FILM – SLIKA U POKRETU

S filmom živimo svakodnevno, pa nam se čini ništa lakše nego odgovoriti na pitanje: što je film?

Očito, film je, ponajprije, dokument, svjedočanstvo o svijetu koji nas okružuje.

Bogate izražajne mogućnosti filma temelje se na nesavršenosti ljudskog oka, na njegovoj tromosti, pa zahvaljujući stroboskopskom učinku možemo pokrenuti neživu sliku.

Film je, dakle, kinetička slika, ili slika u pokretu.

On može nevidljivo učiniti vidljivim, približiti daleko, povećati sitno, ubrzati ono što je sporo, usporiti brzo, kraj vratiti na početak. Tehnološki temelj filma: svjetlo, filmska vrpca, kamera, projektor, filmski ekran. Izražajne mogućnosti filma: znanstvene, dokumentarističke, komunikacijske, umjetničke.

Osnovni filmski rodovi: razlikovnosti među filmovima.

OTKRIĆE I RAZVOJ FILMA

Može se utvrditi datum rođenja filma: 28. prosinac 1895. godine. Zna se i mjesto gdje se to dogodilo: Pariz, Boulevard des Capucines, kavana Grand Caffe. Zna se i tko je prvi to učinio: Louis Lumiere. Međutim, povijest filma počinje u dalekim, gotovo neznanim vremenima: od crteža pećinskih ljudi, preko reljefa iz egipatskih vremena, do otkrića fotografije.

Razvoj filmske tehnike: nijemi film, zvučni film, film u boji.

Razvoj filmskog izraza: film kao registracija zbilje, film kao interpretacija zbilje, film kao fikcija ili nova zbilja.

Razvoj filma kao industrije.

FILMSKA IZRAŽAJNA SREDSTVA: SLIKA

Karakteristike svake slike: okvir, format osvjetljenje, kompozicija, tehnika, obojenost, itd. Formati filmske slike: standard, cinemascope. Elementi kompozicije filmske slike. Osvjetljenje kao element filmske slike. Tipovi osvjetljenja filmske slike. Crno-bijela i slika u boji. Trikovi sa slikom: pretapanje, zatamnjenje, odtamnjenje, dvostruka ekspozicija, itd.

FILMSKA IZRAŽAJNA SREDSTVA: POKRETNA SLIKA

Slika u pokretu kao bitno obilježje filma. Kretanje slike (kamere, ekrana) i kretanje unutar slike (ekrana). Filmski trikovi: promjena brzine (gang), trik-zamjene, «nestajanje», obrnuta kamera, oblikovanje filmske slike primjenom različitih objektiva («riblje oko», širokokutni objektiv, normalni, teleobjektiv). Deformacija slike i pokreta.

Pravci u filmu. Pravac kretanja kao temelj prostorne (topografske) orijentacije. Važnost pravca kretanja s obzirom na statičnu poziciju gledatelja: rampa i prelaženje preko rampe.

FILMSKA IZRAŽAJNA SREDSTVA: PROMJENJIVA SLIKA

Flimski planovi: blizu i daleko, malo i puno sadržaja u kadru. Naglašavanje, izdvajanje. Dramaturške funkcije planova. Pogledi: donji i gornji. Dramaturške funkcije pogleda.

PROSTOR U FILMU

Doživljaj stvarnog i filmskog prostora. Scena filmske radnje, interijer, eksterijer, prirodni scenografski prostor i umjetni (izgrađeni) scenografski prostor. Elementi filmskog prostora: scenografija, rekviziti. Dramaturške funkcije filmskog prostora: dubina kadra, kinetička perspektiva, planovi prostora, kondenzacija prostora, proširivanje prostora.

VRIJEME U FILMU

Za razliku od stvarnog vremena, filmsko ima neke posebnosti: što u prirodi traje dugo, u filmu može trajati kratko, i obratno. I poredak prikazivanja može biti drukčiji: priča može početi u sadašnjosti, da bi se nastavila u prošlosti i zaustavila u budućnosti. Vremenski pravac iz budućnosti se može vratiti u prošlost. Filmsko vrijeme razumijeva sve preobrazbe stvarnog vremena: ubrzanje, usporenje, montažni skok (izostavljanje dijela radnje), pogled unazad (retrospekcija), dramsko vrijeme, itd.

FILMSKA MONTAŽA

Film kao niz slika. Kadar. Vrsta kadrova: statični, dinamički, plošni, dubinski, objektivni, subjektivni. Sekvenca. Kreativna pravila montaže: izmjena planova, kutova snimanja, pravaca kretanja. Filmska interpunkcija: odtamnjenje, pretapanje, zatamnjenje, zavjesa ili zastor. Rez. Montažni ritam filma (dužina kadrova). Montažni skok iz prostora u prostor, iz vremena u vrijeme. Asocijativna, ritmička i narativna montaža.

GLUMA U FILMU

Gluma uopće: gluma u životu, ritualna gluma, gluma u kazalištu. Razlika između kazališne i filmske glume. Posebnosti filmske glume: mikro gluma, verizam, stilizacije. Kostim i maska: sredstva filmskog glumca. Uloge filmskog ambijenta u podupiranju filmske glume. Povijesni razvoj filmske glume.

FILMSKI GLUMAC

Glumac kao nositelj filmske radnje: filmski lik. Glumac kao osoba. Tipovi filmskih glumaca (glumački fah). Glumac u glazbenom filmu. Glumac dvojnik. Glumac specijalist. Glumac kao nositelj gledanosti: film-star sustav. Najznačajnija imena filmskog glumišta.

ZVUK U FILMU

Nijemi film. Zvučni film.

Zvučne komponente filma: dijalog, glazba, zvučni učinci (šumovi). Dramaturške funkcije zvuka: kulisa, pratnja, ugođaj, akcent, dominantna uloga zvuka, zvuk (glazba) kao temelj filmske priče. Zvuk kao sredstvo proširenja filmskog prostora (zvuk u kadru i zvuk izvan kadra).

UVOD U FILMSKE VRSTE

Razne podjele filmova s obzirom na namjenu, tehniku ostvarivanja, format vrpce (standardni ili uski film), ozvučenje (nijemi ili tonski film), profesionalni, amaterski, kratkometražni, dugometražni film, itd.

Osnovne filmske vrste: dokumentarni ili faktografski filmovi, igrani filmovi, animirani filmovi, apstraktni i eksperimentalni filmovi. Filmski žanrovi kao uže određenje filmske vrste: obrazovni, nastavni, znanstveni, reklamni i slični dokumentarni filmovi, socijalni ili socijalno-psihološki, povijesni, ratni, akcijski, komedije, vestern, kriminalistički film, film fantastike i drugi žanrovi igranog filma.

FAKTOGRAFSKI ILI DOKUMENTARNI FILM

Faktografski ili dokumentarni film, najstarija filmska vrsta. Žurnali i reportaža, informativni, putopisni, poetski, kulturni, propagandni, dokumentarni filmovi. Znanstveni i znanstveno-popularni film. Nastavni, prosvjetni i drugi namjenski filmovi. Povijesni razvoj dokumentarnog filma: dokumentarističke škole kao izraz tog razvoja.

IGRANI FILM

Osnovna obilježja igranog filma: filmska priča o stvarnom događaju ili događaju koji se nužno nije morao dogoditi (mašta); dramaturgija filmske priče (zaplet, logika, dinamika); filmski likovi (glumci).

Povijesni razvoj igranog filma. Tematski okviri igranih filmova: odnos čovjek-priroda, međuljudski odnosi, odnos čovjek-društvo. Uloga dijaloga u igranom filmu.

Žanrovi igranog filma: drama, komedija, znanstvena fantastika, povijesni film, akcijski, ratni, politički, kriminalistički, gangsterski, thriller, glazbeni film, itd.

ANIMIRANI FILM

Osnovna obilježja animiranog filma: kvadrat po kvadrat. Sredstva animiranog filma: crtež, slika, lutka, predmeti, plastelin, itd. Animacija sjena. Računalna animacija. Kontinuirana

animacija, reducirana animacija, kolaž.

Specifičnosti animiranog filma: sloboda od fizičkih zakona. Slobodna mašta.

UVOD U FILMSKE STILOVE

Stil kao posebnost. Razlike među stilovima dvaju autora (Charlie Chaplin i Buster Keaton) ili dviju nacionalnih škola (talijanski neorealizam i socijalistički realizam). Osnovne karakteristike filmskih stilova: slikovitost, opisnost, verizam, poetičnost, naturalizam, film i stanja, fiksacije jednog događaja ili jednog objekta, otvorene i zatvorene metafore, itd.

Stilovi epohe. Stilske specifičnosti nacionalnih kinematografija: američka nijema komedija, sovjetski revolucionarni film, njemački ekspresionizam, talijanski neorealizam, francuski novi val, čehoslovački poetski verizam, itd.

**Western** je specifičan [žanr](http://sh.wikipedia.org/wiki/%C5%BDanr) [književnosti](http://sh.wikipedia.org/wiki/Knji%C5%BEevnost), [filma](http://sh.wikipedia.org/wiki/Film), [stripa](http://sh.wikipedia.org/wiki/Strip) i drugih medija, karakterističan po tome što je radnja njegovih djela smještena u period [Divljeg Zapada](http://sh.wikipedia.org/wiki/Divlji_Zapad), odnosno u zapadne dijelove SAD u drugoj polovici [19. vijeka](http://sh.wikipedia.org/w/index.php?title=19._vijeka&action=edit&redlink=1). Naziv mu na engleskom jeziku doslovno znači*zapadni*, a nastao je u drugoj polovici 19. vijeka kao [avanturistički](http://sh.wikipedia.org/w/index.php?title=Avanturisti%C4%8Dki_%C5%BEanr&action=edit&redlink=1) podžanr [američkoj književnosti](http://sh.wikipedia.org/w/index.php?title=Ameri%C4%8Dka_knji%C5%BEevnost&action=edit&redlink=1) s radnjom smještenom za tadašnje američko čitateljstvo još uvijek "egzotičan", ali istovremeno i blizak Zapad. Popularnosti westerna kao žanra je bitno doprinio i film, koji ga je u 20. vijeku učinio atraktivnim i ostatku svijeta.  
Teme su obično: bande razbojnika, izgradnja [željeznice](http://sh.wikipedia.org/wiki/%C5%BDeljeznica), borba s nativnim Amerikancima ("[Indijancima](http://sh.wikipedia.org/w/index.php?title=Indijancima&action=edit&redlink=1)"), [zlatna groznica](http://sh.wikipedia.org/w/index.php?title=Zlatna_groznica&action=edit&redlink=1), rat SAD - Meksiko.  
Djela, popularna od samog historijskog razdoblja o kojem pripovjedaju pa gotovo do kraja 20.stoljeća, obično promoviraju jake protagoniste, sklone "muškim" rješenjima, i crno-bijelu diferencijaciju pozitivaca i negativaca.  
Negativci su obično iskonski zli pojedinci, te "Indijanci".  
Arhetip pozitivca uspostavio je [John Wayne](http://sh.wikipedia.org/wiki/John_Wayne), kruti i beskompromisni borac za pravdu, koji se svojom fizičkom i mentalnom snagom uspostavlja kao formalni ili neformalni vođa s osjećajem za pravičnost, nasuprot "slabijih" pojedinaca koji ga bespogovorno slušaju, ili ostaju na "suprotnoj strani".  
U kasnijem razdoblju (60-te i 70-te godine [20. stoljeća](http://sh.wikipedia.org/wiki/20._stolje%C4%87e)), pojedini autori uvode promjene u uobičajeni diskurs, pa to rezultira pojavom uvjerljivijih likova.  
Tako, naprimjer, film temeljnog western-autora [Johna Forda](http://sh.wikipedia.org/w/index.php?title=John_Ford&action=edit&redlink=1), pod nazivom "[Jesen Čejena](http://sh.wikipedia.org/w/index.php?title=Jesen_%C4%8Cejena&action=edit&redlink=1)", prikazuje Indijance kao žrtve, nasuprot do tada uobičajenog trenda.  
[Sergio Leone](http://sh.wikipedia.org/w/index.php?title=Sergio_Leone&action=edit&redlink=1), talijanski filmski redatelj, uspostavio je obrazac tzv. [spagetthi-westerna](http://sh.wikipedia.org/w/index.php?title=Spagetthi-western&action=edit&redlink=1), koji uz inovativne filmske tehnike, uspostavlja i obrazac ne-tako-dobrog pozitivca, odnosno realnog čovjeka koji je na "pravoj" strani, zajedno sa svojim neminovnim manama.  
Arhetip takvog junaka je [Clint Eastwood](http://sh.wikipedia.org/wiki/Clint_Eastwood), iz filmova kao što su "[Za šaku dolara](http://sh.wikipedia.org/w/index.php?title=Za_%C5%A1aku_dolara&action=edit&redlink=1)", "[Dobar, loš, zao](http://sh.wikipedia.org/w/index.php?title=Dobar,_lo%C5%A1,_zao&action=edit&redlink=1)" i drugi.  
U književnosti su najveću popularnost stekli romani Nijemca [Karla Maya](http://sh.wikipedia.org/w/index.php?title=Karl_May&action=edit&redlink=1), među kojima se posebno ističu priče o Indijanskom poglavici[Winetou](http://sh.wikipedia.org/w/index.php?title=Winetou&action=edit&redlink=1), što je dosta neobično obzirom na vladajući diskurs vremena u kojem su nastajali ([19. stoljeće](http://sh.wikipedia.org/wiki/19._stolje%C4%87e)).  
U [20. vijeku](http://sh.wikipedia.org/wiki/20._vijek) najpopularnija vrsta western-pripovjetke bili su meko ukoričeni serijali, koji su se kupovali na kiosku, gotovo u pravilu bez književne vrijednosti.  
Strip je eksploatirao western tematiku jednako kao i film i književnost, i postoji veliki broj strip izdanja navedenog žanra. Izdvojiti treba samo nekoliko vrijednih serijala (temeljni model western-stripa), između ostalog i "[Blueberrya](http://sh.wikipedia.org/w/index.php?title=Blueberry&action=edit&redlink=1)" [Jeana Girauda](http://sh.wikipedia.org/w/index.php?title=Jean_Giraud&action=edit&redlink=1) i [Jean-Michel Charliera](http://sh.wikipedia.org/w/index.php?title=Jean-Michel_Charlier&action=edit&redlink=1).

KOMPOZICIJA KADRA

Polazišta za radionicu

Moguae definicije:   
1. posloženost, naein slaganja, razmještaj prizornih sastojaka u kadru   
2. narativno (retorieko) funkcionalna vizualna organizacija prizorne gra?e   
3. likovna komponenta kadra; likovni aspekt kadra, likovnost kadra   
4. bitna odrednica vizualnoga (snimateljskog) stila nekog filma   
  
Od dobra se snimatelja oeekuje da sadržaj slike prikaže na optimalan naein, jasno i skladno. Jasnoaa se postiže, dakako, primjerenim fokusiranjem. No za jasnoau prikaza iznimno je važan i izbor motrišta, ili toeke promatranja. Neke toeke promatranja omoguauju pregledan prikaz objekata i zbivanja, dok neke izazivaju zabunu. To je i razlog iz kojega snimatelja možemo vidjeti kako prije sama snimanja pažljivo traži toeku promatranja - gledajuai kroz kameru, ili bez nje, mijenja položaje, uzdiže se na prste, saginje se do euenja, približava se i udaljava, a onda ide pogledati prizor s nekoga posve drugog mjesta. Promjenom pozicije s koje se nešto snima mijenja se i raspored vizualnih sastojaka slike, odnosno mijenja se kompozicija.   
Kompozicija je dakle naein na koji je vidljivi sadržaj raspore?en unutar okvira kadra. Što sve predstavlja vidljivi sadržaj? To nije samo glavni motiv snimanja, odnosno likovi i predmeti koje snimamo, nego i njihova pozadina i okolina, pa i sve plohe, teksture, sjene, refleksi, obojenja i neoštrine, sve što se vidi, a ome?eno je okvirom.   
Svaka okvirom zatvorena slika ima svoju kompoziciju. Likovno gledano, kompozicija je svako dvodimenzionalno organiziranje vizualnih elemenata na ome?enoj plohi slike. I jednako vrijedi za prepoznatljive motive u figurativnom, kao i za možda nerazaznatljive u apstraktnom slikarstvu. Kompozicija je temeljna odlika slikarstva, i ako je u slikarstvu išta izueavano i naueavano, onda je to - kompozicija. U likovnoj je umjetnosti poznato mnoštvo razlieitih kompozicijskih oblika i tipova – vodoravna i okomita, dijagonalna, kružna i piramidalna, i mnoge druge. Svaki od njih ima specifiene osobine pa i specifiene namjene. Postoje i neke zakonitosti u komponiranju slike, a tieu se harmonije, ritma, ravnoteže, proporcija. Spominju se pojmovi dominacije i jedinstva, simetrala i masa. I još mnogo toga. Proueavanje tradicionalnih slikarskih teza o kompoziciji može uvelike pomoai i fotografima i snimateljima.   
  
Kompozicija fotografske snimke   
Univerzalne kompozicijske zakonitosti jednako vrijede i za statiene fotografske snimke. O eemu ovisi i eime je definirana kompozicija neke fotografske snimke? Ponajviše o:   
• proporcijama - omjeru stranica fotografije   
• obliku, boji i tonalitetu snimanih objekata   
• razmještaju snimanih objekata   
• motrištu - izboru toeke promatranja, ili pozicije s koje se snima; odre?enom motrištu treba pridružiti i odre?ene kutove snimanja, horizontalni i vertikalni   
• postavu kamere u odnosu na vodoravan   
• vidnom kutu objektiva   
• udaljenosti snimanih objekata, odnosno širini snimljenoga plana   
• osvjetljenju   
Prisutni su još neki einioci iz sfera prizornih kretanja i njihove fotografske registracije, postavljanja oštrine, optiekih deformacija, faktura fotografskog materijala, površinske teksture snimanih objekata itd., no svi mi se oni eine od drugostupanjske važnosti.   
  
Naeela spontanoga komponiranja   
Pri svakom snimanju komponiramo sliku, iako ponekad toga nismo ni svjesni. No eim kadriramo, radimo izrez i zauzimamo odre?enu poziciju za snimanje, definiramo temelj odre?enoj kompoziciji. Eime se rukovodimo kad spontano komponiramo kadar? Kojim bi se naeelima trebao rukovoditi dobar snimatelj (recimo, dobar fotograf, da prieu još ne širimo na medije pokretnih slika):   
1. maksimalna razaznatljivost i reprezentantnost: motiv se snima s toeke koja omoguaava najjasniji pogled, odnosno s koje je motiv najprepoznatljiviji; iako je to obieno frontalni pogled, dobro je zabilježiti i naznake treae dimenzije (izometrijska perspektiva), tj . snimati malo sa strane   
2. preglednost i nepokrivanje; bira se pozicija s koje ništa ne prijeei izravan pogled na motiv   
3. bira se optimalna udaljenost mtiva, kao i plan / velieina motiva u kadru   
4. izdvajanje od pozadine / okoline, kontrasnost prema pozadini / okolini   
5. pažnja da pozadina ne postane vizualno zanimljivija od glavnog motiva   
6. pažnja da elementi pozadine ne ugroze skladnu vizualizaciju glavnoga motiva (stablo koje ‘raste’ iz neeije glave )   
7. precizan vizualni opis (volumen, tekstura, obojenje, proporcije, velieina)   
8. izbor optimalnog osvjetljenja koje pomaže   
9. jasno pozicioniranje motiva u prostornom kontekstu, eventualno s naznakama okolnih / susjednih sadržaja   
10. skladno smještanje u okviru kadra / postizanje optieke ravnoteže   
  
Što razlikuje kompoziciju filmskoga kadra od kompozicije fotografske snimke   
Zbog svojih optiekih ishodišta, filmska i videoslika na neki su naein produžeci fotografije. Tako sve što vrijedi za kompoziciju fotografske slike vrijedi i za kompoziciju filmskog kadra. Pojavljuju se i neki novi einioci koji dodatno odre?uje kompoziciju filmskog kadra u odnosu na kompoziciju statienoga, fotografskog kadra:   
• stalni, nepromjenjivi omjer stranica   
• ogranieena duljina trajanja kadra   
• kretanje u kadru (kretanje prizornih sastojaka)   
• kretanje kamere   
• mizanscen   
• optieke promjene (npr. eventualna promjena vidnoga kuta primjenom zuma)   
Filmskoj slici ne možemo tek tako mijenjati omjer stranica. Filmski je kadar pravokutan i vodoravno položen, manje ili više izdužen. Uspravno postavljenih kadrova na filmu jednostavno nema; time su iskljueene i vertikalne (okomite) kompozicije. Postoji više filmskih formata (više sustava snimanja razlieitih proporcija), s odnosom stranica od 1,33:1 do 2,50:1. Pri snimanju videom je slieno, može se birati odnos stranica 1,33:1 (4:3), kojim se koristi sustav standardne televizije, ili 1,78:1 (16:9, tzv. widescreen), koji se koristi HDTV sustavom. Ali birati se može samo prije snimanja: kad se poene snimati u jednom sustavu, snimatelju su vezane ruke: isti odnos stranica ostaje mu zadan za svaki kadar do kraja filma.   
Ogranieeno trajanje svakoga kadra filmske stvaraoce potiee da razmišljaju o tome koliko vizualnih informacija gledatelj može u vremenu kadra prihvatiti, i da kratkoai kadra prilago?uju njegov sadržaj, odnosno njegovu kompoziciju. Jednostavne kompozicije s malo vizualnih informacija ovdje su u stanovitoj prednosti, recimo da su ‘filmski podatnije’, jer je za njihovu recepciju potrebno manje vremena.   
Tu je nadalje i pojava kretanja: kretanja prizornih sastojnica u kadru, ali i kretanja kamere. Svaki pokret mijenja ravnotežu kadra. Samo statiene slike mogu postiai ideal pune harmonije, savršene ravnoteže. Slike koje sadrže pokret, ili koje nastaju tijekom kretanja, pravu ravnotežu dostižu tek povremeno.   
No, bitnu promjenu donosi kretanje kamere u kadru ili njezino premještanje kontinuiranim kretanjem, jer to mijenja toeku promatranja ili motrište, što na kompoziciju kadra utjeee još više od sama kretanja prizornih sastojnica.   
Praaenje pokretnog objekta kamerom koja se kreae ne mijenja uvijek bitno kompoziciju kadra, ako objekt stalno zadržava manje-više isto mjesto u kadru. Mizanscenski suodnos kretanja prizornih sastojnica i kretanja kamere kompoziciji kadra može ipak donijeti bezbroj varijacija i ueiniti je beskrajno promjenjivom i složenom.   
Ustaljeno je stajalište da su s aspekta kompozicije poeetak i kraj pokretnoga kadra obieno važniji od njegova srednjeg dijela.   
  
Retorieka uloga kompozicije u filmu   
Uza sve to, kompozicija filmskoga kadra nije nezavisna varijabla. Za razliku od kompozicija raznih likovnih djela, pa i fotografija, kompozicije u filmskim kadrovima nisu proizvoljne, nego ovise o njihovu mjestu i ulozi u pripovjednom (priopaavalaekom) toku. Prvi je zadatak filmskoga kadra prikazivanje, što bitno odre?uje naein razmještaja njegovih sastavnica, odnosno ulogu njegove kompozicije. Kompozicija filmskoga kadra nadalje se može definirati kao svrhovito organiziranje vizualnih elemenata na plohi ome?enoj izrezom okvira, a sa svrhom artikuliranja narativnoga toka (ili sa svrhom sudjelovanja u pripovijednom izlaganju, odnosno vo?enju naracije). Ta ‘retorieka’ definicija kompozicije napose vrijedi u fabularnim filmovima, te svakako ukljueuje djela dominatnih filmskih vrsta, igranog i dokumentarnog filma. Iako pojam kompozicije kadra možda eešae podrazumijeva likovni aspekt kadra, retorieka je uloga kompozicije vrlo važna, za filmsku je naraciju štoviše od temeljna znaeenja.   
Što je dakle baš specifieno retorieko u kompoziciji filmskoga kadra? Znaei li to da su neke kompozicije filmski ‘poželjnije’? Ili se pojavljuju neki specifieni tipovi izrazito filmskih kompozicija? Ili se pri komponiranju filmskih treba ravnati po nekim drugim naeelima nego pri komponiranju fotografskih snimaka?   
  
Opaa mjesta filmskih kompozicija   
Postoji nekoliko tipienih kompozicijskih rješenja proizišlih iz zavisnosti pojedinoga kadra o filmskom kontekstu, potrebe za kontinuitetom i drugih specifienosti filmskog medija. Mogu se zapaziti i neke einjenice povezive izrieito s kompozicijama filmskih kadrova. U tom smislu mogu se dati odre?ene zamjedbe, koje filmskim poeetnicima mogu djelovati kao korisni savjeti. To su, recimo, opaa mjesta kompozicija na filmu. Me?u ostalima, mnogo pokazuje i tretman ljudske figure i me?usobna odnosa više figura na filmskom ekranu:   
• postoje karakteristieni tipovi filmskih kompozicija s obzirom na plan (obuhvatnu širinu), kojima je glavna mjera ljudska figura: total, polutotal, srednji, amerieki, polublizi, blizi, krupni, vrlo krupni, detalj   
• karakteristiena su kompozicijska rješenja definirana prema broju obuhvaaenih osoba (dvoplan, troplan), a odnose se na najuži plan u kojem se u kadar može ‘udobno’ smjestiti imenovani broj osoba   
• snima li se bliži plan jedne osobe u profilu, obieno se ostavlja više prostora u kadru u smjeru njezina pogleda, pogled se ne ‘zatvara’ rubom kadra   
• kod snimki kretanja, u kadru se ostavlja više prostora ispred objekta koji se kreae, posebno kad se kamerom prati pokretni objekt   
• tipieno kompozicijsko rješenje kadrova koji prikazuju razgovor dviju osoba podrazumijeva pravilo komplementarnosti, pri eemu se jedna osoba snima gotovo frontalno, a druga, le?ima okrenuta, može biti dijelom ukljueena u kadar; pritom je vrlo važna me?uovisnost kompozicija dvaju kadrova, s obzirom na plan i kut snimanja, smjer pogleda i smještaj oeiju u kadru   
• kontinuitet slike na filmu postiže se me?usobnim uskla?ivanjem tonaliteta, svjetla, obojenja i kompozicijskih rješenja niza kadrova; jedno od elementarnih kompozicijskih rješenja u tom je smislu definiranje i provo?enje odre?ene zone visine oeiju za neki niz kadrova   
• žarištna dužina objektiva uvjetuje stupanj konvergencije linija (‘perspektivu’) i time snažno utjeee na kompoziciju; dosljedna primjena objektiva slienih žarišta pomaže održanju srodnog tipa kompozicije, a time i kontinuiteta slike   
• u pravilu filmski se kadar ispunjava bitnim sadržajima, eesto to znaei primjenu najbližeg plana koji obuhvaaa željeni sadržaj ili zbivanje   
• u filmskom se kadru posebna pažnja poklanja artikuliranju treae dimenzije, dubine   
• pravilo zlatnog reza prilieno se ustaljeno koristi za smještanje glavnih toeaka interesa   
• praktiena potreba ukljueivanja potpisa i prijevoda (‘titlova’) uz donji rub kadra navodi na primjenu posebnog tipa kompozicije   
• film je iznjedrio i naroeito tipsko kompozicijsko rješenje za vrlo krupne planove (rezanje eela!), koje se gotovo ne primjenjuje u drugim vizualnim umjetnostima   
• tehnološke uvjetovanosti (paralaksa, prikazivanje na televiziji i sl.) navode na definiranje razlieitih podrueja unutar površine kadra: zona akcije, zona titlova, sigurnosni rub itd.; to znaei, da neae sve snimljeno biti uvijek i prikazano; moguanosti fine kompozicije time bivaju ogranieene   
• obzirom na prezentaciju u razlieitim medijima (TV, raeunalni sustavi i filmske projekcije razlieitih omjera stranica), snimatelj danas mora eesto povesti raeuna o ‘multiformatnom’ komponiranju, tako da njegova slika bude upotrebljiva, kako se god prikazivala.   
• neuravnotežene, dinamieke kompozicije, eesto su za film vrlo prihvatljive, primjerice kao poeeci pokretnih kadrova koji ae se kasnije uravnotežiti   
• film ‘voli’ jednostavne, jezgrovite, grafieke kompozicije pogodne brzoj gledalaekoj recepciji   
• trajanje kadra ovisno je o vremenu potrebnu da gledatelj u bitnom percipira njegov sadržaj; neuskla?enost s tom jednostavnom einjenicom može proizvesti zaeudne efekte – dugi kadar jednostavne kompozicije jako svraaa pozornost na sebe, a prekratki kadrovi složenih kompozicijskih sadržaja frustriraju nemoguanošau da budu ‘proeitani’   
U pravilu, od svih filmskih vrsta, slika u igranom filmu podliježe najveaem stupnju artikulacije: kompozicija kadra tako?er, i to prije svega ostalog, i više od svega ostalog. Kompozicija se u igranom filmu zamišlja, projektira prije snimanja, na snimanju generalno realizira, a u postprodukciji konaeno oblikuje. Kompozicija kadra u igranom filmu rezultat je rada mnoštva suradnika: crtaea storyboarda, art--direktora, scenografa, snimatelja, redatelja. Snimatelju se ipak po tradiciji nekako najviše pripisuju zasluge kako za dobru tako i za onu manje dobru kompoziciju. Uza sav trud da se film znalaeki artikulira, ono što ljudi najviše pamte, i po eemu snimatelja ocjenjuju, likovnost je kompozicija. Zato se i smatra da baratanje kompozicijom umnogome definira vizualni stil, kako nekoga filma, tako i pojedinoga snimatelja.   
Ipak, zakljueimo konstatacijom da dobra filmska kompozicija u sebi uspješno pomiruje informativni, retorieki i likovni aspekt.

FILM I DRUGE UMJETNOSTI

Kad se govori o filmu, često se spominje činjenica da je film sinteza niza umjetnosti (likovne, fotografije, književnosti, kazališta, glazbe i drugih), kao što je to u 19. stoljeću bila opera. Pritom se želi reći da filmski uradak uzima elemente drugih umjetnosti i iz toga stvara novu cjelinu. Neki teoretičari naglašavaju ulogu samo neke umjetnosti, primjerice kazališta ili književnosti. No valja imati na umu i drugo motrište, po kojem je film samostalna umjetnost koja ima svoja specifična izražajna sredstva i da nije dobro razmišljati, kao što nam pokazuje i povijest filma, o mehaničkom preuzimanju sadržaja i načina izražavanja drugih umjetničkih područja. Bitno je za filmsku umjetnost da sastavnice drugih umjetnosti i dalje postoje, ali ne više svaka za sebe, nego čine novo filmsko jedinstvo.

|  |
| --- |
|  |
|  |

Naime, početkom prošloga stoljeća u Europi se razmišljalo na način kako će se snimajući poznate kazališne predstave, po poznatim književnim i dramskim djelima s poznatim kazališnim glumcima, privući intelektualna publika u kino, a da su pritom ti filmovi, snimljeno kazalište (film d’ art), zaista izgledali poput kazališne predstave, a najmanje filmski. Uskoro, posebice s pojavom Griffitha i drugih redatelja, film razvija specifična filmska izražajna sredstva, u kojima još postoje ostaci drugih umjetnosti. Istovremeno je važno naglasiti kako film može prikazati radnje, naglasiti ideje i drugo na način koji ne mora značiti primjenu principa i elemenata drugih umjetnosti. Film u gledatelja izaziva snažne emocije, složene ljudske i misaone procese i to na vrlo neposredan, autentičan i uvjerljiv način, da nam ih u takvu obliku ne može pružiti ni jedna druga umjetnost. Posljednjih pak stotinjak godina povijest pojedinih umjetnosti usko je povezana s razvojem filma. Filmski način razmišljanja moguće je pronaći i u fotografiji, i u književnosti, i u drami, slikarstvu, a i u arhitekturi.   
**Filmfotografija, slikarstvo i strip**  
Film je poglavito slika, ali i zvuk nakon razdoblja nijemoga filma postaje ravnopravan element filmskog izražavanja. S obzirom na vizualnu sastavnicu tako je najbliži slikarstvu i fotografiji, jer riječ je o fotografskoj (danas jasno i zvučnoj) registraciji zbivanja u zbilji. Film ostvaruje ono čemu su uvijek težili umjetnici drugih područja (mimesis), a posebice u doba rane renesanse, slikajući krajolike ili portrete. U razdoblju impresionizma, kad se posebice istražuje svjetlo i trenutak, kad slike na svoj način sadrže i vremensku dimenziju (sjetimo se samo slika katedrale što ih je Monet slikao u različito doba dana), slikarstvo se zbog prezentacije slika u nizu najviše približilo poimanju filma. Stilska razdoblja kao što su kubizam ili futurizam upravo se nastoje oduprijeti takvu fotografskom prikazivanju zbilje. Oni su izravna reakcija na sve ono što je donijela fotografija, odnosno fotografski način razmišljanja.  
S druge strane gledajući, umjetnici poput Picassa, Braquea i drugih iz fotografije preuzimaju takozvanu promjenljivu perspektivu (iako postoje i drukčije tvrdnje, po kojima su na njih najveći utjecaj imale afričke skulpture). O tim međusobnim utjecajima moglo bi se pisati i mnogo detaljnije, no posve je sigurno da film osim oponašajuće funkcije (misli se na zbilju) ima i onu karakteristiku koja ga bitno razlikuje od slikarstva i fotografije, a to je pokret. Što je zajedničko filmu i slikarstvu? To je prije svega okvir. I slika i fotografija nalaze su u jednom okviru koji ih odjeljuje od zbilje. Riječ je o izboru, pitanju što će se naći u tom okviru, a što će ostati izvan njega. O tome moraju odlučivati i slikar, i fotograf, i redatelj, i snimatelj.  
Kad se govori o okviru, poglavito se misli na kompoziciju slike, na organizaciju sadržaja (elemenata) unutar okvira. Druga su im zajednička izražajna sredstva svjetlo i boja. Tomu treba pridodati i scenografiju, odnosno kostimografiju, iako je to područje gdje su susreću film i slikarstvo i kazalište.   
U nekim filmovima posebice je izraženo nastojanje da filmski prizor izgleda poput slike, naglašena je likovna komponenta (to se danas može zapaziti u takozvanoj ’estetici videospota’), a što često biva prenaglašeno i iskače iz cjelokupne strukture filma, djeluje poput ’stranog tijela’. Bitno je i da se likovnost filmskog kadra uklopi u film, da ima svoju ulogu, a ne da bude sama sebi svrhom. Osim u nekim vrstama filma (primjerice promidžbenima) ljepota slike zbog ljepote same odvlači pozornost gledatelja od drugih za film bitnih sastavnica. Uvijek će međutim postojati i slike i fotografije za koje ćemo govoriti da sadrže nešto filmsko, misleći pritom na zaustavljeni dinamični prizor. Da je to točno, danas najbolje pokazuju brojne računalne igre, koje svaka za sebe predstavljaju jedno malo, često vrlo atraktivno filmsko djelo.   
Razmatrajući poveznice likovnog i filmskoga, nužno je u tom ozračju ponešto reći i o odnosu filma i stripa. Povezuju ih slični pripovjedni, a posebice slikovni oblici (posebice animirani film i strip). Često se raspravlja tko je utjecao na koga, strip na film ili obratno. No, bez osvrtanja na te rasprave, sveze su filma i stripa od samih početaka očigledne. Moguće je tako ustanoviti da su pojedina pripovjednolikovna rješenja identična, i koliko je god danas teško ustanoviti njihov primat, može se sa sigurnošću ustvrditi da su mnogi postupci koji se poslije javljaju u filmu već bili zastupljeni u stripu. Uvijek međutim valja imati na umu da je film spoj slike i zvuka, a strip poglavito slike i riječi, zbog čega dolazi do strukturalnih razlika (razlika u načinu izražavanja). I u stripu naime pronalazimo kadar, plan, kut snimanja, osvjetljenje, montažu i druga filmska izražajna sredstva.  
**Film i književnost**  
Kad se govori o posebnostima filma, najčešće se griješi u procjenama vrijednosti filmskih adaptacija i dosega filmske glume. Rasprave o suodnosu filma i književnosti posebice su bitne zbog velikoga broja filmova koji predstavljaju filmsku obradu nekoga književnog dje la (danas je to više od polovine naslova). Ono što je osnovna poveznica umjetnosti riječi i filmske umjetnosti jest narativnost, neovisno o svim drugim različitostima. Dok pisac stvara svjetove koji su najčešće plod njegove mašte, filmski stvaratelj uvijek polazi od zbilje pred objektivom kamere, pa je tako na neki način ograničen u usporedbi s književnikom. Dok u književnom djelu svaki čitatelj opis, primjerice neke kuće, doživljava na svoj način, stvara svoje individualno viđenje, u filmu to nije tako. Kad na platnu vidimo snimak kuće, to je ta kuća, jednaka za sve gledatelje.

|  |
| --- |
| http://gfx1.hotmail.com/mail/w4/pr04/ltr/i_safe.gif |
| *Književnost i film:*Opasne veze*, S. Frears, 1988.* |

U filmu ne postoje enklitike, pojava polisemije, sinonimi i drugi jezični fenomeni. Film prikazuje pojedinačne osobe i stvari. Filmska slika uvijek prikazuje nešto konkretno, što samo po sebi ne predstavlja ni znak ni simbol. Kad čitamo neku knjigu, nakon što smo je pročitali, nadograđujemo pročitano na vizualan način, stvaramo slike koje je u nama pobudio tekst. Nakon gledanja filma koji je zvučno i slikovno završen (slika i zvuk trajno su zabilježeni na filmskoj vrpci), mi ga verbalno nadograđujemo, interpretiramo. Mnogi pogrešno smatraju da se filmsko i književno djelo ne razlikuju s obzirom na tehnike i strukturu. U filmu je vrlo česta tehnika deskripcije.  
Prikazano ujedno ima i opisnu funkciju. Stoga kažemo da je film nužno deskriptivna umjetnost. U njemu se javlja dijalog (koji je dio prizora koji se snima), tehnika naracije i komentara. Komentar u filmu je svaka intervencija redatelja, njegovo viđenje (primjerice, izbor filmskoga plana, kuta snimanja, pokreta kamere), Hoćemo li film doživjeti kao lirski ili dramski ovisi o tehnici komentara (autorskom viđenju). Film gradi svoju ekspresiju poglavito na zornosti u prikazivanju zbilje, nakon čega slijedi nadgradnja prizora filmskim izražajnim sredstvima, čime se postižu određena značenja ili ’dubina’, kako to običavamo reći u svakodnevnom govoru.   
Film je poglavito umjetnost s epskim sadržajem, što se može nadograditi dramskim i lirskim elementima. Poznato je da ono što se ne može prenijeti opisom, uspješno dočarava slika. I roman i film pričaju autori (pisac i redatelj) s time da književnik nikada nije kadar opisati neki prizor ili događaj tako temeljito kao što je to kadar redatelj filma. Pisac opisuje radnju, likove, ambijent, temu i drugo odabirom riječi. Primaran je odnos: priča — pisac. U filmu se izražajnost temelji na odnosu priče i objektivne stvarnosti, a to znači da znatnu ulogu ima i slučaj. Kako sve vrijeme govorimo o različitim medijima, nužno je da isti sadržaj u različitim medijima (umjetnostima) biva izmijenjen, neovisno da li je riječ o prijenosu književnosti u film ili filmskoga u književnost. Promjena onoga što nazivamo struktura rezultirat će nužno i izmjenom duha djela. Kod adaptacije ili ekranizacije strukturalno se javljaju dvije mogućnosti: a) fabulativni tijek zadržava se i biva zbog različitosti medija oštećen i b) fabulativni tijek mijenja se i namjerno ’iznevjerava’, jer biva prilagođen filmu.   
Poznati teoretičar Jean Mitry o tome kaže: »nemoguće je da se izrazi ista stvar, da se stvore identična značenja u dva različita medija«. Stoga, originalni je književni predložak samo fabulativni predtekst (mogli bismo reći inspiracija) za adaptaciju. Filmske adaptacije koje nastoje biti maksimalno vjerne izvornu najčešće se svode na mehaničko preslikavanje, bez pravih filmskih vrijednosti i flmskoga nadograđivanja predloška. Prigodom pak slobodnije filmske razrade, izvorno literarno djelo dobiva neke nove vrijednosti, novo jedinstvo prilagođeno filmskom mediju. Drukčije se mogu tretirati prostor i vrijeme, razraditi psihološke analize, zbivanje može poprimiti univerzalnije i modernije značenje i još mnogo drugog.   
Pogrešno je mišljenje da adaptacija nije stvaralački postupak, da je to nešto manje vrijedno. Adaptirati priču, roman ili dramu za film nije nimalo jednostavan posao, jer određeni sadržaj već oformljen romansijerskim ili dramskim postupkom treba sada ispričati filmskim jezikom. Dolazi do skraćivanja primjerice romana, oslobađanja deskriptivnih dijelova, obogaćivanja likova u dramskom smislu, te povezivanja sa fabulom. Kod dramskog djela nužno je skraćivanje dijaloga, nastojanje da se izbjegne prostornovremensko jedinstvo, da slika i radnja zamijene, kad je to moguće, riječi. Slavni francuski redatelj François Truffaut ekranizaciju smatra mnogo težim poslom od pisanja originalnog scenarija. Da je tome tako, najbolje nam pokazuje kako broj kako uspješnih, tako i neuspješnih filmskih adaptacija. ???  
**Film i glazba**  
Film se često uspoređuje s glazbom, i to zato što se odvija u vremenu kao i glazba. Gledajući nešto apstraktnije, možemo reći da film glede ritma, melodije i harmonije nudi iste mogućnosti kao i glazba. Mehanička narav filma omogućava vremensku kontrolu. Narativne niti filma mogu se kontrolirati.

|  |
| --- |
| http://gfx1.hotmail.com/mail/w4/pr04/ltr/i_safe.gif |
| Dijagonalna simfonija, *V. Eggeling-H. Richter, 1923-25.* |

Događaji i slike mogu se na ekranu kombinirati kao kontrapunkt. Filmaši su vrlo rano počeli istraživati glazbene mogućnosti filma, već u razdoblju nijemoga filma. Prvi apstraktni, rukom ostvareni filmovi djelo su Arnalda Ginna i Brune Correa, koji su se izražavali u stilu apstraktnog slikarstva još 1908. godine, dakle prije Kandinskog. Dvije godine poslije oni eksperimentiraju s tadašnjim jednostavnim kolorpostupcima. Smatraju da je filmska vrpca najbolji medij za ilustraciju slikarstva u pokretu i za ono što nazivaju kromatskom glazbom. Tvorci apstraktnoga filma Walter Ruttmann i Viking Eggeling kao slikari lako su se prilagodili filmu. Tako Ruttmann u filmu Lichtspiel Opus I (1918-1919) slika na staklu, a kamera tehnikom snimanja ’sličica po sličicu’ bilježi nastanak slike. Kao dodatak svemu vizualno je iskorištena glazba koju je skladao Max Butting. Zanimljivo je spomenuti da se u Švedskome filmskom institutu čuva kopija tog filma zajedno s izvornom partiturom te Ruttmannovim bilješkama o svakom pojedinačnom kadru kako bi glazbenici mogli sinkrono svirati uz sliku. U vizualnoj formi filma moguće je uočiti ekspresionističke naznake, dok ekranom prolaze razni oblicikocke, vrpce, obojeni tragovi, valovi i slično. Ruttmannovi su filmovi prvi poznati primjeri optičke glazbe, ono što danas industrija zabave naziva music to see (glazba za gledanje). U tom kontekstu za nas je posebice zanimljiv njegov film Berlin, simfonija velegrada (Berlin, die Sinfonie der Grosstadt 1927), koji već samim nazivom upućuje na usku vezu između filma i glazbe. Trio Ruttmann, Eggeling i Richter iznimno su bitni za povijesti filma glede ritmičke gradacije kadrova. Drugo važno izvorište za kasniji razvoj glazbenog filma bila je Francuska.  
Francuski avangardni filmovi nisu bili apstraktno konstruktivistički kao njemački, nego od sama početka — figurativni s radnjom (koja je često znala biti i alogična). Za potreba baleta Suédois angažiran je René Clair, koji je trebao realizirati film koji bi se prikazivao između činova. Bio je to Međučin ili Međuigra (Entr’acte, 1924). U njemu su sudjelovali tadašnji pariški avangardisti (Ray, Duchamp, Aeraud, Satie, Auric, Milhaud i Picabia). Glazbu je skladao slavni Eric Satie. U filmu nailazimo na brzu, često alogičnu kombinaciju kadrova, neobične kutove snimanja, pretapanja i transformaciju pokreta.  
I film Mehanički balet (Ballet Méchanique, 1924) Fernarda Légera u sebi krije elemente glazbene umjetnosti, osobito kada je riječ o ritmičkim odnosima među kadrovima. S pojavom zvučnoga filma počelo je istraživanje zvuka u filmu. Neki su autori došli na ideju da sami ’crtaju’ zvuk, da ga naime, stvore na umjetan način. To su radili Len Lye i Norman McLaren, a poslije rabeći računalo John Whitney i Ed Emshwiller. U Marvyna Le Roya. Oni u svojim filmovima stvaraju koreografske matematičkogeometrijske aranžmane s elementima popartdekora (gramofonske ploče, radio i kovanice u predimenzioniranim veličinama). Ponavljanja, brojne varijacije i cirkulacije akcija u plesnim pokretima stalna su oznaka njihova stila.

|  |
| --- |
| http://gfx1.hotmail.com/mail/w4/pr04/ltr/i_safe.gif |
| Odiseja u svemiru: 2001*, S. Kubrick, 1968.* |

Glazba je brzo naišla na prihvat u filmu. Filmovi su od prvih dana bili popraćeni sviranjem nekog instrumenta ili orkestra. Usporedno s time redatelji su otkrivali glazbeni potencijal koji se krije u filmskim slikama. Primjerice ruski redatelj S. M. Ejzenštejn za svoj je film Aleksandar Nevski (1938) izradio shemu kombinacije slike i zvuka, konkretno glazbe Prokofjeva. U tom filmu, ali i poslije, primjerice u 2001: Odiseja u svemiru Stanleyja Kubricka iz 1968, glazba ima iznimno važnu ulogu, ponekad važniju od one koju ima slika.  
Kako se film prikazuje stalnom brzinom, danas od 24 sličice u sekundi, autor filma može imati potpuniju kontrolu nad ritmom nego što je ima skladatelj. Neovisno o ekspresiji glazbe, u filmskoj umjetnosti glazba je dugo vremena bila u drugom planu, podređena slici. Možemo reći da u posljednje vrijeme glazba postaje ravnopravnija slici, odnosno da danas film na nju reagira na drukčiji način. Tomu svakako pridonosi njezina iznimna popularnost, bolje reći slušanost.  
**Film i kazalište**  
Kazalište i film povezani su od prvih dana kinematografije. Braća Lumiére i Georges Méliés snimaju prizore na način kao da se zbivaju u kazalištu. Glumci ulaze u kadar, nešto izvedu pred kamerom i izlaze iz kadra. Kamera je statična, sve se snima iz istog kuta i iz iste udaljenosti. Gledatelj sve vidi na jednak način. Kao što bi taj prizor vidio da sjedi u kazalištu. U Francuskoj u prvom desetljeću dvadesetoga stoljeća žele u kinematografe privući obrazovanu publiku, koja je inače film smatrala zabavom za neobrazovan puk. Mislili su da će taj naum najupješnije realizirati ako snimaju poznate kazališne predstave s poznatim kazališnim glumcima, koje je inače intelektualna publika nejčešće gledala u slobodno vrijeme. I ti su filmovi izgledali kao kazalište, jer su mehanički prenosili na filmsku vrpcu kazališnu predstavu. Nakon toga slijedi njemački ekspresionizam, vrhunac stilizacijskog prikaza, posebice zbog kazališne scenografije. U daljem razvoju kinematografije ubrzo se uočilo da film ne podnosi kazališni način glume i kazališnu scenografiju, da je to drukčiji medij, sa specifičnim izražajnim sredstvima. Dolazak zvučnoga filma u potpunosti je omogućio napuštanje kazališnoga načina prikazivanja, što je zamijenjeno autentičnošću glume, scenografije i kostimografije. Time je film dobio na uvjerljivosti, ali je i nadalje sačuvao iluziju.   
Postoje međutim u povijesti filma i kazališta i oni trenuci kad je film utjecao na kazalište, primjerice u avangardnom kazalištu dvadesetih godina prošloga stoljeća. Gledatelji su mogli vidjeti glumca snimljena u krupnom planu u obližnjem kinematografu pa se stoga nužno morao mijenjati i način glume u kazalištu. Kazalište nasuprot filmu ima veliku prednost: ono je živo. Koliko je god točno da se u filmskoj umjetnosti mogu rabiti brojni kazalištu nepoznati učinci i izražajna sredstva, toliko je također točno da publika u kinematografu nikada ne dolazi u neposredan doticaj s glumcima. No, film danas može raznim tehnikama snimanja i projekcije stvoriti iluziju da je i to moguće.   
Djelomična sličnost između filma i kazališta mogla je po mišljenju nekih povjesničara naštetiti starijoj umjetnosti. Naime, tijekom povijesti ’umirale’su starije umjetnosti, primjerice, u 17. stoljeću ep je zapostavljen zbog pojave romana. No, kad je riječ o kazalištu, ono je spremno odgovorilo na pojavu filma novim oblicima izražavanja, takozvanim novim teatrom.

|  |
| --- |
| http://gfx1.hotmail.com/mail/w4/pr04/ltr/i_safe.gif |
| Odiseja u svemiru: 2001*, S. Kubrick, 1968.* |

Filmska je pak umjetnost iz kazališta uzimala poglavito sadržaje i poznate glumce, s time da je za film uvijek rizično njegovati kazališni način prezentacije građe jer se on temelji na dijalogu, a ne na akciji (radnji), pa takvi filmovi mogu djelovati kao odveć ’brbljavi’ ili teatarski tromi, pa će se u takvim slučajevima govoriti da je neki film odveć kazalištan, ili kazališno preglumljen. To bi naposljetku značilo da bi se umjesto u kinematografu mogao gledati u kazalištu ili možda slušati na radiju kao radiodrama. Danas se kazališni pristup donekle zadržao u nekim segmentima na televiziji, i to u obliku televizijske drame, s time da su neki od naslova više filmične izvedbe, odnosno televizične (snimaju se s više kamera), a neke su samo dokumentaristička zabilježba neke predstave.   
Filmska umjetnost objedinjuje umjetnosti — pripovjedačke, dramske, slikovne i glazbene, s mogućnošću da ih mehanički reproducira, odnosno nadograđuje specifičnim izražajnim sredstvima. Film je od književnosti preuzeo tehniku pripovijedanja, od kazališta književni predložak, fabularnu strukturu, scenografiju, kostimografiju i glumu, od opere i baleta pokret i glazbu, a iz likovne umjetnosti i fotografije okvir, kompoziciju i planove.

[Krešimir Mikić](http://www.hfs.hr/hfs/zapis_autori_detail.asp?sif=18)

**FILM -**

**-braća Auguste i Louis Lumiere – kinematograf – 28.12.1895. (**usavršili kameru i projektor)

- 1935 – filmovi u boji

Film – je fotografski i fonografski zapis izvanjskog svijeta.

TV – **elektronski prijenos** prizora u izvanjskom svijetu.

Crtani film – je fotografska reprodukcija crteža kojima je tehnikom animacije dan pokret i kojima je pridodan zvuk.

**STALNA SVOJSTVA FILMA SU : KADAR I OKVIR**

**- franc.riječ le cadre – znači okvir**

**KADAR –**kadar je jedan neprekinuti čin snimanja; za gledatelja to je jedna neprekinuta filmska snimka.

- kadar je jedan omeđeni prostornovremenski kontinuum prikazivane građe. kad se povaežu 2 kadra snimljena na različitim mjestima i vremenima i kad se montažom spoje, taj se spoj očituje kao prostornovremenski skok baš zato što je svaki od ta 2 kadra zaseban prostornovremenski kontinuum prikazivane građe.

- Viktor Šklovski smatra da je kadar najmanja dinamička jedinica filma.

- film se snima kadar po kadar, a zatim se ti kadrovi spoje.

- film može (rijetkost) biti i od samo 1 kadra – npr.film Dušana Vukotića «Vrijeme» 1967, koji traje 40 sekundi.

Kadar – s obzirom na stanja kamere može biti: statičan ili dinamičan, a s obzirom na pronicanje dubine može biti dubinski ili plošni.

Kadar – s obzirom na duljinu , na trajanje može se jedino definirati najkraći kadar – koji traje 1/24 sekunde. Dulji kadrovi pridonose  dojmu realističnosti ili dokumentarnosti, ili štoviše, istinitosti. Montažno «razlomljeni» prikaz (kad se isti prizor prikaže u više kadrova) preferira se kad se želi prizor razložiti, istaknutii svaka njegova faza.

Kadar – sa stajališta promatrača ili pripovjedača: objektivni, subjektivni i autorovi kadrovi.

Objektivni – oni koji se pričinjaju kao zapažaji snimljene građe kakvi bi bili i gledateljevi da je prisustvovao snimljenom događaju.To su kadrovi u kojim se izvanjski svijet filmski manje zamjetno preobražava.

Subjektivni kadrovi- razlika nastaje s obzirom na montažni kontekst. Subjektivni kadar je onaj kojem prethodi kadar neke osobe koja koncentrirano gleda u nekom smjeru, pa slijedeći kadar doživljavamo kao isječak izvanjskog svijeta što ga vidi pokazana osoba.(ili nam pokaže svijet kako ga vidi lik)

Autorov kadar – režiserov kadar – je onaj u kojemu se zapažaju izrazitije preobrazbe svijeta. Zove se još i kadrom komentara jer autor njime ne samo da otkriva svoju nazočnost već i komentira prizor, daje izraza svojem doživljaju ili spoznanju prizora.

OKVIR – Okvir je čimbenik razlike čovjekova i filmskog opažanja fizičke realnosti.

Okvir – je prostorna konstanta filma, a kadar jekonstanta kojja se primarno doživljava kao vremenska.

Postojanje odvira – daje osim dojma izabranosti viđenja svijeta, i dojam diskretnosti i tajanstvenosti promatranja tog svijeta.

POLOŽAJ KAMERE:

Postoje 3 osnovna  položaja kamere u snimanome prostoru:

1. u filmu se zapažaju različite udaljenosti kamere od snimanog objekta – planovi;
2. različiti odnosi kamere prema snimanim objektima s obzirom na horizontalna i verrtikalna presjecanja prostora – kutovi snimanja
3. a i sam kamera je u prostoru aktivnija ili pasivnija, stoji  ili se kreće- stanja kamere.

**Plan** – označava udaljenost kamere od snimanog objekta ili skupine objekata, i to udaljenost koju gledatelj doživljava gledajući te objekte na platnu (ili ekranu tv prijemnika). Razlikujemo:

-       detalj: kao nešto što se više ne bi moglo dijeliti jer se ne bi raspoznao predmet.

-       krupni plan, ili gro-plan:naziv je za kadar što ga ispunjavaljudska glava, lice (krupnij varijanta tog plana je veliki krupni plan).

-       blizu: poprsje ili čovjek do pojasa

-       srednji plan: čitav čovjek

-       polutotal: toliki obuhvaćaj prstora da se sluti veličina i izgled prostora u njegovoj cjelini.

-       total (ili opći plan, ili vrlo daleko):je plan koji obuhvaća ili čitav prostor ali i čitava neka dvorana.

Krupni plan – služi i kao «montažna karika» koja oogućuje prebaacivanje u drugi prostor i vrijeme.

Planovi otkrivaju različita svojstva istoga bića ili istog događaja, pa je izmjenjivanje razlličitih planova istaknuti oblik filmske dramaturgije, rašćlambe i sinteze pojava  u zbilji.

Krupni plan na TV gubi 2 od 4 specifične kvalitete drupnog plana u kinematografu: gubi se kvaliteta uvećanja  i privid blizine – a ostaje doživljaj izdvojenosti (izabranosti) i pokretljivosti.

Ljestvica funkcioniranja i značenja planova na TV se pomiče za jedan stupanj : krupni plan ima ulogu bliskog, blizi plan srednjega, srednji plan preuzima ulogu polutotala, polutotal zamjenjuje total, a total  se donekl ei izjednjačuje s detaljem. Total na TV ekranu postaje nestvarnost kao i detalj u filmu.

**Kutevi snimanja-**Odnos kamere prema objektu naziva se rakurs prema franc.riječi koja znači skraćen, zbiti, stisnuti.

Postavljanje kamere iznad ili ispod objekta, po vertikali, pojačava se perspektiva kraćenja u dubini.Imenovanja vertikalnih kutova snimanja ograničavamo na 3 osn.mogućnosti: gornji rakusrs, donji rakurs i razina kamere (pogleda).

Rakursna snimka može ubrzavati ritam ali ga i  usporavati.

Kosi kadar (nagnua kamera)- nije riječ o rakursu nego o naginjanju kamere, njenom odmicanju od vertikale.

Horizontalni kut –

**Stanja kamere – stoji ili se pomiče. statična je ili dinamična.**

**Dinamična:**razlikujemo 2 osnovna načina pomicnja: panorama i vožnja. U panorami je kamera pričvršćena o tlo, ali se vrti oko svoje osi u vertikalnom ili u horizontalnom smjeru (lijevo desno) s mogučnošću opisivanja punog kruga .

Vožnja je ono stanje kad kamera nije učvršćena o tlo na mjestu nakojem se nalazi, nego o neko vozilo pa se zajedno sa svojom podlogom pokreće.

postoje i kombinacije tih stanja u toku kadra. Kadar je često i statičan i dinamičan jer snimatelj,npr.u toku kadra odjednom pomakne kameru.

Statična kamera češće stvara dojam objektivnosti prikazivanog svijeta, dok se dinamična kamera najčešće pojavljuje kao način iskazivanja nekkog komentara, ima retoričku vrijednost.

Statična kamera pojačava kinetičke potencijale prizora: suprotstavljajući pokrete tijela mirovanju okvira.

Vožnja: prema naprijed,prema natrag, usporedna vožnja, vertikalna vožnja, kranska vožnja, kružna vožnja.

Panorama: brišuća panorama (jako brzo preleti preko snimanog),

**SLIKOVNE ODLIKE FILMSKOG ZAPISA-  svojstva koja nastaju kao izravna posljedica njegova fotografijskog ustrojstva.**

**Slikovne odlike filmskog zapisa**– jer se razmatra ono što nastaje snimanjem kao posljedica propuštanja svjetlosti kroz filmske oči, objektive...itd. Riječ je između ostaloga o **obojenju, osvjetljenju, deformacijama tijela u prizoru.**

**1. Obojenje: Crno-bijeli film  i film u boji**

Crno-bijeli film: mogu biti bržeg ritma nego oni u boji, jer se crna i bijela i valeri sivoga nešto brže zapažaju, njihovi kadrovi mogu biti kraći, pokreti kamere brži, i posebno su pogodni za akcione filmove, odnosno fimove pune dinamike, ritma. ističu dinamiku izvanjskog svijeta i omogućuju i brži ritam izmjene kadrova.

-       simboličke vrijednost – crno i bijelo, zlo i dobro

-       svjetlo tamnim kontrastom postiže se dojam dubine

-       konfrontiranjem svijetloga i tamnoga prizori se mogu dramatizirati.

-       osobitu vrije.u filmu može imati neko dominantno sivilo. Siva boja stvara stanje potpune ravnoteže- dominnatnost sivoga stvara dojam objektivnosti.zato se takvo sivilo toliko primjenjuje u dokumentarnim filmovima.

Film u boji

-       doživljavanje boja čini se individualnijim o d doživljavanja crnobijelog i opterećenije je kulturnim tradicijama i konvencijama.

jedan od najčešćih oblika primjene boje kao eksponiranog oblika filmskog zapisa je usredotočenje režisera i snimatelja na određenu boju. Drugi način usredotočenja na neku boju je u biranju neke dominantne boje u pojedinom prizoru.

Dakle, boja se može upotrebljavati u svojstvu nekog znaka ili signala za nešto.

Ekspresivne mogućnosti boje mogu naći svoju primjenu (osim u slikarstvu) i u filmu:

-kontrast boje prema boji, kontrast kvalitete boja.

Postoje i kombinacije (crno bijeli film u kombinaciji s kadrovima u boji)

**2.Osvjetljenje**

Osnovna uloga osvjetljenja je da je osvjetlj.preduvjet prepoznavanja pojedinih bića kao tijela.

2 snovne vrste filmskog osvjetljenja: prirodno i umjetno.

Prirodno- se postiže korištenjem prirodnih izvora svjetlosti ili oponašanjem prirodnog svjetla uz pomoć filmskih rasvjetnih tijela. Umjetno- kod kojeg presudnu važnost ima tehnika osvjetljenja.

U obje vrste učinak osvjetljenja ovisit će o smjeru osvjetljenja i o stupnju raspršavanja svjetlosnog mlaza.

jačinom svjetlosti, ssmjerom osvjetljenja i stupnjem raspršivanja postižu se brojni posebni učinci: vidljivo-nevidljivo, ujednačeno, postiže se ugođaj, euforičnost se iskazuje ujednačenim  jakim osvjetljenjem, svjetliji tonovi –osjećaj vedrine, svjetlost slabija-osjećaj turobnosti itd.

**Objektivi**U filmskom zapisu zapažamo i one njegove slikovne odlike što nastaju problikovanjem vanjskog svijeta objektivom, različitim lećama, osnosno sustavima leća koje se nalaze na prednjoj strani kamere.

Postoje različite vrste objektiva, neprestano se pojavljuju novi s nomim mogućnostima filmskog zapisa fizičke realnosti.

Razlikuju se s obzirom na svoju žarišnu duljinu i vidni kut- posljedica je tih razlika među objektivima – različito pronicanje u dubinu i širinu prostora pred kamerom, različit stupanj dformacije prostora u perspektivi te mijenjanje brzine pokreta objekata što se kreću duž osi objektiva, dakle prema kameri ii od nje.

S obzirom na žarišnu duljinu dijel se na normalne ili srednje, širokokutne i uskokutne ili teleobjektivne. Tkđ, i zoom objektivi- objektivni s promijenjivim vidnim kutom.

Srednji – pruža sliku kakva podsjeća na čovjekovo viđenje izvanjskog svijeta.

Širokokutni – narušava prirodne odnose među prikazanim objektima, postiže se prije svega, velika dubinska oštrina, kao iveća oštrina čitavog kadra.

Teleobjektivi- njima se prostor «zbije», dubina reducira, opća oštrina slike je manja, a uvid u dubinu sve slabiji.

Zoom objektivi- njima se postiže kontinuirana promjena žarišne duljine, snimani objekti se približavaju ili udaljuju. Uvijek ima vrijednost nekog komentara prizora. Zoomiranje se primijenjuje kao filmski najizričitiji način pokazivanja..takvim se pkazivanjem može postići visok stupanj dramatizacije prizora, a u subjektivnom kadru krajnje usredotočenje neke osobe na neki objekt njene pozornosti.

Ima i drugih objektiva, npr.»riblje oko»- ekstremno širokokutni objektiv kojim se stvara okrugla slika svijeta.

čitva slika može biti i «neošstra» - daje autorov komentar.

**POKRET UNUTAR KADRA**

Pokreti unutar kadra doživljavaju snimanjem različite preobrazbe, zbog uporabe određenih objektiva, zbog nekih mehaničkih ili fototehničkih postupaka.**Pokreti djeluju na gledateljevu doživljajnost na specifičan način. Do tog djelovanja dolazi prvenstveno zbog postojanja okvira, zbog reduciranosti dubine i to naročito u statičnim kadrovima.**

pokret u kadru suprotstvljen mirovanju izaziva osjećaj lagode jer svjedoči o prisutnosti nečeg živog. Zato može poslužiti kao simbol za nešto pozitivno(u kontsrastu s nepokretnošću). ili naglasiti negativno ako je u njemu utjelovljeno nešto negativno.

Preobrazbe pokreta:

-       ubrzani pokret, usporeno kretanje, obrtanje pokreta zaustavljeni pokret («stop-fotografija»),

**KOMPOZICIJA KADRA, FORMAT, MIZANSCENA**

**Kompozicija kadra** u filmu – je struktura slike što je stvorena snimanjem, stuktura koja se očituje u međusobnim prostornim odnosima sastojaka snimljene građe- snimljenih predmeta, osoba, odnosno vizualnih kakvoća građe – linija, ploha i boja.

-       je **raspored, red, pa prema tome i neka ravnoteža** što se ostvaruje iznalaženjem nekoga zakonitoga vizualnoga odnosa među bićima u stvarnom okolišu, s tim da taj odnos biva istaknut okvirom filmske slike, okvirom platna.

Kompozicijom kadra svraća se naša pozornost na bića koja su kompozicijom istaknuta.

Kompozicija kadra može biti.

-       **horizontalna** (kadrom dominira horizontalna linija, neki zid, drvored9 i ona najčešće ostvaruje doživljaj čvrstoće, mirnoće;

-       **Vertikalna**(viok jablan, dimnjak, visok izdvojen čovjek) – stva ra se dojam nadmoćnosti, dostojanstvenosti.

-       **Dijagonalna** kompozicija kad neko tijelo dijagonalnao presjeca platno (koso snimljene tračnice , ograda idr)- pridonosi vizualnoj dinamičnosti kadra, ali može i stvarati doživljaj nestabilnosti prikazane građe.

-       **Geometrijski lik**- trokut, četverokut, krug, slovo L itd. – prizor čini spektakularnim

Filmska kompozicija kadra je dio nekoga vremenskoga niza. Kompoziciji se u pojedinom kadru, ili u mntažnom nizanju kadrova, teži, tako da se njome postupno, stvaranjem reda, pojačava zanimanje za buduće događaje, ili se neočekivanim otkrićem nekakva komp. sustava stvara iznenađenje.

Postoje i kadrovi neobične komp iz kojih zrači nered slučajnih zapažanja – oni stvaraju dojam posebne živosti, imaju dokumenrarističku aromu.

**Format –**Izgled i djelovanje pojedinih kompozicija kadra razlikuje se s obzirom na format filmske slike, dakle platna ili TV ekrana.

kao što postoje različite kamere, tako postoje i različite vrpce koje odgovaraju tim kamerama, pa i formati što se ostvaruju projiciranjem snimaka na tim vrpcama.

Format se kvalificrira omjerom stranica same slike na vrpci, pa kako je kod Edisona i Dicksona on iznosio 24x18 mm, taj omjer se izražava kao 1,33:1.

Danas je najviše rasprostranjen omjer 1,66:1 (wide-sreen), pa Vista vision 1,50:1, p IZRAZITO ŠIROKA PLATNA – Cinemascope 2,35:1, super Panavision 70  2,30:1 i Todd-AO koji ima omjer 2,30.1.

Najrasprostranjenija je kinematofrafska vrpca od 35 mm, a širu primjenu imaju još i vrpce od 8, 16 i 70 mm.

Zajedničko svojstvo svih formata je veća duljina horiz.stranice, čemu je razlog horizontalna položenost čovjekovih očiju.

Širokim platnom se gubi osjećaj prisutnosti okvira, a upravo je okvir osnovni činitelj zapažanja kompozicije.Stoga se i stvaratelji i publika vraćaju frmatima, osobito 1,66:1 koji se bez poteškoća može primijenjivati i na tv, a u kojem se djelotvornie primjenjuju brojni principi komponiranja kadra i kojim se ostvaruje veća dramska koncentracija na prikazivana zbivanja.

Filmska mizanscena dobiva posebnu izražajnu vrijednost posredstvom izbora plana, rakursa i kuta snimanja, uporabom različitih objektiva.

Objekti u filmu- mogu se kretati u raznim smjerovima, mogu i mirovati.

SCENOGRAFIJA, KOSTIMI I MASKA

- slikovne odlike filmskog zapisa- one nisu specifično filmski elementi (svojstveniji su kazalištu).

ZVUK- film je od 1895-do oko 1928 bio nijem.

Zvučna dimenzija je važan činitelj doživljaja realnosti prikazanog svijeta.

Filmski svijet omeđen je okvirom, i eliminacija dijela vidnog polja djeluje kao namjerna, pa i zvuci što dolaze izvan kadra lako mogu dobiti iznimno veliku simboličku ili retoričku vrijednost.

Šumovi- svi zvuci osim govora i glazbe nazivaju se u filmu šumovima.

Govor-govor se tkđ može shvatiti kao jedan od prirodnih šumova. Zato se vrlo često ne smije shvatiti kao specifičan oblik filmskog zapisa, nego samo kao jedan od sastavnih dijelova prizora iz izvanjskog svijeta, dakle, građe.

Glazba- 2 osnovna načina uporabe glazbe u filmskom zapisu: onu kojoj je izvor vidljiv u kadru, ili barem poznat, i onu koja u prikazanoj građi nema svog izvora, već je nedvojbeno, po autorovoj odluci, pridodana fotografskom zapisu.

U prvom slučaju glazba se ne pojavljuje kao specifičan oblik filmskog zapisa, nego kao sastojak građe, upravo kao i šumovi.

**MONTAŽA**

**Montaža-**čim se 2 kadra, dakle 2 odvojene snimke, povežu, kaže se da su se ti kadrovi montirali.

Tehnološki – montaža je postupak povezivanja, sijepljenja, spajanja kadrova.

Montaža omogućuje kontinuirano projiciranje većeg broja snimaka, a kako se gotovo svi filmovi sastoje od više kadrova (cjelovečernji film od prosječno 500) , montaža je i neizbježiv filmski tehnički postupak.

Snimanje se mora prekidati i ponavljati bilo zbog duljine filma, različitih lokaliteta, zbog kvarova tehnike ili grešaka onih koji stvaraju film, bilo zbog ograničene duljine vrpce što može stati odjednom u kameru,.

**Montaža je filmski postupak kojim se u kontinuitetu projekcije postiže diskontinuirano (isprekidano, skokovito) prikazivanje prostornovremenski zasebnih isječaka vanjskog svijeta.**

Kad se u projekciji pojave 2 ili više montažno spojena kadra, taj neprekinuti slijed jednoga nakon drugoga stvara barem iluziju uzročno-posljedične veze tih kadrova; točnije 2.kadar smo skloni doživjeti kao neku posljedicu, kao nekakav namjerni nastavak onoga što je dano u prvome.

Montažom, tim spektakularnim oblikom filmskog zapisa, se ostvaruju brojni učinci na gledateljevu doživljajnost.

Različiti sustavi montažnih postupaka većinom  se utemeljuju na **razlikovanjima s obzirom na načine na koje se kadrovi spajaju i s obzirom na sadržaj spojenih kadrova.**

Kad se misli na način: misli se na brojne tehničke mogućnosti montažne uporabe svakog kadra: sve se snimke mogu kratiti, odnosno, mogu se u film unijeti u u nekoj od brojnih mogućih duljina; isti se ssnimak može podijeliti u nekoliko kraćih kadrova, koji se onda naizmjenično s drugim unose u film, a i sama spona između 2 kadra može se razlikovati.

Kad se kaže sadržaj – misli se na ono «što» montiranja, ono što se vidi i čuje u svakom od spojenih kadrova, svi čimbenici sličnosti i razlika što se mogu zamijetiti u svakom pojedinom kadru.

Ponekad je teško odrediti koliko je način a koliko sadržaj kadrova pridonio značenju montažne veze.

Svaki spoj dvaju kadrova uvijek gledatelju sugerira neki smisao.

**1.Način montiranja –**

**Montažna spona** – da bi se stvorila cjelina od nekoliko kadrova, oni se moraju nekako «slijepiti», povezati, odnosno mora postojati nešto što ih mehanički vezuje jedan uz drugi, dakle neka spona. Te montažne spone razlikuju se svojom tehnologijom i samim svojim izgledom.

U praksi su najučestaliji: **rez, pretapanje, zatamnjenje s odtamnjenjem i zavjesa.**Pojedini filmolozi nazivaju te spone i interpunkcijama.

**Rez –**je osnovna montažna spona.Radi se o najizravnijem povezivanju kadrova: rub posljednjeg kvadrata jednog kadra priljepljuje se uz rub kvadrata slijedećeg kadra. Rez omogućuje doživljaj vremenskog skoka jer se on sm ne zapaža. Rezom se omogućuje najbrže mijenjanje vizure, može poslužiti i kao sponakojom se gledatelj navodi na uspoređivanje sadržaja; njime se može ostvariti mntažni kontinuitet radnje itd.

**Pretapanj**e – slika i zvudi jednog kadra psotupno blijede, nestaju, dok se slika i zvuci drugoga kadra istodobno pojavljuju, nastaju.- a to se postiže bilo snimanjem specijalnim kamerama, bilo određenim laboratorijskim postupkom.

**Zatamnenje i odtamnjenje**– zatamnjenje zapažamo kao zacrnjenje, postupno nestajanje prizora u tmini.Tom se sponom izražava i definitivan završetak nekoga razdoblja, odnosno početak novoga. Kao da ima vrijednost točke u filmu, posebno točke na kraju posljednje rečenice nekoga poglavlja, neke veće cjeline, pa se gotovo svi filmovi završavaju zatamnjenjem.

**Zavjesa**– najrjeđe se rabi. – onaj kadar koji dolazi briše, istiskuje  prethodni kadar. zvjesom se izražava i prolaženje vremena ali i određena nadmoć onoga što nadolazi.

Obzirom na načine montiranja još je važno razmotriti i mogućnost izbora **duljine** i načina **izmjenjivanja** snimljenih kadrova. (izmjenična montaža npr. mladić hoda, pa djevojak , pa on , pa ona itd)

O načinu montiranja ovisi doživljaj montiranog prizora. Mijenjanjem načina montiranja isti sadržaji za gledatelja dobivaju različita značenja.

**2. Montaža s obzirom na sadržaj kadrova**

Možemo sveukupnu kakvoću pojedinog kadra nazvati njegovim sadržajem.

tipovi montažnih veza s obzirom na značaj kadrova:

-       povezivanje kadrova kojima je zajednički neki isti ili različit pokret, kontinuitet pokreta. to se popularno zove «montiranje okreta na pokret».

-       isti smjer kretanja

-       veza među kadrovima ostvaruje se i smjerom pogleda likova u filmu

-       često se povezuju  s obzirom na uzročnost

Kadrovi koji su izrazito različiti: kod njih se razlikuju 2 osnovna tipa montažne veze:

-kad su spojeni kadrovi sadržajem kontrasni

- kad su neutralni (kad ne postoji nikakva očita sličnost ali ni kontrast)

**FUNKCIJE MONTAŽE**

Montažom se – potiču gledateljeve sposobnosti mišljenja; gledatelju se ukazuje na prostorne i vremenske atribute i odnose, na uzroćnoposljedične odnose među pojavama, navodi ga se na vrijednossne sudove.

montaža može biti u funkciji ostvarenja nekog višeg stupnja organizacije snimljenog materijala:

-ritam, priča i logičan sklop asocijacija. Ti se tipovi montažnog organiziranja snimljenog materijala ne isključuju međusobno, nego se mogu preplitati i prožimati.

Montaža:

a)    ritmička – kojom se stvara ritam

b)    narativna – kojom se pripovijeda, tvori priča

c)    asocijativna ili idejna montaža – navodi gedatelj da uspoređuju sadržaj građe prikazane u montiranim kadrovima.

**FILMSKO DJELO**

Djelo – je složena smislena cjelina. Da bi se od djelova stvorila cjelina, potrebno je da postoji načelo i iz njega izvedivi postupak.- to omogućuje slaganje djelova u smislenu

Djelovi u filmu pstoje jedino unutar cjeline djela.

Postoji tema filma- ono nešto o čemu film govori.cjelinu.

Sintagma – je takva skupina kadrova ili jedan složeni kadar u kojem se jasno očituje jedinstvo i namjera njihove veze ili oblikovanja tog kadra. Njih karakterizira barem neki minimum značenjske autonomije. U filmološkoj terminologiji takve skupine se imenuju sekvencama ili kadrovima-sekvencama.

Sekvenca je skup kadrova koji su sjedinjeni temom i postupkom.

Kadar – sekvenca – ako se unutar jednog kadra ostvare jedinstvo i intencionalnost, u praksi najčešće izborom neke složene cjelovite radnje s istaknutom uporabom dinamične kamere i dubinske mizanscene.

Čitav se film može sastojati od 1 sekvence ili jednoga kadra-sekvence, što znači da se njima samima stvorilo djelo, kao dovršena smislena cjelina. Ipak su to najčešće djelovi filma.

Sekvence i kadrovi-sekvence dvajaju se jedne od drugih zamjetljivim montažnim sponaa (pratapanjem, zatamnjenjem, zavjesoom9 ili se , ako se povezuju rezom,odvajaju kadrovima očito različitih sadržaja.

SVOJSTVO I IMPERATIVI GRAĐE

građa je sav po čimbenicima sličnosti prepoznatljiv i snimanju dostupan svijet.

Svojstva građe:

-       njezina je podložnost mijeni.mjena je i bitno svojstvo filma. Odnos dinamičko-statičko, odnos mijena-nemijena ima psihološku vrijednost.

-       nepredviđenost je isto tako svojstvo filma

itd.

FILMSKO VRIJEME pod tim mislimo na jedinstvo vremenskih manifestacija građe i onoga što njim pridaje film.

-nužno je vremensko ograničavanje građe, vremensko sažimanje građe.

Fislmsko djelo vremenski ograničeno,

Tipičan cjelovečernji igrani film sastoji se od nekih 500 kadrova, raspoređenih u prosječno 40-tak sekvenci, trajanja od prosječno 2 i pol minute.

Svijest o neprekinutom trajanju, pojačava se ponavljanjem.

Karakeristike filma kao djela. priroda njegova trajanja, neprekinutost projekcije, usmjerenje prema završetku itd.

Filmsko vrijeme – Preobrazba izvanjskog svijet u filmu  ne odnosi se samo na prostor već i na vrijeme. Film nudi gledatelju svoju spec.vremensku kvalitetu, pa uzrokuje intenzivan doživljaj te kvalitete što se u njezinoj sveukupnosti naziva filmskim vremenom.

Projekcijsko vrijeme-  je trajanje, duljina filma

Dramsko vrijeme- je omjer trajanja filma i pretpostavljivog ispričanog trajanja prikazane radnje u realnosti.

FILMSKI PROSTOR

Pod tim mislimo na  jedinstvo prostornih svojstava snimljene građe i njihova filmskoga viđenja, na kvalitetu što je film pridaje tom zbiljskom prostoru.

PRIKAZIVANJE ČOVJEKA I LIK

-       metoda skrivene kamere

-       anketna metoda – čovjek zna da ga se snima ali ne mora glumiti

-       metoda prateće kamere – (natturščici,, glumci s ulice)

-       integralna metoda – u sebi sjedinjue sve prethodne, ili se javlja u odsustvu svih tih metoda, a zahtjeva najveći stupanj aktivnosti snimanoga, zahtjeva glumca, filmskoga glumca ili barem glumca vičnoga filmu.

Filmski glumac je najživlji saastojak građe.

STRUKTURE LOGIČNOG  IZLAGANJA

to je 1. načelo.

FILMSKI RITAM – ritam je jedna od osn.uvjeta ili mogućnosti organiziranja filmskih zapisa u cjelinu djela.

Treba u filmu  razlikovati tempo od ritma. Tempo je brzina kojom se nižu pojedine sekvence filma.

Najčešči način tvorbe filmskogritma je montaža, montažnoritmička izmjena kadrova.

Ali ritam se može ostvariti već i u jednom jedinom kadru.

filmski ritam može imati vrijednost izraza autorova komentara građe, izraz njegova doživljaja zbilje. Ako se ritmom tvore događaji, raspoloženja, stvaraju i mijenjaju doživljaji i značenja prizora, ritam mora biti i u nekakvu značajnom odnosu prema priči filma.

FILMSKA PRIČA

Ritam i priča su 2 najistaknutija načela organizacije filmskoga djela.

Fabula – se tumači kao redoslijed onoga osnovnog zbivanja o kojem se govori u nekom književnom djelu.

Siže – kao načiin kako su događaji prikazani upravo u određenom djelu.

priča- smisleni uzročno-posljedični niz događaja s nekom vremenskom perspektivom. Pojam priča uključuje ili dodiruje i fabulu i siže.

itd

**FILMSKI RODOVI**

**Film – je fotografski i fonografski zapis izvanjskoga svijeta.**

Tri roda filma:

dokumentarni, igrani i eksperimentalni.

Dokumentarni film – nastao iz težnje za cjelovitom reprodukcijom zbilje. – a sve što je duplikat ujedno je i dokument o izvornom uzorku.

igrani film – bitna je karakteristika igranog filma da su njegovi djelovi sjedinjeni pričom. to je film priče. karakteristična prisutnost autora. On je rezultat htijenja da se zbilja prevlada što sugerira postojanje autora.

Eksperimentalni film -  sastoji se od više vrsta. – u njemu se s komponentama priče krajnje slobodno barata, one ne predstavljaju uporište cjeline, nego najčešće tek samo jednu komponentu strukture filma. zanemaruje se logika uzročno-posljedičnog razlaganja i povezivanja dogđajnja, zanemaruje se kronologija, vem.perspektiva je krajnje nedefinirana, pa u njima likovi i zaplet predstavlaju uvjetnu vrijednost, i za razliku od igranog filma potpuno su «nepouzdani».

Dominiraju kadrovi komentara (autorovi). autor ostvaruje potpuni nadzor nad građom. Visok stupanj očuđavanja zbilje.

On većinom izražava neko stanje ili osjećaj, izaziva očuđenje preobrazbom zbilje.

eksp- filmovi – očuđenja zbilje; preobrazba zbilje ostvarena nekom primjenom filmske tehnike a i krajnje bizarnom scenogr. ili kostimogr. preobrazbom zbilje.

apstraktni filmovi, nefigurativni.

IZMEĐU NARACIJE I KREACIJE  
(Bosanskohercegovački igrani film, 1995 – 2008)  
  
„Zašto nam se najlepši filmovi urezuju u pamćenje kao skice, crte, putanje?“  
(T. Žiro)  
  
PROSTORI  
  
Sasvim je jasno da se bosanskohercegovačka kinematografija poslije 1995. godine zatekla na svojevrsnom brisanom prostoru ili preciznije, pustom polju, produkcijskom, kreativnom i semiotičkom. Neke zajedničke škole filma više nema, crni talas već dugo nikome ništa ne predstavlja, praška škola je zaboravljena, žanrovski film, koji se povremeno javljao unutar nekada zajedničke kinematografije, više nije interesantan. Kulturni prostori ostali/nastali nakon raspada SFR Jugoslavije više nisu plošni. Izvana su još uvijek nacionalno-topografski suprotstavljeni, iznutra multidiskurzivni i sinkretični. Različite ne/umjetničke prakse međusobno korespondiraju na način usvajanja, kopiranja, pre/is/pisivanja, dopisivanja i uzajamnog legitimiranja. Diskurzivne prakse ulaze jedna u drugu, kazalište u film, film u tekstualnu proizvodnju, tijelo u tekst, tekst u slikarstvo – i sve još obrnuto. Bez uvažavanja ovih i ovakvih kulturnih i estetskih procedura, teško se može govoriti o novome kulturnom prostoru/prostorima, uopće. U ovakvim, bitno drugačijim prostorima od onih predratnih, svi se filmski autori osjećaju podjednako izmještenima, bez obzira na njihovu stilsko-generacijsku ili dobnu pripadnost.   
S jedne strane osjećaj (kao) da nikome ništa cinematički ne duguju, s druge pritisak osobne odgovornosti (film se nužno oslanja o neku kulturnu tradiciju), stvara im nejasan i neugodan osjećaj koji je na granici između provokacije ka apsolutnoj kreativnoj slobodi i represivnog impulsa proizašloga iz činjenice da novostvorena realnost zahtijeva i neke (populističke) odgovore od filma.   
  
Bosanskohercegovački su autori na ove izazove reagirali različito i, kako vrijeme odmiče a diskurzivne prakse za sebe ekspropriraju dijelove novoizgrađenih kulturnih prostora, razlike među njima se dimenzioniraju u stanovite stilske diferencijacije. Tako, npr., kazališni reditelj Dino Mustafić vjerojatno neće napraviti film kakav je napravio Antonio Nuić, ali bi mogao napraviti film kakav je, primjerice, napravio Kristijan Milić. Isto tako, Ahmed Imamović je na istom cinematičkom tragu kao i Mustafić, ne samo zbog istoga snimatelja Mustafe Mustafića. Jasmila Žbanić je svojom Grbavicom ucrtala duboku brazdu ka jednoj discipliniranoj realistično-poetičkoj struji koja mi se čini da je pod kreativnim utjecajem iranskog new wave filma, prije svih Jafara Panahija i Majida Majidia. Srđan Vuletić je pokazao sklonost ka simplificiranoj neosocijalnoj tematici. Oscarovac Danis Tanović, nakon što je napravio svoj drugi i drugačiji film (Pakao ), ne ostavlja čak niti mogućnost kritičarima da pokušaju skicirati moguće trajektorije njegovih budućih interesa.  
  
Na produkcijskom planu, naravno, stanje je prilično neinspirativno. „Sarajevski cinema paradiso bio je unakažen do neprepoznatljivosti – kakva je bila i cijela Bosna i Hercegovina. Unutar šest mjeseci nakon što je počelo granatiranje u travnju 1992., samo je četiri od šesnaest produkcijskih poduzeća ostalo u bilo kakvoj vrsti operativnog stanja“ – izvještava Goulding u svojoj knjizi Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945. – 2001. . U BiH danas nema profesionalne filmske kamere, predratne producentske kuće (Sutjeska film, Forum, Bosna film...) su se praktično ugasile. U državi vlada opći kaos i javašluk dok novi, privatni producenti stežu kajiš svakoj kreativnijoj autorskoj intenciji želeći što prije vratiti uloženi novac. Budući da proizvodnja jednog filmskog djela, osim materijalnih sredstava, zahtijeva i sofisticiranu organizaciju rada u kojoj svaki i najmanji vijak mora do perfekcije odigrati svoju ulogu unutar produkcijskoga čina, jasno je da se bh. filmska produkcija razvija iz čuda, tj., skoro ni iz čega.   
Materijalnu ali više organizacionu i infrastrukturnu pomoć u proizvodnji filmova daje Federalna televizija. Nekoliko ključnih filmova za bh. produkciju realizirano je uz koprodukcijski angažman FTV. Uz to, čitav serijal dokumentarnih i nešto kratkih TV-filmova ima zahvaliti svoj nastanak managementu javnih TV kanala, FTV i BHT.   
  
No, činjenica da se u BiH još uopće prave filmovi, zaslužuje najveće pohvale bosanskohercegovačkim filmskim djelatnicima .   
  
Spomenuti produkcijsko-kreativni uvjeti su, naravno, ne/pogodno tle za autore koji će krenuti praviti svoje prve filmove. Veliki su izazovi i velika odgovornost postavljeni pred generaciju filmskih autora koja je u Bosni i Hercegovini stasala uz rat. Danis Tanović, Dino Mustafić, Ahmed Imamović, Pjer Žalica, Srđan Vuletić, Jasmila Žbanić, Jasmin Duraković, Antonio Nuić, Kristijan Milić – svi oni su svoj prvi igrani film napravili poslije 2000. godine. Među njima i njihovim filmskim rukopisima, ima stanovitih sličnosti, no, prije svega generacijski, možemo ih podvesti pod sintagmu novi bosanski film.   
  
DESKRIPCIJE  
  
Deskriptivna bismo obilježja bh. filma mogli klasificirati oko socijalnih, etičkih i ideologijskih atributa. O drugima, kao što su koncepti filmskog narativa, vizualni jezik te pojedinačne filmske vrijednosti biće riječi u nastavku teksta.   
  
Srđan Vuletić se jedini zanima socijalnim temama i sveopćom bijedom postratne BiH. U oba svoja filma (Ljeto u zlatnoj dolini i Teško je biti fin) on, više ili manje neposredno, tretira socijalne probleme duboko raslojenoga bosanskohercegovačkoga društva. Socijalnom temom se, u nekom smislu, zanima i Jasmila Žbanić aktualizirajući je kroz probleme žena žrtava rata i ratnih silovanja. Na svojevrstan način, socijalnu problematiku dotiče i Nuićev film Sve džaba iako mu to nije primarna namjera. U svakom slučaju, s obzirom na opću socijalnu devastaciju, raslojavanje i propadanje bosanskoga društva, sasvim je nejasno zašto se socijalna problematika ne pojavljuje kao značajnija tematska dominanta kod bosanskih autora? S tim u vezi je i signifikantno bučno odsustvo interesa za krucijalni društveni problem prognanika, izbjeglica i raseljenih lica, naprimjer.  
  
Sasvim je drugačija situacija na razini etičke dimenzije. Nezaobilazne teme bosanskih filmova jesu sveprožimajuća društvena korupcija, odsustvo svih moralnih kriterija, delinkvencija, kriminal i raspad kulturnih vrijednosti. Ako nisu dominante, a onda su ovo tematski i idejni okviri unutar kojih se smještaju filmske priče.   
  
Negdje tek kao toponim, negdje pak kao kompletan stage, grad Sarajevo se pojavljuje u deset od petnaest u ovom tekstu prikazanih filmova. Sarajevocentrična filmska produkcija u BiH, jednostavno, teško može vidjeti ostatak države. Razlog tomu nije samo medijska i producentska koncentracija i time i supremacija – iako su iz pozicije kulturalnih studija to sasvim dostatna objašnjenja – možda čak niti činjenica da većina filmskih autora žive u glavnom gradu BiH. Jednostavno, Sarajevo je postalo vrijednost po sebi. Pokatkad se ta vrijednost koristi kao dekoracija u filmskim scenama kojima se eliptički želi preskočiti/zaustaviti unutarnje filmsko vrijeme, no, vrlo često, svojom poznatom historijom opsjednutog grada, grada-logora, ono simbolički nadopunjuje filmsku priču. To je slučaj sa Savršenim krugom, Remakeom i Nafakom, prije svih ostalih. Tako, npr. u Remakeu, glavni lik Tarik i njegova djevojka stoje u noći na brdu iznad grada i bacaju zapaljene papirne avione/loptice anticipirajući kasniju tragediju. Skoro pastoralni kadrovi noćnog mira i u mrak potonuloga grada simbolička su antecedencija urbo-/genocida.   
  
Ideologijski atributi bh. filma prepoznatljivi su i na razini filmske forme i na razini konceptualne uokvirenosti filmske priče. Ovdje nas zanimaju kako klasična značenja ideologije kao „mehanizma kroz koji individue žive svoje uloge kao subjekti društvenog poretka“ , tako i Althusserovo značenje po kojem ideologija djeluje putem interpelacije – strategije kojom se aktiviraju individue da postanu subjekti te ih se tako transformira da zauzmu svoje podređene, podaničke položaje. Ovako shvaćena, ona se ne može izbjeći. Postmodernističke definicije ideologiju razumijevaju i kao odbranu subjekta od traumatičnog susreta sa Realnim (Žižek).  
  
Na tematskoj razini u bosanskohercegovačkom filmu je vidljivo odsustvo ideologije pobjednika i poraženoga. No, ovo nije razlog da se sam koncept državnog, daytonskog uređenja ne stavlja na tapet kako je to učinjeno u Žalicinom filmu Gori vatra, npr. Isti autor ne izbjegava reprezentacijsku ravan tzv. „playing the western eye“ ili postupak self-balkanization. (O ovome više, kada bude riječi o filmu).  
Zanimljivo je vidjeti kako se rat i neprijatelj pojavljuju u suvremenom bh. filmu? Neprijatelj je vrlo često vjekovni, mitski ugnjetač ili nepoznati stranac koji narušava drevnu, idilično-pastoralnu sliku svijeta (Tunel, Go West, Grbavica), dok je na fonu takve idile rat rezultat ciklične smjene dobrih i zlih vremena (Remake, Živi i mrtvi, Ničija zemlja).  
  
Ovi su filmski ideologemi preživjeli sve kulturalne i ideologijske turbulencije a predstavljali su svojevremeno i dominantan okvir kulturalnim praksama bivše, nekada zajedničke države.   
  
Njihove karakteristike su sljedeće:   
  
a) (ratna) povijest se ciklički ponavlja (mitski koncept vremena)   
b) zlo je stanovitu tlu i narodu/naciji/religijskoj pripadnosti imanentno   
c) preferiranje mitologije ognjišta (majke domovine ili muške, ratničke otadžbine)  
d) simbolika mraka i tunela kao eshatološkog staništa zlih sila i neprijateljskih ratnika  
e) agonalno učestvovanje u osvetama (osvete su trajne unutar filmske i književne simbolike)   
f) tjelesno, fizičko i psihičko uništavanje neprijatelja se preferira naspram oružanoga i od krvi „ohlađenoga“ ubijanja.   
  
Usljed dominacije ovih ideologema, politika se javlja tek kao papirnati okvir punokrvnijoj priči o mitskim neprijateljstvima. U standardnoj definiciji demokratskog umijeća vladanja vođenoga pragmatičnim ciljevima, ona još nije ušla u bosanskohercegovački film. Mogli bismo reći da bosanskohercegovački (i recimo, južnoslavenski) film, rabeći iste konstrukcione mitove, nastavlja da šaluje i zida one infrastrukturne, društvene i kulturne okvire koji su do ratova i doveli. Oni, dakle, (još) nisu završeni. Doviđenja u sljedećem ratu , rekao bi Žika Pavlović. Filozof Ugo Vlaisavljević u svojoj knjizi Rat kao najveći kulturni događaj veli da je (ovdje) rat trajna kategorija a mir akcidentan.   
  
No, dok stvari stoje tako na razini infrastrukturene ideologije bh. filmskih priča, stanje je drugačije na njihovom primarnom ili referencijalnom nivo. Iako je javni diskurs prožet velikim temama o ratu, o opstojnosti nacije i države, o genocidu i slobodi itd., i već kao takav, prilično služben, medijski artikuliran, a putem dobranoga dijela bh. poratne književnosti i legitimiran kroz školske programe, bosanskohercegovači filmski autori imaju zavidan otklon od ovih, nazovimo ih, oficijelnih tema. Isto tako, oni se jednako odmiču i od žanrovskoga ratnoga filma. Razloge tomu vidim prije svega u genološkoj činjenici da se žanrovski ratni film može etablirati tek na pozadini čvrste i nedvojbene, konsenzusno prihvaćene Istine o ratu .   
  
NARATIVNI NARCIZAM I STRAH OD NEMUŠTOSTI  
  
Scenaristička građa bh. filma je rudimentarno narativna i fabularna. Izuzetke čine filmovi Kod amidže Idriza, Sve džaba i Grbavica čije je priče teško prevesti u druge (verbalne, npr.) medije, no u razini dostignute filmsko-jezičke sintakse, ovi filmovi su maksimalno značenjski, idejno i estetički kompleksna filmska ostvarenja.  
  
U razgovoru za Kino-Eye na temu kulturalne ili estetičke posebnosti nečega što bi se moglo imenovati balkanskim filmom, albanski reditelj Kujtim Cashku kaže: „Svi mi znamo da je priča važan elemenat filma. Balkan je mjesto priča i pripovjedača. Oni izmišljaju priče, događaje, junake, sukobe, situacije čak i onda kada oni nedostaju. Pričanje mitova i legendi i život kao u narodnim pričama je osobina Balkana(ca). Ovo je sve vidljivo u filmovima koji se snimaju na Balkanu.“   
  
Slično veli i izvrsni slovenski reditelj Damjan Kozole (Rezervni dijelovi): „Sigurno da imamo dosta zajedničkih stvari: vreo temperament, crni humor, prilično nestabilnu i turbulentnu političku prošlost, nedostatak novca (...), ali ja ne mislim da postoji nešto kao 'balkanski film' ili 'balkanska poetika'.“  
Corneliu Porumboiu iz Rumunije kaže da „postoji jedna osobina koju bismo istinski mogli nazvati balkanskom, a to je posebna vrsta humora, apsurdni humor.“  
  
Sve ovo je dovoljno da zaključimo kako je bosanski film po definicijama trojice citiranih reditelja, pravi balkanski film. Priča, pripovijedanje i apsurdni humor, njegove su konstante. Na neki način, držeći samu naraciju dijelom univerzalnoga estetičkoga jezika, predmnijeva se da je priča uvijek opća i kolektivna. Zbog toga je stanoviti kolektivistički narativni konsenzus, kao armaturni sastojak bh. filmskih priča, vidljiv u mnogim filmovima. No, iako vole priču i pripovijedanje, oni istu često gledaju da potkopaju naratorom koji se izravno obraća gledaocu (intradijegetički voice-over), a ponekad (rjeđe) i destrukturnim montažama u razini filmskoga sižea ili pak okvirnim meta-pričama. Drugačiji, nefabularni filmovi, filmovi „stanja“, tzv. art-filmovi, jednostavno nisu privlačni bh. autorima!  
  
Budući da je spomenuti narativni narcizam osnovna karakteristika filmskog procedea, priču ne priča kamera, njen pokret, ugao ili plan, ton ili rez, sintaksa filmskoga jezika, već likovi i narator (u prvom licu). Ovako razvijena/razvijana filmska priča dopunjuje se namjerom da se preko naratora legitimira posebnost, ekskluzivnost, ali i subjektivnost, najčešće ratnoga iskustva. Ova kodirana skromnost i vjera u (samo)ograničenost perspektive, koja negdje ide sve do autoironije, jedna je od temeljnih konceptualnih postavki nekadašnje sarajevske tzv. new primitivism škole . Reditelj ili scenarista će vrlo rado posegnuti za ovim sredstvom nastojeći sve (is)pričano relativizirati naracijom prvoga lica. Osim toga, budući da je new primitivism već bio postao etablirani kolektivni duh vremena 80-ih u BiH, izravnim se obraćanjem u kameru od gledaoca zahtijeva suradnja i razumijevanje za sva spoznajna ograničenja ispričanoga/prikazanoga. Na neki način, poput specifične vrste bahtinovske karnevalesknosti, ovaj se sarajevski alternativni kolektivizam razvio kao opozicija zvaničnim ideološkim (elitnim) projektima i kulturalnim diskursima. Rabeći one oblike zabave koji su, kako to Bahtin veli, vodili porijeklo od grčkih dionizijskih festivala i rimskih saturnalija, novi primitivizam je u elitni kulturni prostor uveo već skoro sasvim potisnutu novokomponiranu narodnu muziku i posvemašnji muzički kič. Danas je sasvim jasno da je zahtijevana suradnja i kooperativnost u artikuliranju filmske priče i njezina smisla, proistekla iz new primitivism tradicije, zapravo fingirana. Od gledaoca se ne očekuje bilo kakva (na)dopuna, kreativna suradnja na planovima na kojima se realizira filmsko djelo, nego tek prećutna suglasnost sa ponuđenim verbalnim i plošnim podastiranjem filmske priče. Zapravo, recimo to otvoreno, bosanski filmski autori uopće ne vjeruju svojim gledaocima. Implicitnim ili eksplicitnim, svejedno.   
  
Bosanskohercegovačka kinematografija je debitantska kinematografija. Budući da producenti od autora zahtijevaju jedino i samo priču, a ne ideju ili autorsku namjeru, to je ona još uvijek verbalna i/ili literarno-kazališnim manirom utemeljena filmska proizvodnja. Može se čak reći da ovakva verbalno-kazališna kinematografija nastaje tamo gdje nema dovoljno hrabrosti i novaca za pripuštanje osobnoga, odnosno autorskoga filmskoga stava. S druge strane, logično bi bilo da gospodarsko i produkcijsko siromaštvo isprovocira jednostavne i jeftine autorske filmove. Oni bi mogli biti nužni spas i poželjni bijeg od rigidne kontrole literarnih i kazališnih naracija kojima su debitanti prisiljeni legimirati svoju filmsku ideju kod producenata.  
  
Zbog spomenutih razloga, logično je da je i gluma u većini bosanskohercegovačkih filmova tek verbalna manifestacija teksta, kazališna tirada ili eksklamacija. Bio bih sklon tvrditi kako je to drugi (vezani!) veliki problem bh. filma. Autori se još uvijek oslanjaju na kazališnu tradiciju filmskoga jezika tj., na filmsku semiotiku razvijenu u eri tzv. „snimljenog kazališta“. Rijetki su među njima koji imaju smjelosti da filmsko djelo utemelje i na tradiciji fotografije pa da, primjerice, umjesto naslijeđa konfabularnoga Mélièsa, preuzmu nešto od naslijeđa braće Lumière . Zbog toga, u ponajboljim filmovima glume glumci koji nisu iz BiH. Tako je kod Tanovića u Ničijoj zemlji, tako je u Grbavici Jasmile Žbanić ili u filmu Sve džaba Antonia Nuića. Zoran dokaz kazališne upotrebe (glume) u bh. filmu jeste, primjerice, filmski/kazališni/javni/privatni izgled, inače izvrsnog kazališnog glumca, Harisa Burine. Svojim već godinama nepromijenjenim (luzerskim) izgledom, sa dugačkom kosom koja mu svako malo pada na oči, on legitimira režijske koncepte u kojima likovi nisu posredovani vizualnim već prvenstveno (sad već tipskim) verbalnim znacima. Prosto, Burina izgleda kao da iz jednoga filma jednostavnim iskorakom uđe u drugi. Ništa drugačije nije niti sa upotrebom drugih bosanskohercegovačkih glumaca. Slična se tipizacija desila u Hollywoodu sa likovima koje, uvijek isto (balkanski) igra Rade Šerbedžija ili „wild man of the Balkans“ kako za uloge Mikija Manojlovića veli Fredric Jameson. Ovdje se ne radi tek i samo o (imperijalnim) kulturalnim tipizacijama već i o naročitom stilu glume na koji su spomenuti glumci naučeni.  
  
S druge strane, spomenute karakteristike mogu da svjedoče i o nečemu puno nepovoljnijem – o neuvažavanju ili nepoznavanju filmskoga jezika, njegove semiotike i sintakse, njegovih osebujnih izražajnih mogućnosti. Kao da autori za svaki slučaj žele mnogo toga reći zbog straha da ne ostanu nedorečeni ili nemušti, filmovi su redundantni u sasvim nerazumnoj mjeri.   
  
Općeprihvaćena (kolektivna?) misao o nepostojanju „autentične“ filmske tradicije, onemogućila je bh. autorima oslanjanje o bilo koju implicitnu semiotiku koja bi se unutar korištenoga filmskoga jezika mogla uvezati sa tradicijskim katalogom filmskih znakova. Nedostatak ove vrste intertekstualnosti/interfilmičnosti čini, nažalost, da pred svakim novim bosanskohercegovačkim filmom strepimo kao pred čardakom ni na nebu ni na zemlji.  
  
KLASIFIKACIJE  
  
Poslijeratna bi se produkcija, naravno, mogla grupirati uz pomoć različitih kriterija. Gledalačko nam iskustvo, međutim, veli kako su priča, naracija, narator i tema njeni nezaobilazni strukturni elementi. Tako se tema pojavljuje kao bitno klasifikacijsko obilježje. Nedostaci ove vrste klasifikacije su u njenom eksternom pristupu filmskom djelu i, naravno, globalnosti i općenitosti samoga kriterija. Prednosti vidim u činjenici da nam ona, istina pojednostavljeno, daje opću sliku tema i priča kojima se filmski autori zanimaju.  
  
TEME  
  
- „Socijalne komedije“ su: Dobro uštimani mrtvaci, Nebo iznad krajolika, Ritam života, Sve džaba.   
- „Socijalni filmovi“ su: Ljeto u zlatnoj dolini, Armin, Teško je biti fin.  
- „Postratne drame“ su Grbavica, Mliječni put...  
- „Post-ratni film“. Rat je u glavama likova i dominantno usmjerava kako spektar njihova ponašanja, tako i njihove kompletne živote. Takvi su, primjerice, Kod amidže Idriza i Gori vatra.  
- „Ratni film“. Savršeni krug, Ničija zemlja, Remake, Nafaka, Go West, Živi i mrtvi...  
  
STRUKTURA-KOMPOZICIJA  
  
S druge strane tematske klasifikacije nalazila bi se ona koja bi filmove klasificirala po gruboj liniji što dijeli narativne od nenarativnih filmova. Tako bismo po kriteriju njihovih strukturno-kompozicionih karakteristika, dobili dvije grupe. One koji su čisti   
  
- „Romaneskni filmovi“ ili fimovi s bogatom i razgranatom naracijom. Većina su takvi. Te, one koje bismo mogli nazvati   
- „Nenarativni filmovi“, ili filmovi s vrlo jednostavnom naracijom. Takvi su: Grbavica, Armin, Kod amidže Idriza, Sve džaba.  
  
INTERPRETACIJE  
  
Poslijeratni bosanskohercegovački film nije imao svoju kritičku recepciju. Filmski časopisi ne postoje , novinska kritika je nedovoljna i često neprimjerena. Zbog toga će se o jednom broju bosanskih filmova ovdje prvi puta pokušati progovoriti nešto šire i temeljitije. Bh. film će biti odgledan pristupom koji će se temeljiti na metodi tzv. imanentne interpretacije. Filmsko djelo, takvo kakvo jeste, uspoređivaće se sa pretpostavljenim modelom njegove kreativne potencije/intencije. Pokušaće se dati odgovor na pitanje kakvo je ono moglo biti pod uvjetom da bude realizirano na istim, ili sličnim (filmskim, estetičkim, ideologijskim) pretpostavkama?   
  
Budući da je sasvim jasno kako se bh. film ne artikulira primarno na filmsko-semiotičkim (vizualnim) sredstvima, već na razini vrlo razvijenih naracija, analize/interpretacije će se nužno usredsređivati i na interpretativne strategije samih autora, tj. na pokušaj razumijevanja njihove namjere da posreduju stanovitu važnu priču. Razumijevanje i interpretaciju, na tragu Bahtinovih promišljanja, teoretičarka Ira Bhaskar vidi kao pregovaranje (negotiation) između jezika i socio-ideologijskih diskursa teksta (filma, npr.) i čitatelja (gledaoca, npr.). A od Althussera već, kulturalne prakse se čitaju (u odnosu prema široj političkoj i društvenoj konfiguraciji) tako što se traga za onim što prešućuju ili izbjegavaju, a što zapravo strukturira ideologiju koja ih prožima.  
  
SAVRŠENI KRUG ILI SAVRŠENA AMBICIJA  
A. KENOVIĆ (1997)  
  
Scenarij: A. Sidran, A. Kenović, P. Žalica; režija: Ademir Kenović; glume: M. Nadarević, A. Laleta, A. Podgorica, J. Diklić, J. Pejaković...  
  
Ovo je prvi poslijeratni bosanskohercegovački film i zbog toga je privukao veliku pažnju medija i filmske javnosti, kako u BiH, tako i vani. Američki filmski historičar Daniel Goulding će napisati da „u duhu koji umnogome sliči dokumentarnim filmovima snimljenim tijekom opsade, film odbija moralizirati i držati junačke govore. Ne bavi se niti simplicističkim stereotipiziranjem“. No, poznato je da Amerikanci, imaju svoj, specifičan pogled na savršene balkanske krugove...  
  
Pretpostavljam da je centralno pitanje sa kojim su se reditelj Ademir Kenović i scenarista Abdulah Sidran (uz pomoć Pjera Žalice) morali susresti bilo kako filmski rekonstruirati užas života u logoru zvanom Sarajevo? U bilo kojem obliku! Ili kao okvir, ili kao najizravniji tematski naglasak, naprosto, ovo je pitanje bilo neizbježno! Kako dezideologizirati sve ideološke himere koje užas i tugu rata najčešće podvode pod floskule iz nacionalnih stožera, na dnevnopolitičke fraze iz štampe ili s televizije? Kako filmski očuditi (u značenjima ruskih formalista) referencijalni nivo „objekata“, na kojem se rat primarno događa(o): “Voće je naprosto voće /…/ Mrkva je samo mrkva /…/ Ubice su zaista ubice…” a da se ne posegne za okoštalom metaforom, tj. stereotipom? Jedini način da se takvo što napravi bio bi da film proizvede svoju stvarnost, da bude stvaran koliko to svaka uspjela priča mora biti, da, recimo, sada obrnuto, njegova stvarnost bude etalon kojim će se moći samjeravati sva ona amorfnost slika rata, doživljaja i ljudskih patnji. U tom su se pogledu nudile različite otvorene mogućnosti poznate iz historije takvih (filmskih) poduhvata.   
  
A) Moglo se pokušati napraviti film u čisto referencijalnom nivou. Ovo bi podrazumijevalo škrtost u izrazu i sadržini, puste i hladne ulice – postatomsku atmosferu čistog besmisla. Sam po sebi, budući da je medij, budući da posreduje, film svakako ostaje metafora!  
  
B) Moglo se pokušati i na čisto metaforičkom nivou u kojem bi se kroz infantilnu perspektivu (plus dječakova, Kerimova, stilogena hendikepiranost gluhonijemošću) prelamala priča iz Sarajeva. U ovom slučaju i Hamza bi mogao motivirano da se vješa i da, štoviše, pošto bi dijelili istu metaforičku ravan, to i djeca primijete. Temeljem infantilne perspektive izgradila bi se tada generalna značenjsko-režijska koncepcija a film bi prevazišao onaj objektni nivo značenja (tzv. „prvi plan“) i uspostavio se kao relevantan autorski projekat. Time bi se izbjegla ravan slikovnične ilustracije zbivanja u Sarajevu koju kao dokumentaristički duh spominje Goulding.  
  
C) No, zašto ne i film o pjesniku u ratu? Baš kao što o pjesniku i njegovu pozivu piše Marko Vešović, drugi svjedok sarajevske opsade:   
  
„Šta je pjesma? Šta je rima?  
oblak praha – za Hunima  
I Gotima što ostaje.  
Sve riječi zemne kao  
Trnjina mi kupe usnu.  
Kad bi mi se omakao  
Krik, ka vani, makar u snu. “  
  
Mogao se Kenović opredijeliti za jedno, drugo, treće ili peto rješenje, ali za sva odjednom – ne! Bilo bi to doista teško napraviti, ako bi i bilo moguće?   
  
Ali, šta je reditelj, u osnovi, htio?   
  
Dva brata, Kerim (9 godina) i Adis (7), bježeći od srpske vojske, spuštaju se u Sarajevo. Značenjski se akcenat potom prebacuje na Hamzu, čovjeka u čiji stan, pretpostavljajući da je napušten, upadaju dječaci. Hamza je upravo ispratio kćerku i suprugu iz Sarajeva i sada najednom ima sličan problem – mora brinuti o dječacima od kojih je jedan gluhonijem. On bi da se riješi tog opterećenja te s djecom polazi u potragu za njihovom familijom. Ova potraga otvara mogućnosti da se opiše „sarajevski logor“. Istodobno, u Hamzi se sukobljuju ljubav prema dječacima s osjećajem krivnje jer je svoju pravu porodicu zanemario – u radio-klubu ga Mirandin lik (kćer) kori jer se njima ne javlja, dok zbog dječaka traži radio-vezu. No, ni kćer ni supruga se njemu ne javljaju, on čak ne zna ni gdje se nalaze. Budući da stalno kroz lik supruge (Jasna Diklić) koja mu se priviđa trpi prigovore savjesti, može se reći da se njegov život praktično dešava u jednom sasvim irealnom i virtualnom prostoru. Rat oko njega je jedina izvjesnost – sve drugo u i pokraj njega je irealno i iracionalno. Kada dozna da je cijela familija od dječaka izbjegla u Njemačku, on pregovara da djecu preko aerodromske piste izmjesti iz Sarajeva. Pri tom pokušaju njegov prijatelj Marko (Josip Pejaković) gine, Hamza se vješa u zgradi koja je na ničijoj zemlji, a mali Adis pogine. Iz sarajevskog zatvorenog kruga niko nije izašao. Na groblju poslije teško pronalaze mjesto za ukop, a Kerim, na dasci pobodenoj u svježu humku, ciglom crta savršeni (mitološki) krug zaštite i posvajanja oko bratovog imena.   
  
Nažalost, reditelj se čitav film kreće čas vanjskom (metaforičkom) čas unutarnjom (referencijalnom) kružnicom. Kao da je pokušao iscrtati savršeni krug i napraviti mašinu koja će sama raditi miksajući od svega po malo. Baš tako nekako bi zapadni (hollywoodski) gledalac želio vidjeti bosanski film o bosanskom ratu, nešto kao „dejtonski film“ ili film „za svakoga“.   
  
Ako se zapitate o čemu je film, zapravo, pronaći ćete nekolike odgovore, ovisno o ponuđenim razinama priče. Naprimjer:  
  
a) Film je o Hamzi, čovjeku koji u sarajevskom logoru pomaže dvojici dječaka, ili,  
b) film je o Hamzi, pjesniku i ciniku u ratu (vidjeti stihove u offu), ili pak,   
c) film je o građanima Sarajeva – na odjavnoj špici se veli da je film „posvećen građanima Sarajeva“.   
  
Ipak,   
  
d) možda je Savršeni krug film o „atmosferi“, „konkretnim stvarima“ i „stanju duha“, kako u katalogu III Sarajevo Film Festivala kaže sam Kenović.   
  
Ono u šta smo sigurni, to je da film zasigurno nije i ne može biti o svemu spomenutome, tj., ako i jeste, onda ne funkcionira.   
  
Budući da sve (jake) metafore kojima film obiluje (sječa breze u dvorištu, pri vrtoglavom kruženju kamere, prepametni mali Adis koji govori „odrasle rečenice“, Hamzina vješanja, poezija u offu itd...) doživljujemo stranim tijelom, dala bi se nazrijeti Kenovićeva prvotna namjera. Naime, elementima tzv. „logorskog filma“, a što bi u pogledu stila značilo svedenost u izrazu, scenografiji (kadrovi „postatomske“ gradske pustinje), svjetlu i glumačkoj koncepciji, reditelj je pokušao su-postaviti elemente poetskog ili imaginarnog bijega vješanjem. Da bi, potom, isto vješanje bilo ironizirano ekspliciranim stavom o besmislenosti poetskog koncepta u ratu uopće. Zbog toga će pijanac u tramvaju za obješenog Hamzu reći: „To je onaj pjesnik! Jebo budalu!“ Rezultat svega je „logorski film“ kojega poetska funkcija, koja bi trebalo da ga nadgradi, unoseći značenja snovitosti i transcedencije, oneozbiljuje i ironizira.   
  
Napose, moguće je da je Savršeni krug film čija se osnovna značenjska ravan doista zbiva na referencijalnoj razini kojoj je dodata desakralizovana (detronizirana, ironizirana) metafora. Film s minus metaforom! Svaki se gledateljski pokušaj za transcendiranim značenjem razbija o metaforu koja je početnom režijskom namjerom već rasklopljena: „To je onaj pjesnik! Jebo budalu!“ Ima u ovom postupku stanovite sličnosti s realiziranom metaforom, postupkom karakterističnim za sarajevski new primitivism. No, realiziranom metaforom se ne može izgraditi suvisao i ozbiljan film jer se tako ruši i obesmišljava i one namjeravane, ciljane, referencijalne dijelove koji u njegovoj strukturi moraju postojati. Kao da su reditelj i scenaristi htjeli dati i pitanja i odgovore istodobno, u film su hotimično ugrađene i slike i kodovi kojima bi one trebalo biti dešifrirane. A to, to je već duboka boljka postkenovićevskoga filma!   
Vrlo važna scena „božićne posjete“, kada Hamza i dječaci vire kroz ogradu posmatrajući Francuze koji se vesele, drugačijim je montažnim redoslijedom mogla postati signifikantno mjesto za izvlačenje ili akcentuiranje jedne od temeljnih značenjskih linija u filmu – na jednoj strani mizerija života u logoru „Sarajevo“, na drugoj strani uzvišenost mogućeg „normalnog“, „civilnog“, življenja. Drugačijim i adekvatnijim mjestom u filmskoj kompoziciji, njen bi značenjski akcenat bio svrsishodniji a semantička ravan filma dublja i preglednija. Posložili bi se semantički krugovi, od onog vanjskog oko Sarajeva, pa preko francuskog božićnog kruga unutar sarajevskog kruga, sve do unutrašnjih, životnih krugova pojedinih filmskih likova. Ova bi semantička spirala otvorila životniji i inspirativniji prostor za rad filma.   
Jedno od pitanja koja ne možemo zaobići jeste ono o smislu scena vješanja u cjelini pretpostavljenoga filmskog koncepta? Kako to besmislenost života u okruženom Sarajevu postaje smisao činom vješanja? Zašto se Hamza vješa kada se osnovna narativna matrica mogla temeljiti na jednostavnoj i susvojivoj istini da se briga za ostavljenu i izgubljenu djecu može ukazati kao duboko moralni – time i smisaoni čin? Znano je kako su mnogi, ukazujući osobitu pažnju baš takvoj djeci, pronašli i neki smisao samoga rata i svoga života u ratu uopće! Zašto dakle, vješanje? Prije nego što se prvi puta vješa, Hamza govori pjesmu „bez svjetla ljubavi“ dok već pola filma mi gledamo kako se između njega i dječaka razvija jedan topao ljudski odnos, jedna vrsta ljubavi. Zašto? Je li ovo dug gruboj Sidranovoj matrici filma?   
Ako je njegovo vješanje u metaforičkoj razini u odnosu na referencijalnu priču, tada se referencijalnost devastira, tj., temeljna semantička razina o ljubavi prema dječacima. Evidentno je, potom, da i vješanje i voice-over stihovi ne mogu u isti koš jer im se značenja tautološki poništavaju. „Da, da, to je onaj pjesnik!“ – zaključit će svaki dobronamjerni gledalac. No, čemu onda te scene s vješanjem? Očito je u Sidranovu krutu lirsku priču Kenović ubacio priču o apstraktnom umjetniku, tj., o onakvom za kakve se u romantičarskim stereotipima umjetnici drže. Bespotrebno! Bespotrebno je bilo i u priču toga proživljenoga, Sidranovoga scenarija ubacivati još i priču o stanovnicima Sarajeva! Zašto je reditelj mislio da umjetnička figura sinegdohe (pars pro toto, Hamza umjesto svih) ne može funkcionirati i u filmu čija se radnja zbiva u Sarajevu u toku rata? Zašto je, dakle, Sarajevo došlo ponad pjesnika? Ili – ako već jeste to bila prvotna namjera (priča o Sarajevu!), zašto onda Hamza nije bio moler? Sve bi bilo jednostavnije – i uvjerljivije.   
  
Postupci i ponašanja likova u filmu najčešće se motiviraju općim kaosom i besmislom koji ih okružuje. Onda kada međulikovne odnose ne može razumjeti, gledalac je primoran posegnuti za tom generalnom motivacijskom ravni rata samoga po sebi. Naravno, ovakvo recepcijsko skakanje i prelaženje motivacijsko-semantičkih granica (e da biste likove uopće razumjeli), ne ostavlja mogućnosti filmskoj priči da sama proradi. Metod bi inače bio adekvatan da se radi o simboličko-metaforičkom filmskom procedeu kojega je i sama montažna matrica smišljeno disperzivna i multifokalna, no, linija bazične filmske naracije, ovako kako sam je ja razumio, zahtijeva metonimijski, linearno strukturirane i uvezane semanteme.   
No, na kraju, valja istaći i da Savršeni krug ima vrlo uspjelih mjesta, tj., onih dijelova koji u filmu participiraju kao odvojeni i samostalni elementi. Primjera radi, scenografsko rješenje (K. Hrustanović) s metalnim zavjesama koje se klate na vjetru, na početku filma, artikuliralo je (post)apokaliptički osjećaj jako važan kao uvod u namjeravanu filmsku priču. Scena Hamzinog oproštaja od kćerke i supruge, perfektno je izrežirana. Isto vrijedi i za scenu snoviđenja i putovanja vlakom, uz izvrsnu adaptaciju narodne pjesme (E. Arnautalić, R. Rihtman). Morska plaža po kojoj iznenada počinju padati granate, maestralna je sekvenca.   
  
Savršeni krug je posvećen stanovnicima Sarajeva!   
  
Na kraju filma je zahvalnica Aliji Izetbegoviću, predsjedniku BiH!  
  
NIČIJA ZEMLJA ili MAŠINA RATA   
D. TANOVIĆ (2001)  
  
Scenarij i režija: Danis Tanović; glume: Branko Đurić, Rene Bitorajac, Filip Šovagović, Georges Siatidis, Katrin Cartlidge...  
  
Film Ničija zemlja nije snimljen u bosanskohercegovačkoj produkciji, kako bi se to moglo pretpostaviti ili pročitati u nekim inostranim enciklopedijama , već u (većinskoj) belgijsko-talijansko koprodukciji. U svojoj vrlo čitanoj pocket-enciklopediji Leonard Maltin će napisati da je film „ozbiljno-komična ratna parabola o dva vojnika, Bosancu i Srbinu, uhvaćena u zamku između neprijateljskih linija“. Na stranu sad što je i taj Srbin Bosanac, ili što Bosanac nije samo Bosanac nego i Musliman (Bošnjak) no, uvid u drugačija (zapadna, hollywoodska, imperijalna...) razumijevanja Balkana zna nas probuditi i pomjeriti iz autentičnih (naših) pogleda na nas - i naš film.   
  
Edward Horton u Cineastu piše da je Ničija zemlja „odjek srebreničke tragedije, kada su hiljade bosanskih Muslimana bile okružene i egzekutirane od strane srpskih snaga nakon što su UN trupe ušle u (zaštićenu) zonu. Preko francuskog glumca Georgesa Siatidisa kao vojnika UN-patrole koja pokušava pomoći trojici ljudi u tranšeji, Tanović dalje pokušava pokazati na dobronamjernost ali iskompromitiranost napora jednog drugog UN-oficira, generala Philippea Morillona. Ničije ruke nisu bile čiste u Bosni“, nastavlja Horton, „uključujući i UN i njihovu politiku koju pisac Nader Mousavizadeh u svojoj knjizi The Black Book of Bosnia naziva posljedicama popustljivosti (the consequences of appeasement). Zapravo, Tanović nam ostavlja završnu ironiju: mina koja se ne može deaktivirati nije ni bosansko ni srpsko oružje, već američko – proizvod nove tehnologije u savremenim ratovima, dizajniran da pobije što više neprijateljske vojske bez rizika po naše trupe.“ U on-line magazinu Kinoeye isti će kritičar postaviti pitanje o mogućoj recepciji filma u budućnosti. „Neće proći dugo, veli, da će nove generacije gledalaca Ničiju zemlju vidjeti kao zabavan film koji ima malo šta reći, bilo o ratu, bilo o njegovim širim humanističkim implikacijama“. S ovom Hortonovom skepsom se, naravno, ne mogu složiti.   
  
No, krenimo redom. Baš kao u američkom filmu Johna Boormana Hell in the Pacific (1968), u kojem se na pustom otoku u toku II svjetskog rata zateknu jedan Amerikanac (Lee Marvin) i jedan Japanac (Toshiro Mifune), tako se zajedno u rovu koji je na ničijoj zemlji, slučajno zateknu Nino, Srbin (Rene Bitorajac) i Čiki, Musliman (Branko Đurić), dva ljuta i zavađena protivnika u bosanskome ratu. Iako im, objektivno, u rovu ne prijeti nikakva opasnost, njih ipak, nešto goni na stalni i istrajni međusobni sukob. Osim političkih i ideologijski izmanipuliranih polemika tipa „ko je počeo rat?“, njih dvojica promoviraju sve ideološko bogatstvo iz arsenala velikih bosanskih (ratnih) priča. Nacije, vjere, politike, kolektivne vrijednosti i krivice, itd. Do krajnosti zavađeni, oni će sve atribute spominjanih velikih priča iskoristiti do kraja na kojem će obojica izgubiti živote.   
  
No, prije toga, njihovi su životi već postali obesmišljeni i izmješteni negdje izvan njihovih tijela. Ista tijela u strukturi priče samo su aktanti čija se jedina uloga realizira na razini ratnoga sredstva ili topovskoga mesa. Dok su njihovi obični i realni životi izmješteni, posredovani, eksteritorijalizirani, jedini koji istinski živi (u rovu) jeste Cera (Filip Šovagović), čovjek koji nema budućnosti. Ležeći na mini koju je nemoguće deaktivirati, Cera je ispražnjen od svih velikih riječi i ideologema koji Ninu i Čikija tjeraju u kontinuirani sukob. U narativnoj strukturi, on je neka vrsta lacanovskog „prošivnog boda“ (point de capiton ). Kako im stalno signalizira kako su obojica protagonisti u ratu zbog koga on leži na mini, tako im i istrajno pokazuje da je rat nužno, djelomično odgođena, sigurna smrt. Prostor koji se oko njega organizira, ili koji on organizira ležeći na mini, hermetični je krug iz koga nema izlaza i čista je identifikacija besmislenosti rata. Rat se Cerinim „prošivnim bodom“ tu koncentrira (ili fokusira) otkrivajući se kao figura samoradećega mehanizma, kao proklizavajući točak koji radi sve dok se ne uništi njegova goriva materija, tj. dok se Čiki i Nino ne poubijaju.   
  
Teško je u svjetskoj kinematografiji pronaći ilustrativniju osudu rata. Preko Cerine pozicije Tanović rat izvodi u jednu graničnu ravan koju u semantičkom smislu već dijeli sa distopijskim science fiction filmovima u kojima se ljudska bića pojavljuje kao (topovsko) meso kojim roboti/mašine hrane svoje baterije. Rat kao mašina – to je najbolji opis temeljne ideje Tanovićeva scenarija/filma.   
U narativnom smislu, na razini pripovijednoga ustrojstva, valja reći da je Cera glavni lik. Lišen velikih Čikijevih i Nininih priča, držeći fotografiju žene u ruci, on jedini zna šta su prave vrijednosti života. Reagirajući na njihovu polemiku o pr(a)vom uzročniku rata, Cera kaže: „Zar je bitno ko ga je počeo? Sad smo svi u istim govnima!“ Njegova mu perspektiva jedinoga živućega, u prostoru koji prošiva njegovo ležanje na mini, ne dozvoljava da više vidi svijet, rat i život na način na koji je to uspijevao prije nego što je dopao ratne tranšeje. Ta „životna pozicija“ baca pravo svjetlo na iluziju i iluzornost velikih priča koje se dešavaju u prostoru okolo i iznad njega. Kada Nino nasrne nožem na Čikija, Cera počinje da plače, govoreći: „Ma, nemojte to, ljudi!“ No, dok ih upozorava na besmislenost njihova funkcioniranja kao materijala u samoradećoj mašini rata, Cera im, istodobno, stalno potvrđuje da je on tu zbog rata. Obesmišljeni, u kotačima mašine, njih dvojica vide samo ono što ih magnetski odvlači od Cerinih upozorenja. I sada, paradoksalno, bez Cere na mini, Nino i Čiki bi se možda i pomirili – ali to bi bio sada drugi (drugačiji) film. Njima dvojici ništa nije tako (ratno)zapaljivo kao što su Cerini vapaji za mirom i (su)životom!   
  
Kraj filma, jedna od najboljih „single shot scena“ u historiji filmske umjetnosti, „sugerira da ovaj rat nije završen“. Po mom mišljenju, on pokazuje nešto sasvim drugo i univerzalnije – da je rat (sve)prisutan i onda kada ratnika više nema.   
  
REMAKE ILI PRESTABILIZIRANA NARACIJA   
D. MUSTAFIĆ (2003)  
  
Režija: Dino Mustafić; scenarij: Zlatko Topčić; glume: Ermin Bravo, Aleksandar Seksan, Dejan Aćimović, Miralem Zupčević, Ermin Sijamija, Lucija Šerbedžija...  
  
Mustafićev Remake je snimljen „prema istinitoj priči“ - piše na početku filma. Iako, treba znati da sa teorijsko-književnog, ili sa teorijsko-narativnog, pa i sa teorijsko-filmskog aspekta, ni jedna priča nije niti istinita, niti neistinita. Kategorija istinitosti priče, pa i one prema kojoj se (na)pravi film, irelevanta je za bilo kakvu ozbiljnu raspravu o filmu. Svaki student književnih ili kazališno-filmskih studija zna kako je priča (drama) finalni proizvod izvjesnog medijskog (jezičkoga ili kazališnoga) posredstva te da su mjerila izvanjske istinitosti potpuno irelevantna. Tu važe neka druga mjerila. Nekada su se ona zvala mimetičkima, nekada estetičkima, nekada filosofsko-humanističkima, danas iz zovu svakako, kulturalnim, artističkim, tržišnim, (post)modernističkim, ali sigurno ne istinitim! S druge strane, temeljna nam semantička razina Remakea želi sugerirati upravo to - kako se film bavi jednim događajem iz Drugog svjetskog rata koji se ponovio (metaforički: ponavlja) i u nedavno završenom ratu. No, budući da ne pristajemo na titlovanu sugestiju kako se radi o „prema istinitoj priči“, sasvim je filmski i artistički irelevantno je li se događaj o kojem se govori u stvarnosti zbio ili nije. Izravno upućivanje na istinitost onoga što ćemo u filmu vidjeti, ili je pak film samo iniciralo, nema nikakve formalne ali niti semantičke vrijednosti po njegov doživljaj.   
  
Radnja počinje u septembru 1993. godine u Parisu. Scenarista Tarik Karaga (Ermin Bravo), Sarajlija koji je, kako kaže francuski domaćin, bio zatočen u srpskom logoru, predstavljen je na kućnom partyju i zamoljen da nešto kaže. On počinje da priča: „I would like to say...“ a potom se radnja prebacuje u pred(ovo)ratno Sarajevo i njega vidimo kako za pisaćim stolom piše scenario za budući film pod naslovom „Čovjek niotkuda“. Tarik je sofisticirani i filmski obrazovani, mladi Sarajlija. Njegov radni prostor je izlijepljen plakatima kultnih filmova, od Koppoline Apocalypse preko Chaplina, Bunuela, Fassbindera i Fellinija. Sa svojim drugom, Mirom (Aleksandar Seksan), Srbinom koji će kasnije postati njegov neprijatelj u mehanizmu gradskoga rata u Sarajevu, on igra igre filmske pantomime.   
  
„Zovem se Tarik, kao pisac i nisam bogzna šta...“ – predstavlja nam se kroz voice-over u prvom licu, glavni lik, pritom očekujući da mu dalje sve vjerujemo! Sličnu rečenicu o sebi izgovara i pjesnik Hamza u Savršenom krugu, skoro identično govori Jenet u filmu Nafaka i Kenan Dizdar u filmu Go West. Ova fingirana skromnost, ili svjesno samoograničenje pripovijedne perspektive u pogledu tačnosti i vjerostojnosti prenošenja priče, ili u pogledu njenoga značaja (efekta), pokušava korišteni verbalni znak u filmu učiniti zdravim znakom, onim koji je, po definiciji, svjestan svoje arbitrarnosti. S jedne strane, ovaj strah od izravnosti ili eksplicitnosti filmskog znaka (ovdje verbalne ispovijedi) na neki je način razumljiv i, čak bih rekao, u pogledu daytonske Bosne, politički korektan. Proživljeno i preživljeno, neposredno ratno iskustvo relativizira(lo je) semiotiku stvarnosti, kako instrumente, tako i objekte njene spoznaje. S druge strane, Mustafićev (Tarikov) verbalni znak dio je jednog vrlo širokog semiotičkog fenomena unutar bosanskohercegovačkoga filma. Treba prije svega znati da u barthesovskom smislu, niti jedan znak ne može sam o sebi posvjedočiti kao o zdravom znaku – za to je uvijek potrebna jedna meta-razina. Dakle, fingirana skromnost je, paradoksalno, vrlo eksplicitan i apodiktičan (filmski) znak! Ona podrazumijeva da cijela Istina postoji, no, budući da niko ne zna gdje, onda se naratorovoj ima vjerovati! Na kraju, dobije se sasvim suprotan efekat od željenoga. Naravno, fenomen se unutar unutar bh. filma ušunjao kroz njegovu literarnu i kazališnu vulnerability. Intradijegetički voice-over prvog lica jednak je govorenju u stranu kazališnog lika. Naprosto, kao za jakim semiotičkim sredstvom, za samoograničavajućom pripovijednom perspektivom se poseže uvijek onda kada se svi drugi načini transponiranja/artikuliranja filmske informacije (filmske priče) ne nalaze (dostatnima).   
  
Tarik nastavlja: „Priča moga oca, Ahmeda Karage, počinje u Sarajevu 1941. godine...“ i, sad se radnja prebacuje u vrijeme Drugog svjetskog rata i mi vidimo Ahmeda (Ermin Sijamija) kako se takmiči u obaranju ruke na nekoj zabavi na kojoj će sve ubrzo okončati western tučom svih protiv svih. Zatim slijedi novi montažni skok na 1992. godinu i vidimo da i otac nekada i sin danas, imaju iste probleme sa svojim djevojkama. Dok sada Tarik obara ruku sa svojim ostarjelim ocem (Miralem Zupčević), on ne pokazuje nikakav interes za rat koji se izlijeva sa televizijskog ekrana. Demonstracije za mir u Sarajevu 1992. godine pretapaju se u demonstracije za rat iz 1941. godine („Bolje rat nego pakt!“). Nekada nagoviješteno među-titlovima, nekada naglim rezovima, prebacivanje radnje kroz vremena, reditelju služi da potcrta mitološku koncepciju vremena (i rata). Ništa se u BiH ne odvija linearno i razvojno, već kružno i ponavljajuće. Otuda, sve što se dešava, samo je remake nečega iz prošlosti. (Prilično neutješno!)  
  
Remake je prvi igrani film Dine Mustafića i, da li zbog toga ili zbog njegovih književnih i dramskih studija, svaka njegova scena ima svoj (aristotelovski) „početak“, svoj „razvoj“ i „svršetak“. Kao da se radi o kratkim dramama ili o filmskim etidama a ne o dugometražnom filmu, reditelju je očito izmakla pažnji istina da način na koji se film uvezuje u vlastitoj vizualnoj sintaksi ni po čemu ne mora biti jednak načinu na koji se uvezuje sintaksa namjeravane filmske fabule. Prosto, vizualne komponente filma kod Mustafića doslovno prate njegovu narativnu podstrukturu. Osim što se ovakvom „filmskom“ semiotikom i pratećom montažnom rečenicom destabilizira i mrvi vizualna komponenta filmskog djela, ona je krajnje nesretno odabrano rješenje i, u najboljem slučaju, svjedoči o totalnoj skepsi glede ekspresivnih mogućnosti i moći filmskoga jezika. Može to biti i rezultat krutoga scenarija, ali, u najgorem slučaju, to je posljedica pogrešne škole . Zbog ovih prestabiliziranih narativnih scena, Mustafićev se film doima vrlo dinamičnim na planu naracije koju razvija (osobito flashbackova) ali se na razini de/kodiranoga filmskoga jezika doživljava sporim i zakočenim.  
  
Što se tiče drugih elemenata filmske realizacije, nemoguće je ne primijetiti literarnost ili neživotnost rečenica koje likovi izgovaraju, te katkad i overacting karakterističan za (naše) kazališne stilove glume. Vidljivo je to u početnim scenama sa Ahmedom Karagom (E. Sijamija) ili u nekim scenama sa mladim Karagom (E. Bravo). Budući da svojom narativno prestabiliziranom funkcijom moraju održavati teret značenja filmske fabule, glavni su likovi često samo transparenti, pa se zbog toga tzv. „mali likovi“, negativci koji se pojavljuju na onim usputnim i skrajnutim fabularnim rukavcima, doimaju puno uvjerljivije i životnije. Takvi su likovi koje igraju E. Hadžihafizbegović, D. Aćimović ili A. Seksan.  
Remake ima efektan kraj. Istim onim riječima kojima je nekada najavljivao Tarika, mladoga scenaristu iz BiH, francuski producent sada najavljuje novoga mladoga pisca koji dolazi s Kosova i koji će zainteresiranima prenijeti svoja (ratna) iskustva.  
  
Nakon povratka u rat, u Sarajevo, pri napadu na srpski bunker, Tarik naleti na svog predratnog prijatelja Miru. Sada srpski borac, s druge strane fikcije predratnoga prijateljstva, Miro izvlači osigurač iz bombe signalizirajući prstima domaći film i obojica ginu.  
  
LJETO U ZLATNOJ DOLINI ILI KONTAKT SA SVETIM  
S. VULETIĆ (2003)  
  
Scenarij i režija: Srđan Vuletić; glume: Haris Sijarić, Svetozar Cvetković, Kemal Ćebo, Zana Marjanović, Emir Hadžihafizbegović...  
  
Sarajevo je ironijska zlatna dolina. Izvrsna fotografija Slobodana Trninića je svojim mračnim i sivim valerima uspjela dočarati bijedu i nesreću postapokaliptičkoga grada. Puste noćne ulice, kriminal i prostitucija – takvo Sarajevo moglo je poslužiti kao okvir za urbo-mitsku priču u kojoj emocije doista mogu biti čiste i kristalno jasne, baš kao i u književnim mitskim pričama. Šesnaestogodišnji Fikret Varupa (Haris Sijarić) maštoviti je dječak koji je u takvom okruženju uspio sačuvati neuprljanom svoju imaginaciju! Jedan od lokalnih kriminalaca, kockar Hamid (E. Hadžihafizbegović), na dženazi Fikretovom ocu nije halalio dug od pedeset hiljada maraka. Porodica je siromašna i Fikret, da bi vratio dug, mora da postane kriminalac. S jedne strane svetost duga, s druge pretpostavljena moralna odgovornost prema mrtvom ocu, čine Fikretov slučaj bezizlaznim. Ako ne vrati novac, on i porodica ostaju sveti dužnici i očev život, jednostavno rečeno, neće biti u skladu s njegovom smrću. Ako novac vrati putem kriminala, a to mu jedino preostaje, Fikretov život će doći u koliziju sa njegovim vaspitanjem (očevim moralom). S obje strane, njegova dilema je transcendentna – s jedne strane stoji transcedencija vjere, s druge strane transcendencija odgoja i očevog moralnog zakona. Izbor je i između iznevjeriti budućnost (religijski aspekt) ili iznevjeriti prošlost (porodični moralni aspekt). Ono što mladom Varupi cijelo vrijeme predstavlja problem jeste što su ovi izbori samo spekulativno odvojivi – u stvarnosti nisu! Ovo je temeljni idejni i semantički okvir za Vuletićevu urbo-mitološki artikuliranu moralnu parabolu.   
  
Simbolički bijeg aviona koji nadlijeće grad na 5.000 m zbog „bolesti bijede“, kako kaže stjuardesa, jednako je figura mladoga Varupe, ali i opća, simbolička figura filma. Svoje djevojke Fikret dovodi na terasu devastiranog nebodera i pokazuje im sjajni, goli trup letećeg broda koji plovi iznad „zlatne doline“. Avion koji se presijava utjelovljenje je Fikretove želje za osobnom transcedencijom i bijegom iz svijeta u kojem se moralne zakonitosti međusobno potiru (bez ostatka). U takvom svijetu, logično je da je mali cuko jedini stanovnik devastiranoga zoo-vrta. Varupa ga oslobađa uz komentar: „Sad sam ja najnesretnije biće na planeti!“   
  
Sve gore spomenuto je samo narativni plan ili scenaristička matrica. Stvari počinju zapinjati na razini filmske realizacije. I Ljeto u zlatnoj dolini pati od istih dječijih bolesti bosanskoga filma. Pretrpana naracija, verbalna „baroknost“ likova koji standardnim književnim jezikom govore knjiške dijaloge, neubjedljivi policijski inspektor (S. Cvetković) koji veliki kriminal (otmicu bogataševe kćeri) dogovara sa maloljetnim delinkventima – sve su to prepoznatljiva mjesta postkenovićevske kinematografije.  
Valja reći na kraju da Srđan Vuletić inklinira jednom osob(e)nom režijskom projektu u kojem bi se čistota emocije i osobnoga stava su-postavljala mraku, bijedi i sveopćoj društvenoj devastaciji. Svojim drugim filmom Teško je biti fin on ovo doista i potvrđuje! No, važno pitanje koje ovaj reditelj mora sam sebi postaviti je: kako, kao veliki fan komercijalnog hollywoodskog filma, uopće (p)ostati autor – a ne tek puki proizvođač filmova za mase? Pritom, nisam siguran da je Vuletić veliki ljubitelj novohollywoodske produkcije iz 60-ih i 70-ih godina prošlog stoljeća. To bi već bilo nešto sasvim drugo!  
  
GORI VATRA ILI WESTERN EYE   
P. ŽALICA (2003)  
  
Scenarij i režija: Pjer Žalica; glume: Enis Bešlagić, Bogdan Diklić, Saša Petrović, Izudin Bajrović, Senad Bašić, Jasna Žalica, Ana Vilenica, Aleksandar Seksan...   
  
Gori vatra je na tragu onog reprezentacijskog metoda što se u različitim teorijskim tekstovima naziva „Balkans discourse“ ili „Balkans narrative“ (Jameson, Longinović, Iordanova...). Na neki način Žalicin film bjelodano pokazuje koliko je sam pojam „balkanskoga narativa“ u biti autoreferentan. On, dakle, nije samo pogled Zapada na Balkan, već u sebe uključuje i strategiju autoreferencijalnoga posmatranja. Na ključnim mjestima filmske naracije reditelj ne želi izmaći onoj čudnoj i prilično nejasnoj sili kojom se vlastita autsajderska pozicija proglašava superiornom i, u krajnjem slučaju, „drskom“ reakcijom na marginalizirajući zapadnjački diskurs. Rado bismo tu „drskost“ povezali sa novim primitivizmom, pokretom koji je socijalnu i ideološku autsajdersku poziciju „poetički“ proglasio temeljem svoga programa, kada to ne bi bilo nedovoljno za rješenje fenomena. Naime, kada se govori o „self-Balkanization“ tada se nužno u definiciju pojma uključuju i srpski (jugoslavenski) filmovi 90-ih godina, posebno filmovi Emira Kusturice, Srđana Dragojevića ili Gorana Paskaljevića.  
  
Na početku filma Zaim (Bodgan Diklić), umirovljeni policajac, razgovara za stolom ispod kuće sa svojim nestalim sinom Adnanom (Feđa Štukan). Na pitanje imaš li koga tamo, sin odgovara da ima jedna žena. Otac tada postavlja i ključno pitanje za razumijevanje ideologijske osnove filmske priče: „A je li naša?“. Adnan odgovara niječno: „Nije, Srpkinja.“ Ovom semantičkom „master-scenom“ pored paraboličnoga temelja filmske priče uspostavlja se i sadržinski osnov njezina fabularnoga razvoja. Dalje pratimo kako naši i njihovi pokušavaju, na više-manje duhovit način, prevariti međunarodnu zajednicu autodestruktivno uživajući u općoj propasti koju kolektivno žive. Zaimov otpor ubrzavanju historije – tj., uspostavljanju jedne instant Bosne i Hercegovine – rezultat je njegove duboke vjere u to kako se nikakva povijest (pomirenja) ne može nastaviti, ni bosanska, niti američka („Vi svoju djecu i dan-danas iz Vijetnama vraćate“, kaže Zaim Amerikancima), dok se ne pronađu nestali i identificiraju žrtve. Slijed poteza je sljedeći: Zaim kreće u potragu za sinom, gradić se sprema za posjetu Velikog Dobrog Oca, predsjednika SAD-a, Bila Clintona, Srbi i Bošnjaci glume, zbog toga, da se vole i da mogu skupa živjeti, lokalna administracija počinje zidati Potemkinova sela... Duboko korumpirano, zavađeno i kulturalno do temelja devastirano, ovo mikro-okruženje sinegdohski figurira za cijelu Bosnu i Hercegovinu.   
Postupci samobalkanizacije su, naravno, i u temelju Žalicina filmskoga humora. O.K., jesmo, takvi smo kakve nas vidite (prefrigani, lukavi, prepotentni, narcisoidni, te opasni po svaki sistem ), ali naša nas autoironičnost (čuveni bosanski autohumor?!) spašava kako od svijeta tako i od nas samih, takvih – ovo bi mogla biti deskripcija pomenutoga fenomenološkoga postupka u Žalicinu filmu. Naravno, budući da fenomenološka metoda ne ide bez fenomenološke redukcije, stvarna Bosna i stvarni ljudi izvan su ovih (humorističkih) fenomenoloških zagrada. No, to i nije tema ovog filma! On se odvija na jednoj sasvim drugoj i drugačijoj ravni koju bismo uvjetno mogli imenovati filmskom parabolom. Iako se njegova humoristična strana doista doživljava kao svojevrsna parabaza usmjerena ka najširim (korskim) recipijentima, temeljna parabolska konstrukcija gradi se samo na Zaimovu liku.  
  
Zaimovo insistiranje na traženju sina i svih mrtvih i nestalih prije rekonstrukcije društva/države, općinska administracija vidi kao prijetnju zahvatima koje međunarodna zajednica preduzima na uljepšavanju grada. Regulirajući (ma šta ovo moglo značiti) tinjajuće sukobe među zavađenim etnijama, predstavnici međunarodne zajednice znaju kako bi temeljitije insistiranje na pronalasku nestalih i identifikaciji mrtvih dalje nepovoljno diferenciralo bosanskohercegovačko društvo na žrtve i krvnike. Potom bi viktimološka klasifikacija, po prirodi stvari, morala pokazati na stvarne uzroke i ciljeve rata te, ne na kraju, promovirala i njegova, makar moralnoga, pobjednika. Bez moralne superiornosti, pobjede jednostavno nema! Sve ovo reprezenti međunarodne zajednice ne žele! Ni u (filmskom) Tešnju, niti u (nefilmskoj) BiH.   
  
Cijelo vrijeme prepariranja grada, njegov osobni očaj, bol i patnja se ideološkim prekodiranjem (u frizirano pozitivnom javnom diskursu) doživljavaju kao smetnja i kao skandal. Budući da je Zaimu prošlost zakopana (humka sa sinovljevim tijelom je pronađena), njegova osobna trauma samoizmještenosti iz kolektivnog vremena zajednice i njegovo samoubojstvo zapaljenim plinom u kući, razumijeva se kao atak na predsjednika Clintona. Svojom smrću Zaim dovršava traumu mrtvoga čovjeka. Već je odavno prestao komunicirati sa realnim svijetom i stvarnošću, sa drugim sinom (Enis Bešlagić) i s kćeri (Ana Vilenica). Njegova trauma bila je njegov život. Pronalaskom mrtvoga sina, on više (i) nema razloga za život.   
Nakon što se Zaim ubio, a „kum Clinton“ projurio kroz Tešanj, očekivali smo kraj dviju linija iste filmske priče koje se paralelno pružaju ka budućnosti u kojoj će se, matematičke teorije kažu, jednom u beskonačnosti sastaviti. Osobna ratna trauma će tako i dalje ostati ovisna o individualnome (subjektivnome) nošenju i trpljenju a međunarodna zajednica će izbjegavati uključenje u ozbiljnije unutarbosanske probleme. Iako se srpski i bošnjački vatrogasci konačno mire okupljeni oko iskazivanja saučešća Faruku (Enis Bešlagić), mlađem Zaimovom sinu, podvojenost na naše i njihove će ostati. Od međunarodne zajednice nametnuta rekoncilijacija neće imati šansi da zapali iskru samoodrživog povratka i stvari vrati ka primordijalnom stanju povjerenja i zajedničkoga življenja.   
  
Međutim, dvije spomenute narativne linije – vodilje cjeline Žalicine filmske priče, sustižu se na jednom sasvim optimističkom kraju koji se, sada se vidi, i ne nalazi baš u projiciranoj matematičkoj beskonačnosti/budućnosti. Istina je da je Zaimova trauma umrla sa Zaimom. Istina je i da je ona spriječila ozbiljniji angažman međunarodne zajednice na rekonstrukciji mirovnih, civilnih i gospodarskih perspektiva, ali šta je sa malim Farukom? Da li se njegova trauma gubitka brata sada uvećala gubitkom oca? Koga će on okriviti?   
  
Nakon što su svi otišli, Faruk silazi do stola za kojim je njegov otac običavao pričati sa Adnanom i sada on počinje razgovor s mrtvima:  
  
„Zamolio bih vas da se jedno vrijeme ne viđamo... Da mi noću ne virite kroz prozor, da mi ne dišete za vrat na ulici...“  
Zaim: „Pa ne možemo mi da dišemo...“  
Faruk: „Kakogod, samo da me pustite na miru...“  
Zaim: „Dobro se ovo završi.“  
Faruk: „Nije moglo bolje.“  
  
Mali Faruk ne želi tetošiti svoju traumu.  
  
Doduše, on zna gdje su njegovi mrtvi...

KOD AMIDŽE IDRIZA – TRAUMA I REKONCILIJACIJA   
P. ŽALICA (2004)  
  
Režija: Pjer Žalica; scenarij: Namik Kabil; igraju: Senad Bašić, Mustafa Nadarević, Semka Sokolović-Bertok...  
  
Vješto artikulirani i dosljedno sprovođeni, mehanizmi identifikacije na različitim (formalnim ali i značenjskim) razinama filma, postavili su identitarna pitanja kao najvažnija u pogledu njegove ispravne recepcije. Eventualna ne-identifikacija sa bilo kojim sadržinskim ili formalnim elementom filma, izravno bi onemogućila postavljanje pitanja identiteta, tj. svijesti o izgledu svijeta u kojem kao gledatelj učestvujete. To bi dalje značilo da ste, npr., iz neke netraumatične kulture, odnosno, iz kulture koja nije ni nalik bosanskoj. Proizvodnju „mehanizama identifikacije“ Žalica dosljedno sprovodi kroz sve razine filma. Dok kulturalni i antropološki stereotipi prepoznavanja kao što su kuhinja (tepsije, kadaif, mlin za kahvu, umućeni sok...), susjedstvo (uobičajene indiskrecije i ponašanja) i rituali (ophođenje, nošnje i kostimi, pozdravi...) utemeljuju film u jednom prilično konzervativnom i ruralnom kulturnom kontekstu, ideologijski (režija) i narativni (priča) identifikacijski aspekti smještaju ga u jedan bolno aktualan milje savremene bosanske zajednice (zajednica).   
  
Spomenuti identifikacijski mehanizmi razvijeni su već na razini osnovnih značenjskih jedinica. Fuke (Senad Bašić) se tako (gledajući film sa Aidom, smještajući se u Eminovu sačuvanu sobu, oblačeći njegov džemper itd.) postepeno poistovjećuje sa poginulim Idrizovim sinom Eminom. To što u tom procesu, u biti nesvjesno, konce ipak po malo drže i vuku amidža Idriz (M. Nadarević) i Sabira (S. Sokolović-Bertok), otvara značenje i smisao Kabil-Žalicine priče ka zaključku o uzajamnoj potrazi i potrebi osoba koje, usprkos, traumi, čuvaju još nešto ljubavi jedni za druge.   
  
Na kraju, identifikacijsko poistovjećenje se završava, rekao bih, skoro žanrovskom dilemom. Zbog „izmjene mjesta“ između fikcionalno realnih (likovi u filmu) i realno fikcionalnih identiteta (autoidentificirajući „likovi u publici“), skoro da bi se dalo ustvrditi, da je, po svemu, riječ o paradigmatskom filmu o Bosancima – i s Bosancima! No, budući da je jasno kako samim činom ogledalskoga (recepcijskoga) poistovjećenja imaginarno (u Lacanovom smislu) ipak i dalje ostaje iluzija, ostaje nam da riješimo finalnu zagonetku: kakve rezultate i koje ciljeve ova autorska dosljedno sprovođena namjera (identifikacije) želi da dokuči? Koja nam se „poruka“ ili ideologijska alternativa na simboličkom polju tako nudi?!   
  
U formalnom pogledu moglo bi se reći kako film ima dvije priče:   
  
1. jezgrenu priču o duševnom bolu i patnji koju se u suvremenom filmu više teško može glumiti, najmanje zbog promjene koncepta filmske glume. Duševna bol i patnja, postali su skoro neprikazljivi i neperformativni nakon melodramske faze modernističkog filma. Ova se priča vezuje za relacije: Idriz – Sabira, Idriz – snaha Šejla, Fuke – Samra, Ekrem – Buba, i  
  
2. manifestnu priču o auto-nekomunikaciji; vidljiva je na razini Sabirinog redovnog ispunjavanja formalnih (praznih) obrazaca ponašanja: „poprašivanje“ i prozračivanje kuće, bespotrebno i savjesno kuhanje, postavljanje saksija pred vrata, pozajmljivanje tanjura, nošenje hedija itd, ali i na Idrizovoj simptomatskoj gluhoći za stvari koje ne želi/ne može/ne smije da čuje.  
  
I u jednoj i u drugoj priči okvirno polje komunikacije devastirano je ratom, smrtima dragih bića i traumama. Svi filmski likovi zbog toga traju u jednom životu lišenom smisla i orijentira, životu koji je tek ljuštura i mehaničko ispunjavanje osobno postavljenih zadataka i društvenih formula. Nejavljanje na telefonske pozive, imitiranje putovanja i odlazaka iz kuće (saksije pred vratima), dio su onih manifestnih radnji kojima se semantički mehanizmi filma dotiču srži elementarne traume, kako osobne (Idriz – Sabira) tako i socijalne (općedruštvena nekomunikabilnost). Stepen unutardruštvenog nerazumijevanja i odsustva elementarne socijalne komunikacije je općedruštveni fenomen postratnog bosanskog društva. Budući da je ratom izgubljen neophodni komunikacijski okvir – ono najfinije tkanje opće, konsenzusne kulture unutar koga susjedne i susljedne generacije uspijevaju međusobno komunicirati – tako i pitanja traume, nesporazuma i netolerancije i nisu „ekskluzivna vlasništva“ samo ljudi koji su nekoga izgubili u ratu.   
  
U praznoj sobi Fuke pronalazi novinski isječak o „krvavom proboju Armije BiH“ i osmrtnicu sa Eminovim imenom. Prazna soba je namještena i prozračena kao da će se Emin svakog časa vratiti. Kao iz Derridinog praznog označitelja, iz nje emaniraju energije traume i nesporazuma ali, istodobno, ona čuva svijet (Sabire i Idriza) da se od bola ne raspadne. Upravljajući tako životima ukućana, soba čuva prazno mjesto „Smisla“. I tako, sve dok se ne pojavi Fuke, rođak, majstor koji će u kući pokušati popraviti bojler, nekog drugog mjesta i drugoga umjesto sina, za Idriza i Sabiru nema.   
  
Elaborirajući za sebe, tj. za svoju (ljubavnu) traumu, fundamentalno (geografsko) pitanje: „A gdje je Rovinj?“, u kojem bi mogao živjeti sa Samrom, svojom nekadašnjom ljubavi, Fuke uspostavlja ključnu metaforu filma. Gdje je Rovinj znači gdje je Smisao? Pristati na Rovinj, za Fuketa znači prelomiti između živjeti i trajati. Živjeti s nekim (s djevojkom koja ga je napustila, pa se vratila), ili ni sa kim! Izabrati Rovinj za Fuketa znači preboljeti bol ostavljenosti i pokušati ponovno sa Samrom, dok bi za Sabiru i Idriza Rovinj predstavljao izbor između gravitacijske moći smrti (pogibije sina) i novog životnog početka sa metonimijsko-metaforičkim supstitutom u unuci Aidi.   
  
Isto je pitanje skriveno i ispod ne/osušenog Sabirinog kadaifa i Idrizove (svekrove) ćutnje. To da je takav izbor užasno težak, osnovna je tema filmske priče. Na ovom mjestu Kabilov i Žalicin film artikulira i krovnu (s)misaonu jezgru unutar koje se sudbina Fuketa i njegovog amidže i amidžince ukazuju sinegdohskim odrazom općeg stanja traumatske konsternacije u bosanskom društvu. Izabrati Rovinj ne znači dakle ništa drugo nego izabrati između koncepta tetošenja trauma rata (vidimo to svuda u BiH, pogotovo unutar nacionalne političke sfere) i postepenoga građenja civilnih matrica i tkiva života.  
No, sad se vratimo onoj ideologijskoj alternativi koju nam nakon „deskripcije“ bosanske stvarnosti nude Kabil i Žalica.   
  
Iz značenja koja se recepcijskim identifikacijama konstruiraju, vi prepoznajete da se svi problemi likova uspijevaju razriješiti. Budući da se pitanja identiteta u biti postavljaju onda kada čovjek više nije siguran u prirodu svijeta oko sebe, on (identitet) postaje inicijalna kotva u stvarnosti koja se difuzno rastače na neprepoznatljive sastojke. Identificirati se s bolom, prepoznati se, „pogledati oko sebe“ i vidjeti život – to je misao koja je spiritus agens cjeline filmske priče. Pored svih (ratnih) trauma, bolova i nesreća, ljudima ne treba objeda, svađa i zavisti, već, naprotiv – budući da se „nema vremena“, kako u filmu pjeva Halid Bešlić – mi u drugima moramo vidjeti sebe! To je ideja za koju autori plediraju. Za društvenu solidarnost, dakle. Solidarnost je taj nužni ideologijski mehanizam protiv zatvorenih svjetova u bosanskoj zajednici, protiv socijalnog bola i intimne patnje. S jedne strane solidarnost s majkom i ocem koji su izgubili sina ali i, s druge strane, solidarnost sa udovicom koja ne želi umrijeti za ili sa svojim mužem. Kada se Fuke poistovjećuje sa Eminom to nam se sugerira da šira porodica i tradicionalne unutarfamilijarne veze mogu biti dovoljno moćan mehanizam za sanaciju individualnih trauma. Amidža Idriz je na kraju morao shvatiti da porodicu tako čini i bratov sin Fuke, i snaha Šejla, i unuka Aida, a svakako i, ne na kraju, i ne nevažno, snahin novi muž (koji ih je dovezao iz Tuzle). Apologija održavanju i širenju bogatstva socijalnih i porodičnih veza, vrjednosna je komponenta zbog koje se scenaristički i rediteljski koncept u nekom smislu može činiti pledoajeom za patrijarhalnu i neokonzervativnu rekoncilijaciju i rekonstituciju bosanskoga društva. Ono po čemu to on ipak nije, jeste činjenica da je patrijarhalni socijalni konstrukt (klasična porodica!) još bosanski kulturalni standard te i djelomično ostavljanje otvorenim spomenutog pitanja o geografskom smještaju Rovinja?   
  
Valja reći da do samoga kraja reditelj Pjer Žalica suvereno vodi filmsku priču. Na kraju, u sceni poluurnebesnog dvorišnog veselja, ona mu, nažalost, izmiče iz ruku (iz kamere, bukvalno!). Ili, možda i ne!? U intervjuu koji je dao oficijelnom biltenu SFF-a reditelj kaže da će se u budućnosti „teško odlučiti da pravi film koji nije happyend“, dok za film Kod amidže Idriza zaključuje da „smo u nekom radikalnom optimizmu ovim filmom otišli korak dalje“ . Ipak, čini mi se da doista nemotivirano i apsolutno nepotrebno iz cjeline već realiziranoga generalnog smisla filma iskače rediteljev komentar unutar zadnje scene familijarnoga pomirenja. Naime, pitanje je, kako se do sugerirane društvene rekoncilijacije može doći preko radikalizma, pa i radikalizma optimizma? Kao da bilo koja radikalnost može potaknuti neophodni društveni preobražaj?! Posebno je pitanje, šta ako ne volite muziku Halida Bešlića? I to, naravno, ne zbog Bešlića samoga, nego iz prostog razloga što je ta vrsta muzike decenijama na ex-jugoslavenskom prostoru artikulirala novokomponirani duh kojim se vladajuća, u biti uvijek tragično totalitarna, društvena klasa legitimirala kao nositelj temeljnih vrijednosti balkanskih društava. Naprosto je šteta da reditelj nije zadržao način „pisanja“, hladnoću ruke i preciznost montaže, čak i onda kada se, tipično bosanski, svi uhvate u kolo i neumjereno počnu slaviti svoju dotadašnju propast? Slaviti je onako kao da od nje, ponovno, ništa neće moći da nauče!   
  
No, možda je ovakav kraj samo posljedica tranzicijske trke za novcem!? Odavde bi možda mogla krenuti i priča o producentu, Ademiru Kenoviću (Savršeni krug) koji je, nekada davno, znao napraviti onaj izvrsni TV film sa dosta sličnom poetikom. Film se zvao Ovo malo duše (1990).  
  
SASVIM LIČNO ILI MINIMALIZAM   
N. BEGOVIĆ (2004)  
  
Scenarij i režija: Nedžad Begović; glume: Nedžad, Amina, Naida i Sabrina Begović...  
  
Iako svojim senzibilitetom podsjeća na Karanovićevu kultnu seriju Grlom u jagode, Begovićev poludokumentarni/polufikcionalni dugometražni prvijenac iznimno je osvježenje u više-manje preozbiljnoj bh. kinematografiji. Lišen narcisoidnih i autodestruktivnih self-Balkanization mehanizama, bez primjesa čuvenoga i već dobrano potrošenoga sarajevskoga new primitivs duha, Sasvim lično je humoristični autorski pokušaj da se praveći niskobudžetski film progovori o sebi i o sadašnjem vremenu. Maštovit, originalan i skroman, ovaj minimalistički film nalazi svoje mjesto na razmeđu pre(više)narativne bosanskohercegovačke filmske produkcije i osobenih scenarističkih zamisli Namika Kabila, autora scenarija za film Kod amidže Idriza.   
  
Nedžad Begović, dakle, ovim filmom inicira jedan sasvim novi pravac u mogućem razvoju bh. filma. Insistirajući na partikularnosti i osobenosti doživljaja svijeta, on skoro otvoreno pledira za koncept pravoga autorskoga filma! Iako mu to, naravno, nije bila (ozbiljna) namjera.   
  
A namjera je bila, kako duhovito veli narator, da se napravi remek-djelo koje će svjedočiti o svom autoru i onda kada njega ne bude. Otprilike kako o Andreju Tarkovskom svjedoči Andrej Rubljov. Begović izravno veli kako se nada da će njegov projekat biti jednako važan koliko je mladiću bilo važno zvono koje je izlio u filmu Tarkovskoga. Naravno, ova se (pre)ambicioznost uopće ne negira činjenicom da se ova dva filma ne mogu porediti. Rabeći opću i romantičarsku kulturalnu matricu po kojoj velika umjetnička djela (poput Andreja Rubljova) svjedoče o svojim genijalnim tvorcima, autor nam sugerira da se iza njegova projekta skriva najozbiljnija (filmska) namjera. I, kao takvu, on je i sprovodi u djelo. Vješto, duhovito, na momente i autocinično, gdjegdje i prilično ozbiljno, Begović pravi možda i najoriginalniji film u povijesti bh. kinematografije.   
  
Autor, Nedžad Begović, kao pomoćnik režije učestvovao je u pravljenju velikog broja suvremenih bh. filmova. I sam je autor niza kratkometražnih i animiranih fimova, redom vrlo originalnih i zanimljivih. Osim filmom, on se bavi pronalazaštvom (dobitnik je niza međunarodnih nagrada) i likovnom i performativnom umjetnošću.   
  
DOBRO UŠTIMANI MRTVACI – REALNE HIMERE   
B. FILIPOVIĆ (2005)  
  
Režija: Benjamin Filipović; scenarij: Feđa Isović i Benjamin Filipović; glume: Žan Marolt, Boro Stjepanović, Lazar Ristovski, Tarik Filipović, Irena Mičijević-Rodić, Almir Glamočak, Uliks Fehmiu, Tatjana Šojić, Miralem Zupčević...  
  
Po svojoj dramaturškoj strukturi film je sličan Filipovićevom prvom igranom filmu Praznik u Sarajevu . Unutar okvirne naracije o Risti (Žan Marolt) i Safetu (Boro Stjepanović), dvojici radnika u mrtvačnici koji se klade na broj leševa koji će taj dan biti doveženi u mrtvačnicu, smještene su pojedinačne storije o poštenom ali i neshvaćenom gay-paru (Tarik Filipović, Uliks Fehmiu), o zgodnoj i nadobudnoj ministrici prometa i komunikacija koja stereotipno (dakle, vjerodostojno!) ilustrira novu klasu korumpiranih bosanskih političara (izvrsna Irena Mičijević-Rodić), o pronalazaču koji pokušava napraviti diesel-avion kojim će moći odletjeti u posjetu svojoj kćeri u Ameriku (Miralem Zupčević) i o Ruždiji Kučuku (Lazar Ristovski), radniku sa željeznice koji pokušava privatizirati dio pruge koji već koristi za prijevoz putnika na relaciji Vranduk – Sarajevo. Same po sebi, pojedinačne storije su fabularni krokiji prožeti anegdotalnim humorom verbalnoga ili situacionog karaktera. Na kraju, po principu puzzle dramaturgije , sklopit će se jedna finalna priča kao cinično-ironijski rezultat ranije opklade među dvojicom mrtvozornika.   
Film je iščašena komedija o prepletanju granica između realnoga i fantastičnog. U poslijeratnom tranzicijskom socijalnom interregnumu, Filipovićevi su likovi lišeni svega što bi ih moglo utemeljiti u realnost koju karakteriziraju nezaposlenost, korupcija, siromaštvo, intolerancija itd., pa im stoga i ono što je fantastično i iracionalno predstavlja polje njihovih realnih mogućnosti. Okupljajući se oko svojih himera, misleći da tako izbjegavaju polje okrutnog Realnog, likovi kreiraju prostor koji im je nadomjestak za nedostajući kontakt s drugim(a). Okvirna priča opklade vrlo efektno artikulira upside-down bosanske postratne zbilje. U njoj takvoj, jedino mrtvozornici Risto i Safet rade u realnom svijetu. Himere junaka, prema kojima su reditelj i scenarista, očito, pokazivali velike simpatije, završe u apsurdnoj igri unutar jedne sarajevske mrtvačnice. Apsurdnoj taman toliko koliko i realnoj.   
  
Iako se i u ovom filmu javlja izravno obraćanje likova u kameru (Mario, Dr. Braco, Merima) njegova funkcija nije u fingiranom samoograničenju narativne perspektive, već u funkciji predstavljačkoga demimetizma te namjeravanoj destabilizaciji filmske naracije u pravcu puzzle dramaturgije. Na ovaj način se od gledaoca zahtijeva interaktivno sudjelovanje u anegdotalnoj filmskoj priči. Otprilike kao kada tražite slušaoca za neku čudnu anegdotu koju želite ispričati.   
  
Benjamin Filipović, nažalost prerano preminuli bosanskohercegovački umjetnik, bio je jedan od onih reditelja koji je znao najbolje raditi sa glumcima. Vidljivo je to i u ovom filmu!   
  
GO WEST – S. LEONE   
A. IMAMOVIĆ (2005)  
  
Režija: Ahmed Imamović; scenarij: Ahmed Imamović i Enver Puška; glume: Tarik Filipović, Mario Drmać, Rade Šerbedžija, Mirjana Karanović, Jeanne Moreau, Haris Burina...  
  
„Dva homoseksualca, Musliman i Srbin, pokušavaju spasiti živote i ljubav koja ih veže. Ovo je priča o njima...“ – to je uvodni titl filma Go West. Potom, mi na televizijskom ekranu pratimo (samo)ispovijest glavnog lika Kenana Dizdara (Mario Drmać). Iako je čin ispovijesti posredovan drugim medijem (televizijskim), Kenan će se kasnije ipak pojaviti i kao glavni filmski narator. Kao takav, biti će prilično pouzdan kazivač – sve što će izreći, biće potvrđeno filmskom slikom ili scenom (?!). Mogli bismo reći da je, u neku ruku, on, kao glavni (ispovijedni) lik, projekcija same filmske svijesti. Naravno, to je uvijek tako kada filmski likovi krenu pričati ono što ćemo uskoro vidjeti na ekranu, pritom bez ikakvoga značenjskog ili ironijskog odmaka. Pogotovu je to tako ako lik krene pričati tzv. opće i velike kulturalno-antropološke priče tipa: „Nekako je na Balkanu lakše podnijeti kada ti je neko u porodici koljač, nego peder!“  
  
Budući da je spomenutim uvodnim titlom sve već rečeno, (pre)ostaje samo da se islika onaj filmski anegdotalni dio koji bismo mogli prafrazirati sljedećim narativnim iskazom: „E, ovako je sve to, dakle, bilo!“ Velika „priča“, gomilanjem filmskih znakova koje će uslijediti, postaje preredundantna i predvidljiva. Osim što svjedoči o standardnoj debitantskoj ambicioznosti (pokaži puno i kaži sve!) te možda i nedovoljnom poznavanju semiotičkih filmskih sredstava, ona, ipak, i dalje svjedoči o potcjenjivanju gledalaca i njihove rasudne moći. Na samom svom početku film je pretrpan bujicom informacija, pa kao u nekoj povijesnoj enciklopediji, saznajemo ko se i kako bori u BiH, ko su zavađene nacije/narodi, vjere, ko su papci a ko građani i – da su svi oni skupa, je li, protiv homoseksualaca. Ako ovome pridodate i autorske reference kao što je posveta (ocu i) velikom Sergiu Leoneu, onda je filmska entropija, već na startu filma, kompletna. Nama preostaje da odtrpimo „anegdotu“ čiji smisao znamo od početka.  
Priča o dva homoseksualca u ratu, od kojih je jedan primoran glumiti ženu/suprugu, e da bi obojica opstali u homofobnoj sredini, iako vođena osobnom ispoviješću (flashbackom i reminiscencijama) glavnog lika, artikulirana je na razini filmskih sredstava ekstremno eksternim manirom. Niti jednog momenta ona ne postaje intrasubjektivna ili intrinsična. I, niti jednoga trenutka, ona ne izlazi izvan okvira prethodno samouspostavljene patetičnosti.  
  
NAFAKA ILI IDEOLOŠKA DEKONTAMINACIJA   
J. DURAKOVIĆ (2006)  
  
Scenarij i režija: Jasmin Duraković; glume: Nancy Abdel Sakhi, Haris Burina, Aleksandar Seksan, Senad Bašić, Lucija Šerbedžija, Miralem Zupčević, Mustafa Nadarević, Saša Petrović...  
  
Nafaka počinje panoramskom snimkom Sarajeva. Potom se kamera prebacuje u kancelariju američke ambasade gdje Amerikanka Jenet Hugh (Nancy Abdel Sakhi) pojašnjava svoju želju da, pored američke, zatraži i bosansku putovnicu. Njena argumentacija koju u tom trenutku razvija isprovocirana je negativnim sudovima o Bosni i Sarajevu koje izgovara američki službenik. Tako se njen flashback i reminiscencije motiviraju ovim negativnim agensom (imputom) koji dobija od službenika ambasade. No i bez toga, budući strankinja, prvi puta u Bosni, i još u ratu, Jenetin ugao senzacije i deskripcije jeste ugao stranca. Prava je šteta da Duraković nije više insistirao, zapravo, možda i cijeli film prebacio na Jenetinu priču te je postavio za glavnu junakinju filma. Tada bi se čudnovatost i fantastičnost niza narativnih sekvenci koje će uslijediti, pothranjivala uglom gledanja jedne strankinje u ratu u kojem ništa ne razumije. A onda bi to, naravno, bio i nešto drugačiji film. Cjelokupna vizura i atmosfera bili bi usko vezani uz point of view strankinje čije opservacije tada prirodno (mogu da) očuđavaju stvari. No, ostavivši je tek kao izvanjsku komentatoricu čiji uvidi i sudovi ne prelaze stereotipna znanja stranaca o BiH, reditelj je propustio priliku da kompletan film „uveže“ u jedno znatno koherentnije djelo.   
Film se vrti oko trojice likova koje upoznajemo u standardnim ratnim situacijama. To su Sado (Senad Bašić), obični sarajevski mladić klasičnog luzerskog profila, Ahmed (Aleksandar Seksan), zaljubljenik u američki film i sljedbenik american dream, kako mu se zove videoteka, te Crveno Oko (Haris Burina), nostalgični seljak s Drine slučajno zatečen u Sarajevu na početku rata, a u kojega će se zaljubiti američka novinarka Jenet Hugh. Svi su ostali likovi sterotipne figure bosanskih ratnika s obiju/triju strana. Na planu filmske radnje ništa se ne dešava sve dok Crveno Oko ne dođe na ideju da napravi splav. Oko ideje se okupljaju prijatelji koji skupa ratuju, jer uz pomoć splava svi žele „razguliti“ iz Sarajeva. Nabavljaju balvane, splav se pravi ali, rat se završi. Ideja Crvenog Oka sada metamormozira u ideju putovanja ka Drini i zavičaju iz koga je nekada došao u Sarajevo. Ponovno se svi udružuju i, na kraju, splav otplovljava Miljackom...  
  
Na figurativnoj razini splav je i sredstvo transcedencije i realizirana metafora. On tako figurira kao ključna figura Durakovićevoga filma i od egzistencijalne i političke, transfigurira u mitološku simboliku. Na kraju filma, odmotana, ova metafora govori o izgubljenom, dalekom i iracionalnom zavičaju.  
Valja reći da je Nafaka film ideologijske dekontaminacije. Ova dimenzija njegove priče i njegove teme, nije uopće primijećena, dok se meni čini iznimno važnom. Naime, priča se smješta izvan svake prepoznatljive nacionalno-ideologijske konceptualizacije. Nema u njoj refleksa „borbe za samostojnost nezavisne Republike BiH“, nema priča o genocidu, nema nacionalnih ideologema karakterističnih za objašnjenje rata, nema ničega na čemu bi se mogla temeljiti bilo kakva recentna bh. ideologija. Zapravo, nema bosanskohercegovačkih velikih priča. Sasvim suprotno, bosanski borci žele pobjeći iz rata, rat je šverc i tranzicijska priprema za poratno doba, glavna kafana u kojoj se pije, pjeva i pleše zove se Kapital a njen vlasnik Marks, kinoteka se zove American Dream. Ahmed, njen vlasnik, neće oboljeti od postratnog stresnog sindroma nego od filmske bolesti itd. Nakraju, ovako odgledan, film p/ostaje priča o ljudima kojima je tlo realnoga izmaklo ispod nogu i kojima je splav (voda irealnoga) jedina mogućnost osobne i kolektivne transcedencije.   
  
Zbog svega ovoga, potcrtavajući je istodobno dok je i legitimira, naratorica Jenet će na kraju sublimirati ideju-vodilju Durakovićeve priče: „Samo dragi Bog zna šta je istina o stvarima i ljudima oko nas... šta je istina o ratu u Bosni i o prvim godinama mira.“ Također, malo kasnije će reći „da se u hollywoodskom filmu ova priča sigurno ne bi mogla ovako završiti...“ I Marks će postaviti finalno pitanje posmatrajući s mosta splav i ljude na njemu kako se udaljavaju: „Bože, jesu li ovi ljudi uopće živi?“. Ova, u suštini retorička pitanja se, istina, javljaju i kao argumentacijski alibi za fantastične, irealne ili nemotivirane postupke filmskih likova, ali, kao da prepoznajemo da je tu negdje i tematska os početnog   
Durakovićevog scenarija.  
  
Kako izgleda rat kod Durakovića? Bosanska armija, Srbi, Hrvati i UN, svi međusobno trguju. Rat je veliki biznis. Trguje se cigaretama, naftom, ženama, svim i svačim. U filmu niko poimenice ne bude ubijen a Ahmed ne strada od neprijateljskog vojnika nego od nagazne mine za koju se ne zna ko ju je postavio. Rat se dešava malim ljudima i niko ne barata velikim idejama. Poučen iskustvom ratnoga filma o NOB-u, Duraković se kloni jednostavne filmske priče kroz koju bi rat mogao pokazati agensom buđenja bh. nacija/nacije. Višerazinskom naracijom, alegorijama i simbolima, jasno je da Nafaka ne korespondira kako sa žanrom (s velikim istinama), tako niti s filmskom umjetnosti u BiH uopće. Njena dezideologizacijska namjera okrenuta je ka općem, javnom i, ako hoćete, službenom diskursu o ratu u BiH. Tako, primjerice, glavni likovi istjeruju ratne profitere koji su pošli da konfiskuju Kapital. Nakon toga, komandant Šahbej (M. Zupčević) polušaljivo, ali ne i ironično, salutira pred Titovom slikom u lokalu. Bitan elemenat u konstrukciji dezideologizirane narativne matrice čini Ahmedova filmska ekspertiza. Osim što je kao vlasnik videoteke izvrstan poznavalac filma (sa djevojkom Lanom, u pustom pozorištu, on „skida“ karakteristične scene i likove iz nekih kultnih filmova), on posjeduje i video-kameru kojom snima svijet oko sebe, uključujući i vlastito ranjavanje. Samoizolovan potom u svojoj camera obscura, on opsesivno vrti snimljene materijale, zbog čega će njegovi prijatelji zaključiti kako je obolio od „filmske bolesti“ .   
  
Film završava Jenetinim priznanjem:  
  
„Mi smo pobjegli splavom niz Miljacku.“  
„Pobjegli kuda? – pita službenik.  
„U slobodu“ – odgovara Jenet.  
„U slobodu?! Vi ste zaista ludi! I neuračunljivi!“  
  
Odjavna špica filma praćena je muzikom i tekstom Zabranjenog pušenja: „Domovina se brani metalik-crnom limuzinom...“   
  
Tako se Durakovićeva dekontaminacijska i kritička namjera zaokružila u svojoj unutarnjoj fantazmagoričnosti.  
  
SVE DŽABA – I LJUBAV   
A. NUIĆ (2006)  
  
Scenarij i režija: Antonio Nuić; glume: Rakan Rushaidat, Vanesa Glođo, Emir Hadžihafizbegović, Sergej Trifunović, Enis Bešlagić, Bogdan Diklić, Jasna Žalica...  
  
U Tetoviranju, filmu Stoleta Popova iz 1991. godine, Ilka (M. Jovanovski) na polupraznom željezničkom kolodvoru hapsi policija zbog praznog kufera. „To je sumnjivo, što je prazan!“, kaže policajac. Bilo je to doba kraja komunizma, sistem je pred smrt bio najopasniji i držao je kako se svaka prazna oznaka mogla od volje, arbitrarno, popuniti neprijateljskim ideološkim sadržajem.   
  
U filmu Antonia Nuića glavnoga lika, Gorana Dujmovića (Rakan Rushaidat), zamalo ne uhapsi policija ali je generalno sumnjiv sa svojom praznom oznakom koju realizira diljem socijalno opustjelog pejsaža današnje Bosne i Hercegovine. Nakon smrti svojih jedinih prijatelja, Goran je prodao roditeljsku kuću, kupio kamion sa šankom za piće, napisao na njemu sve džaba i krenuo na jednodnevne izlete po Bosni nudeći svoja pića svima koji su htjeli piti. Njegov čin prije liči na čin gubitnika, nego na čin Herostrata. On nema nikakvu krajnju namjeru iza toga i čini se da i ne uživa osobito u tome. Vozi rutinski i u svakom bosanskom mjestu zadržava se samo jedan dan. Osim toga općeg – i logičnog – nerazumijevanja za njegov postupak, njegova ideja nailazi i na otvorene otpore i prijetnje pa čak i prijetnje smrću.   
Svojim nerazumnim činom, Nuićev junak negira temelje rudimentarnoga bosanskoga (tranzicijskoga) kapitalizma pa stoga i najveće prijetnje od njegova postupka vidi upravo Ljubo (E. Hadžihafizbegović), jedan od lokalnih bogatuna. Upoznajući Ljubu, Goran upoznaje i udovicu, Ljubinu snahu u koju će se zaljubiti. Njegova površna motivacija (sve to radi iz meraka), pretvara se u drugu, jednako iluzornu bosansku misao da svako (negdje) ima svoju nafaku. Realizirajući svoju praznu oznaku sve džaba, Goran pokazuje da u Bosni zapravo ništa nije džaba i uzalud i da se svojim fantastičnim mogućnostima ona čini luzerskim Eldoradom.   
  
„Ne žalim ni za čim. Sve sam napravio kako treba... Brzo se kuća popije! Sumnjam da bih negdje vidio veće tuge i veće ljepote... Sumnjam da bi negdje neko znao za bijeli sok... Ali jedno znam. Da me voli.“   
Ovako svodi svoje račune na kraju Goran Dujmović. Preko naizgled besmislenoga i sumnjivoga, samožrtvujućega čina, glavni lik Nuićeva filma našao je sreću!   
  
U očima glavnoga lika, Bosna je jedna lijepa zemlja sa namćorastim i čudnovatim ljudima. Smještajući svoju pokretnu kafanu na prazne i opustjele gradske trgove, Goran uspijeva povezati isfrustrirane stanovnike, složiti neku vrstu nedostajućega socijalnog dijaloga i, poput vašarske atrakcije, ostaviti kratkotrajni trag u učmalim bosanskim kasabama. Bosna je i svijet umrlih legendi. Čak i automehaničar Alija (N. Tulić), o kojem su se ispredale legende kao o mitskom znalcu motora, samo je jadni i nesposobni ublehaš u invalidskim kolicima.  
  
Hotimično napravljen bez narativne (figurativne) dubine, Nuićev film je neka vrsta bosanskohercegovačkoga road movie-a . Niz epizoda s putovanja po Bosni, sličice bosanskoga jada i ljudskoga očaja, sve manje čudnijim čine Goranov sve džaba projekat. Iz filma su stoga otpale sve scene koje su film s puta odvlačile u neku vrstu narativne dubine tako da Goranova trgovina do kraja ostaje plošna, baš onako kako je plošna, i u svojoj nemetaforičnosti čista, suština njegova projekta.   
Kao filmski lik, Goran ima stanovitih komunikacijskih problema pa se njegov postupak može shvatiti i kao rezultat osobne komunikacijske gladi. Stalnom promjenom mjesta („U jednom danu se sve vidi. I više nego što treba.“ – veli), on postiže da svugdje bude stranac. Biti stranac, njegov je egzistencijalni projekat, dok s druge strane, preko svoje kafane, on stigne izgraditi i jedan površno prijateljski interakcijski akt. On će sa domaćinima ostvarivati izvjesnu komunikaciju ali, ostajući vrlo kratko, ništa neće moći naškoditi (plošnoj) kvaliteti svaki put tako novouspostavljene komunikacije. S jedne strane nepovjerenje, s druge želja za ljudskim bićima, čini Goranov karakter jednim od paradigmatičnih likova unutar suvremenoga bosanskohercegovačkog filma.   
  
Nuićeva nefabularna road-movie storija je lišena svih velikih mana karakterističnih za prvi film. Čisto režiran, preciznih dijaloga, odlične kamere i izvrsnih glumačkih minijatura (J. Pejaković, V. Glođo, S. Trifunović itd.), Sve džaba je jedan od najboljih filmova postratne bosanskohercegovačke kinematografije.  
  
Krećući se bosanskim kasabama (izvrsna fotografija Mirsada Herovića), njegov glavni lik nas upoznaje sa sasvim drugačijom Bosnom – onom koja je, skrajnuta od velikih političkih priča, jednako strašna i depresivna, kada i lijepa i obećavajuća. Makar za takve likove kakav je Goran Dujmović.   
  
ARMIN – I NJEGOV TATA   
O. SVILIČIĆ (2007)  
  
Scenarij i režija: Ognjen Sviličić; glume: Armin Omerović, Emir Hadžihafizbegović...  
  
Armin (Armin Omerović) i njegov otac Ibro (Emir Hadžihafizbegović) dolaze u Zagreb na casting za dječaka-glumca koji bi trebao glumiti u njemačkom filmu o ratu u Bosni. To je velika tema! Tema niza filmova koji ratnu kataklizmu rabe kao semantički osnov za filmsku priču. Tako i na temeljnoj razini filmske priče, reditelj Ognjen Sviličić otkriva svoje narativno opredjeljenje - ne zanima ga film o ratu u Bosni, nego film o ratu u ljudima, tj. „rat“ između Armina, adolescenta koji da nije ovoga castinga nikada i ne bi p(r)opričao sa svojim ocem i Ibre, oca koji slijepo želi uspjeh svoga sina u tranzicijskom svijetu koji se, vođen blještavilom marketinških ubleha, čini prilično podatnim za realizacije različitih ljudskih snova. Pa i Ibrinih.   
  
Odnos koji se uspostavlja između sina i oca je karakterističan za period adolescencije. U početku njihova prisilnog zajedničkog putovanja, Armin ima averziju prema ocu. Utoliko više koliko mu se otac želi približiti na način na koji Armin nije navikao – „uzimanjem“, tj. stalnim nutkanjem da mu nešto kupi. S druge strane, Armin, naravno, zna da su oni siromašni (iako su se „dobro pripremili“ za Zagreb) i da je ovakva iznenadna očeva rasipnost u biti lažna. Nekako mu se čini kao da ga otac pijan pazi i tetoši. Prozrijevajući ovu lažnu potrošnost (osjećaja) on ipak, teška srca, nastavlja komunicirati, čak i preko ove/ovakve očeve „komunikacijske nespretnosti“. Iako se želi distingvirati od oca (radeći na adolescentski karakterističnoj autoidentifikaciji), pritom, svjestan svoje bolesti (epilepsije) i ovisnosti, Armin prema ocu gaji suprotstavljena osjećanja uzaludnosti i apatije (zbog neuspjeha da ga promijeni), srama (jer je otac drugačiji, praktičniji i beskrupolozniji, pritom stranac u velikom Zagrebu), zavisti (jer je otac jači) i ne na kraju, jedne vrste žala (jer oca sada, kada odrasta, vidi i kao slabića). Sve to i ko zna čega još, ima u svakom odnosu oca i sina u periodu adolescencije, čak i da Armin nema bolest koju ima. Na neki način, njegova je bolest poslužila kao opća metafora slabosti i krhkosti koja stoji na putu njihovog konačnog sporazuma. On se dešava uvijek kada sin odraste i otac se s tom činjenicom pomiri. Kada njih dvojica, npr., zajedno ispuše po „cigaru“.  
  
Film se donekle bavi i kulturološkim šokom koji provincijalci, otac i sin, trpe u Zagrebu (hotelu). Iako se vidi kako rođaka Aida (izvrsna Darija Lorenci), podstanarka koja jedva čeka da se ratosilja nenadanih i neželjenih gostiju, uopće nije uspjela u Zagrebu, ona je Ibri zoran primjer uspjeha jer je u njenoj sobi vidio Panasonic televizor. U svojoj konzumerističkoj želji da sinu uvijek nešto „uzme“, on manifestira sve osobine tranzicijskoga bića potrošnje. Uspjeti znači moći kupovati markirane televizore i moći kupovati uopće, naravno.   
  
Budući da plan nije prošao, te da se Ibro teško miri sa neuspjehom (sinovljevim i svojim), njemačka filmska ekipa im ponudi da za dobar honorar snime film o Arminu i njegovoj bosanskoj bolesti – da kad je nešto ozbiljno ne zna za sebe. Oni to bez puno premišljanja odbijaju. Ibro kaže kako je Armin sada odrastao i da sam može donositi odluke. Film o svojoj traumi, njih dvojica ne žele. Pa čak niti o traumi adolescencije koju su upravo zajednički prevazišli!  
  
Sviličić svoje zamisli realizira vrlo vješto i odmjereno. Metakadrove čaršije iz koje otac i sin kreću, slike Zagreba, hotelskih prostora itd., ne koristi, kako je to uobičajeno u bh. filmu, kao intervale među scenama već im dodjeljuje vrlo bitnu sintakto-semantičku funkciju. Jednostavno, načinom na koji rabi filmski jezik on uspijeva artikulirati atmosferu i emotivni ugođaj bitan za sadržaj svake scene i filma u cjelini.  
  
More filmova je snimljeno o ratu u BiH. Svi su oni crpili iz vrela velikih priča o ratu, naciji, genocidu itd.   
Ovaj film je o nečemu važnijem!  
  
GRBAVICA ILI ZEMLJA MOJIH SNOVA   
J. ŽBANIĆ (2006)  
  
Scenarij i režija: Jasmila Žbanić; glume: Mirjana Karanović, Luna Mijović, Leon Lučev, Bogdan Diklić, Dejan Aćimović, Kenan Ćatić, Jasna Beri, Nada Đurevska...  
  
Interpretaciju Grbavice, kao i u principu svakoga dobrog filma, možete početi sa bilo koga njegova mjesta. Bilo da krenete sa razine narativne organizacije ili pak sa razine formalno-filmske artikulacije, doći ćete uvijek na istu polaznu tačku. Svaki detalj filma, svaka formalna njegova karakteristika, do kraja je kongruentna njegovoj punoj cjelini. Nema u bosanskohercegovačkom filmu niti jednoga takvog filmskog djela u kojem se formalno-semiotička organizacija (režija, montaža, fotografija, kadriranje i filmska sintaksa...) tako perfektno i do kraja slaže sa njegovom narativno-fabularnom strukturom.   
Na samom početku kamera se lagano pomjera preko grupe po podu posjedanih žena dok se u offu čuje ženski glas koji pjeva (tekstualno značajnu) ilahiju. Atmosfera cijele scene je krajnje mirna, rekli bismo pastoralna. Kamera se zaustavlja na licu Esme (Mirjana Karanović), glavne junakinje čije se „zaključane“ oči iznenada otvaraju i gledaju pravo u objektiv. Potom bjelina, naslov filma, pa ponovo iz bijeloga upadamo u neku tipičnu, zadimljenu sarajevsku kafanu u kojoj svira turbo-folk muzika i tu vidimo Esmu koja traži zaposlenje. Grupa žena na terapeutskoj zajednici, tihi ženski vokal koji pjeva o dvojbenom času sreće, Esmine oči i destruktivna raspusnost i kolektivitet u bosanskoj kafani, elementi su filmske priče koja na samom „otvaranju“ naznačuje o čemu će se dalje raditi. A radiće se o individualnoj ljudskoj traumi, o ratu, o kolektivitetima i o ratnim silovanjima. Sva je autoričina priča tako stala u dva uvodna kadra. Između Esme u terapijskoj zajednici i Esme u javnom prostoru kafane staje (titl) Grbavica, staje teški i grbavi put osvajanja vlastite slobode i pronalaženja osobnoga duhovnoga mira. Staje čitava životna drama žene koja je na svijet donijela dijete nastalo činom silovanja kao jednoga od ratnih oruđa u bosanskohercegovačkom ratu.   
  
Svjesna opasnosti da njezina priča može da sklizne u moguću pseudopatriotsku patetiku, autorica cijelo vrijeme gleda da suspregnutim filmskim izrazom i depatetizacijom konsteksta osnovne priče razvije jedan sasvim realistički okvir radnje. Tako, naprimjer, dok jedna od žrtava u sklopu grupne terapije priča svoju priču, druga (Hasija Borić) puže uokolo pokušavajući „kolegicama“ prodati kremu za ruke. Od nečega se mora živjeti! S druge strane, jedan broj žena ne dolazi na terapiju radi same terapije nego da bi na kraju mjeseca dobile nešto novaca od organizatora. Izvana pritisnute socijalnom i etičkom bijedom u kojoj se nalazi čitava zajednica, iznutra pritisnute osobnom traumom silovanja, mnoge od njih bi čitav život provele u zaboravu – ponovno, i kolektivnom i osobnom, naravno! Jedna od njih je i Esma koja će o svojoj traumi progovoriti tek onda kada se u katarzičnom (abreagirnom) stanju vrati u prošlost i tako definitivno pomiri sa sobom i sa vlastitim djetetom.   
  
Iako filmska priča govori jednako i o sudbini tako rođene (takorođene!) djece, u svom osnovnom planu ona se izravno bavi ženom koja tragove i znake neprijateljskoga drugoga mora cijeli život prepoznavati pored sebe, na „plodu utrobe svoje“. Tako Esma doživljava kontinuirano silovanje i kontinuirani rat. Kako živjeti, centralno je pitanje, sa ovom stalnom unutranjom dramom? Kako se sa sobom pomiriti? I, posebno, kako se s tim pomiriti kada kolektivni vjersko-nacionalni ideologem drži kako su rođenja te djece izravna realizacija neprijateljske namjere?   
  
Tu posebnu, kolektivnu matricu presije, rediteljka artikulira koristeći nacionalno-religijsku simboliku pojma šehid. Svojoj je kćeri Esma rekla da je njen otac poginuo u ratu, da je (stoga) šehid i da mu tijelo još nije pronađeno. Šehid ima višestruko značenje. Ono je i sakralno i sekularno i, u isto vrijeme, ono je kolektivno istodobno kada i osobno. Tu je sva cjelina tragedije koju preživljava Sara (Luna Mijović) kada sazna da njen otac ne samo da nije šehid (sakralno), nego nije niti obični čovjek (sekularno), već neprijatelj zajednice (kolektivno) i njezine majke (osobno). U nekoj drugačijoj situaciji u kojoj bi ona, primjerice, bila dijete rođeno iz „običnog“, neratnog silovanja, njezin bol, također autentičan, bio bi ipak drugačiji, i, ako je uopće moguće tako govoriti, lakši i terapijski izlječiviji.   
  
Mješavina (kvazi)religijskih i (kvazi)sekularnih vrijednosti, Žbanićeva to filmski ubjedljivo pokazuje, pogodno je tle za bogaćenje okrutne, novostvorene društvene elite oličene u tzv. ratnim profiterima poput Šarana (B. Diklić) i Puške (E. Hadžihafizbegović). U tom smislu ne možemo ne spomenuti i vrlo signifikantnu i upečatljivu ulogu Nade Đurevske kao Esmine tetke Safije. Okićena zlatnim nakitom i opremljena verbalnom baroknošću bošnjačkoga (patrocentričnoga) novojezika (na Sarino „Dobar dan!“ odgovara „Merhaba, sine!“), ona dosljedno omalovažava Esminu sudbinu posredno joj predbacujući način na koji je dobila dijete. Jedan od svakako najmizernijih poteza nekog lika u zapadnobalkanskom filmu jeste gest pažnje kada Safija Esmi, koja je zbog Sarine ekskurzije zatražila „uzajam“ nešto para, nudi kesicu obojenih gumenih bombona. Ta strašna bešćutnost, to strašno poniženje, najdublje je dno na koje je u socijalnom i etičkom smislu došla bošnjačka (i bosanska) zajednica u odnosu prema ženama Esmine sudbine.   
  
U pogledu narativno-idejne strukture filma, metonimija je njegova osnovna figura. Pelda (Leon Lučev) će, pripovijedajući Esmi anegdotu o zamjeni identiteta svoga oca, otvoriti figurativno rješenje njezine unutarnje drame. Njemu se jednom prilikom, na identifikacijama, učinilo da je prepoznao očev leš. Imao je iste crne gojzerice i isti zlatan sat kao onda kada je zadnji puta izašao iz kuće. Dok ga je oplakivao, u tom trenutku mu je prišla neka nepoznata i uplakana žena i u Peldinom „ocu“ prepoznala svoga oca. Prepoznala ga je po zlatnom zubu. Ali, on je, veli, tog čovjeka toliko zavolio kao da je stvarno bio njegov otac. Čak mu i na dženazu išao... Rješenje Esmine drame se nalazi u razini semiotičkih mogućnosti da se unutar potisnutoga jezika traume pronađe metonimijska blizina jednog drugog znaka koji će stati naspram nedostajućega znaka muža, ljubavi, djeteta, porodice. Svojom metonimičnošću, Peldina priča je nenadano otvorila vrata moguće slobode (od traume). Iako Sara nije željeno dijete (to će u činu traumatske abreakcije Esma reći na terapijskoj zajednici), ona može biti voljena – dovoljno će biti da se oslobode metonimijski mehanizmi potisnutoga jezika i da, baš kako je to Pelda učinio sa zamijenjenim ocem, Esma probudi vlastitu potisnutu emocionalnost, da, zapravo identificira tijelo svoje traume. Što će na kraju i učiniti.   
  
Grbavica završava onako kako je završio još jedan izvrstan film u historiji bosanskohercegovačke kinematografije: dugim, krupnim kadrom djeteta koje pjeva dok putuje u zemlju svojih snova , istovremeno napuštajući vlastito djetinjstvo...  
  
TEŠKO JE BITI FIN ILI STVARI ONAKVE KAKVE JESU   
S. VULETIĆ (2007)  
  
Režija: Srđan Vuletić; scenarij: Miroslav Mandić, Srđan Vuletić; glume: Saša Petrović, Daria Lorenci, Emir Hadžihafizbegović...  
  
Sarajevo je napučeno ali i umiveno i ni počemu ne podsjeća na, u biti, prljavi balkanski grad i tranzicijsku košnicu u kojoj se miješaju jad i bijeda sa sjajem veleljepnih nebodera i poslovnih zgrada lišenih svake estetičke i urbanističke funkcionalnosti. Bez svega ljudskoga, kao plastificirana tijela Dr. Gunthera von Hagena, vizualno je lišeno svoje socijalne komponente koja bi ga smjestila u opći kontekst tranzicijske preraspodjele društvenog bogatstva, zapravo pljačke. Vuletića, jednostavno, nisu zanimale izravne filmske reference koje bi upućivale na deskripciju socijalne bijede i siromaštva. Teško je biti fin zbog toga nije realistički film.   
  
Taksista Fudo (Saša Petrović), glavni lik filma, ničim (objektivno) izazvan, odjednom odluči da bude fin. Ma šta to značilo i pod svaku cijenu. Biti „fin“, kod njega je prilično naivan miks općih univerzalija o tome šta bi to trebalo značiti u općem društvenom kontekstu i nekih, reklo bi se, bihevioralnih korekcija vlastitoga odnosa prema svojoj ženi i kolegama sa taxi-štanda. Ono što na neki način devalvira njegovu moralnu preobrazbu, jeste trenutak u kojem je donosi, tj. onda kada, surađujući sa okorjelim kriminalcima ne uspijeva nabrzinu zaraditi, dok, pritom, biva i pretučen. Njegova patrijarhalna žena Azra (Daria Lorenci) ponovno s djetetom odlazi od kuće. Njen patrijarhalizam se već lomi na granici otvorenog varanja muža, dakle, na granici na kojoj je od njene patrijarhalnosti ostalo još samo licemjerje i jaka želja da (ipak) sačuva porodicu.   
  
Novac za (novi auto i time za) investiciju u gradnju finog karaktera Fudo pozajmljuje od lokalnog kriminalca Seje (E. Hadžihafizbegović). Ako mu se ova investicija oplodi (čitaj: poluči njegovu moralnu preobrazbu i „svijet postane bolji“), nije li taj i tako artikulirani autorski stav (S. Vuletić, M. Mandić, A. Sidran) zalaganje za skidanje pitanja legalnosti temelja poslijeratne „društvene moralnosti“ sa dnevnog reda agende gorućih problema bh. društva? I, nije li onda, ovo film o nužnoj (?) moralnoj utemeljenosti tranzicijskoga društva u teoriji Superhika, tj., konceptu prvobitne akumulaciji kapitala putem otimačine od siromašnih (od kojih je Sejo oteo) radi bogatih i finih? Ako se sve, poslije, svede pod vrednosnu kategoriju „finoće“, jesmo li onda kao društvo prestali biti nepravedni? Ako se sve uspije ozakoniti tako da se nezarađeno (tj. pljačka) enkodira kao moralna preobrazba, šta društvu tada slijedi? Sasvim je jasno – novi rat koji će pokrenuti oni koji su ostali „nemoralni“ kako bi potom i oni institucionalizirali svoju etičku stranu kao „nužnu“ i „prirodnu“, kao finu.   
  
S druge strane, u razini identifikacije sa filmskim likom, a ovakav film to nužno (želi da) konstruira, teško se identificirati sa nekim čiji je pokušaj da bude „fin“ utemeljen na novcu okorjelog kriminalca. Tako jednom od ključnih zahtjeva pred filmskom pričom nije udovoljeno. (Pod pretpostavkom, naravno, da i sami nismo takvi, nemoralni ili moralno neosviješteni?)   
  
Dakle, Fuad Tolja, sarajevski taksista, odlučuje da bude „fin“. Iako „fin“ znači biti uglađen, dobrih manira ponašanja, suptilan, dakle, prije svega vanjske manifestacije ličnosti, nešto kao bon-ton, u Tolje to znači biti dobar (ubuduće) i činiti dobra djela kao unutarnje manifestacije spoznate moralnosti. Ali, kako činiti dobro kada si okružen općim zlom i bijedom? Kako činiti dobro kada zlo profitira svuda okolo? Iako nejasan i maglovit, njegov izbor da bude „fin“ se čini strašnim jer je jasno da je, kako neutemeljen (Tolja je bio loš i zao prije toga, očito, već dugo), tako je i apsolutno relativan. Fuad Tolja je po tome dominantna figura tranzicijskoga bića. On je lišen svake moralnosti jer mu je pod presijom sveopće destrukcije predtranzicijskih vrijednosti sve postalo relativno – zapravo, osim novca, sve je postalo virtualno. Fuad Tolja je, zapravo, „tranzicijsko čudovište“! Budući rastemeljen (o tomu se radi!), on sutra sasvim normalno/moralno može postati generator jedne nove osvajačke (i pljačkaške) klase/kaste. I to je strašno!  
  
No, istina je, Vuletićev filmski koncept bi se dao opisati kao: „stvari treba držati na površini“ priče. U funkciji definiranja takvog (u biti, legitimnog) narativnog opredjeljenja je i fenomenološka konstatacija cvjećarice (Ejla Bavčić) koja Tolji govori da su „stvari uvijek takve kakve izgledaju... kako je sa stvarima, tako je i sa ljudima“. Ovakva plošnost se sprovodi i linearno, kroz narativne sintagme, i vertikalno (skoro do kraja!), kroz ideološke figure. Opredjeljenje da se u filmskom konceptu/programu manipulira plošnošću (isp. fenomenološka fraza cvjećarice) vrijedila bi za čitav jedan pravac realističkog filma, što za bosanskohercegovačke prilike ne bi bilo uopće loše, ali Teško je biti fin, nažalost, nije realistički film na način na koji su to (bili) filmovi talijanskoga neorealizma ili većina „novohollywoodskih“ filmova. Njegova kruta konceptualna matrica (struktura priče, šematiziranost likova, „uljepšano Sarajevo“ itd) jednostavno je preuzela dominaciju nad vapijućim realističkim mogućnostima. Ne znam kako se Vuletić odupro jakoj inklinaciji ka „prljavijem“, realističkom filmu. Ovaj scenario je nudio te mogućnosti, tamam toliko koliko je njegova temeljna konceptualna postavka bila plošna i porozna.   
  
Budući da je Fuadu Tolji stalo da dokaže da se promijenio (i sam sumnja!), on sasvim iracionalno pristaje da „povadi“ nalaze i dokaže da nije otac djeteta trudnice koju je dovezao do bolnice. Na toj iracionalnoj razini filmska priča sada dobija argumentaciju za svoju polaznu namjeru. Rezultati će pokazati da Fuad nije mogao biti niti otac svoga djeteta, da ga je Azra varala i da je cijelo vrijeme živio lažni (porodični) život. Ono što je po inerciji držao za vrijednosti, ono zbog čega se htio (i) promijeniti, bila je laž! Lažni temelj i lažni njegov izbor (da bude „fin“!), polučit će, baš kao negacija negacije, finalnu odluku Vuletićevog junaka. U nejasnom htijenju da „sina“ (i sebe?) ubije, Tolja prihvata „sina“ kao svoga i, prvi puta, njegov se moralni izbor utemeljuje u nečemu što je podnosiv teret i oslonac – u ljubavi prema djetetu/čovjeku. Tek se sada u jednom narativnom flasbacku (ili hermeneutičnom krugu) filmska priča doima logičnom i utemeljenom. Fuad Tolja, sarajevski taksista, potkazivač i sitni lopov, bio je „fin“ a da to (do kraja) nije znao (da realizira).   
  
Zapravo, Vuletić poručuje, ljudi su najčešće dobri a da to i ne znaju!   
  
ŽIVI I MRTVI – U PRIRODNOM KRUŽENJU   
KRISTIJAN MILIĆ, 2007  
  
Režija: Kristijan Milić; scenarij: Josip Mlakić i Ivan Pavličić; glume: Filip Šovagović, Velibor Topić, Slaven Knezović, Marinko Prga, Borko Perić, Miro Barnjak, Robert Roklicer...  
  
Različite ideologije, vjere i vojske, zajedno su samo u smrti. No, i smrt je stalna i – živa, zaključili bismo na kraju Milićevoga filma. Koristeći se rečenicom Ive Andrića iz Travničke hronike – „Svi smo mi mrtvi, samo se redom sahranjujemo“ – autori (K. Milić i Josip Mlakić) izravno naznačuju kako svoj stav naspram ratova vođenih u BiH, tako i svoj antiratni i pacifistički stav: ništa ne svjedoči toliko u štetu rata a u korist mira, kao rat sam. Upravo takav rat tema je filma Živi i mrtvi.   
  
Film je kompozicijski složen od dvije veće narativne sekvence. Jedna se bavi vremenom iz Drugoga svjetskoga rata (snimljena u sepia valeru), druga vremenom iz nedavno završenih bosanskih ratova. Vremenski period koji razdvaja dva opisana događaja jeste pedeset godina. I u jednom i u drugom vremenu grupa hrvatskih vojnika, stjecajem ratnih zbivanja, gubi vezu sa nadređenim jedinicama i primorana je spašavati glavu lutajući i probijajući se bespućima planina oko G. Vakufa – Uskoplja, na relaciji od Crnih voda do Grobnog polja. U tom lutanju nailaze na zasjede, bore se i ginu, da bi preživjele grupice stigle na Grobno polje. I jedna i druga grupa zapažaju čudne vatre u planini. Jednu i drugu grupu simbolički povezuje tabakera koju je vojnik iz 1993. naslijedio od svoga pretka iz 1943. godine. Panika i izoliranost te strah za život pripremaju ih za najgore što će im se dogoditi. Na kraju će se pokazati da najgore (i) nije najgore! Da smrt nije najgore! Naime, kao u Borgesovom Alefu, na groblju na koje (logikom priče) stižu, u jednom zatvorenom ili zaustavljenom povijesnom vremenu, pronaći će svoje mrtve drugove. Osim njih naći će i svoje neprijatelje! Biće to final account – neprijateljima će morati pogledati u oči. Rat, borba, smrti, strijeljanja – sve je to bilo uzaludno! Sada su ponovno svi skupa! Čemu sve?   
  
Paralelno montirajući narativne blokove (iz 1943. i 1993.), te ubrzavajući filmski ritam postepenim kraćenjem njihova realnog filmskoga trajanja, Milić film završava na jedini način na koji je to mogao – finalnim mirom u kojem su se isprepletana povijesna vremena posložila i izjednačila. Najrazličitiji neprijatelji okupljeni su na groblju koje je njihovo konačno odredište postalo onoga momenta kada su uzeli puške u ruke i krenuli u rat. Čekali su samo svoj redoslijed, kako bi rekao Ivo Andrić. Milićevo i Mlakićevo rješenje može se nekome učiniti preuzetim iz jezika simboličkoga kazališta – grupa živih mrtvaca, ili grupa živih i mrtvih, nalaze se jedni pokraj drugih u finalnoj statičnoj sceni. No, valja reći da se taj mir mrtvih čuje i kao eho vraća ka početku, ka spomenutoj Andrićevoj rečenici. Njihov skoro antički mir u kontrastu je prema vehementnosti, okrutnosti i nasilnosti viđenima u (prethodnim) međusobnim razračunavanjima.   
  
Roman Josipa Mlakića, jednoga od najznačajnijih bosanskohercegovačkih i hrvatskih pisaca, po čijem osnovu je napisan scenario, roman je čija fabularna koncepcija vremena ne slijedi koncept vremena poznatog unutar judeo-kršćanske civilizacije. Sama ideja da se vrijeme ne razvija linearno – tragom prosvjetiteljskoga uvjerenja o zakonitom putovanju ka konačnu spasenju (ili apokalipsi, što je opet jedan oblik konačnoga spasenja) – već ciklično, u kružnicama ili sinusoidama koje omogućuju njegovo vraćanje ili pak stalnu obnovljivost, protivna je temeljnim postavkama Zapadnoga koncepta temporalnosti. Zbog toga se i koncept ratovanja, življenja i umiranja, u Milićevom filmu pokazuje originalnim i heretičkim naspram tradicije žanra evropskoga ratnoga filma. Naime, Milićev film je ovom gledaocu najokrutnija i možda i najciničnija verzija antiratnoga filma uopće. Njegov cinizam utemeljuje se na tome da (nam) se vremena ponavljaju, štaviše, ratna vremena se obnavljaju. Iz naših, bosansko-balkanskih ratova, nema iskoraka! Okrutnost ove teze posljedica je već spomenute istočne, mitske koncepcije vremena koje nam se stalno vraća poput najružnijega sna. Rat je stalan a mir je samo pauza! Kako s tim živjeti jednako je kako protiv toga ratovati? Ova pitanja nosite sa sobom iz kino-dvorane nakon što ste odgledali Žive i mrtve.  
  
Valja reći da je film okrutno realan i, rekao bih, čak nad-politički korektan. Nikakvu ideologijsku reviziju niti ratno-povijesnu prepravku on ne preduzima – a mogao bi s obzirom na to da u političkom smislu nacionalni bosanskohercegovački ratovi još uvijek traju. Bosna i Hercegovina je i danas jednako disperzivna i građanski neujedinjena. Ova je povijesna autorska iskrenost (čitaj: realističnost) vrlo značajna deskriptivna komponenta koja cijeloj (anti)ratnoj priči daje dodatnu uvjerljivost i snagu.   
Izuzetna muzika (Andrija Milić) koja semantički vrlo upečatljivo uokviruje film, na momente tragična i dramatična (monumentalistička), na momente pak samo ilustracija zbivanjima, realistična i uvjerljiva gluma te vrlo precizna i stilski posve čista režijska koncepcija, čini Žive i mrtve jednim od najznačajnijih filmova u BiH.   
  
OGRADE  
  
Iako pokušan kao više-manje cjelovit i pregledan analitički tekst o bosanskohercegovačkom poslijeratnom igranom filmu, ovaj je rad svjestan nedostataka koji se tiču upravo njegova inicijalnoga zahtjeva. Naime, jedan dio bh. filmske produkcije ostao je izvan analitičkog i filmsko-kritičkog opserviranja. Razlozi tomu su, prije svega, u činjenici da izvjestan broj filmova još nisu u kino-distribuciji (na SFF, npr., nagrađeni film Tata i mama, Faruka Lončarevića), jedan dio njih se svojim kvalitetom ne uklapa u nešto povišene aksiološke standarde rada (iako su, u svakom slučaju, konstituenti onoga što se naziva historija bh. kinematografije) a jedan dio njih, naprosto nije odgledan, čak niti na video-materijalu.   
  
Druga i posebna priča unutar poslijeratne bh. produkcije su kratkometražni filmovi. Niz osebujnih i vrijednih filmova vapi za kritičko-analitičkom i filmsko-historijskom recepcijom. Filmovi Srđana Vuletića (Hop, Skip & Jump, Put na mjesec...), Pjera Žalice (Kraj doba neprijatnosti), Ahmeda Imamovića (10 minuta, najbolji evropski kratki film), Alena Drljevića (Prva plata), Slobodan Lemana (42 ½) i filmovi mnogih drugih autora, zahtijevaju jedan poseban i sveobuhvatan rad, što ovaj tekst, zbog ograničenosti svoga unaprijed postavljenoga obima, sigurno nije mogao biti.

 Sarajevskim sveskama br.19-20 na str. 116-164 pod naslovom: Između naracije i kreacije (BH igrani film 1995-2008).

**SAVREMENI  BOSANSKOHERCEGOVAČKI  FILM**

**UVOD**

Iako relativno mala zemlja, Bosna i Hercegovina ima bogatu kulturu koja je imala veliki utjecaj na ostale zemlje Balkana, a ponekad i na cijeli svijet. Ona se ispoljavala na raznim područjima ljudske djelatnosti, a uključivala je muziku, književnost, film, likovnu i primijenjenu umjetnost, te dizajn i savremene medije. Bosna i Hercegovina je uz Mađarsku, jedina zemlja u regiji, koja je dala više od jednog dobitnika prestižne Nobelove nagrade: Vladimir Prelog dobio ju je za hemiju, a i Ivo Andrić za književnost.

Posebno značajan dio kulturnog stvaralaštva Bosne i Hercegovine otpada na bosansko-hercegovački film. Filmovi iz Bosne i Hercegovine su prva dva desetljeća nakon Drugog svjetskog rata obrađivala mahom teme iz narodne revolucije i rata, filmski su obrađivale najznačajnije teme iz NOB-a, uključujući tu i poznate i slavne bitke partizana protiv stranih okupatora i domaćih izdajnika (Filmovi "Kozara", "Sutjeska", "Bitka na Neretvi", "Valter brani Sarajevo"). Ipak, prvi pravi uspjesi domaćeg filma mogli su se osjetiti tokom kasnih 1970-ih i 1980-ih godina, kad je stvoren i poseban bosanski filmski izraz. Filmovi su mahom obrađivali socijalne teme, ne rijetko i kao socijalnu kritiku na račun socijalističkog društva, a povremeno bi se našlo mjesto i za savremene, urbane teme, na koje su ipak uglavnom bili pretplaćeni autori iz drugih centara.

Nakon zatišja tokom ratnih devedesetih i prvih poratnih godina, filmsko stvaralaštvo u Bosni i Hercegovini se pojačano budi i otprve donosi fantastične rezultate. Filmski režiser Danis Tanović je 2002. godine dobio popularnog Oskara, prestižnu nagradu Američke filmske akademije za film "Ničija zemlja" u kategoriji najbolji strani film. Veliku popularnost imao je i film Pjera Žalice "Gori vatra", kao i njegov sljedeći projekt, film "Kod amidže Idriza". Slično je i sa filmom "Ljeto u Zlatnoj Dolini" Srđana Vuletića, koji na internacionalnim filmskim festivalima odnosi nekoliko nagrada. U kategoriji kratkog filma valja izdvojiti film "10 minuta" režisera Ahmeda Imamovića, koji je dobitnik nagrade "Najbolji kratki film Evrope" 2002. godine. Posebnu pažnju je dobio film "Grbavica" režiserke Jasmile Žbanić koji je nagrađen Zlatnim medvjedom na festivalu Berlinale 2006. godine.

**BOSANSKOHERCEGOVAČKI FILM**

Značajnu ulogu u razvoju bosanskohercegovačkog filma, iako ne odmah u prvih nekoliko godina, odigrao je Sarajevo Film Festival. Ovaj festival pokrenula je grupa entuzijasta i sarajevskih umjetnika okupljenih oko Obala Art Centra. Prvi Sarajevo Film Festival održan je od 25. oktobra do 5. novembra 1995. Bio je to svojevrstan vid kulturološkog bunta ili onoga sto se tada popularno nazivalo “čin duhovnog otpora”, daleko više nego istinski filmski ugođaj. Ipak, u festivalskim arhivama ostalo je zabilježeno da je tokom dvanaest opsadnih dana sarajevskoj publici predstavljeno 37 filmova iz 15 zemalja, u uvjetima više nego skromnim, da je veći dio programa prikazan na VHS kasetama, ali i da se, uprkos svemu, 15.000 gledalaca, iz večeri u večer, otimalo za kartu više.

U prvim godinama ovaj festival nametnuo se kao prestižan kulturni događaj i jedina svijetla tačka osiromašenog kulturnog ljeta u Sarajevu. Postao je centar prezentacije savremene filmske umjetnosti u svijetu i opravdao je sve svoje ciljeve, osim jednog – pomicanje bosanskohercegovačke kinematografije sa mrtve tačke. Naime, na početku svog postojanja jedan od glavnih momenata Festivala bilo je promoviranje domaćeg filma, barem u onoj mjeri u kojoj je on postojao. Tek će 6. Sarajevo Film Festival otvoriti tri kratka bosanskohercegovačkog filma: "Troskok" Srđana Vuletića, dobitnik nagrade Njujorške filmske akademije na festivalu u Berlinu, "Crvene gumene čizme" Jasmile Žbanić i "Bezdan" Adisa Bakrača. Sva tri filma čine dio programa “Bosna”, u okviru koga će se još predstaviti "Cobra" Harisa Savrana, "Galapagos" Jelene Popović te igrani filmovi "Anđeo mog oca" Davora Marjanovića i "Tunel" Faruka Sokolovića, dakle, djela bosanskohercegovačkih autora, bez obzira da li su nastala u Bosni ili van nje. Skromnost domaćeg filmskog opusa inicirala je pokretanje novog programa u okviru Festivala, pod nazivom “Insert”, čime su obuhvaćeni video radovi snimljeni amaterskim kamerama i montirani na dva kućna videa, rađeni u koprodukciji i računarskoj montaži, nastali kao studentski radovi na Akademiji scenskih umjetnosti.

Bosanskohercegovački film u najvećoj mjeri je sublimirao našu nemilu ratnu nedavnu prošlost. "Istina je prva žrtva rata", kazao je Platon prije gotovo dva i po milenijuma. Da li je istina uopće moguća u državi poput Bosne i Hercegovine? Istina, u ratu poput bosanskoga, neminovno je sastavljena od (ispovijesti) mnoštva pojedinačnih sudbina. BH kinematografija još nije sazrela u tolikoj mjeri da stvori djelo sa svom sveobuhvatnošću iskaza o jednom sukobu.

ISTINA O POJEDINAČNIM SUDBINAMA

Haris Pašović, reditelj i profesor na Akademiji scenskih umjetnosti, Jasmilu Žbanić predstavio je kao najuspješniju ženu u historiji Bosne i Hercegovine. Do sada je snimila više filmova (4 kratka dokumentarna, 4 kratka igrana i dva dugometražna filma).

Likovi u filmovima "Poslije poslije", "Crvene gumene čizme", "Slike sa ugla" istinu traže po prirodnim jamama, u razgovorima sa ljudima koji od nje bježe, i u iskazima nevine djece koja još nisu ni u mogućnosti da u potpunosti stvore svoj sopstveni sud o stvarima, ali se ne mogu da oslobode noćnih mora, čiji je uzrok, naravno, istina.

"Poslije poslije", studentski je film Jasmile Žbanić, kojeg je snimila neposredno nakon rata u školi "Isak Samokovlija" u slučajno izabranom razredu prvačića, odnosno onom gdje se učiteljica najmanje protivila. Ovo je film koji koristi najveću mjeru dokumentarističke improvizacije od svih, budući da se priča razvija u onom pravcu u kojem to dozvoljavaju likovi i Jasmilina intuicija. Tako, u razgovoru sa djecom, Jasmila uočava djevojčicu koja ne želi da govori, a nakon razgovora sa njenom nanom saznaje da su njih dvije provele dvije godine u logoru, te da ju je majka ostavila. Žive jako teško, u improviziranim uslovima. Rat za njih, kao i za mnoge druge, sigurno još nije završen. Iako se čini da film u momentima ne zna kuda da ide, niti je u početku jasno šta autorica želi da kaže svojim djelom, film je ipak u konačnici uspješan kao testament jednog vremena. Ovo je i najpotresniji film od svih, baš zato što ga pripovijedaju djeca. Neka od njih pričaju veoma staloženo, još nerazumijevajući puno značenje riječi koje upotrebljavaju. Druga su pak toga veoma dobro svjesna.

"Crvene gumene čizme" je strukturalno najzaokruženiji film, gdje ni jedna scena nije suvišna, a pripovijesti likova su veoma vješto iskorištene u tranzicijama scena. U tom filmu Žbanić je izabrala veoma tešku temu - potragama za 20.000 nestalih u Bosni i Hercegovini. Odlična je odluka bila individualizirati tu potragu na priču majke čiji su muž, dvogodišnji sin i šestomjesečna kćerka, kao i svi Bošnjaci iz Nevesinja koji su se tamo tada zadesili, odvedeni u koncentracioni logor i ubijeni. Potraga majke je ujedno i njen pokušaj da prebrodi jedan period koji je zauvijek obilježio neprolaznim bolom. Dok gledamo pejzaš spaljenog hercegovačkog krša čujemo majku kako preko telefona moli sagovornika da zamoli lokalnog stanovnika, koji poznaje taj kraj, da ih odvede do druge jame koja je u okolini, a koju oni ne mogu da nađu. Film ne traje dovoljno dugo da bi čuli odgovor, i završava se onako kako se samo i može završiti kvalitetan bosanskohercegovački film o ratu - u nedoumici da li su tuđe nade ubijene ili oživljene.

"Slike sa ugla" veoma je lična ispovijest režiserke koja pokušava da nađe svoj kraj ratu, koji je za nju počeo na uglu ulice Magribije, i koji za nju na tom mjestu nikada i nije prestao. Čini se da je cjelokupno licemjerstvo i nemoral međunarodne zajednice (u najekstenzivnijem značenju te riječi), stalo u onih pet minuta dok je reporter istrošio tri rolne filma na ranjenu ženu koja je u agoniji ležala u lokvi svoje krvi, kraj svog mrtvog oca i psa, a nije se udostojio da joj pomogne, kasnije se pravdajući da je samo radio "svoj posao". Izbjegavajući slike rata koje sa sobom nose neželjene uspomene, Jasmila Žbanić manevriše sjećanjima sa Biljanom kao centralnim dijelom priče. Tehnički, ovo je najkvalitetniji film, i pokazuje svu profesionalnost Žbanićeve, koja veoma promišljeno izbjegava užasne slike rata, a ipak iskazujući svu tragediju posredno - moglo bi se reći da joj je to postalo svojstveno.

Moment od kojeg se u savremenom bosanskohercegovačkom filmu mjeri vrijeme jeste kada Danis Tanović dobiva Oskara za film "Ničija zemlja". Ovaj film je zapanjio i dirnuo svjetsku publiku slikama iz nemilosrdnog rata. "Ničija zemlja" završava se sa snažnom scenom. Jedan čovjek iz Bosne ostavljen je da živ leži na neeksplodiranoj mini. Ako se pomakne, on umire. Koliko dugo će čovjek živjeti bez pomjeranja pitanje je sa kojim film završava. Pomoć od Ujedinjenih nacija je stigla, ali je onda povučena. Čovjek je prepušten svoj nemilosrdnoj sudbini. Čak ni iskusna novinarka ne prepoznaje da joj priča leži u rovu koji je udaljen samo nekoliko metara od njenog vozila. Poput UN-a, novinarka odlazi ispunjena osjećajem fatalizma. Ta završna scena je simbol današnje bosanskohercegovačke situacije. Čovjek je živ, ali svaki pokušaj kretanja ili ustajanja dovest će do njegove smrti. Čovjek je živ ali zamrznut stvarnošću trenutačne smrti. Poput stećka, živi čovjek ne može biti dotaknut. Ako njemački vojnik dotakne bosanskog vojnika, i on će doživjeti smrt. Živi čovjek je svjedok tragedije svog života, "Ase leži ... bosanski vojnik sa prekrasnom kćerkom, prevaren od svijeta, izgubio dragog prijatelja." Poput stećka, živi čovjek svjedoči o onome što je značajno i izuzetno u sadašnjosti. Upravo takav je dar bosanskog svetog kulturnog naslijeđa.

Apsolutni pobjednik Sarajevo Film Festivala 2003. godine je bosanskohercegovački reditelj Pjer Žalica čiji je film "Gori vatra" osvojio pet nagrada: najbolji regionalni film, najbolji bosanskohercegovački redatelj, najbolji snimatelj i najbolji debitantski bosanskohercegovački film.

Na 11. Sarajevo Film Festivalu 2005. prikazan je bosanskohercegovački film "Dobro uštimani mrtvaci", Benjamina Filipovića, koji govori o poslijeratnoj stvarnosti, te o predrasudama i mogućnostima promjene u okolini koja je još osjetljiva na promjene. Film se sastoji od četiri priče koje su kolažno uklopljene i koje se sastaju sasvim slučajno, kao ironija na život u kojem se stvari baš slučajno i dešavaju.

Bosanci, kada rade i u potpunosti crni film lišen humora, i dalje uspijevaju opuštenošću i nepretencioznošću biti vrlo bliski publici kao što je  prikazano u filmu "Grbavica" kojim se  režiserka Jasmila Žbanić  proslavila na festivalu u Berlinu 2006. godine dobivši prestižnu nagradu Zlatni medvjed. Ovim je Jasmila Žbanić sebi omogućila da na svjetsku premijeru svog novog filma "Na putu", 19. februara 2010. godine dođe kao kraljica Berlinalea. Jasmila Žbanić napravila je filmsko remek-djelo o našim životima! Sarajevo i njegovi stanovnici onako kako su prikazani u filmu "Na putu" duboko su dirnuli berlinsku publiku i armiju novinara i filmskih profesionalaca. Magični realizam Jasmilinog filma govori bez predrasuda o tome kako u životu pravimo svoje izbore, o slobodi svakoga od nas, govori o složenim ljudskim odnosima u Bosni i Hercegovini, na način koji do sada još nismo vidjeli u domaćem filmu. Zrinka Cvitešić i Leon Lučev ostvarili su životne uloge u ovom filmu, a Jasmila Žbanić učvrstila je status jednog od najvažnijih evropskih reditelja danas. Bosanskohercegovački film još jednom je uspio! Jasmila Žbanić još jednom je poduzela umjetnički rizik i krenula u neistraženu teritoriju ljudskih odnosa.

13. izdanje najveće regionalne filmske smotre - Sarajevo Film Festival otvorilo je dugometražni igrani film bosanskohercegovaćkog reditelja Srđana Vuletića "Teško je biti fin". Bio je to, nakon ostvarenja "Savršeni krug", "Gori vatra" i "Kod amidže Idriza", već četvrti bosanskohercegovački film čijim je prikazivanjem otvoren Sarajevo Film Festival.

Veliku pažnju međunarodnog gledališta privukao je i film  "Snijeg", bosanskohercegovačke režiserke Aide Begić, koji je prikazan na Filmskom festivalu u Kanu (Cannes) čak četiri puta. Prema tadašnjoj gledanosti, "Snijeg" je najgledaniji film u okviru programa "Semaine de la Critique". Film je sniman u selu Žigovi kod Goražda, a govori o povratnicima i njihovim poslijeratnim traumama i nedaćama.

Dugometražni igrani film "Nafaka" reditelja Jasmina Durakovića, koji je realiziran u F.I.S.T. produkciji, osvojio je glavnu nagradu za najbolji dugometražni igrani film "Zlatni Benjamin" na Moveast Inernational Film Festivalu u mađarskom gradu Pečuhu.

U posljednjem desetljeću  osnovano je nekoliko festivala koji imaju značajnu ulogu u promoviranju savremene bosanskohercegovačke kinematografije. Od 2003. godine, Bosanskohercegovački Filmski Festival uspješno promovira savremene bosanskohercegovačke stvaraoce i njihova djela. Poseban kulturni događaj u New Yorku, rezultat je uske i plodne saradnje: Radio Glasa Bosne i Hercegovine i Akademije Bosne i Hercegovine. Manifestacija je stvorena zbog boljeg  i pravilnijeg razumijevanja, zemlje i njene kulture ali i otkrivanju nadarenih umjetnika i promoviranju njihovih djela. Osim domaćih reditelja, na Festivalu se predstavljaju djela stranih autora, čija je tema Bosna i Hercegovina. Svake godine izabere se najbolje ostvarenje Festivala, te dodijeli priznanje publike, nazvano "Zlatna jabuka".  Nagradi se i najuspješniji, dokumentarni film. Sva priznanja je osmislila i ostvarila bosanskoamerička umjetnica, Aida Šehović. U Bosni i Hercegovini održava se već dvije godine Međunarodni festival animiranog filma.

Inicijator i organizator Ziherice, bosanskoghercegovački umjetnik Ismar Mujezinović, kaže da je na ideju došao u želji da sarajevskoj publici ukaže na druge mogućnosti savremenog filma. Ziherica je drugačiji pogled na savremeni film. U Danima art filma pod nazivom "Ziherica" prikazuju se filmovi koji pretpostavljaju individualna stvaranja, koji su podređeni jednom autoru i njegovoj unutrašnjoj potrebi za filmskim izražavanjem.

**ZAKLJUČAK**

Savremeni kulturni i umjetnički život Bosne i Hercegovine po svojim formama i sadržajima korespondira sa savremenim svjetskim žanrovima i senzibilitetima, ali ima tipičnu bosansku boju.

Bosanski film na iznenađujuće uspješan način sublimira našu nemilu nedavnu prošlost, ali i anticipira bolju budućnost i promiče optimističnu sliku o Bosni i Hercegovini u svijetu. Postoji nešto neodoljivo u poslijeratnom bosanskohercegovačkom filmu što je vrlo brzo privuklo čitav svijet. Svijet je objeručke prigrlio kinematografiju netom proizašlu iz ratnih ruševina i to, ponajprije, fasciniran neusiljenim prikazom neuništivosti ljudskog duha kroz priče (proživljena bolna ratna iskustava) ispričane na opušten i crn ali i humorističan način. I to je, najvjerojatnije, u isto vrijeme zapanjilo i dirnulo svjetsku publiku. S druge strane tu je neizostavna privlačnost istočnjačke egzotike koja i inače otvara vrata u svijet filmovima s ovih prostora. Bosanski film, osim toga, ima i taj jedan gard dopadljivosti i neposrednosti u filmskome izlaganju, dijalozima i glumi, što ga je učinilo pristupačnim široj publici. Bosanci, kada rade i u potpunosti crni film lišen humora, i dalje uspijevaju opuštenošću i nepretencioznošću biti vrlo bliski publici. Sedmica bosanskog filma bilo gdje u svijetu više će kazati svijetu o nama nego godine diplomatskih aktivnosti naših diplomata.

**LITERATURA**

Savremeni bosanskohercegovački film; dostupno na internetu:

1.      <http://makdizdar.ba/?p=213>

2.      http://bs.wikipedia.org/wiki/Kultura\_Bosne\_i\_Hercegovine

3.      http://www.bhdani.com/arhiva/167/t167ops4.htm.

4.      <http://forum.cafemontenegro.com/showthread.php?t=11376>

5.      <http://www.e-novine.com/index.php?news=27127>

6.      <http://arhiva.depo.ba/page.php?id=5709>

7.      <http://www.turistbus.com/fakta.htm>.

8.      <http://www.swissbih.com/v1/index.php/vijesti/svijet/4545-bhff-festival-u-new-yorku>

9.      <http://screenandfury.blogger.ba/arhiva/2008/06/14/1609886>

10.  <http://www.ljutibosanci.com/blago-bih/stecci-u-bih.html>.

11.  http://www.sabah-ba.com/lifestyle/170-sedmi-godinji-bosanskohercegovaki-filmski-festival-bhff.html.

12.   http://www.slatkocose.org/showthread.php?t=3179

Vladimir Dimitrijević

POSTMODERNIZAM I FILM

Novoholivudski postmodernistički film

Kao što je danas poznato, ili bi bar trebalo da bude poznato svim filozofima, kulturolozima i teoretičarima raznih umetnosti, uopšte humanistima, pojam postmodernizma, nezaobilazan u mnogobrojnim sociološkim, filozofskim, kulturno-umetničkim, pa čak i religioznim i teološkim raspravama, ima sasvim jasna značenja koja se u različitim diskursima odnose na različite stvari i koja, iako to nažalost često nije slučaj, ne bi trebalo mešati. Jedno je govoriti o postmodernizmu u okviru pojedinih sitema filozofskog mišljenja, a sasvim drugo je pominjati ga u kontekstu pojedinih političkih analiza savremenih društava; isto tako rezultati proučavanja postmodernizma u književnosti, na filmu, ili u muzici, neće biti jednaki. Istina, moguće je izdvojiti neka svojstva postmodernizma zajednička svim umetnostima, odnosno u vidu binarnih opozicija modernizam-postmodernizam (vidi priloženu tablicu) dati pregled nekih opštih karakteristika savremene kulture. Međutim, ta svojstva će se različito reflektovati u pojedinim umetničkim medijima i neće u istoj meri i u istom intezitetu obuhvatiti sve umetnosti.

Sintagma koja bi na najbolji mogući način definisala postmodernizam u sistemu filozofskog mišljenja glasila bi ''sumnjam dakle postojim''. Takva definicija podrazumeva nužno mešanje pojmova kao što su vrednost, rad, značenje, identitet, sistem. U osnovi postmodernističkog mišljenja je ideja da nema utehe i velikih naracija. Postmodernistička humanistička misao negira bilo kakav veliki i jedinstven sistem mišljenja, odnosno sa antifundamentalističkih pozicija negira prosvetiteljstvo i progres. To dovodi do multikulturalizma i pluralizma, te postkolonijalizma kojeg ne bi trebalo mešati sa antikolonijalizmom. Postkolonijalističke teorije proučavaju nacionalni diskurs kroz diskurs pola, rase i seksa čime se i postiže toliko pominjana decentriranost.

U društveno-političkom kontekstu postmodernizam se definiše kao ''model umreženih kompjutera''. Postmodernističko društvo je zapravo postindustrijsko društvo u kojem više ne postoji proizvodnja i rad na traci (zato se naziva i ''postfordovsko društvo''), već dominira industrijska usluga u uže ciljnim potrošačkim grupama i u vezi sa tim marketinške usluge. Za savremeno postmodernističko doba karakteristična je urbanizacija koja se manifestuje u masovnim društvenim pokretima, odnosno pokretima za ''utvrđivanje razlika'' u pogledu pola, rase i veroispovesti. Takođe je za postmodernistička društva značajna i pojava ''eksplozije komunikacija'' koja dovodi do kompresije vremena i prostora što za posledicu ima nemogućnost utvrđivanja i definisanja kontinuiteta u odnosu na mesto i trenutak postojanja. O tome su već mnogo pisali Bodrijar i Virilio.

Postmodernizam u umetnosti, kao što je precizno uočila Linda Hačion, počinje u arhitekturi gde se modernistička funkcionalnost bez ornamenata obogaćuje ornamentikom, komunikacijom (kontakt među stanarima) i stilskim eklekticizmom. U svim umetnostima postmodernizam će se manifestovati mešanjem žanrova i citatnošću, kroz koncepciju da originalnost leži u neoriginalnosti i putem proučavanja dela popularne kulture sa akademskog stanovišta. Rezultati u različitim umetnostima će biti, naravno, različiti.

Svako ko je makar malo upoznat u problematiku savremenog filma i ko prati aktuelnu svetsku literaturu o sedmoj umetnosti shvata da je postmodernizam prisutan jedino u Novom Holivudu, da se, dakle, vezuje isključivo za novoholivudsku kinematografiju koja je nastala u SAD krajem sedamdesetih godina prošlog veka i čiji su osnivači Lukas, Spilberg i Kopola. Klasični Holivud zapravo nije ni umro, samo je imao veliku krizu sredinom prošloga veka zahvaljujući pojavi televizije. Razlozi pojave Novog Holivuda, pa time i postmodernizma u filmu, leže u širenju komunikacija, video revoluciji i u činjenici da su krajem sedamdesetih godina nezavisne filmske kompanije uskraćene za dotadašnje poreske olakšice, usled čega je klasični Holivud donekle transformisan, pošto ovaj studio više nije bio samo američki, već su u njega uložena i inostrana novčana ulaganja. I novoholivudski film je ostao žanrovski uslovljen i određen, ali je na tom planuo uneo jednu novinu koja se odnosi na nov pristup žanru, odnosno na mešanje žanrova i citatnost. Otuda teza da originalnost leži u neoriginalnosti. Jer, u novoholivudskom filmu originalnost nije u originalnoj ideji, već je moguća samo u okvirima klasičnih žanrova koji se transformišu i čine originalnim upravo ukoliko se u poznatu žanrovsku matricu ubace neoriginalni citati koji predstavljaju originalnost, ne na nivou filmske umetnosti, nego na nivou postojećih žanrova. Time dolazi do pojave multimedijalnosti i efekta šokantnosti. Druga važna odlika postmodernističkog američkog filma proizilazi iz činjenice da Novom Holivudu nije bitna estetika, već isključivo profit, što daje pomenutim ostvarenjima zabavni karakter i svrstava u posebnu oblast popularne kulture. Tehnologija tako postaje sredstvo izazivanja željenog efekta za gledaoce. Producenti organizuju i po pet premijera istovremeno u raznim svetskim metropolama da ne bi bilo nepovoljnog učinka negativne kritike koja bi mogla smanjiti dalju gledanost njihovih filmova.

Jedan od ilustrativnih primera postmodernističkog filma je Lukasov film ''Rat zvezda''. On je upravo pokazatelj težnje novoholivudskog filma ka serijalnosti i principu ''neka sila bude sa nama'', principu koji treba da se ostvari i u etičkom i u tehničkom smislu. Njegova inovanitovnost ostvarena je i na planu infantilnosti, jer je to bio prvi dečiji film kojeg su sa uživanjem mogli gledati i odrasli ljudi, čime se obezbedio visok profit, ali i zabavni i popularni karakter filmu. On je takođe i pionirski pokušaj mešanja žanrova – bajke, avanturističkog filma čije je izvorište nađeno u pikarskom romanu, fantazije i legende kao biblijskih citata, niza replika na vestern, Flaš Gordona i Robina Huda koje su probijale horizont očekivanja publike.

Što se tiče evropskog filma, on je ili postao finansiran iz novoholivudskih producentskih kuća, pa je tako postao američki, ili je, ukoliko se posmatra autorski art film, ostao na temeljima tradicionalnih modernističkih tokova. U tom smislu se može govoriti o krizi evropskog filma, ali nema smisla filmove Almodovara, Dragojevića, Sokurova ili Brejnove proglašavati za postmodernističke; a još manje ima smisla pronalaziti u nekim filmovima evropskih reditelja, koji su zapravo novoholivudski, otklon od postmodernizma ili navodni pokušaj njegovog prevazilaženja, odnosno primer za nove tokove u svetskoj kinematografiji i umetnosti uopšte. Jedini evropski film koji sadrži neke karakteristike postmodernističkog filma je nemačko ostvarenje ''Trči Lola trči'' u kojem, kao i u Tarantinovom ''Džeki Braunu'', pronalazimo distopiju, preplitanje vremenskih tokova i relativizam kada se isti događaj prikazuje u tri izmenjene varijante u zavisnosti iz perspektive kojeg junaka se posmatra. Ali time se već načinje jedan sasvim drugi problem, koji izlazi iz okvira ovog teksta.

Postkolonijalizam i orijentalizam u filmu

Tri su aspekta iz kojih je moguće sagledati problem postkolonijalizma u filmu:

proučavanje autentične kinematografije zemalja Trećeg sveta

prikazivanje postkolonijalnih miljea i država Trećeg sveta (kako, na primer, Aziju ili Afriku vidi zapadnoevropska kinematografija i novoholivudska produkcija – film ''Indokina'' koji prikazuje seksualne običaje ili film ''Engleski pacijent'')

posmatranje načina gledanja postkolonijalnih na Novi Holivudski film

Orijentalizam i filmu biće u ovom kratkom prilogu analiziran iz drugog navedenog aspekta.

Gledanje filma u bioskopu je svojevrsni voajerizam. Švenk, dakle kinematograf i njegove sposobnosti prikazivanja panoramskog spektakla, već sam po sebi, u tehničkom smislu, jeste pogodan za prikazivanje Orijenta, takozvane čudne i daleke zemlje. Zanimanje za Orijent postojalo je još u epohi prosvetiteljstva kada je žanr putopisa proširivao znanja iz etnografije. Sledeća etapa u nastanku orijentalizma u kulturnom diskursu događa se u doba avanturizma kada se putem cirkusa i zabave prikazuju geografski imaginarni svetovi. U epohi postmodernizma orijentalizam se svodi na prikazivanje Drugog, na prikazivanje razlike, na politički zahtev za prikazivanjem multikulturalizma, što i dovodi do razvoja postkolonijalnih teorija.

U prikazivanju zemalja Trećeg sveta postoje, načelno, dva teorijska modela:

psihološki realizam kao estetski realizam koji želi da stvori tipično

pseudorealizam koji ima ambiciju da stvori iluziju oblika koji će biti što sličniji realnosti

Orijent je ipak samo imaginacija nastala u sferama belog čoveka. Na početku se to, svakako, manifestovalo u evropocentričnoj slici sveta (ideologija, politika, rodovi). U suštini to izgleda, pojednostavljeno, ovako: ja, koji stojim iza kamere određujem identitet Orijenta, ali isto tako na osnovu određenog identiteta Orijenta ja određujem i sopstveni identitet pošto u gradnji Orijenta polazim od sopstvenih postavki, od onoga što određuje mene i moju ličnu predstavu. Gde se u toj priči nalazi Orijent i kakve su onda mogućnosti postkolonijlnih teorija? Pitanje je, naravno, retorsko.

Sa druge strane, za novoholivudsku filmsku industriju orijentalizam je način konstrukcije svega onoga što je drugo. U tom smislu se ostvaruje i puki avanturizam u filmu (na primer u filmu ''Rudolf Valentino'' gde žena odlazi na orijent i biva kidnapovana), ali i prikazivanje crnaca i kineskih četvrti u SAD (na primer u filmu ''Rađanje jedne nacije''). Međutim, zanimljivo je da od osamdesetih godina prošlog veka Kinezi, crnci i Arapi bivaju prikazani uglavnom kao kriminalci, preuzimajući na sebe ulogu koja je ranije bila namenjena Italijanima i Jevrejima. Teško da se pomenuti primeri mogu pripisati slučaju ili subjektivnoj rediteljskoj viziji. Sličnost sa savremenim globalnim političkim tokovima više je nego uočljiva.

U filmovima koji prikazuju Orijent uvek postoji čovek koji može da premosti jaz između evropocentrizma i Trećeg sveta. Taj čovek redovno je naučnik kao nosilac racionalnog principa koji će se pri dodiru s Orijentom susresti zapravo sa nečim što je iracionalno, primitivno i atavističko. Pri svemu tome Orijent postaje poprište spektakla prošlosti – sadašnjost se iz orijenta mora izbrisati, jer je savremeni svet jedno globalno selo. U umetnički ambicioznijim filmovima postavlja se pitanje razlike pola i razlike roda... Ali, o kakvom god se umetničkom projektu radilo, priča o postkolonijalizmu je priča koja treba da afirmiše jednu političku ideologiju...

|  |  |
| --- | --- |
| MODERNIZAM | POSTMODERNIZAM |
| Subjekt(ivnost) | Objekt(ivnost) |
| Proizvodnja | Zavođenje |
| Muško | Žensko |
| Dubinska stvarnost | Površna pojavnost |
| Pojavljivanje | Nestajanje |
| Smisaono značenje | Nesmisao |
| Interpretacija | Šarm |
| Potencija | Ekstaza |
| Zakon | Igra |
| Istinito | Lažno |
| Dobro | Zlo |
| Diskurs | Pogled |
| Ireverzibilnost | Reverzibilnost |
| Banalna strategija | Fatalna strategija |

Preneto iz časopisa

STANJESTVARI

Br. 6