

16-7516 9793

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. Ovaj film se ne bi ni ovide pominjao da već tada nije ustoličen jedan značajan odnos prema stvaralačima (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 sebe ostavio bezbroj anegdota; Jože Gale snimio je samo u jednoj godini dva zaboravljena filma; Zorž Skrić, 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 Đukić 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 kritiku 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 neuspelih 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 na nimalo 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 ubeđe 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 podsmevnim istih onih koji su ih posebno favorizovali (po onoj logici bolje je da postoji jednakošću po neuspehu nego samo poneki uspeh). Napokon, to uverenje je razbio ovo godišnji debitant (Krvavec) načinivši 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 odučuju o filmskoj produkciji. Pokušali su da se spreče njihovo „samoodlučivanje“ osparavanjem prava na premoćavanje, još zaostali 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 očišćene baš u postupcima pobornika rušenja starih normi. Evo kako. U trenutku kada se u drugim centrima (ovde prevensveno mislim na Beograd i Zagreb) izvršila, iako ne potpuna, ali ipak značajna selekcija, kada su stvaraoi sa novim senzibilitetom i jasnim autorskim preokupacijama uspeali da nametnu svoje prisustvo, pa su egzistenciju istinski umetničkog videli u debirokratizaciji produkcije koja je trebalo da onemogućiti zaštiću onima 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: zadiranje od „rizika“ i iz tih razloga dovodeći 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 mlilo 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 razložnog 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 pretenzija, delovati sasvim 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 prućenja normalnih i neminovnih rezultata. Uveravati da je razlog prihvatanju ustaljenog „proverenog“ filmskog rada, odbran od pomodnog, sigurno je besmislica koju ni njeni zagovarači više ne shvataju ozbiljno.

Kada bi se pred sarajevskim davaoem sredstava za produkciju pojavilo izvesno lice (neki sarajevski Kadivjević), 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 ustalo 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 METROM.

Vlatko Filipović je već svojim drugim dokumentarcem (ZEDNO POLJE) ukazao da je njegov dalji put — igrani film. Surova istina jedne ZAVRETTINE VREMENA nije bila izvearena autorovim insistiranjem na insceniranim, ali ništa manje uverljivim, trenucima otkrivanja poezije primitivnog u sekvenca ma seoske zabave i društvenog življenja ljudi u zavetirni civilizacije. 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. Ulazeći sve više u svoje prvobitne zaključke o svetu za čije je postojanje samo tražio potvrdu u sižeiima svojih kratkih filmova, jasnije se opredeljuje za formu igranog filma. Između velikih pretenzija i skučenosti u pruženju 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 siže bude iznašao, siguran sam, biće vizija sveta sopstvenog detinjstva u kome je izražena začudnost, osama ili nepoverenje sazdan 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 kratkim prevencem (VIR) raznašlja o izvesnim etičkim normama prividno vezanim za situaciju rata i određenih opredeljenja. Kasnije nepretenciozniji, ali značajki otvoren film uz postojan lični odnos prema tretmanu klisičanog 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 poznatiji revlja, 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, „pripovedač koji filmski misli“, takode ima određene pretenzije i predstave o svetu koji pokušava da iznada. To je svet mališana u onim kritičnim, ali nikada prenašajenim trenucima svakodnevnice kada je preko moći detašovo ostajalo daleko iz gorkih iskustava u egostičkom svetu. Saudin Musabegović, koji bi verovatno najlakše 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 tragaalacim naporima ka strukturalnoj savršenosti filmske slike određenih detalja postojeće stvarnosti.

Sve u svemu, govoriti o sadašnjoj situaciji, znači, iznositi 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



Kadraj iz filma „Crne ptice“

sarajevski kratki film

16-7516 9793

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 snažeći 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 činjenici 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 svaden je i postovaren sa kratkim dokumentarnim filmom tipa socijalne reportaže ili društveno-političke hronike.

Dobro je poznato da taj produkcion tip kvantitetom nad-

b-75170823 makedonski filmski autori

Kad se u Skoplju govori o makedonskom filmu, odmah se dodaje da on predstavlja deo jugoslovenske produkcije, ne za razliku, naravno, u objašnjenju kako se taj deo produkcije uklapa u jugoslovenski film, u toku njegove misaonosti, senzibiliteta i estetika. Mnogo je udobnije legitimisati stanje jedne produkcije kao sastavni deo ekspanzivne i uzbuđujuće umetničke atmosfere kakvu je stvorio jugoslovenski film, a mnogo teže, ako ne i mučno, odgovoriti na pitanje šta je to stvorilo i dao makedonski film.

Neosporna je činjenica da umetničko delo stvara autor, ili bolje rečeno, autorska ličnost. Na špiči nekoliko kratkometražnih i daleko brojnijih kratkometražnih filmova, realizovanih za „Vardar film“, bila su ispisana imena makedonskih autora, koji su radili za skopskog producenta više od 10 ili 15 godina. (Moramo odmah da podnesemo neke duboke ubeđenja da autentični makedonski film mogu da stvore jedino makedonski autori, kao što su nacionalna književnost, na primer, stvorili nacionalni književni, svejedno što je tehnički deo saradnje u kinematografiji popularnijim i korisnijim). Mada su se ovi autori u raznim fazama svog rada kreativno navelirali sa jugoslovenskim filmskim umetnicima, bar u kratkometražnom i dokumentarnom filmu, oni nikad nisu imali svoj kontinuirani razvojni put. Dešavalo se čak da neki od njih postanu dobitnici počasnih nagrada na Beogradskom festivalu, ali već sledeći njihov poduhvat zbuđivao je i najdobra namernije posmatrače.

Naravno, jedan deo krivice za ovo snose i sami autori. Možda oni nisu bili dovoljno radoznali za nova filmska izražajna sredstva, možda su, naviknuti na jedan sistem mišljenja, sami sprečavali radanje neke nove emocije, saznanja ili asocijacije. Međutim, atmosfera u kojoj su radili ovi autori najmanje može da se nazove stvaralačkom. Zaključeni dogovori sa jedinim producentom kućom u republici obezbeđivali su filmskim radnicima solidnu egzistenciju. Prema tim dogovorima trebalo je da oni proizvedu nekoliko kratkih filmova, a za eventualne ne-uspehe niko se nije osećao odgovornim. Ali „Vardar film“ je svoje najambicioznije poduhvate poveravao manje ili više autornim imenima sa strane. U stvari ovu praksu skopski producent je uveo od samog formiranja, a nekoliko incidentnih pokušaja da neki ozbiljniji projekti poveri svojim kadrovima imali su tek formalni karakter. Reći bismo da su to više bili pokušaji

da se umiri savest producenta, nego da se vodi neka briga o razvoju sopstvenog kadra.

U međuvremenu, makedonska kinematografija ostvarila je nekoliko uspeha u jugoslovenskim okvirima. Žilka Mitrović ekranizira dve neobično značajne epizode iz istorije makedonskog naroda. U vreme kad su ekranizovani filmovi „Mis Ston“ i „Solunski atentatori“ moglo se poverovati da će ove dve spektakularne razglednice jednog od najdramatičnijih perioda u istoriji makedonskog naroda probuditi neki dah, da će se progovoriti uverljivijim jezikom, da se proces otkrivanja teme makedonskog filma privodi svojoj fazi i da će drama, ne samo legendarnog već i anonimnog heroja, naći svog interpretatora. Međutim, u ovim filmovima trijumfovao je jedinic organizatorski talenat Žike Mitrovića, njegov izvanredni osećaj za ritam i besprekorno rukovođenje glumcima. Tako je makedonski film ostao ne samo bez istraživačke radoznalosti, nego i bez svog autentičnog autora.

Doduše skoro svaki od režisera koji su radili u Skoplju imali su svetlih trenutaka u radu na kratkometražnom filmu. Ono trebalo se gubi iz vida. Branko Gapo, na primer, ne samo u „Granici“, pokazivao je jasno tendencije eksponiranja jednog ličnog dramatičnog, značajnog shvatanja filmske umetnosti. Dimitrije Osmanlije „Dvanaest iz paradikla“ nije ostao samo uzbuđujuć hroničar socijalnog proble-

ma, već i spiritualni, sasvim individualni animator jedne svoje, možda nedovoljno umetnički razvijene strasti. U subitni usamljeni učiteljica u zabačenom selu ima mnogo lične melanholije, usamljenosti i rezignacije. Tako individualno shvatanje predmeta naročito je uočljivo kod Aleksandra Đurčinova u kratkometražnom filmu „Novine, novine“. Iako koncipirana sasvim nedramski, što je možda jedna od njenih vrlina, ova liriska reportaža uzbuđujuć otkriva jedan senzibilitet, krajnje osetljiv za metamorfoze koje nastaju na ulicama, parkovima, izlozima i kejevima. Letnje kiše, uzareni sunčani podnevi, oštre senke stala balu nad blatnjavim uličnim pločama, tako uzbuđujuć, opsenarski i skoro mitološki opevani u makedonskoj poeziji, dobijaju svoju likovnu dimenziju i viziju u ovom kratkom i, za sada, jedinom filmu. Naravno, kontrastni gradski pejzaž Skoplja, u kome se tako mistično i pomalo metafizički zare više civilizacija, bio je predmet više poduhvata. Međutim, svi su se ti poduhvati svodili samo na površinske impresije, neprođubljene, nedoživljene, tako da su ostale gole reportaže i turističke razglednice. Pored filma Đurčinova, u poslednje vreme gleda u Vardaru pojavila se neka vrsta opsesivne kinomaterije, koji, doduše nedovoljno vešto, ali sasvim doživljeno i autentično, negaju sopstvenu viziju ovog nemirnog, drevnog, surovog i pitomog ambijenta.



Kadar iz filma „Protest“

Skoplje je, kao što je poznato, bila tema i Bulajićevog filma „Skoplje — 63“ koji je izazvao poprilično polemike. Međutim, i ova, pomalo grandioznošću reportaža o zemljotresu teško može da se olovalifikuje kao autentično makedonsko delo. Bulajić je bio obradio kao radoznao sused koji se našao u razrušenom gradu nekoliko dana pošte tragedije i u njemu traži ono što je neobično, predimenzionirano, surovost i egzotičnost. On je pre Aleksandra Petrovića u jugoslovenski film uveo Cigane, ali kao egzotični ornament koji ne uzimaju našu savest. Jedino u sekvenca na groblju ovaj epski pripovedač je postigao izvesnu emocionalnu autentičnost masovne tragičnosti. U zlostulnom sjaju sveća pred fotografijama poginule dece, u zgrčenim licima starica nad grobovima, u svećanosti sveća nad humkama nepoznatih ljudi, ima nešto od paganskih obreda, nešto od večne tuge Makedonaca, od njegovog bola kroz koji se uzdigao do pesnika, mislioca i borca.

Tema zemljotresa našla je mesta i u filmovima nekoliko drugih skopskih režisera. Kočo Nedkov je snimio „Pet i šesnaest“ neposredno posle tragedije. Njegove ambicije bile su jasne; da bude veran hroničar stravičnih događaja, što nije bio slučaj sa poduhvatom Branka Gapa. U svom filmu „Bolki, stradanja i nadaži“ on je imao pretenzije da odabira, da reducira, da sintetizira i da stvori ne samo odličnu, već i filozofsku viziju. Uspeh je bio, naravno, polovičan.

Danas se ovoj temi pristupa mnogo obazrivije. Skoplje u svojoj tragediji nije usamljeni grad. Opasnost od masovnih razaranja može da ujedini ljude, ali ona isto tako može da izazove i poduzorenje, nepoverenje i mržnju. Trijumf savesti, slobode i lepote moguć je koliko i pobeđa zla. To je tema novog filma Dimitrija Osmanlije „Memento“ čija se radnja događa za vreme skopskog zemljotresa i susreta solidarnosti. U ovaj svoj poduhvat Osmanlije polaže mnogo nade, iako on nije bez rizika, utoliko više što prvi Osmanlijev film „Mirno leto“ nije bio ponajbolje primljen. Uostalom, „Mirno leto“, rađeno prema jednom anahroničnom scenariju, ne može mnogo da kaže o kreativnim mogućnostima jednog mladog sineaste. U tadašnju konstelaciju jugoslovenskog filma on je bio sasvim standardno uklopljen, mada ovom mladom čoveku možemo zameriti da možda nije imao dovoljno razvijeni sluh za ono što se dešava u svetskom filmu. Kažemo, možda, jer on nije imao pravu šansu da progovori sopstvenim senzibilitetom. Njemu je bilo ponuđeno da snima ono za šta se nikad nije zalagao, o čemu možda nikad ni razmišljao. Autoru je bilo neophodno da snima i — on je snimio.

To se ustalo ponovilo i u slučaju Branka Gapa. Afirmanis prevashodno kao autor sa izrazitim afinitetom za savremenu temu i za kamernu dramu, on se prihvatio sizifovskog zadatka da realizuje istorijsku dramu „Dani iskušenja“, toliko daleko njegovom senzibilitetu, njegovoj umetničkoj prirodi, i — ako se govori o autorovom intelektu — njegovoj estetici. Ipak, ovi ljudi su snimali. To je bila njihova umetnička egzistencija. Nisu napravili dobre filmove, ali nisu bile na dnu rang-liste jugoslovenske produkcije. A kada se imaju u vidu okolnosti u kojima su radili, to može da predstavlja relativni uspeh. Nadajmo se da će nam njihovi naredni radovi otkriti ono što se stvarno krije u njihovoj prirodi.

Pored Osmanlijevog projekta, i Branko Gapo priprema drugi film. Zasad se ne zna mnogo o njemu. Autor je uzdržljiv i obazriv. Radovno je činjenica, međutim, da će taj projekat biti realizovan u samostalnoj produkciji grupe. Na plodonosna iskustva nekih jugoslovenskih autora nisu ostali neosetljivi; ni makedonski režiseri. To je možda jedini put ka njihovoj afirmaciji. Ne smemo biti skeptični kad je reč o makedonskom filmu. Neka budu manje uspešni i drugi filmovi navedenih autora. To bi, u stvari, bilo normalno očekivati, pošto proces stvaranja umetničke ličnosti nije ni jednostavan ni brz. Neophodan je prolaz kroz zabludu i otkrivanje tih zabluda. A na putu do svoje iskrene, autentične i uzbuđujuće prirode, makedonski autori jedva su imali mogućnosti da u svojim delima uoče ono što je tuđe njihovom senzibilitetu i umetničkom temperamentu.

Ovde možda treba da spomenemo prisustvo većeg broja kinomatera koji predstavlja nezvanični deo makedonskog filma. U oeni njihovog rada ne može naravno biti govora o nekom superiorijem položaju prema ostalim jugoslovenskim kinomaterima. Međutim, kad je reč o makedonskom filmu, oni ipak uzimaju svoje mesto, mada se ni o jednom amateru ne može govoriti kao o zreлом autoru. Oni što pobuđuje pažnju u ovom filmu jeste sasvim filmsko gledanje na probleme. Možda ni jedna misao ovih entuzijasta nije do kraja razrađena, nijedna emocija potpuno kristalizovana, pa ipak način kako se eksponira na primer izvesno sećanje, izvesno stanje zbuđenosti, nesigurnosti, ili jedan trenutak ljubavnog uzbuđenja, do mere je filmičan, višeslojan, nov i suptilan, da se u više mahova pitamo otkud su ovi mladi ljudi naučili da ovakvo osećaju ta tako malo poznata duševna stanja. Svakako, to je prethodnik nove generacije, koja uvek zbuđuje, navodi na razmišljanja i na nova analitička ispitivanja.

Georgi VASILEVSKI

organizaciji, proizvodnji, repertoarskoj politici, distribuciji i, dalje, u filmskoj publicistici, kritici i recenziji — umesto da odgovoru o njihovoj prirodnosti i osećaju o njihovom akcijom budu prevladani, inaugurisani i ozakonjeni na razini isključivosti.

Kao ni žanrovska tako ni uža opredeljenost za jedan tip filma ne mora, niti može, ista preudicirati kad je u pitanju kvalitete. Omeđivanje produkcije i ograničavanje snaga na određenu usku sferu može doneti određene prednosti. U slučaju „Sutjeska-filma“ usmerenost na jedan vid kratkog dokumentarnog filma pokazala se kao plod realnog poimanja afiniteta i mogućnosti, kao usaglašavanje ambicija i snaga. Koncentracija proizvodno-stvaralačkih mogućnosti praktično je značila središnje prilike na pozicijama delotvorne samospoznaje. Dakle, društvena narudžbina, uprkos svojoj nedokrajčnosti i paradoksnosti teškoj obrazloženosti, bila je nedvosmislena, stvaralački se verifikovala u kakvoći i karakteru rediteljskih talenata. Individualna stvaralačka savest ukazale su se kao produžena ruka kolektivne, društvene svesti. Ta sinhronizovanost i osnovna uskladenost izmerrile su u poslednje dve godine niz „Sutjeskih“ filmova koje odlikuje zajednička duhovna i moralna konstanta i, istovremeno, dovoljna autorska diferenciranost pojedinih dela; to jest, vredno-

sti koje su se afirmisale na jugoslovenskom i na međunarodnom planu. Može se reći da je iz krize koju je značila najezda dokumentaraca sapsodeom shematski konstruisanim od elemenata statistike i verzima u takozvanom „film-istini“, jedina „Sutjeska film“ o jugoslovenskih producenta izišla neokrnjena, čak osnažena. Bez predrasuda i kompleksa u ovoj kući je nastavljen, i to s konceptom i sistematski jedan tradicionalan dokumentarni tretman društvenih stanja i situacija, toliko uspešno da je taj i takav postupak reaffirmisan, da se čak počelo govoriti o „sarajevskoj dokumentarnoj školi“.

Postoje dva dovoljna razloga koji opominju na nedovoljnu osnovanost tvrdnje o novoj „školi“, bar u ovom trenutku.

Prvi je: kraj svih značajnih rezultata koje odlikuje zajednički imenitelj, „Sutjeskina“ najnovija dvogodišnja produkcija ne poseduje niti opšte ni pojedinačne karakteristike novog ili autentičnog stila. Kao što je već rečeno, kroz tu produkciju grupa autora je obnovila, osvežila, učinila ponovo relevantnim jedan tradicionalni prilaz. Značajan podstrek i doprinos toj obnovi predstavljalo je debitovanje dvoje talentovanih i ambicioznih autora — Vlatka Filipovića i Bakira Tanovića. Međutim, samo su prvenci ovih autora značili krupan, upravo presudan za afirmaciju producerske orijen-

tacije, obol. Već sledeći njihovi filmovi značili su ili izvestan pad (Tanović) ili jako težnju ka preorientaciji (Filipović). Dakle, u oba slučaja osobine stilске svežine i jedinstvenosti koncepta filmova značajnih u ovom kontekstu, na izvestan način su izneverene.

Drugi razlog je: tek izuzetno i fragmentarno uspevaju autori (prvi Filipoviće i Tanoviće film i „Daci pjesaci“ V. Hadžismajlovića) da izbegnu apriornom koncipiranju, podvođenju materije u kalupe shematskog prosede — i da se „neopaženo“ uvuku pod kožu stvarnosti, ne povređujući je već stvaralački pratići tokove njena smisla. Dakle, veoma retko autori otkrivaju bogatu i protivrečnu složenost stvarnog života a mnogo češće podnose raporte, prave reportaže, o onom što im se u jednom ambijentu i ljudskoj sredini učinilo zanimljivim ili karakterističnim. U drugom slučaju, shodno pristupu, izdahnimo se služe elementima aktuelnog sociologiziranja i politiziranja (u slici i reči) izveštavajući o izrazitom tipu društvene ekonomske situacije. Taj izraziti talip, međutim, ređe se traži i nalazi u matiči stvarnosti a češće u izuzetnom slučaju koji se drži dovoljno egzotičnosti (primitivizma) i pitoreskosti, što problem u isti mah čini atraktivnijim i pojednostavnjuje ga. Društveno-ekonomski i mentalni reljef terena (Republike) ve-

oma je bogat i raznovrstan i za skicirani pristup predstavlja upravo neiscrpan izvor. Ovakav tretman stvarnosne materije stoga deluje prilično muzeološko-klasifikatorski, pogotovo u skiciranoj distributerskoj situaciji.

Pitanje udela teksta u filmu ne postavlja se na nekom teorijsko-estetičkom nivou. U filmskom dokumentarcu može samo da se obnavlja i izostruje pitanje funkcije teksta. Može li da sme li da ta funkcija bude isključivo eksplikatorsko dociravanje, informisanje ili lažna, loša poetizacija? Mogu li naknadne spisateljsko-spikerske rečenice da premoste procepe i provale osnovnog, vizuelnog u delu? Zar može valjati film čiji je krov od reči? Izvesno je: dobro, pravog filmskog teksta u filmu nikad nije previše. Ali je još izvesnije: ukoliko je delo vizuelno, dakle ortodoksnom filmski, kompletnije, bolje i sugestivnije organizovano, utoliko mu je u suštini sve manje teksta potrebno. Nečudo sam prečistao scenarij ponuđen „Sutjeski“ u kojem se, posle prve naznake ambijenta i ideje, niže rečenice u kojima se obećava da će se tekstom (poređenjima, statistički, i tako dalje) bogato kompletirati budući film. Po mom mišljenju, to nije dobro, jer upravo „Sutjeskino“ iskustvo kazuje da to ne može dobro biti. Učešće teksta u filmu može se rešavati jedino od slučaja do slučaja, i to kao pitanje zna-

čajno i veoma delikatan. Srećni primeri, kao „Daci pjesaci“, potvrđuju da samo kao estetski element tekst u filmu može da bude neophodan. Svi drugi slučajevi podložni su načelnoj kritici, a isto tako i konkretnoj kritičkoj analizi funkcionalnosti teksta. Ta kritičnost zanemarena je u produkciji o kojoj je reč od čega jedinu štetu trpe — filmovi.

Uistinu, najnovije dvogodišnja produkcija „Sutjeska-filma“, kraj sve uspešnosti, najznačajnija je po tome što je otkrila pravu šansu i naputila se u dobre perspektive. Uprkos trenutnoj nezvesnosti, i nedovoljno jasnoj autorskoj usmerenosti, prirodno je očekivati da će sržna vrednost orijentacije angažovati dovoljno autorskih afiniteta i strože i doslednije fiksiranih ambicija, da će iznedriti i čiste, nepatvorene stvaralačke dokumente, dimenzionirane kao filmske poeme o našem današnjem čoveku, njegovu životu i delatnosti. Nečudo sam prečistao afirmisati univerzalne vrednosti u obilježju sadašnjem i realizaciju nekih većnih potencijala ljudskih. Ukoliko se ima te vere u perspektivu, utoliko ima smisla kritika sadašnjega stanja i situacija u „Sutjeska-filmu“. Inače, doista bi bilo dovoljno konstatovati da ona u jednom vidu kratkog dokumentarnog filma u nas prednjači, što ranije ne beše slučaj.

Velimir STOJANOVIĆ