

# REGIONALNE MUKE

## SARAJEVSKI IGRANI FILM

Prvi igrani film sarajevski filmski centar dočekao je sa pionirskim ushićenjem sa strepnjom — „prviti film nije mala stvar!“ ali se nije postavljao nikakvo pitanje osim da taj film djeluje veličanstveno (bar u okvirima i mogućnostima jugoslovenske kinematografije koja je tada već imala tri-četiri dragometražna ostvarenja) i da ga radi čovek u koga se može imati poverenje.

Prvi film bio je Bauk — MAJOR BAUK. Ovakv film se ne bi ni ovde pominjao da već tada nije ustoličen jedan značajan odnos prema stvaralacima (a manje prema — stvaralaštvu). Bauka je ostvario k. g. pokojni Nikola Popović.

Širokogrudost ovog filmskog centra prema stvaralacima van Sarajeva donela je neke rezultate sa kojima se ne mogu pohvaliti ni naši jači filmski centri. Lep je broj debitanta koji su svoj prvi film radili u Sarajevu pre nego što su ih prihvatili centri iz kojih su ponikli. To uverljivo ukazuje na bezgranično poverenje u nove snage. Čak, moglo bi se reći, veće nego što je bilo poverenje u sopstvene snage u drugim centrima! Tako su blagodarac ovom centru, debitovali, na našem igranom filmu: asistent Sergeja Aizenštajna (poznat po toj svojoj prošlosti), Igor Pretnar, zatim, teoretičar i književnik, Branko Belan (koji se još uvek ljubi zbog situacije u kojoj je realizovan njegov film POD SUMNJOM, a u koji bi danas rado ubacio mnoge kadrove izbačene pod presijom) itd. Ako ne možemo da se setimo da je bilo koji drugi centar pružio kameru i traku nekom debitantu iz drugog centra, ovaj podatak (kao podatak) obezbeđuje Sarajevu većitu pohvalu.

Osim debitanta, sarajevski filmski centar imao je, sasvim razumljivo i očekivano, poverenje u već oprobane filmske snage. František Čap snimio je dva filma i liza se ostavio bezbroj anegdota; Jože Gale snimio je samo u jednoj godini dva zaboravljena filma; Zorž Skrižgin, koji je imao namu pauzu, snimio je za dve godine dva filma (prvo jedan koji je trebalo odmah zaboraviti, pa je i bio zaboravljen, a onda drugi koji je nešto bolje prošao), Radivoje-Lola Dukić u intervalu od tri godine ostvario je dva filma. A po jedanaest film režirali su: Fadil Hadžić, Stole Janković, Joža Bačić i dr. Politika sigurnih ulaganja omogućila je rad dvojici istaknutih: Fedoru Handžekoviću i Slavku Vorkapiću.

Statistički podaci mogu nam ukazati na interesantne cifre: od 28 filmova osamnaest su ostvarili stvaraoi „u prolazu“, a devet otpada na sarajevske stvaraoce od kojih je samo jedan uspeo da ima više od jednog filma (Janić — četiri filma). Izmenjena politika prema domaćem kadru osetna je čak u zadnje vreme. Ove godine debitovao su trojica stvaralaca koji su već poznati po uspehim kratkim filmovima.

Statistika ne bi bila interesantna da ne „otkriva“ bar donekle izvesne razloge zaostajanja ovog filmskog centra za kvalitativnim rastom našeg igranog filma. Uočljivost brojnih „gostovanja“ ne bi trebalo da bude razlog za kritikbu da ona nisu odraz potpunog nepoverenja prema stvaralacima iz Sarajeva. Međutim, nesхватljivo nepoverenje svakako se ne može braniti postojanjem vrlo slabog kadra i zatvorenim krugom stvaralaca, jer je bilo ogromno poverenje prema bilo kakvim projektima i prema stvaralacima koji su radili te projekte za producenta igranih filmova. Zbog toga je tvrdnja da se gotovo nikom od stvaralaca iz Sarajeva nije mogla poveriti rečija igranog filma neprihvatljiva. Da je bilo više poverenja, ako ništa drugo, bar bi se do danas lep broj sopstvenog „potencijalnog kadra“ (o kome je bilo reći) već isprobao. U lepom broju neuspešnih filmova to ne bi bila velika nesreća, ali bi bar danas bila „čistija“ situacija za jednu jasnu i neophodnu politiku koja bi se naročito oslanjala na pretencioznije stvaraoce i svežije inspiracije.

Nije potrebno ponovo podsećati da su svi autori koji su ostvarili svoje filmove u sarajevskom centru, načinih lošije, a mnogi čak i nesхватljivo lošije filmove od svih koje su ostvarili za neke druge producente. To ukazuje naimalo ohrabrujuću istinu: rad za sarajevskog producenta shvaćen je kao dobra „težga“, koja se mogla brzo zaboraviti.

Sada su „uvoznici“ raskrinkani. No, to nam nije bila prava namera, bar ne sad koja je priča već zastarela. Ono što je bitnije jest razmatranje sadašnje situacije.

Stvaraoi, oni koji su dugo godina čekali šansu, pokušavali su da preko svog staleskog foruma ubeđu producenta da i sarajevski stvaraoi mogu ostvariti filmska dela ako ne bolja od loših filmova filmskih stvaralaca iz drugih centara, ono bar ista takva. Međutim, kada su jedan po jedan, posle dugotrajnih ubeđivanja, dobijali svoje filmske prevence, dočekivani su sa nevericom i podsmehom istih onih koji su ih posebno favorizovali (po onoj logici bolje je da postoji jed-nakost po neuspehu nego samo poneki uspeh). Napokon, to uverenje je razbio ovogodnjišnji debitant (Krvavec) načinišvi zanatski vrlo dobar film.

Debirokratizacija filmske produkcije koja je u nekim centrima dobila vidne razmere i ostvarila nesumnjive rezultate, imala je uticaja i na izmenjene odnose u sarajevskom centru. Filmski radnici više nisu mogli da budu oni upos-

lenici koji obijaju pragove, nego su, sasvim logično, počeli da odlučuju o filmskoj produkciji. Pokušaji da se spreči njihov „samoodlučivanje“ osporavanjem prava na samoodlučivanje, još zaostalim i nebitnim birokratskim zaprekama u službenju filmskim fondom, samo su momentalne i razumljive neugodnosti ali bez zabrinjavajućih krajnjih rezultata.

No, debirokratizacija produkcije koja je morala biti osetna, umesto da ide onim tokovima koji su neminovni, na putu je da stvori nove birokratske odnose očite ne baš u postupcima pobornika rušenja starih normi. Evo kako. U trenutku kada se u drugim centrima (ovde prvenstveno mislim na Beograd i Zagreb) izvršila, iako ne potpuna, ali ipak značajna selekcija, kada su stvaraoi sa novim senzibilitetom i jasnim autorskim preokupacijama uspešli da nametnu svoje prisustvo, pa su egzistenciju istinski umetničkog videli u debirokratizaciji produkcije koja je trebalo da onemogućiti zaštićenima koji ne mogu da izdrže konkurenciju vrednosti, u Sarajevu je proces debirokratizacije oteruče podržan, ali ne kao mogućnost selekcije, jer gotovo nikoga od oporbnih autora nije bilo. Nova situacija shvaćena je kao pogodnost da se konačno dvadesetogodišnje iščekivanje šanse ravnopravno pruži svima koji su se u toku ovog dužeg perioda „zajednički borili“ za svoje prisustvo.

Kada je postignuto ono što je predstavljalo neminovan odraz izmenjenih odnosa izvesna debirokratizacija u radu fondova i producenata, došlo je do novog pokušaja obezbeđenja onih stvaralaca koji su smatrali da imaju pravo prvenstva u konkurenciji za narednu realizaciju projekata.

Ono što je ranije bilo osetno: zaziranje od „rizika“ i iz tih razloga dovodeće samo „oprobano kadra“, sada je pretvoreno u uverenje da je „rizik“ pružiti šansu onim entuzijastima koji nemaju višegodišnje iskustvo u filmskoj proizvodnji bez obzira što njihovo bavljenje filmskom teorijom, senzibilitet, prave autorske pobude i zavidna filmska i opšta kultura, ukazuju na različitost „razlika“.

Menjanje načina produkcije, bar pokušaj da se unesu izvesne novine, može da ne omogući nikakav vrednosni rezultat ukoliko takva izmena ne donese nešto bitno: nov odnos prema filmskom stvaralaštvu i prema filmu uopšte. Da bi se autor izražavao filmom, da bi u se lišio putem filma, nemoguće je da on ima samo filmski zanat (ne znam u kom smislu se uvek ističe ta činjenica, ali znam da taj „filmski zanat“ iako podrazumeva mogućnost različitog lepljenja kadrova, sigurno ne podrazumeva virtuzoznost i metafizičnost filmskog govora), već je neophodno da on poseduje nešto značajnije: kulturu vizuelnog izražavanja i mogućnost da iskazuje svoj lični odnos prema svetu, da iznađe postojan svet svojih stvaralačkih preokupacija. Znači, ne radi se samo o neophodnosti pružanja šanse novim licima, nego o favorizovanju novih koncepcija filmskog stvaralaštva koje donose novi stvaraoi, ali svakako ne svi. U trenutku kad lako zaključujemo da i najdobreornarniji filmski stvaraoi koji govore o ovom današnjem svetu mogu, neovisno od svojih pretnjenja, delovati šaskim konvencionalno (i reakcionarno, čak) pa i komično u svom nastojanju da objasne savremenost čiji su oni sudeonici i tumači (divan primer: nedavni film Branka Bauera ČETVRTI SAPUTNIK), zastareli zanatlijski i površni autorski pristup filmskom „tumačenju“ stvarnosti ne može da se uzdigne do kvalitativno novih rezultata u kinematografiji koja je već zabeležila velika priznanja nekonformističkim delima koja se već unapred očekuju sa uverenjem da će biti osveženja zbog prisutnosti istinski novog poimanja filmskog stvaralaštva.

Kada je filmska umetnost uveliko zakoračila u jednu novu etapu svog postojanja, kada je nov odnos prema stvaralaštvu diktirao i novu estetsku strukturu filmskog govorenja, biti potpuno isključen iz tokova modernog filmskog izraza znači unapred osećati nemoguć praćenja normalnih i neminovnih rezultata. Uverenati da je razlog prihvatanju ustaljenog „proverenog“ filmskog rada, odbranom od pomodnog, sigurno je besmislica koju ni njeni zagovarači više ne shvataju ozbiljno.

Kada bi se pred sarajevskim davocem sredstava za produkciju pojavilo izvesno lice (neki sarajevski Kadivić), koje se čak nije ogledalo na filmu, pa ni pisanjem o njemu, i kada bi ponudio da snimi jedan filmski PRAZNIK (najbolje debitantsko delo za nekoliko zadnjih godina), siguran sam da bi to bilo shvaćeno kao dobra šala. A, već se ustalilo jedno lako prihvatano mišljenje: ostvareni kratki filmovi, pa i loši, predušlov su da se stvaralac ogleda na igranom filmu. Tako je producent kratkog filma nastojao

da se ovakve tvrdnje demantuju okupljanjem prevashodnih dokumentarista koji kratki film više ne shvataju kao momentalni i neophodni medijum, po nekakvoj staroj logici, NA IGRANI FILM JOŠ NIKO NIJE DOŠAO BEZ PRIVREMENOG BAVLJENJA KRATKIM METRO-

Vlatko Filipović je već svojim drugim dokumentarcem (ZEDNO POLJE) ukazao da je njegov dalji put — igrani film. Surova istina jedne ZAVRETTINE VREMENA nije bila izvezena autorovim insistiranjem na insceniranim, ali ništa manje uverljivim, trenucima otkrivanja poezije primitivnog u sekvensama seoske zabave i društvenog življenja ljudi u zavetnim civilizacijama. U drugom filmu, kojim nije pretendovao da iznese jednu usamljenu oazu, nego je nagoveštavao lični doživljaj sveta svog detinjstva, pokušao je da sjedini te dve vizije (sadašnjost i raniji doživljaj istog sveta) u konačni sud koji se u takvom kontekstu bitno ne menja jer se svet o kome govori gotovo nikada ne menja. Ulazeci sve više u svoje prvobitne zaključke o svetu za čije je postojanje samo tražio potvrdu u sižei i ma svojih kratkih filmova, jasnije se opredeljuje za formu igranog filma. Između velikih pretnjenja i skucenosti u pruženoj šansi, imao je prvi polovični uspeh kratkim igranim filmom ali dovoljan da ukaze na neminovan i normalan put do igranog filma. Ono što Filipovićev igrani film mora da iznese, bez obzira kakav sižee bude iznašao, siguran sam, biće vizija sveta sopstvenog detinjstva u kome je izražena začudnost, osama ili nepoverenje sazdano brojnim uslovljenostima jednog određenog vremena i podneblja.

Bato Čengić, tragalac za temama koje iz gotovo zanemarenog ambijenta najednom agresivno od zaborava izvlače neka uverenja o svetu koji nas predstavlja,

pa i kada smo indiferentni na takvu predstavu o nama samima, prvim igranim filmom iskazuje svoje viđenje jednog minulog perioda, ali dovoljno upečatljivog i sa gotovo istovetnim dilemama savremenog sveta. Ljudi bez lica, žigosani jednim društvenim stanjem, pokušavaju da vrata svoje lice — pokušavaju da se snadu u trenucima u kojima im se najmanje ukazuje šansa, Hajrudin Krvavec svojim kraćim prevencem (VIR) razmašlja o izvesnim etičkim normama prividno vezanim za situaciju rata i određenih opredeljenja. Kasnije nepretenciozniji, ali značajki otvoren film uz postojan lični odnos prema tretmanu klišeiranog sižea, ukazuje da se od njega mogu očekivati značajnija ostvarenja.

Nikola Stojanović, jedan iz „generacija mladih“, imate kao i oni dole pomenuti raniji okupljenici oko filmskih listova ili poznatih revija, svoje osobeno viđenje sveta iskazuje istančanim osećajem za vizuelnu govornu moć filma, jednostavnim tumačenjem životnih detalja, prepunih samurajski dinamičnih ali reljefnih ličnosti svakodnevnice. Mirza Idrizović, „pripovedači koji filmski misli“, takode ima određene pretnjenje i predstave o svetu koji pokušava da iznađe. To je svet mališana u onim kritičnim, ali nikada prenašajenim trenucima svakodnevnice kada je preko moći detišavo ostajalo daleko iz gorkih iskustava u egostičkom svetu. Saudin Musabegović, koji bi verovatno najlaks mogao svoje preokupacije da iskaže putem dokumentarnog filma, interesuje se za nove mogućnosti istraživanja filmskih formi, za suštinsko prevaziženje postojećih kanona ontoloških i sadržajno osmišljenim tragaalackim naporima ka strukturalnoj savršenosti filmske slike određenih detalja postojeće stvarnosti.

Sve u svemu, govortici o sadašnjoj situaciji, znači, iznosi mogućnosti, nagoveštaje koji bi mogli već u sledećem periodu da daju prve rezultate vredne pažnje. A, koji bi, po sadašnjoj konstelaciji uticaja na politiku filmskog stvaralaštva (ukoliko se o politici može govoriti) mogli da se ne pojave još dugo, očekujući pogodnu klimu. Ili, nekakav red koji poštuje isključivo prvenstvo — godine provedene na filmu!

Petar LJUBOJEV



Kažar iz filma „Crne ptice“

sarajevski kratki film

Kratkometražni film koji se proizvodi u Bosni i Hercegovini, to jest u sarajevskom preduzeću „Sutjeska film“, nikako ne izmiče usudu jugoslovenske produkcije ove vrste filma. Suviše: u toj relaciji učestvuje utvrđujući i snažeci jednu osnovnu karakteristiku na savremenom nivou. Neposredno, to znači: kao ni jugoslovenska, ni bosansko-hercegovačka produkcija kratkometražnog filma ne pojavljuje se kao rezultat ili plod stvarne društvene narudbine; čak ni kao posledica takve istinske potrebe. Poslednja tvrdnja zvuči prilično apsurdno, jer produkcija o kojoj je reč jeste — ona je to nužno, s obzirom na oblike njene organizacije finansiranja i realizacije — posledica izvesnog društvenog, kulturnog i političkog odnosa zajednice prema njoj, bar u meri u kojoj ona sama (produkcija) sadrži određen reciprocitetni odnos prema čijejnici društvenog, kulturnog i političkog trenutka. A taj odnos je duboko afirmativan — i veoma jednostran. I jedna i druga osobina potiču iz karaktera ove produkcije. Vremenom i praksom, bosansko-hercegovački kratkometražni film sveden je i postovćen filmom tipa socijalnem reportaže ili društveno-političke hronike.

Dobro je poznato da taj produkcioni tip kvantitetom namoćno prevladava sve druge tipove dokumentarnog i rodove kratkometražnog filma uopšte u jugoslovenskoj produkciji. Budući dađat, apriorno aktuelan i aktuelizirajući, logično bi bilo očekivati da ovaj tip dokumentarca, kad se već proizvodi u najvećem broju, sadejstvu sa odgovarajućim društvenim potrebama, da ga društvena zajednica i naručuje i eksploatiše. Međutim, situacije ispostavlja drugu stvar: kao ni ostali kratki filmovi ni ova vrsta dokumentarca ne nalazi svoju funkcionalnost ni u jednom vidu distribucije i eksploatacije. Otuda je snažan utisak o apsurdnju povoljnosti: putem svojih organa upravljanja (usmeravanja i odlučivanja) društvena zajednica, gotovo monopolski rezervišući, naručuje jedan tip proizvoda i, već samim tim, prestaje da se interesuje za nj, kao da joj je potreba ne u kakvoći i funkcionalnosti toga proizvoda nego u neutrališućem gestu pukoga naručivanja. Govorim o ovom problemu na nivou utišaka, zato što je problem veoma složen i što zahteva detaljniju analizu i pažljivu obradu. Na to upućuje i svest da u složenosti pitanja veoma značajnu ulogu igra jedna postojeća a nepoželjna dezintegracija interesa, društvenog i političkog jednako kao i kulturnog i umetničkog, u oblasti domaćeg filma u kome su neki prirodni antagonizmi — u