

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU

FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI



Doktorske studije - dramske i audiovizuelne umetnosti

Doktorski umetnički projekat:

„Preigravanje“

(transponovanje u film pesama Vaska Pope *Igre*

iz zbirke *Nepočin-polje*)

Autorka:

Marija Arandelović

Mentorka:

Jelica Đokić, red. prof. Fakulteta dramskih umetnosti, u penziji

Beograd, maj 2019.

SADRŽAJ:

Apstrakt/Abstract

1. UVOD	7
1.1. Vasko Popa – pesnik nepočin-polja	8
1.2. Pitanje poetskog u filmu	14
2. ISTORIJSKI OSVRT NA ODNOS FILMA I POEZIJE	23
2.1. Film u borbi za autonomiju	23
2.2. Američki avangardni film i filmovane poeme	34
2.3. Film poezije danas	48
2.4. Vanvremensi poetičari igranog filma	56
3. NASTANAK UMETNIČKOG PROJEKTA ..	65
3.1. Pre igre	70
3.2. Klina	76
3.3. Ružokradice	79
3.4. Žmure	82
3.5. Zavodnika i Svadbe.	85
3.6. Između igara.	89
3.7. Jurke	93
3.8. Semena	97
3.9. Trule kobile	100
3.10. Lovca	102

3.11. Pepela i Posle igre	105
4. ZAKLJUČAK	108
5. LITERATURA	110
6. BIOGRAFIJA	113

Prilozi:

Izjava o autorstvu

Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije doktorskog umetničkog projekta

Izjava o korišćenju

APSTRAKT

Ovaj umetnički projekat bavi se različitim estetikama kratkih filmskih formi kroz niz kratkih filmova koje sam napravila a čija je osnovna inspiracija bio ciklus pesama Vaska Pope *Igre*, iz zbirke pesama *Nepočini polje* (1956). U svetu poezije Vaska Pope, čitav svet, živ i neživ, trči, skače, sapliće se i pada, smeje se, rže, sanja, drugim rečima u njemu je sve moguće- baš kao i na filmu. Namera je, s toga, da se kroz svojevrsni omaž poetskom svetu i stvaralaštu ovog jugoslovenskog (jer on je sebe smatrao Jugoslovenom) pesnika, čija je poezija autentična i prepoznatljiva i vrlo dinamična, preispita dosadašnji spoj filma i poezije kao dve umetnosti koje se prepliću na mnogo nivoa. *Šta je poetično u filmu, šta je poezija filma a šta filmska poema?* Teoretski okvir na kome će se pisani deo rada zasnivati je prvenstveno istorijski osvrt na autore koji su tragali za poetskim u filmu. Žermen Dilak (Germaine Dulac), Luj Delik (Louis Delluc), Men Rej (Man Ray), Hans Rihter (Hans Richter), Dziga Vertov (Dziga Vertov) i kasnije Maja Deren (Maya Deren) i Sten Brakidž (Stan Brakhage) smatrali su film dominantno vizuenim medijem, i shodno tome sav uticaj poezije videli su u slobodnom tretiranju vizuelne predstave sveta, drugim rečima poetika je trebalo da bude sadržana u istraživanju potencijala vizuelne prirode filma. Tako gledano i mnoge reditelje klasičnog, narativnog filma, možemo nazvati poetskim stvaraocima. Terens Malik (Terrence Malick), Andrej Tarkovski (Andrei Tarkovski) i drugi poznati reditelji, pre svega prikazuju stanja duha, dok je dramski zaplet od sekundarnog značaja. S druge strane, poezija može biti i najdirektnije inkorporirana u filmsko delo, tj. može biti deo zvučne slike filma ili njen alfabetski prikaz može biti sastavni deo vizuelnog sadržaja filma.

Ovo je umetničko istraživanje, spoj teorije i prakse, u kome će umetnički kreativni deo imati primat i kroz njegovu analizu će se ponajviše postavljati pitanja i tragati za odgovorima na nedoumice u potrazi za poetskim slojevima filmske umetnosti. Analiza umetničkog projekta sastavni su deo ovog rada, kao i sam film, koji je priložen u elektronskom formatu.

Ključne reči: poetika filma, film o poeziji, eksperimentalni film, kratki film.

ABSTRACT

This art project considers various esthetics of short film forms through the series of short films I had made with poem cycle Games by Vasko Popa (part of his book of poems Field of No Rest, originally published in 1956) as basic inspiration. In Vasko Popa's poetry every aspect of the world – living or inanimate – runs, jumps, tumbles and falls, laughs, roars, dreams... In other words, everything is possible there, as is in a film. Intention therefore is to - through the homage to the poetic and creative world of this Yugoslav (for he considered himself Yugoslav) poet whose work is authentic, dynamic and recognizable – reexamine the connection between film and poetry, two art forms intertwined on many levels, through history. What is considered to be poetic in a film? What is the poetry of a film? What is a filmed poem? Theoretical confine inside which the written segment of the work will be based is primarily the historical recollection to authors who searched for poetic possibilities of a film. Germaine Dulac, Louis Delluc, Man Ray, Hans Richter, Dziga Vertov and later Maya Deren and Stan Brakhage, respectively, considered film to be a dominantly visual medium. They had regarded the influence of poetry through the freedom of world's visual representation. In other words, poetry should be included into the exploration of the visual nature of film. Looked from that angle, many representatives of narrative film could be seen as creators of poetry. Terrence Malick, Andrei Tarkovsky and other well known directors, more than anything else, represent states of spirit, with dramatic plot as a secondary tool. On the other hand, poetry can be incorporated into the film in the most direct possible way, i.e., it can be a part of the auditory aspect of the film, or its alphabetical representation can be an integral part of film's visual content.

This is an artistic exploration, theory and material form combined, in which the creative process will be of primary importance. Through its analysis questions will be raised and answers will be looked for, considering the search for poetic layers of cinematic art. Analysis of the art project is the integral part of the work, as is the film itself, enclosed in digital form.

Keywords: poetics of cinema, film about poetry, experimental film, short film

1. UVOD

Upoznavanje mladih sa poezijom Vaska Pope, po nastavnom planu i programu Ministarstva prosvete Republike Srbije, određeno je da se desi u srednjoj školi, kada su učenici u dobi od 15 do 17 godina (tačnije, u prvoj godini srednje škole uči se pesma *Kalenić*, dok se u četvrtoj godini školovanja upoznaje sa ciklusima *Belutak*, *Vrati mi moje krpice*, *Igre*). Delom je to vezano i za hronološko praćenje razvoja istorije sveta u školskom sistemu, samim tim i umetnosti i književnosti, te izučavanja književnih pravaca - od romantizma ka realizmu i konačno moderni, kojoj je i Popa pripadao. Ipak, čini mi se da je u pitanju prebojazan da mali ljudi - deca od 7, 10 ili 12 godina, koliko imaju đaci u osnovnoj školi, ne mogu da shvate sve slojeve i značenja Popine poezije, pa se zato ona ne stavlja u sadržaj njihovih lektira i čitanki. Međutim, kao što *Rane jade* Danila Kiša ili Kamijevog *Stranca* neko shvata i u mlađem uzrastu od 15, tj. 18 godina, a neko nikada, tako i prihvatanje Popine književnosti nema mnogo veze sa zrelošću koja podrazumeva godine starosti osobe koja čita njegove pesme, već sa sposobnošću da prihvati vizuelne prizore nastale od neočekivanih metafora, pa čak i onda kada im njihovo značenje mestimično izmiče.

Zašto svoj pisani deo doktorskog rada koji se bavi povezanošću kratkog filma i poezije, počinjem sa pričom o mladima i obrazovanju? Delom da se prisetim kada sam sama prvi put pročitala neki njegov stih, a delom i da odmah apostrofiram svežinu izraza ovog pesnika i univerzalnost njegovog jezika (ipak je njegovo delo prevedeno na 35 različitih svetskih jezika, što ga čini najprevođenijim pesnikom ovih prostora!), koju sam, delimično i kroz praktičan deo mog doktorata, potvrdila u radu sa decom osnovnoškolskog uzrasta. Ono što me je iznenadilo i ostavilo trajan utisak je sa koliko su suštinskog razumevanja deca tumačila poetske slike koje je Popa stvorio u ciklusu pesama *Igre*, kojima sam se bavila, a koje su govorile o sveopštoj surovosti sveta koji smo stvorili, da u njemu rastu i razvijaju se nova pokolenja. Čini se da u tom novom svetu, koji je, na estetskom nivou posmatrano, prevashodno okrenut vizuelnoj kulturi, film, kao jedna od najmlađih umetnosti, nema potrebe da se posebno uči već se s razumevanjem istog gotovo rađa (barem u našoj, tehnološki orijentisanoj kulturi). Zato me i nije iznenadilo da su deca lako shvatila film, s filmom su rasla i formirala se, ali s poezijom Vaska Pope... to me je iskreno iznenadilo. Možda je to zbog specifičnosti pesnika Pope, a možda je do urođene i podsticane sposobnosti maštanja i stvaranja novih svetova koju smo zaboravili da svi

posedujemo. Šta god da je u pitanju, fascinantno je i zahteva da istraživanje počne od starije umetnosti, od reči, od pesnika kroz čije delo progovara sam svet. Dakle krećem od inspiracije – od neponovljivog univerzuma Vaska Pope.

1.1. Vasko Popa – pesnik nepočin-polja

Pitaju te šta znači tvoja pesma. Zašto ne pitaju drvo jabuke šta znači njen plod – jabuka? Da ume da govori drvo jabuke bi im po svoj prilici, odgovorilo: zagrizite u jabuku pa ćete videti šta znači! Vasko Popa¹

Vasko Popa nije nikada direktno govorio o svojoj poeziji. Izbegavao je to. Kada bi gostovao na radiju, čitao je svoju poeziju i to bi bilo to. Jedina dva izuzetka od tih audio snimaka koje sam našla u Arhivi Radio Beograda, bio je audio zapis nastao 1968. na studentskim protestima i drugi, nastao posle Titove smrti, kada se Popa sećao kako je video prvi put Titov lik na nemačkim plakatima za vreme okupacije, i kako mu se njegov lik činio kao da odiše slobodom. I tako su književni kritičari i čitaoci, poštovaoci poezije, ostavljeni sami na milost i nemilost poeziji, bez pomoći pesnika. Ali, nije Popa neki hermetični osobenjak, koliko u prvi mah može delovati.

Kao što sam već pomenula, Vasko Popa u istorijskim okvirima književnog razvoja, pripada posleratnoj modernoj jugoslovenskoj književnosti. Prva Popina zbirka pesma *Kora* izašla je iz štampe 1953. godine, i kako navodi Ivan V. Lalić u analizi dela ovog pesnika, to je prelomni trenutak za razvoj moderne srpske poezije (zajedno sa zbirkama Miodraga Pavlovića *87 pesama* i *Stub sećanja*), te ne čudi da je ova zbirka bila udar na dotadašnja shvatanja poezije. Pored reakcije odbacivanja od strane kritičara starog kova u književnim krugovima izazvala je i zbunjenost koju su mlađe generacije lako odagnale. Lalić ističe da se Popa pojavio „kao celovita pesnička ličnost: doneo je svoju sintezu, svoj pesnički jezik, svoje iskaze i svoje nagoveštaje.

¹ *Rađanje moderne književnosti*, ured. Sreten Marić, Đorđe Vuković, Nolit, Beograd, 1976. iz knjige Ivan V. Lalić, *O poeziji dvanaest pesnika*, Slovo ljubve, Beograd, 1980, str. 120.

Doneo je odmah svoju pesničku zrelost, opsednutu problemima koji su u dubini bili sinhronizovani sa problemima doba“.²

Zoran Mišić je bio prvi tumač i kritičar Popinog dela koji je prepoznao i postavio osnovne koordinate pesničkog iskaza, uočio inovaciju njegovog jezika i odnos prema tradiciji, kolektivno (ne)osvešćenom, i najvažnije, ukazao je na elemente nadrealizma koji su kod Pope podređeni jednoj preciznoj pesničkoj disciplini (koja je po Laliću, „antipod nadrealističkom diktatu iracionalnog“). Osnovna karakteristika je sažetost izraza, iz koje i proizilazi potencijalna „nerazumljivost“, ali je istovremeno upravo ta sažetost omogućila stvaranje jedinstvenih poetskih idioma, čija je hermetičnost prividna, a čija su svojstva, po Mišićevim rečima „eliptična i sintetična u isti mah“.³ Ono što svi teoretičari od tada, pa i savremeni čitaoci, lako primećuju je i upotreba savremenog govornog jezika, fraza i prozaizama, koji u sažimanju dobijaju svojevrsnu poetičnost, dok u simbiozi sa slikovnim zalihama srpskog jezičkog nasleđa, grade novi jezički kvalitet koji Popa uspostavlja već u prvoj knjizi, a zatim razvija kroz ceo svoj pesnički opus.

Šušte zelene rukavice

Na granama drvoreda

Veče nas pod pazuhom nosi

Putem koji ne ostavlja trag⁴

Ovo su stihovi iz četvrte pesme ciklusa *Daleki predeli* iz prve zbirke *Kora*. Izdvojeni su kao primer Popinog ranog pesničkog stila. Za ove stihove Novica Petković u svojoj analizi kaže da imaju aktivniji odnos prema jeziku i da „dopušta prilično veliko narušavanje semantičkih rešenja ograničenja na međusobno spajanje reči.“⁵ U navedenim stihovima imamo stilske figure - metaforu (rukavice su lišće, krošnja) i metonimiju (deo je dat umesto celine, jer grane pripadaju drveću pa tek posredno drvoredima), postoji i davanje ljudskih karakteristika biljnom svetu što spada u domen grotesknog, ali i pasivizaciju pesničkog subjekta (naime veče nosi naše aktere, ne hodaju oni nego se sve oko njih kreće). Takođe - *put ne ostavlja trag* preuzeto je, i preinačeno za pesnikove potrebe, iz izraza - *trag ostaje na putu*, te tako Petković zaključuje da „Pesnikovi

² Ivan V.Lalić, *O poeziji dvanaest pesnika*, Slovo ljubve, Beograd, 1980, str. 103.

³ isto, str. 104.

⁴ Vasko Popa, *Kora*, Matica srpska, Novi Sad, 1953.

⁵ Novica Petković, *Ogledi o srpskim pesnicima*, Društvo za srpski jezik i književnost Srbije, Beograd, 1999, str. 215.

iskazi i slike ne postoje sami po sebi: podrazumevaju iskaze i slike čijim su preinačenjem dobijeni. To je jedna od najopštijih osobina, kojom se može objasniti izuzetno veliki značaj koji u Popinoj poeziji imaju u različitome stepenu frazeologizovani jezički iskazi. Jer svi manje-više ustaljeni govorni obrti čuvaju sintaksički obrazac, vrstu leksike i slike, koje pesnik preuređuje tako da njegova pomeranja ostavljaju na nas utisak nečega što je u isti mah i poznato i nepoznato, obično i neobično.“⁶

Još jedno bitno određenje Popine poezije je i muzikalnost, koja utemeljenje nalazi u zvučnosti i melodici samog jezika. Lalić primećuje lirski osmerac i smatra da on spontano nastaje iz osećaja jezika, a ne iz unapred zadatog šematizma kojem se teži.

Mišić je ukazao i na dva kvaliteta koja se provlače kroz ceo Popin opus. Jedan je čulnost, odnosno konkretnost doživljaja materijalnog sveta (materija jeste osnova svakog promišljanja i doživljaja za Popu koji je pristalica dijalektičkog materijalizma), a drugi specifično dvojstvo, koje spaja u jedinstvo dve suprotnosti – sažimanje ekspresije u najjednostavniju jezičku formaciju i isto tako „skolonst ka jakom, bizarnom, senzualno metaforičnom i živopisnom izražavanju“⁷. Mišić ta dva elementa naziva uslovno „klasicističkim“ i „baroknim“, navodeći da su oni vitalistički principi ove poezije, koji je celu određuju, a najbolje funkcionišu kada su „barokni“ elementi podređeni „klasicističkim“.

Što se tiče tematskih okvira u kojima se Popa kreće, već u prvoj zbirci oni su jasno dati. Prvenstveno to je preispitivanje egzistencije čoveka i osećaja ljudskosti, u nemirosljubivoj sredini koju još naziva i nepočin-polje (*Nepočin-polje* je i ujedno i naziv njegove druge zbirke pesama, u kome se nalazi i ciklus *Igre* koji je polazna tačka mog umetničkog projekta).

„Otkad za sebe znaš, isto pitanje: kako živeti nerastrgnut između ta dva beskraj, između onog sablasnog u sebi i onog okrutnog oko sebe?“ *Rečiti trenutak*, zbirka *Nepočin-polje*⁸

Osnovni odnos sveta i svesne jedinice, pesničkog subjekta koji je naš junak, jeste *odnos neprihvatanja* koje opaža i analizira i Svetlana Velmar Janković. Ona nalazi da je njegova poezija nikada pročitana i shvaćena do kraja, te da se stalno obnavlja, da posle njenog čitanja

⁶ Novica Petković, *Ogledi o srpskim pesnicima*, Društvo za srpski jezik i književnost Srbije, Beograd, 1999, str. 216-217.

⁷ Ivan V.Lalić, *O poeziji dvanaest pesnika*, Slovo ljubve, Beograd, 1980, str. 105.

⁸ Vasko Popa, *Nepočin-polje*, Matica srpska, Novi Sad, 1956, str. 22.

„ostaje izazov i traganje, ostaje izazov traganja“⁹. Malu rečcu **ne** izdvaja kao naročito značajnu, posebno u prvoj zbirci. „Na jednoj je strani pesnički subjekat, prvo lice, ja koje je u odbijanju; na drugoj strani je vid pesničkog objekta - ... - modri svod, nebo, spoljašnji svet, u osvajanju“¹⁰. I taj modri svod, nadirući element spoljnog sveta, po Velmar-Janković, ima mnoge oblike, ono je i zver i pseći udar i mrak čeljusti, dok pesnički subjekat, prividno pasivan, u stavu odbijanja napada aktivnog pesničkog objekta, ima moć *vida*, „moći naročitog vida što nastaje i traje u mraku čeljusti.“ I to je karakteristika subjekata svih pesama Vaska Pope, počev od prve zbirke i ciklusa *Poznansto*. Velmar Janković ističe da je Popi ta moć vida bitna jer „daje mu sposobnost da vidi ono što je nevidljivo. Uz to mu daje sposobnost da ostane, kada god mu se to učini pogodnim, malo po strani od tog sagledanog prizora *onoga što se ne vidi*, kao neprimetan posmatrač.“¹¹

Zanimljivo je da, kada govorimo o pojmu vida, u filmskoj avangardi američke kulture Sten Brekidž (otprilike u isto vreme kada Popa piše prve pesme, 50-ih godina XX veka) govori o potrebi stvaranja jednog isto tako specifičnog vida vizuelne spoznaje sveta, ne bi li stigao do njegove suštine. Brekidž kaže u svom eseju iz 1963. *Metafore o viziji (Metaphores on Vision)*: „Ipak, smatram da postoji potraga za znanjem izvan jezičkog područja, utemeljenog na vizuelnoj komunikaciji, koja zahteva razvijanje *optičkog uma* koji zavisi od percepcije u pravom i najdubljen smislu te reči. (...) Budi svestan da ne utiču na tebe samo vizuelni uticaji na koje si fokusiran, i pokušaj da spoznaš dubine svih vizuelnih uticaja“¹². Velmer Janković razmatrajući Popinu poeziju dalje tumači poziciju i sposobnost subjekta - „*Moć vida*, koju ima subjekat Popine poezije, najčešće zahteva ne posmatranje spolja, nego ulaženje unutra, u predmet ili pojavu koji se spoznaju“¹³. Čini se da govore o istoj *moći vida*, koja verovatno svoje korene ima u romantičarskim razmatranjima sveta i umetnosti.

⁹ Svetlana Velmar Janković, *Ukletnici*, Prosveta, Beograd, 1993, str 253.

¹⁰ isto, str 253.

¹¹ isto, str 259.

¹² Stan Brakhage, *from Metaphors on Vision*, u knjizi *The Avant-Garde Films: A reader of Theory and Criticism*, ured. P.Adam Sitney (New York: Anthology Film Archive, 1978), str 121.

¹³ Svetlana Velmar Janković, *Ukletnici*, Prosveta, Beograd, 1993, str 261.

Drugu sponu koju možemo napraviti između filma i Popine poezije je očigledan element *sukoba* pesničkog subjekta i objekta, koji naravno varira zavisno od ciklusa i zbirke, ali je uvek prisutan (za Mišića je to „barokni“ element), a koji leži i u osnovi svakog filmskog dela, ma koliko apstraktno to delo bilo (čak i ako je sveden na sukob belih i crnih kvadrata filmske trake). Takođe, interesantno je i to da je Popa svakoj svojoj zbirci davao i vizuelna znamenja. Prva zbirka ima znamenje, možemo to nazvati i totemom, zaštitnikom i obeležiteljem, i to je stilizovana šapa zveri. To je možda potreba umetnika Pope da sažme svoj iskaz do neregovog, onoga što izmiče verbalnom, a možda je i posveta paganskim precima... svakako to ostaje da maštu čitalaca i kritičara zaokuplja. Ono što Velmar Janković uočava je da je kružni oblik dominantan u svim znamenjima. „Simbol savršenstva i nepromenljivosti *krug*; kao što znamo, ima mnogo značenja, među kojima je na prvom mestu ono što nas ovde najviše zanima: značenje neba, kružnog, nepromenljivog i večnog. Dok razmatramo poeziju Vaska Pope treba stalno da imamo u vidu da je krug, dakle znak neba, kao središnjeg i svekolikog ishodišta, osnovni znak i u svih osam grafičkih znamenja što obeležavaju osam zbirki Vaska Pope.“¹⁴ Ova karakteristika likovnog izraza koji je Popa koristio u svom stvaralaštvu uporedno sa pisanjem poezije, svoje filmsko „preklapanje“ imalo bi u tretiranju dramske strukture kao ciklične, iliti kružne forme, gde kraj jednog dramskog toka sugerise ili direktno vodi u sledeći, sličan ili čak isti. Usudila bih se reći da kratki filmovi od nekoliko minuta često imaju ovu strukturu, jer na taj način u kratkom vremenskom prostoru pokazuju suštinu nekog odnosa ili stanja sveta i stvaraju jači utisak zaokruženog, autonomnog dela.



Ima još elemenata koji su zajednički filmu i Popinom specifičnom poetskom izrazu. Naime, sama moć vida koju smo još ranije konstatovali, unosi elemente fantastičnog, koji „ukidaju sve granice između vidljivog i nevidljivog, mogućeg i nemogućeg, prostornog i vremenskog...“¹⁵ Zar isto to ne važi i za film koji u nekoliko sekundi sažima milione godina evolucije, i može prikazati život planktona jednako kao i putovanje svemirskog broda ka neistraženoj planeti? Animirani film sa svim slobodama u prikazivanju objekata i subjekata svojih priča, zatim razna

¹⁴ Svetlana Velmar Janković, *Ukletnici*, Prosveta, Beograd, 1993, str. 281.

¹⁵ isto, str 265

snimljena inverzivna kretanja, ubrzanja i usporenja, samo su neki od oblika fantastičnog u filmskom oblikovanju vremena, prostora i dramskih radnji.

Kao što sam već spominjala, prva zbirka dala je mnoge nagoveštaje poetike Vaska Pope, koji su u kasnijim zbirkama potvrđeni i razvijani. Ukupno je za života izdao 8 zbirki pesama, i karakteristično je da je uvek pisao i grupisao pesme u cikluse. Druga zbirka, koju je izdao 1956. a čiji jedan ciklus *Igre*, spada u njegova najbolja dela. Poslužila je kao osnova i za moje filmsko istraživanje. Ova zbirka unosi nove elemente koji dalje razrađuju odnos i sukob pojedinca i surovosti sveta koji ga okružuje. U ovoj zbirci, Velmar Janković ističe još dve karakteristike Popinog stvaralašta. Prva je ono što naziva „proces poistovećivanja“ a druga – „situacija pristajanja“.

Proces poistovećivanja svoje korene, po Velmar Janković, ima u istočnjačkoj filozofiji i ljudskom ponašanju uopšte. To je sposobnost pesnika „da i u najmanjem delu prirode, u vlasi trave, recimo, prepozna prisustvo *najvećih dubina kosmičkog života*“¹⁶, i uoči egzistencijalnu dramu koja se odigrava. Pesnik tako, kroz fantastične slike poistovećenog pesničkog subjekta govori o sudbini maslačka, stolice, vrata, dakle, predmetnog, ali i folklornog sveta, i izmišljenih objekata – poput belutka, kome je posvetio i jedan ciklus pesama.

Situacija pristajanja nešto je što se javlja kao posledica odnosa pesničkog subjekta i objekta, naime, subjekat sa odstojanja koje mu omogućuje njegova situacija nepristajanja, ali i već pomenuta moć vida, opisuje zbivanje u kome su pesnički objekti u situaciji pristajanja. Njima je zapravo ukinuta mogućnost izbora, svet je van vremenskih i prostornih određenja (jer nigde nisu definisani), a oni bez preispitivanja, po izvesnom automatizmu, naročito u ciklusu *Igre*, ali i ostalim ciklusima zbirke *Nepočin-polje*, vode neumitne igre zla. Iz svih tih situacija pristajanja na izazove unutar i oko sebe, ishodište je gubitak, smrt. Pristanak na igru ne ostavlja nikakvu nadu, „onaj koji igra, koji se uhvatio u igru, taj je već u situaciji pristajanja u kojoj zlo vodi glavnu reč, a vodi i igru“¹⁷.

Detaljnije o ciklusu *Igre* i prirodi igara u pesama, kao i strukturi ciklusa *Igre*, više ću pisati kada budem analizirala svoj umetnički rad. Ono što mi je bilo bitno da iznesem u ovom uvodnom delu

¹⁶ Svetlana Velmar Janković, *Ukletnici*, Prosveta, Beograd, 1993, str. 260.

¹⁷ isto, str 271.

pisanja jeste uvid u pesnički svet Vaska Pope, koji je vrlo kompleksan, fantastičnim i humornim protkan, koji u sebi sadrži univerzalne principe stvaranja i uništavanja i večito pitanje čovekove egzistencije sa zlom u sebi i oko sebe. Kao pesnik čije stvaralaštvo vri od akcije i sukoba, a koji stalno stvara pesničke slike, (koje se ne zovu bez razloga slike, Popa je vrlo vizuelan pesnik, ne liričar već epičar), njegova poezija je gotovo već pisana u formi sinopsisa kratkih filmova. Ona samo čeka svoju realizaciju.

1.2. Osnovne postavke rada - pitanje poetskog u filmu

*I onda, iz nekog dubljeg inata, iz čega li, kreneš i ti da od blata, od sna, od golog daha, od čega god stigneš, nešto svoje, onako po svome stvoriš. Pustiš to u svet i strepiš: ne znaš hoće li prohodati, progovoriti, hoće li opstati.*¹⁸

Pesma, zbirka Nepočin-polje

Pitanje poetskog, moram da priznam, nije neko pitanje koje me je preterano zanimalo u teoretskom smislu. Film ima svoja izražajna sredstva i smatram ga, kao i mnogi koji se filmom bave, samostalnom umetnošću sa specifičnim estetskim, prostorno-vremensko-dramskim svojstvima. Ipak jedan umetnički projekat, u kome sam i sama učestvovala, doneo je zanimanje za temu spoja ove dve umetnosti – filma i poezije.

2011. godine, u Banatskom selu Karavukovo, održana je kolonija pod nazivom *Karavukovo 002*, u organizaciji Zemunskog malog umetničkog centra (ZMUC), u kojoj su učestvovali umetnici iz različitih regiona bivše zajedničke jugoslovenske države.¹⁹ Cilj je bio da umetnici izvode svoje radove u različitim tehnikama i medijima, kroz koje iskazuju svoju umetničku praksu, ali i da budu u interakciji sa meštanima sela (ili sam barem tako doživela kreativni zadatak, jer zašto bi bili tamo?). Pored dokumentovanja svakodnevnih zbivanja, progressa umetničkih radova i intervju sa umetnicima, za dan otvaranja izložbe trebalo je i kratki video, bilo kog sadržaja, da napravim, nešto da se vrti na video bimu. Najteža stvar je napraviti nešto - eto tako, bez

¹⁸ Vasko Popa, *Nepočin-polje*, Matica srpska, Novi Sad, 1956, str. 11.

¹⁹ <http://www.seecult.org/vest/izlozba-karavukovo-002>

koncepta i ideje, uostalom tako nešto nije ni izvodljivo, tako da mi je za osnovu videa poslužila jedna pesma iz knjige koju sam dugo nosila svuda sa sobom. U pitanju je, već pominjana zbirka pesama Vaska Pope *Nepočin-polje*, pesma *Pre Igre*. Video se sastojao od dve vrste sadržaja, stilizovanih kadrova (polja žita u sutonu, far snimka psa koji trči, pejzaža banaske ravnice i fragmenata sela - fasade kuća, groblja, crkve, vatrogasnog društvo), dakle kadrova opisnog tipa, i nasuprot njima kadrova, poznatih kao *talking heads*, u kojima meštani govore delove pesme, po jedan stih ili nekoliko reči. Finalni video traje dva i po minuta, počinje dugim kadrovima u kojima upoznajemo jedan ambijent, fragmentarno, ritam se ubrzava, kadrovi su kraći, nakon čega meštani svi zajedno recituju pesmu, od početka do kraja, svako po jedan stih ili deo stiha. Video je s razlogom nazvan *Vasko u Karavukovu*. Popa se zaista prošetao na neki čudan način celim selom (video je 2012 godine prikazan na 54. Beogradskom festivalu dokumentarnog i kratkometražnog filma, u kategoriji eksperimentalnog filma). Ono što mi je bilo potpuno fascinantno, u ovom iskustvu rada u umetničkoj koloniji, je da sam videla meštane, koji su došli na završnu izložbu radova, na kojoj su svi radovi bili izloženi, kako su potpuno u transu pred sopstvenom slikom, slikom svoga sela i njih samih koji izgovaraju neke reči koje im tada nisu bile uopšte jasne (a možda se to nije ni posle promenilo). Daću sebi slobodu da pretpostavim da ih je fascinirala, ne realna slika njih samih, pa ni realizam filmske slike, nego kompletno izmeštanje i stavljanje u neki drugi kontekst te slike sebe, tj. njihovog mesta i njih samih, njihovih komšija, prijatelja, rođaka. Recimo da je poezija Popina, ali i poetičnost video materijala, koja podrazumeva davanje drugačije vizure nečemu što je obično i svakodnevno (*promenjen pogled*), ono što ih uhvatilo nespremne. Naročito ih je osvojilo njihovo sopstveno učestvovanje u nečemu što im nije do kraja jasno šta je. To su moje pretpostavke, ali čak i da su pogrešne, važne su za ovaj doktorski rad, jer sam tada prvi put ozbiljnije počela da razmišljam o spoju filma i poezije, ali i gledaocu kao aktivnom učesniku u stvaranju filma.





Poezija u tekstualnom zapisu postoji više hiljada godina, filmski zapis tek nešto više od jednog veka. Film, koji je još prvi teoretičar filma Ricóto Kanudo (Ricciotto Kanudo) 1911. godine, u svom eseju *Manifest sedam umetnosti*, nazvao sedmom umetnošću, i koji je smatrao da je film sazdan od dve glavne umetnosti - arhitekture i muzike (naglašavajući da film na taj način u sebi sintetiše i prostornu i vremensku komponentu). Kanuda su neki kasniji teoretičari i filmski mislioci nazvali i prvim „poetičarem filma“. Žan Epsten (Jean Epstein) ga naziva i „misionar poezije filma“²⁰. Po Kanudu, film u sebi sjedinjuje sve umetnosti, tako i poeziju „koja je napor reči da postane muzika“²¹. Kanudova zaostavština je u zapisima o filmu (i osnivanju prvog kino kluba), u kojima kaže da „film nije ni melodrama, ni pozorište, da može biti samo zabava sa fotografijama u nekim svojim nižim oblicima, ali, u suštini, da je umetnost koja je stvorena da bude sveobuhvatni prikaz duše i tela, vizuelna drama sazdana od slika stvorenih kičicama svetlosti, apstrakcijama, kao napisana tragedija i drama koja se čita“²². Kanudova pisanja danas se smatraju prevaziđenim, ali njegov rad i promišljanje filma je šireg značaja, jer Kanudo započinje priču o filmskom ritmu, shvaćenom kao igrom planova. On indirektno naslućuje specifično izražajno sredstvo filma, tj montažu, smatrajući da novo sredstvo izražavanja mora sveobuhvatnu predstavu o životu, vratiti izvorima osećanja, tragajući za životom kroz pokret. Najjednostavnije rečeno, Kanudo uviđa potencijal filma da oslika sva tanana kretanja ljudske duše, koja u krajnjem slučaju najviše i interesuje sve one koji žele kroz umetnost da se iskazuju i/ili kroz nju da spoznaju sebe i druge, tj svet oko sebe. „... film (se) rodio iz težnje nauke i umetnosti modernog čoveka da najintenzivnije izraze tajne života, da kroz prostor i vreme registruju smisao bitisanja koje se večno obnavlja, da otkriju stanje psihe, a ne samo oblike spoljašnjeg sveta, i da, prema tome, film treba da razvija one svoje specifičnosti i karakteristike koje mu omogućavaju da izrazi nematerijalne, transcendentne pojmove.“²⁵ Ovako je o

²⁰ Gvido Aristarko, *Istorija filmske teorije*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1974, str. 130.

²¹ Ricóto Kanudo, *Estetika filma*, u zbirci *Teorija filma*, prir. Dušan Stojanović, Nolit, Beograd, 1978, str. 55.

²² Gvido Aristarko, *Istorija filmske teorije*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1974, str. 128.

²⁵ Vladimir Petrić, *Čarobni ekran*, Narodna knjiga, Beograd, 1962, str 7-8,

moogućnostima koje je u filmu video Kanudo pisao Vladimir Petrić u *Čarobnom ekranu*, i upravo u ovakvim zahtevima ukazao na poetski potencijal tada još samo jedne od mnogih vašarskih zabava, danas poznatoj kao – film.

„Film je složena umetnost: on može biti poezija, dokument i kritika, ali pre svega – on je živa slika kroz koju teče život sam.“²⁶ Ovo su reči Boška Tokina, novinara i pisca, jednog od prvih mislilaca o filmu na našim prostorima. Marko Babac, u svojoj opsežnoj knjizi o ovom zaljubljeniku u film, naglašava da je iste godine kada i Luj Delik, dakle 1920-te, Tokin govorio o fotogeniji kao specifičnosti filmski snimljenog prizora, a tu su dinamika i pokret kao bitni označitelji filmskog stvaranja koji su u mogućnosti da otkriju naše intimne misli. Tokin je iza sebe, kao i Kanudo, ostavio mnoštvo zapisa. U *Pokušaju jedne kinematografska estetika* kaže: „... sigurno je da ćemo pomoću nove umetnosti najzad otkriti čovečju dušu i da ćemo približiti čoveka čoveku (...). Najlepše su pesme nenapisane, to smo čuli hiljadu i hiljadu puta. Kinematograf je našao način da napiše nenapisane pesme (...) Sve naše nijanse, vizije, snove, sve naše unutrašnje bogatstvo, sve što vidimo, osećamo, a nismo u stanju napisati, sve to izražava slika. Kinematografija je, izgleda, intimno otkrivanje nas samih.“²⁷

O čemu zapravo ova dva filmska mislioca govore? O potencijalu filma, filmskog pokreta i slike same, da ispriča priču tako da pokaže suštinu čoveka, međuljudskih odnosa, dramu, patnju i ljubav, ali i ono teško uhvatljivo, ljudske želje, vizije, ideje – na jedan drugačiji način, celovitiji od svih drugih umetnosti. „Kinematograf je vizualizacija istine. Dakle: život, priroda, pokret i svetlost. On vidi, opaža (...) a mi gledamo. (...) Bez iluzija. Otuda glavne odlike nove umetnosti, realni i kosmički simbolizam.“²⁸ Zanimljivo je da Tokin tu napominje kako su filmski stvaraoci kao Grifit (Griffith), Ince (T. Ince), Čaplin (Chaplin), Hart (W. Hart), Ferbanks (Fairbanks) i drugi, ostvarili u kinematografu onu unutrašnju Ameriku o kojoj govori pesnik Vitman (Whitman).²⁹ Vitman je, za Tokina, čovek Evrope koji je iz nje otišao na Američki kontinent, jer je umesto Revolucije Evropa dobila Reformaciju i zaglibila se u netoleranciju, i „stvaranje

²⁶ Marko Babac, *Boško Tokin: novinar i pisac: prvi srpski estetičar, publicista u kritičar filma*, tom 1, Matica srpska, Novi Sad, 2009, str 25.

²⁷ Boško Tokin, *Pokušaj jedne kinematografske estetike*, iz knjige *Magijski vrtlog svetlosti i senki*, prir. Severin M Franić, Prometej, Novi Sad, 1996, str. 14.

²⁸ Boško Tokin, *Pokušaj jedne kinematografske estetike*, iz knjige *Boško Tokin: novinar i pisac*, prir. Marko Babac, Matica srpska, Novi Sad, 2009, str 181.

²⁹ isto, str. 181.

tzv. nacionalnih država, od kojih još traje evropski grč“.³⁰ Izlaz vidi u XX veku u Ruskoj revoluciji koja treba da donese komunističku civilizaciju i stvaranje kulture za sve („Kultura bi značila rezultat svih, a ne pojedinih“³¹). Vitmana karakteriše, po Tokinu, kao što je okarakterisao i Poa (Poe) i Čaplina, neprestano davanje, „unošenje svoje supstancije u kosmos“.³² Vitman je pevao o potencijalima jedne zemlje, o svemu onom što vidimo i isto tako onom manje vidljivom; kosmičnost je pridev kojim njegovo delo opisuje Tokin, kao i pojmovi zblizavanja ljudi i bratstva, koje je Čaplin direktno prikazao u svom opusu empatišući sa malim čovekom, rekla bih - lumpenproleterom. Dakle, nije samo u estetskim sredstvima filma prisutan potencijal za poetičnost, već je tu i vrednosni sistem koji može da spaja ove dve umetnosti, tako različite.

Listajući razne časopise i knjige i tražeći građu za pisani deo umetničkog rada u Biblioteci Kinoteke, naišla sam na prvi tekst, posle Tokinovih pisanja, na našem jeziku, koji se tiče veze između filma i poezije (ne znam da li je najstariji od svih, to je samo najstariji koji sam našla). Na veliko iznenađenje, u pitanju je deo prepiske, nazovimo to intelektuanim repliciranjem Vladimira Pogačića gospodinu Gluščeviću na njegov tekst *Filmska scenografija u jednom širem kontekstu*. (izdatom u filmskim novinama *Film*, broj 20). Pogačić kao reakciju na ovaj tekst piše svoj tekst *Scenografija i poezija* u kome Gluščevića optužuje za banalost, površnost i nadmenost, ali bitnije od toga postavlja pitanje: „Da li postoji poezija scenografije? Postoji li scenografija u poeziji?“ On zastupa ideju da, kako u umetničkom delu ništa nije slučajno već sve treba da bude svrsishodno i u duhu idejnih i estetskih principa dela („ništa nije slučajno, ništa bez duboke uzročnosti, a bez obzira na to *da li je to tako uvek u životu*“ - na šta očito Gluščević aludira u svom tekstu), da kroz ispunjenje svoje umetničke funkcije scenografija potvrđuje, po Pogačiću, svoju poetičnost u filmu i pozorištu. „Možda (scenografiju) ne treba tražiti bukvalno, na primer u poeziji. Ali – nije li ona već sadržana u onom podsvjesnom akcentu koji se tokom stoljeća taloži u riječima „odlazak“ ili naročito „daljina“, a i mnogim drugima? Ne donosi li prisustvo tih reči u stilu sa sobom jednu naročitu atmosferu, jedan određeni, tužni jesenji klimat, koji postoji bez obzira na bukvalno značenje tih reči?“³³ On dalje u tekstu objašnjava da, kako opisi kod pesnika nisu puko davanje prideva i uvođenje predmeta proizvoljno, u bilo kom uspelom pesničkom

³⁰Boško Tokin, *U.S.A. = Poe, Whitman, Chaplin*, iz knjige *Boško Tokin: novinar i pisac*, iz knjige *Boško Tokin: novinar i pisac: prvi srpski estetičar, publicista u kritičar filma*, tom 1, prir. Marko Babac, Matica srpska, Novi Sad, 2009, str. 196.

³¹ isto, str 196

³² isto, str 197

³³Vladimir Pogačić, *Scenografija i poezija*, Film, br 21, 1952.

delu, isto tako i scenografija u filmu i pozorištu koja proističe iz pesničkih slika, recimo, mora biti suštastveno vezana za srž samog filma ili predstave. Scenografija je vizuelno konkretna, i u bilo kom dramskom delu, bilo svođenjem na minimum scenografske elemente ili baš preterivanjem u korišćenju, autor njom daje opštu atmosferu dela i na svojevrsan način pocrtava ideju. On dalje objašnjava da je u Rilkeovim zapisima „malo je opisa dekora i ambijenta. Ali baš zato oni su u stanju da nas uvjere (...) u neophodnost svog scenografskog postojanja. To je uvijek onda kada je prostor postao, i za roman, kao što se to redovno događa u dobroj scenografiji filma (...) najbolja, najbliža, najistinskija rezonansa, živi oblik patnji i strasti.“³⁴ Svoj tekst o scenografiji i poeziji Pogačić završava rečima „ako poezija danas nije samo gost u kinematografiji, ako je ona djelimično i u dijalogu (a film je poznavao poeziju i prije pojave dijaloga, tj govornog filma) nju sigurno treba potražiti i u scenografiji. Jer samo nam ona može jednom riječju razjasniti (...) po čemu onaj fijakerski konj nije nalik na jednog od pedeset ostalih konja, koji stoje pred njim ili iza njega.“³⁵

Ovaj tekst-odgovor Pogačića sigurno nije prijaio Gluščeviću, ali je zato potakao Aleksandra Petrovića da već u sledećem broju *Filma*, napiše tekst pod nazivom *Poezija u filmu i film u poeziji*. On traži odgovor na pitanje koje je Pogačić u svom gore navedenom tekstu postavio a koje glasi „... postoji li mogućnost da na film *prevedemo* jezik poezije?“³⁶ Govoreći o filmovima koji su u to vreme nastajali a koji su za predložak imali poetski zapis, kaže da je logična paralela „između zastarelog snimanja pozorišta u umetničkom filmu i šturog slikanja reči u pokušajima filmske realizacije poezije“ i dodaje da „ako se filmom želi nešto reći na dobar i ubedljiv način, onda će taj govor biti diktiran mogućnostima i zakonima filmskog izražavanja.“³⁷ Ono što navodi kao nužnost prilikom filmske realizacije poetske literarne građe je „oslobađanje od stega literarnih šema. Ustvari literarna osnova je, u izvesnom smislu, samo emotivni impuls za postizanje jednog novog filmskog kvaliteta. Baza sa koje se mora poći u montažnoj razradi je intenzitet i vrsta emotivnog sadržaja, a sve fiksirane pojedinačne motive fabule (jer jasno je da i ovde postoji fabula) treba sprovesti kroz strogu filmsku selekciju.“³⁸ Zadatak takvog filma (a koji bi smatrali uspešnim) bio bi da svojom idejom i emotivnim dejstvom bude identičan sa

³⁴ Vladimir Pogačić, *Scenografija i poezija*, Film, br 21, 1952.

³⁵ isto

³⁶ Aleksandar Petrović, *Poezija u filmu i filmovi o poeziji*, Film, br 22, 1952.

³⁷ isto

³⁸ isto

literarnom osnovom. Verbalno izlaganje treba zameniti montažom i likovnom kompozicijom kombinujući ih sa propratnim tekstom. Po njemu, prva faza rada je analiza literarne konstrukcije i odnosa na kojima počiva sama pesma, a zatim sledi rasturenu građu sklopiti u celinu ali korišćenjem elemenata drugog jezika – filmskog – ali tako da dobijemo najbolji željeni efekat u svom delu, što svakako zavisi od senzibiliteta i veštine autora. Zbog različitih sredstava izražavanja i komunikacije sa gledaocima odnosno čitaocima, čest je slučaj promene sadržajnih elemenata pesme u filmu, koji rezultiraju i promenom ritma u odnosu na literarnu osnovu, radi postizanja traženog utiska. „(...) Izmenom u odnosima ostalih komponenata filmskog izraza nadokanditi, ili bolje rečeno, omogućiti postizanje osnovne ideje i pored korekcije u sadržaju koje film nameće“³⁹, piše Petrović, što jednostavnije rečeno znači – autor je slobodan da menja sadržaj pesme ako treba, ali je u obavezi da filmskim sredstvima evocira ideju, atmosferu i emociju pesme, tj. suštinu sadržaja pesme.

„Razraditi slikom tekst tamo gde je to moguće, pustiti kameru da otkrije i materijalizuje one gotovo podsvesne vibracije koje su prisutne u svakom dobrom stihu, je najvažniji zadatak. A to se ne postiže primitivnim realističkim metodom.“⁴⁰ Kao suprotnost ovom metodu, navodi asocijativnu i simboličnu montažu kao najpravilniji način filmskog osvajanja poetske materije. Pokret kamera je jedan od načina govora filma koji bi isto trebalo da bude ključan u stvaranju. U filmu se sve mora videti i vizuelno doživeti, tvrdi Petrović, dok reč sama, ne podleže nikakvoj uslovnosti ako je u saglasnosti sa filmskim potrebama, drugim rečima – ne treba je apriori odbaciti. Film, dalje, ima svoje, najbliže realnosti, umetničke komponente a to je prostor i pokret u njemu. U filmskom prostoru (ja ću dodati i vremenu) se kreću i akteri drame i oni koji dramu posmatraju, gledaoci. Pokret kamere kroz prostor, sečenjem ili farom, omogućava onu naročitu vrstu analitičnosti i prodornosti, dok je poistovećivanje gledalaca sa kamerom jedan od ključnih faktora ostvarenja snažnih utisaka kod gledalaca. Tu Petrović vidi posebnu sličnost sa poezijom, u kojoj je pesnički subjekat taj koji iz prvog lica vodi čitaoca kroz lična stanja i emocije, ali i zbivanje, baš kao što kino-oko uočava svet oko sebe i organizuje ga po sopstvenom nahodanju.

Aleksandar Petrović je reditelj i nije ni čudo da je on o konkretnim filmskim sredstvima pisao govoreći o sudaru poetskog sadržaja i njegovog filmskog uobličjenja. Ali slično je pisao i

³⁹ Aleksandar Petrović, *Poezija u filmu i filmovi o poeziji*, Film, br 22, 1952.

⁴⁰ isto

Vladimir Petrić, te 1952. godine, kada je pravljenje filmova po poetskom predlošku, očito delovalo kao da će postati novi filmski žanr. Tekst *Vizuelna poezija*, koji je napisao zajedno sa Ljubomirom Radičevićem, počinje konstatacijom – „Poezija, odnosno poetičnost, može se javiti u svakoj umetnosti kao vrhunac istinskog nadahnuća umetnika i humanog doživljaja izraženog jezikom ma kog umetničkog medijuma.“⁴¹ Odatle se negde nazire suština teksta a to je da pitanje poetičnosti filma nije, i ne treba da bude, vezano isključivo za adaptacije literarnog poetskog predloška, već sam film, kako umetnost koja se izborila izražajnim sredstvima za svoju „posebnost“, treba da teži postizanju poetskih dometa ako mu je cilj da bude umetničko delo (naravno da postoje i druge vrste filma koje imaju drugačiju svrhu). Dva autora, Petrić i Radičević, smatraju da se „poetičnim“ filmom mogu nazvati tek oni filmovi koji svoju poetičnost postižu filmskim jezikom, dok filmove gde je poezija u narativnom tekstu ili natpisima, a slika samo ilustrativna, nazivaju „film o poeziji“ (po temi koju obrađuju ti filmovi, ne po kvalitativnim svojstvima samih filmskih dela). „Pesma treba samo da posluži kao inspiracija za stvaranje *vizuelne poezije* u ejzenštajnovskom smislu.“⁴² Dvojica autora teksta, kao i Petrović, pre njih, smatraju da „film treba najslobodnije da obrađuje literarnu materiju, njega ne treba da sputava i ograničava original, on mora svojim specifičnim izražajnim sredstvima da izrazi osnovnu ideju, strasti i karaktere iz dela koje se ekranizuje.“⁴³ Do tada nastale filmove po poetskim predlošcima (*Pijani brod, Ruža i rezeda, Grob u žitu, Poema o Kragujevcu*) karakteriše ilustrativna slika i spikerski tekst koji je dominantan vid ekspresije, izražavanja u samom delu i: „Film je samo poslužio kao pomoćno sredstvo. Film je tako sebe stavio u službu poezije (...) On je poeziji pozajmio, da se tako izrazimo, samo svoje telo, ali dušu je dala poezija.“⁴⁴ Dakle, po njima, filmovana poezija nije novi žanr filmske umetnosti, to je samo još jedno tematsko područje filma. U filmu se dešava asimilacija elemenata mnogih drugih umetnosti (slikarstva, muzike, arhitekture, književnosti) i one „gube svoja obeležja koja ih i čine elementima – ma jedne određene umetnosti i na jedan nemehanički način, spajajući i utapajući međusobno svoja jezgra, tvore novu umetnost“.⁴⁵ U ovim filmovima, „poemama“, te asimilacije nema, i zato oni nisu novi žanr. Za izradu „poetičnog filma“ odnosno, „vizuelne poezije“, autori teksta ne mogu

⁴¹ Vladimir Petrić, *Vizuelna poezija*, iz knjige *Magijski vrtlog svetlosti i senki*, prir. Severin M Franić, Prometej, Novi Sad, 1996, str. 78.

⁴² isto, str 78.

⁴³ isto, str 79.

⁴⁴ isto, str 80.

⁴⁵ Vladimir Petrić, *Vizuelna poezija*, iz knjige *Magijski vrtlog svetlosti i senki*, prir. Severin M Franić, Prometej, Novi Sad, 1996, str 80.

ikakva uputstva dati. Sve je dozvoljeno, i muzika i spikerski off samo da „harmonija specifičnih izražajnih sredstava filma ostane nenarušena“. Osnovno je da „prava filmska poezija“ pruži jedinstveni emotivni doživljaj gledaocu i da mu pokrene maštu!

„(...)Film treba da deluje (...) posebnom organizacijom tih pokretnih slika, osobenim skladom između njihovog sadržaja, značenja i njihovih spoljašnjih promena, kretanja, što u gledaocu izaziva jedan naročit, rečima neiskaziv, doživljaj, jedno unutrašnje zadovoljstvo, koje takođe, samo na drukčiji način, osećamo slušajući simfoniju ili čitajući pesmu.“⁴⁶ Neponovljivi doživljaj filmske poezije postiže se „vizuelnom dinamikom smenjivanja oblika, svetlosti, senki, boja, linija na bioskopskom platnu“, smatra Petrić, proširujući razmatranja o odnosu filma i poezije u delu svoje knjige *Čarobni ekran*, pod nazivom *Poetičnost filma*.

On uočava dve linije shvatanja filmske poetičnosti. Prva je ona grupa filmskih autora i teoretičara koji smatraju da je poeziju u filmu moguće stvoriti samo specifično kinematografskim, vizuelno - dinamičnim delovanjem slike na gledaoca. Slavko Vorkapić je jedan od njih jer smatra da iz stvaranja kinestetičkog osećaja u gledaocu, organizacijom i gradacijom pokretnih i statičnih snimaka, proizilazi najveći domet filmskog stvaranja - filmska poezija. Druga grupa autora, po Petriću, je ona koja smatra film sintetičkom umetnošću. „Po njima se poezija u filmu može postići zajedničkim delovanjem slike, reči, muzike, šumova, kretanja kamere i pokreta unutar kadra.“⁴⁷ Ovi navedeni autori (Petrović, Petrić i Radičević), smatraju da nije bitno koja se izražajno estetska sredstva koriste na filmu od strane autora, dokle god sam film ostavlja specifičan poetski utisak na gledaoca. Dakle, ne treba apriori odbaciti ni jedno sredstvo, pa čak bilo ono blisko književnom nasleđu i pozorištu, dakle ni dijalog. Mogućnost postizanja dublje veze između govorne poezije i filmskih slika, Petrić vidi u dva načina rada na filmu – prvo, da pesnik piše svojevrzne pesme-scenarija, koja bi bila prevashodno orijentisana na moguće kazivanje kroz vizuelno, i drugo, da filmski reditelj prevashodno rasčlani pesmu na simbole, ideju, emociju i da kroz sliku transponuje poetsko značenje pesme, a montažom da da adekvatan ritam stihova. „(...) Slika ne bi bila ilustracija teksta, već njena

⁴⁶ Vladimir Petrić, *Čarobni ekran*, Narodna knjiga, Beograd, 1962, str. 5.

⁴⁷ isto, str 6

sadržajna komponenta, koja bi sa recitovanim stihovima gradila vizuelno-auditivni kontrapunkt.“⁴⁸

Poezija na filmu, najpojednostavnije rečeno, za Petrića, je uzdizanje konkretne radnje u slici, dakle same slike, do simbola i metafore, što nam onda daje mogućnost da tražimo veze filma i poezije od samog nastanka filma, jer vezuje poeziju, tj poetičnost za sam potencijal prirode slike.

2. ISTORIJSKI OSVRT NA ODNOS FILMA I POEZIJE

Pitanje analize filmova po kriterijumu upliva poezije i poetičnosti vrlo je široko područje analize. Ipak, razlikuju se filmovi nastali po poetskom predlošku, ili kojima je poezija polazna tačka za filmsku adaptaciju, zatim oni filmovi i autori koji problematizuju sam pojam poezije i pesnika kroz dramsku formu, kao i onih dela koja možemo nazvati poetičnim zbog specifičnog senzibiliteta autora. Iako je po tematici rada, mojoj temi umetničkog projekta, najbliža prva grupa filmova – tj onih nastalih inspirisani poezijom, zbog celokupnog bavljenja razvojem filmskog jezika i filmske estetike, pisaću i o drugim oblicima preplitanja filma i poezije, a kako je istorija filma kratka, najzahvalniji i jednostavniji mi je hronološki pristup ovoj materiji.

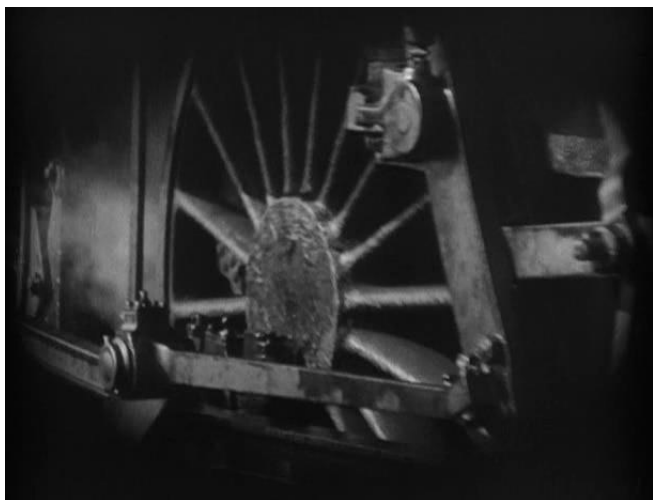
2.1 Film u borbi za autonomiju

„Film može da pokazuje i da objašnjava postupke i pokrete, dakle da bude *deskriptivan*, što je najprostiji oblik; takođe može da pokaže i objašnjava stanja duše, da bude *poetski*, što je vrhunski oblik.“⁴⁹

⁴⁸ Vladimir Petrić, *Čarobni ekran*, Narodna knjiga, Beograd, 1962, str. 10.

⁴⁹ Leon Musinak, *Rađanje filma*, iz zbirke *Teorija filma*, prir. Dušan Stojanović, Nolit, Beograd, 1978, str. 94.

Dvadesetih godina XX veka, film se borio za svoju samostalnost. Mnogi su ga videli kao kolaž svih ostalih umetnosti, bez sopstvenih specifičnosti, a naročito se smatralo da se oslanja na književnost tj pozorišne komade, drame (kao predstavljačku umetnost) i romane. Stoga je grupa filmskih entuzijasta, u borbi za filmsku autonomnost, odlučila da odbaci scenario i klasičnu priču, i pokuša da stvori, ono što oni zovu *čist film*. Po Žermen Dilak, čist film je „muzika za oči“, to je film „koji može da živi van pokroviteljstva ostalih umetnosti, van svake teme, van igre glumaca“⁵⁰. Ona u svom tekstu iz 1927 godine *Estetička merila, prepreke, integralna kinematografija*, predviđa razvoj filma do ostvarivanja integralne kinematografije kroz „više formi u pokretu koje će umetnik sjediniti kroz različite ritmove u istoj slici i koje će povezati u niz slikovnih predstava“⁵¹. Začetak ostvarenja vizuelne simfonijske poeme nalazi u filmu Abela Gansa (Abel Gance) *Točak (La roue)*, jer u njemu su važni činiooci, pored likova u drami, „dužina, nesklad i sklad slike (...) Vizuelna simfonija, ritam kombinovanih pokreta oslobođen ličnosti, gde se linije oblika kreću u stalno promenljivom taktu i stvaraju emociju, kristališući ili ne kristališući ideje.“⁵²



Kadrovi iz filma A.Gansa *Točak*, iz 1923. godine (<http://www.acinemahistory.com/2016/03/la-roue-1923-wheel.html>)

Žermena Dilak, Luj Delik, Marsel Lerbije (Marcel L'Herbier) i drugi umetnici koji su se tada bavili filmom, delili su stanovište da pravi, čisti film treba da se oslobodi glumaca i narativa kao dominantnog i određujućeg u filmu, i da se akcentuje uticaj ritma slike i kompozicije u

⁵⁰ Žermen Dilak, *Estetika, merila, prepreke, integralna kinematografija*, iz zbirke *Teorija filma*, prir. Dušan Stojanović, Nolit, Beograd, 1978, str. 296.

⁵¹ isto, str. 297.

⁵² isto, str. 295.

komunikaciji sa gledaocima, i u tom kontekstu oni približavaju film poeziji. Po Dilak, koja je bila rediteljka, istoričarka i teoretičarka filma, i koja je ostavila najviše zapisa o filmu u ovoj grupi sineasta, film ne bi trebalo da može da se prepriča, već on mora da stvara doživljaje i emocije jedinstvenim vizuelno-ritmičkim sklopovima. I tu je, na prvi pogled slaba, ali opet evidentna veza između ove dve umetnosti – u ritmizaciji vizuelnog sadržaja (jer ritam i poezija jesu nerazdvojni, tako film Anrija Šometa *Pet minuta čistog filma* (Henri Chomette, *Cinq minutes de cinema pur*), Al Ris (Al Reese) u *Istoriji eksperimentalnog filma i videa*, smatra poemom upravo zbog toga što je ritam esencijalan za formu filma, ali i brižljivom bavljenju detaljima (što je isto karakteristično za poeziju, bavljenje i apstraktnim pojmovima strepnje recimo ali i detalja – latice cveća, ili rubovi nečije haljine). To je veza koju u svom eseju o filmu i poeziji ističe Fil Leropolos (Phil Leroupolos)⁵³. Drugo na šta sugerije Leropolos, o povezanosti filma i poezije, jeste izrazita individualnost i snaga kreativnog pojedinca prilikom uobličjenja i stvaranja dela, kako pesnika, tako i reditelja. To je, manje ili više, intiman iskaz, lična pozicija, perspektiva posmatranja, a osnovno je iskazivanje emotivnog stanja, a u ovom, čistom, filmu to je i fizičko pobuđivanje gledalaca. Luj Delik govori o filmu kao vizuelnoj poeziji (prvenstveno nasuprot snimljenim igrokazima, na šta je često film svođen) u smislu specifičnog bavljenja detaljem. Zapravo, on je i prvi prihvatio Kanudov termin *fotogeničnosti* *iliti fotogenije* – kao specifičnog svojstva samog kinematografa da u detalju, predmetu ili licu, portretu, pa i pejzažu, uoči lepotu i tajni život, koju su, gledano golim okom, neprimećeni (*iliti vrhunski poetski vid stvari ili ljudi koji može da nam otkrije samo kinematograf*⁵⁴). Luj Delik prvi sistematizuje izražajna sredstva filma i deli ih na 4 segmenta – dekor, osvetljenje, maska i kadenca, od kojih je kadenca najvažnija jer nagoveštava izdvajanje filmskog ritma kao suštinskog tvorca filma. A koliko je bila fascinantna ideja i koncept filmskog ritma, vidimo i iz misli jednog od ranih teoretičara filma Leona Musinaka koji postavlja ekstremno ozbiljnu tezu – ritam ili smrt. Ili film živi svoj samostalni, jedinstveni život sveopšteg kretanja ili umire. On uočava ritam u kadru, ali i u nizu kadrova, tj unutrašnji i spoljašnji ritam razlikuje, i oba su bitna za stvaranje filmskog dela. Ova grupa autora u teoriji su ostali upamćeni kao vizualisti i impresionisti, oni su pravili i filmove i pisali teorijske radove i stvarali su ne samo u Francuskoj, već i Italiji, Nemačkoj, Sjedinjenim američkim državama.

⁵³Rad se u originalu zove *Film Poetry: A Historical Analysis* by Phil Leroupolos <http://poetryfilmlive/film-poetry-a-historical-analysis/>

⁵⁴Leon Musinak, *Radanje filma*, iz zbirke *Teorija filma*, prir. Dušan Stojanović, Nolit, Beograd, 1978, str. 94.

Među propovednicima dominacije osećanja filmskih nadražaj, nad razumevanjem istih sadržaja, je i Slavko Vorkapić, prijatelj Boška Tokina, koji je napustio Srbiju 20-ih godina XX veka, i oduševio Holivud svojim eksperimentalnim ostvarenjima. On je kao i svi prethodno navedeni filmski autori, film smatrao autohtonom umetnošću, čija poezija može proisteći isključivo iz vizuelno-dimaničkog delovanja filma na gledaoce (mada su mnogi kao Dilak, a posle videćemo u tekstu i Rihter, počeli od tog stava, da bi u kasnijim radovima priznali snagu filma ne samo i isključivo kroz čisti, formalni, apstraktni film). U svom eseju *Može li film biti umetnost svoje vrste* Slavko Vorkapić ističe: „Kinestetika – eto tu je osnovni formalni problem kinematografske umetnosti: tako snimiti izvesne stvarne kretnje statičnom ili pokretnom kamerom, proizvesti utisak kretanja snimanjem statičnih predmeta pokretnom kamerom, tako organizovati te snimljene kadrove da u samoj igri izazvanih unutrašnjih poleta i padanja, sudara i okreta, lebdenja i trenutnih mirovanja, doživimo tako reći u našem telu jednu kinestetičku melodiju i orkestraciju, jedan novi estetski doživljaj“.⁵⁵

Kako su ovi autori često tražili osamostaljivanje filma od povezanosti sa drugim umetnostima, film su često svodili na igranje sa formalnim elementima te su tako pravili film forme. Bilo je tu i primera filmova nastalih po poetskim predlošcima. Žermen Dilak pravi jedan film po Bodlerovoj (Baudelaire) pesmi *Poziv na putovanje (L'invitation au voyage)*, koji je u suštini igrani film u kome je uspela da ispriča priču o neostvarenoj ljubavi, ili bolje straha od ljubavi, bez ijednog natpisa (manje natpisa, značilo je *filmski* film). Film je vrlo poetičan i suptilno prenosi odnos dvoje glavnih junaka, njihove želje i maštanja, ali je evidentno da je Bodlerova pesma samo početna inspiracija za pisanje scenarija i dramatizaciju odnosa dvoje zaljubljenih. Zapravo, Dilak je i sama napustila stvaranje čistog filma koji je propagirala i o kome je pisala i posvetila se izučavanju problema filmskih novosti, naime kako bi one dobile specifičniju formu i strukturu. Jer kritika vizualista, sa istorijske distance, se i sastojala u tome da je čisti film prazna igra koja fascinira na prvi mah, ali brzo zasiti i izgubi interesovanje publike. Ipak oni jesu važni zbog ukazivanja na bitnost ritma, vizuelnih aspekata u filmskom izražavanju, širenja tematskih okvira filma, i isticanja kreativnog pojedinca kao centralne figure u stvaranju filma kao umetničkog dela.

⁵⁵Slavko Vorkapić, *Može li film biti umetnost svoje vrste*, u knjizi *Čarobni ekran*, Vladimir Petrić, str 6, Narodna knjiga, Beograd, 1962.

1928. godine Man Rej pravi film po pesmi nadrealističkog pesnika Roberta Desnoa (Robert Desnos), *Morska zvezda (L'etoile de mer)*. Na početku filma je natpis – *Pesma Roberta Desnoa, onako kako je video Rej Man*, i na taj način stavlja jasnu distinkciju da, iako je samu pesmu doživeo kao scenario, vizuelni i tekstualni sadržaj se bitno razlikuju čak i kada ukazuju na iste motive. Za ovaj film Rej je objektiv premazivao vazelinom i na taj način dobijao sliku koju je poput snoviđenja i akvarel crteža, što je tvorilo jednu specifičnu poetičnost slike, zatim je koristio natpise, po koji stih iz pesme, kombinaciju reči i slike na jednom mestu, kao i česte ritmičke pauze između kadrova, koji odaju utisak izdeljenosti na fragmente. Man Rej je inače napravio samo četiri filma, a onda je odlučio da se posveti isključivo umetnosti fotografije. On je važan i zato što je prvi skovao termin „film poema“, tačnije termin *cinepoem*. Za svoj drugi film *Emak Bakia* ističe da je sačinjen od serije fragmenata, to nije apstraktni film, niti film koji priča priču; on je invencija svetlosnih formi i pokreta, dok manje apstraktni delovi filma služe da prekinu monotoniju ili služe kao akcenat. Susan Mc Cabe ističe da je to sličnost filmova Man Reja i poezije Gertrude Stajn, podređenost radnje, tj naracije ritmu dela, ali i visoka samostalnost fragmenata jednih od drugih.⁵⁶ Ona takođe primećuje da Rej ne koristi ono što je klasično u filmskom kadriranju, plan kontraplan, što tumači kao odbijanje postavke pesničkog subjekta u pesmi, što Stajn takođe čini.



Kadar iz filma Man Reja *Morska zvezda*

<https://rolfgupta.wordpress.com/tag/httpwww-youtube-comwatchvroivhfesu5u/>

⁵⁶ McCabe, Susan, *Delight In Dislocation: The Cinematic Modernism of Stein, Chaplin, and Man Ray in Modernism/Modernity*, Vol 8, No 3, iz eseja *Film Poetry: A Historical Analysis* by Phil Leroupolos <http://poetryfilmlive/film-poetry-a-historical-analysis/>

Ako se smatra da je *Morska zvezda*, prvi evropski film koji koristi filmske natpise ne da pojasni radnju filma već da ga obogati stihovima pesme po kojoj je nastao, u Americi se prvim avangardnim filmom smatra upravo jedan film koji u sebi sadrži stihove iz tri pesme Voltera Vitmana (koga je Tokin, setimo se još 1920 godine izuzetno hvalio, stavivši ga u isti rang vitaliteta američkog duha zajedno sa Poom i Čaplinom, spojivši pesnike i sineaste po značaju svojih umetničkih iskaza), a koji su zajedno radili slikar i fotograf Čarls Šiler (Charles Sheeler) i fotograf Pol Strand (Paul Strand). Film se zvao *Menhetn* (*Manhattan*), sastojao se iz snimaka grada koji su bili ispresecani natpisima iz pesama, stihovima Vitmanovih pesama o ovom delu grada Njujorka. Dramaturgija je slična simfoniji velegrada, naime život jednog grada - velegrada od ranog jutra do zalaska sunca, u kojoj je sam grad glavni junak, jedan organizam a ljudi mile po njemu i obavljaju svoje svakodnevne aktivnosti. Kako su dva fotografa pravila ovaj film, on je zaista vizuelno izuzetan sa odmerenim ritmom ali izrazitom dinamikom unutar kadra. Stihovi nisu na crnoj pozadini već na slici gradskog pejzaža, i svaki put otkrivaju šta ćemo u nastavku filma gledati: užurbani gradski život ili luku sa brodovima koji dovoze još ljudi. Ipak, oni grade jednu celinu poetsko-dokumentarnog tipa, s tim što kada bi se npr. izbacili natpisi sa poezijom, ili umesto njih stavio prozni tekst sličnog sadržaja, i spojila slika u kontinuitet, ne bi se mnogo izgubilo, i dalje bismo znali šta gledamo, i uživali bismo u izuzetno dinamičnim uglovima posmatranja i kompozicijama kadrova.



Kadrovi iz filma Standa i Šilera *Menhetn*, iz 1921. godine, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/georgia-okeeffe/okeeffe-on-camera>

Hans Rihter je sa Rutmanom (Ruttmann), Egelingom (Egeeling) i Fišingerom (Fischinger) tvorac avangarde u nemačkom filmu kojim dominira muzički ritam, i čiji izraz nije prvenstveno okrenut ljudskom liku, već gradi izraz linijama, zapreminama, bojama, u apstraktnim i nadrealističkim sižeima. Rihtera, po obrazovanju slikara, film je fascinirao mogućnošću koju je pružao u edukativne svrhe ali i izletima izvan okvira racionalnog. On je počeo svoje istraživanje u umetnosti u saradnji sa Egelingom, preispitujući kompozicije, dinamičke odnose čisto formalnih struktura, jer je to njega interesovalo, u krajnjoj liniji on i dolazi iz škole kubizma, tj. svođenja svega na osnovne forme. I on se zalaže za *filmičan film*, shvaćen kroz korišćenje izrazito filmskih elemenata u pravljenju filma, ali kasnije priznaje da film sa sižeom (narativom) može imati umetničku vrednost, iako ostaje pri tome da je siže sporedan faktor u stvaranju filma, nasuprot ritmu koji je njegova suština. U dokumentarnom filmu, intervju iz 1972 godine, koji se zvao *Rihter o filmu (sa Sesil Star)*, Rihter kaže „Ritam je, po mom mišljenju, esencija filma zato što je svesna artikulacija vremena. A ako je išta u osnovi filma, onda je to artikulacija vremena, artikulacija pokreta.“ Za ritam on tvrdi da je „nešto što se ne može nakalemiti, to je uslov filmske poezije, bitni element njene snage“⁵⁸. Fil Leropulos ističe da je Rihter još ranih 20-ih pisao o poetskoj prirodi filma, ali su njegovi zapisi postali bitni tek značajno kasnije, tj 50-ih godina XX veka kada su se avangardni filmski stvaraoci zainteresovali za odnos filma i poezije. Rihter tvrdi da ga je u filmu fascinirala mogućnost da nevidljivo učini vidljivim, da film najbolje prikazuje, najkompletinije i najdramatičnije, nevidljivu podsvest (kasnije 50-ih, u Sjedinjenim Američkim Državama radi filmove sa jakim uticajem Frojdove psihoanalize). Njega, kao tvorca prvog apstraktnog filma *Ritam 21 (Rhythmus 21)* iz 1921. godine, ne zanima izlaganje priče ili bilo kakvog narativa koji verbalno može da se definiše, tako da je i logično da govori i potencira lirske aspekte u filmskom izražavanju, lirsku formu filma, jer je slobodnija, jer ne podleže racionalnoj logici narativa.

Paralelu između filma i poezije, sam Rihter vidi i u njihovom nastanku. Naime film koji nastaje sa poetskim aspiracijama nije zakucan unapred, on ima cilj, značenje i raspoloženje koji ga vode, a ne zakucanu knjigu snimanja. Samim tim materijal koji se dobije u snimanju, slobodnije se tretira i do kraja rada na filmu može dobiti potpuno drugačiju upotrebu od one planirane na početku. To vraća negde film na intuitivno polje, odakle dolazi i poezija, smatra Leropulos u

⁵⁸ Hans Rihter, *Voix du merveilleux*, iz časopisa La Revue du cinema, u knjizi *Istorija filmske teorije*, Gvido Aristarko, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1974, str. 128.

svojoj analizi Rihterovog filmskog delovanja.

Ovako praveći filmove, bez čvrste knjige snimanja, Rihter veliki značaj daje naknadnom montažnom procesu, montaži aposteriori, koja prati glavnu emociju, dinamiku sirovog materijala i ideju autora. U filmu *Dadaskop (Dadascope)* i kasnije u filmu *Snovi koje novac može kupiti (Dreams That Money Can Buy)*, on spaja čitanu poeziju sa filmskom slikom, u prvom slučaju apstraktnog sadržaja, a u drugom, u *Snovima*, poetizovan tekst je onaj kojim nas svevideći narator vodi kroz suštinski narativni film.

„(...) Filmska lirika – ili filmska poezija – u stvari sledi estetske pravce koji su identični sa estetskim problemima i pokretima što su se javili pre četrdeset godina u slikarstvu, poeziji i muzici. Klerov (Clair) *Međučin (Entr'acte)*, moj *Duh pre doručka (Vormittagsspuk)*, Ležeov (Leger) *Mehanički balet (Ballet Mecanique)* ili Rejev *Emak Bakia* predstavljaju filmsku koncepciju kubizma, dadaizma, ekspresionizma, futurizma i, naročito, nadrealizma. U tim poetskim filmovima fabula je zamenjena slobodnom upotrebom simbola, kojima gledaoci treba u potpunosti spontano da se prepuste, slobodno i individualno doživljavajući njihovo apstraktno, prenosno značenje“⁵⁹, kaže Rihter i mi shvatamo da ono što zahteva od publike nije da prati priču i dešavanje na ekranu, već da slobodno tumači simbole, prvenstveno da film osete i dožive, aktivno učestvuju u stvaranju značenja i osećanja filma, umesto da ga prosto racionalno rastumače.

Rihter je specifičan i po tome što je često i vrlo uspešno sarađivao sa drugim umetnicima, među kojima je i jedan od najsvestranijih umetnika avangarde – Žan Kokto (Jean Cocteau). Kokto je bio slikar, pisac romana i pozorišnih komada, pozorišni i filmski reditelj i naravno pesnik. Žan Mare (Jean Marre), glumac koji igra Orfeja u *Orfejevom testamentu (Le Testament d'Orphee)*, smatra da je čitav život Koktoa poezija, ali izražena kroz najrazličitije forme, pa i kroz film. Zbog ovoliko širokog područja delovanja, mnogi su ga smatrali, i dalje je to čest stav, da je prozaičan umetnik, ali to je predrasuda koju je, recimo, Godar (Godard) odbacio⁶⁰, i objasnio da je Kokto sa još tri reditelja - Panjola (Pagnol), Dura (Duras) i Gitrija (Guitry) bio ključna inspiracija za formiranje generacije reditelja *Novog talasa*. Njegovi filmovi *Krv pesnika (Le Sang d'un Poete)*, *Lepotica i zver (La Belle et la Bete)* i *Orfejev testament* izrazito su inovativni u

⁵⁹ Vladimir Petrić, *Čarobni ekran*, Narodna knjiga, Beograd, 1962, str. 14,15.

⁶⁰ film o Kokto - *Lies and Truths*, <https://www.youtube.com/watch?v=itlIgVbTpUA>

stvaranju filmskih iluzija i začudnih prizora, a poetski elemeti su u samom izboru tema. On preispituje motive žrtve i ljubavi, sudbine, mitološke teme uvodi i modernizuje i mada ne koristi direktno poeziju u svojim filmovima, dijalozi su poetizovani, a česte su scene nalik snoviđenju; ni usporeno i inverzivno kretanje nije strano Koktou, kao ni drugim nadrealistima, jer u dimenzijama vremena i prostora snova i vizija vladaju drugi zakoni od onih poznatih realnosti. Ipak, Godar izdvaja šok koje ideje Koktoa izazivaju kod gledalaca kao ključne u susretu sa njegovim filmskim delom. Ne toliko stil ili štogod drugo, koliko su ideje ključne, kao i montažni postupak asocijativnog spajanja različitih sadržaja. On je napravio sedam filmova, ali samo je prvi nadrealistički - *Krv pesnika*, a svi ostali imaju klasičnu dramaturgiju i u njima je upliv poetskog dat kao dopuna glavnog narativnog toka u pričama koje se kreću od grčke mitologije do savremene epohe i ubacivanja autobiografskih elemenata. Kokto u film *Žan Kokto: Autobiografija nepoznatog (Jean Cocteau: Autoportrait d'un inconnu)* iznosi mnoge interesantne stavove vezano za film, umetnost i život. „Inspiracija ne dolazi iz vedra neba. Inspiracija bi trebalo da se zove izdisaj. To je nešto što izbija iz naše dubine, naše noći, i pesnik pokušava da polegne njegovu noć na sto.... Koristio sam film kao poetsko vozilo, da pokažem stvari koje nisam mogao da kažem. Da pričam o čoveku koji ulazi u ogledalo, slušalac sleže ramenima. Ali ako to prikažem, ah... ono što čini ovaj film dragocenim (misli na film *Krv pesnika*), i možda prepoznatljivim, bile su njegove greške, kroz greške mi smo postajali stvarniji. Greške je trebalo da imaju snagu dogme, da bi tako prestale da budu greška... Pesnik nije ništa drugo do ručni rad šizofrenika, neko bi rekao ludaka, kojeg svako od nas nosi u sebi, i koji je jedini koji se ne stidi.“ Zanimljiv je podatak da su u kino klubovima 40-ih i 50-ih godina XX veka u SAD-u i Kanadi, u redovnom repertoaru umetničkih evropskih filmova, gledani upravo Koktoovi filmovi i pod njegovim uticajem i bili, čak je za Džejmisa Brogtona (James Broughton) *Krv pesnika*, prvi film a ujedno i jedini nadrealistički: „Neverovatan primer: pesnik pravi poetski film!“⁶¹



Kadrovi iz filma Koktoa *Krv pesnika*, iz 1930. godine,

<http://shangols.canalblog.com/archives/2006/07/19/2320910.html>

⁶¹Scott MacDonald, *Poetry and Film: Cinema as Publication*, Framework: The Journal of Cinema and Media Vol 47, Wayne State University Press, 2006, str. 39.

„Mi ne ustajemo protiv podređivanja filma književnosti, pozorištu, mi potpuno razumemo korišćenje filma u svim granama nauke, ali mi definišemo te funkcije filma kao sporedne (...)

Osnovno je i naglavnije:

filmsko osećanje sveta“⁶²

Pre nego što pređemo na sledeće poglavlje, (avangardne američke filmske umetnike 40-ih, 50-ih i 60-ih godina XX veka) trebalo bi pomenuti i ruske konstruktiviste, pre svega reditelja Dzigu Vertova i pokret *kino-oko*. Kako naš teoretičar Dušan Stojanović najjednostavnije objašnjava konstruktivizam na filmu – a to je da „dejstvo filmskog iskaza počiva na načinu njegove izgradnje; naime, kako rasporedimo kadrove takav ćemo efekat dobiti“⁶³ – upravo tako i Vertov poistovećuje ljudsko oko sa kino-okom te tako želi da napravi „čoveka, savršenijeg od Adama. (...) Od jednog uzmem ruke, najsnažnije i najveštije, od drugog uzmem noge, najčvršće i najhitrije, od trećeg uzmem glavu najlepšu i najizražajnu, i montažom stvaram novog, savršenog čoveka.“⁶⁴ Sam Vertov je višestruko povezan sa poezijom, on je čak i sam pisao poeziju, što se da videti u njegovim filmskim zapisima, koji su vrlo nadahnuti. Za sebe je rekao da je filmski pesnik, ali umesto da piše na hartiji, koristi za to filmsku traku. Vladimir Petrić u svom radu *Konstruktivizam na filmu: Čovek sa filmskom kamerom (Constructivism In Film: The Man With A Movie Camera)* navodi da je od uticaja mnogih pesnika na Vertova najveći uticaj Majakovskog, koji je kao savremenik Vertovljev i sam bio blizak ostalim formalističkim pokretima u umetnosti Sovjetskog Saveza tog perioda XX veka. Petrić navodi da i Vertov i Majakovski u svom stvaranju rade istu stvar – umesto da se vežu za već utvrđene tradicionalne forme izražavanja u poeziji, odnosno filmu, istražuju i šire svoj izraz - pesnik u polju stilskih figura, a seneasta u stvaranju svog specifičnog audiovizuelnog izraza. Ono što je interesantno je da je ovaj film Vertova svojevrsni meta-film, sada već često viđen kao forma, ali u ono vreme jedinstven rad koji je u sebi nosio ideju novig usklađivanja sveta u boljem društvenom uređenju kakav je socijalizam. U filmu imamo proces nastanka samog filma, muškarac snima a žena montira i ponovo rekreira našu stvarnost, dok smo mi kao gledaoci, pozvani na budno učestvovanje u stvaranju kontinuiteta celina, umesto samo da posmatramo i pratimo tok zbivanja. Petrić i u konstrukciji radova Majakovskog i Vertova vidi sličnost; naime, u konstrukciji pesme *Jutro* Majakovski u jednom stihu ima tek jednu reč, ili reč i po, dok se Vertov ne libi da u

⁶² Dziga Vertov, *Kinooki. Prevrtla*, iz zbirke *Teorija filma*, prir. Dušan Stojanović, Nolit, Beograd, 1978, str. 274.

⁶³ *Teorija filma*, prir. Dušan Stojanović, Nolit, Beograd, 1978, str. 24.

⁶⁴ Dziga Vertov, *Kinooki. Prevrtla*, iz zbirke *Teorija filma*, prir. Dušan Stojanović, Nolit, Beograd, 1978, str. 276.

montažnom postupku koristi samo jedan frejm od celog kadra. Da li je došlo do oponašanja forme jednog od strane drugog, to je teško tvrditi, ali nesumnjivo da su se u istim idejnim okvirima kretali.⁶⁶

Uticao je poezije Majakovskog Petrić vidi i u načinu na koji Vertov piše. To je ono što kasnije naziva „rukovodstvo za akciju“, koje po njegovim rečima, „obezbeđuje jedinstvo analize i sinteze postignutih filmskih zapažanja“. Zapravo, Vertov jeste bio protiv pisanja scenaria, kako i sam ističe u intervjuu posthumno objavljenom u *Iskustvo kino* 1958 godine: „Bio sam pristalica skoro *gvozdenog* scenarija igranog filma. A istovremeno, bio sam protivnik *scenarija* dokumentarnog, to jest insceniranog filma. Smatrao sam apsurdnim scenario neinsceniranog filma. Ne samo terminološkim apsurdom.“⁶⁷ Umesto toga, neki od njegovih zapisa liče gotovo na poetske spise u stihu, u čemu Petrić vidi izuzetnu sličnost sa razmišljanjima Maje Deren koja, znatno kasnije, govori o *vertikalnoj konstrukciji filma, iliti poetskom čitanju filma*.



Kadrovi iz filma Vertova *Čovek sa filmskom kamerom* (Человек с кино-аппаратом), iz 1929. godine

<https://iamyouasheisme.wordpress.com/2009/07/11/man-with-a-movie-camera/>

Na kraju ovog poglavlja, moram da primetim da mnoge od ovih spojnica povezivanja filmskih stvaralaca sa pesnicima i njihovim delom kao da se drže na vrlo tankim nitima, pa čak i imaju dozu proizvoljnosti u sebi i učitavanja, ali nesumljivo je da su ovi autori bili nosioci jednog drugačijeg razumevanja i uviđanja filmskog potencijala od, nazovimo to, glavnog toka masovne

⁶⁶ Vlada Petric, *Constructivism In Film: The Man With A Movie Camera*, New York: Cambridge University Press, 1987, iz eseja *Film Poetry: A Historical Analysis* by Phil Leropoulos <http://poetryfilmlive/film-poetry-a-historical-analysis/>

⁶⁷ Dziga Vertov, *O ljubavi prema živom čoveku*, u knjizi *Filmski scenario, u teoriji i praksi*, prir. Petrit Imami, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1978, str. 159.

proizvodnje filma, koja se zasnivala na pričanju priča – *storytelling*. Umesto predstavljačkog oni se opredeljuju da pokažu doživljaj čovekovog bića, čovekovih odnosa, pa i samog života i sveta. To su izuzetno dinamični filmovi, jer je shvaćeno da je suština filmaskog u kretanju, ritmu i sukobu, shvaćenom na najširi mogući način, makar i u sukobu svetlih i tamnih površina, kao u čistom filmu Rihtera. Iz doživljaja se filmskim sredstvima proizvodi događaj, a taj događaj nije klasična priča. A ako tražimo analogiju u književnim rodovima, ako nije proza, a nije ni drama, pozorišni dramski tekst, ostaje jedino analogija sa poezijom. Ili najprostije, ono što svi gore navedeni filmovi imaju zajedničko je da u njima pojam poetskog pre svega podrazumeva da su oni plod specifičnog ljudskog senzibiliteta koji se iskazuje kroz razne forme; zatim, sadrže osećanje slobode i stvaraju svoju alternativnu, subverzivnu realnost, oni su poput prolaza u podsvedno; i konačno, oni nose beskompromisnost u odnosu na prohteve društva koje sve nas okružuje. Ovo je delom parafraziranje onoga što je govorio Bunjuela (Bunuel) u Meksiku 1958. na temu *Film kao instrument poezije*, kada su predstavljeni pomenuti filmovi. Čini se da je Bunjuel, koji je i sam pravio po poetskom predlošku barem jedan film – *Andaluzijski pas (Un Chien Andalou)* objasnio suštinu odnosa filma i poezije ovog perioda razvoja filmske umetnosti.

2.2 Američki avangardni film i filmovane poeme

Koliko je u Evropi 20-ih i 30-ih godina XX veka bilo umetnički živo i raznoliko u svetu avangardnog filma, toliko je u Sjedinjenim amerčkim državama 40-ih godina bilo plodno, posebno za pesnike sineaste. Ali to je i logično. Evropa je šest godina, od 1939. do 1945. bila bojno polje. Ono što je podstaklo povećanu filmsku produktivnost jeste pojeftinjenje proizvodnog procesa. Naime, uglavnom korišćena kamera avangardista bila je Bolex, koja je po pitanju mase bila lagana, takođe i tehnički jednostavna za rukovanje, a donosila je profesionalne rezultate kada bi bila u veštih rukama. I filmska traka je bila jeftina – rolna dovoljna za pravljenje 10 minuta snimka koštala je 2 dolara, za crno beli film, a za kolor 5 dolara; razvijanje filma je po stopi filmske trake košalo dva do tri centa. Što se tiče zvuka, filmovi su snimani bez zvuka, a posle su ili ostajali nemi, ili su nakandno sinhronizovani.

Jedan od prvih filmova ove epohe bio je *Geografija tela* (*Geography of the Body*) iz 1943. godine, koji je napravio Vilard Mas (Willard Maas) sa umetnicom i suprugom Mari Menken (Marie Menken) po poeziji Džordža Barkera (George Barker), koji i čita svoju pesmu. Menken, koja je započela svoju filmsku karijeru u vojsci 1941 godine, snimajući makete za edukativne vojne filmove, snimila je i ovaj film. Mas je za potrebe filma kupio najobičnije uvećavajuće staklo (koje je koštalo nekoliko centi u radnji) da kroz njega snima detalje muškog i ženskog tela.⁶⁸ Film, za današnje pojmove ne predstavlja neko epohalno ostvarenje, ali u trenutku kada se pojavio bio je izuzetno hrabro delo. U osnovi to je Masov pokušaj spajanja filmske poetike sa nadrealističkim prozno poetskim tekstom, koji je naknadno nastao; audio je podvičen i prati ga 34 kadra muškog i ženskog tela, koji su snimljeni, uglavnom, u vrlo krupnom planu (film počinje i završava se detaljem oka, a samo u jednom kadru je sugerisano da postoji mogućnost spajanja dva tela, u rukama koje su spojene u stisku). Tekst koji čujemo iz off-a, spaja ogromno geografsko prostranstvo – od Meksika do centralne Azije, Havaja i Kolorada, pa sve do Meseca i čak Raja. Kadrovi delova tela u ritmu i asocijaciji odgovaraju tekstu koji čujemo (npr. kada vidimo ušni duplju čujemo iz off-a priču o ulasku u Hadenbadeov hram), drugim rečima, celo ljudsko telo je postalo polje, realno i imaginarno područje ljudskog života i mašte, po kome se kreće nevidljivi narator. Zanimljivo je da ovaj film sugerise mnoštvo seksualnih aluzija, sadomazohističkih i homoerotskih, što je tek početak seksualne slobode koja će ubrzo zavladati čitavom avangardom (*Verujem u ekstazu za sve!* – kaže filmski pesnik Džejms Brogton).



Kadar iz filma Masa *Geografija tela* iz 1943 godine,
<https://www.imdb.com/title/tt0305597/mediaviewer/rm1904685056>

⁶⁸ Mas i Menken su bili modeli u filmu, dok su u životu bili nešto što su drugi avangardni umetnici zvali – poslednji boemski par – jer su stilom života, koji je bio u potpunosti posvećen umetnosti, ali i alkoholu, činili krucijalni deo američke avangardne scene skoro 20 godina; zanimljivo je i da su umrli u rasponu od 4 dana, prvo Menken, krajem decembra 1970 godine, a početkom januara naredne godine i Mas.

Posle ovog filma i Mas i Menken postali su etablirani umetnici avangarde. Menken je radila svoje samostalne filmove, bavila se i *stop-motion* animacijom, ali i saradivala sa drugim avangardnim umetnicima, od kojih je najpoznatija saradnja na filmu *Na kopnu (At land)* Maje Deren (Maya Deren) iz 1944. i to na sceni igranja partije šaha, koja je zahtevala kreativne tehničke zahvate.

Maja Deren je jedna od najkompleksnijih i najcenjenijih stvaralaca ovog perioda, pritom je ona u teorijskom smislu i najviše pisala o filmu i poeziji, a zatim svoja zapažanja i u svojim filmovima, kojih nema mnogo ali su izuzetno cenjeni, sprovodila u delo. U jednom od audio zapisa njenih intervjuja koji se mogu naći na jutjubu, Deren kaže da je u početku pisala poeziju, ali je ubrzo shvatila zašto je bila „slaba“ pesnikinja – ona je prosto sve videla u slikama. U trenutku kada prelazi na filmsko izražavanje njen rad postaje kompletan.⁶⁹ U svom filmskom radu, kako je najpre bila upoznata sa evropskom avangardom 20-ih, poput filmova Žermen Dilak, Luj Delika, Rene Klera i drugih, i ona je zauzimala poziciju da je film samostalna, zasebna umetnost, koja treba da raskine bilo kakvu vezu sa drugim umetnostima, i da svoju suštinu iskazuje i traži kroz vizuelne elemente, dakle u snimanju a zatim i u mogućnostima koje pruža montaža. Takođe, Deren smatra da kamerom treba dati realnost sa svim specifičnostima koje sama kamera kao medijum poseduje i omogućava, ali tako da stvara jednu prihvatljivu zamenu za realnost. Zanimljivo je da Deren vidi manipulaciju prostorom i vremenom kao organski deo filmske umetnosti, i u okviru toga mogućnost proširenja filmskog prostora kroz manipulaciju filmskim vremenom, kao i obrnuto, ekstenziju vremena, kroz prostorno analiziranje scene (za to daje i jednostavne primere kako se tretira koračanje uz stepenice na filmu, dakle, stepenice mogu da se raskadriraju tako da deluje mnogo duže penjanje uz njih, a isto tako, zavisno od tretmana skoka u vazduh, vreme može da se zaustavi i produži). Koliko je montaža ključna za ovu autorku je i tvrdnja da „Sva kreativnost i stvaranje u suštini nastaje iz stvaranja novih odnosa među već poznatim delovima celine.“⁷⁰ (Filmovi Maje Deren izuzetno su montažno kreativni, sa čestim poigravanjem kontinuitetom i vremensko prostornim odnosima, a zanimljiv je i podatak da je ona filmove avangardista 20-ih i 30-ih godina gledala bez ikakve zvučne pratnje, pa je i to delom uticalo da u prvim filmovima nema nikakvu zvučnu podlogu.)

⁶⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=MhEEOpbJKEc>

⁷⁰ Maya Deren, *Cinematography: the Creative use of Reality*, u knjizi *The Avant-Garde Films: A reader of Theory and Criticism*, ured. P.Adam Sitney (New York: Anthology Film Archive, 1978), str. 69.

Ipak u eseju *Anagram: tekst o umetnosti, filmu i poetici* (*An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*) koji ističe njen stav o potrebi za nezavisnošću filma od drugih umetnosti, Deren sa najviše odobravanja govori o poezije, ali i poredi kreativne metode rada, kada govori o ove dve tako različite umetnosti. „Kao što se verbalna logika stvaranja poezije zasniva na odnosima sintakse, asonance, ritma i drugih elemenata poetskog govora, tako i u filmu postoje procesi filmskih odnosa koji proizilaze iz instrumenta (kamere) i elemenata kojima se film koristi.“⁷¹ U drugom eseju *Film: stvaralačko korišćenje stvarnosti* (*Cinematography: the Creative use of Reality*) Deren objašnjava da se film, ukoliko želi da se ostvari kao zasebna umetnost, „mora odreći narativnih disciplina pozajmljenih od književnosti i bojažljivog oponašanja kauzalne logike narativnih zapleta, jedne forme koja je cvetala kao slavljenje prizemnog, postupnog poimanja vremena, prostora i odnosa koji je bio deo primitivnog materijalizma XIX veka. Umesto toga, mora da razvije rečnik filmskih slika i stvori sintaksu filmskih postupaka koja te slike povezuje. Mora da otkrije logiku (disciplinu) svog medijuma, otkrije svoje vlastite strukturalne kategorije modaliteta, istraži nova područja i dimenzije koji su mu dostupni, i tako obogati našu umetničku kulturu, onako kako to nauka čini u svom domenu.“⁷² Čini se da je sve to Deren pokušavala da ostvari u svom nevelikom, ali izuzetno uticajnom filmskom opusu.

Najzanimljiviji deo teorijskog razmatranja Maje Deren vezano za tematiku kojom se bavim u ovom radu, našla sam u transkriptu sa simpozijuma *Poezija i film* (*Poetry and Cinema*), filmskog udruženja *Cinema 16*, održanog 28. oktobra 1953. godine. Vilard Mas je vodio debatu na kojoj su učestvovali, pored Deren, Parker Tejlor (Parker Tyler), Dilan Tomas (Dylan Thomas) i Artur Miler (Arthur Miller). Tada je već ustanovljen termin poetskog filma (poetic film) i ono na šta Mas okreće razgovor jeste utvrđivanje estetskih principa na kojima se takav film zasniva. Deren, druga uzima reč i, posle kratke analize uopštenih susreta filma sa poezijom od strane Tajlora, iznosi svoju, sada već poznatu teoriju o vertikalnoj i horizontalnoj strukturi filmova. Ona, gotovo da se bavi teorijom iz poštovanja prema publici, koja je i sluša ali koja i gleda filmove, jer zna da afinitet prema poetskom filmu postoji samo kod dela filmske publike. Ona razume da ukoliko je publika došla, recimo, da gleda avanturistički filma, a pusti joj se filmska poema apstraktnih slika, ona je naravno nezadovoljna, ali to nezadovoljstvo proizilazi iz pogrešnog ugla

⁷¹ Maya Deren, *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, iz eseja *Film Poetry: A Historical Analysis* by Phil Leroupolos <http://poetryfilmlive/film-poetry-a-historical-analysis/>

⁷² Maya Deren, *Cinematography: the Creative use of Reality*, u knjizi *The Avant-Garde Films: A reader of Theory and Criticism*, ured. P.Adam Sitney (New York: Anthology Film Archive, 1978), str. 72-73.

posmatranja tog dela. Drugim rečima, dokle god se u poetskom delu traži *šta se dešava*, propušta se poenta dela koja je prevsahodno u tome *kako se nešto dešava*.

Poezija, za Deren, ispituje kako ćemo pristupiti nekom iskustvu. Isti događaj pesnik i dramski pisac vide drugačije, jer im je pristup drugačiji, jer ih zanimaju različiti elementi tog događaja. Karakteristike poezije proizilaze iz njene strukture, a ta struktura se zasniva na, kako tvrdi Deren, činjenici da je u njenoj osnovi *vertikalno istraživanje situacije*, ono se interesuje i osvetljava trenutke, i bavi se kvalitetom i produblivanjem tih trenutaka. Poezija se bavi pitanjem kakva osećanja je proizvelo neko dešavanje i kakvo je značenje toga. To ne znači da u sebi ne sadrži akciju, ali je tretman te akcija *vertikalan*, produbljuje se po slojevima značenja i osećanja koje nosi.

Za razliku od vertikalnog pristupa strukturi dela, horizontalan pristup se bavi razvojem situacije, ispitujući kroz taj razvoj različita osećanja. Deren daje Šekspira (Sheakspear) za primer kombinacije ova dva kretanja strukture – drama se odvija horizontalno, od jedne do druge situacije, i povremeno stiže do trenutaka kada treba objasniti emociju, značenje i tada prelazi na vertikalno kretanje drame. Dakle, kombinacija je horizontalnog razvoja sa povremenim vertikalnim istraživanjem u vidu poetskih monologa. Kao primer vertikalnog istraživanja u filmu navodi uvodne sekvence u kojima često vidimo panoramu grada, očiti poetski element, koji se bitno razlikuje od ostatka filma. Sekvence snova takođe smatra vertikalnim kretanjem u horizontalnoj strukturi, ali ove dve smernice kretanja mogu biti i u najrazličitijim odnosima – može i vertikalnost da dominira nad razvojem dešavanja po horizontali (za to daje primer opereta sa banalnim sižeima koji služe samo kao spona za lirske segmente).

Za idealan odnos filma i poeziji, vidi kombinaciju vertikalnog i horizontalnog razvoja, i tu daje primer dva Masova filma, već pomenuti *Geografija tela* i *Slika u snegu (Image in the Snow)*, koji ima liniju razvoja priče, ali sve vreme paralelno daje i poetski komentar, tako da ima niz događanja koji je poetski obrađen. Ovakvo razmatranje nije naišlo na oduševljenje ni pesnika Tomasa⁷³, ni dramskog pisca Milera, ali dok je Tomas pravio seksualne aluzije na pojmove horizontalnog i vertikalnog kretanja, Miler smatra da je teško razdvojiti ono što Deren ističe kada priča o ova dva razvojna puta strukture jednog dela, da su oni neraskidivo povezani u svakom

⁷³Dilan Tomas umro je nepune dve nedelje od ovog simpozijum

dobrom dramskom delu. Miler, takođe, zastupa stanovište da je dodavanje poetskog teksta (što je postalo popularno u avangardnom filmu tog perioda), suvišno jer sama slika ima svoju poetičnost koja je u prirodi medija kao takvog. Ipak, dok Deren smatra da ako se pametno upotrebi, čitana poezija čini nadogradnju dela i ne treba je apriori odbaciti. Za Deren, poetski filmovi ne bi trebalo da budu dužeg trajanja iz prostog razloga što takva vrsta filma nije u stanju da drži pažnju gledalaca u dužem vremenskom periodu.

Ono što Fil Leropolos uočava u svom već pomenutom eseju o filmu i poeziji, jeste da Deren u podeli na horizontalno i vertikalno zapravo vizuelo predstavlja ono što su strukturalisti tog vremena već definisali kao paradigmatško i sintagmatško u strukturi dela. Sintagmatski tj metonimijski, odnosno, paradigmatški, tj. metaforički moduli struktuisanja dela, odgovaraju horizontalnom i vertikalnom u toliko što je prvo označeno kao linearno i ujedinjujuće, a drugo kao fragmentarno u strukturisanju dela. Kako se film prvenstveno razvijao kao zabava a zatim kao umetnost, sintagmatško je preuzelo dominat nad paradigmatškim, pa se Deren zapravo zalagala u svom radu, i teorijskom i praktičnom, u svojim filmskim delima, za metaforičnost izraza kao ključnog strukturnog elementa umetničkog filmskog dela. Leropolos uočava da, dok su Delik, Rihter, Man i Vertov govorili o poetskim mogućnostima filma, njihovi radovi su više intuitivnog tipa, dok je kod Deren stalno aktivna relacija teorija-praksa kroz koju ispituje mogućnosti poetskog u filmskom mediju, direktno i svesno, sve do pokušaja da napravi "haiku-film". Haiku dolazi iz poetskog koje je u samoj suštini filmskog medija, ali i već pomenute kratkoće koja je potrebna da bi takav film držao pažnju gledalaca.



Kadrovi iz filmova Maje Deren, levo *Mreže popodneva* (*Meshes of the Afternoon*) iz 1943 godine, desno *Na kopnu* iz 1944.

<https://cine-fille.com/tag/maya-deren/>

Pored Maje Deren, Masa i Menken, mnogi drugi avangardni filmski umetnici su se borili za osvajanje i prikazivanje novih realnosti. Baviću se još trojicom, koji su i sami pisali poeziju. Sva

trojica su kultne ličnosti koje su imale karijeru u trajanju od preko 40 godina. Prvi je Sten Brekidž (Stan Brakhage), poznat po apstraktnim radovima i direktnim, fizičkim intervencijama na filmskoj traci, drugi je Jonas Mekas koji se smatra „kumom“ avangarde i filmske poeme, a treći je Džejms Brogton, pesnik životne radosti.

Jonas Mekas je značajan iz više razloga. Prvo, on je, sa još nekoliko autora, među prvima počeo da pravi arhivu i program avangardnog poetskog filma. Pravio je redovne projekcije svih avangardnih ostvarenja, bez cenzure (zbog toga je više puta i privođen od strane policije, jer je insistirao da se film *Goruća stvorenja*, koji ima prikaze golih tela, javno prikazuje), na taj način šireći scenu i edukujući novu publiku o ovoj vrsti filma koja je bila, kako je sam tvrdio, protivteža Holivudu. Još od 60-ih godina pisao je o avangardnim filmovima i pravio programe za prikazivanje po univerzitetima i studentskim kampusima, uporedo radeći svoje dela koja su već tada dobila kulturni status (npr. *Walden* i *Lost, lost, lost*)

Ipak, najbitnije za ovu temu filma i poezije je što je smislio termin *Novi američki film* za avangardni film, uvidevši da postoji u pesništvu tog doba grupa koja se zvala *Nova američka poezija*. Kako su filmovima avangardista najbliži bili poetični lirski sadržaji, i sami su često imali ili poeziju u zvučnoj slici filma ili poetizovan prozni tekst (i sam Mekas je često imao komentar u svojim „poetskim fragmentima“⁷⁴, kako ih je zvao), tako da ova analogija sa poetskim pokretom deluje savim odgovarajuće.

Od svih autora, Mekas je Brekidža posebno izdvajao. Zvao ga je čistim pesnikom filma. Obojica su imali karijere duge 50 godina, počeli su početkom 50-ih XX veka, i radili do kraja života, tj. druge dekade XIX veka.⁷⁵ Njihovi filmovi po sadržaju su vrlo različiti. Mekas je snimao dokumentarne sadržaje koje je potom, tretmanom u montaži, stilizovao u celine, dok su Brekidžovi filmovi najviše nalikovali apstraktnom ekspresionizmu u slikarstvu. Ipak, obojica su pravili izrazito dinamične filmove brze promene sadržaja, ritma i tempa koji ostavljaju bez daha gledaoce, fizički delovali na gledaoce svojom dinamikom, a opet bili naglašeno lirski i lični. Obojica govore o potrebi za stvaranjem nove percepcije koja će se otvoriti delom zahvaljujući i avangardnom filmskom delovanju.

⁷⁴<https://www.youtube.com/watch?v=-3rSP3-iWvs>

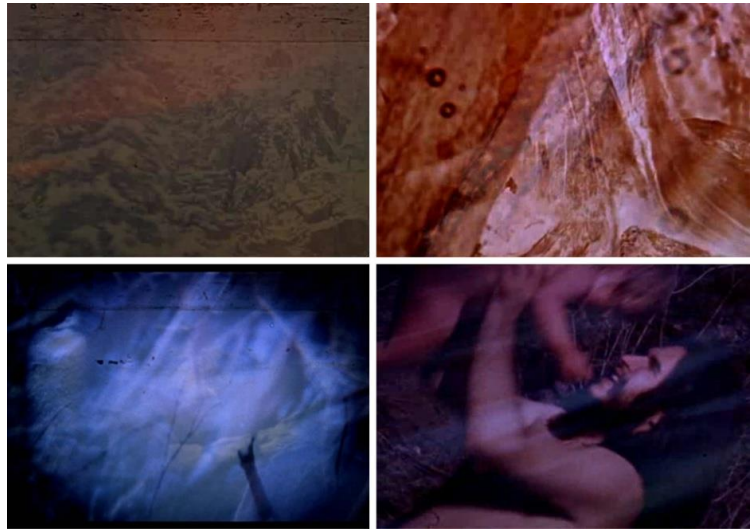
⁷⁵Brekidž je umro 2013, a Mekas 2019 godine - imao je 96 godina!

Jonas Mekas u svom tekstu *Nove oči (New Eyes)* iz 1964. godine, govori o novim mogućnostima filma, filmske percepcije koja zavisi pre svega od mogućnosti ljudskog oka koje najviše sputavaju psihološke prepreke, tj. kultura koju smo stvorili, a koja prošireno područje vida ne smatra potrebnim, praktično upotrebljivim. Smatra da su filmski pesnici počeli da šire vid publici. „U filmu se zbivaju veoma čudne stvari. A najčudnije je da u tome nema ničega zaista čudnog. Najpre je bila statična slika voza kako ulazi u stanicu. Onda snimljene drame. Onda priče i slepstik fantazije. Onda su pesnici ukinuli zaplete, i scenarije, i priče. Pesnici 60-ih ukinuli su i samu realističnu sliku. Kamera sada kupi naziranje, fragmente predmeta i ljudi, pa stvara brze impresije i predmeta i radnji, na način *akcionih slikara*. Na ekranu se stvara nova spiritualizovana stvarnost pokreta i svetlosti, kao u delima Brekidža...“⁷⁶ Brekidž godinu dana ranije, 1963, je na sličnom tragu u svojim razmišljanjima. Piše u svom eseju *Metafore o viziji*: „Zamislite oko kojim ne upravljaju čovekom zasnovani zakoni perspektive, oko neopterećeno predrasudama logike kompozicije, oko koje ne reaguje na ime svake pojave, već mora da spozna svaki novi predmet koji u životu sretne kroz jednu pustolovinu percepcije. Koliko boja ima u polju trave za odojče što puzi nesvesno Zelenoga? Koliko duga svetlost može da stvori za neobučeno oko?“⁷⁷ Evidentno, Brekidž se u umetnosti vraća prelingvističkoj utopiji tabule raze, teži da razvije unutrašnji vid, i kako sam kaže u intervjuima – da kroz filmove prikaže misli. Teme koje obrađuje su rođenje, seks, smrt i potraga za Bogom. On sam zapravo na levom oku ima smanjenu vidljivost, vidi 10 posto i delom je i zbog toga preokupiran ovom temom razvitka novog vida. Bavi se samo celuloidnom trakom, fizičkim aspektom iste, koju je, kaže u jednom filmu u intervjuu – pekao u rerni, sekao, gužvao, lepio na nju sve i svašta, ali uglavnom je slikao po njoj. Tako nastale filmove vidi kao brižljivo montirane delove misli, a proces tog nastaka naziva – *pokretno vizuelno razmišljanje*. To je odgovor celog ljudskog sistema, reakcija na ono što je svetlost stvorila na filmu. Snimio je preko 300 takvih filmova, bez naratora, bez likova, često i bez zvuka, u kojima je pokušano ponovno otkrivanje sveta, vraćanje u prekognitivno stanje vida, u kome oko još nije naučeno da sistematizuje i prepoznaje ono što vidi.

⁷⁶ Jonas Mekas, *Nove oči*, iz zbirke *Teorija filma*, prir. Dušan Stojanović, Nolit, Beograd, 1978, str. 323.

⁷⁷ Stan Brakhage, *Metaphors on Vision*, u knjizi *The Avant-Garde Films: A reader of Theory and Criticism*, ured. P. Adam Sitney (New York: Anthology Film Archive, 1978), str 120.

Kadrovi iz filma Brekidža *Čovek pas zvezda (Man Dog Star)*, iz 1964.godine, <http://www.thethird-eye.co.uk/dog-star-man-by-stan-brakhage/>



U jednom filmu on direkno i priča o uticaju poezije na njegove filmove.

„Verovatno najbolje komuniciram sa umetničkim medijem poezije. Saradivao sam sa raznim umetnicima ali poezija mi je najbliža, možda zato što sam i sam strastveno čitao, a i želeo sam da budem pesnik do svoje devete godine života. Do desete godine sam i pretpostavljao da sam pesnik, kada sam dobio, verovatno kao šalu, od drugova knjigu poezije Ezre Paunda (Ezra Pound). U početku sam se mučio da shvatim šta čitam, ali nisam odustajao. I dalje ne odustajem.“⁷⁸

Kada Adam P. Sitni (Adam P. Sitney) piše o Brekidžu, on koristi termin lirski film, pritom misleći prvenstveno na pristup koji Brekidž ima u pravljenju svojih filmova. Pod pojmom lirski film referiše na jednu od glavnih odlika lirike – da kroz kratku formu izražava misli i osećanja, vizuru kreativnog pojedinca. Tako bi mogli i Brekidžovi filmovi da se okarakterišu – kratki, lični, ekspresivni. Takođe lirska poezija nema strukturalno jasno određenje, može biti bilo koja ili nijedna, baš kao što filmovi ovog autora beže definisanju u strukturi. Laropolos u svom eseju o filmu i poeziji, kaže da ono što se može primetiti kod Brekidža jeste fluidna pozicija objektivne tj subjektivne tačke gledišta. Tome doprinosi upotreba *radikalne metafore*, to je postupak u kome imamo pojam koji zamenjuje, ali ne i pojam koji je metaforom zamenjen, i odatle potiče fleksibilnost subjektivno-objektivne pozicije, gledalac nije siguran čiju vizuru tačno gleda.

Ipak ono što je najkarakterističnije za njegovo celokupno delo jeste odnos prema sadržaju filma

⁷⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=-3rSP3-iWvs>

koji po njemu treba da dolazi *iznutra*, za razliku od Vertova ili Deren, koji smatraju da kamera, zbog svoje karakteristike dokumentovanja, ima obavezu da snima ono što je ispred nje, a ne da se bavi apstrakcijama. Kreativni proces potiče iz umetnika, i kreće se ka spoljnom svetu, a ne obrnuto, kako je najčešće u filmu. Fizička realnost kod Brekidža, kada je prikazuje, ne postoji da bismo je uočavali i o njoj promišljali, već da bi umetnik kroz nju napravio asocijativnu vezu i iskazao svoja emotivna stanja.

U jednom intervjuu iz 2000. godine Brekidž i Mekas razmišljaju o svojim, tada već 50 godina starim radnim iskustvima. Brekidž kaže da je stigao do životnog stadijuma kada većinom govori - *ja to ne znam*, i to je mudrost; neke stvari zna, a među njima je i da ne postoje dva ista čoveka na svetu, sve ćelije su jedinstvene kao što su jedinstvene snežne pahulje. Mekasov odgovor je da se slaže sa konstatacijom, ali da u osnovi svih snežnih pahulja jeste voda kao elementarna supstancija od koje sve pahulje potiču. „Negde se sve one sreću, negde se svi mi srećemo. Kada ljudi kažu da sam nezavistan (umetnik), ja obično kažem – ne, zavisim od mnogo stvari, određuju me moji prijatelji, moja prošlost, ono što sam pročitao, svi ti pesnici.“⁷⁹ U nastavku izražava žaljenje što se na avangardne umetnike gleda kao da oni rade nešto što je potpuno van kontakta sa svakodnevicom. „Mislim da je naš rad univerzalan, zato što je poezija univerzalna. Ne postoji razlika između citanja Silvije Plat (Sylvia Plath) i gledanja filmova Stena Brekidža. (...) U školama Folkner (Faulkner) i Olson se proučavaju u okviru istog predmeta. U literaturi ne postoji ta separacija, kao što postoji kada se film razmatra.“⁸⁰

Kadar iz filma Mikasa *Walden* iz 1969.godine

<http://mogambo1924.blogspot.com/2018/07/diaries-notes-and-sketches-jonas-mekas.html>



⁷⁹ http://www.logosjournal.com/brakhage_mekas.htm

⁸⁰ Mislim na odnos Holivudskog, mejnstrim, narativnog filma i filma koji se opire naraciji

Mekas, u odnosu na Brekidža, u ovom intervjuu deluje elokventnije, mada su obojica precizni i zanimljivi, ali ipak jedan koristi apstraktne elemente u svom radu, a drugi, tj. Mekas, barata konkretnim slikama, i to ne može da ne utiče i na različita druga životna polja. Mekas je i začetnik jednog filmskog pravca koji je nazvan *film-dnevnik*, koji je krajnje slobodan u svojoj formi, intuitivan i zasniva se na dnevnim beleženjima svega onoga što autoru „pada u oko“, a čini mu se iz bilo kog razloga vredno beleženja. Tako Mekas postaje i zapisničar svog vremena, u njegovim snimcima vidimo ceo avangardni svet 60-ih, od Vorhola (Warhol) do članova benda Džeferson erplejns (Jefferson Airplains), od intimnih snimaka, do javnih skupova i koncerata. Sam Mekas za sebe kaže da nije *filmmaker*, već da je samo *filmer*, tj da on ne pravi planski filmove, već prosto beleži delove stvarnosti intuitivno vođen energijom trenutka. Bez neke unapred zacrtane ideje snima, a potom, kada bude neki povod ili potreba za tim, organizuje materijal u sekvence, celine, po asocijativnom principu, pre nego hronološkom. Ono što je lirsko u radu, pored toga da to sve pripada ličnoj, subjektivnoj vizuri autora, je i naknadna stilizacija u montaži. Naime, materijal prestaje da bude puko beleženje stvarnosti i postaje ekspresija trenutka, odjeke sećanja treba dati kroz sekvence brzog tempa sa čestim džamp katovima. To je ono o čemu je Maja Deren govorila kada je pričala o kreativnoj upotrebi realnosti! Realnost je polazna tačka da se filmskim sredstvima dođe do univerzalnih predstava o životu, čoveku i njegovim osećanjima, zato je ona protiv apstraktnih predstava u filmu. Mekas je za moj praktičan deo rada, film koji sam pravila, naročito interesantan jer sam i sama na sličan način izvesne delove filma pravila, snimajući bez jasno unapred određene ideje o funkciji materijala u celini, ali osećajući da treba da nađe svoje mesto u konačnoj celini.

Konačno, ne smemo zaboraviti još jednu stvar koja je izuzetno bitna za fimske pesnike američke avangarde ovog perioda. Naime, pitanje amaterizma koje je bilo visoko cenjeno, a koje je tada podrazumevalo izraženu zanesenost filmom i posvećenost u radu na njemu. Produkcioni uslovi su znatno pojeftinili, broj zaljubljenika u film je porastao i oni su bili širokog obrazovanja, pa su filmu pristupili unoseći svoja znanja iz slikarstva, književnosti, nauke, psihologije, ali sa puno osećaja za prirodu filma, moć montaže, pokreta na filmu, kompozicije kadra, odnosa zvuka i slike. Ono što je tu još bitnije je da ti pojedinci nisu bili zainteresovani za profit, i beskompromisno su prišli filmu prateći svoje intuitivno osećanje šta sve film može da bude i šta se sve njime može reći. To su godine posle II svetskog rata u Americi, kapitalistički sistem i valuacije svega po tržišnoj vrednosti stvara gotovo po automatizmu otpor i traženje drugačijih

alternativnih modela životnog funkcionisanja i stvaranja umetnosti. Mekas u više navrata, različitim intervjuima, potencira da ga je nedostatak sredstava za pravljenje filmova činilo slobodnim da nikom ne polaže račun za to što radi i da mu je omogućilo da bude potpuno slobodan da prati svoja umetnička istraživanja. Konačno, i intervju Brekidža i Mekasa iz 2000. godine, koji je više prijateljsko ćaskanje, završava se pričom o suvišnosti novca:

Brekidž: Da li ikada misliš o novcu?

Mekas: Nikada ne mislim na njega.

Brekidž: Znao sam da ćeš to reći!

Osvrt na ovakav koncept filma, bez klasičnog narativa, bez likova, a u čijem centru je emocija i što bi Deren nazvala, vertikalni razvoj situacije, završila bih kratkim osvrtom na Džejmsa Brogtona, koji počinje da radi na filmu 40-ih godina a završava karijeru 90-ih. On je specifičan autor jer je pravio filmove po sopstvenoj poeziji, čitao svoje pesme, i od toga načinio osnovu za audio komponentu svojih filmova.⁸¹ Njega i Petrić navodi kao dobar primer kombinovanja filma i poezije, kao putokaz za druge stvaraoce koji bi želeli da spoje u svom radu ove dve umetnosti. Petrić navodi nekoliko njegovih filmova (*Potted Psalm*, *Pleasure Garden*, *Mothers`a Day*) za primer da filmska slika, njen redosled i ritam, nisu samo ilustracija pesnikovih reči, a ni slika nije eksplikacija slike, već su auditivne i vizuelne komponente povezane sadržajno, ritmički i estetski, ali pre svega oni su u odnosu idejne i emocije nadogradnje. U članku *Čudna ptica u filmskom kavezu* Brogton piše „Poezija je film... To je slika i jezik, vizija i muzika. Ona zahteva i da se vidi i da se čuje. Ona sadrži pokret i oblik, razvoj i značenje, ritam unutrašnji i spoljašnji. Film je akcija u vremenskoj dimenziji. Film ne sme da se zaustavi, njegova suština je da se kreće, da se razvija... Poezija je, takođe, akcija koja se razvija u vremenu. U pesmi je svaki detalj u razvoju, u kontinuitetu, ona je, u stvari, samo deo jednog neobuhvatnog razvoja. Svi mi zauzimamo jedno izvesno trajanje u životu, mislimo u trajanju, osećamo u trajanju. Nema zastoja... Potrebni poetski elementi: slika, zvuk, ideja, osećanje – uši, razum, srce. To zahteva i film... Film je poezija.“⁸²

Brogton je raznolike filmove ostavio iza sebe i vrlo je nadahnuto pisao o filmu i poeziji sa pozicije zaljubljenika u umetnost i stvaranje, nikako sa pozicije teoretičara ili kritičara, čije je

⁸¹I drugi su radili po poetskom predlošku ali malo je onih koji su sami i pisali pesme, Mekas koji je bio pesnik u filmovima-dnevnici kada ima off, u pitanju je poetizovana proza, dok je kod Brogtona nedvosmisleno u pitanju poezija, koja se čak i rimuje.

⁸²Vladimir Petrić, *Čarobni ekran*, Narodna knjiga, Beograd, 1962, str. 10.

delovanje smatrao ne samo suvišnim, već i ubitačnim za umetnost. U svojoj knjizi *Videti svetlost* spaja ove dve umetnosti u konceptu opšte božije ljubavi: „Za mene, film je poezija i ljubav i religija i moja dužnost prema bogovima stvaranja... Ja govorim o filmu kao načinu da se živi životom pesnika. Govorim o filmu kao poeziji, filozofiji, metafizici, kao svemu onome što se film još nije usudio da postane.“⁸³ Kako je filmski stvaralac pesnik, a pesnik revolucionar kao i drugi umetnici, on smatra da je njegov zadatak da iznese revoluciju, ali ne bilo koju, već revoluciju spoznaje duše. Smatra da filmom treba izraziti samo one teme koje zaista leže u stvaraoču, samo one koje organski oseća. „Rećiću ti šta znam, ili mislim da znam, o pravljenju poetskog filma i poeziji pravljenja filma. Nisam ekspert ni u čemu (...) i u proteklih 30 godina sam se trudio da iznesem svoje vizije na filmu. Moguće je da će svaki sledeći film koji pokušam da napravim da opovrgne svo moje znanje. Svaki novi film počinje od nule, od blanko rolne filma, kao da je potpuna nepoznanica. Još jedan korak u mraku, još jedan skok s litice.“⁸⁴ Objašnjava da ga je film spasao od pomisli na samoubistvo, i od kada je počeo da istražuje i ovo područje rada, više nikada nije pomislio na tako što, a vezu među pesnicima i filmskim stravaocima vidi u mogućnostima koje mogu da postignu svojom umetnošću, da proniknu u metafizičke dubine i iskažu sve ono što je neshvatljivo. On je, pre svega, propovedao spiritualnost. Kada govori o filmu koristi pojmove: zen, oz, alhemija filma. Zen označava autorovu sposobnost da prepozna poetičnost trenutka i da ništa ne nameće kao nužnost, jer na snimanju mogu da se pojave neki stvaralački impulsi ali i ne mora to da se desi; ne postoji moranje na filmu, kao što ga nema ni u životu, a nikako u poeziji. Oz je imaginacija i specifičan poetski svet autora, koji neki autori imaju a neki nemaju, isto kao zen. Ipak njegovi saveti filmadžijama amaterima, ali i profesionalcima, jesu korisni. Iako intuitivni, oni govore o samom pristupu filmu i neobjašnjivim teškoćama s kojima se stvaralac susreće u praktičnom radu, kao što je pitanje originalnosti teme, ideje, zatim kada je završetak rada na filmu, kako prihvatiti svoj uspeh, ali i neuspeh u radu.

„Ne troši svoje vreme da napraviš film kao što ga neko drugi pravi. To je duplikacija truda. Uostalom, neće valjati. Tvoj zadatak je da napraviš nešto što nismo ni ti ni ja već videli. Tvoj zadatak je da napraviš divni, novi kaos na samo sebi svojstven način. Ako ne upada ni u kakvu

⁸³James Broughton, *Seeing the Light*, the City Lights Bookstore, Broadway&Columbus, San Francisco, 1978, str. 11,12.

⁸⁴Isto, str 15.

određenu kategoriju za festivale i kritiku, onda šteta. Za njih. Kada napraviš svoj sopstveni prostor, i prostor će morati da bude napravljen za tebe. Zaboravi na kritičare. Ne prihvataj njihove vrednosti i ne prilagođavaj im se. Ti nisi arbitar ukusa. Tvoj zadatak je da budeš svoj čovek. Tvoj zadatak je da se upustiš u rizik sa sopstvenim ludilom. Dobro jutro, Kolumbo! “⁸⁵

Američka avangarda dala je još mnogo autora i zanimljivih filmskih pesnika. Iz današnje perspektive ti filmovi odišu izuzetnom kreativnošću i formalnim istraživanjima koja su bez sumnje uticala na kreiranje filmske i televizijske kulture kakvu danas imamo. Ipak iz te iste perspektive današnjice, utisak je da je poezija potisnuta u drugi plan, ostala na margini, gde je možda uvek i bila, ali su istraživanja na filmu nastala u ovom periodu trajno ostala zabeležena u istoriji razvoja ove umetnosti.



Kadrovi iz filma Brogtona *Krevet* (Bed) iz 1971.godine, <http://bigjoy.org/twirl/films/>



⁸⁵James Broughton, *Seeing the Light*, the City Lights Bookstore, Broadway&Columbus, San Francisco, 1978, str. 26.

2.3. Film poezije danas

Filmski gledalac 20-ih i 30-ih godina XX veka nije isti kao gledalac 50 ili 70 godina kasnije, a od današnjeg gledaoca kao da ga dele svetlosne godine. Koliko se prvih godina film osamostaljiavao i borio za priznavanje svoje autonomije u odnosu na druge umetnosti, toliko za to više nema potrebe. Od kraja 60-ih i početka 70-ih sve manje umetnika koristi termin filmske poeme (sem Brogtona i Mekasa). Skot Mekdonald to objašnjava time da je edukacija o filmu toliko porasla kod akademske publike, a i šire, da nije bilo potrebno da se pojam filma povezuje više ni sa jednom drugom umetnošću, pa ni sa poezijom, da bi publika mogla pravilno da percipira film. Ipak poezija jeste ostala ključni deo u radu pojedinih filmskih autora, a Vilijam Vis smišlja termin za takve filmove koji kombinuju sliku i pisani tekst i/ili čitani poetski tekst – to je film poezije (*poetry film*). Ovaj žanr, se po njemu, zasniva na bliskoj povezanosti slike i zvuka, vizuelnog i verbalnog, koji zajedno čine sklop konotacija, značenja i asocijacija koji bi se izgubio ukoliko bi se bilo koji od ta dva ključna elementa odstranio ili promenio. Razlika u odnosu na film poemu (*film poem*) je u tome što se u njoj poetski deo podrazumeva više u kontekstu značenja, emocije i procesa nastanka filma a ponajmanje u samom sadejstvu teksta u slici, pa ni izgovorene reči. Način na koji tekst prikazujemo u filmu može biti mnogostruk, od toga da sam pesnik i autor recituje u kameru, preko glasa koji se čuje iz off-a, do ispisivanja reči kada i same reči postaju vizuelni deo slike. Film poezije se ne stidi reči i teksta, ne smatra to nedostatkom filmskog dela, već naprotiv, svesno koristi tekst i ispituje finu granicu između reči kao teksta i reči kao slike, izgovorene reči i zvukova, i starog pitanja da li slike ili koncepti dolaze prvi do ljudske svesti. Ovoj vrsti filma pripada i već pomenuta *Geografija tela* Vilijama Masa iz 1943. zatim *Zvona Atlantisa* (Bells of Atlantis) Ijana Huga (Ian Hugo) iz 1952. kao i mnogo filmova nastalih od tada do danas, između ostalih i filmovi već pominjanog Džejmsa Brogtona.

Zanimljiv je film *Nežno niz potok* (Gently Down The Stream) Su Fridrih (Su Friedrich) iz 1981. u kome je autorka sama ugravirala opis svojih snova, reč po reč na filmsku traku, tako da je dobijena kombinacija slike u pozadini, koja se povremeno pojavljuje i sukcesivnog čitanja teksta koji se nesumljivo doživljava kao poezija. Bitan je ritam i dinamika pojavljivanja ovih

elemenata, koji bez ikakve zvučne podloge stvaraju utisak javnog čitanja poezije o autorkinom unutrašnjem sukobu između strogog katoličkog odrastanja i njene homoseksualne orijentacije.



Kadar iz filma Su Fridrih *Nežno niz potok* iz 1981. godine, <http://film-makerscoop.com/catalogue/su-friedrich-gently-down-the-stream>

Skot Mekdonald (Scott McDonald) u eseju *Poezija i film: film kao štampano izdanje* (*Poetry and Cinema: Film as Publication*), izdvaja nekoliko filma kao primere za korišćenje filmskog medijuma za publikaciju poezije. Filmovi *Votrorks* (*Lep dan i nemanje sećanja*) (*Waterworx* (*A Clear Day and No Memories*)) Kanađanina Rika Hankoksa (Rick Hancox) i *Nebel* Nemca Matijasa Milera (Matthias Müller), koriste poeziju renomiranih pesnika, i na inventivan i primeren način (primeren u smislu nemanjanja intencije pesnika, ostajanja čvrsto u materiji) široj javnosti i na drugi medij iznose poetski tekst. Zanimljiv je i dugometražni film Klajva Holdena (Clive Holden) *Vozovi Vinipega* (*Trains of Winnipeg*), koji je pod uticajem Brogtona, sopstvenu poeziju predstavio prvo na audio CD-u, zatim kao knjigu, a potom kao film na 35-milimetarskoj traci i kao DVD izdanje.

U šestominutnom filmu *Votrorks* (*Lep dan i nemanje sećanja*) nastalom 1982. godine, Hankoks direktno ispituje odnos filma, slike i poezije, pisane reči. On naime jedan isti sadržaj, a to su 19 kadrova, ponavlja dvaput kroz svoj rad, prvi put samo prikazuje slike u trajanju od po 21 sekunde, a u ponovnom prikazivanju ubacuje i tekst pesme ispisan na monitoru računara. Kako su u pitanju 80-te godine prošlog veka, moramo uzeti u obzir koliko je ovakva prezentacija teksta

tada bila neobična. Ipak, ono što ovaj film kao publikaciju poezije izdvaja, nije samo ovo, tada neobičnost, već čitav odnos sa poezijom koju predstavlja. Kako je u pitanju pesma o nedostatku sećanja (što je naravno apsurdno, jer pesnik u nabranju čega se sve ne seća – mrtvi vojnik, devojka, polje... – zapravo nam govori čega se seća, ali sa čim je u potpunom miru) u filmu taj sadržaj nije prikazan, ali je kreiran novi sadržaj, jednostavnog, mada simboličkog značenja, koji prilikom drugog gledanja u gledaocu stvara ideju o sećanju. Naime, nabujala voda koja imamo u 19 kadrova, dva puta ponovljenu, širokog je spektra tumačenja i značenja. Može da se tumači i kao simbol prolaznosti, zatim neponovljivosti (Heraklit kaže da se ne može u istu vodu dvaputa ugaziti), ali i nabujale i kanalisane energije! Slika nas ni na koji način emotivno ne pogađa, ona nam sugerise pojam prisećanja u drugom ciklusu pojavljivanja. Naš odnos prema njoj je kao pesnikov prema svojim sećanjima – odnos prihvatanja i odbacivanja svega potencijalno bolnog, stanje kojim dominira osećaj praznine. Ispisivanje teksta pesme na računaru koje je snimljeno kamerom, dodaje još jednu dimenziju odnosu sadašnjost – prošlost, a to je tehnološka distanca, novo doba iz koga se sećamo pojmova ispisanih na ekranu, ali sa kojima više nemamo nikakvu vezu, ni vizuelnu ni emotivnu. Takođe, implicitna ideja je da ono što ostaje po odbacivanju sećanja zamenjuju konstrukcije novog doba i novog čoveka, hidroelektrana i digitalna pomagala u računanju i obradi podataka, bez emotivnog upliva, iliti da je mir koji čovek izgradi zapravo jedna veštačka konstrukcija, jer drugačije nije ostvariv, nije moguć.

Filmska adaptacija pesme *nebel* je dosta drugačija, ali reflektuje isti odnos razumevanju i poštovanja poetskog predloška. Nebel je zapravo palindrom reči leben– der nebel ist das leben – što u prevodu znači magla je život. Jandrova poezija je vrlo specifična, ona je laka za čitanje, obiluje suptilnim humorom, ironijom i mističnim prizorima, deluje varljivo jednostavno. Miler je kao filmski stvaralac poznat po, uslovno rečeno, reciklažnom postupku. Iako ranije nije radio sa direktnim poetskim tekstom, ni u vizuelnoj pisanoj formi, ni u formi audio sadržaja, on i u ovom filmu, kao i u prethodnim, koristi kombinaciju arhivskog materijala, snimaka usnimljenih sa televizora, materijale starih svojih filmova i u njih uklopa Jandrovu poeziju. Za razliku od neutralnosti i otuđenosti koje postoje u ispisivanju teksta u gore pomenutom filmu Hankoksa, interpretacija stihova koji se čuju tokom filma daje humoristički ton delu, dok je slika pozadina za slušanje teksta, ona je interpretacija stihova. Na primer, u delu u kome pesnik govori o povratku u detinjstvo, povratku majci (koji je dvosmisleno i povratak majci pod zemljom, tj. povratak Majci Zemlji, odlazak u smrt), Miler u slici prikazuje stare arhivske snimke sebe i svoje

majke kako se igraju, a koje je načinio njegov prerano preminuli otac. Snimak lopte koja leti kroz vazduh, u revizibilnom a zatim originalnom pokretu, ponavlja se više puta dok na kraju lopta ne padne na zemlju i nestane u zatamnjenju. Kamera je iz ruke, izbledele film nastao 60-ih nosi svoju poetiku romantično setne prošlosti i odsustva oca iz života dečaka, time što ga nema u snimku jer on snima, a zatim i bukvalnim, fizičkim nestajanjem iz njegovog života. Naravno, sama slika i ovaj prizor sugerišu i želju filmskog autora da se vrati detinjstvu, bezbrižnoj dobi. Zatim, ima implikacija u pokušaju da vreme teče suprotno načelima koja vladaju u fizičkom svetu, dakle da autor želi i vreme da vrati nazad kroz revirzibilno kretanje. Ono što je karakteristično i za ovaj ali i druge Milerove filmove je poetičnost sa kojom on u običnim



stvarima, onim koje prenebregnemo da primetimo u svakodnevnom životu, u detaljima običnosti, pravi vizuelne sadržaje koji onda dobijaju na asocijativno simbolikom značenju i iznenade gledaoca svojom lepotom.

Kadar iz filma Milera *nebel* iz 2000.godine,
<https://www.imdb.com/title/tt0285773/>

Ono što Skot Mekdonald primećuje kod oba ova autora je i razlog da ih zove „filmsko poetskim moralistima“. Naime, oni se bave poetskim predloškom koji interpretiraju tako da se zaista i interesuju za njenu suštinu značenja i emocija koje nose u sebi. Oni ne koriste poetski predložak samo kao inspiraciju ili kao početno mesto za njegovo dalje filmsko istraživanje, već poeziji prilaze krajnje odgovorno i svoju filmsku kreativnost stavljaju u službu izabrane poezije.

„(...)Oba stvaraoca prihvataju izazov da poeziju pretvore u film, i obojica prave impresivne filmove, bez žrtvovanja umetnosti drugih zarad uspeha svog umetničkog izražavanja. Nadam se

da će i drugi pratiti njihov model u radu. “⁸⁶

Za razliku od ova dva spomenuta autora, Holden je napravio dugometražni film na sopstvenu poeziju. Zapravo, napravio je jedan obimniji umetnički projekat pod nazivom *Vozovi Vinipega Projekat (Trains of Winnipeg Project)* koji je u sebi sadržao najpre audio CD sa čitanom poezijom i muzičkom podlogom specijalno komponovanom za tu namenu, 2001. Godine. Zatim je sledeće 2002. godine izdao zbirku poezije istog naziva i na kraju, dve godine kasnije, 2004. godine, film koji je više nego neobičan, a koji je ostvario bogat festivalski život širom sveta. U ova tri različita izdanja, pesme variraju po brojnosti. U knjizi ih je najviše, nešto manje ih ima na CD-u, dok ih je u filmu 14. Ni raspored pesama nije fiksiran, tako da, iako pesme jesu autobiografskog sadržaja, pesme nisu date po nekom striktnom hronološkom rasporedu. One govore o pesnikovom detinjstvu, roditeljima, mestu u kome je rođen, Kanadi, putovanju vozovima, ljubavi, smrti, nasilju, ali su prvenstveno upliv u intimni svet strahova, želja, strepnji i razmišljanja samog pesnika/filmskog stvaraoca.

U filmu je svaka od 14 pesama-filmova uobličena u zasebnu celinu, ima sopstvenu vizuelnu strukturu, i svaka se završava zatamnjenjem i najavom sledećeg filma/pesme crnim ekranom i smanjenjem kadra koji se vrti u loop-u, a koji prikazuje železničku stanicu i/ili detalj voza. U skoro svim filmovima autor čita svoje stihove ravnim, poluironičnim tonom, a postoji i film sa natpisima (*Hitler! Revisited* npr), dok je poslednji filmu čisto vizuelan, bez teksta. Ono što je lajtmotiv filma jeste putovanje - kolima, trajektom, kamionom i ponajviše vozom. Vozovi su oduvek bili povezani sa filmom, bili su tema i sadržaj prvih nastalih snimaka, oni su snažna metaforička predstava, ali i bukvalna dinamika i kretanje koje je ključno za konstituisanje filmske umetnosti i estetike (npr. Abel Gansov *Točak*). Tako su, i u ovom filmu, vozovi deo intimnog putovanja u sopstvene dubine, ali i pokušaj razumevanja sveta i iznošenje svega onoga u tom svetu što autor pokušava da prihvati i živi sa tim, dok nam prikazuje Kanadski krajolik utopljen u melanholičnu ravnicu.

Postupak koji je lako uočljiv kroz ceo film je upotreba lupovanja – looping (ponavljanje jednog istog kadra više puta uzastopno), za koje je sam autor objašnjavao da koristi kao postupak zato što na taj način sugerise ritam i rimu koja već postoji u poeziji. U jednoj od najdužih filmskih

⁸⁶Scott MacDonald, *Poetry and Film: Cinema as Publication*, u zbirci *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol 47, No. 2, Wayne State University Press, 2006, str. 50.

pesama, kako ih sam autor zove (14 film poems – piše na početku filma, ispod naslova) *18.000 mrtvih u Gordon Hedu (18.000 Dead in Gordon Head)*, obrtanje kadrova u lupu ima specifično dejstvo da potcrta nemogućnost autora da se pomiri sa naletima nasilja u svom okruženju. Naime, on je 1985. godine bio svedok ubistva 13-godišnje devojčice, i to je ostavilo tako dubok utisak na njega da je odjednom počeo da uviđa nasilje i smrt u mnogo većoj meri nego ranije (čak je šest puta bio svedok - od mesta zločina i lokvi krvi na betonu do samoubistva na železničkoj stanici i smrti motorcikliste u saobraćajnoj nesreći). Sam naziv pesme, koja je više prozni tekst, odnosi se na to da je negde čuo da je svaka osoba u Kanadi do svoje 16-te godine života, na televiziji videla prosečno 18.000 mrtvih. Upravo je pesma koju je napisao izraz njegovog pokušaja da shvati kako to da je smrt kojoj je bio svedok, smrt tinejdžerke, bila jedan banalni čin ni po čemu različit od onog sa televizora. On je tada, 1985. godine, snimio na filmskoj traci rekonstrukciju zločina (ulicu, prodavnicu, svog prijatelja koji pastelama radi skicu zločina) a onda je jedinu kopiju projektovao na zid sobe i snimio je na VHS kasetu, da bi što manje rabio filmsku traku pre finalne montaže. Originalnu filmsku traku mu je ljuta cimerka bacila u kantu za đubre kada nije bio tu, a na VHS kasetu je zaboravio. Ipak, video traku je našao skoro 20 godina kasnije, i po njoj snimio nove kadrove – rekonstrukciju rekonstrukcije, tako da u ovoj filmskoj poemi imamo sukob dva materijala koji sugerišu vremensku distancu, ali imaju isto osećanje melanholije i prolaznosti života.

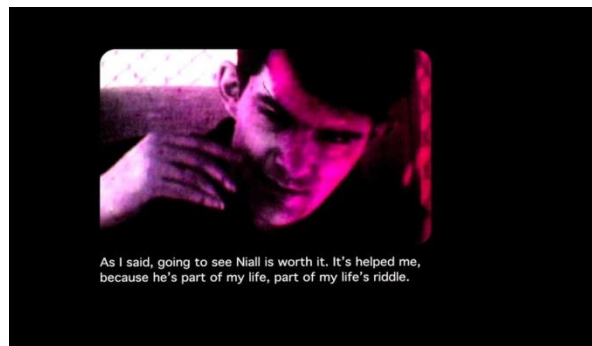


Kadar iz filma Holdena *Vozovi Vinipega* iz 2004. godine, <https://www.youtube.com/watch?v=FkHO81-WTSw>

U izuzetnom obimu u ovoj poemi koristi takozvano stavljanje kadra u *lup (looping)*, ponavljajući jedan isti kadar 6 do 8 puta, povremeno usporavajući kadar ili prikazujući i neku kasniju fazu

pokreta u kadru. Zanimljivo je da kako se video sadržaj okreće u lupu, isto tako se i zvuk ritmički ponavlja, muzika i efekti, dok narator jednoličnim glasom nastavlja svoju ispovest. Sam Holden je naveo da korišćenje lupinga u slici kojim se dobijaju različiti ritmovi pokreta stvara sinkopu u odnosu na izgovarani tekst, i da je to još jedan razlog što ga je u tolikom meri primenjivao kroz film.⁸⁷ Svaka sekvenca u lupu je poput stiha, koji je u ovom slučaju definisan nizom detalja i tekstura kadra, koje otkrivamo u ponavljanju i usporenju istog vizuelnog sadržaja. U ovoj pesmi *18.000 mrtvih u Godon Hedu* luping ima dvojaku funkciju. Naglašava intenzitet prvobitnog svedočenja ubistvu, ali i opsesivnost autora tom scenom koja je ostala deo njegovog sećanja skoro 20 godina.

Dodala bih da jednostavniji vizuelni sadržaji omogućavaju i gledaocu da se više koncentriše na tekst koji čuje i više je podložan padanju u hipnotičko stanje koje ovaj film lako izaziva kod publike. Već je i sam ritam voza hipnotičan, a spoj slike i teksta u ovom filmu, česta ponavljanja fraza (kao što u pesmi *Ljubav u velikom gradu* (*Love in the big city*) svaka strofa počinje ovim rečima) ostavlja utisak jednog ispovedno-hipnotičkog, blago neurotičnog ostvarenja. Jedna pesma bavi se i mentalnim bolestima i pitanjem kako definisati normalost i koliko je samo ludilo deo autorovog identitea. Zanimljiv je s tog stanovišta film *Hitler! (revisited)* (*Hitler!ponovo*) koja je i vizuelno i zvučno drugačiji od ostalih. Nekoliko kadrova se ponavlja, slika je stavljena u



Kadar iz filma Holdena *Vozovi Vinipega* iz 2004.godine

<https://mubi.com/films/trains-of-winnipeg-14-film-poems>

okvir, u levom gornjem uglu ekrana, zauzima oko jedne trećine ekrana, a umesto da čujemo naratora, tekst je dat u natpisima, što je sa strane ritmičke postavke celog filma značajan akcenat i odmor od stihova i off-a. Takođe, tekst je više prozni nego poetski, ali ima ispovedni dnevnički

⁸⁷Scott MacDonald, *Poetry and Film: Cinema as Publication*, u zbirci *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol 47, No. 2, Wayne State University Press, 2006, str. 53.

ton najskrivnijih misli i strahova. U ovoj pesmi je čak i crtano preko slike, verovatno ručno, a i materijal je iz jednog prethodnog filma Holdena koji je on reciklirao, zato je i *revisited* u naslovu. Radi se o njegovom bratu Nilu koji je preko 20 godina u institucijama Kanade za mentalno obolele, a koji boluje od šizofrenije i koji je posle izliva krvi u mozak ostao u mogućnosti samo nekoliko reči da kaže: Hitler, Joko Ono, hamburger i poklon. Prezentovan je jedan od retkih lucidnih razgovora koji je njegov brat imao pre šloga, a da je reditelj prisustvovao njemu. Bio je na temu Hitlera, a vođen je sa porodičnom prijateljicom nemačkog porekla. Ono što je glavna tema filma jeste dihotomija sveta u kome dva brata žive, a koji je crno beo, podeljen na razumno i prihvatljivo i na ono što se smatra društveno neprihvatljivim, tj. ono što se krije od ostatka sveta zatvaranjem u specijalne institucije. Kroz ovu pesmu, autor se suočava sa sopstvenim predrasudama o „ludima“, ali i prihvata dualnost razuma i ludila koja postoji kako u njemu tako i u njegovom starijem bratu. Zanimljiv je i film *F*, koja je najkraća, i koja jedina pored teksta u off-u, sadrži i grafičku igru sa slovom F koje se multiplicira, i u fi efektu skače po ekranu dok se slike grada u pozadini smenjuje.

Film *Vozovi Vinipega* jeste film putovanja kroz Kanadu, ali i kroz sećanje autora koji nosi neku neobjašnjivu tuge ljudske egzistencije. Možda nije neponovljivi i najoriginalniji projekat, ali jeste najkompleksniji do sada umetnički projekat koji spaja film i poeziju, tj. koji je direktna filmska publikacija poezije filmskog autora.

Na kraju ovog poglavlja naglasila bih samo da je sa razvojem elektronskih video sistema snimanja, a naročito digitalne tehnologije, filmska produkcija znatno porasla u obimu novonastalih dela. Sada postoje festivali filmova koji se bave poezijom i oni na svojim programima imaju i preko 700 pristiglih dela za prikazivanje. Filmovi poezije pristižu iz svih krajeva sveta - iz Indije, Irana, Egipta, i variraju od izuzetno kompleksnih do krajnje jednostavnih dela.



Kadar iz filma Holdena *Vozovi Vinipega* iz 2004. godine, <https://mubi.com/films/trains-of-winnipeg-14-film-poems>

2.4. Vanvremenski poetičari igranog filma

Iako je tema mog umetničkog projekta tretman poezije i pitanje poetskog, prevashodno, u kratkom filmu, osećam potrebu da napišem nešto i o najočiglednijim primerima spoja dve umetnosti u visokobudžetnom igranom filmu, i to na slučaju dva reditelja, koje bez sumnje možemo nazvatim velikim poetičarima filma. Jedan je Amerikanac Terens Malik (Terrence Malick) a drugi Rus Andrej Tarkovski (Andrei Tarkovski).

Malik je prvi film napravio pre skoro 50 godina, tačnije 1973. godine, i od tada još 9 igranih dugometražnih filmova, kod kojih je lako prepoznatljivo da su delo istog autora. Svi Malikovi filmovi, pa i oni nastali od 2005. godine, kao i film *Nova zemlja (The New World)*, kada se njegov stil drastično menja, upotrebom ekstremno širokougaonih objektivna i stvaranjem još specifičnijeg stila, imaju karakterističnu subjektivnu vizuru glavnih junaka kroz koju pratimo zaplet i posmatramo ceo svet junaka. Taj subjektivno doživljeni svet, potcrtan je upotrebom naratora (u svakom filmu postoji naracija iz off-a) koji je poput unutrašnjeg monologa, on komentariše i govori nam o proživljavanjima junaka, njihovim emocijama i stanjima, a nema svrhu da u razvoju dramske radnje pokreće stvari napred. Naime, svi njegovi filmovi imaju jasnu i često jednostavnu dramsku radnju, koja je samo polazište da se bolje upoznamo sa specifičnom a opet univerzalnom ljudskom prirodom u ratu, bedi, stanjima bola, očajanja i ljubavi. Naracija je u off-u poetizovana na više načina. Jedan je u stilu na koji se tekst izgovra - bitan je ritam sa naglašenim i čestim pauzama. Taj ritam se zatim prenosi i na dijaloge, te i oni postaju artificijelni, a da nam to ne smeta. Slika koja prati naraciju je stilizovana, često snimljena u pokretu, često osvetljena samo prirodnim sunčevim svetlom, u „zlatnim satima“ izlaska ili zalaska sunca. Karakteristično je i to da je veliki deo radnje sniman u prirodi, sa prikazom biljnog i životinjskog sveta koje svojim kretanjem daje dozu neposrednosti filmu. Zatim je karakterističan i način na koji Malik montira scene. Kadrove povezuje na, rekla bih, emotivno dinamičkom nivou, i pritom pravi scenu od niza fragmenata, ne prikazujući totalitet scene, jer izbegava establišing kadrove u kojima bi ceo prostor odvijanja radnje bio obuhvaćen. Na taj način dodatno potcrtava subjektivni doživljaj sveta kod svojih junaka - sve što se prikazuje, a i kako se prikazuje, konstrukcija je njihovog unutarnjeg stanja i njihove moći percepcije. Ali da ne bude zabune, to nije niz kadrova subjektivne vizure (point of view shots) jer kamera prati junake,

ide često za njima, ili ih portertiše u vrlo krupnom planu. Mi kao publika shvatamo, zbog niza sredstava koje autor koristi (off, kadriranje, način snimanja scena), da sve što gledamo jeste refleksija njihovog unutaranijeg sveta.

Ovoliki subjektivizam, zajedno sa stilizovanom naracijom iz off-a i radnjom koja je samo dodatak putovanju na koje junaci Malikovih filmova kreću, čini Malika rediteljem koga često nazivaju lirskim pesnikom među filmskim stvaraocima, filozofom, pa čak i jedinim pravim američkim transcendentnim rediteljem. Film, koji je izazvao velike reakcije publike i kritičara, i podelio ih na one koji su sa oduševljenjem hvalili i one koji su opisali film kao potpuno negledljiv, Malik je napravio 2011. godine. To je film *Drvo života* (*Tree of Life*). Izdvajam ga jer je Suzan Feris (Suzanne Ferriss) našla u njemu direktnu vezu sa delom romantičarskog



pesnika Viliijama Vordsvorda (William Wordsworth), prvenstveno njegovom odom *Nagoveštaji besmrtnosti* (pun naziv ode: *Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*) ali i drugim delima.

Kadar iz filma Terensa Malika, *Drvo života*, iz 2011 godine, <https://www.pinterest.com/elenabastianini/the-tree-of-life/>

„Dva teksta - literarni i filmski – kontempliraju o vezi između prirode i egzistencije Boga, naročito o ljudskoj percepciji odnosa ova dva područja. Struktura filma koja je data u fragmentima, epizodama, oblikovana tako sećanjem i sanjarenjima, dalje korespondira i sa Vordsvordijem epom *Preludij* (*The Prelude*)“⁸⁸. Na dramskom nivou, i u odi Vordsvrdovoj i u filmu Malikovom, srećemo glavnog junake koji preispituje svoj život, svoje sumnje i vraćaju se u prošlost ne bi li sagledali iznova sebe i otkrio ima li spasenja uopšte. Traumatski događaj, smrt brata glavnog junaka filma *Drvo života* Džeka u 19-oj godini⁸⁹, koga zatičemo u krizi srednjeg doba kao uspešnog arhitektu u velikom gradu, čini da se on, sa velikom vremenskom distancom, zapita kojim putem je trebalo da krene u životu: putem prirode ili putem blaženstva, majčinim ili očevim putem, da bi na kraju filma došao do pomirenja i prihvatanja da ta dva puta zapravo čine

⁸⁸ Suzanne Ferriss, Terrence Malick's *Intimations of Immortality*, iz knjige *Verse, voice, and vision : poetry and the cinema*, Marlisa Santos, Lanham : Scarecrow Press, Inc., [2013], str. 137.

⁸⁹ Interesantan podatak je da je i reditelj imao brata koji se ubio sa 19 godina, tako da i film i pesma, obiluju autobiografskim elementima

jedan. Put prirode jeste put božanstva. Ne samo ovaj, već i drugi filmovi Malika jesu filmovi prihvatanja i mirenja sa onim što je neumitno, sa konačnošću života i, donekle, apsurdnom životu ukoliko je bez ljubavi, ali istovremeno i o neuništivosti sveta koji se stalno obnavlja. U glavnom junaku filma vodi se borba majčinog i očevog principa, glas iz offa govori: „Priroda nalazi razlog da bude nesrećna, i kada čitav svet oko nje blista a ljubav isijava kroz sve stvari zemaljske“. Tako je i glavni junak Vordsvordijevog dela „snuđen, dok cela Zemlja blista“. U oba dela, ipak, naš izbor nije između principa prirode ili principa božanskog, oca ili majke, već u percepciji sveta i shvatanju odnosa ova dva principa. Zadatak je naći nagoveštaje besmrtnosti, naročito kada smo suočeni sa smrtnošću.



Kadar iz filma Terensa Malika, *Drvo života*, iz 2011 godine <http://straightfromamovie.com/the-tree-of-life-movie-meaning-quotes/>

U filmu koji obiluje impozantnim prizorima, vidimo slike univerzuma, velikog praska, evolucije, dinosaurusa, ali i Džekovu egzistenciju, i to u sadašnjosti (to je neko neodređeno vreme staklenih oblakodera i stilizovanih prostora) ali i u prošlosti, koju lako lociramo kao 50-te godine XX veka u državi Teksas, SAD. Upravo te scene detinjstva, koje dominiraju filmom, čine i najviše veze sa Vordsvordijevom poemom. U oba teksta prisutna je percepcija odrasle osobe skrhane bolom i usamljenošću, koja se priseća svoje mladosti i tadašnjeg neiskvarenog viđenja sveta. Vordsvord spominje svetlost - „celestial light“, „fountain-light“ ili „master-light“ u svojoj pesmi, koja je obasjavala čisti dečiji svet junaka, a koja se ugasila, dok Malik u svom filmu koristi kadrove plamena nepoznatog porekla da ispod njih čujemo glavnog junaka koji se pita kako je skrenuo s puta, i ko ga to vodi sada kroz tamu, da li brat ili majka? Malik dalje ovaj lajtmotiv plamena,

koristi kroz ceo film ne bi li njime izdvojio jasnije sekvence, i na taj način učvrstio strukturu celog filma. Drugi lajtmotiv kod Malika je sunce, koje je i priroda i Bog, uslovno rečeno, i može da asocira na Vordsvortijevu svetlost, a može da označava i božansku sveprisutnost, koja je posebno značajna u scenama odrastanja glavnog junaka. Te scene su obojene žutim svetlom, prirodnim, dok Džeka u sadašnjosti obasjava pretežno plavo svetlo, što opet vizuelno potencira razliku između dva sveta i na neki način ukazuje na dominantne vrednosti emocija tih svetova.

Feris čak nalazi da se u poemi Vordsvordija spominje prapočetak, nastanak sveta, kojeg je lirski subjekat svestan da je deo, a Malik stvaranje i razvoj sveta na isti način prikazuje u filmu, sekvencom koja sadrži veliki prasak, stvaranje planeta, života na zemlji, dinosaurusu i konačno stvaranje Džeka, kao i porođaj majke koja, isplivavajući iz vode, ga donosi na svet. Tu se spajaju slike prirodnih snaga, postanka i nestanka života, sa slikom majke, i Malik kroz to sugerise, već spomenutu, i Vordsvordijevu ideju da sama priroda poseduje božansku energiju, i da su ta dva principa nerazdvojiva.

Treba spomenuti i Vordsvordijeve „spots of time“ – tačke u vremenu – iz poeme *Preludij*, koje korespondiraju sa konkretnim dešavanjima iz dečastva junaka Malikovog filma. Najčistije su te tačke kada je u pitanju sećanje na detinjstvo, jer su tada utisci najjači zbog mladosti bića i svesti koja se tek formira. Tako Vordsvord daje opise konkretnih dešavanja – krađa čamca, klizanje, sećanje na pronalazak utopljenog čoveka, dok se Malikov junak, isto tako, kroz film priseća utopljenog dečaka na bazenu, dečijih nestašluka i polomljenih prozora, krađe spavačice iz kuće u komšiluku.⁹⁰

I najbitnije od svega, ceo film je u pokretu, ili se kamera kreće ka krošnji drveta, prati junaka, otkriva razne čudne pejzaže, ili se akteri i objekti kreću unutar kadra. U scenama velikog emotivnog naboja junaka, kat džampovima (skokovitim rezovima) su povezane najintenzivnije faze glumačke igre. I to ni malo ne smeta. Neke od scena imaju kadrove povezane na idejnom planu, to su često scene-sekvence koje povezuje kontinuitet emocije a ne direktan kontinuitet radnje. Tako, vidimo starijeg Džeka, zatim kadrove prirode, pa kadrove majke i oca, neba, brata, onda se menja ambijent i odjednom smo u pustinji, pa na obali mora, tu se svi junaci sreću iz

⁹⁰ Zanimljivo je da i Tarkovski isto u svojoj knjizi *Vajanje u vremenu*, govori na više mesta o dečijim uspomenuama kao presudnim za formiranje svakog čoveka, a naročito za onog koji pretenduje da kroz umetnost komunicira sa drugim ljudima

različitim vremenskih ravni. To sve funkcioniše kao film jer smo svesni da gledamo emotivno putovanje i istraživanje, lirski doživljaj sveta, vremena i prostora. I to je ono što film *Drvo života* čini filmskom poemom - emotivni kontinuitet, ali i to što ne robuje zakonima uzročno posledičnog odnosa dramske radnje, iako radnja postoji i gledaocima je iskreno stalo do sudbine junaka, možda čak i više nego u mnogim klasičnim filmovima. Radnja je od sekundarnog značaja, primaran je direktan upliv u emotivni doživljaj junaka i dominacija tog sadržaja na ekranu u odnosu na sve druge.

Feris naglašava da je Malik prevodio Hajdegera i bio njegov vrsni poznavalac, a da je zatim krenuo putem onoga što Hajdeger smatra da treba da bude put pesnika – njegov zadatak je da otkrije drugom čoveku ono što metafizika prikriva, komplikuje - prisustvo Bića kroz upotrebu jasnog, poetskog jezika. „Malikovi filmovi odbacuju Holivudske konvencije i održavaju ideal umetnosti, kako to Hajdeger definiše, spajajući sliku i reč da osvetle uslove postojanja na ovom svetu.“⁹¹ On je krenuo od intimnih „tački u vremenu“, kao i Vordsvord, jer u filmu ima puno referenci na odrastanje samog reditelja, ali uspeva kao i pesnik u svojoj poeziji, da kroz jedan lik prikaže i pronikne u sam princip postojanja svega na planeti.

Tarkovski, kao i Malik, ima mali broj filmova, jedan kratki studentski i 7 dugometražnih igranih, ali svi se smatraju izuzetnim filmskim ostvarenjima. U knjizi *Vajanje u vremenu*, u kojoj je sabrao svoja razmišljanja o filmu, iznosi kako je filmu najbližije poetsko razmišljanje, jer ono zaista i odgovara procesu ljudskog razmišljanja, dakle sličnost je po načinu konstruisanja priče i izlaganja te priče publici.

„Filmsko gradivo može biti udruženo i na drugi način (prvi je tradicionalno dramsko pisanje koje povezuje slike preko linearnog, strogo logičkog razvoja zapleta – prim. autora), koji za cilj nadasve ima napor da pronikne logiku nečije misli.(...) Rođenje i razvitak misli su podčinjeni njihovim vlastitim zakonitostima, i ponekad zahtevaju oblike izražavanja koji se potpuno razlikuju od modela logičke spekulacije. Po mom mišljenju, poetsko zaključivanje je bliže zakonima razvitka misli, i usled toga i samom životu, nego što je logika tradicionalne drame.(...) Preko poetskih veza, osećanja se povišavaju i gledalac postaje aktivniji. On postaje učesnik u procesu otkrivanja života, oslobođenog gotovih dedukcija iz zapleta i neizbežnog autorovog

⁹¹ Suzanne Ferriss, Terrence Malick's Intimations of Immortality, iz knjige *Verse, voice, and vision : poetry and the cinema*, Marlisa Santos, Lanham : Scarecrow Press, Inc., [2013], str 150.

usmeravanja. On ima na raspolaganju samo ono što mu pomaže da prodre do dubljeg značenja složenih pojava, izloženih pred njim. Složenosti misli i poetskog viđenja sveta, ne moraju biti ugurane u okvir očiglednog.“⁹²

Sušтина je da Tarkovski vidi kao jači umetnički metod za komunikaciju s gledalocima (jer film se i pravi za publiku) asocijativno povezivanje, od logičko linearnog, uzročno posledičnog, jer dozvoljava i emotivno i racionalno dejstvovanje. Takođe (iako deluje paradokasno jer zbog komplikovanosti njegovog rada filmovi Tarkovskog deluju nekomunikativno, a to je zato što se posmatraju i tumače iz pogrešnog ugla), ovom reditelju su pobude u umetnosti isključivo humanističke, on želi da pobudi empatiju, ljubav kod savremenog čoveka. On smatra da životno iskustvo drugih, verbalnim putem preneto, nema nikakav spoznajni potencijal, i zato za cilj umetnosti postavlja prenošenje emocija i atmosfera, sećanja, snova, pre svega emotivnih prizora i stanja, uvek protkanih ličnim autorskim iskustvom i viđenjem, jer u tome leži ne samo autentičnost, već i jedina iskrenost koju autor može da u svom radu ponudi.⁹³ Samo iskrenim predavanjem, čak da ne zvuči patetično – žrtvom – to je termin koji sam Tarkovski koristi, ostvaruje se kontakt sa publikom. S toga, u tumačenju filmova Tarkovskog ne treba, prvenstveno, koristiti racionalno logičko zaključivanje. U njegovim filmovima se treba prepustiti neposrednom životu u kadru, jer jedno od glavnih svojstava njegovog rada su dugi kadrovi u kojima se oseća protok vremena i živost teksture sveta, voda koja lije niz zidove, vatra koja guta sve pred sobom, vetar koji raznosi polen. Svojstvo filma je u teksturi kadrova. Vreme je veoma bitno za Tarkovskog jer je u njemu najveća specifičnost filma. To je mogućnost da se zadrži trenutak, oblikuje i učini da se beskonačno mnogo puta ponovi na filmskoj projekciji. Filmski reditelj je vajar vremena. „Vreme, utisnuto u opipljive oblike i ispunjavanja radnje: to je vrhunska ideja filma kao umetnosti koja nas vodi do razmišljanja o bogatstvu neistraženih izvora u filmu. (...) Šta je suština rada reditelja? Mogli bismo to definisati kao vajanje u vremenu. Kao što vajar uzima komad mermerskog kamena i neprestano, svestan oblika gotovog dela, otklanja sve što nije deo te konačne vizije, tako i reditelj iz *komada vremena*, napravljenog od ogromnog broja živih istina, seče i odbacuje sve što mu ne treba.“⁹⁴

⁹² Andrej Tarkovski, *Vajanje u vremenu*, Umetnička družina Anonim, Beograd, 1998, str. 18.

⁹³ „Umetnost jedino ima mogućnost da kroz potres i katarzu, učini ljudsku dušu prijemčivom za dobro... Umetnost jedino može dati hranu – potres – priliku - za duševno iskustvo.“ Iz *Vajanja u vremenu*, str 48.

⁹⁴ Andrej Tarkovski, *Vajanje u vremenu*, Umetnička družina Anonim, Beograd, 1998, str 62-63,



Kadar iz filma Andreja Tarkovskog,
Ogledalo, iz 1975. godine

<https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/deep-focus/tarkovsky-legacy>

Po shvatanju sadržaja filmske slike Tarkovski je sličan Maji Deren. Naime, oboje smatraju da filmski

sadržaj nikako ne bi smeo da bude apstraktna slika, već isključivo pojmovi i oblici iz stvarnog sveta, jer oni korespondiraju najbolje sa predstavjačkom prirodom filma. U osnovi filma je *opažaj*, koji ga prožima do najsitnije ćelije, jer se vreme pojavljuje u obliku činjenica, a činjenice u obliku jednostavnog, neposrednog zapažanja. Tako ima smisla i to da kod haiku poezije Tarkovskog prvenstveno fascinira „zapažanje života, čisto, tanano i u jedinstvu sa temom“. Ipak, kada je filmsko vremena u pitanju, za razliku od Deren, on ne smatra poželjnim manipulaciju vremenom u smislu stvaranja „novog“ (recimo inverzivnim kretanjem u kadru, ili „smrzavanje“, zaustavljanje vremena) koje oponira našem ljudskom linearnom doživljaju vremena, već je za njega pitanje vremena prvenstveno kategorija savesti, dakle moralna kategorija, u kojoj čovek preispituje beskonačnu uzročnu posledičnost svog života i svojih postupaka. On jeste koristio usporene snimke u svojim filmovima, i to u priličnoj meri, ali u intervjuima i knjizi *Vajanje u vremenu* indirektno spominje film u kontekstu trenutne opservacije vremenske kompleksnosti u kojoj se spajaju osećaj trajanja, sećanje koje čini osnovu čoveka i snovi, kao podsvesni njegov deo. Kako Adam P. Sitni (Adams P. Sitney) primećuje „(...) Za njega, *vajanje u vremen* je bio način da razotkrije istinu vremena u kome živi, a ne da pravi imaginarne nove vremenske strukture. Drugim rečima, Deren ima magijski pogled na manipulaciju vremenom, dok misticizam Tarkovskog proizilazi iz neposredne, imanentne temporalnosti.“⁹⁵

„Nijedna druga umetnost se ne može uporediti sa filmom po snazi, preciznosti i potpunosti sa kojim on iskazuje svest o činjenicama i estetskom sastavu koji postoje i menjaju se u okviru

⁹⁵ Adams P. Sitney, *Andrey Tarkovski, Russian Experience, and the Poetry of Cinema*, str 211....

vremena. Stoga smatram naročito razdražujućim nastojanja modernog „poetskog“ filma, koji priziva prekidanje dodira sa činjenicama i realnošću vremena, i umesto toga stvara koketnost i izveštačenost.“⁹⁶ To je stav Tarkovskog o poetskom filmu a njegova glavna kritika je u težnji takvih filmova da se udaljavaju od činjeničnog i konkretnog u oslikavanju stvarnog života, istovremeno afirmišući sopstvenu uspostavljenju celovitost.⁹⁷ I tu on vidi bežanje filma od sebe samog. „Poetski film po pravilima daje život simbolima, alegorijama i drugim stilskim figurama – to jest, bitnostima koje nemaju ništa sa imaginativnošću prirodnom za film.“⁹⁸



„Umetnička slika je uvek metonimija, u kojoj jedna stvar zamenjuje drugu, manje – ono veće. Da bi pokazao šta je život, umetnik koristi nešto mrtvo; da bi govorio o beskonačnom, on ukazuje na konačno. Zamenjivanje... Beskrajno ne može biti sazdano iz materije, ali je moguće stvoriti iluziju beskonačnog; umetničku sliku.“⁹⁹

Kadar iz filma Andreja Tarkovskog, *Ogledalo*, iz 1975. godine <http://deeperintomovies.net/journal/archives/8544>

Poetsko u filmovima Tarkovskog, dakle, nije u tome što je on koristio stihove ili cele pesme svog oca, poznatog sovjetskog pesnika Alekseja Tarkovskog, da se čuju iz off-a (npr. četiri pesme su date u filmu *Ogledalo* (*Zerkalo*), poetski je čitav doživljaj života, čitav svet je subjektivna vizura autora koji oseća da je život misterija iza koje možda stoji neka božanska sila, a možda stoji samo ogoljena ljudska svest o egzistenciji i smrtnosti, prolaznosti čoveka (što je večita tema umetnosti za Tarkovskog). Tarkovski to i sam kaže, „(...) Ne mislim o poeziji kao žanru, već o poeziji kao o posebnom odnošenju prema stvarnosti. Poezija je svesnost o svetu“¹⁰⁰, on misli dakle o poeziji prvenstveno kao filozofiji koja vodi čoveka kroz čitav život, a ne samo umetnost.

⁹⁶ Andrej Tarkovski, *Vajanje u vremenu*, Umetnička družina Anonim, Beograd, 1998, str. 67.

⁹⁷ Jedan susret Brekidža i Tarkovskog bio je na američkoj premijeri Nostalgije; počeo je entuzijastično, Brekidž je čak hteo da prikaže svoje filmove Tarkovskom, dok je ovaj sve vreme negodovao i bunio se, čak vikao uvrede, koje je Brekidž insistirao da mu Kšištof Zanusi (Krzysztof Zanussi) prevede. Adams P. Sitni kaže za taj susret da je bio „urnebesao i srceparajući, tragičan“, a Brekidž ga je zabeležio u svom dnevniku.

⁹⁸ Andrej Tarkovski, *Vajanje u vremenu*, Umetnička družina Anonim, Beograd, 1998, str 64-65

⁹⁹ Isto, str. 36-37.

¹⁰⁰ Isto, str. 19.

Većitost njegova filmske poetičnosti je u tome što su njegovi filmovi prepuni, ne simbola (simboli su zatvoreni sistem tumačenja – tu je izričit), već metafora, oni se nikada neće iscrpeti u tumačenjima, asocijacijama; oni se istovremeno otvaraju za svakog gledaoca drugačije, ali i za istog gledaoca u novom gledanju na drugačiji način i u novom osećanju, pa samim tim i značenju. Gledati *Stalkera* sa 15 godina, a zatim opet sa 35 nije isto, niti može biti. Otvaraju se novi kanali razumevanja, „emotivnih sinapsi“ koje omogućavaju nove doživljaje već viđene i znane filmske predstave.



Kadar iz filma Andreja Tarkovskog, *Stalker*, iz 1979. godine <https://www.imdb.com/title/tt0079944/mediaindex>

3. NASTANAK UMETNIČKOG PROJEKTA

Posle ovog osvrta na filmove koji se na najrazličitije načine susreću sa poezijom i obrađuju poetske tekstove, baviću se svojim praktičnim radom, koji me je i inspirisao da se dublje bavim temam spoja filma i poezije. Ustvari, ono što nalazim da je najprivlačnije u radu na filmu koji je inspirisan poetskim predloškom je istovremeno postojanje unapred zadate teme, ideje, emocije (što nikako nije malo) i velike slobode u formalnom pristupu filmskoj građi i slobode u tumačenju i doživljaju datog poetskog predloška. To znači da postoje izvesnih ograničenja, polja u kojima bi trebalo da se kreće autor filma ukoliko želi da ostane iskren i pošten prema tekstu (poeziji) i drugom autoru (pesniku) čije mu je delo inspiracija.

Popine pesme iz ciklusa *Igre*, iz zbirke *Nepočin-polje*, u tom kreativnom smislu, bile su veoma inspirativne i zahvalne. One već u sebi sadrže dramski sukob, imamo aktere koji igraju izvesne uloge, koje sami nisu birali, što sugerise izvesnu surovost datosti i okretanje više ka dokumentarnoj percepciji sveta i ulogama koje imaju razna bića u njemu. Zašto kažem bića, a ne samo čovek? Iz prostog razloga što sami akteri u zbirci nisu definisani, to je neko, (oni, mi, jedan, drugi...) to može biti čovek, može biti pas, bilo koja životinja, ili biljka, neko fiktivno stvorenje ili neko biće u nastajanju. To i odgovara objektima u ovim pesmama; u njima ti *neki* menjaju uloge u okviru ciklusa, transformišu se manje ili više prisilno, postaju nešto ili neko drugi, ili pak nestaju zauvek, gase se. To je idealno za igranje sa filmskim formama jer otvara (i opravdava) prostor za stvaranje - od apstraktnog filma, preko video rada i nadrealističkih izleta, do klasičnog kratkog igranog ili dokumentarnog filma, sve ono što sam i probala da ostvarim u svom filmu načinjenom od 13 kratkih filmova, koliko uostalom ima i pesama u ovom ciklusu.

Kako je puno dinamike i sukoba među akterima Popinih *Igara*, a pesme evidentno jesu metafora (pa je i radnja u njima metaforična), odatle ima opravdanje da i radnja koja je u filmu može biti raznorodna, može svašta da se dešava. Drugim rečima, odnos iz poezije ne mora biti bukvalno prenet u filmski sukob, on mora da sadrži samo suštinu tog odnosa ili barem emociju ili makar posledicu. Kako Ivan V. Lalić kaže u prikazu ovog ciklusa – to su igre skrivanja, traganja i otkrivanja – što je izuzetno zahvalno za dramatizaciju jer omogućava igranje na osnovnom nivou (ko koga traži, zašto se ko skriva, gde se skriva, kakva je to potraga...), a samim tim i na drugim,

značenjskim nivoima (Jednostavno rečeno - šta sve sve to znači? Kako sve to korespondira sa mojim životom a onda i sa svetom?). Situacija je, dakle, takva da se jedan filmski stvaralac nalazi pred izazovnom tematikom koja i usmerava (idejni fokus je prisutan), dok istovremeno pred sobom ima svu slobodu svoje mašte na raspolaganju, pa je na njemu koliko će je korisno i smisleno upotrebiti.

Drugo određenje koje se nalazi u ovom ciklusu, a za koje nalazim da je bitno uticalo i odredilo postupke u pravljenju ovog filma i adaptiranju poezije, jeste da je Popa načinio u ovom ciklusu „veliku igru poistovećivanja subjekta i objekta. Imenovanog prvog lica tu nema, jer se ja povuklo u prividnu odsutnost a zadržalo za sebe ulogu kazivača o igrama, odnosno onoga koji ih opisuje.“¹⁰¹ Dakle, na snazi imamo prvenstveno opažajni metod, koji idealno korespondira sa dokumentarnim postupkom na filmu. Jer koliko god bavljenje dokumentarnim filmom ne sadrži „nameštanje“ situacija (mada ima i toga, u manjoj ili većoj meri, tokom snimanja i naročito u procesu montaže), svakako u velikoj meri ima uočavanja i naglašavanja dramaturgije koja promiče nezainteresovanom posmatraču istog tog prizora. U pravljenju dokumentarnog filmskog sadržaja reditelj na suptilan način iznosi svoje stavove i zapažanja o svetu, kroz neposrednu, nenameštenu sliku tog sveta (relativno nenameštenu, jer sam okvir slike jeste opet neka vrsta unapred definisanja onoga što gledamo). Dakle, baš kao što se pesnik Popa udaljio od sveta koji opisuje i u *Igrama* opisao šta je sve uočio, kakve odnose i egzistencijalne situacije, i reditelj dokumenatnog sadržaja može biti (ne mora, ali može) *sakriveni pripovedač* zvukom i slikom, kao i značenjima koja nastaju u spoju samih elemenata ta dva sadržaja. S druge strane, dokumenatarni film, kao dominantna forma u mom kolažnom filmu, nametnuo se i iz drugih razloga, od kojih je jedan finansijski – napraviti film bez sredstava nije nemoguće, ali nije nimalo lako. Zatim, lakše je prići bilo kojoj građi dokumenatnim metodom jer on dozvoljava da bude više slobode u nesavršenosti materijala, dok istovremeno zahteva da kreativnost ideje, koja materijalno gledano ne košta ništa, bude na višem nivou. Dalje, kvalitetan dokumentarni sadržaj može stvoriti jedna osoba sasvim sama svojim naporom i upornošću, dobrim i zahvalnim odabirom teme, bez glumaca, bez šire organizacije, posebno većeg broja ljudi, i to je bio moj osnovni plan koji bi imao i opravdanje u samom Popinom pristupu *Igrama*, dakle ne bi bilo samo snalaženje u situaciji iliti easy way out.

¹⁰¹ Svetlana Velmar Janković, *Ukletnici*, Prosveta, Beograd, 1993, str. 266.

Pre nego krenem da analiziram svoj film – segment po segment, još malo ću se osvrnuti na Popin ciklus *Igre*. On sadrži 13 pesama, od kojih su prva, sedma i trinaesta – igra postanka, međuigra ili međučin, i igra nestajanja (ili makar uslovnog nestajanja, prihvatanja konačnosti ali i večnosti životnih ciklusa). To su muzičkim terminima rečeno – preludijum, interludijum i postludijum. Ove tri igre vode se sa samima sobom, dok se u ostalih 10 pesama igre vode između dva ili skupine aktera. One sadrže ekstremne sukobe ili posledicu koja, u najmanju ruku, nije bezazlena. Te igre su čitav dijapazon egzistencijalističkih situacija, odnosa i dešavanja, prenesenih na pojam igre, koji je tako širok i višeznačan, a koji kod Pope zadržava karakteristiku da postoje pravila koja moraju da postoje ne bi li same igre postojale, dok se gubi svojstvo dobrovoljnosti i spontanosti. Igre nisu naivne, kod njih nema izbora jer postojati ***znači igrati neku ili svaku od igara na razne načine***. To je egzistencijalistička filozofija prenetu u poeziju. A igre se mogu uočiti svuda, u svakom segmentu života svakog pojedinca i to je još jedan razlog privlačnosti ovih pesama. Velmar Janković definiše odnose u ovim pesmama kao ***situacije pristajanja na igre sa sveopštim zlom, u sebi i oko sebe***. U njima postoji i ulog, i u njemu je najveća surovost igara. Ulog je sastavni deo bića: noga, ruka, glava, sam život – i to je ono što čini igre destruktivnim i mračnim. A opet, kao što je Filip Šaćirović, jedan od aktera u mom filmu, rekao – iza sve ove surovosti na koju Popa ukazuje, mora biti da stoje humanističke težnje i želja za pobunom, skidanjem nevidljivih lanaca neumitnosti sveta koji smo stvorili.

Kako sam ciklus ima svoju strukturu koja je čvrsta i smisljena, tako sam i ja u filmu ostala toj strukturi verna, prateći i nižući kratke filmove po redosledu iz zbirke, sa jednim izuzetkom koji sam naparavila iz potrebe da film u celosti bolje ritmički funkcioniše, poštujući princip da je ritam vrhunski ucelinjujući faktor u umetničkom delu.

U književnoj kritici je 10 pesama (prva, sedma i poslednja su svojevrсни međaši, oni se ne računaju u ovu podelu) podeljeno u dve grupe – prvih pet (*Klina, Žmure, Zavodnika, Svadbe i Ružokradice*) su, uslovno rečeno, igre stvaranja, dok su drugih pet (*Jurke, Semena, Trule kobile, Lovca i Pepela*) igre smrti, razaranja. Međutim, ja ih nisam tako u potpunosti doživela, meni su one bile sve podjednako destruktivne, istovremeno i pesme stvaranja i pesme uništenja, svaka od njih sa pojedinim motivima naglašenim i dominirajućim, ali istom razarajućom suštinom. One su mu bile sve podjednako otvorene za tumačenje i mogućnost filmskog prikaza na bukvalan način, ali i preko potpuno novih elemenata koji bi bili ugrađeni iz onoga što ja vidim kao bitno i životno

važno za definisanje postojanja u sveta, u trenutku kada živimo, stvaramo i mislimo. Ipak, podela koju sam nesvesno napravila među pesmama jeste bila uslovljena dramaturgijom koju sam zadala filmu, a koja se naknadno iskristalisala.

Film kreće od zbirke, bukvalnog prikaza zbirke pesama, knjige kao objekta i Popinog glasa, i odlazi sa autorkom filma u svet da ga upozna i da u tom svetu nađe razne vidove svog ispoljavanja. Susret sa tim svetom je najdirektniji, kroz priču s ljudima u parku, kroz intervjuje (*Klina*), zatim kroz muzičku adaptaciju (*Ružokradice*), kroz protest i ispisivanje stihova na parolama (*Žmure*), kroz razgovor sa nepoznatima i bezimenim kao i prikaza klasnog sukoba (*Zavodnika* i *Svadbe*). To je prvih pet pesama ciklusa, koje su za Popu uslovno igre stvaranja, kod mene su postale igre susretanja i manje više doslovnog interpretiranja. Njihov sadržaj tj. poetsko metaforički smisao sadržaja je bio manje bitan za transponovanje u film (posebno za prve dve pesme u filmu, *Kline* i *Ružokradice*), jer je akcenat bio na tome da one izađu u javni prostor, čuju se i odjeknu u njemu i učine da ljudi stanu i oslušnu. Posle tog prvog dela odlaska u svet, na različite načine, u drugom delu filma filmske adaptacije drugih pet pesama postale su više simbolične i naglašeno lične. One se svode na vizuru intimnog, pojedinačnog bola, sreće, patnje, ljubavi. To je dato kroz svedočenje zaštićenog svedoka (*Jurke*), fragment života i smrti psa (*Semena*), kratki igrani film o jednom paru (*Trule kobile*), apstraktno rađanje i umiranje ideja u crtežu na glini (*Lovca*) i odlazak na 59-to obeležavanje godišnjice velike mature i susret jedne generacije (*Pepela*). Tako se film kreće od opšteg, od isčitavanja značenja kroz kolektiv i u kolektivu, ka pojedinačnom, nalaženju skrivenog smisla i simbolike u intimnim segmentima sopstvenog ili tuđeg života.

Na kraju filma, iskoristila sam i jednu Popinu pesmu koja nije deo ciklusa, pesma se zove *Ohola greška*, i pesnik je čita, čujemo ga iz off-a. Ovu pesmu sam ubacila jer je na neki način bila savršen komentar svih igara - sve je potpuno pogrešno, ali tako je. *Zar je moglo biti drugačije?* – kaže Popa, i to su poslednje reči filma. Kroz ove reči je dvostruka želja filma data; prva, da je sve ovo odgledano izuzetno surovo, sa diskretnim naznakama nade, jedna datost sveta, a da ne može drugačije jer je seme zla i u nama, a ne samo oko nas; a druga, da se u gledaocu istovremeno probudi i instinktivna pobuna protiv tolikog mraka. U pitanju/konstataciji *zar je moglo biti drugačije?* postoji i mogućnost odgovora sa – da, moglo je! Odgovor *moglo je*, znači da će u nastavku doći do analize i pogleda unazad na to gde je došlo do greške, i odgovora na

pitanje da li je greška mogla nekako da se izbegne.

Pored toga što ova pesma dođe na kraju kao zaključak i komentar *Igara*, ona treba i da ukaže na to da se ovaj film bavi celokupnim opusom Vaska Pope i njegovim filozofskim pogledom na svet. I marksizam je našao na razne načine svoj odjek u filmu, jer ne može se prići nekom umetniku ne uzimajući u obzir i mnoge druge aspekte njegovog života i rada. Folklorne elemente narodnog stvaralaštva, za koje znam da su prisutni u Popinom delu, nisam uspela da ubacim u film, jer se oni ne prepliću nigde sa mojim životnim iskustvom, a ni sa interesovanjima. Mada, ukoliko bismo posmatrali proteste, demonstracije na ulicama, kao sastavni deo urbanog života zbog stalne pobune malog čoveka protiv drugog malog čoveka na poziciji moći i odlučivanja, onda protesti jesu urbanistički folklorni element (folk znači narod na nemačkom jeziku). Protesti su deo nasleđa civilizacija od svog nastanka, jer se kroz njih ljudi organizuju da izraze svoje neslaganje, a od nastanka republičkog uređenja sa predstavničkim institucijama koje bi trebalo da rade u interesu svih građana, protesti dobijaju specifičan oblik okupljanja kakav danas imamo. Popino stvaralaštvo sam provlačila kroz one sadržaje koji su meni bliski i zanimljivi, i sa kojima sam imala direktan kontakt. Isto tako, sve aspekte Popinog dela, nisam uspela da doznam, bilo bi nemoguće sve dati, tako da je selekcija bila neminovna. A kako svaki stvaralac uvek kreće od onoga što mu je poznato i što već ima, tako sam i ja svoj film sklopila od već snimljenih materijala, ali i novonastalih, snimljenih samo za potrebe *Preigravanja*.

To čini ovaj film ***dokumenatarno-animirano-igranim kolažem inspiranim poetskim predloškom***, a rad na njemu se završio, ne onog trenutka kada je iscrpljen materijala, jer je on neiscrpan, već svesnom odlukom da je bilo dosta, da je vreme za nešto novo. Brogton je to savršeno primetio u svoj knjizi: „Film nikada ne bude gotov, samo biva napušten u nekom trenutku. Ali, ako smo pametni ni ne očekujemo savršenstvo, pošto ništa u životu nije savršeno, uključujući i umetnost. Sve čemu alhemičar može da se nada je da će stići blizu originalnoj zamisli. Ili pak, na neko neverovatno mesto koje nije mogao ni da zamisli.“¹⁰²

Prva misao na kraju ovog višegodišnjeg filmskog rada je oduševljenje da film zapravo postoji, težak je put i mučan prešao a da nije imao nikakav viši razlog svog postojanja sem da ispuni tu želju svom tvorcu (a možda je tako kod pravljenja svake stvari koja nije namenska, primenjena

¹⁰² James Broughton, *Seeing the Light*, the City Lights Bookstore, Broadway&Columbus, San Francisco, 1978, str. 33.

umetnost?). Druga misao koja se rađa, potiče iz onog osamostaljivanja dela o kome i Popa priča, kada tvorac sagleda svoj rad kao nešto završeno i celovito, kao nešto što počinje da živi samostalni život. Okreneš se i pogledaš to što si stvorio, što sad živi svoj život nezavisan od tebe. I misliš – zar je morao ovaj film ovakav baš da bude? Ovoliko mračan i tužan? Jel to do Pope ili do mene? Ili do sveta, do ovog trenutka, ili će proći i ta faza? A kako je istovremeno i tako nedvosmisleno infantilna? Je li to radila neka devojčica ili starica? Ili neko staro dete?

Nemam odgovore na ova pitanja. Bitno je da film postoji, da jeste, i da ima emociju koja se oseća i koju sam i želela da prenesem - esenciju Popinog pesničkog sveta.



3.1 Pre igre

Prva pesma ciklusa jeste prolog ciklusa pesama *Igre*. Ona je igra inicijacije, ispituje da li je jedinka uopšte kadra da se upusti u ostale igre. Igra se sa samim sobom, igrači proveravaju svoje mogućnosti, svoje unutrašnje prostore, preispituju svoje dubine i visine. To je egzistencijalna igra, igra postojanja, igra unutar svog biološkog prostora. U pitanju je dakle pesma koja se bavi unutrašnjim istraživanjem maksimuma i krajnjih granica sopstvenog bića. Kako sam već jednom obrađivala filmski ovu pesmu, u koloniji u Karavukovu, (kada sam napravila kratki film *Vasko u*

Karavukovu, od banatskih pejzaža i impresija sela i sa učestvovanjem meštana u recitovanju pesme) htela sam da, u ovom novom pristupu, stvorim nešto što će biti vizuelno potpuno drugačije, dok će istovremeno funkcionisati i kao prolog za jedan veći i širi film o celom ciklusu pesama koji sledi posle ove pesme. I mislim da on u tome dosta dobro funkcioniše. Ova pesma je možda vizuelno najjednostavnija u sadržaju. Ona je prvenstveno vizuelna impresija, ali i u njoj postoji izvesna dramaturgija i gradacije na vizuelnom planu. Kombinovala sam različite materijale - akrobatu iz Egipta koji ima vatreni rekvizit (snimljen 2011. na letovanju), zatim vatru snimljenu u Rumuniji, u jednom selu gde se održavao mali filmski festival ekološkog filma (snimljeno 2008. godine) i kadrove dva butoh performansa koje sam snimala tokom 2015. i 2016. godine u Beogradu. Zašto napominjem mesta i vremena snimanja? Mislim da su oni bitni jer pokazuju da, ako se usnima neki materijal koji u sebi ima potencijal, on kad tad bude iskorišćen. Ne treba žuriti i upotrebiti ga po svaku cenu, posebno ako je impresionistički materijal u pitanju, čisto vizuelan, treba ga čuvati i tražiti adekvatan kontekst u kome on dobija smisao kakav zaslužuje. Zahvalno je u ovom slučaju što je dominantni sadržaj slike vatra, jer je ona jak simbolički element; u vatri nastaje i nestaje život; vatra je sunce, ona mami da se s njom igra i pokuša da se uhvati. ali ona zauvek ostaje nedodirljiva. Ona se i lepo slika, posebno u mraku. Dramaturgija ovog dela je u pojavljivanju ljudske figure koja vrti užarenu kuglu vatre oko sebe, koja nam se sve više približava, pojavljuje se zatim i ogroman plamen koja celu sliku obuzima, dok varnice lete, čuje se i njeno karakteristično krckanje kao i zvuk vetra, figura akrobate se pojavljuje i nestaje, igra svoj ples, da bi na kraju baklju koju vrti teatralno ugasio u



sopstvenim ustima, kako to već gutači vatre rade. Sav taj plamen akrobata sabija u sebe u tri slike, u istom kadru, čin se može simbolično tumačiti, a poslednja slika gutanja vatre, koja ostaje na ekranu, pretapa se u crno beli snimak Vaska Pope. On završava

neki govor na bini i silazi sa podijuma (a znajući njegov manir obraćanja, verovatno je samo pročitao neku svoju pesmu, umesto govora ili objašnjavanja svoje poezije, ali ne mogu da tvrdim sa sigurnošću pošto audio zapis tog snimka nisam našla, postoji samo u slow motion-u, i kao

takav se provlači kroz nekoliko emisija o Popi koje sam našla u arhivi RTS-a). Tako je u film uveden lik pesnika, koji će se pojaviti opet samo neposredno ispred odjavne špice filma. Ali to nije ni bitno. I da postoji više snimaka ne verujem da bih koristila. On je uveden samo da doda na autentičnosti pesničke figure, da bude još jedan od dokumentarnih elemenata koji više angažuju gledaoca od apstraktnih prizora ili čisto poetizovanih slika.

S druge strane, koliko malo snimaka njegovog lika ima, toliko postoji mnogo audio građe u arhivi radio Beograda, no i ona je jednobrazna. Izgleda da je svako gostovanje na radiju Vasko Popa koristio da čita svoju poeziju. I čitav ciklus pesama *Igre* pročitao je više puta, što sam iskoristila u filmu samo na tri mesta, na početku, otprilike na sredini - kod šeste pesme, i na kraju, kada govori stihove nevezane za ovaj ciklus. Bitan je taj glas, jer on više definiše postojanje pesnika od njegove slike. Zvuk znači večnu prisutnost, on je neuhvatljiv i ispunjava prostor u svim dimenzijama, kako slika nikada ne može. Na početku filma stoji i natpis da je pesma pročitana 1978. godine u mesecu junu, u studiju Radio Beograda, što mislim da je bitno za film i za angažovanje gledaoca u ovaj prvoj, prolog pesmi. Ova informacija, koga tačno slušamo, kada i gde, budi gledaočevu pažnju jer je dokument, jer je stvarnost. Da li će prepoznati glas? Da li ga je već nekad čuo? Kakva mu je dikcija, obzirom da je pesnik? Uostalom, čoveka više nema, ostao je samo taj glas... ima nečega i sablasnog u ideji prisutnosti nekoga davno odsutnog, već dematerijalizovanog.

Uvođenje pesnikovog glasa konkretizuje o čemu se tu uopšte radi, daje kontekst da i sliku koju gledamo prihvatamo kroz njeno simboličko značenje vezano za tekst koji čujemo. Gledano dalje, u kontekstu istorije filma, ovaj prvi film bi bio najbliži filmovanim poemama 40-ih i 50-ih godina XX veka, gde vizuelni sadržaj prati čitanje poezije. Kratka i dinamična, sa samo nekoliko vizuelnih sadržaja (tamom umesto bilo kakve scenografije, vatrom i ljudskom figurom u akciji), u suštini je kolažna struktura koja spaja slične sadržaje i otvorena je za simboličko učitavanje. U njoj je spoj filma i poezije izvršen onako kako bi se to uradilo „na prvu loptu“, impresionistički. Stilizovan vizuelni sadržaj udružen je sa zvukom pesme koju predstavlja, celina je zaokružena, ima uvod, razradu i zaključak sa promenom na kraju.

Za ovaj prvi film posebno je važno uvođenje ljudskog tela koje izvodi buto (butoh) ples. Buto ples se definiše kao unutrašnji ples tame i savršeno idejno korespondira sa temom ove prve pesme cikusa *Igre*. To je avangardna izvođačka umetnost nastala u Japanu 50-



ih godina prošlog veka, temelji se na nemačkom ekspresionizmu u umetnosti, i razvijao se kao bunt protiv rigidnosti tela tradicionalnog i baletskog plesa. Ovo je ples iz dubine duše, ples koji odbacuje ljudski ego dok ispituje čovekove telesne granice. *Bu* na japanskom znači pokret, igra, ples, a *Toh* ima značenje – zemljsko, prirodno, te otuda proizilazi da je buto ples vraćanje nekim davno zaboravljenim obredima i stanjima tela i duha koje je čovek u međuvremenu zaboravio. „Butoh izražava povratak korenima ljudskog roda, i zato se spušta sa nebesa (klasična umetnost) na zemlju, tragajući duboko u genetskom kodu, u sećanjima naših pradavnih predaka, odgovore na ključna pitanja postojanja.“¹⁰³ (Zar ovo ne podseća na ono što se dešava telu u Popinoj pesmi *Pre Igre*?) Buto ples je individualan, često je sveden na improvizaciju ili je koreografisan prema mogućnostima izvođača. Može biti brz, spor, groteskan, poetičan; plesači mogu da farbaju telo u belu boju (ali ni to nije obavezno), jer buto je ples slobode i varira od izvođača do izvođača. Ono što je njegova karakteristika je da kroz polutransno stanje izvođač predstavlja ciklus života – rađanje i umiranje; zatim razna stanja straha, bola, tuge, sreće i uostalom, sve dubine duše bića koje je odbacilo ego i stopilo se sa umirućim svetom.

Jednostavnije rečeno, kroz telo buto plesača (a svi ljudi mogu biti plesači) i njegove granice se preispituju, te je tako veza sa pesmom *Pre Igre* čak zapanjujuće direktna. Ples iliti izvođenje Danijele Vučković, buto balerine, ipak, vrlo je suptilno a opet ekspresivno, tako da sam našla za shodno da dva njena performansa ubacim u svoj film i to baš u ovaj uvodni deo. Ona izvodi dve scene, jedna je scena merenja sopstvenih mogućnosti, (to su kadrovi kada je na crvenoj bini sa klupkom vune u rukama), a druga scena je scena umiranja (koju je izvela na sceni KPGTa), i njih

¹⁰³ <http://nektanbutohexp.blogspot.com201602sta-je-to-butoh.html>

sam ubacila zbog značenja samih scena, ali i iz potrebe da materijal koji je dosta sveden u ovom segmentu, obogatim novim i malo drugačijim sadržajem. Kako su buto dela izvođača aseksualizovana, pol je zanemaren, njeno telo sam doživela kao svako ljudsko telo u ekstremnom stanju. Da bih još pocrtala to stanje tela i duha, dodala sam na te kadrove efekat koji se prikladno zove – **turbulent displace**, a kadrove stilizovala do njihovog maksimuma; crvenu boju pojačala gde je ona dominirala, a gde je belina tela bila glavna, tu sam digla kontrast i tako istakla telo.



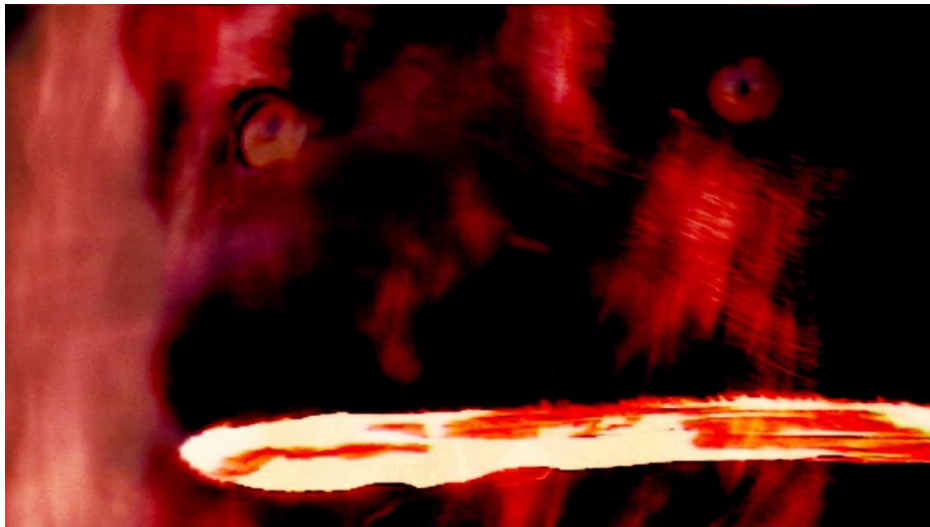
U ovom filmu se uvodi objekat Popine knjige poezije kao značajan za ceo film. Knjiga kreće na svoje putovanje i kasnije ćemo je još nekoliko puta videti u filmu, tačnije u drugom, sedmom, i dvanaestom kratkom filmu o *Igrama*. Objekat knjige nas stalno drži u temi o kojoj

je reč, ali i pocrtava da je film koji gledamo, koliko o poeziji, toliko i o procesu stvaranja filma. Autor filma nije sakriven, obraća se snimatelju i prima instrukcije od njega, a na jednom mestu se film prekine jer se to od snimatelja traži (na tom mestu bude rupa, crno, nestanak sadržaja na 10-ak sekundi). To je sve deo pokušaja stvaranja istinitosti na filmu, koji prvenstveno treba da bude eksperimentalno putovanje. Kao takav formalni filmski eksperiment, već od starta sadrži otklon od stvarnosti, i čini da stvaralac stalno ima dilemu – da li se ovo uopšte nekoga tiče? Da li ovo komunicira? Dilema je i dalje prisutna, ovo je samo jedan od načina na koji sam mislila da ću prevazići ovu barijeru između autora, dela i gledalaca. Nadam se da sam u tome uspela.

Napomenula bih i dva vizuelna motiva koja sam samo u naznakama dala u ovom prolog filmu. To su motivi psa i hrišćanstva koji se provlače, ne direktno kroz ovaj ciklus, već kroz ceo Popin opus. Psina, Vučica, Hromi vuk - imaju svoju celu zbirku (*Vučja so*) kao poklon od Vaska Pope. Ono što sam našla veoma interesantno u njegovom stvaralaštvu je što su ove životinje vezane za svet predaka, paganske bogove, za promenu iz jednog starog u novi svet, pri čemu Vučica simbolizuje majku zemlju, dok su psine simbol sknavljenja tih starih principa sveta. Psi su izvitoperenje prirode od strane čoveka u nešto kukavičko, dakle daleko su od pozitivne konotacije. Kako je motiv odnosa psa i čoveka i meni interesantan, tri filma u sebi sadrže kao

protagoniste pse (peti, šesti i osmi, pesme *Zavodnika*, *Svadbe* i *Semena*), dok se u ovom uvodnom filmu, samo u plamenu naziru njuška i oči velikog psa. Da li je to vuk ili pas, teško je reći, ali pojavljuje se kao bitan element definisanja sveta. Kroz psa upoznajemo i preispitujemo smrt (*Semena*), ali i položaj čoveka u klasnom društvu (*Svadbe*).

Simbol hrišćanstva se pojavi samo na sekund - u vatri vidimo krst koji gori i ubrzo nestaje. Dopala mi se ta naznaka, koja opet ima opravdanje u Popinom opusu, u kome je pisao o manastirima i crkvenim svetinjama. Mislim da je Popu zanimala izgubljena duhovnost modernog čoveka, a ne toliko sama religiozna shvatanja i crkveni artefakti. Kako njega zanima jezičko nasleđe naših prostora, logično je da ima šire interesovanje za kulturu naroda, koja podrazumeva i verska i religijska shvatanja i znamenitosti. U *Igrama* nema naznaka kretanja u ovom pravcu, tako da nalazim da je sasvim dovoljno što sam ubacila samo ovaj hrišćanski nagoveštaj, element koji više govori o opštem okviru sveta u kome tinja vatra nastanka i nestanka. U toj vatri, možemo reći, sagorevaju i paganski, animalni bogovi i hrišćanski simboli i ostaje sam čovek, ogoljen, u svom egzistencijalnom paklu, spreman za dalje igre, u kojima ga niko i ne pita da li uopšte želi da učestvuje.



3.2 Kline

U ovom filmu, sledećem po redu, počinju zamamne igre zla među akterima. Ova igra je igra ekstremnog nasilja, bez milosti, u kojoj jedni vrše pritisak, drugi su pod pritiskom, a treći manipulišu i jednima i drugima. Svi imaju neke uloge, i te uloge se obnavljaju, tj učesnici se iznova transformišu kako koji bude uništen i kako se koja uloga odigra do kraja. Stalnim obnavljanjem uloga, igra je beskonačna i to je još jedna dimenzija surovosti u njoj. Njena struktura je kružna. Nasilje je ekstremno, čupaju se glave i ruke i bacaju se kroz prozor. Ivan V. Lalić smatra da ova pesma najviše sugerišu krvave političke obračune, ali da nosi i mnoge druge konotacije. To je i jedan od razloga što sam izašla sa knjigom u park i snimila intervju sa sugrađanima koji su bili voljni da učestvuju u filmu. Želela sam da vidim šta će ljudi reći, kako će doživeti pesmu, pošto sama ne mogu da definišem koliko stvari ova pesma u sebi označava i koliko su kompleksni odnosi među njenim akterima.

Prvo sam tražila da pesmu pročitaju naglas a zatim sam ih pitala koji im je opšti utisak o njoj, kako su je razumeli i šta ta pesma označava. Spremnost ljudi da učestvuju u razgovoru, kao i njihovi odgovori, bili su više od prijatnog iznenađenja. Oni su pokazali da je komunikacija ove poezije, koja se često smatra *hermetičnom* na prilično visokom nivou, obzirom na *ad hoc* situaciju u kojoj su ti slučajni prolaznici, šetači u parku, uhvaćeni. Suštinu njihove zajedničke analize ove pesme sam unela u film, oni se nadovezuju i pokrivaju sve bitne aspekte – od nasilja koje je evidentno do metafore nametanja svog mišljenja i ideja drugima, ali i zapažanja da je svet u jedinstvu, da su svi povezani u jedan ciklus. Zanimljivo je da se dve starije sugrađanke, pričajući o ovoj pesmi, same dotiču teme šta se sme govoriti i misliti. Jedna se plaši, a druga



brani svoje pravo da misli i priča šta god hoće, jer misliti - to niko nikome ne može da zabrani. Da li je glupo da kažem da bi u univerzumu pesme *Klina*, ova druga gospođa bila klin, koji teško da mogu isčupati klešta? Možda ova tvrdnja visi na tankom kanapu, kako se u narodu kaže, ali

ona završava ovu pesmu tvrdnjom da „sve su to igre“. Prva konstatuje kako danas deca u školi

uče Cecine stihove (kritikuje školstvo), a druga rezignirano zaključuje - *Ma sve je to igra!* čineći idealan kraj za analizu druge pesme ciklusa *Igre*, stavljajući pojam igranja u širi društveni kontekst.

Kako je ovo tek druga pesma od početka filma koja je predstavljena, odlučila sam da bi bilo korisno da je istaknem na dva načina. Prvo da se čuje, a zatim i da se vidi ono što se u njoj zbiva. Ovdje sam htela da ponovim postupak koji imam u *Vasku u Karavukovu*, gde različiti ljudi govore stih po stih i tako u nizu čujemo celu pesmu. Nažalost, ili na sreću, zvuk nije dobro bio snimljen, (tog dana je vetar duvao iako je bilo sunčano) tako da sam iskoristila sopstveno čitanje (slučajno snimljeno, kada smo proveravali kako kamera snima) da podvučem i umetnem ga drugim ljudima, da ispadne da svi govorimo jednim glasom. To sam umontirala kao eksperiment, probu, da vidim kako će da funkcioniše i učinilo mi se vrlo zanimljivim i kao sadržajno neočekivano rešenje, tako da je ostalo i u finalnoj verziji filma. Što se tiče audio-vizuelnog predstavljanja sadržaja ove pesme, htela sam da on bude bukvalno dat, jer mi je eksplicitnost nasilja u njoj fascinantna. Tehnika koja je bila logična da se upotrebi, a da to ipak liči na nešto smisljeno i vizuelno stilski prihvatljivo, izabrala sam da bude stop moušn (stop motion) animacija. Delimično zato što sam već gledala kakve su kratke filmove u ovoj tehnici pravila deca iz Studija za keramiku *Šum*, koju vodi umetnica Biljana Milenović, a delimično i da vidim kako će se snaći deca, koja se još u školskom programu nisu srele sa ovim pesnikom. Prvo, u isčitavanju značenja pesme, a zatim i u vizualizaciji iste. Nekoliko subota sedeli smo zajedno, kada su imali časove rada sa keramikom, i pričali o ovoj pesmi, kako je oni doživljavaju i šta im je najzanimljivije, kako bi ti majstori u pesmi trebalo da izgledaju, kao i šta tehnički možemo da postignemo sa malim sredstvima; zatim smo u četiri termina po pola sata snimili sve što treba i film je bio gotov. Deca su sama modelovala majstore, klin i klešta, sami su predlagali kada da pređemo iz trodimenzionalnog u dvodimenzionalno predstavljanje situacije i aktera, a moj posao sastojao se u tome da kontrolišem uslove snimanja, kontinuitet svetla, da kadriram, i pomognem oko dramaturgije kada zapne, šta je bitno i koju radnju treba da produžimo, da naglasimo i izdvojimo. Rekla bih da smo svašta novo naučili jedni od drugih, i svi smo na kraju bili zadovoljni rezultatima! Ipak, utisak je da bi se deca sasvim dobro snašla i da sam ih ostavila same sa foto apartom na stativu, da bi rezultat rada bio možda još šarmantniji, bizarno veseliji i životniji, ukoliko je to uopšte moguće. Kratki film, koji smo zajedno Biljana, deca uzrasta 8 do 14 godina i ja stvorili, jedan je od najlepših delova celokupnog filma o ciklusu *Igre*, jer je i sam

nastao iz igre, i to se oseća. Svaki majstor je autentičan, svaki pokret načinjen pa uslikan ima neposrnost neiskvarenih dečijih umetničkih ruku, koja se ne trude da kopiraju već da prikažu sopstveni doživljaj. Iz mase majstora, izdvojena su dva, oni su pretvoreni u klin i klešta. Nakon što klešta isčupaju glavu klinu, sama budu, u brutalnom obračunu, od strane ostalih majstora, razorena, rasčerečena na komade i bačena kroz prozor. I ovde smo apstrahovali prostor, pozadina je belina, ali je u zvuku sugerisan ambijent gradilišta, jer ipak su majstori naši junaci, a gde su majstori tu se čuje i majstorisanje. Kada se završi ovaj prvi ciklus menjanja uloga i uništenja klina i klešta, imamo opet izdvajanje dva radnika koji onda menjaju svoju formu da popune ove dve uloge. Samo sada klin znakovito padne a klešta kao da poluironično pozdrave gledaoce svojim delom za čupanje eksera. Koliko su oni svesni a koliko nesvesni procesa u kojima učestvuju ostaje otvoreno pitanje.

Zanimljivo je da je pesma Klina pesma o menjanju uloga (neki od majstora postaju klešta ili klin, i igraju te uloge do uništenja), a da istvremeno imamo i u tehničkom smislu morfiranje jednobrazne materije (gline) iz jednog oblika u drugi. Zar to što su svi načinjeni od jedne materije ne sugerise jedinstvo sveta u pesmi *Klina*? I zar postupak stop moušn animacije glinenih formi nije savršeno prikladan baš za ovu pesmu, u kojoj je sve u oblikovanju i transformaciji?



Ovaj drugi po redu kratki film u *Preigravanju* je i sam nastao u igranju i filmskom istraživanju. On nosi lakoću neopterećenja rezultatom i upeglanosti finalnog proizvoda rada, i iz tog razloga sam i ostavila da se ja vidim na početku kako gledam u kameru i pitam da li je dobar kadar, da li ovo snimanje uopšte ima smisla. Proces snimanja filma je otkriven, otkriven je i autor filma,

razotkiva se i Popina poezija polagano, kao i to da, sa različitim generacijama ova poezija sasvim dobro komunicira.



3.3 Ružokradice

Sledeći film vrlo je jednostavan pristup vrlo složenoj pesmi, i možda jednoj od najznakovitijih u celom ciklusu. Reč je o pesmi *Ružokradice*, koja najviše asocira na romantičnu priču traženja apsoluta u ljubavi i lepoti sa tragičnim završetkom. Imamo od uloga Ružino drvo, vetrove kćeri i ružokradice, od kojih jedan ukrade ružu s ružinog drveta i u srce je svoje sakrije. Vetrove kćeri kada shvate šta se desilo, jure ružokradice, otvaraju im grudi, u nekim pronalaze srce, a u nekima ne. I tako čine sve dok u jednog ne pronađu srce i u srcu ukradenu ružu.

Ipak, od početne ideje igrokaznog prikaza koji bi asocirao na nemi film, odustala sam jer sam shvatila da je dokumentarni pristup zanimljiviji, a i da imam već dovoljno nenarativnih

segmenata, kostimiranih nadrealističkih izleta. Ipak, odredila sam da u filmu ova pesma bude data ili kroz ples ili pevanje ili kroz kombinaciju ova dva izraza. Presudno u odluci da bude samo pevanjem preneti na film, bilo je poznanstvo sa



Pavijem i Nušom, uličnim izvođačima. Pitala sam ih za saradnju i dala ciklus sa nekoliko označenih pesama koje još nisam unela u film u tom trenutku. Od ponuđenih, izabrali su upravo pesmu *Ružokradice*.

Želela sam da izvođenje bude u javnom prostoru, gde je frekventnost prolaznika velika. Cilj mi je bio da uhvatim njihove reakcije, na koji način prolaznici percipiraju nove muzičke sadržaje i poeziju tako datu. Snimano je više izvođenja ove pesme, sa tri kamere koje su pokrivale muzičare, ambijent i reakcije ljudi, a u montaži sam napravila odabir najboljih delova i od njih sklopila ovaj kratki film. Na kraju je intervju sa Pavijem i Nušom, koji daje autentičnost situaciji, kao da sam slučajno na njih naišla i da su nam se polja interesovanja preklapila.

Reakcije slučajnih prolaznika, građana koji nisu znali o čemu se tu radi, je ono što me je najviše interesovalo. Njima sam namenila ulogu vetrovih kćeri, koje obilaze oko ružokradica, Pavija i Nuše, u čijem je srcu pesma. Ružino drvo je simbolično sama Popina poezija, a pesma je ružin cvet. Naravno da se to ne naslućuje kada se pogleda ovaj film, ali to je bila moja fiktivna podela uloga. Negde sam čula da je pevanje najintimniji iskaz koji čovek može da da o sebi, da je u pesmi potpuno razgolićen. Možda mi se iz tog razloga činilo ignorisanje, od strane prolaznika, ovog voklano intrumentalnog izvođenja dvoje umetnika kao jako grub i neprijatan, gotovo nasilan čin. Ali istovremeno oni su dobili i puno zainteresovanih pogleda i ljudi su zastajkiivali s očitim odobravanjem, tako da je odnos u suštini ambivalentan. Jer bilo je svih reakcija, od potpune nezainteresovanosti, do samo bacanja pogleda i blagog usporavanja hoda, do zbunjenog posmatranja o čemu oni ustvari pevaju, ali i slikanja i odobravanja. Jedna devojka je i prepoznala da je reč o Popinoj poeziji, nažalost snimak tehnički nije bio upotrebljiv. Popa se zaorio ulicama

Beograda i sugrađani su, hteli ne hteli, slušali poeziju. Deca su bila najzahvalnija za snimanje, njima deluje da su se dopali i izvođači i muzika. I prodavac balona, koji je stajao blizu Pavija i Nuše imao je interesantnu reakciju potpune zbunjenosti, verovatno i činjenicom da se jedna ista pesma peva u krug. Njega sam zato iskoristila dvaputa u filmu, jednom dok slušamo pesmu i drugi put posle intervjua, da zatvori ovaj kratki filmski segment jer je njegova reakcija otvorena za tumačenje. On zapravo stoji kao ironijski otklon od cele situacije iznošenja visoke umetnosti na ulicu i ideje da to zanima ljude na bilo kom nivou. Dramaturgija ovog filmskog segmenta se sama nametnula – a ona je manje više očekivana, kako pesma odmiče u trajanju, utoliko više angažuje prolaznike i na kraju čak i jedan mali dečak ubaci pare u šešir. To je sve naknadna konstrukcija, nastala u montaži, nije realno odvijanje situacije. Zato je taj zadnji kadar prodavca balona koji okreće glavu od muzičara i balonima ispuni ceo kadar, moj komentar vraćanja na zemlju, u realnost. On je ustvari deo moje sumnje da li uopšte vredi baviti se umetnošću u ovakvoj realnosti, u kojoj bi možda trebalo da se borimo za stvaranje nekog boljeg sveta umesto bavljenja nečim što stiže do vrlo malog broja ljudi. Pesma je izneta u svet, plovila je ulicama Knez Mihailove, i završila se; trenutak je gotov, svet dalje ide svojim tokom, baloni se prodaju, ljudi prolaze.



Svašta sam sada iznela kao ideje, ali u kontekstu celog filma ovo je još jedan dokumentarni fragment, koji ne opterećuje gledaoca; on je kontemplativnog karaktera; gledamo lica izvođača,

prolaznika, čitav niz različitih reakcija, decu, stare, turiste. Kako sam ovaj film (ovaj deo ima najmanje elemenata kratkog filma bilo kog tipa, on više nalikuje kratkoj TV reportaži, niskobudžetnom video spotu) snimila među poslednjim, znači već sam imala oko 10-ak filmova gotovih, koji su po sadržaju bili zahtevni emotivno i vizuelno, svesno sam ovaj deo svela na najmanje filmski završen i definisan. On je više muzička deonica, kojoj sam iskreno jedva našla i pravo mesto u strukturi celog filma. Po redosledu iz zbirke, trebalo bi da bude šesta po redu, ali

nikako se nije uklapala tu, tako da sam je prebacila napred, na treće mesto, i tu se dobro uklopila. Ona ide između filmova po pesmama *Klina* i *Žmure*, jer se nadovezuju po kontekstu osvajanja javnog prostora i tendencije dramaturgije celog filma (koja se tek po završetku filma iskristalisala kao takva) da se kreće od kolektivnog ka pojedinačnom i intimnom.



3.4. *Žmure*

Pristup spajanju filma i poezije u ovom kratkom filmu inspirisanom pesmom *Žmure*, trećom u ciklusu *Igre*, takođe je vezan za osvajanja javnog prostora od strane poetskog sadržaja. I opet na bukvalni način. Kako sam poslednjih godina bila prisutna na



mnogim demonstracijama i protestnim skupovima, pala mi je na pamet ideja da bi se stihovi pesama mogli i na parolama, transparentima pojavljivati; da se tako ispisani, poput zahteva ili političkih stavova, najdirektnije unesu među ljude i da oni postanu deo pobune.

Protest kao temu koristim u još jednom filmu, šestom, po pesmi *Svadbe*, a zatim se taj isti protest, u sličnoj formi, ponovo pojavljuje u desetom kratkom filmu, inspirisanom pesmom *Trule kobile*. Ova upotreba video materijala sa protesta dolazi kao rezultat više faktora. Prvi i osnovni je što sam u poslednjih 5 godina, od 2014- te godine snimala mnogo takvih dešavanja iz potrebe da napravim dokumente sećanja na ljudski napor da napravi društvenu promenu. Dalje, čini mi se da protestovanja dobro korespondiraju sa ciklusom *Igre*, jer su odgovor na karakteristiku neumitnosti u igrama. Zašto i zar moraju te igre imati baš takva pravila? Da li zaista ne može da se ne pristane na njih? Kroz prikaz protesta vidimo da ima ljudi koji ne žele da pristanu, koji govore da su provalili igru i sada žele promenu pravila ili čak uništenje čitavog modela igranja.



U filmu *Žmure*, koji je četvrti film po redu u *Preigravanju*, koristila sam snimljeni materijal sa dva protesta iste organizacije. Protesti su organizovani zbog nezakonitog rušenja u Savamali, delu Beograda koji je zbog atraktivne lokacije određen kao idealan za investicioni

urbanizam (dakle, u interesu manjine koja ima materijalnu i društvenu nadmoć nad ogromnom većinom stanovništva). To su bili građanski protesti održavani tokom 2016. godine, kada se u nekoliko navrata više hiljada ljudi skupljalo i tražilo razotkrivanje nalogodavaca ovog nezakonitog delovanja. Znači, kao u Popinoj pesmi - *Neko se sakrije od nekoga*, i onda ga taj neko traži, jer smatra da ima prava na to, igra traženja to nalaže. Na protestu se traže sakriveni nalogodavci zločina nad kolektivnim dobrom, nad zajedničkim, nad nečim o čemu svi treba da odlučuju, a ne samo manjina. U tom procesu traženja, onaj ko je u traganju gubi sebe. U filmu sam to rešila tako što se poslednja parola, koja je ispisana na zastavi utopi u masi i nestaje u gomili. Na njoj piše - *Izgubi sebe*. Ova poslednja parola je višeznačna u mom filmu, to je istovremeno i kritika - pazi da ne izgubiš sebe u masi, ali i poziv da se opet oformi kolektiv, da se potisne ego i lični interesi, jer pojedinac ne može biti srećan u nesrećnoj zajednici, koliko god on sam bio privilegovan. Zato možda i imamo toliko nesrećnih ljudi, njihovo nezadovoljstvo možda je produkt društva koje ne postoji da bi njihove potrebe zadovoljavo, već su i tu uloge

izvitoperene. Od pojedinca se očekuje da se uklapa kako zna i ume u rigidno društveno predodređene uloge, da bi sistem opstao i funkcionisao zarad sebe samog.

Dramaturgiju sam tako koncipirala da, dok govor devojke sa bine (koju povremeno i vidimo u slici) čujemo kao ambijentalni zvuk, pratimo osobu koja se probila kroz protestnu masu. U govoru slušamo šta je zapravo razlog okupljanja – neko koga mi plaćamo ne radi ono za šta je plaćen, zloupotrebljava svoj položaj na štetu svih nas i pravi se blesav, a to tako neće proći. Masa odobrava devojčine reči, pozdravlja je, a pred našim očima počinje izlistavanje Popinih stihova. Prvo se osoba koju smo pratili s leđa kroz masu okreće i (overlapping) otvara tablu na grudima na kojoj piše – *Neko se sakrije od nekoga*. Tri pita na različitim mestima u masi tabla se otvori i gledalac čita stihovi. Slede kadrovi parolno ispisanih sledećih stihova, koji u nizu čitani omogućuju isčitavanje cele pesme u kontinuitetu. Stihovi se prvo pojavljuju na transparentima koje građani drže u rukama, zatim, prelaze i na delove tela, balone i na kraju zastavu, koja je naglašena pojavljivanjem u više kadrova. Prvi i poslednji stih su akcentovani, oni uvode i izvode u ovaj filmski segment, dok su stihovi između gotovo neprimetni. Prvi stih je naglašen jer se gradila tenzija, i postoji ritmički zahtev da se osoba koju smo toliko gledali s leđa malo bolje prikaže - ona objašnjava na šta da obratimo pažnju u nastavku filma. Parole tražimo, njih čitamo, ljudi koji ih drže samo su ukras, deo mase koja se buni.



Meni se čini da je ovaj filmski pristup najkreativniji u odnosu na ostale koje sam koristila u celom filmu. Na zanimljiv način su spojena dva sadržaja a pritom je poetski zadržao svoju originalnu formu štampe, pisanog teksta, dok je filmski deo doneo čitav dijapazon novih značenja, ali i emocija. Ima drugih filmova koji su možda bolje uokruženi i filmičniji su, ali ovaj ostvaruje najoriginalniju i najjaču vezu sa poetskom građom od koje kreće.

3.5 . Zavodnika i Svadbe

Sledeće dve pesme odstupaju delimično od započetog obrasca direktnog unošenja teksta poezije u filmski sadržaj slike i zvuka. Osnova i začetak razmišljanja o njima potiče iz dokumentarnog materijala koji sam snimala još 2011. godine, kada sam bila u Karavukovu. Taj materijal je meni oduvek bio zanimljiv jer prikazuje banatsku ravnici, jednu propalu ciglanu i vlasnika te ciglane, čoveka utopljenog u životnu rezignaciju. Ceo pejzaž, sa jezerom i psom, raštrkanim rastinjem i pričom čoveka koji je izbegao iz Vukovara 1991, doselio se u Vranje, a 2001. došao u ovo selo i započeo svoj biznis (do 2011. je već propao), asocijacija je na vreme koje stoji, na jedan fragment ničega, na čisto postojanje.

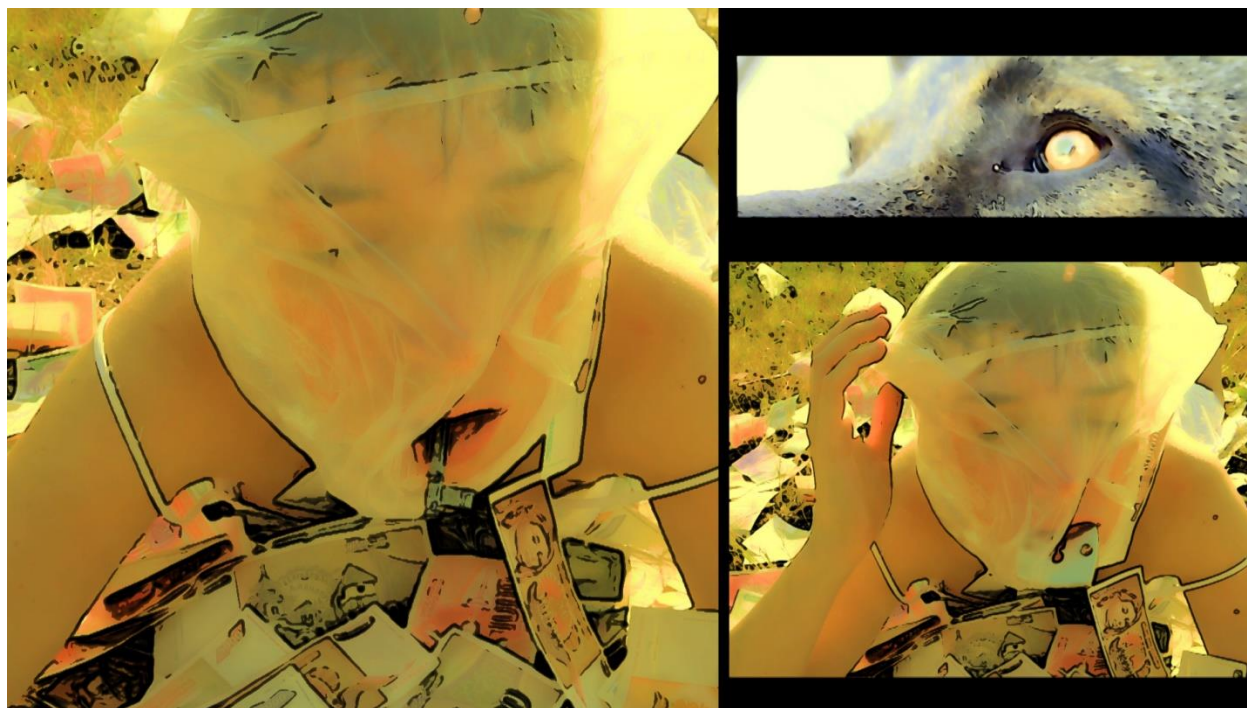


U idejnom smislu, ovaj sadržaj je dobar, zanimljiv, ide uz Popinu poeziju; odgovara mi i to što je vizuelno drugačiji od ostalih segmenata *Preigravanja*. Nije u pitanju urbana sredina, mada se civilizacija

vidi u naznakama. Međutim, pitanje za mene kao autora je bilo na koji način prezentovati taj materijal da on predstavi neku novu filmsku formu, da se ne ponavlja u odnosu na druge dokumentarne sadržaje. Takođe sam htela da zadržim taj osećaj pustoši, kraja sveta, zaustavljenog vremena, ništavila, gde život i dalje postoji. Kako dinamizovati odsustvo radnje i dešavanja? To je bio skriveni zadatak koji sam sebi postavila. Odlučila sam da za početak ne tretiram okvir slike kao jednakost okviru kadra. Smanjivala sam kadrove, sekla okvir kadra, stavljala više slika u jednu kompoziciju, izdvajala detalje, ponavljala radnju i prikazivala je iz više različitih uglova. Takođe sam čoveka koji živi na tom mestu, i koga sam intervjuisala, postavila tako da ga čujemo i vidimo zajedno sa drugim vizuelnim sadržajima, pa čak i da se duplira u okviru jedne kompozicije i da gledalac kao u stripu, prati ono što on priča dok samog

sebe „zaglušuje“.

Ovako igranje sa klasično snimljenim materijalom dalo je formu za sledeća dva filma koja sam spojila u jednu povezanu celinu. Što zbog unošenja promene u ritmu filma, što zbog toga što se ove dve pesme negde nadovezuju jedna na drugu. Ivan V. Lalić smatra da je pesma *Zavodnika* erotska igra u kojoj učesnici gube glavu. U njoj se voli, grli i ljubi predmetni svet. Pesmu *Svadbe* Lalić vidi kao logičan završetak započetih odnosa iz prethodne pesme. To su igre iskušenja, otkrivanja sopstvenog sazvežđa, sopstvene ličnosti koja se mora spoznati u nemogućim uslovima, u najtežim prilikama. *Svadbe* su po njemu odsutne igre, igre na život i smrt. U filmovima sam ove dve pesme spojila (mada postoji naslov koji označava gde počinje jedna a gde druga) u sadržajnom i estetskom pogledu. Na sliku sam dodala efekat koji video sliku pretvara u crtež sa jakim konturama. Ta vrsta stilizacije mi se dopala jer pravi otklon od stvarnog, ali još bitnije, asocira na strip, tako da ceo ovaj segment, dva kratka filma, počinjem da posmatram kroz iskustvo pravljenja stripa od slika u pokretu. Prvi kadar filma *Zavodnika*, ostavila sam nepromenjen, kao realnu sliku, kadar psa u krupnom planu - poluvuk, oči i njuška, da bi se posle nekoliko sekundi slika smanjila i pretvorila u crtež, dosta nalik grafičkoj noveli. Možda bi se bolji poznavaooci stripa nasmejali ovoj mojoj asocijaciji i ideji vodilji, ali meni je bila interesantna ovakva postavka i inspirativna za dalje istraživanje.



Tako sam materijal iz Karavukova iskoristila za početnu instancu koju sam u nastavku rada spojila sa još jednim ranije snimljenim filmskim materijalom i novonastalim, snimljenim specijalno za potrebe filma. Taj novonastali materijal čini najviše sponu sa pesmama Pope, dok arhiva, još jedan protest, i scena pustare, čoveka i psa iz Karavukova daju kontekst i atmosferu. U tom novom materijalu uvodi se biće, prekriveno kesama koje se budi u panonskoj nigdini, šeta pejzažem, nailazi na stolicu, ljubi je, zavodi kao u Popinoj pesmi *Zavodnika*, zatim se penje na stolicu, diže ruke ka nebu, moli se nekom bogu i novčanice počinju da padaju sa neba. To je polusvesno biće, kojeg guši kesa oko glave, ali ono ni ne pomišlja da je skine, već slepo tumara svetom, oduševljeno i željno materijalnih dobara i potrošnih stvari. Ono pada sa stolice i valja se u parama, pokušava da ih jede, ne uspeva, ali mu iz usta ispadaju ključ i ključaonica. Kesa koja mu obavija glavu, i koja ga je gušila, biva probušena i ono po prvi put snažno udiše.

Treba napomenuti i to da kadrovi psa, koga smo već u prethodnom delu sa čovekom iz Karavukova upoznali, paralelno montiraju sa kadrovima kretanja ovog bića, tako da je jasno poređenje na snazi. To ima veze sa onim već spominjanim motivom psine kod Pope, a koji sugeriše odnos čoveka i prirodnog poretka uspostavljenog od strane Vučice i hromog vuka, odbačenih i poraženih paganskih bogova koji su vladali zemljom pre no što su ih psine porazile. U sledećem filmu *Svadbe*, ovom paralelizmu dodajem još jedan element; preko kadra bića koje puzi prema TV uređaju, sa strob efektom ubacujem i kadar policajca u punoj vojnoj uniformi, šlem, pancirno odelo. Možda jeste asocijacija banalna, ali i nije toliko ako pogledamo novo jezičko nasleđe i žargon u kome se za pripadnika policije pogrdno kaže da su kerovi iliti psi. Ako uzmemo u obzir da je Popa sam često pribegavao frazeologizmima i jezičkom nasleđu, onda ovaj postupak može da ima opravdanje i na tom jezičkom nivou.



U filmu *Zavodnika*, imam dakle psa, čoveka koji priča o kolapsu cele zemlje i proizvodnje, pustaru, polusvesno biće zaljubljeno u predmetni svet, ali sa tračkom nade datom u motivima ključa i ključaonice koji čine da biće prodiše a kasnije, videćemo to u

Svadbama, i progleda.

U sledećem filmu, *Svadbe*, u kome postoji zvučni kontinuitet sa prethodnim filmom i u kome se sadržaj video materijala nastavlja, dodaje se i već pomenuta arhiva protesta. Ovaj put, protest se pojavljuje na starom televizoru; televizor je postavljen na proplanku i nije uključen u struju, radi sam od sebe. Na njemu se vidi muljava crno bela slika, i iz njega se čuje Popin glas, stihovi pesme. Kada biće stigne do televizora, i otključa ga, slika pređe u kolor, čuje se poslednji stih te pesme, koja glasi *Ova se igra retko igra*, sasvim jasno i razgovetno (bez filtera). Tada slika dobija kolor i mi shvatamo da je to protest ispred zgrade Vlade Srbije, čujemo zvuk, ljudi viču *lopovi, lopovi*, prisutno je dosta policije, a okupljeni radnici pokušavaju u nekoliko navrata da se probiju u zgradu. To je slika bez efekta crteža, ona je realnost kakvom je mi poznajemo, to je drugi svet, različit od onog nacrtanog. U pitanju je protest iz 2014. godine, kada su donete na prečac i bez konsultacije sa sindikatima, izmene zakona o radu koji je dosta pogoršao položaj radništva u odnosu na raniji period. Tada je nastao i intervju sa jednim sindikalcem koji vrlo jasno i jednostavno objašnjava u čemu je problem sa sistemom u kome živimo. „*Kako on radi za 105 ili 115 hiljada, a mi za 20 hiljada? Hajde da ga vidim, svaki dan je u drugom odelu.*“ kaže i završava rečima – „*Voleo bih da nas pozovete u studio da čujemo šta radnici kažu o ovom zakonu i o položaju radnika u Srbiji*“. To je po meni bilo idealno mesto da opet čujemo Popu da ponovi zadnji stih ove pesme – *Ova se igra retko igra*. Drugim rečima, niti ćete se izboriti za svoja prava, niti će biti prostora na televiziji da se čuje njegovo mišljenje. Neće sistem dozvoliti da se ta igra odigra. Možda sam i zato odlučila da dva puta u *Preigravanju*, u ovoj šestoj, ali i desetoj pesmi, pustim ovog radnika da iznese svoj stav preko televizora. Izvan ovog filma, teško da će ikada biti u poziciji da iko snima, umontira i emituje njegovo mišljenje o radnim pravima u zemlji u kojoj živi i radi. O nebitnim stvarima da, (ipak program treba popuniti, svako je zvezda 5 minuta) ali o bitnim, suštinskim stvarima, to mu neće biti dozvoljeno. I zato sam ga pustila i, čak, dvaput ponovila.

U *Preigravanju*, u pesme *Svadbe* sam drugi put pustila Popin glas da se čuje, to je otprilike 15-ti minut od početka filma. Njegov glas od imanentnog prelazi u transcendentni zvuk, prvo ga čujemo sa uređaja televizora a na kraju filma bez izvora zvuka, kao autorski komentar. *Svadbe* sam protumačila kao spajanje ugovora sa državom i shvatanja da taj ugovor ne funkcioniše, ali i nemanja mogućnosti da se ta situacija izmeni. Zapravo, ta situacija i nastaje iz prethodne

sekvence, prethodnog filma u kome dominira žeđ za prozaičnim stvarima, novcem koji pada kao dar sa neba, ali je sterilan, ne omogućuje nikakvo zadovoljenje. Ipak, postoji i tračak nade, spoznaja i suština odnosa kojima robujemo može da se otkrije, ona je jasna onom koji misli, a i onaj ko još ne zna, možda će uvideti. Pitanje je samo da li će se čovek osloboditi svoje pasje prirode. Po svemu sudeći neće - ovaj film se završava kadrom psa koji na zvižduk odlazi dalje, vraća se gazdi.

Ovaj segment filma poigrava se sa stilizacijom običnog dokumentarnog materijala i njegovog uneobličjenja u neku novu formu, u kojoj se radnje ponavljaju i preklapaju, a slika stalno dovodi do granica zasićenja ponavljanjem sadržaja, ali sa unošenjem malih varijacija u slici.

3.6 Između igara

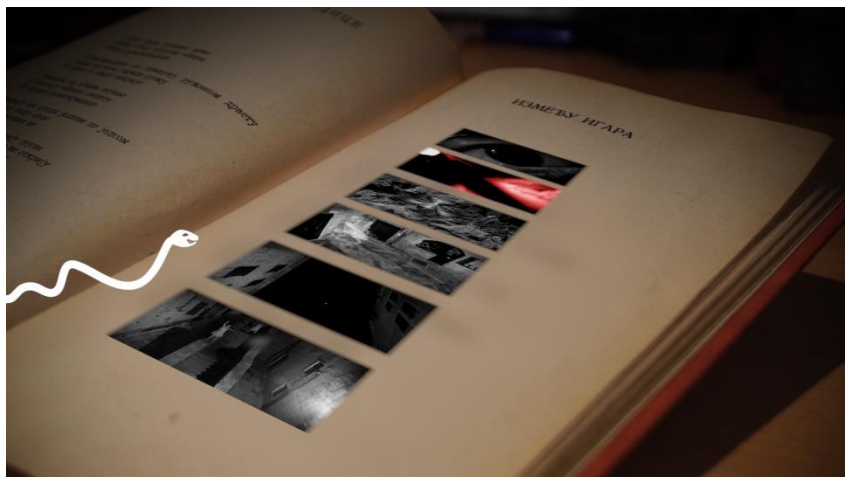
Između igara sedma je pesma ciklusa i po redosledu sedmi kratki film u *Preigravanju*. Ona je međuigra, intermeco, u njoj se igraju pojedinačne, samostalne igre, gde su igrači sami sa sobom, sami u sebi. Oni su parcijalizovani i svedeni na po jedno čulo, oko, uvo, glavu, a njihova tragedija



je u tome što su kao takvi izgubljeni, zarobljeni u svetu. Dominantnost jednog usmerenja, jednog čula iskrivljuje čoveka, i o tome je cela pesma. Tragedija je i u nemanju odmora. Kada se jednom svede čovek na jedan pogled, jedno ograničenje, on mahnitno juri i ne staje, misleći da je rad konstruktivan a zapravo je ulazak u petlju – *Niko se ne odmara* – kaže Popa u prvom i zadnjem stihu.

U ovoj pesmi sam se opet okrenula buto plesu. Danijela Vučković, buto plesačica, izvodila je koreografisanu interpretaciju sadržaja ove pesme, te je ovaj filmski segment bukvalni pokušaj

prenošenja, strofu po strofu, pesme *Između igara*. Svaka strofa je, stoga, jasno naznačena gde počinje, gde se završava, isti su vizuelni i auditivni motivi i u pesmi i u filmu. Između scena su prelazi u vidu filaža nadole; moja zamisao je bila da oni najviše odgovaraju spuštanju pogleda nadole prilikom čitanja, što će neko percipirati tako, a neko verovatno ne; ovi prelazi funkcionišu i bez ovakvog učitavanja jer prave jasno razgraničenje gde počinje koji segment. Na samom



kraju, kada se figure buto plesačice umnože na stepeništu, i imaju svoje transformacije, pojavljuje se zmija koja ih sve uklanja trajno, a za sliku se otkiva da je bukvalni prikaz pesme, štampane u knjizi. Tu sam opet uvela objekat knjige kao

bitan element, jer njeno pojavljivanje daje kontekst u kome treba da shvatimo ovaj kratki film. Vidimo da je knjiga otvorena na pesmi *Između igara*, a ispod naslova su smanjeni kadrovi koji se obrću u loop-u, poređani kao strofe pesme, jedni ispod drugih. Ovo uvođenje knjige mi je bilo važno i zato što će u sledećim filmovima veza sa poezijom biti manje vidljiva, svedena na zajedničku ideju i niz asocijacija. Zato sam na sredini filma, na oko 20-tom minutu, htela još jednom da pocrtam odnos između dve umetnosti, i podsetim o čemu je film.

Lokacija je bitna u ovom kratkom filmu. Snimala sam u Kotoru, u Crnoj Gori, 2017. godine, u starom gradu. Kotor noću deluje kao izmešten iz vremena, grad duhova, grad večnosti. Trudila sam se da izbegnem elemente modernog društva, što nije bilo lako, pa sam delom to uspela i desaturacijom slike (prebacivanjem u crno beli kolorit). Naravno, nisam tako stilizovala sliku samo iz ovog razloga, već sam smatrala da treba dodatno da izdvojim ovaj film, pošto je on manje samostalan od drugih filmova, a više je međaš između prvih pet i drugih pet filmova o Popinim igrama. Prethodni kratki filmovi su vrlo koloritni (*Zavodnika* i *Svadbe*, posebno sa dodatim efektima crteža), i onda je skidanje kolora akcenat, koji dodaje i blago hororičnu atmosferu grotesknoj manipulaciji delovima tela u slici. Samo na jednom mestu u ovom filmu ubacujem crvenu boju, i time sam htela da vizuelno istaknem zvučnu komponentu; naime, taj deo se odnosi na stihove u kojima se neko pretvara u uho, te čuje sve što se ne da čuti, što mu



naravno dojadi, ali jednom pretvoren u uvo, on više ne može nazad da se pretvori u sebe. Crvena boja označava u filmu kako sve neživo i živo pulsira životom, nekim zvukom, sve se kreće a kada se na svaki šum i pulsaciju obrati pažnja, tada nastaje zaglušujući haos koji

doseže do distorzije slike i zvuka.

U prvoj montažnoj verziji, kada sam pravila ovaj film kao samostalnu celinu, ona je trajala oko 3 i po minuta, međutim kada sam je stavila u niz, zajedno sa drugim filmovima, shvatila sam da neće u toj dužini moći da funkcioniše kako treba. Prethodnih pet filmova su manje više dokumentarni i oni drže pažnju gledaocu, jer sadrže, ili elemente realnosti koji se prepoznaju kao takvi, ili izvesni suspens radnje koja vodi kakvom takvom razrešenju. Posle njih jedan ovakav film ne drži pažnju gledaoca, previše je proizvoljnosti u njemu. Zato sam ga svela na trajanje od oko 2 minuta, što je sasvim dovoljna, uslovno rečeno, pauza posle koje slede dalje igre manje ili više zatvorene dramaturgije.

Ovaj segment je zbog raznih trikova i poigravanja slikom bio tehnički najzahtevniji, ali ne mogu da kažem da spada među uspešnije segmente *Preigravanja*. Možda je to zbog pozicije u filmu, a možda zbog ritma unutar filma, nisam sigurna. Ali i on je deo eksperimentalnog putovanja, i u tome je ispunio svoju funkciju. Drugačiji je od ostalih filmskih pristupa poeziji, i svojevrsna je posveta nadrealizmu.

Nisam spomenula jedan veoma bitan vizuelni element koji funkcioniše kao lajtmotiv filma. On je uzet iz značenja zbirke *Nepočin polje*, u kome se nalazi ciklus pesama koje obrađujem u filmu. To je uroborus, mitska zmija; ona samoj sebi grize rep i tako pravi krug, postaje simbol večnosti. Njoj sam namenila da se na početku filma rodi iz oka, koje se transformiše u crno sunce, a zatim izađe iz knjige kada se završi prvi film po pesmi *Pre igre*. Dalje, kroz film je srećemo svaki put kada se neki segment-film završi, da nagovesti početak sledećeg i stavi naslov pesme po kojoj je napravljen ili bio inspirisan njome. Uroborus otvara i, videćemo pred kraj, zatvara film. Između filmova o igrama samo projuri i ostavi ispisan naslov za sobom. Izuzetak pravi u ovoj sedmoj

pesmi kada ima aktivnu ulogu u definisanju kraja filma. Naime, prolaskom preko slike čini da figure u agoniji pojavljivanja i mahnitog kretanja nestanu, takoreći pojede ih; pojede i senku na zidu, kada prvo prođe kao senka, a zatim i figure kada u punom svom obličju prođe preko slike. Posle toga prolazi preko knjige, stranica knjige se okreće, očito da je taj film završen, pesma je pročitana, ali uroborus nastavlja da putuje dalje, na gore. Pravi krug oko sebe, stvara se svevideće oko (isto deo znamenja zbirke *Nepočin-polje*) koje trepne, pogleda nas, dok uroborus pada, pravi savršen krug i vodi nas u sledeći film. On je na neki način narator, on je gledaočev vodič, a kao simbol večnosti, možda nam pokazuje samo jedno od mogućih obličja igara koje gledamo.



3.7. Jurke

Pesma *Jurke* u filmskom pristupu ni na jedan način nije direktno dotaknuta, osim naravno na nivou ideje. I to ideje u najširem mogućem smislu. Ona proizilazi iz motiva zakopavanja delova tela koje dobija monstruozne dimenzije u ovoj pesmi, posebno zbog toga što je prati jedan vedar duh, jer *igra se nastavlja živo*, kako piše Popa o njoj. To je jedna igra bez svesti, automatizovana - mi vas, vi nas, pa dokle god ima nas i vas, igraćemo je.

Put do stvaranja ove pesme trajao je dugo i bio je oblikovan raznim uticajima koji su se slučajno pojavili u mojoj sredini. Video i audio sadržaj u odnosu su suprostavljanja, i do njih sam stigla sa velikim razmakom u vremenu. Sliku sam snimila na vojnoj paradi 2014. godine, a naraciju u zvučnoj komponenti sam pronašla u arhivi svedočenja Međunarodnog krivičnog suda za bivšu Jugoslaviju, 2018. godine.

Parada je nosila naziv *Korak pobednika*, i održana je na Ušću, na Novom Beogradu. Htela sam da odem i snimim ono šta mogu, ono šta bude interesantno, mada sam prvenstvo planirala da usnimim paradni, vojni defile, to jest, spektakl. Međutim, sve što sam uspela da vidim je more ljudi koji su šetali, ćaskali, čekali da počne svečanost. Stari ljudi, porodice, parovi, deca i tinejdžeri, pristigli direktno iz škole, dakle, bili su prisutni najrazličitiji ljudi svih društvenih grupacija. Počela je i kiša da pada. Uz ogradu koja je delila učesnike parade od posmatrača, masa je bila toliko nabijena, da mi je bilo jasno da od tog najavljenog spektakla ništa neću videti. I zato sam okrenula objektiv ka onima koji su mi bili dostupni. Zašto su oni došli? Šta očekuju? Koja je to kombinacija divljenja i straha koja ih obuzima? Jer to je evidentno bilo na njihovim licima. Neke devojke su bile elegantno sređene, na štiklama, stajale su na vlažnoj zemlji; neki mladići su se popeli na drveće da bolje vide, neki na mobilne toalete, neki su mahali zastavicama Srbije. Kada je kiša krenula da pada, a vojnici marširali kao da se ništa ne dešava, kao da nisu mokri do kože, grupa mladića pored kojih sam stajala, se sve vreme kikotala i dobacivala podsmešljivo – *Bravo, tako je, samo hrabro!* Dakle, u pitanju je jedan vrlo kompleksan, ambivalentan odnos. Ipak kao i u Popinoj pesmi, atmosfera je živa, ljudi su veseli, raspoloženje je dobro.

Ono što je meni posebno zapalo za oko je brojnost male dece na paradi. Decu od 3 do 10 godina starosti, doveli su roditelji i ona su radozno gledala unaokolo, verovatno ni sama ne shvatajući čemu prisustvuju. Očito je vojna parada bio prilika za popodnevni, porodični izlazak. I ja sam snimala sve što mi je bilo interesantno, a mnogo zanimljivog se desilo



tog dana. Jedan čovek se popeo na vrh najvišeg drveta i onda je obezbeđenje dolazilo i skidalo ga a ljudi su navijali i bodrili čoveka da ne silazi – *To care, to Srbije!* Jedan stariji gospodin u svojoj gužvi došao je sa stolicom na rasklapanje, uživao i povremeno pio iz pljoske. Od celokupnog ovog materijala sam napravila dvadesetominutni video rad pod nazovom *Izvanredan dan*, a od snimka avio vežbi kratki rad od 2 minuta *Prostrižili - lament nad Beogradom*. Iz spoja ova dva materijala, leta aviona i posetilaca parade napravila sam vizuelni deo ovog kratkog filma.

Ali ideja kako svesti toliki materijal na samo tri minuta, pojavila se tek kada sam sticajem okolnosti, sekla i skraćivala video arhivu Međunarodnog krivičnog suda za bivšu Jugoslaviju. U toj arhivi ima mnogo svedoka čiji je identitet zaštićen ali čije priče su toliko stravične da posumnjate u vrednost ljudskog roda; zapitate se šta je to ljudskost uopšte, za šta je sve čovek sposoban i kako postaje takav? Da li se takav rađa ili postaje odgojem?

Naišavši na priču zaštićenog svedoka PW-101, o dečaku koji je preživeo masakr, i koga je svedok kao vozač trebalo da vrati na mesto pogubljenja da sa sledećom "turom" bude pogubljen, odlučila sam da je to nešto što moram da ubacim u rad. A onda sam, razmišljajući o pesmi *Lovca* shvatila da je to priča o *mi vas jer ste vi nas, pa ćemo tako u beskraj*. Zakopavanje ruku, nogu, tela, ono je što se dešava u Popinoj igri *Jurke*, ali zar to nije prisutno i u svim ratnim sukobima, pa je tako bilo i u poslednjem, jugoslovenskom? Uvek je prisutno to skrivanje učinjenih zlodela, verovatno zato što u dubini duše svi znaju da za oduzimanje života ne postoji izgovor. Zato se tela žrtava zakopavaju na neobeležena mesta, zataškavaju se dokazi, sakrivaju od očiju javnosti, zato se stalno potencira priča da su drugi uvek *oni zli*, oni koji zaslužuju sve što

ih je snašlo jer su loši generacijama unazad, a pravda ih stiže od *nas pravednih*, koji smo takvi divni od pamtiveka. Animositet se hrani i neguje.

Ovu priču zaštićenog svedoka PW-101, sam spojila sa slikom parade, ali sam je odabirala po specijalnom kriterijumu. Izvukla sam sve kadrove koji su u svom sadržaju imali decu, od početnih kadrova do zadnjih snimaka, kada je već počelo veče da se spušta, i njih sam spojila. Na nekoliko mesta sam ubacila kadrove parade, što mi je bilo potrebno zbog ritma, a stavila sam i jedan kadar krupno snimljenog starijeg muškarca koji vrlo intenzivno i ozbiljno posmatra paradu. Zamislila sam da bi to likom mogao biti pripovedač, ili barem neko nalik njemu. U završnici filma se četiri aviona, koja lete u formaciji, pretvaraju u četiri ptice koje proleću pored crkvene kupole. Sasvim slučajno se desilo da se pozicije aviona poklopaju sa pozicijama četiri



ptice, na istom delu neba, i samo sam sa pretapanjem između ova dva kadra dobila ovu efektanu transformaciju. U off-u se čuju poslednje reči – *Znao sam da tu ga ne smem ostavit, ja ne mogu da ga ostavim* – a avioni se pretvore u ptice, one prolete pored crkvene kupole dok odzvanjaju crkvena zvona. Mislim,

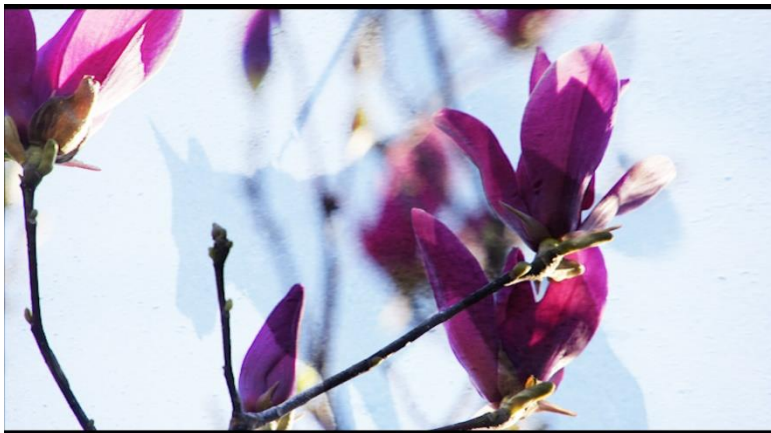
nadam se ustvari, da je iz ovog jasno da je naš svedok iz filma, spasao to dete od 6 ili 7 godina. On ga je odveo do prvog bolničkog objekta na neutralnoj teritoriji i tu ostavio u nadležnost dežurnom medicinskom osoblju. Ali za ono što sam htela da iskažem ovim filmom, dalja priča od informacije da svedok, naš junak, nije pristao na izvršavanje naređenja koje su bezimeni, vojni komandanti dali, je sve što mi treba. Ovo je jedan fragment o nepristajanju, koji stoji nasuprot hiljadama drugih priča u kojima se pristajalo na razna nečovečna postupanja, a koje se nigde neće čuti jer, ili ih pojedinac neće ni biti svestan, ili će se toliko stideti da će tajnu poneti u grob. Sve te neispričane priče, na njih se odnosi Popina pesma *Jurke*. Ono što sam ja ponudila u filmu za ovu pesmu jeste ono što u njoj nije sadržano, a to je razbijanje večitog kruga te igre. Znači moguće je. Samo traži specifičnu situaciju i specifičnog čoveka da to bude učinjeno. I opet to je individualan čin, na globalnom nivou igra se odvija neometano. Ipak, nada se stvara u malom, pojedinačnom delu i odatle se širi.



Pored ovog kraja, koji je meni poetičan i značajan, ima još delova ovog kratkog filma koje bih istakla. Kadar devojčice koja maršira, dok mlađu sestru drži za ruku, a koja onda pokušava nju da oponaša, spojila sam sa kadrovima nogu vojnika u maršu, snimljenih na paradi tog dana. Zašto mi je ovo

bitno? Tu devojčicu su roditelji doveli na vojnu paradu, gde je ona posmatrala zbivanje i onda oponašala ono čemu je prisustvovala. Zatim slede kadrovi dece koja mašu tenkovima i na kraju fotografisanje. Postoji uvek ta nada u nove generacije, u svemu, u umetnosti, u naukama, u upravljanju društvom, da će napraviti neki zaokret, da će pokrenuti svet na bolje. A to se neće desiti, dete je *tabula rasa*; deca rade ono što im pokažeš da treba da rade, zato dete pekara postane pekar, dete profesora profesor. Iver neće pasti dalje od klade. Doveo si dete na paradu, jednog dana ili će voziti tenk, ili će stajati na putu tom tenku. Ima uvek izuzetaka, ali kao i u slučaju svedoka PW-101, ti izuzeci neće uticati da se igra zaustavi. Igraće se *sve dok ima bilo čega*, kako se u pesmi i kaže.

Ovaj film po značenju i emociji smatram jednom od najuspešnijih u *Preigravanju*. Malo zbog pozicije u strukturi, ona ne dolazi toliko do izražaja, ali izdvojena u zasebnu celinu (koju interno zovem *Zaštićeni svedok PW-101 na vojnoj paradi*) pravi zaokruženu celinu, ima početak, deskriptivna je ali puna zanimljivih opažanja, i ima kraj koji je poetičan; priča koja je prati u off-u je takođe zaokružena, lišena imena ljudi i mesta, to je univerzalno svedočanstvo o besmislu i destrukciji ratne igre.



3.8. Semena

Na tragu prethodnog filma je i film po pesmi *Semena*. On je nastao iz materijala originalno snimanog za drugu svrhu; htela sam da napravim film o svom psu Maši

koja je došla jednog dana u našu kuću i unela veliku radost. Nažalost, kako je Maša pre toga živela na ulici, kao napušten pas, razbolela se od štenećaka. I taman kada smo je izlečili, počeo je tremor da se javlja kao posledica ove preležane bolesti. Prvo pomalo, u nogama, a zatim je obuhvatio celo telo. Ipak, i sa tim neizlečivim zdravstvenim stanjem, Maša nije bila životno ugrožena i nije delovalo da mnogo pati.

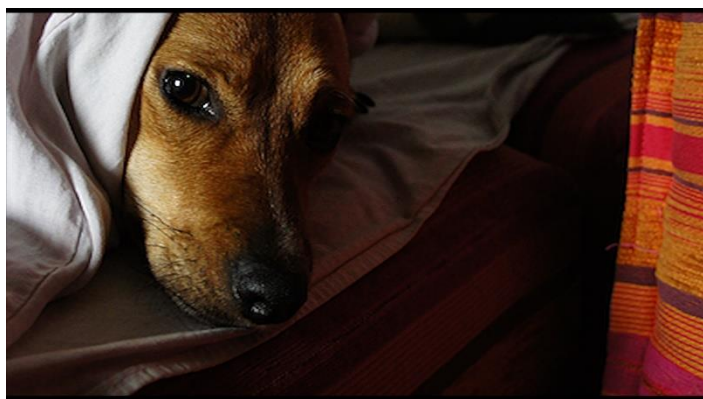
Maši i Bibi, moj drugi pas, imale su veoma dinamičan i zabavan odnos. One su se po ceo dan jurile po kući, njuškale, grizle, čistile jedna drugoj uši, volele su se. Odlučila sam da napravim film o njihovom životu, šetnjama, druženju, međusobnoj interakciji. Ali kako se Mašino telo stalno treslo, htela sam da makar u filmu bude zdrav pas, da je snimam tako da se ti trzaji tela ne vide. Zato sam kao tehniku filmu izabrala stop moušn, slikanje kontinuiranog niza fotografija koje kada se spoje stvaraju kontinuitet pokreta. U ovoj tehnici uvek postoje blagi, a uočljivi trzaji između dve fotografije u nizu, tako da bi Mašino trzanje bilo pripisano tehničkom postupku ove vrste filma. Tako snimljena, Maša bi bila zdrav pas. Tek u poslednjem kadru ili pred kraj filma htela sam da pokažem video materijal, u kome bi se videlo da se pas trese i kada spava, i kada trči ili glode kost. Ali da je ona srećna uprkos bolesti.

Taj film nisam nikada uspela da završim (mada sam dosta snimala, tri godišnja doba sam obuhvatila u njemu) jer je Maša istrčala na ulicu i stradala od udarca automobila. Snimanje je tako prekinuto, a film ostao nedovršen, bez kraja koji bi mu dao smisao. To je bilo 2014. godine, kada sam već uveliko razmišljala o Popinim pesmama i na koji način im filmski prići. Tada sam već imala i ovaj materijal u vidu, obzirom da u njemu ima nekih lepih vizuelnih momenata, i da je u njemu sve spontano, da pršti od energije i dinamike u kadru i pokretima kamere-fotoaparata.

Od svih pesama ciklusa *Igre*, najviše asocijativnih momenata sam našla između video materijala

o Maši i pesme *Semena*. *U prazno se glavi vetar nastani i koti šarene vetriće*, poslednji su stihovi ove pesme. To me je asociiralo na ostajanje samo ideja od nekog prethodnog sadržaja koji je postojao; ta ideja sama sebe multiplicira i reprodukuje, čini da večno živi. Tako doživljam značenje poslednjih stihova - *koti šarene vetriće*. Naravno, sama pesma je višeznačna, i mada naginje mračnim tonovima i tumačenjima, opsednutosti nekim ili nečim, što dovodi do pražnjenja čoveka od mnoštva sadržaja za koje bi imao kapacitet, u njoj navedeno šarenilo vetrića daje tračak nade, nagoveštava blaženstvo, makar i u odsustvu svesti.

Ovaj film je koncipiran kao hronologija života jednog psa, s tim što je od starta jasno da je reč o subjektivnoj vizuri nekoga ko živi i brine o tom psu; ovaj film je možda i najličniji od svih ostalih u *Preigravanju*. Sveprisutni subjektivni kadrovi, u kojima se vide ruke i noge onoga ko snima, autora filma, potvrđuju to, i takvih kadrova je dosta zbog okolnosti snimanja. Film se otvara kadrom nenameštenog kreveta- zgužvani beli jorgan ispod kojeg se promalja malo žuto



kuće, junak ovog filma. Vidim tu asocijaciju sa stihovima *Neko poseje nekoga poseje ga u svojoj glavi*, u tome što iz intimnog prostora kreveta, otkrivamo biće koje se takoreći uvuklo pod kožu onome ko spava u tom krevetu, dakle - seme je posejano.

Slede scene iz života psa - igra, šetnje, jelo, maženje, dremanje. Tako prolaze godišnja doba, jesen, zima, a onda u jednoj šetnji pas odlazi iz vidokruga, čuje se škripa kočnica. Kada se slika opet pojavi, proleće je stiglo, drveće zeleni, cveta, a samo senka psa promiče, blago vidljiva, i mi znamo da je to senka psa Maše koja nastavlja da živi, ako ne stvarno, a onda barem idejno za onoga kome je kao seme bila posejana u glavi.

Ovaj film zvučno prate samo muzika (u njoj nema govora) i pojedini šumovi. Tekst postoji na dva mesta. Na dva kadra, prvom u kome sam sama prikazana kako držim kesicu u kojoj sam pokupila za Mašom, i taj "paketić" teatralno pokazujem u kameru, u balončiću se pojavljuju prva dva stiha (*Neko poseje nekoga poseje ga u svojoj glavi*), a u sledećem kadru u kome bacam kesu u kontejner pojavljuju se druga dva stiha (*Zemlju dobro utaba čeka da seme nikne*). Asocijacija je ovde, s jedne strane banalna, na vizuelnom planu bacanje kese u kontejner liči na

čin nekog sađenja, dok je spoj stihova i cele situacije u slici pomalo i ironičan. Neko nekoga toliko prihvati, da se svestno pretvara u opslužitelja. Drugo mesto na kome se vidi tekst je pred Mašinu smrt; to nisu stihovi pesme, već moj komentar na film, ali i na pesmu. Na krupno snimljenom ekranu televizora, (sadržaj je iz serije *Sulejman Veličanstveni*), u titlovima se pojavljuje "prevod" na kome piše – *Ova pesma je ustvari vrlo setna i nežna*. Kamera se odaljava i od televizora i Maše, pravi švenk preko sobe do radnog stola i monitora, na kome je slika Maše, u prozoru programa za montažu. Približava se kamera slici na monitoru i odjednom slika se pokreće, Maša je napolju u šetnji, skidam joj povodac, ona se njuška sa psima, laje i trči izvan okvira slike za nekim ili nečim. I to je njen kraj. Ali samo u pravom svetu u kome fizički živimo, starimo i umiremo. U filmskom svetu, Maša šeta zelenim poljima, uživa u večnom prolećnom buđenju.



Ovaj film po igri *Semena* je vizueleno i možda narativno filmski najsavršeniji (u odnosu na druge kratke filmove u *Preigravanju*). Posebno su dobro urađeni prelazi između kadrova gde se na osnovu zajedničkih elemenata u slici uvodi gledalac u nove prostore i stvara se protok vremena. Ovaj film je zapravo ceo u igri prikazivanja prostora i vremena, spajanja vremena i stvaranja kontinuiteta među različitim vremenskim ravnima. On je jedna filmska igra, koja osvaja čistom emocijom jednog razigranog psa.

3.9. Trule kobile

Ovaj film sam među poslednjim snimila. Pesmi *Trule kobile* je zapalo, malo slučajna a delom i ciljano, da bude u formi kratkog igranog filma. Kako mi je u sadržaju *Preigravanja* nedostajao kratki igrani film, tako mi je nedostajala i ljubavna priča, ili barem nešto što će imati elemente romantičnog odnosa. Izbor je spao na nekoliko pesama i *Trule kobile* su same pozivale na neke arhetipske situacije među dvoje ljudi u prisnoj zajednici. U ovoj pesmi, pa tako i filmu, imamo dva aktera koja su jedan drugom *kamen na srcu Kamen ko kuća Nijedan pod kamenom da se makne*. Reč je dakle o samo dva aktera koji svoju težinu prebacuju jedan na drugog, i u tome su uporni i dosledni.

U početnom scenariju bilo je i dijaloga u kome se spominju trule kobile, ali sam to izbacila, računajući da što manje reči imamo, to je višeznačnost situacija veća. Reči su definišuće, dok samo prikazivanje postupaka bez verbalnih komentara otvara kod gledalaca mogućnost niza tumačenja date situacije.

Ovo je inače jedina pesma ciklusa *Igre* koja sadrži element podsvesnog. U poslednjem stihu spominje se *san (tek u snu kosa im se digne na glavi)*, u i tom snu leži spoznaja situacije u kojoj se nalaze dva aktera. To mi je bila polazna tačka za stvaranje filmske priče. Akteri su dvoje ljudi koji žive zajedno, ali očito u nategnutim odnosima. Ne postoji direktna komunikacija među njima, svako je izdvojen u svom prostoru; žena je u kuhinji, kuva (možda joj i nije do toga), muškarac se bavi nekim nedefinisanim radom u svom prostoru. Njemu smeta njeno lupanje loncima iz kuhinje, a njoj zvuk sa televizora koji on sluša u sobi. Da li je nervira priča radnika samo zato što je besna na svog partnera, ili je priča pogađa, (jer to je priča i onih čiji je rad nevidljiv, kao što je obavljanje kućnim poslovima) to ne znamo. Na televizoru je uključen Drugi kanal Radio televizije



Srbije (vidimo logo u uglu ekrana), i na njemu je protest koji smo već videli u šestom filmu

Svadbe.¹⁰⁴ Postoji podvojenost dva sveta, spoljašnjeg, javnog i intimnog sveta dvoje ljudi. Oba sveta imaju svoju muku, svoj jad trpljenja i nerazumevanja. Ta dva sveta sam izdvojila koloritno - sa televizije dolazi slika živih boja, tu je sukob otvoren, tu se vrišti i zahteva, dok je u intimnom prostoru mučna atmosfera, nema obraćanja, jedva se dvoje u zajednici i gledaju očima, te su tonovi monohromatski, film je crno beli.

Ali televizor ne prikazuje samo spoljašnji svet, on u filmu postaje i projekcija unutrašnjeg stanja i želja dvoje aktera. Televizijskom ekranu namenila sam ulogu sna iz pesme Popine pesme; kako se tek u snu spozna strahota situacije u kojoj su dva bića iz pesme, tako si i na televizijskom ekranu projektuje želja o komunikaciji, u svojoj svojoj kompleksnosti. Jer biti s nekim, voleti ga/je, znači i trpeti i želeti golim rukama da zadaviš osobu, dok brineš da joj se nešto loše slučajno ne desi. Zato se, dok jedu špagete, koje je ona napravila besna u kuhinji, i povremeno se gledaju neprogovarajući, odjednom na praznom ekranu, isključenom televizoru, pojavljuje slika njih dvoje, jedno naspram drugog, i tu pada prvi šamar. Njega imamo u realnosti, da reaguje na taj nevidljivi šamar, trže se i zbunjeno i povređeno gleda. Na monitoru joj vraća udarac, ona se dvosmisleno smeška za stolom – sada barem komuniciraju, kontakt je ostvaren. Napuštamo



realnost u filmu i gledamo scenu, u plavo obojenu, (jer san je ili neki odmak od realnosti, asocijacija na raj možda ili neku alternativnu, paralenu realnost) u kojoj se prvo njih dvoje šamaraju, zatim šamaraju sami sebe a na kraju se i ljube i grle.

Meni se čini da je ovde jasno data situacija, kompleksnost odnosa dvoje ljudi u zajednici.

¹⁰⁴ Ako stvaram svoj filmski univerzum, u njemu neka vladaju i moja pravila, imam pravo da uređujem programsku politiku

3.10. Lovca

Igra *Lovca* sledeća je pesma iz zbirke. Kako sam se bližila kraju filma, želela sam da opet uvedem kao tehniku animaciju i da to bude apstrakcija. Naime, prethodna dva filma imaju skoro klasičnu narativnu strukturu, uvod, razradu i kraj sa nekim zanimljivim razrešenjem, više komentaram na situaciju iz filma, ali i filozofski gledamo na život u širem kontekstu. U njima imamo jasno date junake, psa Mašu i dvoje ljudi u mučnoj zajednici, tako da sam sledeću pesmu u filmskom prikazu želela da lišim vezivanja za junake.

Ovaj film sam uradila u saradnji sa decom iz Studija *Šum* umetnice Biljane Milenović, kao što smo zajedno uradili segment iz filma inspirisanog pesmom *Klina*. Proces je bio sličan, prvo smo analizirali pesmu, i svako je izneo na šta ga asociraju situacije i dešavanje u pesmi i kako bi to moglo da se vizuelno predstavi. Ali za razliku od *Kline*, u kojoj su jasno definisani likovi, majstori, šta oni rade, gde imamo početak i kraj i kružnu formu zbivanja, u ovoj pesmi bilo je dosta teško odrediti ko, šta i kako se to dešava, jer čak iako su apstrahovani junaci, ambijent, vizuelni sadržaj mora da se definiše tako da gledalac uočava koja promena se dešava. Čak je i bukvalni pristup pesmi bio komplikovan za vizualizaciju.

Posle nekoliko termina u kojima smo samo pričali, odlučili smo da počnemo rad tako što ćemo da pustimo ideju da se sama razvija. Svako dete neka započne i dovrši jedan pokretni crtež u glini, ali tako da se nastavlja nit koja je u prethodnom crtežu potekla, ali naravno da sadrži i njihovu ideju i zamisao. To je bio eksperiment sa neizvesnim završetkom. Ukupno 6 scena je



crtano od strane 4 devojčice, koje su ponavljale motive zmijske, zvezde petokrake, semena, mora i talasa. Na kraju, u montaži sam spojila narativ o ulasku ideje, buđenju svesti, transformaciji te ideje u razne druge oblike (zmijsku, sunce, seme) i plutanje svemirom, gde

odzvanja i zauvek menja pogled na svet.

Ovaj film je više odmor, mala pauza od kratkih uokvirenih narativa, on je vizuelna vežba kojoj sam naknadno u montaži dodala muzičku podlogu koja se savršeno uklopila i dodala još značenja ovoj filmskoj sekvenci. Prvo sam montirala i završila film koristeći klavirsku kompoziciju, neutralnog karaktera, i to nije bilo loše, ali je nedostajalo nešto jače, nešto da pocrta ideju. Probala sam razne kompozicije, ali tek kada sam postavila *Internacionalu* uklopila se, kako ritmički tako i značenski. Trajanje je bilo savršeno, a utisak je bio kao da sam sliku montirala na tu konkretnu kompoziciju. Sledeće što sam unela u ovaj, odličan crtež u glini, jesu boje. Utisak na kraju je psihodelično putovanje ideje, koja kroz svoje razne oblike, transformiše svest. Ta ideja, recimo empatije, prožima celi svet, leti univerzumom, oko sunca i planeta, i opet se vraća čoveku da, kada je spozna, plače suze od crvenih zmijsa.



Iz ovog kratkog filmskog animiranog izleta, prelazimo na dokumentarni deo u kome se priča o svrsi umetnosti uopšte i mogućnosti da promeni čoveka, i na koji način ona to može da čini. Šta je cilj umetnosti? Čemu pesnik može da se nada u komunikaciji sa publikom? U ovom delu filma, pričam sa Filipom Šaćirovićem, filozofom, markisistom i jednim od osnivača marksističke organizacije *Crveni*; njega sam upoznala na istom protestu 2014. godine, kada sam snimila i intervju sa radnikom sindiklacom koji se dvaput u filmu pojavljuju. Iako se to nigde u filmu ne vidi, meni je bilo zanimljivo da o Popi priča, ne neko ko je završio književnost ili neki pesnik koji ga naročito ceni, već neko ko se isto ideološki definiše prema svetu. Neko ko sebe smatra marksistom, baš kao što je Popa za sebe govorio. Suština je da se marksizam zasniva na filozofiji istorijskog materijalizma, po kome celokupni odnosi proizvodnje sačinjavaju ekonomsku strukturu na kojoj se diže pravna i politička nadogradnja, a kojoj odgovaraju određeni oblici društvene svesti. „Način proizvodnje materijalnog života uslovljava društveni, politički i duhovni proces života uopšte. Ne određuje svest ljudi njihovo biće, već obrnuto, njihovo društveno biće određuje njihovu svest.“¹⁰⁵ Ako je Popa delio mišljenje da materijalna proizvodnje oblikuje sve

¹⁰⁵ <https://sr.wikipedia.org/wiki/Marksizam>

druge odnose među ljudima, onda mora da je igre o kojima piše direktno uočavao u svom njihovom apsurdu u svetu koji ga okružuje. Šaćirević, koji živi u Somboru, i sa kojim sam pričala u somborskom gradskom parku, smatra da samo pesnikovo ukazivanje na date igre, implicira poziv da se igra u životu da drugačiji ishod, ili da se odbije učestvovanje u njima. Na pitanje da li umetnost zaista ima moć da promeni percepciju čoveka, da učini da te igre uvidi, moj sagovornik je veći optimista i smatra da je večita odlika umetnosti refleksivnost, skretanja pažnje često brutalnog, često kroz cinizam, zarad optimizma. Volela bih da i film *Preigravanje*, u svim mračnim segmentima, prožetim pesimizmom, do publike ipak donese novopobuđeni optimizam, sličan onom koji Šaćirović vidi u Popinim *Igrama*.



I tu nije kraj razgovoru u parku. Na klupi, držeći knjigu pesma u ruci, sagovornik marksista daje svoje viđenje sledeće pesme po redu iz zbirke. Njegova analiza je dosta sveobuhvatna i daje dobru najavu za film o poslednjoj igri, pre postludijumu. Preko uvelih ruža u parku, u kome sedimo,

prolazi uroborus zmija. Kraj filma je blizu.

3.11. Pepela i Posle igre



Poslednja igra iz ciklusa dobila je u filmu specijalan tertman, kao uostalom i prva, *Kline*. Ona je verbalno analizirana u prethodnom intervjuu (scena u parku), zatim sadrži scene odlaska mog oca na obežavanje 59 godina od velike mature u Požarevcu (*tope* porodične scene). Tamo sledi suočavanje sa prolaznošću života, dato kroz paralelno izlaganje snimaka sa skupa, sada već starih ljudi i njihovih slika iz mladosti. Oni na kraju i recitovanje ovu pesmu. Stih po stih izgovaraju, i to svako od okupljenih maturanata učiteljske škole, generacije 1958/59, svi snimljeni u krupnom planu i uokvireni crnom maskom koja ih postavlja izvan dotadašnjeg ambijenta kafane. Kada je i poslednji stih izgovoren, prelazi se na sliku starijeg čoveka koji skače sa obale u more i u njemu nestaje. Ovako postavljen film govori o kraju, završnici života. Tako je dat kraj igara koji nije ni po čemu dramatičan - jer igre nisu konačne; ponoviće se još mnogo, mnogo puta. Zaključnica je zato u poetsko-dokumentarnom putovanju, u kome vidimo ceo život, starost i mladost i potomstvo (u uvodnom delu sestra, njen partner i ćerka, majka i ja, koja snimam, ispraćamo tatu na put, tu se vidi čitav dijapazon odnosa u zajednici), a o životu tih starijih ljudi koje vidimo možemo samo da naslućujemo na osnovu pejzaža njihovih izbornih lica. Život nije lak.

Pepela je, inače, pesma koju je Šaćirović sam izabrao da mu je najinteresantnija iz celog ciklusa. On za nju kaže da govori o međuljudskim odnosima, gde je neko centralno pozicioniran u životu nekoga a onda se jednostavno ta vizija ugasi, ta osoba prestane da znači, neko odlazi iz života, ili umire, ili se možda stvara novi centar interesovanja i divljenja. Odlazak na obeležavanje mature

indirektno ima veze sa ovom pesmom; nema spojnice u značenju ili motivima iz pesme, ali ima u zbirnom sumiranju života i okupljanju ljudi koji su u nekom trenutku zajedno upoznavali svet (adolescentski period), da bi zatim svako krenuo na svoju stranu. Na prelazu između scene u restoranu, kada se okupljeni slikaju za stolom, za uspomenu, i sekvence u kojoj recituju stihove pesme *Pepela*, stavila sam da se u dvostrukoj ekspoziciji vide zvezde kako promiču; to mi je bilo zanimljivo jer nosi direktnu asocijaciju na zvezde koje sijaju i gase se, kada prođe njihovo vreme, ali asocira i na putovanje i prolaznost vremena. Kadrove u kojima su recitovani stihove, koji su niz krupnih planova okupljenih generacijskih prijatelja, prebacila sam u u crno-beli kolorit da bih ih naglasila, istakla njihov karakter, bore, tragove proživljenog života, a i iz razloga što je to, u odnosu na prethodne scene, odlazak izvan realnosti.

U ovom filmu sam iskoristila i malo da se poigram sa idejom kako nastaje dokumentarni film. U jednom trenutku, dok snimam tatin ulazak u kola, i konfuzna je situacija, da li na prednja ili zadnja vrata, sestrin partner mi vikne rezignirano – *Prestani da snimaš više!* To sam iskoristila da zaista u filmu napravim nagli prekid u slici, i ostavim desetak sekundi crnog. Zanimljiva mi je ideja da puštam sam dokumentarni materijal da određuje dešavanje i dalji razvojni tok filma; to predstavlja i promenu u ritmu, i gledaocu raste pažnja, koji će sledeći sadržaj da bude, i koliko je duga uopšte ova pauza.

Između filma po poslednjoj igri i poslednje pesme ciklusa, postludijuma *Posle igre*, imam kontinuitet slike, nema prekida već se naslov poslednje pesme pojavljuje na plavom moru u koje je uskočio stariji čovek i nestao. Ta poslednja pesma je o parcijalnom nestajanju bića, polako nestaju trbuh, čelo, srce, krilo, nestaje sve osim ruku. A ruke su bitan motiv kod Pope, ruke rade, ruke grade i ruše. U njima je tračak nade - *Na jedan dlan sad kiša pada iz drugog trava raste šta da ti pričam*. Sve nestaje, ali ostaje ciklus, ostaje motiv večitog stvaranja, rasta, sazrevanja i smrti. U filmskom pristupu ovoj pesmi, odlučila sam se i ja da prikazujem, kroz crtež, parcijalizovano telo i nestajanje tih delova tela prelaskom ruku preko njih. Na početku i kraju video materijala koji se odnosi na ovu pesmu, stavljen je vatromet koji koloritom (vatromet je crvenonarandžasti, voda plava) i pokretom u kadru (vrlo dinamilno posebno u odnosu na mirno more bokokotorskog zaliva, kontrastira vodi na kojoj se odigrava prikaz radnje iz pesme. Kako ima delova filma koji kompletno odgovaraju pesničkim slikama, nestajanju delova tela, zadnju strofu pesme u filmu sam prikazala slikom opuštenih ruku preko kojih se opet rasplamta

vatromet, a kada on nestane iz slike ostaje u istoj toj plavoj, mirnoj vodi jedna meduza da pluta. Da li je to novi zametak života ili vraćanje na prapočetak života na Zemlji, teško je reći; značenja može biti mnogo i nijedno neće biti pogrešno. U zvuku ovaj film ima samo pljuskanje talasa, koje ostaje do kraja filma da se čuje. Ispod slike meduze opet se začuje Popin glas, ali on ne recituje pesmu *Posle igre*, već pesmu *Ohola greška*, koja nije iz ciklusa *Igre*. Ova pesma na kraju celog filma širi okvir i ukazuje na to da je celo Popino delo povezano i da je sve zajedno imalo uticaj na ovo filmsko istraživanje. Stihovi pesme *Ohola greška* kao da rezimiraju čitav film, sve je pogrešno ali je tako i nije moglo drugačije.... ili ipak jeste? Sa Popom nikada nista sigurni. U slici, sadržaj je dosta sveden i pročišćen, meduza se pretapa u kadar mlađeg muškarca koji u usporenom snimku pliva, vidimo zatim jednu ženu, pa još jednog muškarca kako se lagano kreću kroz vodu. U sledećem kadru otkrivamo da ima više plivača i svi paralelno nešto drugo rade u vode, jedan gnjuri, jedna mlađa žena pliva dok gleda u kameru, dok u pozadini postoji još jedna figura koja pluta. Plivanje je direktna asocijacija na frazu *plivaj dalje*, ili *plivati kroz život* koje su deo našeg kulturnog jezičkog nasleđa i čini mi se da ovi prizori čine poetski završetak filma *Preigravanje* smislenim, jer sve su pesme igre života i smrti, dok su filmovi pokušaji da se na te igre adekvatno odgovori i da se njihovoj surovosti da tračak nade.

Kadar koji zatvara film je kadar plaže, sunce je veliko i blizu horizonta, vide se u daljini ljudi koji plivaju, dok na obali, okrenuta leđima, na ležaljci jedna gospođa gleda ka moru. Banalno i poetično u isto vreme. Vodom prođe uroborus, izađe iz vode, krene ka nebu i nestane u ogromnom, užarenom suncu (sunce sam dodala u sliku, poslednji kadar je zato nadrealan, sunce je preveliko). Uroborus nam je pokazao šta je imao i sada se vraća kući.



4. ZAKLJUČAK

Rad na ovom doktorskom umetničkom projektu o transponovanju poezije u filmsku umetnost bio je vrlo naporan i mukotrpan. On je podrazumevao višegodišnje promišljanje i pronalaženje najadekvatnijeg načina vizuelnog, idejnog i emotivnog pristupa ciklusu pesama *Igre* Vaska Pope, ali i celokupnom pesničkom svetu ovog autora. To putovanje kretalo se od bukvalnog vizualizovanja Popinih pesničkih slika, do asocijativnog ili tek u naznakama „dodirnutih“ poetskih predložaka u njihovim filmskim obradama. Ono što po završetku mogu reći jeste da je svaka od obređenih pesama mogla na mnogo različitih načina da bude preneti na medij filma a da to bude smisleno i estetski i idejno opravdano. U svom radu sam primetila pokušaj konstruisanja optimističnih razrešenja u dramaturgiji kratkih filmova nastalih po Popinim igrama, koje su često bez tračka nade. Nada pobune je, kako sam u tekstu već pisala, u ovoj poeziji prikrivena, ona tek treba da se probudi u čitaocu; kako sam kao autor filma, istovremeno i čitalac, recipijent poezija, biće da je to razlog za mešavinu strašnog, emotivnog, čak sentimentalnog, ali na nekom nivou i optimističnog, u ovom filmu.

Kako je pozicija pesnika posmatračka, on ne učestvuje u igrama, već ih faktografski izlaže, tako je dominantan materijal u filmu dokumentaran, i u okviru njega sam izvodila varijacije u tretmanu vizuelnog sadržaja na teme i motive u pesmama; takođe ukomponovala sam i sam pisani tekst da bude sadržajni deo slike, nadam se na kreativan i nov način. I čini mi se da je u tom dokumentarnom pristupu najveća zainteresovanost gledalaca postignuta; to je materijal koji drži pažnju zato što gledalac direktno prepoznaje svoju realnost i u njoj mu je začudna i intrigantna inkorporacija poezije. Ipak, ubacivanje drugih formi kratkog filma i poigravanje s njima (eksperimentalni film sa nadrealističkim elementima; animacija, rad u glini i snimanje životinja; kratki igrani film; tehnika rotoskopije na dokumentarnom materijalu) doprinose ritmu filma, ali i stvaranju raznolikosti ovog novog filmskog univerzuma inspirisanog Popinim pesničkim svetom.

Ono što sam primetila je izuzetna inspirativnost koja dolazi iz ovog, ali verovatno i iz bilo kojeg kvalitetnog poetskog predloška koji može filmski autor da koristi kao osnovu za izlaganje i implementiranje sopstvenih ideja i viđenja u medij koji koristi i poznaje. Postoji velika rediteljska sloboda u takvom pristupu radu, ali kao i svaka sloboda, podrazumeva i etičnost i

odgornost u tretiranju tuđeg dela. Mogu samo da se nadam da bi Popa odobrio ovaj filmski način na koji sam izabrala da pristupim ciklusu *Igre* ne bi li gledaocima prenela suštinu njegovog dela. Bilo bi zanimljivo videti na koji način bi neko drugi naparavio film na istu temu.

Kao što Petrić i drugi autori primećuje, ne postoji formula postizanja poetičnosti u filmu. To zavisi od senzibiliteta, estetskih preferenci i intencija autora. U mom filmu neki pokušaji su bili manje a neki više uspešni. Kada sam slobodnije tretirala poetsku osnovu od koje sam pošla, poetičnost filmskog dela je bila veća. I to nema veze sa tim postoji li jasno čitljiva dramaturgija u filmu ili je film impresije ili je dokumentarni segment. Ritmičnost celine je presudna za poetičnost filma, mada ne bih zanemarila i humanistički aspekt.

Ipak, u kontekstu celog 43-minutnog *Preigravanja*, i ti filmovi manje poetičnosti, imaju svoju funkciju i obogaćuju film na idejnom nivo. To mi potvrđuje i razgovor sa ljudima koji su gledali film, i od kojih je svako izdvojio drugu priču, drugi filmski segment kao najupečatljiviju.

Ono što istorija filma pokazuje jeste bogatstvo odnosa i promišljanja o spoju ove dve umetnosti. Sa novim filmskim autorima, unosiće se nove estetike i vrednosti, mada se osnova filmskog jezika i izražavanja, komunikacije sa publikom, neće drastično menjati. Menjaće se utoliko koliko se ljudski svet promeni, ukoliko ljudi prestanu da razumeju metafore ili metonimiju, ili ukoliko se opažajna moć u sledeće tri generacije drastično promeni pa kadrovi traju prosečno 6 frejmova, odnosno četvrtinu sekunde (a da nije reč o eksperimentalnom filmu ili muzičkom spotu).

Meni se čini da je filmska slika poetična već po svojoj prirodi, samo je na stvaraocu da se malo potruditi i na pravi način je istakne, ako mu je to cilj i ako to želi. Tačnije, poetičnost je u čoveku; dok čovek oseća a ne može sebi to do kraja da objasni i razume, ali ima potrebu to na neki nači da ispolji, biće poezije i u književnosti i na filmu, ili svemu drugom što čovek kreativno radi.

Ovaj moj rad, u najboljem slučaju, može da aktivira želju u drugima da razmisle o poeziji i o načinu na koji je posmatraju u svetu oko sebe. Ili makar da se zamisle nad Popinom poezijom, ili nad nekim od prizora koje sam u filmu prenela ili stvorila.

Da zaključim u Popinom stilu - *Malo li je?*

5. LITERATURA

- Andrew, Dudley, *Film in the Aura of Art*, Princeton University Press, 1984.
- Aristarko, Gvido, *Istorija filmske teorije*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1974.
- Babac, Marko, *Boško Tokin: novinar i pisac: prvi srpski estetičar, publicista u kritičar filma*, tom 1, Matica srpska, Novi Sad, 2009.
- Babac, Marko, *Snoliki film*, Filmski centar Srbije, Prometej, Novi Sad, 2004.
- Babac, Marko, *Jezik montaže pokretnih slika*, Clio, Beograd, 2004.
- Barnett, Daniel, *Movement as Meaning in Experimental Film*, Rodopi B.V., Amsterdam – New York, NY 2008.
- Broughton, James, *Seeing the Light*, the City Lights Bookstore, Broadway&Columbus, San Francisco, 1978
- Bošković, Aleksandar, *Pesnički humor u delu Vaska Pope*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 2008.
- Vogel, Amos, *Film as a Subversive Art: The Film Experience*
<http://web.archive.org/web/20110808222253/http://www.subcin.com/filmexp>
- Cardullo, Bert, *In Search of Cinema (Writings on International Film Art)*, McGill-Queen's University Press Montreal & Kingston , London , Ithaca, 2004.
- Imami, Petrit, *Filmski scenario, u teoriji i praksi*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1978.
- Janković, Svetlana Velmar, *Ukletnici*, Prosveta, Beograd, 1993.
- Lalić, Ivan V., *O poeziji dvanaest pesnika*, Slovo ljubve, Beograd, 1980.
- MacDonald, Scott, *Poetry and Film: Cinema as Publication*, Framework: The Journal of Cinema and Media Vol 47, Wayne State University Press, 2006

- Mišić, Zoran, *Reč i vreme*, Razgovori o poeziji, Beograd, 1953.
- Oman, Žan...(et al.), *Estetika filma*, Klio, Beograd, 2006.
- Petković, Novica, *Ogledi o srpskim pesnicima*, Društvo za srpski jezik i književnost Srbije, Beograd, 1999.
- Petrović, Aleksandar, *Poezija u filmu i filmovi o poeziji*, Film, br 22.
- Petrić, Vladimir, *Čarobni ekran*, Narodna knjiga, Beograd, 1962.
- Plaževski, Ježi, *Jezik filma, I deo*, Institut za film, Beograd, 1971.
- Phillips, Alastair, *City of Darkness, City of Light, Émigré Filmmakers in Paris 1929-1939*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2004.
- Pogačić, Vladimir, *Scenografija i poezija*, Film, br 21.
- Pogačić, Vladimir, *Nemi svedoci*, Institut za film, Naučna knjiga, Beograd, 1990.
- Popa, Vasko, *Kora*, Matica srpska, Novi Sad, 1953.
- Popa, Vasko, *Nepočin-polje*, Matica srpska, Novi Sad, 1956.
- Radović, Borislav, *Zapisi o Vasku Popi*, Službeni glasnik, Beograd, 2017.
- Richardson, Michael, *Surrealism and Cinema*, Berg, Oxford, New York, 2006.
- Ruiz, Raul, *Poetics of Cinema*, Editions dis Voir, Paris, 1995.
- Santos, Marlisa, *Verse, voice, and vision : poetry and the cinema*, Lanham : Scarecrow Press, Inc., [2013]
- Simić, Čarls, *I đavo je pesnik*, Otkrovenje, Beograd, 2006.
- Sitney, P.Adam, Stan Brakhage, *The Avant-Garde Films: A reader of Theory and Criticism*, (New York: Anthology Film Archive, 1978)
- Sitney, Adam P. *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943. – 2000.*, Oxforde University Press, Madisaon Avenue, New York, 2002.
- Sitney, Adam P., *The Cinema of Poetry*, Oxford University Press, 2014.

Stojanović, Dušan, *Teorija filma*, Nolit, Beograd, 1978.

Tarkovski, Andrej, *Vajanje u vremenu*, Umetnička družina Anonim, Beograd, 1998.

Franić, Severin M, *Magijski vrtlog svetlosti i senki*, Prometej, Novi Sad, 1996.

Film Poetry: A Historical Analysis by Phil Leropoulos

<http://poetryfilmlive/film-poetry-a-historical-analysis/>

Hendrikovski, Marek, *Umetnost kratkog filma*, Clio, Beograd, 2004.

Hicks, Jeremy, *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*, I.B.Tauris & Co Ltd, London.

2007.

Wees, William C. *Light Moving in Time: Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde*

Film, Berkley: University of California Press, c1992.

6. BIOGRAFIJA

Marija Arandžević, rođena je i radi u Beogradu. Diplomirala je na Fakultetu dramskih umetnosti, odsek filmska i televizijska montaža, 2007. godine. Od 2005. godine učestvovala na više međunarodnih festivala kratkog metra sa svojim filmovima.

Nagrade i stipendije

2006. godine postaje stipendista EFG Eurobanke, kao jedna od najboljih studenata završnih godina Univerziteta u Srbiji.

2007. diplomira i dobija nagradu "Slavko Vorkapić" za najboljeg diplomiranog studenta filmske i TV montaže te godine

2008. dobija nagradu *Srebrni Bor* za najbolji ekološki film na festivalu Mefest, u Velikom Gradištu, za film *Dobro drvo*

Iste godine dobija i nagradu za najbolji eksperimentalni film na festivalu Prvi kadar, Istočno Sarajevo, za film *Caged Birdie Won't Ever Fly*

2009. učestvuje na festivalu ekološko-turističkog filma u Campulus Lushcu u Rumuniji i prima specijalnu nagradu za ekološki film.

Kolektivni projekti

2006. godine učestvovala je na više grupnih projekata. Izdvaja se učestvovanje na prvom međunarodnom studentskom filmskom kampu *Interakcija*, na Zlatiboru, od 01-18, avgust, koji je bio osmišljen kao radionica za dokumentarni film. Takođe učestvuje u *Progresivnim nadama*, i zajedno sa raznim drugim umetnicima izlaže u Ulici Cara Lazara, od 11-31 jula. U okviru toga bio je i *Real presence* kolektivna izložba radova vizuelnih umetnika u Kući Legata, od 20. - 31. avgusta

Od 2007. godine počinje sa galerijskim prikazivanjem radova. Prvo je prikazan njen video rad u okviru programa *Mlade nade video scene*, 4. juna 2007. u Galeriji Art klinika u Novom Sadu, a zatim je učestvovala svojim radovima na grupnoj izložbi u centru Kaira, u kulturnom centru

Mohamed Mohtar. Izložba je trajala 10 dana, a njoj je prethodilo, od 16 do 18 novembra učestvanje, kao predstavnika svoje zemlje, na prvom međunarodnom festivalu plastičnih umetnosti u Egiptu, *Dijalog Jug – Jug*. Tada je na najvećem univerzitetu u Assiyt-u predstavljala svoj rad i održala kratko predavanje na engleskom o odnosu filma i ostalih vizuelnih umetnosti.

2010. učestvovala je na festival u Šarm el Šeiku na koloniji vizuelnih umetnosti, a 2011. na *multidisciplinarnoj koloniji u Karavukovu*, kao dokumentarista i video umetnik. Kolonija je bila regionalnog karaktera, a postavka radova je bila izložena u Univerzitetskoj biblioteci "Svetozar Marković", u Beogradu, a posle je postavka bila i u Hrvatskoj, Sloveniji i Bosni.

2015.

- Radila na montaži filma *Unutra*, rediteljke Jelene Marković, premijerno prikazan 43. FESTu, u Beogradu, u selekciji *microwave*

- Deo je butoh plesne trupe *Nektan art*, i izvodi performanse po Beogradu, između ostalog i na izložbi u Likovnom salonu Doma kulture Čačak – 19.11.2015.

2016.

- Galerija Jugoexport – izložba “Fantazije o sećanju i stvarnosti” (izlaže dva video rada, *Prostrižili-lamnet nad Beogradom* i *Izuzetan dan*) – od 19.07.2016 do 01.08.2016

- Zadužbina Ilije M. Kolarca - kolektivna izložba ‘Autogol - od autoironije do autoistorizacije’, (sa dva video rada *Novi kalendar* i *Vasko u Karavukovu*) - od 27.12. 2016 do 2.01.2017.

2017.

- Galeriji SULUJ – izložba “Tragovi zločina i dokazi sreće” (video rad *Palais Royal - Musee du Louvre*) - od 19.06. 2017 do 01.07.2017.

- Kulturni centara Baraka, Beograd (video rad *Srbija pleše buto, buto pleše Srbiju*) - 28.12.2017

2018.

- Umetnički centar Univerzitetske biblioteke “Svetozar Marković” u Beogradu – izložba “Ulične rekonstrukcije” (video rad *Srbija pleše buto, buto pleše Srbiju*) – od 11.07. 2018 do 14.08. 2018.

- Galerija Centra za kulturu Kovin – izložba “Teret” (dva video rada *Ecce bestia et ecce homo i Kropotkinova nauka o moralu iliti četvrta zona parkiranja*) -
- Galerija Kulturnog centra u Vrbasu - Izložba “Neplanirano” (dva video rada *Ecce bestia et ecce homo i Fragment ničega – muskarac, žena, pas*) – od 30.11.2018 do 24.12. 2018

Izjava o autorstvu

Potpisani-a ___MARIJA ARANĐELOVIĆ

broj indeksa ___2/2011 DUS

Izjavljujem,

da je doktorska disertacija / doktorski umetnički projekat pod naslovom

Preigravanje (transponovanje u film pesama Vaska Pope Igre iz zbirke Nepočin-polje)

- rezultat sopstvenog istraživačkog / umetničkog istraživačkog rada,
- da predložena doktorska teza / doktorski umetnički projekat u celini ni u delovima nije bila / bio predložena / predložen za dobijanje bilo koje diplome pema studijskim programima drugih fakulteta,
- da su rezultati korektno navedeni i
- da nisam kršio/la autorska prava i koristio intelektualnu svojinu dugih lica.

Potpis doktoranda

U Beogradu, 08.05.2019.

**Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije doktorske disertacije /
doktorskog umetničkog projekta**

Ime i prezime autora __ MARIJA ARANĐELOVIĆ

broj indeksa __2/2011 DUS

Doktorski studijski program __Doktorske sudije – dramske i audiovizuelne umetnosti

Naslov doktorske disertacije / doktorskog umetničkog projekta

Preigravanje (transponovanje u film pesama Vaska Pope Igre iz zbirke Nepočin-polje)

Mentor ____ Jelica Đokić, red. prof. Fakulteta dramskih umetnosti, u penziji

Коментор: _____

Potpisani (ime i prezime autora)_____

Izjavljujem da je štampana verzija moje doktorske disertacije / doktorskog umetničkog projekta istovetna elektronskoj verziji koju sam predao / predala za objavljivanje na portalu **Digitalnog repozitorijuma Univerziteta u Beogradu**.

Dozvoljavam da se objave moji lični podaci vezani za dobijanje akademskog zvanja doktora nauka / doktora umetnosti, kao što su ime i prezime, godina i mesto rođenja i datum odbrane rada.

Ovi lični podaci mogu se objaviti na mrežnim stranicama digitalne biblioteke, u elektronskom katalogu i u publikacijama Univerziteta umetnosti u Beogradu.

Potpis doktoranda

U Beogradu, 08.05.2019.

Izjava o korišćenju

Ovlašćujem Univerzitet umetnosti u Beogradu da u Digitalni repozitorijum Univerziteta umetnosti unese moju doktorsku disertaciju / doktorski umetnički projekat pod nazivom:

Preigravanje (transponovanje u film pesama Vaska Pope Igre iz zbirke Nepočin-polje)

koja / i je i moje autorsko delo.

Doktorsku disertaciju / doktorski umetnički projekat predao / predala sam u elektronskom formatu pogodnom za trajno deponovanje.

U Beogradu, 08.05.2019.

Potpis doktoranda
