

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za komparativnu književnost

Danko Grgić

**DOKUMENTARISTIČKE ŠKOLE I POKRETI OD 1950IH DO
1970IH GODINA U EUROPI I AMERICI:
DIREKTNI FILM I FILM ISTINE**

DIPLOMSKI RAD

Mentor: Prof.dr.sc. Nikica Gilić

Zagreb, rujan 2016.

Sadržaj

1. Uvod.....	3
2. Priroda i etika dokumentarnog filma	5
3. Dziga Vertov, pokret Johna Griersona i britanska dokumentaristička škola.....	7
3.1. Poetika Dzige Vertova	7
3.2. John Grierson.....	9
3.3. Free cinemà	11
4. Dokumentarističke škole i dokumentarni film '50-ih i '60-ih godina	13
4.1. Direktni film i film istine	13
4.1.1. Jean Rouch i Edgar Morin: Kronika jednog ljeta	15
4.1.2. Frederick Wiseman i promatralački film.....	23
4.1.3. Claude Lanzmann: Shoah.....	25
4.1.4. Drew, Leacock i Pennebaker: Predizbori	27
4.1.5. Filmovi Pierrea Perraulta.....	28
4.1.6. Odjeci u Hrvatskoj	29
5. Zaključak.....	34
Literatura.....	37
Bibliografija	37
Filmografija.....	38

1. Uvod

U ovom ću radu pokušati dati prikaz dokumentarne teorije i prakse okvirnog razdoblja između 1950ih i 1970ih godina, te tadašnjih vodećih dokumentarističkih škola, uvjetno nazvanih "angažiranima": filma-istine i direktnog filma. Prvo ću dati prikaz konteksta na koji su se navedeni pokreti oslanjali (dokumentaristički pokret Johna Griersona, teoretsko-praktični angažman Dzige Vertova te pokreta *Free cinema*), te koje su inovacije uveli. Zatim ću obraditi metode, kulturno-ideološki kontekst u kojem su nastali, postupke autora i grupa autora, onih vezanih uz navedene škole kao i onih koji su djelovali nezavisno, ali su u manjoj ili većoj mjeri koristili postupke zagovarane od škola "angažiranog" filma. U svoj prikaz ću uključiti i analize pojedinih filmova reprezentativnih za određenu filmsku školu ili pokret, kao i one koji toj školi striktno ne pripadaju, ali ih smatram indikativnim s obzirom na problematiku načina filmske reprezentacije stvarnosti u postupcima odabira (snimanja) i obrade odabranog (montaže) u svrhu stvaranja smislene cjeline s obzirom na autorovu namjeru i poruku. Na kraju ću pokušati definirati utjecaj koji su ti pokreti imali na našu dokumentarnu proizvodnju, te pokušati odrediti specifičnosti domaćih dokumentarnih filmova s obzirom na onovremenu filmsku poetiku i lokalnih uvjeta i konteksta u kojima su nastali.

Pokušat ću odrediti prednosti i nedostatke filmskih škola i pojedinačnih filmova s obzirom na njihovu subjektivnost/objektivnost, manipulativnost činjenicama u odnosu na poetičnost poruke, te svrstati ih unutar tipologije vrsta dokumentarnog filma te propitati samu mogućnost svrstavanja pojedinih filmova u striktno određeni žanr. Također ću pokušati odrediti pojedine tendencije u samom pristupu građi i filmskom postupku, te njihovo prisustvo i naglašenost u pojedinim filmovima. Kroz prikaz pojedinih škola i razdoblja

pokušat ću barem dijelom objasniti prirodu dokumentarnog filma, te pokušati vrednovati pojedine postupke pri pristupu samom predmetu snimanja.

2. Priroda i etika dokumentarnog filma

Dokumentarni film se može definirati kao film u kojem se, za razliku od onog igranog, gdje su događaji izmišljeni ili bi se mogli dogoditi, u skladu s fonografskom i fotografskom prirodom filma kao takvog prikazuju stvarni događaji i osobe u njihovoj prirodnoj datosti. Film se može protumačiti kao dokumentarni ako se u njemu može vidjeti jasan zahtjev za istinosnim. Ta se tendencija nastoji iskazati praćenjem prirodnih pojava i društvenih događaja u svijetu za vrijeme njihovog odvijanja (Filmska enciklopedija, 1986).

Za razliku od prethodne definicije Bill Nichols sve filmove smatra dokumentarnim filmovima, te ih djeli na *fiktivne (fiction)* i *nefiktivne (non-fiction)* dokumentarne filmove. Za njega je igrani film vrsta dokumentarnog filma u kojem se dokumentira nečija gluma, te tvrdi da kategorije koje prikazuju takvi filmovi (ljubomora, strast, obiteljski odnosi) su na istoj faktičkoj razini kao npr. prikaz života tvorničkih radnika u dokumentarnom filmu (Nichols, 2001). No problem takve relativizacije i zamagljivanja granice između dokumentarnog i igranog filma je u tome što se na taj način u fiktivni film može provući stvaran događaj koji će to uvođenje htjeti opravdati svojom fiktivnošću (pjesničkom slobodom, kreativnošću, itd.), a nefiktivni film bi isto tako mogao opravdati upotrebu glumljenih djelova i njihovo prikazivanje istih kao stvarnih.

Film je od svojih samih početaka dokumentaran, čemu svjedoče i prvi filmski zapisi¹. Od svojih početaka pa do 1920ih godina takvi filmovi su većinom prikazivali važne događaje, egzotične krajeve i gradsku svakodnevicu. Sastojali su se od jednog kadra ili su bili nekoherentno montažno povezani. Takvi filmovi su se razvili u filmske reportaže (usmjerene na određeni događaj, putopise odnosno na određeno mjesto), te u namjenske filmove (s

¹Dolazak vlaka, Izlazak radnika iz tvornice, braća Lumière(1895.)

određenom političkom ili komercijalnom intencijom). Tek se s pojavom Roberta Flahertyja, Dzige Vertova i Johna Griersona može početi govoriti o pravom autorskom dokumentarnom filmu koji posjeduje određenu individualnu crtu svojstvenu samim autorima i iz kojih se može isčitati i određeno filozofsko propitivanje same naravi filma (Filmska enciklopedija, 1986).

3. Dziga Vertov, pokret Johna Griersona i britanska dokumentaristička škola

Kako bih dao okvirniji prikaz dokumentarističkih pokreta iz '50ih i '60ih godina, potrebno je opisati autore, filmske škole i same filmove na kojima su se film-istina, direktni film i filmovi srodni njima razvili i koji su im prethodili. To ću pokušati napraviti preko opusa Dzige Vertova, Johna Griersona i njegove škole te pokreta Free cinemà.

3.1. Poetika Dzige Vertova

Dziga Vertov, pravim imenom Denis Arkadievich Kaufman (1896-1954), ruski sineast koji je započeo kao futurist oko Majakovskivljevog kruga, već je kao student medicine organizirao “zvučni laboratorij“ u kojem je montirao svoje zvučne pjesme i snimao ih na ploče. Za vrijeme boljševističke revolucije sudjelovao je u njezinoj propagandi montirajući snimke revolucionarnih nemira i borbi iz raznih dijelova zemlje u smislenu cjelinu. Nakon pobjede revolucije, Vertov je sa svojim iskustvom u montaži i avangardno-revolucionarnim idejama želio stvoriti korjenito novi film koji je trebao prekinuti sa dotadašnjim konvencijama filmske naracije, osobito sa dramom i teatarskim nasljeđem. On je smatrao povezanost filma s kazalištem nametnutom teda se filmski stvaralac te veze mora osloboditi i to isključivo okrećući setehničkim mogućnostima stroja, tj. samoj kameri i montaži. Svoj svjetonazor je teoretski oblikovao kroz manifeste, a praktički preko “vijeća trojke“, koje se sastojalo od samog Vertova, njegove žene i brata, koji su zajedno snimali i montirali svoje filmske uratke (Barnouw, 1993).

Njegov postupak karakterizira angažiranost, dijalektička montaža po uzoru na Sergeja Eisensteina te nastojanje za postizanjem potpune filmičnosti koja, za razliku od suvremenog građanskog filma, neće robovati ustaljenim formama linearnosti, zapleta i radnje. Filmski eseji i filmski pamfleti predstavljaju novo, kreativno zahvaćanje u stvarnost u kojima je kamera nadogradnja ljudskog oka, uređaj s kojim ljudsko tijelo tvori savršeniju i napredniju cjelinu. Vertovljeva početna postavka je izaći s kamerom na ulice, u sela, tamo gdje vlada živa ljudska djelatnost i snimati život na licu mjesta. Radnici, seljaci, tvornice, željeznice i odmorišta su mjesta na kojima Vertov sa svojom ekipom prikuplja građu i ta faza postupka bi se mogla nazvati prikupljanjem činjenica i dokumentarnom u užem smislu te riječi. No finalni proizvod prelazi granice dokumentarnog i faktografskog jer nosi izraženu personalno-programatsku notu s naglaskom na sam filmski postupak i razmatranje prirode filmskog posredovanja stvarnosti. Prema Vertovu, filmsku cjelinu ne čini samo snimljeni materijal, nego sva dostupna sredstva pri sklapanju snimljenog materijala u nešto više, nešto što je nadgradnja i prelazi u domenu poetske poruke. Poruke, koja je ne samo svojom autoreferencijalnošću i upućivanjem na propitivanje filmskog postupka, već i propitivanjem prirode i mogućnosti percepcije, u njegovim filmskim ostvarenjima djelatna te navodi gledatelja na pomno promatranje, i shodno tome, proširivanjem gledateljeve svijesti o mogućnostima prikazivanja i posredovanja stvarnosti oslobađa prostor za djelatno mišljenje. Međutitlovi, neortodoksna montaža koja vrlo sugestivno spaja na prvi pogled nespojivo, igrano-animirane sekvence, zaustavljanje i premotavanje snimljenog unazad, kratki i dugi rezovi kojima zgušnjava i preopterećuje ili razrjeđuje i relaksira informativnost slike postaju pohvala stroju-kameri i filmskoj mogućnosti kao takvoj (Barnouw, 1993).

Film *Čovjek s filmskom kamerom* (Человек с киноаппаратом, 1929) je Vertovljev film koji je najviše utjecao na daljnju dokumentarnu i igranu filmsku proizvodnju zbog toga što objedinjuje i demonstrira njegove teoretske postavke van aktualnih programatsko-propagandnih stremljenja (tj. te teme su stavljene u drugi plan), propitujući mogućnosti filma da na koherentan način zahvati u stvarnost i ostvari umjetničku cjelinu s jasnom porukom. Pokušavajući ga svesti na krajnji nazivnik, film bi se moglo nazvati eksperimentalnim, no on obuhvaća igrane, dokumentarne, čak i animirane sekvence koje se međusobno prožimaju i uvjetuju. Ako je taj film eksperimentalan, on nije takav jer mu je eksperimentiranje svrha po sebi, nego sredstvo u autorovom pokušaju da stvori ono što André Bazin zove 'totalni film', sveobuhvatno umjetničko djelo koje svim sredstvima dostupnim filmu nastoji obuhvatiti aktualnu stvarnost i njenu percepciju (Bazin 1967).

Unatoč toj jakoj eksperimentalnoj tendenciji filma, tendencije dokumentarnog, tj. nastojanja da se stvarnost prikaže 'takvom kakva jest' i angažiranosti (socijalne, emancipatorske, društveno-kritičke) se osjećaju kao autorove glavne preokupacije koje se protežu kroz film *Čovjek s filmskom kamerom* i njegov cjelokupni filmski opus. Ono što je ostavilo velik utjecaj na buduću dokumentarnu praksu (britanski pokreti 50ih i francuski dokumentarizam 60ih i 70ih) jest svijest i stav da sam autor snimajući određeni događaj u njemu participira (*Filmska enciklopedija* 1990). No, upravo zbog toga što Vertov pretpostavlja mogućnosti i prirodu kamere prirodi samog čovjeka, tj. snimanih ljudi, on ponekad zanemaruje ljudsku intimu kako bi izvukao što sugestivniji snimljeni materijal.

3.2. John Grierson

John Grierson (1898-1972) stvara pod utjecajem predavanja Waltera Lipmanna, njegove kritike demokracije i tvrdnje kako narod ne može donijeti zrele,

demokratske odluke zbog manjka informacija koje primaju i manjka vremena da o njima promisle i odlučuju. S takvim načinom razmišljanja Grierson je okupio i educirao grupu britanskih autora: Edgara Ansteya, Arthura Eltona, Stuarta Legga, Paula Rotha, Harrya Watta, Basila Wrighta i Alberta Cavalcantija. Oni su, poduprti od države stvarali dokumentarne filmove. Pripadnici te skupine imali su i međusobno izmjenjivali dužnosti i funkcije unutar grupe (od produkcije i režije do administrativnih djelatnosti) imajući mogućnosti i prostor za kritičko i estetsko promišljanje vlastitog filmskog stvaralaštva (Lowell i Hiller, 1972).

Grierson je bio uvjeren da film, to jest kamera ima naročitu sposobnost da prodre u stvarnost i "pravi život" te kako je najpogodniji medij za prikazivanje suvremenog modernog života i njegovih kontradikcija. Davao je prednost dokumentarizmu i snimanju na licu mjesta nad glumom i snimanju unutar studija. Smatrao je da film uvijek treba imati jasnu socijalnu funkciju i stoga kritizirao primjerice film *Berlin, simfonija velegrada* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* 1927) Waltera Ruttmanna zbog njegove umjetničke samodostatnosti (u filmu se daje presjek grada kao takvog tijekom jednog dana, pružajući kontrapunkt oblika i odnosa kao i odnosa svjetlosti i tame, no bez ozbiljnijeg kritičkog uvida u društvene odnose). Grierson tako u filmu *Nošeni strujom* (*Drifters* 1929) prikazuje odlazak ribara u lov, iščekivanje i sam lov, te prodaju ulova na tržnici, smještajući tako specifičnu ljudsku djelatnost u jasan društveni kontekst.

Nakon drugog svjetskog rata Griersonova grupa gubi zanos i umjetničku slobodu zbog promijenjene političke situacije. Okvirna podudarnost filmskih ideologija između '30ih i dokumentarnih filmova te tadašnja neupućenost i nesvjesnost sponzora u propagandne mogućnosti dokumentarno-socijalnog filma davala je autorima veću kreativnu slobodu nego poslijeratna laburistička vlada koja je zahtijevala propagandne filmove koji bi

zadovoljili uske interese izgradnje novog društva i ograničavala mogućnost estetskog i kritičkog odmaka u razmatranju prirode dokumentarnog filma (Lowell i Hiller, 1972).

Griersonov utjecaj, iako je značajan zbog pojedinih djela njegove grupe, možda je još i značajniji zbog dokumentarističkog pristupa filmskog postupka koji se nametnuo i ostavio svoj utjecaj u budućoj filmskoj praksi.

3.3. *Free cinemà*

Pokret *Free cinemà* imao je manju homogenost i jasnoću usmjerenja od dokumentarnog pokreta 1930ih. Predstavljali su ga britanski, kanadski švicarski i francuski autori okupljeni većinom oko časopisa *Sequence* i *Sight and Sound*. Iako bez stvarnog vođe, *Free Cinemà* je pokret idejno i intelektualno nošen od Lindsaya Andersona (1923-1994), koji je svojim člancima i programskim lecima zagovarao kritičko-angažirani pristup filmu, van šablonizirane komercijalne proizvodnje. Započet je u časopisu *Sequence* člancima samog Andersona i Gavina Lamberta koji su zagovarali angažirani film, tvrdeći kako je filmska estetika nešto što proizlazi iz stava i volje kojom autor pristupa u prikazu socijalno važnih tema. Anderson je bio protiv bilo kakvog teorijskog apstrahiranja tvrdeći kako je potrebno učiti iz prakse i problema s kojima se autor (redatelj) susreće na terenu, zbog čega se pokret *Free Cinemà* i odvojio od časopisa *Sequence* (Lowell i Hiller, 1972).

Filmove povezane s tim pokretom, poput filmova *Nice Time*(1957) A. Tannera i C. Gorette, *Zajedno (Together)*, 1956) L. Mazzetti, *O, zemljo snova (O Dreamland)*, 1954) i *Svakog dana, osim na Božić (Every Day Except Christmass)*, 1957) L. Andersona i *Mi smo momci iz Lambetha (We are the Lambeth Boys)*, 1959) K. Reiszakarakterizira jak autorski rukopis, njihovu uključenost i subjektivni doživljaj problema kojim se bavi i koji se nameće u samom postupku: kameri koja intimistički prati osobe, montaža s jasnom kritičkom porukom,

autorski komentar i stav koji prelazi granicu između promatračkog i otvoreno angažiranog (Lowell i Hiller, 1972)..

Protagonisti pokreta *Free Cinema* (Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson) veličaju autorski film i redatelje s jakim autorskim rukopisom (među njima Ford, Hitchcock, Dovženko, Chaplin, de Sica). Oni su putem kamere, zvuka, glume, montaže, ujedinjujući ih pod svojim vodstvom, ostvarivali poetičnost, te im je bilo važnije provođenje vizije i poetike od formalne bespriječnosti i sporadičnih nekoherentnosti postupka. Anderson je umjetničku poruku smatrao nečim što proizlazi iz jedinstva i nadopunjavanja forme i sadržaja. Za njega, ono bitno leži u poetičnosti iskaza koji je uvijek rezultat objedinjenosti teme i načina na koji je ona izložena, a estetika je nešto što proizlazi samo od sebe kada autor vjerno, istinito i dosljedno svom stavu (za sudionike pokreta *Free cinema* je to lijevi humanizam i socijalna kritika) prikazuje i obrađuje snimljenu građu, te nije problem koji treba razmatrati odvojeno od društvenog konteksta. Tako u filmu *Zajedno* Lorenza Mazetti uspoređuje dva svijeta: svijet radničke klase i svijet gluhoonijemih, te tako dovodi u prvi plan njihovu izoliranost od glavnih tokova britanskog društva, i to postiže dugim kadrovima i sporim ritmom montaže, a film *O, zemljo snova* (r: L. Anderson) suočava kadrove luna-parka, prikazujući njegovu zavodljivost i buku, sa kadrovima konkretnih ljudi koji se u tom luna-parku zabavljaju, njihovim licima i grimasama. Iz oba filma se može jasno iščitati osobna vizura autora (Lowell i Hiller, 1972).

Pokret *Free Cinema* se zbog svoje razjedinjenosti i manjka homogene teorije možda i ne bi trebalo nazivati pokretom, što se može smatrati i razlogom njegovog raspadanja nakon 1950-ih, u kojima je djelovao. Njegovi glavni autori su se okrenuli igranim filmovima, iz kojih se može iščitati utjecaj učenja programa *Free Cinema* kao i marksističke tendencije, a

njihove ideje o filmu su se nastavile problematizirati kroz strukturalističke i semiotičke škole, underground film i časopis *Cahiers du Cinéma* (Lowell i Hiller, 1972).

4. Dokumentarističke škole i dokumentarni film od '50ih do '70ih godina

U dokumentarizmu zapadnog kruga od '50ih do '70ih godina 20. stoljeća naročito se ističu pokreti *direktnog filma* i *filma istine*. Napredak u tehnologiji, osobna kreativnost i teoretsko i praktično nasljeđe dotadašnjih autora i filmskih škola omogućili su tada novoj generaciji redatelja inovativan način bilježenja stvarnosti, pristup koji se u velikoj mjeri zadržao do danas. Nakon teoretskog opisa tih dvaju škola, njihovih poetika i filmskih postupaka, pokušat ću dati prikaz njihovih najreprezentativnijih autora, to jest, njihovih pojedinih ostvarenja.

4.1. Direktni film i film istine

Naziv *direktni film* ili *izravni film* je uveo Albert Meysles opisujući filmove pojedinih američkih dokumentarista (Roberta Drewa, Richarda Leacocka, Dona Pennebaker, braće Alberta i Davida Mayslesa i dr.). *Direktni film* je karakteriziran i uvjetovam napretkom u tehnologiji snimanja, tj. lako nosivom 16mm kamerom i mikrofonom koji precizno bilježi zvuk od čega je najbitniji dijalog. U njima autor (koji je najčešće i snimatelj) ispituje ljude i bilježi njihove spontane reakcije, a naglasak je stavljen na reakcije i ponašanje ispitanika, što se potencira dugim kadrovima i bilježenjem ne samo njihovog govora, nego i radnji, tj.

djelatnosti kojima se bave ili nadovezuju na svoj govor. Eventualni komentar i stav autora dodaju se u film naknadno, kroz montažu. *Direktni film* se kao pokret nadovezuje na načelo Dzige Vertova o snimanju života "kakav jest" i njegov koncept *filma istine*, na dokumentaristički pokret s početka zvučnog filma (Robert Flaherty, John Grierson, Joris Ivens), te na britanske dokumentarističke škole Lindsaya Andersona, Karela Reiszsa i drugih. Najkarakterističnija ostvarenja *direktnog filma* su *Predizbori* (1960) Leacocka i Pennebaker, *Divlje oko* (1959) Meyersa, Stricka i Maddowa, te *Trgovački putnik* (1969) braće Maysles i Charlotte Zwerin. U svojim kasnijim ostvarenjima, on postaje sve više politički angažiran i ideologiziran (*Filmska enciklopedija* 1987).

Pokret *film istine* (*cinéma vérité*) je struja u dokumentarnom filmu s kraja '50ih i početka '60ih godina 20. st. Iako srodan *direktnom filmu*, od njegovih se tendencija u nekim stvarima razlikuje. On se također oslanja na nasljeđe Dzige Vertova i britanskog dokumentarističkog pokreta. Takvi filmovi pokušavaju slijediti koncepciju snimanja "realnog života": većinom se snima u eksterijeru, a ljudi su snimani tako da su prije i tokom snimanja priviknuti na kameru ili snimani tako da ni ne znaju da su snimani kako bi se od njih dobilo što spontanije ponašanje. Kao i za direktni film, za film istine je od presudne važnosti mogućnost snimanja lako nosivom kamerom i lako i precizno bilježenje zvuka, što uvelike olakšava bilježenje događaja "na licu mjesta". Unutar samog pokreta postojala su dva različita pristupa snimanju: jedni su autori nastojali utjecati na događaje, nekad i toliko da su pojedinim dijelovima filma bili i izravan uzrok, dok su oni drugi zagovarali što manju intervenciju na tok događaja nastojeći u što većoj mjeri svesti svoju djelatnost na bilježenje njima zanimljivih stvari. *Film istine* imao je svoja najvažnija ostvarenja u Kanadi s Michelom Braultom i Pierreom Perraultom i njihovim filmovima *Za nastavak svijeta* (1963) i *Vladavina dana* (1967), te u Francuskoj čiji su najistaknutiji autori Jean Rouch (*Ljudska piramida*,

1960), Edgar Morin (*Kronika jednog ljeta*, 1961) i Chris Marker (*Krasni maj*, 1963)(*Filmska enciklopedija* 1987).

I *direktnom filmu* i *filmu istine* zajednička je težnja ukidanju svake barijere između autora tj. snimatelja i objekta, tj. snimanog čovjeka, a ta težnja je posljedica intencije da se kamerom u što većoj mjeri uhvati neposredan život, te spontanost i neartificijelnost priča i radnji koje osobe čine pred kamerama. Metode i pristup tih dvaju filmova je bio toliko učinkovit da se proširio čak i na igrani film u svrhu stvaranja iluzije autentičnosti.

4.1.1. Jean Rouch i Edgar Morin: *Kronika jednog ljeta*

Kada je francuski antropolog Jean Rouch (1917-2004) snimio film *Ludi gazde* (*Les Maitres foux*, 1955) bio je kritiziran zbog pristranosti u tumačenju prikazivanih rituala domorodaca iz Obale Bjelokosti, kako je nametnuo svoje viđenje i koncepciju prikazanog nedopustivši samim protagonistima da objasne svoju djelatnost i vlastitu perspektivu. Reagirajući na to Rouch je u svom sljedećem filmu *Jaguar*(1955) upravo to i učinio, dopustivši svom junaku da iznese svoju priču, a sve to je u potpunosti došlo do izražaja u filmu *Ja, crnac* (*Moi, un noir*, 1958),gdje je prikaz životnih izazova mladog crnog beskućnika u cijelosti ispričan i komentiran kroz glas glavnog junaka (Barnouw, 1993). Takav antropocentrični pristup snimanju i snimanoj građi, koji ne samo da će u svoj prikaz uključiti perspektive više ljudi, nego i onu samog snimatelja u potpunosti će se razviti u filmu *Kronika jednog ljeta*.

Film *Kronika jednog ljeta* (*Chronique d'un été*, 1961) koji je Rouch snimio u suradnji sa sociologom Edgarom Morinom (1921) sastoji se od tri dijela. U prvom filmska ekipa, u dogovoru s jednom od protagonistica, intervjuira ljude na ulicama Pariza s jednostavnim pitanjem: "Jeste li sretni?", koje se postepeno razgranalo u potpitanjao tome da li su

zadovoljni životnim uvjetima te što smatraju nužnim u svojoj situaciji da bi ih poboljšali te jesu li to u mogućnosti ili nisu, i ako nisu, zašto. Zatim one koji su spremni ispričati više o sebi i pustiti filmsku ekipu u intimniji krug svojeg života, autori (ispitivači) intervjuiraju i ispituju te životne uvjete na licu mjesta i u njihovim domovima, s obiteljima, na radnom mjestu, pri opuštanju s prijateljima i kolegama. U drugom dijelu filma protagonisti su međusobno suočeni i pušteni da pred kamerama razmjenjuju vlastita iskustva, viđenja svijeta, situacije u kojoj se nalaze i osobnih i društvenih problema koji ih zaokupljaju. Kamermeni ih zatim prate bilježeći, među ostalim, kako i samo snimanje filma o njima utječe na njihove živote i konkretno ih mijenja. U zadnjem dijelu filma sudionicima je na projekciji pušten dotada snimljen materijal o njima te se dokumentiraju njihove reakcije, komentari i rasprave potaknute samom projekcijom.

Filmski postupak, kao i samu građu, interesantnim čini način na koji autor pristupa ispitanicima: kroz koncepciju antropološkog eksperimenta putem jednostavnog pitanja „Jeste li sretni?“ otvara mogućnost ispitanicima za kritički i samokritički uvid vlastitog položaja u društvu i ograničenja koja s analitičkim odmakom od sebe samih primjećuju na sebi, ali i u društvu. No ta analiza nije ograničena samo na ispitanike. “Objektivnost“ analitičkog oka kamere se usmjerava i prema tvorcima te koncepcije i tako se propitivanje mogućnosti ostvarenja čovjeka u društvu nadgrađuje propitivanjem filmskog postupka i sposobnosti samoga autora da nepristrano reprezentira snimljenu građu kao i mogućnosti da je unutar ograničenja vlastite percepcije i emocija vjerodostojno prenese. Autori filma, svjesni da je i sam čin snimanja, tj. usmjeravanje kamere prema stvarnosti, subjektivan čin uvjetovan interakcijom snimateljeve intencije, sustava vrijednosti, raspoloženja i osobnih afiniteta s jedne, te spremnosti na komunikaciju onih koje se snima, s druge strane.

Propitivanje filmskog postupka i komunikacija su dvije dominantne teme koje se planirano ili spontano protežu kroz cijeli film. Kroz njega se proteže problematiziranje i prikazivanje uspješnih i neuspješnih ostvarenja komunikacije te propitivanja filma kao medija, tj. sredstva za razumijevanje bitnih društvenih i intimnih problema. Filmska ekipa jedno, dvoje ili više ljudi snima u određenim situacijama i s različitim stupnjevima intervencije nastoji potaknuti spontani razgovor, debatu ili samorefleksiju neprekidno ju nadzirući, s različitim rezultatima. Primjer uspješne komunikacije imamo između afričkog studenta Laundryja i Angela, talijanskog radnika tvornice automobila gdje se razgovor o izgubljenosti u velikom gradu i o konzumerizmu, koji se vrlo jasno pokazuje koliko kao intimni, toliko kao i društveni problem, odvija u velikom stupnju spontanosti kao i obostranoj angažiranosti sugovornika da iznesu i vlastitu opterećenost solidarizirajući se unutar takve socio-političke datosti.



1. Angelo i Laundry razgovaraju, *Kronika jednog ljeta*

Drugi primjer komunikacije je onaj između supružnika i filmske ekipe (odnosno samog autora), gdje suprug uspješno problematizira, odnosno komunicira, kroz priznanje i zaključak o nužnosti glume i stavljanja maske na radnom mjestu, ulici i u društvu kako bi sačuvali samog sebe i svoj unutarnji svijet, neuspjeh komunikacije vlastite osobnosti s društvenom zbiljom.

Treći je slučaj problematična komunikacija o onima kojih nema. Židovka koja je preživjela koncentracijski logor u dogovoru s redateljem šeta trgom Place de la Concorde i priziva u sjećanje traumu rastanka obitelji i trenutka kad su ih prisilno razdvojili i otpremili u vagone. U toj emocionalno nabijenoj sceni na vidjelo dolazi paradoks komunikacije i traganja za autentičnošću i identitetom. Protagonistkinja scene (Marceline) u svojem prisjećanju i prebiranju po uspomena koje pomalo poprimaju i formu rituala uspijeva u poniranju u traumu nasilnog gubitka obitelji i pronalazi svoj autentičan glas, točnije vapaj, no taj njen glas je upućen mrtvima, onima kojih nema, te tako pred kameru dolazi na vidjelo tragika paradoksa želje za potpuno autentičnom i iskrenom komunikacijom. Ta nemoć je vrlo učinkovito sugerirana filmskim postupkom: prizor je snimljen u tri duga kadra, vožnjom kamere, tako da ostavlja dojam kao da i sama kamera želi, pažljivo se fokusirajući na svoj predmet prikazivanja (Marceline), proniknuti, iščitati i uhvatiti prikazivost duševne borbe, ali uspijeva jedino u prikazivanju nemogućnosti prenošenja iste tehničkom prirodom stroja.



2. Marceline preporučava proživljenu traumu, *Kronika jednog ljeta*

Naposljetku, posebno dojmljiv i kompleksan prikaz granica u prirodi komunikacije je onaj kod Marilou, djevojke koja je pobjegla iz imućnog roditeljskog doma kako bi s entuzijazmom započela samostalan život u Parizu, no našavši posao i mali stan njena ispunjenost i zadovoljstvo zbog prepuštenosti samoj sebi polako prelazi u očaj i melankoliju. U razgovoru s jednim od autora ona se sve više prepušta introspekciji, to jest razgovoru sa samom sobom, te pokušava pronaći uzrok svoje tjeskobe ili barem iskreno iznijeti sliku svojeg duševnog stanja.

Filmski postupak u toj sceni kao i u ostalima je zanimljiv zbog kritičkog promišljanja o intervenciji kamere samog autora u stvaran prostor. On se u filmu ne postavlja kao vanjski, nepristrani i konačni komentator zbivanja niti kao netko tko je samo uključio i usmjerio

kameru praveći se da znanje i svijest snimanog subjekta o tome da je sniman ne utječe na situaciju, već se sâm pojavljuje pred kamerom, pred njom opisuje i predstavlja plan i način snimanja (anketna metoda), uz pristanak snimanih dolazi do njihovih priča, pa čak i nadograđuje postupak, tako da i osobe koje su predmet i sadržaj njegovog postupka čini i sukreatorima istog, pa u filmu dolazi do pretapanja i mijenjanja uloga u odnosu subjekt/objekt. To pokazuje da je kod ozbiljnijeg bavljenja filmskom problematikom i kod nastojanja da se vjerodostojno prenese zbilja potrebno pristati na određeno pomicanje razgraničenja između pojedinih uloga i zadaća pri stvaranju filma. Dobar primjer je i autor, koji uz vođenje cijelog projekta, na trenutke i sam pred kamerom iznosi osobno iskustvo, kao što iznosi i svoje mišljenje o snimljenoj građi i postupku, jednako kao što i Marceline, koja je tijekom snimanja izmijenila najviše uloga: protagonistkinja (objekt), sakupljačica i suautorica građe za film (subjekt), te komentatorica i analitičarka materijala snimljenog o njoj i drugima.



3. Mariluina introspekcija, *Kronika jednog ljeta*

Cijeli film, iako djeluje kompleksno upravo zbog te propulzivnosti u ulogama i profesijama povećava slobodu i spontanost koje ne bi bile moguće da se svatko držao rigidno samo jedne pozicije. Moguće da je to stoga što temelj strukture ili polazište filma nije bio neki čvrsti, striktno razrađeni koncept, već ideja koja je bila otvorena za početna poboljšanja, izmjene i dorade. I uza sve te slobode film nije odstupio od koherentnosti forme eseja, to jest antropološke studije suvremenog čovjeka unutar određene sociopolitičke datosti.

Treba istaknuti efektnost i slojevitost dugih kadrova u dokumentarizmu koji dolaze do izražaja u prikazu privatnih razgovora autora s protagonistima. Bilo da daje krupni plan Marilou zadržavajući se na njenom licu i rukama ili čini vožnju prateći Marceline u njenom hodu, kamera pri tom pokušaju da bude što sličnija stvarnosti (kroz realni protok vremena, uz što manji broj rezova), registrirajući monologe i dijaloge protagonista paralelno smijenama njihovih lica, grimasa te gestikulacije pruža pregršt informativnih elemenata, koji se nadovezuju u strukturu i pri gledateljevom pozornom motrenju utječe na njegovo poimanje vremena, zaokupljujući sluh glasom snimanog i vid njegovom/njezinom gestikulacijom i pokretom, grimasom i crtama lica u krupnom planu, koje kamera veže s krupnim planom drugih dijelova tijela. Dobar primjer toga su ruke Marilou kojima se nervozno igra s nakitom. One su jukstaponirane njenom licu dok slušamo njezinu životnu priču i intimne lomove. Ti elementi i detalji koji se tiču vizualne strane modusa iskaza pričaju priču usporednu samom iskazu.

Moglo bi se reći da snimani protagonisti, povlačeći se unutar samih sebe kroz svoje intimne iskaze barem djelomično gube kontrolu nad vlastitim tijelom, (ili preciznije, dopuštaju da se u većoj mjeri ispolji ono nesvjesno u njemu), istom tom tijelu daju slobodu, tako da ono preko takvih gesti i pokreta pruža elemente koji se mogu promatrati samostalno, tj. odvojivo od samog iskaza. No unatoč toj dispartnosti (ili možda upravo zbog nje) samoga

verbalnog iskaza i spontanih, nesvjesnih radnji, onoga na što se snimani objekt u potpunosti posvetio (govor) i onoga nad čim ima smanjenu svjesnu kontrolu (intonacija, glasnoća govora, facijalna ekspresija, kretnje tijela itd.) ta dva aspekta njihovog iskaza bivaju povezani dublje, stvarajući cjelinu koja u potpunosti osvaja djelatnost gledanja, koja otvara prostor spoznaji i interpretaciji i koja nam svojim angažiranim postupkom intenzivno prikazuje neprikazivost onog istinski ljudskog.

4.1.2. *Frederick Wiseman i promatralački film*

Za razliku od Roucha, Frederick Wiseman (1930) koristi drugu metodu snimanja i naracije. Njegova je tehnika "muhe na zidu" (*fly on the wall*) (*Filmska enciklopedija* 1986), tj. pokušaja da sam čin snimanja u što manjoj mjeri utječe na ponašanje snimanih osoba i da, ako je moguće, potpuno eliminira njihovu svijest o tome da je sniman. Film sniman takvom tehnikom se prema nekim autorima naziva još i *promatralački film* (*observational cinema*²). Može se reći da je glavni nosilac radnje i protagonist njegovih filmova prostor: duševna bolnica, zatvor, sud, ured za socijalnu pomoć, parlament itd. Ta metoda *direktnog filma* primjenjena je radikalno već u njegovom prvom filmu *Ludi u Titticutu* (*Titicut Follies* 1967) gdje skrivenom kamerom snima pacijente duševne bolnice. Taj film je preko tog u biti jednostavnog postupka bogatstvom i sadržajnošću snimljene građe i montažom otvorio prostor širokoj socio-političkoj interpretaciji, pa i društvenoj kritici. Način prikupljanja te građe je invetivan, ali i mjestimično dvojben. Prema samim izjavama autora ona je prikupljana tako da se prije snimanja sve sudionike obavijestilo kako će se snimati, tj. da će

²prema Grimshaw, A. i Ravetz, A. 2009.

ih kamera pratiti bez drugih direktnih intervencija autora u ono snimano i da ih autor može u montaži izrezati kako on sam želi³.

Takav način snimanja, karakterističan i za njegove ostale filmove, možda ima tu prednost da snimane osobe zaborave da su snimane i priviknuvši se na kameru postaju spontane i neopterećene sviješću o tome da su snimane (iako je i to upitno), ali zato su ostavljene na milost samog redatelja koji pod prividom objektivnosti i nepristranosti ipak svojim izborom onog što će snimiti, izrezati u montaži i prikazati utječe i na poruku filma, te u njega nužno unosi i svoju filozofiju i politički svjetonazor. Wisemanovi filmovi ostavljaju dojam "Ovo je sve što se o ovoj temi može reći" (odnosi i hijerarhija u duševnoj ustanovi, problemi u školstvu, odnosi države prema nezaposlenima, maloljetnim delikventima itd.) pa tako i navodi na određenu vrstu reakcije od strane gledatelja.

Problem Wisemanovih filmova je upravo u tom pristupu "muhe na zidu", gdje se u biti subjektivan pristup prikazuje kao objektivan. Odmak sa strane i promatranje "golog događaja" daje iluziju nepristranosti dok iza te konstrukcije manipulacija ostaje skrivena i suptilna pošto redatelj i kameraman odlučuju prikazati "nešto" tj. dio stvarnosti koji oni smatraju pogodnim njihovim uvjerenjima i ciljevima; a ne "nešto drugo", određuju što će biti u fokusu, a što u pozadini, te što će zauzimati prostor "teksta", a što "konteksta", što samo po sebi i nije toliko problem koliko ta tišina iza kamere koja želi ostaviti dojam mehaničko-neostraćenog oka koje želi nametnuti dojam kako samo bilježi stvarnost onakvom kakva jest.

³<http://filmmakermagazine.com/37042-an-interview-with-frederick-wiseman/>

4.1.3. Claude Lanzmann: Shoah

Jedan, još izrazitiji primjer iskonstruirane objektivnosti se nalazi u filmu Claudea Lanzmanna (1925) *Shoah* (1985). Taj devetiposatni dokumentarac o strahotama holokausta sastavljen je od svjedočanstava bivših logoraša, nacističkih zapovijednika, vozača vlakova koji su prevozili zatvorenike u logore za istrebljivanje te lokalnog stanovništva. U jednom prizoru Lanzmann snima ispovijest brijača koji je brijač židove netom prije nego što su bili ugušeni u plinskoj komori. Ta scena je iskonstruirana tako da je protagonist stavljen u situaciju gdje je sniman kako nekoga brije u svojoj brijačnici dok ga redatelj ispituje o traumi njegovog iskustva. Zbog sličnosti situacije u kojoj se nalazi i u koju je stavljen sa onom u kojoj je bio kada se to traumatično iskustvo događalo (brijanje osobe nesvjesne svoje skorašnje smrti u plinskoj komori) i redateljevog inzistiranja da on u potpunosti i u detalje opiše to iskustvo, taj židovski brijač se sve više lomi, jeca, gubi i prikriva bol. On, iako želi prestati s pripovijedanjem i snimanjem to ne radi zbog redateljevog inzistiranja da kamerom zabilježi što više ekspresija, gesti i ostalih vanjskih znakova njegove unutarnje borbe. Tako taj čovjek biva još jednom mučen i izložen opetovanoj traumi zbog specifično redateljeve vizije onog što je po njemu objektivno iskustvo i iskreno svjedočenje.



4. Židovski brijač se prisjeća traume iz koncentracijskog logora, *Shoah*

Slična situacija u istom filmu u kojem je prisutna redateljska manipulacija u filmu može se prepoznati u sceni gdje Lanzmann razgovara s poljskim seljacima koji su živjeli u blizini Auschwitza. U toj sceni on ih ispituje o njihovoj obaviještenosti i spoznaji o zatočenicima i o tome koliko su znali o dešavanjima iza zidova logora. On zbunjene seljake, najviše krive zbog toga što su obitavali u blizini logora smrti, naglašeno prikazuje kao velike sukrivce cijele tragedije holokausta svojim sugestivnim pitanjima, fokusiranjem na njihovu zbunjenost i nemošto i isprekidano davanje odgovora te preuveličavajući šutnje unutar i nakon njihovih odgovora kojima želi ostaviti dojam da se nešto mračno i “iskonski zlo“ skriva u njihovim neartikuliranim izjavama.

4.1.4. Drew, Leacock i Pennebaker: Predizbori

Na Richarda Leackocka (1921-2011) je značajno utjecao rani sovjetski film, posebice Dziga Vertov, kao i filmovi R. Flahertyja za kojega je radio kao asistent. Kasnije sa grupom sineasta: R. Drewom, braćom Maysles, Pennebakerom osnovo pokret *Direct cinema*. Sa svojim znanjem na području tehnologije, usavršio je tehniku snimanja, tako da je s izravnim zvučnim zapisom olakšao snimanje zvuka na terenu i na licu mjesta, te time oslobodio dokumentarni film od prakse naknadnog dodavanja spikerskog teksta, omogućivši mu veći stupanj autentičnosti(Filmska enciklopedija, 1996).

Dobar primjer dokumentarističkog postupka "muhe na zidu" se nalazi u filmu *Predizbori (Primary, 1960.)* u režiji Roberta Drewa (1924-2014), snimljen od Richarda Leackocka i montiran od Dona Alana Pennebaker (1925)u kojem snimatelj nenametljivo prati dvojcu kandidata, Johna F. Kennedyja i Huberta Humphreya, za predsjednika SAD-a u njihovoj predizbornoj kampanji. Stavljajući osobu(predsjedničke kandidate), a ne određenu lokaciju (kao u Wisemanovim filmovima) u fokus snimanja neprekidno ih prateći kamerom, film ostavlja manje tjeskoban, neostraščen i sterilan dojam. Protagonisti su se toliko navikli na to da su neprekidno snimani da su postepeno, barem dobrim dijelom prestali toga biti svjesni i počeli su se sve spontanije ponašati. Na taj način te dvije karizmatične ličnosti, opustivši se pred kamerom, rade ono što bi u velikoj mjeri radili i daje nema te tako, unutar implicitnog dogovora s autorima, svojom osobnošću stvarajući filmične i dramatične situacije. U sceni gdje Hubert Humphrey drži nadahnut i iskren govor pred američkim farmerima, dramatičnost se odvija sama od sebe. Dok slušamo njegov govor utemeljen na iskustvu, kamera prelazi preko lica farmera koji mirno i pozorno prate njegovo izlaganje zaboravivši

na prisutnost kamere. Tim postupkom autori su uspjeli uhvatiti stvarnost autentične komunikacije i tišinu slušanja s razumijevanjem.



5. Farmeri prate s pažnjom govor kandidata Huberta Humpreya, *Predizbori*

4.1.5. Filmovi Pierrea Perraulta

Film *Kraljevstvo dana (Règne du jour, 1966)* Pierrea Perraulta (1927-1999) je sličan filmu *Predizbori* zbog fokusiranja na osobu kao predmet snimanja i zbog nenametljivosti kamere u postupku snimanja ali različit od njega u količini intervencije redatelja u sam sadržaj snimane građe. U njemu redatelj prati kamerom vremešan bračni par farmera iz frankofonog dijela Kanade. Taj par, koji je u njegovom prijašnjem filmu *Za nastavak svijeta (Pour la suite du monde, 1963.)* bio sporedni nosilac cjelokupne radnje, u ovom filmu

postaje njegova okosnica. Redatelj se s njima dogovorio da zajedno posjete mjesto i kraj njihovih predaka u Francuskoj kako bi saznali o svojem porijeklu i vlastitoj povijesti (*Filmska enciklopedija* 1990). Ovaj film je spoj nenametljivog praćenja snimanih protagonista (minimum pitanja od strane redatelja, izostanak anketne metode ili direktnog govora u kameru) i pomno isplaniranog koncepta i radnje filma (postupak obrade snimljenog materijala se osniva na teoriji “relacione montaže“ ruskog sineasta V. I. Pudovkina i metode montažnog paralelizma⁴), ali u zajedničkom dogovoru i uz obostrani pristanak u suradnji redatelja i samog bračnog para. Rezultat toga je topli i vrlo ljudski prikaz intime jednog dugovječnog braka sa svim svojim vrlinama i manama te dobrim i lošim stranama koji teče paralelno uz prikaz i analizu identiteta protagonista kao francuskih Kanadana unutar povijesti njihovog naroda i šireg društvenog konteksta. Potonje je također preokupacija njegovog filma *Akadija, Akedija (L'Acadie, l'Acadie, 1971)* u kojem je u suradnji sa Michelom Braultom zabilježio neuspjele prosvjede frankokanadskih studenata u njihovom nastojanju da izbore status za svoj jezik i identitet. Iako se većina događaja u njemu odvija na jednom mjestu (fakultet), sam fizički prostor je samo pozadina drame koja se odvija između studenata, fakultetskog osoblja i predstavnika institucija, a fokus je stavljen na same ljude koji propituju, objašnjavaju ili opravdavaju svoje stavove i djelovanje.

4.1.6. *Odjeci u Hrvatskoj*

Poetika filma istine i direktnog filma, s pripadajućim im metodama i filmskim postupcima (“muha na zidu” pristup, anketna metoda, intervju) ostavila je traga i u hrvatskoj kinematografiji, ne samo zbog napretka u filmskoj tehnologiji, nego i zbog televizije, njezinog neformalnog pristupa temama i njezinom pokretnom kamerom s kojom im je lako

⁴http://offscreen.com/view/ile_aux_coudres_trilogy

pristupala, dobivši tako bogatu građu za stvaranje dokumentarnih priča. No s druge strane, tako velike mogućnosti pri snimanju povećavaju i odgovornost redatelja pri odabiru snimanog, te postavljaju nova etička pitanja o vjerodostojnosti i istinitosti (Zoran Tadić, 2009). S tim su se problemima, na različite načine i s različitim rezultatima, bacili u koštac naši autori poput Petra Krelje, Aleksandra Stasenka, Zorana Tadića, Branka Lentića i drugih. Među njima su Zoran Tadić i Branko Lentić zanimljivi upravo zbog svojih različitih pristupa osobama i problemima koje koriste kao građu kao i zbog načina na koji tu građu spajaju u cjelinu.

Kao ogledne primjere promatralačkog postupka, tj. postupka “muhe na zidu” naveo bih filmove *Druge* i *Pletenice* Zorana Tadića (1941-2007). Film *Druge* (1972) prikazuje isječak života jedne starice u Dalmatinskoj Zagori. Kamera snima nju, samu sa svojom kozom, u kolibi s jednom prostorijom u kojoj spava i loži i jede. U filmu nema smislenog, koherentnog razgovora. Jedine izgovorene riječi su riječi nemušte mješavine vrijeđanja i tepanja koje starica upućuje neposlušnoj kozi. Nijedan kadar nije snimljen izvan kolibe, a u cijelom filmu se ni na tren ne pojavljuje komadić prozora ili vanjskog svijeta. Radnja je rudimentarna i svedena na prikaz kuhanja večere, staričine borbe i šaputanja s kozom koja joj gura njušku u zdjelu iz koje objeduje, te završno, samog objedovanja i odlaska na počinak. Film, iako vrlo učinkovit u utiskivanju dojma klaustrofobije i izoliranosti, ipak ostavlja otvorena pitanja o potpunoj vjerodostojnosti prikazanoga. Iako on ovdje ostavlja dojam objektivnosti i nepristranosti u svom obestrašćenom prikazu događanja, način na koji je snimljen, uz dublje promišljanje i drugo gledanje govori dosta o samom autoru filma koji sličan postupak ponavlja i u filmu *Pletenice* (1974). I u tom filmu on prati jedan dan mlade seoske žene u buđenju, radu po kući, u polju i kuhinji, zaokružujući ga i poentirajući krupnim planom protagonistkinje pri pažljivoj brizi za kosu i pletenju pletenica prije počinka. U oba filma

nositelji radnje ne pričaju s autorom niti s drugim ljudima. Jedine riječi prijekora i naredbi koje izgovaraju upućene su životinjama. Isto se tako u oba filma autor povlači iz djelokruga snimanog protagonista te ga izdvojen od njegove stvarnosti promatra kao što bi zoolog promatrao ponašanje neke životinje, biolog mitozu stanice pod mikroskopom ili kemičar kemijske procese u prirodi, a to je ono što je stvaran izvor tjeskobe koju takav čin snimanja pruža.



6.Druge

Od filmova Zorana Tadića, s obzirom na filmski postupak i pristup snimanom subjektu, bitno se razlikuju pojedini filmovi Branka Lentića (1930).Njegovi najzapaženiji filmovi u većoj mjeri obuhvaćaju razgovor, intervju, te obraćanje osoba prema kameri. Protagonisti su uključeni u završni proizvod, ne u smislu da sugeriraju sam filmski postupak, nego tako da su redateljev način snimanja, montaža, ton itd., uvelike uvjetovani iskazima snimanih ljudi. U većini Lentićevih filmova sam autor i onaj koji razgovara s protagonistima

i navodi ih na ispovijest i pripovijedanje nije prisutan i uklonjen je u samoj montaži, no svejedno se iz njih može iščitati da je do svih tih izjava došao putem anketa i razgovora s njima, tako da se njegova intervencija u filmu ne može zanijekati. Zato je završni produkt rezultat zajedničke suradnje, s tim da, slično kao u Perraultovim filmovima, težište leži ne ljudskim pričama i životu, živom iskustvu kojemu se sam autor prilagođava i podređuje filmski postupak, a u djelatnost i iskaze snimanih ljudi intervenira sugestijama i pitanjima, a ne nametanjem fiksne ideje i agende. Bilo da prikazuje težak život ličkih drvosječa (*Bič s dva kraja*, 1975), bilo da želi pružiti uvid u samopropitivanje i životne odluke koje moraju donijeti riječki srednjoškolci na pragu zrelosti (*IV f*, 1977), bilo da otkriva pozadinu priče problema ribarskog krivolova (*Dinamitaši*, 1974) ili krize identiteta hrvatskih iseljenika (*Poseban let*, 1982), Branko Lentić ne gubi fokus s onog jedinstveno ljudskog, tj. onog što ga razlikuje od ostalih živih bića: autorefleksija, misaonost i argumentacija. U filmu *Dinamitaši* autor temi krivolova pristupa prvenstveno kroz svjedočanstva mještana, ribara i njihovih obitelji, te snimajući sudska saslušanja i svjedočanstva osoba optuženih za izlov ribe s eksplozivom. Sva ta stajališta, stupnjevito i konzekventno povezana montažom, daju iscrpnu i uravnoteženu sliku zacrtane teme. U filmu *IV. f* autor u dogovoru sa učenicima stvara samu naraciju filma. On pojedinačne intervjuje u kojima ih sam ispituje kombinira, u dogovoru sa samim učenicima, sa svojevrsnom "igrom istine", gdje učenici postavljaju pitanje jedni drugima tako da svaki od njih staje u središte kruga i tako, okružen ostalima, odgovara na sve ono što ih zanima o njemu ili njoj, a prije nisu imali prilike ili hrabrosti pitati. Branko Lentić je u svojim filmovima odmaknut i većinom neprisutan (bar ne direktno u snimljenom materijalu), ali unatoč tome odgovorno uključen, što je vidljivo u povjerenju i spremnosti na otvorenost s kojom mu snimane osobe povjeravaju svoje priče, a to onda mora

podrazumijevati i autorovo prilagođavanje i suradnju sa snimanim ljudima, kao i poštivanje njihove želje o tome kako oni sami žele biti prikazani.

5. Zaključak

Zaključno iz svega dosad opisanog izveo bih dvije tendencije u dokumentarnom filmu, u načinu pristupa temi, snimanoj građi i samim ljudima, te u sastavljanju same građe u krajnji proizvod, film. U onoj prvoj vlada naglašena fetišizacija. Tu se u prvom redu radi o fetišizaciji stroja, tj. kamere, posredstvom koje proistječu i ostale, poput fetišizacije prostora, ideje ili određenog tehničkog rješenja pri samom snimanju. Film *Čovjek s filmskom kamerom* je u velikoj mjeri apoteoza i obožavanje stroja za proizvodnju pokretnih slika. U filmovima Fredericka Wisemana glavni junak u prikazanom je u prvom redu prostor kao takav (umobolnica, škola, sud za maloljetnike itd.), snimanje se nastoji u što većoj mjeri svesti na najmanju moguću intervenciju snimatelja, a odmak od samih snimanih ljudi autor nastoji održati na što većoj daljini, ostavljajući ih u hladnoći obestrašćenog prikaza. Film 'Shoah' Claudea Lanzmanna također u fokus svog djelovanja stavlja određeni prostor, i iako bi se moglo reći da se njegovi postupci dijametralno razlikuju od Wisemannovih, oni unatoč tome daju slične rezultate. Ako Wiseman pokušava pristupiti snimanom "odozdo" tj. s namjerom da u što većoj mjeri smanji vlastitu prisutnost i intervenciju pri činu snimanja, onda se Lanzmann gradi nameće "odozgo" kako bi, forsirajući pojedince da ponovno proživljavaju osobnu traumu na što življi i intenzivniji način, izvukao što veću količinu "snimljivog materijala", tj. onog materijala koji pogoduje njegovoj prethodno fiksno zadanoj koncepciji.

Nasuprot tome, imamo tendenciju da se snimanom čovjeku priđe iz što ravnopravnije pozicije i u njoj je težište stavljeno na prihvaćanju ograničenosti perspektive snimatelja i snimanog uvjetovane njihovom mogućom pristranošću. Tu bih tendenciju nazvao personalnom jer joj je namjera da kao glavno težište filmskih postupaka stavi čovjeka. Dobar

primjer toga je Perraultov film *Vladavina dana* koji je nastao kao produkt autorove komunikacije sa jednim vremešnim bračnim parom, epizodnim protagonistima iz njegovog drugog filma *Za nastavak svijeta*, a i sam film *Za nastavak svijeta* je u biti produkt suradnje autora i farmera i njihove zajedničke želje da obnove i prikažu već zaboravljenu tradiciju kitolova. Na sličan način postupa i Jean Rouch sa svojim protagonistima u filmu *Kronika jednog ljeta*. On svojim protagonistima daje toliku slobodu da neki od njih na određeni način postaju čak i sustvaratelji filma sudjelujući u onom dijelu posla koji se odvija iza kamere (npr. njihovo nadosnimavanje komentara na svoje scene), te kritički se osvrćući na vlastite i tuđe snimke. Jean Rouch je tu slobodu i komunikaciju sa snimanim u svim ovdje navedenim filmovima doveo na najvišu razinu.

Kao primjer koji bi bio na razmeđu te dvije tendencije, one humanizacijske i one fetišizacijske, sam naveo film *Predizbori*. U njemu autori koriste postupke slične Wisemanovima (snimanje na način "muha na zidu", prethodni fiksni dogovor sa snimanim subjektima čija se pravila u toku snimanja ne mogu mijenjati), ali, za razliku od njega, nosilac radnje im nije lokacija, nego osoba, tj. predsjednički kandidati koje kamera slijedi u skladu sa njihovim predizbornim kampanjama.

U posljednjem dijelu izlaganja sam za navedene dvije tendencije potražio primjere i u hrvatskom filmu. Za tendenciju fetišizacije stroja i lokacije sam naveo kratke filmove *Druge* i *Pletenice* Zorana Tadića primjećujući je u autorovom obestrašćenom i distanciranom pristupu temi, a za personalnu tendenciju filmove *Bič s dva kraja*, *Dinamitaši*, *IV f* i *Poseban let* Branka Lentića primjećujući je u načinu postupanja sa ljudima (razgovor, intervju, anketna metoda) i spremnosti da priče i želje snimanih utječu na ono što će biti snimano.

Dodao bih još kako se u svim filmovima koje sam naveo kao primjer ne može govoriti isključivo o filmu s fetišizacijskim, odnosno personalnim pristupom, nego o fetišizacijskoj i

personalnoj tendenciji u filmskom postupku i pristupu snimanoj građi od kojih je u pojedinom filmu jedna naglašenija od one druge, ali nijedna od njih dvije nikad nije u potpunosti odsutna.

I na kraju bih ovo izlaganje o dokumentarizmu zapadnog kulturnog kruga '50ih '60ih i '70ih godina 20. stoljeća, njegovom porijeklu, stilovima i tehnikama koje su se u njemu razvile izveo zaključak kako sam u svima njima primijetio upravo te dvije tendencije, a umjesto vlastitog konačnog suda o tome koju od njih smatram vjerodostojnijom, kvalitetnijom i produktivnijom pa čak i filmičnijom citirao bih Alberta Meyslesa koji je u filmu *Michael Moore mrzi Ameriku (Michael Moore Hates America, 2004)* upitan pred sam kraj što bi htio pitati naslovnog protagonista rekao: "Ako bi radio u većoj mjeri na način na koji ja radim, tako da otkrivaš stvari za vrijeme snimanja i prepustiš se njihovom toku, da li misliš da bi te to učinilo nesretnim?⁵".

⁵ Moj prijevod.

Literatura

Bibliografija

- Barnouw, E. (1993) *Documentary : a history of the non-fiction film*, New York ; Oxford : Oxford University Press
- Bazin, A. (1967) *Šta je film? Sv 1-4*, Beograd : Institut za film
- Grimshaw, A. i Ravetz, A. (2009) *Observational cinema : anthropology, film, and the exploration of social life*, Bloomington : Indiana University Press
- Lovell, A. i Hillier, J. (1972) *Studies in documentary*, London: Secker and Warburg; British Film Institute
- Nichols, B. (2001) *Introduction to documentary* Bloomington, Ind. : Indiana University Press
- Peterlić, A. (ur.) (1986) *Filmska enciklopedija, 1, A-K*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža"
- Peterlić, A. (ur.) (1990) *Filmska enciklopedija 2, L-Ž*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža"
- Scott, D. J. (2012), *An Interview With Frederick Wiseman*<http://filmmakermagazine.com/37042-an-interview-with-frederick-wiseman/> (25.5.2015)
- Tadić, Z. (2009) *Ogledi o hrvatskom dokumentarcu*, Zagreb : Hrvatski filmski savez
- Totaro, D. (2007), *Pierre Perrault's Île-aux-Coudres Trilogy*http://offscreen.com/view/ile_aux_coudres_trilogy (1.9.2016)

Filmografija

- Anderson, L. *Every Day Except Christmas*, 1957
- Anderson, L. *O Dreamland*, 1954
- Anderson, L. *Thursday's Children*, 1954
- Brault, Michel i Perrault, Pierre *L'Acadie, l'Acadie* 1971
- Brault, Michel i Perrault, Pierre *Pour la suite du monde* 1963
- Drew, R. *Primary* 1960.
- Flaherty, R. *Man from Aran* 1934
- Flaherty, R. *Moana*, 1926
- Flaherty, R. *Nanook of the North* 1922
- Goretta, C. i Tanner, A. *Nice Time*, 1957
- Grierson, J. *Drifters*, 1929
- Ivens, J. *De Brug*, 1928
- Ivens, J. *New Earth*, 1933
- Ivens, J. *Regen*, 1929
- Ivens, J. *The Spanish Earth*, 1937
- Jennings, H. *A Diary for Timothy*, 1945
- Jennings, H. *Fires Were Started*, 1943
- Jennings, H. *Listen to Britain*, 1942
- Krelja, P. *Njegovateljica* 1976
- Krelja, P. *Ponude pod broj* 1969
- Krelja, P. *Prihvatna stanica* 1977
- Krelja, P. *Recital* 1972
- Krelja, P. *Splendid isolation* 1973
- Lanzmann, C. *Shoah* 1985

Leacock, R. i Chopra, J. *Happy Mother's Day* 1963

Lentić, B. *Bič s dva kraja* 1975

Lentić, B. *Dinamitaši* 1974

Lentić, B. *IV f* 1977

Lentić, B. *Poseban let* 1982

Lumière, A. i L., *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat, La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 1895

Maddow, B. i Meyers, S. *The Savage Eye*, 1960

Marker, C. *Le joli mai*, 1963

Marker, C. *Loin du Vietnam*, 1967

Mazzetti, L. *Together*, 1956

Meysles, A. *Grey Gardens*, 1975

Meysles, A. *Salesman*, 1968

Perrault, P. *Le règne du jour* 1967

Reisz, K. *We Are the Lambeth Boys*, 1959

Richardson, T. *Mamma don't allow*, 1955

Rouch, J. *Jaguar*, 1955

Rouch, J. *La pyramide Humaine*, 1961

Rouch, J. *Moi, un noir*, 1958

Rouch, J. i Morin, E. *Chronique d'un été*, 1961

Rouch, J. *Les Maitres foux*, 1955

Ruttman, W. *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* 1927

Stasenko, A. *Pogled u sumrak* 1967

Stasenko, A. *Put* 1976

Tadić, Z. *Dernek* 1974

Tadić, Z. *Druge* 1972

Tadić, Z. *Pletenice* 1973

Tadić, Z. *Poštar s kamenjara* 1971

Vertov, Dz. (Kaufman, D. A.) *Человек с киноаппаратом*, 1929

Watt, H. i Wright, B. *Night Mail*, 1936

Wilson, M. *Michael Moore Hates America*, 2004

Wiseman, F. *Essene* 1972

Wiseman, F. *High School* 1968

Wiseman, F. *Hospital* 1970

Wiseman, F. *Juvenile Court* 1973

Wiseman, F. *Law and Order* 1969

Wiseman, F. *Meat* 1976

Wiseman, F. *Missile* 1987

Wiseman, F. *Near Death* 1989

Wiseman, F. *Primate* 1974

Wiseman, F. *Titicut Follies* 1967

Wiseman, F. *Welfare* 1975