

prof. Nikola Lorencin

## ODGONETANJE VREMENA Kažimjež Karabaš

U bioskopima više nema dokumentarnog filma. Takav se pojavljuje samo za ljubitelje i pasionirane gledaoce (na sreću još prilično brojne), na nekoliko tradicionalnih festivala i smotri. S druge strane, ono što na televiziji gledamo a nosi etiketu “dokumentarni film” najčešće je daleki odjek dokumentarca kao filmske vrste.

Prestale su da govore slike, a počeli su da govore ljudi. U više ili manje važnim situacijama, pa čak i bez bilo kakvog povoda, jednostavno – na zadatu temu – direktno u kameru... I ređaju se reči, reči, reči...

A kako će budući gledalac da sazna kako je izgledao ovaj naš svet na kraju XX veka? Svet običnih ljudi i njihova svakodnevna egzistencija?

Naravno, jedan deo njegove slike biće, nesumnjivo, snimci avionskih nesreća, poplava i drugih stihijskih katastrofa, poražavajući snimci lokalnih ratova, plemenskih zverstava i ljudi koji gladuju, a takođe i fascinantne reportaže o političkim prevratima, izbornim kampanjama ili velikim društvenim akcijama.

Nesumnjivo da će to biti jedan deo. Isto kao što drugi deo čine bezbrojne talk-show emisije, debate političara, razgovori sa “zvezdama” kvizovi, sportski prenos... Pa ipak, da li sve to – ma kako da je dramatično i blistavo – može da odmeni našu glad za slikom normalnog života ljudi? Sutra – ali i danas?

Nastao je televizijski dokumentarac koji svoje postojanje zasniva – skoro isključivo – na sigurnim i lako razumljivim ekstremnim temama. Na efektnim i glasnim šta i moguće isto tako prijemčivim kako. Sve ostalo je za televizijske urednike obična gnjavaža koja nikog (po njihovom mišljenju) ne interesuje. Oni plaćaju, pa i odlučuju.

Zar bi svaku nadu vezanu za filmove o svakodnevnicima običnih ljudi trebalo zanemariti?

Na sreću, ima autora koje ta svakodnevica više interesuje od političkih gejzira ili neke godišnjice od državne važnosti. Oni hoće da je fiksiraju svojim kamerama, lutajući – gonjeni kao dosadni insekti – od jedne do druge televizijske redakcije. Sve dok se, najzad, ne nađe neko ko će odmahnuti rukom i “rizi-

kovati” neki novac (u proseku 1/10 onog koliko košta snimanje najobičnijeg rok koncerta) za taj marginalni film o običnim ljudima – nekim njihovim preokupacijama, nedoumicama, brigama, strepnjama, snovima...

A upravo će ti filmovi ostati. Bolji ili lošiji. Upravo će oni biti važan deo opisa naših dana. Na tim slikama će ljudi prepoznavati sebe, svoje doživljaje, nade, težnje. A njihova deca će iz tih traka čitati naše vreme možda intenzivnije nego iz mnogih udžbenika...

Pošto znam da takvih autora ima i u našoj zemlji, i verujem da će ih biti i ubuduće – dozvoliću sebi da sakupim nekoliko beleški. Možda nekome posluže?

## I. BELEŠKE IZVAN KAMERE

Sazrevanje; Snimanje; Montaža; Posle filma.

### 1. Sazrevanje

Dokumentaristi kao tema može da posluži skoro sve: čovekov let na Mesec, ali i izlet u lokalni muzej, sudbina višemilionskog naroda, ali i život samo jednog njenog stanovnika, proširena priča o nekom timu profesionalaca, ali i obična reportaža o čovekovoј današnjici. Sve zavisi od autora. Njegovih interesovanja, temperamenta, mašte.

Pa ipak, od teme do projekta konkretnog filma uvek vodi neki (ponekad ne lak) put. Treba pronaći svoju *tačku gledišta* o izabranoj temi, napraviti izbor njenih bitnih elemenata, planirati njihovu kompoziciju. Znači, potrebno je vreme da bi se taj put prevalio. Kraće ili duže, zavisi od dubine prodiranja /proučavanja, penetracije/ i zahteva koje je autor sebi postavio (ili: gde je prečica). Bez tog vremena *sazrevanja* projekta, reditelj kasnije neće realizovati uistinu sopstveni film...

(...)

Tema oko koje se vrtimo....

To već može da bude nešto vrlo konkretno – činjenica, događaj, čovek. Ali, takođe, i nešto potpuno neodređeno, na primer, neka teza, osećaj, misao.

U prvom slučaju dakle već postoji određena materija, a u drugom samo manje ili više precizirana ideja. Prva situacija je za dokumentaristu jednostavnija. Postoji konkretna stvar s kojom možemo da se upoznamo, analiziramo, rastavimo na delove. Od tih delova možemo pokušati da napravimo neku selekciju, pokušati nešto da sastavimo. Naravno, uvodno, radno – ali ipak.

S tezom, idejom, mišlju je teže. Treba pronaći realnije /stvarne činjenice/ i konkretne stvari koje ih izražavaju, za gledaoca čitljiv /razumljiv/ način.

(...)

U razmišljanju o dokumentarnom projektu tradicionalno funkcionišu tri polazišta: događaj, okruženje i konkretan čovek. I četvrto, najteže – stvar (problem, ideja...) Ali “stvar” nije nešto apstraktno. Autor – da bi je izrazio u svom filmu – mora da posegne za nekim *pretekstom*, što znači za jednim od tri spomenuta polazišta...

(...)

Zasad postoji začetak: neka beleška, mikrodogadjaj, adresa čoveka. Još čak nema ni naznake teme, da ne govorimo o projektu ili scenariju.

Idemo da bismo pogledali, porazgovarali, sagledali realije /stvarne činjenice/. Divno vreme, kad izgleda da je apsolutno sve moguće. Opseg /okvir/ teme, njen pravac i forma – sve je još otvoreno, sve zavisi od nas. To osećanje nosimo dan-dva... Zatim se ispostavlja da je zatečena stvarnost (ljudi, okolnosti) toliko “izrazita” da ne možemo da je potpuno proizvoljno tumačimo, da postoje određene unutrašnje veze između činjenica, događaja i osoba (ili oštre suprotnosti) koje ne može da mimoide ni najsubjektivniji autor.

I tako započinje podešavanje rediteljevog mišljenja prema postojećim realijama. Još može da smisli mnogo varijanti i značenja svog budućeg filma – ali već zna da ne može da krene *u bilo kom pravcu*.

(...)

Dokumentacija pre snimanja, dakle širom otvorene oči i uši. Za sve. Pre svega za tri važna motiva:

– *ljude* – ništa u filmu ne može da zameni zanimljive likove (i lica) ljudi. Tražimo ih, na njih smo naročito osetljivi. Naša memorija beleži način na koji se kreću, govore ili slušaju. Takođe i to kako reaguju na druge ljude – dakle njihovu ličnost, individualnost, temperament;

– *situaciju* – za snimanje tražimo prirodne situacije koje se ponavljaju. Istovremeno takve u kojima će kamera moći diskretno da radi. I nešto vrlo važno: situacije koje bi trebalo da budu na ekranu – morate sami, lično da vidite. Ne možete se oslanjati ni na kakve, pa čak ni na najverodostojnije izveštaje /priče/. Naši informatori vrlo često ulepšavaju događaje, pa čak i fantaziraju...;

– *ambijent* – tražimo mesto za snimanje posebnu pažnju obraćajući na svetlo. Ako je to plener, razmislimo gde se nalazi sunce u različito doba dana i kakve plastične efekte možemo da očekujemo? Kakve su mogućnosti za kameru iz različitih uglova gledanja? Šta one daju za sadržaj slike i njenu atmosferu? A ako je u pitanju enterijer: odakle i kakvo svetlo? Da li je dovoljno prirodno ili moramo da dodamo i sopstveno /veštačko/?

(...)

Naša dokumentacija je pre svega posmatranje ljudi i razgovor sa njima. Sa ljudima različitog temperamenta, senzibiliteta i intelektualnog nivoa. Svakom sagovorniku se moramo prilagoditi. Pronaći pravi ton, jezik, rečnik. Nije reč o

vođenju specijalne “igre” – potrebno je samo da se u razgovoru pronade ista talasna dužina. U isto vreme, vrlo je važno umeće slušanja. Strpljivo, s pažnjom, ne prekidajući ga svaki čas našim opaskama.

(...)

Potrebna je period inkubacije projekta. Na toj etapi imamo najveći luksuz: vreme za *usredsređeno* razmišljanje. O tome šta i o tome kako našeg budućeg filma. Dakle, o osnovnim stvarima.

Posle će da se pokrene mašinerija, vreme će početi da leti – tehničke pripreme, organizacione poteškoće, komplikacije za vreme snimanja. Sve u trku. I najčešće bez mogućnosti bitnih promena.

(...)

Čak i kad se pripremate za film koji se u potpunosti realizuje “dok je vruće /odmah/” morate prethodno biti upućeni u problem. Moraju se znati elementarne okolnosti: Ko? Gde? Kad? Dobro je, takođe, znati orijentaciona pitanja koja je moguće utvrditi – ponašanje i temperament ljudi koje ćemo snimati, raspored /plan/ mogućih mesta događanja, rasvetu koja tamo postoji...

(...)

Jedna od mogućih opasnosti za vreme prikupljanja podataka: sputava nas količina informacija, pitanjâ, događajâ. Njihova raznovrsnost, višeznačnost i moguće komplikacije. Javlja se sve više pitanja. Teško je dobiti jasnu sliku, a još teže doći do suštine stvari...

I upravo tu nastaje ta opasnost – počinjemo da tražimo oslonac u šablonu. To jeste neki spas (šablon se višekratno “potvrdio”). Ali to je fatalan beg.

(...)

Posmatramo našu temu, beležimo detalje, čak već u glavi pokušavamo nešto da “konstruišemo”. Ali često nas obuzima nemir: nije li sve to što znamo isuviše banalno, isuviše očigledno?

Mada ipak vredi imati u vidu mudru napomenu Ćezara Zavatinija koji je govorio da ne postoje banalne teme – postoje samo banalni autori...

(...)

Zašto snimamo naše filmove? Zato što su nam zanimljivi ljudi, stvari, svet. Ako nam ponestane ove radoznalosti, radimo nešto drugo.

(...)

Dok iz magme stvarnosti tek otkrivamo našu “temu”, njena forma je u drugom planu. Pa ipak, kad smo blizu odluke o čemu bismo da snimimo film, odmah se javlja pitanje: kako bi on trebalo da izgleda? Znači pitanje *načina poimanja* teme.

Javljaju se tri vrlo konkretna pitanja koja nijedan autor ne može da zaobiđe. To su pitanja vrste, načina predstavljanja i konstrukcije budućeg filma.

**Vrsta**

– možemo da biramo: od običnog izveštaja – preko razrađene reportaže... impresije... eseja – pa do potpuno subjektivnog autorovog “skoro-sna”. Sve je moguće. Odlučuju autorov temperament, sklonost, intuicija...

**Način predstavljanja**

– u velikoj meri proizilazi iz odabrane vrste, ali ne samo otuda. Autor mora da ima, makar približno, predstavu o vizuelnoj strani svog budućeg filma. Dakle predstavu o učešću zvučnih i nemih kadrova /snimaka/, karakteru tih slika, saradnji vizuelne strane sa zvučnom sferom (muzika, efekti, tekst u off-u). To je minimum.

**Konstrukcija**

– u dokumentarcu je naravno nemoguć scenario koji je do tančina pripremljen. Ali neophodna je autorova svest od kog materijala (posmatranje ljudi, ispovesti, dijaloške situacije, pejzaži...) želi da gradi svoje delo. I ono najvažnije: kako će taj materijal da bude *složen*? Ne zavaravajmo se da su to teoretska pitanja na koja će stvarnost sugerisati pravilno rešenje. Stvarnost ništa neće sugerisati. Ona je bezoblična i potpuno bezbojna /ravnodušna/ magma činjenica, događaja, ljudskih postupaka, situacija, raspoloženja. Autor mora da dokuči, da lovi, vrednuje. I da na neki – svoj – način organizuje...

(...)

O svojoj temi treba znati deset puta više nego što će kasnije biti u filmu. Treba stvarno dobro poznavati realije – one najvažnije, ali i one /manje važne/ koje su u drugom i trećem planu. Na početku formiranja projekta nikad se ne zna šta će zatrebati. Može to da bude, napr. naizgled malo važan detalj, manje važan motiv ili lik – koji odjednom postanu bitni i važni za celinu.

Dobar način da se dođe do zrelog projekta su “alternativni predlozi”, koncept beleški-varijanti. Jedan, dva, tri. Njihovo međusobno *upoređivanje* otkriva slabe i jake momente našeg predloga.

(...)

Počinjemo da razmišljamo o projektu. Jedno od prvih pitanja je: šta u temi koja nas interesuje želimo da izrazimo samo slikom, a šta i slikom i rečima (sinhronim ili u off-u)? Nije to tehničko pitanje. Iskustvo koje se višekratno potvrdilo u praksi kaže da gledalac na neki način prima dokumentarac u dva plana – putem slike, sredstva koje prenosi konkretan sadržaj (elementarni) i reči, sredstva koje prenosi manje doslovan sadržaj (produbljeni).

Javljuju se sledeća pitanja: kako će ta dva plana međusobno da saraduju? Kao zasebne scene – ili u uzajamnom “prožimanju”? Da li neki od tih planova treba da dominira? Zašto? Kakav će udeo u njihovoj saradnji imati zvučni efekti i muzika?

(...)

Što je naša tema “važnija” ili “značajnija” (društveno, psihološki...) autorova budnost bi trebalo da bude veća kad je reč o površnosti i uprošćavanju. Sam značaj teme ništa ne garantuje. Sve zavisi od toga kako ćemo joj prići.

Tu smo blizu još jednoj stvari; postoji nekoliko dežurnih tema: narkomanija, SIDA, beskućnici, maloletni delikventi, patriotske godišnjice...Važno? Naravno da jeste. Ali koliko autora se ovim temama stvarno pozabavilo sa dužnom ozbiljnošću? A koliko ih je, jednostavno, na njima lešinarilo?

(...)

Dakle, konstruisanje projekta – to je kao neko finale ove etape “sazrevanja” teme. Pa ipak, nema nikakvih strogih pravila...

Najkraći recept za nastanak dela su, kao što je poznato, još jako davno formulisali vajari: uzmeš kameni blok i odbacuješ nepotrebno. Pravilo je univerzalno. Funkcioniše čak i u skromnom kutku dokumentarnog filma. Jedina poteškoća je – znati šta je nepotrebno. I upravo zbog toga je to *vreme* sazrevanja tako važno. Omogućava nam da u miru razmislimo šta je u našoj temi stvarno bitno i značajno, a šta samo slučajno, sporedno, efektno – ali šuplje u sredini...

(...)

Projekat filma čak i o najtežem i najkomplikovanijem problemu, događaju ili sredini formira se oslanjajući se na konkretne, merljive stvari i realije koje mogu da se definišu.

Drugačije je kad je reč o “portretu” pojedinačnog čoveka. Tu nije sve do kraja jednoznačno i očigledno. Pokušavamo da prodremo u svet psihe, emocija, unutrašnjeg života čoveka. A to su beskrajno složene oblasti, koje su našoj kameri i mikrofONU samo u maloj meri dostupne. To su – ako ćemo ozbiljno – oblasti rezervisane za književnost. Mi samo s velikom obazrivošću možemo pokušati da se *približimo* našem junaku...

(...)

Životopis odraslog čoveka je neka vrsta višespratne radnje. Na stotine činjenica, velikih i malih događaja, tek započetih stvari, bolnih mesta, zagubljenih motiva /koji nestaju/. Za film možemo da odaberemo samo neke od njih. Koje? Po kom ključu ići? Šta proglasiti za više, a šta za manje važno?

Ta pitanja *treba postavljati*. Pokušati da vrednujemo. Zatim skicirati početne varijante konstrukcije. Upoređivati ih. Odbacivati lošije, ulepšavati one zrelije. I ponovo upoređivati...

(...)

Dokumentarni portret konkretnog čoveka (na primer osobe koju svi poznaju) čini da izbor ne zavisi od reditelja. To prezime jeste ta osoba. Sa svim svojim vrlinama i manama kao psihološki tip, kao ličnost, kao čovek.

Pa ipak, potpuno je drugačije kad je reč o portretu takozvanog običnog čoveka, znači anonimusa. Tu imamo samo najopštije postavke: sredinu, uzrast...Ostalo je traganje. Ponekad veoma dugotrajno (moja traganja za filmove: *Franek W.* – 7 meseci, *Kristina M.* – 5 meseci).

Da li su morala da budu tako duga? Ako zahtevu da to mora da bude neka zanimljiva ličnost, čiji je i unutrašnji život zanimljiv (snimanje ispovesti, razmišljanja), dodamo i uslov određene sociološke tipičnosti (društveno poreklo, porodični koreni), a takođe i zahtev da ta ličnost mora da bude suverena u odnosu na kameru, mikrofoni i ekipu – onda dobijamo zadatak koji nije baš lako ostvarljiv. Odatle nedelje i meseci traganja, selekcionisanja, upoređivanja. I zatim onog najtežeg: opredeljivanja za tu *jednu* osobu...

(...)

Posmatrati, razgovarati, fotografisati – znači sarađivati – moguće je samo s čovekom koji je prema nama otvoren. Dakle s osobom koja se pred nama ne krije iza jedne, a ponekad i više maski. Istovremeno dosta često nailazimo baš na nepoverljive i zatvorene ljude. Šta u tom slučaju raditi? Jedini način koji znam je: izazvati poverenje. Ohrabriti osobu da se otvori, da poželi i da ima hrabrosti da “bude to što jeste”.

Kako to učiniti? Svojom otvorenošću. Svojom prirodnošću, ljubaznošću, ne biti tajanstven. Moramo da delujemo sopstvenim primerom. Otvorenost za otvorenost...

(...)

Za reditelja iskrenost junaka budućeg filma nema cene. Ali perspektiva samih zainteresovanih može da bude drugačija. To se obično događa u malim sredinama gde se svi poznaju. Tu često može da se čuje: “Šta imam od toga što ću biti iskren? Vi ćete otići, a ja ostati...” Drugim rečima: ogovaraće me, ismevati, susedi će me pogrešno razumeti kad vide film. Dvaput sam se našao u takvoj situaciji.

U prvom slučaju sam spremao “porodični portret” učitelja i njegove žene agronoma u malom naselju. Nakon početka prikupljanja materijala koji je mnogo obećavao, svaka sledeća poseta ostavljala je utisak da nešto počinje da koči njihovu otvorenost. Na kraju su sami objasnili: plaše se, javno mnjenje naselja ih je već svrstalo u “one bolje”, a to nisu želeli. Ubeđivao sam ih da naš film nema takvu nameru – baš suprotno – reč je o njihovoj jednostavnosti i ličnoj skromnosti. Bezuspešno. Zatvorili su se...

U drugom slučaju sam pripremao scenario o nemačkoj manjini u Poljskoj. Prvi kontakti nisu ukazivali na neke veće poteškoće. Ali kako sam upoznao ljude s kojima je trebalo da sarađujem počelo je prećutkivanje i nedorečenosti. Postavljali su stalno nove uslove: o ovoj temi ne želimo da govorimo... to još nije razjašnjeno... o ovoj temi može, ali uopšteno...Tokom narednih razgovora

isplivala je bojazan zbog kritičkog mišljenja – kako njihove sopstvene sredine, tako i suseda-Poljaka, a takođe zbog mišljenja njihove rodbine u Nemačkoj.

Ja sam samo imao argument da su moje intencije spoznajnog karaktera – a oni svoje bojazni da će sve biti “pogrešno shvaćeno”.

Ni jedan ni drugi film nije realizovan..

## 2. Snimanje

Čovek se razotkriva kroz svoje emocije i razmišljanje. Kako do tog dopreti? Emocije – makar vrlo delimično – beleži naša kamera. Razmišljanje – još manje – beleži naš mikrofon...

(...)

Svaki čas nova nepoznanica. Svaki čas nove neočekivane poteškoće – u radu kamere, u saradnji sa snimateljima zvuka, pa sa rasvetom. Treba ih savladavati na razne načine. Ponekad odavno isprobane i proverene, a ponekad smišljene na licu mesta, za dva minuta. Vreme leti. Dakle, stalna užurbanost i napetost pažnja. Takav je – u najkraćim crtama – dan snimanja dokumentariste...

(...)

Pre snimanja i posle snimanja, čovek može sebi da dozvoli malo opuštenosti, trenutak predaha. U toku snimanja – *nikad*. To je vreme maksimalne usredsređenosti i koncentracije. Tada nastaje “substanca” našeg dela.

I najbolja organizacija pre snimanja i naš najsavejniji rad u montaži posle snimanja nisu mnogo važni ako naša *materija* nije najboljeg kvaliteta (koliko je to u našoj mogućnosti).

(...)

Uvek smo neko spolja. Što se bolje uklopimo u običaje i raspoloženje ljudi koje posmatramo, to su nam veće šanse da radimo. Možemo sebi da naškodimo na primer preteranim podvlačenjem tehničke strane snimanja. I glasni razgovori ekipe koja se sprema za rad sigurno ne idu na ruku otvorenosti ljudi koje snimamo. Zbunjeni su (iznutra to golim okom ne može da se primeti). Osećaju se poput rekvizita koje su “gospoda filmadžije” došli da slikaju.

(...)

U dokumentarcu je naročito važna saradnja reditelja i snimatelja. Mora da postoji specijalna vrsta *prožimanja* senzibiliteta te dve osobe. U ovom poslu vrlo često se nema vremena za utvrđivanje detalja (u ekstremnim slučajevima samo snimatelj određuje šta i kako vidi kamera) – treba ući u situaciju koja se razvija i koja mora da se odvija spontano, ne može da je prekida savetovanje reditelja i snimatelja. Postoji dosta drugih neophodnih faktora koji ljude zbunjuju (svetlo, mikrofoni, prisustvo ekipe...).

Tu dolazi do onog što je najbitnije: uzajamnog *poverenja*. Reditelj pretpostavlja da snimatelj oseća i da vidi isto što i on. I obrnuto.

*Reditelj i snimatelj.* Obojica moraju da znaju kako će da im radi kamera. Nije reč o inženjerskoj preciznosti – već o izvesnom određenom *načinu* gledanja na ljude i sredinu u kojoj oni egzistiraju. Dakle elementarne stvari: planovi, ugao gledanja, vrsta svetla. Ali takođe – načini praćenja kretanja junaka, način na koji se tretira krupni plan i pozadina, isticanje detalja, vođenje kamere prilikom višeglasnog razgovora. Sve je u tom duetu važno...

(...)

Snimanje 100%, situacije – “dok je vruće”: ponekad ima 30, ponekad 70, a ponekad skoro 100 posto događaja koji ne mogu da se predvide. U trouglu reditelj-snimatelj-snimatelj zvuka svi moraju isto da zamišljaju. Mora da im bude jasno – šta je važno, koji su gorući momenti događaja? I na koji način ćemo snimati.

Odluke su trenutačne, za minut – tog događaja može više i da ne bude. Eventualne greške snimatelja zvuka ponekad još mogu da se isprave u montaži, ali greške filmskog snimatelja nikad. Na ekranu ih kasnije vidimo kao neuspele tačke gledišta, loše izabrane planove, *pogrešne /lutajuće/ panorame, nejasno praćene kamerom.*

Takva vrsta scena je verovatno najteži test za realizatorsku trojku, a greške najuočljivije.

(...)

Jasno je da “nêmu” situaciju samo posmatramo, bez bilo kakve ingerencije. Teže je u “dijaloškim” situacijama, kad ljudi razgovaraju, naročito u maloj grupi. Ovde ponekad moramo sebi da pomognemo svojevrsnim “paljenjem”. To može da posluži jedino kao *polazna tačka* za razgovor – dalje on mora da se odvija potpuno spontano, bez našeg mešanja...

(...)

Jedno od velikih čari dokumentarca: za vreme snimanja (ponekad sasvim slučajno) javi se nov i za našu temu važan motiv, napr. nepredviđena situacija, zanimljiv sagovornik, nepoznata zbirka fotografija...

Mnogo toga zavisi od naše fleksibilnosti. Skoro nikad se ne dogodi da se taj novi motiv nekako ne “ugradi” u konstrukciju filma.

(...)

Izuzimajući snimke hronike, u kojima je reč samo o najbanalnijem registrovanju polaganja venaca ili pružanje ruke visokog dostojnika – svi ostali snimci zahtevaju od snimatelja i reditelja prost odgovor na pitanje: šta treba preneti?

Ako ne treba da budu samo banalno beleženje činjenica, snimci moraju da imaju najmanje dve osobine: da budu profesionalno snimljeni (plan, ugao gledanja) i da imaju svoju “unutrašnju energiju”. Prva osobina je očigledna, a druga? Ponašanje čoveka (ljudi) treba vrlo pažljivo pratiti tokom snimanja. Kad se njegova unutrašnja energija “napunila”? To je pitanje osećaja za tempe-

raturu događaja koji se odvija... Snimatelj može da poželi da pre vremena isključi kameru – reditelj mora biti na oprezu (ne sme to da dopusti). Naravno, snimanje može i da se ponovi. Ali to će već biti drugi momenat. O nečem drugom...

(...)

Preteruje se kad se kaže da “dokumentarac živi zahvaljujući detalju”. Dokumentarac takođe živi i zahvaljujući nekim drugim stvarima...

Ali detalj je stvarno važan, ako je dobro primećen i na dobrom mestu montiran. Pa ipak, ima reditelja koji su ubeđeni da će pomoću detalja ispričati skoro sve. To je zabluda. A često je to i beg od opservacije ljudi i događaja, što zahteva mnogo rada i oduzima mnogo vremena. I uopšte – beg u efektnu sliku (ne samo detalje) skoro je uvek vezan za površnost.

(...)

Događa se, da, uprkos dobroj pripremi, nailazimo na situaciju koja je vrlo bleđa, vizuelno i zvučno nezanimljiva. Šta u tom slučaju raditi? Održavati je u životu i snimati na silu? Ekran će to da oda. Moje iskustvo govori da treba odustati i tražiti drugu priliku da bi se izrazilo manje više to isto, ali verodostojno. Ne spasavati jalovu situaciju.

(...)

Čuveni novinar-reporter se žali: *kad prikupljam materijal često sam razočaran. To sam već čuo. Mnogo puta...*

To nam je poznato. Slično je i s našim slikama. Mada su situacije različite – kao da smo slikali neke stereotipe, a ne žive ljude. Ponašanje, gestikulacija, reakcije se ponavljaju, ponekad su varljivo nalik na one koje smo nekad snimali.

Isto je i sa jezikom: isti izrazi, isti red reči u rečenici, ista melodija reči i govora...

(...)

Mnogi dokumentaristi smatraju da jedna naša slika govori više nego sto reči...

Ne uvek. Zavisi kakva. I slike moraju da budu obične šeme /šabloni/ koje prenose samo konvencionalne znake mnogo puta ponavljane, eksploatisane, koji ne bude maštu. I sve to na banalnoj kompoziciji, banalnom svetlu i banalnoj tački gledišta.

Prilikom posmatranja grupe ljudi sve je prilično jednostavno: ljudi imaju različit temperament, razne navike i raspoloženja – kamera samo mora da zna da ih ulovi iz magme drugih.

Drugačije je kad se snima jedan čovek. Prepušteni smo samo njegovim osobinama i načinu ponašanja. To ograničenje može da postane naša snaga. Ako te osobine strpljivo i pažljivo proučimo, mogu da ganu gledaoce. Samo, i

snimatelj i mi moramo da budemo na to osetljivi. I ne treba požurivati, mešati se u tok događanja.

(...)

Kad se snima film o pojedincu obično se kaže: treba pronaći za njega ključ...

Dokumentarista ih mora znati na desetine. Čovek kog treba da posmatramo i snimamo nije glumac angažovan da odigra ulogu. Moramo da zaštitimo i u potpunosti ispoštujemo njegovu ličnost, njegove navike i psihi. Bilo kakvi pokušaji da se ove važne osobine naruše vode u siguran neuspeh.

Moramo da se trudimo da pred kamerama čovek bude isti kao i u životu. I upravo tu ima mesta za jedan od mnogih ključeva...Od rediteljevog senzibiliteta zavisi koji će da upotrebi. Ali bilo koji da koristi, mora to da radi diskretno i s blagonaklonošću.

Samo ako je klima takva da junak oseća naklonost i otvorenost, možemo da se nadamo da nam neko (ko nas u stvari ne poznaje) izađe u susret..

(...)

Šta raditi da bi osoba koju posmatramo i snimamo bila “ono što jeste”? Za to ne postoji univerzalni recept, ali jedno je sigurno: treba steći njegovo poverenje sopstvenim ponašanjem, sopstvenom otvorenošću i prirodnošću. Jednostavno, treba da pružiš ono što i sam očekuješ...

(...)

Kad snimamo drvo u polju, ne postavlja se pitanje našeg “autorskog poštenja”. Ono nastaje kad se približimo ljudima i počnemo da ih posmatramo i interpretiramo pomoću montaže. A ispoljava se u punom sjaju kad se latimo portretisanja pojedinačnih ljudi.

Autorsko poštenje je, jednostavno, pristojnost prema junaku. Jedan od najdelikatnijih (i najtežih) pristupa u dokumentarnom filmu. Šta to, u stvari, znači? Autor ne može – čak ni kad bi hteo – da bude sasvim objektivna posmatrač. Mora iz života svog junaka nešto da izabere, a nešto da odbaci. Da odvoji bitno od nebitnog. Najzad, nešto i da potpuno zanemari...

To će uvek biti određena autorska verzija čovekovog portreta. I uvek može da bude protivrečna onome kako sam junak sebe vidi. Dakle, kakav je izlaz? Po mom mišljenju samo kroz maksimalno savesno odmeravanje građe, što znači svih činjenica dostupnih autoru, motiva i događaja u junakovom životu. Dakle, kroz neku vrstu *lojalnosti* prema njemu.

Ne smemo zaboraviti: naš junak je u odnosu na film sasvim bespomoćan.

(...)

Lepi pejzaži, fascinantna arhitektura, dinamičnost ljudske mase – sve to bleedi i jedva da je ukras kad se na ekranu pojavi čovekovo lice. U njemu je sve. Svako ima svoj vlastiti pejzaž ( od strogog, asketskog u izrazu – pa sve do vrlo razuđenog, prepunog nijansi). Naša kamera tu ima veliki prostor za lov...

(...)

“Nema” lica – koja promatraju, slušaju, zamišljena – imaju u sebi mnogo refleksije, nedorečenosti, pa čak i tajanstvenosti.

Lica “koja govore” su više konkretna, jednoznačna, dakle na neki način plića za gledaoce. Međutim, imaju nešto neobično – glas, sa svom njegovom plastičnošću, neponovljivom leksikom, spektrom boja i raspoloženja...

(...)

Čovekovo lice ne govori u svakom trenutku “istinu”. Ljudi stavljaju različite maske, u zavisnosti od okolnosti, unutrašnjeg stanja, od ljudi koji ih okružuju. To treba znati uočiti i truditi se, snimiti lice u trenutku njegove iskrenosti.

(...)

Posle snimanja, dok ekipa pakuje opremu, uvek se pitam: šta je od onog što sam video za vreme prikupljanja materijala ( i o čemu sam razmišljao pišući projekat) ostalo na traci? Šta nemamo? I zašto nemamo?

### **3. Montaža**

Montaža je konfrontacija snova i stvarnosti. Njen rezultat je najčešće nepovoljan za snove. Zamišljali smo više, da će biti potpunije, zanimljivije...

Ponekad se, za utehu, na našoj traci pojavi nešto što ranije nije bilo predviđeno. Neki neočekivani mikrodogađaj, neobičan čovek, posebna atmosfera konkretne situacije...To treba znati iskoristiti. Ako takvih malih “otkrića” bude više, mogu uspešno da kompenzuju to što nam nije uspelo...

(...)

Montaža je skrovito mesto gde se povlačimo posle snimanja. Tu na miru možemo da pogledamo slike koje smo “dobili”. Da ocenimo njihovu snagu – i slabost, a takođe da razmislimo šta i kako dalje?

(...)

Tu treba doneti konačnu odluku. U scenariju i za vreme snimanja može da se ostavi slobodan prostor “za posle”. Sad više ne, sad mora da bude “ovako” ili “onako”. Naravno, posle raznih proba, upoređivanja i varijanti. Što ih više iza sebe imamo, naše odluke su određenije i konsekvantnije.

(...)

Kad prvi put gledaš materijal zaboravi šta je bilo u scenariju, ne pokušavaj da se prisetiš perioda snimanja, kad si teoretski mogao da imaš “mnogo bolje” situacije. Gledaj ono što imaš na ekranu. I ocenjuj samo to. Kreni u montažu bez “povlastica” – gledalac neće da se klanja pred nekoliko tvojih “bisera” ako ga ostatak materijala pritisne banalnošću i koještarijama...

(...)

Sedamo za montažni sto da bismo od snimljenog materijala iskonstruisali naše delo. Pred sobom imamo razne mogućnosti – od toga da težimo formi

koju smo pre snimanja planirali u scenariju, pa sve do pokušaja da se snimljeno gleda samo kao materijal koji *tek sad* treba uobličiti.

Naravno mnogo zavisi od samog materijala. Ako je blizak našem projektu, ne vidim razloga da na silu tražimo potpuno nova rešenja. Ako se iz razno-raznih razloga materijal bitno razlikuje od projekta na papiru – reditelj mora imati hrabrosti da to jasno sebi kaže... Najčešće nije ni tako “dobro”, ali ni tako “loše”. To znači da snimljeni materijal grubo odgovara projektu, ali ima u njemu izvesnih elemenata izvan teme, a u isto vreme ima prilično velikih praznina, slabosti, neuspelih scena. Kako postupiti?

Pre svega ne treba na silu težiti da se dostigne ono što je bilo planirano pre snimanja. Takvo prilagođavanje materijala prvobitnom projektu sasvim sigurno vodi neuspehu.

Jednostavno, hladne glave treba pogledati snimljeni materijal. Pažljivo, skoncentrisano. I početi graditi od *onoga što se ima*.

(...)

Naše delo možemo da oblikujemo na razne načine. Nema (srećom) nepobitnih pravila – koliko autora, toliko raznih pristupa i konstruisanja jednog istog materijala. Pa ipak, svi imaju jednu zajedničku crtu: početak, sredinu i kraj. Drugim rečima – neko polazište, neki plan odvijanja scena, epizoda, sekvenci – i neko odredište...

I to je apsolutni minimum koji u montaži moramo najpre da odredimo. Bez toga teško može da se zamisli neki dalji proces koji bi imao smisla.

(...)

Montaža – dakle odabir, montaža – dakle konstruisanje, montaža – dakle traganje za kontinuitetom. Sve te faze moguće je ispitati tokom montiranja svake scene – velike ili male, važne ili one u drugom planu. Događa se uvek isto: počinje se od “zametka” u magmi snimljenog materijala – i teži nečem formiranom, što ima neko značenje...

Koliko autora, toliko načina. Ali jedno im je zajedničko: treba preći taj put od mnogo odluka, prvo “usmeravajućih”, a zatim sve preciznijih. Rezultat je uvek (bolji ili gori) skelet scene. Kad je optimalan? Odgovor dolazi tek kad imamo uobličen čitav filmski materijal. Naime, o konačnoj konstrukciji scene odlučuje kontekst drugih scena.

(...)

Ne treba zaboraviti da je materijal koji smo snimili za sada samo *moгуćnost* filma koja će dirnuti gledaoce. Treba da pazimo da tu mogućnost ne upropastimo. Rad u montaži znači naprekidnu budnost. Svaki pristup /tumačenje/ jeste delić emocija koje bismo želeli da prenesemo. Samo delić. I samo u dobroj kombinaciji s drugim delovima daje željeni efekat. Ponekad je potrebno da se proba na desetine takvih kombinacija da bi moglo da se kaže: ovo je optimalno, sve ostalo je gore...

(...)

Sve češće se dokumentarac oslanja na reči (sinhronoj ili u off-u), a sve se ređe kao partneri koriste efekti i muzika. Zašto je to tako? Mislim da je to iz razloga sve veće dominacije “sadržaja”. Važno je š t a, a sve je manje važno kako. Tekst, tekst, tekst... Autori takvih filmova kao da zaboravljaju da je i za najvažniji sadržaj koji se kazuje rečima potrebno vreme da se one čuju, vreme da dospeju u memoriju i da gledalac razmisli. To čak ni ne mora da bude vremenski dugačko, ali bez tog “estetskog faktora” mnogo dokumentarnih filmova pretvara se u izveštaje, zapisnike, skup reči. A gledaočev doživljaj, njegova težnja *da vidi* makar neki fragment stvarnosti kao da postaje sve manje važan.

(...)

Zvuči neskromno, ali tako je: u montaži nastaje “nova stvarnost”. Stvaramo je pri svakom spajanju tumačenja s tumačenjem pristupa s pristupom. Čak i u najdoslovnijim i najanalitičnijim scenama važi pravo skraćivanja i sažimanja, inače bi se film pretvorio u preslikavanje. Za tu novu stvarnost odgovoran je autor. Gradeći svoj film od fragmenata “istinske” stvarnosti, teoretski može sve. Kroz njihov raspored u scene, kroz kompoziciju materijala unutar tih scena, kroz čitav muzički sloj – ove fragmente može da iskoristi na mnogo raznih načina, za mnogo različitih ciljeva. Ima li neka ograničenja?

Formalno nema. Iskreno govoreći, dokumentaristi granice određuje samo njegova profesionalna etika, njegovo poštenje u odnosu na prikazivanje ljudi i događaja.

(...)

Posle analize promena koje sadrži naš materijal u poređenju s projektom – onih pozitivnih (napr. nove scene, neočekivana zapažanja, snimci zanimljiviji nego što smo očekivali), tako i negativnih (napr. odsustvo upečatljivosti važnih situacija, loš rad kamere, površnost pojedinih tonskih snimaka) – pred nama je najvažniji zadatak: *konstrukcija* dela. Više ne teorijska kakva “bi trebalo” da bude, već konkretna, koja proističe iz postojećeg materijala. Dakle kompozicija dela. U dokumentarcu neobično važna, zato što nas najčešće ne vodi nikakva linija akcije ili događaja koji logično slede. Pričamo o “sredini”, o “problemu”, o “liku” – dakle o oblasti koja nema striktno određenu stazu. Naše teme su kao neka vrsta građevina bez vidljivog skeleta. Moramo sami da ga konstruišemo, često samo intuitivno, uz unutrašnje ubeđenje da je to prava konstrukcija za naš film...

(...)

Dramaturgija – dokumentarista izbegava ovu definiciju, to je nešto iz oblasti velike umetnosti. Mi više volimo da govorimo o “konstrukciji”. To je jednostavnije, lakše se definiše.

Nekad je konstrukcija očigledna, uzeta iz samog života. Najbanalniji primeri: priča s putovanja... sudski pretres... sportski mečevi...Ovde je autor u ulozi onog ko bira bitne elemente i odbacuje one manje važne. Zatim u montaži brine samo o proporciji i formi odabranog materijala. Nekad je konstrukcija vrlo komplikovana – kad autor pokušava da gledaocu prenese svoju viziju, svoj pogled ili svoj doživljaj nečega – pojave ili problema. Tada je rad u montaži naporno (ali veoma interesantno) *traganje* za optimalnom strukturom filma.

(...)

Menjanje “nadražaja” – dramske napetosti jedno je od najjednostavnijih narativnih pravila (ne samo u dokumentarcu). Dakle posle “napete” scene – “opuštena”, posle dinamične – scena u sporijem ritmu, posle scene sa dosta dijaloga – scena posmatračke tišine.

Svega toga manje-više ima u filmskom projektu, pa ipak materijal u montaži ne potvrđuje uvek postavke. Dakle, treba tražiti nova rešenja. Jedno je sigurno: neće se zaobići ova elementarna percepcijska potreba.

Kad u montaži odabiramo iz magme života uhvaćene ljudske postupke, lica i reči – pazimo da ne previdimo njihovu *unutrašnju istinu*, pa makar ona bila i fragmentarna. Ti fragmenti će kasnije, na ekranu postati dragoceni – izazivaće kod gledalaca emocije. Šta za autora može da bude važnije?

(...)

Neko veoma mudar je pisao: *tamo gde ima emocija, javlja se razmišljanje...*

(...)

Kad je naša tema portret pojedinca (fragment iz životopisa...) moramo biti naročito oprezni. Na neki način operišemo “na živo”, a naš junak je bespomoćan. Za gledaoce će biti onakav kakvim ga napravimo u montaži. Vredi deset puta pregledati sve snimke i preslušati sve tonske trake. Čak i nešto sitno (pojedina zapažanja, pojedine rečenice) može biti dragoceno. Ovde nas naročito obavezuje da *odmerimo* sve što znamo o našem junaku.

Probe radi: zamišljamo da neko o nama pravi film...

(..)

U montaži se realizuje treća faza naše “kreacije” (posle projekta i snimanja). Za mnoge dokumentariste je ovo ključna, najvažnija faza. To je, verovatno, u redu. Ovde se, preko konstrukcije, načina naracije, ritma scena, vizuelnih i zvučnih akcenata formira smisao i poruka našeg filma. Ovde se odlučuje o tome kakav će *lik* imati naš film. Izražajan, upadljiv – ili pak nejasan, bled, neodređen...

---

Nikola Lorencin

INTERVIEW WITH KAZIMIR KARABASZ

Summary

During the fifty years he has spent working in the film industry director and professor Kazimir Karabaš has authored a vast number of significant films. Insignificant ones as well, he reminds us. It's that kind of business. He has also published several books on directing, and has acquired numerous students, and a devoted film audience. He has become the Karabaš of documentary film!

In his films he is particularly attentive when filming human faces. Before his camera the human face becomes the equivalent of the universe, an endless world to be penetrated and explored.

The film history remembers him since 1956 and the film entitled 'Where the Devil Says Goodnight'. In 1957 he made 'The People from the Barren Country', in 1960 the 'Musicians' (professor Lorencin's favorite). There followed 'Vezel', 'People on a Trip', 'The Year of Frank W.', 'Kristina M.', 'Point of View', 'Summer in Žabina', and 'War Time'. He has directed some thirty documentaries, and received many of the most prestigious documentary film awards.

When he discusses the making of documentaries, Karabasz points out to the necessity of first asking: "WHAT do I want to shoot?", and then "WHY do I want to shoot exactly that?" Only after these answers are obtained – and they are never easy or simple – can the making of the film begin! That is precisely why the conversation with this author was such a challenging for the interviewer (professor Lorencin), who had to decide carefully which WHAT and WHY questions to ask the experienced Karabasz.

In the part of the interview where he speaks of education Karabasz complains that modern students do not understand how necessary it is to shoot with care. It is necessary to contemplate first, not shoot right away. For, it is the contemplation that acts as a guarantee of success. However, rather than think first, young filmmakers prefer to make three, five or ten takes more than is necessary! Only when there is a starting point, a midpoint, and a culmination point in the script, and above all a clear understanding in the name of WHAT is the film being made, and WHY it is being shot – can the work be executed with precision! "Anybody can shoot a film, about anything, isn't it so?" says Karabasz. "Topics are all around us! You can be a topic for a film, and this man that is now shooting, this hotel can also be a topic – it is thirty years old and has not yet collapsed! And the excursions that keep coming here could be a topic – everything is a topic. Only, it depends IN THE NAME OF WHAT is a film being made, and WHY is the shooting taking place! For, if it is being made just to determine that something exists – it is then a chronicle. That's how television works, it just informs, and information is pernicious!"