

РАЈКО ЦЕРОВИЋ

ДЈЕЛО ВЕЛИМИРА СТОЈАНОВИЋА

Велимир Стојановић, рођен 1921. године а завршио живот 1959. у 38-ој години, несумњиво је прво у пуном смислу ријечи остварено редитељско име са црногорског тла. Истовремено, он је и родоначелник филмског израза у националној кинематографији, али и аутор који је, за непуних десет година изузетно плодног и грозничавог стваралачког рада, захваљујући прије свега сопственом дјелу, успио да, практично с голе ледине, без претходника у овој умјетничкој области, покрене филмску производњу у Црној Гори и искуша властите креативне могућности у готово свим филмским жанровима, изузев цртаном и анимираном филму, за који у Црној Гори у његовом времену још нијесу били створени елементарни предуслови.

Стваралачки пут који је за непуних десет година рада на филму прошао овај изузетно надарени синеаста, из садашње тачке гледишта посматрано, а у условима у којима је радио да не и говоримо, импресионира, и умјетничким резултатом и невјероватном интелектуално-филмском радозналошћу, жанровском и тематском разноврсношћу, а посебно јасно назначеним потенцијама властитог дара. И у оним филмским остварењима у којима није имао могућности да се изрази пуном мјером властитог талента, или због ограничених средстава и техничких могућности које су му стајале на располагању, или журбе да у предвиђеном, често ултимативно постављеном року, заврши тонску копију, или онда када се борио са болешћу грозничаво стварајући до последњег даха - Велимир Стојановић је увијек успијевао да оствари појединачне антологијске секвенце којима се буквално дивила савремена домаћа, и не само домаћа, филмска теорија и критика.

Не завршивши прије ступања у филмско-стваралачку авантуру ни филмску академију, ни специјализацију у неком од познатих свјетских филмских центара, не прелазећи практично озбиљнију асистентуру код неког од афирмисаних филмских имена, (стигао је само да као асистент ради на кратком филму тада још недовољно афирмисаног Владимира Погачића "Прича о фабрици") - Велимир Стојановић је успио да све о филму сам докучи и сазна, интуитивно наслути, или просто открије, радећи у условима још увијек тврдо постављене соцреалистичке естетике као обавезујућег стања духа и менталитета не само у Црној Гори него и на читавом бившем југословенском простору. Зна се да је непосредно пред рат 1939. године био уписан на Поморску академију у Дубровнику, које се начет туберкулозом ослободио, да се касније уписао на Правни факултет, али није постао ни поморски официр ни правник. Данас нам изгледа готово невјероватно да се овај даровити аутор, одмах и на почетку властите каријере, добрим дијелом успио ослободити себи савременог владајућег умјетничког клишеа и видљиво размакнути границе строго прописане стваралачке слободе, односно идеолошких и естетичких конвенција свога времена. Не треба заборавити чињеницу да је филм, посебно у раздобљу у којем је стварао Велимир Стојановић, од 1951. године када је започео самостални редитељски рад до његове смрти 1959. године, био не само од политичких центара моћи најконтролисанија умјетност на простору бивше Југославије, него је увијек представљао значајну државну инвестицију, која је по себи оптерећивала аутора посебном одговорношћу и страховањем од свемоћне партијске одлуке такозованих умјетничких савјета, идеолошких комисија или бирократизованих финансијских ревизора. Само је филм, за разлику од свих других умјетности, изузевши донекле архитектуру која у поменутом времену није могла бити еманципована од грубоутилитарне сврсисходности, пролазио кроз ригорозне контроле, почев од прве верзије сценарија до педантних прегледа снимљеног, чак и немонтираног материјала, па све до коначне тонске копије на чијем прегледу су често особе без икаквих знања о природи филмског посла и заната захтијевале не само монтажне корекције него и доснимавања, рушећи већ структурирану и од аутора драматуршки осмишљену цјелину.

Велимир Стојановић, на својим првим редитељским корацима, био је један од тада ријетких филмских аутора на простору бивше нам заједничке државе који је одмах схватио да документарни филм није илустрација спикерског текста, филмска репортажа или журнал, у коме слика мора слијепо слиједити ређање вербалних података у унапријед датом тексту, већ аутентично, осамосталено дјело казивано средствима новог медија и аутентично синеастичког

језика. Већ у свом првом документарном филму "*Његови*", рађеном за стогодишњицу пјесникове смрти 1951. године, Стојановић је одбацио дотле устаљени манир да спикерским текстом исприча пјесникову биографију, да крене од рођења, школовања, завладичења, владања, па до смрти, већ је покушао остваривши за своје вријеме висок умјетнички домет, да искључиво филмским изражајним средствима пренесе на гледаоца властити доживљај Његошеве личности и дјела, онај његов свијет који је условио појаву неоспорно најснажније пјесничке индивидуалности код јужних Словена.

У таквој намјери имао је изузетну срећу да сарађује са исто тако даровитим сценаристом Ратком Ђуровићем, човјеком поуздане културе и ерудиције, широке интелектуалне радозналости и антидогматског схватања смисла и природе умјетничког чина по себи. Његова сарадња са редитељем Стојановићем кретала се знатно даље од уобичајеног завршавања сценаристичког предлошка и трајала, уз високо изражене међусобне стваралачке афинитете и лично пријатељство, све до коначне израде тонске копије. Ништа у сценаријима Ратка Ђуровића није било унапријед дефинитивно дато и завршено, ништа толико обавезујуће да се кроз даљи рад, на терену и у студију, у ходу није могло мијењати, изнова обликовати и прерађивати у складу са редитељском инспирацијом и законитостима филмског израза. Филм је за обојицу представљао радосно заједничко искушење, стваралачку авантуру која траје у свим компликованим фазама настајања филмског дјела, од основне идеје до снимања, затим стваралачки схваћеног монтажног поступка, до аплицирања шума, музике и других елемената укупне филмско изражајне цјелине. Десет година, колико је Велимир Стојановић успио да ради на филму, ова два истакнута црногорска синеаста и родоначелника националне црногорске кинематографије сматрани су идеалним тандемом, синонимом складне сарадње и међусобног стваралачког богаћења. Само је у својој експерименталној трилогији *Наша џамновања*, Велимир Стојановић радио самостално и без претходно утврђеног сценарија, али је тешко повјеровати да је и у тим првим експерименталним филмовима у црногорској и југословенској кинематографији био лишен драгоцених Ђуровићевих сугестија и помоћи. Уосталом, мало је и документарних и играних филмова на тлу бивше Југославије настало, и у деценијама после Стојановићеве смрти 1959. године, а да њихови сценаристички рукописи нијесу бивали понуђени професору Ратку Ђуровићу на дораду, мишљење, рецензију, или просто посљедњи пријатељски савјет пред почетак снимања. Искуство које је радом на сценарију у филмовима редитеља Велимира Стојановића стекао, Ратка Ђуровића је недвосмислено препоручило као одговарајућу

личност, не само за првог професора филмског сценарија на београдској Академији за позориште и филм него и за оснивача и шефа Катедре за драматургију на истоименој високошколској установи, касније дугогодишњег декана Факултета драмских умјетности и ректора Универзитета умјетности у Београду.

Но, ближе о плодној сарадњи сценаристе Ратка Ђуровића и редитеља Велимира Стојановића, која је трајала све вријеме Стојановићевог кратког стваралачког вијека, говорићемо нешто касније. Вратимо се самом редитељу и његовом дјелу. Велимир Стојановић је, што му је филмска критика брзо признала, по много чему био ауторска личност која је антиципирала неке значајне резултате и умјетничке појаве у југословенском филмском изразу. Почнимо од његових документарних филмова у којима је успио да филмски језик властито дјела еманципује од литературе, односно често баналног спикерског текста и хронолошког ређања вербално изложеног материјала, стављајући текст, уколико га је и употребљавао, као у свом незаборавном документарцу *Мртви град*, у потпуно друкчију функцију од дотле уобичајене. Зачетник је првих покушаја кратке игрane структуре у југословенској кинематографији, у чему ће знатно касније високе умјетничке домете остварити један други синеаста, такође са црногорског тла, скоро преминули Предраг Голубовић.

Стојановић се усудио да, први у југословенској кинематографији, у осјетљиву документарну структуру филма *Његош* убаци игрane секвенце. Иако тај дио филма донекле може мирисати на снимљено позориште, овај аутор је ипак успио да филмски раскадрира фрагмент из позоришне представе *Горски вијенац* и при том битније не поремети документаристичку природу и ритам свога документарног првјенца. Неоспорно је први редитељ у домаћој кинематографији који је на модеран начин схватио да филмска комедија не значи нижи стваралачки жанр, забаву или разбихбригу, већ, што је супериорно показао у филму *Зле њаре*, дјело високих естетских захтјева, којем су дорасле само комплетне и изузетно даровите редитељске личности. Први је редитељ који је у бившој Југославији направио играни филм са историјском тематиком *Лажни цар*, не држећи се слијепо само познатих историјских података везаних за одабрану тему, али ни моћног Његошевог драмског спјева који би другог аутора сувише обавезивао или, могуће, трајно заборавио. Велимир Стојановић је први домаћи филмски редитељ који је снимио играни филм на широком платну, односно у синемаскоп техници. Ријеч је о његовом изузетном дјелу *Четири километра на саи* у коме је модерном мозаичном драматургијом, без строго означеног главног јунака или магистралног тока радње, остварио сугестивну атмосферу коју су критичари

његовог доба упоређивали са нашим Клошмерлом, а у редитељском поступку са Марселом Карнеом и другим филмским ауторитетима. Имао је ту заслужену привилегију да су у току само једне године четири његова документарна и један играни филм били приказивани и добро примани на престижним свјетским филмским фестивалима: Берлину, Мајхајму, Единбургу или Венецији. Родоначелник је и, у највећој мјери, творац црногорске школе документарног филма, коју је несумњиви критичарски ауторитет у процјењивању домаћег филмског документаристичког израза, Вицко Распор, назвао особеним националним стилем и истовремено оцијенио довољно универзалним умјетничким дометом.

Заједно са сценаристом Ратком Ђуровићем, Велимир Стојановић је увијек успијевао да се, у сопственом схватању филма, јасно одмакне од сурове реалности која му служи као инспирација и повод, да оствари суптилну стилизацију и благо помјеривши свој ауторски далекозор на пристојну дистанцу од непосредног предмета дјела, убједљиво говори не само домаћем гледаоцу, који о зада тој теми посједује одређена предзнања, него да свој драматуршки израз универзализује, схватајући да је филмски стваралачки производ релевантан само онда ако довољно јасно говори гледаоцу пониклом у различитим културним контекстима и традицијама. Коначно, остварио се Стојановић као умјетник довољно успјешно и у документарном и експерименталном филму, чији је буквални зачетник у југословенској кинематографији, и у играној структури од, условно узето, жанра историјског филма па до филмске комедије, или драме *Камѿо Мамула*, играног филма на којему је радио, грозничаво га завршавајући притиснут тешком и неизљечивом болешћу. Ово је први домаћи редитељ који је, јасно осјетивши да накнадна студијска насихронизација глумачког текста звучи сувише артифицијелно, па је дијалог снимао директно, тонски на терену, у екстеријерима, мучећи се са елиминисањем за филм неадекватних и непотребних шума. Забиљежено је да је прије сваке дијалогске сцене у *Лажном цару*, прије знака за укључивање камере, екипа пушчаним пуцњем растјеривала птице, стварајући тако за бар неколико тренутака неопходну тишину за снимање потребног дијалога. И у *Злим ѿарама* и у *Четири километра на сави* смјело је одбацио сва дотадашња домаћа драматуршко-филмска искуства, усудивши се да организује филмску причу мноштвом јунака истовјетне драмске важности унутар заокружене цјелине. Његови глумци у поменутих филмовима подједнако су могли тврдити да играју и главне улоге и да су истовремено сви од реда само епизодисти.

Велимир Стојановић је био редитељ расног дара и дубљих синеастичких предиспозиција, аутор ликовног рафинмана као неопходног предуслова за сваку врсту филмског израза, у чему

медитеранско-црногорско тло заиста обилује, што су потврдили Лубарда, Милуновић, Дадо Ђурић, Димитрије Поповић, Војо Станић и Фило Филиповић, до бројних синеаста, попут Стојановића или луцидног Душана Вукотића.

У свом и данас антологијском документарном филму *Мрџиви ѓраг* Стојановић је успио да сликањем напуштених пераштанских и у дивљи бршљен зараслих палата, раскошних балустрада и моћне пераштанске барокне архитектуре, истовремено сугерише гледаоцу сјај једне минуле цивилизације, али и оствари интензивни меланхолично-поетски доживљај укупне трошности човјекове егзистенције, помажући се стиховима Ивана Гундулића који, на потпуно неочекиван начин прича о некада цвјетајућем, а касније опустјелом граду, дају општије и умјетнички пуније значење од могуће снимљене индивидуалне судбине ма којег напуштеног града на планети. Управо на тој равни стваралачког уопштавања и пуне универзализације изабране теме функционисали су сценариста Ратко Ђуровић и редитељ Велимир Стојановић, јединствено и непоновљиво до наших дана. Ђуровић као сценариста није пао у искушење, карактеристично за многе његове колеге, да сам испише читав текст изговоран гласом Марије Црнобори у филму "*Мрџиви ѓраг*", већ је, непогрјешивим чулом за вриједности, изабрао Гундулићеве стихове и тако филмом, поред осталог, моћно подсјетио на најљепше тенутке из стваралачке баштине древног "словинскога језика".

Сваки мајсторски обликован кадар у *Мрџивом ѓрагу*, онај специфични стојановићевски монтажни ритам, заједно са изговореним стиховима који стоје далеко од сваке тематске буквализације, одишу истовремено племенитом патином једног минулог доба, али и савременом запитаношћу над трагиком многих човјекових напора и жртава. Празник за око, истински стваралачки тренутак кратке филмске форме, антологијски резултат, баш као и она ријетко сугестивна филмска секвенца на почетку Стојановићевог играног филма *Четири километра на саји*, са ускотрачним возом који се врти у круг, моћно сугеришући гледаоцу да слиједи прича о неком затвореном свијету, огрезлом у провинцијску чамотињу и филистарско-малограђанску пустош. Само је тај уводни пасаж у филму *Четири километра на саји* довољан да филмском теоретичару или гледаоцу од филмске културе, одмах стави до знања да је редитељ филма који слиједи високог умјетничког формата и оне врсте синеастичке драсти којом се без остатка сагоријева.

У области документарног филма Стојановић је, опет први у југословенској документаристици, што посебно истиче писац и филмски сценариста Александар Вучо, направио филмско дјело о једном пјеснику, али и реализовао филм, што је текућа критика

педантно забиљежила, *Зайочници мријетї навикнуїи*, узевши за ликовну подлогу само платна знаменитих сликара, тематски везана за Црну Гору: Чермака, Паје Јовановића или Влаха Буковца. Говорећи о отпору црногорског народа бројним завојевачима, Стојановић је на филмски начин испјевао оду црногорској слободи, а да при том његова камера није ниједног тренутка изашла из граница сликарског рама. Све је било тако раскадрирано да гледалац, уживајући у ликовним призорима класичних мајстора сликарства, истовремено доживљава и ритам битке, покличе јунака, пригушени јаук рањеника, и хук историјских догађаја у којима је црногорски народ, бранећи своју слободу, исписивао у европским размјерама своју недвосмислену национално-ослободилачку самопотврду. Да је употребом само непокретног и дводимензионалног сликарског платна, уз вјешто кадрирање и добро изабрани монтажни ритам, могуће на филму остварити једну врсту драмске поеме први је, дакле, у црногорској и југословенској кинематографији показао Велимир Стојановић. Сличан поступак је касније обилно примјењиван и на филму и на телевизији, али је ријетко достизао свјезину и првотну инспирацију Стојановићевог дјела. Мање је успио његов документарцац на сличну тему *Сликарсїво Триїа Кокочиїа*, рођеног у цркви Госпа од Шкрпјела, јер је настајао, готово узгредно, уз снимање *Мриївог грага*. У њему Стојановић није увијек успијевао да одоли потреби за пуком илустрацијом.

Коначно, кад је ријеч, не о документарном филму у ужем смислу, него просто краткој филмској форми слободног ауторског третмана, Стојановић је у трилогији *Три њјесме о сужњу*, радећи по властитој идеји, без сценаристичког коауторства, остварио пуну мјеру своје стваралачке радозналости и неспутане ликовне игре свјетлости и сјенки, стављајући се као аутор у замишљену позицију сужња у злогласној Мамули, чији се свијет своди на парче сунцем ријетко освијетљеног зида ћелије, или руком загребане знакове бивших тамновања и браће по сужањству. Тако се родио југословенски експериментални филм, јасно од критике идентификован као производ "Ловћен филма" и аутора Велимира Стојановића. Пишући у својој сталној филмској рубрици у београдској "Политици" понедељком, зналац филма Вицко Распор 21. јуна 1954. године каже: "... О првој појави експерименталног филма код нас може се говорити тек после "Ловћенових" филмова *Уїкани шокови* (сценарио: Ратко Ђуровић; режија: Велимир Стојановић) и трилогије *Три њјесме о сужњу* (идеја и режија: Велимир Стојановић)". Вјероватно је, радећи на поменутој трилогији, Стојановић био трајно фасциниран сабласном острвском тврђавом Мамулом, њеном суровом и истовремено монументалном ликовношћу, тако да јој се поново вратио као екстеријеру за свој

последњи играни филм *Камѿо Мамула*, четврти по реду у његовом играном опусу.

Да умјесто закључка о Стојановићевом документарном филмском дјелу наведемо цитат из београдске "Борбе" од 6. јуна 1954. године, из текста *Поезија у филмовима Велимира Стојановића*, потписаног од критичара Александра Стефановића: "У свим Стојановићевим филмовима има неке својеврсне поезије, мирно готово достојанствено казиване, импонују својом снагом садржајно богати, свеже проосећано и инвентивно донети филмски пасажии који се складно ређају, надовезују, допуњују и сви скупа остварују једну заобљену, с мером грађену драматуршку целину. Велимир Стојановић успева да веома вешто пронађе праву реч, да према материји коју обрађује подеси и свој израз. Његово казивање у *Нашим памновањима* има нешто од оне снаге старе наше народне епике, у *Затјочницима мријетѿ навикнућим* оно је ораторијски свечано, изговорено с романтичарским патосом, функционално са сликама мајстора којима се приказује народна борба за слободу, а у *Мрћвом браду* то је чиста лирика, прозрачна, суптилна, сонетски складно и отмено уоквирена".

Четири играна филма која су остала иза рано преминулог Велимира Стојановића неоспорно заслужују посебно есејистичко теоријско промишљање и научну обраду. О каквој креативној снази и иноваторству у домаћој филмској драматургији, односно режиијском поступку је ријеч нека нам послужи фрагмент из текста Вицка Распора, објављеног у београдским "Књижевним новинама", 20. јануара 1957. године "Можда су ријечи борба за квалитет домаћег филма звучале као опћа парола која баш за то ништа не значи, јер би без ње све ишло онако како је у пракси ишло; али данас, кад се у кинематографији ове земље стекло већ прилично стручно знање и показало да има стваралаца који могу да остваре дјела са приличним умјетничким резултатом (*Зле ѿаре, Долина мира, Не окрећи се сине, Велики и мали*) - данас борба за подизање квалитета домаћих филмских производа може већ да поприми много конкретније форме и да се сконцентрира на посебно уочене и уоштрене моменте".

Дакле, за Вицка Распора, над свим што је створено у домаћем играном филму, у свих шест национално-кинематографских центара, до јануара 1957. године, двије године пред Стојановићеву смрт, врхуне Стојановићеве *Зле ѿаре*. Ни каснија критика, есејистика и научна мисао о југословенском играном филму овај суд Вицка Распора нијесу ни у чему помјериле.

Кад говоримо о Стојановићевом играном филму, опет се морамо вратити на плодну сарадњу сценаристе Ратка Ђуровића и

редитеља Велимира Стојановића. Они су просто, посебно у области играног филма, неодвојиви и незамисливи један без другог.

Како почињу? Филмом *Лажни цар*, узимајући за тему једну седмогодишњу епизоду из црногорске историје која не изазива идеолошке осјетљивости, а опет довољну да се кроз њену филмску обраду исприча много тога везаног за историјско-слободарску судбину Црне Горе. Сценаристичко-редитељски тандем Ђуровић-Стојановић ниједном се не помјера са црногорског тла, чврсто се држи властите националне културно-историјске баштине, везан за њу заједничком љубављу и несумњиво дубљим афинитетом. Критика је одмах запазила да Раде Марковић, једно од водећих глумачких имена тога времена није био најсрећнији избор за главну улогу, али је истакла и редитељевоу храброст да се, први у југословенској кинематографији, упусти у авантуру прављења историјског костимираног филма са бројним статистима и импресивно снимљеним масовним сценама. Једно је сасвим сигурно: оба аутора унапријед знају да се морају чувати покушаја буквалне реконструкције историјских догађаја. У *Лажном цару* има изванредних секвенци, луцидних редитељских рјешења, упечатљивих ликова и убједљивих масовки, али и извјесне позоришне статичности, које се Стојановић убрзо ослободио.

Праву мјеру властитог талента у играном филмском жанру дао је тек сљедеће године у *Злим њарама*, ингениозно замишљеној филмској композицији, у којој априорно нема ни главног јунака, ни чврсто конципиране фабуле. Све је састављено од стилизованих детаља, специфичне атмосфере, рађено мозаичком драматургијом, дотле потпуно непознатом у домаћем филмском искуству. Срећно нађена идеја и основни подстицај за готово објесно, маштовито, деликатно стилизовано и пребогато филмско казивање само за себе довољно говори о стваралачкој зрелости сценаристе и редитеља. Изненадна појава велике количине новца, коју је оставила бивша југословенска влада пред своје бјекство, доводи до потпуног ишчашења читавог једног свијета, тектонског поремећаја дотле важећих вриједности, до психосоцијалног и моралног слома патријархалне средине која је вјековима живјела по уходаним законитостима. Све се одједном купује, без икаквог вриједносног осјећаја и критеријума, чак и у радњи преостали сви мртвачки сандуци. У сеоско домаћинство одједном чудесно доспијева клавир, о чијој намјени нови власник нема никакве представе, па му служи као згодна подлога за мијешење тијеста; на огрубљела стопала сељанчице, с муком се навлаче дипеле са штиклом. Магнетско дејство изненада пронађеног богатства привлачи у мјесто догађања коцкаре, прописвијете, авантуристе, људе ишчашених судбина и карактера. Робе одједном нестају, а новац, ма како безвриједан, постаје сам себи

циљ око кога се врте људске судбине и плете стилизована благоухомно сјенчена прича о тривијалности многих фетиша и правила. Све је по амбијенту локално, али истовремено универзалног значења и финог редитељског ткања које плијени обијесном игром зналачки одабраних детаља и глумачких креација. Висок стил, демонстрација пребогатог редитељевог дара и знања, али само до једног несрећног тренутка. Заплашени могућом идеолошком реакцијом, јер се радња случајно одвија уз рат, аутори у тако конципирану причу, стилски неочекивано и за цјелину погубно, убацују секвенцу са родољубима који желе да искористе нађени новац за припремање устанка. Фина конструкција стилизоване приче се руши и прелази у патетику, затим поново слиједи шок о престанку важења нађеног новца, али се једном створена емоција код гледалаца лако не враћа. Захваљујући само тој стилски и драматуршки насилној интервенцији *Зле љаре* се данас не налазе у свакој антологији европског филма. Дуг времену или аутоцензура? У сваком случају наведена епизода не стоји уз Стојановићев дар и могућности.

Сличним драматуршким поступком Стојановић се лађа новог комедиографског садржаја у филму *Четири километра на саји*. Критика је истакла његове високе вриједности, од прве чудесне секвенце ускотрачног воза који се врти у круг до мноштва оригиналних, поетски обликованих ликова и сугестивне атмосфере једне домаће паланке, њених нарави и карактера између два рата. Нека редитељска и сценаристичка рјешења из филма *Четири километра на саји* касније су обилно експлоатисана у домаћој кинематографији, почев од мјерења кревета предсмртних болесника за потребе власника радње мртвачких сандука, до шивења одијела за сахрану без леђа (тај дио капута у сандуку се не види), чак и буквалних цитата.

И у филму *Четири километра на саји* тандем Ђуровић-Стојановић демонстрира све племените особине заједнички освојеног стила и специфичности властите мозаичне драматургије. Мјестимично, што је многе критичаре натјерало да просто завапе за до краја неискоришћеним могућностима првобитне филмске замисли, у жељи за пунијим ефектом код публике филмска прича мјестимично добија донекле карикатуралне обресе, руши деликатну филмску цјелину којој је Стојановић очигледно био дорастао. И у *Злим љарама* и *Четири километра на саји* сценаристичко-редитељска сарадња Ђуровића и Стојановића досеже највишу мјеру заједничке даровитости и показује њихов основни афинитет за жанр филмске комедије, нимало приземно схваћен и упрошћено популаран.

Неуморна Стојановићева радозналост и стваралачка енергија на крају његовог кратког вијека огледале су се и у жанру филмске драме. *Камџо Мамула*, по свим критичарима и теоретичарима домаћег филма садржи секвенце достојне ремек дјела *Надница за сџирах*. Има у њему густог драмског ткива, сцена које плијене високом драмском енергијом, али опет извјесне стилске недоследности која на моменте квари дубоко осмишљену драматуршку структуру. Док је радио на *Камџо Мамули* Стојановић се борио са болешћу, морао да жури свјестан свог блиског краја. Сигурно је да је могао много више него што нам је оставио, да је у својој тридесетосмој години био савладао све тајне филмског заната и до краја спознао могућности властитог талента. Имао је много планова које је смрт пресјекла, а о чијој реализацији и новим јасно наговјештеним донетима данас можемо само нагађати. У много чему у домаћој кинематографији остао је први, у много чему буквално непоновљив.

