Kreativne mogućnosti montaže

Vlahušić, Urška

Master's thesis / Diplomski rad

2016

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:205:108739

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art







Sveučilište u Zagrebu
Akademija dramske umjetnosti
Zagreb, Trg maršala Tita 5

Urška Vlahušić

Kreativne mogućnosti montaže

Diplomski rad

Zagreb, 2016.

Sveučilište u Zagrebu
Akademija dramske umjetnosti
Odsjek montaže
Smjer: Montaža slike

Urška Vlahušić

Kreativne mogućnosti montaže

Diplomski rad

Mentorica: prof. Maja Rodica Virag

Zagreb, 2016.

Sadržaj

1. UVODNA RIJEČ 1

2. RAZUMIJEVANJE MONTAŽE 3

2.1. MONTAŽER VS. REDATELJ 6

3. O DOKUMENTARNOM FILMU 9

4. ANALIZIRATI FILM 15

4.1. UVOD U ANALIZU 17
4.1.1. NEKA BUDE VODA 17
4.1.2. NA VIJEKE VJEKOVA 19
4.1.3. OSTAVLJENE 19
4.1.4. KOJI JE DANASKE DAN? 20
4.1.5. DANI 21
4.1.6. BABICE 21
4.2. TEMA FILMA 22
4.3. IZBOR MATERIJALA 25
4.4. STRUKTURA FILMA 26
4.5. ASOCIJATIVNA MONTAŽA 29
4.6. MONTAŽNI PRIJELAZI 31
4.7. VRIJEME I PROSTOR 32
4.8. RITAM 33
4.9. ZVUK 35

5. KONAČNE PRIMJEDBE 39

FILMOGRAFIJA 43
LITERATURA 44
INTERNET IZVORI 44
PRILOG 45

1. Uvodna riječ

Proizvodnja filma jako je složen i specifičan proces. Ovisno o vrsti, namjeni i dužini filma, mijenjaju se količina i priroda rada. Teško je, na primjer, usporediti proces izrade filma u velikom studiju, gdje na jednom filmu rade stotine filmskih stručnjaka, s radom u nekom malom studiju ili čak filmskoj školi. Ali bilo da je riječ o superspektaklu, igranom ili dokumentarnom filmu, pa i najskromnijem studentskom radu, mogu se naći njihove zajedničke karakteristike. Jedna od važnijih zajedničkih karakteristika filmskog stvaralačkog procesa je i *filmska montaža*.

Većina si montažera u procesu upoznavanja i otkrivanja montaže postavlja pitanja kao, na primjer, čime započeti film, koja je priča filma, kakav će biti redoslijed kadrova, koliko mora trajati određeni kadar, gdje napraviti rez i slično. Mnogima će ovo zvučati kao nevažan problem, ali to su pitanja koja ne zahtijevaju samo jedan točan odgovor. William Hornbeck[1], danas već pokojni američki montažer, kazao je da se ne može nikoga naučiti montirati: „…može se jedino dati savjet i naučiti ga trikove, dalje mora svatko sam upotrebljavati svoju vlastitu vještinu procjene. Ako bi postojala pravila kako montirati, onda bi bilo dovoljno da se napiše knjiga i svatko bi mogao postati montažer." (Villain 2000: 91).[2] Dok Dominique Villain u svom radu *Montaža* zaključuje: „Montirati film znači znati gledati film, znati ga analizirati. Naučiti montažu, pa znači početi montirati. Samostalnim vježbanjem, ponekad tajno, na neupotrebljivim sekvencama, ujutro, prije nego što dođu drugi članovi filmske ekipe. Naučiti ćete montirati kad dotaknete vrpcu, ostalo su bile samo pripreme." (Villain 2000: 43). Jedino rješenje za gore postavljena pitanja je da svaki montažer kroz što više montažnih radova sam stekne osjećaj za montažu. To zahtijeva puno prakse, neprospavanih noći, isprobavanje različitih načina i uspoređivanja s referentnim montažama drugih završenih radova. Svaki montažer ima svoj vlastiti pristup, razmišljanje, dobre i loše strane te svatko želi svoju ideju prenijeti na konačni izgled filma. Iako se danas čini gotovo nezamislivo da film ne prođe fazu montaže, nije bilo uvijek tako. Sto dvadeset godina filma ne znači sto dvadeset godina montaže. Ali kako je zapravo uopće počelo, slučajno ili iz nužde?

[1] William Hornbeck (1901. – 1983.), priznati filmski montažer koji je osvojio nagradu *Oskar* za film *A place in the Sun* (1951), a poznat je po montaži filmova *It's a Wonderful Life* (1946), *Giant* (1956) i *I Want to Live!* (1958).

[2] Villain Dominique, (2000) *Montaža*. Slovenska kinoteka, Ljubljana.

Svrha diplomskog rada je analiza različitih kreativnih montažnih postupaka studenata montaže pomoću materijala kratkog dokumentarnog filma *Neka bude voda* redatelja Nevena Hitreca. Razlog je očit – i sama se bavim montažom te traženju konačnog u beskonačnim rješenjima. A drugi razlog proizlazi prvenstveno iz želje da provjerim kreativne postupke drugih montažera jer se u analizu uključujem i sama. Isti materijal, koji je samostalno montiralo petero različitih studenata u jednoj fazi svog studija, međusobno sam usporedila te na temelju analize došla do spoznaja koje predstavljam u drugom dijelu diplomskog rada. Mislim da je upotreba prikladnog montažnog jezika jedan od ključeva za kvalitetan prijenos priče koju se želi filmom ispričati. Svoje mišljenje stavljam kao tezu ovog rada, koju ću na temelju stečenog znanja pokušati stručno obrazložiti. Pismeni rad ne stavlja nikakav naglasak na tehničko poznavanje montažnih platformi, premda u nastavku spominjem da filmska montaža podrazumijeva i tu stranu. Ne može se uspoređivati poznavanje različitih programa za montažu (koji se temelje na istom principu) s poznavanjem montaže, jer niti najbolji program ili cjelovito poznavanje programa neće montažeru pomoći napraviti kvalitetan finalni rad, jer je to samo alat koji koristi za realizaciju ideje. Bitna stvar prilikom montaže je, dakle, fokusirati se na kreativni dio, odnosno kako posložiti sve kadrove. Ova analiza je napisana isključivo prema osobnim dojmovima i zaključcima te ne postavlja nikakve temelje i zaključke o montaži.

Diplomski rad sam podijelila u četiri sadržajne cjeline. Nakon uvodnih riječi u drugom poglavlju, najprije ću odrediti definiciju montaže i dati uvid u razmišljanja nekih od najznačajnijih filmskih stvaratelja i teoretičara iz filmskog svijeta. Dio poglavlja bavi se profesijom montažera te njegovim odnosom sa najbližim suradnikom, tj. redateljem. Treće poglavlje obrađuje dokumentarni film. Na toj točki bavim se definiranjem tog filmskog roda i različitim klasifikacijama te montažnim postupcima koje će omogućiti bolje razumijevanje u sljedećem poglavlju rada. Nakon teoretskog dijela dolazi i analitični dio, u kojem uspoređujem pojedinačne i zajedničke montažne postupke studenta u analizi. Kroz praktičnu obradu tih filmova ujedno ću obraditi i glavne značajke montaže te na taj način usporediti i postaviti vrijednosti koje ona promiče. Privodeći rad kraju, u zaključku ću iznijeti svoje stavove i komentare o najvažnijim činjenicama iznesenim kroz rad.

2. Razumijevanje montaže

Filmska montaža je zahtjevan stvaralačko-tehnološki postupak, koji uključuje izbor kadrova, razvrstavanje, povezivanje, ritmizaciju slike i zvuka, s konačnim ciljem da ostvari najbolji dojam na gledatelja. S tehničkoga gledališta, montaža je vještina spajanja odnosno povezivanja najmanje dvaju kadrova, u kojem se zadnja sličica prvoga kadra povezuje s prvom sličicom sljedećega kadra. S druge strane, montaža znači i kreativan stvaralački način izražavanja. Od montažera zahtijeva određene odluke, koje ovise o njegovoj inteligenciji, znanju i vještinama. Montažom se povezuju vizualne i zvučne dijelove u smislenu izlagačku cjelinu, koja filmu daje značenje i konačni oblik. Dužina svakoga kadra, njegova veza sa susjednim kadrovima, novonastalo značenje, ritmički odnos montiranih dijelova, sažimanje i dramatiziranje priče, povezivanje različitih prostora, formiranje likova, pojačavanje napetosti radnje ili stvaranje određenih emocionalnih raspoloženja – sve to je složen stvaralački proces audiovizualnog uobličavanja djela.

Značenje riječi montaža u svojoj knjizi *Filmska kultura* opisuje Bela Balazs: „Za montažu je od njemačke riječi *Der Schnitt* ili engleske riječi *cutting* izrazitija i prikladnija francuska riječ *montage*, koja barem u doslovnom smislu znači spajanje. Montažer po nekom redoslijedu spaja snimke tako da ta uređena cjelina predstavlja jasan rezultat, koji mora imati učinak po unaprijed dogovorenoj svrsi." (Balazs 1966)[3]. Dominique Villain u svom radu *Montaža* dodaje: „Montažu ću najprije označiti kao proces završne faze izrade filma, postprodukcije. Montaža slike i zvuka tvore ono što se zove film. Montažom je potrebno kratiti, odstraniti nepotrebne dijelove ili promijeniti redoslijed. Moć montaže, naime, nije u tome da se pokaže i da je vidljiva, nego je bitno što i na kakav način kaže. Za Alaina Resnaisa[4] montaža je „…kraj koji nema kraja. Montirati film znači graditi ga iz materijala snimljenog na filmskoj vrpci, za gledatelje, kod kojih se želi potaknuti određene reakcije – interes, smijeh, strah, osjećaje, savjest itd." (Villian 2000: 9).

Bela Balazs kaže da montaža kao vizualna asocijacija pojedinačnim snimkama daje sljedeći smisao: „Pojedinačna snimka je prožeta skrivenim značenjem koji preskoči kao električna iskra

[3] Balazs Bela, (1948) Filmska kultura. Cankarjeva založba, Ljubljana, str. 141.

[4] Alain Resnais je francuski filmski redatelj i montažer. Njegovi najpoznatiji filmovi su *Hirošima, Ljubavi moja, Prošle godine u Marienbadu* i *Noć i magla*.

čim se spoji sa sljedećom snimkom. Naravno, svaka snimka može imati smisao i biti svrha sama po sebi i da nije spojena s drugim snimkama. Osmijeh shvaća se kao osmijeh, iako se ga vidi na odvojenoj snimci. Ali što podrazumijeva da ovaj smiješak znači, što ga je izazvalo, koji je njegov učinak, to objašnjavaju snimke koje su prije i poslije." (Balazs 1966: 142). Sovjetski redatelj i teoretičar Vsevolod Pudovkin u montaži vidi osebujno izražajno svojstvo filma. Po njemu „komadići filma, tj. kadrovi se povezuju i slažu isto onako kao što se slaže cigla na ciglu pri gradnji neke zgrade, ili riječi u rečenici kada se oblikuje dramski oblik dijela. Film u kojem montažno stvoreni prostor i vrijeme ne ponavljaju neke zbiljske koordinate, nego čine novonastali idealni kontinuitet takozvanog filmskog prostora i vremena." (Mikić 2016)[5].

Brojni poznati montažeri zadnjih godina slažu se da je montaža dobra kada se ne primjećuje tijekom gledanja filma, tj. kad je nevidljiva. Kad se počnu postavljati pitanja primjerice *Zašto je prikazana ova scena, o čemu govori, što znači?*, najvjerojatnije se gleda loše montiran film. Montaža je zapravo usmjeravanje gledateljeve pažnje na način kako montažer to želi. Walter Murch, trostruki dobitnik nagrade Oskar za najbolju montažu[6], u knjizi *In the Blink of an Eye* kaže da montažer mora imati osjećaj kako ispričati priču, a to prvenstveno uključuje osjećaj za ritam. Montažu na neki način uspoređuje s prepričavanjem šale. Po njemu, „šala može biti dobra šala, ali ako ju krivo ispričate, s netočnim ritmom, ona postane ravna." Murch spominje da je kod montaže filma potrebno uzeti u obzir šest glavnih kriterija za odlučivanje o točki rezanja. Rasporedio ih je po bitnosti, koje je poredao ovako: emocije, priča, ritam, praćenje očiju, dvodimenzionalni prostor ekrana (pravilo 180 stupnjeva) i trodimenzionalni prostor radnje. „Emocije i priča su najbitniji elementi, koje je potrebno očuvati pod svaku cijenu. Publika će oprostiti – ili možda neće niti primijetiti – problem kontinuiteta ili nedosljednosti ritma tako dugo dok će se baviti pričom. Svaka snimka (svaki rez) mora napraviti naglasak. Napravite na način da se gledatelji smiju, ili napravite na način da plaču; kakogod, ali napravite tako da je gledatelju stalo", još dodaje poznati montažer (Murch 2001)[7].

[5] Mikić, Krešimir (2016), Montaža, Filmska pismenost, Škola filma.

[6] Walter Murch slovi za najuglednijeg filmskog montažera i dizajnera zvuka u modernom dobu filma. Devet puta bio je nominiran za nagradu Oskara, a nagrađen je za montažu filma *Apocalypse Now* te za montažu i dizajn zvuka filma *English Patient.*

[7] Murch Walter (2001), In the Blink of an Eye: A Persepctive of Film Editing.

U svojoj 120-godišnjoj povijesti montaža se jako izmijenila. Ako je u počecima filma (1898. – 1905.) montaža značila samo povezivanje kadrova u logičan redoslijed[8], danas znači jednu od bitnijih faza filmskog stvaranja i posebno izražajno sredstvo filmske umjetnosti. U svoje doba su Georges Méliès, Edwin Porter, Mark Griffith, Dziga Vertov, Sergej Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Bela Balazs, Andre Bazin, Lev Kurlešov i drugi bitni filmski stvaraoci svojim praktičnim i teoretskim djelima sagradili visoku montažnu kulturu, koja je postala glavni pokretač razvoja filma (paralelna montaža, analoška montaža, montaža antiteza, montaža lajtmotiva, intelektualna montaža, montaža gornjih tonova i druge). Neprestano su se otkrivali novi oblici, montažni postupci, novi stilovi. Od gore navedenih imena istaknut ću trojicu koja su imala bitnu ulogu u shvaćanju montaže kod gledatelja. Godine 1918., otac ruske teorije montaže Lev Kurlešov u svom prvom teoretskom članku napisao je riječi koje su bile tada gotovo proročanske. Tvrdio je da je u kinematografiji sredstvo izražavanja umjetničkih misli ritmička promjena pojedinih (kratkih) kadrova, tehnički izraz za to je montaža. Smatrao je da ono što je u likovnoj umjetnosti slaganje boja ili skladno nizanje tonova u glazbi – to je u filmu montaža. Po njemu, nije bitna vrijednost pojedinoga kadra, nego je važan način kako su kadrovi povezani u veće cjeline koje u gledateljevoj svijesti stvaraju nova značenja. U svom poznatom eksperimentu[9] nazvanom *Kulješov efekt* dokazao je da je pojedinačan kadar u potpunosti ovisan o susjednim kadrovima i da se značenje kadra mijenja pod utjecajem sugestije montažnog niza. (Giannetti 2008).[10]

Ruski redatelj Sergej Eisenstein definira montažu kao sukob dvaju kadrova koji svojim sadržajem i vrijednošću čine novonastalo značenje. Predani marksist je svoju teoriju oblikovao prema Marxovu pogledu na povijest kao vječnom konfliktu sile (teze) i protusile (antiteze) koje se moraju sudariti kako bi proizveli novi, veći fenomen (sintezu). Montaža zato mora proizlaziti iz ritma, a ne iz same priče. Ona je u njegovim filmovima sekundarna – služi samo kao pogodna struktura za iznošenje ideja. Montaža nije samo mehanički zbroj i nizanje kadrova, već je i

[8] Autori prvih filmova, koji su djelovali u početku 20. stoljeća, nisu imali potrebe za montažom. Kratki filmovi braće Lumière bili su zapravo samo oživljene fotografije, kao što naznačuju sami naslovi filmova: *Ulazak vlaka na stanicu Ciotat, Izlazak radnika iz tvornice*, *Bebin doručak*… Ti filmovi bili su prizori koji su neprekinuto trajali koliko je to dopuštala dužina trake i nisu sadržavali nikakve dramaturške uloge.

[9] Eksperiment u kojem krupni plan „kamenog" lica ruskoga glumca Možuhina naizmjence povezuje s prizorima: tanjur juhe, dječak u igri, mrtva djevojka u lijesu. Kod gledatelja je to isto lice svaki put odredilo drugo emocionalno stanje (glad, radost, tuga). Po njegovu mišljenju, emocije ne proizvodi glumčevo lice, nego asocijacije koje proizlaze iz redoslijeda kadrova.

[10] Giannetii, L. (2008), Razumjeti film. Slovenska kinoteka. Ljubljana, str. 172-173.

stvaralački čin. Eisenstein nije priznavao niti termin filmskog vremena. Zamijenio ga je „specifičnim intelektualnim vremenom", vremenom potrebnim za tumačenje određenih ideja. Tipičan primjer intelektualnog vremena je scena masakra u filmu *Oklopnjača Potemkin*, na stubištu u Odessi, gdje je uz pomoć montaže, dvije minute koliko zaista traje scena, razvukao na šest minuta filmskog vremena. Rus je svu pažnju filmskog stvaranja usmjerio u montažu, koju je sam nazivao montaža atrakcije.

Nasuprot prethodnom mišljenju bio je Andre Bazin, koji je zagovarao stajalište da je pretjerana ovisnost o montaži nasilje nad biti filma i njegovim estetskim razvojem. Hrabrio je filmske stvaraoce da očuvaju iluziju realnog prostora i vremena, ne toliko s „lukavošću" montaže, već pomoću dubinskih prizora postojećih događanja. Nasuprot Eisensteinu, po Bazinu, razvoj filma je u konstantnom napretku prema prepričljivoj prezentaciji, koja zrcali složenost realnog iskustva svijeta, koji je kompleksan, dvosmislen i kontrastan (Cook 2007)[11].

No, montaža se nije razvijala samo u pravcu mislene izražajnosti, nego se ispoljavala i u tehničkom smislu te držala korak s razvojem tehnologije.
Početkom 30-ih godina prošlog stoljeća postala je bogatija zvukom (doduše, tada je zvuk bio još samo tehničko sredstvo), u razdoblju između '50-ih i '80-ih godina pojavili su se široki zasloni, novi, veći formati slike (65 i 70 mm), prijenosni magnetofoni, stereozvuk, višeosjetljiva vrpca u boji, širokokutni objektivi, teleobjektivi i slično. U zadnjih nekoliko godina počeo se primjenjivati i tzv. film bez filma, što podrazumijeva da se u kinodvoranama više ne prikazuju filmovi na filmskoj vrpci, jer ju je već davno zamijenio tvrdi disk. Prelazak kinematografije na digitalnu tehnologiju povukao je za sobom i montažu, koja se preselila sa montažnog stola na računalo.

2.1. Montažer vs. redatelj

U najširem smislu, filmski montažer od snimljenog materijala stvara slikovnu i zvučnu koherentnu cjelinu filmskog djela. Reže i spaja dijelove kako bi dobio željeni rezultat filmske slike. No, posao montažera nije samo jednostavno mehaničko spajanje dijelova u cjelinu, nego je to kreativan proces u kojem montažer mora iskazati razumijevanje sadržajnih i estetskih

[11] Cook Pam (2007), Knjiga o filmu, Slovenska kinoteka, Umco, str. 534.

kategorija audiovizualnog slaganja. U prošlosti su uloga montažera i pojam njegova rada često bili neprimjetni te još danas njegova uloga ostaje u sjeni ostalih koautora filmskog procesa. S dolaskom digitalne tehnologije, filmski montažer postao je odgovoran i za mnoga područja filma koja su prije bila u nadležnosti drugih. Dužnosti montažera u posljednjih nekoliko godina su sve složenije. Montažer slike često se suočava s činjenicom kako samostalno treba oblikovati cjelovitu sliku audiovizualnog djela, odnosno osim montaže njegov zadatak je i izrada grafičkih elemenata filma, obrada zvuka itd. Razlog je u većini slučajeva produkcijskog karaktera tj. nedostatak novca, zato montažer nema mogućnosti surađivati s drugim osobama zaduženim za obradu slike i zvuka.

Montažer mora, osim poznavanja filmskog jezika, tehnologije i tehnike montaže, posjedovati i vizualno pamćenje, imati dobar sluh, razvijen smisao i osjećaj za ritam te široku opću kulturu. Poznavati mora i „držati u glavi“ nekoliko desetaka sati materijala. Sjećati se svakog kadra, rečenice, geste ili izraza, jer stvara svoju predodžbu o budućem izgledu filmskog djela. Montažer je uz redatelja jedini član ekipe koji stalno mora imati na umu cjelinu filma. Neophodne osobine montažera su kreativnost, maštovitost, sposobnost predviđanja i zamišljanja konačne forme, i budući da radi s materijalom koji nije sam snimio, mora imati razvijenu sposobnost prilagođavanja. Montaža je postupak koji zahtijeva mnogo vremena i strpljenja. Teško je sjesti u montažu samo na sat vremena ili dva i još teže je izdržati deset sati ili više. Proces montaže zahtijeva mnogo kondicije, koja se može pridobiti vježbanjem, što podrazumijeva kako se treba sjesti za računalo i početi raditi.

Najvažniji dio montažerova posla je dakle u završnoj obradi filma, ali mnogi montažeri sudjeluju već u pripremnim radovima, u razradi knjige snimanja. Svojim kritičnim primjedbama i kreativnim prijedlozima mogu biti redatelju itekako korisni. Pogrešno je mišljenje da je montaža u biti samo mehanički zadatak ostvarenja redateljevih zamisli. Većina redatelja nikada ne daje previše preciznih uputa kako mora izgledati filmska cjelina. Montažer je tako u mogućnosti naglasiti sve vrijednosti koje su scenarist, redatelj, snimatelj i glumci zamislili, pa čak toliko da postigne veće rezultate od onih koje je redatelj očekivao. Stoga je važno da montažer i redatelj ne robuju onoj ideji koja je inicirala snimanje filma, već da pokušaju zajedno „pročitati” što u materijalu zaista postoji. Ponekad redatelji i sami montiraju svoje filmove, što je česta pojava kod redatelja Akire Kurosawe, Bahrama Beyzaija i braće Coen.

Montaža dokumentarnog filma se ne obavlja sukcesivno, kako je to karakteristično za igrani film, nego najčešće nakon snimanja cjelokupnog materijala. Upute za montažu rijetko postoje unaprijed, prema scenariju ili knjizi snimanja. Gotovih montažnih rješenja u dokumentarcima ima značajno manje nego u igranom filmu, stoga se moraju pronaći u montaži i tu je montažer jedan od prvih kreativnih suradnika redatelja. Prvotna priča se često odvija na potpuno drugačiji način od zamišljene jer se u montaži mogu uočiti novi sadržaji i prije neuočene vrijednosti. Ali interakcija između montažera i redatelja razlikuje se od projekta do projekta. Postoje redatelji koji ne mogu percipirati konačni izgled filma dok ne dođu u montažu i postoje redatelji koji imaju već na papiru „montirani" film kojeg do konačnog izgleda dijeli samo mehanički poredak snimaka. Često se režijska pitanja u dokumentarnim filmovima rješavaju tek u fazi montaže, što pokazuje koliki je zapravo doprinos montažera. Uspjeh ili krajnji neuspjeh proizvodnje filmskog djela dakle leži u njihovim rukama.

U analizi, domeni mog diplomskog rada, studenti su po vlastitoj presudi stvarali konačni poredak snimaka. Imali su potpuno slobodne ruke kod kreiranja filma. U profesionalnim uvjetima uobičajeno glavne karakteristike filma su u rukama redatelja, ali ovaj put su montažeri sami tražili nit filma, birali materijal i teme kojima će se baviti tijekom montiranja te strukturirali film kompletno u montaži, korak po korak od onoga što je materijal nudio. Time su materijalu pristupili potpuno svježi, neopterećeni događajima i razgovorima u predprodukciji filma i sami tražili moguća odstupanja od onoga što je autor zamislio prije snimanja.

U prvom poglavlju diplomskog rada pokušala sam predstaviti nekoliko definicija montaže koje su stvorili bitni filmski stvaraoci. O montaži, koja je predmet teksta, mnogo je toga već napisano, ali sam odabrala definicije koje po meni najšire zaokružuju montažu i njezinu ulogu u filmu. To vrijedi za sve filmske rodove, pa i za dokumentarni film, kome je namijenjeno sljedeće poglavlje.

3. O dokumentarnom filmu

Postoje brojne definicije dokumentarnog filma. Svaka od njih daje nešto drugačiji okvir i uvažava različite kriterije (odnos prema stvarnosti, istinitosti, objektivnosti, odnos prema igranom i eksperimentalnom filmu, indeksi (ne)fikcionalnosti...). Općenito, dokumentarni film se razlikuje od igranog, pa se ga često čak naziva neigrani film. Kod dokumentarnih filmova vlada uvjerenje da prikazuju stvarne osobe i događaje, koji imaju svoje postojanje i izvan filmske stvarnosti, u realnom svijetu; dok u igranim filmovima prvenstveno nastupaju (plaćeni) glumci. Dokumentarnom filmu se pripisuje (što također iskorištavaju) da su istiniti, da je ono što prikazuje - istina. No, to je obično samo početno uvjerenje. Potrebno je uzeti u obzir faktor montaže, primjerice, ukoliko se od 120 sati snimljenog materijala smontira film koji traje tek sat vremena, jasno je da je bila potrebna snažna subjektivna selekcija. No, izricanje o stvarnosti nije ograničeno samo na dokumentarni film. Od samog početka filma su stvarne osobe i događaji tema filmskog prikaza i u igranim filmovima – povijesnim spektaklima, filmovima o velikim ličnostima, suvremene televizijske drame, koje govore o stvarnim događajima te drugi. Dokumentarni filmovi se u pravilu razlikuju od igranog filma po svojem izgledu. Robusniji su, direktniji i unaprijed manje osmišljeni od igranih filmova. Kroz godine su se stvorile konvencije tehnika dokumentarističkog pripovijedanja, primjerice, snimanje iz ruke, prirodno svjetlo, snimanje zvuka na isti izvor kao i slike, osjećaj direktnosti, a danas postaju sve uglađeniji, s pročišćenom slikom, sugestivnim zvukom, promišljenom strukturom i pažljivo uobličenom pričom. Protagonisti čak uprizoruju svoje živote, ponavljaju radnje koje su se već dogodile. Ali to ne znači da su takvi filmovi manje dokumentarni. Granice između dokumentarnih i igranih filmova postaju sve nejasnije, ali svakako je oblik taj koji može osigurati (ne)dokumentarnost.

Već prve snimke (kod Edisona i braće Lumiérè) bili su zapisi zatečenih događaja, dakle dokumentaristički. Ti filmovi prikazuju stvarne ljude, njihove živote, svakodnevne događaje, sve što je bilo moguće snimati u prirodnom stanju, bez ikakve prethodne pripreme. Izraz „dokumentarni film“ pripisuje se inicijatoru engleskog dokumentarističkog vala, publicistu Johnu Griersonu, kojeg prvi put upotrebljava u svojoj kritici Flahertyjeva filma *Moana* (1926), a potječe od francuske riječi *documentaire*, koja je prvotno označavala putopisne filmove, vrlo popularni žanr u ranom razdoblju nijemog filma. Grierson je već tada tvrdio da određenje je li neki film dokumentaristički ponajviše ovisi o tome kako se obrađuje odabrana tema. Zbog toga je bitna što veća sličnost s izvanjskim zbivanjima, tj. da upotreba filmskih izražajnih sredstava

što manje mijenja zbilju. Flahertjev film *Nanook sa sjevera*[12], godine 1922., često se navodi kao prvi cjelovečernji dokumentarni film, odnosno kao prvo klasično ostvarenje dokumentarnog žanra. Flaherty je pored vjernog zapisa o činjenicama (životne situacije Eskima, njihova borba za opstanak) koristio i metodu koja interpretira fizičku realnost (Kavčič i Vdrlovec 1999)[13].

Hrvoje Turković navodi da je dokumentarni film „filmski rod koji obilježava težnju da se filmom svjedoči o perceptivno zatečenim zbivanjima koristeći se snimanjem, slikovnim i zvučnim mogućnostima filma" (Kragić i Gilić 2003)[14]. S druge strane, Peterlić kaže da ako sama riječ „dokumentarni" u nazivu ovoga roda i ne upućuje jasno na njegove bitne odrednice, to više što se unutar roda mogu razlikovati brojne vrste, ona barem upućuje na mogućnost i razlog njegova postojanja. Peterlić objašnjava kako je film nastao iz težnje za cjelovitom reprodukcijom zbilje, a sve što je reproducirano kao duplikat, ujedno je i dokument o izvornome uzorku. Smatra da je težnja za nepromjenjivošću sadržaja zbilje i samozatajom tvorca filma osnovna poteškoća u stvaranju i definiranju dokumentarnoga filma (Peterlić 2000)[15].

Gilić ističe da je dokumentarni film široko prihvaćen naziv za skupinu filmova koji prikazuju prizore iz zbilja, koji se trude ostaviti dojam izravne referencije na stvarni svijet te nabraja izlagačke postupke tipične za dokumentarni film, uz napomenu da nije riječ o potpuno pouzdanim odrednicama. Ti postupci služe kao snažan indikator pripadnosti tom rodu, priopćuju gledatelju važnost vjerovanja u izravnost referencije na izvanjski svijet, a oni su: glas komentara, neuredna (kaotična) kompozicija filmske slike, često nedovoljno ili na druge načine neprikladno osvijetljena slika, pa čak crno-bijela fotografija te nenarativno (asocijativno) izlaganje (Gilić 2007)[16].

Američki teoretičar i povjesničar filma Bill Nichols utvrđuje da dokumentarni film dobiva značenje u kontrastu s igranim, eksperimentalnim i avangardnim filmom, uz tezu da za

[12] Postoje brojni raniji pokušaji dokumentarnog filma, kao recimo filmovi *Moscow Clad in Snow* (Jospeh Louis Mundwiller, 1909), *In the Land of the Head-Hunters* (Edvard Curtis, 1914), *Eminescu-Veronica-Creangă* (Octav Minar, 1915) i *South* (Frank Hurley, 1919).

[13] Kavčič Bojan, Vrdlovec Zdenko (1999), Filmski leksikon. Ljubljana, Modrijan., str. 147-148.

[14] Kragić Bruno, Gilić Nikica (2003), Filmski leksikon, Zagreb, Leksikografksi zavod Miroslav Krleža, str. 140.

[15] Peterlić Ante (2000), Osnove teorije filma, Zagreb: Sveučilišna naklada, str. 232.

[16] Gilić Nikica (2007), Filmske vrste i rodovi. Zagreb: Elektronski mediji.

pripadnost tom rodu određeni film mora dijeliti karakteristike s filmovima koje se već smatra dokumentarnima.[17] Te karakteristike su sveznajući komentar, intervju, snimanje zvuka na lokaciji, slika koja ilustrira ili propituje određenu tvrdnju te oslanjanje na neprofesionalne glumce. Smatra da dokumentarni film ima širu paletu kadrova nego igrani film te da kadrovi nisu toliko snažno povezani naracijom, već retoričko organizirani prema nekoj logici ili argumentu (Nichols 2001)[18].

Uza sve navedene definicije može se zaključiti da je *dokumentarni film* opredijeljen kao filmski rod, koji na objektivan, nefiktivan, dokumentaran način prikazuje prizore iz zbilje, koji se trude ostaviti dojam izravne referencije na stvarni svijet. Zbilju i stvarni svijet u filmološkoj raspravi treba, dakako, shvatiti kao izvanfilmsku stvarnost (sve što je izvan gledanog filma), kao splet fenomena što ih gledatelj doživljava neovisno o filmskim podražajima. Dakle, dokumentarni film nije zrcalo stvarnosti, nego je njegova „vizualna reprezentacija i/ili konstrukcija stvarnosti", što znači da se stvarnost kao takva interpretira i ne samo bilježi. Dokumentarni film bavi se različitim aspektima života, od društvenih, političkih, ekonomskih aspekata do prirodnih fenomena, znanstvenih eksperimenata, umjetničkih stvaranja, sporta itd. Iz toga slijedi da postoji cijela vrsta klasifikacija dokumentarnog žanra odnosno podjela na temelju prikazanih (obuhvaćenih) segmenata stvarnosti. Najčešće se žanr dokumentarnog filma određuje prema temi kojom se bavi, sadržaju, namjeri te ciljanoj publici. Razlikuju se biografske, etnografske, putopisne, obrazovne, glazbene, o umjetnosti i umjetnicima te mnoge druge.

Različite situacije, događanja, činjenice ili (sporna) pitanja mogu se predstaviti na različite načine. Svako pripovijedanje u dokumentarnom filmu zahtijeva svoj način prezentacije, što je osnova za razumijevanje filma i poruku koju film iznosi. Prezentacija određuje i način montaže. Bill Nichols razlikuje šest načina prezentacije odnosno tipa izlaganja dokumentarne građe: *izlagalački (ekspozicijski)*, *promatrački (opservacijski)*, *interaktivni*, *refleksivni*, *poetični* i *performativni* način prezentacije. Posljednji način je zapravo izvedenica interaktivnog načina, zato ga neću posebno predstaviti.

[17] Svi prijevodi iz knjige su moji prijevodi s engleskog jezika.

[18] Nichols Bill (2001) Introduction to Documentary. Indiana Univesity Press: Bloomington, str. 20.

Izlagalački (ekspozicijski) način je najčešći način prezentacije u dokumentarnim filmovima. Direktno se obraća gledatelju i temelji na anonimnom, autoritativnom „sveznajućem“ komentaru (engl. *the voice of God*), koji objašnjava sadržaj. Slika je više-manje ilustrativna i pokazuje ono što glas naratora tumači. Riječ je o davanju informacija, činjenica i stvaranju predodžbi o temi koju iznosi. Montaža ima funkciju povezivanja slike u različitom vremenu i prostoru, a ne izražava neke posebne vizualne izražajnosti, pa ju Nichols naziva evidentna montaža (engl. *evidentory editing*).

Opservacijski (promatrački) način filmskom stvaratelju dopušta da na nenametljiv način bilježi događaje i daje riječ osobama koje su uključene u te događaje. Komentar autora je isključen, a intervjui se rijetko kad koriste. Nema izravne ideološke snage uvjeravanja jer gledatelju nudi mogućnost doživjeti događanje kao da je bio prisutan na snimanju. Montaža je podređena snimanju i očuvanju logičke vremenske kontinuiranosti događaja, koji daje osjećaj direktnog i nenarušenog pristupa svijetu.

U *interaktivnom načinu* autor ne skriva više svoju prisutnost, nego ju naglašava. Nije samo osoba koja snima, nego se i sam uključuje u događanje, s intervjuiranjem ili komentiranjem. Slika potvrđuje ili poriče istinitost prikazanog. Najčešće su to snimke snimljene bez stativa što daje veći osjećaj subjektivnosti, dok montažu diktiraju (obično) brze izmjene kadrova, koje čuvaju kontinuitet događanja. Nikakvi prijelazi ili drugi efekti ne dolaze u obzir jer postoji mogućnost da gledatelju odvrate pažnju od prikaza stvarnosti.

U *refleksivnom (ili performativnom) načinu* autora u prvom planu ne zanima tema, nego film kao takav. Zanimaju ga kodovi i konvencije, po kojima dokumentarni filmovi nastaju. U ovom tipu dokumentarca susrećemo se autor i gledatelj, a ne autor i subjekt filma. Autor postavlja pitanja kako opisati svijet, što je istinito i time privlači pažnju gledatelja. Umjesto da sakrije dileme u procesu nastajanja (primjerice kako predstaviti događaje, ako su se dogodili u prošlosti ili izvan kadra), on ih stavlja na vidjelo. Refleksivni dokumentarac dakle upozorava na filmsku formu i na neproblematičnost pristupa svijetu preko prezentacije. Svaki film konstruira svoju istinu i tek s tim znanjem gledatelj može suditi o njemu.

Poetični način temelji se na vizualnim, zvučnim i ritmičkim karakteristikama onoga što opisuje. Nema funkciju upoznati gledatelja s događajima, nego u njemu probuditi određeno

raspoloženje. Takvi filmovi su informativno jako hendikepirani jer je ekspresivnost daleko bitnija od samog događanja. Svijet predstavljaju u fragmentima, preko subjektivnih impresija, asocijacija. Često upotrebljavaju i druge vizualne elemente, koje drugi dokumentaristički načini izbjegavaju, a to su: dvostruka ekspozicija, smrznuta slika, usporenost slike, izrazite, jake boje i slično. U većini slučajeva je bitna i glazba, najčešće smirujuća, spora glazba i ambijentalni zvuk. Karakteristična je i upotreba paralelne montaže koja daje osjećaj jedinstvenosti stvarnog vremena i prostora (Nichols 2001).

Potom, montaža dokumentarnog filma može se dijeliti i na globalnije *tipove izlaganja,* bili oni montažno konstruirani ili ne (tj. bili u jednome ili tek nekolicini kadrova bez osobite montaže među njima). Hrvoje Turković u strukturiranju filmskog izlaganja[19] dijeli četiri temeljna tipa: *narativno (pripovjedno) izlaganje*, *opisno (deskriptivno) izlaganje*, *raspravljačko (argumentacijsko, diskurzivno, pojmovno) izlaganje* te *poetsko izlaganje*.[20] Svi su to jednakopravni tipovi izlaganja[21], koji se jedni od drugih razlikuju, ali se mogu i kombinirati ili pomiješati. Poetski tip izlaganja na ovoj točki neću posebno predstaviti jer se Turkovićevo razumijevanje toga tipa poklapa s definicijom Nicholsa u njegovoj podjeli načina prezentacije.

Narativno (*pripovjedno*) *izlaganje* prati prostorno-vremenski tijek zbivanja, kojim se stvara iluzija fabulativnog (naracijskog) kontinuiteta, što znači da je sadržaj filmske priče izložen linearno odnosno kronološki, koji prati tijek događaja onako kako se dogodio. Održava predodžbe o identitetu ambijenta, atmosfere i zbivanja (orijentiran raspored točke promatranja od kadra do kadra i motiviran prijenos pažnje na montažnom prijelazu). Takva montaža za gledatelja praktički je neprimjetna, jer postiže dojam neprekinutog promatranja nekog zbivanja. Narativna montaža poštuje klasičnu dramsku konstrukciju: uvod, zaplet, sukob, vrhunac i

[19] Turković Hrvoje (2000), Kako protumačiti „asocijativno izlaganje" (je li ovo uopće potrebno).

[20] Uz narativni tip izlaganja Turković navodi da postoje nenarativni tipovi koje tumači pojmom asocijativnosti odnosno asocijativnim izlaganjem. Tu uvrštava preostala tri tipa izlaganja (opisno, raspravljačko i poetsko).

[21] Ova podjela na četiri tipa nije recentna i može se naći na više mjesta, iako nije baš proširena i usvojena. Američki filmski kritičar Seymour Benjamin Chatman u svojoj knjizi *Comming to Terms* povlači razliku između tri tipa izlaganja: naracije, opisa i argumentacije. U poglavlju o argumentacijskom tipu izlaganja polemizira sa starim razlikovanjem ekspozicije i argumentacije i stapa ih u jedan tip. On, međutim, ne uvodi pojam poetskog izlaganja, vjerojatno zato što se u književno-teorijskoj i retoričkoj tradiciji „poezija" tretirala kao poseban rod, a gotovo sva retorička tradicija koja je razmatrala tipove izlaganja (ili klasično retorički rečeno – kompozicijom izlaganja), odnosila su se gotovo isključivo na prozno pisanje i na govorništvo. (Turković 2000).

rasplet. Autor filma montažom (prije toga odabirom plana, kuta snimanja, objektiva) poglavito upravlja doživljajem i reakcijama gledatelja. Ova vrsta montaže česta je pojava dokumentarnih filmova koji žele priču graditi na kronologiji događaja ili nekog procesa, radi kondenzacije i racionalizacije sadržaja te pojačavanja dramatičnosti filma.

Opisno (*deskriptivno*) *izlaganje* tipično se bavi jedinstvenim prizorom ili prizornim kompleksom promatrajući u određenom vremenskom razdoblju. Kadrovi pokazuju različite dijelove i vidove prizora ili nekog prizornog područja te na toj razini postoje prizorne „veze" u opisnu montažnog niza. Pritom su prijelazi od kadra do kadra tipično nenajavljeni, ne služe se tipičnim sredstvima montažnoga kontinuiteta za prebrođivanje montažnog prijelaza. Prizorne veze među kadrovima su važne, ali ne moraju biti nimalo narativne, mogu biti i jako diskontinuirane, ali nikome ne pada na pamet zvati ih asocijativnim.
Najčešće se ovaj tip izlaganja bazično prikazuje u etnografskom dokumentarnom filmu, onom koji prikazuje neki proces rada ili opis tijeka dnevnog života, obrazovnim ili propagandnim dokumentarcima.

Raspravljačko (*argumentacijsko, diskurzivno, pojmovno*) *izlaganje* je tip izlaganja gdje se izlaže opća ideja (kategorijska), pojmovna predodžba o nizu pojedinačnih pojava ili o općenitim aspektima jedne pojave. Po tom tipu izlaganja ustrojena je većina obrazovnih, instrukcijskih i znanstvenih filmova. Također, i ovaj tip izlaganja temelji se uglavnom na diskontinuiranim montažnim prijelazima.

4. Analizirati film

Nikako se ne može prijeći preko činjenice da niti jedna umjetnost nema toliko kritičara – stručnih i nestručnih – kao filmska i sigurno se ni o jednoj umjetnosti ne diskutira s tako siromašnim stručnim znanjem, i pritom izražavaju tako laičke ocjene. Kao i kod svih drugih umjetnosti, isto vrijedi i za određen pristup u filmskoj; potrebno je znati gledati i onda znati vidjeti, da bi se film mogao razumjeti. Često se zaboravlja da je kod ocjenjivanja i razumijevanja filmova osim filmskog, potrebno imati i izvanfilmsko znanje, neku opću kulturu, koja se temelji na znanju, istančanom ukusu, životnim iskustvima, nepristranosti i dobronamjernosti prema djelu i njegovu autoru. Većina gledatelja stoji ispred filmskog jezika na razini učenika iz prvog razreda osnovne škole kada saznaje da grafički znakovi mogu označavati pojmove. Kada dijete nauči povezivati slova u riječi, mora naučiti upoznati i sastaviti rečenice. I tad nastupi nova razina – logička analiza. Zatim otkriva kako proza i poezija imaju vlastiti ritam, koji ovisi o umjetniku, da su različite književne vrste različito građene te kako imaju drugačiji jezik. Tek tada može shvatiti svu ljepotu i ideju koju pruža književnost u tekstu i podtekstu. U filmskom jeziku riječ je zamijenjena kadrom, dok filmska analiza uključuje proučavanje svih komponenti koje čine „filmsku rečenicu".

Definicija kadra (prema *Filmskom leksikonu*) može se interpretirati na ovaj način: „Dužina kadra određuje dužinu akcije u kadru. Kadar je zapis između jednog i drugog reza. Ili jednostavnije: svakim paljenjem i gašenjem kamere napravi se jedan kadar. Dužinu snimke se može kasnije u montaži skraćivati ili produžavati i time odrediti nove rubove 'kadra'." (Kavčič i Vrdlovec 1999). Svaki kadar je nositelj određenih misli. Britanski redatelj Karel Reisz već davno je postavio osnovno načelo montaže, da svaki kadar treba biti razumljiv te gledatelju nešto poručiti. Stoga, kadar treba biti jasan ako se želi razumjeti filmska rečenica, tj. cjelina gdje se svi njegovi pojedinačni segmenti skladaju (Villain 2000: 94).

Za filmsko izražavanje bitno je više elemenata. Kroz diplomski rad neću se susretati sa svim izražajnim sredstvima filmske teorije, jer bi to bilo previše, nego ću se ograničiti samo na montažu. Primjerena upotreba montažnog jezika jedno je od ključnih rješenja za kvalitetno ispričane filmske priče. Analizom montaže praktički se analiziraju pojedinačni kadrovi, njihova međusobna povezanost i smisleni odnosi među njima. Promatrajući ritam filmskog djela može

se zaključiti da je ritam u filmskom pripovijedanju ovisan o filmskom rodu i o stvaraocu, u ovom slučaju – montažeru.

Često se konačni izgled dokumentarnog filma predvidi već u fazi predprodukcije ili produkcije. Ako se montira projekt za koji postoji točan scenarij, slijede se upute u scenariju. U slučaju projekta bez scenarija, montažer će preuzeti ulogu redatelja i scenarista te napraviti priču iz postojećeg materijala tek u montaži. U ovom radu ću se posvetiti drugom načinu, gdje se sve događa u montaži. Često puta potrebno je najprije probati različite mogućnosti, kako bi se tek kasnije vidjelo što najviše funkcionira, što najbolje sažima poruku filma, koja se želi prenijeti gledatelju. O tome u knjizi *Montaža* govori i Yann Dedet[22]: „Jednog dana shvatio sam da je redoslijed kadrova onaj koji sve pokvari. Dovoljno je da se zamijene pozicije dvaju kadrova i sve se promijeni. Zašto se u sceni s osam kadrova ne zamijene na primjer treći i peti kadar? Osam kadrova daje mnogo mogućnosti, ali svejedno ne toliko. Prvi i drugi kadar se brzo pojave. Ali ne, stvar nije tako jednostavna. Kada se nađe rješenje, dobiva se osjećaj da je očito. Zašto se do toga nije došlo prije?" (Villain 2002: 89). Bela Balazs u svojoj knjizi *Filmska kultura* o ispitivanju gdje napraviti rez razmišlja na sljedeći način: „Umjetnost montaže je prvenstveno u određivanju pravog broja pojedinih kadrova. Ako je kadar za milimetar duži ili kraći, to već presudno promijeni njegov učinak, baš kako se promijeni melodija, ako se jedan ton promijeni za pola tona" (Balazs 1966: 156).

Naizgled male razlike u montaži kod mnogih djeluju nebitno, ali su te razlike na kraju od ključnog značaja kod egzaktnog prenošenja priče. Zanimljivo je da gledatelj obično ne procesira to svjesno, nego si objašnjava automatski u podsvijesti, jer takve razlike u principu ne promijene koncept filma. Ali stvarati priču ne znači samo (ne)kronološki slagati kadrove u montaži, nego može biti i stil pojedinačnog montažera, koji da svoj osobni *touch* konačnom izgledu filma. Neograničene su mogućnosti stvaranja priča iz istog materijala. Isto tako, ne postoje točno određena pravila kako je potrebno neku scenu montirati. Ograničenosti je toliko koliko ih montažer ima u svojoj glavi. Bitno je samo da konačni film odgovara svojoj namjeri, odnosno da se montažom približi početnoj ideji projekta.

[22] Yann Dedet je montažer, glumac, pisac i redatelj, poznat je po ulogama u filmovima *Day for Night* (1973), *Under the Sun of Satan* (1987) i *The Story of Adele H* (1975).

4.1. Uvod u analizu

Prva godina diplomskog studija montaže na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti svoj nastavni program isključivo posvećuje dokumentarnom filmu. Tijekom drugog semestra, zadatak vježbe je *montaža kratkometražnog dokumentarnog filma* iz arhivskog materijala, koji Odsjek posjeduje. Cilj vježbe je složena montažno-dramaturška struktura filma. Moj odabir materijala za tu vježbu bio je iz filma *Neka bude voda* redatelja Nevena Hitreca iz 2001. godine. Budući da me zanimalo kako su razmišljali drugi studenti u vezi istog materijala, odlučila sam analizirati montažna rješenja pojedinih studenata, koja su se izvodila pod mentorstvom profesorice Maje Rodice Virag. Analiza u prvom redu predstavlja i uspoređuje moj i filmove sljedećih, sada već bivših, studenata montaže: Maide Srabović, Martina Semenčića, Barbare Lach i Sare Gregorić. Izbor teme, stil montiranja i konačni izgled bili su u potpunosti prepušteni nama.

Donja tablica prikaz je svih filmova analiziranih u ovom radu.

Autor	Naslov filma	Trajanje	Filmsko vrijeme	Ak. godina
Neven Hitrec	Neka bude voda	19 min	nije definirano	2001.
Maida Srabović	Na vijeke vjekova	10 min	beskonačno	2007./2008.
Martin Semenčić	Ostavljene	18 min	2 dana	2009./2010.
Barbara Lach	Koji je danaske dan?	23 min	nije definirano	2010./2011.
Sara Gregorić	Dani	27 min	5 dana	2011./2012.
Urša Vlahušić	Babice	20 min	1 dan	2013./2014.

4.1.1. Neka bude voda

Hrvatski redatelj Neven Hitrec je 2001. godine izdao kratkometražni dokumentarni film pod naslovom *Neka bude voda*. Film je nastao u produkciji Interfilma, direktor fotografije je Stanko Herceg, dok montažu potpisuje Slaven Zečević. Kratki sinopsis filma glasi: „U kršu dalmatinske Zagore, pedesetak kilometara udaljeno od Splita, selo je Kijevo. Okruženo bogatim izvorima vode, selo još nema vodovod. Voda već treći put dolazi, ali nikako da dođe. Dokumentarni film *Neka bude voda* tragikomičan je prikaz svakodnevnog života u selu."

Hitrec priču filma poglavito temelji na seoskoj problematici vode. Radnja filma smještena je u selo Kijevo, 2000. godine, u kojem se tamošnji ljudi „bore" s nedovršenim infrastrukturnim radovima. Do tog vremena selo još nije dobilo priključak za vodu, makar već godinama na svim putevima stoje raskopani kanali. Seoski junaci se konstantno vraćaju toj temi, pričajući o problemima, a njihova lica i tijela odaju signale bazične ljutnje. Film ne koristi nikakvu naraciju odnosno pripovjedni komentar, nego se cijeli film bazira na promatranju glavnih subjekta bez ikakvog posredovanja autora. Film započinje (i završava) kadrom starijega gospodina dok čita pjesmu *Dinaro, o Dinaro naša, o planino mila, ispod tvojih obronaka, teče voda živa…*", koja na neposredan način naznačuje već spomenutu problematiku tog područja. Redatelj nakon toga do kraja filma asocijativno isprepliće niz jednostavnih dnevnih rutina obitelji u selu. Svakodnevni ritam diktiraju im obaveze u njihovim domovima i na dvorištu – nahraniti životinje, skuhati ručak, voditi koze na pašu, sijeći drva, nazvati rođake i slično. Redatelj, koji je istodobno i scenarist filma, nije podlegao strogoj kronologiji prikaza tih događaja, tako da situacije unutar filma ne odražavaju značajno mjesto u strukturi, jer su situacije kao takve uvijek iste.

Dokumentarni film u svojih 19 minuta funkcionira na dvije razine: bavi se već spomenutim obiteljima i očuvanjem primitivne ljepote načina života; a istovremeno na indirektan način donosi dah prošlosti. Redatelj u intervalima iznosi sjećanja koristeći se snimkama porušenih zgrada, a to čini upotrebom autorova kadra[23]. Prizori, snimljeni tehnikom hodanja unaprijed, kriju u sebi tragove povijesnih događaja[24], koji su ostavili trajan pečat u životima ljudi. Ti događaji nisu izravno prikazani u filmu, nego se samo referiraju na njih, naročito u zvuku. Autor u tim djelima paralelno koristi zvuk koraka vojnika, koji na dojmljiv način prikazuje tadašnji – sadašnji život. Učinak gledanja tih prizora je pomalo kaotičan jer gledatelju uzbudi osjećaj (ratnog) straha.

[23] Autorov (režiserov) kadar je onaj kadar u kojemu se zapažaju izrazitije preobrazbe svijeta, u kojem prevladavaju oblici s istaknutijim čimbenicima razlika. Gledatelj postaje svjestan da se upotrebljava neka naročita tehnika (npr. izrazite rakursne snimke, naročite kombinacije kadrova, tehnike obojenja, ubrzanja, usporenja, obrtanja ili zaustavljanja pokreta i sl.).

[24] Kijevo je 1991. godine postalo poznato kao jedno od mjesta prvih i najžešćih napada pobunjenih Srba u stvaranju tzv. Republike Srpske Krajine. Kraj kolovoza 1991. godine JNA (pod vodstvom Ratka Mladića) je napala naselje teškim naoružanjem, što je izazvalo bijeg hrvatskih braniteljskih snaga. Preostalo stanovništvo napustilo je Kijevo zbog toga što je selo bilo potpuno uništeno. Ostao je jedino mali broj starijih i nemoćnih osoba.

Hitrec veliku pažnju posvećuje i prikazivanju tradicije odnosno kulturne baštine tog sela, koristeći kadrove gospođa obučenih u kijevske narodne nošnje, pjevajući tradicionalne narodne pjesme. U filmu se pojavljuju i zvukovi duda, tj. izuzetno staroga glazbala, koji je širem svijeta gotovo potpuno nestao, ali je ostao specifično i duboko ukorijenjen u tradiciji kajkavskih krajeva. Nekoliko taktova duda javlja se povremeno kao neprizorna glazba, dok se u uvodnom i završnom kadru muškarca koji svira taj specifičan instrument javlja kao prizorna glazba.

4.1.2. Na vijeke vjekova

Film *Na vijeke vjekova* studentice Maide Srabović traje 10 minuta. Spomenuti film je najkraći od analiziranih jer je dodijeljen studentici na trećoj godini prije bolonjskog sustava i prestrukturiranja nastavnog programa. Ovaj film se koncentrira na prikaz seoskog života – u svojoj beskonačnosti. Sama radnja filma vrlo je jednostavna. Uvodni kadrovi filma prikazuju planine i raskopane kanale nepoznatog sela, u kojem žive stare žene (u nastavku rada nazivam ih „bakam“). Cjelokupna montažna struktura filma sastoji se od kadrova svakodnevnih situacija – slušanje mise, pripremanje jela, cijepanje drva, gledanje sapunice, vođenje životinja na pašu, briga oko pitke vode, tj. djelatnosti koje su same po sebi ograničene na stariju populaciju. Svojstvo starijih ljudi je i velika pasivnost odnosno usamljenost, koju je moguće primijetiti u tim kadrovima, jer bake sve svoje aktivnosti obavljaju u tišini, pretežito same. Gledatelj time dobiva uvid u njihovu svakodnevicu, bez uljepšavanja. U sredini filma postoji kratka scena koja prikazuje poštara koji donosi mirovinu seljacima od „vrata do vrata”. Spomenuta scena ne prekida samo šutnju glavnih protagonistica, nego prekida i monotonost praćenja same radnje. Nakon kratke stanke koju je uzrokovao dolazak poštara, ponovno se prikazuju iste situacije iz prvog dijela filma. Događaji su sada vremenski rastegnutiji i sadržajno razrađeni. Može se reći da film pomoću takvih scena stvara osjećaj beskonačnosti, jer se dan, tjedan ili mjesec u tom selu vrte u krug, u beskraj. Pritom, autorica to lijepo naznačuje i samim naslovom filma – *Na vijeke vjekova*.

4.1.3. Ostavljene

Film Martina Semenčiča *Ostavljene* bavi se tematikom usamljenosti baka, koje se svakodnevno suočavaju s različitim seoskim radovima. Kroz početne kadrove filma, u prednaslovnoj sekvenci, gledatelju se otkrivaju prostor i vrijeme radnje filma. Autor nas preko

natpisa *Kijevo, 2000. godine* uvodi u selo, a prvi kadrovi gora, planina i kadra baka koje cijepaju drva, daju naslutiti o čemu će biti njegov film. Nakon naslova u opisnim kadrovima prikazuju se različite situacije u kojima se bake nalaze: vođenje životinja na pašu, pletenje usred polja, šetnja do bunara, slušanje mise, gledanje televizije, a ponekad se pojavljuje kadar u kojem dvije gospođe koje sjede uz porušeni zid komentiraju različite situacije te se prisjećaju svoje mladosti. U jednom trenutku kroz njihov razgovor saznaje se da selo ima problem raskopanih kanala. U središnjem dijelu filma, isto kao i u prethodnom filmu, svakodnevnu rutinu prekine posjet poštara koji donosi mirovinu. Nakon poštara, vrijeme je za nastavak prikazivanja dnevnih nepromijenjenih bakinih aktivnosti. Radnja filma seli se u interijere, gdje se paralelnom montažom prikazuju tri bake, svaka u s kuhinji, dok pripremaju ručak. Autor na tom mjestu još dodatno naglašava glavnu temu filma – usamljenost, jer dosta morbidno gledatelju izgledaju poslovi koje bake obavljaju same te ostavlja dojam kako je teško biti sam. Na kraju filma, s kratkim izmjenama, ponavljaju se već viđeni kadrovi, tj. različite situacije baka u svojoj usamljenosti, čime autor još jednom ističe i produbljuje osjećaj empatičnosti prema tim bakama. Film prati spora, tužna melodija harmonike, koja sentimentalno prati zbivanje u selu, a najčešće je prisutna u pejzažnim kadrovima.

4.1.4. Koji je danaske dan?

23-minutni film Barbare Lach *Koji je danaske dan?* nostalgično se prisjeća mladosti. Čini se da je autorica ove montaže željela pokazati sve što postoji u materijalu, tako da kombinacija korištenog materijala dugog trajanja u odnosu na standardne dužine filmova djeluje pretjerano „pretrpana". S gledišta strukture, sličan je prethodnom filmu. Filmska priča započinje prikazivanjem baka u njihovim svakodnevnim situacijama, tj. gledanje televizije, vođenje životinje na pašu, šetnju kolicima do bunara. Kao u dva prethodna filma, u središnjem dijelu rutinu prekida poštar svojim dolaskom, nakon čega se ponovno prikazuju svakodnevne situacije koje bake obavljaju, koje su već prikazane ranije. Sada su bake prikazane u većem broju kadrova koji daju više informacija i s obzirom na raspoloženje protagonistica, radnja se čini puna živosti. Cijeli film potkrijepljen je komentarima dviju baka o situacijama koje se događaju preko dana te prisjećanjem mladih dana. Kraj filma strahovito poziva na empatiju gledatelja te ostavlja gledatelja u neznanju je li jedna od njih umrla. Takav osjećaj stječe se prvenstveno zbog redoslijeda kadrova koji je autorica odabrala; najprije prikazuje razgovor baka u kojem se pitaju: *Koja će prva umrijeti, koja će prva u ježovno*?, nakon čega slijedi par ponavljajućih

kadrova iz filma, a prikazuje se samo jedna od tih dviju baka, da bi na samom kraju bio prikazan prizor sprovoda. Film inače ne obraća nikakvu pažnju problematici sela s vodovodom i raskopanim kanalima.

4.1.5. Dani

Sara Gregorić je s istog materijala montirala 27-minutni film *Dani* i s obzirom na dužinu filma (film s najdužim trajanjem), ne djeluje predugo. Način na koji se Sara koristila snimljenim materijalom djeluje izrazito kreativno i sugestivno. Početni događaj filma prikazuje dvije bake komentirajući „…prekopali cijelo selo, a u selu samo babe", ubrzo gledatelja usmjerava u problem koji je važan za razumijevanje radnje filma. Film je zapravo priča o pet dana života u selu. A tome je prilagođena i sama struktura filma, jer se film sastoji od pet dijelova. Svih pet dijelova, tj. pet dana poetski i atmosferski prikazuju svakodnevne situacije koje obavljaju bake u tom selu: pletenje na polju, vođenje životinja na pašu, gledanje televizije, slušanje mise, šetnja po pitku vodu, pripremanje ručka i slično. U trećem dijelu svakodnevnu rutinu prekida dolazak poštara koji donosi mirovinu, a u četvrtom dijelu taj prekid simbolizira kombi s namirnicama. Svaku promjenu dana autorica najavi kadrom prirode, planina i/ili zalaskom sunca, koji na nekim dijelovima izgledaju kao razglednica sela. Montažnim prijelazom sporog zatamnjenja s odtamnjenjem (prijelaz sjajno rješava i u zvuku) postepeno prelazi u novi dan, nove svakodnevne situacije. Taj motiv u filmu se pojavljuje na četiri mjesta, svaki put na drugačiji način. Kroz film se u intervalima pojavljuju i dvije gospođe komentirajući događanja, a prvenstvena funkcija tih razgovora je problematika sela s raskopanim kanalima.

4.1.6. Babice

Glavna ideja montaže mog 20-minutnog filma *Babice* (slovenski izraz za riječ „bake") bio je prikaz tipičnog dana života baka u selu, što rade preko dana i s kojim problemima se susreću. U prednaslovnoj sekvenci prati se baka koja odlazi van sela, na polje, do bunara po vodu, i njezin povratak nazad u selo. Ilustracija je to problema koji će postati evidentan u nastavku filma. Nakon naslova, prvi uvodni kadrovi gora, planina, raskopanih kanala prikazuju prve jutarnje obveze – hranjenje mace, vođenje ovaca na pašu, šetnja po vodu. U međuvremenu, pojavi se kadar u kojem dvije bake komentiraju „sve raskopali, pa tako stoji". Te gospođe i tijekom filma iznose svoja razmišljanja o danim viđenim situacijama. Srednji dio filma

prikazuje prijepodne i bake dok slušaju misu, pletu usred polja, cijepaju drva u potpunoj osami i tišini. Poslijepodne donosi i pauzu od radova kada ljudi odlaze do stanice jer očekuju dolazak kombija sa svježom hranom. Nakon toga slijedi prozor u interijerima kada se paralelnom montažom prikazuju dvije bake, svaka u svojoj kuhinji, oko ručka. Dugim naizmjeničnim kadrovima te sporim tokom zbivanja naglašava se osjećaj samoće. Ručak je općenito jedino vrijeme u danu kada je cijela obitelj na okupu, ali u ovom slučaju prikazuje se baka dok jede sama. Zadnji dio filma, tj. večer je vrijeme za gledanje sapunice. Sam kraj filma s komentarom bake „Koja će prva u ježovno, koja će prva umrijeti?" odredi nam i kraj dana (moguće i kraj života). U filmu se na pojedinim dijelovima – na početku i kraju filma, te u središnjom dijelu filma – pojavljuje spora melodija saksofona, koja označava mukotrpnost seoskog života.

* * *

Opisi filmova djeluju jako slično, kao da ne postoje ključne razlike među njima. No, poznata izreka *Slika govori više nego tisuću riječi* dobro bi došla u ovoj analizi, odnosno ovom poglavlju diplomskog rada jer je teško pisati o filmu bez primjera spomenutih prizora, bez da se vidi ono što se opisuje u radu. Zajedničke odrednice i bitne razlike između filmova i detaljan uvid u montažu opisala sam u poglavlju koje slijedi, a u prilogu (na stranici 45.) se nalazi tablica za lakše praćenje analize koja se proteže kroz diplomski rad.

4.2. Tema filma

Prije početka montiranja najprije se određuje *tema filma*. Tema je određena idejom filma. Ona prožima i pojavljuje se kroz cijeli rad, od početka do kraja. Sva pitanja umjetničkog djela rješava stvaratelj po glavnoj temi koja odražava njegov pogled na svijet, odnos prema umjetnosti te je izraz njegove kreativnosti. Svaka ideja počinje istraživanjem teme. Autor mora poznavati tematiku kojom se bavi da može kasnije procijeniti kako i u kolikoj mjeri će se poslužiti te manipulirati materijalom. Odabir glavne teme, kao i sporednih, iznimno je važan s pozicije definiranja temeljne poruke filma te načina na koji će se odabrana tema filmski predstaviti. Bez obzira na to nastaje li film u montaži ili ne, važno je postaviti sljedeća pitanja: *O čemu odnosno o kome će pripovijedati film?, Na koji način će se to prikazati?* te *Za koga se radi film ili tko je ciljana publika?*. Treba znati što se želi reći i koje osjećaje se nastoji pobuditi kod gledatelja.

Analizirani filmovi bave se istim tematikama na sličan način, ali montaža svakog filma ih razlikuje. Autori tematiziraju o socijalnim pojmovima, o vrlinama, prikazuju samoću, umiranje, svakodnevni život seoskog stanovništva, njihove probleme. Svi filmovi formalizirani su na nekim konzistentnim, obilježavajućim ispitivanjima o boljem sutra. Sadržajni aspekt filma *Na vijeke vijekova* koncipiran je na *beskrajnosti*, *beskonačnosti*. Bazira se na svakodnevnim situacijama starih ljudi u selu, koje traju zauvijek. Je li to odsutnost vremena ili je to zaustavljeno vrijeme? Prikaz je to sukoba s danom koji je težak, bezbolan i tih. Martinu Semenčiću je kod montaže filma *Ostavljene* crvena nit najvjerojatnije bila tema *samoće.* Samoća je vrijeme kad sjediš sam sa sobom, u tišini, miran si u srcu, bez obzira na okolnosti koje se događaju oko tebe. Samoća nije povezana s vanjskim stvarima, nego je to unutarnji osjećaj. Osjećaj da čovjek ne treba nikoga i ništa. Tematska dominanta filma *Koji je danaske dan?* studentice Barbare Lach je *umiranje*. Borba za život. Smrt je unaprijed zadana biološkom prirodom čovjeka. Svatko je u svojoj smrti sam, ali samo rijetkima je dano da te samoće nikada ne postanu svjesni. Osobe u tom filmu su toga jako svjesne. Sara Gregorić u filmu *Dani* otvara pitanja o *životu*. Točnije, „nešto" o životu. Naime, postoje dani kada je čovjek sretan, zadovoljan, optimističan i postoje dani kada treba samo preživjeti. Pa čak pet puta. S druge strane, u mom filmu *Babice* osnovna misao je taj isti prikaz života, ali na drugačiji način. Priča o *starenju* kao dijelu života. Starenje je biološki fenomen u kojem se mijenja odnos osobe prema vremenu, svijetu, okolini i prema vlastitoj prošlosti. Razdoblje kada čovjek više nije toliko aktivan, kada je vrijeme za odmor, jer je svoje u životu napravio, ali ima još nešto svježine i aktivnosti. Film prikazuje taj aspekt.

Zajednička glavna tema filmova je *svakodnevni život na selu*. U seoskoj sredini, okruženi kokošima, ovcama, kozama, daleko od brzog, urbanog života, betonske džungle, gužve na cestama. A život na selu traži svakodnevni rad i obaveze; nahraniti životinje, voditi životinje na pašu, pripremati jelo, cijepati drva, plesti usred polja, priskrbiti svježu pitku vodu. Sve to su dnevne obaveze, tradicionalno stereotipne za osobe starije životne dobe. Život na selu je zdrav, ali ako je čovjeku zdravlje ugroženo, prepušten je sam sebi i prirodi. I, kako je poznato, stvari na selu obično idu polako. Jednostavno, selo je selo.

U svim filmovima, s izuzetkom filma *Babice*, rutinsku svakodnevicu prekine poštar donošenjem mirovine. Odmak je to od naviknutih, dugih i mučnih radova koje bake obavljaju

svaki dan. Razgovor između poštara i baka inače nije bitan za gledatelja, ali se čini da je ključan za bake jer prekine tu njihovu specifičnu intimu. Život u selu donosi bakama problem udaljenosti; u blizini nemaju ljekarnu, ambulantu, školu, pa ni dućan. Zato je protagonisticama potrebno otići na rub sela, gdje povremeno dolazi kombi sa svježim namirnicama. Ta sporedna tema pojavljuje se u filmovima *Koji je danaske dan?, Dani* i *Babice.* Nijedan film ne fokusira se na pojedinačnu priču, nego prikazuju različite situacije ljudi, ne zadržavajući se previše vremena na jednoj.

Filmovi *Ostavljene, Dani* i *Babice* prikazuju muke baka koje jedva prelaze preko raskopanih kanala te daju odgovor zašto odlaze po vodu do bunara kad usred lijepih planinskih predjela postoji bogat izvor vode. Naime, komentar „Ovo sve raskopano po selu, sami kanali za vodu. Samo raskopali i tako ostavili." te telefonski razgovor između dvije susjede kako jedna drugu ne može posjetiti u filmu *Dani,* objašnjavaju da do danas (vrijeme u kojem je smješten film) selo još nije dobilo priključak za vodu. Dobro poznati problem seoske infrastrukture, čini se. Komentari baka do te problematike često puta djeluju osobnije, nego to zapravo jesu. Nigdje taj tematski aspekt nije posebno izdvojen od glavne priče niti se o njemu detaljnije analizira. Nema potrebe. Film *Dani* problem dane situacije najavi već u prvom kadru, dok u preostalim filmovima odgovor na njih se uglavnom treba čekati kroz cijeli film. Filmova *Koji je danaske dan?* i *Na vijeke vjekova* inače prikazuju kadrove raskopanih kanala, bake u mukama prelazeći kanale, ali nigdje tijekom filma problem niti naglašavaju niti objašnjavaju.

Kadrovi u kojima dvije bake komentiraju različite situacije, pojavljuju se u svim filmovima. Ti kadrovi sižejno su odvojeni od osnovnog tijeka priče, međutim javljaju se kao općenit komentar na glavni tijek priče. Dijaloga je vrlo malo. U većini slučaja on prati idejni tijek priče, a ponekad bake prepričavaju vlastita životna iskustva i prisjećaju se mladih dana. Kao što je to i u stvarnosti, bake su tu kada treba nešto komentirati. Pa čak i kada ne trebaju. Uvijek žele znati sve u svemu, što se zbiva kod susjeda. U filmovima *Na vijeke vjekova, Dani* i *Babice* ti prizori prikazuju se i bez njihova komentiranja, u potpunoj šutnji. Ova tišina inače nije neočekivana jer u glavnom tijeku filma postoji nedostatak pričanja, što gledatelju dočarava još veću ugodu odnosno neugodu. Katkad „bez komentara" znači više nego bilo koja riječ.

U Hitrecovu filmu *Neka bude vode* ti prizori, tj. kadrovi u kojima dvije bake komentiraju različite situacije, djeluju sasvim drugačije nego u svim studentskim filmovima. U originalnom

filmu komentiranje seoskih žena je u skladu s cjelinom filma, dok se u našem slučaju dobiva dojam sporednih komentara. Redatelj prikazuje više različitih ljudi objašnjavajući dane situacije, time da ne izostavlja mušku populaciju iz filmske priče, kako je to značajno za sve filmove studenata.

4.3. Izbor materijala

Prva faza montaže na dokumentarnom filmu je tzv. pregled materijala. U ovoj fazi ne smije biti žurbe ni nestrpljivosti, nego predanost i poštovanje prema materijalu jer od toga ovise sve ostale faze, pa i čitav film. Nakon sagledavanja materijala i traženja mogućnosti za priču, slijedi faza eliminacije odnosno *izbor materijala*. Tu se montažer suočava s raspoloživim materijalom za stvaranje dokumentarnog filma. Iz kompletno snimljenog materijala bira najsnažnije dijelove koji sigurno idu u film te izostavljaju nevažne snimke za priču filma.

Materijal za naš dokumentarni film je nudio više od 4 sata različite dokumentarne građe, prema kojem je bilo potrebno uspostaviti poseban interpretativan odnos. Terenske snimke temelje se na dokumentarističkom objektivizmu (gledanje sa stajališta promatrača), a u većini slučaja radi se o (vrlo) dugim, statičnim kadrovima. Prevladava total odnosno plan čija je elementarna funkcija prikaz bitnih fizičkih osobina danog prostora, a s druge strane, taj isti plan izražava stanje usamljenosti i zarobljenosti baka u prostoru koji nema ishoda. Ne postoji nikakav pripovjedni komentar odnosno materijal ne prati glas naratora. Redatelj se ne upleće u samu priču, niti je sklon intervjuima svojih protagonista, nego se cjelokupni materijal koncipira na opservaciji istinitih događaja. Veći dio materijala zasnovan je na kadrovima baka i njihovih dnevnih, već davno uvježbanih djelatnosti na selu. Dio materijala sadrži kadrove poštara koji obilazi selo i seosko stanovništvo, donoseći im mirovinu a dio sadrži kadrove koji prikazuju kupovanje svježih namirnica iz kombija.

U našem slučaju izbor materijala uvjetovan je temom odnosno sadržajem kojim su se pojedinačni autori bavili. Svim filmovima zajednički je prikaz, a time i odabir materijala, svakodnevnih situacija u selu. Svi montažeri, uključujući i mene, koristili su kadrove cijepanja drva, pripremanje ručka, vođenje životinja na pašu, gledanje televizije, slušanje mise, ali svaki u različitoj mjeri. Tematska odrednica, također zajednička svih montažerima, je prikaz samoće

odnosno stanje usamljenosti. Spomenuto stanje se najviše izražava u kadrovima dok bake pripremaju ručak, koje je nadalje i najjasnije izraženo u filmu *Babice.*

Zanimljiv je podatak da su svi montažeri odabrali iste dijelove razgovora te komentare bakica. To su razgovori oko raskopanih kanala, priključka za vodu, o prošlim vremenima te o situacijama koje se prate. Lik poštara kako dolazi u selo remeteći rutinu i donoseći mirovinu svima je zajednički odabir materijala. Izuzetak je film *Babice.* Nadalje, u filmovima *Koji je danaske dan?, Dani* i *Babice* uključena je i scena kombija sa svježom hranom. Samo autori filmova *Dani* i *Koji je danaske dan?* koristili su kadrove sprovoda. U filmu *Koji je danaske dan?* kadar sprovoda ima veću dramaturšku funkciju nego u drugom spomenutom filmu, jer se svojim sadržajem veže na prethodni kadar te ostavlja gledatelja u neznanju.

U cjelokupnoj analizi jasno je vidljiv nedostatak muških likova, koji su obično dio seoskog života, ali se u filmovima rijetko kad pojave. Sve filmove zapravo vode žene starije životne dobi oko kojih se vrte cijele filmske priče. Za velik broj filmova danas je to dosta neobičan pojam, a dokaz tome je podatak da su obično žene vrlo rijetko nositeljice glavnih filmskih uloga ta da je njihov broj znatno manji nego broj muškaraca. Isto tako prikaz starijih žena ili onih u srednjim godinama gotovo uvijek izostaje. U slučajevima svih analiziranih filmova prikazuju se bake, koje vrlo realistično i uvjerljivo reprezentiraju teme i probleme s kojima se one svakodnevno susreću. Poštar je zapravo jedino muško lice koje se pojavljuje u filmovima, ali je spolna kategorizacija u tom slučaju potaknuta u drugi plan.

Snimljeni materijal sadrži i kadrove raskopanih kanala, zidova, kamenja, porušenih zgrada, koje su snimljene tehnikom hodanja unaprijed. Nitko od montažera nije koristio te kadrove, ali ih je zato redatelj Hitrec vrlo vješto upotrijebio kod svog filma *Neka bude voda.* Ti prizori djeluju kao prozori kroz koje se gleda prošlost, a istodobno u zvuku referiraju se na povijesno događanje, tj. rat koji se zbio na tom području i ostavio dubok dojam.

4.4. Struktura filma

Proučavanje pripovijedanja priče načelno počinje s opredjeljenjem teme i *strukture* filmske priče. Filmske studije o pripovijedanju ne govore o pasivnom tekstu, nego o dinamičkom, punom natuknica, ponavljanja, slijepih ulica, usporedbi i kontrasta, koje gledatelj ne shvaća

dok ih montažer ne razvrsta i preuredi, te ih tek tada gledatelj u cjelini može razumjeti. Kao svako umjetničko djelo i film ima sadržaj i oblik. Sadržaj određuje oblik. Trebaju se oba uvažavati. Film, naime, zapošljava oči, uši i um. Gledatelj percipira sve zajedno, a ne pojedinačno sadržaj i pojedinačno oblik, a još manje shvaća svaku filmsku osobinu zasebno (planove, kut snimanja itd.). Naratologija je smjer u filmskoj teoriji koja proučava strukturu i djelovanje filmskog pripovijedanja. Jedna i ista priča može se ispričati na više različitih načina. U montaži se stvara kompaktna audiovizualna priča, koja ne samo da mora biti dobro ispričana, mora i efektivno djelovati na gledatelja. U toj fazi dolaze do izražaja elementi domišljatosti i kreativnosti montažera jer se postupkom dramaturške montaže oblikuje priča filma. Svaki montažer ima svoj autorski doprinos pripovijedanju priče, što ova analiza ističe.

Prema Nicholsovoj i Turkovićevoj klasifikaciji tipova izlaganja dokumentarne građe (poglavlje o dokumentarnom filmu) sve analizirane filmove može se svrstati u kategoriju *poetskog izlaganja*. Naime, svi filmovi osobitu pozornost posvećaju ugođaju te se baziraju na emotivnom, sugestijskom, dočaravajućom efektu pračenja života u selu. Osim toga, prema Turkoviću, u analiziranim filmovima moguće je prepoznati i *opisno izlaganje*, koje se javlja kao dodatno, parazitski, podvrgava stilizacijskim i drugim obradama da bi poslužio i u „neopisne“ poetske svrhe. Svim filmovima zajednička je diskontinuirana montaža odnosno (konkretnije) u našem slučaju *asocijativna montaža*. Ova vrsta montaže ne služi samo za iznošenje neke priče, nego se ta priča još dodatno tumači. Time se mogu izvući neki zaključci odnosno ideje. Događaji slijede u nekronološkom redoslijedu, te su spojeni prema stupnju dramatičnosti. Doduše, filmovi *Dani* i *Babice* najjasnije prikazuju vremensku komponentu, tj. radnja filma je prikazana u jednom ili čak pet dana, ali se čini da je to samo dojam praćenja različitih prizora preko montažnih prijelaza i/ili naglašenim preskocima. Gledatelj tako nadopunjava kadrove osobnim logičnim zaključcima, što utječe na sam doživljaj, odnosno dojam koji je film ostavio na gledatelja.

U suštini, svi filmovi imaju logično i jasno građenje fabule[25]. U počecima filma prate se kadrovi ekspozicije, u kojima se gledatelja uvodi u prostorno-vremensku radnju. Radi se o

[25] Fabula je logičan, uzročno-posljedični tijek radnje u prostoru i vremenu, gdje su situacije poredane kronološkim redoslijedom.

širokim planovima[26], udaljenom praćenju koji daju informacije gdje i kada se gledatelj nalazi u tijeku priče. Ti široki planovi zadržavaju se i dalje kroz film te imaju pretežito interpretativnu funkciju: protagonisti su promatrani iz daljine, svakodnevni rad, njihova otuđenost te samoća. Kadrovi ispunjavaju funkciju veće realističnosti u kojima se dobije pregled nad cjelokupnom situacijom. U središnjem dijelu sva događanja se razvijaju, upliću se nove situacije, otkrivaju se novi trenuci priče. Spomenula sam ranije da sva središnja događanja u filmovima, s izuzetkom filma *Babice*, prekine poštar svojim dolaskom. U filmu *Babice* se to izražava u kadrovima kombija koji dovozi svježu hranu. Zapravo su to jedine dvije situacije koje djeluju dinamičnije i energičnije s obzirom na ostale montirane događaje, koje se pojavljuju u sredini ili tek prema kraju filma. U svrhu iznošenja ideje i predstavljanja nekih tema, kod svih montaža pojavljuju se i dvije bake komentirajući dane situacije kada je potreban odmak od opisnih kadrova.

Sve filmove dakle vode *opisni kadrovi,* koji odskaču od strogog narativnog stajališta i dokumentarno svjedoče o danim situacijama. Funkcija tih kadrova je da na dokumentaristički način ocrtavaju manje-više statično stanje, dočaravaju ambijent seoskog života, raspoloženje starije populacije, pokazuju vještine starijih ljudi i da one još itekako postoje. Sve te situacije imaju uglavnom ulogu individualnog aspekta koji pomaže pri gledanju neke opće situacije.
Pored informatičke uloge, gdje gledatelja podrobnije i usmjerenije informiraju o danim situacijama, imaju i posebnu retoričku funkciju i pritom su izraženije, jer prenose neko raspoloženje, emocionalnu vrijednost. Ti kadrovi općenito karakteriziraju vremensku neutralnost poredaka kadrova, što znači da je potpuno irelevantno kojim redoslijedom se promatraju kadrovi, jer svi ti kadrovi prate aspekt nekog razmjerno opisnog stanja. U većini slučaja svi montažeri slažu kadrove po kriteriju važnosti pojedinih dijelova.

Paralelnu montažu moguće je prepoznati kod dva filma – *Ostavljene* i *Babice*. Kod paralelne montaže je ključno to da se može na vrlo efektan način dosegnuti istovremenost na različitim lokacijama. Time se značajno prekida jednoličnost događaja, koje bi se inače moglo razvući, dok se takvim paralelnim rezanjem sažimaju istovremeni događaji. Povećava se dinamika prikazanog i mogućnost pripovijedanja različitih linija priče. Po meni, oba autora nisu koristila

[26] Odabir plana i izbor točke promatranja kaže nam odnos prema zbivanju, ali tu veću ulogu pripisujem snimatelju odnosno redatelju jer su oni bili ti koji su odabrali kako će snimati ova zbivanja.

taj montažni postupak za vremensko i prostorno povezivanje, nego za takozvano uzročno povezivanje. Autor filma *Ostavljene* paralelu je upotrijebio tri puta, dok moj film *Babice* paralelu koristi dva puta. Zanimljivo, oba autora koristila su taj montažni postupak u istim događajima u kojim se pokazuju situacije u različitim kuhinjama, i to prema kraju filma.

Prednaslovna sekvenca u dokumentarnom filmu služi kako bi gledatelju dočarala sitnicu „nečega iz filma", što će gledati dalje. Troje autora u analizi koristilo je prednaslovnu sekvencu. Film *Ostavljene,* nakon natpisa *Kijevo, 2000. godine* otvara se kadrom u kojem dvije bake cijepaju drva i kadrovima lijepih planinskih predjela, dok se u pozadini čuje melodiju harmonike. Prije naslova filma *Dani* autorica koristi kadar komentara „…prekopali cijelo selo, a u selu samo babe" i time otvara pitanje na koje će se dati odgovor tijekom filma. Dok film *Babice* ipak nudi malo dužu prednaslovnu sekvencu, u kojoj se prati baka kako odlazi na polje, okružena ovcama i kozama, do bunara po vodu. Tek kad se vraća u selo, pojavi se naslov.

Svaki montažer *kraj filma* interpretirao je na drugačiji način. Barbara Lach u filmu *Koji je danaske dan?* postavlja pitanje o smrti jer se čini da je jedna od baka umrla. Taj osjećaj dobije se prvenstveno zbog redoslijeda kadrova koji ukazuju na mogući rasplet filma. Film *Ostavljene* ponavljanjem kadrova iznosi svoje osjećaje prema glavnim protagonisticama filma. Čak bih rekla da je autor na tome mjestu posegnuo za ritmičkim montiranjem jer usporavanjem kadrova i ubrzavanjem montažnog ritma stvara se neka vrsta montažnog tona koji utječe na gledateljevo raspoloženje i najavljuje sam kraj filma.

4.5. Asocijativna montaža

Kao što je već spomenuto, sve filmove odražava asocijativna montaža. *Asocijativnom* ili *idejnom montažom*, kako ju brojni filmski teoretičari nazivaju, smatra se „veza među kadrovima, koja nije ni vremenska ni prostorna, ni uzročnoposljedična" (Peterlić 2000: 158), kakva je inače u tzv. narativnoj montaži. Asocijativnim filmskim izlaganjem Ante Peterlić naziva izlaganje u kojem se motivi (u kadrovima ili unutar jednoga kadra) nižu prema asocijativnim načelima sličnosti i razlike, metafore i metonimije ili veza zasnovanih na izvanfilmskom znanju.

U kontinuiranoj montaži prizorne veze između dvaju kadrova podrazumijevaju, primjerice, ako se u jednom i drugom kadru prikazuju dijelovi istog ambijenta, da se nastavi pratiti isto zbivanja ili prizorno stanja iz prethodnog kadra i da je sve to prostorno-dodirno, vremenski te intencionalno-kauzalno nadovezujuće (Turković 2000). No, onda kad među kadrovima u nizu nema nikakve spontano prepoznatljive prizorne veze, dakle kad je riječ o montažnom diskontinuitetu – a pri tom se podrazumijeva da je riječ o smislenu izlaganju, a ne nasumičnom povezivanju kadrova – onda se mora potražiti neka neprizorna, nescenska veza među tako nanizanim kadrovima. Takav prizorno nepovezan montažni niz gledatelja navodi da otkrije logičku vezu među kadrovima, koja nije svediva na prizorno odvijanje, na fabulu. Takva neprizorna veza naziva se asocijativnom. Asocijativna, odnosno diskontinuirana montaža suprotstavlja se kontinuiranoj, odn. narativnoj montaži (Peterlić 2000: 159).

U asocijativnom su tipu izlaganja često prisutni šokovi spoja nespojivih ili kontrasnih kadrova, a podjednako su česte i nespojive scene i sekvence. Često se i ponavljaju slični ili isti prizori, odnosno kontinuirano prikazivanje nepromijenjenih ili gotovo nepromijenjenih prizora. Ta ponavljanja pojavljuju se i kod analiziranih filmova, pogotovo kod filmova *Na vijeke vjekova*, *Koji je danaske dan?* i manje očito kod filma *Ostavljene.* Da ilustriram primjerima, na kraju filma *Na vijeke vjekova* prikazuju se ponavljajući kadrovi koji se prate i tijekom filma. To su prizori hranjenja mačke, pripremanje ručka, gledanje sapunice i slušanje mise. Uzme li se u obzir već spomenuta tematska odrednica filma, tj. beskonačnost, vidljivo je kako je funkcija ponavljanja radnje odnosno kadrova uspješno ispunila svoju namjenu. U filmu *Koji je danaske dan?* konstantno se vraća istim situacijama. Osnovni događaji filma – svakodnevne rutine u selu – pojavljuju se u filmu tri ili četiri puta. Po meni, ponavljanje istih prizora ne daje nikakve nove informacijske ili emocionalne vrijednosti, pa je film zbog toga poprilično teško pratiti. Motiv ponavljanja vidljiv je i u filmu *Ostavljene.* Autor je u završnim kadrovima koristio brze izmjene ponavljajućih kadrova i time naglasio svoje osjećaje prema junacima tog filma.

Oznaka *poetičnosti* je temelj asocijativnog izlaganja u dokumentarnom filmu. Poetsko izlaganje gradi raspoloženje, probija se emotivni odnos prema prizorima ili svijetu. Asocijativni zadaci od montažera zahtijevaju kreativna rješenja u smislu obogaćivanja gledateljeve svijesti do njegovih ideja. Situacije cijepanja drva, pletenja usred polja, druženje sa životinjama, pripremanje jela, gledanje sapunice, slušanje mise – identificiraju uzročne veze između tih perceptivnih događaja koji se odvijaju po principu asocijacija. A potom, kako se gledatelj

navikne da iza percepcije jednog događaja slijedi percepcija drugog, iz takve naviknute asocijacije zaključuje uzročnost među tim događajima. Asocijacije najčešće stvaraju kod gledatelja neugodu. U svim analiziranim filmovima to se izražava u prizorima porušenih zgrada, raskopanih kanala, prizorima u kojima se prate bake u mukama dok jedva prolaze preko kanala te prizorima u kojima bake jedu same. Svi ti prizori stvaraju sliku neugode, a po meni film *Babice* najizrazitije prikazuje taj mučan aspekt.

4.6. Montažni prijelazi

Da bi se stvorila cjelina, kadrovi se moraju nekako „slijepiti", povezati, odnosno mora postojati nešto što ih mehanički vezuje jedan za drugi, dakle neka montažna spona. Te spone razlikuju se svojom tehnikom i samim izgledom. U praksi su najučestaliji: *rez*, *pretapanje*, *zatamnjenje s odtamnjenjem* i *zavjesa*. Prijelazi imaju vrlo bitnu ulogu. Njima se prikazuju skok u vremenu i prostoru. Mogu se usporediti s elementima iz knjige: rez znači točku, kraj rečenice. Pretapanje predstavlja kraj odlomaka – s njim se završava misao i pokazuje da je između dva različita dijela došlo do manje promjene. Kraj poglavlja predstavlja zatamnjenje, što obično znači veći skok u vremenu ili mjestu, a sljedeće poglavlje otvara se odtamnjenjem.

Danas su gledatelji naviknuti na rezove u filmu. Svaka druga montažna spona koja se pojavi više naglašava nego ublažava prijelaz i zato se primjećuje još više. Izuzetak u prikazanoj analizi što se tiče „običnog" rezanja je film *Dani* autorice Sare Gregorić. Jedino je ona koristila montažnu sponu *zatamnjenje s odtamnjenjem*. Taj motiv u njezinu filmu pojavljuje se na četiri mjesta. Time što povezuje dvije susjedne scene zatamnjenjem i odtamnjenjem, obilježava izrazitiju dramsku pauzu u kontinuitetu. Znači da je ta pauza potrebna da gledatelj shvati da je jedan dan završio i da počinje nov dan. Gledatelju daje priliku da predahne, da kasnije može u potpunosti pratiti novu radnju, novu misao. Svaki takav potez prikazuje se u jednom ili dva kadra npr. prirode, noći te odlazi sporim „rastegnutim" zatamnjenjem u crninu i istim takvim odtamnjenjem pojavi se kadar koji prikazuje novo jutro. Protok vremena pogotovo je naznačen i u zvuku. Na primjer, atmosfera kišovite noći s nevremenom pretopi se u šum ptičica, kokoši i atmosfere sunčanog jutra. Oblik je to asocijativne, a prvenstveno kreativne montaže, gdje se pojedinačni potez ponavlja više puta. Montažni prijelazi dobiju bogatiji smisao i jedinstven izgled, ali pri tome ne mijenjaju osnovnu dramsku i idejnu vrijednost filma.

Osim tehničkog načina montiranja odnosno spajanja kadrova („kako" montirati), postoji i montaža obzirom na sadržaj montiranja („što" montirati). Karakteristični tipovi montažnih veza su: kontinuirani pokret, smjer kretanja, brzina kretanja, smjer pogleda, uzročnost susjednih kadrova, pravilo 180 stupnjeva, i drugi. To su veze po nekim sličnostima, koje se najlakše otkrivaju unutar osnovnih prostorskih i vremenskih odlika spojenih kadrova. Primjerice, ako su povezani prostori slični, gledatelj će zaključiti kako ta dva prostora nisu daleko jedan od drugog, ali i da nisu vremenski udaljeni. Te sličnosti oblika filmskog zapisa lako navode gledatelja da među montažno spojenim kadrovima počne pronalaziti određeni smisao njihove veze (ako su kadrovi slični kompozicijom, bojom, duljinom, planom, rakruzom, itd.). Postoje i razlike ili tzv. neutralnosti između kadrova, kada se promatraju spojevi obzirom na sadržaj montaže. Kad među kadrovima ne postoji nikakva očita sličnost tada se kod gledatelja još dodatno aktivira pažnja i počinje apsorbirati te spojeve, tj. asocijacije. Prvi oblik montaže očit je kod narativnog ili linearnog tijeka pripovijedanja, dok drugi oblik se primjeti u diskontinuiranom pripovijedanju priče te u svim filmovima u analizi.

Ako se koriste različiti montažni spojevi, postavlja se pitanje kakva je njihova namjera i kako će film izgledati s tim spojevima ili bez. Ako se utvrdi da su zaista potrebni, onda je njihova upotreba opravdana, u suprotnom radije primijeni se pravilo „manje je više".

4.7. Vrijeme i prostor

Jedna od bitnijih unutarnjih proturječnosti filma je i njegova sposobnost da na jednoj strani vizualno snimi svijet kao kontinuirano jedinstvo vremena i prostora te da se na drugoj strani to montažom prilagođava. Time se dobiva novo vremensko te prostorno značenje. *Filmski prostor* i *filmsko vrijeme* su, dakle, rezultat stvaralačkog procesa montaže. Osnovna prostorna jedinica je okvir. Ono što ostane unutra rubova odnosno što je vidljivo u filmu odražava se planom odnosno mjerom kojom se mjeri udaljenost kamere od snimljenog objekta (ili skupine objekata) i, još bitnije, udaljenost koju gledatelj doživljava gledajući te objekte. U svim studentskim filmovima radnja je smještena u ruralno područje, u selo, doduše, jedino iz filma *Ostavljene* saznaje se ime sela, kako se zove Kijevo. Prevladavaju planovi u kojima je obuhvaćen čitav prostor, tj. totali ili polutotali. U tim planovima naše bake su sitne, jedva zamjetljive, no stavlja

se naglasak na samu prostornu zarobljenost. Određeni planovi time sugeriraju samoću i otuđenost tih baka, što je u većini slučajeva montažerova filmska tema.

Filmsko vrijeme također je rezultat montaže. Za razliku od stvarnog vremena, filmsko ima neke posebnosti: što u prirodi traje dugo, u filmu može trajati kratko, i obrnuto. Isto tako poredak prikazivanja može biti drukčiji: priča može početi u sadašnjosti da bi se nastavila u prošlosti i zaustavila u budućnosti. Vremenski pravac iz budućnosti zatim se može vratiti u prošlost. Filmsko vrijeme podrazumijeva sve preobrazbe stvarnog vremena: ubrzanje, usporenje, montažni skok (izostavljanje dijela radnje), pogled unazad (retrospekcija), dramsko vrijeme itd. U svim analiziranim filmovima vrijeme priče i vrijeme filmova nisu jednaki. Drugim riječima, filmovi u svojoj kratkoj minutaži prikazuju priču koja traje jedan dan ili dva, pet dana ili se čini da je filmsko vrijeme zaustavljeno. Film *Na vijeke vjekova* traje 10 minuta, ali bi se za taj film moglo reći da filmsko vrijeme, zbog ponavljajućih situacija, traje beskonačno, odnosno da se vrti u krug. Martin Semenčić je filmu *Ostavljene*, u kojoj priča dvodnevnu priču, namijenio 18 minuta filma. Takav se dojam dobije jer je autor u sredini filma poretkom kadrova (nakon kadra noći slijedi kadar dana) prikazao protok vremena. Film *Koji je danaske dan?* traje (duge) 23 minute, ali po meni, autorica nije konkretizirala vremenski parametar ili, bolje rečeno, nije definirala filmsko vrijeme. U filmu se doduše spominje vrijeme nedjelje, ali se čini da to vrijeme nema poveznicu sa sadržajem filma. Sara Gregorić je u 27 minuta filma *Dani* ispričala priču koja traje 5 dana. To je uvjetovalo montažne prijelaze, u kojima podcrtava te vremenske praznine, čime pospješuje, odnosno zgušnjava samo trajanje te naglašava njegovu težu. Moj film *Babice* traje 20 minuta i prikazuje priču sažeto, u jednom danu filmskog vremena. Čini se da su sve priče ispričane u sadašnjosti (tj. u vremenu kada su se montirali filmovi), jedino kod filma *Ostavljeni* dobije se konkretan vremenski parametar filma, dakle da je radnja smještena u 2000.-oj godini.

4.8. Ritam

Vrijeme i prostor povezuje *ritam filma*. Ritam je neophodna komponenta filmskog pripovijedanja koja se stvara redoslijedom i dužinom kadrova, njihovom međusobnom povezanosti te različitostima drugih svojstava filma. Montažom se gledatelju treba konstantno nuditi nešto novo i na taj se način (podsvjesno) poigrati njegovim mislima. Dva jednako duga

kadra u trajanju ne znači i da su oba jako duga kadra. Dugi kadar s puno sadržaja i detalja može djelovati jednako dugo kao kratki kadar koji je jasan i jednostavan. Cilj montaže je, dakle, uspostaviti i podariti ritam koji najviše odgovara priči, pripovijedanju i estetskoj zamisli cijelog filma. Karel Reisz u knjizi *Tehnike filmske montaže* kaže: „Identična dužina za sve kadrove ne postoji, jer je potrebno uzeti u obzir različite faktore: veličinu plana, njen sadržaj, pokret, kontekst. Vrlo kratki kadrovi ne služe uvijek za dojam brzine. Ta se lakše postigne variranjem ritma, kontrastima između sporih i brzih kadrova pa daju dojam ubrzavanja." (Villain 2000: 94).

Ritam filma često je određen dužinom kadra. Ona ovisi o sadržaju koji iznosi ili tzv. unutarnjem ritmu kadra. U ovoj analizi najčešće se pojavljuju kadrovi sporih prizora, u kojima događanja teku jako sporo, bez brzine i time stvaraju dojam smirenosti, tišine i bojazni (prije smrti). Prevladava spor tempo relativno dugih kadrova. Ti kadrovi inače traju puno duže nego je potrebno da se razabere što to autor prikazuje; drugim riječima, situacije koje se prikazuju čine se kao da traju duže nego što ustvari jesu. Riječ je o tzv. subjektivnom vremenu. Čini se da život na selu prikazuju kao svijet u vječnosti, nečemu što nadilazi čovjekove moći i aspiracije. Gledateljev doživljaj već se davno iscrpio jer čeka daljnje razrađivanje sadržaja filma. To je posebno uočljivo u mom filmu *Babice*. Svrha tih kadrova, dakle, nije samo da daju određenu informaciju o nekoj situaciji, nego istovremeno drže u sebi i emocionalno sugestivnu svrhu. Sve montaže u sredini filma „režu" (prelaze) na dinamičnije kadrove, pune radnji i događanja. Takva je barem percepcija tih situacija. Riječ je o prizorima poštara i scene kombija sa svježom hranom. Kadrovi tih scena najprikladnije su duljine i radnje se završavaju u trenutku kad su se ispunila sva očekivanja. Kratkih kadrova u cijeloj analizi gotovo i nema, što je uvjetovano samim sporim prikazivanjem događanja. Jedino u sceni slušanja mise postoje kratki kadrovi koje je redatelj originalnog filma snimio u krupnim planovima i detaljima. Kadrovi jednostavne kompozicije ispunjeni jednostavnom radnjom teže bržoj izmjeni kadrova i gledatelju omogućavaju brže percipiranje sadržaja od onih složenijih. Ta tendencija kraćih kadrova dobra je promjena u ritamskoj izmjeni filmova.

Po meni, najljepši i najdojmljiviji ritam imaju filmovi *Dani* i *Ostavljene*. Ritam u filmu *Dani* ni u trenu velikodušne montaže (film traje 27 minuta) ne pada. Gledajući ovaj film gledatelj zaista ne može ostati ravnodušan. Određuje ga struktura filma, koji je autorica razdijelila na 5 dijelova i zbog toga djeluje vrlo efektno. Takva podjela kod gledatelja konstantno traži

ispitivanje *što donosi sutra.* To je autorica uspjela ponajprije zahvaljujući svojoj montažnoj vještini. Ritmizirane promjene sporih (skoro statičnih) i energičnih prizora važne su kod stvaranja ritma tog filma. Film *Ostavljene* također rješava lijep ritam filma i nadasve kvalitetna, vješto osmišljena montaža. Vidljivo je vrlo domišljato korištenje zvučne kulise i sveukupno upravljanje filmskim metodama. Autor je posvetio veliku pažnju detaljima koji su odigrali bitnu ulogu u filmu. Spor ritam koji se počinje ubrzavati dok ne postane skoro neprekidni lanac, a komentari dviju baka predah su od glavnog tijeka zbivanja. Pritom, paralelna montaža prema kraju filma dodatan je mlin za razbijanje samog ritma, a pojedinačni dijelovi melodijom harmonike odmak su od monotonosti viđenog.

Kako sam već spomenula, svi filmovi su sporiji – kako se to kolokvijalno kaže, ali najmanje me se dojmio ritam filma *Koji je danaske dan?* autorice Barbare Lach. Čini se da spor ritam filma stvaraju kadrovi u kojima se zbiva „bog zna što", ima dosta ponavljanja odnosno situacija koje tek neznatno variraju, radnja je „labavije" vezana, a razvija se više po principu gomilanja različitih situacija i sve to u (duge) 23 minute. Iako gledanje ovog filma neće pretjerano obogatiti gledateljevo filmsko iskustvo, mislim da je vrlo pogodan film za analiziranje te potvrđivanje teze kritičarskog perspektivizma.

4.9. Zvuk

Da bi dokumentarni film u potpunosti mogao prenijeti poruku gledatelju, mora koristiti više „jezika", tj. više znakova, koji izražavaju određena značenja. Jedan od takvih jezika sa svojim značajnim kodovima je i *zvuk.* Zvuk je osnovni entitet filma. U analizi filmova on je često neopravdano izostavljen. Kritičari uvjeravaju kako je film audiovizualna umjetnost, ali o zvučnosti ništa ne kažu. Kako film, osim vizualnog, obuhvaća i slušni doživljaj, ispravno bi bilo dio analize namijeniti i ovom izražajnom sredstvu filma.

Za dokumentarni film je karakteristično da autori za jači dojam realizma koriste izvorni, tj. dijegetski zvuk. Izvornim zvukom obično se smatra onaj koji je zabilježen u prizorima pri samom snimanju i takav ostane u filmu. Time predstavlja vjerni odraz stvarnosti. Ali izvornim zvukom može se držati i arhivski ili nedijegetski zvuk, tj. onaj zvuk koji je pohranjen u arhivi zvuka, ako djeluje prirodno i ako pristaje prizoru u konačnom filmu. Svi autori u analizi koristili

su dijegetsku i nedijegetsku zvučnu kulisu, svatko u drugačijoj mjeri. Makar nisu svi montažeri[27] sami montirali te obrađivali zvuk, svojim su odlukama bitno utjecali na zvučnu komponentu čitavog filma. Dobar dizajn zvuka podrazumijeva ne samo adekvatnu podršku slici, nego i svojevrsnu konceptualnu rezonancu između slike i zvuka, što prije svega odražava kvalitetan umjetnički izraz filmskog stvaraoca. U analizi opažam da je velika većina koristila nedijegetsku zvučnu kulisu prvenstveno s namjerom kreiranja određenog ugođaja. Time mislim na dodavanje šumova i atmosfere te stvaranje nove zvučne slike filma. Po meni, dva filma se ističu svojim dodavanjem šumova, a to su filmovi *Dani* autorice Sare Gregorić te film *Koji je danaske dan?* Barbare Lach. U oba filma nije korištena glazba, gotovo da nema govora, ali su šumovi i atmosfera oni koji pojačavaju ne samo zvučnu komponentu filma, nego i gledateljev doživljaj filma. U filmu *Dani* na prijelazima dana sjajne su orkestracije noćnih šumova, vjetra, grmljavine, kapljica kiše i glasanje ptica, kukaca, montiranih u prave simfonije prirodnih zvukova. A u filmu *Koji je danaske dan?* zvučni element filma bogata je eufonija zvukova iz šuma, u kojem se cijela radnja filma odvija. Ta audiokomponenta filma vrhunski je montirana od naknadno snimljenih i određenih šumova, a između ostalog, takva kreacija oblikovanja zvuka prati sadržaj koji snažno pridonosi doživljaju i vrijednosti filma.

Bitna komponenta filmskog zvuka je i *glazba*. Ona ima u dokumentarnom filmskom zvučnom zapisu sve bitniju ulogu: stvara raspoloženje te pridaje osjećaje. Njena upotreba u filmu ovisi o odluci autora. Neki od njih filmove bez glazbe uopće ne zamišljaju, drugi na glazbi grade filmsku priču, dok nekima glazba predstavlja višak. Kod glazbe je ključan doživljaj. Kako bi on bio što veći, potrebno je odabrati glazbu koja stilski odgovara našem konačnom filmu. Različite glazbene pratnje, naime, izražavaju drugačije osjećaje. Zato glazba nikad ne smije biti osnova filma, nego komplementarni element zvučne slike. Samo su dva autora u analizi koristila glazbu u filmu, i to popratnu glazbu. Popratna ili neprizorna glazba u filmovima je glazba koja nema izvora u prizorima koji se prate u filmu. Ona je svojevrsno strano tijelo, umjetni dodatak na dane prizore, nadnaravna intervencija u slušnu percepciju prizora. Paradoksalno, taj nadnaravni glazbeni dodatak u prizorima gdje se pojavljuje djeluje kao posve prirodan dio praćenja filma, toliko prirodan da ga često nismo niti svjesni. Dobro upotrijebljena glazba je, kako kažu teoretičari, posve nečujna, neprimjetna onako kako su i montažni prijelazi nevidljivi, neprimjetni u paradigmatskome tipu kontinuirane montaže. Time se ne misli

[27] Maida Srabović (*Na vjeke vjekova*) i Martin Semenčić (*Ostavljene*) sami su monitrali te obrađivali zvuk na svojim filmovima.

doslovce na nečujnu glazbu, nego se shvaća metaforički, percipira se kao da je nema. Glazba u oba filma pomaže priči stvoriti emocije, ugođaj, najavljuje promjene i podcrtava temeljnu temu filma – samoću.

U filmu *Ostavljene* u pozadini svira melodija harmonike, dok u filmu *Babice* čuje se melodija saksofona. U oba primjera riječ je o sporoj, smirenoj muzičkoj pratnji, koja čini film nostalgičnim i rodoljubnim. Harmonika je inače jedini instrument koji može istovremeno proizvoditi melodiju i ritam. Poseban je po svojoj kontinuiranoj povezanosti sadašnjosti s prošlošću, popularnoj melodiji starijeg vremena. Saksofon na drugoj strani zvuči jako romantično. To je instrument koji plače, uzdiše i sanjari. Oba, i harmonika i saksofon, u svojim filmovima zapravo nisu bitni, već je bitna izvođena melodija, a to je melankolična, tugaljiva melodija, koja sentimentalno prati zbivanje. Vlastitim ritmom daje bitan dio ritmičnosti filma. U filmu *Ostavljene* glazba harmonike nije stalno prisutna, a najčešće se veže za prizore pejzaža te time pridonosi atmosferi. S niskim tonovima djeluje mračno, tužno, beznadno i kao da poručuje težinu i bezizlaznost situacije u kojoj su se bake zatekle. U filmu *Babice* tužan zvuk saksofona nije nigdje u prvom planu i pojavljuje se samo tamo gdje ima potrebu za javljanjem, time da ne potisne slikovna zbivanja u drugi plan. Podcrtava samoću i jad baka u tom otuđenom prostoru. Stoga se zvuk saksofona pojavljuje isključivo sam. Djeluje smirujuće i još dodatno očarava „miris“ tog vremena. Oba filma završavaju s nekoliko taktova glazbe, tužne melodije koja na neki način izražava osobnu ispovijed tog seoskog stanovništva i sugerira nam da se ništa neće promijeniti.

Bitan dio svih filmova je i *tišina.* Tu nije riječ o apsolutnoj odsutnosti zvuka, nego o moći koju ima tišina, metafori koja jasno prikazuje različita situacijska značenja tišine. Odmak u područje privatnosti, daleko od ljudi, zvuka, čežnja za blaženim mirom i na kraju krajeva odmak od dijaloga. Radi se o unutarnjem dijalogu odnosno šutnji koja se izražava u svim analiziranim filmovima. Šutnja ne znači samo držati zatvorena usta i ne proizvoditi zvukove, nego se simbolizira u intersubjektivnosti. Označava prostor razmišljanja u obujmu svoje vlastite sobe, gdje gledatelj u samoći (a nikako ne u odvojenosti) preispituje svijet i mislima se prisjeća stvari koje utječu na njegov život. Autori filmova time gledatelju omogućavaju da doživi meditativnu tišinu u kojoj žive bake i postaju svjesni ljepote nečujnih, ali ne zanemarenih zvukova. Po meni, taj značaj tišine je osobito naglašen i iskazan kod filma *Dani*. Možda zbog izbora materijala, gdje je autorica u montaži koristila prizore u kojima protagonisti pretežito šute ili možda zbog

cjelokupnog zvučnog obličja tog filma. Zvuk koji gledatelj u tom filmu doživljava, zahvaljujući šumovima i atmosferi, daje lijep ugođaj ne samo na vidnom, nego i na slušnom nivou te time rezultira dobrom vještinom oblikovanja zvuka na filmu.

5. Konačne primjedbe

Film je sam po sebi relativno mlada umjetnost začeta na samom kraju devetnaestog stoljeća, stoga filmska kritika ne može pratiti velika djela tisućama godina unatrag kao što se to može u književnosti ili likovnoj umjetnosti. Ali svojom bujnom produkcijom film stvarno pruža veliko tlo za analizu. Svaki film ima svoje prednosti i nedostatke koje filmski kritičari različitim metodama uočavaju i ocjenjuju filmsko djelo. Naravno, kao i kod svake druge umjetnosti, tako i kod ove vrste, kritika ne može pobjeći faktoru subjektivnosti. Filmovi se međusobno dosta razlikuju, a također se razlikuju ljudski ukusi, stoga nije realno očekivati jedinstvenu i univerzalnu uputu za tumačenje filmskog djela. Svatko bira za sebe kakve tipove filmova voli te što želi gledati. No, bez obzira na faktor subjektivnosti, postojanje filmske kritike važan je faktor suvremenog filma. U analizi koju sam prikazala, teško bi se moglo nekome zamjeriti da je pogrešno ili neispravno montirao film. Na kraju krajeva, riječ je o studentima u fazi učenja te eksperimentiranja, tako da se ne mogu strogo filmsko komentirati. Na tom mjestu pitam se potiče li škola ili uništava kreativnost.

Ken Robinson[28], stručnjak na području obrazovanja, postavio je tezu da se svi rađaju jako kreativni, a zatim tu kreativnost odrastanjem postepeno gube pošto su ljudi uvučeni u navike, kulturu i smjernice koje postavlja svijet oko njih. Prema njegovim riječima, u školi bi se trebala jednaka količina vremena koja se pridaje učenju matematike ili književnosti posvetiti i čuvanju kreativnosti. Robinson kaže: „You are not wrong if you are prepared to be wrong!", što u prijevodu znači da se ne može pogriješiti, ako su ljudi već unaprijed spremni griješiti. Ta misao može se bez problema aplicirati i na montažu – svaki dan, montažer treba biti kreativan, dolaziti s novim načinima montiranja jer je neprestano pod pritiskom ocjenjivanja. Kako dobrim, tako i lošim. Ali ako je montažer spreman na reakcije ljudi, posjeduje tehničke argumente, vjeruje da konačni proizvod ima smisla, onda ne razmišlja pogrešno, nego drugačije: razmišlja inovativno. Montaža je zapravo stresno razdoblje, u kojemu je potrebno uzeti dovoljno vremena jer se u toj fazi donose odluke, koje mogu konačni film obogatiti, a s druge strane mogu biti presudne. Francusko-švicarski filmski redatelj Jean-Luc Godard jednom je izjavio: „Montaža je razdoblje mira, razmišljanja, samoće, zatvorenosti, tišine, kad odluke sazrijevaju i kad se

[28] Robinson Ken (2006), Do schools kill creativity? URL:
http://www.ted.com/talks/ken_robinson_says_schools_kill_creativity

uobličuju. Svatko mora poštovati suradnike, naći svoj ritam i uzeti si potrebno vrijeme za montažu." (Villain 2000: 54).

Prvi dio diplomskog rada nudi uvid u teoriju i razumijevanje montaže. Brojni teoretičari interpretiraju montažu na različit način, ali svi se slažu kako je zapravo bitan element filma. Nemoguće ju je izolirati iz filmskog procesa jer montaža znači „meso" filma, a ne samo njegov „leš". U teoriji sve zvuči dosta logično i jednostavno. U praksi pak montaža sliči na magiju. Kadrove i scene u scenariju i knjizi snimanja redatelj može predvidjeti na određen način, dok se u montaži doprinosom montažera mogu postaviti potpuno drugačije. Nadalje je riječ o dokumentarnom filmu. Montaža dokumentarnog filma se može razmatrati na različite načine, sigurno vrlo točno. Ja sam navodila samo nekoliko opcija. Kako i kada upotrijebiti određeni način prikaza, da se gledatelja dovede do toga da doživi stvarnost kretanja na ekranu, odluka je na autoru. Sva ta interpretiranja pokušala sam prenijeti na praktični dio, u analizu.

U diplomskom radu odabrala sam analizirati različite mogućnosti montiranja istog dokumentarističkog materijala. Gledajući filmove došla sam do zaključka kako se zapravo sve različite priče koje su montažeri odabrali mogu servirati gledatelju. Konkretnih pravila za montažu dakle nema. Bitno je znati „pročitati" materijal, uočavati njegove vrijednosti i pokušati naći njegove upotrebljive dijelove. Isprobavati različite montažne postupke da se na kraju dobije najbolji konačni proizvod. I, što je važno, montirati je potrebno napredno, vizionarski. Montaža je, naime, sredstvo izražavanja čovjekove kreativne strasti, koja u filmskoj teoriji predstavlja izazov teoretiziranja i također interpretiranja. Nakon prvog gledanja priznajem da su mi se filmovi činili sličniji nego kad sam ih počela detaljnije analizirati.

Predočeno prethodnim poglavljem, sve filmove povezuje asocijativna montaža, pa je pomalo neizbježno uočiti da je materijal bio onaj koji je zapravo odredio tip izlaganja. Riječ je o zajedničkim temama koje proizlaze iz života ljudi, pričama koje se odvijaju između života i smrti, ali svaki je pojedinačni montažer pokazao svoju izražajnu osobinu pripovijedanja priče. Autori najčešće tematiziraju samoću i osamljenost. Strukture filma svakako su različite. Generalno, većina filmova sadrži kadrove svakodnevnih situacija, koji se zadržavaju kroz cijeli film, a u intervalima se pojavljaju dvije bake koje komentiraju različite situacije. Poveznica koja se javlja kod svih filmova, s izuzetkom filma *Babice*, dolazak je poštara u selo, kojeg su svi montažeri stavili u središnji dio filma za razbijanje ritma te građenje dinamike samog filma.

Dva autora poslužila su se i paralelnim montiranjem, i to čak kod istog dijela materijala (bake oko ručka), a sam kraj filma najviše odskače kod filma *Koji je danaske dan?* kada autorica nudi pitanje o smrti i redoslijedom kadrova ukazuje na mogući rasplet filma.

Što se tiče montažnih prijelaza, svi montažeri koristili su obično rezanje, jedino je kod filma *Dani* moguće primijetiti zatamnjenje s odtamnjenjem, koje ne odražava montažni prolaz samo u tehničkom smislu, nego znači i dramaturšku pauzu u dijelovima filma. Prostorna komponenta svim filmovima je zajednička, dok se vremenska komponenta od filma do filma razlikuje. Neki prikazuju priču u jednom danu (*Babice*), dva dana (*Ostavljene*), pet dana (*Dani*) ili ostaje osjećaj nedefiniranosti (*Koji je danaske dan?*). Nisu svi montažeri u analizi sami obrađivali zvuk na filmu, ali su svi dali bitan pečat samom ozvučenju konačnog filma. Svim filmovima zajedničko je igranje sa šumovima i atmosferama koje stvara još veći audiovizualni doživljaj filma, a pogotovo se može primijetiti u filmovima *Dani* i *Koji je danaske dan?*. Samo su dva filma koristila (neprizornu) glazbu. U filmu *Ostavljene* čuju se taktovi harmonike, dok se melodija saksofona može čuti u filmu *Babice*.

Najbitnije kod montaže je ritam filma. Cjelovita montaža ne smije biti jednolična, nego je potrebno usporavati, ubrzavati, zaustavljati radnju, prikazati i što bolje završiti priču. Ritam filma određuju dužine kadrova, pa je tako najčešć spor tempo dugih kadrova, koji je najizrazitiji kod mog filma *Babice*. Po pitanju lijepog i estetskog, meni osobno najbolju montažu pokazala je Sara Gregorić u filmu *Dani*. Taj film pun je dinamike, misleći na sve gore određene istraživačke kategorije kojima sam se bavila tijekom analize, i film koji stvarno odiše originalnošću.

Filmove ne valja samo komentirati, njih je potrebno i razumjeti. *Što je pjesnik želio reći?* prelazi u *Što je montažer htio reći?*. Tijekom pisanja diplomskog rada došla sam do zaključka da čovjek gledanjem filmova dobiva sve veće filmsko znanje. Ali iskustvo gledanja filmova te poznavanje tehničke opreme nisu dovoljan razlog za uspješnu montažu. Poznavanjem i upotrebom različitih jezika, tj. metoda, gledatelju se omogućuje da film razumije na intelektualnom, emocionalnom i estetskom nivou. Drugim riječima, ako montažer zna svoju ideju točno ispričati filmom, gledatelj će je razumjeti. Kod montaže je bitno da se od prvog do zadnjega kadra zna čemu služi određeni spoj, dužina kadra, interpunkcija, tip montaže. Tezu da

je upotreba prikladnog montažnog jezika jedan od ključeva za kvalitetan prijenos priče koje želimo filmom ispričati, mogu tako potvrditi.

Ponekad se montaža dogodi sama od sebe. Sasvim slučajno se neki dijelovi filma puno bolje vežu nego je montažer mogao predvidjeti. Često puta montažer ne može dati odgovor na pitanje zašto je nešto montirao na određen način, ali zna da se činilo ispravnim u postupku, a na kraju se pokazalo točnim. Jim Clark[29], pokojni montažer nekada je na pitanje koja je dobra montaža odgovorio da je to ona koja je nevidljiva. Ali na pitanje koja je odlična montaža rekao je da je to montaža koju niti montažeri ne vide. Na kraju, sveobuhvatno gledajući, mislim da je potrebno filmsko iskustvo uvijek graditi, poštovati i treba gledati i lošije filmove, jer i na taj način čovjek proširuje svoj um, dobiva drugačije interpretacije. Filmove svakako vrijedi proučavati ako se žele i proširiti svoje vidike i poticati svoj osobni razvoj.

[29] Jim Clark bio je britanski filmski montažer, koji je u svojoj karieri smontirao više od 40 igranih filmova. Poznat je po montaži filmova: *Midnight Cowboy* (1969), *Marathon Man* (1976), *The Killing Fields* (1984), *and Vera Drake* (2004).

FILMOGRAFIJA

1. **Neka bude voda (2001)**
   Redatelj i scenarist: Neven Hitrec
   Producent: Ivan Maloća
   Montažer: Slaven Zečević
   Oblikovatelj zvuka: Bojan Kondres

2. **Na vjeke vjekova (2008)**
   Montažerka: Maida Srabović
   Oblikovatelj zvuka: Maida Srabović

3. **Ostavljene (2010)**
   Montažer: Martin Semenčić
   Oblikovatelj zvuka: Martin Semenčić

4. **Koji je danaske dan? (2011)**
   Montažerka: Barbara Lach
   Oblikovatelj zvuka: Ivan Zelić

5. **Dani (2012)**
   Montažerka: Sara Gregorić
   Oblikovatelj zvuka: Dora Bodakoš

6. **Babice (2014)**
   Montažerka: Urška Vlahušić
   Oblikovatelj zvuka: Tihomir Vrbanec

LITERATURA

1. Balazs, Bela. *Filmska kultura.* Cankarjeva založba. Ljubljana, SI, 1948.
2. Cook, Pam. *Knjiga o film*. Slovenska kinoteka, UMco. Ljubljana, SI, 2007.
3. Giannetti, Louis. *Razumeti film.* UMco d.o.o. Ljubljana, SI, 2009.
4. Kavčič, Bojan; Vrdlovec, Zdenka. *Filmski leksikon.* Modrijan. Ljubljana, SI, 1999.
5. Kragić, Bruno; Gilić, Nikica. *Filmski leksikon.* Leksikografski zavod Miroslava Krleža. Zagreb, 2003.
6. Mikić, Krešimir. *Montaža kao završni oblikovatelj filma.* Filmska pismenost. URL: http://kresimirmikic.com/montaza-kao-zavrsni-oblikovatelj-filma/ (21. 11. 2016.)
7. Murch, Walter. *In the Blink of an Eye: A Persepctive of Film Editing.* Silman-James Press. SAD, 2001.
8. Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Indiana Univesity Press. Bloomington, SAD, 2001.
9. Peterlić, Ante. *Osnove teorije filma.* 4. izd. Hrvatska sveučilišna naklada. Zagreb, 2000.
10. Villain, Dominique. *Montaža.* Slovenska kinoteka. Ljubljana, SI, 2000.

INTERNET IZVORI

1. Gilić, Nikica. *Filmske vrste i rodovi.* 2007. Zagreb, AGM, internetsko izdanje 2013. URL: http://elektronickeknjige.com/knjiga/gilic-nikica/filmske-vrste-i-rodovi/ (21. 11. 2016.)
2. Robinson, Ken. Do schools kill creativity?. 2006. URL: http://www.ted.com/talks/ken_robinson_says_schools_kill_creativity.html (21. 11. 2016.)
3. Turković, Hrvoje. *Kako protumačiti asocijativno izlaganje (da li je ovo uopće potrebno).* URL: http://dzs.ffzg.unizg.hr/text/turkovic.htm (21. 11. 2016.)

PRILOG

Tablica prikazuje glavne teme te montažne principe svih filmova analiziranih u ovom

	Film					
Tema filma / izbor materijala	Neka bude voda	Na vjeke vjekova	Ostavljene	Koji je danaske dan?	Dani	Babice
Svakodnevni život na selu	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Voda/raskopani kanali	✓		✓		✓	✓
Poštar	✓	✓	✓	✓	✓	
Kombi sa namirnicama	✓			✓	✓	✓
Sprovod	✓			✓	✓	
Dvije bake (sinkroni dijalog)	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Dvije bake (u potpunoj šutnji)		✓			✓	✓
Kadrovi tradicije (narodna nošnja, narodne pjesme)	✓					
Muška populacija	✓					
Glavni montažni principi						
Asocijativna montaža	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Prednaslovna sekvenca	✓		✓		✓	✓
Paralelna montaža			✓			✓
Glazba	✓		✓			✓