

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU

Fakultet primenjenih umetnosti

Studijski program: Primenjena umetnost i dizajn  
Uža umetnička oblast – Filmska scenografija

Doktorski umetnički projekat:

**SCENOGRAFIJA U FILMU EPOHA**  
Od kolektivnog sećanja do individualnog izraza

autor:

Jelena Sopić

Mentor:

mr Jasna Dragović, redovni profesor

Beograd, 2017.

## SADRŽAJ:

- 1.1. Apstrakt / 4
- 1.2. Abstract / 5
  
2. Uvod / 6
  - 2.1. Uvodna razmatranja / 6
  
3. Teorijski okvir istraživanja / 9
  - 3.1. Realistična priroda filma / 9
  - 3.2. Teorijski okvir sećanja i pamćenja / 11
  - 3.3. Termin *film epoha* / 14
  
4. Scenografsko istraživanje perioda na filmu kroz medije fotografije i filma / 15
  
5. *Film Ničije dete* – od biografskih sećanja ka individualnom izrazu / 18
  - 5.1. Likovi – Dom i Haris Pućurica Pućke / 19
  - 5.2. Prostorno građenjene epoha na filmu – prostor doma na filmu *Ničije dete* / 21
  - 5.3. Vreme u filmu – epoha osamdesetih i devedesetih / 26
  
6. *Film Bićemo prvaci sveta* – Od kolektivnog sećanja do individualnog izraza / 28
  - 6.1. Prošlost i sadašnjost filma / 30
  - 6.2. Razvoj lika kroz epohe filma – Nebojša Popović / 34
    - 6.2.1 Lični prostor / 35
    - 6.2.2 Prostor profesionalnog delovanja / 37
  - 6.3. Razvoj prostora u vremenu – tereni na Kalemegdanu / 42
  - 6.4. Događaj kao scenografija – proslava 25. maja kao filmska scenografija / 49
  
7. Zaključna razmatranja / 51
  
8. Literatura (bibliografija i webografija) / 53
  
9. Prilozi / 56

10. Kratki biografski podaci o autoru / 105

11. Izjave o :

Autorstvu / 107

Istovetnosti / 108

Korišćenju / 109

## 1.1. Apstrakt

Scenografija u filmu epoha je prostorno-likovni prikaz kolektivnog sećanja. Ona se oslanja na moja iskustva u radu na filmovima koji se mogu podvesti pod ovu odrednicu. Iako ovaj termin često obuhvata filmove davno prošlih vremena, epohom definišemo razdoblja koja mogu biti prošla, sadašnja, pa i buduća. Ovaj umetničko-istraživački rad bavi se periodom od 1947. do 1992. godine na prostorima bivše Jugoslavije kroz scenografiju u filmovima *Ničije dete* i *Bićemo prvaci sveta*.

Predmet mog umetničkog projekta jeste filmska scenografija kao prostorno predstavljanje kolektivnog sećanja na određeni događaj ili vreme. Vizuelnim sećanjima ustupamo dominantno mesto u prizivanju prošlosti. U simbiozi istorije i pamćenja, u studijama sećanja Morisa Albvaša<sup>1</sup> prepoznajem i otkrivam granicu pamćenja i sećanja, koja preplitanjem nestaje i formira osnovu istraživačkog postupka u građenju prošlog vremena. Vizuelna sećanja, protkana biografskim i istorijskim, postaju kolektivna, koja se pak vremenom menjaju i pod uticajem medija postaju prostetička. Tumačeći i sagledavajući medije postavljam fotografiju, film, zvuk naspram figure i prostora i otkrivam dublju motivaciju narativa koji označavaju pamćenje, kolektivno istorijsko i autobiografsko.

Prikazivanjem kadrova i fotografija iz filmova *Ničije dete* i *Bićemo prvaci sveta*, koje potpisujem kao scenograf, objasniću kako istraživanjem i transponovanjem epohe formiram vizuelni identitet filma oslanjajući se na kolektivna sećanja i implicirajući individualni doprinos. Realistična priroda filma dovela je do toga da on neminovno postaje svedok vremena koje obrađuje. Ovaj fenomen rezultira time da publika prihvata filmska iskustva i film postaje deo kolektivnog pamćenja.

Ključne reči: scenografija, film epoha, kolektivno sećanje, autobiografsko pamćenje, biografsko pamćenje, vizuelizacija filma

---

<sup>1</sup> Maurice Halbwach (1877-1945) francuski psiholog i sociolog, rodonačelnik studija sećanja, koji je uspostavio teoriju kolektivnog sećanja

## 1.2. Abstract

Production design in period film is a spatial and visual representation of collective memory. It relies on my experience working on films that can be categorised within this genre. Although this category often includes films of the distant past, with the epoch we define periods that can be past, present and also future. This artistic research work deals with the period from 1947 to 1992 on the territory of the former Yugoslavia, through the set design of the films *No one's child* and *We will be world champions*.

The subject of my Ph.D. art project is film set design observed as a spatial representation of the collective memory of a specific event or time. Visual memories play a dominant role when we remember the past. In the symbiosis of history and memory in Maurice Halbwachs' memory studies<sup>2</sup>, I recognise and reveal the boundary between memory and recollection, which in intertwining forms the basis of the research process in constructing past times. Visual recollections, interlaced biographically and historically, become a collective that nevertheless changes over and, under the influence of media, becomes prosthetic. By interpreting and analysing media, I juxtapose photography, film and sound to body and space, uncovering deeper motivation of the narratives that mark collective historical memory, as well as autobiographical memory.

By showing frames and stills from the films *No one's child* and *We will be world champions*, which I sign as production designer, I will explain how I use research and the transposition of the period to form the visual identity of the film, relying on collective memories and implying an individual contribution. Due to its realistic nature, film inevitably becomes a witness of the time it addresses. This phenomenon results in the audience accepting the film experience and the film becoming part of the collective memory.

Keywords: production design, period films, collective recollection, autobiographical memory, biographical memory, film visualisation

---

<sup>2</sup> Maurice Halbwachs (1877-1945) French philosopher and sociologist, pioneer of memory studies, known for developing the concept of collective memory

## 2. Uvod

Scenografija je filmski prostor u kom se radnja odvija u određenom vremenu i predstavlja njen spoljni, materijalni okvir. Ona je sintetička umetnost koja svojim izražajnim sredstvima čini neizostavni deo filma. Prostornim elementima, objektima, predmetima, bojom i teksturom, ali i kroz simbole i znakove, ona nadograđuje filmsku priču i daje joj vizeulni indentitet. Scenografija ima dramaturški značaj i omogućava da se predstave ne samo prostori, već i osećanja i ideje. Ona mora biti inspirisana likovima i, implicirajući atmosferu koju film nosi, ovu poruku projektuje publici. Uloga scenografa nije fotografska, dokumentarna rekonstrukcija već dramaturška obrada prostora datog filma.

Scenograf je graditelj filmskih prostora – mesta odigravanja dramske radnje, kojoj je podređen. Koliko god filmski prostori samostalno mogu biti likovno i prostorno zanimljivi, bez glumca i dramskog teksta oni nisu scenografija već samo enterijer ili arhitektonski model. Tačnost i uspešnost scenografije ne odlikuje nužno velika konstrukcija već karakter i funkcionalnost koju ona ima u okviru dramske priče. Njeno bogatstvo čine izgrađeni, ali i odabrani objekti, oprema prostora mobilijarom i minuciozni detalji koji govore o likovima. Scenografija je izuzetna ako ostavi mesta svim ostalim autorima filma da se izraze, glumcu da ostvari svoj lik, kostimografu da mu pomogne u tome i vizuelno obogati kadar, direktoru fotografije da osvetli i ukomponuje i reditelju da sve ove elemente vizuelno uobliči.

### 2.1. Uvodna razmatranja

Ovaj doktorski projekat nastao je kao sinteza mojih filmskih iskustava. Pri upisu doktorskih studija znala sam da će scenografija u filmu epoha biti moja tema. Tada sam bila pod utiskom filma epske fantastike *Ironclad Battle for Blood*, koji sam radila 2012. godine. Radnja ovog filma smeštena je u Englesku 1217. godine. Istraživanje ove epohe, pored prikupljanja i analiziranja materijalnih i pisanih izvora, istraživanja putem interneta postojećih zamkova u Engleskoj, sastojao se u gledanju filmova koji su obrađivali sličnu tematiku. Shvatila sam da ću sa većim znanjem o savremenom tretiranju ove epohe biti

bliža onome što publika prepoznaje. Tada sam prvi put počela da uviđam koliko su filmovi epoha značajan činilac u formiranju kolektivnog pamćenja. Povedena sopstvenim iskustvom, nakon istraživanja uspešnih ili manje zanimljivih prikazivanja epohe na filmu, shvatila sam u kojoj meri događaji prikazani na filmu determinišu način na koji se određeni istorijski periodi vizuelizuju u našoj svesti. Imajući ovu tezu u vidu, počela sam da razmišljam o filmu epoha kao moćnom sredstvu u procesu formiranja kolektivnog pamćenja, odnosno načina na koji se sećamo određenih događaja. Samim tim nametnulo mi se i pitanje odgovornosti rada u kreiranju filma epoha. Počinjem da razmišljam o filmu, kao svedoku vremena, imajući u vidu njegovu realističnu prirodu.

Od upisivanja na doktorske studije do momenta kada sam pristupila pisanju ovog rada radila sam sledeće filmove epoha: *Mač osвете (Sword of Vengeance)*, *Ničije dete*, *Bićemo prvaci sveta i Krypton*. Oni su filmovi prošlih epoha, izuzimajući *Krypton* (koji sam radila kao Art Direktor<sup>3</sup> – scenograf saradnik), koji je bio film budućih epoha. Radeći na filmovima epoha koji tretiraju određeni istorijski period, iz bliske prošlosti, konstantno sam se suočavala sa pitanjem na koji način moja lična sećanja utiču na tretiranje epohe. Samim tim mi je bilo jasno da će na sličan način razmišljati i publika koja će učitavati lične asocijacije u analizu prikazane scenografije. Naposletku se uvek javljalo i pitanje uticaja mog rada na formiranje kolektivnog pamćenja publike.

Usled ovih dilema koje su se javile u praksi, odlučila sam da bi mi dodatna teorijska analiza, kao deo ovog doktorskog umetničkog projekta, pomogla u razumevanju pomenutih fenomena, ali i otklonila neke od nedoumica koje su mi se javile u praksi. Kako bi analiziranje svih filmova na kojima sam radila tokom doktorskih studija bilo preobimno za ovaj rad odlučila sam da obuhvatim dva filma: *Ničije dete* i *Bićemo prvaci sveta*. Kriterijum za odabir ova dva filma mi je bio recepcija filma kod publike i istraživački rad koji je prethodio snimanju. Ova dva filma su komplementarna jer se vremenski nadovezuju i čine celinu, odnosno tretiraju vreme od nastanka do raspada Jugoslavije.

---

<sup>3</sup> U velikim filmskim produkcijama pored glavnog scenografa (Production Designer) koji je odgovoran za ukupan vizuelni identitet filma, postoje još dva scenografa, saradnika. Scenograf koji se bavi konstrukcijom i izgradnjom objekata (Art Director) i scenograf opreme koji se bavi mobiliarom i rekvizitom (Set Decorater)

Film epoha je za svakog scenografa veliki izazov i obaveza. Pred njim se nalaze nebrojena pitanja na početku realizacije filmske scenografije koja referira neko drugo vreme. Gradeći filmske prostore uvek se zapitam koliko se treba baviti rekonstrukcijom, a koliko možemo individualno nadograditi scenografiju. Tragajući za što tačnijim informacijama iz svih dostupnih medija, nalazila sam dovoljno podataka da neki prostor rekonstruišem u potpunosti. Pitanje funkcije i značenja prostora za filmsku priču uvek bi me odvodilo na scenografsku intervenciju i individualnu nadogradnju prostora kako bih potencirala neku od ideja scenarija ili potcrtala značenje karaktera. Filmski jezik proističe iz umetničkog stvaralaštva, ali sam film namenjen je publici. Ona film treba da prihvati i razume, ali pre svega da prepozna mesto i vreme, da prihvati likove i da se sa njima identifikuje. Upravo me je ovo razmišljanje navelo na to da pretpostavim kolektivno sećanje, ispred svih drugih, kao osnovu za istraživanje epohe.

Baveći se istraživanjem ovih ne tako davnih epoha (1947-1992), imala sam priliku da razgovaram sa svedocima i akterima tog vremena i događaja. Kroz ova antropološka istraživanja sam prikupila njihova biografska sećanja. Potom, sistematski istražujem tokove istorije i kolektivna sećanja i način na koji impliciram ili potiskujem autobiografska sećanja. Kako bih objasnila pojam sećanja i pamćenja, oslonila sam se na studije Morisa Albeša, koji je definisao pojam kolektivnog sećanja i potencirao na značaju medija za prenošenje uspomena, i arheologa Jana Asmana<sup>4</sup>, koji definiše okvire kulturnog pamćenja.

Metodom analize, posmatranja i na kraju sinteze objasniću kako se prikupljanjem unutrašnjih i društvenih sećanja formira osnova za istraživanje epohe, gde kroz likovno delovanje dajem individualni doprinos i vizuelni identitet filmu. Sagledavajući i razmatrajući prostore, bili oni istiniti ili izmaštani, ali da bi kroz filmski jezik bili dovoljno razumljivi, potenciram ili redukujem njegove elemente kako bi oni postali prostor za filmsku igru i omogućili razvijanje filmskih karaktera u njima.

U kolažima prostora, boje i atmosfere koju film treba da nosi sećanja stavljam u novi okvir i transponujem ih u prostorna rešenja, koja pretačem u scenografske skice prostora i kasnije realizujem sam prostor filma. Vizuelna sećanja protkana biografskim i istorijskim

---

<sup>4</sup> Jan Assmann (1938-) nemački filozof, definisao okvire kulturnog i medijskog sećanja



vremenom postaju kolektivna pod uticajem medija, između ostalog i filma čiji smo autori. Samim tim ona postaju i prostetička<sup>5</sup>. To me je nagnalo da istražim i objasnim kako se krug sećanja i pamćenja zatvara i kako moje individualne intervencije u vizuelizaciji filma postaju kolektivna i prostetička sećanja. Ovim umetničkim projektom objašnjavam ciklus stvaranja filma iz aspekta umetnika koji učestvuje u njegovom stvaranju i realizaciji sve do momenta kada ga publika prihvata i tumači.

### 3. Teorijski okvir istraživanja

#### 3.1. Realistična priroda filma

*Zamračena prostorija u kojoj gledaoci poput Platonovih ljudi iz pećine, zapravo zarobljeni između ekrana i projekcione sale, lancima vezani za svoja bioskopska sedišta, postavljeni između velikog pravougona, na kojem se pojavljuju kratkotrajni prividi kretanja, i sredstva koja proizvodi slike tame i svetla. Bioskop kao okruženje za uživanje u umetnosti, za uranjanje u doživljaje koji mogu da ostave posledice, za halucinacije, za nadražaj stvarnog doživljaja i, štaviše, prostor za prikazivanje filmova koji su smišljeni da budu suprotnost iskustvu onih koji plaćaju da uđu u tu mračnu utrobu u kojoj će biti ostavljeni na milost i nemilost igri svetlosti i zvuka.<sup>6</sup>*

*Zjelinski<sup>7</sup>*

Film se gradi od realnih stvari i uvek je težio realizmu. Iako nekada u svom umetničkom postupku pristupamo stilizaciji, osnova je realizam koji transponujemo. Film

---

<sup>5</sup> Prostetička sećanja su lična koja bivaju transformisana pod uticajem masovnih medija po definiciji Alison Landsberg

<sup>6</sup> Siegfried Zielinski, *Audiovisions, Cinema and Television as Entrances in History*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1999. str 92

<https://monoskop.org/images/9/99/>

Zielinski\_Siegfried\_Audiovisions\_Cinema\_and\_Television\_as\_Entrances\_in\_History.pdf 18. avgust 2017. at 2.26 PM

Prevela Ksenija Todorović u *Virtuelna umetnost*, Oliver Grau, Clio, Beograd, 2008.

<sup>7</sup> Siegfried Zielinski (1951-) teoretičar medija i umetnosti iz Nemačke. Predaje teoriju medija na Fakultetu umetnosti u Berlinu, izdao veliki broj knjiga i publikacija na temu umetnosti i medija, član, između ostalog, Evropske filmske akademije i Akademije umetnosti u Berlinu

je oduvek, kako nam i Andre Bazin<sup>8</sup> objašnjava, težio da gledaocu pruži što savršeniju iluziju stvarnosti koja odgovara logičkim zahtevima filmske priče i stvarnim granicama tehnike.<sup>9</sup> Bazin donosi zaključak o realizmu filma iz njegove fotografske prirode. On dodaje da „čudesno ili fantastično u filmu ne ugrožava realizam slike, ono je najuverljiviji dokaz suprotnoga. Iluzija se na filmu uopšte ne zasniva, kao u pozorištu, na konvencijama koje je publika prećutno prihvata, već naprotiv, na realizmu onoga što joj se prikazuje, na realizmu koji ne zastareva“, zaključuje Bazin<sup>10</sup>.

Ričoto Kanudo<sup>11</sup> definisao je film kao brak između nauke, odnosno otkrića i ideala umetnosti, koji se spajaju da bi zabeležili ritmove svetlosti u vremenu kada su se u zanosu sintetizovala čovekova iskustva<sup>12</sup>. On doživljava film, sedmu umetnost, iznad svega, kao suštinsko viđenje života.<sup>13</sup>

Distinkciju između filma i ostalih umetničkih praksi u poimanju vremena pojašnjava Vladimir Petrić<sup>14</sup> u knjizi *Čarobni ekran: „Pozorište, slikarstvo, muzika, čak i kada odražavaju konkretno vreme, oni ga u velikoj meri transformišu, pretvaraju u posebne, specifično svoje artistske kategorije, dok film i formalno predstavlja veran odraz stvarnosti i ljudi ga ne doživljavaju uopšteno emotivno ili transcendentno, već se potpuno unose u zbivanja na ekranu, identifikuju sa junacima i produžavaju da žive u bioskopskoj dvorani kao u stvarnosti čak i kada se ona potpuno razlikuje od one koja ih okružuje.“*<sup>15</sup>

---

<sup>8</sup> André Bazin (1918-1958) francuski filmski kritičar i jedan od najuticajnijih teoretičara u istoriji filma

<sup>9</sup> Andre Bazin, *Šta je film (I-IV)*, 3D+, Niški kulturni centar, Niš, 2009, str. 355

<sup>10</sup> *Isto*, str. 205

<sup>11</sup> Ricciotto Canudo (1877-1923) italijanski teoretičar francuskog porekla, autor termina *sedma umetnost*

<sup>12</sup> Ričoto Kanudo, „Teorija sedam umetnosti“, u: Dušan Stojanović (priredio), *Teorija filma*, Nolit, Beograd, 1978, str. 53

<sup>13</sup> *Isto*, str. 55, 56

<sup>14</sup> Vladimir Petrić (1928-) reditelj koji spada među istaknute teoretičare i istoričare filma, predavao istoriju i teoriju filma na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu, a nastavio na Univerzitetu Harvard. Dobitnik velikog broja nagrada i priznanja

<sup>15</sup> Vladimir, Petrić, *Čarobni ekran*, Beograd, Narodna knjiga, 1962, str. 93

Realistična priroda filma dovela je do toga da film neminovno postaje svedok. Ovaj fenomen rezultira time da publika prihvata filmska iskustva i film postaje deo kolektivnog pamćenja.

### 3.2. Teorijski okvir sećanja i pamćenja

Sa aspekta publike koja danas gleda filmove, apercipiram prisustvo znanja i kritičnosti jer je njihovo stečeno, kolektivno pamćenje epohe mnogo bogatije nego nekada. Danas publika ume da tumači prostore i ima mnogo veća znanja o dalekim predelima i prošlim vremenima zbog velike količine medijskih sadržaja koji su joj dostupni. Tokom istraživanja za filmove epoha takođe sam uvidela da se znanja i vizuelna sećanja publike prepliću, odnosno njihovo kolektivno shvatanje epohe jeste modifikovano stečeno znanje pod uticajem filmova i ostalih medijskih sadržaja. Zato centralni segment mog istraživanja epohe zauzimaju sećanja.

Albvaš je početkom 20. veka konceptualizovao kolektivna sećanja kao selektivno usvajanje prošlosti iz perspektive sadašnjosti. On je razdvojio dve vrste pamćenja u kojima pojedinac učestvuje, individualno i kolektivno.

Iako se ove dve vrste pamćenja često međusobno prožimaju i uprkos tome što se individualno pamćenje – kako bi to potvrdilo, preciziralo neku od uspomena, pa čak i popunilo neku od svojih praznina – može osloniti na kolektivno pamćenje, u nj se smestiti, s njim na trenutak pobrkati, ono ipak sledi sopstveni put, pa se čitav taj spoljašnji doprinos postepeno prisvaja i uključuje u njegovu supstancu.<sup>16</sup>

Individualna pamćenja su deo kolektivnih, ali se sa njima ne poklapaju jer se razvijaju, kako objašnjava Albvaš, u skladu sa svojim zakonima, pa čak i kada izvesne individualne uspomene u nju prodiru, one menjaju lik čim se premeste u jednu celinu koja više nije lična svest.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Maurice, Halbwach, „Kolektivno i istorijsko pamćenje“, *Časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, <http://www.fabrikaknjiga.co.rs/rec/56/63.pdf>, 2. mart 2014. at 8.23 PM, preuzeto iz Halbwach, Maurice, *On Collective Memory*, University of Chicago Press, Chicago, 1992, str. 63

<sup>17</sup> Isto

Po njegovom mišljenju, razlikujemo dve vrste pamćenja, unutrašnje – interno, odnosno lično ili autobiografsko, i spoljašnje – društveno ili istorijsko. Prvo se pomaže drugim, dodaje on, pošto je – u krajnjoj liniji – istorija našeg života deo istorije uopšte, koja je mnogo opširnija. S druge strane, objašnjava Albvaš, ona nam prošlost prikazuje samo u sažetom i shematizovanom obliku, dok nam istorija našeg života pruža mnogo potpuniju i zgusnutiju sliku<sup>18</sup>.

Mirko Sebić<sup>19</sup> konstatuje da postoje „različiti složeni mehanizmi koji filtriraju medijski i kulturalni okvir sećanja. Ovakvi okviri doprinose da se događaja sećaju stanovnici istih prostora na različit način jer su bili izloženi različitim kulturalno-medijskim uticajima.“ On se pita: „Govorimo li o istoj prošlosti kada mislimo da govorimo o istim događajima?“<sup>20</sup>

Miško Šuvaković<sup>21</sup> definiše sećanje kao „uobličavanje *nekakvog ekrana* punog neoštrina i zamućenosti koje referiraju ka nečemu u prošlosti“. Ali pamćenje, po njegovom mišljenju, nije nekakav siguran i zamrznuti trag prošlosti već neizvesni interventni događaj unutar polja kulture. „Sećanje je utkano u nepregledno tkanje razlika koje se menjaju od slučaja do slučaja, od upisa do prizivanja i od prizivanja do brisanja u bilo kom nikada jednostavno datom kontekstu.“<sup>22</sup>

Jan Assman vezuje pojam kulturnog pamćenja za spoljnu dimenziju ljudskog pamćenja<sup>23</sup>. Kultura sećanja postaje veoma aktuelno polje istraživanja usled digitalne

---

<sup>18</sup> Maurice Halbwach, „Kolektivno i istorijsko pamćenje“, *Časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja* <http://www.fabrikaknjiga.co.rs/rec/56/63.pdf>, 2. mart 2014. at 8.23 PM preuzeto iz Halbwach, Maurice, *On Collective Memory*, University of Chicago Press, Chicago, 1992, str. 64

<sup>19</sup> Mirko Sebić (1962-) urednik časopisa za kulturu *Nova misao*, novinar, kritičar i esejista, objavio više naučnih radova iz oblasti filozofije medija

<sup>20</sup> Mirko Sebić, „Naša mesta - geografija, sećanja i zaborava“, [http://www.novamisao.org/wp-content/uploads/2012/05/NASA\\_MESTA.pdf](http://www.novamisao.org/wp-content/uploads/2012/05/NASA_MESTA.pdf), 18. april 2015. at 2.26 PM

<sup>21</sup> Misko Šuvaković (1954-) estetičar, teoretičar umetnosti i savremeni umetnik

<sup>22</sup> Miško Šuvaković, „Sećanje/nostalgija/konstruisanje komunizma“, [http://www.novamisao.org/wp-content/uploads/2012/05/NASA\\_MESTA.pdf](http://www.novamisao.org/wp-content/uploads/2012/05/NASA_MESTA.pdf), 18. april 2015. at 2.26 PM

<sup>23</sup> Jan Assman, *Kulturno pamćenje*, Vrijeme, Zenica, 2005, str. 22

revolucije. Nevena Daković<sup>24</sup> objašnjava kulturno sećanje kao „objektifikovanu kulturu – lociranu u tekstovima medija, umetnosti; prepoznatu u narativima, mestima sećanja, spomenicima ili ritualizovanu u komemoracijama koja se pretvara u nacionalno sećanje.”<sup>25</sup>

Prostetičko pamćenje (prostetic memory) definisala je Alison Landsberg<sup>26</sup>. Po njenom mišljenju, to je lično pamćenje koje je izvedeno pod uticajem masovnih medija (muzeja, filma, putem sadržaja na računaru...). Ona naglašava da ova sećanja nisu prirodna ni autentična, odnosno da gubimo autentičnost sećanja putem vizuelnih sadržaja i masovne kulture.<sup>27</sup>

Često u vizuelizaciji epohe, čiji smo i mi svedoci, koristimo sopstvena sećanja. Neretko nam ona staju na put jer ne predstavljaju događaje koje film tretira. „Autobiografska sećanja često ne predstavljaju veran zapis prošlih događaja već njihovu rekonstrukciju. U tom procesu događaji bivaju modifikovani tako da se uklapaju u sliku o sebi; to uglavnom znači da se sistematski pozitivno menjaju i ovu pojavu nazivamo *egotizam pamćenja*.”<sup>28</sup> Teodor Kuljić objašnjava prirodu sećanja i ističe pre svega da je svako sećanje refleksivno. „Sećati se nečega znači uvek sećati se i sebe.”<sup>29</sup>

Kada vizuelizujemo epohu, koristimo sećanja kroz dokumentarnu ili umetničku fotografiju pojedinca, dokumentarni ili igrani film. Vizuelna sećanja protkana biografskim i istorijskim postaju kolektivna, koja se, pak, vremenom menjaju i pod uticajem medija postaju prostetička. Ovaj proces ujedno i definiše proces stvaranja filma, oslanjajući se na

---

<sup>24</sup> Nevena Daković, dr (1964-), redovni profesor teorije filma na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Autor je velikog broja radova koji se tiču kolektivnog sećanja i kulture sećanja i koji su prezentovani kako kod nas tako i u svetu

<sup>25</sup> Nevena Daković, „Izmaglice sećanja istorije“, [http://www.novamisao.org/wp-content/uploads/2012/05/NASA\\_MESTA.pdf](http://www.novamisao.org/wp-content/uploads/2012/05/NASA_MESTA.pdf), 18. april 2015. at 2.26 PM

<sup>26</sup> Alison Landsberg (1967-) profesor istorije umetnosti i studija kulture u Americi, definisala pojam prostetičkog pamćenja

<sup>27</sup> Alison Landsberg, „Prosthetic memory; the ethics and politics of memory in age of mass culture“, Grainge, Paul, (editor) *Memory and popular film*, Manchester University Press, 2003, str. 148

<sup>28</sup> Iris Žeželj, *Egotizam pamćenja*, Doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Beograd, 2010, str. 3

<sup>29</sup> Teodor Kuljić, [http://www.kczt.org/download/tekstovi/secanje\\_na\\_titoizam.pdf](http://www.kczt.org/download/tekstovi/secanje_na_titoizam.pdf), 19. april 2015. at 12.43 PM

sećanja koja se usled autorske intencije modifikuju i, koristeći probrano kolektivno sećanje, postaju deo medijske kulture i tvorac prostetičkog pamćenja.

### 3.3. Termin *film epoha*

Teoretičari nazivaju prošlošću i prošlim ono što je promaklo u odnosu na trenutak posmatranja, odnosno na trenutak govora o tome. U filmovima epoha jedan od najvažnijih aspekata jesu prostori radnje. Scenografija je jedan od najkompleksnijih elemenata, a posmatrač je najmanje primećuje ukoliko je ubedljiva. Od nje, kao pozadine dramske radnje filma epoha, zavisi prihvatanje ukupnog doživljaja filma.

U filmskom rečniku Ire Konigzberg termin *film epoha* objašnjen je kao težnja dočaravanja istine nekog drugog vremenskog razdoblja. Ona pravi distinkciju između filma epoha i istorijskog filma: „Budući da se istorijski filmovi bave vremenima udaljenim od naših, i oni se mogu smatrati podvrstom filmova epoha; ali film epoha može biti manje vremenski udaljen samo ako se bavi razdobljem koje ima obeleženu pojavu i stil.“<sup>30</sup>

Petrić smatra da prošlost u nekom istorijskom filmu gledalac ne doživljava kao objektivni posmatrač jednog davno proteklog zbivanja, već se celom svojom psihologijom prenosi u određeno doba, što znači da i takav film doživljava kao neposredno zbivanje s kojim se indentifikuje i njegovu verodostojnost ocenjuje prema tome koliko uverljivo ona na njega deluje u trenutku percipiranja vizuelne dramske radnje, a ne prema tome koliko ona odgovara istorijskoj istini.<sup>31</sup>

Savremeni film nam nudi mnogo varijacija žanrova i metažanrova, te je teško napraviti distinkciju u filmovima epoha ukoliko je ona realistično tretirana, da li je film istorijski ili fikcijski. Reditelji se poigravaju žanrovima i stilovima, dok scenografi kroz vizuelizaciju epohe kombinuju realnost, istoriju i fikciju.

---

<sup>30</sup> Konigzberg, Ira, *The Complete Film Dictionary*, New American Library (NAL Books), New York, 1987, str. 257

<sup>31</sup> Vladimir, Petrić, *Čarobni ekran*, Beograd, Narodna knjiga, 1962. str. 93

Promene u istoriji, objašnjava Petrić, „sagledavamo kroz dugačke nepromenljive vremenske etape, a savremenost se menja pred našim očima svakog trenutka u svim pojedinostima“. Kada se kamera okrene ka nekom događaju iz prošlosti, dodaje Petrić, onda ona stoji pred njim kao „pred autentičnim zbivanjem koje treba tako registrovati da gledalac u njega poveruje, tj. da ono deluje na savremenog čoveka istom snagom i verodostojnošću kojom deluje na njega neka savremena tema“<sup>32</sup>.

Filmske scenografije koje referiraju neko drugo vreme zahtevaju istraživanje vremenske celine kroz istorijski, društveni, politički i estetski kontekst. Psihološki i sociološki kontekst filmskih karaktera takođe zahteva istraživanje kako bi se izgradili filmski prostori. Vizuelizaciji prostora pristupamo selektujući sećanja iz medija fotografije i filma tragajući za predelima, prostorima i ljudima koji su nam urezani u sećanje, pamćenje i vizuelno iskustvo.

#### **4. Scenografsko istraživanje perioda na filmu kroz medije fotografije i filma**

Istraživanje perioda jeste od suštinskog značaja u radu na filmu. Scenario nam daje odrednice perioda koji se istražuje, pa se shodno tome i razlikuju metode istraživanja. Epoha ili vremensko razdoblje u kom se radnja filma odvija istražuje se kroz sve medije koji poseduju vizuelne informacije o prostorima, načinu života i ljudima tog vremena. Podaci iz pisanog medija jesu izvor činjenica, ali i inspiracija za tretiranje prostora i nadogradnju karaktera. Oslanjamo se na vizuelna sećanja, kojima Nevena Daković „ustupa privilegovano mesto u evokaciji prohujalog doba zahvaljujući čulno najpotpunijem i najemotivnijem iskustvu pokretnih i drugih slika“<sup>33</sup>.

Petrić ističe da od vizuelnog uobličjenja zavise i proizlaze sve odlike kinematografskog medijuma, te dodaje da „samo preko njega film se može doživeti u punoj meri i na način koji nam ne može pružiti nijedna druga umetnost“<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> *Isto*, str. 95

<sup>33</sup> Nevena Daković, *Studije filma: ogledi o filmskim tekstovima sećanja*, Beograd, Čigoja, 2014, str. 9

<sup>34</sup> Vladimir Petrić, *Čarobni ekran*, Beograd, Narodna knjiga, 1962, str. 135

Fotografije su objektivni svedok iz subjektivnog ugla. One su inspiracija ili početak istraživanja. Kroz medij fotografije prepoznajemo prostore, kostime, običaje. Savremeno doba postalo je prezasićeno fotografijama, velikim delom zbog sve veće dominacije sadržaja socijalnih mreža. Gotovo da ne postoji pojam, osoba ili prostor koji putem internet pretraživača ne može biti pronađen. Okupirani smo fotografijama, od ličnih i porodičnih, onih koje su informativnog sadržaja, do komercijalnih, reklamnih i umetničkih. Pretraga fotografija putem interneta olakšala je istraživanje, ali i osporila njihovu referentnost. Kompjuterski generisane fotografije veoma su zastupljene u medijskim sadržajima i predstavljaju individualnu nadogradnju vizuelnog sadržaja. Kompjuterska tehnologija toliko je uznapredovala da je nekada teško spoznati tu razliku. Fotografije koje su validne koristimo kao dokument vremena, ali kao i svi ostali mediji, i one su jedan trenutak koji je neko zabeležio. One su, zavisno od perioda, crnobeke ili u boji. Neretko, fotografije u boji izblede ili promene boju. Stare fotografije u koloru često su, pod uticajem vremena, toplih boja i u promenjenom tonu, te takve ostaju urezane u kolektivnom sećanju.

Kako „estetske mogućnosti fotografije počivaju na otkrivanju stvarnoga“<sup>35</sup>, one preovlađuju u scenografskim kolažima stavljene u novi kontekst i upotpunjujući filmsko traganje za vremenom. Tragajući dalje za vizuelnim sećanjima prošlosti, istražujem medij filma, dokumentarnog i igranog. Smatram da u njihovim kadrovima mogu da pronađem informacije koje će me inspirisati, nadograditi moja znanja i potvrditi moje pretpostavke.

Dokumentarni filmovi smatraju se formom koja je informaciona, činjenična, obaveštajna. Kao takva, ona je dokument vremena i bogat izvor informacija. Kroz dokumentarne filmove koji su nastali u Jugoslaviji i pratili stvaranje i razvoj jedne države dobijam sijaset informacija. Ovi filmovi imali su za cilj veličanje jedne države i njenog rukovodstva i kao takvi su ostali urezani u kolektivnom sećanju.

---

<sup>35</sup> Andre Bazen, *Šta je film (I-IV)*, 3D+, Niški kulturni centar, Niš, 2009, str. 45



Dokumentarni film ima zadatak da nam predoči činjenične novosti, objašnjava Hrvoje Turković<sup>36</sup>, i kao takav naziva se informativnim, obaveštajnim<sup>37</sup>. Taj stav ima i publika koja prihvata činjenice. Ipak, novija istorija filma predstavila je mnoštvo žanrova dokumentarnog filma koji su otišli daleko od činjenica, obiluju autorskim stavom i poseduju jasan vizuelni identitet.

Dokumentarni film, po mišljenju Nikice Gilića<sup>38</sup>, jeste široko prihvaćen naziv za skup filmova koji prikazuju prizore iz stvarnosti i koji se trude da ostave utisak direktne reference na stvarni svet<sup>39</sup>. Publika, ne uviđajući filmski postupak, prihvata dokumentarne filmove kao direktnu informaciju.

Cilj igranog filma jeste angažovanje imaginacije, objašnjava Hrvoje Turković, pa filmove koji teže tom cilju nazivamo imaginativnim ili fikcijskim.<sup>40</sup>

Teoretičar Dušan Stojanović uviđa da „izražajne mogućnosti filma proizlaze iz njegove sposobnosti da redukuje vidljive aspekte stvarnosti“. Ovu redukciju samu po sebi on predstavlja kao preobražaj, a „preobražena slika stvarnosti nosi u svojim ograničenjima moć nagoveštaja, aluzije, elipse, simbola“. *Sredstva ograničavanja* filma u odnosu na stvarnost istovremeno su i *sredstva uobličavanja* autorove vizije, te stvarnosti”, zaključuje on.<sup>41</sup>

---

<sup>36</sup> Hrvoje Turković (1943-) hrvatski filmski teoretičar, kritičar i profesor u penziji. Napisao više od 10 knjiga i preko 700 članaka o filmu. Jedan od najcenjenijih hrvatskih filmskih teoretičara, član Upravnog odbora HAVC-a, predsednik Hrvatskog filmskog saveza i odgovorni urednik Hrvatskog filmskog ljetopisa

<sup>37</sup> Hrvoje Turković, *Umjeće filma - Esejistički uvod u film i filmologiju*, Zagreb, Hrvatski filmski savez, 1996, [https://www.academia.edu/4370823/Umije%C4%87e\\_filma.\\_Esejisti\\_%C4%8Dki\\_uvod\\_u\\_film\\_i\\_filmologiju\\_Film\\_Artistry.\\_Essayistic\\_introduction\\_to\\_film\\_and\\_film\\_theory](https://www.academia.edu/4370823/Umije%C4%87e_filma._Esejisti_%C4%8Dki_uvod_u_film_i_filmologiju_Film_Artistry._Essayistic_introduction_to_film_and_film_theory) 10. jul 2017. at 8.25 PM

<sup>38</sup> Nikica Gilić (1973-) vandredni profesor na Filozofskom fakultetu i Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, gde predaje istoriju filma i teoriju filma. Glavni urednik Hrvatskog filmskog ljetopisa i član Hrvatskoga društva filmskih kritičara. Pisac i urednik velikog broja knjiga koje se bave historijom i teorijom filma

<sup>39</sup> Nikica Gilić, *Filmske vrste i rodovi*, <http://elektronickeknjige.com/knjiga/gilic-nikica/filmske-vrste-i-rodovi/> 10. jul 2017. at 9.12 PM

<sup>40</sup> Hrvoje Turković, *Umjeće filma - Esejistički uvod u film i filmologiju*, Zagreb, Hrvatski filmski savez, 1996, [https://www.academia.edu/4370823/Umije%C4%87e\\_filma.\\_Esejisti\\_%C4%8Dki\\_uvod\\_u\\_film\\_i\\_filmologiju\\_Film\\_Artistry.\\_Essayistic\\_introduction\\_to\\_film\\_and\\_film\\_theory](https://www.academia.edu/4370823/Umije%C4%87e_filma._Esejisti_%C4%8Dki_uvod_u_film_i_filmologiju_Film_Artistry._Essayistic_introduction_to_film_and_film_theory) 10. jul 2017. at 8.25 PM

<sup>41</sup>Dušan Stojanović, *Teorija filma*, Beograd, Nolit, 1978, str. 22

## 5. Film *Ničije dete* – od biografskih sećanja ka individualnom izrazu

Scenografska vizuelizacija filma epoha otvara pitanje u kojoj meri se treba baviti rekonstrukcijom vremena, a koliko dati individualni doprinos. Scenografija na filmu jeste upravo prostorno-likovni prikaz kolektivnog sećanja. Ona je umetnički proces selekcije informacija, lokacija, uspomena i sećanja. „Sadašnjost bolje poznajemo, ali isuviše smo ogrezli u njoj da bismo mogli sagledati i izraziti njenu suštinu; prošlost manje poznajemo, treba da je rekonstruišemo, ali zato imamo perspektivu koja nam pomaže da je lakše sagledamo.“<sup>42</sup>

Film *Ničije dete*, reditelja i scenariste Vuka Ršumovića, inspirisan je istinitim događajima. Scenario je baziran na čudesnoj istinitoj priči o divljem dečaku koga lovci u proleće 1988. godine pronalaze među vukovima u bosanskim planinama. Nasumično dobija ime Haris i biva poslat u sirotište u Beograd, gde o njemu brine vaspitač Ilke. Haris se zbližava sa dečakom Žikom, kog upoznaje u domu za nezbrinutu decu, i uz njega polako pokazuje znake napretka. Nakon što je postao prilično socijalizovan mladić, 1991. godine, sticajem društveno-političkih zbivanja, lokalne vlasti šalju ga nazad u ratom zahvaćenu Bosnu i Hercegovinu.

Scenario je nastao posle višegodišnjeg istraživanja Vuka Ršumovića o Harisu Pućurici Pućketu na osnovu ispovesti ljudi koji su ga poznavali, a najviše Dragana Rolovića, u filmu nazvanom Ilke, vaspitača u Prihvatalištu za decu i omladinu *Vasa Stajić* na Voždovcu, gde je odrastao.

Scenografija kao prostorna vizuelizacija lika govori o osobinama protagoniste i njegovim potrebama, namerama, običajima. U slučaju ovog filma otvara se pitanje kako kroz scenografiju opisati lik čiju biografiju ne poznajemo. Budući da je scenario za ovaj film nastao kao biografsko sećanje na jedan događaj, u meni je pokrenuta ideja da istražim kako koristimo sećanja i pamćenje u vizuelizaciji filma. Promišljajući epohu sećamo se ljudi, prostora, običaja. U naša sećanja impliciramo fotografije koje u istraživanjima

---

<sup>42</sup> Vladimir Petrić, *Čarobni ekran*, Beograd, Narodna knjiga, 1962, str 95

pronalazimo i tako stvaramo scenografiju i, transponujući vizuelna sećanja, istinite i izmišljene prostore.

U filmovima vremena, čiji smo i sami svedoci, koristi se autobiografsko i istorijsko pamćenje probrano iz kolektivnog pamćenja jednog vremena i određene grupacije ljudi. Svaka epoha, istorijsko razdoblje koje se istražuje, nosi osnovne karakteristike, a lična iskustva govore o individualnim sećanjima koja dolaze u sukob sa kolektivnim, koja publika prepoznaje. Osnovni elementni za građenje filmske scenografije jesu prostor, vreme i likovi koji u njemu žive, te je glavni zadatak scenografa prostorno građenje epohe kroz likove.

### **5.1. Likovi – Dom i Haris Pućurica Pućke**

O dramskim likovima, protagonistima, informacije dobijamo u scenariju, ali slobodni smo da ih nadogradimo scenografski u saradnji sa rediteljem. Prostori mogu govoriti o likovima i pre nego što se oni pojave i dati mnogo informacija o njima koji su izvan teksta. „Mogućnost filma da obuhvati velike vremenske periode dozvoljava da se prikažu dugački razvoji događaja, a naročito karaktera. Na filmu je moguće prikazati ceo život jednog čoveka i postepen razvoj lika (...).“<sup>43</sup> Dramsko lice određeno je opštim karakteristikama i atributima. Tuković izdvaja pol, starost, društveni odnos naspram drugih lica i drugih lica naspram njih, socijalnu pripadnost, a tim se atributima mogu pridružiti još i drugi, na primer ime, specifična odeća, govorne osobine i tome slično<sup>44</sup>.

Posetivši prostor u kom je Pućke živeo i upoznavši njegove vaspitače, dobila sam veliki broj informacija koje su govorile o njegovom odrastanju. Ipak, one nisu išle korak dalje od odrednica u scenariju, koji je već bio nadograđena priča na osnovu Rolovićeve ispovesti. Saznanja su bila isključivo vezana za njegovo ponašanje u domu, a iskustvo i

---

<sup>43</sup> Vladimir Petrić, *Čarobni ekran*, Beograd, Narodna knjiga, 1962, str. 91

<sup>44</sup> Hrvoje Turković, *Umjeće filma - Esejistički uvod u film i filmologiju*, Zagreb, Hrvatski filmski savez, 1996, [https://www.academia.edu/4370823/Umije%C4%87e\\_filma.\\_Esejisti\\_%C4%8Dki\\_uvod\\_u\\_film\\_i\\_filmologiju\\_Film\\_Artistry.\\_Essayistic\\_introduction\\_to\\_film\\_and\\_film\\_theory](https://www.academia.edu/4370823/Umije%C4%87e_filma._Esejisti_%C4%8Dki_uvod_u_film_i_filmologiju_Film_Artistry._Essayistic_introduction_to_film_and_film_theory), 10. jul 2017. at 8.25 PM

poznavanje psihologije pomogla su Vuku Ršumoviću da nadogradi priču i izgradi Pućketov karakter.

Promišljajući scenografiju za ovaj film, reditelj, direktor fotografije i ja delili smo autobiografska sećanja. Kroz razgovor smo shvatali da se naša odrastanja, prostori, ljudi i događaji razlikuju od sudbina i načina odrastanja dece iz doma za nezbrinutu decu. Među fotografijama koje sam nalazila često sam želela da prepoznam nešto iz svog života i iskustva. Činjenica da smo mi živeli u periodu koji se u filmu predstavlja bio je samo početak istraživanja prostora i simbola vremena. Tada sam se okrenula kolektivnom pamćenju i osećanjima koje određeni prostori i predmeti bude u nama. Okrenula sam se funkciji i značenju objekta za filmsku priču, vodeći pritom računa o epohi i realističnosti koju film treba da nosi. „Umetnost nije prikazivanje činjenica. Ona predstavlja evokaciju osećanja koja obavljaju činjenice.“<sup>45</sup>



1. Dvorište doma, kadar iz filma *Ničije dete*

Scenografski koncept nadogradnji lika bio je da prostor suprotstavim njegovom karakteru, te da ga tretiram kao lik koji se razvija zajedno sa dečakom. Promišljajući scenografiju za ovaj film i shvativši sklonost našeg protagoniste da se skriva po prostoru, donela sam odluku da prostori moraju biti predimenzionirani i prazni. Shvatila sam, sledeći autobiografsko pamćenje, da kada smo u ranom razvojnom dobu, prostori nam izgledaju mnogo veći. Ovu ideju htela sam da prenesem na publiku i na taj način naglasim njegovu

---

<sup>45</sup> Ričoto Kanudo, „Teorija sedam umetnosti“, u: Dušan Stojanović (priređio), *Teorija filma*, Nolit, Beograd, 1978, str. 61

nesnađenost u prostoru. Zastupljenost donjih rakursa i subjektivnih kadrova doprinela je da se naglasi dečakov sukob sa spoljnim svetom i smatram da je na ovaj način publika mogla da se identifikuje sa likom i saživi sa pričom koju prati. U dogovoru sa rediteljem i direktorom fotografije ovu ideju izneli smo na samom početku filma i kroz pokušaje Pućetove socijalizacije. Dramski likovi čiji razvoj pratimo zajedno sa Pućetom jesu Žika, Alisa, stanari doma i Ilke, njihov vaspitač. Njihove karakteristike i intencije prvenstveno pratimo kroz odnos sa Pućetom, kroz prvi deo filma. Kasnije ih dublje upoznajemo kroz njihove lične prostore, gde uviđamo razvoj i istoriju karaktera.

## 5.2. Prostorno građenjene epoha na filmu – prostor doma na filmu *Ničije dete*

Pojam prostora, po Šuvakoviću, „jedan je od fizikalnih pojmova kojima se opisuje pojavnost, izgled i prisutnost sveta“. On prostor filma definiše kao vizuelni prostor.<sup>46</sup> Scenografija, prostor u kome se odvija dramska radnja, predstavlja dinamički faktor i interaktivni element naracije. „Film je rođen voljom, naukom, veštinom modernog čoveka, da bi još potpunije izrazio život, da bi kroz vreme i prostor uhvatio smisao života koji se stalno obnavlja. Rođen je da bi bio totalno prikazivanje duše i tela, *vizuelna priča ispričana slikama naslikanim kičicama svetlosti*.“<sup>47</sup>

Prostor u filmu mora imati funkciju i značenje. On mora biti dramaturški obrađen i zanimljiv kako bi omogućio mizanscen glumca. Scenografija, bilo da gradimo prostor ili adaptiramo lokaciju, daje nam informacije o vremenu, epohi u kojoj se radnja odvija. Prostori nam daju informacije koje su izvan teksta, scenarija, a koje mogu nadograditi priču. Nezavisno od radnje filma, kroz prostor se može graditi priča o vremenu i ljudima koji su stvarali i nastanjivali prostore. Turković opisuje scenografa kao svojevrsnog *filmsko-prizornog semiotičara*, osobe koja uređuje prostore prema njihovom značenjskom doprinosu gledalačkom razumevanju filmskih prizora.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2011, str. 595

<sup>47</sup> Ričoto Kanudo, „Teorija sedam umetnosti“, u: Dušan Stojanović (priređio), *Teorija filma*, Nolit, Beograd, 1978, str. 56

<sup>48</sup> Hrvoje Turković, *Umjeće filma - Esejistički uvod u film i filmologiju*, Zagreb, Hrvatski filmski savez, 1996, [https://www.academia.edu/4370823/Umije%C4%87e\\_filma.\\_Esejisti%C4%8Dki\\_uvod\\_u\\_film\\_i\\_filmologiju\\_Film\\_Artistry.\\_Essayistic\\_introduction\\_to\\_film\\_and\\_film\\_theory](https://www.academia.edu/4370823/Umije%C4%87e_filma._Esejisti%C4%8Dki_uvod_u_film_i_filmologiju_Film_Artistry._Essayistic_introduction_to_film_and_film_theory), 10. jul 2017. at 8.25 PM

Prostor se gradi na nekoliko nivoa i na prvom mestu ima svoje geografske i arhitektonske granice. Prostornom određenosti, kroz stilove u arhitekturi, bojom, teksturom zidova ukazuju nam gde se on nalazi, kom periodu pripada, gde se radnja odigrava, koji je socijalni status protagonista i antagonista koji u njemu žive. Sledeći nivo objašnjava nam oprema prostora mobilijarom, koji ima stilsku i sociološku odrednicu. Svojim stilom, rasporedom, izborom i količinom on nam govori o potrebama, običajima filmskih likova. Prostor treba da nosi tragove nečijeg postojanja, uspomena i zaborava. Rekvizita, koja može biti scenska i igrajuća, opisuje ko su naši protagonisti, kroz predmete kojima oni rukuju, koje koriste i koji ih definišu. Scenska rekvizita obično je scenografska nadogradnja lika van filmskog scenarija, dok je igrajuća rekvizita potrebna da bi se scena odigrala i vezana je za rediteljsku nameru i realizaciju scene po knjizi snimanja i scenariju.

Kroz mudbord (mood board), kolaž vremena, prostora, atmosfere i boja koje film treba da nosi, započela sam vizuelizaciju filma. Ovi kolaži, kao početak rada na scenografiji, predstavljaju i prvi susret sa bojom i valerom filma.



1. Šuma, 2. Deca, 3. Rat, kolaži atmosfera, prostora i likova za film

Kroz kolaže i paletu boja tragam za vizuelnim identitetom filma. Oni mogu biti apstraktni ili dokumentaristički, ali postaju jasna odrednica svim saradnicima na filmu o scenografskoj intenciji. Tokom rada na kolažima, odabirom fotografija koje referiraju prostore epohe i mesta stanovanja približavam se, zajedno sa idejom da moraju biti predimenzionirani, izgledu zgrade doma, koji je bio glavni i najzastupljeniji objekat u filmu *Ničije dete*. Snimanje na realnim lokacijama predstavlja nužnost domaćeg filma zato što manjak finansijskih sredstava ne dozvoljava da se objekti sagrade u studiju. Izgradnja objekata u studiju nudi nam da prostori u potpunosti predstavljaju scenografsku ideju, prostorno, estetski i značenjski. Studio ima kontrolisane uslove za rad i benefite prostora oko objekta za manipulaciju tehnikom i kretanje ljudi. Kada gradimo objekte u studiju,

osnovne reference likovne obrade preuzimamo iz realnih objekata. Zato scenografski prostori mogu imati podjednaki kvalitet ukoliko se na dobar način iskoriste postojeći prostori, njihove teksture i adaptacijama nadograde potrebni elementi.

Kroz iskustvo poznavanja arhitekture i enterijera Beograda pretražujem lokacije koje bi mogle predstavljati filmski prostor doma za nezbrinutu decu. Svesna činjenice da idealna zgrada koja se uklapa u moju prostornu ideju ne postoji, biram različite enterijere i eksterijere koji zajedno mogu predstavljati jednu celinu. Kako je prostor doma osim soba, kancelarija, učionica i hodnika trebalo da ima i trpezariju i fiskulturnu salu, smatrala sam da kroz njegove prostore možemo da isprepletimo nekoliko ranijih epoha i da dom doživimo kao mesto koje ima eklektične prostore i različite arhitektonske pravce. Na taj način nemogućnost slikanja svih prostora na jednom mestu pretvaram u prednost za nadogradnju priče. Shvatam da školski objekti po svom karakteru i rasporedu imaju prostorne elemente za kojima tragam i u procesu nalaženja lokacija za snimanje obilazim škole koje odgovaraju epohi.

Za glavnu lokaciju doma izabrala sam Elektrotehničku školu *Nikola Tesla* u Beogradu<sup>49</sup>. U ovoj školi, koja poseduje prostrane hodnike i učionice ispranih boja i najrazličitijih tekstura, prepoznala sam kvalitet i mogućnost da je scenografski nadogradim i pretvorim u filmski prostor doma za nezbrinutu decu. Fasadu odlikuje svedeni i modernizovani srpsko-vizantijski stil. Škola ima i prostrano dvorište od preko 5.000 m<sup>2</sup> otvorene površine koje se nalazi u središtu bloka.<sup>50</sup> U ovom prostoru snimane su scene u hodnicima, učionicama, fiskulturnoj sali i pomoćnim prostorijama, dok smo za preostale prostore doma izabrali nekoliko različitih lokacija koje su se vezale zajedno u dobru celinu.

Jednu od učionica koja je imala odlične vizure ka dvorištu izabrala sam za Pučekovu sobu. U postojećoj lokaciji, za objekat sobe korišćeni su deo zidova, prozori i

---

<sup>49</sup> Škola *Nikola Tesla*, delo arhitektice Milice Krstić (1988- 1964) napravljena je kao zgrada Druge ženske gimnazije u Beogradu 1933. godine, u ulici Kraljice Natalije. Zbog svoje arhitektonske, kulturne i istorijske vrednosti, ova zgrada proglašena je za kulturno dobro 1964. godine.

<sup>50</sup> <http://www.cab.rs/blog/milica-krstic-arhitekta-u-drzavnoj-sluzbi#.Wbj85DILc6g> 10. septembar 2017. at 8.20 PM

parket, a scenografskom intervencijom izgrađeni su ostali zidovi, koji formiraju zanimljiviji arhitektonski prostor za mizanscen glumaca u filmu i raspored opreme i rekvizite u prostoru.

Pučketa upoznajemo kroz niske uglove kamere, pa je pod predstavljao izražajni element. Ova učionica imala je ishaban drveni parket, čija je tekstura odražavala vreme. Pod uticajem vremena njegova površina više nije bila ravna i kretanjem po njemu delovi su se pomerali i proizvodili zvukove. Zidovi ove učionice imali su bogatu teksturu. Njeni slojevi, neravnine i najrazličitije teksture malterisanog i farbanog zida nadogradila sam drvenom maskom, koja je bila likovno obrađena u staru lamperiju. Ona je na sebi imala urezana imena, crteže i izlepljene sličice koje govore o bivšim stanovnicima ovog prostora. Dodavanjem scenografskog zida arhitektonski smo promenili oblik sobe, praveći zanimljiviji filmski prostor dodatkom polustuba na iskošenom zidu.



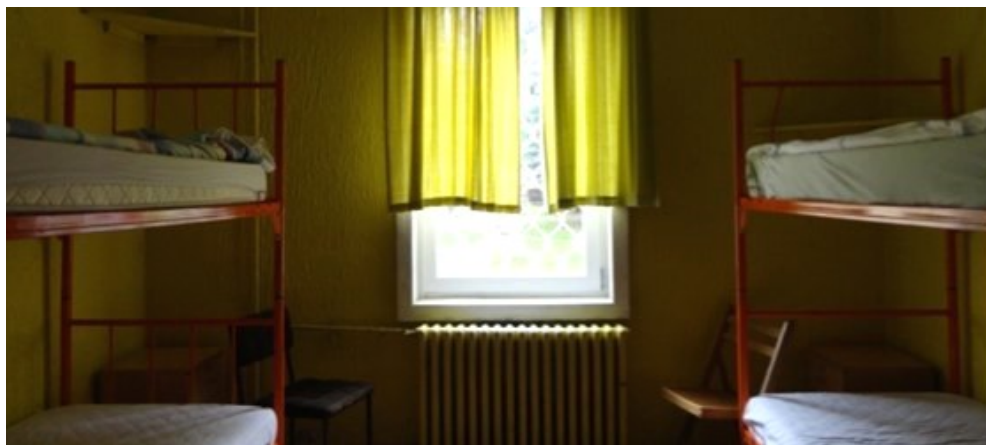
Pučketova soba, kadar iz filma

Razvojem priče prostor dobija funkciju i značenja. Scenografskim intervencijama dajemo bogatstvo i balans u filmskom kadru i na taj način omogućavamo kontinuirani kvalitet slike. Želela sam da prostor bude što ogoljeniji i pust, kao i naš glavni lik, te su koloristički najzastupljeniji isprani tonovi i monohromna paleta boja. Introventnost dečaka i prostora potcrtala je maska na prozoru, načinjena od različitih komada dasaka i recikliranog drveta, koju upravnik doma stavlja preko prozora i izvora svetla kako bi sprečio njegove pokušaje izlaska iz zatvorenog prostora. Oprema prostora mobilijarom bila je siromašna. Tek pokoji komad nameštaja, ormar, sto i stolica nalazili su se u prostoru Pučketove sobe pored dva dvospratna kreveta, koja su dodatno naglasila njegovu



usamljenost u prostoru, dok je najviše vremena provodio ispod jednog od njih. Zgužvana i razbacana posteljina i prosuta hrana po podu ponekad su upotpunjavale ovaj hladan i veliki prostor. Rekvizitom smo razigravali scenu i omogućili dramsku radnju koja je dečaku pomogla da izgradi karakter, a publici da ga upozna i prolazi sa njim kroz stepene socijalizacije u daljem toku filma, a najviše dolaskom Žike. Vedrina koju Žika donosi unosi entuzijizam i u priču i polako izvodi Pučketa iz zatvorenog prostora sobe.

Iako nismo radili rekonstrukciju prostora, Pučketova soba arhitektonski je bila slična realnoj jer prostor doma koji smo u pripremama posetili ostao nam je duboko urezan u podsvesti. Fotografiju doma pronašla sam tek nakon snimanja filma. Poseta domu preplavila me je emocijama usled upoznavanja dece bez roditeljskog staranja koja tu žive i imaju narazličitije sudbine. Ipak, kasnije sam shvatila da mi je ona kao vizuelno sećanje ostala urezana u podsvesti i da je prostor Pučketove sobe na filmu bio njena filmska interpretacija.

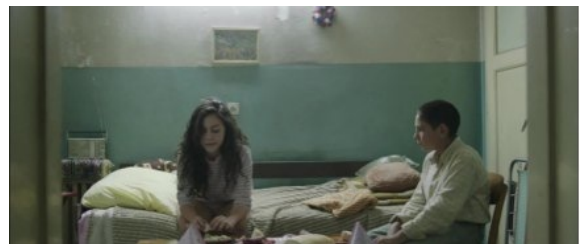


1. Fotografija Doma *Vasa Stajić* (2013) 2. Scenografija doma, Pučketova soba, kadar iz filma

### 5.3. Vreme u filmu – epoha osamdesetih i devedesetih

Jedna od važnih datosti ovog scenarija upravo je vreme u kome se on odvija. Dečak je pronađen 1988. godine u Travniku. Tada mu je službenica koja je popunjavala dokumenta za premeštaj u Beograd nasumično dala ime Haris Pućurica. Ovo ime odvelo ga je iz Beograda nazad u Travnik kada su počeli sukobi 1992. godine. Iako je priča univerzalna i može se dogoditi bilo gde na planeti, ovaj film ipak tretira temu pripadnosti i ima notu ratne tematike.

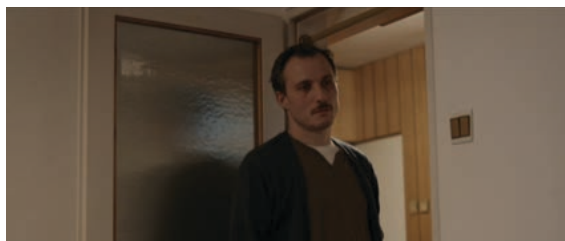
Epoha ovog filma najviše je građena je kroz likove i detalje. Alisin lik predstavljen je kroz lični prostor kao koloristički najdominantniji. Lokacija koju sam odabrala za prostor u kome živi i odrasta nakon doma bio je stan većim delom opremljen u vremenski tačne detalje. Prostor odražava život prethodnih stanovnika ovog prostora svojom eklektikom i neorganizovanim rasporedom elemenata u prostoru. Njen stan u jednoj sobi sadrži kuhinju, trpezariju, dnevnu sobu u samo 15 kvadrata. Ipak, ona u njega unosi toplinu i retke uspomene na život u domu, koje vidimo na fotografiji nje, Pućketa i Žike na kuhinjskom elementu. Njegove teksture i dominantna tirkizna boja zidova sledile su moju ideju da naglašeno ruiniran prostor odslikava i njen, isto tako potresan karakter. Ovaj prostor je uz minimalne intervencije postao scenografija koja kroz bogatstvo tekstura i boja doprinosi kvalitetu slike na filmu i referira karakter lika.



1. Alisino kupatilo 2. Alisina soba, kadrovi iz filma

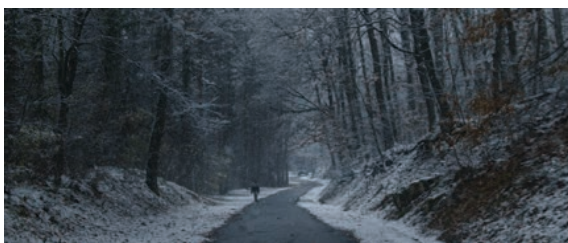
Ilketov lik izvan prostora doma upoznajemo kroz prostor u kome živi sa majkom kao prosečan jugoslovenski građanin. Ova činjenica opredelila nas je da njegov stan snimamo na Novom Beogradu, koji je građen u duhu evropskog modernizma. Stanovi kojih se sećam iz detinjstva, a koji nisu bili porodični i gde su generacije živele i ostavile trag, odlikovali su se nekakvom sterilnošću i kompletima nameštaja koji su se prodavali u salonima nameštaja. Budući da Ilke pripada srednjoj klasi, odlučili smo da ovaj stan

snimamo u prostoru koji ne obiluje istorijom i detaljima. Setila sam se stana koji znam iz detinjstva i koji je upravo tako izgledao. Bio je uređen u duhu socijalizma, više radničke klase nego intelektualne elite. Zidovi stana su monotono beli i bezlični, dok je najatraktivniji element, koji možda u naznakama vezujemo za prostor doma – hodnik obložen drvenom lamperijom. Regal prekriva centralni zid dnevene sobe, koja pored mobilijara ima samo kauč preko puta televizora. Kuhinja ovog stana, sa kuhinjskim elementima od drveta i biljkama na njima, jeste realističan prikaz epohe i deo prostora koji odslikava lik njegove majke, koja je u penziji i vodi računa o domaćinstvu. Pored ovih prostora vidimo i prostranu terasu na kojoj se suši veš i gde prepoznamo novobeogradsko okruženje.



1. Ilketov stan, kuhinja 2. Ilketov stan, hodnik, kadrovi iz filma

Radnja filma, na početku i na kraju, odvija se u šumi. Film počinje pucnjem u divljem ali prelepom eksterijeru šume, a na kraju ovaj krajolik biva prekriven leševima i zaglušen pucnjavom, a ipak u poslednjim kadrovima filma vidimo Pučketa kako u njoj uživa i kako se napokon nalazi tamo gde je oduvek mislio da pripada. Ove scene snimane su na istom prostoru šume koja scenarističkom i rediteljskom intencijom dobija potpuno drugo značenje. U njoj vidimo izgubljenog dečaka, zbunjenog mladića, nesnađenog vojnika i na kraju srećnog čoveka.



Objekat šuma, kadrovi iz filma

Haris, ipak, na više nivoa ne pripada nikome. On pokušava da se socijalizuje u sirotištu i na kraju se vraća u ratom zahvaćeno područje Bosne i Hercegovine, gde uviđa da

je zverstvo ljudi veće od životinja sa kojima je odrastao. Kontekst raspada zemlje postaje i njegova sudbina.

Kroz istraživanje za ovaj film, njegovu vizuelizaciju, realizaciju i kasnije rekapitulaciju shvatila sam da autobiografska sećanja u građenju prošlog vremena imaju uticaj na poimanje značenja, osećaja i emocija. Scenograf stvara prostore prema značenju probranom iz kolektivnog pamćenja jednog vremena i određene grupacije ljudi, a autobiografsko i istorijsko pamćenje koristi kao deo ličnog senzibiliteta i stečenih znanja.

Film *Ničije dete* jedan je od najuspešnijih srpskih filmova sa više od četrdeset internacionalnih nagrada na prestižnim svetskim festivalima. Publika u Srbiji i van naše zemlje izuzetno ga je prihvatila. Sa sigurnošću mogu da kažem da su njegovi kadrovi zapamćeni i da su sigurno postali deo vizuelnog sećanja publike i da će u budućnosti ući u kolektivno pamćenje.

## **6. Film *Bićemo prvaci sveta* – Od kolektivnog sećanja do individualnog izraza**

Film Darka Bajića *Bićemo prvaci sveta* jeste priča o četiri pionira koji su osnovali jugoslovensku školu košarke i koji su zaslužni za razvoj ovog sporta u Evropi – Nebojša Popović, Borislav Stanković, Radomir Šaper i Aleksandar Nikolić. Centralni događaj je finalna utakmica na Svetskom prvenstvu u Ljubljani 1970. godine, između timova Jugoslavije i Sjedinjenih Američkih Država. Iz vizure glavnog lika Nebojše Popovića priča prati razvoj i životni put entuzijasta koji su profesionalizmom, idejama i naporima ostvarili svoj san – prvu zlatnu medalju na Svetskom prvenstvu, uz ogromnu pomoć istomišljenika iz svih krajeva bivše zemlje. Film je smešten u dva različita vremenska perioda: u sadašnjem (1970. godina je sadašnjost filma) i u sećanjima Nebojše Popovića. Njihov životni put počinje još od Drugog svetskog rata i nastavlja se u komunističkoj državi u kojoj jedino u košarci nalaze mesto oslobođeno od politike.<sup>51</sup> Scenario je imao 209 scena koje se dešavaju u vremenskom periodu od dvadeset tri godine u Beogradu, Zagrebu, Ljubljani, na Bledu, u Buenos Airesu u Argentini, na jugoslovensko-mađarskoj granici i

---

<sup>51</sup> Sinopsis filma *Bićemo prvaci sveta*

sniman je na više od sto lokacija u Srbiji, Hrvatskoj i Sloveniji na postojećim, adaptiranim i izgrađenim objektima za šezdeset četiri snimajuća dana.



Fotografija sa snimanja, Borislav Stanković (Aleksandar Radojičić), Nebojša Popović (Strahinja Blažić), Radomir Šaper (Miloš Biković) i Aleksandar Nikolić (Marko Janketić)

Došavši na ideju za film *Bićemo prvaci sveta*, produkcijska kuća *Intermedija* počela je da intervjuje aktere Svetskog prvenstva u košarci 1970. godine, kao i sve zaslužne za razvoj košarke na prostorima bivše Jugoslavije. Skup ovih intervjuja i dokumentarnih snimaka sa utakmica koje su dovele reprezentaciju Jugoslavije do finala nadograđena je u dokumentarni film, koji je nama, autorima igranog filma, bio osnova za dalje građenje perioda i razvijanje ovih aktera u filmske likove. Sve važne informacije o istorijskom sledu događaja dobili smo iz dokumentarnog filma *Bili smo prvaci sveta*, koji prati razvoj košarke od Drugog svetskog rata do novije istorije kroz lik Bore Stankovića, koji je i glavni pripovedač. To je u velikoj meri predstavljalo teret za nas, autore, da filmskim rečnikom ispričamo priču koja je samo godinu dana ranije, u vidu dokumentarnog filma, bila prikazana. Veliki deo aktera priče bili su i dalje među nama, pa je svaka filmska interpretacija događaja bila u nekoj meri osujećena. Ipak, cilj igranog filma jeste angažovanje imaginacije i da bi publika prihvatila priču, želeli smo da naglasimo ili redukujemo realnost, pod stalnim pritiskom kako su ovi događaji stvarno izgledali.

Film *Bićemo prvaci sveta* zahtevao je obimno istorijsko istraživanje perioda posleratne Jugoslavije, razvoja i modernizacije zemlje i društva, s jedne strane, i razvoja košarke, s druge strane. Pored ovoga, usledila su istraživanja istorijskih ličnosti, protagonista ove priče, kao zaslužnih pojedinaca, kroz svedočenja njihovih prijatelja i kroz lične uspomene. Svaka od ovih ličnosti višestruko je doprinela na polju sporta, a pojedinačno su se razvijali kao profesionalci i u drugim oblastima. Usled velikog broja informacija i svedočenja, počela sam da selektujem vizuelna i biografska sećanja aktera. U ovom antropološkom istraživanju shvatila sam da bi se biografska pamćenja ove grupe ispitanika menjala kada bi posmatrali fotografije. Oni su tada opisivali fotografiju kao svoje sećanje iako nisu bili direktni akteri određenih događaja. Tumačeći fotografije i gledajući snimke utakmica modifikovali su biografska pamćenja pod uticajem vizuelnih medija koja su se uselila u njihova sećanja. Počela sam da prepoznajem granicu kolektivnog sećanja i da gradim epohu koja se temelji na nacionalnom sećanju, protkanu biografskim sećanjima aktera, jer sam shvatila da će je tako prihvatiti publika, a prepoznati osobe koje su ovo vreme poznavale i u njemu živele. Sistematizovala sam i analizirala podatke prikupljene u istraživanju, izdvajajući zajedničke odrednice.

Kako bih raščlanila scenografski postupak u ovom filmu epoha, pojasniću scenografske metode u tretiranju sadašnjosti i distinkciju vizuelizacije reminiscencija u filmu. Kroz karakter Nebojše Popovića objasniću razvoj vizuelizacije lika kroz njegov lični prostor i prostor profesionalnog delovanja, koje ću razdvojiti dalje na dva prostora – stanovanja i mesta na kojima gradi svoju karijeru u radiju i televiziji. Kroz prikaz košarkaških terena Crvene zvezde predstaviti ću razvoj filmskih prostora kroz vreme distinkcijom tri vremenske faze, koje ću pojasniti realizaciju ove scenografije. Opisati ću i kako istorijski događaj može biti scenografija radnje filma.

## **6.1. Prošlost i sadašnjost filma**

„Ako film uspe da obuzme savremenog gledaoca i pored toga što tretira neki istorijski događaj, onda nema razloga da takav film ne izjednačimo sa *savremenim* – jer je

on savremen po svojoj suštini, osnovnoj ideji, filozofiji, čovečnosti, emotivnosti, iako mu je fabula, kroz koju je sve to izraženo, uklopljena u istorijski ambijent.“<sup>52</sup>

Scenariom je dat dug vremenski period, koji počinje u danu održavanja finalne utakmice 1970. godine, a reminiscencijama se prikazuju događaji koji su ih do uspeha doveli počevši sa 1947. godinom. Scenografska vizuelizacija prostora u ovakvom rediteljskom postupku zahtevala je različito tretiranje vremena u sadašnjosti koju film predstavlja, što su bile sedamdesete godine prošlog veka, i prošlosti, odnosno reminiscencije vremena koje je prethodilo. Naglašavanjem savremenosti i potenciranjem prošlosti htela sam da napravim vremensku distinkciju. Ovaj estetski tretman sproveda sam kroz ceo proces rada na filmu, kroz kolaže atmosfere i palete boja, kasnije skice, adaptaciju i izgradnju objekata, uvek vodeći računa kojim se redom objekti pojavljuju u filmskom vremenu, u kom su odnosu i raspoloženju.



Kolaži epoha za film *Bićemo prvaci sveta*

Kroz ovaj film bavila sam se rekonstrukcijama u sopstvenom estetskom poimanju vremena i prostora u događajima, a likove sam gradila prateći sopstveni senzibilitet, funkciju i značenje prostora u filmskom vremenu. Prilikom tretiranja epoha u filmu najviše se oslanjam na nacionalna i kolektivna sećanja, te kroz simbole i boju naglašavam značenje. Prostorima radija i televizije, kao i kroz tehniku koja se koristila, trudim se da pristupam kao rekonstrukciji vremena i da ih predstavim što realističnije.

Kraj četrdesetih godina dvadesetog veka predstavila sam kroz monohromatski tretman prostora. Period posle Drugog svetskog rata predstavlja vreme obnova, ideja, ali i razočaranja. Sivi tonovi preuzeti su sa fotografija srušenih zgrada i iz crnobelih fotografija

---

<sup>52</sup> Vladimir Petrić, *Čarobni ekran*, Narodna knjiga, Beograd, 1962, str. 95

koje svedoče o tome. Kako se kolektivno sećanje svedoka ovog vremena temelji na crnobelim fotografijama, scenografski koncept bio je da prostore predstavim u odsustvu boje. Zemljani tonovi bili su najzastupljeniji u paleti boja koju su kolaži referirali, kao i tekstura i boja zemlje i cigle, karakteristične za Kalemegdan. Na početku epohe pedesetih godina monohromatske prostore bogatim bojenim akcentima, a najviše koristim crvenu kao simbol komunizma i boju sportskog društva *Crvena zvezda*, pa i plavu i belu, preuzetu sa zastave Jugoslavije. Boju u filmskom kadru dopunjuje kostim koji je koloristički i u dezenu dominantan.

U ovom filmu prostore u kojima se radnja odvija različito sam tretirala od onih koji su predstavljali institucije države. Smatrala sam da je interesantno odvojiti državu i njene predstavnike od života običnih ljudi, najviše zbog obnove koja se u to vreme dešavala, i prednost su imale institucije države. Kao zanimljivu figuru, značajnu za razvoj košarke, upoznajemo Vladimira Dedijera<sup>53</sup>, u zgradi Predsedništva vlade FNRJ i Centralnog komiteta KPJ, koja je zbog promene organizacionog sistema vlasti dovršena kao zgrada SIV-a<sup>54</sup>. Iako je izgradnja ove zgrade počela 1947. godine, a završena 1959. godine, mi smo u njoj snimali vreme pre njenog završetka jer ona predstavlja jedan od simbola Jugoslavije. Dedijer, kojeg upoznajemo u ovom prostoru, svojim ugledom i pozicijama doprineo je razvoju sporta i pružio podršku košarkašima, koji mu obećavaju da će njegov doprinos opravdati zlatom na Svetskom prvenstvu u trenutku kada igraju košarku na zemljanom terenu u vojničkim cokulama.

Kraj pedesetih i početak šezdesetih godina prošlog veka bile su prosperitetne godine za Jugoslaviju, koja 1963. godine postaje socijalistička republika. Enterijere beogradskih stanova šezdesetih godina obeležili su dominacija boja i dizajna. *Dizajn centar*<sup>55</sup>,

---

<sup>53</sup> Vladimir Dedijer (1914-1990) akademik, istoričar, publicista i novinar.

<sup>54</sup> Izgradnja palate počela je juna 1947. godine, među prvim objektima na Novom Beogradu, po nacrtima arhitekta Vladimira Potočnjaka. Po njegovoj smrti 1952. gradnja je obustavljena, da bi je 1956. nastavio arhitekta Mihailo Janković, značajno izmenivši prvobitan plan dodavanjem novih elemenata. Palata je izgrađena 1959. godine za potrebe tadašnjeg Saveznog izvršnog veća. Počev od 1961. godine, kada je održana Prva konferencija Nesvrstanih zemalja, saloni koji su nekada nosili imena republika – slovenački, bosanski, makedonski i hrvatski – još sredinom devedesetih preimenovani su u crveni, braon, plavi... Samo dva su zadržala ime – srpski i crnogorski. U ukrašavanju enterijera učestvovali su najpoznatiji umetnici, kao što su Petar Lubarda, Milo Milunović, Đorđe Andrejević Kun i drugi.

<sup>55</sup> *Dizajn centar* u Beogradu postojao je od 1972. do 1986. godine,



institucija koja se bavila promocijom industrijskog dizajna i nameštaja i edukacijom potrošača i proizvođača, postojala je u Beogradu od 1972. do 1986. godine. *Dobar dizajn* bio je naziv diplome koju je *Dizajn centar* tokom sedamdesetih i osamdesetih godina dodeljivao odabranim proizvodima kao oznaku izuzetnog kvaliteta.<sup>56</sup> Dizajn je diktirala domaća scena i najpoznatiji proizvođači nameštaja: *Gaj* (Pančevo), *Jela* (Šabac), *1. novembar* (Sremska Mitrovica), *Simplo* (Vranje), *Jasen* (Kraljevo), *Goranprodukt* (Čabar), *Rade Končar* (Zagreb), *Novoselec* (Križ), *Šipad* (Sarajevo), *Treska* (Skoplje), *Jugodrvo* (Beograd), *Exportdrvo* (Zagreb), *Slovenijales* (Ljubljana), *Oriolik* (Oriovac), *Tvin* (Virovitica), *Meblo* (Nova Gorica), *Marles* (Maribor), *Tovarna dekorativnih tkanin* (Ljubljana). Smatram da je postojanje ovakve institucije u to vreme doprinelo vizuelnom i estetskom opismenjavanju građanstva u opremi životnih prostora i prepoznavanju važnost razvoja domaćeg dizajna u skladu sa svetskim tendencijama jer su članovi ove institucije bili najpoznatiji stručnjaci iz oblasti primenjenih umetnosti.

Ovaj vremenski period u umetnosti na prostorima bivše Jugoslavije nazivamo *socijalistički modernizam*<sup>57</sup>, a estetiku ovog vremena odlikuje *vizuelni jezik socijalizma*<sup>58</sup> Ovaj period odlikovala je proizvodnja funkcionalnih komada nameštaja od novih materijala i putem nove tehnologije, po nižim ili pristupačnim cenama u odnosu na primanja i mogućnosti Jugoslovena u tom periodu. Oni su postali dostupni širem građanstvu i opstali su i kao odlika epohe, a često ih i danas možemo videti u domovima na ovim prostorima. Kao najupečatljivije predstavnike epohe kadrove ovog filma krasile su *meblo* lampe<sup>59</sup> i stolice Nike Kralja<sup>60</sup>. Koristeći simbole is ovog perioda modernizovala sam epohu početka sedamdesetih, dodajući elemente kasnijih proizvoda industrijskog dizajna. Ovaj period karakteriše pojava fotografije u boji kod nas, pa su sećanja sagovornika epohe postajala i obojenija. Zbog toga, kroz naglašen, moderan dizajn u

---

<sup>56</sup> <http://www.mij.rs/izlozbe/109/dizajn-centar-.html> 13. septembar 2017. at 8.25 PM

<sup>57</sup> Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011, str. 664

<sup>58</sup> *Vizuelni jezik socijalizma* predstavlja važnu i inspirativnu tekovinu ovih prostora, a institucija čiji je zadatak da to baštini, obrađuje, kontinuirano preispituje, reafirmiše i predstavlja publici – Muzej istorije Jugoslavije – 2013. godine pripremio je nekoliko izložbi u saradnji s muzejima iz Zagreba i Ljubljane.

<sup>59</sup> Proizvođač nameštaja Meblo iz Nove Gorice, je 1970 započeo saradnju sa braćom Guzzini i iz ove saradnje nastale su mnogobrojne, i danas jako cenjene lampe, koje obično nazivamo *Meblo lampe*

<sup>60</sup> Niko Kralj (1920-2013) arhitekta, profesor, industrijski dizajner, imao veliki uticaj na razvoj industrijskog dizajna u Jugoslaviji, autor, između ostalog, i stolice, koja je i danas deo kolekcije MOMA u Njujorku

toplim tonovima sa mnogo bojenih akcenata predstavljam ovu epohu suprotstavljajući je prethodnim, ispranim u boji.



Meblo lampa, jedan od simbola vremena, kadar iz filma

## 6.2. Razvoj lika kroz epohe filma – Nebojša Popović

Nebojša Popović bio je jedan od zaslužnih za razvoj košarke i televizije u Jugoslaviji, pa nas pored košarkaških uspeha, druga linija priče vodi kroz razvoj radija i televizije i pokušaje direktnih televizijskih prenosa. Lično svedočenje, fotografije, dokumenta, novinske članke o njegovom životu ustupili su nam članovi njegove porodice, bliski saradnici, prijatelji i zaposleni na RTS, gde je ostavio veliki doprinos. O njemu svedoči i veliki broj knjiga napisanih o televiziji i sportu, u kojima se veliča njegov doprinos, između ostalih i knjiga *Nebojša Popović – Uvek prvi* autora Slave Stojkovića i *Džez basket* Aleksandra Miletića<sup>61</sup>, koji nam je svojim znanjem pomogao da ovo vreme i njihove aktere bolje vizuelizujemo, te nam je dao informacije o izgledu i merama linija terena koje su se po epohama razlikovale.

Aleksandar Miletić opisuje Nebojšu Popovića kao stožera jugoslovenske škole košarke, koji je dao početni impuls i zacrtao put košarke. Spisak njegovih zasluga proteže

---

<sup>61</sup> Alesandar Miletić (1972- ) urednik sportske redakcije *Politike*, autor knjige *85 godina košarke u Srbiji*

se mnogo dalje od terena, sve do čuvenog TV termina *Subotom u 5*, koji je košarkaše stavio u ravan s Marlonom Brandom i Polom Njumenom. Tako je košarka ušla u srca svih ljudi. “<sup>62</sup>

Kroz film vidimo dva lična prostora Nebojše Popovića, stan iz pedesetih i moderniji, iz sedamdesetih godina prošlog veka. Ideja mi je bila da distinkciju ova dva prostora napravim u boji i stilu. U pedesetim godinama on je bio mladić pun ideja i snova, a sedamdesete godine su odraz njegovog profesionalnog uspeha.

### **6.2.1 Lični prostor**

Nebojšu Popovića i njegov stan iz sedamdesetih godina upoznajemo u prvim sekundama filma, gde otkrivamo vreme u kome se film dešava. Ovaj objekat snimali smo u stanu na Vračaru koji ima pogled na Beograđanku. Iskoristili smo samo njegovu arhitekturu i poziciju. Ideja nam je bila da napravimo moderan, novoizgrađen stan sedamdesetih godina u centru Beograda. Paleta boja u stanu bila je topla, od tamnosmeđe ka narandžastoj i žutoj. Zidove smo obložili tapetama koje su odgovarale periodu, a i same su bile odlika perioda. Odabirom i pozicioniranjem nameštaja koji je karakterisao sedamdesete godine definisali smo epohu u prostoru, a dodajući rekvizitu koja karakteriše lik Nebojše Popovića napravila sam i prostornu vizuelizaciju lika, uvek vodeći računa o funkciji i značenju koji prostor treba da ima u okviru kadra. Prvi kadrovi filma, dok se kamerom krećemo po stanu rano ujutru 23. maja 1970. godine, prikazuju sobe i usnule članove njegove porodice. Preko kadrova stola, na kome su dnevne novine, mašina za kucanje, žuti plastični telefon, smeštamo se u period filma. Sa polica pretrpanih knjigama prepoznajemo njegov intelektualni karakter, a preko pehara i medalja sa košarkaških takmičenja shvatamo njegovu opsesiju sportom. Njegov notes, kao deo igrajuće rekvizite, upoznaje nas sa njegovim organizacionim sposobnostima. Posle prvih kadrova filma kroz njegov lični prostor publika upoznaje Nebojšu Popovića, oca i muža, urednika RTS-a, košarkaša i čoveka koji je na korak do ispunjenja svoje vizije. Posle toga njegov prostor vidimo samo kroz uže kadrove porodice, koja prati utakmicu i navija za reprezentaciju. Ovaj prostor, iako vremenski malo zastupljen u filmu, predstavlja jedan od najvažnijih

---

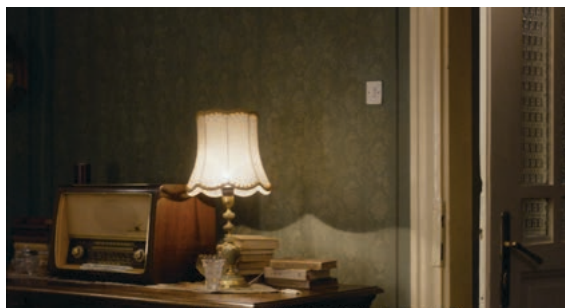
<sup>62</sup> Alesandar Miletić, *Džez basket*, Laguna, Beograd, 2013, str. 10

prostora jer uvodi kroz njegov lik publiku u tematiku i vreme filma. On nije bio rekonstrukcija njegovog realnog stana iz tih godina već je sledio vizuelni jezik socijalizma i bio je vođen idejom o filmskom liku Nebojše Popovića i estetici koju film nosi. On je prostorna vizuelizacija lika koja prioritet daje značenju i načinu na koji publika čita prostor.



Stan Nebojše Popovića iz sedamdesetih godina

Reminiscencijama upoznajemo i njegovo mesto boravka u pedesetim godinama koji svojim izgledom referira više na prostor gradske kuće nego stana. Ovakav utisak imamo zbog visokih plafona koji su tada bili karakteristični u kućama i stanovima. Iako sam se trudila da vreme pedesetih godina dočaram bez mnogo boje, u slučaju ovog stana ona egzistira, ali je isprana. Ovaj prostorno izuzetno zanimljiv stan ima dugačak hodnik, iz kog se ulazi u kuhinju i kupatilo i koji vodi u dnevnu sobu, dvorkilnim vratima vezanu za spavaću, koja ima izlaz na terasu sa pogledom na ceo grad. Postojeće bele zidove prefarbali smo u maslinastozelenu boju i aplicirali, svetliji u tonu, ornament gumenim valjkom, koji je bio karakteristična obrada zidova predratnih, pa i posleratnih kuća i stanova. Dodavši mobilijar, taman i masivan, kao i scensku rekvizitu, radio, lampe sa abažurima i staru mašinu za kucanje smeštamo se u pedesete godine.



Stan iz pedesetih godina

Velika terasa na koju izlazi, i koja ima mušerabiju i cveće kao krovna terasa iz sedamdesetih, u trenutku njenog pojavljivanja spremna je za romantičnu večeru, pa tako prepoznamo i Nebojšin senzualni karakter.

### 6.2.2 Prostor profesionalnog delovanja

Lik Nebojše Popovića profesionalno upoznajemo prvo kao urednika na televiziji, a kroz reminiscencije vidimo i početke njegove profesionalne karijere na radiju. Kako nas priča o njegovoj ličnosti vodi kroz razvoj radija i televizije, morali smo da istražimo prostore u kojima su se izvodili radijski programi i utvrdimo kako je izgledala tehnika kojom su na televiziji i radiju proizvodili program. To nas je odvelo na mesta koja i danas egzistiraju – Radio Beograd<sup>63</sup> u Hilendarskoj ulici i Televiziju Beograd na Beogradskom sajmu, koja je 1958. godine izgrađena i počela sa emitovanjem programa.

Ovaj segment njegove ličnosti, koji je na filmu predstavljen kroz prostor radija i televizije ima tretman scenografske rekonstrukcije prostora i vremena. Uz pomoć stručnjaka, tehničkih lica i osoba iz arhive televizije i radija, ideja je bila da se što realnije predstave ovi prostori i ostanu kao dokaz vremena kroz njihovo prikazivanje i vizuelizaciju u filmu. Ovi prostori vezuju se i prate liniju priče vezanu za Radivoja Koraća<sup>64</sup>, jednog od najboljih košarkaša Jugoslavije, kroz njegovu posetu radiju dok je Nebojša bio novinar, na utakmici na Sajmu kojom on dominira svojom igrom, kroz vest o njegovoj nesreći koju Nebojša prima u prostoru kancelarije urednika na televiziji i u emisiji koja se realizuje povodom njegove smrti u televizijskoj emisiji u studiju.

Zgradu Radio Beograda i njene prostore poznajem i svesna sam njegove autentičnosti. Pribojavala sam se, ipak, da se od moje poslednje posete ovom mestu njegov izgled promenio. Od stepeništa koje vodi na sprat pored velikog vitraža do Kamene sale i dalje kroz hodnike koji vode u kancelarije i studija, sa čijih plafona još uvek vise *meblo*

---

<sup>63</sup> Zgradu Zanatskog doma od 1947. godine na korišćenje dobija Radio Beograd. Zgrada i enterijeri adaptirani su za potrebe radio-stanice. Restoran u prizemlju pretvoren je u muzički i dramski studio, a nekadašnje hotelske sobe u redakcije. Kako se Radio Beograd širio, tako su dodavani studiji za emitovanje i montažu. U prostoru nekadašnjeg bioskopa *Avala* danas je veliki muzički studio u kojem se često održavaju javna snimanja.

<sup>64</sup> Radivoj Korać je prvi sportista koji je sahranjen u Aleji velikana, poginuo je u 30. godini u saobraćajnoj nesreći posle utakmice koju je igrao za reprezentaciju Jugoslavije

lusteri, shvatila sam da je ovaj prostor ostao isti. Ušli smo u nekoliko radijskih studija na prvom spratu. Veličina i namena ovih prostorija su varirale, kao i boja zidova i opremljenost tehnikom. Ona je modernizovana, ali uređaji za emitovanje programa iz šezdesetih godina prošlog veka, miksete, mikrofoni i ostala tehnička oprema, i dalje su bili u istoj zgradi, ali bez funkcije. Kao najbolje očuvan i prostorno najzanimljiviji bio je studio u plavo-zelenim tonovima, koji je imao dve prostorije – studio i režiju – odvojene zidom sa staklenim prozorom. Paneli kojima su bili obloženi zidovi radijske kabine, od zelenog i plavog pliša u vidu pravougaonih polja oivičenih drvenim lajsnama, susretali su se sa poljima svetlijih tonova lakiranog drveta. Režijska kabina bila je pretežno od drvenih panela toplih boja. Stolovi u radijskoj kabini bili su prekriveni ishabanom čojom, koju smo zamenili, kao i staklo između kabine i režije, u koju smo uneli mikrofone iz tog vremena, te je prostor dobio izgled vremena na koje je film referisao. Doneli smo nekoliko bakelitnih ploča na sedamdeset osam obrtaja, koje su bile karakteristične za 1959. godinu, za scenu intervjua u studiju. U ovom prostoru sniman je radijski intervju Nebojše Popovića i Radivoja Koraća u tumačenju njihovih filmskih karaktera.



Prostor Radio Beograda, fotografije sa snimanja

Razvoj televizije pratimo dalje kroz lik Nebojše Popovića i kroz televizijske emisije i prenose utakmica. Dok je Nebojša bio novinar na radiju i direktno prenosio košarkaške utakmice, a po istorijskim podacima, televizija je direktno prenosila košarkaške utakmice 1961. godine sa Beogradskog sajma<sup>65</sup>, gde je održano Evropsko prvenstvo u košarci. Nebojšu u filmu vidimo na novinarskoj poziciji iznad terena, gde sa žarom, ali i tugom komentariše drugo mesto jugoslovenske reprezentacije na prvenstvu. Sagrađili smo punktove za reportere, koji su bili jednako tretirani za sve komentatore utakmice, pa i za

---

<sup>65</sup> Ovu utakmicu i prenos neću u potpunosti opisati i obrazložiti jer je u ovom segmentu se bavim likom Nebojše Popovića i informacijama koje su direktno uticale na razvoj njegovog lika. Segment filma o finalu evropskog prvenstva na Sajmu koji je prvi put održan u Jugoslaviji, pratimo lik Bore Stankovića i njegov odnos sa Džonsom, predstavnikom FIBA.

Nebojšu. Sačinjavali su ih sto i stolica, mikrofoni, lampa, slušalice i natpis rukom koji objašnjava zemlju porekla novinara koji su pratili utakmicu. Sledeći fotografije koje su svedočile o Evropskom prvenstvu u Beogradu 1961. godine, Halu jedan scenografskim elementima – podovima, koševima, tribinama i komentatorskim pozicijama – pretvorili smo u rekonstrukciju događaja. Za tu priliku, a i za kasnije televizijske prenose u filmu, napravili smo kamere iz ovog perioda, s obzirom na to da je prava kamera koja postoji u Radio-televiziji Srbije muzejski eksponat i nismo imali dozvolu da je koristimo. Kao scensku, a kasnije i igrajući rekvizitu izradili smo tri ovakve kamere, koje su izgledom bile rekonstrukcija originala. One su napravljene, kao i ostala rekvizita i elementi scenografije, u radionici koju smo za film oformili, gde se čuvala rekvizita i u kojoj su radili dekorateri, vajari, slikari i stolari. Izrada ovih kamera trajala je mesec dana i podrazumevala je tehnološku obradu i poznavanje različitih materijala, uzimanje mera i kalupa za pojedine delove, i postavljanje ovih kamera na originalne stativne iz epohe koje smo iznajmili od RTS-a.



Kamera iz epohe koja je muzejski eksponat i rekvizita koja je napravljena za potrebe filma

Prostor Televizije Beograd<sup>66</sup>, sada Radio-televizije Srbije, na Beogradskom sajmu poznavala sam odranije. Zgrada koja se nalazi u okviru arhitektonske celine Sajma bila je prvi objekat ne samo u Jugoslaviji, nego i na Balkanu, a i u većem delu Evrope,

---

<sup>66</sup> Arhitekta Milorad Pantović, projektant celog Sajmišta, njegove jedinstvene arhitektonske kompozicije i linije, odabran je da uz konsultaciju sa arhitektom Bratislavom Stojanovićem projektuje zgradu za TV studio na Sajmištu. Zgrada je bila gotova, u jesen 1958. godine

projektovan i izgrađen isključivo za potrebe televizije.<sup>67</sup> Studio koji se tamo nalazio i dalje je imao tehniku iz epohe i arhitektonski je prezentovao pedesete godine prošlog veka. On je bio istorijski tačno mesto događanja priče. Fotografije koje sam prikupila prilikom istraživanja odražavale su početke studijskih scenografija, prostora za sastanke, prostora za montažu, spoljni izgled zgrade, pored koje su se nalazila i reportažna kola.

Posle saznanja prikupljenih istraživanjem i sistematski razmatrajući zgradu kao celinu i sve njene prostore zasebno, shvatila sam da kancelariju urednika, koja je trebalo ovde da se snima, ne mogu da prikažem u ovim prostorima. Oni su, naime, bili isuviše mali da bi u njima bilo moguće filmsko snimanje. Postojeće stanje i sam izgled bio je previše sterilan i, osim vremenske tačnosti, nije odražavao duh televizije kao institucije koja stvara, proizvodi i direktno prenosi program. U filmu smo imali samo jednu scenu kroz koju je trebalo sve prethodno da približimo publici, a u ovom prostoru to nije bilo moguće. Da bih istakla značenje prostora koji pripada uredniku televizije 1969. godine, odlučila sam da scenografija ovog prostora treba da bude za to vreme tradicionalan i moderan, luksuzan prostor koji će govoriti vizuelnim jezikom socijalizma i u detaljima referisati na televiziju. Takođe smo shvatili da studijski prostor na Sajmu ima postavljenu scenografiju za stalne emisije koja nije mogla da se skloni jer bi se na taj način zauvek uništila, te smo odustali od snimanja u ovim prostorima, načinivši fotografije koje su prikazivale delove prostora koje smo želeli filmski da vizuelizujemo.

Već tada sam imala ideju za prostor koja mi je bila inspiracija za lik i dok sam čitala scenario, želela sam da Nebojšu kao urednika televizije prikažem u kancelariji zgrade Instituta za ispitivanje materijala, u zgradi IMS-a<sup>68</sup>. Ona se nalazi preko puta Sajma i u vremenu izgradnje Beograda predstavljala je jednu od ugledijih institucija, na čelu sa Brankom Žeželjom, najpoznatijim konstruktorom ovih prostora, zaslužnim za konstrukciju kupole Beogradskog sajma. Ova zgrada u svom sastavu ima kancelarije, hale i kabinete za

---

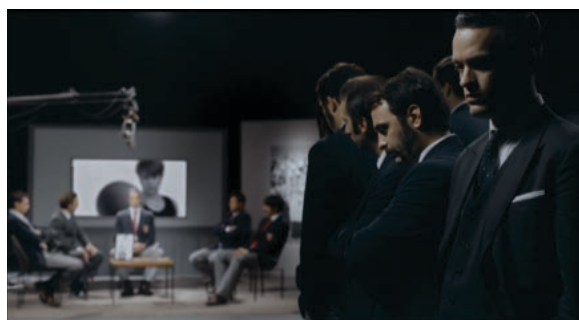
<sup>67</sup><http://www.rts.rs/page/tv/sr/story/21/rts-2/2095563/trezor.html>

<sup>68</sup> Zgrada na Senjaku u Bulevaru vojvode Mišića 43, koja je 1951. godine dobijena za smeštaj Instituta, projektovana je za državnu markarnicu i pre Drugog svetskog rata završeni su grubi radovi. Nakon rata izvršeni su spoljašnji i unutrašnji radovi za potrebe Ministarstva elektroprivrede FNRJ. Adaptacija ove zgrade za Institut, odnosno laboratorije sa teškim mašinama i opremom bila je mnogo složena. Tada su iseljene ustanove koje su se zatekle u zgradi pre dodele zgrade Institutu: Hidroenergetski zavod *Jaroslav Černi*, Institut *Nikola Tesla*, Savet za nauku i kulturu i Projektni biro Narodne armije. U toku 1953. godine započela je izgradnja hale u ulici Viktora Igoa i za rad je bila osposobljena 1956. U 1964. godini završena je i zgrada za laboratoriju za beton u ulici Viktora Igoa.



ispitivanje materijala, dugačke hodnike koji su mešavina stilova i epoha, s obzirom na to da je zgrada građena pre Drugog svetskog rata i da je imala drugu namenu, a u potpunosti je završena 1964. godine. Kancelarija koja je, između ostalih uglednih direktora IMS-a, pripadala Branku Žeželju bila je prostrana sa nizom prozora preko puta vrata i tamnim drvenim panelima na zidovima. Pripadajući nameštaj od punog drveta i dugačak drveni sto za sastanke predstavljali su odraz ozbiljnosti, stila i prestiža šezdesetih godina. Veliku biblioteku koja je prekrivala ceo zid napunili smo fasciklama i registrima, koji karakterišu državnu instituciju. U centralni deo biblioteke postavili smo televizor, na kome se emitovala najava za Dnevnik iz 1969. godine, koji budi u nama sećanje na ove godine. Kadrovi koje vidimo u filmu prikazuju samo mali deo scenografije kancelarije Nebojše Popovića. Iako sam nekada svesna da će se samo deo prostora videti u kadru, trudim se da opremim ceo prostor ukoliko film to pruža sa produkcione i finansijske strane, a organizacija unutar sektora scenografije u vremenskoj mogućnosti u odnosu na ceo proces snimanja. Smatram da kada uđu u prostor koji celim svojim postojanjem referiše duh vremena, glumci bolje ostvaruju svoje uloge.

Prostor koji direktno vezujemo za Nebojšinu kancelariju jeste studio Televizije Beograd i scenografija u njemu, koja je postavljena za emisiju povodom smrti Radivoja Koraća. Kako snimanje nije bilo moguće u studiju na Sajmu, ovu situaciju preokrenuli smo u prednost i odlučili da scenu snimamo u mnogo većem studiju RTS-a na Košutnjaku. Izbor ovog studija doneo je kvalitet u veličini prostora i mogućnost da se bolje vidi sama scenografija i kamere, kao scenska rekvizita, koje smo za snimanje pravili. Dominantno je bilo svetlo na televizijskoj scenografiji i na napravljenoj i iznajmljnoj televizijskoj opremi, kojom se snimao i sam događaj – Koraćeva smrt i njegove kolege košarkaši koji ga se sećaju.



Scenografija televizijske emisije, kadrovi iz filma

Scenografija emisije koju smo za ovaj prostor napravili bila je inspirisana televizijskim scenografijama tog doba. Kako je televizijski program u boji počeo da se emituje tek 1972. godine, ova scenografija bila je ahromatska.

Razvoj televizije i Nebojšinog lika profesionalno pratimo zaključno sa direktnim prenosom finalne utakmice u Hali *Tivoli* u Ljubljani 1970. godine. Snimanje scena direktnog prenosa, koji je jedan od sporednih događaja tokom utakmice, pratimo u reportažnim kolima. Za ovu scenu rekonstruisali smo reportažna kola koja su bila rashodovana i bez funkcije. Dekoraterskim intervencijama, sa tehnikom koju smo nalazili na otpadima, praveći odlivke i maske, tapaciranjem i obradom unutrašnjih zidova, osposobili smo ih sa za sve glumačke radnje. Svojim izgledom bila su gotovo istovetna rekonstrukcija originalnih kola koja su korišćena u Ljubljani ispred hale *Tivoli*. Monitori koji su prikazivali program bili su scenografski elementi, odlivci pravih monitora u koji su ubačena prosvetljena zelena stakla kako bi kadrovi utakmice mogli u postprodukciji da se ubace.



Reportažna kola, fotografije sa snimanja

U filmu koji traje oko dva sata možemo sagledati razvoj Nebojše Popovića kroz privatni i profesionalni život, kroz prostore koje je gradio i koji su njega gradili u periodu od dvadeset tri godine.

### **6.3. Razvoj prostora u vremenu – tereni na Kalemegdanu**

Priča o uspehu i nastajanju jugoslovenske košarke u filmu počinje 1947. godine na Malom Kalemegdanu, gde od zelenilom obraslog i od mina razrovanog prostora košarkaši stvaraju teren i organizuju klub. Ovo je ujedno bio i scenografski prostor na kome se u

filmskom vremenu izražavaju razvoji ličnosti, kao i promene prostora u duhu vremena i same radnje. Ovaj prostor je veoma prepoznatljiv. Nekada je Mali Kalemegdan bio sinonim za košarku, a danas su na ovom mestu i dalje tereni košarkaskog kluba *Crvena zvezda*. *Zvezdane noći*, koje su se tamo organizovale pedesetih i šezdesetih godina prošlog veka, bile su mesto okupljanja beogradske omladine.

Prilikom istraživanja o nastanku i građenju ovog mesta i događaja sagovornici vremena između ostalih su nam bili Srđa Kalember<sup>69</sup>, Bubiša Simić<sup>70</sup> i zaposleni u kosarkaškom klubu *Crvena zvezda*, koji se i danas nalazi u istoj zgradi na Malom Kalemegdanu. Prostor terena, upravna zgrada i plato ispred zgrade bili su jedinstvena prostorna celina u kojoj se odvija radnja filma od 1947. do 1955. godine. Analizirajući fotografije sa Kalemegdana i gledajući stare utakmice, akteri ovih događaja često su bili u nedoumici u vezi sa bojom terena na kome su igrali. Šljaka, materijal koji je prekrivao izravnjanu zemlju i koji je danas karakterističan za prekrivanje teniskih terena, korišćen je za podlogu košarkaških terena nekada. Mnogi su govorili da je ona bila crna, neki su, pak, tvrdili da je bila crvena. Svedoci vremena govorili su da je Zvezda imala crvenu, a Partizan, čiji se teren nalazio pored Zvezdinog, crnu, sledeći boje odličja kluba. Razgovori o boji terena bili su mi veoma inspirativni jer sam u tom trenutku shvatila kako im se spajaju pamćenje i sećanje. Crnobeke fotografije koje smo gledali postale su deo njihovih vizuelnih sećanja, tako da su nekada sećanja o kojima govore bila biografska, a nekada kolektivna pod uticajem vizuelnih medija.

Ovakve sumnje dale su nam slobodu da boju terena sami osmislimo u odnosu na dramsku radnju. Zanimljiva činjenica, koja nije mogla scenografski da se prikaže već samo glumački, jeste da su lopte koje su tada korišćene bile kožne, fudbalske, i da su prilikom igre na kiši bile veoma teške. Svi ovi podaci pomogli su nam da bolje percipiramo, ali i dali slobodu da rekonstruišemo ove prostore na način koji će unaprediti dramsku radnju više nego istorijske činjenice koje nismo mogli tačno da utvrdimo.

---

<sup>69</sup> Srđa Kalember (1928-2016) jugoslovenski i srpski košarkaš, jedan od osnivača košarkaskog kluba *Crvena Zvezda*

<sup>70</sup> Vojislav, Bubiša Simić (1924-) muzičar, dirigent, kompozitor, jedan od pionira etno džeza

Sledeći sopstveni senzibilitet, a inspirisana istraživačkim radom, nadogradila sam ove prostore u filmske prostore radnje. Podelila sam prostor košarkaških terena u tri vremenske faze, vodeći se scenariom i produkcionim mogućnostima.



Tereni na Malom Kalemegdanu – fotografije zabeležene prilikom obilaska terena 2013. godine

Kroz nadogradnje iz više epoha na klupskoj zgradi, koja se nalazi pored terena, primetila sam eklektičnost, ali i nesklad. Jedva su se primećivali obrisi nekadašnje zgrade koju sam viđala na fotografijama. Nakon produkcioni i organizacionih sastanaka, i uz dozvolu gradske uprave, omogućeno nam je da fizički srušimo jedan deo objekta, zastakljenu krovnu terasu koja je bila nelegalno podignuta, i scenografski nadogradimo prostore koji bi bliže predstavili epohu. Dobili smo dozvolu da uz minimalne intervencije i uz scenografske elemente postojeću zgradu i svlačionice rekonstruišemo kako bi one svojim izgledom što bolje referisale vreme četrdesetih i pedesetih godina prošlog veka. Zgrada, koja stoji centralno, u levku između kalemegdanskih zidina, bila je samo pozadina košarkaških terena, u čijem enterijeru nismo snimali. Scenografskim intervencijama preradili smo levu stranu, gde su bile svlačionice, koje su bile vezane za zgradu, i desnu stranu, gde se prostirao glavni košarkaški teren, sa zidom i tribinama. Prostor *Zvezdanih noći* nalazio se na platou između zidina i svlačionica.

Prva faza predstavljala je razrušen i napušten prostor Malog Kalemegdana, gde naši akteri dolaze sa vizijom kako će on izgledati. Dovodjenje ovog prostora u fazu za snimanje trajao je petnaest dana, a posle ovog smo imali samo jedan dan da prostor preoblikujemo za narednu fazu. Vremenski okvir nas je ograničio u idejama, ali nosio je i nova, praktična rešenja. Da bi se ova zgrada dovela u stanje priplizno prvobitnom, počeli smo od kasnijih faza, dok smo za ranije faze prekrivali napravljene elemente maskama koje brzo mogu da

se skinu i elementima opreme kako bismo prikazali razrušenost objekta. Upravna zgrada bila je bele boje i imala je prozore različitih oblika i materijala. Da bismo se približili izgledom ovoj zgradi nekad, napravili smo maske za prozore, jednako tretirane u boji i izrađene od drveta. Za raniju, prvu fazu pripremili smo drvene maske od zakucanih drvenih dasaka, koje predstavljaju izgled napuštene zgrade. Za ovu zgradu, gledajući fotografije, bio je karakterističan balkon sa koga je uprava Crvene zvezde obično gledala utakmice. Zato smo zgradi dodali sličan balkonski deo pošto je postojeći bio nadograđen i zazidan, dubine koliko nam je dozvoljavao prostor ka terenu. Za boju cele zgrade izabrali smo oker, te se bojeno utapala u zemljane tonove kalemegdanskih zidina, dok smo prozore ofarbali u belo sa crvenim vertikalnim akcentima.



Prva faza scenografskog tretmana objekta košarkaških terena, kadar iz filma i fotografija sa snimanja

Prostor svlačionica, koji gleda direktno na teren, bio je u veoma lošem stanju kada smo ga posetili. Kuća koja se vezuje za zgradu bila je privremeni objekat koji je tu ostao i nije imao istorijsku vrednost, te smo napravili, pored postojećih vrata i prozora, još jedan prozor koji je bio istovetni kao postojeći ali je direktinije gledao na teren. Zapuštenost ovog prostora iskoristili smo kao prednost i naglašavajući postojeće teksture i paletom tamnih maslinastozelelih tonova bojeno smo definisali atmosferu svlačionice. Za ovaj prostor napravili smo klupe, dodali smo zidne lampe, ogledalo i tablu na kojoj su pisala imena igrača, koja su bila različita u odnosu na utakmicu koju pratimo, pa smo mogli da potcrtamo događaj ili vreme dešavanja.



Svlačionice, kadarovi iz filma

Prostor košarkaških terena Crvene zvezde prva je scena reminiscencija i moment kada Nebojša Popović svojim prijateljima i glavnim protagonistima filma izlaže svoju viziju kako će od obraslog terena u centru grada napraviti mesto za razvijanje košarke i druženje omladine.

Na podu košarkaških terena nalazio se tartan, industrijska gumena podloga. Ovu površinu morali smo da zaštitimo kako bismo nasuli zemlju i napravili zelenilom obrastao teren. Ceo teren prekrili smo tankim itisonom boje zemlje. Narednog dana smo zaštićen teren nasipali zemljom u sloju od pet do pedeset santimetara, te smo na taj način napravili reljefnu površinu. Nakon ovoga pristupili smo formiranju zelenih površina, kombinujući tepih-travu i raznovrsno zelenilo. Pri ozelenjavanju ovih površina morali smo da vodimo računa da biljke koje biramo budu otpornije i da ne uvenu tokom snimanja.

Prostor oko terena nadogradili smo scenografskim elementima kako bismo zajedno činili jednu sredinu. Naspram ovog terena trebalo je da napravimo zid od cigli u širini celog terena. On je postojao samo u prve dve faze terena i morao je da bude napravljen tako da može brzo da se demontira zbog nedostatka vremena za scenografsku intervenciju između ove dve faze snimanja. Bio je napravljen od drvene potkonstrukcije i gipsanih odlivaka koji su imali teksturu cigle. Centralni deo zida bio je sačinjen od prave cigle u saradnji sa sektorom za specijalne efekte jer ga glumac u kadru ruši. Obrada ovog zida podrazumevala je tesare, stolare za postavljene konstrukcije, gipsare i vajare za izradu i obradu gipsanih odlivaka i slikare, patinere za finalnu likovnu obradu. Izgled ovog zida direktno se oslanja na postojeće zidine, prati njihovu teksturu i likovnu obradu. Na mestu ovog zida u trećoj fazi objekta bile su napravljene drvene tribine.

Drugu fazu u razvoju terena predstavlja momenat kada počinje priprema terena za košarkaške utakmice. Zelenila više nema i podlogu za igru čini samo utabana zemlja. U sceni stiže i prvi koš, napravljen po ugledu na stare koševske koji su na tom mestu bili 1947. godine. Zgrada je u ovoj fazi u prizemnom delu imala rešetke na prozorima, a na spratu drvene prozore i šalone. U ovoj sceni još uvek vidimo zid iza zemljanog terena, koji Nebojša ruši kako bi napravio tribine.



Druga faza scenografskog tretmana objekta košarkaških terena, kadarovi iz filma

Sledeća i finalna faza predstavlja teren prekriven crvenom šljakom i zgradom koju krase nacionalna obeležja, na zgradi su zastave SFRJ i ispisane parole koje veličaju Tita. Umesto zida, teren oivičavaju drvene tribine. Scenografske razlike na košarkaškim terenima pratimo do 1955. godine, kada poslednji put vidimo teren u sceni kada Nebojša napušta mesto upravnika u Crvenoj zvezdi.

U različitim utakmicama i scenariom datim odrednicama pojačavali smo nacionalno kroz natpise na terenu, modernizovali kroz promenu košarkaških tabli na koševima i boju u detaljima i rekviziti, koja je postajala sve intenzivnija. Ove promene još više su potencirane u kostimu, gde maslinasto zelenu, koja prevladava u kostimu posetioca utakmice, vojnika, zamenjuje građanstvo i devojke u raznobojnim haljinama.



Treća faza scenografskog tretmana objekta, fotografija sa snimanja

Prostor *Zvezdanih noći* bio je odvojeno tretiran u odnosu na terene i ima obeležje muzičke scene i orkestra Bubuše Simića i predstavlja urbani duh posleratnog Beograda. S obzirom na to da su scene snimane noću, okrenuli smo se svetlu, najviše scenskom i pozicijama koje su scenariom date, šank, bina i prostor za ples između njih. Da bismo ovu scenu još bolje predstavili, podsetili smo se kako je ona predstavljena u serijalu *Grlom u jagode*<sup>71</sup> jer smatram da su upravo scene iz ovog filma ušle u kolektivno pamćenje nacije. Kroz gledanje starih filmova pokušavamo da nađemo reference za pozicije u prostoru i tražimo bolje rešenje ili ideju za šank i binu, ili pak da vidimo iz prethodnih rešenja kako naći bolje. Binu na kojoj su svirali Bubiša Simić opisivao je kao nekoliko praktikablova. Tako smo je i predstavili – kao skromnu, drvenu binu sa nadstrešnicom, čiju je pozadinu, iza muzičara, predstavljala slikana pozadina sa natpisom *Zvezdane noći* koja je podsećala na stare omote ploča. Na bini se nalazila scenska rasveta koja je iznad izvođača i na samom rubu bine, gde su bile sijalice sa metalnim maskama koje usmeravaju svetlo na izvođače na bini. Njih u filmu gotovo nikada ne vidimo zbog velike količine ljudi oko bine.

Između bine i šanka, a iznad ljudi, nalaze se redno vezane sijalice i crveno-bele trouglaste zastavice, koje se prostiru sve do šanka, koji prodaje klakere<sup>72</sup> i ostale napitke koje vezujemo za epohu.



Prostor *Zvezdanih noći*, fotografije sa snimanja filma

Scenografija koju smo napravili za Zvezdine košarkaške terene ostala je tamo i posle snimanja radi snimanja serijala, koji ja kao autor nisam radila i ne znam da li je posle toga ovaj objekat vraćen u prvobitno stanje, kako je dogovoreno na početku rada na filmu.

---

<sup>71</sup> Serija *Grlom u jagode*, reditelja Srđana Karanovića, snimljena je 1975. godine, a prati život Baneta Bumbara od 1960. do 1969. godine. Emitovana je 1976. godine, a zapamćena je kao serija visokih umetničkih dometa koja preti najbolje godine Jugoslavije kroz lik njenog glavnog junaka.

<sup>72</sup> Klaker je piće koje je prethodilo *koka-koli* i drugim osvežavajućim napicima na ovim prostorima



#### 6.4. Događaj kao scenografija – proslava 25. maja kao filmska scenografija

Da bih potencirala vreme i mesto neke radnje, oslanjam se na simbole. Svakako je simbol Jugoslavije bio Josip Broz Tito. Praznici u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji slavili su rad, pobedu, mladost, borcu, revoluciju i armiju. Bili su obeležavani u obliku parada, priredbi i događaja, organizovanih za narod na centralnim trgovima i ulicama gradova. Jedan od najvažnijih praznika bio je Titov rođendan, koji se slavio 25. maja, a koji je od 1957. godine nosio naziv Dan mladosti, po Titovoj inicijativi.

U istraživanju filmske scenografije bavila sam se kolektivnim pamćenjem, nacionalnim sećanjem, ali i istorijskim sećanjima na Jugoslaviju i Josipa Broza Tita. Dokumentarni filmovi i fotografije zabeležili su ove događaje ili barem neke njihove najvažnije segmente. „Prošlost ne možemo obrisati jer odsustvo pamćenja briše pojave, vreme i epohe.“<sup>73</sup> Teodor Kuljić potencira na markantnom simbolu kao zgodnoj emotivnoj osnovi kod poređenja prošlosti i sadašnjosti. On objašnjava kolektivno pamćenje kao „proces sećanja i zaboravljanja kojim razvrstavamo i organizujemo naše iskustvo, mišljenje i maštu u dimenzije prošlosti, sadašnjosti i budućnosti“<sup>74</sup>.

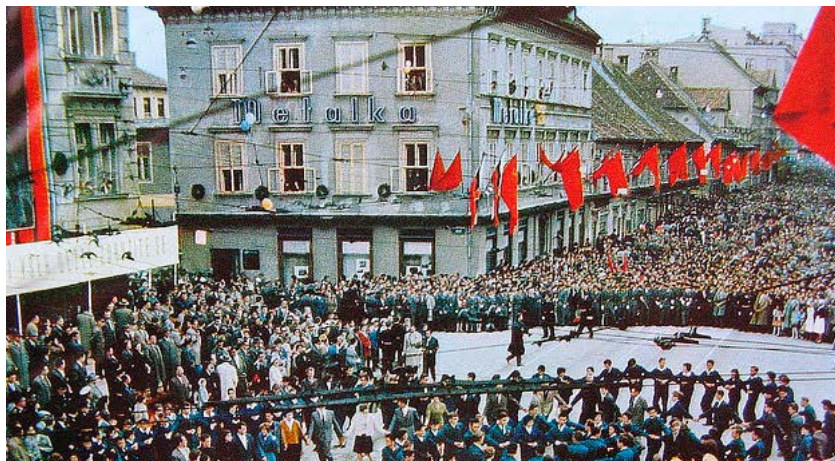
U filmu *Bićemo prvaci sveta* sadašnjost se odigrava na dan Svetskog prvenstva u košarci 1970. godine, održanom 23. maja 1970. godine. Po scenariju, vrhovnici i političari, koji su podržali i finansirali ovo prvenstvo kada su košarkaši stigli do finala, obećali su Titu pobedu i zlatnu medalju naših košarkaša. Ova vremenska odrednica dovela nas je do toga da scenografija filmske radnje bude izgled grada u pripremama za Dan mladosti. Njegovi simboli doveli su nas do scenografskog rešenja i vizuelizacije epohe kroz proslavu Dana mladosti na ulicama Ljubljane, na Prešernovom trgu, Tromostovlju i Kongresnom trgu, kuda su se akteri filma tog dana kretali na putu za halu *Tivoli*, i u dnevnim scenama Nebojšinog pogleda ka Tromostovlju iz hotelske sobe i puta za Bled.

---

<sup>73</sup> Teodor Kuljić, Sećanje na Titoizam – Između diktata i otpora, [http://www.kczr.org/download/tekstovi/secanje\\_na\\_titoizam.pdf](http://www.kczr.org/download/tekstovi/secanje_na_titoizam.pdf), 15. avgust 2017. ac 13.45 PM

<sup>74</sup> *Isto*

Nakon što sam pregledala dokumentarne filmove o sletu, štafeti u proslavama u jugoslovenskim gradovima, direktnu inspiraciju za filmski prostor pronašla sam u fotografiji Ljubljane iz 1960. godine. Iako nije tačna referenca događaja, ona je bila najbliža mojoj ideji o epohi i događaju koji želim da predstavim.



Fotografije Ljubljane 1960. godine

Kroz dalja istraživanja uvidela sam da su zastave i Titov lik osnovni simboli proslave ovog praznika, te su ovi elementi izgradili epohu i potencirali vremensku odrednicu na ulicama Ljubljane. Scena u kojoj Nebojša Popović prolazi kroz centar Ljubljane na putu za Bled ima scenografsku intenciju da kroz opremu i rekvizitu predstavi dva događaja, u prvom planu finale u hali *Tivoli* i u pozadini Titov rođendan. Kako smo imali mnogo kadrova u pokretu, sledeći svoje iskustvo odlučila sam da kadar na Tromostovlju, koji je najstatičniji, predstavim kroz sve simbole, a kroz dalje kadrove nastavim da naglašavam simbol kroz crvene zastave koje se vide u neoštrini i natpise koji su protezali između zgrada. U trenutku kada se scena njihovog puta završava, odnosno kada dolaze do hale *Tivoli*, ova odličja mešaju se sa obeležjima drugih zemalja i samog događaja, finala između Jugoslavije i Amerike.

Kroz različite prostore i epohe Jugoslavije koje pratim u filmu slika Maršala uvek je na zidu, drvenom, malterisanom, ispucalom, mermernom... On je svakako bio odličje tog vremena u svim svojim prikazanjima i u svim prostorima epohe. Kroz istraživanje kako je Tito izgledao u različitim godinama koje na filmu tretiramo zapitala sam se da li ga predstavljam kao osobu ili kao njegovo tumačenje lika na filmu. U filmu *Bićemo prvaci sveta* njegov lik tumačio je Lazar Ristovski. U dogovoru sa rediteljem filma Darkom

Bajićem, Tita smo kao simbol vremena realistično predstavili. U filmskom vremenu Lazar Ristovski pojavljuje se u završnici filma, dok smo Tita kao simbol epohe koristili i u drugim filmskim prostorima koji su predstavljali institucije kroz ranije periode u filmu.



1. Ulice Ljubljane, 2. Lazar Ristovski u ulozi Tita, kadarovi iz filma *Bićemo prvaci sveta*

## 7. Zaključna razmatranja

Realizacijom pisanog rada kao verbalnim zaključkom u odnosu na scenografsko istraživanje, vizuelizaciju i realizaciju scenografija u filmovima *Ničije dete* i *Bićemo prvaci sveta*, kao i distancom da sagledam kako je publika prihvatila ove filmove, postigla sam svoj cilj zadat na početku ovog umetničkog projekta.

Ovaj umetnički projekat razmatrao je film epoha kroz pojam sećanja iz mog aspekta kao umetnika koji je istražuje i vizuelizuje. U realizaciji analiziram i sintetizujem, te kroz publiku sagledavam način i posledice prihvatanja prikazanog dela, čime zatvaram krug sećanja koja kroz film, kao vizuelno sećanje publike, nastavljaju svoj dalji život kroz sećanje ili zaborav. Takođe uviđam da je udeo ličnih sećanja u radu na scenografiji filma koji se bavi savremenom istorijom neizbežan.

Svoje umetničko delovanje, ne samo kroz polja u umetnosti, vezujem sa ostalim praksama, sociologijom i psihologijom. Time predstavljam scenografa kao umetnika koji se oslanja na druge prakse koje pretpostavljaju čoveka, njegovo postojanje i delovanje, njegovo sećanje i pamćenje.

Dajem značaj prihvatanju i tumačenju umetničkog dela od strane publike kojoj je film namenjen. Ova dva filma, imajući u vidu period kojim se bave i istraživački tok rada

na njima, kao i recepciju publike, dokazuju postavljenu tezu ovog rada da film epoha utiče na kreiranje i uobličavanje kolektivnog pamćenja.

Smatram da sam ovim istraživanjem, koje se temelji na dva izuzetno značajna dela savremenog srpskog filma, metodološki objasnila svoj scenografski postupak i doprinela otvaranju novih polja istraživanja koje savremeni filmski stvaraoci tek treba da obrade, a koja idu dalje od rekonstrukcije filmskih događaja u filmovima epoha.

Filmovi *Ničije dete* i *Bićemo prvaci sveta* već su imali veliki doprinos u nacionalnom i regionalnom filmu, a scenografija u njima ostala je kao prikaz jedne zemlje koja više ne postoji i njenog nacionalnog i kolektivnih sećanja. Kolektivna vizuelna sećanja i kulturno pamćenje kao dominantne i privilegovane odrednice epohe smatram osnovom svakog umetničkog istraživanja epoha. Kroz ovaj umetničko-istraživački projekat ukazujem na odgovornost stvaraocima filmskih i ostalih vizuelih medija da naša dela postaju sećanja na kojima se budućnost gradi. Kao dodatni podsticaj i dokaz da su ovi referentni filmovi dostojni ove teme jeste činjenica da sam za oba filma bila nagrađena nagradom FIPRESCI, koju dodeljuju filmski kritičari Srbije, za najbolju scenografiju.

## 8. Literatura (bibliografija i webografija)

- Arnhajm, Rudolf, *Vizuelno mišljenje, jedinstvo slike i pojma*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1985.
- Bachelard, Gaston, *Poetika prostora*, Ceres, Zagreb, 2000.
- Bazen, Andre, *Šta je film (I-IV)*, 3D+, Niški kulturni centar, Niš, 2009.
- Bordwell, David, Kristin, Thompson, *Film Art, an introduction*, sixth edition, McGraw-Hill Higher Education, Njujork, 2001.
- Custen, George, *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*, Rutgers University Press, Nju Džersi, 1992.
- Daković, Nevena, *Studije filma: ogledi o filmskim tekstovima sećanja*, Čigoja, Beograd, 2014.
- Ettegui, Peter, *Production Design & Art Direction*, Crans-Pres-Celigny, Rotovision, 1999.
- Fluck, Winfried, *Film and Memory, in Sites of Memory in American Literatures and Cultures*, Udo J Hegel, Universitätsverlag Winter, 2002.
- Grainge, Paul, (editor) *Memory and popular film*, Manchester University Press, 2003.
- Halbwach, Maurice, *On Collective Memory*, University of Chicago Press, Čikago, 1992.
- Manovich, Lev, *Metamediji*, izbor tekstova, (priređio Dejan Sretenović), Centar za savremenu umetnost, edicija VIR co/No 2, Beograd, 2001.
- Neiger, Motti, Meyers, Oren, Zandberg, Eyal, *On Media Memory - Collective Memory in a New Media Age*, Palgrave Macmillan, 2011.
- Oliver, Grau, *Virtuelna umetnost* (prev. Ksenija Todorović), Clio, Beograd, 2008.
- Omon, Žak, *Teorije sineasta*, (prev. Tina Trajković-Filipović), Clio, Beograd, 2011.
- Parkinson, Dejvid, *Istorija filma* (prev. Mirjana Nikolajević, Aleksandar Luj Todorović), Dereta, Beograd, 2014.
- Petrić, Vladimir, *Čarobni ekran*, Narodna knjiga, Beograd, 1962.
- Stojanović, Dušan, *Teorija filma*, Nolit, Beograd, 1978.
- Šato, Dominik, *Film i filozofija* (prev. Dragana Atanasović), Clio, Beograd, 2011.
- Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011.
- Turković, Hrvoje, *Film: zabava, žanr, stil*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2005.
- Vorkapić, Slavko, *Vizuelna priroda filma*, Clio, Beograd, 1994.

## Webografija

Gilić, Nikica, *Filmske vrste i rodovi*, <http://elektronickeknjige.com/knjiga/gilic-nikica/filmske-vrste-i-rodovi>, 10. jul 2017. at 9.12 PM

Kuljić, Teodor, *Sećanje na titoizam, između diktatora i otpora*, [http://www.kczr.org/download/tekstovi/secanje\\_na\\_titoizam.pdf](http://www.kczr.org/download/tekstovi/secanje_na_titoizam.pdf), 20. april 2015. at 8.43 AM

Sebić, Mirko, Gvozden, Vladimir, Jovanov, Svetislav, Crtalić, Marijan, Šuvaković, Miško, Mihajlov, Jelena, Benčić, Branka, Silvija, Sofija, Belu, Rejmond, Daković, Nevena, Stojanović, Dragana, Eker, Kristijan, Mucko, Bojan, Bakul, Boris, Jureša, Jelena, „Naša mesta/geografija sećanja i zaborava“,

[http://www.novamisao.org/wp-content/uploads/2012/05/NASA\\_MESTA.pdf](http://www.novamisao.org/wp-content/uploads/2012/05/NASA_MESTA.pdf), 18. april 2015. at 2.26 PM

Turković, Hrvoje, *Umjeće filma - Esejistički uvod u film i filmologiju*, Zagreb, Hrvatski filmski savez, 1996, [https://www.academia.edu/4370823/Umije%C4%87e\\_filma.\\_Esejisti%C4%8Dki\\_uvod\\_u\\_film\\_i\\_filmologiju\\_Film\\_Artistry.\\_Essayistic\\_introduction\\_to\\_film\\_and\\_film\\_theory](https://www.academia.edu/4370823/Umije%C4%87e_filma._Esejisti%C4%8Dki_uvod_u_film_i_filmologiju_Film_Artistry._Essayistic_introduction_to_film_and_film_theory), 10. jul 2017. at 8.25 PM

Zielinski, Siegfried, Audiovisions, *Cinema and Television as Entractes in History*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1999. str 92

<https://monoskop.org/images/9/99/>

Zielinski\_Siegfried\_Audiovisions\_Cinema\_and\_Television\_as\_Entractes\_in\_History.pdf  
18. avgust 2017. at 2.26 PM

<http://www.mij.rs/izlozbe/109/dizajn-centar-.html> 13. septembar 2017. at 8.25 PM

<http://www.cab.rs/blog/milica-krstic-arhitekta-u-drzavnoj-sluzbi#.Wbj85DILc6g> 10. septembar 2017. at 8.20 PM

<http://dizajn.hr/blog/radmila-milosavljevic-u-tranziciji-cilj-treba-biti-humanitet-dizajna/>

## Filmografija

Ršumović, Vuk, *Ničije dete* [igrani film], Art & Popcorn, BaBoon Production, Kinorama, 2014.

Bajić, Darko, *Bićemo prvaci sveta* [igrani film], Intermedia Network, 2015.

## Ostala filmografija

English, Jonathan, *Ironclad - Battle for blood* [igrani film], Mythic International Entertainment, International Pictures One, 2014.

Weedon, Jim, *Sword of Vengeance* [igrani film], Vertigo Films, 2014.

Groothof, Marinus *Nebo iznad nas* [igrani film], Marinus Groothof, CTM LEV Pictures, Entre Chien et Loup, 2015.

Karanović, Srđan, *Grlom u jagode* [igrana serija], Televizija Beograd, 1976.

**Prilog br. 1.**

Kolaži atmosfere, boje i prostora za film *Ničije dete*



Šuma



Šuma





Dom



Žika



Grad



Alisa



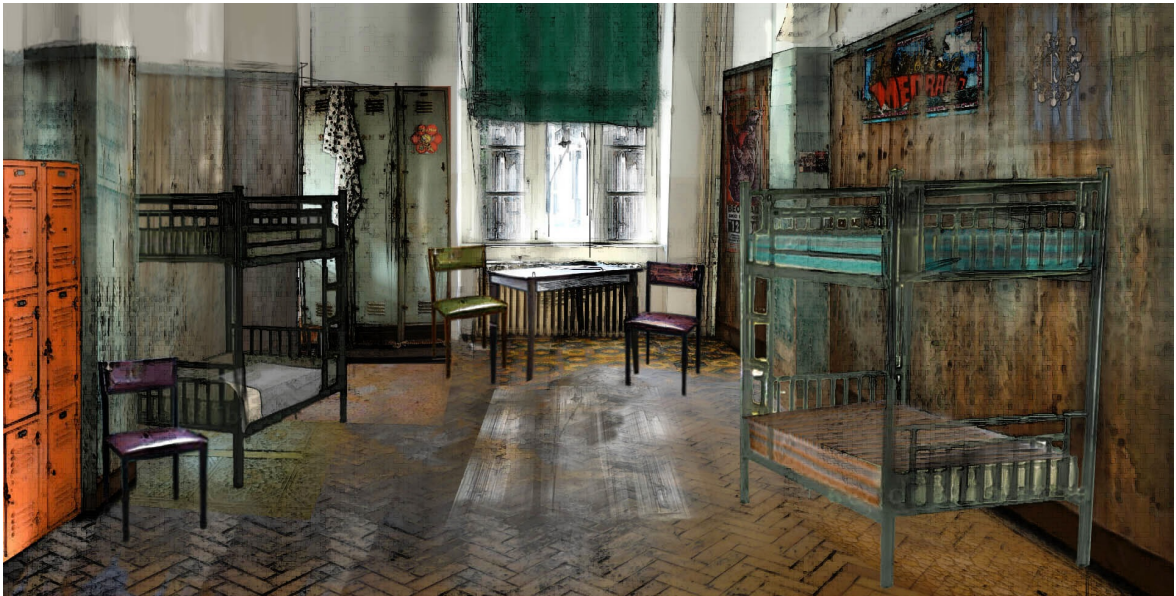
Alisa- Noćni klub



Šuma - rat

## Prilog br. 2.

### Pučketova soba



Skica Pučketove sobe



Pučketova soba - kadrovi iz filma

**Prilog br. 3.**

Prostor doma, kadrovi iz filma *Ničije dete*



Prostor doma, kadrovi iz filma *Ničije dete*



Prostor doma, kadrovi iz filma *Ničije dete*



Prostor doma, kadrovi iz filma *Ničije dete*

**Prilog br. 4.**

Alisini prostori, kadrovi iz filma *Ničije dete*



Noćni klub, kadarovi iz filma



Alisin stan, kadar iz filma



**Prilog br. 5.**

Ilketovi prostori, kadrovi iz filma *Ničije dete*



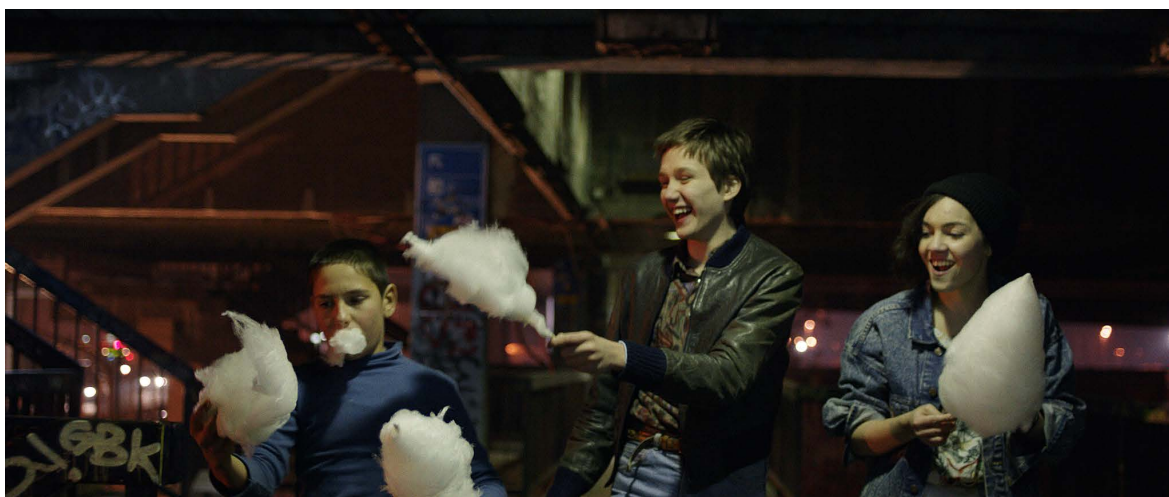
Ilketov stan, kadarovi iz filma



Železnicka stanica, rastanak Ilketa i Pučketa, kadarovi iz filma

**Prilog br. 6.**

Prostori grada, kadrovi iz filma *Ničije dete*

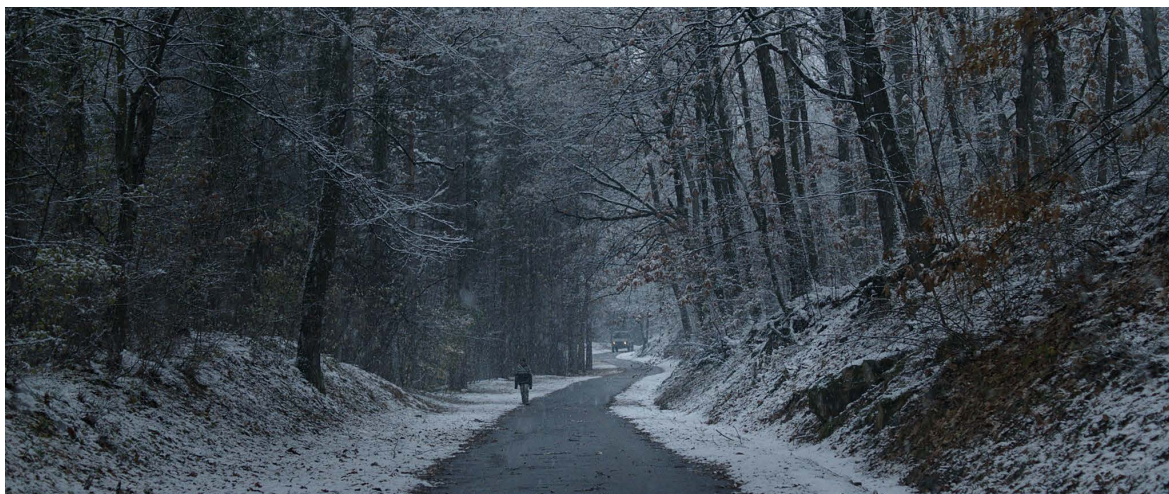


**Prilog br. 7.**

Prostor šume, kadrovi iz filma *Ničije dete*



Šuma, 1988. godina, kadrovi iz filma *Ničije dete*



Šuma, 1992. godina, kadrovi iz filma *Ničije dete*



Šuma, 1992. godina, kadrovi iz filma *Ničije dete*

**Prilog br. 8.**

Kolaži atmosfere, boje i prostora za film *Bićemo prvaci sveta*



**Prilog br. 9.**

Razvoj lika kroz epohe filma u filmu *Bićemo prvaci sveta*

Nebojšin stan iz pedesetih godina prošlog veka



Kadrovi iz filma *Bićemo prvaci sveta*



Kadrovi iz filma *Bićemo prvaci sveta*

**Prilog br. 10.**

Razvoj lika kroz epohe filma - Lični prostor

Nebojšin stan iz sedamdesetih godina prošlog veka



Kadrovi iz filma *Bićemo prvaci sveta*





Fotografije objekta Nebojšin stan iz sedamdesetih godina



Fotografije objekta Nebojšin stan iz sedamdesetih godina



Fotografije objekta Nebojšin stan iz sedamdesetih godina

**Prilog br. 11.**

**Lik kroz prostore profesionalnog delovanja**



Radio Beograd, kadrovi iz filma *Bićemo prvaci sveta*

**Prilog br. 12.**

Lik kroz prostore profesionalnog delovanja



Nebojšina kancelarija na televiziji, kadar iz filma *Bićemo prvaci sveta*



Nebojšina kancelarija na televiziji, fotografija objekta pred snimanje

**Prilog br. 13.**

**Lik kroz prostore profesionalnog delovanja**



Scenografija televizijske emisije, fotografije sa snimanja filma *Bićemo prvaci sveta*



Scenografija televizijske emisije, kadrovi iz filma *Bićemo prvaci sveta*

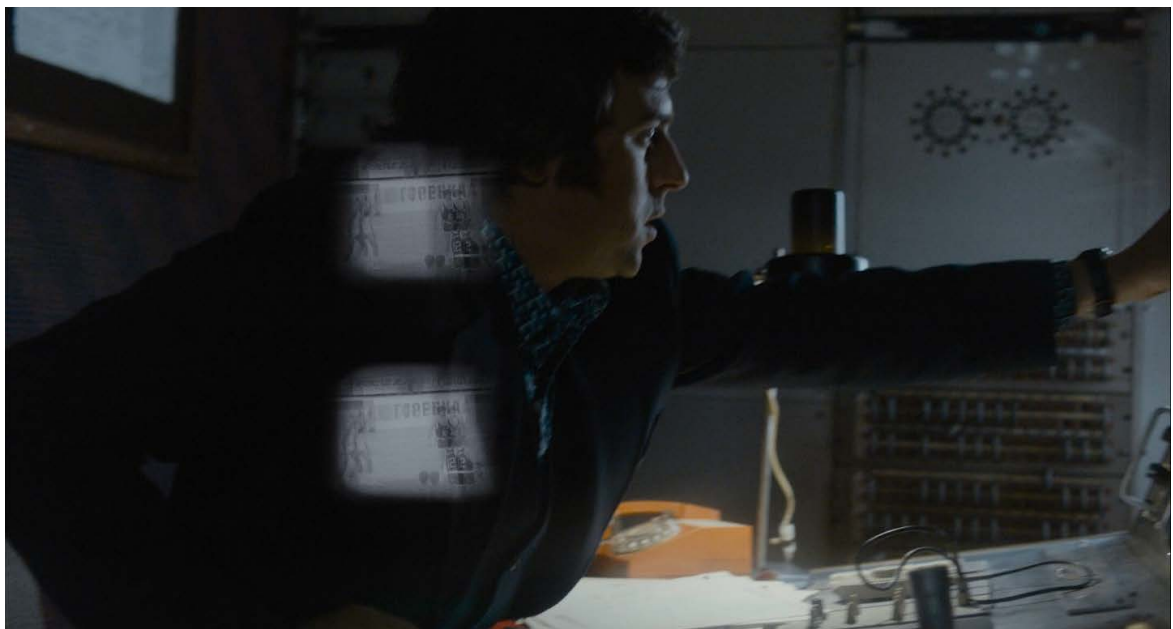


Reportažna kola, fotografije sa snimanja filma *Bićemo prvaci sveta*





Reportažna kola, fotografija sa snimanja filma *Bićemo prvaci sveta*



Reportažna kola, kadrovi iz filma *Bićemo prvaci sveta*

**Prilog br. 14.**

**Razvoj filmskih prostora u filmskom vremenu – Tereni na Kalemegdanu**



Fotografije zabeležene prilikom obilaska terena



Fotografije izgradnje objekta



Fotografije izgradnje objekta

**Prilog br. 15.**

Razvoj filmskih prostora u filmskom vremenu – Tereni na Kalemegdanu

Prva faza scenografskog tretmana objekta košarkaških terena



Prva faza scenografskog tretmana objekta košarkaških terena, fotografije sa snimanja



Prva faza scenografskog tretmana objekta košarkaških terena, fotografije sa snimanja

**Prilog br. 16.**

Razvoj filmskih prostora u filmskom vremenu – Tereni na Kalemegdanu

Druga faza scenografskog tretmana objekta košarkaških terena, kadarovi iz filma



Druga faza scenografskog tretmana objekta košarkaških terena, kadarovi iz filma



Druga faza scenografskog tretmana objekta košarkaških terena, kadarovi iz filma



**Prilog br. 17.**

Razvoj filmskih prostora u filmskom vremenu – Tereni na Kalemegdanu

Treća faza scenografskog tretmana objekta košarkaških terena, kadarovi iz filma



Treća faza scenografskog tretmana objekta, fotografije sa snimanja



Treća faza scenografskog tretmana objekta, kadarovi iz filma



Fotografija iz arhive košarkaških terena



Treća faza scenografskog tretmana objekta, fotografija sa snimanja

**Prilog br. 18.**

Razvoj filmskih prostora u filmskom vremenu – Tereni na Kalemegdanu

Treća faza scenografskog tretmana objekta koji je osavremenjen elementima opreme i predstavlja 1955. godinu



Treća faza scenografskog tretmana objekta, kadarovi iz filma

**Prilog br. 19.**

Razvoj filmskih prostora u filmskom vremenu – Tereni na Kalemegdanu

Svlačionice



Svlačionice Crvene Zvezde, kadarovi iz filma

**Prilog br. 20.**

Razvoj filmskih prostora u filmskom vremenu – Tereni na Kalemegdanu

*Prostor Zvezdanih noći*



*Prostor Zvezdanih noći* , fotografija sa snimanja

**Prilog br. 21.**

Događaj kao scenografija – proslava 25. maja kao filmska scenografija



Ulice Ljubljane, fotografije sa snimanja



Ulice Ljubljane, kadarovi iz filma





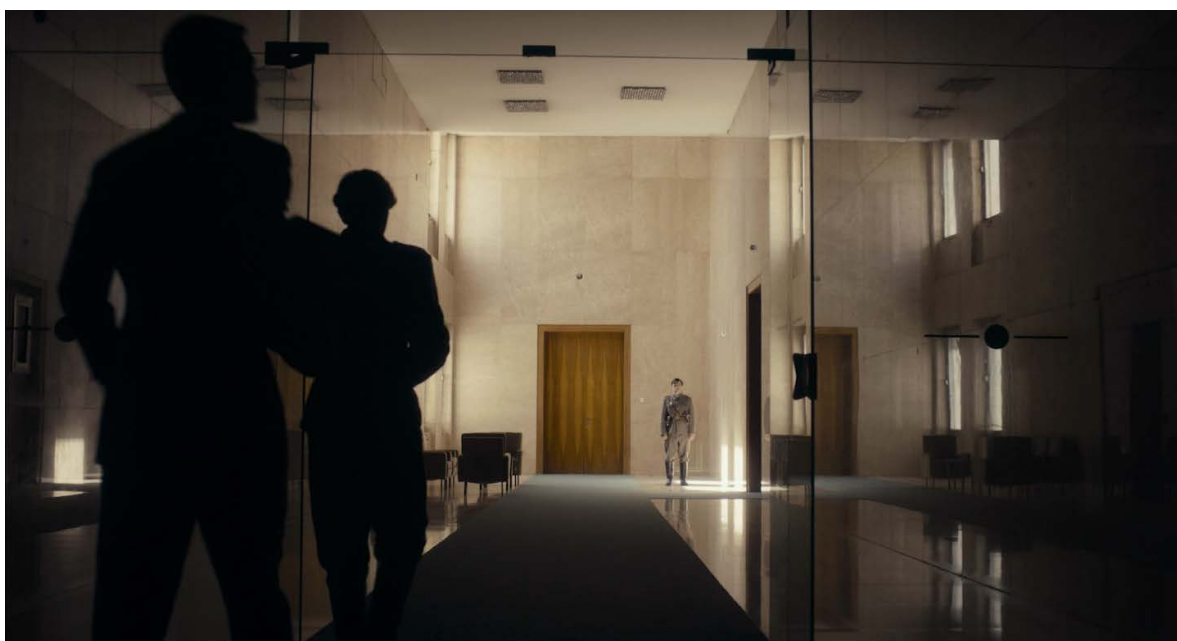
Lazar Ristovski u ulozi Tita, kadarovi iz filma *Bićemo prvaci sveta*

**Prilog br. 22.**

Ostale fotografije sa snimanja koje doprinose boljem razumevanju celokupne estetike filma *Bićemo prvaci sveta*



Avion iz 1950. godine i avion iz 1970. godine objekat građen u studiju za film *Bićemo prvaci sveta*, fotografije sa snimanja



Dedijerova kancelarija i ispred kancelarije, snimana u zgradi SIV-a, film *Bićemo prvaci sveta*, fotografije sa snimanja



Jugoslovensko - mađarska granica, adaptiran objekat, film *Bićemo prvaci sveta*, fotografije sa snimanja



Ispred Borine kuće, 1947. godina, postojeće stanje objekata, film *Bićemo prvaci sveta*, fotografije sa snimanja



Hala Tivoli, na dan finalne utaknice 23.5 1970. godine, adaptacija objekta Hale Tivoli, kardovi iz filma Bićemo prvaci sveta



Hala Tivoli, na dan finalne utaknice 23.5 1970. godine, adaptacija objekta sportske hale u Šapcu, kardovi iz filma Bićemo prvaci sveta



Soba reprezentacije na Bledu 1970. godine, objekat građen u studiju, fotografije sa snimanja



## Kratki biografski podaci o autoru

Jelena Sopić rođena je 5.8.1978. u Beogradu. Diplomirala je 2003. godine na odseku Scenografija Fakulteta primenjenih umetnosti u Beogradu. Magistrirala je 2010. godine na istom fakultetu sa temom *Scenografija kao prostorna vizuelizacija lika* na odseku Filmska i TV scenografija kod mentora red. prof. Jasne Dragović. Trenutno pohađa završnu godinu doktorskih studija na Fakultetu primenjenih umetnosti u Beogradu, smer Primenjena umetnost i dizajn. U školskoj 2015/16. i 2016/17. godini angažovana je kao student saradnik redovnog profesora Jasne Dragović na predmetu Filmska i TV scenografija. Od 2000. godine profesionalno se bavi scenografijom i realizovala je veliki broj filmskih i TV scenografija, muzičkih i reklamnih spotova.

Član je Evropske filmske akademije (EFA) od 2017. godine. Od 2003. godine član je ULUPUDS-a. Dobila je nagradu FIPRESCI za najbolju scenografiju 2015. godine za filmove *Ničije dete* i *Bićemo prvaci sveta*.

Radila je veliki broj igranih filmova, od kojih su najvažniji: *Asimetrija – Tri teritorije leta*, režija Maša Nešković, produkcija *This and That Productions*, 2017; *Krypton*, režija Colm McCarthy, (TV film) u produkciji *DC Entertainment, Warner Horizon Television*, 2016; *Bićemo prvaci sveta*, režija Darko Bajić, produkcija *Intermedia network*, 2014; *Mač osvete*, režija Jim Weedon, produkcija *Saxon Movie Ltd, Vertigo Film, Red Production*, 2013; *Ničije dete*, režija Vuk Ršumović, produkcija *Art&Popcorn, Baboon production*, 2013; *Nebo iznad nas*, režija Marinus Groothof, produkcija *CTM Pictures, Entre Chien and Loup, Art&Popcorn*, 2013; *Ironclad – Battle for Blood*, režija Jonathan English, produkcija *Mythic International, Red production*, 2012; *Praktičan vodič kroz Beograd sa pevanjem i plakanjem*, igrani film, režija Bojan Vuletić, produkcija *Art&Popcorn, Kinorama, Laokoon Filmgroup, Petit Film, TR9 Film*, 2010.

Među mnogim televizijskim serijama koje je radila ističu se: *Cvat lipe na Balkanu*, 13 epizoda, režija Ivan Stefanović, produkcija *Košutnjak film*, 2011; *Ono kao ljubav*, 20 epizoda, režija Gorčin Stojanović, *Adverto produkcija*, 2008; *Lift*, 10 epizoda, režija Marko

Đilas i Ivan Stefanović, produkcija RTS, 2004; *Mile protiv tranzicije*, 20 epizoda, režija Radivoje Andrić, Ivan Živković, Pavle Vučković; produkcija B92, 2002-2006.

Od grupnih izložbi izdvajaju se: *Graditelji svijetova* 62. pulski filmski festival, 2015; *Majska izložba*, Beograd, 2015, 2014, 2013, 2011, 2003; *Retrospektivna izložba scenografije i kostimografije*, Kuća kralja Petra, Beograd, 2013.

Između ostalih, održala je internacionalno predavanje *Period movies* u okviru programa Pula PROfessional na 62. pulskom filmskom festivalu, 2015.

## Izjava o autorstvu

Potpisana Jelena Sopić

broj indeksa 6 / 2013

Izjavljujem,

da je doktorski umetnički projekat pod naslovom

**Scenografija u filmu epoha - Od kolektivnog sećanja do individualnog izraza**

- rezultat sopstvenog umetničkog istraživačkog rada,
- da predloženi doktorski umetnički projekat u celini ni u delovima nije bila predložena za dobijanje bilo koje diplome prema studijskim programima drugih fakulteta,
- da su rezultati korektno navedeni i
- da nisam kršila autorska prava i koristila intelektualnu svojinu drugih lica.

Potpis doktoranda

U Beogradu, 29.9.2017.

---

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

Ime i prezime autora **Jelena Sopić**

Broj indeksa **6 / 2013**

Doktorski studijski program **Primnjena umetnost i dizajn**

Naslov doktorske disertacije / doktorskog umetničkog projekta

**Scenografija u filmu epoha - Od kolektivnog sećanja do individualnog izraza**

---

---

Mentor **Jasna Dragović** (redovni profesor, Fakultet primenjenih umetnosti u Beogradu)

Komentor: \_\_\_\_\_

Potpisani (ime i prezime autora) \_\_\_\_\_

izjavljujem da je štampana verzija moje doktorske disertacije / doktorskog umetničkog projekta istovetna elektronskoj verziji koju sam predao za objavljivanje na portalu

**Digitalnog repozitorijuma Univerziteta umetnosti u Beogradu.**

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

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

Potpis doktoranda

U Beogradu, 29.9.2017.

---

## Izjava o korišćenju

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

**Scenografija u filmu epoha - Od kolektivnog sećanja do individualnog izraza**

koja je moje autorsko delo.

Doktorski umetnički projekat predala sam u elektronskom formatu pogodnom za trajno deponovanje.

U Beogradu, 29.9.2017.

Potpis doktoranda

---