Artikulacija redateljevog stava u opservacijskom dokumentarnom filmu

Veldić, Sunčica Ana

Master's thesis / Diplomski rad

2019

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://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:589049

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art







SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Sunčica Ana Veldić

ARTIKULACIJA REDATELJEVOG STAVA U OPSERVACIJSKOM DOKUMENTARNOM FILMU

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, 2019.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Studij filmske i televizijske režije

Usmjerenje dokumentarni film

ARTIKULACIJA REDATELJEVOG STAVA U OPSERVACIJSKOM DOKUMENTARNOM FILMU

DIPLOMSKI RAD

Mentor: prof. Nikica Gilić **Student: Sunčica Ana Veldić**

Zagreb, 2019.

Sažetak

Opservacijski modus je vremenski najzahtjevniji način reprezentacije u dokumentarnom filmu jer pretpostavlja redateljevo nemiješanje u situaciju koju snima. Čest je termin za proces koji se događa pred kamerom kad je redatelj ili snimatelj zapravo muha na zidu koja sve promatra i čeka da se nešto zanimljivo dogodi. Kroz istraživanje, upoznavanje i poniranje u subjekt snimanja moguće je predvidjeti razvoj neke postojeće ili buduće priče koja će odrediti tokove i rukavce filma kojeg snimamo.

U ovom radu ću nastojati objasniti kako se onda u takvom mediju može artikulirati redateljev stav, a da film ne bude samo puka reportaža ili montirana snimka nadzorne kamere.

Summary

In documentary filmmaking, observational modus is the most time - consuming modus of representation as it presupposes the director's noninterference in the scene he is filming. It is a standard term for a process happening in front of the camera, where the director or the cinematographer is acting as a fly on the wall - observing carefully and waiting patiently for something to happen. Through research, getting familiarised and diving into the subject of filming, it is possible to predict the development of the current or the upcoming story, which will form the branches of the documentary we are filming.

In this thesis I will try to to elaborate how director's attitude/point could be articulated in such a medium, in a way that the film doesn't end up as a pure coverage or the edited footage of the surveillance camera.

Ključne riječi:

dokumentarni film, muha na zidu, opservacijski modus, redateljev stav, dokumentarni portret, kriška života

Key words:

documentary film, fly on a wall, opservational mode, director's statement, documentary portrait, slice of life

Sadržaj:

Sažetak

1. Uvod - u mreži vlastitih snimki 1
   1.1. *Catstream* 1
   1.2. *Pogani* 4
2. Dobrobit filma i filmska ekologija u opservacijskom praćenju protagonista 8
   2.1. Natrag na osnove 8
   2.2. O čemu je to film? 11
   2.3. Kako znati je li film kratkometražni ili dugometražni 12
   2.4. Montaža kao filter opservacije 13
3. Tipovi izlaganja u dokumentarnom filmu 17
4. Tri zida i jedno oko 18
5. *Woodstock* – događaj koji je oblikovao kulturu muzičkih festivala 23
6. *Big brother* ali tehnički puno slabije posložen 25
7. Zaključak 29
8. Literatura 31
9. Izvori mrežnih stranica 31
10. Filmografija 31
11. Popis slikovnog materijala 32

1. Uvod - u mreži vlastitih snimki

U ovom ću radu kroz paralelnu analizu svojeg kratkog dokumentarnog filma *Catstream* i mog diplomskog dugometražnog dokumentarnog filma *Pogani* i nekih od tematski i strukturno najsličnijih opservacijskih dokumentarnih filmova iz povijesti ovog roda, prikazati artikulaciju redateljevog stava, s obzirom na to da se radi o filmskom materijalu u kojem je prilikom snimanja minimiziran redateljev utjecaj.

1.1. *Catstream*

U prvoj fazi planiranja dokumentarnog filma, izabrala sam temu i lik pokušavajući predvidjeti elemente koji će činiti strukturu budućeg filma. Radila sam dokumentarno istraživanje, upoznavala se s likovima i situacijama, te proučavala okolnosti i djelokrug u kojima će se budući film snimati. Već sam u ovoj fazi većinu toga snimala, s obzirom na to da bi se taj materijal kasnije mogao pokazati kao neprocjenjiv u funkciji prologa ili najave same radnje. U ovom dijelu rada opisat ću sam fazu pretprodukcije.

U samoj produkciji filma već sam imala odabrane likove i njihovu djelatnost koju sam gotovo isključivo pratila, bez dodatnih snimanja njihove svakodnevice. Na taj sam se način možda ograničila od dobivanja emotivnijeg materijala, ali s obzirom na to da je tema bila lov mačaka za kastraciju, većinom su prevladavale akcijske scene. Dvije protagonistice bile su tada u bliskom prijateljskom odnosu i sve su radile zajedno, čak i izvan vremena svojeg zajedničkog lova. Mlađa od njih dvije, mala Mirna koja boji kosu u pastelne boje, bila je zapravo pionir volonterske inicijative *uhvati - steriliziraj - vrati*, i uvijek je stavljala samu sebe u prvi plan, kako u njihovim zajedničkim akcijama tako i pred kamerom. Starija protagonistica, također Mirna, magistra biokemije s doktoratom iz populacijske genetike, htjela je i sama raditi važnije dijelove posla jednom kada je savladala vještinu, odnosno, htjela je i ona biti ta koja će loviti. Upravo to je dovelo do konflikta, a zatim i razdora među njima, kako poslovnog tako i prijateljskog. Starija Mirna se osamostalila i počela djelovati izvan udruge *Prava šapa* koju je osnovala mlađa protagonistica. Osnovala je vlastitu udrugu *Castro* i počela sudjelovati u akcijama diljem Hrvatske, a i u

inozemstvu. Tako je sudjelovala i u volonterskoj akciji kastracije mačaka na otoku Mljetu koju je financirao Nacionalni park Mljet.

Raspad njihovog prijateljstva popratila sam tek fragmentarno, budući da su me od početka snimanja i praćenja upućivale samo u određene situacije. Pratila sam uglavnom samo njihove akcije, a manje neke privatne razgovore ili svakodnevicu izvan te njihove djelatnosti.

Kad je starija Mirna otišla na Mljet, s njom je u pratnji bila i moja kolegica veterinarka iz ambulante u kojoj radim, dok sam ja morala ostati u Zagrebu i nisam ju mogla pratiti. Pošto sam taj događaj smatrala važnim, producentica je organizirala da tu akciju poprati snimatelj.



Slika 1. Iz filma *Catstream,* 2017, autor David Oguić

On je otišao na lokaciju dva dana nakon što je volonterska ekipa stigla na otok Mljet, da bi ju zatekao u već zahuktaloj akciji. Veterinarke su kastrirale mačke u improviziranoj klinici u mjestu Sobri na Mljetu, a Mirna je cijeli dan obilazila otok tražeći mačke i raspitujući se kod lokalnog stanovništva za slobodnoživuće i vlasničke mačke[1] za kastraciju.

[1] Izrazi slobodnoživuće i vlasničke mačke potječu iz aktivističke terminologije. Prvi termin se odnosi na ulične mačke lutalice a drugi na udomljene mačke koje imaju vlasnika.

Iako je snimatelja vidjela prvi put u životu, prihvatila je njegovu prisutnost i nije se obazirala na kameru jer je na sebi imala velik i težak zadatak – da kao jedini lovac uhvati što više mačaka dnevno, kako bi njihova akcija u što kraćem vremenu rezultirala čim većim brojem kastriranih mačaka. Ispočetka to nije bilo lako jer su ljudi bili nepovjerljivi. Poznato je da su na otocima oduvijek pribjegavali ili okrutnim metodama (utapanje mačića u moru, bacanje vrećice u kojoj su mačići) ili pak nešto manje okrutnim tzv. humanim preseljenjem, odnosno prebacivanjem mačića iz sela u selo. Tako da koncept kastracije mačaka mještanima nije bio baš poznat, a isprva niti drag. Prihvaćali su ga samo zato što je bio besplatan.

Primjer rada na ovom filmu ističem zbog artikulacije redateljevog stava i to kroz dvostruku opservaciju. Situacija gdje se redatelj nalazi sam sa svojim protagonistom, bez dodatnih suradnika, snimatelja ili snimatelja tona, zbog minimiziranja narušavanja atmosfere, kako bi se protagonist osjećao čim opuštenije i što prije zaboravio na kameru, prilično se često spominje. Takvi su primjerice filmovi redateljice Kim Longinotto o kojoj će kasnije biti riječi. No, situacija u kojoj se snimatelj nalazi sam s protagonistom, bez fizičke prisutnosti redatelja, prilično je rijetka ili se vrlo rijetko spominje. U ovom slučaju, to je bila jedina opcija ako sam htjela snimiti spomenuti događaj kastracije mačaka na Mljetu jer sama nisam mogla ići. Snimatelju sam dala uputu kako da snima protagonisticu. U principu zadatak nije bio težak. Imao je jednog lika kojeg je pratio od jutra do mraka. Taj lik je vrlo aktivna protagonistica koja je obilazila mjesta na otoku Mljetu i lovila mačke. Najzanimljiviji su bili susreti s mještanima kojima bi u žurbi, a ponekad i na rubu živaca, objašnjavala što i zašto radi, te povremeno i pitala za njihovu pomoć koja se vrlo često sastojala od toga da je tražila njihov pristanak na lov i kasniju kastraciju, te u principu njihovo nemiješanje.

Metoda lova mačaka poklapanjem žičanom mrežom bez dna za mojeg je snimatelja, Davida Oguića bila vrlo fascinantna, te mu je djelovala okrutno. Općenito je s čuđenjem promatrao protagonisticu koja tako žustro vozi auto, trči za mačkama, koji put psujući i vičući na ljude koji je ne bi razumjeli.

Kao redateljica i veterinarka, a povrh svega i prijateljica ove žene, već sam dugo poznavala njezin način rada i sam zadatak lova mačke koji ponekad zahtijeva i malo odrješitosti da bi se obavio u potpunosti, da mačka ne bi pobjegla ili da bi se ljude uvjerilo da je to zaista najhumanija metoda rješavanja prekobrojnosti mačaka. Sve te činjenice, moje poznanstvo, a u konačnici i prijateljstvo s protagonisticom godinama su me sprečavali da snimim pravi film, film s odmakom i punom

opservacijom. Već sam ponekad unaprijed znala što će se dogoditi sljedeće kad bih je pratila u lov na mačke po Zagrebu. Određene sam scene, dijelove scena ili dijaloge smatrala redundantnima,

više je gotovo ništa ne bih pitala iz znatiželje ili da bih je potaknula da priča o nečem što će pridonijeti razumijevanju priče budućem gledatelju.

Sve je to David učinio. On je postao začudni gledatelj, sa svim vještinama profesionalnog snimatelja koji je svoju začuđenost, opservacijski odmak, a ponekad i prešutni komentar unio u praćenje ove protagonistice. Išao je toliko daleko da kad je u mrklom mraku na kameri samo svijetlila plava lampica privjeska za ključeve, on je i dalje snimao sliku jer je osjećao da je njegova protagonistica na rubu plača, da će njeni uzdasi, i iznenadne psovke upućene ljudima koji su joj nespretno pomagali uloviti mačke za kastraciju ispred svog restorana, jednog dana postati središnja scena filma, jedna opskurna kulminacija u kojoj će gledatelj možda stiskati dlanove i širiti zjenice kako bi iz tog mraka dobio informaciju o tome što se tu zapravo događa.

Kad se David vratio s materijalom, sjela sam u montažu i odmah prepoznala da se radi o materijalu koji se po kvaliteti slike, po jačini naboja, emocija i količini zanimljivih susreta, te jedinstvenom mjestu radnje potpuno razlikuje od svega što sam ja sama snimala tri pune godine koje su tome prethodile. Znala sam da ću nekako morati opravdati i artikulirati svoj stav. Pitala sam se, čiji je to film? Moj ili Davidov? Rade li tako i drugi redatelji i je li to zapravo pravi recept i dobra formula za film, dobar poticaj da se snimatelj opusti i maksimalno potrudi donijeti najbolji mogući materijal?

Kroz nekih mjesec dana smontirala sam kostur filma *Catstream*, koji je na kraju oblikovan u film kriške života, tzv. *slice of life*, bez velikih pretenzija, bez moćnih poruka, bez pretjeranog aktivizma. Jednostavno sam odlučila prikazati jedan događaj kojemu je vjerojatno vrlo malo ljudi prisustvovalo ili svjedočilo u životu, u prekrasnom okruženju jednog od najljepših hrvatskih otoka, s dozom smijeha ali i nužne okrutnosti koja se na kraju opravdava najvećim mogućim dobrom, tj. humanom kontrolom prekobrojnosti mačaka i time sprečavanja patnje gladovanja, bolesti, pogibije, trovanja od strane mještana i ostalim nehumanim postupcima kojima se tradicionalno još i danas diljem Hrvatske pristupa ovom problemu.

1.2. *Pogani*

Drugi autorski materijal s kojim ću davati primjere iz osobnog iskustva o artikulaciji redateljevog stava u modusu opservacije, jest moj diplomski film *Pogani* u kojem pratim dvoje protagonista,

bračni par Veru i Filipa, koji su odlučili živjeti na selu u kući koju su izgradili od blata i slame. Oni su moji prijatelji koje kamerom pratim već gotovo 10 godina, a nakon što su odlučili otići na *road trip* sa svojim kombijem i obilaziti festivale psihodelične glazbe, odlučila sam napraviti dugometražni film o njihovom putovanju. Taj plan se izjalovio, a moje praćenje njihove svakodnevice se proteglo na još godinu dana. Poučena dobrim iskustvom kad sam samostalno poslala snimatelja da prati protagonisticu, hvatačicu mačaka na otok, tako sam i u ovom slučaju odlučila primijeniti uspješnu formulu i poslati snimatelja da prati ovaj par na putovanje na otok Vis, prošlo ljeto, gdje su na višednevnom festivalu glazbe kuhali hranu za goste. Kako je bilo dosta ljudi koji su bili s njima u interakciji, a raspored kuhanja, odlazaka na plažu i noćnih izlazaka i tulumarenja bio dosta gust, to je bio dosta težak zadatak za jednu osobu, samog snimatelja da poprati i izvuče bitnu liniju događanja. Kad se vratio dobila sam opservacijski materijal s dvije kamere. Jedna je bila snimateljeva, a druga je bila akcijska kamera glavne protagonistice, tipa *go-pro*.



Slika 2. Iz dokumentarnog filma *Pogani*, 2018, autor Mario Pučić

Snimke s male kamere bile su puno zanimljivije, životnije i sadržajnije. Sastojale su se u biti iz osobne perspektive glavne protagonistice koja je pratila zanimljivosti u pauzama od kuhanja i

svojih radnih zadataka na festivalu, pa tako imam podvodne snimke kupanja, noćne snimke pomalo nalik snu a prikazuju dekorirani pejzaž festivalskih prostora šumaraka i plaža, sa svim led rasvjetama i raznobojnim projekcijama. Odišu začudnosti i njezinom fascinacijom istim. Treći dio zanimljivih snimaka s male kamere su *time lapse* snimke posluživanja obroka s kamere postavljene visoko da iz gornjeg rakursa prati kuhanje u velikom loncu i serviranje u plastične tanjure koji nestaju s pulta odnošeni jedni za drugim. No, priče, kohezivnog elementa nije bilo.

Neposredno prije njihovog odlaska otac glavnog protagonista je preminuo. Njihov odnos imam popraćen u nekoliko navrata kad su Filipovi roditelji došli u posjet njima na selo. Otac je prigovarao da ne dovršavaju kuću kako treba i da nemaju pravu ogradu. Način njihovog života u potpunom je kontrapunktu sa životom njegovih roditelja, visokoobrazovanih intelektualaca, majke profesorice i oca poznatog slikara. I Filip i Vera su visokoobrazovani, a Filip je još k tome također akademski slikar. No, predmet njihove umjetnosti je boemska svakodnevica. Nastoje što manje potrošiti na odjeću i kupovne predmete za svakodnevnu upotrebu poput gotovih jela, a čim više stvaraju sami. Njihov je projekt i izrada ležaljki od čvrste tkanine s otisnutim autorskim printom koje se rastegnu između dva drva. Vera šiva te ležaljke, tzv. hammocke, a Filip dizajnira uzorke koji onda pomoću metode sitotiska otiskuju na ležaljke.

Nakon što je preminuo Filipov otac, Vera i Filip postali su oslonac Filipovoj majci unatoč tome što ima i drugog sina koji živi u gradu. On je nekako više uštogljen, stroži i zamjera ocu da mu nije dovoljno pažnje posvetio u djetinjstvu. Neke od tih informacija dobivamo i iz snimljenog materijala. Kako sam jako puno pratila njihovu svakodnevicu, svako toliko je netko od njihove bliže obitelji ušao u kadar i donio sa sobom fragment svoje životne priče. Pa je tako zanimljiva i Verina sestra Vlatka, kojoj je dijagnosticirana shizofrenija, moguće povezana s lošim iskustvom nakon uzimanja LSD-a prije 6 godina. Vera se osjeća odgovornom za nju, jer je starija 10 godina, a svoja prva narkomanska iskustva Vlatka je proživjela upravo sa sestrom.

Njihovo djetinjstvo je za Veru bilo poprilično teško jer nemaju zajedničkog oca. Kad je Vera imala 10 godina, majka je ostavila njezinog oca i udala se za Vlatkinog. Vlatkin otac je bio strog prema Veri i trećoj, još starijoj sestri. Kako pripovijeda, morala je raditi puno kućanskih poslova, njemu čistiti cipele i pomalo ju je tretirao kao služavku. U to vrijeme, rane adolescencije, Vera se bavila atletikom. Bila je jako dobra i htjela je ići na olimpijadu. Međutim, događaji u novom domu su bili dosta traumatični za nju pa je odustala i nalazila utjehu u alkoholu, na neki način empatizirajući sa svojim ocem koji je također bio sklon alkoholu. Kad je napunila 18 godina, otišla je u Zagreb, i

počela studirati grafički dizajn. Tu je upoznala Filipa, koji će joj deset godina kasnije postati muž. Njihova veza zapravo traje skoro 20 godina, i osim što su supružnici oni su i najbolji prijatelji. Rijetko su jedan bez drugoga. Prvi put u životu su bili duže razdvojeni, tj. 5 dana, kad je Vera prošle jeseni išla na Cipar na filmski festival predstavljati dokumentarni film u kojem je imala jednu od kreativnih uloga. Tada je također nosila go pro kameru i snimila materijal iz osobne perspektive. Staviti sve to u jedan film, pronaći pripovjednu liniju, prilično je teško i zakučasto, a da se pritom ne izgubi ritam i da se ostane dosljedan temi.

Materijal kojim raspolažem mješavina je zapravo triju modusa, dijelom je iz osobne perspektive (participacijski modus), zatim dobiven mojim uplitanjem u situaciju s postavljanjem pitanja ili samim sudjelovanjem u nekim događajima, te opservacijom u kojoj se oslanjam zapravo na dugotrajnost promatranja subjekata i uočavanjem mikropromjena poput starenja i sazrijevanja mojih likova. Pod starenjem i sazrijevanjem ne smatram samo ono fizičko, smatram i njihovu naobrazbu u polju dokumentarnog filma, njihovu priučenost i oguglanost na prisutnost kamere te, u pojedinim situacijama, čak i nesvjesno režiranje. To se najbolje vidi u snimci s partija u okolici Zagreba, Dragonožac, kad je, zbog jakog razglasa došla policija i htjela ugasiti glazbu i rastjerati ljude. Tada Vera, čujno alkoholizirana, uzima Lavalier mikrofon (bubicu) i približavajući se policijskim redarstvenicima želi isprovocirati situaciju koja će biti dramaturški zanimljiva. Svjesna prisustva mikrofona ona dolazi jako blizu redarstvenicima želeći dobiti što bolji materijal.

To je jedna od situacija u kojoj sam ja kao redateljica filma prestala imati kontrolu nad artikulacijom svojeg stava, film je postao Verin i ona je redateljica tog materijala kojim ću se ja kasnije baviti u montaži, pokušavajući otkriti koja linija priče je najzanimljivija i najfilmičnija. Je li to priča o odlasku dvoje osebujne gradske djece na selo, je li o kontrapunktu života Filipa i njegovih uglednih roditelja ili Verina poetska perspektiva žene iz prirode, prave i istinite koja je pravedna i mudra i samo lagano usmjerava životne tokove da svima bude najbolje moguće. Je li Vera redateljica mojeg života zadnjih deset godina, ili barem jednog velikog dijela vremena kojeg sam utrošila u snimanje ovog materijala?

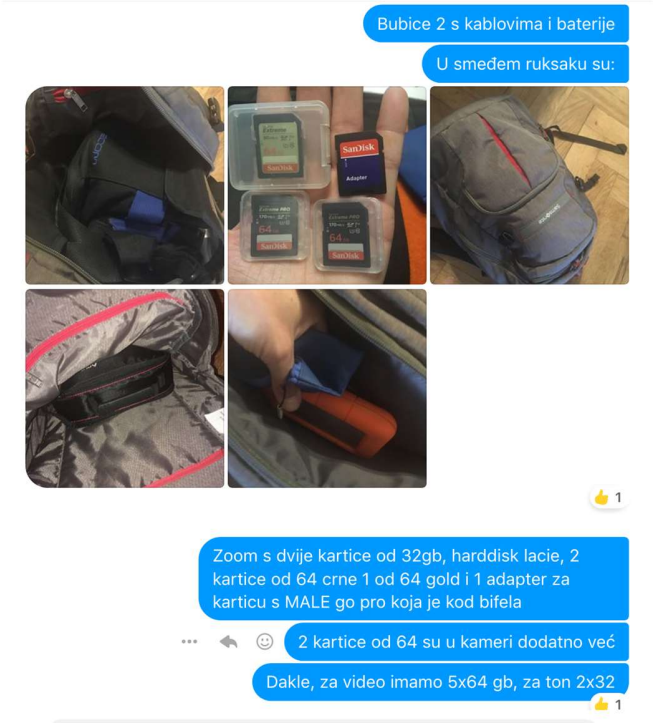
Kroz godinu i pol dana, računajući u tome od početka moje odluke da o njima snimim dugometražni film samo sam nakupljala materijal, zapravo sam osjećala da još nemam ništa konkretno što bi moglo ispuniti film od sat vremena. Ove godine u kolovozu odlučila sam još jednom otići s njima na festival na otok Cres, na koji su bili pozvani da rade kuhinju za taj trodnevni festival. Ovog puta išla sam s pomoćnikom, pratiteljem kamere koji je ktome i snimatelj. Nadala sam se da će taj

događaj postati okosnica mojeg budućeg filma, te da ću za ostalim materijalom do tada snimljenim posezati tek toliko da upotpunim filmski portret svojih dvoje protagonista.

2. Dobrobit filma i filmska ekologija u opservacijskom praćenju protagonista

2.1. Natrag na osnove

Prilično su često u svijetu a i u nas redatelji dokumentarnog filma ujedno i njegovi producenti. Produkcijski zahtjevi na terenu rijetko su toliko kompliciran da bi zahtijevali još jednu osoba koja bi mogla samo smetati atmosferi prizora koji se spontano odvija ispred kamere. Iz vlastitog iskustva, međutim uviđam da je za minimalnu tehničku pokrivenost zapravo je potrebno uložiti puno energije. Kad sam išla pratiti svoje protagoniste na otok Cres, pratitelj kamere i ja nosili smo minimalnu tehničku opremu potrebnu da snimimo scene.



Slika 3. Minimalna tehnička oprema, 2019, autor Sunčica Ana Veldić

Imali smo dvije kamere, od kojih je jedna bila akcijska kamera tipa *go-pro*, a druga video kamera *Sony xdcam x 70*, te mini led reflektor i stativ. Od tonske opreme ponijeli smo samo dvije bubice, usmjereni mikrofon i snimač zvuka, a sadržaj memorijskih kartica pohranjivali smo na vanjski disk.

Budući da nisam nosila laptop kako ne bih imala još jednu odgovornost i brigu, disk bih ukopčala na laptop jednog od protagonista i tako prebacivala kartice. U pet dana snimanja popunili smo 6 kartica po 64 GB. Kako bismo koju prebacili na disk, tako bismo je spremili u košuljicu i označili da je prebačena. Kad smo popunili svih 5 kartica koje smo imali jednu smo trebali formatirati nakon što smo prebacili sadržaj da možemo dalje snimati. Tad sam već znala da je krivo da se sadržaj memorijske kartice nalazi na samo jednom mjestu. No, sve je bilo u redu dok se nisam vratila u Zagreb. Imala sam sav materijal na disku, i na 4 od 6 kartica još uvijek je bio materijal, dvije kartice sam morala formatirati, pa je tako nekih 128 GB sirovine bilo samo na jednom mjestu. Prije puta sam bila kupila prilično skup disk u svojoj kategoriji, od 2 TB, marke *La Cie* model *Rugged Thunderbolt*. Disk je zaštićen debelom gumom i vodootporan je.



Slika 4. *La Cie Rugged Thunderbolt* disk, 2019, autor Sunčica Ana Veldić

Na Cresu sam ga morala formatirati na NTFS kojeg podržava *Windows*, najčešći operativni sustav za PC-jeve. Moje računalo je Apple, ali imam instaliran program koji može čitati i pisati po diskovima formatiranima na NTFS, iako je njegov format MAC OS. Zajednički format za PC i Apple bi bio xFat, ali računalo s kojim sam raspolagala na Cresu nije nudilo tu opciju.

Umjesto da, kad sam došla u Zagreb, prvo prebacim sav materijal na barem još jedan disk, iako je pravilo da se materijal treba pohraniti na najmanje tri mjesta, ja sam odmah krenula montirati po tom disku. Mučilo me malo što je formatiran na NTFS, ali sam potisnula sumnju da bi to mogao biti problem. Međutim, nakon tri dana montaže, kada sam spojila disk s računalom, ono ga odjednom više nije htjelo čitati. Taj disk nije niti pao, niti se smočio, niti je bio nasilno iskopčan, ali dogodio se peh. Ostala sam bez barem 128 GB materijala koji je samo na tom disku ako ga ne uspijem spasiti. Odmah sam pisala proizvođaču, koji je zapravo ugledna tvrtka (dizajn za neke od diskova izrađuje *Porsche*), kako je novi disk prestao biti čitljiv samo odjednom, a na njemu mi je materijal za diplomski film i da ako ga ne vratim, vjerojatno gubim još jednu godinu na studiju. Budući da sam nakon kupnje tog diska išla odmah na stranicu proizvođača i ispunila upitnik koji mi, u slučaju udesa, nudi besplatan povrat podataka, tvrtka *LaCie* mi je odgovorila da im pošaljem disk, a oni će mi u međuvremenu vratiti podatke i poslati novi disk u istom cjenovnom razredu i da će taj postupak trajati 15 radnih dana. Meni je to bilo predugo jer se godina bliži kraju a ja imam upravo 15 radnih dana da smontiram dugometražni film, napišem diplomski i položim dva ispita.

Nazvala sam svoje prijatelje informatičare koji su mi uspjeli vratiti podatke. Prvi mi ih je vratio, ali bez ikakvog reda i s drukčijim oznakama i trebalo mi je neko vrijeme da shvatim (dok sam u montaži uopće došla do dijelova koje sam izgubila) da su snimke oštećene. Onda sam dobila savjet od drugog informatičara, koji je imao više iskustva s povratom podataka s diskova, da podaci moraju imati istu hijerarhiju i imena kako bi bili čitljivi u programu za montažu i da on to može učiniti. Dala sam mu disk i on je zaista vratio te podatke točno kako su bili prije nego se disk pokvario.

Kad sam konačno dobila ispravne podatke, to je već bilo 15 dana nakon gubitka materijala te sam u montaži već bila poodmakla s pregledavanjem, i to sam pregledavala neke snimke koje su bile iste te koje sam izgubila samo smanjene rezolucije (jedine operabilne koje sam imala nakon prvog povrata podataka, umjesto mxf-ova imala sam samo mp4), pa sam tjedan dana prije prvog pokazivanja materijala mentorima zapravo tek pravo krenula u montažu s ispravno postavljenim tehničkim uvjetima za rad.

2.2. O čemu je to film?

To je najčešće pitanje koje će vam postaviti vaši kolege, mentori, kritičari. To vam pitanje rijetko kad postavlja gledatelj, koji samo, ako odgovor na potonje nije jasan, neće biti gledanjem uronjen u vaš film. Do odgovora na ovo pitanje neki redatelji dolaze odmah u početku. Tvrdoglavo postave premisu, u kojoj se nalaže tema i onda strogo vojnički odrađuju taj posao iako priroda materijala vrlo često vuče u neku drugu stranu. Postoje i oni, raspršenih misli, koji induktivno pristupaju temi. Oni koji u početku ne znaju o čemu će biti film, ali polaze od zanimljivog detalja, od zaljubljivanja u jednu rečenicu, lik, jednu tezu i onda budu razapeti bezbrojnim rukavcima kao posljedicom svoje neodlučnosti da odaberu glavnu struju. To ćemo u montaži, najčešći je odgovor. Moram priznati da se nalazim u drugoj skupini. Nakon sad već skoro desetljeća bavljenja dokumentarnim filmom, i nakupljenih više desetina snimljenih sati, sve češće razmišljam o filmskoj ekologiji. Ona više ne podrazumijeva ekologiju u fizičkom smislu, kao što se nekad taj pojam odnosio na filmsku vrpcu, čija je potrošnja bila itekako skupa. Danas se to uglavnom odnosi na ekonomiziranje vremena provedenog u montaži.

Osim dobrobiti svih sudionika u procesu nastanka dokumentarnog filma, a to su protagonisti, a zatim i sam autor i njegovi suradnici, možemo reći da postoji i dobrobit filma, a ona upravo proizlazi iz onog zaraslog skrivenog puteljka koji se nalazi negdje između zacrtane putanje glavne struje filma i nepredvidivih divljih tokova koji iznenada prošikljaju usred procesa stvaranja, uslijed našeg snimanja, dugogodišnjeg praćenja protagonista, ili neobično dugog promatranja i analiziranja snimljenog materijala u montaži.

S jedne strane treba biti ekonomičan u prikupljanju materijala, human prema sebi s obzirom na odgovornost za vrijeme provedeno u montaži, a opet biti spreman odbaciti sve dotad viđeno i snimljeno, te prihvatiti mogućnost da je praćenje nekih protagonista kroz više godina pa čak i desetljeća moglo na koncu rezultirati samo time da je to bila priprema za jedan jedini događaj, u najekstremnijem primjeru da je rezultat i kratki film u jednom kadru, ali da je autor kadar razabrati da je to najbolje moguće rješenje i ultimativna dobrobit filma, kao jedini rezultat uloženog truda. Projekcija jednog jedinog kadra u tom zamišljenom ekstremnom slučaju može biti dovoljna nagrada za sve godine provedene iza kamere i u montaži, ako je to zaista umjetnički i stilski samostalno djelo kojem ne treba niti jedan drugi element a da bude univerzalno razumljivo,

samostojno i umjetnički vrijedno. Za takvu odluku i postupak potrebna je hrabrost, zrelost i razboritost.

U stvarnosti takve su pojave rijetke. Ne možemo proglasiti tako neki nasumični kadar sižeom sveg do tad pokušanog a bez da smo zaista duboko zaronili u montaži, iskušali sve opcije. Takve odluke ponekad mogu biti i oponašanje postmodernističkih postupaka iz likovne umjetnosti. Imajmo na umu da živimo u digitalnom vremenu hiperprodukcije gdje svatko može biti filmski autor. Naš izričaj treba biti uvelike opravdan. Ako se radi o jednom jedinom "masnom" kadru, punom značenja i prštećem od senzoričkih i emotivnih podražaja, to mora biti univerzalno a opet posjedovati sve karakteristike po kojem se može karakterizirati kao film. U svojoj univerzalnosti to djelo mora samo za sebe argumentirati zašto je to film, je li to film i naravno o čemu je to film. Inače je to samo obični *reductio ad absurdum*.

2.3. Kako znati je li film kratkometražni ili dugometražni

Postavimo ovo pitanje iz perspektive dobrobiti filma. Vrlo često čujemo za neki film da mu nije pogođeno trajanje. U stilu – ova je tema više za dugometražni film, ili da je neki kratkometražni film razvučen kako bi bio dugometražni iz kojekakvih produkcijskih razloga, bilo da je dobio budžet za dugometražni film ili da je autor možda bio premalo nemilosrdan prema materijalu, da je bio zaslijepljen zbog primjerice sentimentalne povezanosti s materijalom zbog nečeg o čemu taj materijal njemu govori, a ne progovara univerzalno. To su sve uzroci propasti mnogih sjajnih potencijalnih filmova. “Dobri kratkometražni filmovi su dobrodošli svugdje. Gledatelji su skeptični prema dugometražnim filmovima čak i kada imaju duboko i čvrsto značenje ako nemaju dovoljnu tematsku gustoću koja će opravdati vrijeme uloženo za gledanje filma. ”[2]

Dobrobit filma progovara kroz progresivnu snagu njegovog vlaka, njegove glavne struje. Odaberemo li struju koja se u materijalu čini najživlja, njezinom ćemo vlačnom silom sigurno povući većinu putnika. Naravno, mnogi bi mogli iskomentirati da se radi o glavnoj bujici, o očitom, prvoloptaškom ili mainstream-u, no to ne mora uvijek biti tako.

[2] Rabiger M. *Directing the documentary*, Oxford, Focal Press, 2004, str.494

Jednom kad ulovimo taj vlak, ništa nas više ne može zaustaviti. Možemo nakratko zalutati, nadopuniti pojedine karaktere dodatnim informacijama, vratiti se u prošlost, propustiti parazitsku radnju da protutnji nakratko kroz naša osjetila, ali ono bitno nam je osigurano – imamo film, imamo glavnu radnju, glavni vlak koji vuče i ruši pred sobom sve što je nebitno. Jednom kad smo u vlaku ne postoji sila koja će odlijepiti naše gledatelje od ekrana, koja će ih spriječiti da saznaju što će se dogoditi sljedeće. Pa tko ne bi poželio režirati takav film? Takav vlak glavne radnje još se naziva i kičma radnje odnosno filma.

2.4. Montaža kao filter opservacije

Kada u montažu?

Naravno, snimljeni materijali trebaju se čim prije arhivirati i sistematizirati u kategorije. U današnje vrijeme snima se na memorijske kartice čiji se sadržaj zatim prebacuje na vanjski disk za pohranu i montažu. Najbolja preporuka je holivudski stil obrade dnevnih materijala tzv. *dailies-i*. Meni se događa da snimam više filmova paralelno, i kao kad čitam neku zahtjevnu i važnu knjigu ne volim otpočinjati više stvari u isto vrijeme. To rezultira situacijom u kojoj više nemam kontrolu nad snimljenim materijalom, ne znam točno što sam snimila, a negdje u pozadini mojeg uma stalno leluja strepnja da zapravo još uvijek nemam ništa, ali ne želim to prihvatiti.

Za priču je važno da montažer filma sam pogleda čitav materijal, bez komentara redatelja ili drugih suradnika na filmu. Redatelj može artikulirati svoj stav, reći montažeru kako je neka scena izgledala na setu, što je dobio a što promašio, ali takvi komentari nisu dobrodošli pri prvom gledanju. Montažer je osoba koja u sebi objedinjuje prvog gledatelja, a potom i profesionalca koji će onda na temelju tog dojma znati koji će dio materijala najbolje funkcionirati i govoriti publici. O tome govori i poglavlje o montaži u knjizi *Documentary storytelling*. [3]

Hiperprodukcija filmskog materijala zbog nevjerojatno jeftinijeg digitalnog procesa bilježenja, vrlo često rezultira nehumanim i potplaćenim zatrpavanjem montažera kojem se ostavlja da se bakće s brdom materijala. Stoga se očekuje od redatelja da sam napravi prvi dio montaže u kojem

[3] Curran Bernard, S. *Documentary storytelling: making stronger and more dramatic non - fiction films,* 2007*,* Oxford, Elsevier, Focal Press, str. 193

se odbacuju apsolutno nepotrebni dijelovi i stvara prvi draft budućeg filma - kompilacije kadrova ili tzv. *Assemblyja*, iako to ne ukida nužnost da montažer sam pogleda cijeli materijal kako bi osjetio čime tema komunicira prema publici i koliko je toga u biti odabrano, te jesu li odbačene možda neke dobre scene. Druga faza montaže je stvaranje grubog šnita, pa finog šnita da bi se naposljetku došlo do zaključavanja slike nakon čega u principu više nema sadržajnih promjena.

Zwerin, montažerka filma *Prodavač* govori: "Jedan od osobito važnih doprinosa montažera u *Vérité-ovskom* dokumentarnom filmu proizlazi iz činjenice da on vidi samo ono što je na ekranu. Snimatelj će vam reći da je veliki dio onog što je dobio u snimci ovisilo o njegovom odnosu s protagonistom, ali što god se događa između njega i osobe koju snima, iskrivljuje događaj za tog snimatelja, on tu scenu ne može vidjeti iz druge perspektive. No, montažer ima tu prednost da zna da nešto jest ili nije preneseno na film. Njegova neposredna reakcija nije ublažena s bilo kakvim osobnim znanjem. Mislim da je ova odsutnost sa snimanja (tijekom snimanja *Prodavača*) pomogla mojem sudu i boljem razumijevanju kako bi se gledatelj mogao osjećati."[4]

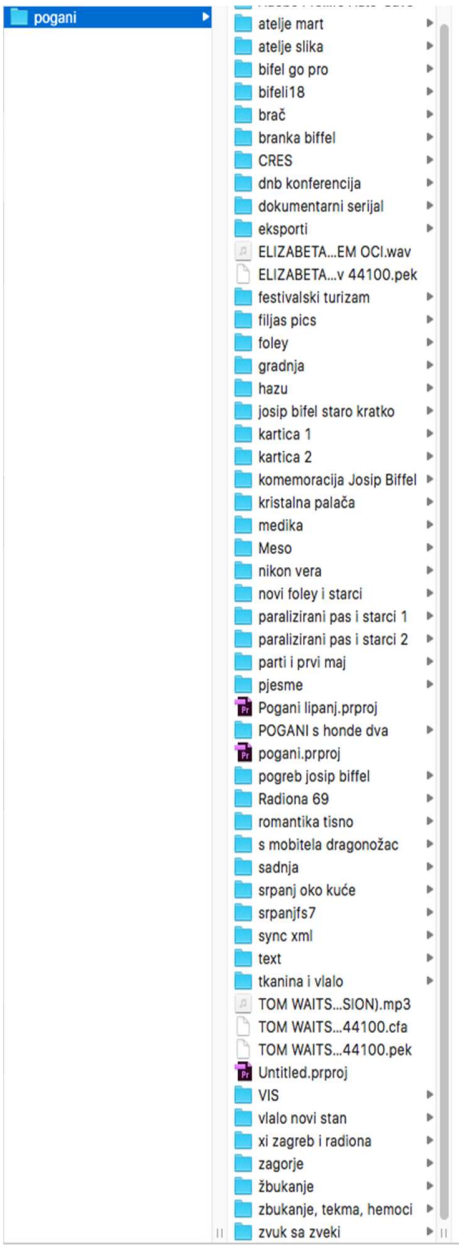
S obzirom iznesene citate i informacije, možemo se vratiti na pitanje kada u montažu. Prema spomenutom iskustvu sa snimanja *Prodavača*, čini se da je montažerka dobila materijal kad su autori bili više manje sigurni da su završili snimanje. Taj se princip čini i najiskrenijim. Montažerka nije gledala materijal svaki dan i davala upute autorima da snime neki dio koji nedostaje da bi se smontirala određena scena ili postigao neki emotivni efekt. Time se izuzima mogućnost manipulacije stvarnosti. S obzirom na to da je i modus praćenja bio opservacijski, čini se da je ovaj film lišen takvih nastojanja.

Nerijetko se dogodi da pamćenjem ili ponovnim gledanjem određenih snimljenih scena imamo ideju nadosnimiti neki kadar koji bio razjasnio određene činjenice ili pogurao radnju naprijed. Tu se nalazi tanka granica između istine ili provocirane stvarnosti, tj.dokle smijemo ići a da je ono što snimano još uvijek prikaz stvarnosti a ne izvještačena igrana scena.

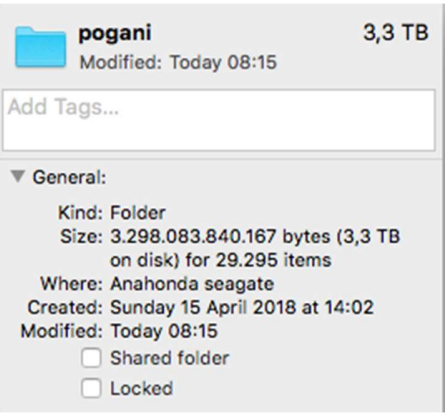
Probijanje kroz materijal u montaži za mene je bio samotni postupak. Trebala sam pregledati oko 2,5 TB materijala. Ako računam da svaka memorijska kartica pohranjena na disk sadrži 64 GB, a to je ekvivalent 2 sata, ispada da je u tih 3 TB zapravo pohranjen sadržaj 39 memorijskih kartica, što je ukupno otprilike 78 sati. Disk s materijalom sadrži 3,3 GB jer tome treba oduzeti namnožene,

[4] Rabiger M. *Directing the documentary*, Oxford, Focal Press, 2004, str. 180

duplicirane materijale koji su nastali nakon što mi je jedan disk prestao raditi pa je s njega bilo vraćeno šest puta više materijala nego što ga je bilo, a većinu toga predstavljaju snimke koje su umnožene dva do tri puta, pa zato ne računam da je 3,3 GB pravo stanje materijala. Sigurno ga je možda i malo manje od 2,5 TB, ali ne značajno.



Slika 5. Sadržaj diska s materijalom filma, 2019, autor Sunčica Ana Veldić



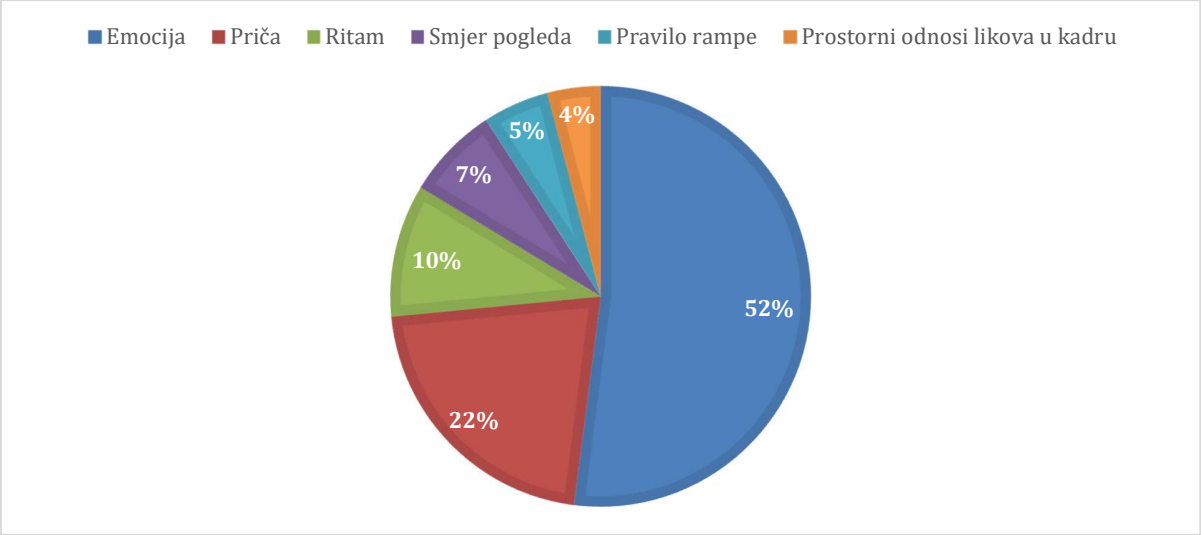
Slika 6. Količina podataka u TB , 2019, autor Sunčica Ana Veldić

Iz tog razloga nisam htjela zvati montažera u toj ranoj fazi probijanja i stvaranja *Assemblyja* iako bi se profesori montaže protivili tome. Ipak smo na studiju na Akademiji i vrijeme provedeno u montaži se može iskoristiti kreativnije nego da dvojica rudare u mračnim hodnicima snimaka koje i nisu sve tehnički korektne niti sadržajno zanimljive. Intuitivno, za mene su kriteriji zanimljivosti i tehničke korektnosti nešto što ću najprije zamijetiti, te se ravnati prema njima no prema jednom od najvažnijih montažera današnjice, Walteru Murch-u postoji čak šest kriterija koje dobar rez treba zadovoljiti a oni su hijerarhijski raspoređeni od najvažnijeg prema najmanje važnom.

Murch smatra da su prva tri kriterija često čvrsto povezana, da uvijek trebamo nastojati da rez zadovolji čim više kriterija ako za to postoje uvjeti i da nikad ne smijemo žrtvovati emociju zbog nižih kriterija u navedenoj hijerarhijskoj ljestvici.

„Idealan rez (za mene) je onaj koji zadovoljava svih šest kriterija odjednom: 1. vjeran je emociji datog trenutka, 2. unapređuje priču, 3. događa se u trenutku koji je ritmički zanimljiv i "ispravan", 4. potvrđuje ono što možemo nazvati "smjer pogleda" a tiče se lokacije i kretanja fokusa zanimanja gledatelja unutar kadra, 5. poštuje "planarnost" odnosno gramatiku trodimenzionalnog + u dvodimenzionalnu fotografiju (pitanje pravila rampe), 6. poštuje trodimenzionalni kontinuitet u stvarnom prostoru (gdje se nalaze ljudi u prostoru u odnosu jedan prema drugome).“[5]

[5] Murch W. *In the Blink of an Eye*, Silman James Press, Beverly Hills, 2001., str. 17



Slika 7. Grafički prikaz parametara koji određuju rez prema Walteru Murch-u, 2019, autor Sunčica Ana Veldić

3. Tipovi izlaganja u dokumentarnom filmu

Bill Nichols u svojoj knjizi *Introduction to Documentary* raščlanjuje 6 tipova izlaganja u dokumentarnom filmu. Iako je tema ovog diplomskog usko vezana za izlaganje u opservacijskom modusu, koji je jedan od nabrojenih Nicholsovih modusa, film je gotovo uvijek kombinacija nekoliko modusa izlaganja.

Mogla bih reći da protagonisti koje pratim u filmu *Pogani* ponekad uzimaju kameru u ruke i stvaraju materijal koristeći participacijski i performativni modus. Ono kako će film naposljetku izgledati, u kojem tipu izlaganja će naći uporište, najviše ovisi o strukturi koja se formira u montaži. Iako znam da sam većinu svojeg materijala snimila u opservacijskom modusu, možda ću primijeniti upravo performativni modus kako bih postavila zanimljive okosnice filma, budući da je performans pred kamerom u biti bio čin koji me je prvotno privukao da snimam film o ovom osebujnom paru.

Tako je jedna potecijalna sekvenca filma upravo *Kristalna palača*, dobro izrežirani tzv. *home video* u užem smislu riječi (neću reći kućni video jer je sniman na ljetovanju, ali spada u tzv. videe kućnih uradaka). U toj sekvenci glavni protagonist predstavlja jednu divlju uvalu na otoku Šolti, gdje on i supruga s njezinom sestrom i jednim parom dolaze na kupanje. Imaju malu *go-pro* kameru. U tom materijalu miješaju se ekspozitorni i performativni modus kao način reprezentacije koju koristi

Filip. Također, u materijalu ima i poetskih podvodnih kadrova, ali sve u funkciji priče da se ta uvala, u stilu lažnog dokumentarca prikaže u svjetlu magičnog mjesta u svrhu čega glavni protagonist izmišlja nevjerojatne i duhovite činjenice kojima argumentira navodni drevni status kristalne palače. To je npr. izmišljena informacija da su još stari Rimljani nekad ponad te uvale u bunjama uzgajali koze koje bi davale po 3,5 ml mlijeka tjedno. Ova sekvenca je vrlo važna za daljnje prikaze glavnih likova u filmu, jer prikazuje jedno idilično popodne gdje je glavni protagonist britak, inteligentan i inspiriran. Također, njegova je žena mlada, lijepa i energična, a njihovi prijatelji su dobro raspoloženi. Taj je trenutak ovjekovječen i prikazuje arhetipski čovjekov raj na zemlji bez korištenja stimulansa.

4. Tri zida i jedno oko

Za razliku od stvarnosti u kojoj se taj efemerni čin zbiva, njegova reprezentacija na filmu ograničena je uvjetima kamere, tog jednog oka koje, osim što žmiri, zaklanja jedan zid iza kojeg se nalazi filmska ekipa. Tijekom snimanja protagonisti i filmaši dijele isti prostor, istu stvarnost, ali su njihove uloge podijeljene na aktere i promatrače pri čemu će ovi potonji ostati nevidljivi. Zbog te činjenice, čista opservacija je više igrano filmski nego dokumentarni postupak. *Cinéma vérité* i participacijski modus u kojem filmska ekipa probija četvrti zid te su zbog toga načini bilježenja stvarnosti puno istinitiji ili prirodniji. Osobito kad se radi u projektima koji se rade kroz duže vrijeme, pa protagonisti i filmaši razviju dublji odnos nalik prijateljstvu. "Subjekt ulazi i izlazi iz minijaturnog okvira tražila, dišući isti zrak kao i autor filma, dok su zajedno okruženi istim objektima i zvukovima. Oni čekaju iste stvari – otvaranja vrata, neočekivane dolaske i odlaske, dolazak noći. U tim su trenucima, postojanje subjekta i autora filma blisko isprepleteni. Govoriti o subjektu filma znači govoriti o ovom dijeljenom prostoru, intenzivno željenom prikazu na kameri. To je tako udaljeno od filma koji predstoji, a opet toliko njemu podredno, da se u trenutku čini poput halucinacije. Film, autor filma i subjekt zajedno su uvučeni u fuziju iz koje su osuđeni da se jednom razdvoje." [6]

[6] MacDougall, D. *Transcultural Cinema,* 1998, Princeton, New Yersey, Princeton University Press, str. 29

U engleskoj terminologiji postoji izrazi *filmmaker* i *director*. *Filmmaker* je osoba koje objedinjuje više filmskih uloga, a većinom se taj termin koristi za autore dokumentarnih filmova jer su upravo oni ti koji objedinjuju više uloga a to su uloga redatelja, producenta i ponekad snimatelja. U nekim slučajevima *filmmaker* je osoba koja je kadra sama odraditi baš sve dijelove kreativnog procesa nastanka filma, od scenarija do montaže. U hrvatskom jeziku nemamo adekvatan izraz kojim bi se taj termin preveo pa ćemo za potrebe jasnoće u ovom radu umjesto izraza *filmmaker* koristiti izraz autor filma. *Director* je redatelj filma, i njegovo značenje nije potrebno posebno objašnjavati budući da je jedna riječ doslovan prijevod druge, a označava jasno samo jednu kreativnu ulogu u filmu.

No, zanimljivo je pitanje zašto upravo u dokumentarnom filmu dolazi do takve distinkcije. Ona je usko povezana s pokretom *Cinéma vérité-a*. U *Kronikama jednog ljeta*, kultnom filmu koji je definirao taj pokret mogu se uočiti natruhe tog pojma. Jean Rouche i Edgar Morin su više filmski autori nego redatelji, a svojim uplitanjem u film oni ga čine više stvarnim, bližim istini. Njihova je oprema još uvijek glomazna i teška, te im je potrebna sva sila ljudi kako bi mogli njome upravljati i još se baviti režijom. Nekako u to vrijeme, braća Maysles uzimaju stvari u svoje ruke. Jedan snima ton, a drugi sliku. Do današnjeg dana, takva je kombinacija, najdirektnija i najsublimnija, možda najbolja receptura za minimalnu tehničku pokrivenost u snimanju dokumentarnog filma, a opet maksimalno brojčano određena kvota kako bi autori filma ostali neprimijećeni, metodom tzv. muhe na zidu te kako bi njihova prisutnost minimalno intimidirala stvarnost snimanih subjekata.



Slika 8. David (lijevo) and Albert Maysles c. 1968,
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/6/64/Maysles_Brothers_c.1968.jpg, pristupljeno 11.9.2019.

Danas je oprema puno lakša ali tehnička pripremljenost uvijek predstavlja izazov. Od novijih autora važnom se čini Kim Longinotto, dokumentaristicu iz Londona čiji opus se velikom odnosi na aktivističke filmove koji progovaraju o ljudskim pravima. Ona je *filmmaker*, filmski autor koji dolazi na snimanje potpuno sama s kamerom i na njoj nakačenim usmjerenim mikrofonom. Ona pronalazi svoju poziciju u snimanju scene, postavi se te prati događaje panoramiranjem i zumiranjem. Svojim jednostavnim i nenametljivim stilom, kroz čistu opservaciju, Longinotto uspijeva artikulirati svoj stav prema određenoj temi ili liku kojeg snima, dajući svojim protagonistima otvoreni i nepatvoreni prostor ispred svojeg objektiva. Iako naizgled lak, ovakav postupak nije nimalo jednostavan, ali rezultira snažnim i emotivnim materijalom.



Slika 9. Kim Longinotto, 2013.

https://www.sbs.com.au/movies/sites/sbs.com.au.film/files/styles/full/public/images/9/0/9047_kim-longinotto-640.jpg?itok=jdHX-tH7&mtime=1393408205; pristupljeno 11.9.2019.

Na snimanju na otoku Cresu, imala sam pomoćnika, pratitelja kamere koji je ujedno i snimatelj i snimatelj zvuka. Izmjenjivali smo uloge, budući da su protagonisti bili budni 24 sata na dan, tako smo i mi morali biti organizirani da netko od nas uvijek budno prati razvoj događaja. Kako to uvijek biva, moji protagonisti ponekad dok ja promatram što oni rade, od mene očekuju da radim nešto drugo jer se njima čini da besposličarim. Tako su mi zadali zadatak da perem frižider. Upravo u tim trenucima počela se razvijati dramska napetost među dvoje glavnih protagonista, uzrokovana opaskom osobe koja organizira festival na koji su došli kuhati hranu. Snimatelj je snimao mene kako u kupaćem kostimu i gumenim rukavicama perem pljesnivi frižider u moru. Preusmjerila sam mu pažnju na protagoniste, ali sam nastavila prati frižider, misleći kako taj dvoplan mojeg ribanja polica i njihovog ribanja jedno drugog izgleda dobro, da obogaćuje scenu u smislu parazitske radnje. U tom sam trenutku uočila da snimatelj miče kameru gore dolje, pokušavajući preštekati kabel od usmjerenog mikrofona na mjesto bubice. Znala sam da je to pogrešno, gledajući kako mi nepovratno odlazi jedna od najmoćnijih scena kojoj sam ikad svjedočila ispred mojih protagonista. Kako je svađa trajala otprilike deset minuta, nadam se da ću u montaži izvući neku kraću scenu koju ću montirati u skokovitim rezovima.



Slika 10. Iz filma *Pogani*, 2019, autor Lovro Čepelak



Slika 11. Slika iz filma *Pogani*, 2019, autor Lovro Čepelak

Pouka ove priče jest da kad dokumentarna scena počinje akcijom, ona nikad nije najavljena, i ako imamo minimalne tehničke uvjete za njezino bilježenje (fiksirana slika, čujan ton) trebamo maksimalno skoncentrirano držati kadar. Trebamo okom kamere držati pogled protagonista kao što se u vesternu drži uperen revolver u protivnika, i to je najveći prioritet. Druga pouka ove priče jest da s protagonistima treba postojati distanca. Obje strane trebaju biti svjesne trenutka u kojem će zajednički dijeljeni prostor i vrijeme jednog dana postati pozornica za aktere, a autori filma će ostati promatrači. Dobro, možda ne tako strogo, možda je ipak dobro da sam očistila frižider. Vidjet će se u montaži.

5. *Woodstock* - događaj koji je oblikovao kulturu muzičkih festivala

Kad sam jednom bila u posjeti svojim protagonistima u njihovoj kući u Zagorju, jedan prijatelj je komentirao da moji protagonisti, Vera i Filip pokušavaju održati vječni *Woodstock*. Tad mi je palo na pamet, da zapravo cijeli njihov životni stil je upravo podređen imperativu za što potpunijem hedonizmu. Oni vole dobru hranu, uživaju u alkoholu i drogama uvijek u mjeri da se osjećaju dobro. Ponekad malo pretjeraju pa dođe do neke svađe, ali nakon toga zrak bude čišći a oni nastavljaju po starom.

Pogani su film o osebujnom bračnom paru čiju filozofiju je oblikovao događaj od prije gotovo pedeset godina, *Woodstock*. Oni uzimaju sve od prirode, žive sa zemljom na kojoj sade plodove koje konzumiraju, od hrane do droge. Uzimaju sve od moderne tehnologije koja može pomoći čovjeku da lakše živi. U njihovoj kući ne nedostaje alata za samostalnu izgradnju kuće, niti profesionalne audio i video opreme u svrhu zabave ali i stvaranja.

Woodstock je jedinstveni događaj u povijesti kad je u 3 dana 400 000 ljudi posjetilo festival glazbe. O tome je snimljen opservacijski dokumentarni film *Woodstock - tri dana ljubavi i glazbe* Michaela Wadleigh-a u trajanju od tri sata. Wadleigh je imao priliku da poput Leni Riefenstahl snimi jedinstveni povijesni spektakl.

Riefenstahl-ova je snimila *Trijumf volje* koji će kasnije postati ideološka razglednica nacizma, a imala je svu logistiku za snimanje tog filma sa svrhom da film izgleda što bolje, gotovo da se događaj podredio uvjetima snimanja.

Wadleigh je imao oprečnu situaciju. *Woodstock* je zapravo nastao pod ideološkim pritiskom pobune mladih protiv rata u Vijetnamu i regrutacije mladih Amerikanaca koja se događala u to vrijeme. Wadleigh nije imao priliku postaviti uvjete snimanja, on nije operirao s vojskom pomoćnika. Čak su, zbog promjene lokacije održavanja festivala, organizatori imali problema sa samom izgradnjom infrastrukture, pa zbog toga nisu stigli postaviti ograde, zbog čega je festival funkcionirao bez ulaznica jer je bilo pitanje hoće li u zadnji tren izgraditi pozornicu ili ograde. Ako ne naprave ograde, bankrotirat će, a ako ne naprave pozornicu završit će u zatvoru jer će nekoliko stotina tisuća mladih bauljati okolo bez sadržaja. Odlučili su sagraditi pozornicu. O tim pojedinostima, kao i o mnogim drugim razjašnjenim činjenicama saznajem iz dokumentarnog filma nastalog ove godine *Woodstock - tri dana koja su definirala generaciju* B. Goodman-a, čiji je modus ekspozitoran, i kad se, s vremenskim odmakom, usporedi taj i Wadleigh-ov film, ekspozitorni film je svakako dinamičniji, ima tu struju pripovjedača koja ne dopušta da nam bude dosadno, da ispadnemo iz vlaka.

No, puno je lakše u tom slučaju manipulirati gledateljem. Opservacija često ne uhvati sve što se događa i ponekad ni najupućeniji gledatelj ne može razabrati značenja nekih kadrova, ali je zato puno važnija kao povijesni dokument. Ekspozitorni film *Woodstock - tri dana koja su definirala generaciju*, iako upola kraći od originala iz 1970, puno je od njega jasniji. Objašnjenje toga možemo tražiti u tome da je stvarnost prikazana u realnom vremenu često redundantna, iako posjeduje karakteristike vremenskog i povijesnog konteksta.

MacDougal u svojoj knjizi *Transcultural filmmaking* govori sljedeće: "U procesu montaže postoji konstantna tenzija između zadržavanja poticaja za napredovanjem filma i priskrbljivanja dovoljne količine informacija kako bi središnja narativna linija ili poanta i dalje imala smisla. Kako film postaje kraći, tako analiza postaje sirovija. Autori dosljedno žrtvuju snimljeni materijal za koji znaju da bi omogućio kompleksnije razumijevanje protagonista, ali koje si film, zbog duljine trajanja, ne može priuštiti. Kako bi se riješio taj problem rupa i izostavljanja, film se često krpa izgovorenim komentarom." [7]

Kad je na samom *Woodstock-u* ponestalo hrane, stanovnici okolnih mjesta su donirali hranu koja se donosila u helikopterima. Skupina *Hog farm*, osamdesetak vrlo otkačenih i osebujnih pripadnika kolonije ljudi koja je živjela zajedno, bila je dovedena na *Woodstock* kako bi održavala red umjesto

[7] MacDougall, D. *Transcultural Cinema,* 1998, Princeton, New Yersey, Princeton University Press, str. 216

izbacivača i pravih ljudi iz osiguranja. Ovo je bilo blago. Na zasebnom dijelu prostora imali su i svoju pozornicu, analogno onome što i u 21. stoljeću imamo na partijima, tzv. *chill area*. *Hog farm* skupina je smirivala ljude koji su imali loš doživljaj na LSD - u, priređivala hranu i pridonosila toj hipi – miroljubivoj atmosferi koja je omogućila da unatoč kiši i nedostatku resursa hrane, svi budu dobre volje i da taj festival zaista ostane s pravom zapamćen kao događaj koji je postavio temelje za čitavu generaciju.

Smatram da moji protagonisti također proizlaze iz nasljedstva te hipi kulture. Oni su trenseri, moderni hipiji. Oni su prije svega hedonisti jer biraju do koje će mjere uživati a kad će raditi. Dio o uništavanju vlastitog tijela, možda je nažalost najviše zastupljen u mojoj opservaciji jer je to artikulacija mojeg stava. Smatram da su isuviše talentirani da bi tako rasipali svoj život i energiju. Stoga su mi osobito zanimljivi bili trenuci kad je vidljivo da im cijeli njihov trud, istančanost za detalje, sposobnost i snalažljivost gotovo padaju u vodu kad ih preuzme alkohol. Nekako me ljuti da, iako nalaze granicu do koje će ići, ta se granica vrlo često nalazi na rubu samouništenja.

Moji protagonisti pomalo su slični skupini *Hog farm*. Sigurna sam, iako se to ne prikazuje u filmu o *Woodstock-u*, da su imali puno iskustva s drogom i utoliko su mogli bolje kontrolirati situaciju na samom *Woodstock-u* od službeno obučenih zaštitara čiji mentalni sklop ukazuje na to da drogiranog čovjeka treba staviti u zatvor. Zbog svojeg osebujnog izgleda, prvenstveno *dreadlocks-a*, moji protagonisti često upadaju u probleme s policijom koja ih na prvi pogled okarakterizira kao sumnjive.

6. *Big brother* ali tehnički puno slabije posložen

Snimanje skupine ljudi izmještenih iz njihovih svakodnevnih uvjeta uvijek predstavlja određenu antropološku studiju. *Big brother* je televizijska reality igra koju su Nizozemci osmislili još 1997. godine. Veliku je popularnost stekla prvo u Americi da bi se zatim proširila Europom. Ta igra je zapravo također antropološka studija u kojoj izabrani broj ljudi koji se međusobno ne poznaju žive zajedno, izolirani i snimani. Oni dobivaju dnevne zadatke, a pobjednik je onaj koji, na temelju

glasanja ostatka ekipe, zadnji ostane u kući nakon određenog perioda, najčešće mjesec dana, te naravno osvaja veliku novčanu nagradu.[8]

Inačice *Big Brother-a* su razne, kao krovnog pojma *reality show-a*. Pišem o tome jer mi se znalo dogoditi dok sam snimala svoje protagoniste, da bi se njihovi pridruženi članovi ekipe, kad bi vidjeli da su snimani i shvatili da će biti dio budućeg filma, počeli ponašati pomalo kao u tom televizijskom *show-u*. To je za realnost koju sam ja htjela pokazati, netaknutu i bez utjecaja onog koji snima bilo pomalo razočaravajuće i neprihvatljivo.

Kao što sam već spomenula, moji protagonisti bi me često vidjeli kako samo sjedim i promatram situaciju, kad se recimo ništa zanimljivo nije događalo i tada bi me uposlili da nešto radim, kao i mojeg pomoćnika. Često bi se dogodilo da se u tom trenutku počelo događati nešto što bih rado imala snimljeno, a tada bih požalila da nemam više nadzornih kamera, da nemam barem još jednog snimatelja i shvatila bih da je za moj koncept ovaj film jako loše tehnički posložen.

Iz ove svoje male antropološke studije sam zaključila da se ljudi nakon nekog vremena počnu ponašati kao da kamere nema, da u prvih nekoliko sati ili dana snimanja (ovisno koliko je predviđeno trajanje snimanja) uglavnom isipavaju svoje želje kako bi htjeli biti prikazani. Kamera treba biti stalno spremna, preciznije rečeno, najvažnije je u svakom trenutku imati pripremljen tehnički minimalno zadovoljavajući kadar s pravilno određenim parametrima ekspozicije i blende, dobrim kutem snimanja, što praktično znači da snimatelj filma muhe na zidu treba zauzeti svoju poziciju, provjeriti spomenute parametre i snimati ili stalno biti pripravan da unutar jedne sekunde od početka akcije počne snimati. Vrlo je korisno, a zahtijeva puno manje memorijskog prostora, stalno snimati zvuk. U tom slučaju čak i ako ne stignemo od početka snimati sliku imamo mogućnost pokrpati strukturu.

Središnja radnja filma odvija se na izoliranoj uvali na otoku Cresu. Skupina ljudi koji su moji protagonisti izdanak su kulture hipija, tzv subkultura trensera. Međutim, osim što svoje glavnih protagonista, muž i žena, Filip i Vera imaju *dreadlocks-e*, ostatak njihove ekipe uglavnom nema takva prepoznatljiva vanjska obilježja. Oni svi zajedno sebe nazivaju odroni, što aludira na činjenicu da se vole odvaliti, razvaliti, ubiti od alkohola i droge, da su u principu vrlo otporni na utjecaje raznih opijata i da su žestoki u svojem hedonizmu. Nasuprot njima, organizatori partija u

[8] https://www.insider.com/surprising-cbs-big-brother-fun-facts-2018-7, pristupljeno 17.9.2019.

toj uvali, nešto su mlađi tridesetogodišnjaci, tzv. hipsteri. Glazba koja se pušta na partiju također je različita o glazbe koju slušaju trenseri.

Moji trenseri imaju svoj tabor, kuhinju. Oni su unajmljeni od hipstera da kuhaju 24 sata. Jedini su izvor hrane za cijelu uvalu. Pretpostavljeni broj posjetitelja tijekom tri dana bio je oko četiri stotine ljudi. Zbog činjenice da su jedina opskrba hranom za cijeli parti i uvalu, Filip pomalo želi manipulirati s organizatorom, više radi vlastitog ega nego ičeg drugog. Od samog dolaska u uvalu, njihovog početnog kašnjenja od dana i pol, Filip je u zavadi s organizatorom i stalno bijesni i to najviše u trenucima alkoholnog delirija. Njegovo stanje svijesti međutim ne ometa radnu etiku ostalih suradnika, na veliko iznenađenje organizatora ali i odobravanje posjetitelja festivala koji su zapravo jako zadovoljni kuhinjom koja se simbolično i zove *Guerilla kitchen*.

U određenom trenutku trenseri, nakon oluje i nestanka DJ-eva koji su se prepali kiše, pokušavaju pustiti svoju glazbu koja je puno energičnija i mračnija od bilo čega što se puštalo na tom partiju, ali budu opet ugašeni od strane organizatora, mladog Luke. Oni su donijeli čak i svoje zvučnike koji su zapravo veličine frižidera koje su također nosili sve iz Zagreba, no nisu ih uspjeli koristiti.

Iako su dobro zaradili, bili su poprilično razočarani neprijateljskim nastupom organizatora koji je s pravom želio kontrolirati situaciju na svojem partiju jer da ih je pustio da puštaju svoju glazbu i razvaljuju se od alkohola, to bi onda bio samo njihov parti dekadencije, a njegov tri mjeseca unaprijed organizirani događaj bi propao.

Taj događaj je imao konotacije jedne uredne i skupe, dandijevske zabave. Ljudi koji prelaze uvalu na vrpci iznad vode (*slack line*), akrobati na svili, videoprojekcije eksperimentalnih instalacija navečer i lagana, nenametljiva glazba. Ništa glasno, ništa pretjerano, a sam ulaz na parti je zahtijevao rezervaciju putem pozivnice i kartu koja se plaćala oko 300 kuna.

U danu nakon oluje, glavni protagonist Filip dolazi s prijateljem Tonijem kojeg sreće u gradu Cresu. Obojica mrtvi pijani ispadaju iza broda u uvalu. Filip tetura s košarom punom namirnica za kuhinju. Ubrzo se ruši na pod ispred kuhinje a organizator se žali da predstavlja ružnu sliku za njegov festival. Paralelno, njegovog prijatelja Tonija izbacivači tjeraju s festivala jer nema kartu. Toni je zaista bio pozvan, ali je dan prije na trajektu izgubio ruksak sa svim stvarima pa tako i kodom za ulazak. Njegovi prijatelji ne žele stati iza njega, jer je već sam Filip, kao šef kuhinje napravio veliki propust sa svojim pijanstvom i ne žele da ih organizator izbaci s partija zbog još jednog lošeg primjera njihovog društva. Tu se pokazuje licemjerje jedne otvorene zajednice

slobodnih hipija. Zabava bez granica, hedonizam i alkohol, ali kad dođe do situacije u kojoj je ugrožena opstojnost zajednice, kriteriji se ipak postrožuju. Tonija su izbacili s festivala, nakon što su ga zaštitari ispljuskali i tri puta vraćali na brod za put nazad. Filip je ostao, a nakon što se otrijeznio kritizirao je Tonijevo pijanstvo.

Suprotno strepnjama organizatora festivala i kaotičnoj pozadinskoj dinamici kuhinje, misija Verine i Filipove kuhinje je uspjela. Ljudi su uglavnom bili zadovoljni, malotko je išao u grad Cres po vlastitu nabavku jer je zapravo 24 sata dnevno u svakom trenutku bilo barem tri ponuđena jela. Svoju maštu, slogu i kreativnost uspjeli su pretočiti u uspješan posao te su čak i dobro zaradili.

Svojom su gerilskom kuhinjom dokazali da mogu biti bolji i originalniji od uštogljenih i skupih priređivača hrane na sličnim festivalima koji često daju male porcije, skupi su i uglavnom nemaju radno vrijeme 24 sata.

7. Zaključak

Redateljev stav prema snimljenoj dokumentarnoj građi oblikuje se postupno kroz sve dijelove kreativnog procesa a prirodno pronalazi uporište u početnoj motivaciji da se bavi određenom temom ili likovima. Početna strast, bilo ona zaljubljenost, zadivljenost ili čak i negativna emocija treba kulminirati nastankom promjena koje gotov film može donijeti, a važno je da te promjene ne naškode etičkom integritetu snimanih subjekata.

„Dokumentarni film je konstrukt koji otkriva jednako o svojem autoru koliko o prividnom subjektu kojeg snima. Stvarati filmove inteligentno znači preispitivati i razvijati vlastiti identitet i vjerovanje.“ [9]

Sam kreativni proces nastanka filma u sebi nosi dramaturgiju koja se manifestira kušnjama i pojavom brojnih pitanja koja usmjeravaju redatelja prema izboru adekvatnih stilskih i tehničkih sredstava, odbacivanjem niza potencijalnih rukavaca, često čak i žrtvovanjem tehnički i estetski dorađenih scena, a uzimanjem dijelova građe koji pomažu kompoziciji cjeline onakvog filma za kojeg smo, što se više bližimo kraju sigurniji da želimo napraviti.

Ponekad se znade dogoditi da filmska sirovina nastala višegodišnjim praćenjem neke teme ili likova ostane samo dokumentarno istraživanje koje je prethodilo jednom jedinom danu snimanja koji uđe u final filma. No, takve slučajeve treba uzimati s rezervom, jer je sirovina nastala praćenjem kroz duže vrijeme puno zahtjevnija za obradu u montaži, pa se često odbacuje. Tako možda potencijalno veliki filmovi ostaju u arhivi jer je bilo jednostavnije izmontirati film čija građa ima čvrsto uporište u jedinstvu mjesta, vremena i radnje.

Navedeni neopravdani postupak zanemarivanja filmske građe ne treba ustavljati, nego osvijestiti i analizirati jesmo li zaista zagrebli ispod površine, te ako nismo priznati vlastiti nedostatak kreativne snage i pronaći snažniju priču u tom snimljenom materijalu. To praktično znači biti odgovoran prema subjektima koje snimamo i filmskoj ekipi koja sudjeluje u tom procesu, najviše

[9] Rabiger M. *Directing the documentary*, 2004, Oxford, Focal Press, str.111

zbog količine utrošenog vremena u stvaranje filma, pogotovo u 21. stoljeću kad nije više skupo snimati veliku količinu materijala.

Za razliku od drugih metoda dokumentarnog filma, u opservaciji rijetko možemo katalizirati događaje koje snimamo, pa moramo biti strpljivi i nepristrani kako bismo ih uspješno zabilježili. To je dugotrajan proces za vrijeme kojeg prirodno razvijamo odnos sa subjektima koje snimamo ili, ako su to naši prijatelji ili rodbina s kojima već imamo odnos, trošimo više energije kako bismo se distancirali od njih i naučili ih na svoju novu ulogu u njihovim životima. Važno je na vrijeme ustanoviti da se u oba slučaja radi o konsenzusu koji je nužan da se film snimi. Vrijeme je taj neminovni i najveći ulog stoga jedino planiranjem, promišljanjem i analiziranjem svake faze kreativnog procesa možemo taj postupak učiniti svrsishodnim, dinamičnim a time i zabavnijim.

Neki smatraju da je film općenito previše tehnološki posredovan da bi se mogao smatrati umjetnosti, što je krajnost koja tjera u kut rod dokumentarnog filma koji, kao u primjeru TV franšize *Big Brother-a* u svojoj srži može biti i samo nemontirana snimka nadzorne kamere. Korektnost tehničke izvedbe preduvjet je zadržavanja pažnje gledatelja, a upravo taj parametar iskušava svoju minimalnu odnosno donju granicu u dokumentarnom filmu, gdje su i veliki propusti i nesavršenosti snimke podnošljivi, a možda čak i poželjni u svrhu izlaganja zanimljive priče.

Pod pretpostavkom i tvrdnjom da dokumentarni film može biti umjetnost, nadopunjeno Arnheim-ovom tezom, čim se više razlikuje od stvarnosti, sa svim tehnološkim i stilskim sredstvima kojima se to može postići, završit ću ovaj rad s Brechtovim citatom kojeg sam pronašla u knjizi *Directing the Documentary*:

„Umjetnost nije ogledalo koje se drži pred stvarnosti, već čekić kojim se ona oblikuje.“ [10]

[10] Rabiger M. *Directing the documentary*, Oxford, Focal Press, 2004, str.111

8. Literatura

Curran Bernard, S. *Documentary storytelling: making stronger and more dramatic non - fiction films,* 2007*,* Oxford, Elsevier, Focal Press

MacDougall, D. *Transcultural Cinema,* 1998, Princeton, New Yersey, Princeton University Press

Meran Barsam, R. *Nonfiction film, A Critical History,* 1973*,* George Allen & Unwin ltd., London

Murch, W. *In the Blink of an Eye*, 2001, Silman James Press, Beverly Hills

Nichols, B. *Introduction to Documentary,* 2001, Indiana University Press, Bloomington

Rabiger, M. *Directing the documentary*, 2004, Oxford, Elsevier, Focal Press

9. Izvori s mrežnih stranica

- https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/6/64/Maysles_Brothers_c.1968.jpg, pristupljeno 11.9.2019.
- https://www.sbs.com.au/movies/sites/sbs.com.au.film/files/styles/full/public/images/9/0/9047_kim-longinotto-640.jpg?itok=jdHX-tH7&mtime=1393408205; pristupljeno 11.9.2019.
- https://www.insider.com/surprising-cbs-big-brother-fun-facts-2018-7, pristupljeno 17.9.2019.

10. Filmografija

Goodman B, Ephron J. *Woodstock - tri dana koja su definirala generaciju (Woodstock: Three Days That Defined a Generation),* 2019.

Maysels, A. i D, Zwerin, C. *Prodavač (Salesman)* 1969.

Morin, E, Rouche J. *Kronike jednog ljeta (Chronique d'un été)* 1961.

Riefenstahl, L. *Trijumf volje* (*Triumph des Willens),* 1935.

Wadleigh, M. *Woodstock - tri dana mira i glazbe (Woodstock - Three Days of Peace and Music),* 1970.

11. Popis slikovnog materijala

Slika 1. Iz filma *Catstream,* 2017, autor David Oguić, str. 2

Slika 2. Iz dokumentarnog filma *Pogani*, 2018, autor Mario Pučić, str. 5

Slika 3. Minimalna tehnička oprema, 2019, autor Sunčica Ana Veldić, str. 8

Slika 4. *La Cie Rugged Thunderbolt* disk, 2019, autor Sunčica Ana Veldić, str. 9

Slika 5. Sadržaj diska s materijalom filma, 2019, autor Sunčica Ana Veldić, str. 15

Slika 6. Količina podataka u TB, 2019, autor Sunčica Ana Veldić, str. 16

Slika 7. Grafički prikaz parametara koji određuju rez prema Walteru Murch-u, 2019, autor Sunčica Ana Veldić, str. 17

Slika 8. David (lijevo) and Albert Maysles,1968,

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/6/64/Maysles_Brothers_c.1968.jpg,

pristupljeno 11.9.2019., str. 20

Slika 9. Kim Longinotto, 2013.

https://www.sbs.com.au/movies/sites/sbs.com.au.film/files/styles/full/public/images/9/0/9047_kim-longinotto-640.jpg?itok=jdHX-tH7&mtime=1393408205; pristupljeno 11.9.2019., str. 21

Slika 10. Iz filma *Pogani*, 2019, autor Lovro Čepelak, str. 22

Slika 11. Iz filma *Pogani*, 2019, autor Lovro Čepelak, str. 22