

Kamera između dokumentarizma i fikcije

Guštak, Smiljka

Master's thesis / Diplomski rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:205:693557>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-20**

Repository / Repozitorij:

[Repository of Academy of Dramatic Art](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

SMILJKA GUŠTAK

KAMERA IZMEĐU DOKUMENTARIZMA I FIKCIJE

Pisani dio Diplomskog rada

Zagreb, 2017.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
Odsjek snimanja
Diplomski studij snimanja
Usmjerenje: Filmsko i video snimanje

KAMERA IZMEĐU DOKUMENTARIZMA I FIKCIJE

Pisani dio Diplomskog rada

Mentor: Silvestar Kolbas, red. prof.

Studentica: Smiljka Guštak

Zagreb, 2017.

SAŽETAK:

Tema ovog rada vizualne su odrednice filmova koji pripadaju rodu dokufikcije. Uz općenita promišljanja o dokufikciji, analizirana je filmska slika četiriju vizualno različitih filmova koji pripadaju tom rodu (*Čovjek grize psa*, *Moj Winnipeg*, *Priče koje kazujemo* i *Tanka plava linija*) i njezin odnos s dokumentarnošću odnosno fiktivnošću sadržaja te utjecaj na doživljaj tih filmova.

KLJUČNE RIJEČI: dokufikcija, filmska fotografija, vizualni kod, dokumentarni film, igrani film

SUMMARY:

This thesis deals with the visual characteristics of docufiction films. In addition to general thoughts about docufiction, the cinematography of four visually diverse docufiction films (*Man Bites Dog*, *My Winnipeg*, *Stories We Tell* and *The Thin Blue Line*) has been analyzed, as well as its relation to the documentary or fictitious nature of the content and its impact on the way these films are perceived.

KEY WORDS: docufiction, cinematography, visual code, documentary film, fiction film

SADRŽAJ:

Sažetak

1. Uvod	1
2. Dokufikcija	2
2.1. Što je dokufikcija.....	2
2.2. Vrste dokufikcije	5
2.3. Filmski počeci i dokufikcija.....	7
3. Filmska fotografija u dokufikciji.....	10
3.1. Filmska fotografija između dokumentarizma i fikcije.....	10
3.2. Vizualna obilježja filma <i>Čovjek grize psa</i>	15
3.3. Vizualna obilježja filma <i>Tanka plava linija</i>	23
3.4. Vizualna obilježja filma <i>Priče koje kazujemo</i>	30
3.5. Vizualna obilježja filma <i>Moj Winnipeg</i>	36
4. Zaključak	44
5. Literatura	47
6. Filmografija	49

1. UVOD

„Svi veliki igrani filmovi teže dokumentarnosti, baš kao što svi veliki dokumentarni filmovi teže igranom filmu” (Jean-Luc Godard)

Ovaj poznati citat Jean-Luca Godarda dobro sažima srž odnosa dokumentarnog, ili činjeničnog, i fikcijskog, ili nečinjeničnog filma. U ovom ćemo se radu zanimati za filmove koji na očit način nose značajke oba roda. Nekima od takvih filmova se, među ostalim, filmski rodovi dovode u pitanje, primjerice filmom *Zemlja bez kruha* Luisa Buñuela, jednim od prvih filmova kojima se svjesno propituju mogućnosti dokumentarnog filma, no u svima zahvaljujući sintezi fikcije i dokumentarnosti nastaje nova vrsta filmske stvarnosti. Spomenimo kao primjere takve sinteze *Taxi* Jafara Panahija ili *Živu istinu* Tomislava Radića, koji, upravo zbog toga što je iz filmskog materijala nemoguće odgonetnuti o čemu se točno radi, na poseban način zaokupljaju pažnju gledatelja. Kod drugih se filmova dokufikcije, kod kojih je očitije koji je udio fikcije, a koji je udio dokumentarnosti, gledatelju šalju kontradiktorni signali na temelju kojih se film čita na neuobičajen način. Takvom se sintezom preispituju i filmski rodovi i sama stvarnost te mogućnosti njezina prikaza. Naravno, zbog referencijalne prirode filmskog medija svaki je igrani film u određenoj mjeri dokumentaran, dok je svaki dokumentarni film u određenoj mjeri nužno priređen za kameru – no relativno malo filmova kod gledatelja izaziva svijest o toj kombinaciji filmskih rodova, a upravo ćemo se takvim filmovima baviti u ovome radu.

Mnogo je čimbenika koji utječu na dojam filma kao dokumentarnog ili kao igranog, npr. glume li u filmu profesionalni glumci ili naturščici, je li tekst skriptiran ili improviziran, kakav je vizualni stil filma itd. Vizualni pristup od velike je važnosti jer se najčešće upotrebom uspostavljenih vizualnih kodova ostavlja dojam dokumentarnosti ili dojam konstruirane i fiktivne filmske stvarnosti. On stoga snažno utječe na način na koji gledatelj percipira snimljeni materijal te će biti u središtu interesa ovog rada.

2. DOKUFIKCIJA

2.1. ŠTO JE DOKUFIKCIJA

Da bismo mogli govoriti o dokufikciji, potrebno je za početak razgraničiti dokumentarni i igrani film.

Hrvoje Turković u svojoj knjizi *Razumijevanje filma - Ogledi iz teorije filma* ističe da je svijest o tome radi li se o igranom ili o dokumentarnom filmu važna jer utječe na način na koji ćemo gledati i doživjeti film. U toj knjizi on igrani film definira kao „istraživanje onoga što se moglo dogoditi bez obzira na to je li se dogodilo”, a dokumentarni film kao film koji se „prvenstveno posvećuje ozbiljenim mogućnostima, onima koje su iskustveno potvrđene”.¹ Zato igrani film može imati svojstva vjerodostojnosti ili uvjerljivosti, dok dokumentarni film može biti istinit ili lažan. Te su kategorije odista vrlo važne za iskustvo gledatelja i procjenu kvalitete filma, no, kao što smo naznačili u uvodu, u ovom ćemo se radu posvetiti prije svega filmovima kod kojih ih je teško ili nemoguće odrediti i koji baš time plijene posebnu pažnju i pokreću posebne misaone procese.

Kad je riječ o istinitosti dokumentarnog filma, valja napomenuti da je termin *dokumentarni film* uveo John Grierson (u svojoj kritici Flahertyjeva filma *Moana* iz 1926.), koji ga je kasnije opisao kao „kreativni tretman stvarnosti”. Ta definicija svakako uključuje subjektivni pristup autora koji iznosi svoj pogled na stvarnost. Mnogi teoretičari idu dalje od toga, tako primjerice Brian Winston piše: „Pretpostavka da nakon „kreativnog tretmana” ostane nešto od „stvarnosti” u najboljem se slučaju može smatrati naivnom...”².

Da film ne može prikazivati neizmijenjenu stvarnost piše i Jared F. Green u svojem eseju *The Reality Which Is Not One: Flaherty, Buñuel and the Irealism of Documentary Cinema*³, u kojem iznosi teoriju da se od samog začetka filma diskurs fikcijskog i nefikcijskog filma izgradio oko posebnih tehnika za skrivanje filmskih mehanizama. Kad je riječ o fikciji, skrivaju se „šavovi” kako bi se održala iluzija virtualne realnosti, dok se u nefikcijskom, odnosno dokumentarnom filmu ne skriva prisutnost kamere već neminovni utjecaj snimanja na subjekte, koji su nužno svjesni da se njihovo ponašanje bilježi u svrhu naknadnog

¹ Turković, Hrvoje, *Razumijevanje filma - Ogledi iz teorije filma*, Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, Zagreb, 2012., str. 6

² Winston, Brian, *Claiming the real*, str. 11 in Green, Jared F.: *The Reality Which Is Not One: Flaherty, Buñuel and the Irealism of Documentary Cinema*, Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking, McFarland & Company, Inc., Publishers, North Carolina, 2006., str. 68.

³ Green, Jared F.: *The Reality Which Is Not One: Flaherty, Buñuel and the Irealism of Documentary Cinema*, Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking, McFarland & Company, Inc., Publishers, North Carolina, 2006., str. 84 (bilješka br. 17).

promatranja. Svi smo u najmanju ruku svjesni transformacije koja se događa kad se nađemo pred fotografskim objektivom, o čemu Roland Barthes u *Svijetloj komori* piše kako se, kad osjeti kako ga promatra objektiv, sve mijenja te se unaprijed pretvara u sliku⁴. Bilježenje ne samo izgleda već i ponašanja i govora zacijelo još mnogo snažnije utječe na snimanu osobu. Skrivanje utjecaja snimanja na snimane subjekte postiže se inzistiranjem na realističnosti, među ostalim tako da se ukazuje na prisutnost kamere, da se uključuje glas redatelja/novinara te da se koristi isključivo postojećim svjetlom i zvukom. Upravo naglašavanjem medijatiziranosti filmske slike, odnosno ukazivanjem na postojanje kamere, koje gledatelju s druge strane ukazuje na distinkciju filmske slike i stvarnosti, postiže se uvjerljivost snimljenog materijala, jer, kao što John Fiske piše: „Dokumentarne konvencije osmišljene su tako da ostave dojam da se kamera zatekla pred nepriređenom stvarnošću, koju nam pokazuje na objektiv i istinit način; dramske konvencije, s druge strane, osmišljene su tako da ostave dojam da izravno gledamo nemedijatiziranu stvarnost, da kamera ne postoji.”⁵ Tako Dziga Vertov u filmu *Čovjek s filmskom kamerom* kadrovima snimatelja, koji snima kadrove koji se također pojavljuju u filmu, pojačava dojam dokumentarnosti, iako oni istovremeno ističu medijatiziranost stvarnosti u filmu i iako, opet, ne vidimo snimatelja koji je njega snimio.

U tom kontekstu zanimljivo je spomenuti i dokumentarista Errola Morrisa koji je u više intervju rekao da stil, odnosno izraz ne jamči istinu te da istinu u stvari ne jamči ništa⁶.

Hrvoje Turković, govoreći o lažnim dokumentarnim filmovima, kaže da način na koji vrednujemo filmove u kojima se namjerno miješaju rodovi ovisi o tome tražimo li od filma imaginativnu igru ili istinito svjedočanstvo⁷. Međutim, kao što pišu razni teoretičari filma, upitno je u kojoj mjeri film može biti istinito svjedočanstvo. Na to, uz mnoge druge primjere, vrlo dobro ukazuje i primjer dokumentarnog filma *Nanook sa sjevera* Roberta Flahertyja, koji se smatra prototipom dokumentarnog filma i koji se doživljava kao istinito svjedočanstvo, iako je u stvari vrlo daleko od toga jer je sastavljen od uprizorenja načina života koji je već tada pripadao prošlosti, a djelomično i autorovoj imaginaciji. Dokumentarni se film u određenoj mjeri nužno udaljava od stvarnosti, no često kako bi autor prikazao nešto što smatra istinitim. Flaherty je tako o svojim postupcima rekao da je katkad nužno lagati, odnosno

⁴ Barthes, Roland: *La chambre claire, Note sur la photographie*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980., str. 25

⁵ Fiske, John: *Television Culture*, Routledge, London, 1994., str. 30. in Bayer, Gerd: *Artifice and Artificiality in Mockumentaries, Docufictions, Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, McFarland & Company, Inc., Publishers, North Carolina, 2006., str. 168.

⁶ Intervju za časopis *Cineaste* br. 17, 1989., str. 16. – 17., <http://timothyquigley.net/vcs/williams-truth.pdf>, intervju za časopis *The Believer*, travanj 2004., <http://www.errolmorris.com/content/interview/believer0404.html>

⁷ Turković, Hrvoje, *Razumijevanje filma - Ogledi iz teorije filma*, Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, Zagreb, 2012., str. 47

iskriviti stvarnost da bi se prenio njezin pravi duh⁸, a Orson Welles, koji se smatra zaslužnim za prvi lažni dokumentarac (unutar filma *Građanin Kane*), izvrsno je obradio tu temu u djelomično dokumentarnom i djelomično autobiografskom filmu *Istine i laži (F for Fake)* iz 1973. godine, koji je zaključio riječima „Mi se, profesionalni lažljivci, nadamo da služimo istini” i citatom Picassa, koji je rekao da je umjetnost laž zahvaljujući kojoj spoznajemo istinu.

U uvodu knjige *Docufictions – Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking* Johna Parrisa Springera i Garyja D. Rhodesa dokumentarni je rod definiran sadržajem koji se odnosi na stvarne osobe, mjesta i događaje te ciljem da se zabilježi ili dokumentira segment stvarnog svijeta, dok je igrani film definiran sadržajem koji se odnosi na izmišljene osobe, mjesta i događaje, kao i posvećivanjem posebne pažnje radnji i karakterizaciji likova te tematskom ili ideološkom značenju tih elemenata. Za igrani film autori pišu da su njegovi izlagački postupci proizašli iz književnosti i kazališta, a izlagački postupci koje navode kao tipične za dokumentarni film obuhvaćaju autoritativan glas komentara, intervju, korištenje materijala kao što su arhivske fotografije, uporabu dijagrama, karata ili grafova te vizualna obilježja kao što je kamera iz ruke⁹. Nikica Gilić u svojoj knjizi *Filmske vrste i rodovi* u tom kontekstu navodi i neurednu kompoziciju filmske slike te crno-bijelu fotografiju u vrijeme kad je film u boji već norma za igrani film¹⁰.

Dokumentarni i igrani film su, dakle, obilježeni specifičnim sadržajima i izlagačkim postupcima, a dokufikcijom se smatraju svi oni filmski oblici u kojima se ti elementi međusobno kombiniraju i koji sami po sebi preispituju mogućnost jasnog razlikovanja filmskih rodova.

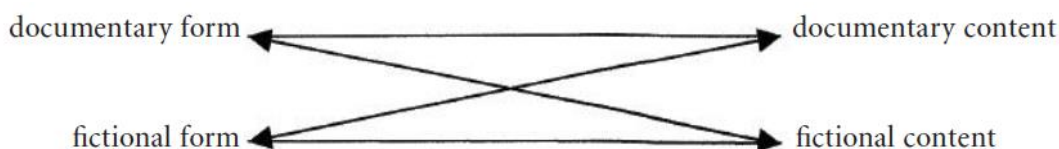
⁸ in Green, Jared F.: *The Reality Which Is Not One: Flaherty, Buñuel and the Irealism of Documentary Cinema*, Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking, McFarland & Company, Inc., Publishers, North Carolina, 2006., str. 76.

⁹ *Docufictions, Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, McFarland & Company, Inc., Publishers, North Carolina, 2006., str. 4.

¹⁰ Gilić, Nikica, *Filmske vrste i rodovi*, AGM, Zagreb, 2007., str. 23

2.2. VRSTE DOKUFIKCIJE

S obzirom na to koji se od navedenih dokumentarnih i fikcijskih elemenata međusobno kombiniraju, razlikujemo dvije osnovne vrste dokufikcije. U uvodu u knjigu *Docufictions, Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking* to je izvrsno prikazano ovom jednostavnom shemom¹¹:



Slika 1. Shema odnosa dokumentarnih i fikcijskih elemenata u filmu

Gledamo li ovaj shematski prikaz horizontalno, kombinacijom elemenata dobivamo „čisti” rod dokumentarnog filma, koji obilježavaju dokumentarni izlagački postupci i dokumentarni sadržaj, te rod igranog filma, koji obilježavaju igranofilmski sadržaj i izlagački postupci.

No, kada te elemente spojimo dijagonalama, nastaje hibridni rod dokufikcije i to, spoje li se dokumentarni postupci sa fikcijskim sadržajem, podvrsta lažnog dokumentarca, a spoje li se izlagački postupci igranog filma s dokumentarnim sadržajem, dokudrama. Dok se u lažnim dokumentarcima koriste tehnike dokumentarističkog izlaganja, kako bi se gledatelje uvjerilo da prikazane materijale prihvate kao iskonsku profilmsku stvarnost, dokudrama slijedi pravila fikcijskog filma te se koristi kontinuiranom montažom, realističnim prikazom i naturalističkom glumom kako bi postigla uvjerljivost.

U eseju *Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons*¹², Steven N. Lipkin, Derek Paget i Jane Roscoe navode tri vrste „jamstva” kojima se dokufikcija koristi kako bi povezala svoje izlaganje sa stvarnošću – fizičku sličnost glumaca s osobama koje glume, kombiniranje dokumentarnih i igranih materijala i prikazivanje stvarnih ličnosti/elementa u igranim kadrovima. Nadalje, pišu kako između dokudrame i lažnog dokumentarizma postoji važna analogija – obje se podvrste dokufikcije referiraju na nešto čemu su slične – dokudrama na stvarnost, a lažni dokumentarac na dokumentarni rod. A za percepciju svih značenjskih slojeva kod obiju je podvrsta važno da gledatelj s tom referencom bude upoznat.

¹¹ *Docufictions, Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, McFarland & Company, Inc., Publishers, North Carolina, 2006., str. 4.

¹² in *Docufictions, Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, McFarland & Company, Inc., Publishers, North Carolina, 2006., str. 11. – 26.

Rodovi se mogu miješati i tako da se u igrani film ugrade dijelovi koji su dokumentarnog sadržaja i koriste se dokumentarnim izlagačkim postupcima, i obrnuto, kao na primjer u već spomenutom filmu *Istine i laži*, u kojem Orson Welles na početku filma najavljuje da će sljedećih sat vremena govoriti samo istinu, no čim taj sat istekne on u nastavku priča izmišljenu priču o krivotvorenju Picassovih slika.

Namjerno miješanje dokumentarnih i igranofilmskih postupaka sve je više u modi, no teoretičari uglavnom smatraju da osnovna podjela filmova na dokumentarne i igrane nije oduvijek postojala te da se pomnom analizom ona vrlo često može dovesti u pitanje.

U spomenutom eseju *Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons* dokufikcija se dijeli na:

1. DRAMATIZIRANU DOKUMENTARNU FORMU ili DOKUDRAMU – igranu formu koja prikazuje stvarne događaje i situacije i glavne likove gradi na temelju stvarnih identiteta te u kojoj se rijetko koriste dokumentarni materijali, a ako se koriste, to se čini na način kojim se u najmanjoj mogućoj mjeri ometa realistična narativna struktura (npr. *The Missiles of October* Antonyja Pagea iz 1974.)
2. DOKUMENTARNU DRAMU – igranu formu koja prikazuje izmišljene događaje i glavne likove gradi na temelju izmišljenih identiteta, u kojoj se može i ne mora koristiti dokumentarni stil, a kojom se ilustriraju ključna obilježja stvarnih pojava ili situacija (npr. *The War Game*) Petera Watkina iz 1965., koji je dobio Oscara za najbolji dokumentarni film, iako se radi o igranom filmu)
3. FAKCIJU – igranu formu bez dokumentarnih elemenata čija se izmišljena radnja izričito nadovezuje na stvarne događaje (npr. TV serija *Washington: Behind Closed Doors* Davida W. Rintelsa iz 1977.)
4. LAŽNU DOKUMENTARNU FORMU – igranu formu koja se koristi dokumentarnim stilom kako bi se parodijom, kritikom ili dekonstrukcijom udaljila od dokumentarne forme u svrhu humora odnosno kritike dokumentarne forme kao takve (npr. *Dnevnik Davida Holzmana* Jima McBridea iz 1967.).

No dokufikcija je kompleksniji pojam no što se prikazuje u tom eseju te obuhvaća mnoge filmove koji se ne bi mogli svrstati u ove četiri kategorije. Primjerice, filmove *Živa istina* Tomislava Radića ili *Krupni plan* Abasa Kiarostamija, u kojima likovi glume sami sebe, ne možemo svrstati ni u jednu od navedenih kategorija jer im svrha nije udaljšavanje od dokumentarne forme, niti se radi o fiktivnom sadržaju, barem, kad je riječ o *Živoj istini*, ne u potpunosti.

2.3. FILMSKI POČECI I DOKUFIKCIJA

Kratka povijest početaka dokufikcije zanimljiva je za ovaj rad jer je danas uobičajeno podjelu na dokumentarni i igrani rod smatrati osnovnom podjelom filmova, a dokufikciju avangardnim miješanjem žanrova. No teoretičari smatraju da u prvim filmskim djelima, tzv. „filmovima atrakcije”, podjela na dokumentarni i igrani rod nije ni postojala. I filmovi aktualnosti braće Lumière i fantastični filmovi Georgesa Mélièsa temelje se na fascinaciji samim filmskim zapisom, bilo da je riječ o doslovnosti fotografskog zapisa u pokretu ili o Mélièsovim iluzijama, te su prikazi profिल्ске stvarnosti u tim filmovima bili isključivo referencijalni. U tom ranom razdoblju film se nije temeljio na priči, već na samoj mogućnosti filmskog prikaza – fikcijski narativi, u kojima prikazani predmeti i osobe nemaju samo referencijalni aspekt već nose dodatna značenja, uvedeni su naknadno. John Parris Springer piše kako je nakon filma atrakcije igrani film nastao prije dokumentarnog jednostavno iz produkcijskih razloga – za igrani je film lakše predvidjeti troškove i isplanirati snimanje te osigurati interes publike.¹³ Dalje o dokufikcijskoj sintezi on piše da je filmski medij već po samoj svojoj prirodi dijalektičan jer funkcionira i kao zapis (onoga što je pred kamerom) i kao reprezentacija (konstruirana fikcija, odnosno izbor i organizacija onoga što je pred kamerom), a ta se dva aspekta filma stalno isprepliću. Smatra da je to ispreplitanje bilo na vrhuncu baš u ranom filmu, koji je obuhvaćao razne forme – snimke pokreta (ples, lokomotive...), „filmove aktualnosti” – filmske žurnale koji su se često koristili uprizorenjima jer kamera nije bila na licu mjesta u trenucima odvijanja važnih događaja (te se u stvari radi o prvim primjerima dokudrame), komične prizore tj. gegove i filmove bazirane na vizualnim trikovima i efektima, a na prelasku u 20. stoljeće pojavio se i narativni film, koji će uskoro prevladati u filmskoj produkciji. U tom prelasku na narativni film mnogi su filmovi zadržali dokumentarni impuls iz filmova aktualnosti. Kao primjere rane dokufikcije Springer navodi filmove Edwina S. Portera *Život američkog vatrogasca* iz 1902. i *Velika pljačka vlaka* iz 1903., prema njegovu mišljenju dokudrame koje tematiziraju suvremenu socijalnu situaciju – gradske požare i banditizam – te spajaju film aktualnosti s narativnim filmom, jer se usporedno koriste doslovnošću filmskog medija (uzmimo za primjere doslovne prikaze kuće koja gori te dokumentarni snimak vatrogasnih kola na ulici) i narativnim konvencijama fikcije kasnog 19. stoljeća, kako bi s jedne strane detaljno dokumentirale važne događaje iz socijalne stvarnosti, a s druge im strane naracijom dale ideološku koherentnost i gledatelju uputile ideološku

¹³ Parris Springer, John: *The Newspaper Meets the Dime Novel: Docudrama in Early Cinema in Docufictions, Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, McFarland & Company, Inc., Publishers, North Carolina, 2006., str. 28

poruku. Da su ti filmovi primljeni sa sviješću o dokumentarnom aspektu svjedoči Edisonov katalog, u kojem se za film *Život američkog vatrogasca* navodi da „vjerno i točno prikazuje njegov uzbudljiv i opasan život”, a za film *Velika pljačka vlaka* da „vjerno oponaša prave hajdučke pljačke”.¹⁴

Ističemo te prve primjere dokufikcije (ukoliko prve filmove odredimo kao filmove atrakcije, koje ne možemo zvati dokufikcijom jer se tada još nisu razvili ni dokumentarni rod ni rod fikcije) zbog toga što se u njima u odnosu na filmove atrakcije dogodila velika promjena u snimateljskom pogledu. U članku *Kreativni put sovjetskih filmova* objavljenom u New York Timesu 1931. godine tako piše: „Smatra se da je sa snimanjem *Velike pljačke vlaka* filmska kamera prvi puta zaista snimila avanturističke scene ne izvana, poput kukavice koja viri iz prikrajka, već kao pažljiv i energičan sudionik događaja – sudionik koji hrli da pomogne i koji se i sam upušta u bitku za ono ispravno i za pravdu. Postavši dvojnikom svih dramatskih osoba, filmska je kamera gledatelju dala priliku da sve scene vidi na platnu u obliku u kojem ih mogu iskusiti samo sudionici. A gledatelji su zajedno s kamerom prestali biti nezainteresirani svjedoci i postali su sudionicima događaja.”¹⁵ Taj tekst na osoban i zanimljiv način govori o razvoju snimateljstva u smjeru koji će do danas obilježiti igrani film, a u određenoj mjeri i dokumentarni film i dokufikciju. K tome, već se u filmovima braće Lumière pojavljuje problem razlikovanja između snimanja na lokaciji i snimki aktualnosti (naime, oni katkad u snimke aktualnosti ubacuju likove koji imaju funkciju komentatora zbivanja, što dovodi do ambivalentnosti).

Ubrzo se u povijesti razvoja filma problematika razlikovanja činjeničnog i fikcijskog materijala produbljuje u ranim SF filmovima i simfonijama velegrada. O tome piše Marc Bould u eseju *On the Edges of Diction: Silent Actualités, City Symphonies and Early SF Movies*, u kojem navodi vrlo zanimljiv primjer filma *Paris qui dort* Renéa Clairea iz 1923. U tom se filmu na različite načine montažom ističe nepouzdanost filmske snimke u smislu vjerodostojnosti, prije svega montažnom igrom „zamrzavanja” Pariza, kojom se isprepliću film aktualnosti i SF jer se samim povremenim zaustavljanjem snimke grada dokumentarne snimke pretvaraju u znanstvenofantastičnu fikciju. Spomenimo ovdje i poznati citat Jean-Luca Godarda „Film je istina 24 puta u sekundi, a svaki rez je laž”, koji će postati premisa lažnog dokumentarca *Dnevnik Davida Holzmana* Jima McBridea iz 1967. te će u njemu biti doveden

¹⁴ in Parris Springer, John: *The Newspaper Meets the Dime Novel: Docudrama in Early Cinema in Docufictions, Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, McFarland & Company, Inc., Publishers, North Carolina, 2006., str. 32

¹⁵ *Creative Path of Soviet Films*, New York Times, 1. ožujka 1931., in Parris Springer, John: *The Newspaper Meets the Dime Novel: Docudrama in Early Cinema in Docufictions, Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, McFarland & Company, Inc., Publishers, North Carolina, 2006., bilješka 14., str. 41

u pitanje. Montaža svakako otvara nepregledne mogućnosti za udaljavanje od stvarnosti, a Tom Gunning objašnjava da je već i sam izbor elemenata koji će ući u kadar i njihova organizacija unutar kadra te izbor gledišta, odnosno čin pretvaranja profilmskih elemenata u dvodimenzionalnu sliku s okvirom, postupak koji je daleko od neutralnog te gledatelj svjesno ili nesvjesno prepoznaje konstrukciju filmske slike kao snažan narativni znak.¹⁶ Tako se može reći da je u čisto tehničkom smislu odabir načina na koji će se nešto snimiti prvi, a montaža drugi korak udaljavanja od stvarnosti kojim cijela sekvenca dobiva novo značenje.

¹⁶ Gunning, Tom: *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years* at Biograph, University of Illinois Press, Urbana i Chicago, 1994. in Bould, Mark, *On the Edges of Fiction: Silent Actualités, City Symphonies and Early SF Movies in Docufictions*, Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking, McFarland & Company, Inc., Publishers, North Carolina, 2006., str. 48

3. FILMSKA FOTOGRAFIJA U DOKUFIKCIJI

U ovom dijelu rada pokušat ćemo na primjerima nekoliko filmova dokufikcije vidjeti kako njihova fotografija, odnosno upotreba vizualnih kodova tipičnih za igrani i za dokumentarni film, utječe na način njihova čitanja u pogledu vjerodostojnosti materijala. Naravno, nemoguće je napraviti znanstvenu kategorizaciju kojom bi se obuhvatili svi slučajevi, a doživljaj filma nužno je subjektivan, no unatoč tome nastojat ćemo izvesti neke zaključke o filmskoj slici u dokufikciji.

3.1. FILMSKA FOTOGRAFIJA IZMEĐU DOKUMENTARIZMA I FIKCIJE

Dokufikcija se nalazi na razmeđu dokumentarnog i igranog filma, a kao što smo već spomenuli, upitno je postoje li te kategorije u čistom obliku. Međutim, ipak su se uvriježili određeni vizualni kodovi, odnosno klišeji, koji se smatraju tipičnima za igrani i za dokumentarni film. Oni proizlaze iz prirode tih rodova i tehnika snimanja, ali s vremenom su stekli i određeno značenje u pogledu autentičnosti i fiktivnosti snimljenog materijala.

Carl L. Plantinga u svojoj knjizi „Rhetoric and Representation in Nonfiction Film” piše: „Nefikcijski film i video očito ovise o tehnologiji. Načini prikaza koje na raspolaganju ima dokumentarist ne ovise samo o onome što on može zamisliti, već i o performansama i dostupnosti mnogo vrsta mašina. Dok je struktura nefikcijskog filma donekle ovisna o tehnologiji, njegov stil i tehnika u potpunosti ovise o tehničkoj opremi: kamerama, vrsti filma ili video trake, rasvjeti...”¹⁷

Iako stil ne ovisi samo o opremi, ona ipak u velikoj mjeri uvjetuje izgled filma. To vrijedi i za igrani film, no dokumentarni je film u tom pogledu često ograničeniji, s jedne strane iz financijskih razloga, a s druge jer se češće vodi načelom podređivanja filma stvarnosti nego podređivanja stvarnosti filmu.¹⁸

Postavljanje velike i teške opreme može omesti snimanje nepriredene stvarnosti te se, otkako to tehnologija omogućuje, dokumentarni filmovi često snimaju s manjim kamerama i manje opreme, što, dakako, utječe na kvalitetu slike. Filmska je oprema ne samo skupa te vremenski

¹⁷ Plantinga, Carl. R., *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press, 1997. str. 147.

¹⁸ Silvestar Kolbas tako određuje dva oblikovna načela u filmu općenito u svojem radu *Rondo*, analiza filmske slike in Monografija Berković, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2016., str. 83.

zahtjevna već i skreće pažnju snimanih subjekata na snimanje i tako, uz prisutnost filmske ekipe i kamere, dodatno utječe na njihovo ponašanje, što se često nastoji izbjeći ili barem svesti na najmanju moguću mjeru. Tako je u dokumentarnom filmu primjerice nedovoljna rasvijetljenost scena relativno česta pojava, te je, dok su u igranom filmu prizori najčešće pažljivo rasvijetljeni kako bi se stvorila željena atmosfera i usmjerila pažnja gledatelja, u dokumentarnom filmu svjetlosni ugođaj često rezultat realne zatečene svjetlosne situacije, koja utječe na kvalitetu slike i pritom doprinosi osjećaju autentičnosti materijala. Dok polumrak u igranom filmu često ili služi stvaranju posebnog ugođaja ili simbolizira mrak, u dokumentarizmu se on katkad može zahvaliti postojećoj količini svjetla na lokaciji. Uzmimo za primjer prvu scenu u *Crnom filmu* Želimira Žilnika, u kojoj gledatelj upoznaje protagoniste, a pritom gotovo da ih ne vidi. U sceni nestanka struje u igranom filmu *Rondo* Zvonimira Berkovića likovi se vide kao siluete pred zidom osvijetljenim iz u sceni nepostojećeg izvora, ali u dokumentarnom filmu *ABC Afrika* Abbasa Kiarostamija gledatelj je cijelih nekoliko minuta ostavljen u potpunom mraku. Među ostalim, rasvjeta pri snimanju nepriređenih situacija lako može zbog nepredviđenog kretanja subjekata ući u kadar. To se može manje ili više uspješno izbjegavati, ili se može i iskoristiti tako da se oprema i ekipa uključe u film te postanu svjedocima dokumentarnosti snimljenog materijala.

Pri snimanju na mračnim lokacijama bez filmske rasvjete često je uočljivo filmsko zrno snima li se na filmu ili šum snima li se u digitalnoj tehnici, što također odlikuje „dokumentarni izgled”. Snimanje pri malim količinama svjetlosti omogućio je razvoj osjetljivosti filmske emulzije, a pojava lagane filmske 16 mm kamere i prijenosne aparature za snimanje sinkronog tona omogućila je i pojavu novih načina izlaganja u dokumentarnom filmu – promatračkog i interaktivnog¹⁹, popraćenih novim vizualnim stilom. Platninga o posljedicama tog razvitka tehnologije piše: „Uporaba kamere iz ruke i prijenosne opreme za snimanje zvuka rezultira tipičnom trešnjom slike i lošim zvukom. Crno-bijeli film, često visoke osjetljivosti i velikog zrna, omogućio je filmašima rad u uvjetima slabe osvijetljenosti, iako su nedavni napretci učinili ta obilježja rjeđima. Korištenje samo jedne kamere zahtijeva duge kadrove i česte pokrete kamere, kao što su zoom ili brzo panoramiranje, kojima se nastoji brzo promijeniti pozicija kamere. K tome, kao što je Barry Keith Grant primijetio, stil opservacijskog filma evocira dramu „spontane potrage kamere za točkama vizualnog interesa”, koja katkad nadilazi naš interes za sam profilmski događaj i tako nastaje osjećaj spontanosti i nedostatak čvrsto konstruirane slike.” Primjerice u spomenutom filmu *ABC*

¹⁹ Uvriježena je klasifikacija Billa Nicholsa prema kojoj se dokumentaristički načini izlaganja dijele na izlagalački, promatrački, interaktivni i refleksivni (*Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1991., str. 32.)

Afrika, izuzevši činjenicu da je snimljen u video tehnici i u boji (što je povezano s vremenom kada je nastao), prisutni su svi navedeni elementi.

Uz obilježja povezana sa željom da se stvarnost snimi takva kakva jest i s tehničkim razvojem, vizualna obilježja dokumentarnog filma uvjetuje i potreba da se kao „dokazni materijal” predstave arhivske snimke iz prošlosti. One mogu biti snimljene na drugačijoj vrsti materijala od ostatka filma, drugačije teksture, boje i proporcija, znaju biti oštećene, prljave ili izbljedjele, ili snimljene s drugačijim (manjim) brojem slika u sekundi. Ti vizualni znakovi u kontekstu arhivskih snimaka upućuju na starost, a samim time i na vjerodostojnost materijala.

Sva spomenuta vizualna obilježja proizlaze iz tehničkih i praktičnih zadatosti, ali i stvaraju stil, koji s vremenom počinje ukazivati na dokumentarnost materijala. Tako Turković navodi da se u igranom filmu *Razjareni bik* Martina Scorsesea dio koji predstavlja obiteljski dokumentarac prihvaća kao takav među ostalim zahvaljujući „drndavoj” snimci i tome što je film oštećen, izblijeđen i izgreben.²⁰

Može se reći da su određena obilježja tipična za dokumentarni odnosno igrani film, no oba filmska roda imaju različite podvrste, od kojih su neke međusobno bliže, a druge dalje. Na krajevima spektra nalaze se spomenuti dokumentaristički promatrački i interaktivni način izlaganja te klasični narativni stil u igranom filmu²¹, ali primjerice igrani filmovi francuskog novog vala, koji spadaju u modernistički stil, koriste se mnogim postupcima *cinéma vérité*a te se podjela vizualnih obilježja dokumentarnog i igranog filma nipošto ne može uzeti zdravo za gotovo. Međutim, upravo dokumentaristički stil daje filmovima novog vala pečat životnosti. Kolbas u kontekstu modernističkog stila piše: „Metoda snimanja pri postojećem svjetlu sa svojim popratnim slikovnim efektima postala je dominantni vizualni zaštitni znak modernističke filmske fotografije. Snimke pri postojećem svjetlu postaju životno uvjerljive (koristeći već rafinirano gledalačko iskustvo stalne kino publike koja zna razlikovati slikovne efekte i kontekst studijskog svjetla kao dijela vizualne strategije za pričanje filmske priče, od zatečenog ili grubo postavljenog svjetla u reportažnim ili dokumentarističkim materijalima)...”²² S druge se strane dokumentarni film nikako ne može svesti na navedena obilježja. U knjizi *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* Bill Nichols piše kako u dokumentarnom, kao i u igranom filmu, filmaši imaju različite stilove, koji

²⁰ Turković, Hrvoje, Razumijevanje filma - Ogledi iz teorije filma, Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, Zagreb, 2012., str. 46. – 47.

²¹ Hrvoje Turković u svojoj knjizi Razumijevanje filma razlikuje primitivni, klasični, modernistički i postmodernistički stil (str. 162. – 170.)

²² Kolbas, Silvestar, Rondo, analiza filmske slike in Monografija Berković, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2016., str. 72.

odražavaju različite poglede na svijet, ali ističe ulogu realističnog stila u dokumentarizmu. Dok u igranom filmu realizam služi neometanom pristupu svijetu reprezentacije, u dokumentarnom filmu realističan stil smješta radnju u povijesni svijet, odnosno odražava autentičnost materijala koji jamči da je filmaš (a time i gledatelj) svjedočio stvarnom događaju.²³

U igranom filmu, prije svega kad je riječ o klasičnom stilu, dominira načelo prema kojemu se tehnike snimanja podređuju gledateljevu uranjanju u radnju. Klasični narativni stil u igranom filmu podrazumijeva da se kadrovi u potpunosti prilagođavaju normama interesne važnosti, povlaštenog promatračkog položaja i prizorne motiviranosti, pri čemu bi tehnike predočavanja fabule trebale biti neprimjetne, odnosno usmjerene na tok zbivanja ne privlačeći pažnju na sebe.²⁴ To opet sa sobom nosi posljedice za filmsku sliku. Silvestar Kolbas u svojoj analizi filmske slike u filmu *Rondo*²⁵, u kojoj se oslanja na Turkovićevu podjelu narativnih stilova, tako piše da klasičnu fotografiju karakteriziraju raskadranost prizora, najzanimljiviji pogled, retorički funkcionalna kompozicija te klasični postav svjetla, kojim se precizno navodi gledateljska pažnja, ali i posvećuje posebna pažnja izgledu glumaca. Pokreti kamere su glatki te ne privlače pažnju na sebe, kao ni vizualne konvencije koje simboliziraju određene situacije iz stvarnog života. Sadržaji se pažljivo aranžiraju u svrhu naracije, ali i vizualnog dojma.

Zahvaljujući razrađenijoj mizansceni, u igranom se filmu lakše nego u dokumentarnom koristi površina slike širih proporcija, primjerice sustav *Cinemascope*, za koji je Fritz Lang u Godardovu filmu *Prezir*, snimljenu u istom formatu, duhovito izjavio da je prikladan samo za „zmije i pogrebe”. Filmska se slika postupno širila usporedno s razvojem kino dvorana u težnji za postizanjem što potpunije iluzije, prije svega kad je riječ o igranom filmu, koji je češće od dokumentarnog namijenjen za kino dvorane. To je, među ostalim, povezano i s češćim korištenjem većih (i skupljih) formata filmske vrpce za igrani film. Za razliku od zrnate slike šesnaestice bez mnogo detalja, film od 35 mm i veće formate karakterizira bogatija slika finijih prijelaza između svjetla i sjene bez „nesavršenosti” koje bi skretale pažnju na tehničke aspekte snimanja.

U kontekstu fakture filmske slike Tanhofer o slici filma od 16 mm u odnosu na 35 mm piše: „... slika je grublja, lišena bogatstva detalja pa djeluje ponešto pojednostavnjeno noseći u sebi jednu dokumentarističku crtu koju svakako duguje televiziji. Gledalac ne mora uopće znati što

²³ Nichols, Bill, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1991., str. 180. i 181.

²⁴ Turković, Hrvoje, *Razumijevanje filma - Ogledi iz teorije filma*, Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, Zagreb, 2012., str. 167. – 168.

²⁵ Kolbas, Silvestar, *Rondo*, analiza filmske slike in Monografija Berković, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2016., str. 69. – 71.

je to šesnaestica a što tridesetpetica, a da ipak sve ove razlike instinktivno, po navici gledanja, jasno razlikuje. On je navikao da u fakturi šesnaestice danomice gleda vijesti o dramatičnim zbivanjima u svijetu, pa kada istu takvu fakturu osjeti na kinematografskom ekranu ona će u njemu nužno stvoriti izvjesne asocijacije. Zaključak da će gledalac s više ozbiljnosti pratiti sliku šesnaestice, može se učiniti pretencioznim, ali je izvjesno da veći stupanj dokumentarnosti, pa prema tome i dramatičnosti, određuje njenu upotrebnu vrijednost.”²⁶

Ova Tanhoferova teza danas se može smatrati donekle zastarjelom jer prevladava digitalna tehnologija i jer danas i šesnaesticu češće susrećemo na filmskom platnu nego na televiziji. No kodovi opstaju kroz vrijeme, a tvrdnja da se određena tehnička zadatost posredstvom navike pretvara u nositelja značenja može se primijeniti na sva vizualna obilježja koja se povezuju s igranim i dokumentarnim filmom. Iako se razlike u izgledu dokumentarnog i igranog filma mogu izbjeći te se često potpuno brišu, vizualne kvalitete koje su u povijesti obilježile velik broj dokumentarnih i igranih filmova još uvijek se povezuju s autentičnošću odnosno fiktivnošću materijala. U nastavku ovog rada posvetit ćemo se prije svega načinu na koji se ta obilježja primjenjuju i čitaju u odabranim primjerima dokufikcije.

²⁶ Tanhofer, Nikola, Filmska fotografija, Filmoteka 16, Zagreb, 1981., str. 55.

3.2. VIZUALNA OBILJEŽJA FILMA *ČOVJEK GRIZE PSA*

Ovaj belgijski studentski lažni dokumentarac iz 1992., čiju režiju zajednički potpisuju tri studenta filma, a snimanje jedan od njih trojice, André Bonzel, analizirat ćemo s obzirom na njegov status tipskog lažnog dokumentarca. Mogli smo umjesto njega odabrati na primjer *Dnevnik Davida Holzmana* Jima McBridea iz 1967., koji propituje mogućnost filmske vrpce da zabilježi istinu, *Zelig* Woodija Allena iz 1983., koji se uvelike koristi kvaziarhivskim materijalima, *Ovo je Spinal Tap* Roba Reinerja iz 1984., lažni dokumentarac u boji koji prati turneju izmišljenog benda, ili pak komercijalni hit *Projekt vještica iz Blaira* Daniela Myricka i Eduarda Sáncheza iz 1999., lažni horor-dokumentarac u čiju je istinitost publika uvjeravana i vanfilmskim metodama. Sve su to lažni dokumentarci koji se koriste sličnim stilskim postupcima. O toj se vrsti dokufikcije može razmišljati kao o primarno (meta)dokumentarnom rodu, jer se koristi svim kodovima dokumentarnog filma, ili kao o rodu fikcije, jer se događaji ne referiraju na stvarni svijet. Svi se navedeni filmovi temelje na naglašavanju konstruiranosti filma i neizbježne filmske medijacije, odnosno interpretacije stvarnosti, ali na način da se tom očitom konstruiranošću, koja se referira na dokumentarni film u stilu *cinéma vérité*, podupire navodna vjerodostojnost materijala.²⁷ Koristeći se metodama dokumentarnog filma (npr. intervjuima i „autentičnim” dokumentima) kako bi postigli veću uvjerljivost, ti filmovi istovremeno otkrivaju kako nastaju (subjekt pokazuje da je svjestan kamere, vidljiva je filmska oprema, pokreti kamere su nestabilni itd.) i ističu medijatiziranost stvarnosti u filmskim djelima, koja paradoksalno povećava dojam autentičnosti, jer se, kako piše Gerd Bayer u svojem eseju o dokufikciji, materijal „prezentira” (pokazuje), a ne „reprezentira” (predstavlja). Upravo je odnos filma i stvarnosti u središtu interesa lažnog dokumentarca, koji se prije svega bavi načinom prikazivanja profिल्mske stvarnosti.

U filmu *Čovjek grize psa* taj odnos filma i stvarnosti gledatelja dovodi u svojevrсни škripac. On svjedoči u dokumentarističkom stilu zabilježenoj seriji brutalnih ubojstava popraćenih bizarnim humorom te stvara ambivalentan odnos prema snimljenom materijalu – iako zna da se radi o fikciji, zatiče se kako istovremeno zgroženo i zabavljeno svjedoči nasilnim činovima predstavljenim na dokumentaristički način. Samim senzacionalističkim naslovom ukazuje se na upitan odnos javnosti prema stvarnom nasilju, primjerice putem reportaža i crnih kronika.

²⁷ o tome piše Gerd Bayer u Bayer, Gerd, *Artifice and Artificiality in Mockumentaries in Docufictions, Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, McFarland & Company, Inc., Publishers, North Carolina, 2006., str. 28

Originalni naslov *C'est arrivé près de chez vous* (Dogodilo se u vašoj blizini) aludira na istinitost događaja u filmu te na senzacionalističku konzumaciju nasilja, kao i engleski prijevod naslova preuzet u hrvatskom, *Man Bites Dog*, koji se odnosi na novinarsku strast za prenošenjem bizarnih događaja. Dok bi, kad bi bila riječ o fikcijskom sadržaju predstavljenom u fikcijskoj formi, gledatelj jednostavno uživao u zabavi, ovdje si zbog neobičnog načina predstavljanja tog nasilja neminovno, makar i nesvjesno, postavlja pitanje o odnosu filma prema stvarnosti i o moralnom problemu filmaša, a posredno i sebe kao gledatelja, odnosno propituje ulogu filmaša i gledatelja te uživanje u prizorima nasilja.

Film započinje kadrom ubojstva u vlaku. Tim prvim kadrom uspostavlja se vizualni kod filma – film je crno-bijeli, snimljen jednom kamerom na filmu 16mm grube teksture, iz perspektive prisutnog promatrača, kamerom iz ruke, bez ikakve stabilizacije, te u potpunosti odgovara vizualnim klišeima dokumentarnog filma. Ovaj kadar za gledatelja predstavlja vrlo neuobičajen susret s nasiljem jer ono nije ni na koji način učinjeno atraktivnim već je ubojstvo jednostavno zabilježeno u jednom dugom i nemirnom kadru – snimatelj za ubojicom i žrtvom ulazi u kupe i nespretno stoji nad njima čekajući da se čin okonča. Nasilje je na taj način približeno gledatelju, učinjeno je realnijim nego da je scena sačinjena od savršeno osvijetljenih, stabiliziranih i atraktivnih kratkih kadrova, karakterističnih za mnoge scene nasilja iz igranog filma. Već tim prvim kadrom gledatelj se uvlači u film kao prešutan sudionik, kao da bi on mogao stajati na mjestu snimatelja. I već se tim prvim kadrom otkriva da se zacijelo ne radi o dokumentu stvarnosti, jer bi cijela filmska ekipa u tom slučaju bila suučesnik u ubojstvu.

Sljedeći kadar, koji je ujedno i uvodni kadar nakon najavne špice, snimljen je statično, ali također iz ruke i vidljivo je nakošen. Tako se stvara dojam slike kojom se prije svega želi zabilježiti ono što se odista odigrava pred kamerom, koja nije pažljivo namještena kako bi se u njoj odvila neka radnja, odnosno dojam autentične dokumentarnosti. Dok se nakošena kamera lagano trese, upoznajemo protagonista koji stručno elaborira temelje svojeg kriminalnog zanata kao da se radi o bilo kojem drugom poslu. Već u tom, drugom kadru neosporivo se otkriva kontrast na kojem počiva ovaj film – gledatelj će svjedočiti nečemu što društvo snažno osuđuje, prikazanom na banalan i neposredan način, kao da se radi o bilo kojoj drugoj aktivnosti. Time se *Čovjek grize psa* istovremeno približava dokumentarnom rodu svojom formom i udaljava od njega sadržajem, jer već postaje jasno da ne daje nikakav sud ni komentar zabilježenih situacija, koji se ipak u određenoj mjeri očekuje od dokumentarnih filmova, čak i od onih koji teže objektivnosti. Također, već u tom kadru netko iz filmske

ekipe najavljuje sudjelovanje ekipe u filmu postavljanjem jedva čujnog pitanja, daleko od mikrofona, no ipak dovoljno glasnog da bi se čulo i da bi se tako uspostavio još jedan kod ovog filma.

Prelaskom na treći kadar, u kojem se prikazuje bacanje leša u vodu, a kojem lagana nakošenost, trešnja i jureći vlak u pozadini daju dinamiku, uvodi se i kod nekontinuirane montaže tipičan za dokumentarni film. Radnja se nastavlja, ali lik je već na novoj lokaciji, a snimatelj mnogo dalje od njega kako bi što bolje uhvatio radnju, no prati je toliko nespretno i naizgled nepromišljeno da radnja postaje vizualno komična.



Slika 2. Snimatelj „hvata” bacanje leša, ali nesigurno prati pokret zastajući kad centar interesa nije u kadru

Od početka do kraja filma snimateljskom tehnikom dominira dojam nespremnosti, nespretnosti i improvizacije u cilju stvaranja dojma neprirednosti sadržaja. To je posebno očito u situacijama potjera u kojima se kamera izrazito trese, što filmu također daje vizualnu dinamiku, a u jednom trenutku se protagonist čak obraća snimatelju, koji hoda unatrag kako bi ga snimio s lica, opominjući ga da mora biti spretniji.



Slika 3. Ben se obraća snimatelju i ukazuje na nepripremljenost kadra opominjući ga da mora biti spretniji

Dojmu nepriređenosti doprinose i povremeni ulasci u potpuni mrak, koji se u fikciji najčešće prikazuje kao polumrak, pa zatim paljenje snažnog izvora svjetla koji drži netko u ekipi i koji daje grubo, najčešće frontalno i očito umjetno svjetlo oštih sjena. To se rasvjetno tijelo, osim što povremeno ulazi u kadar, otvoreno komentira u filmu. Tako se protagonist u jednom trenutku žali da ga svjetlo ometa u radu, a u drugom traži da se upali kako bi lakše pronašao svoju žrtvu. Ono dakle nije samo rasvjetno tijelo već ima i ulogu u priči – to rasvjetno tijelo predstavlja jedan od načina na koji filmska ekipa sudjeluje u prikazanim nemoralnim radnjama, ključan element koji u mnogim situacijama pomaže protagonistu u ostvarivanju nauma. Osim toga, zahvaljujući njemu se i nekoliko puta u filmu prikazuje snimatelj u obliku sjene koju baca na zid ili na protagonista te na taj način i on postaje sudionik filma pred kamerom. Tako jedan tehnički i vizualni element postaje i važan element priče koji, s jedne strane, ukazuje na medijaliziranost filmskog materijala, a, s druge, na neki način povećava vjerodostojnost materijala upućujući na stupanj uključenosti filmske ekipe, čija bi uloga trebala biti da jednostavno „zabilježi događaje”, u kriminalne radnje.



Slika 4. U mrklom mraku dominira rasvjetno tijelo filmske ekipe



Slike 5. i 6. Unutar kadra pali se rasvjeta te protagonist objašnjava filmskoj ekipi kako ga to ometa pri radu

Vizualni dojam filma vrlo je dinamičan, što se postiže raznim sredstvima. Kao prvo, tu je konstantan pokret kamere budući da je cijeli film snimljen iz ruke, tako da se kamera stalno bar donekle trese i često je ukošena. Uz taj diskretni pokret, mnogo je scena akcije u kojima snimatelj trči stvarajući izvanrednu dinamiku snažnom trešnjom kamere i činjenicom da se standardnom brzinom snimanja od 24 sličice u sekundi brz pokret ne prikazuje glatko. Zatim, u većini situacija odabrani su takvi kutevi snimanja da je prostor relativno dubok. To djeluje kao prirodan odabir za nestilizirane scene nasilja, ali tim scenama daje određenu dinamiku. Tu je i snažan tonški kontrast koji nastaje i zahvaljujući sceni i kostimima (npr. Ben je često obučen u tonu suprotnom od pozadine – dok razgledava novi kvart s bijelim zgradama odjeven je u crno, a u mračnom interijeru kafića nosi bijelu košulju) i uporabom kontrastne rasvjete, koja se često koristi u dramatičnim trenucima i izrazito povećava vizualnu napetost.



Slike 7. i 8. Protagonist najčešće odjećom snažno odudara od pozadine što doprinosi vizualnom kontrastu unutar kadrova

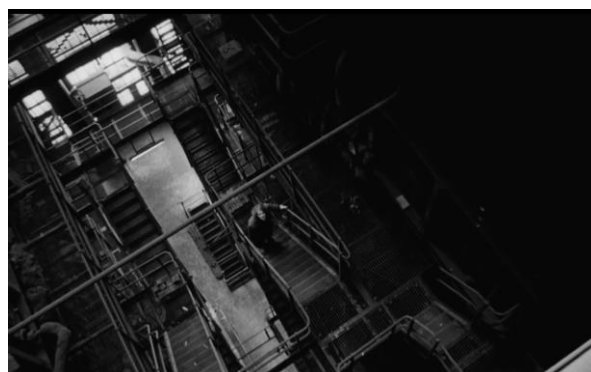


Slike 9 i 10. Napetost se postiže i snažnim tonskim kontrastom unutar scena – u ovoj potjeri stalno se izmjenjuju mračni i svijetli dijelovi



Slika 11. Kontrastna rasvjeta postignuta jednim izvorom oštrog svjetla povećava vizualni intenzitet filma

Zatim, radnja se katkad prati iz (pričom opravdanih) ekstremnih rakursa, i to u grafički zanimljivim prostorima, te takvi kadrovi mnoštvom dijagonala i velikom dubinom prostora doprinose vizualnoj napetosti.



Slike 12. i 13. Uz visoki kontrast, vizualna napetost postiže se i ekstremnim rakursima kojima se naglašava dubina prostora u kojima dominiraju dijagonalne linije

Sva se navedena vizualna sredstva, koja vizualno podržavaju kvazidokumentarnu priču o nasilju, prirodno uklapaju u film te djeluju kao da u potpunosti proizlaze iz zadanosti dokumentarnog snimanja. Taj dojam autentičnosti vjerojatno odista i proizlazi iz određenih zadanosti, ali ne činjenicom da se radi o dokumentarnom filmu i da se stoga snimaju nepredvidljivi događaji, već nedostatkom novca za produkciju (snimanje je nekoliko puta prekidano zbog nedostatka novca), a te dvije vrste uvjetovanosti odlično se poklapaju kad je riječ o vizualnom aspektu filma.

U filmu *Čovjek grize psa* gledatelju se odmah daje do znanja da neće gledati dokumentarni sadržaj, ali ga se od samog početka filma potiče da gleda film kroz perspektivu dokumentarnih vizualnih kodova. Uz prirodnost likova (koji nisu glumci, a Benovi roditelji koji „glume” u filmu navodno uopće nisu znali da će snimljeni materijali završiti u filmu o serijskom ubojici), obraćanje u kameru i nekoliko originalnih dosjetki s tonom, za to je uvelike zaslužan vizualni aspekt filma. Za početak, film je snimljen u doba filma u boji, ali u crno-bijeloj tehnici, koja se referira na autentičnost snimke. Zatim su tu dugi kadrovi, česta primjena širokokutnih objektivna, nestabilnost kamere iz ruke, ekonomičnost pokreta kamere (kamera se ne kreće ako to nije potrebno da bi pratila subjekt), česta nedovoljna osvijetljenost ili pak izrazito kontrastna rasvjeta, koja baca sjene članova filmske ekipe u kadar, te subjektivni kadar iz perspektive snimatelja kao lika uključenog u radnju tijekom cijelog filma.

Film završava smrću svih članova ekipe, a kamera na podu nastavlja samostalno snimati sve dok ne iscure filmska vrpca. To je jedini kadar u filmu u kojem je kamera sasvim statična, no sam kadar je dinamičan – osim što je prigodno nakošen pa njime dominira dijagonala poda, vidimo pogibelj zadnjeg preostalog člana ekipe koji protrči pred kamerom i padne u okviru vrata te dim u kutu sobe, i naposljetku „blank” – kraj filmske vrpce. Ovim se simboličnim kadrom na kraju filma s jedne strane ukazuje na vjerodostojnost filmskog materijala, jer kamera objektivno snima pogibelj svih članova filmske ekipe, a s druge se strane ukazuje na njegovu medijatiziranost tijekom cijeloga ostatka filma. Kad kamera padne na pod i nastavi sa snimanjem, raste svijest gledatelja o mjeri u kojoj i načinu na koji je filmska ekipa dotada bila uključena u događaje te se dovodi u pitanje objektivnost i vjerodostojnost dokumentarnog filma i značenje dokumentarnog izgleda. Naravno, samim time dovodi se u pitanje i uloga dokumentarista, ali i uloga gledatelja, koji također ostaje bez zaštite objektivnog dokumentarnog pogleda, s jedne strane, te bez zaštite moralnog stava filma o prikazanom nasilju, s druge. Na taj se način ovim filmom propituju značaj dokumentarnog roda općenito i metode koje se koriste pri izradi dokumentarnih filmskih djela. Zato se lažni dokumentarci nekada smatraju „metadokumentarcima”.



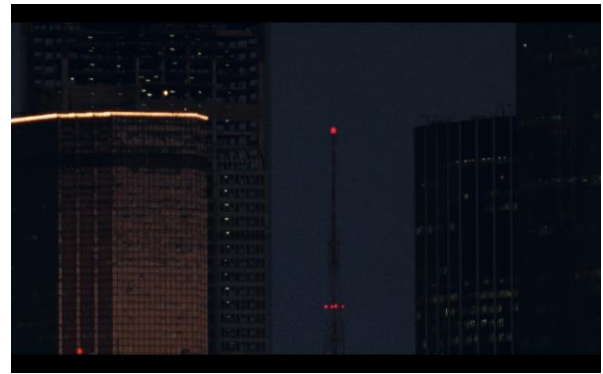
Slika 14. Zadnji kadar u filmu *Čovjek grize psa* završava jedinim potpuno statičnim kadrom u filmu – snimljenim nakon smrti lika snimatelja

3.3. VIZUALNA OBILJEŽJA FILMA *TANKA PLAVA LINIJA*

Nastavit ćemo s vizualnom analizom filma *Tanka plava linija* Errola Morrisa (direktori fotografije Robert Chappell i Stefan Czapsky) iz 1988. godine, koji je dijametralno suprotan prethodnom primjeru. Riječ je o „pravom dokumentarcu“, koji je iz komercijalnih razloga i zbog upotrijebljenih metoda distribuiran pod blažom etiketom „nefiksijskog filma“. Film je odista potpuno drugačiji od prethodnog primjera te samim time i od uobičajenog koda dokumentarnog filma. On se, za razliku od prethodnog filma, bavi stvarnim događajem, snimljen je u boji, u širem, „filmskom“ formatu (1,85:1) i na većim formatima filma (super 16 i 35 mm), a svaki je kadar stabilan i pažljivo konstruiran. Errol Morris sam kaže „Koje god načelo *cinéma vérité* da uzmete, ja sam htio učiniti upravo suprotno. Možda je to zbog određene urođene suprotne tendencije, no ideja tog pokreta i njegova metafizička prtljaga čine mi se pogrešnima. Nemam ništa protiv snimateljskog stila pokreta *cinéma vérité*, ali meni se osobno ideja da se određenim stilom snimanja postiže veća istinitost čini kao potpuna glupost.”²⁸ Dalje o tome kaže „...uvijek smo stavljali kameru na stativ, pokušavali smo biti što nametljiviji, koristili smo najtežu opremu do koje smo mogli doći, ljudi su gledali direktno u kameru, što se smatralo zabranjenim. Kako bih se suprotstavio ideji *cinéma vérité* o promatranju bez da budeš promatran, uvijek sam koristio rasvjetu. Ne mogu se sjetiti ni jednog slučaja u kojem sam koristio postojeće svjetlo. Za mene je postojeće svjetlo sve što se može dobiti, sve što je pri ruci“. Rezultati Morrisova pristupa slici su impresivni.

Nakon minimalističke uvodne špice s plavim i crvenim slovima na crnoj pozadini, *Tanka plava linija* počinje s nekoliko snimaka Dallasa u suton. Na pozadini neba u hladnoj, tamnoplavoj boji u svakom od tih kadrova ističu se žuta svjetla te nadasve zloslutno treperenje crvenog signalnog svjetla. Iako su kadrovi statični i pravilni, vizualni dojam je intenzivan jer se, kao i u mnogim drugim kadrovima, upotrebljava raščlanjena komplementarnost boja (umjesto para plavo i narančasto, narančasta je raščlanjena na žutu i crvenu). Dojmu zloslutnosti zacijelo uvelike doprinosi glazba, no prizori i vizualnim sredstvima izazivaju zabrinutost – vrlo su tamni, izrazito grafički oblikovani, statični i gotovo simetrični te vertikalama i ravnim linijama asociraju na nehumanost i nefleksibilnost, a crveno svjetlo, koje će se tijekom filma pretvoriti u pravi lajtmotiv, na opasnost.

²⁸ citat preuzet iz Baker, Maxine, *Documentary in the Digital Age*, Elsevier Ltd., Oxford, 2006., str. 2



Slike 15. i 16. U uvodnim scenama filma uvodi se paleta najčešće korištenih boja

Nakon šireg kadra s dalaškim neboderima, u sljedećim kadrovima filma upoznajemo protagoniste, i to snimljene na način koji se neće promijeniti do kraja filma. Snimljene kao što su snimljeni i svi ostali likovi – statično, u blizom planu, pažljivo pozicionirane i osvijetljene.

Randall Adams, koji je u trenutku snimanja bio u zatvoru već 12 godina zbog osude za ubojstvo, smješten je ispred tamnih rešetaka iza kojih se nazire vrlo tamna pozadina u hladnom plavozelenom tonu. On se ističe pred tom tamnom pozadinom zahvaljujući bijeloj košulji i pažljivo postavljenoj rasvjeti. Glavno svjetlo postavljeno je s lijeve strane, a vizualni intenzitet ovog kadra postiže se jakim kontrastom na desnom dijelu lica, koji je znatno mračniji, ali ga djelomično osvjetljava snažno stražnje svjetlo. Na kosi se pred hladnom pozadinom ističe stražnje svjetlo u toplom, žućkastom tonu.

David Harris, u zatvoru zbog ubojstva (koje je priznao, ali koje nije povezano s ubojstvom za koje je Adams okrivljen), odjeven u narančastocrvenu košulju, smješten je ispred zida čija struktura podsjeća na rešetke. Pozadina iza njega osvijetljena je crvenim svjetlom, na sredini kadra nešto tamnijim i ljubičastijim tonom, a s lijeve strane, na dijelu kadra dijagonalno suprotnom najsvjetlijem crvenom dijelu pozadine, komplementarnim zelenim svjetlom. Davidovo je lice osvijetljeno zdesna, no nešto ujednačenije nego Randallovo, s jačim dopunskim, prednjim svjetlom i puno nježnijim, zelenkastim stražnjim svjetlom. U njegovu se kadru vizualni intenzitet postiže bojom, a ne kontrastnom rasvjetom. Bojom na koju nas prije njegova kadra priprema krupni i simetričan kadar rotirajućeg crvenog svjetla na policijskom automobilu, koje zabljeskuje gledatelja između kadrova dvaju protagonista. Bojom koja je u velikom kontrastu s hladnim tonovima Randallova kadra i koja nagovještava opasnost tijekom cijelog filma.



Slike 17. i 18. Protagonisti filma snimljeni su kao i drugi sudionici, u klasičnom, statičnom, no vrlo pomno konstruiranom blizom planu

Osnovne boje koje će dominirati filmom (plava, crvena, žuta i zelena) uvedene su kao koloristički kod već u prvih nekoliko kadrova. Cijeli film uz minimalističku glazbu obilježava impresivna vizualna jednostavnost i korištenje ograničenog spektra boja, od kojih su one najdominantnije najavljene već u špici filma. One se prije svega koriste za uprizorenja raznih verzija istog događaja na temelju naracije svjedoka – postupku zbog kojeg ovaj film i ulazi u široku kategoriju dokufikcije. U doslovnom smislu uprizorene scene i jesu fikcija budući da se osuda Randalla Adamsa temeljila na lažnim svjedočanstvima. O tome Errol Morris kaže: „To su uprizorenja laži. Ne stvarnosti. To je nestvarno, lažno. Na temelju stajališta svjedoka predstavljaju se slike za koje se kaže da prikazuju događaje iz stvarnog svijeta, ali to nije istina.”²⁹ Ta su uprizorenja zapravo jedini kadrovi u kojima su ljudi snimljeni na način drugačiji od statičnih blizih planova, u stilu filma *noir* obilježenom misterioznim i mračnim kadrovima visokog kontrasta, kojim se aludira na fikciju. Ona se uvode naizmjeničnim kadrovima karte Dallasa i snimkama ceste (naravno, u istim tonovima) i kadrovima protagonista, a prvi kadar uprizorenja kadar je iz ekstremnog gornjeg rakursa kroz koji cesta dijagonalno prolazi. Tim odabirom novog i radikalno drugačijeg rakursa u filmu, kojim se po prvi puta otvara duboki prostor, zaista ulazimo u novu perspektivu, u perspektivu priče koja se priča. Kadar je začudan, noćni, dominantno crn. Na crnoj pozadini ističu se žuta oznaka na cesti i crveno rotirajuće svjetlo. Slijedi niz atmosferskih kadrova detalja u kojima dominira tmina, ukazujući na to koliko su malo svjedoci u stvari mogli vidjeti, a od boja se pojavljuju isključivo plava, žuta i crvena, te vrlo rijetko zelena. Ljude uglavnom vidimo kao sjene ili siluete. Tako, kada policajac izađe iz automobila, vidimo plavi automobil u kojem sjedi ubojica snimljen iz gornjeg rakursa, a u kadar polako dijagonalno prodire crna policajčeva sjena. Kadar je stiliziran, gotovo stripovski. Statičan je, no sve veća površina dijagonalne crne sjene daje mu dinamiku i zastrašujući dojam.

²⁹ Baker, Maxine, *Documentary in the Digital Age*, Elsevier Ltd., Oxford, 2006., str. 5



Slika 19. U uprizorenjima noćne scene ubojstva dominiraju tamni dio tonske ljestvice i dojam filma *noir*

Materijal uprizorenja obogaćen je i mnoštvom gotovo apstraktnih kadrova koji vizualno podupiru nerazjašnjen misterij i osjećaj tjeskobe kod gledatelja. Svi su kadrovi, i oni koji prikazuju gotovo apstraktne detalje, i širi kadrovi u kojima se otkriva radnja, obilježeni prijetećim treperenjem crvenog rotirajućeg svjetla. Crvenoj se boji pridaje razna simbolika, no nije zanemarivo da je crvena među ostalim boja krvi i opasnosti, a takvo je tumačenje u filmu poduprto plavkastim kadrom pločnika snimljenog u sumrak, na kojem se ističu crvene kapljice krvi.



Slike 20., 21., 22. i 23. Konzistentna upotreba nekoliko osnovnih boja u uprizorenjima, od apstraktnih atmosferskih kadrova do onih koji nose radnju

U scenama rekonstrukcije događaja iz policijske stanice stilski odabir dosljedan je uspostavljenom kodu. I dalje vidimo uglavnom siluete, a od boja dominira plava, koja ima ulogu i u naslovu filma – tanka plava linija odnosi se na policiju, koja predstavlja granicu „između društva i anarhije”. Plava boja, kao simbol policijske moći, u potpunosti obilježava prostor policijske stanice u filmu. Ona, kao najhladnija boja, istovremeno dobro ilustrira hladnoću policijskog i sudskog sustava u kojem optuženik pod svaku cijenu mora platiti za zločin koji možda nije počinio. Kadrovi su statični i služe kao ilustracija Adamsove ispovijesti. Kontrast plavih zidova i žutih i crvenih detalja stvara vizualnu napetost, a sve krupniji kadrovi sata i ispunjene pepeljare koriste se za prikaz mučnog protoka vremena.



Slike 24. i 25. Za uprizorenja događaja iz policijske stanice koristi se s prethodnim materijalima konzistentan izbor tonova

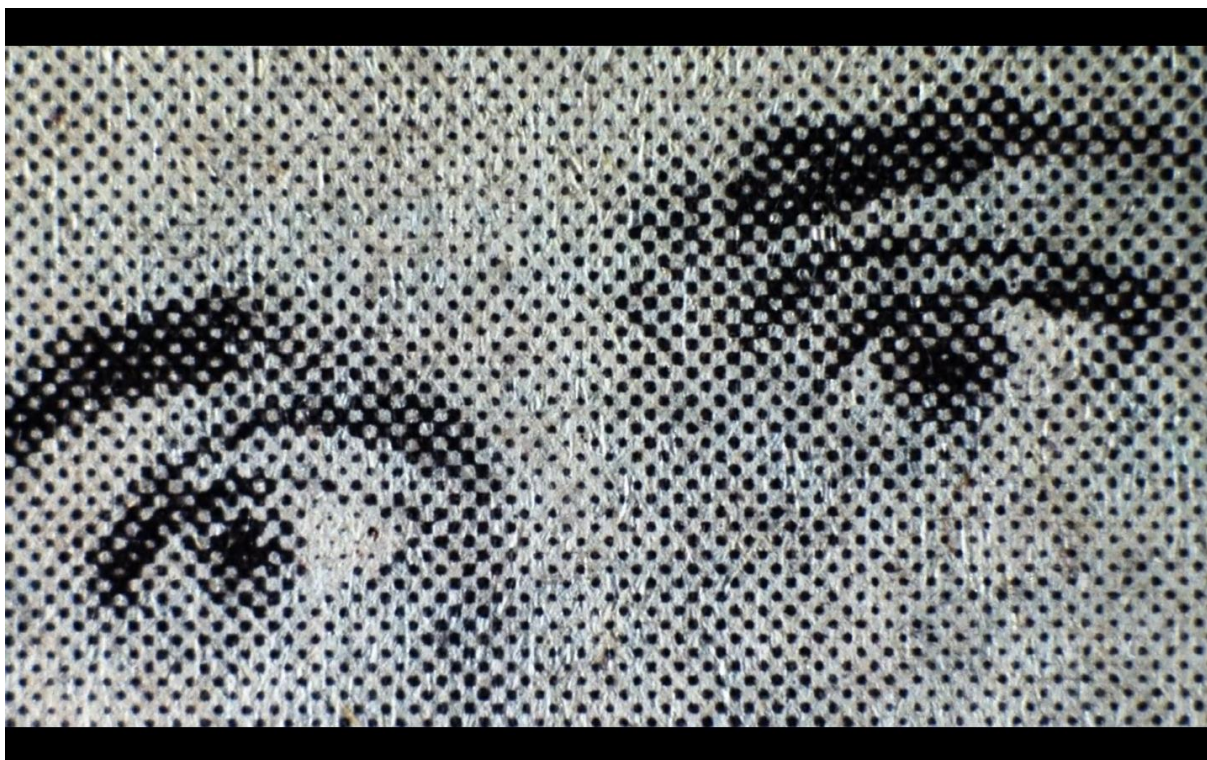
Strogo kontrolirani spektar boja kao da uz stilizaciju i čvrstu kompoziciju kadrova doprinosi stvaranju samostalnog tjeskobnog svijeta fikcije unutar ovog dokumentarnog filma. Dosljednost izbora boja stvara primjeren okvir za ilustraciju zatvorenosti tog fiktivnog svijeta, koji utječe na stvarni život Randalla Adamsa i dovodi do bezizlaznosti njegove situacije. Izbor boja strogo je ograničen samo u uprizorenom dijelu materijala te asocira na fikciju i na kriminal, no te su osnovne boje vrlo prisutne i u ostatku filma, koji se na taj način povezuje s uspostavljenim kodom. Tako plava boja dominira i u kadrovima intervjua s nekima od osoba zaslužnih za osudu Adamsa i gradi suptilnu vezu između stvarnosti i fikcije. U kadrovima prikazanim na slikama 26. i 27. intervjuirani su policijski službenik i sudac koji je Randalla proglasio krivim. Plava boja pozadine povezuje te kadrove s plavom bojom zidova u uprizorenju iz policijskih prostorija, gdje su Adamsa uzaludno pokušavali prisiliti da prizna krivnju za zločin koji, kako ćemo kasnije doznati, nije počinio. Likovi su smješteni u sredinu kadra, centralnije od osumnjičenika i od krivca te od odvjetnika i svjedoka. Njihova centralna pozicija asocira na red i nefleksibilnost pravnog sustava u kojem za ubojstvo policajca netko mora platiti. Ti su kadrovi po svojoj centralnoj kompoziciji drugačiji od ostalih kadrova intervjua.



Slike 26. i 27. Plava boja pozadine stvara vizualnu vezu s uprizorenjima mučenja Adamsa u policijskoj stanici

No ovaj film zasniva se na nekoliko vrlo čvrstih vizualnih koncepata te intervjui imaju i mnoge zajedničke karakteristike – svi su snimljeni statično, u blizom planu, s umjetnom rasvjetom i grafički zanimljivim pozadinama. Upadljiv je tonski sklad te neuobičajeno kontrastna rasvjeta na licima. Takva rasvjeta modelira lica na zanimljiv način i daje im „filmski izgled”, koji ih udaljava od televizijskih voditelja i sudionika televizijskih emisija, često snimljenih u istom planu, te ih približava uprizorenom dijelu materijala, ostavljajući dio slike u tami. Uz izvrsno snimljen i obrađen ton, ti su kadrovi neočekivano vizualno atraktivni, a njihova međusobna sličnost filmu daje snažnu strukturu i ritam.

Uz navedene kadrove i uz crteže, koje ćemo u ovoj analizi ostaviti po strani, u filmu je prisutna još samo jedna vrsta materijala – arhivski materijal iz novina. On se koristi kao spoj ove priče o ubojstvu sa stvarnošću, on nam otkriva kako je izgledao ubijeni policajac iz sjene, kako su izgledali Adams i Harris prije 12 godina, te ilustrira da su posljedice ovog tragičnog događaja iz prošlosti za njihove živote bile stvarne. Novinski materijali snimljeni su na razne načine kojima se postiže raznolikost, od upotrebe krana do potpuno statičnih kadrova. No zanimljivo je da se često u njih ulazi tako krupno da se vide i matrica tiska i struktura novinskog papira. Tako krupnim prikazom tiskanih fotografija, ti kadrovi ističu materijalnost događaja o kojem se radi, koja nije dočarana stiliziranim kadrovima uprizorenja, kao da žele prodrijeti u srž istine. S druge strane, i oni završavaju u stilizaciji, koja podsjeća na rad Roya Lichtensteina.



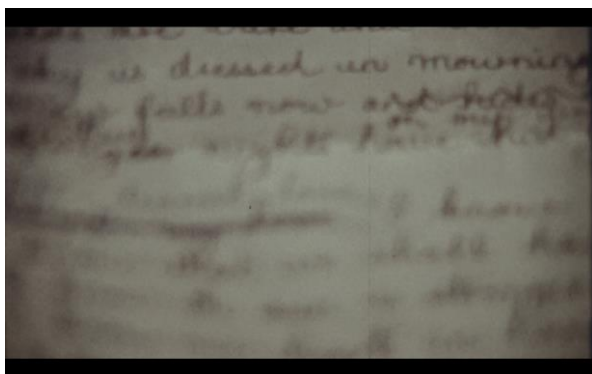
Slika 28. Arhivski materijali iz novina vizualno podupiru odnos filma sa stvarnošću, ali se koriste na vrlo stiliziran način

U ovom filmu izgrađen je čvrst vizualni svijet koji je unatoč intervjuima u blizom planu i kombiniranju različitih vrsta materijala bliži metodama igranog filma. On je istovremeno u službi fikcije (snažnom stilizacijom i prikazivanjem istog događaja na različite načine, kojim se na rašomonski način relativizira istina) i u službi stvarnosti. Do koje je mjere u službi stvarnosti svjedoči činjenica da je na temelju ovog filma Randall Adams oslobođen krivnje i pušten iz zatvora. Korištenjem tehnike uprizorenja, zbog koje se isprva nije smatrao dokumentarnim filmom, film *Tanka plava linija* utire put mnogim drugim dokumentarnim filmovima, kao što su, među ostalima, popularni i nagrađivani noviji filmovi *Čovjek na žici* Jamesa Marsha, *Uljez* Barta Laytona ili *Priče koje kazujemo* Sarah Polley.

3.4. VIZUALNA OBILJEŽJA FILMA *PRIČE KOJE KAZUJEMO*

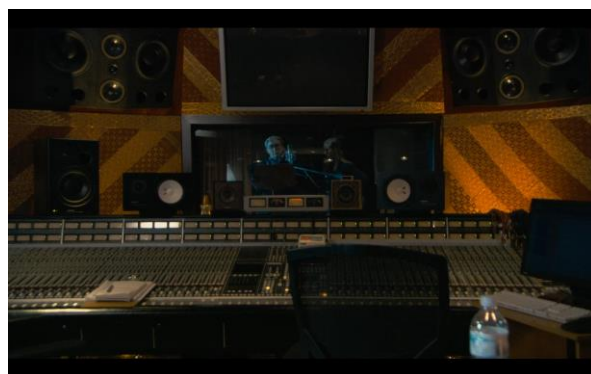
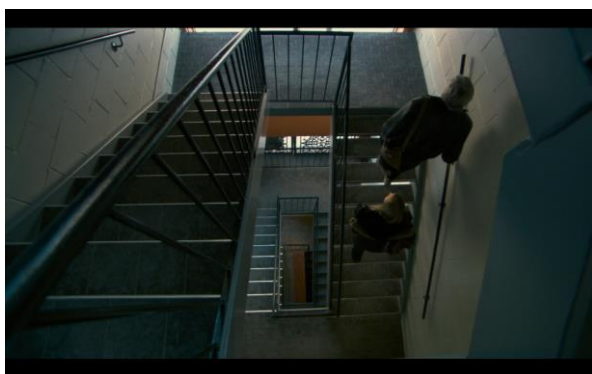
Priče koje kazujemo redateljice Sarah Polley (direktorica fotografije Iris Ng) film je o obiteljskoj priči koji, kao i prethodni primjer, pripada podskupini dokumentarnih filmova s uprizorenjima, no, budući da se radi o intimističkom djelu, od njega je tematski i vizualno vrlo različit. Ova dirljiva priča iz naracijske je perspektive zanimljiva jer ju paralelno pričaju svi članovi nemale obitelji autorice filma, a taj se narativni eklekticizam odražava i u vizualnim materijalima. Naime, vizualna je struktura filma vrlo kompleksna. Kao i u prethodnom filmu, vizualni materijal može se podijeliti na kadrove s intervjuima te na arhivske materijale i rekonstrukcije, ali u ovom se filmu vizualne razlike ne mogu kategorizirati onako jasno kao u prethodnom. Temelj vizualne strukture ovog djela upotreba je različitih formata – jedan dio materijala snimljen je digitalnom kamerom u HD rezoluciji, a drugi na filmu formata super 8, kako bi se bolje spojio s arhivskim materijalima. U mnoštvu kratkih kadrova u kojima se miješaju arhivski materijali i uprizorenja katkad je zaista teško međusobno razlikovati originalne i nove materijale. No podjela nije jednostavna jer su i dijelovi filma u kojima se prikazuju intervjuirani članovi obitelji u „sadašnjosti”, pa i sama autorica, snimljeni među ostalim i na znatom filmu formata super 8. Iz toga je očito da autorica i sam proces snimanja smatra vrijednim filmskim materijalom.

Film započinje uvodnim kadrovima koji izgledaju kao da ih je snimila amaterska ruka i stoga djeluju izvorno, no samo nekoliko kadrova među njima to zaista jest. Oni prikazuju trenutke iz života autoričine majke Diane te njezin sprovod. Snimljeni su na filmu super 8, zrnati su i mjestimično neoštri, te osobito dinamični jer se kamera tijekom snimanja izrazito trese. Sekvenca završava kadrom uglavnom neoštra rukopisa i švenkom na ruku koja piše – unatoč početku u izrazito dokumentarnom stilu, gledatelju se najavljuje da slijedi *priča*.



Slike 29. i 30. U završnom kadru uvodne sekvence kamera prelazi s najčešće neoštra teksta na ruku koja ga piše, suptilno aludirajući na to da priča ovisi o tome tko je priča

Nakon najavne špice susrećemo se s osobom koja stoji iza filma. U prvom kadru, snimljenom iz ekstremnog gornjeg rakursa, vidimo autoricu i njezina oca kako se penju po stepenicama – u kasnijim kadrovima doznajemo da stižu u tonski studio gdje će snimiti oca kako čita „cijelu priču” kako ju je sam napisao. Ova je scena u snažnom kontrastu s uvodnom scenom jer su kadrovi snimljeni digitalno, u visokoj rezoluciji i sa stativa. Statični su ili sadržavaju minimalne i gotovo neprimjetne pomake kamere na stativu. Vizualno su promišljeni i uredno organizirani, katkad čak simetrični. Kadar stepeništa iz gornjeg rakursa grafički je, ali i koloristički zanimljiv. U studiju dominiraju iste boje kao na stubištu te na oca pada plavičasto dnevno svjetlo, koje je u komplementarnom kontrastu s narančastim tapetama osvijetljenim umjetnom žutom rasvjetom. Hladnom, plavom bojom drugog plana planovi se vizualno razdvajaju i stvara se dojam dubine prostora. Iako se ne radi o rigidnim, monumentalnim ili impozantnim kadrovima, oni su radikalno drugačiji od uvodne sekvence i uvode gledatelja u svijet konstrukcije i svjesnih odabira pri pričanju priče.



Slike 31. i 32. Urednije snimljeni kadrovi u visokoj rezoluciji uvode gledatelja u proces konstruiranja priče

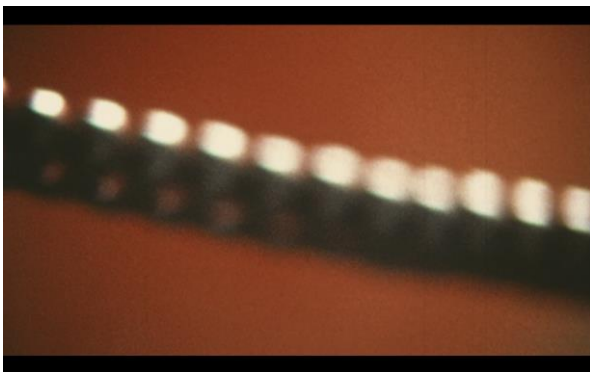
Slijede kadrovi namještanja ostalih sugovornika, čiji ćemo pogled na temu čuti kroz film, snimljeni također digitalnom tehnikom. Oni su vizualno „čisti”, korektno osvijetljeni i statični, ali nedovršeni, naime relativno su široki te prikazuju i svakojaku filmsku opremu – vide se mikrofoni, stativi rasvjetnih tijela, filtri i reflektirajuće površine. Film, dakle, započinje pripremom za snimanje. Članovi obitelji pripremaju se na neugodno iznošenje osobne priče, filmska ekipa priprema se da ih što bolje snimi, a gledatelj se priprema za samu priču, koju najavljuju ubačeni arhivski crno-bijeli kadrovi Diane pri pripremi za glumački nastup. Dok svi sudionici komentiraju samo snimanje, kadrovi pripreme postaju sve uži, sve su namješteniji, a filmska oprema postupno nestaje iz njih. Ta se oprema može shvatiti kao vizualni znak značaja procesa snimanja u filmu, koji Sarah u ovoj fazi karakterizira kao „proces preispitivanja”.

No da je i samo snimanje dio filma pokazat će i neočekivani kadrovi koji slijede i razbijaju dosad uspostavljeni kod: HD za intervju, super 8 za arhivske materijale i uprizorenja događaja iz prošlosti. Naime, slijedi niz zrnatih, neoštarih kadrova snimljenih na filmu i iz ruke, koji prikazuju sudionike i filmsku opremu, a zatim opet arhivski crno-bijeli kadar Diane koja je, sad je to već jasno, ravnopravan, ako ne i najvažniji, sudionik ove priče.

Započinju intervjui. Kadrovi su snimljeni digitalnom kamerom u visokoj rezoluciji, statični su, uredni i nenametljivo, ali vidljivo osvijetljeni. Materijal je ipak šarolik i dinamičan, jer se među takve kadrove redovito umeću kvaziamaterski kadrovi uprizorenja te kadrovi sudionika i filmske ekipe snimljeni u istom stilu. No pogledamo li malo bolje, kadrovi uprizorenja ipak ne djeluju amaterski. Istina je da su snimljeni na najmanjem, amaterskom formatu filma i da su vrlo nemirni, ali vizualno su zanimljivi, a pokreti kamere su brzi i spretni. U tren oka dogodi se prigodan zoom ili brzi švenk, a Diane (odnosno glumica koja je glumi) uvijek se dobro vidi i ističe u kadru. Kadrovi u interijerima relativno su mračni i visoko su kontrastni, ali Diane je uvijek dobro osvijetljena, kao da i sama rasvjetljava kadar. Uz to, u kadrovima uprizorenja primjetno dominiraju topli, žućkasti i crvenkasti tonovi, te se može reći da ih obilježava stilska usklađenost. Razlika između originalnih snimaka i uprizorenja postoji (originalne snimke snimio je uglavnom njezin muž Michael, koji u filmu priznaje da bi mu kadar često odlutao s prisutnih osoba negdje u daljinu), no u brzini izmjene kratkih i dinamičnih kadrova ona je neprimjetna. U originalnim materijalima, iako su češće neostrine, a pokreti kamere su manje spretni, ipak također postoji određena vizualna atraktivnost, na primjer, u nekoliko navrata ponavlja se uzorak okretanja kamere u svim smjerovima oko osi objektiva.

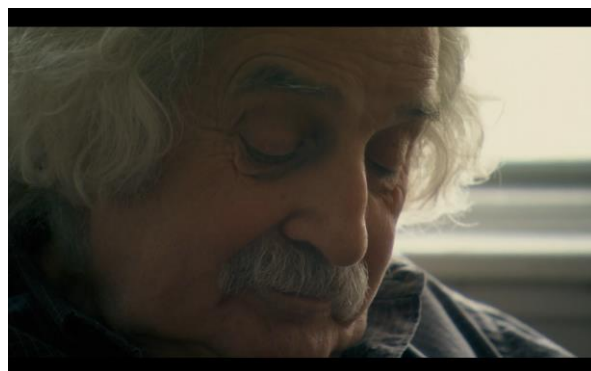


Slike 33. i 34. Pogledamo li pažljivo arhivske snimke i kadrove uprizorenja, razlika u kvaliteti materijala ipak je vidljiva



Slike 35., 36., 37. i 38. U uprizorenjima Dianeina života dominiraju topli tonovi

Kako napreduje priča o Dianeinu životu, o kraju njezina života i o pitanju tko je biološki otac autorice filma, intervjuirane osobe sve su intenzivnije emotivno angažirane te planovi postaju sve krupniji. Time ne samo da se gledatelj snažnije uživljava u njihova emotivna stanja, već se i pridaje veća važnost činjenici da stvarnost svatko doživljava na svoj način. Dianein muž Michael i Dianein ljubavnik Harry obojica su napisali svoju priču o odnosu s Diane i Sarah. Obojica svoje priče smatraju istinitima i referentnima te žele da se takvima prikažu u filmu.



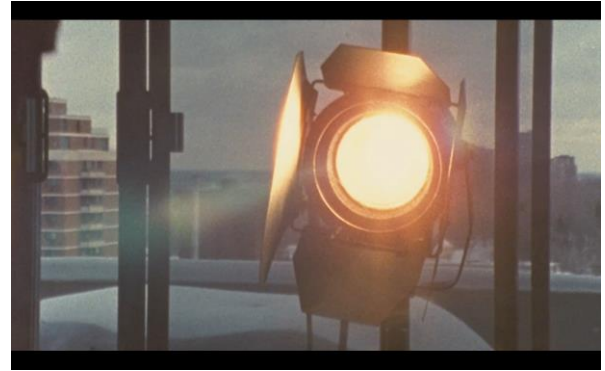
Slike 39. i 40. Krupni planovi koriste se u emotivnim trenucima: Michael u trenutku u kojem doznaje da nije biološki otac Sarah i Harry, nesretan što ne može sam ispričati priču o Diane, od koje je cijeli život morao ostati udaljen

Ovaj potresan i dirljiv film u formalnom je smislu poseban jer nema ni glavnog naratora ni glavnog lika. To je film o situaciji doživljenoj na onoliko načina koliko ima sudionika, a redateljica je, unatoč želji svojeg biološkog oca da se priča o Diane ispriča isključivo iz njegove perspektive, odlučila svima dati glas i iz svih svjedočanstava pokušati rekonstruirati prošlost. S obzirom na različite perspektive i doživljaje te na redateljičinu involviranost u priču, taj je zadatak težak. Film na to ukazuje i verbalno (Sarah Polley se tijekom snimanja pita je li taj projekt ludost) i vizualno. Kao što se miješaju različite vrste materijala, miješaju se i sadašnjost i prošlost te različita svjedočanstva međusobno. Često se snima istovremeno i digitalnom i filmskom kamerom. Rezultat montaže tih materijala je zanimljiv. Primjerice, u sceni u kojoj vidimo krupni plan Harryja kako jede na mračnoj i zrnatoj snimci superosmice, a zatim Sarah kako ga snima, snimljenu digitalnom kamerom u kadru punom svjetla, kontrast različitih vrsta materijala koristi se unutar iste scene. Taj kontrast ukazuje na značajnu razliku do koje dolazi promjenom perspektive, odnosno promjenom osobe koja priča priču. Sarah snima oca malom kamerom u intimnom činu te nastaje mračan i zrnat krupni kadar. Ona je pak snimljena zajedno s ocem u srednjem planu punom svjetla, koji na gledatelja ostavlja sasvim drugačiji dojam.



Slike 41. i 42. Ova dva kadra, snimljena u istoj situaciji, ali na različitim medijima i iz različite perspektive, ostavljaju sasvim različit utisak na gledatelja

Budući da je i proces snimanja priča koja se priča, sudionici filmske ekipe te filmska oprema bilježe se i u formatu super 8, te on nije rezerviran isključivo za prikaze prošlosti.



Slike 43. i 44. Proces snimanja također je snimljen ne samo digitalnom kamerom nego i na filmu super 8 formata

U ovom se filmu kombiniraju slika snimljena digitalnom kamerom u visokoj rezoluciji i slika snimljena filmskom kamerom na malenom formatu filma grube teksture, slika u boji i crno-bijela slika, materijali amaterskog izgleda, snimljeni iz ruke i neuredno komponirani i uredno komponirani materijali snimljeni sa stativa. Tolika vizualna raznolikost tipična je za dokumentarni film, ali ovdje se radi o stilskom odabiru koji ide u prilog tezi ovog filma o teško uhvatljivoj istini. Uključivanje filmske opreme i ekipe u film ističe dokumentarnost potrage za istinom, a cjelokupni je podvig neobično uspio jer se u procesu otkrivanja činjenica i snimanja filma iz različitih perspektiva i u različitim tehnikama stvara emotivna istina te i gledatelj snažno osjeća teško odsustvo neuhvatljive Diane.

3.5. VIZUALNA OBILJEŽJA FILMA *MOJ WINNIPEG*

Film *Moj Winnipeg* Guya Maddina iz 2007. (direktor fotografije Jody Shapiro) također je intimistički autobiografski film s uprizorenjima obiteljske prošlosti, ali u njemu se pitanje istine o prošlosti postavlja na sasvim drugoj razini. U svojoj knjizi posvećenoj analizi ovog filma Darren Wershler piše da je to dokumentarni film, ali se u njemu radi o dokumentaciji fikcije, o prikazivanju psihološke istine³⁰. U filmu *Moj Winnipeg*, kao i u prethodnom primjeru, tematizira se sjećanje, no ovdje fantazija ima puno važniju ulogu jer Maddin stavlja još veći naglasak na način na koji se doživljava stvarnost. Wershler u tom kontekstu navodi primjer Maddinove priče iz filma o tome kako se rodio upravo kad je započelo emitiranje televizije u Winnipegu, što se ustvari dogodilo dvije godine ranije, ali je imaginarna veza između televizije i Maddinova rođenja važnija od činjenica. Uz ovakve nepreciznosti tu je i cijeli niz manifestacija podsvijesti, kojima se, bez ikakva razgraničavanja, daje jednaka težina kao i povijesnim činjenicama i urbanim legendama. Istinite priče, izmišljene priče, svijest i podsvijest zajedno čine doživljaj stvarnosti – u ovom slučaju način na koji autor doživljava svoj rodni grad – a taj je doživljaj njegova osobna istina. Maddin u intervjuu o filmu *Moj Winnipeg* na pitanje zanima li ga pitaju li se gledatelji kad pogledaju film što je u njemu istina odgovara da je sve istina jer je ono što je na filmu „prava istina” koja će se s vremenom primiti u umovima gledatelja.³¹ Ovaj je film od njega naručio *Documentary Channel*, a Maddin u istom intervjuu priznaje da ne bi bio zainteresiran za taj posao da nije traženo da napravi „izrazito osobni dokumentarni film o Winnipegu” jer bi za klasični dokumentarni film bila potrebna relativna objektivnost, mnogo materijala i posebna disciplina. Ovako se autor mogao udubiti u vlastita sjećanja i napraviti dokumentarni film o sebi kao stanovniku Winnipega, prema kojemu ima podvojene osjećaje. Osjećaji i sjećanje na njih tema su ovog filma te oni u njemu dobivaju važniju ulogu od winipeškog radničkog pokreta i drugih povijesnih činjenica, kojima bi se u većini dokumentarnih filmova posvetila veća pažnja. Budući da mitovi i urbane legende također čine karakter mjesta, i njima je dan ravnopravni položaj u filmu.

Mnoštvo pristupa zadanoj temi i raznolikost naracije i ovdje prati mnoštvo filmskih formata. Uz arhivske fotografije i snimke te animacije, film čine materijali snimljeni na filmu (16 mm, Super-16 i Super-8), na MiniDV-u i u HD-u, pa čak i materijali snimljeni (posuđenim)

³⁰ Wershler, Darren, Guy Maddin's My Winnipeg, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London, 2010., str. 16.

³¹ <http://www.studiodaily.com/2008/06/guy-maddin-on-my-winnipeg/>

mobilnim telefonom³², a to mnoštvo različitih vrsta materijala bilo bi jednako teško usustaviti kao i razdvojiti činjenice i fikciju u ovom filmu, te ono na taj način vizualno podupire i ističe narativni koncept miješanja različitih vrsta informacija.

Film započinje kadrom uvježbavanja scene. Glumica ponavlja tekst za režiserom slijedeći njegove upute sve dok ne bude zadovoljan te naposljetku čujemo riječ „rez”. No nakon „reza” kadar i dalje traje. Kao i Sarah Polley, Guy Maddin na samom početku filma tako stavlja naglasak na proces snimanja filma nagovješćujući njegovu artificialnost. Kadar je krupan te gledatelj ne dobiva nikakav kontekst nego već prvim kadrom ulazi u samu srž problematike razgraničavanja fikcije i dokumentarnosti. Glumica uvježbava scenu pod izrazito kontrastnom rasvjetom i, dok je njezino okruženje u potpunom mraku, ona je osvijetljena tvrdim svjetlom slijeva, uz snažan naglasak stražnjeg svjetla na sijedoj kosi s iste strane, a desna joj se strana lica stapa s okolnim mrakom. Takvim se osvjetljenjem scena dodatno udaljava od realizma tipičnog za dokumentarni film, a istovremeno je obilježena dokumentarnošću jer su u nju uključene upute autora.



Slika 45. Prvi kadar u ovom dokumentarnom filmu teatralna je scena glumačke probe za jedno od uprizorenja događaja iz autorova djetinjstva

Kasnije doznajemo da je to dio jedne od uprizorenih scena. Kao i u prethodnom primjeru, autor je angažirao glumce s kojima će rekreirati svoje doživljaje iz djetinjstva. Maddin jasno daje do znanja da je riječ o uprizorenjima, štoviše, najavljuje to u naratorskom komentaru, no tvrdi da majku glumi njegova prava majka, dok se u stvari također radi o glumici, čime se razgraničavanje dokumentarizma i fikcije ozbiljno dovodi u pitanje.

³² Isto

Nakon uvodne špice slijede u velikom dijelu arhivski i općeniti prizori grada uz romantičnu pjesmu *Wonderful Winnipeg* iz 1967. Neobično je da je samo jedan od tih kadrova u boji. Taj je kadar vrlo kratak, a boje su relativno desaturirane, kao da se radi o izbljedjelom filmu. On se ničime, osim bojom, ne razlikuje od ostalih kadrova te gledatelj, kao što ne može prodrijeti u logiku iza različitih vrsta materijala, ne zna zašto se ovaj kadar u boji našao u sekvenci sačinjenoj isključivo od crno-bijelih kadrova. Ta začudna nedosljednost mogla bi ukazivati na vjerodostojnost arhivskog materijala (autor je poželio upotrijebiti taj kadar te ga je i upotrijebio bez obzira na njegovu različitost), ali budući da se u njemu ne odvija ništa važno i da bi sekvenca jednako dobro funkcionirala i bez njega, doima se kao da je tu upravo zato da bi zbunio gledatelja, da bi ga uputio na višeslojnost i neuhvatljivost subjektivnog pristupa autora ovom filmu. Dok glazba stvara dojam nostalgije za prošlošću, i u slici se pojavljuju romantični elementi kao što su ptice u letu, svjetiljke u noćnim prizorima i odbljesci u objektivu.

Atmosfera se ubrzo mijenja scenom u kojoj se lik autora, vozeći se u vlaku, teatralno bori sa snom, a iz autorove naracije doznajemo kako svim silama pokušava napustiti svoj rodni Winnipeg. Ovu scenu karakterizira neobično snažan tonski kontrast, koji će obilježiti sve novosnimljene materijale u filmu, a koji asocira na prošlost svojom sličnošću sa crno-bijelim filmovima iz doba ekspresionizma. U noćnoj sceni vožnje vlakom izmjenjuju se kadrovi putnika, zvona i detalja vlaka te noćne scene grada za koje možemo zamisliti da se vide iz vlaka. Lik autora osvjetljava snažno i tvrdo svjetlo koje dolazi kroz prozor, ali koje nije na realističan način povezano s količinom svjetlosti u scenama eksterijera te snimka djeluje neskriveno artificijelno. Svjetlo ovdje više ima ulogu stvaranja dramatičnog dojma snažnog kontrasta i nemogućnosti lika da se probudi nego stvaranja dojma realnosti prizora. Dok se vrsta svjetlosti u eksterijeru mijenja (izmjenjuju se noćne i dnevne scene), na lik autora dopire isto, snažno i tvrdo svjetlo. Ono se rijetko mijenja, a to se događa unutar kadra i na izrazito naglašen i grafički dojmljiv način – svjetlo u tim kadrovima nije funkcionalan element već dominira scenom te gotovo da ono postaje glavni lik. Takav je postupak, usredotočen prije svega na medij, karakterističniji za eksperimentalni nego za dokumentarni film. Scenu iz vlaka u velikoj mjeri određuje i kamera iz ruke, koja nježno, ali ipak nemirno prelazi preko prizora u dokumentarnom stilu, ostavljajući dojam da se snimatelj zatekao na licu mjesta i želi zabilježiti radnju koja se ondje odvija bez obzira na kameru te istovremeno dajući slici dinamiku i ritam, koji se nadovezuju na zvukove vlaka i na naraciju autora o pokušaju odlaska iz grada.

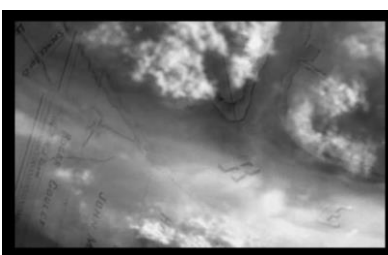


Slike 46. i 47. Kadrovi s likom autora u noćnoj vožnji vlakom izrazito su kontrastni



Slike 48. i 49. Scenu iz vlaka općenito, kao i većinu nearhivskih kadrova u filmu, karakterizira snažan tonski kontrast koji slici daje intenzitet

Nakon scene iz vlaka, koja će se ponavljati kroz cijeli film, započinju montažna pretapanja kojima se povezuju kadrovi usnula lika autora i njegova snovita naracija o Winnipegu s motivom majke, s kojom film započinje, i koja predstavlja ključni element za autorov doživljaj tog grada.



Slike 50., 51. i 52. Poetična pretapanja prikazuju snoviti tok svijesti autora miješanjem prizora iz podsvijesti s informacijama i legendama o gradu

Krilo grada, majčino krilo, ušće moćne rijeke, sve se to s mnogim drugim elementima u naraciji autora pretapa kao neraspetljivo klupko razloga iz kojih pokušava i iz kojih ne uspijeva otići te u kojima pokušava naći snagu za odlazak. Istovremeno se ti elementi pretapaju i u snovitim i poetičnim slikama rijeke, karte Winnipega i ženskog tijela. Ovi su kadrovi mnogo nježnijeg kontrasta od onih iz prethodne scene, djelomično zbog pretapanja,

ali djelomično i zbog rasvjete, te sugeriraju nježnu snagu moćnih, ali i lijepih i ugodnih elemenata od kojih je satkan identitet Maddinova Winnipega.

Majka se kroz film pojavljuje i na mnogo nametljivije i grublje načine. Njezina je neizbježna prisutnost prikazana i nadrealnom pojavom njezina gigantskog lica na prozoru kupea. Kadrovi predimenzioniranog lica majke u vlaku, djelomično zakrivenog crnim zidovima mračnog kupea, kao da pripadaju žanru horora, a ne dokumentarnom filmu, te sugeriraju majčinu dominantnu i upravljajuću volju u životu autora.



Slika 53. Nerealističan kadar uprizorenja kao ilustracija psihičkog odnosa autora s majkom

I u uprizorenjima, kojima se autor izričito želi riješiti tereta prošlosti, majka ima središnju ulogu, dok je sam autor nevažan. Ona su osvijetljena i snimljena vrlo dosljedno u stilu holivudskog filma *noir*. Rasvjeta je tvrda i uredna, kao i kompozicija, svjetlosni naglasak uvijek je na liku majke, lice joj oblikuju oštre sjene, a neizostavno stražnje svjetlo daje filmski sjaj. Ograničeni prostor, koji karakterizira kombinacija označitelja dubokog i plitkog prostora, stvara okvir filmskog, a ne stvarnog svijeta te se ovim uprizorenjima ne pokušava postići dojam dokumentarnosti kao u prethodnom filmskom primjeru već, upravo suprotno, dojam artifičnosti klasičnog holivudskog igranog filma.



Slika 54. U uprizorenjima majka ima glavnu ulogu te se vizualno ističe s pomoću naglasaka kontrastne filmske rasvjete

Majčina je sveprisutnost dominantni motiv u filmu, te se osim u uprizorenjima ona prikazuje i u raznim ilustrativnim, superponiranim kadrovima, najčešće statičnim, u kojima se ona uvijek definiranim, oštrim svjetlom ističe od pozadine ili okružja.



Slika 55. U ovom statičnom kadru majke ona se snažnim stražnjim svjetlom ističe od pozadine, u kojoj se kreću bizoni ilustrirajući njezinu snagu, i u potpunosti dominira kadrom

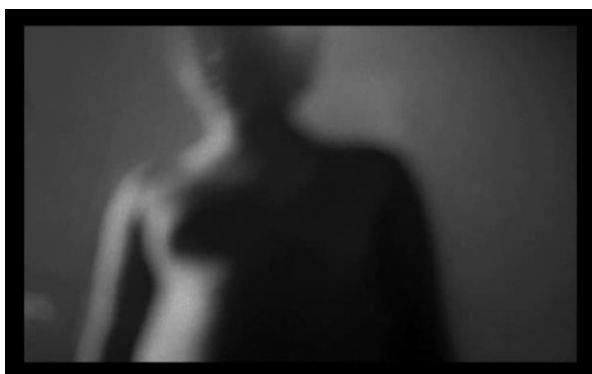
Pretapanja i superponiranje osnovni su montažni postupak i vizualno obilježje ovog filma. Njima se prenose različite razine značenja teksta odjedanput i stvara mistična atmosfera dominacije podsvijesti nad stvarnošću. Autor u naraciji iznosi podatak da Winnipeg ima deset puta više mjesečara od bilo kojeg drugog grada na svijetu te da je stanovnicima tog grada zakonom dozvoljeno da imaju ključeve od svih svojih prijašnjih domova kako bi mogli

ući ako do njih dođu mjesečareći. Pritom se izmjenjuju visoko stilizirani, poetični i atmosferični kadrovi kojima se ilustrira ta snovitost i udaljenost od stvarnosti – bilo da je riječ o udaljenosti uspavanih stanovnika Winnipega, bilo autorove naracije od stvarnosti, na gledatelju je da odluči.



Slike 56. i 57. Stilizirani i superponirani kadrovi sa siluetama mjesečara ilustriraju poetičnu naraciju i stvaraju dojam odmaka od stvarnosti

Dojam snovitosti često se narušava iznenadnom pojavom kadrova u boji, koji svojom suprotnošću kadrovima uprizorenja i poetičnim ilustrativnim kadrovima uspostavljaju vezu sa stvarnošću. Kako film odmiče, sve ih je više, no njihova uporaba nije sustavna te do samog kraja filma naglašava slobodu autora pri obradi naručene teme. Unutar istih scena pojavljuju se i crno-bijeli kadrovi i kadrovi u boji, a zgrada bazena čak dobiva boju unutar kadra. Time kao da joj se daje život, bazen kao da dobiva mjesto u stvarnom svijetu, no samo da bismo odmah nakon toga ponovno utonuli u stilizirana sjećanja autora. Multipliciranjem motiva sjene dječaka u sceni doživljaja s bazena autor prikazuje svoju nelagodu pred drugim dječacima, a neoštri kadrovi istovremeno asociraju na vodu i paru te na udaljenost prošlosti i nepouzdanost sjećanja.



Slike 57. i 58. Nakon razbijanja snovitosti kadrom zgrade bazena u boji, gledatelj odmah ponovno tone u autorova varljiva sjećanja s pomoću neoštih kadrova i siluetnih, grafički obilježenih prikaza

Unatoč nekim odabirima uvriježenim za kanone dokumentarnog filma, kao što su npr. u većini kadrova crno-bijela slika i miješanje različitih vrsta materijala, postupci u ovom filmu sličniji su tipičnom eksperimentalnom nego tipičnom dokumentarnom filmu. Kombinira se toliko vrsta materijala da ne može biti riječi o nužnosti, pa ni o estetskoj odluci kojom se podupire dokumentarni dojam materijala, već se tako iskazuje specifičan interes za medij, blizak eksperimentalnom filmu. Slike koje se međusobno pretapaju, prizori prekriveni uzorkom snijega, čak i kad je riječ o interijerima, prizori prekriveni parom, dimom, odbljescima u lećama itd. dobro ilustriraju nepouzdanost i subjektivnost percepcije i sjećanja. Maddin u naraciji opisujući Winnipeg kaže „sve ispod tankog sloja vremena, asfalta i snijega”, a Wershler prenosi kako je Maddin izjavio da je kao mali gledao „snijeg” i testni uzorak na televiziji prije no što bi počeo program ili u pokušaju da uhvati djelić američkog programa te da bi to mogao biti početak njegove ljubavne priče s degradiranom slikom.³³ S druge strane, visoko stilizirani i nerealistični prizori na za dokumentarni film atipičan način dokumentiraju unutrašnja stanja autora, a ne objektivne činjenice, te se u širem smislu i takvi kadrovi s pravom mogu smatrati dokumentom. Mark Rainey u kritici filma „Moj Winnipeg” piše da se radi o psihogeografskom filmu, jer se Maddin koristi „mitovima, legendama, sjećanjem, politikom, te građanskom i osobnom poviješću” kako bi oblikovao svoj emotivni pogled na grad.”³⁴ I u vizualnom smislu on se koristi svim dostupnim sredstvima kako bi s gledateljem podijelio taj kompleksan doživljaj svog rodnog grada. Uz izbljedjele i oštećene arhivske materijale koji, iako nisu politički obilježeni, kao da stvaraju neku neobičnu nostalgičnu ideologiju, „ekspresionističke” kontrastne kadrove kojima se uvode nerealni elementi i uprizorenja, povremeno i nesustavno korištenje kadrova u boji, poetične i stilizirane, preeksponirane i podeksponirane snimke, siluete i sjene, pretapanja ili jednostavno superponiranje kadrova, koji ukazuju na manipulaciju i manipulativnost filmske slike te, poput korištenja različitih formata, i autorov interes za sam medij, animaciju kojom se ilustrira tekst naracije, itd., Maddin se u jednakoj mjeri oslanja na sliku i na tekst te i sam tekst ulazi u sliku pa su dio filma i kratki, gotovo subliminalni kadrovi godarovskih natpisa poput „Supernatural” ili „Magnetic”, koji ukazuju na značaj riječi u doživljaju stvarnosti, pa i filmske stvarnosti, te pomažu pri prenošenju autorova doživljaja Winnipega i oblikovanju gledateljeva doživljaja filma. Autor svim tim sredstvima prenosi ljepotu, kompleksnost i težinu pojma „dom”.

³³ Wershler, Darren: Guy Maddin's My Winnipeg, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London, 2010., str. 17.

³⁴ <https://newcrossreviewofbooks.wordpress.com/2013/07/05/my-winnipeg-2007-guy-maddin-dir/>

5. ZAKLJUČAK

U ovom radu odabrani su i razmotreni vizualno vrlo različiti primjeri filmova iz roda dokufikcije. Nastojali smo ispitati u kakvom su njihova vizualna obilježja odnosu sa tretmanom stvarnosti, odnosno u kakvom su međuodnosu dokumentarnost/fiktivnost forme i dokumentarnost/fiktivnost sadržaja.

Izbor filmova je, naravno, proizvoljan, a broj analiziranih filmova daleko premalen da bi se mogao izvući općenit zaključak, no ograničimo li se na odabrane filmove, koji ipak nisu usamljeni primjeri, već se može reći da su predstavnici određenih kategorija, uočavamo da, iako sadržaj i forma u pogledu dokumentarnosti i fiktivnosti mogu međusobno biti u raznim odnosima, forma snažno utječe na «čitanje» filma. Film najčešće ne može gledatelja samom formom, odnosno vizualnim kodovima, doista uvjeriti da se bavi stvarnim ili izmišljenim događajima, ali način na koji je snimljen sugerira kako ga treba čitati te tako snažno utječe na doživljaj filma.

Čovjek grize psa bio bi sasvim drugačiji film, koji bi izazvao sasvim drugačiju (i vjerojatno intenzitetom slabiju) reakciju gledatelja da nije snimljen u stilu pokreta *cinéma vérité* iz perspektive fizičke osobe koja prisustvuje radnji. Upravo zbog obilatog korištenja vizualnim kodovima tipičnim za dokumentarni film, prije svega kamerom iz ruke i odabirom očista sudionika radnje te dugim trajanjem neatraktivnih kadrova, on uspješno postiže i svoj komičan efekt i problematizaciju prikaza nasilja u suvremenom društvu.

Tanka plava linija, s druge strane, s pomoću uprizorenja i strogog vizualnog koncepta, koji je karakterističniji za filmove fikcije, snažno uvlači gledatelja u priču i emotivno djeluje na nj. Koristeći se strogo ograničenom paletom boja, čvrstom kompozicijom kadrova i pažljivo postavljenom rasvjetom te estetikom filma *noir* u scenama uprizorenja, taj film upravo s pomoću kodova igranog filma postiže svoj dokumentaristički cilj.

U filmu *Priče koje kazujemo* se pak, zahvaljujući dokumentarnim vizualnim kodovima uprizorenih scena iz života pokojne autoričine majke, gledatelj snažno povezuje s tom osobom. Iako u stvari u filmu vidi tek nekoliko originalnih snimaka i fotografija Diane, on dobiva osjećaj da ju je zaista upoznao. Raznolikošću stilova snimanja sadašnjost se razdvaja od prošlosti, bile snimke prošlosti dokumentarne ili uprizorene, a nekonzistentnom uporabom formata super 8 one se, s druge strane, međusobno povezuju, stvarajući emotivni naboj.

Moj Winnipeg snažnom stilizacijom ilustrira subjektivnost i poetičnost autorova doživljaja svoga rodnog grada, a, upravo suprotno prethodnom primjeru, uprizorenjima koja se koriste vizualnim kodovima klasičnog holivudskog filma *noir*, kao što su kontrastna i uredno postavljena rasvjeta kojom je središte interesa dobro osvijetljeno, dok su u ostatku prizora česte siluete i duboke sjene, te vrlo uredna kompozicija kadrova, upućuje na pitanje koliko su percepcija i sjećanja odista bliski stvarnosti te ukazuje na terapijsku vrijednost rekreacije i mogućnost manipulacije stvarnih događaja u tom kontekstu.

Izuzevši film *Čovjek grize psa*, koji se koristi isključivo dokumentarističkim kodovima upravo zato da bi ih fiktivnim i nerealističnim sadržajem doveo u pitanje, analizirane filmove u velikoj mjeri obilježava kombiniranje vizualnih kodova tipičnih i za igrani i za dokumentarni film, koje ukazuje na prirodu tog hibridnog roda. Na vrlo različite načine kombiniraju se raznovrsni formati i stilovi snimanja, od kojih su jedni karakterističniji za igrani, a drugi za dokumentarni film. Oni utječu na način na koji se film percipira, te se tako primjerice u filmu *Čovjek grize psa* korištenjem dokumentarističkog načina snimanja gledatelj približava zbivanjima, zbog čega dolazi do osjećaja nelagode, a u filmu *Priče koje kazujemo* istim se sredstvima približava portretiranom liku – dokumentarističkim načinom snimanja nadomješta se nedostatak originalnih snimaka i stvara snažna veza između gledatelja i osobe koju nije imao prilike upoznati čak ni putem snimaka. S druge strane, korištenjem igranofilmskih kodova u filmovima *Tanka plava linija* i *Moj Winnipeg* stvara se određeni odmak. U slučaju prvog filma, to je posebno istinito za mračne i atmosferične scene uprizorenja, kojima se gledatelju namjerno daje što manje informacija i koje više skrivaju no što otkrivaju te svojim izgledom upućuju na neistinitost svjedočanstava. U slučaju potonjeg filma, autor igranofilmskim vizualnim kodovima stvara odmak od vlastitog djetinjstva, od kojeg se želi odvojiti. Međutim, vizualni kodovi sami po sebi nisu dovoljni da bi se odredio filmski rod, te je pri razmatranju tog utjecaja na čitanje filma za svako pojedinačno filmsko djelo važno kakav se kod uspostavi unutar filma u odnosu sa sadržajem. Gledatelj uočava vizualne reference na filmske rodove i žanrove, koje u znatnoj mjeri određuju njegov doživljaj filma, ali provjerava ih unutar filma te na temelju svih elemenata donosi sud o načinu na koji će prihvatiti predstavljeni materijal.

Jedna od mogućnosti, na koju dokufikcija poziva, prihvatiti je filmsku stvarnost kao takvu, jednako zanimljivu bez obzira na to radi li se o „ozbiljenoj mogućnosti” ili o „onome što se moglo dogoditi”. Iz obrađenih primjera razvidno je barem u naznaci da su autorima na raspolaganju beskonačne kombinacije vizualnih i narativnih

dokumentarističkih i igranofilmskih postupaka. Zato dokufikcija predstavlja prostor ogromne slobode stvaranja, a njezina je osobita ljepota u nepredvidivosti i beskrajnim mogućnostima interakcije autora i gledatelja u kretanju između elemenata iz sheme s početka ovoga rada.

Literatura:

Baker, Maxine, *Documentary in the Digital Age*, Elsevier Ltd., Oxford, 2006.

Barthes, Roland: *La chambre claire, Note sur la photographie*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

Block, Bruce, *The Visual Story, Creating the Visual Structure of Film, TV and Digital Media*, Elsevier Inc, Oxford, 2008.

Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking, McFarland & Company, Inc., Publishers, North Carolina, 2006.

Gilić, Nikica, *Filmske vrste i rodovi*, AGM, Zagreb, 2007.

Kolbas, Silvestar, *Rondo, analiza filmske snimke*, in Berković, ur. Diana Nenadić, Nenad Polimac, *Hrvatski filmski savez*, Zagreb, 2016., str. 65. – 86.

Nichols, Bill, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1991.

Plantinga, Carl. R., *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press, 1997.

Rodica Virag, Maja, *Montažerska čitanka dokumentarnog filma*, The Patch Book, 2012.

Tanhofer, Nikola, *Filmska fotografija*, Filmoteka 16, Zagreb, 1981.

Turković, Hrvoje, *Razumijevanje filma - Ogledi iz teorije filma*, Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, Zagreb, 2012.

Wershler, Darren: *Guy Maddin's My Winnipeg*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London, 2010.

Izvori s mrežnih stranica:

<https://newcrossreviewofbooks.wordpress.com/2013/07/05/my-winnipeg-2007-guy-maddin-dir/>, pristupljeno 17.5.2017.

<http://www.studiodaily.com/2008/06/guy-maddin-on-my-winnipeg/>, pristupljeno 28.5.2017.

<http://timothyquigley.net/vcs/williams-truth.pdf>, pristupljeno 3.7.2017.

<http://www.errolmorris.com/content/interview/believer0404.html>, pristupljeno 3.7.2017

Filmografija:

- *ABC Afrika (ABC Africa)*, Abbas Kiarostami, 2001., dokumentarni film, 85 min, produkcija: IFAD, snimatelj: Seyfolah Samadian
- *Crni film*, Želimir Žilnik, 1971., dokumentarni film, 17 min, produkcija: Neoplanta film, snimatelj: Karpo Ačimović Godina
- *Čovjek grize psa (C'est arrivé près de chez vous)*, Rémi Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde, 1992., dokufikcija, komedija/krimi/drama, 95 min, produkcija: Les Artistes Anonymes, snimatelj: André Bonzel
- *Čovjek s filmskom kamerom (Человек с киноаппаратом)*, Dziga Vertov, 1929., dokumentarni film, 68 min, produkcija: VUFKU , snimatelj: Mikhail Kaufman
- *Dnevnik Davida Holzmana (David Holzman's Diary)*, Jim McBride, 1967., komedija/drama, 74 min, produkcija: New Yorker Films, snimatelj: Michael Wadleigh
- *Građanin Kane (Citizen Kane)*, Orson Welles, 1941., drama, 119 min, produkcija: RKO Radio Pictures, Mercury Productions, snimatelj: Gregg Toland
- *Istine i laži (F for Fake)*, Orson Welles, 1973., dokumentarni film, 89 min, produkcija: Janus film, SACI, snimatelj: François Reichenbach
- *Krupni plan (Nema-ye Nazdik)*, Abbas Kiarostami, 1990., biografska drama, 98 min, produkcija: Ali Reza Zarrin, snimatelj: Ali Reza Zarrindast
- *Moj Winnipeg (My Winnipeg)*, Guy Maddin, 2007., dokufikcija, komedija/drama, 80 min, produkcija: Buffalo Gal Pictures, Documentary Channel, Everyday Pictures, snimatelj: Jody Shapiro
- *Nanuk sa sjevera (Nanook of the North)*, Robert J. Flaherty, 1922., dokumentarni film, 78 min, produkcija: Les Frères Revillon, Pathé Exchange, snimatelj: Robert J. Flaherty
- *Ovo je Spinal Tap (This is Spinal Tap)*, Rob Reiner, 1984., glazbena komedija, 82 min, produkcija: Spinal Tap Prod., snimatelj: Peter Smokler
- *Pariz koji spava (Paris qui dort)*, René Clair, 1924., znanstvena fantastika, 35 min, produkcija: Films Diamant, snimatelji: Maurice Desfassiaux i Paul Guichard
- *Prezir (Le mépris)*, Jean-Luc Godard, 1963., drama, 103 min, produkcija: Rome Paris Films, Les Films Concordia, Compagnia Cinematografica Champion, snimatelj: Raoul Coutard
- *Priče koje kazujemo (Stories We Tell)*, Sarah Polley, 2012., dokumentarna drama, 108 min, produkcija: National Film Board of Canada, snimateljica: Iris Ng

- *Projekt vještica iz Blaira (The Blair Witch Project)*, Daniel Myrick i Eduardo Sánchez, 1999., horor, 81 min, produkcija: Haxan Films, snimatelj: Neal Fredericks
- *Razjareni bik (Raging Bull)*, Martin Scorsese, 1980., biografska drama, 129 min, produkcija: Chartoff-Winkler Productions, snimatelj: Michael Chapman
- *Tanka plava linija (The Thin Blue Line)*, Errol Morris, 1988., dokumentarna krimi-drama, 103 min, produkcija: American Playhouse, Channel 4 Television Corporation, Third Floor Productions, snimatelji: Robert Chappell i Stefan Czapsky
- *Taxi*, Jafar Panahi, 2015., komedija/drama, 82 min, produkcija: Jafar Panahi Film Productions, snimatelj: Jafar Panahi
- *Velika pljačka vlaka (The Great Train Robbery)*, Edwin S. Porter, 1903., akcijski film, 11 min, produkcija: Edison Manufacturing Company, snimatelji: Blair Smith, Edwin S. Porter
- *Vrtoglavica (Vertigo)*, Alfred Hitchcock, 1958., triler, 128 min, produkcija: Alfred J. Hitchcock Productions, snimatelj: Robert Burks
- *Zelig*, Woody Allen, 1983., komedija, 79 min, produkcija: Orion Pictures, snimatelj: Gordon Willis
- *Zemlja bez kruha (Las Hurdes)*, Luis Buñuel, 1933., dokumentarni film, 30 min, produkcija: Ramón Acín, snimatelj: Eli Lotar
- *Živa istina*, Tomislav Radić, 1972., biografski film, 77 min, produkcija: Radiotelevizija Zagreb, Filmski Autorski Studio (FAS), snimatelj: Dragutin Novak
- *Život američkog vatrogasca (Life of an American Fireman)*, George S. Fleming i Edwin S. Porter, 1902., akcijski film, 6 min, produkcija: Edison Manufacturing Company, snimatelj: Edwin S. Porter