Ворхол.



12 *Scusa Signorina*, Миховил Пансини

Поступак – Апропријација (присвајање, прилагођавање, сједињавање двају помоћу трећег). Односи се на found footage, art after art. Директно коришћење туђег материјала Преснимавање са екрана, са или без интервенције. Користи се и склопу арт афтер арт и редимејд – интервенција на постојећем материјалу (оригиналу). *Последњи танго у Паризу*, Миодраг Милошевић. Поновљени, нови процес снимања и рекадрирања током преснимавања. Нова скоковита монтажа у односу на оригинал и нова музичка пратња. Извршен је и прелазак са једног медија на други и са другог повратак на први, као и прелазак са једног филмског формата на други формат. Филм Бернарда Бертолучија је *филм* који се приказује на телевизији. Са телевизијског екрана се преснимава, уз интервенције, на филмску траку, што представља повратак

⁹² Леви, П, *Кино другим средствима*, Београд, Музеј савремене уметности: Филмски центар Србије, 2013, стр. 189-90

аутентичном медијуму, тј. филмској траци. Прво на 8mm, па поновним преснимавањем на 16mm траци.

Поступак – Имплементација документарног материјала у играни филм. *Невиност без заштите*, Душан Макавејев. Деструкција оригинала, маргинализација или елиминација оригиналног тока. Испреплетеност старог филма и новог материјала, експеримент унутар временског и просторног дисконтинуитета. Креативна концептуална интервенција са постмодернистичким приступом. Савремени коментар. Први на филму поступак редимејд употребио је Јозеф Корнел (Joseph Cornell) у филму *Роуз Хобарт* (*Rose Hobart*), приказан у галерији Џулијана Левија (Julien Levy) 1936. године.⁹³



13 Роуз Хобарт (*Rose Hobart*), Јозеф Корнел

Поступак – Прерађени материјал. Јестра Шуб и Сергеј Ејзенштајн су монтажом мењали „класну усмереност“ филмова увезених у Русију. У Холандији и Немачкој су лево оријентисана удружења љубитеља филма претварала званичне филмске новости у пролетерске, без знања дистрибутера. Након приказивања поновном монтажом враћали су оригинал.⁹⁴

Поступак – Проширени филм. Редизајнирање слике, звука и простора током процеса пројекције. Мултимедијална форма, интервенција у склопу пројекције. Мултимедијалност, карактеристична за постмодернизам, појавила се, може се рећи, у време настанка филма у париском позоришту Шатле 1896. године. „Глумци за време и после пројекције силазе са екрана и уживо настављају радњу на позоришној сцени.

⁹³ Вучићевић, Б., *Авангардни филм 1895 – 1938*. 1, Београд, СИЦ, 1984, стр. 158

⁹⁴ Илић, М. П., *Serbian Cutting*, Београд, Филмски центар Србије, 2008, стр. 150

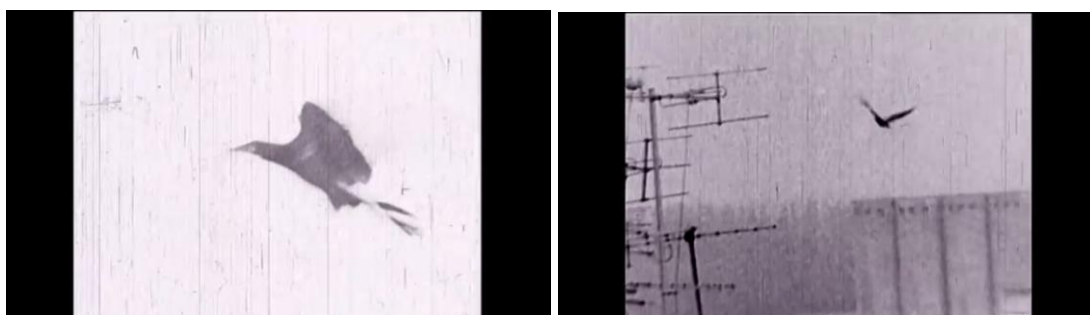
Слично је урадио и Ејзенштејн уводећи *Филмски дневник Глумова (Дневник Глумова)* у позоришну представу *Кола мудрости, двоја лудости (На всякого мудреца довольно простоты)*. Глумац трчи кровом (филм) и улази у позоришну дворану (позориште), на крају представе, редитељ се клања (филм). Всеволод Мајерхолд (Всеволод Майергольд) је у позоришту користио филм као део сценографије коју је радила Љубов Попова (Попова Любовь) и као средство за допуњавање текста.⁹⁵



14 *Филмски дневник Глумова (Дневник Глумова)*, Сергеј Ејзенштејн

Поступак – Одстрањивање емулзије са филмске траке и њено пребацивање на папир – филмски процес штампе.

Поступак – Залеђивање и одлеђивање слике у склопу кретања. *Гавран*, Никола Ђурић.



15 *Гавран*, Никола Ђурић

Поступак – Залеђивање дела слике, једног од објеката који се креће, док остали настављају са кретањем. У кадру постоји кретање, али у делу слике истог кадра један

⁹⁵ Вучићевић, Б., *Авангардни филм 1895 – 1938*. 1, Београд, СИЦ, 1984, стр. 74

од људи који се крећу је заустављен, залеђен у једном временском интервалу, па поново одлеђен, настављају кретање. Онеобичавање покрета унутар кадра у истој слици. *Место састанка (Meeting Point)*, Мигел Рато (Miguel Rato).



16 Место састанка (*Meeting Point*), Мигел Рато

Поступак – Фиксација. Редукција филмских изражајних средстава. Филмски забележено присуство објекта испред камере без интервенције. Потенцира се непокретан оквир камере и стварно време. Време снимања је једнако времену гледања (пројекције). Инсистирање на феноменолошком и поетском. „Треба у ограниченом виду наше аперцепције чулног света – открити свеопште кретање које струји у његовим венама недоступним нашем оку, непрекидно пулсирање које слабим ухом нисмо у стању да чујемо. Антифилм је желео да концентрисаним продором духа у материју надокнади ограниченост чула... Фиксација као основно начело антифилма одвела нас је у област трансцеденталног оног тренутка када се емпирички уверило да је замена чула интелектом могућа.

Уперимо поглед не да бисмо сазнали, већ да бисмо доживели.

Фиксација на лице: *Сибил, Оживљена*

Фиксација на тело: *Miss No One, Сретање*

Фиксација човека међу људима: *Дивјад*

Фиксација на материју: *Прије подне једног фауна*

Фиксација на простор-време: *Двориште, Заход*

Фиксација на покрет: *Правац, Кружница*

Фиксација на материјал у пројектору, до самоуништења: *Кариокинеза*.⁹⁶

Поступак – Кариокинеза. Истовремено стварање филма на екрану и његово уништење. Присутна је продукција филма без могућности репродукције у склопу идеје антифилма. Топљење емулзије и самог носача ствара апстрактне динамичне облике на екрану. *Кариокинеза*, Златко Хајдлер.

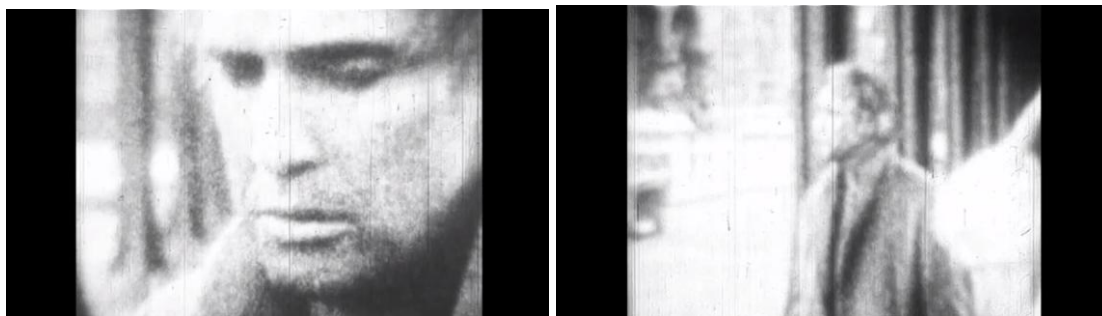


17 *Кариокинеза*, Златко Хајдлер

Поступак – Истовремена пројекција више филмова са више пројектора на један екран уз интервенције аутора у склопу концепта. Филм једне пројекције. Филм непоновљиве пројекције. Интервенција аутора на више пројектора током пројекције на екрану. Пројекција више снимљених филмова са више пројектора. Аутор пушта и зауставља светлост на различитим пројекторима и самим тим утиче на оно што се види на платну. *Марија 17. новембар*, Зоран Савески.

Поступак – Истицање зрна. Зрно на траци као указивање на својство материјала (филмске траке) и као естетски концепт нарушава репрезентативност слике, потенцира медијске карактеристике и алтернативну естетику. *Последњи танго у Паризу*, Миодраг Миша Милошевић.

⁹⁶ Стојановић, Д. према Б. Милтојевић, *Од аматерског до алтернативног филма*, Ниш, YU филм данас, 2013, стр. 219



18 Последњи танго у Паризу, Миодраг Миша Милошевић

Поступак – Инференцијални ток филма – сликовите мрље. Пројектор је без квачице која улази у перфорације филмске траке чиме се ствара непрекидни ток филмске траке. Уместо референцијалне филмске слике добијају се мрље. Прелаз са једне „истине“ (референцијалне) на другу (поетску или структуралну).

Поступак – Перформативни филм или *синкино*. Филм настаје у процесу изведбе уз учешће публике. Платно и пројекција слике и звука редефинисани су као покретни и променљиви. Филм – представа се одвија у времену и простору изведбе уз учешће публике. *Je li филм већ почео? (Le film est déjà commencé?)*, Морис Леметр (Maurice Lemaître).⁹⁷

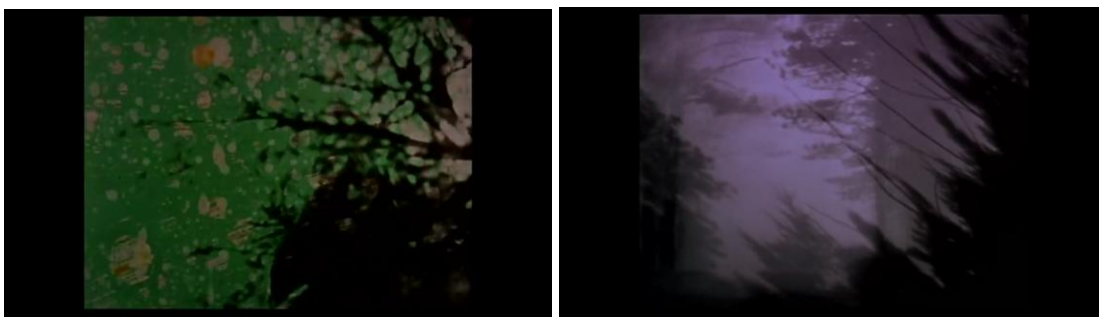
Поступак – Копирање две исте снимљене филмске траке на трећу. Дупла експозиција са малим померањем једне траке у односу на другу приликом копирања. Једна трака касни у односу на друге. Галета примењује овај поступак на филм Николе Стојановића *У кухињи*. Иста радња се одвија два пута. *Два времена у једном простору*, Иван Ладислав Галета. *Између црвеног и белог*, Иван Обренов.

⁹⁷ Леви, П., *Кино другим средствима*, Београд, Музеј савремене уметности: Филмски центар Србије, 2013, стр. 122



19 Два времена у једном простору, Иван Ладислав Галета

Поступак – Копирање више трака на једној траци. *Прелудијум (Prelude)*, Стен Брекиџ.

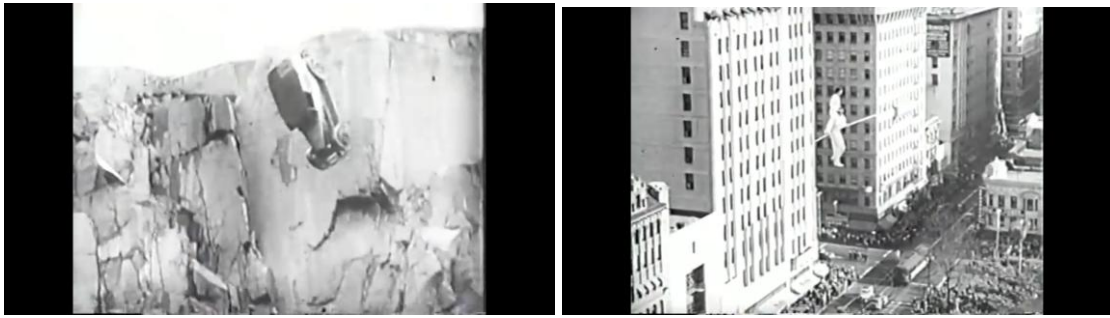


20 Прелудијум (Prelude), Стен Брекиџ

Поступак – Интердисциплинарност. Иван Мартинац је направио фото књигу од фрејмова филма Карла Драјера (Carl Dreyer) *Страдање Јованке Орлеанке*, а Мирослав Бата Петровић је од тако направљене фото књиге брзим преснимавањем филмском камером поново направио филм.

Поступак – Илузија покрета, аперцептивни филм. Два фотограма који су у позитиву и негативу се наизменично смењују и стварају утисак кретања. *T.O.U.C.H.I.N.G.*, Пол Шеритс.

Поступак – Found footage – колажна структура. Коришћење пронађеног, туђег материјала. Филмске новости, стари филмови, рекламе. *A Movie*, Брус Конер (Bruce Conner). *Екстаза*, Петар Аранђеловић.



21 A Movie, Брус Конор

Поступак – Преснимавање и монтирање кадрава преснимљених са ТВ екрана у склопу аутентичног филма. Убацавање реклама, шпица, делова концерата и других преноса снимљених са телевизијског екрана. *Екстаза*, Петар Аранђеловић. Канал, Зоран Савески.



22 Екстаза, Петар Аранђеловић

Поступак – Филм у једном кадру. Реално време. *Руска арка (Русский ковчег)*, Александар Сокуров. *Викторија (Victoria)*, Себастијан Шипер (Sebastian Schipper).



23 Руска арка (Русский ковчег), Александар Сокуров

Поступак – Српски рез. Асоцијативност узрокована индиректно. Убацивање кадра који није у директној вези са радњом. Монтажни поступак који захтева интеракцију, учествовање гледаоца.

Поступак – Убацивање бланка између два кадра. Замена за објекат који, на комуникацијском нивоу може да се претпоставља, машта, очекује. *Сибил*, Владимир Петек. „Видео сам бланк (leader), први пут у југословенском филму, као замена за мушко лице – о коме можда она машта, или за нешто друго – и то вреди више од осамдесет домаћих филмова традиционалних.“⁹⁸

Поступак – Монтажа и вишеструке експозиције унутар камере. Љубомир Шимунић, *Пресион*.

Поступак – Истовремена пројекција више кадрова. Абел Ганс, *Наполеон* (*Napoléon*).

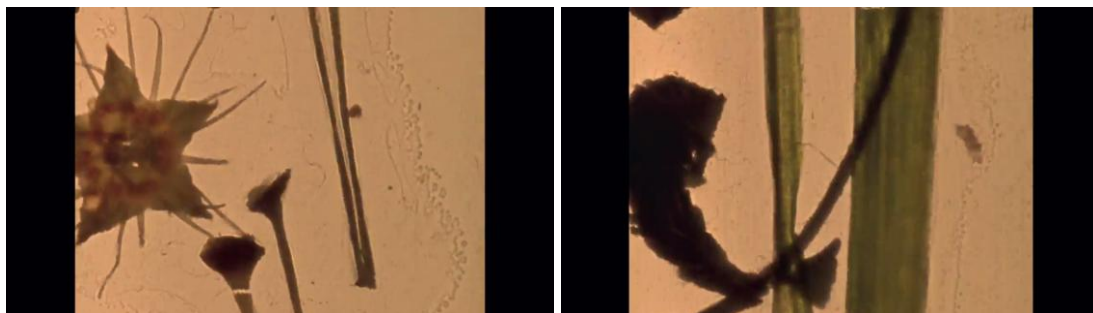


24 *Наполеон* (*Napoléon*), Абел Ганс

Поступак – Пројекција на црном екрану са преснимавањем слике. Дупла и продужена експозиција. *Празник*, Бојан Јовановић.

Поступак – Филмови без камере. Лепљење цветова, инсеката и сл. на филмску траку без емулзије која је пропуштена кроз копирку. Полазећи од филмске предметности, остварене су специфичне филмске апстракције. Јединство материјалног и имагинарним. *Светлост ноћних лептирица*, Стен Брекиц.

⁹⁸ Стојановић, Д. према С. Шијан, 'Структурални филм', *Alternative Film/Video*, 2013, стр. 26



25 Светлост ноћних лептирица (Mothlight), Стен Брекиџ

Поступак – Пројектовање магнетне траке, третиране механички хируршким инструментима. Светлосна апстракција. Стом де Хирш.

Поступак – Пројектовање црног бланка на коме је нанесен звук из различитих филмова. *Реј Чарлс у биоскопу*, Милоје Радаковић.

Поступак – Залеђена филмска слика као фотографија. Примењује се залеђивање (и) или одлеђивање слике у склопу покрета. *Ellen*, Даворин Марц.

Поступак – Филм без пројекције. Филм објекат, затворена снимљена филмска трака у кутији од плексигласа. Види се филмска трака, а филм, оно што је снимљено на траци не може да се препозна. *Сећање*, Никола Ђурић.

Поступак – *Скувани филм (Pickled Film)*, Тони Конрад. Филмска трака у теглама са туршијом. Филм као целулоидна трака са својим физичким и хемијским карактеристикама.



26 Pickled Film, Тони Конрад

Концепт – Недовршени филм. Филм у стању сталног настајања, супратемпорални филм. *Суп Филм или дворана идиота (Traité de bave et d'éternité)*, Исидор Исо (Isidore Isou). *Зид успомена*, Влада Петрић.

Концепт – У склопу концепта нарушавања процеса веровања и идентификације, указивањем на процес прављења филма, пројекцију и присутност екрана, Анет Мајклсон наводи поступке које је у филму *Човек са филмском камером* користио Дзига Вертов:

Поступак – комбинација слике и анимације са циљем субверзије веровања

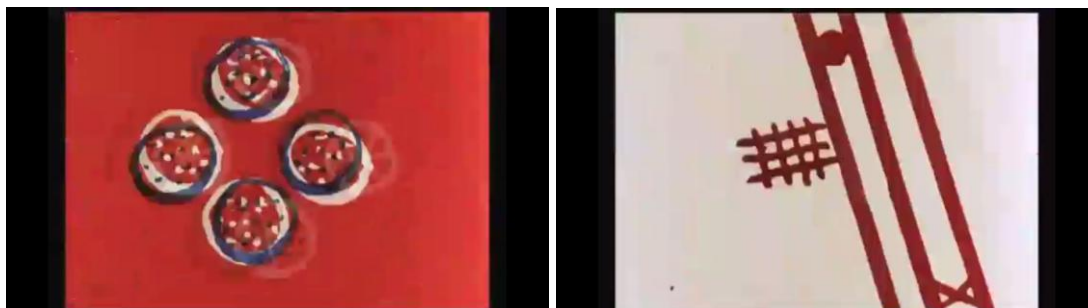
Поступак – кретање унатраг

Поступак – микро снимак

Поступак – убрзано и успорено снимање

Поступак – убрзање и успоравање пројекције⁹⁹

Концепт – дискрепантни филм. Изгребан, иструган филм. Деловање физички, хемијски и топлотно на емулзију филмске траке и на саму траку. Разливање развијача на траци. Гребане, цртање, перфорирање филмске траке. Доводи до настанка визуелних апстракција. *Повратак разуму*, Ман Реј. *Звезде и линије (Stars and Stripes)*, Тачке (*Dots*), *Ритмика (Rythmetic)*, Норман Мак Ларен. *Термити*, Милан Шамец.



27 *Звезде и прыге (Stars and Stripes)*, Норман Мак Ларен

⁹⁹ Мајклсон, А., 'Од мађионичара до епистемолога', *Филмске свеске*, 4/75, 1975, стр. 316



28 Термити, Милан Шамец

Нека од средстава која се најчешће користе приликом стварања алтернативног филма су: анаморфна сочива, конвакна огледала, црни екран, тело као екран, бланк, пронађени туђи материјал, магнетна трака, скалпел, со, бибер, чиоде, селотејп и др.

Аналитичка камера – Користи се скролинг тул и ваздушна комора који омогућавају да се поново снимају постојећи кадрови. Омогућава прецизне захвате да се увећава слика и открива оно што је за време пројекције невидљиво или недовољно видљиво. Трошење филмске траке током пројекције филма аналитичком камером омогућава се ново „читање“ које појачава континуитет или ствара дисконтинуитет. Аналитичка камера посредује између снимљеног, филмске траке и ока.

Шиваћа машина - Перфорирање филмске траке

Развијач – Разливањем на филмској траци настају мрље. Примена овог средства не доводи до појаве препознатљивих садржаја на самој слици, већ представља експериментални однос према материјалности филмске траке и филмске емулзије. Резултат су веома занимљиве, не сликовите мрље, форма која достиже естетску вредност на нивоу визуелног ритма, до које се дошло без уметничке намере. Филм је посто антологијско дело антифилма. *Термити*, Милан Шамец.

Бланк – Идеја о *беспредметности и предметности* може да се актуелизира и белим бланком који пролази кроз пројектор и радом пројектора без траке. Ми можемо да не разликујемо филм од пројекције и обрнуто. Када слика не трепће нема дисконтинуитета од фотограма до фотограма, а тиме ни илузије.

Откривање, навођење и анализа алтернативних филмских поступака и средстава су показали да су авангардни и алтернативни филм, иако се ради о уметности, пре свега

результат истраживачког духа њихових аутора. Креативним и аналитичким односом они откривају карактеристике филмског медија, доприносе његовом развоју и указују на филмске вредности које су потиснуте од стране комерцијалних покретних слика. Основна идеја је открити и створити *новину*. Зато су филмски поступци и средства окосница алтернативног филмског стваралаштва. Значај авангардних филмских опредељења и алтернативних филмских избора најбоље се огледа у ставу Владимира Петрића да „данас авангардни филмови имају далеко више значаја по ономе што су значили за развој седме уметности него по ономе што сами по себи представљају.“¹⁰⁰

¹⁰⁰ Петрић, В., *Чаробни екран*, Београд, Народна књига, 1962, стр. 208

5. Перцепција, рецепција и филмска комуникација

Авангардно филмско становиште је да филм треба да омогући оно што друге уметности не могу. Иако постоје различита полазишта у разумевању феномена, филм се по својој суштини изворно заснива на фотографији, која је покретна, али и не мора бити. Фотографија као основа филма поседује карактеристике које су довеле до стварања нове, седме уметности. О фотографији Андре Базен каже: „Све уметности се заснивају на човековом присуству, једино у фотографији уживамо у његовом одсуству. Фотографија делује на нас као природна појава, у чему остварује немерљиву предност у односу на ликовну уметност. Тако фотографија не ствара вечност, као што чини уметност, већ балсамује време, чува га од труљења.“¹⁰¹ Реализам филмске слике може да доведе и до поистовећивања филма са стварношћу, али тиме може да постане и средство за стварање фикције. То је био разлог да авангардни филмски аутори не везују филм само за његову фотографску уверљивост, већ да истражују и проналазе специфично филмско, у покрету, ритму и продуктивној слици која није светлосни запис. Алтернативни филм често превазилази схватање филма као корелата стварности, третирајући га као визуелно истраживање које није кодификовано, а ако користи кодове, онда су то специфични филмски кодови који нису устаљени. „Сен Брекиц у својим филмовима превазилази препознатљивост филмске слике и континуитет простора и времена, деформишући стварност у циљу стварања кинестетичке напетости, додирујући тако структурални филм са апстрактним филмом.“¹⁰² У филмовима Ендија Ворхола и *анти-филму*, филм је средство за фиксирање стварности, где је негирано посредовање и филмски илузионизам, а материјалистичко-структурални аперцептивни филм третира филм као вибрантну уметност.

Инсистирајући на нетрадиционалним видовима комуникације, алтернативни филм нарушава интерпретацију слике, њену препознатљивост и линеарни филмски наративни ток. Тиме, претпостављајући активног гледаоца, који уместо да пасивно прима поруку, открива ауторски став и поетски израз и, полазећи од сопственог искуства, гради лични, интелектуални и поетски филмски доживљај. Из тих разлога често аутори, како су тврдили руски формалисти, отежавају „читање“, потенцирајући филмску онтологију и структуру, а не значење.

¹⁰¹ Базен, А., *Шта је филм I*, Београд, Институт за филм, 1967, стр. 10

¹⁰² Милошевић, М., 'Амерички авангардни филм', *Студент*, бр. 2, 1981, стр. 2

Филм тежи да превазилази језик, али као структура и ритам представља неку врсту активне спознаје, која не мора да зависи од препознавања стварности и значењског на филму, што омогућава индивидуално тумачење филма као културно-уметничког феномена, а не као идеолошке подлоге. Енди Ворхол и представници антифилма почињу да реализују став да ако нема шта да се изрази, не треба ништа да се изражава, не слажући се са непрекидним понављањем филмских достигнућа авангардног филма. Ови аутори, полазећи у свом стваралаштву од човекове егзистенције, применом поступка фиксације критикују филмску естетику и комуникацију. Фиксација у први план ставља приказ, слику која се „гледа“ умом. Зато Слободан Шијан у дијаграму *Анти филм, ми и други* у вези са поступком фиксације наводи следеће: „Можда је Душан Стојановић најтачније одредио ове филмове, нашавши као заједничко начело анти-филма фиксацију. Његова мисао да нас то начело доводи у област трансцеденталног оног тренутка када се емпирички уверимо да је замена чула интелектом могућа, претходи неколико година Ситнијевој мисли да је *структурални филм више филм ума него ока*.“¹⁰³

На филму слика може бити резултат перцепција спољног света настала непосредном регистрацијом, цитирана слика, или ауторска синематична представа која може довести до превазилажења успостављених правила филмског језика.¹⁰⁴ Док једни, као што је Стен Брекиц, користе камеру за стварање апстракција да би показали своје виђење света и живота и полазећи од стварности, стварају нови, апстрактни свет, други, као што је Енди Ворхол, без интервенције региструју стварност. Оба поступка се супротстављају филмском наративу. Тиме облик филма заузима место филмске нарације. Перцепција форме замењује наметнуто препознавање, потискујући кодове који су у функцији интерпретације и идентификације, полазишта *имагинарног човека* (Едгар Морен – Edgar Morin).

По својим природним карактеристикама човек перципира свет непрекидном променом фокуса. Та способност подсећа на ауторску употребу филмске камере током снимања филма. Човекова перцепција непрекидно користи визуелну конструкцију и деконструкцију приликом посматрања, што наликује начину на који на филму режисер врши кадрирање објекта снимања. Самим тим, одабир наше перцепција, у сарадњи са интелектом и осећајношћу, уз примесу искуства, потенцира значај филмског мишљења

¹⁰³ Шијан, С., *Филмски летак: 1976–1979: (и коментари)*, Београд, Службени гласник, 2009, стр. 11

¹⁰⁴ Исто

и перципирања које указује на јединство присутног и одсутног, на оно што је видљиво и оно што наша машта и искуство додају и монтажно организују као јединствени доживљај. Тиме се филм доживљава као ритам, као партиципирање на плану визуелног и интелектуалног. Уверљивост филмске слике остварена поступком *кино-око* кореспондира са нашим оком и менталним склопом. Човекова перцепција и рецепција се не заустављају само на ономе што је забележено посредством филмског медијума, у смислу снимања „стварности“, видљивог, већ антиципирају *филмско* које је између видљивог и невидљивог. Код гледаоца може бити присутна и мета свест о филму, тј. свест о употреби медија. Ту се не ради више о препознавању, већ о анализи и открићу. Деловање филмског поступка фиксације објекта на нашу перцепцију, а пре свега на рецепцију, доводи нас до тога да се присуство стварности доживи као одсуство ауторства. Тада запис реалности може да доведе до покретања личних механизма гледалаца, који полазећи од феноменолошког света настављају ка трансценденталном, подстакнути избором објекта снимања, где записана реалност у реалном времену покреће менталну активност која није одређена филмским правилима. „Основна идеја *анти-филма* је идеја фиксације на случајно регистрован или нарочито одабран објекат да би се тек фиксацијом открио дубљи смисао виђенога... Фиксација као основно начело *анти-филма* довела нас је у област трансценденталног оног тренутка када смо у случајним везама непомичног феноменолошког света почели да откривамо дубљи смисао битисања.“¹⁰⁵

Простор између перцепције и рецепције постаје филмски простор, простор коегзистенције. Филмско видљиво и невидљиво омогућавају одвијање филмске комуникације. За разлику од монтажног издвајања, што је једна од карактеристика авангардног приступа филмској уметности, фиксацијом се инсистира на егзистенцијалном тоталитету. Суштина је у томе да и један и други поступак теже ка развоју неспутане перцепције и рецепције. Оба поступка пркосе *универзалној медијацији* (Валтер Бенјамин – Walter Benjamin), која преовладава над стварношћу. „Специјализовани кодови кина и сами постају, или одувек већ јесу, натурализовани или културални. У том смислу они се враћају кину не као специјализовани већ као културни кодови који највећим делом функционишу унутар фотографске и фонографске

¹⁰⁵ Стојановић, Д., *Велика авантура филма*, Београд, самостално издање аутора, 1969, стр. 152

аналогије.¹⁰⁶ Зато алтернативни филм тежи да мења перцептивне и рецептивне навике критичким односом према *производњи и потрошњи слика* (Морен).

Суштина алтернативног филма је да буде алтернација не само онемо што је у филму *ванфилмско* већ и самом себи, онемо што је већ култивисано, тежећи да превазилази и сопствене изразе који временом постају кодови. Тако филм врши сопствену десемантизацију, јер како наводи Ролан Барт (Roland Barthes), *филм почиње тамо где престаје артикулисани језик*.¹⁰⁷

Кодови у алтернативном филму, ако постоје, немају структуру језика, као ни опште важење. Оног тренутка када постану читљиви постају део званичног комуникационог система, заснованог на устаљеним перцептивним навикама. „Перцепција нас је навикла на *закон добре форме*. Све мора да има завршеност, фрагменти се неминовно сливају у целину, у неизбежни Гешталт, у једну Форму, један велики знак... У нарушавању ове идеје дошли смо до идеала растурања закона перцепције и субверзије Форме. Могло би се то узети као један од замишљених, утопијских принципа алтернативе у подручју аудио-визуелног пре као концепт него као реална могућност. Али није ли концепт довољан? Простиру ли се изван ових граница неистражена подручја неког новог света, перцепција која му алтернира? Пребрзо смо напустили ову идеју и поново се окренули идеји Форме, тј. вратили се у подручје разумног, контролисаног, често само фингираног одступања од идеје Целине, од аристотеловске завршености, која поново објављује божанско Тројство: нарацију, идеологију и Гешталт...Одсуство промене.“¹⁰⁸

Структурални филм омогућава директну перцепцију филма као медија. То што видимо није замена стварности знаком – представљено, него нешто што је материјално, што стварно постоји и није посредовано, већ је феномен са стварним временом трајања или без филмског трајања. Чистом регистрацијом стварност се не моделира, већ фиксира, што доводи до онеобичавања филмског призора и огољавања ауторства.

¹⁰⁶ Мареј, Т., 'Као филм', П. Леви, *Кино другим средствима*, Београд, Музеј савремене уметности и Институт за филм, 2013, стр. 110

¹⁰⁷ Зечевић, Б., *Српска авангарда и филм 1920–1932 сажетак и одјеци*, Београд, Академски филмски центар Дом културе „Студентски град“, 2015, стр. 101

¹⁰⁸ Зечевић, Б., 'Things to Go', *Alternative Film/Video*, 1988, стр. 8

Још 1923. године Ман Реј је филмом *Повратак разуму*, на дадаистичкој представи *Брадато срце*, експериментисао на нивоу перцепције, инсистирајући на филмској материјалности и перцепцији филма који није резултат само светлосног одраза снимљеног објекта на филмској траци, већ и резултат физичког деловања на емулзији филмске траке. За време и после пројекције, због несналажења, у смислу препознавања виђеног, гледаоци, навикнути на посматрање филмског призора као дела стварности, често га поистовећујући са стварним, били су иритирани дадаистичком представом, чији је саставни део био овај филм. Пол Шеритс, 1971. године, инференцијалним током филма, непрекидним током филма који не омогућава остваривање Фи-феномена, произвео је сликовне мрље, непрепознатљивост слике. Златко Хајдлер је на фестивалу GEF 1965. године *кариокинезом* истовремено остварио јединство, истовременост, настанак филма (пројектоване слике на екрану) са његовим нестајањем – сагоревањем филмске траке приликом проласка кроз пројектор. Материјалистичко-антиилузионистички структуралистички став био је још израженији када је Пол Шеритс показивао снимљену филмску траку директно, без пројекције, постигавши јединство предмета и доживљаја. Ту идеју је реализовао својим *Замрзнутим филмским квадратима (Frozen Film Frames)*, постављеним у плексиглас и окаченим као слике, као значење у материјалу, тј. као материјал и запис, као филм без временске димензије.

Алтернативни филм, користећи специфичне концепте и поступке, тежи да превазиђе филмску рутину. Кроз експеримент филм постаје недовршен ненаративан производ, који подстиче развој људских перцептивних и комуникацијских потенцијала.

6. Алтернативни филм у културној индустрији

Представници званичне културе прате алтернативу и анализирају је пре свега на симболичком плану. Када установе да је значењски ред на комуникацијском нивоу у произведеним покретним сликама отежан и указује на тежњу за разликовањем, реагују инкорпорирањем у склопове владајућег културног система, чиме издашно култивишу алтернативни израз, враћајући га у пожељан, идеолошки одобрен дискурс. Кодификујући алтернативно стваралаштво, које испољава аутентични вид отпора званичној култури, масовна култура га промовише као моду и претвара у препознатљиву „симболичку робу“, намењену тржишту. „Индустријски утиснуто мишљење није у стању да одгонетне темељне противречности постојећег поретка. Стога владајућа класа може нешто и да жртвује, и то најпре илузију о постојању издвојене и слободне стваралачке оазе у друштву. Уместо ње, она нуди нову илузију: господство масовних потреба и демократске облике њиховог задовољавања, нескривени, потрошачки терор. Значи, капитал-однос најпре дозвољава *независну егзистенцију* читавом симболичком поретку, да би затим поробио његов стваралачки фрагмент.“¹⁰⁹ На тржишту производ културне индустрије, уместо да се појави као аутентични културни производ, постаје знак модног тренда, замена за стваралачки избор. Да би постали модерни и атрактивни у наметању културних трендова, представници културне индустрије у производњи покретних слика користе концепте, изражајна средства и поступке који су својствени авангардном филму и алтернативној култури. Ова тенденција на неки начин повишава вредност масовне културе и развија визуелни сензибилитет њених потрошача. Упркос позитивном утицају алтернативног филма на масовну културу, теме и поступци које је она позајмила од алтернативе престају да буду аутентични. То се догађа када алтернативне идеје, поступци и средства, истргнути из аутентичног контекста, постају прихватљиви за тржиште. Достигнућа алтернативне културе и уметности, пре свега филма, на различите начине инкорпорирана су у потрошачку, масовну културу, на пример путем масмедија, у видео спотовима, мејнстрим филмовима и серијалима, чиме *од андерграунд постају оверграунд*.¹¹⁰ Пошто ништа не стари тако брзо као *новина*, која понављањем и брушењем онога што је авангардно, добија блиставу, али плагијаторску форму, у

¹⁰⁹ Марић, Р., *Културна машина*, Београд, СИЦ, 1985, стр. 27

¹¹⁰ Зечевић, Б., *Експериментални филм и алтернативна опредељења*, Београд, ФЈДФ, 2002, стр. 21

односу на грубу иновацију, аутори алтернативних филмова теже да непрекидно мењају себе, истражују и алтернирају у односу на своја филмска остварења. Они проналазе нове естетске и комуникацијске стратегије, насупрот канонизованом изразу карактеристичном за производе филмске индустрије и њиховој сладуњавај естетици. Алтернатива не пристаје на идеолошки и митски приказ садашњости и будућности, указујући на то да се под плаштом дезидеологизације спроводи неопозитивизам и економски и културни неолиберализам, који, користећи говор, текст и величање технологије, идеолошки конструише и усмерава догађај, чиме стварност постаје посредована. Идеологија неолиберализма креира стварност која је заснована на културној хегемонији која генерише потребе на друштвеном и културном плану спровођењем утилитаристичке логике и подстицањем конформизма. Уместо друштва стварних културних потреба, слободе и хуманизма, оно се посматра као спектакл и постаје друштво једнострано интерпретираних информација и наметнутих потреба. Знаци и значење у контексту идеолошке и егзистенцијалне партикуларности негирају антрополошки приступ култури и уметности. Уместо креирања идентитета, примат у култури задобија мерљива економска и политичка корист. У таквим околностима, алтернативни уметнички приступ и естетика могу да се сагледавају, индиректно, и као политички ангажман, критика идеологије, стилизован отпор и значењско непристајање, негација човекове подвојености и тежње ка повратку хуманистичком универзализму и целовитости.

Инкорпорација авангардног филмског израза у масовну културу има другу историју. Примери креативног израза алтернативног стваралаштва примењеног у масовној, популарној култури постоје још од времена историјске авангарде до данашњих дана. Иако су изван авангардног контекста, они подижу ниво квалитета производа и тиме утичу и на развој перцептивног нивоа корисника. Велики број примера ове тенденције односи се на музичку и филмску индустрију – видео спотови, уплив авангардног филмског стваралаштва у мејнстрим филмове и сфера реклама.

Познато је да су поједини авангардни аутори давно почели да примењују авангардни филмски израз и у оквиру културне индустрије. Оскар Фишингер, творац апсолутног филма, много пре појаве првог музичког спота стварао је оно што је Жермен Дилак назвала визуелним симфонијама. Његови апстрактни филмови анимирали су ритам неких од најпознатијих композиција на свету. Слава до које је овим авангардним делима Фишингер дошао пружила му је прилику да инкорпорира

авангардни уметнички израз у сферу комерцијалног, па је тридесетих година производио динамичне и визуелно веома атрактивне стоп моушн филмове, чија је сврха била да европском тржишту рекламирају цигарете Мурати. Ипак, најпознатији пример славног авангардисте који је снимао и учествовао у рекламним филмовима је надреалиста Салвадор Дали, који је након одласка у Америку снимао рекламе за чоколаду, авиокомпаније и лекове. Ове рекламе садрже неке од визуелних ефеката и монтажних техника који се везују за естетику авангардног филма, а Дали у њима умешно промовише и себе, и производ који продаје. У реклами за лек Алка Салцер Дали путем снимљеног перформанса показује како лек делује док осликава тело женског модела, да би на крају победоносно узвикнуо: „Алка Салцер је право уметничко дело!“ Дали је такође уклопио свој надреалистички израз у анимацију *Судбина (Destino)*, на којој је радио у оквиру студија Волта Дизнија (Walt Disney), али и у сферу моде, где је сарађивао са великим бројем светски признатих дизајнера као што су Кристијан Диор (Christian Dior) и Елса Склапарели (Elsa Schiaparelli).

Свестраност је својствена и савременијим филмским ауторима, због чега се често догађа да неки од најцењенијих режисера данашњице режирају видео спотове познатих музичара. Међутим, оваква тенденција постојала је још од времена појаве звука на филму, што је омогућило да се музичке нумере усклађују са визуелним садржајем филма, па се тако већ тридесетих година двадесетог века појављују дела која бисмо данас могли сматрати претечама видео спота. На пример, Емил Вујермо (Émile Vuillermoz) 1936. године ствара такозвану „синефонију“ *Фонтана Аретуса (Fonte Aretusa)*, а практично у исто време у Америци се појављују видео спотови џез и блуз нумера. У њима је уочљив уплив анимације у снимљени материјал, надреалистички поступци, углавном они који су у вези са сновима, употреба негатива, разбијање „четвртог зида“, а коначно и титлови, чија је функција била директно укључивање публике у музичко-филмски садржај. У данашње време, полазећи од алтернативних филмских идеја и примењујући експерименталне филмске поступке, које је лакше реализовати због доступности најсавременијих технолошких достигнућа и великог буџета, алтернативни филмски аутори стварају значајна дела. Међутим, позајмљене и прилагођене авангардне идеје почеле су да се реализују применом савремених технологија много раније – шездесетих година када видео уметност ступа на сцену, а поготово 1981. године, када је основана прва музичка телевизија MTV, која је помало иронично изабрала да први спот који прикаже буде онај за песму *Video Killed the Radio Star* групе *The Buggles*. Тако настају модерни видео спотови, од којих су многи у

функцији промоције популарне музике и потрошачке културе. Међутим, значајно је да је естетика музичког спота од авангардног филма преузимала неке формалне филмске поступке и визуелне изразе, што је побољшавало њихов квалитет, појачавало атрактивност и изазивало интересовање нових генерација. Ти изрази, иако су због развоја технологије често на вишем техничком нивоу него визуелни производи авангардног и алтернативног филма и у већини случајева нису инсистирали на оригиналности, ипак су допринели демократизацији културе и развоју савременог видео спота до нивоа савремености, када се популарна, а често и андерграунд музика конзумира скоро искључиво преко музичких спотова на интернет платформи *YouTube*, у оквиру које звезде све учесталије промовишу своје албуме и песме, понекад чак снимајући краткометражне или дугометражне филмове.

О томе да ипак није све у вези са савременом визуелном културом мотивисано искључиво финансијским добитком и самопромоцијом сведочи искорак великог броја познатих режисера у свет музичког спота, као и обрнута тенденција. Велики број алтернативних филмских стваралаца попут Спајка Џоунса (Spike Jonze), Дејвида Финчера (David Fincher) и Мишела Гондрија (Michel Gondry) је своју естетику развијао прво у сфери видео спота, па тек касније у својим ауторским филмовима. Иако је број примера заиста огроман, неки од најупечатљивијих видео спотова у историји настали су сарадњом музичара и режисера као што су Били Ајдол (Billy Idol), Ролинг стоунс (The Rolling Stones), Стинг (Sting) и Дејвид Финчер, Ред хот чили пеперс (Red Hot Chili Peppers) и Гас Ван Сант (Gus Van Sant), Брус Спрингстин (Bruce Springsteen) и Брајан де Палма (Brian De Palma), Кемикал брадрс (The Chemical Brothers), Дафт панк (Daft Punk), Радиохед (Radiohead) и Мишел Гондри, Бисти бојс (Beastie Boys) и Спајк Џоунс, Килерс (The Killers) и Тим Буртон (Tim Burton), Мајкл Џексон (Michael Jackson) и Мартин Скорсезе (Martin Scorsese), Фиона Епл (Fiona Apple) и Пол Томас Андерсон (Paul Thomas Anderson), Том Вејтс (Tom Waits), Нил Јанг (Neil Young) и Џим Џармуш (Jim Jarmusch), Најн инч нејлс (Nine Inch Nails), Моби (Moby), Рамштајн (Rammstein) и Дејвид Линч.

Међутим, није само велики број филмских аутора оставио траг у музичкој сфери и сфери видео спота – наиме, многи музичари и музички састави су оставили свој креативни допринос развоју визуелне културе, видео и филмског изрази. Попарт естетика и елементи психоделичног присутни су у каснијем стваралаштву групе Битлс (The Beatles), а група Велвет андерграунд (The Velvet Underground), Ролинг стоунс и Арета Френклин (Aretha Franklin) сарађивали су са Ендијем Ворхолом. Савремени

неодадаистички концепт спота *Арнолд Лејн (Arnold Layne)* групе Пинк флојд (Pink Floyd) подсећа на филм Ренеа Клера *Међучин*, а футуро-конструктивистички концепт са експресионистичком атмосфером спота *We Are Robots* групе Крафтверк (Kraftwerk) је у духу филма *Метрополис (Metropolis)* Фрица Ланга (Fritz Lang). Међутим, неки од музичара нису били само инспирисани делима авангарде и суптилно указивали на њене тековине, већ су срамотно плагирали, монтирали и касapiли авангардне творевине. То је случај са филмом Луиса Буњуела и Салвадора Далија *Андалузијски пас*, који је бугарски поп певач Стенли неинвентивно премонтирао и вештачки имплементирао у свој спот *Обсебен* не би ли се у малој заједници разликовао од свеprisутног естрадног шунда. Овакве паралеле могу се повући у неограниченом броју будући да се културна индустрија свакодневно развија и пласира нове производе. Иако се често ради о неаутентичном преузимању елемената историјске авангарде у сврху профита и привлачења медијске пажње, у оквиру културне индустрије постоји разноврсно аутентично стваралаштво инспирисано делима ране историје филма, па је веома значајно напоменути да су уметници попут Дејвида Боувија (David Bowie), Битлса и Пинк флојда са једне стране креирали, а са друге овековечили дух времена у скорашњем цивилизацијском окружењу.

У контексту постмодернистичке савремености културна индустрија, користећи савремену компјутерску технологију најчешће не ствара нове форме и изразе, већ користи cut/paste естетику која асоцира на дадаистичке колаже. Стваралаштво се третира као поље где је све дозвољено, па дадаистичко инсистирање на фрагментима, колажној форми и надреалистички спој супротности – *сусрет шиваће машине и кишобрана на столу за сецирање* (Жак Ваше), који су некад представљали суштину авангарде, данас су постали део медијске свакодневице, у којој мало шта може да шокира и испровоцира, а још мање да креативни подстицај. Најчешћа пракса у савременим покретним сликама је да генерисањем слика, програмирањем, а не снимањем, представници културне индустрије вуку леш авангарде и представљају га као сопствену креацију и новину коју треба пласирати на глобалном тржишту. Наметнути стил, контролисати збивања, узети новац, основне су вредности *репресивне толеранције* (Херберт Маркузе – Herbert Marcuse). Зато сумња и критичка свест треба да представљају полазну основу за оно што је посредовано масмедијима. Развој критичке свести налаже да не пристајемо на оно што нам пласира етаблирана медијска сфера, али то није могуће без свести о развоју перцептивне аутономије. Алтернативни филмски аутори, теоретичари и заљубљеници, развијају критичку свест и инсистирају

на стваралачкој аутономији и аутентичном уметничком изразу. Они теже да путем фестивала и резиденцијалних програма на којима се снимају алтернативни филмови, што је случај на фестивалу *Alternative Film/Video*, и независном дистрибуцијом, аутентично представљају алтернативно филмско стваралаштво.

Закључак

У раду је указано на начине на које је филмско мишљење иманентно човеку, дат је преглед историје алтернативног филма од самог настанка филма као медијума, па до независних остварења кино-клубова и ауторског филма као носилаца савремене филмске културе. С обзиром на то да се убрзо после појаве филмског медијума филмска пракса подвојила на комерцијалну, која неинвентивно подражава друге уметности, и експерименталну, која тежи да открива нова изражајна средства филмског медијума и филмског језика, истражујући његове потенцијале, важно је било пружити конкретне и јасне одговоре на питање који су то авангардни приступи и алтернативни избори довели до развоја филма и филмске културе. У ту сврху је наведен и анализиран велики број филмских и уметничких идеја, теоријских ставова, авангардних тенденција, алтернативних средстава и поступака примењених на филму. Савремена филмска култура полази од специфичности филма као медијума и уметности, на чему је инсистирала и историјска авангарда, која је тежила да се супротстави класичној уметности, културном и цивилизацијском окружењу. Субверзивно се односећи према дотадашњој уметности створила је простора за *новину* и прихватила нови медијум као природно средство за изражавање динамичког духа новог времена. Авангардни уметници су експериментисали и развијали потенцијале филма и филмског језика, стварајући аутентична и оригинална дела, која су била својеврсна провокација и одударала од оних које је званична култура прихватила. Ствараоци нису пристајали на схватање филма као профитабилне атракције за масе и снимљеног позоришта, па је њихов револт и експериментални однос према новом медијуму усмеравао развој алтернативног филмског израза. Указано је на то да је авангарда одбацила миметичко начело традиционалне уметности и сагледавала филм или као визуелну симфонију или као продуктивну слику, а не као корелат стварности и средство за екранизацију других уметности. Зато је инсистирала на покрету са временским трајањем и на симултаности и синематичности израза, тежећи да истражи инхерентну суштину филма. То је био повод да се анализирају домети, објасне ставови авангардиста о филму, наведу примери и образложе примењена филмска изражајна средства и поступци који су довели до развоја седме уметности.

Алтернативна култура, иако се за разлику од авангарде окреће човековој индивидуалности, блиска је авангарди по отпору који пружа културно-уметничком

детерминизму и тежњи за разликовањем, испољеном путем експерименталног и антиконформистичког стваралаштва, које тежи да превазилази доминантне културне кодове. На примеру филма алтернатива не пристаје на културне матрице, не само изражајним средствима и поступцима који се разликују у односу на доминантне већ и избором неконвенционалних, маргинализованих тема, због чега се испољава као провокација усмерена према културној култури, дајући тако значајан допринос у варирању инваријантних области живота и стваралаштва. Један од циљева алтернативних стремљења јесте демистификација филма у чијој се основи налази прича, а њена сврха је досезање поетског доживљаја који је у стању да утиче на развој визуелне перцепције. У дисертацији је указано на то како алтернативним ставом и креативним избором аутори измештају филм из сфере културне индустрије у домен индивидуалног, аутентичног филмског стваралаштва, као и на конкретне начине на које њихово стваралаштво алтернира у односу на званично.

Визуелна култура покретних слика, која се, пре свега, пласира интернетом, разликује се у односу на савремену филмску културу која уважава оно што је специфично филмско. Те разлике огледају се у томе што су савремена цивилизација и нови медији довели до бесциљне, безосећајне фрагментаризације целокупног човековог живљења, од рада и економије, преко сфере информација које пласирају масовни медији, до културе и уметности, што у ствари доводи до несналажења и разбијања целовитог поимања себе и своје осећајности. Инсистирање алтернативних филмских стваралаца на личном односу и поимању себе као целовитог субјекта који полази од сопственог егзистенцијалног, медијског и естетског искуства, супротставља се глобализацији, логици неолиберализма и коришћењу нових медија за документовање безначајних догађаја и њихово пласирање на друштвеним мрежама. Начин и сврха коришћења друштвених мрежа и платформи сведочи о томе да је развој технологије превазишао инвентивност њихових корисника и тиме још више наметнуо конформистички и некритички дух, карактеристичан за масовног потрошача слика и информација. Иако се данашња *cut/paste* компјутерска естетика формално надовезује на авангардни концепт – *део, а не целина*, она најчешће не поседује креативни и субверзивни набој. Непостојање развијене критичке свести онемогућава инвентивно коришћење нових, пре свега визуелних, дигиталних технологија и све више указује на *присуство одсутности*. Зато су анализирани различити приступи и начини на које

алтернативна филмска култура алтернира у односу на производе покретних слика дигиталних медија који су свеprisутни, и како утиче на развој критичке свести.

Алтернативни филм се субверзивно односи према традиционалним филмским формама и садржајима, откривајући и примењујући алтернативне филмске поступке и средства који не припадају другим медијима. Тиме је омогућено стварање филмске структуре засноване на јединству или контрапункту знака, филмског језика и визуелне перцептивне или аперцептивне компресије, подстакнуте ритмом промене, колоритетом или фиксацијом. У додиру са аутентичном филмском праксом, која се перципира на филмски начин, развија се културна функција која демистификује филмски илузионизам.

Радикални експериментални приступ аутора алтернативног филма није заокупљен пре свега естетиком, већ преиспитивањем формалних могућности филмског медијума у истраживању визуелних специфичности филма. Разноврсно испољавање филмске алтернативности указује на то да су аутори свесни да рушење владајућих филмских кодова није довољно остваривати само на формалном плану, већ и у склопу свакодневне егзистенције. Иако је апстракција иманентна авангардном и алтернативном филму, она може да се сагледава и као напуштање изазова које диктира културно-уметнички ангажман у свакодневљу.

Алтернативни филм подразумева и институционалну артикулацију и финансијску независност као значајан услов за остваривање ауторске самосталности. Зато је указано на значај кино клубова за развој алтернативног филмског стваралаштва и установљено је да се експериментални дух киноклубаша материјализовао кроз филмове који су направили помак у развоју филмске уметности. То показују теоријска истраживања и пракса представљања филмова кроз различито конципиране програме у најзначајнијим филмским установама света. Посвећена је пажња и значају независне дистрибуције алтернативних филмова, што је уско повезано са активностима кино-клубова и алтернативних биоскопа.

У савременом свету однос доминантне културе према алтернативном филму се не заснива на директној репресији, већ пре свега на рестриктивном односу према продукцији, дистрибуцији и презентацији алтернативног филма. Најчешће масовна култура реагује инкорпорирањем достигнућа алтернативног филма у производе доминантне културе. Владајућа култура, на почетку, третира алтернативно филмско

стваралаштво као стваралаштво на маргини културних збивања, иако оно представља иновативни сегмент у културним кретањима. Стваралаштво на маргини, са позиције званичног академског становишта, етикетира се као мање вредно. Међутим, када је реч о филму, после одређеног времена, када се алтернативни филмски изрази постепено устале, владајућа култура их рекодира, преузима и преусмерава, а тиме и експлоатише, имплементирајући их у своје производе креативне индустрије. Тако се субверзивни полемички дух алтернативе претвара у „робу“ коју културно тржиште без опасности да прихвата и конзервира, што указује на то да је и потрошачка култура у функцији тржишта и културне хегемоније. Овај процес инкорпорације се реализује коришћењем прилагођених алтернативних филмских поступака и израза у производњи комерцијалних видео спотова, холивудском филму, модној и рекламној индустрији. Често ова пракса подразумева и ангажовање алтернативних филмских стваралаца на реализацији производа који су део културне индустрије. Стога, највећу опасност по филмско стваралаштво представљају аутоцензура и комерцијално прилагођавање. Владајућа култура је заснована на утилитаристичкој логици и нема слуха за другачије виђење културно-уметничког стваралаштва. Када алтернатива почиње да емитује снажан друштвени набој и покушава да рedefинише тежње за променом, културна култура га рекуперира и инкорпорира у владајући знак у намери да му смањи дисфункционални моменат. Оваквом инкорпорацијом авангарда престаје да буде авангардна, а алтернатива постаје део доминантне културе.

Алтернативним ставом и избором, филмски аутори измештају филм из сфере културне индустрије у домен индивидуалног, аутентичног филмског стваралаштва, за разлику од комерцијалног филма који гради своју филмску праксу на основу традиције цивилизације писма. Међутим, имплементација алтернативних филмских концепата у конвенционалне изразе остварује повољан утицај на развој визуелне перцепције ширег аудиторијума, што представља одређени вид демократизације културе. Сматрамо да све док постоји савремена филмска свест и алтернативни став, у смислу тежње за разликовањем, креативне перспективе алтернативног филма су отворене. У својој непоколебљивој потрази за *новином* и индивидуални изразом који одговара захтевима критичког односа према уметности и свакодневљу, проналазиће се нови начини да се потенцијали седме уметности материјализују у оригинална дела.

Литература

- Базен, А., *Шта је филм I*, Београд, Институт за филм, 1967
- Бретон, А., *Три манифеста надреализма*, Крушевац, Багдала, 1979
- Брчић, Т., 'Категоризација црног квадрата', *Хрватски филмски љетопис*, бр 77-78, 2014
- Буњуел, Л., 'Андалузијски пас', Б. Вучићевић, *Авангардни филм 1895-1938 1*, Београд, СИЦ, 1984
- Ван Ден Берг Х. и Френдерс, В., *Лексикон авангарде*, Београд, Службени гласник, 2013
- Вебер, Г., 'Аритметика натурали', *Alternative Film/Video*, 2013
- Винавер, С., 'Поетика кинематографа', Б. Зечевић, *Српска авангарда и филм 1920–1932*, Београд, УФУС, 2013
- Волен, П., 'Онтологија и материјализам на филму', П. Леви, *Кино другим средствима*, Београд, Музеј савремене уметности и Институт за филм, 2013
- Вујаклија, М., *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд, 2006
- Вучићевић, Б., 'Rare Movies', Б. Зечевић, *Српска авангарда и филм 1920–1932*, Београд, УФУС, 2013
- Вучићевић, Б., *Српске лепе уметности*, Београд, Фабрика књига, 2007
- Гидал, П., 'Теорија и дефиниција структуралног/материјалистичког филма', *Филмске свеске*, 4/81, 1981
- Градинари, И., 'Естетика супрематизма в современном авангардном кино: „Чувствител савременом авангардном кину: чувствительный милиционер“ Киры Муратовой“, *Искусство супрематизма*, Филолошки факултет, Београд, 2012
- Грегор, У. и Паталас, Е., *Историја филмске уметности*, Београд, Институт за филм, 1977
- Делез, Ж., 'Cinema 2', *Време слике*, П. Леви, *Кино другим средствима*, Београд, Музеј савремене уметности и Институт за филм, 2013

Дилак, Ж., 'Естетичка мерила, препреке, интегрална кинеграфија', Д. Стојановић, *Теорија филма*, Београд, Нолит, 1978

Димитријевић, А., 'Таксономија запостављених или водећих филмских врста', *Alternative Film/Video*, 2004

Зечевић, Б., 'Things to Go', *Alternative Film/Video*, 1988

Зечевић, Б., 'Баштина авангарде', Н. Лоренцин, *Експериментални филм и алтернативна опредељења*, Београд, Фестивал југословенског документарног и краткометражног филма, 2002

Зечевић, Б., 'Воркапић и рана америчка теорија', *Филмске свеске*, посебно издање, 1981

Зечевић, Б., *Експериментални филм и алтернативна опредељења*, Београд, ФЈДФ, 2002

Зечевић, Б., *Српска авангарда и филм 1920–1932 сажетак и одјеци*, Београд, Академски филмски центар Дом културе „Студентски град“, 2015

Зечевић, Б., *Српска авангарда и филм 1920–1943*, Београд, УФУС, 2013

Зечевић, Б., *Читање светла*, Београд, Прометеј, 1993

Илић, М. П., *Serbian Cutting*, Београд, Филмски центар Србије, 2008

Ичин, К., '„Заумь“ у Крученых и Малевича', *Искусство супрематизма*, Филолошки факултет, Београд, 2012

Ичин, К., 'Фактура у размишљањима В. Матвеја, Н. Бурљука и А. Кручониха', *Умјетност ријечи*, Загреб, LVIII, 1, 2014

Ичин, К., 'Футура, фактура и фрактура руског футуризма', *Поетика*, бр. 7–9, 2013

Кинг, К., '23 тачке ка програмирању стварности помоћу огледала', *Гледишта*, 1970

Корвел, Р., 'Једно виђење друге стране', *Alternative Film*, Београд, Дом културе „Студентски град“, 1984

Леви, П., *Кино другим средствима*, Београд, Музеј савремене уметности: Филмски центар Србије, 2013

Леже, Ф., 'Нови реализам: предмет', Д. Стојановић, *Теорија филма*, Београд, Нолит, 1978

- Лефевр, А., *Антисистем*, Београд, Радничка штампа, 1973
- Мајклсон, А., 'Екран/површина: Политика илузионизма', *Филмске свеске*, 4/75, 1975
- Мајклсон, А., 'Од мађионичара до епистемолога', *Филмске свеске*, 4/75, 1975
- Мареј, Т., 'Као филм', П. Леви, *Кино другим средствима*, Београд, Музеј савремене уметности и Институт за филм, 2013
- Марић, Р., *Културна машина*, Београд, СИЦ, 1985
- Милошевић, М., 'Амерички авангардни филм', *Студент*, бр. 2, 1981
- Милошевић, М., 'Време кино клубова', *Alternative Film/Video*, 2011
- Милтојевић, Б., *Од аматерског до алтернативног филма*, Ниш, YU филм данас, 2013
- Петрић, В., *Чаробни екран*, Београд, Народна књига, 1962
- Петровић М. Б., *Чист филм. Уметност или заблуда о ненаративном филму*, Београд, Академски филмски центар, Дом културе „Студентски град“, 2015
- Петровић, М. Б., *Чист филм. Уметност или заблуда о ненаративном филму*, Београд, Академски филмски центар, Дом културе „Студентски град“, 2015
- Пикабија, Ф., 'Нема представе', Б. Вучићевић, *Авангардни филм 1895 – 1939*, СИЦ, Београд, 1984
- Реј, М., 'Повратак разуму', Б. Вучићевић, *Авангардни филм 1895–1939 II део*, Београд, Академски филмски центар, 1990
- Рутман, В., 'Сликаство са временом', Б. Вучићевић, *Авангардни филм 1895 – 1939*, СИЦ, Београд, 1984
- Савески, З., *Авангарда, алтернатива, филм*, Београд, Дом културе „Студентски град“, 2006
- Сирваж, Л., 'Обојени ритам', Б. Вучићевић, *Авангардни филм 1895-1938 1*, Београд, СИЦ; 1984
- Ситни, П. А., 'Структурални филм', *Филмске свеске*, 8/76, 1976
- Стојановић, Д., *Велика авантура филма*, Београд, самостално издање аутора, 1969

- Стојановић, Д., 'Мисао стара седам деценија: филм', Д. Стојановић *Теорија филма*, Нолит, Београд, 1978
- Хенхард, Ц., 'Медијум који посматрамо: амерички авангардни филм', *Филмске свеске*, 4/81, 1981
- Шеритс, П., 'Реч по страници', *Филмске свеске*, 8/76, 1976
- Шијан, С., 'Структурални филм', *Alternative Film/Video*, 2013
- Шијан, С., *Филмски летак: 1976–1979: (и коментари)*, Београд, Службени гласник, 2009
- Шоберт, В., 'Немачка филмска авангарда двадесетих година', *Alternative Film/Video*, Београд, Академски филмски центар Дом културе „Студентски град“, 1989
- Sitney, P. A., *Visionary Film*, Oxford, Oxford University Press, 1979
- Vogel, A., *Film as Subversive Art*, New York, Random House, 1974

Индекс имена

Адријан, Марк 43
Ајдол, Били 91
Ајнштајн, Алберт 19, 29
Алексић, Драгољуб 30, 52
Аломар, Габријел 16
Андерсон, Пол Томас 91
Арагон, Луј 10
Аранђеловић, Петар 49, 53, 62, 76, 77
Арп, Ханс 15
Арто, Антонен 26
Базен, Андре 46, 83
Бал, Хуго 15
Барт, Ролан 86
Белсон, Џордан 44
Бенјамин, Валтер 85
Бергсон, Анри 29
Бертолучи, Бернардо 55, 71
Биргер, Петер 3
Бисти бојс 91
Битлс 91, 92
Бор, Ване 30
Боуви, Дејвид 92
Бош, Хијеронимус 5
Брекиц, Стен 42, 44, 76, 78, 79, 83, 84
Бретон, Андре 10, 14, 20, 26
Брехт, Бертолт 52
Буњуел, Луис 7, 20, 26, 27, 92

Буртон, Тим 91
Валентинчич, Слободан 57
Ван Сант, Гас 91
Вејтс, Том 91
Велвет андерграунд 91
Вертов, Дзига 3, 7, 8, 18, 19, 22, 24, 28, 29, 45, 46, 47, 51, 70, 80
Виг, Михали 48
Винавер, Станислав 29, 30, 31
Вендерс, Вим 47
Витни, Џејмс 44
Витни, Џон 44
Вогел, Амос 4, 63
Волен, Питер 47, 57
Воркапић, Славко 20, 29
Ворхол, Енди 39, 40, 42, 66, 70, 83, 84, 91
Вујермо, Емил 90
Вучићевић, Бранко 4, 13, 20, 49, 50, 52
Вучо, Александар 30
Галета, Иван Ладислав 68, 75, 76
Ганс, Абел 48, 78
Гер, Ерни 39
Гилијам, Тери 19
Годар, Жан-Лик 45, 46, 47, 70
Година, Аћимовић Карпо 50, 52
Гондри, Мишел 91
Горен, Жан-Пјер 70
Горки, Максим 49
Готовац, Томислав 53, 66
Дали, Салвадор 20, 26, 90, 92

Дафт панк 91

Де Були, Мони 30

Де Хирш, Сторм 44, 79

Де Палма, Брајан 91

Декуле, Чарлс 64

Денегри, Андерс 57, 58

Дерен, Маја 35

Дизни, Волт 90

Дилак, Жермен 6, 7, 20, 26, 48, 89

Диор, Кристијан 90

Дишан, Марсел 15, 25

Драинац, Раде 52

Драјер, Карл 76

Ђина, Арналдо 16

Ђорђевић, Пуриша 51

Ђурић, Никола 54, 72

Егелинг, Викинг 8, 18, 23, 24

Ејзенштејн, Сергеј 19, 24, 27, 45, 72

Ел Лисицки 22

Енгер, Кенет 35, 38

Епл, Фиона 91

Епштајн, Жан 48

Жене, Жан-Пјер 19

Жилник, Желимир 49, 50, 51, 52

Зечевић, Божидар 4, 20, 30

Илић, П. Михајло 27, 50

Исо, Исидор 80

Јанг, Нил 91

Јовановић, Бојан 54, 55, 61, 78

Јовановић, Јован 27, 49, 50, 57
Канудо, Ричото 23
Кауфман, Борис 28
Кемикал брадрс 91
Кијевчанин, Зорица 64
Килерс 91
Клер, Рене 24, 25, 26, 92
Кобија, Томислав 55
Конер, Брус 76
Конрад, Тони 38, 39, 42, 65, 79
Кора, Бруно 3, 23
Корнел, Јозеф 71
Крафтверк 92
Крен, Курт 43
Крстић, Драгиша 69
Кручоних, Алексеј 17, 23
Кубелка, Петер 43, 65
Куљешов, Лев 22
Лазић, Драгослав 53, 54
Лакан, Жак 15
Ланг, Фриц 92
Лаура, Малви 47
Леви, Жул 21
Леви, Павле 4, 22
Леви, Џулијан 71
Леже, Фернан 24, 26, 47
Леметр, Морис 75
Лењин, Владимир 49, 50
Лефевр, Анри 49

Лимијер, Аугуст 5, 7, 21
Лимијер, Луј 5, 7, 21
Линч, Дејвид 19, 91
Мајаковски, Владимир 17, 49, 52
Мајерхолд, Всеволод 72
Мајклсон, Анет 4, 28, 47, 63, 80
Мак Ларен, Норман 67, 80
Макавејев, Душан 51, 53, 71
Маклаун, Маршал 43
Маљевич, Казимир 18
Маринети, Томазо 10, 14, 16
Маркузе, Херберт 92
Мартинац, Иван 53, 76
Марц, Даворин 58, 68, 79
Мас, Вилард 64
Матјушин, Михаил 17
Мекас, Јонас 59
Мелиес, Жорж 7, 21
Менцел, Јиржи 51
Милошевић, Миодраг 54, 55, 70, 74, 75
Михољ-Нађ, Ласло 22, 23
Мицић, Љубомир 22, 30, 52
Моби 91
Морен, Едгар 84, 86
Мурнау, Фридрих Вилхелм 29
Најн инч нејлс 91
Накић, Вјекослав 54
Обренов, Иван 54, 75
Пабст, Георг Вилхелм 29

Павловић, Живојин 49, 53
Пансини, Миховил 38, 55, 67, 70
Петек, Владимир 68, 69, 78
Петковић, Александар 53
Петрић, Влада 57, 80, 82
Петровић, Мирослав Бата 62, 68, 76
Пикабија, Франсис 12, 22, 24, 25, 26
Пинк флојд 92
Пођоли, Ренато 3, 31
Попова, Љубов 72
Радаковић, Милоје 55, 79
Радиоход 91
Ракоњац, Кокан 49, 53, 54
Рамштајн 91
Ранковић, Александар 52
Рато, Мигел 73
Ред хот чили пеперс 91
Реј, Ман 8, 15, 16, 22, 25, 64, 80, 87
Ремс, Хари 51
Рене, Алан 45, 46, 55
Реџи, Годфри 38
Рихтер, Ханс 7, 8, 15, 18, 23, 24
Родченко, Александар 19
Ролинг Стонс 91
Рутман, Валтер 8, 24
Савески Зоран 74, 77
Сати, Ерик 12
Сирваж, Леополд 23
Ситни, Пол Адамс 4, 35, 39, 40, 59, 84

Скјапарели, Елса 90
Скорсезе, Мартин 91
Сноу, Мајкл 39, 43, 66
Сокуров, Александар 47, 48, 77
Спилберг, Стивен 58
Спрингстин, Брус 91
Стенли 92
Стинг 91
Стојановић, Душан 84
Стојановић, Лазар 49, 50
Стојановић, Никола 75
Тајге, Карел 22
Тар, Бела 47, 48
Токин, Бошко 29, 30
Трифковић, Сава 53, 54
Трифо, Франсоа 45
Финчер, Дејвид 91
Фишингер, Оскар 8, 23, 24, 89
Флакер, Александар 3, 31
Френклин, Арета 91
Фрике, Рон 38
Фројд, Сигмунд 19
Хајдлер, Златко 74, 87
Хаусман, Раул 22
Хилсенбек, Рихард 15
Хјуз, Салис 58
Хлебњиков, Виктор 17, 23
Ходоровски, Алехандро 19
Храбел, Бохомил 51

Цара, Тристан 15, 16
Чонкић, Предраг 53
Џармуш, Џим 91
Џексон, Мајкл 91
Џоунс, Спајк 91
Шаброл, Клод 45
Шамец, Милан 80, 81
Шванкмајер, Јан 19, 65
Шеритс, Пол 38, 39, 42, 43, 65, 69, 76, 87
Шешић, Ивко 54, 61
Шимунић, Љубомир 78
Шипер, Себастијан 77
Шкловски, Виктор 17, 49
Шовет, Анри 3, 7, 22, 23, 25
Шуб, Јестра 71

Прилог

Фестивал Alternative Film/Video

Најзначајнији догађаји везани за рад и стваралаштво Академског филмског центра

Први фестивал АЛТЕРНАТИВЕ/ФИЛМ 1982

(22 – 24. април)

Жири фестивала:

проф. Влада Петрић, Сава Трифковић, Божидар Зечевић и Јован Јовановић

Филмови са Листе значајних остварења фестивала:

ГЕРДИ, ЗЛОЧЕСТА ВЈЕШТИЦА, Љубомир Шимунић

КРАС 88, групни пројекат, Франци Слак, Хана Преус, Радован Чок, Бојан Касталиц и Андреј Морович

AURA IN AUROVISION, Слободан Валентинчич

ИЗГНАНСТВО, Иван Мартинац

САМОГЛАСНИЦИ, Никола Ђурић

РЕВЛОН, Слободан Ђорђевић

PRESSION, Љубомир Шимонић

АЛТЕРНАТИВЕ/ФИЛМ 1983

(21–24. децембар)

Жири фестивала:

Божидар Зечевић, Бранко Вучићевић, Јован Јоца Јовановић, Желимир Жилник

Филмови са Листе значајних остварења фестивала:

ДНЕВНЕ НОВОСТИ /DAILY NEWS/, Франци Склад

OD TOD DO VEČNOSTI, Васја Бибич

ГОЛО, Зорица Кијевчанин и Миодраг Милошевић

LA POPOLACIONE, Даворин Марц

POSLEDNJI TANGO U PARIZU, Миодраг Милошевић

ПРЕВИРАЊЕ, Бојан Јовановић

КРЕТАЊА, Даниел Дозет

ДОДИРИ, Иван Обренов

ЛИЧНА ДИСЦИПЛИНА, Јулијана Терек и Бата Петровић

ПОУЧНИ ФИЛМ: „ПЛЕШИ ЧУДОВИШТЕ УЗ МОЈУ ЊЕЖНУ ПЕСМУ“, Хелена

Клакочар, Нина Харамиджа и Драган Руљан

АЛТЕРНАТИВЕ/ФИЛМ 1984

(21–24. новембар)

Жири фестивала:

Хрвоје Турковић, Бранко Вучићевић, Питер Волен, Божидар Жечевић

Филмови са Листе значајних остварења фестивала:

ИЗЛАЗАК РАДНИКА ИЗ ТВОРНИЦЕ И ДОЛАЗАК ВЛАКА У СТАНИЦУ, Маријан
Ходак

СЈЕНЕ СЕЋАЊА, Алем Хинић

КРОКОДИЛИ ДОЛАЗЕ, Никола Мијатвић

ВЕЧЕРА ИЛИ УБИСТВО, Милоје Радаковић

АЛТЕРНАТИВЕ ФИЛМ/ВИДЕО 1985

(21 – 23. новембар)

Филмови са Листе значајних остварења фестивала:

ДРУШТВО ЗА ЗАШТИТУ ШАШАВИХ ДОГАЂАЈА, Иван Каљевић

ПРЕСИОН, Љубомир Шимунић

КАНАЛ, Зоран Савески

НАПАД НА ТОВАРТНУ ЦАК, Даворин Марц

ТЕЛЕВИЗОР ЈЕ БИОСКОП У КОЛИ ОДЛАЗИМ СЕДЕЋИ У ДВОРИШТУ, Бојан
Јовановић

ВИДЕО ИГРА, Никола Ђурић

ПОСЛЕДЊИ ТАНГО У ПАРИЗУ, Миодраг Милошевић

Значајни видео радови:

ТАКО МЛАДИ, Боргезија

ВИДЕО, ФИЛМ..., Михајло Ристић

WAS IST KUNST, Марина Гржинић и Андреј Лупинц

Значајне су биле и пројекције Филм на видотејпу:

SANS SOLEIL, Крис Маркер

БАЗА ЗА МЕЈК- АП, Хајнц Емхолц

БЕНЗИН У ТВОМ ОКУ, Кабаре Волтер

МИСТЕРИЈА ОБЕРВАЛД, Микеланђело Антониони

АЛТЕРНАТИВЕ ФИЛМ/ ВИДЕО 1986

(19–22. новембар)

Жири фестивала:

Дуња Блажевић, Жан-Мари Духард, Томислав Готовац и Јован Јовановић

Филмови са Листе значајних остварења фестивала:

ОХЦЕТ, Дамијан Богатај

КАМЕРА ПРОЈЕКТОР I, Иван Фактор

ПРОСТОРИ, Драган Латинковић

ДРУГОВИ И ДРУГАРИЦЕ, Слободан Мичи

ЛАИБАХ 1&2, Макс Осоле

LOVE LETTER, Макс Осоле

ПРОЦЕЗ, Драган Руљанчић & Жељко Зорица

THERE IS NO FRIENDLY CIVILIANS, Игор Виривец

ФИЛМ ВЛАИСАВЉЕВИЋ ДЕЈАНА, Дејан Влаисављевић

MADE IN YUGOSLAVIA, Дејан Влаисављевић

АЛТЕРНАТИВЕ ФИЛМ/ВИДЕО 1987

(19–22. новембар)

Жири фестивала:

Биљана Томић, Ален Флешер, Хеико Даксл, Хрвоје Турковић, Горан Трбуљак

Тренутно у Архиви Академског филмског центра недостају информације о награђеним филмовима.

АЛТЕРНАТИВЕ/ФИЛМ ВИДЕО 1988

(17-20. новембар)

Жири фестивала: Кристофер Јанеско, Томислав Готовац, Сава Трифковић

Филмови са Листе значајних остварења фестивала

АНА, Иван Чунихин & Драган Абјанић

ДОМА, Марина Гржинић & Аина Шмид

DUTCH MOVIES, Далибор Мартинис

EGO ALEGRO, Михајло Ристић

ИСТИНИТА ПРИЧА, Андрија Димитријевић & Милоје Радаковић

МАЈА, Сања Ивековић

ПОКУШАЈ МИГАТИ ДВАКРАТ, Звонко Чох & Милан Ерић

ЗОВЕМ СЕ ФИЛМ, Здравко Мустаћ

ZZOT-ZOOT, Хелена Клакоћар, уз помоћ групе ZOOT

АЛТЕРНАТИВЕ ФИЛМ/ВИДЕО 1989

(16-19. новембар)

Нови Клуб. Пет програмских целина са 32 различита програма.

Фестивал је имао официјелни програм филмова, али није имао такмичарски карактер.

АЛТЕРНАТИВЕ ФИЛМ/ВИДЕО 1990

(8–11. новембар)

Нови клуб.

Фестивал није имао такмичарски карактер.

АЛТЕРНАТИВЕ ФИЛМ/ВИДЕО 1991

(9 – 12. новембар)

Тренутно недостају информације о награђеним филмовима.

На фестивал је пријављен веома мали број филмова са простора Југославије, па фестивал није имао такмичарски карактер.

АЛТЕРНАТИВЕ ФИЛМ/ВИДЕО 1992

(16–19. децембар)

Фестивал није одржан.

Одржана је пројекција филмова са претходних фестивала под називом „Рекапитулација последњих десет година алтернативног филма и видеа“.

Прекинуто је одржавање фестивала до 2003. године.

АЛТЕРНАТИВЕ ФИЛМ/ВИДЕО 2003

(10–14. децембар)

Жири фестивала:

Даворинка Вучић-Шнеперергер, Андрија Димитријевић

Филмови са Листе значајних остварења фестивала:

LAYERS, Александар Мухаремовић

ИНДИГО ИЛИ ЈА ЛАЖЕМ, Катарина Ћириловић, Ана Ђорђевић, Јелена Бешир

КОШМАР, Стефан Сидовски

МЕРШПАЈЗ, Ана Хушман

СУДИЈАТА, Жанета Вангели

ВЕРЕМЕ ЗА ЧАЈ, Александар Челар, Сун Мандић, Дарја Бутиган

ВСЕ МИНЕ МИНЕ, Тоне Рачки

АЛТЕРНАТИВЕ ФИЛМ/ВИДЕО 2004

(15–19. децембар)

Жири фестивала:

Беатрис Кобоу, Марко Шерцер

Филмови са Листе значајних остварења фестивала:

АЛГОРИТАМ, Боб Милосшевић

АСТЕРИОНОВ ДОМ, Драган Петровић

БРАСТСКИ ПЛЕС, Драгана Латиновић

ДОБРО ЈУТРО, МАЛИГНА ЋЕЛИЈО, Марин Малешевић

ГРАД, ГРАДОВИ, Ведран Шамановић

ИГРА, Јелена Јовчић

КРОЗ НОЋ, Александар Мухаремовић

MAYBE ONE DAY, Исидора Илић

ОНКРАЈ, Борис Пољак, Дамир Цуцић

ЗИД, Метка Хабинц, Џени Ростохар

Посебна почаст за филм DEAD MAN WALKING, Томислав Готовац

АЛТЕРНАТИВЕ ФИЛМ/ВИДЕО 2005

(7–11. децембар)

Жири:

Јован Јовановић, Биљана Тануровска, Рон Слуик

Филмови са Листе значајних остварења фестивала:

FROM BLACK TO WHITE INSIDE, Наташа Вујков

КАНОН, Александар Мухаремовић

КОУАА, Коља Саксида

POSLE RATA, Срђан Кеча

X21, Рашид/Космопловци

Lični izbor / Personal choice, Јован Јовановић

CESAR FRANCK – WOLF VOSTELL, Томислав Готовац а.к.а Антонио Лауер

MISERE, Габријел Савић Ра

Lični izbor / Personal choice, Биљана Тануровска & Рон Слуик

ENDGAME, Горан Мичевски

АЛТЕРНАТИВЕ ФИЛМ/ВИДЕО 2006

(6–10. децембар)

Жири:

Антонио Г. Лауер, Дан Оки, Себастиен Крос

Филмови са Листе значајних остварења фестивала:

11 MINUTES PAST 7.30, Basilici Nicolae, Basilici Vlad

FY2247, PENSION MINU, THE SQUARE, Cristina David

BAMBI PLUS, Ана Дуњић

TO MOM, Душан Глигоров

DAD, Daniel Mulloy

SANS TITRE, Stephanie N'Duhirahe

DIES IRAE, Jean Gabriel Periot

JOHNNY'S VIDEO, Бошко Простран

CABINET, Tim Shore

CLOSE AND LOW, Jeff Winch

Акција/Action, Лидија Антоновић

АЛТЕРНАТИВЕ ФИЛМ/ВИДЕО 2007

(7–11. децембар)

Жири:

Ингрид Сковгард, Слободан Шијан, Тим Шор

Филмови са Листе значајних остварења фестивала:

SLIPPERY MOUNTAIN, Galina Myznikova, Sergey Povorov

SLOW DOWN, Heli Sorjonen

LANDSCAPE OF THE LAST ENCOUNTER, Christos Massalas

BOXER GOES TO HEAVEN, Никола Лежајић

A KISS IN THE SHADOW, David Wilson

INVERSE FLASHBACK, Chema Garcia Ibarra

GIRLS INFERNO, Sandra Isacson

FINALLY SATURDAY, Maria Pia Cinelli

MY CITY, Ненад Ћосић

A CIRCULAR WALK (AN ALTERNATIVE GUIDE), Marianne Holm Hansen

MY LIFE, Tomaž Lapajne

SPITTED BY KISS, Милош Томић

АЛТЕРНАТИВЕ ФИЛМ/ВИДЕО 2008

(6–10. децембар)

Жири:

Сања Грбин, Martijn Veldhoen, Срђан Кеча

Филмови са Листе значајних остварења фестивала:

PROVMYZA, Galina Myznikova, Sergej Provorov

MAMMAL, Astrid Rieger

ON VIENNA. LOVE, LANGUAGE AND FORGETTING, Kenji Ouellet

SURPLUS, Бошко Простран

THE PAIN WITH BEING THIRSTY, David Yun

UNDER CONSTRUCTION, Zhenchen Liu

WHAT FOR WHAT, John Davis

АЛТЕРНАТИВЕ ФИЛМ/ВИДЕО 2009

(6–11. децембар)

Жири:

Beatrice Sacha Kobow, Hrvoje Turković, Pavle Levi, Jurij Meden

Филмови са Листе значајних остварења фестивала:

ЦРВЕНКАПА, Зоран Таировић

FERMENT, Ioann Maria

GRINJI KROKII, Мане Жуђеловић

GRITO, Andreas Denegri

NIGHT MARE, Philippe Rouy

NOVEMBAR, Boris Greiner

СКЛОНИШТЕ, Игор Симић

SCREEN 1-2, Kraner KaJa

WAITING, Gjorgje Jovanovik

Жири је такође доделио и меморијалну награду „Иван Каљевић“ филму „Црвенкапа“, аутора Зорана Таировића. Награда је установљена у знак сећања на прерано преминулог члана Академског кино клуба, аутора алтернативних филмова Ивана Каљевића.

АЛТЕРНАТИВЕ ФИЛМ/ВИДЕО 2010

(8–12. децембар)

Жири:

Карло Godina, Bady Minck, Szabolcs Tolnai

Филмови са Листе значајних остварења фестивала:

ABSTRACT, Alexei Dimitriev

MOZMAD'S SYMPHONY, Vasco Mendes

ON A TRIP DOWN MEMORY LANE, Marie Elisa Scheidt

RAZGLEDNICE / POSTCARDS, Nika Autor

SKY SPIRITS, Damir Čučić & Boris Poljak

STOCHASTICS, David Kidman

A TIME SHARED UNLIMITED, Zachary Epcar

TRANSFORMANCE, Nina Kurtela

UTOPIA, Estela Estupinyà Garcia

Награда Иван Каљевић:

A TIME SHARED UNLIMITED, Zachary Epcar

АЛТЕРНАТИВЕ ФИЛМ/ВИДЕО 2011

(8–12. децембар)

Жири:

Жан Габријел Перио, Јуриј Меден, Стеван Вуковић

Филмови са Листе значајних остварења фестивала:

360°, Nadine Poulain

KINETOSIS / МУЧНИНА, Allan Brown

PAIN SO LIGHT IT APPEARS AS TICKLE, Далибор Барић

RAY BAN MELTDOWN, Мане Жуђеловић

АЛТЕРНАТИВЕ ФИЛМ/ВИДЕО 2012

(6–10. децембар)

Жири:

Влада Петрић, Јован Јовановић, Сава Трифковић

Филмови са Листе значајних остварења фестивала:

CONFERENCE NOTES ON FILM 05, Norbert Pfaffenbichler

GRADUALLY, Benjamin Ramirez Pérez

INFINITY, Милан Зулић

MISS CANDACE HILLIGOSS' FLICKERING HALO, Fabio Scacchioli & Vincenzo Core

OD DO/FROM TO, Miranda Herceg

PIGS, Konstantina Kotzamani

SQUARE DANCE HYPNOTIST/ХИПНОТИЧКИ КВАДРАТНИ ПЛЕС, Allan Brown

THE SWIMMER/ПЛИВАЧ, Salise Hughes

TUDOR VILLAGE: A ONE SHOT DEAL/СЕЛО ТУДОР: КАДРИРАНА ПОГОДБА,
Rhayne Vermette

Награда Иван Каљевић:

WAS NICHT IN DIE SUPPE KOMMT, GEHT INS KLO/ШТА НЕ СТАВИШ У СУПУ,
ОТИЋИ ЋЕ НИЗ WC ШОЉУ, Kirsten Burger & Laura Vogel

АЛТЕРНАТИВЕ ФИЛМ/ВИДЕО 2013

(10–14. децембар)

Жири:

Василис Бурикас, Андрес Денегри

Филмови са Листе значајних остварења фестивала:

BUFFALO DEATH MASK, Mike Hoolboom

ELLEN, Davorin Marc

LE JOUR A VAINCU LA NUIT/ THE DAY HAS CONQUERED THE NIGHT, Jean-
Gabriel Périot

PETITE HISTOIRE DES PLATEAUX ABANDONNÉS / SHORT HISTORY OF
ABANDONED SETS, Ră di Martino

THE RESIDENCY, Ioannis Savvidis

SCHNEESTURM/ SNOWSTORM, Julia Weißenberg

Награда Иван Каљевић:

M. TOMAZO OKPBABЉЕНА/BLOODY M. TOMAZO, Krasimir Dobrev

АЛТЕРНАТИВЕ ФИЛМ ВИДЕО 2014

(9–13. децембар)

Жири:

Карпо Аћимовић Година, Sebestyén Kodolányi, Милутин Петровић

Филмови са Листе значајних остварења фестивала:

A.D.A.M., Владислав Кнежевић

FRIEDRICHSFELDE OST, Милица Јовчић, Ненад Ћосић

INVERSION, Linda Fenstermaker

RETTUNGSGRIFFE / RESCUE GRIPS, Nina Kreuzinger

TIME GAP, Cláudia Cárdenas, Rafael Schlichting

Награда Иван Каљевић:

SPIN OFF, Изванредни Боб

АЛТЕРНАТИВЕ ФИЛМ/ВИДЕО 2015

(8–12. децембар)

Жири:

Ана Хушман, Нил Јанг, Стеван Вуковић

PURE VIRTUAL FUNCTION, Péter Lichter

27.12.2013 ST. LOUIS SENEGAL, Friedl vom Gröller

DEMOUNTABLE, Douwe Dijkstra

A FIRE IN MY BRAIN THAT SEPARATES US, Benjamin Ramirez Pérez

THIS IS NOT ANOTHER SPAGHETTI WESTERN, Asbel Esteve Obiol

9,8 M/S., Davorin Marc

THE FIGURES CARVED INTO THE KNIFE BY THE SAP OF THE BANANA TREES,
Joana Pimenta

THE EXQUISITE CORPUS, Peter Tscherkassky

Архив алтернативног филма АФЦ

Током 2007. године архивирано је и обрађено 40 ДВ касета. Најобимнија сарадња остварена је са Редакцијом филмског програма, где је већина програма, која је приказана у Алтернативном биоскопу дигитализована и архивирана. Обрађени су програми: НЕ–ПОЗНАТЕ кинематографије, КАЗАХСТАНСКИ ФИЛМОВИ, ретроспектива филмова ХЕЛМУТА КОЈТНЕРА, програм археолошки филм, програм КЛАСИЦИ НЕМАЧКОГ ТОНСКОГ ФИЛМА, ретроспектива филмова Милоша Томића, програм ГЕСТОВИ ПОМИРЕЊА и значајан број филмова алтернативних филмских стваралаца.

Последњих година у Архиву је телекинирано: 8 и супер 8 трака – 117 јединица; 16мм – 79 ком, 35мм – 6 ком. Такође је још 30 филмова на 16мм телекинирано на РТС-у.

Тако су многи филмови добили могућност да поново буду виђени и ревалоризовани. Неки материјали су нађени, за које су аутори мислили да више не постоје, и омогућено је ауторима да те филмове евентуално заврше или искористе као делове за нове филмове.

Од дигиталних копија, састављене су различите селекције за гостовања у више земаља света.

Архив је за време трајања Фестивала Алтернативе материјалима из свог фонда реализовао изложбе под називом Време кино клубова, 2010. године, Алтернативе филм – видео 1982–2012, 2012. године и Антифилм и структурални филм у Београду, 2013. године.

У склопу делатности Архива завршен је детаљан преглед и попис свих филмских трака, уз успостављање њихове техничке исправности и телекинирање. Добијени су на чување сви филмови Радослава Владића. Већина тих филмова је и телекинирана, као и копије на ДВД целокупног опуса Бате Петровића. Дати су на чување сви филмови и филмски материјали Бојане Вујановић. Архив је обогатио своју збирку копија значајних филмова са избором филмова Даворина Марца и још неколико филмова гостију фестивала Алтернативе.

У циљу популаризације алтернативних филмова и њихове презентације врши се дигитализација филмова који су на филмској траци, а такође и копија на бетамакс и ВХС касетама, чиме се спречава њихово даље уништавање током пројекције класичним пројекторима, а омогућава се и јефтино даље копирање. Овим активностима Архива аутори су добили комплетно сређене филмове, а остали ће имати комплетан увид у

стваралаштво аматерских, непрофесионалних, алтернативних филмских остварења од оснивања Академског кино клуба 1958. године до данас.

Архив је наставио са детаљним прегледом и пописом свих филмских трака. Прегледано је и обележено 381 јединица. Свакој је проверена техничка исправност, а већина је и телекинирана. Архив је увећао своју збирку филмова на ДВД – дигиталном носачу. На фестивалу Алтернативе, Архив је постао богатији за нове филмове аутора и за целе селекције појединих филмских центара.

Осим филмова дигитализовано је и десетак магнетофонских трака како би се филмовима додала и тонска пратња.

Ауторске пројекције у Академском филмском центру (Пропраћене DVD издањима са филмовима аутора)

Среда 16.2.2011.

ФИЛМОВИ РАДОСЛАВА ВЛАДИЋА

1. МАРИНЕЛА, 1975. година, 8мм, 7'
2. КУТ, 1976. година, 16мм, 11'
3. ПОЉАНА, 1978. година, 16мм, 11'
4. КУЋА, 1977. година, 16мм, 9'
5. ТАЈНА И МЕЛАНХОЛИЈА УЛИЦЕ, 1978. година, 16мм, 10'

У разговору после пројекције учествовали су Бата Петровић, Мирољуб Стојановић, Бојан Јовановић и Радослав Владић.

Среда 23.3.2011.

ФИЛМОВИ ПРЕДРАГА БАМБИЋА

1. ПУЛС, 1976. година, КК8, 4'30"
2. ЗАПЛАЊСКА 63, 1975. година, КК8, 5'15"
3. НЕМА ДРАГУЉА ЗА ТВОЈУ ДРАГУ, 3'20"
4. ЧОВЕК СА БЕЛОМ ЗАСТАВОМ, 1977. година, КК8, 3'30"
5. ХОФЛЕР МАРИЈА, 1977. године, АКК 4'30"
6. ОКО, КК8, 2'50"
7. РЕКВИЈЕМ ПРОВИНЦИЈСКОГ МОЗГА, 1975. година, КК8, 9'26"

У разговору после пројекције учествовали су Зоран Савески и аутор.

Среда 25.5.2011.

ПРВЕ ГЕНЕРАЦИЈЕ АУТОРА АКАДЕМСКОГ КИНО КЛУБА (1. део)

1. ЗИД, Кокан Ракоњац, 1960. година, 16мм, ц/б, 8'
2. ТРИПТИХ О МАТЕРИЈИ И СМРТИ, Живојин Павловић, 16мм, ц/б, 9'

3. РУКЕ ЉУБИЧАСТИХ ДАЉИНА, Сава Трифковић, 1962. година, 16мм, ц/б, 11'
4. ПРАВАЦ, Томислав Готовац, 1964. година, 16мм, ц/б, 10'
5. КРУЖНИЦА, Томислав Готовац, 1964. година, 16мм, ц/б, 10'
6. ПЛАВИ ЈАХАЧ, Томислав Готовац, 1964. година, 16мм, ц/б, 18'

У разговору после пројекције учествовали су: Слободан Шијан и Сава Трифковић.

Среда 8.6.2011.

ПРВЕ ГЕНЕРАЦИЈЕ АУТОРА АКАДЕМСКОГ КИНО КЛУБА (2. део)

1. СУЗЕ, Кокан Ракоњац, 16мм, ц/б, 1959. година, 17'
2. РЕПОРТАЖА ИЗ ЖЕНСКОГ БЛОКА, Драгослав Лазић, 16мм, ц/б, 1960. година, 8'
3. РОМАНСА, Милорад Јакшић, 16мм, ц/б, 1961. година, 9'
4. МИНУТ МАЊЕ ОД ВЕЧНОСТИ, Милорад Јакшић, 16мм, ц/б, 1962. година, 13'
5. ДИМ И ВОДА, Драгослав Лазић, 16мм, ц/б, 1962. година, 12'
6. ПАС, Милан Јелић, 16мм, колор, 1967. година, 11'

У разговору после пројекције учествовао је Предраг Чонкић.

Среда 28.9.2011.

ФИЛМОВИ НЕМАЊЕ БУДИСАВЉЕВИЋА

1. ТАКСИ ЗА ПСЕ, 1969-2006. година, 16мм, ц/б, 7'30"
2. ЗИД, 2006. година, видео, 6'
3. СТАРА КУЋА, 2006. година, видео, 1'30"
4. И, АДУРЕ, 2006. година, видео, 4'30"
5. МОШТИ, 2006. година, видео, 6'
6. РУКЕ, 2006. година, видео, 4'20"

У разговору после пројекције учествовали су Сава Трифковић и аутор.

Среда 18.10.2011.

ФИЛМОВИ МИОДРАГА ТАРАНЕ И МИРКА АВРАМОВИЋА

1. ОД МЕНЕ ДО ТЕБЕ, Мирко Аврамовић и Миодраг Тарана ,1972. година, 8мм, ц/б, 4'

Филмови Миодрага Таране:

2. НЕКО КУЦА, Миодраг Тарана, Недељко Марић, 1970. година, 8мм, ц/б, 6'

3. ИФИГЕНИЈА И ОНАН, 1971. година, 8мм, ц/б, 10'

4. ПАУЗА, 8мм, ц/б, 5'

Филмови Мирка Аврамовића

5. ОКРУГЛИ ФИЛМ (УЗЛЕТАЊЕ),1971. година, 8мм, ц/б, 5'30"

6. БЕДНО СТАЊЕ, 1971. година, 8мм, ц/б, 5'

7. КУПИТЕ КЊИГУ ПЕСАМА, 1972. година, 8мм, ц/б, 5'

8. КАНТАР, 1970. година, 8мм, 1'30"

Среда 23.11.2011.

ФИЛМОВИ ИВАНА КАЉЕВИЋА

1. КОХИНОР, 1965. година, 8мм, 10'

2. УЧИТИ, УЧИТИ, учити, 1970. година, супер8, 7'

3. НЕКЕ ОД БУДАЛА ОКОЛО /ЛЕТО 72, 1972. година, супер8, 15'

4. ПРВА БЕОГРАДСКА АПОТЕКАРКА, 1976. година, супер8, 18'

5. ЛУДНИЦА У 24 КВАРТУ,1974. година, супер8, 20'

6. ДРУШТВО ЗА ЗАШТИТУ ШАШАВИХ ДОГАЂАЈА, 1975. година, супер8, 25'

У разговорима после пројекције учествовали су Мирослав Бата Петровић и Владимир Анђелковић.

Среда 25.1.2012.

БУЛЕВАР, ПИЕТА ЗА ТОМА

Премијерно приказивање филмског омажа (Правац?) Саве Трифковића

После пројекције уследио је разговор са аутором.

Среда 22.02. 2012.

ФИЛМОВИ ИВАНА ОБРЕНОВА

1. А МУВИЕ 68`, 1983. година, 16мм, 15'
2. КОНТАКТ, 1982. година, 16мм
3. СПОРО УМИРАЊЕ СНОВА, 2002. година, 16мм
4. ЗБОГОМ, ЛОДОВИКО, 1975. година, супер 8, колор, 21'

После пројекције одржан је разговор са аутором.

Среда 7.3. 2012.

НОВА ГЕНЕРАЦИЈА АКК, 1968.

1. ДАМЕ БИРАЈУ, Станоје Жикић-Данковић, 1968. година, 16мм, ц/б, 9'30"
2. ДЕ....ГЕНЕРАЦИЈА, Миодраг Јањић, 1970. година, 16мм, ц/б, 6'
3. ТАТА, ВРАТИ СЕ, Михајло Тодоровић, 1970. година, 16мм, ц/б,
4. Документарни снимци са снимања Де...генерације.

У разговорима после пројекције учествовали су Јелица Ђокић, Милорад Глушица, Новак Фелбаб и други аутори.

Среда 11.4.2012.

НАРОДНА ТЕХНИКА-ТЕХНИКА НАРОДУ

1. ПРОСЛАВА 4.АПРИЛА, М. Глушица, С. Миловановић, 1969. година, 16мм, ц/б, 9'
2. 4.АПРИЛ, Н.Ђурић и М. Глушица, 1970. година, 16мм, ц/б, 8'
3. ТАКМИЧЕЊЕ НАРОДНЕ ТЕХНИКЕ, Р. Владић, 1970. година, 16мм, ц/б, 9'
4. СВЕЧАНИ МИТИНГ СТУДЕНАТА БЕОГРАДА, Р. Владић, 1977. година, 16мм, ц/б, 6'
5. ПОЗДРАВ ТИТУ / ШТАФЕТА МЛАДОСТИ У СТУДЕНТСКОМ ГРАДУ, М. Милошевић и Р. Владић, 1977. година, 16мм, ц/б, 4'

6. АУТО ТРКЕ НА УШЋУ, М. Глушица, 16мм, ц/б, 5'

7. ВЕЖБА ЦИВИЛНЕ ЗАШТИТЕ СО СТАРИ ГРАД, И. Шешић и Н. Ђурић, 16мм, ц/б, 12'

У разговорима после пројекције филмова учествовали су Сава Трифковић и Предраг Чонкић.

Среда 9.9.2012.

ФИЛМОВИ МИЛАНА ЈЕЛИЋА

1. ПАС, 16мм, колор, 1967. година, 11'

2. УБРЗАЊЕ, 16мм, ц/б, 1969. година

3. ДОДИР, 35мм, колор, 1969. година, 8'

4. ПАУНИЦА, 35мм, колор, 1970. година, 9'

После пројекције одржан је разговор са аутором.

Среда 17.10. 2012.

Филмска радионица АКК у селу Накучани 1971. године

1. Х, Вјекослав Накић, 1972. година, 16мм, ц/б, 5'

2. +33 Ц, Радослав Владић, 1972. година, 8мм, ц/б, 7'

3. МАШИНА, Ивко Шешић, 1972. година, 8мм, колор и ц-б, 7'

4. СЕОСКИ ПУТ, Никола Ђурић, 1972. година, 16мм, колор, 5'

5. ЖЕТВА, Миодраг Милошевић, 1976. година, 8мм, ц/б, 15'

6. ПАСТОРАЛА, Ивко Шешић, 1976. година, 16мм, ц/б, 7'

7. Документарни филмски материјали о боравку чланова АКК у селу Накучани, 8мм, ц/б, 4'

Среда 14.11.

ФИЛМОВИ СЛОБОДАНА ЂОРЂЕВИЋА

1. ИЗЈЕДНАЧЕЊЕ 2, 1979. година, нормал8, 10'

2. РЕВЛОН, 1981. година, супер8, колор, 10'

3. П.С., 1981. година, 16мм, колор, 7'

4. ИЗАЗОВ РАЗУМУ, 1983. година, супер8, колор, 10'

После пројекције о филмовима говорио је Сава Трифковић.

Среда 20.2.2012.

ФИЛМОВИ НИКОЛЕ ЂУРИЋА (1. део)

1. ТАБУЛА РАЗА, 1969. година

2. СЕОСКИ ПУТ, 1970. година

3. ГАВРАН, 1973. година

4. САМОГЛАСНИЦИ, 1973. година

5. МАТЕРИЈАЛ 1, 1974. година

6. ВИОЛИНИСКИЊА, 1974. година

7. ЈАЈЕ НА ОКО, 1975. година

После пројекције разговора са аутором водио је Сава Трифковић.

Истовремено је отворена прва изложба фотографија Николе Ђурића.

Среда 27.2.2012.

ФИЛМОВИ НИКОЛЕ ЂУРИЋА (2. део)

1. ЖИВОТ СА РЕКОМ, 1981. година

2. А, 1982. година

3. ЧУВАРИ ТИШИНЕ

4. ПОДМАИНЕ

Среда 27.2.2013.

ДОКУМЕНТАРНИ ФИЛМОВИ ДРАГОСЛАВА ЛАЗИЋА

1. РЕПОРТАЖА ИЗ ЖЕНСКОГ БЛОКА, 1960. година, 8'

2. ДИМ И ВОДА, 1962. година, 16мм, 12'
3. ЗАДУШНИЦЕ, 1963. година, 16мм, 9'20"
4. ПАРНИЧЕЊЕ, 1964. година, 16мм, 12'51"

После пројекције одржан је разговор са аутором Драгославом Лазићем.

Среда 17.4.2013.

АЛТЕРНАТИВНИ ФИЛМОВИ БОЈАНА ЈОВАНОВИЋА

1. ТВ ЈЕ БИОСКОП У КОЈИ ОДЛАЗИМ СЕДЕЋИ У ДВОРИШТУ, 1974. година, 8мм, 4'40"
2. ЛЕНОН, 1981. година, 16мм, 3'20"
3. ПРАЗНИК, 1983. година, 16мм, 11'
4. ПРОЦЕС, 1986. година, 16мм, 14'
5. ЕМИСИЈА, 1986-7. године, 16мм, 6'
6. ОТКУЦАЈИ ТЕМПИРАНОГ ВРЕМЕНА, 1988. година, 16мм, 12'

У разговору после пројекције учествовали су Божидар Зечевић, Сава Трифковић и Бојан Јовановић.

Среда 22.05. 2013.

АЛТЕРНАТИВНИ ФИЛМОВИ ЗОРАНА САВЕСКОГ

1. ОРГАНОН, 1980. година, супер 8, 9'15"
2. КАКО ТО ДА СЛЕП ЧОВЕК ПИЈЕ ВОДЕ, 1983. година, 16мм, 21'
3. ЕДУКЕЈШН, 2008. година, видео, 5'20"
4. СЛИКЕ СА ИЗЛОЖБЕ, 2008. година, видео, 15'45"
5. ЗАГРЕБ ГРАД, 2013. година, видео, 9'40"
6. А. М. СМІРНОВА, 2013. година, дигитал видео, 1'15"
7. ЧЕ, 2010. година, слика са анимацијом, 1'10"

У разговору после пројекције учествовали су Миодраг Милошевић и аутор Зоран Савески.

Среда 13. 11.2013

ТРИПТИХ „ЗАГРЕБ-ГРАД“

1. ЗАГРЕБ-ГРАД, Зоран Савески, 2013. година, ДВ, 8'
2. УЗАНИ ПРОЛАЗ, Бата Петровић, 2012. година, ДВ, 22'
3. ЗАГРЕБ 2, Петар Аранђеловић, 2013. година, ДВ, 8'

Архив је наставио циклус пројекције филмова значајних аутора АФЦ. Организовано је седам пројекција са разговорима и то:

1. Експериментални филмови Игора Тохоља, 19.3.2014.
2. Алтернативни филмови Бојане Вујановић, 28.5.2014.
3. Скенирани и рестаурирани филмови АФЦ-а. 25.6.2014.
4. Филмови АФЦ у оквиру прославе 40 година ДКСГ
5. Пројекција инсерата из филмског опуса Петра Аранђеловића, у оквиру промоције књиге Фи ФЕНОМЕН, 22.10.2014.
6. Заборављени филмови Борка Никетића, 26.11.2014.
7. За пријатеље, мање познати филмови Николе Ђурића, 24.12.2014.

Филмски архив АКК/АФЦ поседује:

1. Филмови на филмској траци од 1958 до 2011године.
2. Филмови у продукцији АКК/АФЦ на разним носачима.
3. Филмови у продукцији АКК/АФЦ на ВХС касетама заведени од 1-61.
4. Документација о активностима ДК на ВХС касетама заведени од 1-42.
5. Документација о активностима редакција на мини ДВ касетама .
6. Аудио документација на МГФ тракама и аудио касетама.
7. Филмови са фестивала Алтернативе филм-видео од 2003-2015. године.
8. Филмови са фестивала Балканима од 2009-2011 године.
9. Експериментални филмови, страни и домаћи, заведени од 1-95.
10. Филмови на Бетамах касетама.
11. Комерцијални играни филмови на ВХС касетама , оригинали заведени од 1-270.
12. Програми Архива алтернативног филма на ДВД носачу и пратећи материјали.
13. Плакати филмских програма АКК/АФЦ и других филмских програма ДК.
14. Легат Ивана Каљевића.
15. Легат Светолика Новаковића.
16. Легат Душана Макавејева (садржи 172 Бетамах касете)

Списак DVD издања

1. Алтернативни филмови Радослава Владића
2. Алтернативни филмови Предрага Бамбића
3. Алтернативни филмови Бојана Јовановића
4. Алтернативни филмови Миодраг Тарана и Мирко Аврамовић
5. Прва генерација - први део
6. Алтернативни филмови Вјекослава Накића
7. Прва генерација други део
8. Алтернативни филмови Иван Каљевић
9. Алтернативни филмови Николе Ђурића
10. Алтернативни филмови Зорана Савеског
11. Експериментални филмови Игора Тохолја
12. БУЛЕВАР, пиета за Тома, Сава Трифковић
14. Фи Феномен, Петар Аранђеловић

Биографија аутора

Зоран Савески је рођен 7. фебруара 1959. године. Завршио је Факултет политичких наука у Београду, где је и магистрирао са тезом *Културолошки аспекти авангардне уметности на примеру филма*. Објавио је књигу *Авангарда, алтернатива филм*, у издању Академског филмског центра из Београда. Члан је *Академског филмског центра* од 1980. године, где је активан аутор. Од 1982, односно од првог *Alternative Film Festivala*, члан је организационог одбора. Од 2009. године један је од двојице селектора фестивала *Alternative Film/Video*. Рецензент је књиге *Чист филм*, Мирослава Бате Петровића. Учествовао је на великом броју домаћих и страних филмских фестивала и добитник је више филмских награда. Освојио је Златни кључ Новог Сада за филм *Органон*, Прву награду за филм *Че* на фестивалу у Горњем Милановцу 2011, а на истом фестивалу освојио је Прву награду и за филм *А.М.Смирнова* 2012. године. Филмови Зорана Савеског су приказивани на светским фестивалима и филмским програмима који су представљали алтернативни филм Србије и Југославије. Његови филмови су приказивани у Немачкој, Швајцарској, Сједињеним Америчким Државама, Белгији, Енглеској, а 2009. године био је гост јубиларног педесетог Солунског филмског фестивала у програму *Луди и заљубљени – авангардни филм у Србији 1950–1990*. У Немачкој је био гост *SouEuF*, фестивала филмова југоисточне Европе. Учествовао је на 15. издању фестивала *Videoex* у Цириху, посвећаном експерименталном филму, на фестивалу *Европа око Европе* у Паризу, на фестивалу *Experiments in Cinema* у Новом Мексику. Његов филм *Органон* приказан је у Египатском театру Стивена Спилберга у Лос Анђелесу. Активни допринос је дао учешћем на симпозијуму *Српска авангарда и филм*, као и на великом броју округлих столова поводом фестивала *Alternative Film/Video*. Водио је и више трибина посвећених филму у склопу пројекција филмова у Алтернативном биоскопу Академског филмског центра.

Списак објављених радова кандидата

- „Авангарда, алтернатива, филм“, књига у издању Академског филмског центра Дома културе Студентски град, Београд, 2006.
- *Филмске критике*, лист Студент, 1980.
- *Alternative Film*, публикација, Академски филмски центар Дома културе Студентски град, Београд, 1983–1986; 2003–2013.

Филмографија кандидата

- *Канал*, 1980.
- *Органон*, 1980.
- *Како то да слеп човек пије воде*, 1983.
- *Иронија судбине или Што горе, то боље*, 1984.
- *Education*, 2010.
- *Слике са изложбе 1*, 2010.
- *Че*, 2010.
- *Слике са изложбе 2*, 2011.
- *Загреб град*, 2013.
- *А. М. Смирнова*, 2013.
- *Фабула раса*, 2013.
- *Рондо или Христос Воскресе*, 2014.
- *Излазак радника из фабрике*, 2015.

Изјава о ауторству

Потписани **Зоран Савески**

број уписа **1014**

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

***Савремена филмска култура – авангардни приступи и
алтернативни избори***

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, _____

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора **Зоран Савески**

Број уписа **1014**

Студијски програм **Теорија културе**

Наслов рада **Савремена филмска култура – авангардни приступи и
алтернативни избори**

Ментор **доц. др Ратка Марић**

Потписани **Зоран Савески**

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, _____

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

САВРЕМЕНА ФИЛМСКА КУЛТУРА – АВАНГАРДНИ ПРИСТУПИ И АЛТЕРНАТИВНИ ИЗБОРИ

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, _____
