

АРХИТЕКТОНСКИ ДОКУМЕНТАРИЗАМ У СТВАРАЛАШТВУ АЛЕКСАНДРА САШЕ ПЕТРОВИЋА: РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА БЕОГРАДА¹

Ивана М. РАЛОВИЋ

Универзитет уметности у Београду,
Факултет драмских уметности, Београд, Србија

<https://doi.org/10.18485/smartart.2022.2.2.ch25>

Апстракт: Београд или Москва, Врачар или Бронкс, Харлем или Јатаган-мала нису само топоними у филмовима, прозним и сценаристичким текстовима Александра Саше Петровића, већ и вредан допринос архитектонском документаризму, како смо за потребе овог рада назвали пренос информација уграђених у простор који срећемо у његовом стваралаштву. У раду се, на основу анализе редитељског, сценаристичког и мемоарског стваралаштва Александра Петровића говори о његовом виђењу Београда, који има повлашћено место у стваралачком опусу овог аутора. За Петровића пејзаж града није само гола слика ствари, истовремено је и шифра за одгонетање људи који су га створили и који у њему живе. У филмовима *Двоје* и *Дани* глорификује град, потпуно у корелацији са ствараоцима француског новог таласа са којима је делио савремеништво и неке идеје, али у корелацији и са представницима модернизма/новог југословенског филма. Уметничко стваралаштво Александра Петровића сагледано је кроз визуру његове теоријске мисли.

Кључне речи: филм, сценарио, мемоари, град, Београд

„Стално се чују жалбе да су битна документа изгубљена због чисте равнодушности према сопственој традицији. Урбанист, на пример, не може наћи детаљне извештаје о развоју великих градова ма колико му за испитивање били потребни.”²

„Филм је вероватно најреалнија и најматеријализованија уметничка транскрипција живота.”³

¹ Рад је настао у оквиру истраживања за докторску дисертацију о стваралаштву Александра Саше Петровића, пријављену на Факултету драмских уметности Универзитета уметности у Београду.

² S. Gidion. *Prostor, vreme i arhitektura*, Грађевинска knjiga, Београд, 2002, 39.

³ A. Petrović, „Stil i smelost”, *Film*, br. 18, 15. XI 1951. godine, у: A. Petrović. *Novi film. Knj. 1, [1950–1965]*, Institut za film, Београд, 1971, 9.

УВОДНА БЕЛЕШКА

Филм као медиј са више трака⁴ – који подразумева нашу истовремену изложеност вербалном, визуелном, аудитивном⁵ – омогућује виртуелно путовање кроз пределе, сагледавање пејзажа, урбаних и руралних простора, њихове архитектуре и карактеристике начина живота. Представе различитих простора и пракси на филму утицале су на то да граница између реалности и фикције постане мање очигледна. Архитектура и филм, сматрао је Ричард Коек (Richard Koeck), „имају више заједничких својстава, од којих је 'нарација', посебно важна за пренос информација 'уграђених' у простор”.⁶ Иако се изјашњава само о градским пејзажима, Коек представе простора на филму види у две могућности: кроз архитектуру која „настаје” у оквиру филмског студија и „генијалну уметност специјалних ефеката”⁷ који могу да се постигну у њему, а такав тип филмских простора (Коек каже: градова) обично подразумева дистопијску визију средине која се не може поистоветити са стварним местом, или може делимично. Са друге стране стваралачког спектра налазе се филмови снимљени на аутентичним локацијама који утичу на то да „епизодни и ситуациони филмски наративи 'преводе' стварне просторе у експресивне наративне просторе”.⁸ Александар Саша Петровић највећим је делом у филмовима примењивао други принцип и снимао на аутентичним локацијама, од којих ће неке, као илустрација, бити поменуте у овом раду. У том смислу, указаћемо на њих као на допринос Александра Петровића архитектонском документаризму, како смо за потребе овог рада назвали пренос информација уграђених у простор који срећемо у његовом стваралаштву.

И ДОКУМЕНТ И ФИКЦИЈА

Најпознатији по томе што је један од најзначајнијих југословенски редитеља, Александар Саша Петровић (1929–1994) није само режирао филмове, већ се паралелно бавио и теоријском структуром и судбином овог медија, односно како је говорио, бавио се филмом на два начина: „стваралачким радом и писањем, тј. размишљањем о том стваралачком раду”.⁹ Да „он није тек редитељ, него фараонски метроном ствари, бића, прашине оне безмерне”,¹⁰ забележио је и његов савременик и пријатељ Драшко Ређеп. Идејом да је редитељ кичма целог процеса, да у оквиру ауторске кинематографије „гарантује неуниформност и искреност резултата” (јер „[j]едино она омогућава максимално испољавање личности у филмском уметничком послу”) те да „заснована на ауторским принципима обезбеђује максимум одговорности и повлачења консеквенци због успеха или неуспеха”¹¹, Петровић се афирмисао као аутор који промишља своју уметност у свим њеним сегментима. Он је оригинални стваралац аутентичних

4 *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, eds. Robert Stam, Alessandra Raengo, Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

5 L. Hutcheon. *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York, 2006.

6 R. Koeck. *Cine-Scapes*, Routledge, New York, 2013, 12.

7 J. Donald. *Imagining the Modern City*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999, 86.

8 R. Koeck, 2013, 40.

9 Б. Драшковић. *Филм о филму*, Прометеј, Нови Сад, 2010, 175.

10 D. Ređep, *Rapsodija ništavila: ogledi o Aleksandru Petroviću*, Prometej, Novi Sad, 2004, 124–125.

11 A. Petrović. *Novi film 2: Crni film 1965–1970*, Beograd: Naučna knjiga, 1988, 34.

светова које је замислио, написао и снимиио, али и онај који је, узимајући велика литерарна дела као полазне тачке за своју уметност, „на трансмедиијално путовање са страница књига [...] повео читаве војске људи, предела, идеја”.¹²

Петровић је почетком шездесетих година записао да „’филм данас’ мора да буде искрен и истинит, он мора да буде нека врста исповести, слика живота сагледана личним оком, део свести и савести човека данашњег доба”, да „мора бити лишен свега књишког, виђеног, измишљеног, преузетог из друге руке” и да би требало да буде „резултат стваралачке опседнутости једном идејом и једним садржајем, комад животног искуства”.¹³ „Ја не правим филм о глумцу, па чак ни о личности коју тумачи, већ о идеји или некој емоцији”, рекао је Петровић свом пријатељу Бори Драшковићу. „Понеки пут ће ту нека фотографија или дрворед боље послужити него 5000 глумачких реплика. Зашто би психологију неке личности најбоље изражавали лице или реч? Ми прецењујемо изражајност људског лица”. Петровић је „инсистирао на лицу простора, тајанственом, чаробном и ироничном, као лицу мора. Говорио је да се у том простору крије комад људске душе и људског срца. ’Треба га камером освојити, треба се поново родити у њему, без родитеља сам’”.¹⁴ „Постоји нешто”, говорио је Петровић, „што ја зовем ’драматична вредност’, значај ствари а што је одређено специфичном тежином извесног момента филма у склопу његовог општег развоја.”¹⁵ Ти извесни моменти и окамењени простори, заувек ухваћени тренуци градова, места и неместа, а првенствено репрезентација Београда, предмет су овог рада, јер покретне слике, документују и представљају просторе и друштвену интеракцију у њима, „учествују у процесима продукције и репродукције социјалних односа у одређеним просторним конфигурацијама”,¹⁶ а документаризам његове прозе, посебан је додатак овој теми. И филм и мемоари на ефектан начин репрезентују и приказују слојевитост и комплексност (камером и пером) обухваћених простора, чиме омогућују њихово алтернативно „читање”.

Као филмски аутор који се у првој фази рада бавио документарним филмом, а онда прешао на снимање дугометражних играних филмова, као редитељ коме су ове обе форме филмског израза биле познате, дошао је до закључка да „играном филму обично недостаје животност, а документарном мисаоно-фабулативна конструкција играних филмова” и додаје: „током времена имао сам прилике да разгледам сијасет старинских фотографија, и верујте да се живот тако упознаје боље но кад посматрате овај свет око нас”. Његова је тежња била да прави филмове „који се не би заснивали на оном ’причам ти причу’ методу”, већ, како је говорио на способности камере да открива дотле несагледане видове живота, јер „постоји могућност да једно лице, сагледано са различитих позиција, или просторни односи у кадру (и њихове промене) откривају ствари недоступне дијалогу”.¹⁷ Филм је скупа уметност, а ово су непопуларни путеви, записао је Петровић. Сматрао је да је поделу на играни и документарни филм нужно правити на основу грађе од које су филмови начињени, а не на основу

12 И. Раловић. „Трансмедиијалне сеобе Исаковића: Петровићев дијалог с Црњанским”, *Књижевна историја*, год. 49, бр. 162 (Београд), 2017, стр. 211–237, 214.

13 А. Petrović, *Novi film. Knj. 1, [1950–1965]*, Institut za film, Beograd, 1971, 81.

14 Б. Драшковић. „Ја сам екран”, *Полишика*, Култура, уметност, наука, 15. август 2009, година LIV, број 18, 05.

15 Б. Драшковић, 2010, 259.

16 В. Mennel. *Cities and Cinema*, Routledge, New York, 2008, 15.

17 А. Petrović, 1971, 79.

метода којим су рађени. Образлагао је да је своје документарне филмове радио на драматуршким принципима играних филмова, а у играном филму трудио се да оствари „што је могуће реалнију, [...] у извесном смислу документарну фактуру”. Оно што је истицао као важност је поезија којој и документарни и играни филм морају да буду окренути. Петровић је са сигурношћу тврдио да не само да постоји уска веза између његовог рада на документарном и играном филму „већ да ту и нема неке јасно повучене границе”. „У крајњој линији, за мене није од пресудног значаја да ли режијску грађу мога филма представљају глумачка лица, директно снимљен документарни призор, мртве ствари, или статичне фотографије. Суштина мога рада се тиме ни у колико не мења. Реч је о спољној страни ствари, а права суштина филма је у односима, у структури.”¹⁸ Прави пут домаћег филма видео је у комбинацији ликова свакодневног живота и представе еротских веза савремене жене и човека („да се кроз једноставне, реалне догађаје, макар само и наслуте рефлекси тог унутрашњег емотивно-психолошког сазвежђа: еротског живота”), дакле, у дозирању „свакодневних истина које чине већи део нашег 'стварног' света”.¹⁹

Петровић је изјављивао да је рад на документарном филму двојако утицао на њега:

„С једне стране, интензивна употреба чисто филмских изражајних могућности у области монтаже, кадрирања и асоцијативног филмског говора уопште, а с друге, инсистирање на документаристичкој фактури сцене, а то значи, на реалним екстеријерима (смештање глумаца у природан амбијент улице, међу пролазнице, итд...) и природном декору у ентеријерима; разуме се да сам то могао постићи само употребом изузетно осетљиве филмске траке осетљивости од 26, па чак и 33 дина, с којом се, као што је познато, у документарном филму много ради. У тонској деоници, идући за том истинитом, документаристичком фактуром, максимално сам интензивирао употребу шумова (трудећи се да им дам одређен драмски смисао), а музичку пратњу сам заснивао на реалној музици, која се у појединим сценама јављала у самом развоју радње. И на крају да подвучем још једну битну ствар: рад на документарном филму навео ме је да ценим значење предметности у филму; ствари у мојим филмовима баш због тога понекад имају далеко веће значење од глумачког лица или говора. – Да би се, међутим, у њих веровало, оне морају бити део једне тоталне илузије стварности, морају, дакле, бити, макар и привидан, али ипак документ живота.”²⁰

Да свакодневне ствари и обични предмети за свакодневну употребу имају значаја за стварног уметника-ствараоца, да је потребно открити хармонију између унутрашњег стања и околине, писао је и Зигфрид Гидион.²¹ А да је и илузија стварности документ, како је наглашавао, да је био свестан ове корелације, показао је Петровић пишући о филму Анте Бабаје из 1955. године. Он је у тексту „Две, три речи на тему: Београд наш 'документарни’” елаборирао естетску проблематику документарних филмова у контексту приказивања

18 A. Petrović, 1988, 20.

19 A. Petrović, 1971, 25.

20 A. Petrović, 1988, 21.

21 S. Gidion. *Prostor, vreme i arhitektura*, Građevinska knjiga, Beograd, 2002, 278.

градова у њима. У овој пракси Петровић види „контуре и перспективе неких нових појава и путева” односно констатује чињеницу да су се у документарној продукцији догодила извесна померања. *Један дан на ријеци* за Петровића је нови „путоказ развоја нашег документарног филма”, а редитељ је на неколико стотина метара филмске траке „успео да рефлектује не само спољни изглед, већ и атмосферу, унутрашњу физиономију, душу једног савременог града”.²² Премда констатује да овај филм није оригиналан по тематици, те да су се филмови о градовима снимали и пре *Ријеке*, Петровић га хвали јер је донео један нов квалитет: „Бабаја се није задовољио да види град, он је покушао и успео да га доживи. То није било сервирање нечега како оно ’изгледа’ да јесте, него визуелно конкретизовање једног вида унутрашњег – правог и стварног, бића тог нашег великог лучког града.” Тај, пише Петровић, „нови стваралачки ’однос’ према овој код нас, иначе, често сретаној тематици (градови) сигурно је једна од најдрагоценијих појава у развоју нашег документарног филма. Она је утолико драгоценија што се везује уз наш савремени живот”. Петровић хвали и интелигентну повезаност компонованих мозаика призора који су, „композицијом оцртали на изразит и поетичан начин физиономију града песника Жервеа, који је, уосталом, својим текстом филму пружио вредну и значајну подршку”. Он сматра да је појава једног другог филма, „носталгично поетичног *Мршвої трага* Велимира Стојановића, заснованог на метафоричном филмском облику, који је инаугурисао једну нарочиту, помало сентименталну, али дубоку и искрено лиричну поезију нестанка и сећања”, најзначајнији тренутак развоја нашег документарног филма, а да је појава *Ријеке*, и то ново и оригинално што је она собом донела, одмах за њим. За Александра Петровића, „филм се рађа у оном тренутку када изванпростор и облик предмета у том простору, путања изванпросторног покрета, или визуелни лик ситуације, оцртају слику унутрашњег стања”,²³ односно у процесу настајања филмског садржаја потребно је да тај садржај у режисеровој замисли буде ситуиран у одређени филмски простор. У чланку поводом петнаестогодишњице Петровићеве смрти, редитељ Боро Драшковић спомиње његов сценарио за документарни филм *Овге Београд*, са „патријархом поезије” Душаном Матићем, написан, ваљда, још пре него што је снимљен и један филм. Петровић – који се мада рођен у Паризу, осећао стопостотним Београђанином – уверава, себе и нас речима, *Ни старијет, ни млађеї трага*.²⁴ Овај сценарио, необјављен и широј јавности непознат, помиње и Петар Волк у својој монографији о Петровићу. Волк пише:

„Детаљно је разрађено шта би требало назначити већ у прилогу, како би се изнеле основне карактеристике града. У ту сврху је намеравао да се послужи кратким пасажима о најпознатијим европским престоницама. Требало је да то буду туристички снимци који се памте са свим својим визуелним карактеристикама. Међутим, на исти начин се није могао при-

22 А. Petrović, 1971, 28. И у каснијим теоријским експликацијама, Петровић је образлагао да настанак модерног играног филма види у томе што је генерација синеаста крајем педесетих и почетком шездесетих година срушила баријеру између документарног и играног филма, играни филм је престао да „прича приче” и постао уметност. „Читав низ могућности које су синеасти користили у свом раду на документарном филму јавиле су се сада у крилу развоја играног филма”. А. Petrović, 1988, 20.

23 А. Petrović, 1971, 29, 160.

24 Б. Драшковић. „Ја сам екран”, *Полиџика*, Култура, уметност, наука, 15. август 2009, година LIV, број 18, 05.

казати Београд или тачније на другачији начин, како би се могле истаћи историјске, животне, људске и психолошке ознаке града. Зато се и спомине да су Београд Турци звали 'врата ратова', а да га данас његови грађани зову 'бели град.'

По Волковом писању о сценарију, у који нисмо имали увид, било је предвиђено да се користе документи, мапе и карте из прошлих векова, статистички подаци, филмски документи из Првог и Другог светског рата, да се обухвати период окупације, ослобођења, обнове и изградње, да приказ свих познатих крајева Београда, споменика, нових зграда, фабрике, актуелности „које би дале реалан оквир свакодневном животу”. „У основи”, објашњава Волк, „пошло се од једног чланка названог 'Скица о Београду', затим детаљног образложења сценарија и уобличавања његових драматуршких пунктова, како би се унапред сагледала његова идејна и фактографска суштина”. Иако рађен у више верзија, овај сценарио није дочекао своју реализацију. Другу идеју да сними своју визију Београда, Петровић је проналазио делећи своја запажања са песником Стеваном Раичковићем, са којим је такође замислио документарни филм о Београду. За разлику од текста рађеног са Матићем, овде је пажња била усмерена на слику савременог Београда, „с тим што су под тим подразумевали друштвене и економске институције града и његов свакодневни живот” који су желели да прикажу „кроз спољни изглед, уз наглашавање урбанистичких специфичности и кроз онај унутрашњи, – како су га назвали 'људски', у коме се кроз људска осећања и њихове активности формира јединствен феномен – савремени Београд”, а планирано је да буде места и за слике менталитета. Драматуршки костур замишљен је на контрапункту старог и новог у граду, а у те сврхе нужно је било посегнути за избледелим фотографијама које би биле постављене као контрапункт снимцима нових палата и зграда подигнутих на свим познатим местима. Важна секвенца требало је да буде посвећена приказу Београда као града младости. Потом би следило „сликање улица које носе име народних хероја и приказ онога што се збивало у Јајинцима или мода о чему сведочи гробље ослободилаца”, као би се потврдило да су „жртве за овај град принели људи из свих крајева наше земље и да је то и један од разлога што је Београд град Југославије и њена престоница”.²⁵ И у својим мемоарима Петровић се тугом резимира: „покушајте да замислите колико је Београђана, умрло од 'пре рата', до овог 'трећег рата'... Више од града, читав један народ... Сви су они земља и песак... И још један страشان детаљ: по свима њима ми газимо... И не само по њима. По свему ономе што је наше корење... Што нас је створило... И чему онда амбиције... Чему власт... Чему новац... Чему слава... Земља која се претвара у песак, да би је, то јест, да би нас разносили ветрови...”²⁶ Волк је мишљења да је Петровић идеје лакше артикулисао у играним, него у документарним снимцима, те да је било сувише захтева који су се постављали пред њега као аутора кратког филма о Београду, да су продуценти од њега очекивали више пропагандно-документаристичку сагу него личну интерпретацију историје и садашњости града и да се суочио са проблемима који онемогућавају да се догађаји, појаве, споменици и новоподигнута здања осветле кроз унутрашњи ауторов однос. „Без тога све остаје у домену спољног приказивања, лишеног истинске поезије и са тенденцијом да

25 P. Volk. *Let nad močvarom, Aleksandar Petrović, svojim životom, delom i filmovima*, Institut za film, Beograd; Prometej, Novi Sad 1999, 97, 98, 99.

26 А. Петровић. *Све моје љубави – слици њерискоји*, Прометеј, Нови Сад, 2010, 129.

се слика ослободи свега субјективног и потпуно буде подређена очекивањем да се друштвени живот објективизира филмском камером и да он одреди сам по себи и карактер и значење филма”. Оба текста остала су више у домену жеља него стварне припремљености да се начини филм „какав су други очекивали од аутора”.²⁷

Петровић је истицао да је растао заједно са Београдом: „као што човек посматра своју руку, своје лице, или своју косу, посматра дубоко свестан тога да су та рука, то лице и та коса део њега, баш сам он, тако сам ја и овај град, да ли леп или ружан – не знам, посматрао као део себе, као себе самог [...] Град је, међутим, за мене био и остао – огледало... То је та лична, субјективна страна ствари”. Укрштање тог личног и оног документарног што је град имао да понуди, што је Петровић желео да представи, остварило се са првим играним филмовима, који су својеврсни омаж Београду.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА БЕОГРАДА

Смештен у стари део и језгро Београда, Петровићев први играни филм *Двоје* (1961), кроз љубавну причу двоје протагониста упознаје нас са архитектуром и аутентичним улицама Београда. Овај филм Петровић је градио „и на прожимању слика живота и самог живота”, те „филм не стреми драматичним ситуацијама већ слици живота”, како је редитељ наглашавао. Он је говорио да су за њега простор, предмети, слика ствари средства за оцртавање унутрашњих расположења, цртежи психолошких стања, слике људске душе, а да је двадесети век – век градова – „нарочитих, које људи дотле нису могли ни да наслуте”, да ти градови стварају нове облике живота, нову психологију и нове сензибилитете. „Некада се ишло у забачене крајеве, у далека села, да би се откриле навике и 'душа' народа, данас је мање више јасно да се прави лик човека нашег доба формира у клисурама градских улица, у сјају неонског светла, у буци градског саобраћаја, у рефлексу излога, у фабричким халама, уз шум писаћих стројева.” За Петровића пејзаж града није само гола слика ствари, истовремено је и шифра за одгонетање људи који су га створили и који у њему живе. То је оно чему је покушавао да се приближи и што се трудио да открије. „Постоји пејзаж шума и поља (постоје и расположења које ти пејзажи откривају и буде), али исто тако постоји и пејзаж града – 'пуног тајни и скривене поезије' – слика душе човека нашег доба.”²⁸ Он износи камеру на улицу и прави важан запис о градском пејзажу југословенске престонице почетком седме деценије 20. века. У овом остварењу глорификује град и кроз низ вишеминутих снимака градског пејзажа лишеног људског присуства или са људским присуством, потпуно у корелацији са ствараоцима француског новог таласа²⁹ са којима је делио савремеништво и неке идеје. Како Дејвид Кук (David A. Cook) наглашава, два најважнија принципа критичара (касније најзначајнијих редитеља новог таласа) из часописа *Cahiers du cinéma*, основаног 1951. године била су „одбацивање

27 P. Volk, 1999, 99.

28 A. Petrović, 1971, 121, 80, 121.

29 Најзначајнији међу њима су Франсоа Трифо, Жан Лик Годар (Jean-Luc Godard), Ерик Ромер (Éric Rohmer), Жак Ривет (Jacques Rivette), Ањес Варда (Agnès Varda), Алан Рене (Alain Resnais), Жак Деми (Jacques Demy). Неки од редитеља новог таласа као што су Жан Лик Годар, Франсоа Трифо и Жак Ривет радњу својих филмова смештали су често у Париз (Годар и Трифо су били и рођени Парижани), док су, на пример, Жак Деми и Ерик Ромер давали предност руралнијим пределима.

естетике монтаже у корист мизансцена, општег плана и дубинске композиције” и „ауторска политика” (односно „ауторска теорија” како је амерички критичар Ендру Саррис (Andrew Sarris) преименовао овај појам Франсоа Трифоа (François Truffaut)) која је подразумевала да филм треба да буде „медии личног естетског израза и да су према томе најбољи филмови они који најјасније носе ’потпис’ својих аутора – печат њене или његове личности, водећих опсесија и кључних тема”.³⁰ Одлучни у потрази за иновативном и аутентичном перспективом, аутори покрета развили су специфичан, готово документарни начин представљања париског пејзажа и урбаног живота француске престонице. У том кључу посматрамо и развој теоретске мисли и филмског израза нашег редитеља. Петровићев приказ града у сагласју је и са бројним представницима модернизма/новог југословенског филма, поменућемо *Пре исџине* Кокана Ракоњца (1968), *Млад и здрав као ружа* Јована Јовановића (1971), у којима се такође филмски бележи модерна архитектура Београда.

Из градске визуре посматрано, делимично супротстављен првом филму који је потпуно смештен у стари део Београда, јесте Петровићев наредни филм који својим почетком и крајем доноси приградску позадину главног града. Судар је мишљења да би се Београд из филма *Дани* (1963) могао описати „као успавани град који стагнира полако се губећи у деменцији као и Нинина тетка”, те да је Петровићев сив портрет (Бео)града направљен с намером да се да отворена критика друштва. Било да је производ „младалачке, умјетничке и интелектуалне радозналости” или подсвесног утицаја неореализма, Буњуела или Достојевског, Петровић слику града, дакле визуелна средства, пре него дијалог, „оставши лојалан својим принципима о чистоти филмског језика”, користи као метафору, визуелни елементи су „упослени да раде упоредо и за своју причу”, те му успева да у овом „филм[у] расположења и емоција”, оствари баланс приче и визуелних елемената. У исто време, он даје приказ маргине и центра, овековечује тренутке града. Камера се на почетку филма налази на прозору приградског солитера „геометријског монструма који на први поглед не оставља утисак да може да садржи било какво људско присуство”. Јунакиња филм, Нина, безвољно посматра кружни ток са прозора солитера. Ово не само да је, како Судар бележи „чест топоним у брзо изграђеним послјератним насељима”³¹ већ и неместо Марка Ожеа, као и напуштени аеродром на коме они налазе мир, а и читав филм своди се на бесциљно лутање градским улицама, пролазак поред градских споменика, излога, филмских плаката односно биоскопа, апотека, продавница, ресторана, пошта. Стављени у контекст других филмова снимљених у приближно исто време, ови филмови тумачени су и као „[м]огуће најрепрезентативнији примери универзализације значења [модерне архитектуре]” којима је модерна архитектура Београда „интерпретирана као сегмент урбане модерности и, у контексту интимних дилема, на филму дефинитивно истргнута из локалних, источнблоковских оквира и постављена на место равноправно са ’прогресивним’, западним културама модерне архитектуре”.³² Ово би значило да је, и поред видљивих просторних маркера и симбола и једноставних и приземних уличних ознака, град уздигнут изнад локалног и националног, као симбол вишег реда.

30 D. Kuk. *Istorija filma I*, Ars Clio, Beograd, 2018, 392–393.

31 В. Судар. *Портрети умјетника као политичкој дисиденци: живој и дјело Александра Петровића*, Филмски центар Србије, Београд, 2017, 125, 122, 123.

32 Т. Карабеговић, *Рејрезенџација модерне архитектуре Београда на филму југословенске продукције од 1945. до 1968. године* (докторска теза), Београд, 2018, 370.

У оштрој критици у *Књижевним новинама*, једина искупљујућа особина коју аутор текста Драган Јеремић проналази јесте „оригиналност с којом су призори Београда изабрани и снимљени”.³³ Критичар дневног листа *Полиџика* сматрао је да је филм *Дани* „беспримерно монотон” и замерао му „гротескне црте и боје метафизичког бунцања”, али хвали приказе града у њему. Иако каже да „неколико ефектно снимљених београдских предела и мотива није у стању да буде компензација унутарњем доживљају”, признаје да „постоје дивни архитектонски објекти, зелени паркови са белим камичцима, раскошни светлосни спектакл града, дуге алеје... Али, то је фасада”. У филму је аутор чланка видео траку „зловољног завиривања у мрачне кутове живота”, а „[с]ве што се тамо у уметничком контексту види и чује, гола је измишљотина”. Колико год да није по укусу овог критичара, признаје му „ту добру страну што ће нечије критерије ставити на преиспитивање, што ће заблуда бити мање”.³⁴

Петровићево објашњење овог филма, саопштено на саветовању *Југословенски филм и наша стварност*, базирало се делом и на овој критици. Он каже да је пошао „од претпоставке да између спољњег и унутрашњег света постоји изванредан нарочити паралелизам, па, пошто је немогућно сликати мисли људи у њиховим главама, треба снимати манифестације живота који илуструју те мисли” и сугерише да је „снимио онај профил разних ситуација спољњег света који ће одговарати осећањима и мислима јунакиње филма”.

Петровић каже:

„У филму ДАНИ низ кадрова описује један архитектонски нови изглед нашег главног града; а ти кадрови, који сами по себи упућују на ниво цивилизације на који смо доспели или ка коме се крећемо делују суморно или весело, зависно од тога каква им је психолошка функција. Пример: сељанка која пролази поред излога бифеа у коме седе Нина и Драган делује весело, фасада једне ултра модерне куће у сценама у којима Нина лута, делује суморно. Обрнуто: Каленићев пијац када Нина лута, делује суморно, велики модерни излог локала у Дому штампе, у тренутку када Нина и Драган пролазе поред њега, весело, итд... Чини ми се да је, ако се филм ДАНИ овако посматра, а он се друкчије не може посматрати, јасно колико је бесмислена тврдња да се њиме лажно интерпретира живот у социјализму.”³⁵

Као контрапункт овим филмовима, стоје *Скуљачи ђерја* (1967) и *Биће скоро ђројаси свећа* (1969), чије је радња смештена у Војводину, која се, запажа Судар, показала као захвална филмска сценографија.³⁶ Графички натуралистичка и реалистичка решења доносе приказ локалних специфичности, са друге стране архитектонског спектра. За нашу тему посебно је индикативан случај првог од ова два филма јер смештен у ромско насеље, приказује народ на рубу егзистенције, на рубу града, рубу технолошког напретка, рубу цивилизације,³⁷

33 D. Goulding. *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945–2001: oslobođeni film*, prev. L. Bekavac, Zagreb: V.B.Z., 2004, 71.

34 A. Petrović, 1971, 123–124.

35 A. Petrović, 1971, 172.

36 B. Судар, 2017, 215.

37 I. Ralović. „O sakupljanju onoga što se nikada ne može sakupiti. O Romima u stvaralaštvu Aleksandra Saše Petrovića”, *Medijski dijalozi*, Podgorica, 2018, god. XI, br. 32, str. 291–300, 296.

а Београд у њему израста као митски простор и потврђује повлашћено место у Петровићевом опусу. У филму, Тиси се све чешће намеће одлазак у Београд како би се склонила од неповољних животних околности. Борина прва жена Ружа потпирује Тисину машту речима: „Много је добро у Београду... Да ви'ш радње каке су!”, „Много лепо... Очи да изгубиш”. Певачица Ленче предвиђа Тиси неуспех у Београду: „А после ћеш да пропаднеш... Сигурно ћеш да пропаднеш... ал' свеједно... Иди...”, па и Бори објашњава: „Да се ја питам, она би већ била у Београду... – Кад' пропада, нек' пропада по градски... А не овако – шугаво, цигански...”. За Тису као припадницу социјалне и етно маргине, Београд пружа могућност „и да бира... Да чисти улице, ил' да се курва...”. Два су лица Београда у овом филму: онај модерни приказ на телевизији коју гледају у Бориној кући и који види Тиса док стоји испред информативног излога и разгледа фотографије: ревија моде, концерти забавне музике итд..., а за Тису је судбоносна друга слика Београда као места неуспеха, сивила, утапања у анонимност, места неснађености и беде оних којима припада. Ромски мотиви у филму натуралистички/етнографски су приказ сурових услова живота ове популације и „специфична разрада естетике и социјалне филозофије филмског црног таласа, у којој супротстављање доминантних социјалистичких норми и стила живота и вредности маргинализованих (само)изоштеника из тог света”, овде у служби разоткривања испразности званичних социјалистичких форми самопредстављања (асфалт, град, модерност, идеологија).³⁸ Специфична документарност и материјална природа која избија из уметничког израза Александра Петровића, један је од битних квалитета његовог редитељског поступка.³⁹ Покушај да и у играним филмовима достигне документарну веродостојност теоретичари су означили као „псеудо-документарни реализам”,⁴⁰ „магични реализам”⁴¹ односно „документарни реализам”.⁴² Филмске секвенце у којима се документарно тешко може раздвојити од играног, порозна граница између фикције и факције јесу траса којом се Петровић у свом стваралаштву кретао, а поменути филмови су еклатантан пример ове праксе. Редитељ је отворено говорио да у његовом раду „не постоје два пута, пут режисера документаристе и пут режисера играног филма, већ један јединствен пут ка филмској формули о поетској авантури савременог човека, о његовим светлим и тамним световима, о нашем животу”.⁴³

Београд је несумњиво привилегован простор Петровићевог приповедања, смештен и у текстове који спадају у периферију његовог стваралаштва, у стихове („Београде туго моја... Београде село моје”) и у мемоарске записе. Постоје делови сећања које је редитељ желео да пренесе на филм, али то није дошло на ред за екранизацију. Реч је о ратним сећањима везаним за Београд, бомбардовања, детињство и живот под окупацијом у њему. Са балкона стана у мају месецу 1941, са својом бабом посматрао је немачку војску, „која је пролазила Немањи-

38 S. Naumović. „Kadriranje kulturne intimnosti: nekoliko misli o dinamici samopredstavljanja i samopoimanja u srpskoj kinematografiji“, u: *Antropologija filma – Nova srpska antropologija*, knj. 1, ur. I. Kovačević, V. Ilić. Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu i Srpski genealoški centar, 2013, 25.

39 P. Volk, 1999, 155.

40 K. Thompson, D. Bordwell. *Film history: An introduction*, McGraw Hill, New York, 2003, 464.

41 N. Daković. „Shadows of the Ancestors”, *Framework*, 44, Fall 2003, 106.

42 G. DeCuir Jr. *Jugoslovenski crni talas, polemički film od 1963 do 1972 u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2011, 147.

43 A. Petrović, 1988, 20.

ном улицом: најјачу војску света... војнике са заврнутим рукавима... оклопне транспортере... теренска возила, топове, тенкове... Све је то данима тутњало од железничке станице, преко Славије и Краља Александра улице, Гробљанском, до дунавског моста...". Најпотреснији записи сећања из ратног периода нису снимљени, али неки делови сликовито су описани и пред очима промичу попут филмске слике: „по гранама дрвећа у Крунској улици, у којој је бомба погодила зграду породилишта, висила раскомадана тела беба, егзотично воће Србије...“⁴⁴ Неместа, „свет усамљене индивидуалности, свет привремености и пролазности“;⁴⁵ то су из Петровићевих филмова делови Београда, ромска насеља и гробља и из мемоара описане болнице, школе, аеродроми, пиљарнице, банке, зграде у којима је живео, пијаца Цветни трг, „престо“ на углу Бирчанинове и Краља Милутина, савиначка порта, Славија, породилиште у Крунској, Пашино брдо, Јатаган-мала, купалишта, уз остале описане просторне маркере, представе и сећања редитеља откривају нам Београд као палимпсест, у који се, како би рекао Оже, стално изнова уписује мутни механизам идентитета и релације.

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

„Уметник је посредник између нас и спољњег света. Он премошћује пукотину између спољашње и унутрашње реалности. Због тога су нам уметници још увек потребни...“⁴⁶ забележио је Гидион. Бројни аутори широм света кроз анализу кинематографских приказа приступали су, у својим књигама, докторским дисертацијама, есејима, „читању“ архитектонских пејзажа.⁴⁷ Како својим теоријским разматрањима, да је уметничка истина важнија и дубља од политичке, а у сваком случају трајнија,⁴⁸ да за њега нема неке битне разлике између документарног и играног филма, тако и конкретним „доказима“ које видимо у филмовима, а које поткрепљује и мемоарским радом, и Петровић је редитељ који је у оквиру своје уметности оставио документ о граду, селу, архитектури, духу времена, у коме се посебно издваја репрезентација Београда. Изношењем камере на улици, приказао је архитектонски изглед простора и како је говорио, ти кадрови упућују на ниво цивилизације на који смо доспели или ка коме се крећемо. Иако део тоталне илузије стварности, они су, макар и привидан, али ипак документ живота, баш онако како је редитељ и замислио. Употребљени у сврху његове уметности, снимањем оних профила разних ситуација спољњег света који ће одговарати осећањима и мислима јунака филма, ти кадрови су вредан документ о изгледу простора, о тренутку Београда, својом документарношћу и прилог историји приватног живота, а, како је Жижек изјавио „опасност није у томе да се кинематографија не схвати озбиљно, већ да се фикција кинематографије не схвати довољно озбиљно“.⁴⁹

44 А. Петровић, 2010, 27, 124, 158.

45 М. Оже. *Nemesta: uvod u antropologiju nadmodernosti*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2005, 75.

46 S. Gidion, 2002, 279.

47 О радовима аутора који су тумачили однос филмског медија и искуства модерног живота у градовима, видети поглавље 1.7. у: I. Maraš. *Percepcija i imaginacija urbanog pejzaža u XX i XXI veku: kinematografske projekcije grada* (докторска теза), Нови Сад, 2019.

48 А. Petrović, 1988, 160.

49 S. Horvat у: S. Žižek. *Pervertitov vodič kroz film*, Hrvatsko društvo pisaca, Zagreb, 2008, 198.

ЛИТЕРАТУРА

- Volk**, Petar. *Let nad močvarom, Aleksandar Petrović, svojim životom, delom i filmovima*, Institut za film, Beograd; Prometej, Novi Sad 1999.
- Gidion**, Zigfrid. *Prostor, vreme i arhitektura*, Građevinska knjiga, Beograd, 2002.
- Goulding**, Daniel J. *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945–2001: oslobođeni film*, prev. L. Bekavac. V.B.Z., Zagreb, 2004.
- Драшковић**, Боро. „Ја сам екран”, *Полиџика*, Култура, уметност, наука, 15. август 2009, година LIV, број 18.
- Драшковић**, Боро. *Филм о филму*, Прометеј, Нови Сад, 2010.
- Daković**, Nevena. “Shadows of the Ancestors”, *Framework*, 44 (Fall 2003), 103–107.
- DeCuir Jr.**, Greg. *Jugoslovenski crni talas, polemički film od 1963 do 1972 u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2011.
- Donald**, James. *Imagining the Modern City*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999.
- Zižek**, Slavoj. *Pervertitov vodič kroz film*, Hrvatsko društvo pisaca, Zagreb, 2008.
- Карабеговић**, Татјана С. *Рејрезенџација модерне архитекџуре Београда на филму југословенске продукције од 1945. до 1968. године* (докторска теза), Архитектонски факултет, Универзитет у Београду, 2018.
- Kocek**, Richard. *Cine-Scapes*, Routledge, New York, 2013.
- Kuk**, Dejvid A. *Istorija filma I*, Ars Clío, Beograd, 2018.
- Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, eds Robert Stam, Alessandra Raengo, Blackwell Publishing, Oxford, 2005.
- Maraš**, Ivana. *Percepcija i imaginacija urbanog pejzaža u XX i XXI veku: kinematografske projekcije grada* (докторска теза), Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду, 2019.
- Mennel**, Barbara. *Cities and Cinema*, Routledge, New York, 2008.
- Ože**, Mark. *Nemesta: uvod u antropologiju nadmodernosti*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2005.
- Naumović**, Slobodan. „Kadriranje kulturne intimnosti: nekoliko misli o dinamici samopredstavljanja i samopoimanja u srpskoj kinematografiji”, u: *Antropologija filma – Nova srpska antropologija*, knj. 1, ur. I. Kovačević, V. Ilić. Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu i Srpski genealoški centar, 2013, 7–31.
- Petrović**, Aleksandar. *Novi film. Knj. 1, [1950–1965]*, Institut za film, Beograd, 1971.
- Petrović**, Aleksandar. *Novi film 2: Crni film 1965–1970*, Beograd: Naučna knjiga, 1988.
- Петровић**, Александар. *Све моје љубави – слии џерискоји*, Прометеј, Нови Сад, 2010.
- Раловић**, Ивана. „Трансмедиијалне сеобе Исаковича: Петровићев дијалог с Црњанским”, *Књижевна историја*, год. 49, бр. 162, Београд, 2017, 211–237.
- Ralović**, Ivana. „O sakupljanju onoga što se nikada ne može sakupiti. O Romima u stvaralaštvu Aleksandra Saše Petrovića”, *Medijski dijalozi*, Podgorica, god. XI, br. 32, 2018, 291–300.
- Redep**, Draško. *Rapsodija ništavila: ogledi o Aleksandru Petroviću*, Prometej, Novi Sad, 2004.
- Судар**, Властимир. *Порџреџ умјетника као џолиџичкоџ дисиденџа: живоџ и гјело Александра Пеџровића*, Филмски центар Србије, Београд, 2017.
- Thompson**, Kristin, Bordwell, David. *Film history: An introduction*, McGraw Hill, New York, 2003.
- Hutcheon**, Linda. *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York, 2006.

Ivana M. RALOVIĆ

ARCHITECTURAL DOCUMENTARISM IN THE ARTISTRY OF ALEKSANDAR SAŠA PETROVIĆ: REPRESENTATION OF BELGRADE

Based on the analysis of the director’s and memoirist creativity of Aleksandar Saša Petrović (1929–1994), this paper deals with his view of Belgrade, which has a privileged place in his artistic work. Belgrade or Moscow, Vračar or Bronx, Harlem or Yatagan-Mala, are not only the toponyms in his films, prosaic and screenplay texts, but also a valuable contribution to architectural documentarism, as we have named, for the purpose of this paper, the transfer of information built into the space we meet in the artistic work of Aleksandar Petrović.

For Petrović, the landscape of the city is not just an ordinary image of things, at the same time, it is a key for deciphering of the people who created it and who live in it. “This is what I was trying to get closer to and what I tried to reveal”. There is a landscape of forests and fields, but there is also a landscape of the city – “full of secrets and hidden poetry” – the image of the man of our time, Petrović

wrote. He takes the camera out on the street and makes an important filming of the city landscape of the Yugoslav capital in the early sixties of the 20th century.

In the films *Two* (1961) and *Days* (1963) he glorifies the city through a number of multi-minute-long city scenery shots, deprived of human presence or with minimal human presence, completely correlating with the creators of the French New Wave, being their contemporary and sharing some ideas with them.

The artistic creativity of Aleksandar Petrović has been observed through the vista of his theoretical thought. Although they form a part of the total illusion of reality, the architectural landscapes in the creation of Aleksandar Saša Petrović, are, leastwise an apparent, nonetheless a document of life – just the way the director himself has imagined.

Keywords: film, scenario, memoirs, city, Belgrade