

*Издавач*  
Филмски центар Србије  
Београд, Кнез Милошева 9/III

*За издавање*  
Весели Јевтић, директор

*Грехом академика Академије за филмски центар Србије*  
Мирозвон Стрпанић

*Дизајнер и коректор*  
Ната Веселичић

*Прегледница*  
проф. др Невена Дуловић  
др Грег Девитр, Jr.

*Дизајн и преглед*  
Кристијана

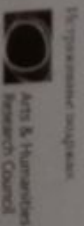
*На корицама*  
Портрети мајстор Александар Петровић  
Начелник Београдског Беога Јовановић

*Филмографија аутора на каленару*  
Павле Петровић

*Штампа*  
Политграф АД о.  
Београд пут бр. 258/а, 11080 Земун

*Тиражи*  
500

*ISBN*  
978-86-7227-098-3



**Властимир Судар**

**Портрет умјетника као политичког дисидента:  
Живот и дјело Александра Петровића**

**Превео с енглеског  
Властимир Судар**

**Филмски центар Србије  
Београд, 2017**

су признати ретроспективом на филмском фестивалу Порета Терме у Италији јуна 1966. године.<sup>66</sup> Тај колективни успјех је дефинитивно потврђен ретроспективом ових кратких документарца у Музеју савремене умјетности (МОМА) у Њујорку 1967.<sup>67</sup> Распор је лично говорио о, између осталих, Миленку Штрпцу, Жики Чукулићу, Крсти Шканати – и Душану Макавејеву и Александру Петровићу – као најважнијим представницима ове школе.<sup>68</sup> Филмски историчари Мира и Антонин Лим такође наглашавају значај редитеља који су снимали поменуте кратке документарне филмове, поготово зато што ће кренути са снимањем дугометражних филмова када производња "нагло прошири свој волумен."<sup>69</sup> Данијел Годинг исто тако идентификује филмове Дунав филма и запослени кадар у њему као важан фактор који ће "наговијестити" и омогућити експлозију новог југословенског филма у другој половини шездесетих година.<sup>70</sup> Прије него се та експлозија и десила, Југославија је морала проћи кроз још дубље политичке промјене. У међувремену, Александар Петровић је имао довољно среће да му се укаже још једна прилика да сними цијеловечерњи играни филм.

### 3. 2. *Три*: Ствари 'невидљиве' у рату

#### 3. 2. 1. Атмосфера у Авала филму

Генерални директор Авала филма Ратко Дражевић је раних шездесетих година преузео ту фирму са циљем – како свједочи и Александар Петровић – да производи савременије и иновативније филмове.<sup>71</sup> Да би у тој намјери и успио, Дражевић је позвао у умјетнички савјет студија интелектуалце способне да изаберу баш такве пројекте за продукцију.<sup>72</sup> Његов први савјетник био је Борислав Михајловић Михиз и, по Петру Волку, до 1964. године овај одбор је сакупио разнолику групу интелектуалаца са сличним размишљањима о филму, који су хтјели "да у овој кући преовлада убеђење да је нужно отвореније подржати оне ауторске иницијативе којима је циљ одлучније

превазилажење традиционализма.<sup>73</sup> Волк даље објашњава: "То је уједно био и апел људи либералнијих схватања у актуелном културном тренутку кој[и] су игнорисали идеолошке насртаје на слободу стваралаштва."<sup>74</sup> Међу савјетницима се нашао и Душан Стојановић који ће, по ријечима Невене Даковић, постати "највећи југословенски теоретичар филма,"<sup>75</sup> затим и писац Слободан Селенић који ће, по оцјени Јасне Драговић-Сосо, постати један од "најзначајнијих интелектуалаца у Србији."<sup>76</sup> Лазар Стојановић, међутим, Петровићев најпознатији студент,<sup>77</sup> недвосмислено дисквалификује Волкову оцјену да је савјет игнорисао идеолошке притиске.<sup>78</sup> На примјер, Стојановић не пориче Селенићев књижевни таленат, ни његову интелектуалност ни космополитизам, али тврди да је Селенић био поносни члан партије, комуниста који је стављао идеологију прије свог писања и свог интелектуализма. Да Стојановићева тврдња можда ипак није тачна би се могло закључити из описа Селенића од Јасне Драговић-Сосо, која тврди да је његова новела из 1968. године *Мемоари Пере Богаља* "разбила неколико [идеолошких] табуа," међу њима и веома осјетљив о нељудском третману затворених простаљинистичких комуниста 1948. године у Југославији.<sup>79</sup> Чињеница, која ипак иде у прилог Стојановићевој тврдњи, јесте да је Селенић зауставио продукцију првог играног филма Живојина Павловића *Повратак*, 1963. године, из идеолошких разлога. Филм је коначно завршен и приказан 1966,<sup>80</sup> тек пошто је Југославија прошла кроз даљи процес либерализације. Сам Павловић је, међутим, знатно касније, 1988. године, објаснио да је Селенић морао или да забрани његов филм или да да оставку, јер је та интервенција заправо дошла 'одозго' или, прецизније, од Слободана Пенезића, тада високог функционера Службе државне безбједности који је сматрао да је филм неприхватљив.<sup>81</sup> Ако бисмо тако Слободана Селенића схватили као индекс вриједности савјета који је водио, онда би се могло закључити да су и Ратко Дражевић и сви у Авала филму (укључујући Селенића) искрено били вољни да започну продукцију неких нових филмова, естетски иновативних а тематски слободних, али су у такву продукцију морали да крену опрезно и у оквиру оног што је било дозвољено.<sup>82</sup> Пошто се ово дешавало 1963.

године – у исто вријеме када су југословенски комунисти ушли у период 'кризе идентитета' најбоље илустровану унутрашњим идеолошким неслагањима изазваним процесима економске либерализације започетим раних педесетих година, који су тада, ако не заустављени онда бар стављени у привремени лимбо – руководећи кадар Авала филма је свакако био пажљив да са новим пројектима не изазове било какве проблеме. Као што Мајкл Стојл тврди, источноевропски режими су се "често играли са садржајем масовних медија, некад дозвољавајући више слобода а некад поново намећући већу контролу."<sup>83</sup> Послије скоро цијеле деценије повећања слобода, период између 1963. и 1965. је тако постао период поновног наметања контроле, наговјештавајући и сличне процесе у будућности. Током тог периода, умјетнички савјет Авала филма није одустао од своје наміјере да освјежи филмску индустрију, али на начин који неће узнемирити – тада веома осјетљиву – владајућу партију. Строго водећи рачуна о том деликатном балансу, Авала је смислила једну интересантну понуду. Александар Петровић је био познат као редитељ чији филм *Двоје* је постао симбол новог филмског израза, али чије тематске преокупације његовог сљедећег филма *Дани* су изазвале проблеме 1963. године.<sup>84</sup> Авала филм је била спремна да му понуди нови пројекат, али под условом да буде базиран на кратким причама Антонија Исаковића, комунисте и партизанског борца за вријеме рата чија литература је описивала управо таква ратна искуства. Стављајући Петровића у позицију да свој нови филм заснује на ратној тематици, Авала је вјероватно хтјела модеран филм, али филм који не би омогућио Петровићу да се опет поиграва са осјетљивим савременим проблемима. Мира и Антонин Лим тврде да је у источној Европи тема "окупације и рата често кориштена као паковање у којем су се шверцовале савремене теме" тако да су "филмови о недавној прошлости постали камуфлажа за сукоб са савременим проблемима."<sup>85</sup> Могуће је и да је Авала хтјела да пусти Петровића да уради управо то: да искористи 'сигурну тему' како би је трансформисао у савремено дјело. У сваком случају, Александар Петровић је 1965. године режирао свој трећи играни филм, адекватно назван *Три*,<sup>86</sup> који је по Петру Волку те године био најзначајнији пројекат Авала филма.<sup>87</sup>

Тврдња Роналда Холовеја да "у социјалистичким земљама ништа није тако свето као партизански филм"<sup>88</sup> можда звучи претенциозно, али статистике показују да је вјероватно тачна, бар кад је у питању социјалистичка Југославија. Ранко Мунитић тврди: "Југо-филм је, од 1947. до 1990, нанизао 890 целовечерњих играних пројеката: од тога је 250 на тему Народно Ослободилачког Рата... [сиц]"<sup>89</sup> Стојл додаје да је прије 1956. године проценат филмова које он назива "антифашистичким" био још много већи, негдје око 80 одсто, а тек касније је тематски спектар проширен.<sup>90</sup> Опсесија партизанском борбом против нацистичке окупације у Другом свјетском рату није изненађујућа ако се, опет, сагледа у свом контексту. Опште је прихваћено да је "официјелна верзија 'заједничке борбе против окупатора и домаћих издајника' [Народно-ослободилачки рат]" била најважнији од "свих митова који су давали легитимитет југословенском режиму," по ријечима Драговић-Сосо.<sup>91</sup> Треба овдје и подсјетити да је Милан Ранковић 1970. године недвосмислено тврдио да у Југославији филм "има релативно посебну социјалну позицију међу другим уметностима,"<sup>92</sup> и да се због разноврсности југословенског културног мозаика, као што је Ендрју Хортон рекао: "филм показао као перфектан медиј за стварање јединства."<sup>93</sup> Било је, дакле, неминовно да ће најважнија умјетничка форма бити искориштена да представи и прикаже најважнији друштвени и политички мит.

Већ почетком 1947, Александар Вучо, директор Федералног комитета за филм, одредио је четири тачке као директиву за будуће синеасте, а у другој навео да би филмови требало:

[...] да служе у образовне и пропагандне циљеве са жељом да инспиришу код гледаоца дубље разумијевање револуционарне борбе кроз коју је цијела земља, са свим својим народима и народностима, управо прошла, и да помогну у стварању јачих заједничких веза у савлађивању препрека приликом стварања нове социјалистичке државе.<sup>94</sup>

Наравно, први југословенски филм *Славица* у режији Вјекослава Афрића из 1947. године је био партизански филм.

Послије *Славице*, услиједио је цијели низ партизанских филмова који су по Мири и Антонину Лиму "били неспретни, наивни и препуни пренаглашене патетике."<sup>95</sup> Стојл додаје да је "примарни циљ садржаја ових антифашистичких филмова био да романтизују и поједноставе партизанску борбу"<sup>96</sup> и учине да рат изгледа "управо онако како би Титови партизани вољели да је изгледао."<sup>97</sup> Ово је неминовно резултирало углавном медиокритетским дјелима, па Стојл наглашава да је до 1953. понављање ове формуле толико постало досадно да је, у комбинацији са већим увозом страних филмова, интерес за овај жанр знатно опао те је било неопходно да се исти озбиљно освјежи.<sup>98</sup>

У таквој ситуацији стога није уопште чудно да су до 1964. године у Авала филму били нестрпљиви да омогуће производњу савременијих и оригиналнијих филмова. Пошто су морали да се задовоље са *партизанским филмом*, избор аутора је имао јасно значење. Одлука да се позове Александар Петровић да режира била је недвосмислено индикативна да они и даље желе да наставе да експериментишу са савременим филмом. Уз то, одлука и да се сценарио базира на причама Антонија Исаковића такође показује да ако су већ морали да направе још један партизански филм, онда тај филм мора бити модеран. Исаковић се прикључио партизанима почетком рата у осамнаестој години, а почео је да пише о свом искуству већ раних педесетих година прошлог вијека. По књижевном критичару Петру Цацићу, његово дјело је одмах привукло пажњу јер је социјалистички реализам тада већ био напуштен у литератури и замјењен савременијим и модернијим начином писања, којим је писао и сам Исаковић.<sup>99</sup> У Исаковићевој прози тако "тиња морална и психолошка драма,"<sup>100</sup> те је сама по себи сасвим другачија од поједностављене репрезентације рата коју је Стојл критиковао. Исаковић је, уз ту чињеницу, 1960. године већ адаптирао неке од својих кратких прича у сценарио, по којем је снимљен филм *Партизанске приче* у режији још једног ратног ветерана, Столета Јанковића.<sup>101</sup> По Голдинговим ријечима, Јанковић је "презирао филмове који су идеализовали ратно искуство и прикривали људске жртве са наводним – а површним – сликама херојства" и

тако је створио "један од најреалистичнијих и најдирљивијих партизанских филмова тог периода."<sup>102</sup> Петровић и Исаковић су тако, послје тога направили један од естетски и етички најсмјелијих партизанских филмова икад, и уздигли се и изнад њиховог неуспјелог искуства са *Јединим излазом* из 1958, чији је Исаковић био коценариста а Петровић коредитељ.

### 3. 2. 3. Адаптирање Исаковића

Ратне страхоте којима је Александар Петровић био свједок као дјечак, оставиле су дубоке психолошке ожиљке па је и највећи дио његове аутобиографије посвећен тим трауматичним догађајима.<sup>103</sup> Било је зато можда и очекивано да ће се прије или касније осврнути на рат и у својим филмовима. Антиципација рата као теме појављује се у његовом другом филму *Дани*. У том филму, главни мушки протагониста Драган пита своју партнерку Нину, док се шетају поред војног музеја на Калемегдану, да ли се сјећа рата, сугеришући јој да је за њега већ потпуно изблиједио у сјећању. Она се не сложи са њим подсјећајући га да је старија од њега, те да због тога има много тежа сјећања на рат. Петровић, који је и написао овај дијалог, управо се спремао да се суочи са властитом ратном меморијом у свом новом филму *Три*, уносећи у сценарио своје ратно искуство.

Петровић је заједно са Исаковићем написао сценарио за филм. Комплетан материјал је узет из Исаковићеве збирке кратких прича, тада недавно објављене као књига – *Папрат и ватра*. Аутори су изабрали четири оригиналне приче и стопили их у три додавши још један лик. Тај нови лик је дијелом измишљен а дијелом амалгам већ постојећих ликова из књиге. Пошто је Исаковићев рукопис веома завистан од властитог језичког стила, чврсто интегрисаног у 'ток мисли' његових јунака, нови лик је искориштен као испомоћ да се унутрашње драме преведу у акцију и догађаје какви одговарају филмским причама. Нови је карактер повезао три иначе неповезане приче

у једно дугачко ратно искуство, учинивши цјелину важном колико су важни и њени индивидуални дијелови – што није био случај са књигом – оријентишући тако сценарио ка једном главном протагонисти који води цијелу радњу. Сценарио је ипак остао доста лојалан свом оригиналу, а понекад су и цијели комади изворних прича били буквално преписани за екран, укључујући и дијалоге.

Избор прича коју су двојица сценариста направили је свакако био битан у креирању новог значења филма као цјелине.<sup>104</sup> Чињеница да су почели филм са причом о почетку рата, наставили са причом у вријеме када је Други свјетски рат безнадежно кулминирао, да би коначно завршили филм са причом која се тиче самог завршетка рата – када су се односи моћи потпуно преокренули – додала је сасвим нову димензију: филм је тако постао филм о цијелом рату, радије него филм о појединим инцидентима који су се десили за вријеме рата. Увођење новог карактера, односно протагонисте, претворило је филм у возило које нам омогућава да гледамо како ефекти рата прогресивно разједају људску психу. Пошто све три приче посматрају протагонистине сусрете са смрћу, филм прецизно скицира процес дехуманизације који рат неминовно наметне свима који га доживе, односно преживе.

Утицај који је Петровићево искуство имало на адаптацију Исаковићевих прича евидентан је из његове аутобиографије. Његова драматична сјећања су лишена било каквог митског или херојског погледа на ратовање. Смрт, којој је често био свједок, чешће је била резултат хладнокрвних стријељања него храбрих борби. Та искуства су информисала Петровићево учешће у пројекту, па су и три смртна случаја описана у филму сурове егzekуције, а не херојска дјела ратника. Петровићева порука је недвосмислено антиратна:

Искуство историје нас учи да је рат најстрашнији облик решавања људских односа – у томе смислу, филм *Три* је антиратни, делује као опомена.<sup>105</sup>

Исаковићеве приче са детаљно психолошки изнијансираним карактерима под притиском рата, спојене са Петровићевим личним болним ратним искуствима, успјешно су трансформисане



у ефектан филмски сценарио. Филм је тако постао прво свјетски прослављено приказивање рата у југословенском филму, зрело и бескомпромисно, те тако лишено жеље или потребе да фабрикује историју. Умјесто тога, овај филм се отворено суочио са прошлошћу па Петар Волк о њему закључује: "Отуд није тешко рећи да филм *Три* уверава да су рат и револуција за човека били далеко тежи и пресуднији него што смо до тада у филмовима доказивали."<sup>106</sup>

### 3. 2. 4. Филм *Три*

Филм је подијељен у три дијела и прати протагонисту Милоша Бојанића кроз три различите епизоде Другог свјетског рата. У првој причи упознајемо га као младог студента из Београда када стиже на малу жељезничку станицу негдје у провинцији не би ли се укрцао на воз и евакуисао што даље од линије фронта и надолazeћих њемачких трупа. На станици наилази на већу групу избјеглица која је на ивици панике и побуне, док један полицајац брутално покушава да одржи ред и мир. Полицајац забрањује да се било ко укрца на пристигли воз јер је препун војске Краљевине Југославије у повлачењу. По одласку воза, пошто је гомили јасно да им се држава распада, они на силу провале у паркиран вагон препун намирница. Провалу прекида долазак војне патроле која пуца у ваздух да поврати ред и почиње са провјером личних карти свим присутнима. У том, не најбољем моменту, на станицу стиже човјек необичног акцента,<sup>107</sup> са фото-апаратом и без било какве исправе за идентификацију. Гомила почиње да виче вјерујући да је шпијун, а војници га хапсе и одводе на стријељање. Само се Бојанић успротиви овако исхитреном и лакоумисленом размишљању, али узалуд. Убрзо затим, на станици се појављује и жена са малим сином која се распитује да ли је неко видио њеног мужа. Испоставља се да стријељани човјек није био шпијун, већ је говорио истину о себи.

У другом дијелу, Бојанић је партизан који у похабаној и исцијепаној одјећи бјежи кроз шуму од јединице њемачких војника. Пошто на кратко успије да им измакне, он среће



Слика 3.3: Бјежање од сигурне смрти у *Три*: Велимир Бата Живојиновић као партизан Милош Бојанић, којег лове њемачке јединице.

другог усамљеног партизана који такође покушава да спаси свој живот. Они наставе заједно и спријатеље се. Партизан признаје Бојанићу да се плаши. Док се полако пробијају кроз мочвару, схватају да су окружени њемачком јединицом. Партизан предложи да се раздвоје, због лакшег скривања и могућности да се провуку кроз обруч. Нијемци хватају партизана и брутално га убијају, али његова смрт омогући да Бојанић преживи. Бојанић гласно зајеца шокиран звјерским убиством свога друга.

У посљедњој причи, Бојанић је партизански командант стационаран на спрату велике сеоске куће на крају рата. У њеном дворишту је сакупљена група заробљених Нијемаца и локалних колаборатора, међу њима и млада и лијепа жена. Иако Бојанић размјени погледе са њом, а стара сељанка из куће сугерише да тој младој жени треба опростити, Бојанић невољно остаје при одлуци да ће она ипак бити стријељања. Пошто млада жена покуша да побјегне, група партизана је лако сустигне и одмах одведе на егзекуцију. Бојанић нервозно сиђе у двориште, али му пажњу одвуку сватови који се појаве на другој страни пута. На крају филма видимо његово уморно и забринуто лице.

Са својим трећим играним филмом и последњим снимљеним у црно-бијелој техници, Александар Петровић је успио да на један нови начин искористи своје искуство из претходних пројеката и уклопи га у овај филм. Његова склоност ка формалним експериментима била је уравнотежена са потребом да се на екран пренесе Исаковићева проза. Тако у филму *Три* сви његови омиљени филмски аудио-визуелни елементи подржавају причу, док сама прича као да тражи управо такав формални приступ. Вјероватно један од показатеља да су у филму формални и тематски аспекти вјешто изабалансирани је чињеница да је филм доживио огroman критички успјех и да се данас сматра филмом који је "реално започео" Петровићеву свјетску каријеру.<sup>108</sup>

Петровић отвара филм веома снажном шпицом, гласно најављујући причу која слиједи. Шпица је снажна јер је анимација документарних фотографија које су снимили њемачки војници током окупирања Југославије у априлу 1941, са словима преко њих. Углавном се ради о сликама разарања или величања моћи њемачке армије, са само пар слика на којима су приказани објешени патриоти – преко којих је Петровић потписао себе као редитеља – праћених гласним звуком сирене за ваздушну опасност. Ова буквално снажна и гласна сцена, формално базирана на Петровићевој аудио-визуелној економичности са којом је експериментисао у својим раним документарним филмовима, може се схватити и као кратки филм сам по себи, уводећи нас право у причу која слиједи.<sup>109</sup>

Овакав увод у филм потпуно је адекватан јер на почетку прве приче срећемо групу избјеглица која покушава да се склони од управо таквог бруталног надирања нациста. Ти цивили су се скупили испред мале провинцијске жељезничке станице, гдје се надају да ће наићи воз који ће их евакуисати од линије фронта и надолазећих Нијемаца. Стилски, сцена као да је моделирана на претходном филму *Сабори* који је послужио као скица за режију ове врсте масовних сцена, до тада невиђених у Петровићевим играним филмовима. Петровић тако понавља стратегију кориштену у *Саборима*, да сними

опште планове високо из ваздуха да би за гледаоце лоширао велику групу људи и одредио односе појединих скупина у њој. Из тог плана он директно монтира, односно прави рез у крупне планове и детаље, што наравно ствара специфичну атмосферу. Веза са два претходна документарца је видљива и из још једног упечатљивог детаља: на снимању *Сабора*, Петровић је сусрео групу Рома, цигана чергара, који су долазили на црквено-народне светковине са медвједом. Медвјед је плесао – могло би се рећи понешто невољно – уз веома минимално ударање у добош и лаган јек једног од Цигана. Овај минималан и благо непријатан звук претворен је у узнемирујући звучни лајтмотив, који се изнова враћа у филму у моментима појачаних моралних тензија и психолошке нестабилности или несигурности.<sup>110</sup> Тако рециклирана из претходног документарног филма гдје је приказана искључиво као дио празновања, та сцена и, поготово, звук, задобили су своју драмску улогу у филму *Три*. Повезујући тај специфичан звук са Циганином који га свира и мечком која уз њега игра, Петровић га објашњава и дијегетски. Цигани су такође приказани на станици како чекају воз који, као у Бекетовом комаду и у духу модернизма, можда никад неће ни доћи. Ту, на станици, они користе мечку да забаве трупе Краљевине Југославије у повлачењу, које су у потпуности прекрцале први воз који пролази, воз у којем цивилима зато није било дозвољено да уђу. Петровић додаје још једну аутентичну – 'синема верите' – групу коју је пронашао док је снимао *Записник*. Оркестар Микајла Лакатоша, који је свирао своју верзију пјесме 'Ђелем, ђелем' у том кратком филму поново се нашао и у овом пројекту. Петровић уводи ову групу Рома у филм као сегмент оновременог југословенског и српског друштва. Скупина избјеглица на станици заправо представља микрокозам тог друштва. У свом наредном филму, Петровић ће се потпуно фокусирати на Роме, мада је његов иницијални интерес за њихов друштвени положај евидентан на самом почетку филма *Три*.<sup>111</sup> И то је само по себи још једна веза са претходна два документарна филма у којима су Роми посматрани као дио веће слике југословенског друштва.

У првој причи која траје око 25 минута, те и сама по себи може бити схваћена као кратки филм, Петровић приказује

друштво које се распада и, што је још важније, општу моралну ерозију која је резултат тог распада. Та морална ерозија, дотад врло ријетко приказивана не само у југословенском већ и свјетском филму, нуди једну врло непријатну слику рата откривајући у процесу менталну ломљивост људске психе, било као појединаца или као групе. Ендрју Хортон зато и описује овај филм као "генерално егзистенцијалну студију мушкараца и жена под притиском."<sup>112</sup>

Да би приказао овакав морални распад пред надлазећом несрећом, Петровић слика микрокозам друштва посредством групе људи скупљених на станици, покушавајући да побјегну од нацистичке окупације. Иако група може да се схвати и као племенита јер овим чином одбија да се повинује нацистичкој власти, реално стање ове ситуације открива колико је драматично ова група људи заправо осјетљива и рањива. Осим скупине већ поменутих Рома-Цигана, Петровић уводи и групу младих регута који намјеравају да се прикључе војсци, затим колекцију сељака и пензионера, те разне друштвене класе и, коначно, различите представнике државе у распадању: прије свих бруталног полицајца који властиту несигурност вјероватно сакрива иза маске строгости, као и лијеног жељезничара који не зна хоће ли бити још возова или не. Уз њих се појављује и религиозни фанатик са распећем у руци којег присутна гомила исмијава, а на овај начин посматрање религиозних феномена у друштву постаје регуларна одлика или, радије тема, Петровићевог дјела. Као што је већ назначено, уклапањем Рома-Цигана у овај друштвени микрокосмос, Петровић подсећа на разноликост етничког и социјалног склопа, што је још једна политичка тема (заједно са истраживањем религије и друштва) која ће свјесно постати константна преокупација његових будућих филмова. У првој причи филма *Три*, ове двије теме су само назначене, док ће бити значајно разрађене и преиспитане у филмовима који слиједе. У овој групи која чека на воз је и протагониста филма Милош Бојанић, млади студент из Београда.

Као што је већ речено, Петровић помјера план од широких кадрова гомиле, гдје су идентификовани као група па се и њихове акције посматрају као групне, до бројних крупних

планова у којима индивидуално упознајемо појединце у групи. Ова стратегија Петровићу омогућава да прикаже трагедију колективног моралног распада, без задршке – у широким плановима. Он креира и својеврсну емпатију, или барем само разумијевање, са појединцима у групи кроз крупне планове док отвара истрагу процеса наглог повећања анксиозности која ће групу навести да направи низ трагично погрешних потеза. Прво, појединци у групи кроз своје дијалоге 'потпале' међусобне страхове, доводећи сами себе као групу у ситуацију да погријеше по први пут када покраду вагон пун намирница. Ова одлука произведе хаос у којем су добра из вагона углавном уништена а бензин проливен, и чини се да се нико није окористио у том процесу. Неред зауставља војна патрола која застрашивањем покуша да уведе ред. Патрола насумице извуче неколико индивидуа да им провјере документа не би ли тако смирила гомилу. Када се у том осјетљивом моменту на станици појави новајлија са фото-апаратом а без личне карте, група исхитрено закључи да је шпијун. Петровићев протагониста – студент Бојанић – овдје се користи као морални параметар, јер се једини одупире виру параноје који је прогресивно све дубљи. Он се успротиви оваквим исхитреним и неоснованим оптужбама иако је трагедија већ неизбежна. Његов глас разума није само одбијен већ и он сам постаје мета параноичних претпоставки и пријетњи, док појединци у групи почињу да га сматрају шпијуновим саучесником. Бојанић се због тога суздржава и повлачи, схватајући да се ситуација отела контроли мимо могућности њеног спашавања. Странац се на лицу мјеста стријеља а суочена са овим актом – посљедицом њиховог резонувања – група почиње да сумња да је направила грешку. Када се непосредно затим на станици појави жртва супруга са малим сином, Петровић доводи своје карактере у позицију да се суоче са својом трагично погрешном процјеном и моралним промашајем. Они се сви потом тихо укрцају на посљедњи воз.

Овом причом Петровић описује моралну ерозију произведену екстремним друштвеним условима – ратом, у овом случају – расвјетљавајући феномене који су генерално ријетко приказивани на филму, а поготово у ратним

филмовима. Као што Јан Свобода објашњава, филм "дира у најосјетљивија мјеста националне савјести уз потпун ризик,"<sup>113</sup> имплицирајући тиме да су филмови о Другом свјетском рату генерално приказивали групе које херојски васпостављају моралне вриједности, било да су припадници разних покрета отпора или савезничких снага. Петровић, међутим, одлучује да се позабави управо овим аспектом непријатне стварности: да се стубови људског морала и друштвених вриједности врло лако истопе под притиском. Таква репрезентација рата сигурно је потпуно одвојена од оне коју је Мајкл Стојл оцијенио као скоро обавезно усмјерену на "романтизирање и поједностављивање" рата,<sup>114</sup> а резултат је трауматичних личних искустава и погледа на историју, поготово ако се у обзир узму каснија Петровићева аутобиографска свједочења.

Док се на први поглед чини да се наратив не прекида, убрзо постаје јасно да између прве и друге приче постоји значајна разлика. Та разлика није објашњена само логичном прогресијом догађаја, јер је Бојанић сада необријан и запуштен, обучен у похабану и издерану гардеробу док бјежи од јединице њемачких војника, већ убрзо постаје јасно да Петровић са новом причом ефектно мјења жанр. Док се у првом дијелу одлучио за драму у интерпретацији веће групе глумаца, у другом прати Бојанићев бијег преко опустјелог предјела ослањајући се много више на физичку акцију него на дијалог. У финалној причи Петровић поново мијења жанр идући даље од акције из друге приче и групне психологије из прве. Смјештена у ентеријер спаваће собе једне велике сеоске куће, он у трећој причи свом протагонисти омогућава моменат тихе интроспекције и суочавања са самим собом. Петровић је објаснио да "[с]тилску фактуру сваке епизоде условиле су особености самог збивања и амбијента,"<sup>115</sup> потврђујући ранију тезу да овај филм успијева да помири своју форму са својим садржајем. Важно је овдје и додати да су Петровићеве захтијевне промјене жанрова унутар филма умногоме зависиле о глумцу који је играо главног лика Бојанића – Велимиру Бати Живојиновићу. Живојиновић је успио да комбинује три карактера у једном лику пратећи протагонистично споро ментално раслојавање и прихвати различите изазове које је улога захтијевала. Петровић је касније



Слика 3.4: Трка смрти у Трци: Немачки војници као ловци...

са Живојиновићем радио на скоро свим својим филмовима, док је Живојиновић постао један од најтраженијих глумаца у бившој Југославији, поготово за улоге партизанских бораца.<sup>176</sup>

И у другој причи Петровић наставља да се дистанцира од официјелних митова о рату. Као што је прва прича осликала лаку ломљивост људског морала под притиском, друга је наставила са приказивањем даље дехуманизације главног лика, који је до тог тренутка углавном сачувао свој морални





Слика 3.5: ... и партизани као њихов плаијен.

интегритет. Истраживање партизанских емоција и страхова постаје окосница друге приче, у којој Петровић поново благо али значајно, мијења и стандардну филмску репрезентацију њемачке армије, тог 'најомраженијег' од свих непријатеља, поготово на филму. У цијелом трајању овог дијела филма, добро опремљена јединица њемачке војске у камуфлажним униформама јури Бојанића преко беспућа у прохладном времену. Бојанић у почетку скоро и не говори, већ само настоји

да преживи надвлађујући голим рукама њемачког војника у борби и отимајући му пушку да се њоме брани док има метака. У веома штедљивој економији Петровићевог стила, ова сцена се односи и на историјски факат да су партизани главнину свог оружја и муниције сакупили отимајући их од непријатеља у борби. Бојанић потом среће још једног партизана и брзо се зближава са њим. Неименовани лик – само Партизан – започиње разговор са Бојанићем и одмах се размотава још један мит који је обавијао многе покрете отпора – онај о страху и неустрашивости.<sup>117</sup> Партизан, који се данима сакривао испод надгробне плоче, слушајући како га по гробљу траже Нијемци, не може више да се суздржава пред саговорником и коначно повјерава свој страх. Партизански мит умногоме је изграђен на легендарној неустрашивости, а Петровић у својој другој епизоди преиспитује управо тај мит. И овај пут он то ради са одређеним разумијевањем, јер би било тешко прихватити да није уплашен неко ко је прошао дугачак период изолације у животној опасности. Потврђујући да су таква осјећања, на крају крајева, веома људска, Бојанић обећава да нема намјеру да ода његову тајну било коме и да је и он данима сам док га Нијемци лове као "животињу". Пошто Бојанић тако разумије и пун је симпатија према своме саборцу, Петровићеви партизани нису хероји, већ људска бића. Док двојица партизана ходају кроз мочвару ка ослобођеној територији открива их њемачки извиђачки авион. Пошто убрзо схвате да су опкољени њемачким војницима, Партизан предложи да се раздвоје. Увјерен да ће им лакше бити да се појединачно пробију кроз обруч, он Бојанићу поручује да се не брине за њега јер га више није страх. Бојанић успијева да се сакрије у високој мочварној трави и остане непримијећен, док Нијемци пронађу Партизана. Пошто Партизан упорно и пркосно одбија да не гледа у стрељачки вод, војници га силом затворе у малу пастирску колибу и ту га живог спаљују. Послије тог звјерског убиства, Нијемци одлазе, а Бојанић из свог склоништа излази у шоку и невјерици.

Док његов протагониста вришти у очају, Петровић успијева да прикаже још једну сложену анализу стварности ратовања. Као и у првој причи, Бојанић је поново суочен са суровом

егзекуцијом на коју не може да утиче. Петровић веома пажљиво гради ову ситуацију да би било јасно како је свака интервенција узалудна и да би само значила и сигурну смрт за Бојанића. У другој причи односи су тако још трагичнији, јер чињеница да је један партизан ухваћен значи да ће Нијемци стати са претрагом: смрт његовог друга осигурала је његов опстанак. Бојанић је зато потпуно сломљен психички, дубоко фрустриран властитом немогућношћу да било шта уради. Утолико колико је његово суздржавање спасило његов живот у овој причи, његова фрустрација је већа и болнија, што се види из његове реакције. Петровић нам тако открива сурове законе ратовања, док, по оцјени Данијела Голдинга, њежно "помјера гледаоце кроз неспокојно двосмислен морални пејзаж, гдје није лако разазнати ни 'правду' ни 'истину'.<sup>118</sup>

У другој причи Петровић свог протагонисту доводи у тешку и морално амбивалентну ситуацију, из које се тај карактер не може извући без посљедица. Петровић зато оставља свеукупни утисак који, по ријечима чехословачког филмског критичара Јана Свободе, "разграђује мит, илузију и табуе којима су ратна дешавања обавијена," те Петровић "нуди демистификацију стварности."<sup>119</sup> Ова демистификација стварности у другој причи се не тиче само уобичајене филмске репрезентације партизана, већ и архетипа европског послеријатног непријатеља – Нијемаца. Док Милоша Бојанића прогони група њемачких војника, он успијева да отме аутоматску пушку једног од нациста којег савлађује физички. Бојанић пуца на своје гониоце, а у крупном плану видимо рану коју је један од тих метака оставио на руци његовог непријатеља. Камера швенкује увис да открије агонију на болном лицу њемачког војника, дајући му тако, без обзира на његову негативну улогу, људско лице. У остатку филма Петровић углавном представља њемачку војску на стереотипан начин – као неуморну силу окупације, спремну да јури једног јединог партизана преко тврдог и огољеног терена са неисцрпном снагом и издржљивошћу. Потпомогнути извиђачким авионом, они лако прате бјегунчев траг. Као у већини ратних филмова, Нијемци су добро опремљени, мотивисани, ефикасни и брутални. Али у овом кратком кадру рањеног њемачког војника, Петровић



Слика 3.6: Чекајући сигурну смрт у *Три*: Сенка Велетанлић-Петровић као млада колабораторка.

нас подсјећа да иза неуморне машине за убијање каква је била војска Трећег рајха стоји људско лице – лице које пати, осјећа и које није бесмртно. Овај детаљ није само орнамент унутар главне наративне линије овог филма већ је Петровић искрено економичан редитељ за кога сваки такав детаљ има значење. Доказ те економичности слиједи недуго затим када се њемачка јединица прегрупише да настави са својом потрагом. Камера се тада зауставља на лицу овог истог војника који је малоприје рањен. Она настави да швенкује наниже и у крупном плану показује војникову руку, сада у завоју. Иако Нијемце приказује као незаустављиве у својој намјери, види се да Петровић осјећа људску бол без обзира коме припада и тако своју антиратну поруку и 'упозорење' чини свеобухватним. Ендрју Хортон зато

недвосмислено закључује: "Јасно је да је са оваквим филмом патриотизам, идеализам, и поједностављена репрезентација историје остављена далеко иза нас."<sup>120</sup>

Пошто нам је приказао моралну ерозију у првој и присилну дехуманизацију у другој, Петровић поставља своје посљедње упозорење у трећој причи: може ли човјек повратити своју хуманост последице искуства рата? Бојанића сада видимо као партизанског команданта, као и на почетку филма свјеже обријаног и почешљаног, само не у цивилном одијелу, већ у униформи. Његова канцеларија се налази у великој соби на спрату сеоске куће са двориштем. Док се мучи да напише извјештај о покрету својих јединица, група њемачких војника и локалних квислинга доведена је у двориште, међу њима и млада лијепа жена. Сви знаци су ту да се рат ближи крају и да сви ишчекују 'повратак у нормалност', чак и хладни обавјештајац који Бојанићу саопштава да ће сви заробљеници из дворишта бити стријељани до вечери, укључујући и младу жену, која је за вријеме рата излазила са официром Гестапоа. Ова вијест као да изненади Бојанића, који је из даљине размијенио погледе са младом женом, и као да се у њима назрела рана симпатија. Бојанић нервозно крене да кружи по соби, док не ухвати одраз свога лица на портретима вјенчаних чланова породице који красе зидове куће. Локална сељанка уђе у собу са кафом и дињама за Бојанића и у кратком разговору га савјетује да младој жени треба опростити, али је он у међувремену очигледно постао усамљена и дистанцирана особа. Пошто је чуо да је била у вези са официром Гестапоа, Бојанић одбија да интервенише. Млада жена, осјетивши своју судбину, покушава да побјегне из дворишта, међутим, стражари је лако хватају и одмах одводе на стријељање. Бојанић нервозно силази у двориште али му пажњу одуку сватови који се појаве на другој страни улице. Посљедњи кадар у филму је крупни план његовог уморног и дубоко забринутог лица.<sup>121</sup> У посљедњој причи процес дехуманизације је компетиран пошто се Бојанић коначно налази у позицији да утиче на иминентно погубљење, али више нема снаге или воље да било шта учини. Иако га Петровић приказује у немирној недоумици да ли да спаси дјевојкин живот или не, рат је изгледа поразио бољи

дио његове личности и Бојанић поново прихвата безобзирну лудост и свирепост ратних дешавања. Преко ове немогућности да на крају опрости, Петровић преиспитује још један мит официјелне – партизанске – репрезентације рата: мит о партизанској племенитости и великодушности.<sup>122</sup> Бојанић се, у овој веома сложено сатканој причи, понаша људски поступајући нељудски. Међутим, шта друго очекивати од човјека који је био свједок толикој окрутности? Како би могао опростити некоме за кога зна да је био дио машине одговорне за ту окрутност? У позицији моћи, он је сада подједнако удаљен од младе жене у дворишту као што су војници краљеве војске били од наводног шпијуна у првој, или њемачки војници од партизана у другој причи. Кроз ову призму Петровић уводи своју трећу свјесно политичку тему: о разлици и удаљености између оних на власти и оних који је немају. У овом филму, резултат те подијељености је смртна казна за оне који су без моћи. Показујући ове, по Голдинговим ријечима, “три трагичне и етички проблематичне смрти”,<sup>123</sup> Петровић је креирао дубоко комплексну репрезентацију рата, бескрајно удаљену од оне која се најчешће налази у југословенским партизанским филмовима.

Креирањем овако сложене репрезентације рата, Петровић кроз своје три приче постепено деконструира официјелне митове о рату, оне чија је карактеристика на филму била “претјерана идеализација и демагошка симплификација”.<sup>124</sup> Петровић рашчлањује те митове и гради своје властито виђење историје наспрам официјелне историје социјалистичке Југославије. Као и у своја два претходна документарна филма, гдје је у једном упоредио снимке из државних новости са властитим снимцима, а у другом упоредио средњовјековну репрезентацију сабора са савременом, у филму *Три*, он ствара властиту визију Народно-ослободилачке борбе базирану на његовом личном искуству. Његова визија се одваја од званично прихваћене, засноване на “официјелном идеолошком рецепту о славној партизанској” борби,<sup>125</sup> омогућавајући тако да се направе два значајна закључка. Први, јер прављењем оваквог – по оцјени Ендрјуа Хортона – “критичког ратног филма”,<sup>126</sup> Петровић је успио да снимити један модеран филм, који уз то, по

оцјени Милана Ранковића, иако смјештен у прошлост за вријеме Другог свјетског рата, развија "специфични одјек социјално-критичке оријентације."<sup>127</sup> Ова социјална критика се очитује у Петровићевој реконфигурацији, или замјени, званичне верзије историје са властитом: тако са филмом *Три* он видно почиње да развија свој антидогматски став, базиран на конфронтацији између оне дате и своје личне репрезентације. Овдје се мора додати – као други закључак – да је Петровић ово урадио и мотивисан одређеном интелектуалном одговорношћу, јер по ријечима Драшка Ређепа: "Историја је за Александра Петровића била у основи незавршена, недоследно испричана повест."<sup>128</sup> Послије филма *Три*, тенденција да преиспитује устаљена објашњења и догме ће постати редовна карактеристика и тематска преокупација Петровићевих филмова, тако постајући конститутивни елемент његове 'ауторске личности' – о чему ће бити више ријечи у наредним поглављима.

### 3. 2. 6. Пријем филма *Три*

Иако је Александар Петровић приказао своју, алтернативну, верзију Другог свјетског рата у Југославији, у односу на верзију коју је промовисала партија, он није заобишао или промијенио једну од кључних директива партијског идеолога Александра Вуча, који је захтијевао да филмови о рату треба публици да пруже "дубље разумијевање револуционарне борбе."<sup>129</sup> Филм *Три* би свакако, по оцјени Мајкла Стојла, могао бити "искључен" из канона југословенског партизанског филма,<sup>130</sup> јер је његова репрезентација рата радикално другачија од норме прихваћене у таквим дјелима. Ипак, бити другачији од норме није Петровића спријечило да гледаоцима пружи "дубље разумијевање" рата – већ управо супротно. Чињеница да је то разумијевање дошло из неког новог угла је можда управо разлог зашто је филм био толико обасут похвалама критике пошто је премијерно приказан у љето 1965, на националном филмском фестивалу у Пули.<sup>131</sup>

Премијери је присуствовао и председник Тито, а Петровић и Исаковић су пожурили да послуже пројекције виде и чују његову реакцију. Тито је наводно Дејану Обрадовићу, тада директору државног предузећа за извоз филмова Југославија филму, рекао – “Добар филм... Психолошка драма.”<sup>132</sup> Пошто је Тито 1965. прихватио даљу либерализацију земље и њене ближе везе са западним блоком, чињеница да је овај филм пружио крајње индивидуалан портрет рата је потпуно била у складу са жељом југословенских комуниста да се њихов идеолошки концепт разликује од совјетског комунизма, гдје би такав индивидуализам вјероватно био стављен под знак питања. Да је ово прави разлог зашто се Титу допао филм је ипак само спекулација. Иако је земља била на ивици још веће друштвене и економске либерализације за вријеме фестивала, председнику Титу, врховном команданту партизана за вријеме рата, филм се можда једноставно допао. Петровић је добио награду за најбољег редитеља, а филм Златну арену за најбољи филм фестивала. Наравно, не због тога шта је председник Тито рекао о филму, већ зато што је Петровић успио да свој специфично економичан стил доведе до перфекције, стил који је у *Три* Данијел Голдинг описао као “изванредно економичан иако богат визуелним детаљима.”<sup>133</sup> Тај стил је свакако потпомогао и Томислав Пинтер, директор фотографије из Загреба, који је тада са Петровићем сарађивао по први пут.<sup>134</sup> Пинтер је вјешто реконструисао визуелни стил који је Петровић већ испробао у своја два претходна документарца, посебно наизмјенично кориштење крупних планова са општим, испитујући тако позицију или однос појединца са својом околином; затим користећи додатне оквире унутар кадра;<sup>135</sup> и користећи фотографију високог контраста,<sup>136</sup> што је све често употребљивано у филму *Три*. Стил је тако постао веома штедљив па сваки употребљени детаљ има своје јасно значење додајући причи на сложености и ширини, али никад не заборављајући њено основно значење. Пријем филма од стране југословенске критике, по Петру Волку, показује да је она препознала ове квалитете,<sup>137</sup> те је филм номиниран да представља Југославију на тада најзначајнијем источноевропском филмском фестивалу у Карловим Варима. У љето 1966, по чехословачком



филмском критичару Јану Свободи, *Три* је заслужено освојио прву награду фестивала заједно са мађарским филмом *Хладни дани* (1966), режисера Андраша Ковача,<sup>138</sup> који се исто тако искрено и бескомпромисно суочио са траумама Другог свјетског рата.<sup>139</sup> Ова награда је одвела филм на Њујоршки филмски фестивал, послије којег је филм дистрибуиран у Сједињеним Америчким Државама. То је опет утицало и да Америчка филмска академија прихвати номинацију за најбољи страни филм 1967. године.<sup>140</sup> У том тренутку, филм *Три* постао је најуспјешнији цјеловечерњи играни филм произведен у Југославији, филм који је раних осамдесетих година прошлог вијека Петар Волк оцијенио као “једно од најбољих дела у југословенском филмском стваралаштву.”<sup>141</sup>

Међународна критика примила је филм *Три* афирмативно и такав тренд се наставио и у наредним годинама. Филм је похваљен у совјетском филмском магазину – *Искусство кино* – у којем је Наталија Зеленко написала да је у овом филму “све једноставно и без претјеривања”, потврђујући да је заслужио прву награду у Карловим Варима, те да су “истраживања аутора у филму интересантна и плодносна.”<sup>142</sup> Позитивне критике из Москве су пратиле и оне у Сједињеним Државама, поготово из *Њујорк тајмса* и *Варајетија*, у ком је оцјена Џина Московича била: “оштро направљен филм”, који има “зналачки пацифистичку атмосферу а да не намеће свој став.”<sup>143</sup> Успјех овог филма је означио почетак надолазећег новог таласа југословенског филма. Током 1965. године Петровићеви савременици Душан Макавејев и Живојин Павловић завршили су своје прве игране филмове, бавећи се отворено савременим темама.<sup>144</sup> Александар Петровић је, захваљујући успјеху филма *Три*, и сам постао члан умјетничког савјета Авала филма, а са даљим политичким промјенама које су управо почињале да се дешавају у земљи, отворена су врата за долазак новог филма у којем су аутори коначно могли да буду и још смјелији и отворенији. Закључујући свој осврт на *Три*, Ендрју Хортон тврди да “такав филм показује веома висок ниво индивидуализма који је југословенска кинематографија омогућила својим ауторима у третирању и рата и филмског стварања уопште.”<sup>145</sup>

<sup>68</sup> Ранко Музитић, *Адија Југо-филм!*, стр. 95-96.

<sup>69</sup> Види страну 412 код Мире и Антонина Лима.

<sup>70</sup> Види стране 59-61 код Данијела Голдинга.

<sup>71</sup> Види претходно поглавље (одјељак 2.4.).

<sup>72</sup> Није била тајна да је Авала филм био спреман да освјежи своју продукцију, већ је то до 1966. практично била њихова званична политика. Тако, на примјер, у свом извјештају са филмског фестивала у Пули 1966. француски филмски критичар Жилбер Жје пише: "Недавна иницијатива Авала филма, најзначајније продукцијске куће, да започне политику фаворизовања дебитаната омогућила је долазак новог талента." Види: Gilbert Guez, "Pula, 13", *Cahiers du Cinéma*, новембар 1966, стр. 17.

<sup>73</sup> "Ауторске иницијативе" се односи на редитеље који су хтјели да се докажу као индивидуални аутори, види: Петар Волк, *Лет над мочваром: Александар Петровић својим животом, делом, и филмовима* (Београд: Институт за филм Нови Сад: Прометеј, 1999), стр. 137.

<sup>74</sup> Петар Волк, *Лет над мочваром*, стр. 137.

<sup>75</sup> Невена Даковић, "Речи, мисли и покретне слике", у *Филма век 1895-1995*, приредио Дејан Косановић (Београд: Југословенска кинотека, САНУ, 1995), стр. 262.

<sup>76</sup> Види страну 252: Jasna Dragović-Soso, *'Saviours of the Nation': Serbia's Intellectual Opposition and the Revival of Nationalism* (London: Hurst & Company, 2002).

<sup>77</sup> О Лазару Стојановићу као Петровићевом студенту, види Поголавље шесто (одјељак 6.2.).

<sup>78</sup> Интервју аутора са Лазаром Стојановићем (3. јануар 2006).

<sup>79</sup> Јасна Драговић-Сосо, стр. 23-24.

<sup>80</sup> Живојин Павловић, *Ђавољи филм*, стр. 347-348.

<sup>81</sup> Живојин Павловић, *Ђавољи филм*, стр. 348.

<sup>82</sup> Историја источноевропског филма је изгледа умногоме орбитирала око граница дозвољеног и, ако бисмо узели совјетске ауторе као примјер, онда би се оцјена Ане Лотон могла сматрати индикативна за источну Европу у целини. Лотон тврди да су совјетске "синеасте стално биле приморане да тестирају оквири граница и потом оперишу унутар дозвољеног простора." Види прву страну у: Anna Lawton, "Toward a New Openness in Soviet Cinema," *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*, Daniel Goulding (Bloomington: Indiana University Press, 1989).

<sup>83</sup> Види страну 5 у: Michael Stoil, *Balkan Cinema: Evolution after the Revolution* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1979).

<sup>84</sup> Види претходно поглавље (одјељак 2.4.3.).

<sup>85</sup> Мира и Антонин Лим, стр. 228.

<sup>86</sup> О основним техничким подацима, глумцима и екипи, види: *Филмографија југословенског играног филма 1945-1980*, приредио Бранислав Обрадовић (Београд: Институт за филм, Часопис Филмограф, 1981), стр. 29; или види Филмографију.

<sup>87</sup> Види Петар Волк, *Лет над мочваром*, стр. 138.

<sup>88</sup> Види страну 229 у: Ronald Holloway, "Bulgaria: The Cinema of Poetics," *Post*

*New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe.*

<sup>89</sup> Ранко Мунитић, *Адио, Југо-филм!*, стр. 264.

<sup>90</sup> Мајкл Стојл, стр. 90.

<sup>91</sup> Јасна Драговић-Сосо, стр. 100. Данијел Голдинг такођер сматра Народно-ослободилачки рат за "централни и темељни мит" цијеле земље; види Данијел Голдинг, стр. 11.

<sup>92</sup> Ранковић ово подједнако објашњава и естетски, објашњавајући ову "посебност" у односу на друге умјетничке дисциплине. Види: Милан Ранковић, *Друштвена критика у савременом југословенском играном филму* (Београд: Институт за филм, 1970), стр. 16.

<sup>93</sup> Види страну 19 у: Andrew Horton, "The Rise and Fall of the Yugoslav Partisan Film: Cinematic Perceptions of a National Identity", *Film Criticism*, 12 (Зима 1987-1988).

<sup>94</sup> Вучо цитиран код Данијела Голдинга, стр. 9.

<sup>95</sup> Мира и Антонин Лим, стр. 124.

<sup>96</sup> Мајкл Стојл, стр. 98.

<sup>97</sup> Мајкл Стојл, стр. 90.

<sup>98</sup> Исто.

<sup>99</sup> Петар Цацић, "Проза Антонија Исаковића", из предговора за: Антоније Исаковић, *Папрат и ватра* (Београд: Нолит, 1967), стр. 5.

<sup>100</sup> Петар Цацић, "Проза Антонија Исаковића", стр. 8.

<sup>101</sup> Овај филм је заправо наставак једне друге сарадње и још једног искреног суочавања са ратом, тада Исаковића и Столета Јанковића, *Кроз грање небо*, из 1958.

<sup>102</sup> Данијел Голдинг, стр. 52.

<sup>103</sup> Погледај Прво поглавље (одјељак 1.2.2.).

<sup>104</sup> Ове четири приче су "У знаку априла" (стр. 19-32), "Змај" (стр. 125-138), "Папрат и ватра" (стр. 141-154), и "Диње" (стр. 157-186); све из Антоније Исаковић, *Папрат и ватра*.

<sup>105</sup> Из интервјуа са Александром Петровићем; види: Слободан Новаковић, *Време отварања: Огледи и записи о Новом филму* (Нови Сад: Културни центар, 1970), стр. 113.

<sup>106</sup> Петар Волк, стр. 126.

<sup>107</sup> Гомила људи није сигурна да ли странац једноставно има говорну ману или је то страни акценат.

<sup>108</sup> Види страну 180 у: *The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema*, Richard Taylor et al. (London: British Film Institute, 2000). Види исто мишљење Петровићевог савременика Живојина Павловића у његовој аутобиографији, гдје тврди да се са *Три*, и наредним филмом *Скупљачи перја*, Петровић "домогоа сопственог аутентичног израза"; види: Живојин Павловић, *Планета филма* (Београд: Зептер, 2002), стр. 52.

<sup>109</sup> О Петровићевим коментарима на почетну шпицу, види његов интервју са Новаковићем у: Слободан Новаковић, *Време отварања*, стр. 112.

<sup>110</sup> Петровић објашњава да је намјерно изабрао баш овај звук, приказан као

звук који се користи да анимира животињу како игра, да би илустровао сцене када се животињска осјећања буде у људима под притиском екстремних околности – рата у овом случају. Волк опширно цитира Петровића по овом питању; види Петар Волк, *Лет над мочваром*, стране 133-134.

<sup>111</sup> Види Четврто поглавље.

<sup>112</sup> Ендрју Хортон, стр. 22.

<sup>113</sup> Jan Svoboda, “\*\*\* [едиторијал]”, *Film A Doba*, септембар 1966, стр. 452.

<sup>114</sup> Мајкл Стојл, стр. 98.

<sup>115</sup> Из интервјуа са Александром Петровићем; види: Слободан Новаковић, *Време отварања*, стр. 113.

<sup>116</sup> Кратак али прецизан опис каријере и статуса овог глумца се може наћи на страни 215 у: Dina Iordanova, “Crveniot konj, The Red Horse”, *The Cinema of The Balkans*.

<sup>117</sup> Филмски историчари Мира и Антонин Лим описали су репрезентацију неустрашивости у југословенском партизанском филму као да су ти филмови хтјели “да виде прошлост као једно велико херојско дјело”. Види: Мира и Антонин Лим, стр. 124.

<sup>118</sup> Данијел Голдинг, стр. 85.

<sup>119</sup> Јан Свобода, стр. 452.

<sup>120</sup> Ендрју Хортон, стр. 22.

<sup>121</sup> Види се да је Бојанић ометен у писању свог извјештаја, прво због слика са вјенчаним члановима породице на зиду собе у којој се налази, затим када се његов поглед сусретне са погледом заробљене младе жене и, на крају, у сцени са сватовима који пролазе напољу. Ово све опет јасно показује да Петровић уводи своју најомиљенију тему, можда не баш *љубави* него радије, недостатка *љубави*, док је *смрт* више него присутна.

<sup>122</sup> Данијел Голдинг тврди да је уобичајен филмски опис партизана, онако како је то инаугурисао први ратни филм *Славица*, као “изузетно храбре, поштене, пуне ентузијазма, како увијек побјеђују, удружујући руке и срца у пјесми и херојским дјелима”, док су њихови команданти описани као “увијек насмијани, смјели, *саосјећајни* [мој курзив]” – види Данијел Голдинг, стр. 17. Очигледно је да су Петровићеви протагонисти далеко од оваквог описа.

<sup>123</sup> Данијел Голдинг, стр. 85.

<sup>124</sup> Рада Шешић, стр. 109.

<sup>125</sup> Рада Шешић, стр. 111. Шешићева такође издваја *Три* као филм који је далеко од уобичајене репрезентације рата.

<sup>126</sup> Ендрју Хортон, стр. 21.

<sup>127</sup> Ранковић уз *Три* укључује филмове о рату од Живојина Павловића, три филма Пурише Ђорђевића, и друге, види: Милан Ранковић, *Друштвена критика у савременом југословенском играном филму*, стр. 7 (фуснота 2).

<sup>128</sup> Драшко Реџеп, *Рансодија ништавила: Огледи о Александру Петровићу* (Нови Сад: Прометеј, 2001), стр. 80.

<sup>129</sup> Данијел Голдинг, стр. 9.

<sup>130</sup> Мајкл Стојл, стр. 98.

<sup>131</sup> Ово је био дванаести фестивал, одржан од 26. јула до 1. августа (обично у последњој недјељи јула), 1965. Види: Петар Волк, *Историја југословенског филма* (Београд: Институт за филм, Партизанска књига, 1986), стр. 520.

<sup>132</sup> Из интервјуа са Александром Петровићем; види: Ранко Мунитић, "Смисао филма као уметности", у *Призор* (годишњак број 2), приредила Снежана Нешковић-Симић, стр. 102.

<sup>133</sup> Данијел Голдинг, стр. 90.

<sup>134</sup> Иако је за своје документарце Петровић увијек користио исте камермане, било Николу Мајдака или Јована Јовановића, у зависности од њихових других ангажмана, са изузетком *Записника*, који је снимио Стево Радовић, Петровић је скоро редовно мијењао камермане за своје игране филмове: *Двоје* је снимио Иван Маринчек, *Дане* Александар Петковић а *Три* Томислав Пинтер.

<sup>135</sup> Душан Стојановић детаљно анализира Петровићеву сценографију у филму *Три*, гдје у кључним моментима он ставља ликове иза затворених или отворених прозора, дакле, у оквирима унутар филмског оквира, односно кадра. Види: Душан Стојановић, *Филм као превазилажење језика* (Београд: Универзитет уметности, Институт за филм, 1984), стр. 214-217.

<sup>136</sup> Види мој есеј о *Три*: Vlastimir Sudar, "Tri, Three", *The Cinema of The Balkans*, стр. 49-50.

<sup>137</sup> Волк нуди селекцију рецензија штампаних у Југославији, укључујући најеминентније филмске критичаре попут Милутина Чолића и Жике Богдановића, и из најугледнијих дневних и недељних издања, закључивши да су све углавном афирмативне. Види: Петар Волк, *Лет над мочваром*, стр. 127-131.

<sup>138</sup> Јан Свобода, стр. 452, у оригиналу: *Hideg napok*, András Kovács.

<sup>139</sup> Ово показује да је, на супрот тврдњама да су се у источној Европи само производили једnodимезионални филмови о Другом свјетском рату, много сложенији приказ рата био честа и хваљена појава у бившем Источном блоку. Види мој есеј о *Три*: Властимир Судар, стр. 47-48.

<sup>140</sup> Данијел Голдинг, стр. 90.

<sup>141</sup> Петар Волк, *Савремени југословенски филм* (Београд: Универзитет уметности, Институт за филм, 1983), стр. 215.

<sup>142</sup> Види: Натаљја Зеленко, "Папоротник и огонь", *Искусство кино*, октобар 1966, стр. 89.

<sup>143</sup> Види: Gene Moskowitz, "Tri (Three)", *Variety*, 20. јули 1966, стр. 20.

<sup>144</sup> Макавејев је режирао филм *Човек није тица*, а Павловић *Непријатељ*.

<sup>145</sup> Ендрију Хортон, стр. 22.