

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU  
FILOZOFSKI FAKULTET  
ODSJEK ZA KOMPARATIVNU KNJIŽEVNOST

DORA DOBRICA

**U DUBINU, A NE ŠIRINU: POETIKA  
DOKUMENTARNOG FILMA KRZYSZTOFA  
KIEŚŁOWSKOG**

DIPLOMSKI RAD

Mentor: dr.sc. Nikica Gilić

ZAGREB, 2013.

Redatelj dokumentarnih filmova mora imati pravo na vlastito viđenje stvarnosti, te da je prikaže onako kako je on vidi. On mora imati pravo na subjektivni pogled i velika je greška zahtijevati da svaki, čak i najkraći, dokumentarni film predstavlja objektivnu sintezu stvarnosti... Filmska industrija, koja garantira pravo na subjektivnost i ovisi o raznim temperamentima i pogledima redatelja, ima veliku šansu: ona može, u cijelosti, postati slika stvarnosti bliske istini i na ravnopravan način prikazivati njezine loše i dobre attribute. (iz Kieślowskijevog diplomskog rada „Dokumentarni film i stvarnost“ u Kickasola<sup>1</sup>, str. 18)

---

<sup>1</sup> Svi prijevodi iz Kickasola moji su prijevodi s engleskog jezika.

## SADRŽAJ

1. Uvod .....	4
2. Kontekst.....	6
3. Pozicioniranje Kieślowskijevih dokumentarnih filmova u teoriji dokumentarnog filma ..	9
4. Obilježja dokumentarnih filmova Kieślowskog.....	12
4.1. Krupni plan .....	12
4.2. Dinamična kamera i kamera iz ruke .....	14
4.3. Zvuk i glazba.....	15
4.4. Prikazivanje čovjeka .....	16
4.4.1. Metoda prateće kamere.....	17
4.4.2. Anketna metoda.....	18
4.5. Uvod: „slučajni odabir“ priče i <i>in medias res</i> .....	18
4.6. Nema komentara .....	19
4.7. Ritam kao načelo sjedinjavanja filma .....	21
5. Zaključak .....	23
6. Literatura .....	24
7. Dodatak.....	25

## 1. UVOD

Stvaralaštvo Krzysztofa Kieślowskog (1941. – 1996.) može se podijeliti na tri razdoblja:

- dokumentarni filmovi (1969. – 1980.)
- poljski igrani filmovi (1975. – 1988.)
- strane koprodukcije (1990. – 1994.).

Osim toga, neki kritičari primjećuju razliku između njegove rane realističke i kasne metafizičke faze (Haltorf, str. xi). Prelazak iz jedne u drugu fazu dogodio se u zreloom razdoblju poljskog igranog filma. Zanimljivo je da se, kad se raspravlja Kieślowski, uglavnom govori o filmovima iz tzv. metafizičke faze. To su prvenstveno filmovi nastali u stranim koprodukcijama, *Veronikin dvostruki život* (1991.) i *Tri boje: Plava, Bijela i Crvena* (1993. – 94.), neki poljski igrani filmovi – *Kinoamater* (1979.), *Slučajnost* (1982.), *Bez kraja* (1984.), te filmski serijal *Dekalog* (1988.). Navedena četiri filma iz Kieślowskijevog posljednjeg razdoblja predstavljaju plodno tlo za proučavanje na mnogo razina: od korištenja kamere, preko tema koje se ponavljaju, glazbe i simbolike boja do pozicije žene u društvu. To su kompleksni narativni filmovi u kojima se kroz priču i kroz formu analiziraju moralna i metafizička pitanja, te su kao takvi zanimljivi brojnim analitičarima i teoretičarima filma. Osim ta četiri filma, često se analizira i *Dekalog*, koji je Kieślowskog proslavio na međunarodnoj razini krajem osamdesetih. To je televizijski serijal od deset jednosatnih filmova, svaki od kojih tematizira jednu od Deset zapovijedi. Ti su filmovi dobili mnogo nagrada, bili proglašavani najboljim djelom napravljenim za televiziju (Fulford), Stanley Kubrick bio je tako oduševljen serijalom da je napisao predgovor scenarijima, a teoretičari filma posvetili su mu mnogo pažnje.

Za razliku od navedenog obilja literature o njegovim kasnijim fazama, proučavajući dostupnu literaturu na hrvatskom i engleskom jeziku<sup>2</sup>, ne može se naći puno radova koji proučavaju filmove iz prve faze, odnosno dokumentarne filmove. Knjige o Kieślowskom obvezno spominju njegove dokumentarne filmove i ukratko ih opisuju, no fokusiraju se više na anegdote sa snimanja te na povezanost tih filmova s političkim stanjem u Poljskoj. Ta djela tako ostaju tek površno analizirana. Jedan rad nikako ne može, a ovaj rad zasigurno ni ne pokušava, nadoknaditi nedostatak literature niti sistematizirati sva pitanja koja se nameću

---

<sup>2</sup> Na poljskom također ne postoji obilje zapisa o Kieślowskijevom ranijem radu, ali ipak ih ima: važne analize napravio je Mikołaj Jazdon. Nažalost, one ne postoje u prijevodu, pa nisu korištene kao reference u ovom radu.

kada se pregledavaju filmovi rađeni kroz čitavo desetljeće. Ovdje se tek načine jedna od mogućih tema vezanih uz raniji rad Krzysztofa Kieślowskog, te otvaraju teme za daljnje istraživanje ovog područja.

Dokumentarni filmovi Kieślowskog usredotočeni su na razne aspekte života i kulture te na političku situaciju pod kontrolom poljske Komunističke partije. No umjesto da direktno proziva Partiju, on prikazuje likove i situacije iz svakodnevnog života, stvarajući tako sliku ondašnje Poljske. Iako nije vjerovao u „objektivnu istinu u umjetnosti“ (Kickasola, str. 18), želio je svojim filmovima dati realističan prikaz stanja, a to je postizao pomnim promatranjem subjekata i izbjegavanjem očitih redateljskih intervencija. Od samog početka svojeg filmskog stvaralaštva razvijao stil koji je postao karakterističan za njegov daljnji rad: naglašavanje naizgled beznačajnih detalja, poput ljudskog hoda i sporednih likova, dominacija ljudskih lica okvirom ekrana, dinamična kamera, dijegetska glazba i pozadinski zvukovi i sl. „U svojim prvim filmovima, Kieślowski pokazuje interes za obične ljude koji se ničime ne ističu, te za promatranjem malog dijela stvarnosti prikazanog „u dubinu, a ne širinu“, da iskoristimo naslov jedne njegove kasnije izjave“ (Haltof<sup>3</sup>, str. 4). Cilj ovog rada analizirati je te tehnike koje se ponavljaju kroz dokumentarne filmove Krzysztofa Kieślowskog; proučiti njihov razvoj, ponavljanja i ulogu u određenom djelu, kao i u cijelom njegovom dokumentarističkom opusu, te pokušati donijeti zaključke o poetici Kieślowskijevog dokumentarnog filma.

Nakon uvodnog poglavlja u kojemu je ustanovljen cilj rada, drugo poglavlje u kratkim crtama smješta Kieślowskog u povijesni i umjetnički kontekst svojeg razdoblja, dok treće propituje kako se njegovi dokumentarni filmovi uklapaju ili opiru teoriji dokumentarnog filma. Ova poglavlja otvaraju mogućnost propitivanja glavnih obilježja tih filmova, što se detaljno radi u četvrtom poglavlju od razine oblika filmskih zapisa sve do načina povezivanja dijelova u cjelinu. Nakon toga slijede zaključci, te prijedlozi za daljnja istraživanja. Tehnički podaci i opis analiziranih filmova nalaze se u Dodatku.

---

<sup>3</sup> Svi prijevodi iz Haltof moji su prijevodi s engleskog jezika.

## 2. KONTEKST

Razdoblje u kojem je Kieślowski snimao dokumentarne filmove (od završetka filmske škole krajem šezdesetih do početaka osamdesetih godina) bilo je burno vrijeme političkih, ekonomskih i društvenih previranja. Došlo je do smjene na vlasti, a samim time i do promjena u vanjskoj i unutarnjoj politici, odnosu prema gospodarstvu i svim drugim područjima djelatnosti. To je uzrokovalo velike oscilacije u životnom standardu: jedan dan Poljaci su uživali u stanju relativnog prosperiteta, a već drugog dana proširilo se stanje opće neimaštine. Te promjene bile su popraćene raznim reakcijama, od apatije građana preko studentskih demonstracija do štrajkova. U umjetnosti te su se promjene očitovale naglim pomakom od relativno velikih umjetničkih sloboda do stroge cenzure. Nakon filmske škole, Kieślowski je počeo snimati dokumentarne filmove, želeći opisati stanje u Poljskoj:

Tek nakon što nešto opišete, možete početi o tome i razmišljati. Ako nešto nije opisano i ako o tome ne postoji nekakva bilješka – i nije bitno u kakvoj je formi ta bilješka: film, sociološka studija, knjiga, ili čak i samo usmeno objašnjenje – ne možete se na to pozvati. Situaciju ili problem pred sobom morate prvo opisati da biste ih mogli riješiti. (Stok, str. 91)

Na tom putu nalazio je brojne prepreke. Mnoge scene iz njegovih filmova bile su sporne. Primjerice, scena u kojoj liječnici primaju dnevnicu u filmu *Bolnica* morala je biti prilagođena da bi su uopće mogla prikazivati. Nakon učestalih borbi s cenzurom, i nakon situacije u kojoj su njegove snimke za film *Kolodvor* zaplijenjene i iskorištene kao dokazni materijal, Kieślowski je odustao od snimanja dokumentarnih filmova i posvetio se igranom filmu. Priključio se skupini koja se nazivala “filmom moralne uznemirenosti”<sup>4</sup>, a čiji je cilj bio otkriti neprikazanu poljsku stvarnost (Haltorf, str. xi). Kieślowski o samom nazivu govori da ne zna točno na što se odnosio, ali da mu se čini da su bili nemirni u vezi s moralnom situacijom poljskog naroda (Stok, str. 70). Filmovi snimljeni u tom razdoblju prikazuju konflikt između države i pojedinca i istražuju jaz između „progresivnih“ ideja sistema i njihovog ostvarenja u društvu. U filmu *I'm So-So*, Kieślowski kaže: „Mi smo možda bili prva poslijeratna generacija... koja je pokušala opisati svijet kakav je bio. Prikazujemo samo mikro-svjetove. Već i sami naslovi upućuju na to: *Škola*, *Tvornica*, *Bolnica* ili *Ured*. Kad bi

---

<sup>4</sup> Naziv na poljskom *kino moralnego niepokoju*; na engleskom *The Cinema of Distrust*. Prijevod na hrvatski prema prijevodu u Stok.

se ta mini-opažanja stavila zajedno, opisivala bi život u Poljskoj“ (Wierzbicki). Neka od obilježja poetike filma moralne uznemirenosti vide se već i u Kieślowskijevim ranijim filmovima (na primjer indirektni napad na sistem kroz metaforu u filmu *Bolnica* ili čak i direktnije prikazivanje političkih procesa u *Životopisu*), tako da se može reći da je Kieślowski ujedno bio i preteča i predstavnik te struje.

U dostupnoj literaturi uglavnom se ne spominje utjecaj ne-poljskih redatelja na stvaralaštvo Kieślowskog, iako sam redatelj u Stok govori da u njegovoj filmskoj školi nije bilo neke posebne cenzure te da su im prikazivali filmove koje ljudi obično nisu mogli vidjeti (Stok, str. 59). Znači, postojao je kontakt s filmskom umjetnošću i teorijom van granica Poljske. Pri opisu Kieślowskijevog stila, navodi se sličnost sa poetikom *Kino-Pravde*, *Direct Cinema* i *Cinéma vérité*. To su bili „novi stilovi stvaranja dokumentaraca koji su odbacili prevladavajuće pristupe nefikcionalnom filmu. Ti redatelji izbjegavali su među ostalim korištenje scenarija, sveznajući glas komentara, uprizorivanje događaja ili bilo kako insceniranje ili upućivanje. Cilj im je bio promatrati, a ne utjecati“ (Caroll<sup>5</sup>, str. 224). Ti smjerovi odbacuju velike dijelove tradicije jer smatraju da su previše podložni interpretaciji i subjektivnosti, dok je ideal biti objektivan (Caroll, str. 225). Dziga Vertov *Kino-Pravdom* želi uhvatiti fragmente stvarnosti, koji postavljeni jedan uz drugi prikazuju istinu koja na prvi pogled izmiče. *Cinéma vérité* stil je snimanja dokumentarnih filmova uz koji se veže Jean Rouch. Oni je razvijao stilove dokufikcije i etnofikcije – mješavine dokumentarnog i igranog filma iz područja vizualne antropologije. Tako je jedno od glavnih obilježja *Cinéma vérité* pomno (antropološko) promatranje subjekta. *Direct Cinema* je stil snimanja dokumentarnih filmova razvijen u Kanadi kasnih pedesetih i ranih šezdesetih. Temelji se na ideji da se stvarnost snima direktno i predstavlja vjerno, te je u mnogočemu je sličan *Cinéma vérité*. Jedno od obilježja oba stila jest upotrebljavanje kamere iz ruke da bi se stvarnost prikazala što objektivnije. Iako se Kieślowski nije direktno povezivao s niti jednim od navedenih pravaca, bio je upoznat s njima još kad je pisao svoj diplomski rad pod nazivom „Dokumentarni film i stvarnost“, te je snimao filmove prema sličnim pravilima, neka od kojih je zacrtao sa svojim kolegama Andrzejem Titkowom, Krzysztofom Wojciechowskim i Tomaszem Zygadłom. Tako Haltof navodi da je:

... njihov koncept dokumentarnog filma naglašavao: (1) potrebu da se stvarnost opiše, da se prikaže vjerna slika; (2) poziv za osporavanjem političkog sistema (iako su

---

<sup>5</sup> Svi prijevodi iz Caroll moji su prijevodi s engleskog jezika.

njihovi filmovi bili proizvedeni unutar tog sistema); (3) nužnost „aktiviziranja stvarnosti“ sa svrhom „otkrivanja sakrivene istine“; (4) težnju za metaforičkim govorom (zbog političke cenzure) o stvarnosti. (Przylipiak, Mirosław u Haltof, str. 6)

To je, dakle, neka vrsta manifesta prema kojem je ta grupa željela snimati filmove i u kojem se vidi sličnost s gore navedenim pravcima. Sudeći prema navedenom tekstu, u tom trenutku bilo im je važnije opisati što bi film trebao prikazivati, nego kako bi se to moglo postići. Iduće poglavlje pozabavit će se detaljnije ovim drugim pitanjem.

### 3. POZICIONIRANJE KIEŚŁOWSKIJEVIH DOKUMENTARNIH FILMOVA U TEORIJI DOKUMENTARNOG FILMA

Postoje brojne definicije dokumentarnog filma. Svaka od njih daje nešto drugačiji okvir i uvažava različite kriterije (odnos prema stvarnosti, istinitost, objektivnost, odnos prema igranom i eksperimentalnom filmu, indeksi (ne)fikcionalnosti...). Cilj ovog rada nije definirati žanr, ali navest ćemo nekoliko obilježja dokumentarnog filma da se odredi općeniti okvir analize.

Peterlić tako (2000., str. 233) postavlja preduvjete nastanka dokumentarnog filma, a to su težnja za nepromjenljivošću („neizmijenjeni sadržaji zbilje moraju imati primat nad izmijenjenima“) i samozatajom (tvorca takvog filma). Gore navedena pravila prema kojima je Kieślowski želio stvarati filmove slažu se sa ovom pretpostavkom, no detaljnija analiza njegovih filmova pokazat će da oni na nekim mjestima imaju zapravo sasvim suprotne tendencije (npr. njegovi filmovi samom strukturom često upozoravaju na autorsku intervenciju). Gilić navodi da je „dokumentarni film široko prihvaćen naziv za skupinu filmova koji prikazuju prizore iz zbilje, koji se trude ostaviti dojam izravne referencije na stvarni svijet“ (str. 35) te nabraja izlagačke postupke tipične za dokumentarni film, uz napomenu da nije riječ o potpuno pouzdanim odrednicama. Ti su postupci glas komentara, neuredna kompozicija filmske slike, crno-bijela fotografija, te nenarativno (asocijativno) izlaganje (str. 37). Nichols<sup>6</sup> pak ustvrđuje da „dokumentarni film dobiva značenje u kontrastu sa igranim ili eksperimentalnim i avangardnim filmom“ (str. 20), uz tezu da za pripadnost tom žanru filma, određeni film mora dijeliti karakteristike s filmovima koje se već smatra dokumentarnima. Te karakteristike su: sveznajući komentar, intervju, snimanje zvuka na lokaciji, slika koja ilustrira ili propituje određenu tvrdnju, te oslanjanje na neprofesionalne glumce (str. 26). Kod Kieślowskog nalazimo obilježja iz obje definicije, osim glasa komentara, no nisu uvijek realizirana na očit način (npr. iako često koristi intervju, on prikriva tu metodu i film daje dojam da subjekt „sam od sebe“ govori u kameru).

Nadalje, na razini načela sjedinjavanja Peterlić tvrdi da je dokumentarnom filmu „primjerena ona verzija [načela strukture logičkog izlaganja] u kojoj se uspostavlja jasna distinkcija između autorova komentara i optimalno neizmijenjene građe (ibid.). Nichols pak ustvrđuje da dokumentarni film ima širu paletu kadrova nego igrani film. Smatra da su ti

---

<sup>6</sup> Svi prijevodi iz Nichols moji su prijevodi s engleskog jezika.

kadrovi nisu toliko snažno povezani naracijom, već retorički organizirani prema nekoj logici ili argumentu (Nichols, str. 28 – 29). U filmovima Kieślowskog možemo naći potvrde tih teza. Iako on uglavnom snima po principu objektivnosti, koristi neke vrste manipulacija materijalom (a u manjoj mjeri, čak i događajima) da bi zaokružio svoje djelo, dao mu strukturu i neku vrstu komentara.

To nas vodi do zadnje razine definicije dokumentarnog filma, one o odnosu sa stvarnošću. Prema Nicholšu baš taj odnos prema izvanjskom, povijesnom svijetu ono je što dokumentarnom filmu kao žanru daje smisao. „Očekujemo baviti se filmovima koji se bave svijetom“ (Nichols, str. 27). Na pitanje do koje mjere je uopće moguće objektivno sagledati svijet i što je zapravo taj neizmijenjeni izvanfilmski materijal postoje mnogi, često kontradiktorni, odgovori. Carroll objašnjava da teze idu iz krajnosti u krajnost: od tvrdnji da su apsolutno svi filmovi ipak igrani filmovi, do tvrdnji da su svi filmovi zapravo dokumentarni filmovi (Carroll, str. 224). Ideje o objektivnosti dokumentarnog filma, nešto su što je i Kieślowskog jako zanimalo, te je napisao diplomski rad naziva „Dokumentarni film i stvarnost“ u kojem se zalaže za što veću dozu objektivnosti. No prema Jazdonu (vidi Dodatak), jedino je film *Prva ljubav* snimio prema zacrtanim postavkama, iako je i sam Kieślowski kasnije ustvrdio da je u tom filmu „bilo mnogo slučajeva manipuliranja“ (Stok, str. 97). No ovo pitanje nije nužno nešto zbog čega se filmu treba oduzeti status „dokumentarnog“:

No kod dokumentarnog filma veza s izvanfilmskom stvarnošću temeljna je odrednica cjelokupne rodovske poetike, pa se poetika svakog pojedinog dokumentarnog filma zasniva na toj, u krajnjoj liniji i retoričkoj odrednici odnosa prema izvanfilmskoj stvarnosti. Budući da film može sadržavati fiktionalne elemente, a svejedno biti dokumentaran, potrebno je sagledavati cjelinu filmskog djela. (Gilić, str. 35)

Filmovi Krzysztofa Kieślowskog mogu se jako dobro objasniti ovom definicijom: oni zaista prikazuju više-manje neizmijenjenu izvanjsku stvarnost, ali ipak sa nekim upletanjima na raznim razinama. Najočitiiji primjer je film *Żivotopis* koji prikazuje stvarno zasjedanje partijske komisije, njihove razgovore i odluke, no čovjek kojeg se nalazi ispred njih naturščik je sa lažnim životopisom. Kieślowski kaže da je taj film tipični primjer spoja drame s dokumentarcem (Stok, str. 93), te da su ga u to vrijeme izrazito zanimali spojevi žanrova (vidi Stok, str. 134 o igranom filmu *Osoblje* u kojem se koriste brojni dokumentaristički postupci). Osim toga, Kieślowski priznaje da je izazivao neke situacije u pojedinim filmovima (kao npr. posjet policajca u *Prvoj ljubavi* (Stok, str. 98). Kieślowski bitno utječe na dojam stvarnosti,

odnosno fikcionalnosti, i na razini sjedinjavanja djela kao cjeline (koristeći npr. retoričke postupke poput ponavljanja, vremenski ili tematski organiziranih filmova i sl.), no o tome će se govoriti kasnije.

Gilić kao žanrove dokumentarnog filma, između ostalih, navodi socijalne i političke filmove, govoreći da su „u novije vrijeme obilježeni modernističkim stilom, oslonjenim na postupke filma istine i direktnog filma kao temeljnih odrednica formalnog ekvivalenta tematske revolucije u dokumentarnom filmu sredinom prošlog stoljeća“ (str. 124). Nekolicina Kieślowskijevih dokumentarnih filmova uklapa se u ove žanrove (*Bio sam vojnik, Refren, Zidar*). Ti filmovi tematiziraju političko stanje, ali ne sasvim izravno, nego prikazujući fragmente stvarnosti i dopuštajući gledatelju da poveže dva i dva. Osim toga, Gilić govori i o poetskom dokumentarnom filmu koji „naglašava i medijske i artificijelne aspekte svoje strukture“ (ibid.), navodeći kao njihove karakteristike asocijativno izlaganja, ritmizirane krupne planove i ponavljanja (str. 125). Kieślowskijevi dokumentarni filmovi sadrže i neke aspekte ovog žanra (ritmička ponavljanja, krupni planovi, izražena struktura filma). Nichols pak dijeli dokumentarne filmove u šest kategorija: poetski, izlagački, promatrački, participativni, misaoni i performativni (str. 99). Kieślowskijevi filmovi najvećim dijelom spadaju u kategoriju promatračkih filmova jer pokušavaju na jednostavan i spontan način, te bez intervencije, promatrati svijet oko sebe. Ti filmovi težili su neposrednosti, intimnosti i prikazivanju individue u običnim životnim situacijama (str. 107). No u njegovim filmovima mogu se naći i karakteristike poetskih (fragmentarnost likova i situacija), misaonih (usredotočenost na strukturu) i performativnih (subjektivno iskustvo, usmjeravaju na svijet koji nije naš) (str. 33-34).

Pošto tema ovog rada nije striktno propitivanje okvira i definicija roda i žanra, nećemo ulaziti dublje u tu temu. No važno je postaviti parametre i probleme koje valja imati na umu kada se govori o dokumentarnom filmu jer u idućem poglavlju razmotrit ćemo koja se obilježja Kieślowskijevih dokumentarnih filmova uklapaju, a koja opiru danim definicijama.

## 4. OBILJEŽJA DOKUMENTARNIH FILMOVA KIEŚŁOWSKOG

U ovom poglavlju analiziraju se neka od najizraženijih obilježja Kieślowskijevih dokumentarnih filmova. To nipošto nisu jedina obilježja njegovih filmova vrijedna opisa, isto kao što se svako od tih obilježja ne javlja baš u svakom filmu. No to su obilježja koje se često ponavljaju i variraju na različite načine u dostupnom uzorku od jedanaest filmova, tvoreći tako svojevrsan poetički okvir. Različiti izvori, uzimajući u obzir različite kriterije „dokumentarnog“ i „profesionalnog“, govore da je Kieślowski snimio od 17 do 25 profesionalnih dokumentarnih filmova, a prema Stok, sveukupno ih je dvadeset (str. 301 – 329).

Analizirana su obilježja sa različitih razina filmskog ustroja – od oblika filmskih zapisa (položaji kamere i pokret unutar kadra), preko tehnika snimanja (kamera iz ruke) i načela sjedinjavanja dijelova u cjelinu (metode prikazivanja čovjeka) do izgradnje priče, odnosno motivacije filma, a tim redosljedom su i navedena u radu. Pri toj analizi, ona su promatrana izdvojeno, no treba imati na umu da sva ta obilježja nemaju značenje sama po sebi, nego da ovise jedna o drugima i utječu jedna na druge, tvoreći tako zaokružene filmska djela.

### 4.1. KRUPNI PLAN

Kieślowski u svojim dokumentarnim filmovima povremeno koristi polutotale i srednji plan, ali najčešće krupni plan. Razlozi tome su dijelom umjetničke, a dijelom tehničke prirode. Započnimo od tehničkih preduvjeta:

Postoji razlika u tome što, kad snimate film za televiziju, uvijek imate manje novaca, a time i manje vremena. Televizijske filmove morate snimati brže i malo manje pažljivo. Mizanscena mora biti jednostavnija, kadrovi više krupni, a manje široki, jer u širokom kadru morate postaviti više scenografije. Iz toga je proizašao princip televizijskih krupnjaka. Kada na televiziji gledam filmove s vrlo širokim kadrovima, čak i američke visokobudžetne filmove, vrlo su gledljivi. Možda ne možete vidjeti sve detalje, ali dojam je otprilike isti. (Kieślowski u Stok, str. 202)

I Peterlić navodi razlike između imenovanja i funkcije planova na televiziji: „Zbog te pojavne kvalitete drukčije su i doživljajne vrijednosti i potencijalne funkcije planova na ekranu standardnog televizijskog prijemnika“ (Peterlić, 1982., str. 74). Kasnije objašnjava da krupni plan na televiziji ima vrijednost srednjeg plana u kinematografu, iz čega proizlazi da se tako gube kvalitete uvećanja i privid blizine, ali i dalje ostaju doživljaj izdvojenosti i pokretljivosti (str. 74 - 75).

Stoga evo kratki pregled kako Kieślowski koristi razne planove da bi zaokružio svoje djelo: polutotali se uglavnom koriste kao neka vrsta „uvoda“ u film (npr. u *Radiografiji*), dok se srednji plan najčešće koristi također na početku filma kada kamera „bira“ koju osobu će pratiti između više ljudi (ta se metoda ponavlja više puta u *Sedam žena različite dobi* kada kamera svaku od tih žena izabere iz grupe ljudi). Osim toga, on kao uvod koristi i detalj (također u *Sedam žena različite dobi* kada prije nego što prikaže grupe ljudi, prikazuje njihova stopala, ruke i torzo). Detalj koristi i kao sredstvo zaustavljanja radnje i privlačenja pažnje. Npr. pri anketnoj metodi, kada subjekt prestane govoriti, kamera mu se toliko približava da proučava neki detalj lica (često pogled). Ta se tehnika više puta ponavlja u *Radiografiji* i u *Bio sam vojnik*. Znači, nisu svi Kieślowskijevi filmovi sastavljeni samo od krupnih kadrova, ali pošto su oni dominantni u svim filmovima, ovdje ćemo samo njih detaljno analizirati.

Nakon gore nabrojanih uvodnih scena, kad se kamera zaustavi na nekome, počinje pomno promatranje lica, očiju, usana... Ponekad inzistira na prikazivanju samo lica, a najčešće prikazuje i lica i poprsja, ali iz različitih perspektiva ili s umetnutim kadrovima (npr. u *Bio sam vojnik*, kamera se skoro bez prekida zadržava na licu koje govori, ali dinamična je: drhti, približava se ili udaljava, te nailazi na prepreke).

Krupni plan redatelj koristi u dvije različite situacijama: kad likovi govore u kameru ili kad međusobno razgovaraju, odnosno kada su svjesni da su snimani, te kada snima reakcije i emocije metodom skrivene kamere (u *Prva ljubav* česte su scene kada se kamera iz daljine približava djevojci koja zamišljeno sjedi na klupi ili šeće gradom). U prvoj situaciji takva kamera kao da se želi unijeti u lice lika. Jasno pokazuje što je fokus kadra, ali samim time što je tako blizu, kamera zapravo i prelazi taj svoj fokus i prikazuje nešto dublje. Svaki treptaj, tik i bilo koji drugi pomak lica, jasno je vidljiv, te takvim promatranjem zapravo možemo vidjeti i više od onoga što lik govori. U drugoj situaciji, kamera je čak pomalo intruzivna jer nepozvana ulazi u privatni prostor snimanog lika i traži na njemu sitne reakcije. To ostvaruje dojam određene razine psihološkog razumijevanja lika i izgradnje neke vrste neizrečene priče oko njega.

Princip snimanja ljudi u krupnom planu doveo je do ekstrema u filmu *Glave koje govore* u kojem intervjui četrdesetak ljudi postavljajući im tri pitanja: „Kada si rođen? Tko si ti? Što želiš?“. Svi su prikazani u krupnome planu kako odgovaraju u kameru. Naslov tog filma (a možda i način snimanja!) djelomično je odgovor na kritike na filmove koje su Kieślowski i njegovi kolege snimali u šezdesetima. Kritizirali su ih da na krivi način upotrebljavaju krupne kadrove lica ljudi koji govore u kameru, te da ne prikazuju ništa osim tih „glava koje govore“ (Haltorf, str. 21 – 22). No prema Haltofu, taj film nije bio samo odgovor na kritiku, nego kulminacija Kieślowskijevog interesa za ljudska lica, koja su ga interesirala kroz cijelo dotadašnje stvaralaštvo.

## 4.2. DINAMIČNA KAMERA I KAMERA IZ RUKE

Kieślowski razbija potencijalnu monotonost krupnog kadra dinamičnom kamerom. Ako protagonist sjedi ili stoji, kamera je uglavnom fokusirana na njegovo/njezino lice (ponekad i poprsje) te mu se približava ili udaljuje od njega, promatra ga s raznih strana, iz više perspektiva. Slična je situacija i kad se protagonist kreće: kamera je dinamična, iako ne prati nužno samo protagonista nego zastaje na drugim detaljima, povremeno ga izgubi ili iznenada prikaže s neke druge strane. Treba napomenuti da ta dinamičnost kamere ne znači velike i nagle skokove, prenaplašena titranja ili druga izražena gibanja kamere. Tu se radi o relativno malim pomacima kamere, koji su svejedno jako zamjetljivi jer se najčešće događaju u krupnom planu. Ti pomaci možda najviše podsjećaju na kretanje dalekozora pri pažljivom promatranju: zumiranje na detalj, polagano kretanje preko objekta, povremeno istraživanje okolice bliske objektu. Osim toga, Kieślowski nikad ne koristi kutove kojima bi se dao prenaplašen autorski komentar. Najčešći je kut razine kamere, odnosno pogleda, a povremeno se pojavljuju blagi gornji (npr. subjektivni kadrovi u *S gledišta noćnog čuvara*) i donji rakurs (npr. u plesnim scenama u *Sedam žena različite dobi*). Kao što smo primijetili u opisu nekoliko sličnih stilskih škola, upotreba dinamične kamere, a osobito kamere iz ruke, česta je pri dočaravanju objektivne slike svijeta. Iako na prvi pogled to zvuči sasvim logično (gibanja na ekranu podsjećaju na kretanje u izvanfilmskom životu), Peterlić govori da „statična kamera, osim u dugim kadrovima, češće stvara osjećaj objektivnosti prikazivanog svijeta“ jer „pomicanja kamere gotovo uvijek odlikuje geometrijska preciznost jer su mehanički izvedena: na rubovima okvira jednoliko i ravnomjerno nestaje dio izvanjskog svijeta, a

otkriva se novi“ te stoga pokret kamere ima istaknutu retoričku vrijednost kao komentar (1982., str. 83).

Takav umjetni pokret može se ublažiti upotrebom kamere iz ruke, što je još jedna odlika Kieślowskijeve kamere. Tu tehniku Kieślowski koristi radi izazivanja posebne atmosfere i dojma „objektivnog pogleda“. Iako se ta tehnika najčešće koristi kada kamera prati subjekt koji se kreće, u nekim od analiziranih filmova, ta tehnika se koristi i u kadrovima kada subjekt miruje ili govori (npr. u *Životopisu* tokom izlaganja). Kamerom iz ruke, pokušava se gledatelju dati što realniji prikaz. Osim toga, kamerom pričvršćenom za tronožac, kolica ili dizalicu, nemoguće je postići sve one položaje koji se mogu ostvariti kad se snima iz ruke. Kod kamere iz ruke, pokretima kamere daje se filmu novu kvalitetu. Slobodnom kamerom koja je u potpunosti podređena snimanom događaju ili osobi, za razliku od ostalih pokreta gdje se sve podređuje filmskoj tehnici, postiže se veći stupanj poistovjećivanja s likovima. Ta tehnika pruža važnu mogućnost za dokumentarne filmove: snimatelj je manje ograničen, puno je pokretniji te može u pravom trenutku reagirati na neko značajno, pa čak i nepredvidivo događanje. Stoga se ta tehnika često koristi za snimanje dokumentarnih filmova, osobito u onim školama koje teže što objektivnijem pogledu na stvarnost. Tehnika kamere iz ruke ima još jednu veliku prednost: kad se kamera podređuje snimanom subjektu ili događaju, on manje opterećen nazočnošću kamere, tako da i manje vješti glumci (a osobito naturščici) djeluju prirodnije. U Kieślowskijevim dokumentarnim filmovima nikad se ne pojavljuju profesionalni glumci. No ti ljudi, iako su amateri, ili možda baš zato što jesu, ne djeluju kao da glume – prirodni su i naizgled nesvjesni kamere. Tako čak i izražene filmske metode (npr. anketna metoda) ne djeluju namješteno, nego kao da je snimana osoba spontano počela govoriti nekome, a ne u kameru.

### 4.3. ZVUK I GLAZBA

Kao u mnogim dokumentarnim filmovima, za povećani dojam realizma (Doane, str. 169), i u Kieślowskijevim dokumentarnim filmovima koriste se prividno nepromijenjeni zvukovi (govor protagonista i povremeno pozadinski zvuk – buka prometa, žamor ljudi) i glazba. I zvuk je uvijek dijegetski, dok glazba može biti i dijegetska (npr. orkestar u *Iz grada Łódźa*) ili nedijegetska (npr. glazba koja se čuje kad se na ekranu vide tematski natpisi cjelina u *Bio sam vojnik*).

Što se tiče govora, najčešće se radi o liku koji govori, znači tijelo i glas su povezani. Kao što je već navedeno, u dva filma (*Zidar* i *S gledišta noćnog čuvara*) slika prikazuje subjekt, no glas subjekta odvojen je od tijela.

Iako se ističe „stvarnost snimljenog“, pozadinski zvukovi nisu česti u ovim filmovima. Čuju se npr. kroz prozor u filmu *Refren*. Možda to dolazi zbog poteškoća pri snimanju zvuka opremom iz šezdesetih na lokacijama, pri čemu su rezultati često bili razočaravajući (Handzo, str. 383), a možda bi zbog kompaktnosti forme samih filmova, pozadinski zvukovi unosili konfuziju u filmove.

No glazba je u njegovim filmovima česta. Primjeri nedijegetske glazbe mogu se naći u *Iz grada Łódźa*, u kojemu je glazba jednako važna za strukturu filma kao i slika, dok u *Bio sam vojnik* ona daje komentar u kombinaciji sa bojom ekrana. Osim toga, Kieślowski se povremeno poigrava s prikazom izvora glazbe: on prikriva da se radi o dijegetskoj glazbi ne prikazujući njezin izvor na početku, da bi se tek kasnije shvatilo da se ipak radi o glazbi „s lokacije“.

#### 4.4. PRIKAZIVANJE ČOVJEKA

Kieślowski govori: „Ne može se sve opisati. To je najveći problem dokumentaraca. Padaju u vlastitu zamku. Što se više žele približiti nekome, to se više ta osoba zatvara. I to je savršeno prirodno. Nema pomoći“ (Stok, str. 119). Prihvaćajući ograničenja prikazivanja čovjeka dokumentarnim filmom, on najčešće bira dvije metode kojima može doći do nekih uvida, a koje mu, osim toga, dopuštaju da analizira lica i detalje subjekata za vrijeme radnje i razgovora.

##### 4.4.1. METODA PRATEĆE KAMERE

Nekoliko je načina prikazivanja čovjeka u filmu, a oni su povezani s raznim tipovima organizacije filmske građe u smislenu cjelinu i tipovima filmske priče (Peterlić, 1982., str. 198). Jedan od načina koji Kieślowski često koristi u dokumentarnim filmovima metoda je prateće kamere. To je način snimanja pri kojem pokretna kamera prati subjekt. Taj je subjekt najčešće naturščik koji zna da ga se snima i čija je uloga „imitiranje“ vlastitog života i „uživljavanje u neku svoju situaciju“ (ibid., str. 201).

Već je navedeno da je kamera u Kieślowskijevim filmovima fokusirana na pažljivo promatranje subjekta, s fokusom na lice, kao i da je ta kamera dinamična. Ono što je također važno jest da kamera stalno ostaje uz subjekt, i kad subjekt miruje i kad se kreće. Ako se protagonist kreće, kamera ga skoro stalno prati, ali iz određene udaljenosti, promatrajući što on radi. Kako u tim filmovima nema puno akcije, pa čak ni puno kretanja likova, ta prateća kamera uglavnom zamjećuje emocije i stvara atmosferu. Povremeno se dobiva dojam da kamera špijunira (npr. scene mlade trudnice u parku koja ne djeluje svjesno da je se snima u *Prvoj ljubavi*). Pri takvom snimanju iz daljine, kamera nekad nailazi na prepreke, npr. često joj se ispriječe neki drugi ljudi koji su se tu zatekli ili neki objekti, no kamera kao da gleda kroz njih i kreće se u smjeru protagonista. To se osobito često događa u scenama snimljenim u srednjem planu u kojima u okvir ulazi više objekata i na neki način izaziva pomutnju, prekida opisano detaljno proučavanje izoliranog subjekta.

No Kieślowski koristi prateću kameru na još jedan način: povremeno namjerno „izgubi“ protagonista i prikazuje nešto drugo (npr. u *Sedam žena različite dobi*, kamera povremeno zaostane za plesačicom i fokusira se na neku drugu osobu ili objekt). To također doprinosi dojmu objektivnog prikazivanja izvanjskog svijeta, jer u stvarnosti, gledatelj rijetko tako pomno prati jednu osobu ako je zaista ne uhodi.

#### 4.4.2. ANKETNA METODA

Drugi način prikazivanja čovjeka koji Kieślowski često koristi jest anketna metoda. To je metoda u kojoj čovjek ispred kamere odgovara na pitanja i koja se često koristi u dokumentarnom filmu. Ona ne iziskuje visok stupanj pripremljenosti osobe koja odgovara na pitanja, a njome se dobiva direktni uvid u temu iz usta aktera. Ta tehnika se u filmu može koristiti povremeno (kao npr. u *S gledišta noćnog čuvara*, koji u samo nekoliko scena očito odgovara na pitanja) ili kao načelo izgradnje filma (kao u *Bio sam vojnik*, *Radiografija* i *Glave koje govore*). „Ta metoda [...] omogućuje dramtizaciju prizora, omogućuje da se u stvarnom životu ili u prividu stvarnog života pronade priča, a ako se u filmu dosljedno primjenjuje, to se također odražava i na homogenosti djela kao cjeline“ (Peterlić, 2000., str. 209).

Kieślowski pri intervjuima vrlo rijetko dopušta da se primijeti prisutnost ispitivača (vidi ga se i čuje tek nekoliko puta u *Glave koje govore*). Na taj način ta se metoda

„kamufliira“ i gledatelj može dobiti dojam da ispitivača uopće nema. To je osobito vidljivo u *Bio sam vojnik*, u kojemu intervjui sa slijepim vojnicima djeluju više kao njihove ispovijesti na terapiji nego kao materijal snimljen posebno za taj film. Prema redateljevom mišljenju, takvi postupci, iako samo po sebi uprizoreni, svejedno prikazuju objektivnu stvarnost.

#### 4.5. UVOD: „SLUČAJNI ODABIR“ PRIČE I *IN MEDIAS RES*

Jedna od principa izgradnje filmske priče, odnosno uvoda, princip je nađenosti priče. Zbog specifičnog filmskog jezika, film na neki način mora opravdati zašto je odabrana baš ta priča od svih mogućih (i na ekranu vidljivih) priča, te zašto je uopće došlo do priče. Stoga u mnogim filmovima prvi kadrovi totalom prikazuju široki prostor (npr. grad ili selo), te postepeno prelaze na sve manje i manje, da bi se na kraju zaustavili na čovjeku. Peterlić tvrdi da je, osim očite svrhe geografskog smještanja priče, važnost tog postupka jer film na taj način „traži dopuštenje“ da odabere baš tu priču od bezbroj drugih mogućih jer u njoj ima nešto važno (1982., str. 215 – 216). Kieślowski često koristi taj postupak (npr. u *Iz grada Łódźa* film započinje slikama grada, pa tvornice, pa radnica u tvornici). U pojedinim filmovima čak prenaglašava i poigrava se tim postupkom: koristi se „slučajnim“ odabirom subjekta na način da kamera snima grupu ljudi i među njima naizgled nasumično odabire lik kojeg će pratiti. Kamera kreće iz srednjeg plana grupe, kruži po pojedincima, ili prikazuje detalje, nekoliko puta zaustavi se na nekom drugome, a tek na kraju na liku kojega će detaljnije promatrati. To je npr. metoda koja se čak više puta ponavlja u filmu *Sedam žena različitih godina*, a upotrebljava se i u *Iz grada Łódźa* te u *Bolnici*. Upotreba te metode najviše se uklapa s idejom o objektivnom prikazu zbilje – iako je to očito filmski postupak, donekle podsjeća na odabir subjekta koji bi čovjek i sam mogao uraditi. No Kieślowski taj postupak povremeno i izokreće: sekvenca započne s nekoliko kadrova detalja da bi tek kasnije prikazala cijeli lik. Dakle, kamera kreće iz manjeg u veće kao vrsta uvoda. Ta tehnika također se vidi u *Sedam žena različitih godina*. Takav uvod jasno daje do znanja da iza kamere stoji netko tko tim detaljima daje važnost i tako postavlja očekivanja uplitanja autora u strukturu za cijeli film.

Osim „slučajnim odabirom priče“, Kieślowski često otvara film *in medias res*. Tako npr. već u prvoj sceni *Prve ljubavi* saznajemo da je Jadzia trudna i što ona planira s djetetom, a u *Refrenu* vidimo kako djelatnica briše ime preminule osobe iz registra. Taj pristup puno je

direktniji i traži od gledatelj brzu prilagodbu i prihvaćanje priče. On također manje podsjeća na klasične uvode u igrani film, pa otvara nove mogućnosti razvoja filma. I zaista, Kieślowskijevi filmovi koji započinju *in medias res*, često su filmovi vrlo naglašene strukture (npr. *Bio sam vojnik* je organiziran u tematske intervale, *Bolnica* u sate, a *Glave koje govore* po godištu rođenja likova). Njima ne treba „opravdanje“ za prikazivanje baš te priče, jer ih motivira sama filmska struktura.

#### 4.6. NEMA KOMENTARA

Jedno od najčešće isticanih obilježja dokumentarnih filmova glas je komentara. Gilić ga navodi pri nabranju indeksa nefikcionalnosti (str. 37), kao i Nichols u opisu normi i konvencija dokumentarnog filma (str. 26). Nichols taj komentar naziva *voice-of-God commentary* ili komentarom božjeg glasa, zbog česte prakse da je taj glas sveznajući, a nije direktno povezan s događajima u filmu. Neke od glavnih funkcija komentara su: premošćivanje praznina u kontinuitetu, uvod u *flashback*, „razmišljanje naglas“ (slična funkcija kao solilokvij u kazalištu), unutarnji monolog, pisma pročitana glasom njihovih autora, zvučni *flashback* kojim se dozivaju savjeti, upozorenja i sl. iz prošlosti (Handzo<sup>7</sup>, str. 406). Komentar uglavnom priča neku priču, daje argumente, a ponekad čak i zauzima stranu, tako da je on česta i snažna tehnika u propagandnim filmovima, a može se i iskoristiti u svrhe promocije na prikriiven način. Uz tako širok spektar upotreba, glas komentara jako je retoričko sredstvo kojim se izvanjska stvarnost prikazuje na filmu.

No Kieślowski u svojim dokumentarnim filmovima uopće ne upotrebljava tu metodu. Ni jedan od njegovih dokumentarnih filmova nema nedijegetskog komentatora. Treba napomenuti da on nije jedini koji je odbacio takav komentar; npr. već navedeni predstavnici škola *Direct Cinema* i *Cinéma vérité* razvili su poetiku nekorištenja glasa komentara (Nichols, str. 109).

Kieślowskijevi dokumentarni filmovi prikazuju ljude ili mjesta bez komentara, dopuštajući im da „govore za sebe“. U *Iz grada Łódźa*, osim slika grada, prikazuju se i ljudi, koji doduše govore, ali ne o nečemu direktno vezanom uz samu radnju filma (npr. vidimo i čujemo pozdravni govor radnice koja odlazi u mirovinu, a nakon toga raspravu o važnosti

---

<sup>7</sup> Svi prijevodi iz Handzo moji su prijevodi s engleskog jezika.

lokalnog orkestra za grad *Łódź*). Kamera se dugo zadržava na licima pojedinaca snimajući svaku reakciju i pokret. Primjerice u *Bolnici* događaji i razgovori liječnika koji ne djeluju svjesni kamere, ni ne trebaju komentar – gledatelj lako stvori sliku o stanju poljske bolnice samo na temelju prikazanog.

U nekim drugim filmovima, ljudi sami pričaju svoje priče, odnosno dijelove tih priča. Npr. u filmu *Bio sam vojnik*, slijepi vojnici pričaju o svojem prošlom i sadašnjem životu, pri čemu ih kamera snima u stilu anketne metode. Iako na početku možda nije sasvim jasno o čemu se tu točno radi, sam struktura filma to ubrzo otkriva: podijeljen na tematske odlomke, odvojene natpisima na bijelom ekranu, te završnim crnim ekranom, film daje komentar situacije vlastitih protagonista.

Za razliku od toga, u *Zidaru*, sam zidar priča svoju priču, ali kamera ne prikazuje njega kako govori, nego događaje i mjesta koja se na neki način mogu povezati s onime o čemu on govori. Haltof primjećuje kako Kieślowski uz zidarev glas prikazuje slike iz Varšave, ne dajući pri tome podrugljiv komentar kakav bi se možda mogao očekivati s obzirom na situaciju (str. 15). Slična metoda upotrijebljena je i u *S gledišta noćnog čuvara*, u kojem glas noćnog čuvara povremeno podsjeća na komentar jer nije direktno povezan sa slikom. Kamera prikazuje i same govornike, ali rijetko u trenutku kad zapravo izgovaraju te riječi koje se čuju. No u tome filmu, slika baš djelomično daje podrugljiv komentar onome što čuvar govori. U slučaju ta dva filma, i dalje se radi o dijegetskom komentaru, a Doane takav način spajanja slike i zvuka naziva „vremenska dislokacija“ (str. 168) i ustvrđuje da takav komentar ojačava razumljivost slike (str. 172).

Što zapravo za dokumentarni film znači ukidanje komentara? Razmotrimo nekoliko temeljnih ideja o glasu komentara. Doane, na primjer, govori kako je taj glas, za razliku od ostalih glasova koji afirmiraju homogenost dijegetskog prostora, izvan tog dijegetskog prostora<sup>8</sup> te ga tako razbija (str. 168). Iz toga se može zaključiti da odsutnost komentara pridonosi jedinstvu filmskog prostora smanjuju stupanj referentnosti filma na izvanjsku stvarnost. Ona govori da u slučaju kad se glas komentara zamijeni dijalogom, dijegeza može govoriti sama za sebe (str. 168). Znači da dokumentarni filmovi bez glasa komentara ostavljaju više prostora za interpretaciju i oslanjaju se na gledatelja za suradnju. No takvi filmovi moraju na neki drugi način pružiti uvid u određenu situaciju, osobu ili događaj koju prikazuju, moraju dati drugu vrstu komentara. Doane govori da u slučaju kad glas nosi

---

<sup>8</sup> Svi prijevodi iz Doane moji su prijevodi s engleskog jezika.

informaciju, „osiromašena slika tek ispunjava ekran“ (str. 168 – 169). Iz toga proizlazi da kad se dokine glas, slika je osnažena i ona je ta koja nosi informacije, a gledatelj je slobodan usredotočiti se više na vizualno. Komentar prelazi iz nedijegetske sfere sluha u dijegetsku vizualnu sferu. Kao što vidimo iz navedenih primjera u dokumentarnim filmovima Kieślowskog, slika je uistinu jedno od glavnih komunikacijskih sredstava.

No isti izvor također govori kako sam dokumentarni film koristi taj pomak sa zvučnog na vizualno u svrhu „kamufiranja“ vlastitih filmskih postupaka. Pružajući dojam da gledatelj sam stvara mišljenje temeljeno na onome što vidi na ekranu, takav film zapravo u istoj mjeri komentira kao i film sa glasom:

[Došlo je do] širenja novih dokumentaraca koji odbacuju apsolutni glas komentara i umjesto toga, tvrde da uspostavljaju demokratski sustav, „dozvoljavajući događaju da govori za sebe“. No takva vrsta filma zapravo promovira iluziju da stvarnost govori, a da nije govorena, da film nije konstruirani diskurs. Efekt „utiska znanja“, znanja koje je dano, a ne proizvedeno, film sakriva vlastiti rad i predstavlja se kao glas bez govornika. Taj glas još je glasniji u tišini. (str. 171 – 172)

Možemo zaključiti da je glas komentara, kao i nedostatak istog, jako retoričko sredstvo kojim film ukazuje na ono važno u sebi samome. Kod Kieślowskog taj nedostatak glasa zamijenjen je ponnim promatranjem likova i objekata, upotrebom krupnih planova, kao i povremenim neočekivanim pomacima kamere.

Osim toga, treba ustvrditi da se neverbalni komentar ostvaruje i na razini djela: svaki od navedenih filmova ima originalnu strukturu koja na neki način daje komentar cijelome djelu. Najočitija je struktura *Refrena* u kojem se između svakog od pet dijelova vidi bijeli ekran s natpisom, a u posljednjem kadru umjesto bijelog, vidi se crni ekran. Tako se strukturom daje komentar cijele teme filma. No više o tome u narednom poglavlju.

#### 4.7. RITAM KAO NAČELO SJEDINJAVANJA FILMA

Mnogi dokumentarci koje je Kieślowski napravio nisu ni narativni, ali ni eksperimentalni. Znači da same filmove ne motivira (barem ne u potpunosti) naracija, kao ni asocijacije. Peterlić govori kako dokumentarne filmove često motivira „diskretna struktura logičkog izlaganja“ koja „potiskuje retoričke komponente“ i „omogućuje osvjedočenje o neodređenom, nepredviđenom, nepodešenom i beskrajnom“ (2000., str. 234). Takvi filmovi

su npr. *Iz grada Łódźa*, *Bio sam vojnik*, *Refren*, *Bolnica*, *Glave koje govore*, *Sedam žena različitih godina*, *S gledišta noćnog čuvara*. Svaki od tih filmova čvrsto je povezana cjelina koju motivira njegova vlastita struktura. Tako je npr. sam grad Łódź tema filma *Iz grada Łódźa*. Film prikazuje neka događanja u gradu. Neki dijelovi filma skoro kao da su razglednice grada. Film *Bio sam vojnik* prikazuje monologe slijepih veterana. Oni dakako pričaju vlastite priče, ali sam film nema radnju. *S gledišta noćnog čuvara* sličan je prethodnom filmu utoliko što sam po sebi nema neku radnju, nego pušta noćnog čuvara da ispriča svoju priču. Kamera ga pritom prati pri svakodnevnim aktivnostima na poslu i van posla. Filmovi *Refren* i *Bolnica* na sličan način se bave svojim tematikama, jedan pogrebnim poduzećem, a drugi bolnicom. Oba filma prikazuju tipičan dan u tim ustanovama, što podrazumijeva određen broj zaposlenika i određen broj klijenata. Filmovi ne „love“ pojedinu priču, odnosno klijenta, nego prikazuju razne događaje i ljude, ne zadržavajući se predugo ni na jednom. Povremeno se vraćaju istim pričama, no bez neke veće naznake da se radi o nečem već poznatom.

*Glave koje govore* i *Sedam žena različitih godina* pak prikazuju nepovezane ljude i ne vraćaju se istima. Prvi film prikazuje 50-ak ljudi koji odgovaraju na tri pitanja (kada si rođen, tko si i što želiš). Ono što povezuje film u cjelinu je određeni redoslijed prikazanih likova (od najmlađeg koji ima jednu godinu do najstarije, koja ima sto godina) i ritam prikazivanja: svatko od njih je prikazan u jednom kadru koji traje manje od pola minute, a zatim dolazi rez i novi kadar s novim likom. *Sedam žena različitih godina* ima nešto složeniju strukturu i prikazuje svaku od sedam žena nešto duže. Kao i u prethodnom filmu, likovi su poredani po starosti od najmlađe do najstarije. U ovom filmu ni jedna od protagonista ne govori. Jedini zvukovi koje čujemo su glas trenerica i glazba za ples. Svakoj od tih sedam žena ipak je posvećeno više vremena i prikazane su u većem broju kadrova, same i u interakciji s drugima.

Svaki od navedenih dokumentarnih filmova ima svoju unutarnju strukturu koja motivira razvoj filma i oblikuje materijal po vlastitim pravilima.

## 5. ZAKLJUČAK

Iz ovog pregleda osnovnih karakteristika dokumentarnih filmova Krzysztofa Kieślowskog možemo izvući nekoliko zaključaka o njihovoj ulozi u pojedinim djelima, kao i u cjelokupnom opusu, te njegov odnos prema stvarnosti.

Kao prvo, svaki pojedini film koristi navedene tehnike snimanja u raznim kombinacijama i s raznim svrhama. Tako npr. kombinacija slučajnog odabira protagonista i upotrebe srednjeg plana ima sasvim različite uloge, a samim time i efekte u filmovima *Sedam žena različite dobi* i *S gledišta noćnog čuvara*, isto kao i upotreba dijegetske glazbe i krupnog plana u *Iz grada Łódźa* i *Sedam žena različite dobi*. On razna svojstva upotrebljava na različite načine u svojim dokumentarnim filmovima, koristi se ponavljanjima ili dokidanjima neke tehnike, kao i varijacijama iste. Time ostvaruje veliku raznolikost u pojedinim filmovima, ali ujedno stvara i neku vrstu uzorka koji obilježava njegovu poetiku.

Drugo, poetika Kieślowskijevog dokumentarnog filma prožeta je eksperimentima na razini upotrebe kamere, zvuka, filmskog ritma i načina prikazivanja čovjeka. Ti eksperimenti su zapravo vrlo minimalistički i prikriveni, ali tim više zanimljivi za proučavanje. On obraća pažnju na detalje, pažljivo proučava ljudska lica, prikazuje ljude i događaje iz svakodnevnice u formi kratkog promatračkog filma i dopušta svojim subjektima da govore sami za sebe, te gledatelju da sam izvuče zaključke. Neka od tih svojstava on razvija kasnije u svojim igranim filmovima, kao npr. interes za „obične ljude“. Te poveznice između dokumentarnih, te ranijih i kasnijih igranih filmova bilo bi zanimljivo detaljnije istražiti u nekom drugom radu.

Treće, koristeći ovdje analizirane tehnike, ali i mnoge druge, Kieślowski svojim dokumentarnim filmovima želi opisati političko i socijalno stanje tadašnje Poljske. Uzimajući pri tome u obzir da film, pa čak ni dokumentarni, ne može u potpunosti obuhvatiti stvarnost, redatelj si dopušta poigravanje materijalom i davanje komentara kroz upotrebu filmskih tehnika. On tako balansira između ideala potpune objektivnosti dokumentarnog filma i nužde subjektivnosti prikaza bilo kojeg aspekta izvanfilmske stvarnosti, stvarajući kratke umjetničke forme koje pokušavaju prodrijeti u dubinu, a ne širinu problema.

## 6. LITERATURA

- Carroll, Noël. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge University Press: New York, 1996.
- Cavalcanti, Alberto. „Sound in film“ u *Film Sounds: Theory and Practice*. Ur. Weis, Elisabeth i Belton, John. Columbia University Press. New York: 1985. Str. 98-112.
- Doane, Mary Ann. „The Voice in the Cinema“ u *Film Sounds: Theory and Practice*. Ur. Weis, Elisabeth i Belton, John. Columbia University Press. New York: 1985. Str. 162-177
- Fulford, Robert. „Kieslowski's magnificent Decalogue“. Robert Fulford. Objavljeno 14. svibnja 2002. <http://www.robertfulford.com/Decalogue.html>. Posjećeno 1. rujna 2013.
- Gilić, Nikica. *Filmske vrste i rodovi*. AGM: Zagreb, 2007.
- Haltof, Marek. *The Cinema of K. Kieslowski: Variations on Destiny and Chance*. Wallflowers Press: London, 2004.
- Handzo, Stephen. „Appendix: A Narrative Glossary of film Sound Technology“ u *Film Sounds: Theory and Practice*. Ur. Weis, Elisabeth i Belton, John. Columbia University Press. New York: 1985. Str. 383-427
- Kickasola, Joseph. *The Films of K. Kieslowski: The Liminal Image*. Continuum: New York, 2004.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Indiana University Press: Bloomington, 2001.
- Peterlić, Ante. *Osnove teorije filma II. izdanje*. Filmoteka 16: Zagreb, 1982.
- Peterlić, Ante. *Osnove teorije filma. III. izdanje*. Hrvatska sveučilišna naknada: Zagreb, 2000.
- Stok, Danusia. *Kieślowski*. Pozitiv film: Zagreb, 2009.
- Wierzbicki, Krzysztof. *I'm so-so*, 1995. Boja, 55'. Televizijski film, Danska.

## 7. DODATAK

Analizirani filmovi su sa DVD izdanja *Polska Szkoła Dokumentu – Krzysztof Kieślowski*. Narodowy Instytut Audiowizualny, Varšava: 2006. Hrvatski nazivi filmova preuzeti iz Stok. Tehnički podaci preuzeti su sa knjižice priložene navedenom DVD izdanju. Opis filmova prevedeni je i prilagođeni tekst prema originalnom tekstu Mikołaja Jazdona iz iste knjižice.

### DVD 1:

*Iz grada Łódźa (Z miasta Łodzi)*, 1969. Crno-bijeli, 35mm, 17'21". Dokumentarni film. Krzysztof Kieślowski. Poljska: WFD.

Diplomski rad i prvi profesionalni film Kieślowskog. Koristi metodu koju je naučio od svojeg mentora, Kazimierza Karabasza: strpljivo promatranje ljudi, mjesta i događaja kamerom. Dugo i pažljivo promatra djecu na ulici, radnike u tvornici tekstila kako pozdravljaju kolegicu koja ide u mirovinu, koncertnog solista, čovjeka koji za sitan novac svojim uređajem ispituje otpornost muškaraca na elektrošokove. Gradski pejzaž dočaran je podjednako slikama grada, slikama ljudi, kao i glazbom. Prikazani su orkestar mandolina, veliki orkestar u parku i talentirani solista. Film također završava pjesmom, i to o gradu *Łódźu*.

*Bio sam vojniki (Byłem żołnierzem)*, 1970. Crno-bijeli, 35mm, 16'. Dokumentarni film. Krzysztof Kieślowski. Poljska: Czołówka.

Slika vojnika i bitke sasvim suprotna onome što je Narodna Republika Poljska propagirala. Film prikazuje cijenu koju su oslijepljeni vojnici platili za svoju „veliku avanturu“. Slijepi veterani sada vide svijet samo u snovima, a za kameru progovaraju o svojem iskustvu. Film je strukturiran u četiri segmenta odvojena bijelim kadrom s natpisom teme o kojoj vojnici govore, dok se u pozadini čuje Bachova glazba. Taj ritam se ustaljuje: glazba, bijeli ekran, natpis, da bi se u zadnjoj sceni nakon glazbe vidjela samo crnina. Glazba i crni ekran dočaravaju što se dogodilo vojnicima kad su izgubili vid.

*Refren (Refren)*. 1971. Crno-bijeli/boja, 35mm, 15'. Dokumentarni film. Krzysztof Kieślowski. Poljska: WFD.

Kieślowski promatra život u NR Poljskoj prikazujući službenike jednog općinskog pogrebnog zavoda (klijenti su prisutni samo glasom koji dolazi iza kamere). Kao i u svakom uredu, sve se vrti oko prijava, zamolbi, certifikata i dozvola. Postoji čak i cjenik sa nekoliko različitih vrsta ljesova. Svakodnevne rutine u uredu prikazuju da su i život i smrt pažljivo nadzirani i bilježeni. Na početku filma vidimo kako službenica skida sliku pokojnika sa njegove osobne iskaznice i ispunjava njegovu smrtovnicu, te grobare kako kruže grobljem na biciklima. Nakon što film prikaže zbivanja u tom zavodu, slika se naglo mijenja. Sad vidimo rodilište i krupni plan noge novorođenčeta na koju sestra stavlja vrpču s brojem.

*Zidar (Murarz)*, 1973. Boja, 35mm, 17'39". Dokumentarni film. Krzysztof Kieślowski. Poljska: WFD.

Portret bivšeg uzornog radnika i aktivista koji je nakon listopada 1956. godine istupio iz Partije i vratio se poslu običnog zidara. U vrijeme nastanka, film se smatrao neprimjerenim za prikazivanje i dugo je bio zabranjivan. Film prati glavni lik, Józefa Malesu, na dan najvećeg blagdana socijalističkog svijeta – Prvog maja. Kamera ga prvo promatra kod kuće s obitelji, a zatim ga prati na proslavu u gradu. Kadrovi filma, koji kao da su iz nekog propagandnog filma, spojeni su sa ogorčenom ispovjedi Józefa izvan kadra. On objašnjava kako je kao mladić bio zaveden prekrasnim ideološkim sloganima te kako je kasnije bio razočaran. Na taj način redatelj otkriva kontrast između službenog i javnog, te privatnog i prikrivenog.

*Radiografija (Prześwietlenie)*, 1974. Boja, 35mm, 12'63". Dokumentarni film. Krzysztof Kieślowski. Poljska: WFD.

Jedan od Kieślowskijevih najosobnijih dokumentarnih filmova. Sniman u Sokołowsku gdje je redatelj živio kao dijete kad je njegov otac bio na liječenju u obližnjem sanatoriju, gdje je naposljetku i umro. Pacijenti oboljeli od tuberkuloze govore o tome kako im teško pada što su isključeni iz društva, o naglim promjenama koje je bolest donijela u njihove živote i popratnom nesigurnosti zbog budućnosti. Da bi izveli živopisne kadrove prirode oko sanatorija, filmska ekipa potražila je inspiraciju u Bergmanovom filmu *Krici i šaputanja*.

*Żivotopis (Życiorys)*, 1975. Crno-bijeli, 35mm, 29'. Dokumentarna drama. Krzysztof Kieślowski. Poljska: WFD.

Izbačen iz PZPR-a (Poljske ujedinjene partije radnika), protagonist se nalazi ispred partijske komisije koja razmatra njegovu žalbu. On im priznaje sve o svojem životu i odgovara na najintimnija pitanja. Svaki djelić njegova života protumačen je njemu u štetu, te cijela situacija počinje asociirati na Kafkin *Proces*. Redatelj se ovdje poslužio formom para-dokumentarca. Iskoristio je stvarnu partijsku komisiju, ali životopis je bio izmišljen i pripremljen posebno u svrhe filma. Ispitanika, Antonia Gralaka, glumio je čovjek sa sličnim životopisom. Tako je Kieślowski izbjegao snimanje stvarne žrtve, ali je na vjeran način zabilježio kako aparatčiki osuđuju i degradiraju nevine ljude.

## **DVD 2:**

*Prva ljubav (Pierwsza miłość)*, 1974. Boja, 16mm, 54'. Televizijski dokumentarni film. Krzysztof Kieślowski. Poljska: Televizija Poljske.

Jedini film koji je Kieślowski snimio prema principima opisanim u svojem diplomskom radu (naziva „Dokumentarni film i stvarnost“). Napisao je da bi redatelj trebao naći dramsku situaciju u stvarnome životu da bi na njoj bazirao dokumentarni film. U slučaju ovog filma to je bila trudnoća maloljetne, neudane djevojke. Kieślowski i filmska ekipa pratili su je da bi postali svjedoci njezina života: od trenutka kada otkriva da je trudna, posjeta raznim uredima, uređivanja stana, vjenčanja, mature, pa sve do rođenja djeteta. Gledatelj upoznaje tu mladu ženu i majku jer može izbliza gledati njezin život. Za razliku od *Tvornice* (1970.) ili *Bolnice*, u kojima promatra odabranu instituciju, u ovom filmu redatelj istražuje kako te institucije rade u odnosu na junakinju. Rezultat je istinit prikaz uvjeta u kojima se nalazi poljska obitelj u vrijeme PRL-a (Narodne Republike Poljske).

*Bolnica (Szpital)*, 1976. Crno-bijeli, 35mm, 20'. Dokumentarni film. Krzysztof Kieślowski. Poljska: WFD.

Ovaj film nastao je na temelju ideje da se snimi film o bratstvu. Koristeći veliku i tešku kameru koja je zahtijevala dodatnu potporu za vrijeme snimanja, Kieślowski i ekipa prikazali su dirljive scene tijekom nekoliko hitnih slučajeva u jednoj varšavskoj

bolnici. Financijski i tehnološki zanemarena bolnica (dizalo ne radi, čekić se raspadne za vrijeme operacije) koja funkcionira samo zahvaljujući požrtvovnosti osoblja, postala je ekranizirana metafora za Poljsku sredinom sedamdesetih godina.

*S gledišta noćnog čuvara (Z punktu widzenia nocnego portiera)*, 1977. Boja, 35 mm, 15'30". Dokumentarni film. Krzysztof Kieślowski. Poljska: WFD.

Jedini Kieślowskijev dokumentarac čiji protagonist je negativac. Prikazani čuvar je opsjednut strogom disciplinom i kontrolom i glasni je pristaša javnih smaknuća. Njegova strast je uznemiravanje drugih ljudi: mladih parova u parku, učenika koji izostaju s nastave, ribiča koji su zaboravili ili uopće nemaju ribičku dozvolu, zaposlenika koji se na ulazu u tvornicu nisu prijavili. Takav način uznemiravanja drugih značajka je tog vremena, u kojem su upadi, pretraživanja i napadi na pripadnike opozicije bili česti i povezivali su se sa pripadnicima posebnih postrojbi. Kieślowski je snimio čuvarev monolog posebno da bi da bi u njegovim riječima našao inspiraciju za prilagodbu određenih scena. Za vrijeme režiranja, koristio se promatranjem, kazališnom režijom i provokacijom.

*Sedam žena različite dobi (Siedem kobietw różnym wieku)*, 1978. Crno-bijeli, 35mm, 15'. Dokumentarni film. Krzysztof Kieślowski. Poljska: WFD.

Kroz dokumentarno promatranje sedam plesačica – od najmlađe koja tek uči prve plesne korake do najstarije koja podučava mlade plesačice – vidimo film o cijelom životu jedne žene. Prateća kamera se u svakom segmentu fokusira na odabrani lik. Svaki dan u tjednu predstavlja po jednu ženu: najmlađa je prikazana u četvrtak, malo starija učenica u petak, tinejdžerka na probi u subotu, zvjezdani nastup u nedjelju, mlada plesačica uz veliki napor vježba u ponedjeljak, ostarjela umjetnica sluša podjelu uloga u utorak, a u srijedu, najstarija plesačica podučava novu generaciju. Kieślowskijevo dokumentarno remek-djelo izgrađeno je preciznošću pjesničke kompozicije. Svaki kadar, riječ i zvučni efekt imaju značenje. Zajedno oni tvore lirsku priču o životu umjetnice koji je neraskidivo povezan sa samom umjetnošću.

*Glave koje govore (Gadające głowy)*, 1980. Crno-bijeli, 35mm, 14'. Dokumentarni film. Krzysztof Kieślowski. Poljska: WFD.

„Kad si rođen? Tko si ti? Što želiš?“ To su pitanja koja Kieślowski postavlja izvan okvira ekrana u ovom *vox populi* filmu. Poljaci različitih godina odgovaraju na ta pitanja, a njihovi odgovori poslagani su kronološkim redoslijedom. Prvo je prikazana beba koja još ne govori, a na kraju stogodišnja baka koja jedva govori. Na dnu ekrana u svakom kadru, napisana je godina rođenja osobe koja govori. Krupni planovi grade priču ljudskog lica od rođenja do starosti. Slušajući što ljudi ispred kamere govore, primjećuje se kako se perspektiva mijenja s godinama. Ta mišljenja predstavljaju stanje svijesti Poljske u sedamdesetim i osamdesetim godinama dvadesetog stoljeća. Ona izražavaju žudnju za slobodom i istinom.