

**Ana Đurković**

RTS, Beograd  
djurkovicana@yahoo.com

# Kratki film i kreativnost

## **Sažetak**

*Promišljajući kratak film u kontekstu kreativnosti, autorica kroz dijelove sociološkog istraživanja rađenog za potrebe doktorske teze i spominjanje reprezentativnih kratkih filmova Dejana Đurkovića radi paralelu s današnjim njegovim mjestom u suvremenom svijetu, inzistirajući na kratkom filmu kao inspiraciji za poticanje kritičkog mišljenja. U tekstu se otvara diskusija o utjecaju koji kratki film može imati u digitalnoj eri, a predlaže se dalje praćenje i evaluacija. U zaključku autorica obrazlaže kako 'kratki film' ostaje kao osnovni parameter u konstrukciji sjećanja jednog društva, njegovog prepoznavanja i mobiliziranja tradicije.*

**Ključne riječi:** kratki film, kreativnost, autor, Anabelin san, Psihodelikt, Presađivanje osjećanja, U pravcu početka, nove tehnologije.

U periodu od prosinca 2013. godine do siječnja 2014. godine provodila sam sociološko istraživanje za potrebe doktorske teze *Poetika i sintaksa 'kratkog metra' na primjeru stvaralaštva Dejana Đurkovića*. Ispitana su stotridesetčetiri (134) punoljetna sudionika, sedamdeset i četiri (74) muškarca i šezdeset (60) žena. Ispitivanje je rađeno slučajnim uzorkom u RTS-u (Javni servis Srbije), na osnovi upitnika koji je obuhvatio pet pitanja vezanih za kratke filmove uopće:

1. Gledate li kratke filmove?
2. Biste li ih željeli gledati?
3. Što mislite u čemu je osnovna razlika između dugometražnog i kratkometražnog filma?
4. Gdje vidite mjesto i prostor za emitiranje kratkih filmova?
5. Imate li ideju gdje biste željeli gledati takve filmove?

Povod za istraživanje i glavna teza u radu tiču se stava da kratki film nije film prošlog vremena, već da je danas možda još aktualniji razvojem novih tehnologija proizvodnje i emitiranja, a da bi popularizacijom uspio doprijeti do još većeg broja gledatelja. Polazeći od pretpostavke da gledatelji razlikuju dugometražni film od filma kratkog metra ispitivano je kroz upitnik što za njih čini glavnu karakteristiku te razlike. Istraživanje vođeno u cilju potvrde da su tri opća mjesta ove vrste filma: dužina trajanja, sloboda autorskog mišljenja i kreativnost pri stvaranju prepoznatljivih i važnih elemenata za gledatelja i da ih smatraju presudnim kada biraju što žele gledati.

Kod pitanja pod rednim brojem **1.** i **2.** ispitanici su mogli zaokružiti odgovore DA i NE i opredijeliti se zanima li ih tematika kratkog filma uopće. Kod pitanja pod rednim brojem **3.** i **5.** ispitanici su imali prostor da samostalno tumače, odgovoraju, kao i da formiraju svoje sudove o samom kratkom filmu kao i o vlastitom viđenju prostora (mjesta) za konzumaciju takvih sadržaja.

Kod pitanja pod rednim brojem **4.** definirani su bili odgovori pod a), b), i c), (festivali, kino repertoar, televizija), ali bez ograničenja na samo jedan od njih, pa su ispitanici imali mogućnost da u skladu s vlastitom kreativnošću nađu željeni prostor za prikazivanje ove vrste filmova.

Hendrykowski u svojoj knjizi navodi: „Uz razlike u metraži i žanrovima, rečeno jezikom poetike filma, fizička dužina ipak nije presudna za to koji ćemo film smatrati kratkim, već način oblikovanja ovih djela zasnovanih na sažetoj formi, preciznoj montažnoj strukturi i štednji izražajnih sredstava“.<sup>60</sup>

Kratkometražni film ostvaruje neposredniju vezu između autora i gledatelja od one koju ima dugometražni igrani film (kako 'holivudske', tako i 'nezavisne' produkcije), jer među njima nema nikakvih posrednika. Stvaratelj (umjetnik) svoj 'san' ostvaruje na ekranu dok gledatelj neposredno reagira vlastitim doživljajem, i autentičnom emocijom – bila ona pozitivna ili negativna, ali između njih nema već pripremljene atmosfere koju kreira marketinški segment industrije filma, ni zdatog okvira percepcije.

<sup>60</sup> Hendrykowski, Marek; *Umetnost kratkog filma*, Klio, 2004, Beograd, str. 17.

Ispitanici su, spontano, u svojim odgovorima kreativnost i umjetničke vrijednosti vrlo visoko vrednovali, njima objašnjavajući, između ostalog tu razliku između dugometražnih i kratkometražnih filmova.

Kroz istraživanje smo došli do zaključka da ispitanici kratki film najčešće povezuju s dokumentarnim filmom, filmom u kojem dominiraju životne priče, gdje se istinitost događaja koje prikazuju i zanimljive priče iz života ljudi odnose na realan svijet koji ih okružuje i na njegov autentični prikaz, bez namjere da gledatelja zavara, pružajući uljepšanu sliku. Ispitanici smatraju da takvih filmova ima manje, ali da oni tretiraju ozbiljnije teme (i da tim temama prilaze na argumentiran i ozbiljan način). Takvi filmovi, po mišljenju ispitanika, ne služe za zabavu, društveno su angažirani. Na listi razlika odmah nakon vremena trajanja ispitanici ističu karakteristike kao što su: sažetost (sažetost radnje i sažetost poruke), efikasnost, pročišćenost, energija, pitkost, jasnoća, sadržajnost, tempo, kreativnost, ubojitost, autentičnost... Sve ove odrednice ih dovode do percepcije stila, estetike i poetike kratkog filma kao i do spominjanja autora. Potpuno je jasno da ispitanici prepoznaju autora kratkog filma u redatelju i poruku filma kao njegovu poruku njima kao gledateljima, definirajući senzibilitet i način prenošenja poruke, ali i umjetničku slobodu kao karakteristiku autorskog pristupa.

Marek Hendrykowsi u knjizi *Umjetnost kratkog filma* kaže: „Estetika male forme ima drugi način mišljenja od onog koji vlada dugometražnim ostvarenjima. Već se same poruke konstruiraju na drugi način, pa je tako drugačija i vizija svijeta. Ovdje nije riječ o minijaturnim ostvarenjima koja su, kao u drugim umjetnostima (književnost, slikarstvo) umanjena u odnosu na ostale formate“.<sup>61</sup>

Ovaj segment ispitivanja potpuno potvrđuje mišljenja Hendrikovskog, kao i teze iz rada da je kratkometražni film poseban autorski pogled na svijet. Ipak, značajno manji broj ispitanika povezuje kratki film s kratkim igranim filmom, a animirani film ni jedan od ispitanika ne prepoznaje kao kratki, autorski film.

Ispitanici ne prepoznaju ni eksperimentalni film, vrlo uspješnu podgrupu kratkometražnog filma u kojoj se ispoljavaju uglavnom dvije osnovne težnje – ona apstraktna i ona nadrealistička, i gdje je kreativnost autora najeksplicitnija.

Siegfried Kracauer (kao ni ispitanici) ne oduševljava se ni jednom ni drugom vrstom spomenutog filma: „U prvoj grupi filmova filmski se umjetnik, stremeći k ‘čistom filmu’, sve više udaljava od fizičke realnosti i, da bi stvorio umjetničko djelo, služi se filmskom tehnikom koja je sama sebi cilj. To, međutim, dovodi do potpune premoći uobličiteljske težnje i samim tim do poricanja osnovnih svojstava medija – bilježenja i otkrivanja. U drugoj težnji, umjetnika opsjeda mogućnost da slikovnim nizom prikaže unutrašnji svijet snova i vizija, što je isto tako nerealistično, jer nas udaljava od vanjske realnosti. Simbolizam nadrealističkih filmova je i dalje privatna stvar nametnuta iznutra odabranim ili proizvedenim vizualnim prizorima s jednim ciljem da ih ilustrira. Nasuprot tome, simboli u istinski filmskim djelima samo su ‘nusproizvod’ ili ako hoćete, izdanak filmova čija je

<sup>61</sup> Hendrikovski, Marek; *Umetnost kratkog filma*, Klio, 2004, Beograd, str.18

glavna funkcija da prodru u vanjski svijet.“ Ako se na taj način saonice u *Gradaninu Kaneu* i konj u *Ulici* mogu tumačiti kao simboli, onda se kao simbol može tumačiti i „život koji ti filmovi vjerno prenose, život koji u svakom svom vidu ukazuje i na ono što je izvan njega“. <sup>62</sup>

Đurkovićev kratkometražni igrani film *Anabelin san* (1968), snimljen za Dunav film, može se tumačiti kao nadrealistički film. U njemu se kava nosi iz grada i poslužuje na proplancima, ljudi ćaskaju s ovcama, a policajci spašavaju ljepotice od poluostriganih nestašnih janjaca. Ipak moguće ga je tumačiti i u simboličkom kodu. Slike apsurdne ne smetaju toj percepciji, naprotiv – doprinose joj i nadgrađuju ju je, pa tako simboliku *Anabelinog sna*, možemo tražiti u biblijskoj priči o postanku i arhetipu pastir-stado.

Luis Delluc razmišlja o sposobnosti filma da povezuje i suprotstavlja : „Mogućnost naizmjeničnog smjenjivanja različitih slika dozvoljava filmu da dočara istovremene prizore: omogućava nam se da gledamo usporedna unutrašnja i vanjska zbivanja... Sposobnost povezivanja i suprotstavljanja sadašnjice i prošlosti, stvarnosti i sna, jedna je od najupečatljivijih mogućnosti fotogenične umjetnosti“. <sup>63</sup>

U samom istraživanju bilo je ispitanika koji su spominjali lirske teme i umjetnički izražaj autora, kao i manjak dijaloga kao karakteristiku kratkometražnih filmova. Također, kratki film je prepoznat kao vrlo važan dio obuke i sazrijevanja na putu studenata filmskih akademija do njihovih profesionalnih angažmana.

Kod ispitanica možemo primijetiti razmišljanje o budžetu koji je potreban za realizaciju ovakvih filmova, kao jednoj od bitnih razlika, kao i o zapažanju da kratki filmovi ne donose zaradu, dok muškarcima izraz – nekomercijalni film, služi za bliže objašnjenje razlike dugometražni – kratkometražni.

Nekoliko ispitanika, jedan muškarac i dvije žene, smatraju da je tempo života brz, da diktira slobodno vrijeme, ali i da je naklonjen kratkom filmu kako zbog dužine tako i zbog održavanja pažnje. Zaključujemo da ispitanici definiraju kratak film kao umjetnički koncizan film ideje, eksperimenta i poruke, koji se može realizirati u skromnim materijalnim i produkcijskim uvjetima. Kao takav, potpuno odgovara suvremenom stvaratelju koji na jednostavniji način može proizvesti i u svijet poslati neku svoju poruku-ideju, ipak, još uvijek bez materijalne satisfakcije za autora.

Pauline Kael je dugogodišnja suradnica *The New Yorkera* (kao filmski kritičar dobila je nagradu National Book Award, 1974. za knjigu *Dublje u filmove Deeper Into Movies*), i godinama je pažnju čitatelja skretala kako na kulturne i ekonomske elemente proizvodnje filma, tako i na sociološke i psihološke reakcije gledatelja tih filmova. Ona odbacuje teoriju autora jer vjeruje da Hollywood izobličava proizvodne vrijednosti. Pauline Kael u ogledu objavljenom 1974. tvrdi da : „...u filmskoj distribuciji reklama igra presudnu ulogu i da od nje ovise sve vrste filmova“. „Na jednoj je strani“,

<sup>62</sup> Kracauer, Siegfried, *Theory of film New York*; Oxford University Press 1971, str. 191.

<sup>63</sup> Agel, Henri, *Istorija filmske estetike*; Jugoslovenska kinoteka, Beograd, 1965, str. 7.

kaže ona, „jednostavna usmena reklama, koja je filmu nekada mnogo pomagala, a koja je sada preobražena u brižljivo razrađene reklamne pohode; ti pohodi, najčešće povezani s osrednjim filmovima, udaraju po publici bez trunke milosti. Pritisci koji se u vezi s filmovima vrše na publiku zamišljeni su tako da pojedincima koji nisu vidjeli film o kojem, kako im tvorci reklame tvrde, ‘govori svatko živ’ izazovu snažno osjećanje inferiornosti. Redatelji i filmovi koji su za publiku, strahuju moćnici, previše umjetnički ili previše napredni marketinški segment industrije ne tretira ili ih čak može pokopati“.<sup>64</sup> Strepeći od potencijalno destruktivnog nadzora poslovnih moćnika nad medijem uporno je ukazivala i na to u kojoj mjeri televizija nagriza kreativnu umjetnost filma. Čvrsto uvjerena da je televizija stvarna opasnost za film, Pauline Kael piše o načinima na koje ga ona ugrožava u sadržajnom i u tehničkom pogledu: „Nekada su redatelji zanat izučavali radeći takozvane B filmove u Hollywoodu, ali poslije kraha velikih studija ta im se prilika ukazuje sve rjeđe i rjeđe. Zbog toga televizijski pisci i redatelji ulaze u filmove bez uobičajene prethodne obuke koju zahtijeva sam medij i sa televizije donose nefilmske pojmove kako se radi film. Tako, na primjer, prosječna televizijska predstava, koju svojim ritmom obavezno razbijaju reklamni spotovi, uništava svaki smisao za narativno i uskraćuje nam ushićenje koje doživljavamo kada priču kroz sve zaplete pratimo do samog raspleta“.<sup>65</sup>

U drugoj knjizi, također, spominjući televiziju i njen loš utjecaj na film navodi da: „umjesto da se bave narativnom strukturom kojom se bavi tradicionalni film, televizijski redatelji se navikavaju na scenarij s ‘tanušnim’, jednodimenzionalnim likovima i situacijama, gotovo neprekidnim dijalozima, s oštrim vizualnim kontrastima, brzim izazivanjem emocija i čitavim nizom vrhunca“.<sup>66</sup>

A u takvom radu teško je ostvariti dubinu: „Situacije nemaju dublje slojeve, ništa ne postoji ni oko radnje u prvom planu a ni iza nje, nigdje ni traga od života koji bi ponio događanja“<sup>67</sup>. Same ličnosti su lišene života: „Ako ličnost u filmu nema svoju prošlost, možemo biti sasvim sigurni da su taj film pisali / ili režirali ljudi s televizije. Uostalom, te njihove ličnosti nemaju čak ni svoju sadašnjost“.<sup>68</sup> Nastavlja: „Budući da se, povrh svega, služe i neodgovarajućim tehničkim postupcima, televizijski redatelji koji danas prave filmove dozvoljavaju glumcima da urlaju u krupnim planovima.“<sup>69</sup> Robert T. Eberwein pišući o ovoj kritičarki dodaje njen stav da: „umjesto da kamerom hvataju fizičku stvarnost, oni se njome služe kao ‘sredstvom kojim samo bilježe već postavljenu radnju’. Što se pak publike tiče, gledatelj svoj pogled nema na čemu zadržati, jer na ekranu nema ni odstojanja ni radnje u pozadini, ni osjećanja života, a ni predjela koji bi prožeo radnju u prvom planu. Sve je, dakle, u tom prednjem planu, sve smješteno tu zato da nam odmah padne u oči. Sve je na površini i sve nam, iskaćući iz okvira, skače ravno u oči“.<sup>70</sup>

64 Kael, Pauline; *On the Future of the Movies*, str. 309-331.

65 Kael, Pauline; *I Lost It at the Movies*; Boston; Atlantic Monthly Press, 1965, str. 9.

66 Kael, Pauline *Going Steady*; New York; Bantam Books, 1971, str. 24.

67 Ibid, str.25.

68 Ibid, str.27.

69 Kael, Pauline, *Kiss Kiss Bang Bang*; New York; Bantam Books, 1969, str. 93.

70 Eberwein, T. Robert; *Vodič kroz teoriju i kritiku filma*; Filmske sveske; Beograd, 1985, str.76.

Kratki film Dejan Đurkovića *Psihodelikt* (1969.) svojim nadrealističkim okvirom zapravo preispituje vrlo konkretne pojave i pojmove, ali koji dakako nisu čitljivi 'na prvu loptu': seksualnost, materinstvo, feminizam i odnose spolova. Snimljen u godinama kada se odigravala seksualna revolucija i oslobađanje od stega puritanskog društva, ovaj film anticipira korjenite promjene u društvu koje sa sobom donose novi koncepti obitelji i primjena novih tehnologija u medicini. Iako nije na pravi način shvaćen u svoje doba (tumačen je više kao geg), danas uviđamo koliko je točno predvidio u kojem pravcu će se društvo kretati.

Napominjući da autori film često rade na osnovi tuđeg scenarija, kritičar Stenley Kaufman se pita može li se uopće govoriti o redateljskoj sklonosti k određenim temama ako on za svojim temama nije tragao onako kako to čine drugi umjetnici, zapravo, snimajući ono što mu je dodijeljeno: „On svoje teme nije morao tražiti sam, a pogotovo ne u sebi.“<sup>71</sup> Daje primjer kako: „Svi Hičkokovi uspjesi su prethodno filmovi pisaca; oni jesu majstorski režirani, ali u svemu ovise o scenariju“.<sup>72</sup>

Teorija autora nailazi na plodnije tlo u kratkometražnom filmu jer je umjetnik najčešće i scenarist takvih filmova, ako ne i kompletan autor filma, pogotovo kada je riječ o animiranim, avangardnim, alternativnim i eksperimentalnim filmovima. Kaufman piše: „Kritičar je dužan film razmatrati u cjelini i u vidu imati sadržaj, tehniku i stil, on ne smije zanemariti kulturno naslijeđe – njegove filmske i književne, kazališne, psihološke i društveno-političke elemente“.<sup>73</sup>

Robert Eberwein piše: „‘Autorski’ kritičari zanemaruju financijske interese koji u oblikovanju nekog filma često igraju presudnu ulogu; Kaufman kao primjer navodi *Lolu Montez* Maksa Ofilsa. Ekonomsku pozadinu ovog filma, koji je u stvari isključivo rađen za zvijezdu Martine Carol“. Citirajući Kaufmana on bilježi: „ti kritičari nikada i ne spominju i ističu samo ‘hijerarhiju vrijednosti filma’ u kojoj se, opet, ističe stil: Hijerarhija se u prvi plan izbacuje zato da bi se izbjegao razgovor o onim ustaljenim elementima koje sveprisutni ljudi-od-novca nameću stvarateljima filma’. Umjesto da i o tome vode računa, zagovornici teorije autora idu drugim putem i ‘usredotočuju se na Ofilsov čarobni dekor, na detalj, na pokret kamere; i tako se, zahvaljujući vrlo jednostavnom, ali vrlo podesnom izostavljanju pojedinih stvari, rađa pred nama remek-djelo’.

Razmišljajući o slobodi kojom je okružen autor kratkog filma i mogućnostima koje su potpuno otvorene za njegovu kreaciju pa tako i poruku ili kritiku društva, navodimo još jedan film Dejana Đurkovića - film *Presadivanje osjećanja* (1969). Na prvi pogled ovo je film o ljubavi (igraju Daliborka Stojišić i Svetozar Vlajković), dok se u emotivni trokut, na svojim gusjenicama, ne doveze jedan tenk. Osjećanja kojima glavni junak otvara ovaj film, do kraja evoluiraju, i na kraju prelaze u svoju suprotnost. Tenk na ulicama Beograda, simbolična je scena čijoj ćemo materijalizaciji prisustvovati prvi put u novijoj povijesti u ožujku 1991.

71 Kaufman, Stenley, *Living Images*, New York; Harper & Row 1975, str.39.

72 Ibid, str.122.

73 Kaufman, Stenley, *Figures of light*, New York; Harper& Row, 1971, str. 163.



Po kritičaru Andrewu Sarrisu dobar redatelj će djelo obilježiti svojom prisutnošću, a sposobnost da osobu i rukopis redatelja prepoznamo u svim njegovim filmovima je naša: „U grupi filmova, redatelj mora pokazati neke stalne stilske karakteristike koje mu služe kao elementi rukopisa. Način na koji se film odvija i na koji djeluje povezan je bezuvjetno s načinom na koji njegov redatelj misli i osjeća“.<sup>74</sup>

Još jedna Sarrisova postavka odnosi se na ‘unutrašnje značenje’ filma, „izvučeno iz napetosti koja se javlja iz međusobnog sukoba ličnosti redatelja i materijala s kojim on radi“.<sup>75</sup>

Kreativan redatelj ne obilježava filmove samo svojim rukopisom (stilom), već djeluje tako da postajemo svjesni njegove prisutnosti. Proučavajući njegove filmove dobivamo uvid u odnos koji je on ostvario materijalom utvrđujući njegovu jedinstvenost, i u njegovu viziju svijeta na način na koji nam ne govori nijedan drugi redatelj.

Robert Eberwein u svojoj knjizi piše: „Odgovarajući kritičarima kao što su Pauline Kael i Richard Corliss, koji redatelju osporavaju isključivo pravo na stvaranje filma, Sarris kaže da je uloga redatelja neosporno jedinstvena, ali da se ne smiju zaboraviti i svi ostali elementi koji doprinose uobličanju filma. Preporučuje zato da se kritičari u procjeni doprinosa scenarista i redatelja služe zdravim razumom i krenu od pretpostavke da ‘redatelj hipotetično ostaje dominantna figura u procesu stvaranja filma sve dok se konačno ne utvrdi obrazac za sve doprinose’. Redatelj je, dakle, neka vrsta žarišta, „polje magnetne sile oko koje se roje svi ostali činitelji i elementi u procesu stvaranja filma“. (U pogovoru knjizi Richarda Corlissa *Slike koje govore – Talking Pictures*).

Đurkovićev četvrti kratki film koji ćemo navesti je *U pravcu početka* nastao 1970. godine. Autor svoj svijet vidi u postapokaliptičkoj fazi, kada zapadna civilizacija doživljava svoje posljednje trenutke, jer je tehnika nadvladala čovjeka. Autobusi i automobili, su predatori koje treba nahraniti, oni slobodno krstare gradskim ulicama, dok su ljudi protjerani na krovove velegrada. Onda se pojavljuje Lovac koji im može stati na put.

Zanimljivo je da ispitanici iz istraživanja kada daju odgovore o kratkom filmu spontano razrađuju i misli na tragu teoretičarskih:“ Osnovne misli Luigija Chiarinija nalaze se u tekstovima objavljenim u časopisu *Bianco e nero* pod zajedničkim naslovom *Pet poglavlja o filmu*. (*Cinque capitoli sul film*; izašlo 1941. godine kao posebna knjiga u izdanju Edizioni Italiane, Rim) Prvo poglavlje zove se *Dvosmislenosti i predrasude povodom filma*. Ono inzistira na osjećanju cjeline: svođenje filma isključivo na umjetnost i zapostavljanje njegove industrijske strane pisac smatra za utopiju. Naprotiv, treba smjelo prihvatiti tu dvojnost iz koje Chiarini izvodi sljedeću paradoksalnu formulu: ‘film je umjetnost, kinematografija je industrija’. Detaljno gledano pisac *Pet poglavlja* pravi razliku između tri područja: tehnike, umjetnosti i industrije, ali naglašava da prva i treća ne smiju zamijeniti drugu“.<sup>76</sup>

74 Sarris, Andrew, *The Primal Screen: Essays on Film and Related Subjects*, New York; Simon & Schuster, 1973, str. 50.

75 Ibid, str. 51.

76 Agel, Henri, *Istorija filmske estetike* Jugoslovenska kinoteka, Beograd, 1965, str. 72.

Opći zaključci, donijeti na bazi analize cijelog istraživanja, a iznijeti u doktorskoj tezi, su da postoji potreba za kratkim filmom u svim njegovim žanrovima, jer postoji zainteresiranost publike da se takvi filmovi prate. Autori filmova, bez obzira jesu li još uvijek studenti ili dokazani profesionalci, tretiraju se isto i s puno uvažavanja kada je čitanje poruka u pitanju, pa se učitava ozbiljnost i angažiranost koju ispitanici prepoznaju u pristupu temama, a senzibilitet i poetika kao njihov osobni pečat i umjetnički domet. Pretpostavlja se aktivna publika jer upravo se u navedenim formama, a naročito dokumentarnom filmu uspostavlja neposredan i otvoren dijalog, dok u drugim formama ovog žanra gledatelj mora analizirati i domisliti pravce puteva kojima je umjetnik 'gazio'. Zaključujemo da ispitanici reaguju na život oko nas i da ih ovakvi filmovi potiču na raspravu. Ako bi se takvi filmovi prikazali u masovnim medijima ili uveli u sustav kulture i obrazovanja mogli bi zainteresirati i ljude koji nisu ranije imali kontakt ni zanimanje za takve sadržaje. Televizija je, i dalje, idealan masovni medij koji dopire do svih na najjednostavniji i najjeftiniji način. Kako se kroz istraživanje i definiralo, obaveza baš Javnog servisa bi trebala biti vraćanje kratkog filma (u većoj mjeri) na ekrane gledatelja. Zasićenost senzacionalizmom i globalnim, a potreba za empatijom i pojedinačnim, mogu biti neki od kriterija koji će otkrinuti vrata toj ideji. Autorski pristup kao i otvaranje različitih tema, koje bi kasnije služile kao šlagvort konstruktivnoj debati (a u kojoj za političare ne bi bilo mjesta) neki žele vidjeti u udarnim terminima, neki u popuni programa, ali svi se slažu da im je mjesto u specijaliziranim programima, a da bi ih rado gledali. Primjena novih platformi u masovnim komunikacijama i veza koju one mogu stvoriti s kratkometražnim filmom može čak u budućnosti smanjiti utjecaj televizije jer brzina kojom te platforme reaguju na svijet, jednostavnost pristupanja i potencijalna dostupnost nebrojenim gledateljima čine da se sadržaji kratke forme naročito mogu popularizirati na ovaj način.

Edgar Morin u knjizi *Film ili čovjek iz mašte* kaže: „U filmu ne uskrsava primitivna magija, već magija svedena, zakržljala, utopljena u viši afektivno-racionalni sinkretizam koji se zove estetika: estetika nije prvobitan čovjekov dar – u pećinskoj epohi nije postojao nikakav Picasso koji bi svoja prapovijesna djela izlagao pred ljubiteljima, a javanski vajang bacao je razigrane čarobne sjene na stjenovite zidove – nego proizvod razvitka što je nastao kao posljedica svrgnuća magije i religije“.<sup>77</sup>

Iza ovih analiza, a kao potvrdu tezi da je kreativnost ono što čini tu magičnu bit filma, dodajemo još ove filmske riječi: „Film, 'potomak mašte' ugradio je san u samo srce civilizacije“.<sup>78</sup>

<sup>77</sup> Morin, Edgar, *Film ili čovjek iz mašte*, Institut za film, Beograd, 1967, str. 221.

<sup>78</sup> Agel, Henri, *Istorija filmske estetike* Jugoslovenska kinoteka, Beograd, 1965, str. 39.



**Literatura:**

Ažel, Anri; *Istorija filmske estetike*; Jugoslovenska kinoteka; Beograd, 1965.

Eberwein, T.Robert; *Vodič kroz teoriju i kritiku filma*; Filmske sveske; Beograd, 1985.

Hendrikovski, Marek; *Umetnost kratkog filma*; Klio; Beograd, 2004.

Krakauer, Zigfrid; *Theory of film New York*; Oxford University Press, 1971.

Kael, Pauline; *I Lost It at the Movies*; Boston; Atlantic Monthly Press, 1965.

Kael, Pauline; *Kiss Kiss Bang Bang*; New York; Bantam Books, 1969.

Kael, Pauline; *Going Steady*; New York; Bantam Books, 1971.

Kaufman, Stenley; *Figures of light*; New York; Harper& Row, 1971.

Kaufman, Stenley; *Living Images*; New York; Harper & Row, 1975.

Morin, Edgar; *Film ili čovek iz mašte*; Institut za film; Beograd, 1967.

Sarris, Andrew; *The Primal Screen: Essays on Film and Related Subjects*; New York; Simon & Schuster, 1973.

## Short Film and Creativity

### **Abstract**

*Thinking short film in the context of creativity, the author uses parts of the sociological research conducted for the purposes of her doctoral theses and reference on short films of Dejan Djurkovic and draws parallels with today place that shorts have in the modern world, insisting on the short film as an inspiration to encourage critical thinking. The article opens the discussion on the impact of short film can have in the digital era, and suggests further monitoring and evaluation. In conclusion the author is suggesting that short film remains as a basic parameter in the construction of memory of a society, its tradition of recognizing and mobilizing.*

**Key words:** *short film, creativity, author, Anabela's dream, Psyhodelict, Feelings transplantation, Towards the beginning, new technologies.*



This journal is open access and this work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.