

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU

FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI

DOKTORSKE UMETNIČKE STUDIJE

U DRAMSKIM I AUDIOVIZUELNIM UMETNOSTIMA

DOKTORSKI UMETNIČKI PROJEKAT

“KORENI”

PRIMENA METODE SENZORNE ETNOGRAFIJE U DUGOMETRAŽNOM
DOKUMENTARNOM FILMU

Autor: Tea Lukač

Mentor: Darko Bajić, redovni profesor

Beograd, mart 2023.

SADRŽAJ

APSTRAKT	4
1. UVOD	6
1.1. ZAŠTO STVARAMO FILM?	6
1.2. PREDMET UMETNIČKOG ISTRAŽIVANJA.....	9
1.3. UMETNIČKI CILJ RADA.....	12
1.4. OSNOVNE POSTAVKE RADA	12
1.5. OČEKIVANI REZULTAT I UMETNIČKO-ISTRAŽIVAČKI DOPRINOS	18
2. POETIČKI I TEORETSKI OKVIR	19
2.1. POJAM DOKUMENTRANOG FILMA	19
2.1.1. FILMSKA SLIKA STVARNOSTI.....	22
2.2. POJAM VIZUELNE ANTROPOLOGIJE	28
2.2.1. PROMIŠLJANJE O POZICIJI AUTORA.....	29
2.2.2. PROMIŠLJANJE O KAMERI	34
2.2.3. PROMIŠLJANJE O MONTAŽI.....	38
2.2.4. PROMIŠLJANJE O ZVUKU	41
2.3. SENZORNA ETNOGRAFIJA	42
2.3.1. ANALIZA FILMA 'LEVIJATAN'	45
2.3.2. ANALIZA FILMA 'MANAKAMANA'	47
3. METODOLOŠKA RAZMATRANJA	50
3.1. TEMA I IDEJA.....	51
3.2. REDITELJSKA EKSPLIKACIJA.....	51
3.3. PRIPREME: ISTRAŽIVAČKI RAD NA TERENU	53
3.4. IZBOR PUTNIKA	60
3.5. IZBOR PEJZAŽA.....	61
3.6. IZBOR VOZILA.....	61
4. NASTANAK UMETNIČKOG RADA	64
4.1. PRIPREME	64
4.1.1. FINANSIRANJE	65
4.1.2. PLAN SNIMANJA.....	66
4.2. PRODUKCIJA	67
4.2.1. SNIMANJE NA TERENU: PRVA FAZA	67

4.2.2. SNIMANJE NA TERENU: DRUGA FAZA.....	73
4.3. POSTPRODUKCIJA	82
4.3.1. MONTAŽA.....	82
4.3.2. FINALNA STRUKTURA FILMA.....	85
4.3.3. MONTAŽA ZVUKA.....	88
4.3.4. INTERVENCIJE NA SLICI.....	90
4.3.5. NEDOUMICE I GRAĐA KOJA NIJE UŠLA U FILM.....	91
4.3.6. LOGLINE	108
4.3.7. SINOPSIS	108
4.3.8. PLAKAT.....	108
5. REZULTAT UMETNIČKO-ISTRAŽIVAČKOG RADA.....	111
5.1. RECENZIJE I KRITIKE	113
5.2. FESTIVALI	120
6. ZAKLJUČAK	122
7. LITERATURA.....	124
8. BIOGRAFIJA	127
9. PRILOZI.....	131
9.1. OSNOVNE INFORMACIJE O FILMU.....	131
9.2. IZJAVE.....	132
Изјава о коришћењу.....	132
Изјава о ауторству.....	134
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта	135

APSTRAKT

Cilj ovog umetničkog istraživanja je stvaranje dugometražnog dokumentarnog filma baziranog na metodama koje se primenjuju u senzornoj etnografiji, odnosno stvaranju osećaja kod gledaoca da su film ne samo gledali, već i *iskusili*. Rad se pre svega oslanja na prakse koje promišlja Harvardova laboratorija za senzornu etnografiju (Harvard Sensory Ethnography Lab) i filmove koji su nastali unutar tog novog, eksperimentalnog odseka fokusiranog na inovativnu upotrebu estetike i etnografije. To su pre svega filmovi 'Levijatan' ('Leviathan') i ('Manakamana'). U pokušaju da spojim umetničku i naučnu disciplinu i primenim je na stvaranje dugometražnog dokumentarnog filma 'Koreni', pored same senzorne etnografije, kao teorijsko polazište korištena su i promišljanja o odnosu filmske slike i stvarnosti kao i o metodama vizuelne antropologije, kao matične grane senzorne etnografije. Na tom putu, centralno mesto zauzimaju radovi Ranka Munitića i tekstovi koje je priredio Pol Hokings (Paul Hockings). U središnjem delu teoretskog rada izložena je celokupna metodologija i sve faze umetničko-istraživačkog procesa, sa fazama rada na stvaranju finalnog filma, od početnih ideja do finalne realizacije i reakcija javnosti. Ovim radom pokazana je konkretna primena različitih naučnih metoda koje mogu da dovedu do stvaranja dokumentarnog filma koji će imati ne samo umetnički karakter već i onaj naučni i senzorni. Ovakav originalan model rada bi mogao da bude inspirativan i koristan u budućoj naučnoj i umetničkoj praksi rada na dokumentarnom filmu, kako u zemlji, tako i u inostranstvu.

Ključne reči: senzorna etnografija, dokumentarni film, filmska slika, snimanje stvarnosti

ABSTRACT

The aim of this artistic research is the production of a feature-length documentary film based on methods used in sensory ethnography works, specifically creating the sense within the viewer that the film was not only watched but *experienced, felt*. The research primarily relies upon the practice of Harvard Sensory Ethnography Lab and films made within this new and experimental department focuses on innovative use of esthetics and ethnography. Most notably the films 'Leviathan' and 'Manakamana'. In the attempt to connect artistic and scientific discipline and use it for creating a feature documentary 'Roots', besides sensory ethnography as a theoretical basis are used the reflections on relation between film image and reality as well as methods of visual anthropology, a parent branch of sensory ethnography. For that purpose, the central place is occupied by the works of Ranko Munitić and Pol Hokings. The entire methodology and all the phases of the artistic research process are presented in the central part of the paper, including initial deliberations and final public reactions. This work shows a practical usage of different scientific methods that can lead to the creation of a documentary film with not only an artistic quality, but scientific and sensory as well. This original model could be inspiring and useful in future scientific and artistic film practice, both in Serbia and abroad.

Key words: sensory ethnography, documentary, film image, filming reality

1. UVOD

1.1. ZAŠTO STVARAMO FILM?

Stvaranje dokumentarnog filma je nepredvidljiv proces koji se otima kontroli. Bilo da su razlozi za snimanje filma politički ili umetnički, oni počinju od uverenja da određena priča treba da bude ispričana. Međutim, ono što se postavlja kao pitanje jeste – koji način je najbolji za tu priču? Kako od nepovezanih životnih događaja da napravimo veze, sponse, da bi ih zatim uredili u neku strukturu koja ima smisla? Da li naša želja da snimimo i oblikujemo stvarnost u tom slučaju prerasta u jednu romantizaciju događaja, uređenih po zakonostima našeg unutrašnjeg bića a ne zakona života? A ako nema razumljive veze, zašto je hrpa kadrova film, a ne nasumični kolaž inserata stvarnosti? U tom slučaju, kako odrediti gde počinje a gde se završava taj kolaž i ko bi ga gledao? Koliko god se opirao, svesno ili nesvesno reditelj pokušava da dočara stvarnost kojoj svedoči u skladu sa vizijama i idejama koje su nastale u jednom potpuno drugom svetu – unutrašnjem, intimnom i osećajnom.

Pokušaj da se uspostavi neki red između te dve potpuno različite sile – naše želje za smislom i života koji se opire smislu čini rad na dokumentarnom filmu utoliko zanimljivijim i mukotrpnijim. Možda upravo zbog toga, na putu stvaranja filma, jedno od najčešćih pitanja koje se postavlja reditelju je i ono: “Zašto stvaraš taj film?”

Čuveni autor igranih i dokumentarnih filmova Wim Venders (Wim Wenders) tragajući za odgovorom na isto pitanje, kaže: “Na pamet su mi pali svi mogući odgovori. Ujutru jedan, uveče drugi. Dok sedim za stolom za montažu iskače novi odgovor, isto tako dok razgovaram s knjigovođom i dok razmišljam o ljudima s kojima saradujem već godinama. Svi ti odgovori, svi ti razlozi zbog kojih snimam filmove, svi su oni istiniti, ali iza njih mora da se krije nešto drugo, nešto *još istinitije*. Možda je to neka vrsta *dužnosti*, ili, usudio bih se reći i – *nužnosti*?”¹

Šta je ova nužnost o kojoj govori Venders? Čini mi se da reč nužnost u sebi krije i određena vremenska ograničenja, to nije tek nešto što bi ‘bilo dobro da se nekada uradi’ već povlači sa sobom jednu goruću vremensku dimenziju u okviru koje autor treba da dela. Venders čak citira i

¹ Wim Venders, ‘Logika slika’, Red Box, Beograd 2021, str. 9.

Sezana (Paul Cézanne): 'Stvari nestaju. Moramo da požurimo, ako želimo da ih vidimo.'² Mnogi su pisali o neverovatno čudesnom daru koji nam daje filmska slika – da sačuvamo nečije lice i glas. Čini mi se da je to primarni poriv, dok su želja za pričom i formom sekundarni. Na kraju dana, priče možemo da zapišemo i rečima, na papiru. Magija koju nam nudi film je jedna potpuno drugačija vrsta magije – u pitanju je zavodljivi potencijal da sačuvamo sebe i stvari koje vidimo ne samo od smrti, već i od limitacija ljudskog pamćenja.

'Nešto se desi, vidimo kako se to dešava, snimamo dok se dešava, kamera posmatra, čuva snimljeni materijal i onda možemo sve iznova da posmatramo. Toga više nema, ali mi to i dalje možemo da posmatramo. Istina o egzistenciji te stvari nije izgubljena. Čin snimanja jeste herojski čin (ne uvek, ne toliko često, ali ponekad). U jednom trenutku zaustavlja se postepeno uništavanje spoljašnjih pojava i sveta. Kamera je oružje protiv tragedije svih stvari, protiv činjenice da one nestaju. Zašto snimamo filmove? Ima li glupljeg pitanja?''³

Venders ovde ne govori toliko o ličnoj potrebi koliko o generalnoj potrebi da se sačuva *istina o egzistenciji* – razlog tradicionalno bliži nauci nego umetnosti. Čuveni antropolog Žan Ruš (Jean Rouch), se takođe bavi ovim pitanjem, međutim zanimljivo je da on pak kao glavni odgovor ne navodi velike naučne razloge, poput potrebe da se sačuva korpus sećanja ljudskog iskustva, kulture i slično, već lični razlog:

'Zašto i za koga mi stavljamo kameru među ljude? Možda zvuči čudno, ali će moj odgovor na ovo pitanje uvek biti isti: 'Za sebe'. To ne znači da sam zavisnik od neke posebne droge čiji nedostatak redovno osećam, već da verujem da je u određeno vreme, na određenom mestu, među određenim ljudima neophodno prisustvo kamere (i to posebno kamere sa sinhronim zvukom). Razume se, uvek bismo mogli opravdati njenu upotrebu naučnim razlozima (stvaranje audio-vizuelnih arhiva o kulturama koje se brzo menjaju ili su u opasnosti da potpuno nestanu), ili političkim (učesće u protestu protiv nedopustivih stanja), ili estetskim razlozima (otkriće nežnog remek-dela u nekoj sredini, lica, gesta koji jednostavno ne smeju da se izgube i da ne budu snimljeni). Međutim, istina

² Vim Venders, 'Logika slika', Red Box, Beograd 2021, str. 10.

³ Ibid

je da mi pravimo neki film jednostavno zato što se odjednom javila potreba da se snimi film ili, u sličnim situacijama, ubeđenost da ne treba snimati.⁴

Ja sam na put stvaranja ovog filma pošla iz ista dva razloga koja pominju i Venders i Ruš. Pojavio se u meni strah da će priče uz koje sam odrasla nestati sa ljudima koji su u mogućnosti da ih ispričaju. I ne samo priče, već i filmski, audio-vizuelni zapis načina na koji su one ispričane, sitnih mimika lica i ritma govora. Dodatno me je tištio osećaj da naizgled ne postoji nikakav interes niti želja da se te priče čuju ili saznaju. Strašan je osećaj da su priče do kojih vam je stalo drugima nevažne. Stoga sam osetila dužnost i nužnost da ih snimim. Na kraju dana, ako ne ja, ko će?

Međutim, nisam želela da se bavim pukim istorijskim beleženjem ali ni pravljenjem neke zaokružene filmske priče tamo gde je nema, što je mnogo teži zadatak nego što se možda naizgled čini. Holanadski montažer brojnih uspešnih dokumentarnih filmova Nils Pagh Anderson (Neils Pagh Anderson) kaže:

’Mi ljudi ne volimo haos. Mi želimo logiku i red. Zato pričamo priče. Život je težak za razumevanje; prepun je repeticija, slučajnosti i beznačajnih nepravdi koje stvaraju samo anksioznost i haos. Mi pokušavamo da nametnemo red, da kategorizujemo i eliminišemo kako bismo time dali značenje životu (...) Mi pričamo priče da bismo razumeli sebe i živote koje živimo, ali ako se iz naše priče očisti sav haos i sumnja, one će nas samo učiniti glupljim i manje tolerantnim.’⁵

Stoga, kako prihvatiti haos? Kako snimiti stvari onakim kakve jesu i kako taj materijal, u nedostatku priče u tradicionalnom smislu, organizovati u neku celinu koja ipak uspeva da komunicira sa većinom gledalaca? Šta kada postoje samo utisci, osećaji i pojedinačni događaji? Na moje zadovoljstvo, upravo su ovo neka od pitanja kojima se bavi jedna mlada grana u okviru dokumentarnog filma – senzorna etnografija.

Tokom celog procesa rada na ‘Korenima’ shvatila sam da sam zapravo pokušavala da pomirim dve sile, odnosno da nađem metod koji bi pomirio intelektualno i emotivno, misao i osećaj, razum

⁴ Žan Ruš, u tekstu ‘Kamera i čovek’, ‘Načela vizuelne antropologije’ (priređio Pol Hokings), Clio, Beograd 2014, str. 30-31.

⁵ Niels Pagh Andersen, ‘Order in Chaos’, Pagn Productions in collaboration with The Norwegian Film School and Rough Cut service, Denmark, 2021, str. 12.

i srce. Stoga je vrlo prikladno, možda čak po malo i duhovito, što je tema ovog rada upravo stvaranje dokumentarnog filma koji može da posluži i u naučne i u umetničke svrhe.

U ovom tekstu daću pregled vizuelno-antropološkog, odnosno senzorno-etnografskog pristupa (dokumentarnom) filmu, a zatim ću opisati svoje iskustvo u pokušaju da izabrane metode primenim tokom rada na filmu 'Koreni'.

1.2. PREDMET UMETNIČKOG ISTRAŽIVANJA

Osnovno polje istraživanja tokom rada na ovom dugometražnom dokumentarnom filmu je primena teorije i prakse senzorne etnografije u dokumentarnom filmu, odnosno stvaranje nenarativnog audio-vizuelnog dela koje slika predeo opštine Dvor na Uni.

Opština Dvor na Uni obuhvata 64 naselja i sveukupno broji oko 5570 stanovnika.⁶ Nekada deo Jugoslavije, sada Hrvatske, nalazi se na samoj granici sa Bosnom, sa rekom Unom kao prirodnom granicom. Iako je stanovništvo pretežno srpske nacionalnosti (71,9 posto⁷), specifičnost geografskog položaja i istorijskih okolnosti dovodi do mešavine kulturnih običaja i praksi. Posle povlačenja Turaka sa tih prostora krajem 18. veka, zemljište je većinom dato srpskom stanovništvu voljnom da se naseli na tom podneblju. Zauzvrat, naseljeno stanovništvo je nudilo odbranu tadašnje austrougarske granice od mogućih napada. Nekadašnjeg imena Podovi, grad je preimenovan u Dvor nakon posete cara Jospia II⁸. Nakon raspada SFRJ, Dvor je bio deo Republike Srpske Krajine do 1995. godine. Tokom vojne operacije 'Oluja', sprovedene od strane Hrvatske sa ciljem zauzimanja teritorije i proterivanja Srba, većina Srba je izbegla sa tih prostora. Samo nekolicina, uglavnom starih, se nakon rata vratila kućama. Trenutno deo Evropske unije, Dvor predstavlja primer 'umirućeg grada'. Sa malim brojem stanovnika i praktično nepostojećim sadržajima, život je u socijalnom i ekonomskom smislu orijentisan ka Bosni. Iako pretežno

⁶ Popis stanovništva iz 2011. godine, Hrvatski državni zavod za statistiku

⁷ Popis stanovništva iz 2011. godine, Hrvatski državni zavod za statistiku

⁸'Dvor na Uni, od prijeslavenskog doba do naših dana', zbornik naučnih i publicističkih radova, opština Dvor na Uni, 1991, strana 657.

ruralnog karaktera, sa stanovništvom koje se bavi zemljoradnjom i stočarstvom, u arhitektonskom smislu postoji niz prostora koji su u kontrastu jedan sa drugim – od turskih čardaka do crkava građenih pod jakim uticajem zapada.

Koliko mi je poznato, do sada je o Dvoru snimljen samo jedan dokumentarni film. U pitanju je 'Masakr u Dvoru' ('Massakren i Dvor', režija Georg Larsen, Kasper Vedsmann, 2015) koji se bavi zločinom u lokalnoj osnovnoj školi, tokom kog su pobijeni stari i nemoćni koji nisu bili u prilici da pobjegnu tokom rata 90tih i fokusira se na preispitivanje odgovornosti Ujedinjenih nacija za taj događaj. U pitanju je konvencionalan dokumentarni film te on, što zbog umetničkog pristupa što zbog teme, nije referentan za ovaj rad.

Od arhivskog materijala o Dvoru na Uni postoji jedna monografija koja pruža značajan istorijski pregled⁹, dok samo dodiruje i taksativno navodi kulturu i običaje Dvorljana zaključno sa 1991. godinom.

Smatram da život, kultura i verovanja Dvorljana usled mešavine različitih uticaja predstavljaju bogato i zanimljivo kulturno nasleđe i pružaju mogućnost za specifičan umetnički postupak, a to je stvaranje senzornog etnografskog dokumentarnog filma.

Senzorna etnografija je podgrana vizuelne antropologije. Sa uverenjem da većina filmova, kako dokumentarnih, tako i antropoloških i etnografskih, zanemaruje senzornu dimenziju, dimenziju *osećaja*, 2007. godine osnovan je odsek eksperimentalnog karaktera u okviru Harvard univerziteta (Harvard University) koji se bavi promocijom inovativne kombinacije estetike i etnografije.¹⁰

Senzorna etnografija¹¹ stoga razmatra mogućnost i doprinos filma i vizuelnih medija akademskom istraživanju, sa idejom da rezultat ne daje samo akademsko-informativnu već i umetničku vrednost. Međutim, antropolozi ovaj postupak često smatraju samo dodatkom istraživanju i završnom pisanom radu, a filmski stvaraoci nisu ozbiljnije pristupali senzornoj etnografiji i njenoj važnosti za kreativni razvoj dokumentarnog filma.

⁹ 'Dvor na Uni, od prijeslavenskog doba do naših dana', zbornik naučnih i publicističkih radova, Opština Dvor na Uni, 1991.

¹⁰ <http://sel.fas.harvard.edu/> (pristupljeno u oktobru 2017.)

¹¹ Pojam senzorne etnografije biće detaljno razmatran u poglavlju 2.3. SENZORNA ETNOGRAFIJA

Budući da je senzorna etnografija fokusirana upravo na dimenziju utiska i osećaja, senzorni etnografski film se ne bavi prenošenjem pukih informacija niti se bavi istorijom u faktografskom smislu. Natpisi u vidu lokacije snimanja, godine snimanja ili sličnih informativnih okvira koji 'pomažu' publici su bliži reportaži i konvencionalnom pristupu filmu, a ne stvaranju *osećaja*. To znači da je, iako postoji umetnički koncept filma, publici uskraćen kontekst u okviru kog treba da gledaju i razumeju film. Time je na publici da sama odluči da li će nakon što *iskusi* i *oseti* film, imati potrebu da zadovolji svoju radoznalost daljim istraživanjem o informacijama vezanim za film – od lokacije preko konteksta do samih ljudi (ili životinja) o kojima su gledali film. Ovaj potencijal produžene interakcije sa filmom, prilike da se stvori delo koje publici ne daje sve 'na tacni' već ostavlja prostor svakom gledaocu da u skladu sa svojim senzibilitetom dodatno istraži i razume odgledani film je posebna zanimljivost i privlačnost senzorne etnografije. Stoga bi forma i sadržaj i mog filma izbegli pominjanje bilo kakvih istorijskih okolnosti ili drugih informativnih podataka.

Poslednji od mnogih ratova na ovim prostorima, vođen devedesetih godina XX veka tokom raspada Jugoslavije, je inicijalna kapisla koja je najviše dovela do nagle promene u razvoju i demografskoj strukturi Dvora na Uni. Međutim, fokus filma nije na informisanju i edukaciji publike o istorijskim događajima, već je na nečem drugom – vizuelno na sukobu prirode i ljudskih života, sadržajno na ljudima koji su prisutni sada i ovde, a idejno na osećanju oduzetog sećanja i rekreaciji istog. U iznenadnom begu od rata, ljudi su sa sobom poneli samo najneophodnije. U prolascima vojske kroz mesto, lični predmeti od emotivnog značaja, a pre svega fotografije su spaljeni ili ukradeni. Dvorljani su se rasuli po celom svetu, od susedne Srbije do Islanda, Kanade, Amerike, Australije i Novog Zelanda. Većina nakon odlaska nije mogla da se vrati i poseti mesto iz kog potiču te ostaju uskraćeni za lične 'korene' i vezu sa svojim poreklom. Privatna istorija je podeljena na *pre* i *posle*. U oskudnim zapisima o *pre* a u kombinaciji sa prirodnom željom da znamo naše korene i sačuvamo ih od zaborava, ljudi su prinuđeni da sami popune taj prostor, a kako godine prolaze sećanja postaju sve zamućenija i romantizovanija.

Delikatnost teme i tretiranje u okviru senzorno-etnografskog dokumentarnog filma je jedan od najvećih izazova rada.

Inspirisana etnografima-filmadžijama koji su se otisnuli van granica svoje kulture, svet koji ja slikam mi je zapravo već poznat. Dvor na Uni je moje rodno mesto.

Zasnovan na etnografskoj metodi, veliki deo rada na ovom filmu obuhvata terenski rad i istraživanje života, običaja i verovanja na predelu Dvora na Uni, na osnovu čega bi se stvorila umetnička slika tog mesta, odnosno senzorno etnografski dugometražni dokumentarni film.

1.3. UMETNIČKI CILJ RADA

Cilj rada je stvaranje celovečernjeg senzorno-etnografskog dokumentarnog filma koji će, oslanjajući se na metode senzorne etnografije, prikazati život, običaje i verovanja stanovnika opštine Dvor na Uni. Inspirisan stvarnom lokacijom, događajima i informacijama, film će u skladu sa praksom senzorne etnografije, nastati tokom istraživanja i snimanja na terenu. Priče, sećanja i apсурdni humor će se isprepletati sa specifičnim pejzažom iza kog stoji bogata istorija, na taj način stvarajući autentično nenarativno umetničko delo, koje će gledaocu ostaviti utisak da gleda prizore 'između sna i jave'. Na ovaj način će se pokazati mogućnost otvaranja domaćeg dugometražnog dokumentarnog filma za praksu senzorne etnografije.

1.4. OSNOVNE POSTAVKE RADA

'Koreni' je dugometražni senzorno-etnografski dokumentarni film trajanja oko 90 minuta koji slika život, kulturu i običaje na predelu opštine Dvor na Uni.

KONCEPT I SADRŽAJ FILMA

Sniman u seriji dugih kadrova, film bi se fokusirao na vožnju i putnike na zadnjem sedištu automobila koji bi svojom pojavom, opservacijama, komentarima ili anegdotama direktno slikali život, kulturu i običaje opštine Dvor na Uni. Putnici će nekad bili sami, nekad u paru. Kamera će biti fiksirana u unutrašnjosti automobila.

Putnici se u kolima smenju tako da, osim ako nije direktno rečeno, ne znamo odakle su došli i šta će biti sa njima nakon što izađu iz kola. Te informacije možemo samo da naslutimo iz njihove pojave i sadržaja o kom pričaju, što film čini otvorenim za interpretaciju.

Zbog specifične istorije, na tom mestu se prepliću i prošlosti sadašnjost i budućnost. Sve je izmešano. Život se u isto vreme i odvija i stoji u mestu i odavno ga već nema. Stiče se utisak zatočenosti u vremenu i prostoru.

Kao što su sećanja često fragmentarna i nechronološka, nekad samo atmosfera, boja, zvuk ili utisak, tako je i narativ u uvom filmu baziran na različitim sekvencama koje vizualizuju unutrašnji i spoljašnji život Dvorljana. Neminovno, u pitanju će biti lične istorije, stoga cilj filma nije da slika objektivnu stvarnost, već da, inspirisan stvarnim (ili onim što ljudi veruju da je stvarno) stvori umetničku sliku tog mesta.

Rad na terenu će definisati finalne priče i kombinacije putnika, međutim, osnove inspiracije od kojih polazim su sledeće priče i situacije:

Jedna od osnovnih inspiracija je priča Rade Rakasa. Kao tinejdžer, naišao je na leglo stršljenova koje je slučajno oborio sa drveta. Leglo je palo na njega i on je završio sa 21 ubodom, usled čega je, po svim medicinskim predviđanjima, trebalo da umre u roku od nekoliko sati. Bez bolnice u blizini, porodica je već počela da ga oplakuje. Njegova baka, ne želeći da se pomiri sa sudbinom, odlučuje da proba da ga spase. Verujući da zemlja izvlači otrove, kopa rupu u zemlji i zatrpava ga zemljom, ostavivši mu prostora samo da diše. Tri dana je proveo zakopan, pod jakom groznicom. Poslednjeg dana je došao sebi i nikada posle nije bio bolestan, iako je 2022. godine napunio 85 godina. Kada je zbog vojne obaveze tokom života proveravao zdravlje, ustanovljeno je da mu je imuni sistem jak kao da je preživeo ujed dve zmijske otrovnice. Lekari su ga okarakterisali kao

medicinsko čudo, a on sam veruje da je ušao u Ginisovu knjigu rekorda kao čovek koji je preživeo najveći broj uboda stršljenova.

Maškare (Poklade) su vezane za početak Uskršnjeg posta i označavaju kraj zime, a početak proleća. Deca se ujutru kostimiraju i stavljaju maske, zatim nastavljaju sa svakodnevnim aktivnostima. U večernjim satima kada se upali ulična rasveta izlaze na ulicu i idu od kuće do kuće. Za ispričani vic ili demonstraciju nekog talenta (najčešće ples ili pevanje) od domaćina dobijaju nagradu u vidu hrane (slatkiši, jaja, orasi, voće). Maskirana deca i njihov 'ulov' se voze kući po završetku obilaska.

Veliki deo raseljenog stanovništva je u inostranstvu, a neki su i u braku sa strancima, te pored geografske postoji i jezička prepreka u komunikaciji između roditelja koji su ostali u Dvoru i dece koja žive 'napolju'. Američki zetovi i snahe kineskinje povremeno posećuju rodno mesto svojih supružnika. Oni se voze na zadnjem sedištu automobila i osetan je kontrast između doživljaja prostora od strane lokalaca i 'stranca'.

Postoje izgledi da Dvor postane odlagalište nuklearnog otpada iz drugih zemalja Evropske unije. Lokalno stanovništvo organizuje peticije i proteste protiv takve odluke, zabrinuti sa budućnošću prirode koja ih okružuje. Aktivisti se voze širom okolinom Dvora tokom prikupljanja potpisa za peticiju protiv odlagališta.

Ove scene presecaju celine koje slikaju okolnu prirodu, odnosno pejzaž u različitim vremenskim uslovima.

Takođe, priroda je dominantan element koji definiše prostor i ona treba da se vidi kroz prozore automobila. Dvor je okružen velikom šumom. Divlja i nedovoljno istražena, nastala na tlu nekadašnjeg Panonskog mora, predstavlja karakter za sebe. Pejzaž i vremenske prilike su bitan element koji karakteriše prostor. Gusta magla se diže iznad šuma, polja i zapuštenih ribnjaka. Napušteni drveni čardaci su rasuti po brdima. Reke Žirovac i Una su prozirno čiste i brze i stvaraju male slapove. Vremenske prilike su osetne i utiču na karakter pejzaža, posebno u zimskom periodu kada preovladavaju sneg, kiše, magla i oluje.

Finalni raspored scena će biti utvrđen u montaži koja je pre svega asocijativna, a ne narativna. U skladu sa senzornom etnografijom, film ne zauzima komentatorsku poziciju već slika život kakav

jeste. Početak i kraj su otvoreni i pozivaju na promišljanje o jednom drugačijem svetu. Trudiću se da u kontrastu scena jednih sa drugim provociram različita tumačenja i interpretaciju od strane gledalca. Na ovaj način, kroz začudnost subjekta, prizora i ljudi, film treba da stvori jedinstven snoliki svet, u isto vreme univerzalan i izolovan.

REDITELJSKA MOTIVACIJA

Tokom master studija na Fakultetu dramskih umetnosti prvi put sam se susrela sa radom na dugometražnom dokumentarnom filmu. U filmu 'Najvažniji dečko na svetu' sa kojim sam završila pomenute master studije, bavila sam se temom tinedžerskih fandoma¹², obožavatelja mladih zvezda, pre svega kroz prizmu obožavalaca Džastina Bibera (Justin Bieber). U snimanje sam ušla instinktivno, bez prevelikog iskustva u radu na dokumentarnom filmu. Iako sam imala određenu strukturu i priču koju sam želela da prikažem, kako je proces odmicao, tako sam sve više primećivala koliko moj 'instinkt' nije prirodan već naučen i koliko vuče ka nekoj tipičnoj igranoj strukturi, koja ima svoj jasan početak, sredinu, obrt i kraj. Rezultat je bio film koji je nesvesno rađen po svim naučenim formulama narativa, strukture pa čak i izgleda igranog filma, sve sa raskadriravanjem scena. Kako je montaža odmicala tako su fragmenti snimljenog života bili uobličeni u neki *smisao*, svedeni na priču o jednom protagonistu, fanu Džastina Bibera, koji nailazi na određene prepreke na svom putu da ostvari željeni cilj, što je jedan zaokružen, jasan i zadovoljavajući narativ. Ne mislim da je takav pristup bio pogrešan, naprotiv, ali me je naveo da se zapitam da li, i na koji način, reditelj može da se oslobodi razmišljanja u konvencijama očekivanih narativnih struktura pri radu na dokumentarnom filmu, gde je stvarnost pak samo jedan mozaik koji tek treba da poprimi neku umetničku filmsku formu. Ova razmišljanja su me dovela do senzorne etnografije i želje da nastavim svoje umetničko promišljanje i tokom doktorskih umetničkih studija.

Čini mi se da isuviše često kada govorimo o filmovima koji imaju etnografski karakter zamišljamo daleke kulture i predele, nekog i nešto Drugo, time zapravo nesvesno zauzimajući pogled kroz oči

¹² Fandom je izraz za grupu obožavatelja. Koristi se da izrazi nečije pripadanje određenoj grupi ljudi koja voli istu stvar ili osobu, na primer istog pevača. Fandomi često mogu da imaju i svoja imena, poput bilo kog drugog kluba obožavaoca. Tako obožavalac Džastina Bibera pripada fandomu koji se zove 'beliberi' i sam se identifikuje kao 'beliber'. Beliber je igra reči koja kombinuje prezime pevača i englesku reč *to believe* koja znači 'verovati'.

kolonizatora, nekog iznad ljudi o kojima se pravi film. S druge strane, u istom kontekstu ređe se osvrćemo da pogledamo i zabeležimo svoju kulturu i nasleđe. Dvor sam po sebi, u zavisnosti od načina na koji se tretira, nije ništa više ili manje filmičan od nekog drugog mesta, međutim ja ovde ne polazim samo od filmičnosti već i od neophodnosti. Forma i koncept koje imam na umu su dovoljno čvrsti da mogu da se snime bilo gde, međutim smatram logičnim da izaberem mesto i priče za koje i sama imam osećaj da im ističe vreme da se sačuvaju. U nekom smislu je to čak i moralna obaveza – poći od sebe i dokumentovati svoju kulturu.

Kao reditelj, kako u igranom a posebno u dokumentarnom filmu, mislim da je važno da istražujemo i upoznamo okruženje koje planiramo da ovekovečimo i da nas se ono tiče, kako bismo iz njega mogli da izvučemo maksimum, prodremo u suštinu onoga što želimo da prikažemo i bavimo se istinitošću. Stoga je Dvor logičan izbor za vrstu filma kojim želim da se bavim u ovom radu, budući da je u pitanju moj rodni grad iz kog sam, usled ratnih dešavanja, otišla sa šest godina. I kao što je obično slučaj sa ratovima, pisani i vizuelni tragovi kulture i ličnih istorija završili su izgubljeni ili rasuti, uključujući i moje. Igračake sa kojima sam se igrala, fotografije moje porodice, mesta i ljudi postali su samo deo jedne neopipljive izmaglice, uvek izvan domašaja. Stoga mi je bilo zanimljivo da se vratim u mesto koje mi je u isto vreme i poznato i nepoznato.

Budući da sam bila isuviše mala kada smo otišli, Dvora se i ne sećam mnogo. Međutim, tokom godina koje su usledile, često sam ga posećivala i školske raspuste provodila sa babom i dedom koji su se vratili u svoju kuću posle rata. I primećivala bih da da je pri svakom mom dolasku nešto drugačije. U mom odustvu desila bi se neka promena. Kao neko ko vuče korene sa tog prostora, a bez jake emotivne vezanosti mogla sam koliko-toliko objektivno da posmatram život jednog mesta u vremenu. Posmatrati nešto što se odvija van naše kontrole, posebno kada je vreme u pitanju je fascinantan osećaj. I van nas, kad se izmestimo, ono neumitno teče. Osećala sam se poput svedoka istorije koja se odvija pred mojim očima. Možda je upravo taj utisak prolaznosti, nestalnosti i nepredvidljivosti doprineo odluci da ovaj film bude fragmentaran, uz mnoštvo elipsi i preskočenih reči i radnji.

Stanovništvo Dvora čine mahom stariji ljudi i ono što ostaje su samo navike, rituali i oralna tradicija, stvari koje se polako gube na nepravednom ali neizbežnom putu zaborava. Međutim to nije specifičnost samo Dvora, takvu sudbinu dele mnoga mala mesta širom sveta. Važno mi je da

prenesem osećaj a ne da gledaoci nužno znaju da je film sniman u Dvoru i sve o njemu. To može da bude bilo koje malo mesto koje postoji i u mnogim drugim zemljama, odnosno želim da film bude univerzalniji od mesta u kom se snima. U pitanju su priče koje obitavaju u kućama razućenim po obodu šume, izviruju i skrivaju se, danas su tu sutra nisu.

Ovim filmom ja ne pokušavam da ispričam svoju privatnu priču ili istoriju Dvora, već da upravo inspirisana svojim osećanjima i iskustvima, svojim *senzacijama* napravim jedno novo i drugačije filmsko delo.

METODE KOJE ĆE SE PRIMENITI U ISTRAŽIVANJU

1. Teorijska metoda – izučavanje literature vezane za teoriju i praksu senzorne etnografije, literature iz oblasti istorije dokumentarnog filma i teorije filma.
2. Empirijsko-etnografska metoda - istraživanje dostupne istorijske građe, kulture, života i običaja na predelu opštine Dvor na Uni, istraživanje arhivskog materijala u vidu fotografija, videa i zvuka, razgovori sa lokalnim stanovništvom, preispitivanje sačuvanih praksi u kontekstu savremene društveno-političke situacije.
3. Analitičko-interpretativna metoda – tumačenje svih rezultata istraživanja u cilju formulisanja zaključaka koji će uticati na izbor aktera filma i konkretne rediteljske odluke u pravljenju filma.
4. Finalni proizvod – snimanje i montaža dugometražnog senzorno etnografskog dokumentarnog filma koji slika život, običaje i kulturu opštine Dvor na Uni. Takođe, finalni proizvod je i pisani rad koji će dodatno izneti proces i dobijene rezultate istraživanja.

1.5. OČEKIVANI REZULTAT I UMETNIČKO-ISTRAŽIVAČKI DOPRINOS

Želim da napravim dinamičan i uzbudljiv film, koji će prikazati život, kulturu i običaje ljudi na području Dvora na Uni, koji će svojim intrigantnim sadržajem i zanimljivošću lokacije emotivno angažovati i intelektualno zaintrigirati gledaoca i pokazati bogatstvo srpske kulture. Smatram da će rad pokazati da se senzorna etnografija, pored u naučne, sa uspehom može koristiti i u umetničke svrhe.

Dodatno, senzorno-etnografski dugometražni dokumentarni film “Koreni” je pionirski poduhvat u ekranizovanju života, kulture i običaja srpskog stanovništva opštine Dvor na Uni.

Do sada mahom korištena od strane antropologa kao metod i dodatak naučnom istraživanju, senzorna etnografija je još uvek nov i nedovoljno istražen metod na polju filma i umetnosti, kako u okviru svetske tako i u okviru one srpske. Koristeći metod senzorne etnografije želim da obrnem situaciju – da naučni metod iskoristim u stvaranju umetničkog dela i na taj način stvorim nešto novo u srpskoj kinematografiji. Dodatno, smatram da bi bavljenje ovom temom moglo da ispiriše da se u budućnosti još neke naučne metode i prakse iskoriste za proces stvaranja filma, što bi obogatilo i otvorilo nove puteve u promišljanju i praksi umetničkog dokumentarnog filma.

Usled same prirode sadržaja, ovaj film pored umetničke ima i antropološku i etnografsku vrednost. Demografski, stanovništvo Dvora na Uni mahom čine penzioneri. Usled prirode rata, pisani i vizuelni tragove kulture i ličnih istorija su nestali i rasuti, zbog čega usmena predanja imaju posebnu vrednost jer je zaborav izvestan. Buduće generacije koje već stasavaju orijentišu se ka gradu i modernizaciji te vode drugačiji život od svojih roditelja. Zbog toga je bilo važno da se film snima upravo u trenutku kada živi svedoci jednog vremena još uvek naseljavaju taj prostor i čine autentičnu sliku jednog perioda u životu srpskog naroda.

Razmatranje senzorne etnografije ne iz ugla antropologije već iz ugla umetničkog dokumentarnog filma doprinosi širenju korpusa domaće kulturne baštine i dokumentarnih praksi što može da posluži kao osnova za dalja razmišljanja kako filmskih stvaralaca tako i samih antropologa te ponudi alternativu konvencionalnim pristupima dokumentarnom filmu.

2. POETIČKI I TEORETSKI OKVIR

Motivi za ovaj rad i očekivani rezultat istraživanja svoj poetički okvir imaju pre svega u radovima Harvardove laboratorije za senzornu etnografiju (Harvard Sensory Ethnography Lab), odnosno konkretno u filmovima 'Levijatan' i 'Manakamana'. Budući da je senzorna etnografija podgrana vizuelne antropologije, odnosno da proističu jedna iz druge, dodatno razmatranje antropoloških metoda pri radu na filmu je poslužilo kao važan teorijski osnov za nastanak ovog rada. Na tom putu mi je najznačajnija bila knjiga 'Načela vizuelne antropologije' koju je priredio Pol Hockings (Paul Hockings), zbirka radova čuvenih vizuelnih antropologa u okviru koje se raspravlja o različitim metodama snimanja filma sa ciljem da on odražava snimljenu stvarnost. Komplementarno tome, radi definisanja pojma stvarnosti u dokumentarnom filmu i mog odnosa prema njemu, dodatni osnov je pružio i rad Ranka Munitića i njegova razmatranja o razlici između filmske slike i stvarnosti. Pored same senzorne etnografije na čija razmišljanja se prevashodno oslanjam, ova teoretska sagledavanja su bila od dodatnog značaja pri izboru metoda koje ću kasnije koristiti tokom procesa stvaranja doktorskog umetničkog filma 'Koreni'.

2.1. POJAM DOKUMENTRANOG FILMA

Iako su prvi filmovi ikada snimljeni ono što akademski i društveno prihvaćeno možemo da nazovemo dokumentarnim filmovima, zanimljivo je da i danas, više od jednog veka od izuma filma, postoje neslaganja i promišljanja oko same definicije dokumentarnog filma. Deo problema je svakako i sama terminologija. Reč dokumentarac ili dokumentarni film, koja se zadržala i do danas, potiče od reči *dokument* – dokaz, na neki način zabeležena ili zapisana informacija koja potvrđuje istinitost neke činjenice.¹³ Nije pomoglo ni što su se prvi kratki filmovi

¹³ 'Leksikon stranih reči i izraza' Milana Vujaklije definiše da reč *dokument* (od latinske reči *docere*) znači poučavati, pokazivati. Osnovno značenje reči je pismen dokaz, isprava, povelja. S druge strane, reč *dokumentaran* potiče od latinske reči *documentarius* i znači ispravni, poveljni, koji je zasnovan na ispravama, poveljama; činjenično dokazan, koji može dokazati (ili: koji dokazuje) na osnovu činjenica.

nazivali 'filmovima stvarnosti.'¹⁴ Stoga je logičan zaključak većine ljudi da, ukoliko su gledali dokumentarac, mora da su gledali nešto *istinito*. Iako je Džon Grierson (John Grierson) sam otac termina 'dokumentarni film' isti definisao ne u kontekstu nužne istinitosti već u kontekstu 'kreativnog viđenja stvarnosti'¹⁵, čini se da se reč *kreativni* često previdi u korist druge, mnogo upečatljivije reči – *stvarnost*. Upliv neke vrste autorske kreacije, modifikacije, intervencije, odnosno postupaka viđenih kao upliv fikcije u stvaran svet i događaje koji se odigravaju pred objektivom filmske kamere oduvek je prisutan.

Ranko Munitić, teoretičar i istoričar umetnosti, ove uplive fikcije opravdava kada kaže da je dokumentarac zapravo 'filmski izrečena životna istina, pa se njegovi zahvati mogu udaljiti od 'uobičajenog' prikazivanja stvarnosti kad god svojom artifičijelnošću dovode do potpunijeg uočavanja sadržaja i značaja te stvarnosti.'¹⁶

On smatra da razlog neizbežnih upliva fikcije leži i u našoj, po njemu, lažnoj, ideji da možemo da zabeležimo objektivnu stvarnost. Mi smo neodvojivi od svojih utisaka i opažaja, budući da se krećemo u sferi doživljaja i doživljavanja. Ne postoji objektivna, već samo 'naša slika stvarnosti'¹⁷.

Vim Venders (Wim Wenders), čuveni nemački reditelj, deli ovo mišljenje u tolikoj meri da deluje da se ovim pitanjem se ni bi dalje ni bavio: 'Kada razmišljate u kontekstu filma, nema praznijeg i beskorisnijeg pojma od 'stvarnosti'. Svako zna šta znači opažanje stvarnosti. Svako vidi svoju stvarnost svojim očima.'¹⁸

Međutim, sve i da postoji nekakva objektivnost u opažanju stvarnosti, Ranko ističe da je to u suprotnosti sa umetnošću:

'Zaboravljalo se, naravno, da u terminologiji umetnosti 'objektivno' znači zapravo 'bezlično', zaboravljalo se takođe da ni jedan medij (ni literarni, ni muzički, ni slikarski, ni fotografski, pa ni

¹⁴<https://www.moma.org/collection/terms/actuality> (pristupljeno u januaru 2023)

¹⁵<https://www.videomaker.com/article/c06/18290-a-creative-treatment-of-actuality/> (pristupljeno u januaru 2023)

¹⁶ Ranko Munitić, 'Filmska slika i stvarnost', Filmski centar Srbije, Beograd 2009, str. 67.

¹⁷ Ranko Munitić, 'Filmska slika i stvarnost', Filmski centar Srbije, Beograd 2009, str. 12.

¹⁸ Vim Venders, 'Logika slika', Red Box, Beograd 2021, str. 84.

filmski) čak i kad bi to hteo – ne može svojim morfološkim strukturama reprodukovati ni utisak ni sadržaj ni oblike neke druge strukture, pogotovo ne stvarnosne...¹⁹

Dodatno, on razlikuje pojmove 'filmska slika' i 'filmska slika stvarnosti', pri čemu je prvi pojam tehnološki a drugi lični, individualni:

'Filmska slika, naime, veštačka je tvorevina, artefakt proizašao iz osobina filmskog medija odnosno posebnosti filmske tehnologije i njihovog mehaničkog kontakta sa onim što se nalazi pred objektivom; a stvarnost, zapravo ono pro bismo bolje mogli nazvati 'naštom slikom', 'našim opažajem' stvarnosti – kategorija je koja svoj oblik duguje specifičnostima našeg senzornog i spoznajnog aparata (ukratko – našoj ličnosti) barem onoliko (ako ne i više) koliko pojavnosti 'samoj po sebi'.²⁰

Na tragu ovih misli, vijetnamska autorka Trin T. Min-a (Trinh T. Min-a) tvrdi da dokumentarni film uopšte i ne postoji. Po njoj, o filmu ne može da se razmišlja u kategorijama – dokumentarnim, igranim, umetničkim, edukativnim ili eksperimentalnim – već pre u fluidnim, interaktivnim preklapanjima:

'Napisala sam da 'ne postoji nešto kao dokumentarni film' zato što je iluzorno uzimati stvarnost i realnost zdravo za gotovo i misliti da postoji neutralni jezik, iako ponekad stremimo takvoj neutralnosti u akademskim okvirima. Koristiti sliku znači ući u fikciju.'²¹

Slično, holandski montažer Nils Pag Anderson (Niels Pagh Anderson) kaže: 'Dokumentarac je jako širok označitelj za filmove koji svoju polazišnu tačku pronalaze u stvarnosti.'²²

Ja ću za potrebe ovog rada koristiti termin dokumentarni film u kontekstu u kom ga koristi i Anderson – kao film koji polazišnu tačku uzima u stvarnosti.

¹⁹ Ranko Munitić, 'Filmska slika i stvarnost', Filmski centar Srbije, Beograd 2009, str. 12

²⁰ Ranko Munitić, 'Filmska slika i stvarnost', Filmski centar Srbije, Beograd 2009, str. 11

²¹ Iz razgovora sa Trinh T. Minh A, preuzetog sa <https://www.frieze.com/article/there-no-such-thing-documentary-interview-trinh-t-minh-ha> (pristupljeno u januaru 2023)

²² Niels Pagh Andersen, "Order in Chaos", Pagn Productions in collaboration with The Norwegian Film Schol and Rough Cut service, Denmark, 2021, str. 21

2.1.1. FILMSKA SLIKA STVARNOSTI

U svojoj knjizi 'Filmska slika i stvarnost', inicijalno objavljenoj pod po autoru pogrešnim, ali svakako interesantnim, naslovom 'Dokumentarni film da ili ne?'²³ Ranko Munitić raspravlja o nekim od ključnih stvari za razumevanje i promišljanje ne samo dokumentarnog, već filma u celini. Međutim, on smatra da je na pitanje fenomena filmske slike u njenom odnosu prema stvarnosti nemoguće dati samo jedan tačan odgovor i da ne treba da stavljamo sebi na teret pronalaženje jednog rešenja ili tačnog odgovora. U pitanju je traganje generacija pre i generacija koje dolaze posle nas, i razmatranje samo jedne od hiljada mogućnosti.

'No otud i smisao istraživačke avanture, onaj neprekidni, promenljivi, metamorfni talas koji od stvaralačkog razmišljanja o umetnosti čini proces ravan i jednakovredan procesu umetničkog stvaralaštva.'²⁴

Za moju istraživačku avanturu bilo je važno da se osvrnem na neka pitanja, probleme i mogućnosti koje Ranko pominje, pre nego što uplovim u vode koje su predmet ovog rada, pre svega u kontekstu primene različitih metoda pri snimanju dokumentarnog filma.

Jedna od osnovnih dilema koja se stavlja pred svakog autora dokumentarnog filma kada dođe na teren jeste pitanje položaja kamere u odnosu na ljude koje želi da snimi. Ranko na ovo pitanje nudi četiri moguća odgovora:

1. da se kamera prikrije, tako da ljudi koje želimo da snimimo ne znaju da objektov kamere gleda u njihovom pravcu
2. naučiti ih, na neki način dresirati, da ne skreću pogled prema objektivu i kameri
3. sačekati da se snimani u potpunosti priviknu na prisustvo kamere, odnosno početi snimanje tek onda kada na kameru više niko ne bude obraćao pažnju
4. priznati da je kamera prisutna i ravnopravni učesnik zbivanja

²³ Ranko Munitić, 'Dokumentarni film da ili ne?' Institut za film, Beograd 1982.

²⁴ Ranko Munitić, 'Filmska slika i stvarnost', Filmski centar Srbije, Beograd 2009, str. 8.

Svaki od ovih izbora nosi neke posledice. Ranko smatra da odluka o izabranom metodu znači i neku vrstu odgovora na to kakvo je naše suštinsko poimanje dokumentarnog filma – da li želimo da snimimo 'privid ili istinu, laž ili životnu činjenicu, stvarno stanje na licu mesta ili našu konvencionalnu modifikaciju u skladu s uhodanim pravilima filmske igre?'²⁵

Uzevši u obzir ponuđene mogućnosti, deluje mi da ni jedan odgovor nije najsrećniji. Ukoliko je kamera prikrivena, otvaramo put moralnim pitanjima o snimanju ljudi bez njihovog znanja i odobrenja. Ukoliko najavimo unapred da će možda biti snimljeni, pa makar iz kamere koju neće videti, postoji opasnost da svest o tome da su *posmatrani* promeni ponašanje ljudi koje želimo da snimimo. Stoga nam odobrenje u ovom slučaju može biti dato samo naknadno, posle čina snimanja za koji se nije znalo, odnosno može da bude i uskraćeno, a svakako u oba slučaja predstavlja za mene jedan nasilan i podmukao čin snimanja, stavljanja autora u svojevrsnu poziciju Boga koji je iznad ljudi čijim životima se bavi.

Kada je u pitanju druga opcija, nisam sigurna da je moguće da se ljudi nauče da ne gledaju u kameru a da pri tom nastave da se 'prirodno' ponašaju. Namerno, svesno ignorisanje kamere unosi nešto veštačko u odnos između autora i snimanog, stvara odnos u kom se obe strane pretvaraju da druga strana ne postoji, posledično jednu energiju koja nikome nije prijatna, i čini mi se da bi se poricanje te neminovne tenzije osetilo i finalnom filmu. Osim ako to nije cilj sam po sebi, ne vidim razlog za ovolikom mukom kako autora tako i snimanog – u tom slučaju pre ima smisla raditi sa glumcima.

Treću opciju Ranko vidi kao kompromisno rešenje. Kamera više nije uljez, jedno strano i veštako prisustvo već element života na koji smo se navikli, poznat, svakodnevan i ni malo neobičan. Ono što je nedostatak ovog pristupa jeste da 'stanje koje dobijamo kao rezultat međusobnog prilagođavanja ljudi i aparata nije više ona stvarnost koju smo imali pre no što se kamera pojavila i postala prihvaćeni partner.'²⁶ Međutim, mogli bismo da tvrdimo da se to zapravo uvek dešava i

²⁵ Ranko Munitić, 'Filmska slika i stvarnost', Filmski centar Srbije, Beograd 2009, str. 34.

²⁶ Ranko Munitić, 'Filmska slika i stvarnost', Filmski centar Srbije, Beograd 2009, str. 35.

u svim drugim slučajevima (izuzev prvog) – dolazak autora i prisustvo kamere, šta god da se uradi sa njom, na ovaj ili onaj način unosi promenu u dotadašnji red stvari.

Na kraju, priznati prisustvo kamere je na neki način najčistiji izbor, međutim on sa sobom može da nosi čitavu plejadu drugih problema, od kojih je jedan taj da činjenica da smo svi svesni da se snima film, uključujući pre svega i publiku – 'gledaj gledaoče snima se' – može potpuno da preuzme ceo film, da metod snimanja postane važniji od predmeta snimanja. Dodatnim prednostima i manama ovog pristupa su se posebno bavili vizuelni antropolozi, te će u sledećem poglavlju ovo biti detaljnije razmatrano.

Ranko komplikacije koje svaki od ponuđenih izbora nosi vidi kao dokaz da dokumentarni film nikada ne može da bude nezavisan od svog autora, budući da autor svojim prisustvom, pogledom i delovanjem nužno menja poredak stvari:

'Osporavati smisao bilo kakvog mizanscenskog uplitanja u prirodni red stvari, osporavati dakle smisao autorovog zahvata u materijal prizora – znači unapred pristati na lažna pravila igre, pošto već kamera samim svojim prisustvom vrši itekako bitnu i artificijelnu intervenciju unutar prirodnog konteksta u koji je postavljena. Podcenjivanje autora kao presudnog koordinatora zbivanja pred kamerom znači takođe vraćanje na gledište koje pretpostavlja da se mehaničkim, 'samostalnim' odnosno 'neopterećenim' filmskim registrovanjem na ekran doista može preneti objektivna slika stvarnosti. (...) Pokušaji da se uloga autora u nastajanju dokumentarnog filma umanji ili sasvim ukine – lupanje je zato na otvorena vrata: jer čak i kad bismo u tome uspeli, specifični kvaliteti medija koji 'filtrira' materijal stvarnosti ne bi ništa izgubili od svoje delotvornosti – od svojstva da snimljene elemente predstave na svoj, medijski i ne-prirodni način. Taj 'filter' medijske metamorfoze uklonićemo tek ukolonimo li samu kameru!'²⁷

Dakle, ne postoji objektivno gledište, čak ni kada je kamera skrivena, postavljena kao voajer jer nam i to sugeriše autorovu odluku o tome da ne želi da otkrije svoje prisustvo ljudima ili događajima koje snima. Samom odlukom da uopšte snimamo, mi na neki način remetimo

²⁷ Ranko Munitić, 'Filmska slika i stvarnost', Filmski centar Srbije, Beograd 2009, str. 65.

stvarnost. Stoga se postavlja sledeće pitanje – pitanje kadriranja. Osnova svakog artikulisanog filmskog kadra je upravo 'lični selektivni pristup, ljudsko oko koje stoji uz kameru te bira značajno i zanimljivo odbacujući sve što se čini sporedno'.²⁸

Ranko se ne bavi posebno značajem same kompozicije kadra, odlukama o širini kadra ili pitanjem uticaja likovnosti na svet koji se prikazuje, ali posvećuje izvesno vreme pitanju izbora rakursa pri snimanju sagovornika. Naime, nije dovoljno da samo izaberemo interesantnog sagovornika i adekvatno zabeležimo njegovo ili njeno lice i reči, pa da smatramo da će oni zatim sami po sebi gledaocima direktno preneti smisao koji želimo. U takvoj situaciji je posebno važno pitanje rakursa i Ranko tu izdvaja jedan metod kao pogrešan:

'Objektivni', da tako kažemo – neutralni ili bezlični plan-rakurs ne postoji: a svaki od mogućih planova-rakursa koji odaberete – znači i sugerise nešto različito od drugih. Postavite li kameru tako da odabranu ličnost snimate u polubliskom statičnom planu, uz standardno osvetljenje, namestite li objektiv u visini očiju – dobićete već kodifikovani 'znak' bezličnosti, najpoznatiju slikovnu konvenciju koja sama po sebi sugerise rutinski i nazainteresovani odnsos prema objektu: odabirom prividno najneutralnije vizure automatski upadate u sferu medijske banalnosti i nehotice unižavate prikazani lik svodeći ga na rekvizit 'nulte slikovne vrednosti'.²⁹

Jako mi se dopada izraz 'rekvizit nulte slikovne vrednosti' jer mi se čini da na duhovit ali tačan način, uprkos tome što je ova knjiga prvi put izašla 1982. godine, verbalizuje stav određenog dela mojih savremenika o načinu snimanja intervjua u dokumentarnom filmu. U pitanju je teorija, ili pre trend koji, da bi se izbegle komplikacije snimanja nečijeg lica koje Ranko pominje ovde, problem prevazilazi ne dodatnim promišljanjem (kreativnih) načina snimanja, već time da je najbolje da se lice uopšte i ne snimi. Na taj način se izbegava 'nulta slikovna vrednost' koja u podtekstu znači banalnost televizijske slike koja se često smatra suprotnom od 'umetničke vrednosti'. To sam kao autor osetila nebrojano puta u razgovoru sa različitim fondovima i festivalima, kako u Srbiji tako i u Evropi – ukoliko odlučim da u filmu prikažem lice sagovornika koje još i sinhrono nešto kazuje, velike su šanse da film neće dobiti sredstva jer nije

²⁸ Ranko Munitić, 'Filmska slika i stvarnost', Filmski centar Srbije, Beograd 2009, str. 65-66.

²⁹ Ranko Munitić, 'Filmska slika i stvarnost', Filmski centar Srbije, Beograd 2009, str. 39.

dovoljno 'autorski' odnosno filmski. Sa druge strane, ne sme da bude ni previše 'eksperimentalni' jer publika želi da gleda junake za koje će da se veže, tako da autor zaista hoda po jednoj zanimljivoj tankoj liniji kada je u pitanju snimanje intervjua. Ova polemika se između ostalog nadovezuje i na pitanje formata, odnosno jezika koji se tradicionalno, ustaljeno, pre koristi za potrebe televizijskog ekrana nasuprot filmskom platnu. Stvar postaje dodatno zanimljivija uzmemo li u obzir da Filmski centar Srbije, kao i većina evropskih filmskih fondova, finansira nešto što se naziva 'autorski dokumentarni film', uprkos činjenici da od samog početka filma vidimo polemiku koja upućuje na to da ne postoji dokumentarni film koji nije autorski. Stoga, ono na šta se ovde zapravo misli jesu metode preuzete iz takozvanog televizijskog jezika čiji cilj najčešće nije stvaranje umetnosti već prenošenje određene informacije. Međutim, cilj većine dokumenatrnih filmova nije da oстане u okviru uskog festivalskog kruga, već da film vidi što veći broj ljudi, odnosno da se film proda televiziji ili nekoj platformi za emitovanje. Na taj način, odabir određenih jezičkih kodova, poput toga na koji način treba da snimi intervju, autor je prinuđen da izvrši i u kontekstu formata prikazivanja filma. Ranko smatra da i veličina ekrana na kom gledamo film uveliko utiče na naš odnos prema njemu.

'Svesni toga ili ne, mi regujemo na format i putem spontanog upoređivanja sa našim vlastitim 'formatom'. Likovi i detalji na kinematografskom platnu veći su od svojih uzoraka iz stvarnosti (od nas samih), prizori na TV ekranu osetno su manji od konkretnih pojava (manji od nas). Filmska slika, drugim rečima, poseduje izvesnu implicitnu monumentalnost, televizijska slika raspolaže kamernošću ugođaja i strukture – one se razlikuju od stvarnosti baš onoliko koliko i međusobno! Kad gledamo sliku na velikom ekranu, ona nam (bez obzira na dugotrajnu naviku gledanja filmova), uvek uliva izvesno poštovanje: televizijska slika postavlja nas u psihološki superiorniji položaj. Ista scena deluje na nas manje ili više intenzivno.'³⁰

Bez obzira na intenzitet, Ranko smatra da je filmska slika daleko jednostavnija od naše, 'životne slike'. Kao argument, navodi činjenicu kako smo skloni da se sa daleko više sigurnosti prisetimo kadrova sa ekrana nego prizora iz života. Kada se prisećamo događaja iz života, to je često neopipljivi, nekonkretizovani miks utisaka, ali kada se prisetimo događaja koji smo videli na filmu,

³⁰ Ranko Munitić, 'Filmska slika i stvarnost', Filmski centar Srbije, Beograd 2009, str. 53.

često smo u stanju da ga vrlo precizno opišemo. Stoga, da bi autor uspeo da prenese utisak iz života na jedan sveden, pojednostavljen i konkretizovan način, često je prinuđen da se koristi 'režijom' u svom tradicionalnom značenju koje je bliže igranom filmu. Naime autor mora da izvrši određene intervencije ne da bi dobio 'objektivnu sliku stvarnosti' već ono što Ranko zove 'dokument unutrašnje istine'³¹:

'Kadrovi dokumentarnog filma, moraju svom gledaocu prenositi određene spoljašnje i unutrašnje istine stvarnog motiva: ali, takođe, moraju u gledaočevom duhu izazvati utiske i spoznaje kakve je stvarnost izazvala u duhu umetnika, one vrednosti koje su autora i navele da se baš njima (a ne nekim drugim vrednostima) pozabavi u svom delu. No pošto to nije ostvarivo jednostavnim presnimavanjem pojavnosti, znači da se režiser dokumentarca ne samo može već i mora poslužiti posebnim medijskim svojstvima odnosno oblikovanim zahvatima da bi u filmskoj strukturi reinkarnirao sadržaj i 'ukus' odabranog motiva. Apsurdno na prvi pogled, ali istinito – umetnički dokumentarac obično je u najpotpunijem smislu režiran film, baš kao što je to, recimo, 'Sever severozapad' ili 'Rio Bravo.'³²

Ova razmišljnja utiču ne samo na filmsku sliku već i na filmski zvuk, odnosno na sve elemente filmskih sredstava koja su reditelju na raspolaganju, poput zvuka i muzike. Ipak, Ranko smatra da 'zvučna pratnja' u vidu muzike ne odgovara stvarnosti ljudskog iskustva, odnosno da je muzička pratnja 'kategorija sasvim strana životu, čak i danas kad bezbroj izvora (tranzistor, televizor, gramofon, magnetofon, kompjuter) kontinuirano plasira u našu okolnu 'propratnu' muzičku dimenziju.'³³

Iz prethodno razmatranog možemo da zaključimo da autor dokumentarnog filma mora da donese čitav niz odluka (bilo da su one svesne ili intuitivne) pre nego što se kamera uopšte upali. Bez obzira na izabrani metod - poziciju kamere, ugao snimanja, format prikazivanja, i upotrebu muzike

³¹ Ranko Munitić, 'Filmska slika i stvarnost', Filmski centar Srbije, Beograd 2009, str. 70.

³² Ranko Munitić, 'Filmska slika i stvarnost', Filmski centar Srbije, Beograd 2009, str. 68

³³ Ranko Munitić, 'Filmska slika i stvarnost', Filmski centar Srbije, Beograd 2009, str. 16.

– autor stvara sliku stvarnosti svojstvenu samo njemu. Međutim, ono što je takođe važno jeste i da *naša slika stvarnosti* nije fiksirana već promenljiva:

’Naša slika stvarnosti’ rezultat je stvarnog kontaktiranja pojedine svesti sa prozorima života, sinteza dugogodišnjeg iskustva (personalnog, istorijskog i genetskog) i neprestano aktivnog odnosa prema stvarnosti, permanentne selekcije koju kao živi subjekti svesno ili nesvesno vršimo komunicirajući sa svetom oko nas. ’Naša slika’, dalje, stalno se menja, dopunjava i rekonstruiše, u onom smislu u kojem se menjaju stvarnost sama i naša ličnost kao njen organski deo.’³⁴

Upravo zato što sam kao autor svesna svog pogleda i svoje neobjektivnosti, svesne i nesvesne potrebe za režijom i intervencijom tokom snimanja stvarnih događaja, interesuje me da ispitam i pokušam da primenim i sistematizujem metode koje ne potiču iz filmske fikcije, već naučnih promišljanja i koje pokušavaju da donesu ne toliko sliku stvarnosti koliko pre – *utisak* stvarnosti.

2.2. POJAM VIZUELNE ANTROPOLOGIJE

Vizuelna antropologija je grana antropologije koja se prevashodno bavi proučavanjem i proizvodnjom etnografske fotografije, filma i novih medija. Iako je sam termin relativno mlad, suštinski, vizuelna antropologija kao ’slikovno proučavanje ljudskih kultura’, postoji od kada postoji i film’.³⁵ Popularnost vizuelne antropologije raste nakon Drugog svetskog rata, zajedno sa idejom o ’upotrebi kamere radi beleženja snimaka o kulturi’.³⁶

U tom smislu, vizuelna antropologija kao podgrana antropologije, zajedno sa njom prihvata ono što Margaret Mid (Margaret Mead) čuvena antropološkinja naziva odgovornošću za ’sastavljanje i čuvanje zapisa o običajima koji nestaju i ljudskim bićima koja naseljavaju ovu planetu, bez obzira

³⁴ Ranko Munitić, ’Filmska slika i stvarnost’, Filmski centar Srbije, Beograd 2009, str. 13.

³⁵ Vladimir Perović, iz predgovora ’O vizuelnoj antropologiji’, ’Načela vizuelne antropologije’ (priredio Pol Hokings), Clio, Beograd 2014, str. 7.

³⁶ Petar Veljačić, u tekstu ’Kratka istorija Vizuelne antropologije’, onlajn časopis ’Vizantrop’, broj 1 - <https://issuu.com/vizantrop/docs/vizantrop1> (pristupljeno u januaru 2023)

da li su to urođenički, predpismeni narodi zarobljeni u dubini tropske džungle, nekog švajcarskog kantona ili azijske kraljevine. Saznanje da će ti oblici ljudskog ponašanja, koji još uvek postoje, neizbežno nestati deo je sveukupnog ljudskog i naučnog nasleđa.³⁷

Vizuelna antropologija obuhvata različite vizuelne reprezentacije poput plesa, performansa, arhiviranja, produkcije i proučavanja recepcije masovnih medija i između ostalih stvari - filma. Upotreba filma kao metode, zapisa ili izveštavanja o antropološkom radu na terenu je zapravo etnografski film.

Istorija etnografskog filma je neizbežno isprepletana sa istorijom dokumentarnog filma. Žan Ruš (Jean Rouch) čuveni francuski antropolog, za preteče vizuelne antropologije navodi upravo dva velikana dokumentarnog filma - Dzigu Vertova (Дзига Вертов) i Roberta Flaertija (Robert Flaherty), rekavši:

'Jedan je futuristički pesnik, a drugi geograf istraživač, ali obojica filmski stvaraoci koji žele da iskažu stvarnost.'³⁸

2.2.1. PROMIŠLJANJE O POZICIJI AUTORA

Kada je u pitanju rad i snimanje na terenu, autor mora da napravi primarni izbor – da li će da bude autor posmatrač ili autor učesnik.

Kolin Jang (Colin Young) se zalaže za ono što možemo da nazovemo tradicionalnim pristupom etnografskom filmu i daje argumente koji idu u prilog autoru kao posmatraču. On smatra da, kada dođe na lokaciju, antropolog treba da se vodi onim što je naučio ili čuo, posmatra dešavanja na lokaciji, pravi beleške, prepisuje ih i na osnovu toga izvodi zaključke. Kada se uvede film u taj

³⁷ Margaret Mid u tekstu 'Vizuelna antropologija u jednoj verbalnoj naučnoj grani', 'Načela vizuelne antropologije' (priređio Pol Hokings), Clio, Beograd 2014, str. 10.

³⁸ Žan Ruš, u tekstu 'Kamera i čovek', 'Načela vizuelne antropologije' (priređio Pol Hokings), Clio, Beograd 2014, str. 20.

postupak, čak i taj rad treba da bude što bliži posmatračkom: 'Proces pravljenja filma morao bi da bude što bliži posmatranju; završeni film bi trebalo da predstavi posmatrani događaj.'³⁹ Džon Maršal se slaže - 'Dobri etnografi su najbolji posmatrači.'⁴⁰

Sa druge strane, Žan Ruš zagovara koncept 'zajedničke antropologije'⁴¹, pristup koji uključuje aktivnu saradnju i partnerstvo između antropologa istraživača i zajednice koja se proučava. Na ovaj način, članovi zajednice koja je predmet proučavanja podjednako učestvuju u istraživačkom procesu, umesto da budu pasivni objekti studije. Odnos je uzajaman i obe strane doprinose i imaju korist od istraživanja. Cilj je da se kreira višeslojno i kulturno-osetljivo razumevanje zajednice koja se proučava, dok se u isto vreme članovi zajednice osnažuju da govore u svoje ime tokom istraživanja kao i da uživaju plodove rezultata tog istraživanja. Ovaj pristup je posebno važan pri radu sa istorijski marginalizovanim zajednicama. Kroz ovaj pristup, preispituje se tradicionalni (dis)balans moći između istraživača i subjekta istraživanja i stavlja se fokus na perspektvu i iskustva onih čiji se glas tradicionalno nije čuo ili je bio isključen u potpunosti. Cilj je da se kreira etički pristup koji je pravedniji i koristi kako istraživačima tako i proučavanim zajednicama.

Međutim, pri saradnji sa članovima lokalne zajednice, posebno u savremenim filmovima, Pol Hokings se pita kako 'stvarnost' snimljena na filmu prihvataju ljudi koji se u njemu pojavljuju i žive tu istu stvarnost. On navodi tri moguća odgovora koja autor može da ima:

1. ''Oni verovatno nikad neće videti taj film i ja, kao antropolog sa lica mesta, najbolje znam šta je istina''

³⁹ Kolin Jang u tekstu 'Posmatrački film', Uvod u vizuelnu antropologiju (priređio Pol Hokings), Clio, Beograd 2014, str. 35.

⁴⁰ Džon Maršal, Emili de Brigar, 'Ideja i događaj u urbanom filmu', Načela vizuelne antropologije (priređio Pol Hokings), Clio, Beograd 2014, str. 67.

⁴¹ Žan Ruš, u tekstu 'Naši totemski preci i ljudi učitelji', 'Načela vizuelne antropologije' (priređio Pol Hokings), Clio, Beograd 2014, str. 95.

2. Oni su veoma često iznenađeni onim što vide na filmu i ako donekle znaju šta su film i televizija, mogu da počnu da oklevaju sa 'prikazivanjem' nekih vidova svojih života: u snimanju filma ti ljudi vide odličnu priliku da se pokažu u najboljem mogućem svetlu
3. To im se čini kao odlična prilika za iskazivanje političkog stava, pa čak mogu i da podstiču snimanje svega što smatraju lošim uslovima u kojima žive i što bi država morala da popravi, nadajući se da će im film poslužiti kao propagandno sredstvo⁴²

Stoga ostaje otvoreno pitanje *granice* participacije, u kojoj meri grupa o kojoj je snimljen film treba da prihvati i ima pravo da odobri snimljeni film, odnosno 'time mu obezbedi neophodnu garanciju izražajnog etnografskog filma'.⁴³

Međutim, iz navedenih stavova možemo da zaključimo da autor ne bi trebalo da bude ni previše arogantan, jer rizikuje da ljude o kojima snima film snimi 'sa visine', odnosno da uskrati glas upravo onim ljudima kojima se bavi. Sa druge strane, određena distanca treba da se zadrži, jer može da postoji opasnost da autor doprinese romantizaciji određenog načina života, ili da bude iskorišćen u političke svrhe.

Kada je u pitanju razmišljanje o samom procesu snimanja, Ričard Sorenson (E. Richard Sorenson) i Alison Džablonko (Allison Jablonko) izlažu teoriju uzimanja 'uzoraka'. Naime, budući da je nemoguće da snimimo svo ogromno bogatstvo vizuelnih informacija koje nas okružuju, ono što možemo da uradimo jeste da ograničimo pogled na uzorke sakupljene na različitim tačkama gledišta. Kao metod koji može da bude od pomoći pri izboru kada i šta se snima, oni nude sledeću trostranu strategiju:

1. oportunističko uzimanje uzoraka
2. programirano uzimanje uzoraka

⁴² Pol Hokings, 'Načela vizuelne antropologije', Clio, Beograd 2014, str. 135.

⁴³ Pol Hokings, 'Načela vizuelne antropologije', Clio, Beograd 2014, str. 135.

3. digresivno traganje⁴⁴

Oportunističko uzimanje uzoraka znači da čim se nešto zanimljivo događa, autor treba da zgrabi kameru i snima. Ovo je jedan razbarušeni ali 'neophodni pristup stvaranju vizuelne dokumentacije o pojavama koje se prirodno odvijaju'⁴⁵ Ovaj način snimanja omogućava beleženje događaja onda kada se neplanirano dese, posebno u nepoznatim okruženjima. Dodatno, od posebne je koristi pri snimanju bilo koje prirodne pojave. Ovaj pristup ne garantuje uvek uspeh – događaj koji je delovao zanimljivo možda to na kraju nije bio. Međutim, važno je da se autor osvesti po pitanju ovog pristupa i ostavi mogućnost, prostor za nepredviđene okolnosti u okviru pristupa i materijala.

Programirano uzimanje uzoraka znači da smo već odlučili šta se, kada i gde snima, odnosno da autor deluje u skladu sa unapred utvrđenim i razrađenim planom.' Slike se prikupljaju na osnovu unapred smišljene strukture; napravljeni su pregraci koje treba popuniti.'⁴⁶ Konkretno, znači da postoji neki koncept i utvrđeni okvir u kom se radi. Programirano uzimanje uzoraka je stoga bliže nauci i jednostavnije za tumačenje. Vođeno je ljudskim interesovanjima i idejama, ali umesto nedefinisanih i neizrečenih utiska i naklonosti, snimanjem rukovode jasno izneti iskazi. Pri ovoj strategiji Sorenson i Džablonesko se zapravo zalažu za postojanje određenog koncepta filma koji snimamo. Naime 'Takvi modeli ne samo da unose red u naše misli i pomažu nam da 'sagledamo' zbrku stvarnog sveta, već nam i omogućavaju da postavimo snimljeni materijal u kontekst koji je jasniji i nama i drugima.'⁴⁷ Ovo je zanimljivo jer Džon Maršal (John Marshall) i Emili de Brigar (Emilie de Brigard) takođe smatraju da je 'Konceptualno gledište neophodno da bi se protumačile obimne i složene teme.'⁴⁸

⁴⁴ E. Ričard Sorenson, Alison Džablonko, 'Istraživačko snimanje događanja koja se prirodno odvijaju: osnovne strategije', 'Načela vizuelne antropologije' (priredio Pol Hokings, Clio, Beograd 2014, str. 72.

⁴⁵ Ibid

⁴⁶ E. Ričard Sorenson, Alison Džablonko, 'Istraživačko snimanje događanja koja se prirodno odvijaju: osnovne strategije', 'Načela vizuelne antropologije' (priredio Pol Hokings, Clio, Beograd 2014, str. 73.

⁴⁷ Ibid

⁴⁸ Džon Maršal, Emili de Brigar, 'Ideja i događaj u urbanom filmu', 'Načela vizuelne antropologije' (priredio Pol Hokings), Clio, Beograd 2014, str. 62.

Obe pomenute strategije imaju problem – autorovu ličnu naklonost i kulturne obrasce iz kojih potiče. Upravo to su stvari na osnovu kojih odlučujemo šta je bitno a šta ne da bude dokumentovano. Stoga kao rešenje ovog problema navode treću strategiju – digresivno traganje.

Digresivno traganje znači namerno, svesno 'skretanje sa puta' i ulaženje na mesta ili snimanje događanja koja ne prepoznamo ili ne cenimo: 'Dok uzimamo vizuelne uzorke i dokumentujemo događanja koja su strana našim ustrojenim formatima i uobičajenim instinktima snimanja, mi, zahvaljujući ovakvoj taktici, proširujemo naše sveukupno viđenje, istina, u početku pomalo naslepo. Praveći istraživačke digresije, mi možemo da prodremo u oblasti i situacije koje su inače van opsega naše pažnje, van opsega naše svesti i razumevanja, koje se nalaze u međuprostoru naših gledišta i naklonosti.'⁴⁹

Ove predložene strategije se zapravo podudaraju sa tri osnovna elementa naučnog istraživanja:

1. sposobnost ljudskog uma da shvati značenje viđenog
2. prihvaćeno i osmišljeno znanje
3. želju za saznavanjem⁵⁰

Slično ovome, Vladimir Perović ne misli da su umetnik i naučnik toliko daleko jedan od drugog i zalaže se za naučnikovo pravo da se oproba u umetničkom stvaralaštvu:

'Ako je nekad većina smatrala da je dovoljno, čak nužno, što vjernije, neizmijenjeno, nearanžirano, neposredovano, nepristrasno, bez uplitanja..., bilježiti pojave, događanja, ponašanja, shvatanja, sačinjavti dakle *dokumente*, neosporno je da je danas prevladalo gledište, i praksa, da i antropolog, vizuelni antropolog, ima pravo na više ličnog angažmana i stava nego bezlični, hladni arhivar i da, ako smo već u veličanstvenom polju naracije pokretnim slikama, onda je i njemu, vizuelnom antropologu – kao i vizuelnom umjetniku! – dozvoljeno da se činjenicama i argumentima stvarnosti (kinematografski) poigra, da ih rekontekstualizuje i relativizuje, naravno čuvajući svu

⁴⁹ E. Ričard Sorenson, Alison Džablonko, 'Istraživačko snimanje događanja koja se prirodno odvijaju: osnovne strategije', 'Načela vizuelne antropologije' (priredio Pol Hokings, Clio, Beograd 2014, str. 74.

⁵⁰ E. Ričard Sorenson, Alison Džablonko, 'Istraživačko snimanje događanja koja se prirodno odvijaju: osnovne strategije', 'Načela vizuelne antropologije' (priredio Pol Hokings, Clio, Beograd 2014, str. 75.

njihovu atentičnost, vjerodostojnost, nepatvorenost, izvornost, istinu stvarnosti, dakle da i naučnik ima pravo da prevaziđe nivo dokumenta i da stvara *dokumentarce*.⁵¹

2.2.2. PROMIŠLJANJE O KAMERI

Najviše polemika se vodi oko postavke kamere i njene (ne)mogućnosti da bude objektivna. Gde treba da se postavi kamera i u kakvoj interakciji da bude sa snimanim okruženjem da bi se dobio najbolji rezultat, odnosno najveći potencijal da snimak bude objektivan i time naučno prihvatljiv?

Margaret Mid odbacuje tvrdnju da je svako snimanje selektivno i da ne postoji objektivno snimanje. Ona tvrdi da: 'Ako se magnetofon, filmska ili video kamera podese i ostave na nekom mestu, oni će snimiti mnogo materijala bez ikakvog uplitanja filmskog stvaraoca ili etnografa, a snimani neće biti stalno svesni da ih kamera snima.'⁵² Naučni rad treba da se zasniva na dugotrajnom posmatranju, što za nju znači snimanje dugih kadrova 'koji nam jedini nude nemontirano dugotrajno posmatranje'.⁵³ Ovo nosi rizik da dobijeni snimak bude puka informativna zabeleška, međutim, Mid smatra da u etnografskom snimanju i ne treba tražiti umetnost već dopustiti da se desi: 'Isto je pogrešno tražiti da snimak ljudskih ponašanja ima odlike umetničkog dela. Trebalo bi da smo zahvalni kada se to dogodi i da negujemo taj retki spoj umetničke umešnosti i naučne vernosti koje nam nude veliki etnografski filmovi.'⁵⁴

Da taj spoj nauke i umetnosti ne mora da bude tako redak, odnosno u prilog tome da umetnost nekog zapisa ne mora nužno da umanja njegovu naučnu vrednost govori Sorenson:

'Poslednjih godina razvijen je novi mit da antropološki filmovi ne mogu istovremno da budu i naučni, jer je njihov sadržaj uvek podređen izboru koji je zasnovan na određenom interesovanju. Taj apsurdni stav prenebregava činjenicu da su posebna zainteresovanost i izbor u osnovi SVIH naučnih istraživanja. Pri snimanju naučnih filmova, uostalom kao i u samoj nauci, nije neophodno

⁵¹ Vladimir Perović, iz predgovora 'O vizuelnoj antropologiji', 'Načela vizuelne antropologije' (priredio Pol Hokings), Clio, Beograd 2014, str. 7.

⁵² Margaret Mid u tekstu 'Vizuelna antropologija u jednoj verbalnoj naučnoj grani', Načela vizuelne antropologije (priredio Pol Hokings), Clio, Beograd 2014, str. 15.

⁵³ Ibid

⁵⁴ Margaret Mid u tekstu 'Vizuelna antropologija u jednoj verbalnoj naučnoj grani', Načela vizuelne antropologije (priredio Pol Hokings), Clio, Beograd 2014, str. 12.

izbegavati selektivnost. Međutim, metod je od presudnog značaja. (..) verodostojnost je ključni činilac.⁵⁵

Stoga, ako odlučimo da ne želimo da postavljamo kameru na jedno mesto i ostavimo je da snima, u nadi da će zabeležiti ono što želimo i da će iz tog kadra možda zablistati i neka iskra koja će mu dati umetničku vrednost, šta je ono što možemo da uradimo? Koje to potencijalne metode autor ima na raspolaganju?

Za razliku od Mid, Žan Ruš smatra da je jedini ispravan način snimanja taj da se hoda sa kamerom – 'prenositi je na najbolje moguće mesto i improvizovati balet u kome kamera postaje podjednako razigrana kao i oni koje snima'⁵⁶. U suprotnom, ako stoji u jednoj tački, Ruš smatra da 'ovu nenamernu aroganciju kamere ne oseća samo a posteriori pažljiva publika, nego je i snimani osećaju kao neku OSMATRAČNICU'⁵⁷. Kao rešenje, Ruš smatra da ni autor ni kamera ne treba da budu skriveni, odnosno da je neophodno i jedino istinito da se u filmu oseti prisustvo autora.

Dejvid Makdugal (David MacDougall) se slaže sa Žan Rušom i dodaje: 'U idealu snimanja 'kao da kamera nije prisutna' nije najtužnije što je posmatranje nezanimljivo samo po sebi, već što je kao preovlađujući pristup to znatno manje zanimljivo od istraživanja stvarne situacije. Kamera je tu, u rukama predstavnika jedne kulture koja susreće drugu. Pred tako izuzetnim događajem traganje za izolacijom i nevidljivošću liči na čudnovato beznačajnu ambiciju'⁵⁸

Kolin Jang pak misli da ideal nikada nije ni bio da se pravimo da kamera nije bila prisutna tokom snimanja, niti je njen cilj da bude 'muva na zidu' već pokušaj da se uhvati 'normalno' ponašanje: 'Sasvim je jasno da se pod tim idealom podrazumeva da je snimljeno normalno ponašanje, normalno ponašanje u datim uslovima, uključujući i činjenicu, i ne samo nju, da ih u

⁵⁵ E. Ričard Sorenson, Vizuelni zapisi, ljudsko znanje i budućnost, Načela vizuelne antropologije (priređio Pol Hokings, Clio, Beograd 2014, str. 115.

⁵⁶ Žan Ruš, u tekstu 'Kamera i čovek', Načela vizuelne antropologije' (priređio Pol Hokings), Clio, Beograd 2014, str. 27.

⁵⁷ Ibid

⁵⁸ Dejvid Makdugal, 'I dalje od posmatračkog filma', Načela vizuelne antropologije' (priređio Pol Hokings), Clio, Beograd 2014, str. 53.

tom trenutku snima kamera. Ako primetimo da snimanje MENJA ponašanje subjekta, moramo se odlučiti da li je ta promena bitna za ukupnu sliku koju želimo da zabeležimo.⁵⁹

Dodatno, Kolin smatra da u određenim okolnostima činjenica da je neko svestan da ga kamera snima često može da doprinese sagledavanju dodatnih slojeva ljudi koje snimamo: 'Staromodno je mišljenje da ne treba gledati u kameru jer efekat kamere uperene u nekoga može često da se odmeri posmatranjem kako se on nosi s njom.'⁶⁰ Konkretno, i način reagovanja na kameru nam govori o karakteru snimanog.

Dejvid Makdugal autorsku odluku da se njegovo prisustvo ne oseti vidi kao metod posmatračkog filma, odnosno kao: 'želju da se snime stvari koje bi se na isti način odigrale i da kamera nije bila prisutna. To je istovremeno želja za nevidljivošću koja nam je poznata iz književnosti i aseptični dodir hirurške rukavice – ponekad je to opravdanje, u ime nauke ili umetnosti, voajerkse rupe u zidu.'⁶¹

Makdugal opisuje i rezultat koji može da se javi kao posledica izbora ove metode, i opisuje kako svaka metoda zahteva različitu energiju od autora. U slučaju posmatračke metode to je da autor: 'troši najveći deo svoje energije da navede kameru da odrazi sve ono što se pred njom događa. Njegova usredsređenost stvara neku vrstu pasivnosti iz koje mu je teško da se otrgne. Aktivno saučestvovanje sa onima koju su snimani podrazumeva sasvim drugačije stanje duha. Na taj način bi mogli biti objašnjeni brojni uspesi filma kao kontemplativne umetnosti'.⁶²

Dodatno, budući da pomatrački film podrazumeva izbor toga gde ćemo postaviti kameru i pod kojim uglom, autor se tim izborom ograničava samo na spontane i prirodne događaje koji se dešavaju pred kamerom. Makdugal navodi da to može da bude dobar put jer: 'Bogatstvo ljudske

⁵⁹ Kolin Jang u tekstu 'Posmatrački film', Načela vizuelne antropologije' (priređio Pol Hokings), Clio, Beograd 2014, str. 36.

⁶⁰ Kolin Jang u tekstu 'Posmatrački film', Načela vizuelne antropologije' (priređio Pol Hokings), Clio, Beograd 2014, str. 45.

⁶¹ Dejvid Makdugal, 'I dalje od posmatračkog filma', Načela vizuelne antropologije (priređio Pol Hokings), Clio, Beograd 2014, str. 49-50.

⁶² Dejvid Makdugal, 'I dalje od posmatračkog filma', Načela vizuelne antropologije (priređio Pol Hokings), Clio, Beograd 2014, str. 51.

prirode i sklonost ljudi da govore o svojim prošlim i sadašnjim poslovima obezbeđuju uspešnost ovog načina ispitivanja.’⁶³

Međutim, Makdugal uviđa i opasnost koja se javlja pri upotrebi ove metode a to je da posmatrački filmski stvaralac, u pokušaju da publiku učini svedocima ’često razmišlja u kategorijama slike na platnu a ne svog prisustva na mestu događaja... On se svodi na oko publike, zaleđen u svojoj pasivnosti, nesposoban da premosti jaz između sebe i svojih junaka.’⁶⁴

Ovakva vrsta brige za doživljaj publike i finalnog izgleda slike na ekranu ne odgovara pristupu za koji se zalaže Sorensen: ’Mora se misliti na podatke a ne na ideju javnog prikazivanja.’⁶⁵

Rešenje ovog problema Džon Maršal i Emili de Brigar vide u snimanju kadar-sekvenci. Za njih kadar-sekvencija znači snimanje tako da se ’događaji prate izbliza’, oslanjajući se na njih i puštajući ih da sami odrede svoje vreme trajanja i sadržaj. Kao rezultat, takva kadar-sekvencija će biti lišena konceptualnog i kontekstualnog okvira, onog koji je često nametnut od strane drugih filmskih pristupa. Po njima, ovaj metod snimanja znači pokušaj da se ’spreči da reči i postupci ljudi u dokumentarnom filmu budu pobrkani sa onim što publika želi da vidi i onim što filmski autor želi da kaže. Može se smatrati da je kadar-sekvencija proverljivi filmski zapis malog događaja.’⁶⁶

Naravno, izbor metode zavisi od samog istraživačkog projekta. U tom smislu, kao što se razlikuje sama tehnika koju autori koriste, tako se razlikuju i metode koje primenjuju. Pol Hokings navodi da ne postoji neka čvrsta formula koja bi obezbedila ’objektivno’ pokrivanje neke teme: ’Jedan od autoriteta smatra da je ’naučno korišćenje filma’ samo ono koje podrazumeva da istraživač sam, sa posebnim uređajem, pregleda film kvadrat po kvadrat. Drugi tvrde sa se naučni film mora snimati sa stativa kamerom postavljenom u visini očiju, ili korišćenjem širokouganog objektiva, ili da ih mora snimati sam istraživač. Postoje čak i zagovornici skrivene kamere. U praksi, način

⁶³ Dejvid Makdugal, ’I dalje od posmatračkog filma’, Načela vizuelne antropologije (priredio Pol Hokings), Clio, Beograd 2014, str. 53.

⁶⁴ Dejvid Makdugal, ’I dalje od posmatračkog filma’, Načela vizuelne antropologije (priredio Pol Hokings), Clio, Beograd 2014, str. 51.

⁶⁵ E. Ričard Sorenson, Vizuelni zapisi, ljudsko znanje i budućnost, Načela vizuelne antropologije (priredio Pol Hokings), Clio, Beograd 2014, str. 118.

⁶⁶ Džon Maršal, Emili de Brigar, ’Ideja i događaj u urbanom filmu’, Načela vizuelne antropologije (priredio Pol Hokings), Clio, Beograd 2014, str. 60.

snimanja istraživačkog filma zavisi od previđenog načina korišćenja materijala i date situacije na terenu.’⁶⁷

Arsen Balički navodi drugi pristup stvaranju antropoloških filmova, a to je onaj koji od samog početka prihvata da objektivnost kamere ne postoji – ‘Antropološki filmovi nisu nikakav izuzetak; oni su slični monografijama koje su selektivne sinteze kulturnih podataka.’⁶⁸

Iz ovde razmatranog možemo da zaključimo da izbor toga da li će kamera biti subjektivna ili objektivna, skrivena, pasivna ili participativna uveliko može da zavisi ne samo od samog predmeta istraživanja već i od autorovog karaktera. Koji god od navedenih metoda da autor izabere pri stvaranju svog etnografskog filma, čini mi se da je, ukoliko ne razmišlja o tome da se dodvori publici, odnosno da ne misli o uspešnosti krajnjeg rezultata svog istraživanja, na dobrom putu da sačuva naučni, antropološki pristup stvaranju svog dela.

2.2.3. PROMIŠLJANJE O MONTAŽI

Snimanje na terenu zahteva mnoga prilagođavanja i podrazumeva nepredviđene okolnosti. Autor se često vrati sa terena sa velikom količinom materijala, koji ponekad može, ali često ne odgovara (ili bar ne do kraja) početnoj autorovoj zamisli. Tada autor pred sobom ima zadatak da se, zajedno sa montažerom, suoči sa snimljenim materijalom i od njega napravi gledljivu celinu. Kako montirati stvarnost baziranu na fragmentima? I ne samo to, već tako da finalni rezultat drži pažnju? Ovo pitanje prevazilazi razmišljanja isključivo etnografa i antropologa, već se suštinski dotiče i razmišljanja o dokumentarnom filmu kao takvom i naše potrebe da pronađemo smisao u vidu jasno razumljive priče.

Pre svega jer ni u dokumentarnom, a posebno ne u antropološkom filmu ne postoji scenario. Postoje potencijalne situacije koje želimo da zabeležimo, ali realnost je kompleksna i

⁶⁷ Pol Hokings, ‘Načela vizuelne antropologije’, Clio, Beograd 2014, str. 138.

⁶⁸ Asen Balikči, ‘Rekonstrukcija kultura na filmu’, Načela vizuelne antropologije (priredio Pol Hokings, Clio, Beograd 2014, str. 84.

nepredvidljiva i nema garancije toga šta ćemo zateći na terenu i koliko od toga je, ne samo vredno da se snimi, nego zapravo i snimljeno na tehnički ispravan način. Stoga je količina sirovog materijala jednog dokumentarnog filma daleko veća nego su slučaju na primer prethodno isplaniranog, igranog filma. Kao i sve u životu, ovo je i mana i prednost, odnosno: 'ovo otvara više mogućnosti, ali i više prilika da se izgubimo.'⁶⁹

Za mnoge autore, pronalaženje smisla, onoga što Vim Venders naziva 'logikom slika'⁷⁰, odnosno davanjem oblika slikama tako da one predstavljaju smislenu celinu, jeste jedan od težih zadataka rada na dokumentarnom filmu.

Da se ne bismo izgubili, potrebno je da pronađemo neku temu. Pol Hokings kaže da je upravo tema ono što nam privlači pažnju i čemu posvećujemo svoje napore: 'Svi smo mi pomalo neodređeno svesni da film ima svoju temu dok je stvarnost nema.'⁷¹ Žan Ruš deli slično mišljenje kada se slaže da Dzigom Vertovim da je potrebna određena vrsta grupacije materijala: 'Nije dovoljno da se predstave odlomci stvarnosti na ekranu da bi se život predstavio svojim mrvama. Na tim odlomcima mora se raditi tako da se sačini jedna integrisana celina koja onda predstavlja tematsku stvarnost.'⁷² Umesto da se krene od neke narativne strukture u koju bismo pokušavali da uklopimo snimljeni materijal, potrebno je da se materijal istraži i svede na osnovne scene i teme.

Ovaj proces u montaži Anderson poredi sa antropološkim radom na terenu, gde se tek nakon sakupljenog znanja i materijala ulazi u dublju analizu: 'Zaključak se izvodi na osnovu sakupljenog znanja a ne unapred određenih stavova.'⁷³ Zbog toga je dobro da montažer ne bude prisutan na terenu, već da nekaljanog pogleda, i bez iskustva koje je imao autor tokom snimanja, pomogne da se odredi uverljivost i istinitost donetih zaključaka.

Međutim, tokom kreiranja tematskih celina, postavlja se pitanje trajanja kadrova. Kolin Jang prepoznaje i zanimljivo opisuje ovu zamku u koju dosta autora, svesno ili nesvesno, može da

⁶⁹ Niels Pagh Andersen, "Order in Chaos", Pagn Productions in collaboration with The Norwegian Film School and Rough Cut service, Denmark, 2021, str.22

⁷⁰ Vim Venders, 'Logika slika', Red Box, Beograd 2021, str. 139.

⁷¹ Pol Hokings, 'Načela vizuelne antropologije', Clio, Beograd 2014, str. 129.

⁷² Žan Ruš, u tekstu 'Kamera i čovek', Načela vizuelne antropologije (priredio Pol Hokings), Clio, Beograd 2014, str. 21.

⁷³ Niels Pagh Andersen, "Order in Chaos", Pagn Productions in collaboration with The Norwegian Film School and Rough Cut service, Denmark, 2021, str. 77.

upadne: 'Tokom montaže obično se pojavljuje pritisak da se od sirovog materijala napravi FILM i onda u igru ulaze svi oni trikovi fikcije koji bi trebalo da privuku gledaoce. U tom trenutku naši dugi kadrovi, koji odgovaraju trajanju događaja, dobijaju drugačiji izgled kada se učini da je trajanje događaja neprimereno dugo u odnosu na konvencionalno poimanje vremena u montaži. Tada kapituliramo pred fikcijom.'⁷⁴

Naša želja da film ipak na neki način dotakne i pobudi pažnju u gledaocu dodatno komplikuje zadatak montaže. Jer za razliku od vizuelnih antropologa, filmski autor ne samo da treba da predstavi 'ispravan portret stvarnosti, već da gledaocu pruži i filmično iskustvo te stvarnosti.'⁷⁵

Ovaj rizik od 'kapitulacije pred fikcijom' me vraća na šira promišljanja o upotrebi priče u filmu. Čezare Cavatini (Cesare Cavattini), italijanski scenarista i jedan od začetnika italijanskog neorealizma, razmišljajući o filmu kaže da je potreba za pričom: 'ništa drugo do nesvestan način da se prikrije poraz nas kao ljudi i da fikcija, na način na koji je bila primenjivana, nije radila ništa drugo do nametala mrtve obrasce živim društvenim događajima.'⁷⁶ Iako se on ovde referiše na igrane filmove, smatrajući da život ne može da se smesti u neku spremnu, zaokruženu, lako svarljivu scenarističku formulu, mislim da u njegovim rečima ima posebne istine u kontekstu potrage za pričom ili strukturom etnografskog filma. Međutim, odsustvo priče i dugi kadrovi dovode do opasnosti od nedostatka kontrole – koliko dug kadar je previše dug? Da li je važnije ostati veran snimku, pa i po cenu uspavlivanja gledaoca? Čezare ovu dosadu vidi kao beg od stvarnosti, našu nemogućnost da se nosimo sa slikom života kakav jeste:

'Prva i najpovršnija reakcija na stvarnost svakodnevice nesumnjivo je dosada. Sve dok ne budemo mogli da prevaziđemo i pobedimo sopstvenu intelektualnu i moralnu lenjost, činiće nam se da je stvarnost lišena bilo kakve zanimljivosti. Stoga ne treba da čudi što je film potrebu da u stvarnost ubaci 'neku priču' koja bi je učinila uzbudljivom, 'spektakularnom' oduvek doživljavao kao nešto

⁷⁴ Kolin Jang u tekstu 'Posmatrački film', Načela vizuelne antropologije (priređio Pol Hokings), Clio, Beograd 2014, str. 42.

⁷⁵ Niels Pagh Andersen, "Order in Chaos", Pagn Productions in collaboration with The Norwegian Film School and Rough Cut service, Denmark, 2021, str. 77.s

⁷⁶ Čezare Cavatini, 'Nekoliko ideja o filmu', Fakultet za medije i komunikacije, Beograd 2019, str. 2

prirodno i neizbežno. Međutim, jasno je da se na taj način ‘bežalo iz stvarnosti – kao da se bez uplitanja fikcije nije moglo učiniti ništa’⁷⁷

Stoga, ako uspe da se otme potrebi da u montaži od snimljenog materijala stvori ‘priču’ sa svojim početkom, sredinom i krajem (i potencijalnim obrtom!) ono što autoru antropološkog filma ostaje na raspolaganju jeste razmišljanje o tematskim celinama i trajanjima kadrova, odnosno ritmu. A upravo su ritam kao i smene i repeticije tema bliži muzičkom nego narativnom razmišljanju.

Film u tom smislu postaje bliži iskustvu, osećaju i senzaciji nego koherentnom narativu. ‘Kao izveštaj očevica, film je iskustvo. Koristiti film znači razmrsiti utiske, proučiti činjenice i posledice nekog događaja. U obrazovanju i istraživanju filmovi sekvence mogu se poslužiti za mnogobrojna otkrića a ne samo za jednonamensko prikazivanje.’⁷⁸

Stoga na kraju dana, umesto jasno razumljivog narativa, deluje da nije važno čak i ukoliko publika ima neke dileme po pitanju toga šta se desilo u filmu. Ono što je važno je da glavno iskustvo treba da bude da su se ‘stvari posložile i da je red nastao iz haosa.’⁷⁹

2.2.4. PROMIŠLJANJE O ZVUKU

Najmanje informacija sam pronašla na temu zvuka. Deluje da je glavni zadatak vizuelnih antropologa bio da se zvuk sa terena uopšte i zabeleži, pre nego da se razmišlja o njegovom značenju i upotrebi. U tom smislu, vrednost zvuka je prevashodno informativna. Umesto kreativnog dizajna zvuka, upotrebljavala bi se muzika. Međutim, muziku, kao lični komentar autora ili sugestiju za gledaoca kako da se oseća tokom scene koju gleda, Žan Ruš smatra

⁷⁷ Čezare Cavatini, ‘Nekoliko ideja o filmu’, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd 2019, str. 1

⁷⁸ Džon Maršal, Emili de Brigar, ‘Ideja i događaj u urbanom filmu’, Načela vizuelne antropologije (priredio Pol Hokings), Clio, Beograd 2014, str. 67.

⁷⁹ Niels Pagh Andersen, ‘Order in Chaos’, Pagn Productions in collaboration with The Norwegian Film School and Rough Cut service, Denmark, 2021, str.31.

prevaziđenom konvencijom: ‘Muzika nekog obuzima, nekog drugog uspavljuje, prikriva loše montažne rezove ili daje veštački ritam slikama koje ga nemaju niti će ga ikad imati.’⁸⁰

Izbor muzike je svakako nezgodan posao kada je u pitanju rad na etnografskom dokumentarnom filmu. Vrlo je lako da se sklizne u banalnost i pleonazam slikanja emocije koja se već vidi na ekranu. Ukoliko se emocija pak ne vidi, muzika može da bude manipulativna i da odražava pre autorovo osećanje i tumačenje scene nego osećanje učesnika. U oba slučaja, to je ne čini dobrim rešenjem, bar ne ukoliko na raspolaganju postoji bilo koje drugo.

Za razliku od vizuelnih antropologa, senzorna etnografija posvećuje punu pažnju kreativnoj upotrebi zvuka.

2.3. SENZORNA ETNOGRAFIJA

Senzorna etnografija⁸¹ se pre svega koristi kao metod u antropološkim istraživanjima. Ona razmatra mogućnost i doprinos filma i vizuelnih medija akademskom istraživanju, sa idejom da rezultat ne daje samo akademsko-informativnu već i umetničku vrednost. Međutim, antropolozi ovaj postupak često smatraju samo dodatkom istraživanju i završnom pisanom radu, a filmski stvaraoci nisu ozbiljnije pristupali senzornoj etnografiji i njenoj važnosti za kreativni razvoj dokumentarnog filma. -ponovljena od gore

Pitanjem senzorne etnografije se najuspešnije bavi Harvardova laboratorija senzorne etnografije (Harvard Sensory Ethnography Lab), skraćeno poznatija kao SEL. Sa uverenjem da većina filmova, kako dokumentarnih, tako i antropoloških i etnografskih, zanemaruje senzornu dimenziju, dimenziju *osećaja*, 2007. godine osnovan je odsek eksperimentalnog karaktera koji se bavi

⁸⁰ Žan Ruš, u tekstu ‘Kamera i čovek’, Načela vizuelne antropologije (priredio Pol Hokings), Clio, Beograd 2014, str. 30.

⁸¹ Prevod termina na srpski jezik nije dosledan, te se takođe koriste izrazi čulna i osećajna, dok se u hrvatskom jeziku javlja izraz osjetilna. Smatram da je senzorna etnografija adekvatniji prevod i taj izraz će biti korišten u daljem radu na ovom projektu.

promocijom inovativne kombinacije estetike i etnografije.⁸² SEL se u promišljanju o praksi eksperimentalno-dokumentarnog filma fokusira na pružanje akademskog i institucijalnog konteksta za razvoj kreativnog stvaralaštva i istraživanja koje je vizuelno i akustično. Drugim rečima, ono čemu se SEL opire su 'umetničke tradicije koje nisu duboko prožete realnim, kako one dokumentarne koje su derivati novinarskih reportaža, tako i vizuelno antropološke koje podražavaju diskurse matičnih disciplina.'⁸³

Radovi napravljeni unutar SEL-a u vidu filma, videa, fotografije i fonografije izlagani su između ostalog i u Centru Pompidu (Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou), londonskom Institutu za savremenu umetnost (Institute of Contemporary Arts), berlinskoj Kunsthali (Deutsche Bank KunstHalle), Galeriji Merijen Gudman (Marien Goodman Gallery), Muzeju moderne umetnosti u Njujorku (Museum of Modern Arts), Galeriji Tejt (Tate), a bili su selektovani i za AFI, Berlin, Kan, Lokarno, Njujork, Toronto i druge filmske festivale. To nam pokazuje da su ovi filmovi dobili potvrdu da su značajni i u domenu umetnosti.

Pored samih etnografskih filmova, senzorna etnografija kao disciplina vuče korene i iz zvučne umetnosti (sound art), akustične ekologije i zvučnih pejzaža⁸⁴. Zadržavajući metodološki pristup, teži da pomiri subjektivni, autorski pristup potreban da bi se kreiralo efektivno umetničko delo na osnovu empirijskih iskustava, a da se u isto vreme ne naruši objektivnost i istinito predstavljanje tih opservacija, što upravo i jeste glavna karakteristika kinematografskog dela. Ona predstavlja pravac u okviru vizuelne antropologije i u toku je sa trenutnom praksom hibridizacije filmskog jezika, prisutnom u okviru standardnih filmskih praksi gde granice između igranog i dokumentarnog postaju sve tanje, pri čemu igrani film sve češće preuzima forme dokumentarnog. Senzorna etnografija se bavi ispitivanjem upravo tog pristupa, odnosno mogućnosti audio-vizuelnih medija u kontekstu dokumentarnog etnografskog filma. Jedan od predavača na SEL-u, Lucijan Kasting Tejlor (Lucien Castaing-Taylor) pita: 'Može li biti da sličnost skorašnjih antropoloških dokumentaraca - ako se uopšte može reći da liče na bilo koje literarne forme – nije sa prozom, već sa poezijom'.⁸⁵

⁸²<http://sel.fas.harvard.edu/> (pristupljeno u oktobru 2017.)

⁸³ibid

⁸⁴ibid

⁸⁵ Lucien Taylor, 'Iconophobia', TransitionNo. 69, Indiana University Press on behalf of the Hutchins Center for African and African American Research at Harvard University, 1996, strana 88.

Baveći se kreativnim odnosom između zvučnog i vizuelnog u dokumentarnom etnografskom filmu, Ernest Karel (Ernest Karel)⁸⁶ smatra da je ‘stvaranje dokumentarnog filma koji se temelji na senzornoj etnografiji polazi od shvatanja da značenje ne proističe nužno samo iz jezika; ono se bavi i načinima na koje je naše čulno iskustvo pre- ili ne-lingvističko, deo našeg telesnog postojanja u svetu. Ono koristi činjenicu da se naša kognitivna svesnost, kako svesna tako i nesvesna, sastoji iz višestrukih niti značenja, isprepletenih sa promenljivim fragmentima slika, osećaja i *savitljivog* sećanja’. Loren Van Lakner (Laurent Van Lackner) zastupa tezu da je upravo ‘asinhronitet strategija za stvaranje senzornog dokumentarca. Referiše se na artikulaciju – često neočekivanih – kreativnih veza između zvuka i slike, koje imaju za cilj da prikažu iskustvo ili čulno znanje kroz film. Asinhronitet signalizira umetničke mogućnosti zvuka i slike kada su, na neki način, oslobođeni jedno od drugog.’⁸⁷ Dalje, Van Lakner smatra da stvaranje senzornog dokumentarca, pored asinhronosti, podrazumeva i ‘dekontekstualizaciju i filmsku maštu’.⁸⁸

U izdanju hrvatskog časopisa Filmonaut, Jelena Pašić kaže da 'Filmovi snimljeni unutar programa SEL-a često vrlo doslovno dekonstruiraju poziciju 'govorenja', koja uglavnom izostaje i od strane snimljenog subjekta, ali i od strane autora. Lišavanje za znanost ključne uloge autoriteta koji tumači i interpretira, uz naglasak na poticanju osjetilnog aparata i stimuliranju čula onoga koji gleda (što upravo odgledane prizore odvodi u vrlo subjektivnu zonu), doista predstavlja vrlo radikalni potez u polju znanosti'.⁸⁹ Verena Paravel (Verena Paravel) smatra da bi nas film ‘trebao vratiti svijetu (...). Konvencionalan dokumentarac nameće točku gledišta, ‘gura’ nam informacije, tvrdi da posjeduje privilegovanu poveznicu sa svijetom, iako nas zapravo odvodi od onoga što je pred nama. Ono što mi pokušavamo jest pružiti mnogo neposrednije iskustvo koje gledatelja vraća natrag u svijet, natrag u realnost’.⁹⁰ Ona ovaj postupak vidi kao kontrast mejnstrim dokumentarcima – manje su diskurzivni, manje interpretativni, više investirani u estetski doživljaj i interpretativni utisak gledalaca’.⁹¹

⁸⁶<https://earroom.wordpress.com/2013/02/14/ernst-karel/> (pristupljeno u oktobru 2017)

⁸⁷ Laurent Van Lancker, 'With(in) each other: Sensorial strategies in recent audiovisual work', Anthropology and Art Practice, Bloomsbury Academic, 2013, strana 136.

⁸⁸ Laurent Van Lancker, 'With(in) each other: Sensorial strategies in recent audiovisual work', Anthropology and Art Practice, Bloomsbury Academic, 2013, strana 135.

⁸⁹ Filmonaut broj 11/2015, str. 12

⁹⁰ Filmonaut broj 11/2015, str. 8

⁹¹<http://povmagazine.com/articles/view/sense-and-sensibility-harvards-sensory-ethnography-lab> (pristupljeno u oktobru 2017)

Lucijen Kasting Tejlor pita: 'Ako je život zamršen i nepredvidljiv, a dokumentarac refleksija života, zar ne bi onda i on trebalo da bude digresivan i sa otvorenim krajem?'⁹²

Senzorna etnografija posebnu pažnju posvećuje tretiranju pejzaža, što je bitno i za moj projekat. Tim Ingold (Tim Ingold) smatra da se u zapadnoj misli previše često pejzaž posmatra odvojeno od vremenskih prilika, te da je 'relacija između pejzaža i vremena ona između površine i medijuma. Vremenske prilike, kao fenomen medijuma su iskustvo svetla. Videti u svetlu znači videti u vremenu.'⁹³ Naime, ne možemo da posmatramo pejzaž odvojeno od vremenskih prilika u okviru kojih ga slikamo.

Od autora na čije prakse bih se oslonila, a koji su imali zapažene rezultate na tradicionalnoj filmskoj sceni, izdvajaju se Lucijen Kasting Tejlor i Verena Paravel sa filmom 'Levijatan' ('Leviathan', 2012) i Stefani Sprej (Stephany Spray) i Pančo Velez (Pancho Velez) sa filmom 'Manakamana' ('Manakamana', 2013). Oba filma imaju za predmet etnografsko istraživanje, međutim stilski su vrlo različiti.

Za oba filma su karakteristični dugi kadrovi ispunjeni sadržajem i pokretom, kao i pejzaž koji se čini da ima jači karakter od samog života koji se odvija unutar njega. Oba filma nas na različite načine podsećaju da je čovek ništavan pred jačinom vremenskih okolnosti u kojima se nalazi i da pejzaž može da bude koliko lep, toliko i surov. Dodatno, poput mog, oba filma se bave putovanjem (brod, žičara) a karakteriše ih i utisak nadrealnosti, posebno u odnosu prema prirodi koja nadjačava čoveka (voda, vazduh).

2.3.1. ANALIZA FILMA 'LEVIJATAN'

'Levijatan' prati brod koji plovi severnim Atlantikom i fokusiran je na komercijalnu ribarsku industriju. Sniman tucetom GoPro kamera, razbacanih, vezanih za različite delove broda i

⁹² <https://www.nytimes.com/2012/09/02/movies/harvard-filmmakers-messy-world.html> (pristupljeno u januaru 2023)

⁹³ Tim Ingold, 'The Eye of the Storm: Visual Perception and the weather', Visual Studies, Vol 20, No.2, Oktobar 2005., strana 1.

prenošenih od ribara do filmadžija, stvara senzorni utisak boravka na brodu. Radnja se sve vreme odvija noću i niko ne izgovara ni jednu reč. Pažnja je usmerena na lovljenje i čišćenje ribe, kišu, talase, galebove i ribare u retkim trenucima predaha. Film je toliko fokusiran i beskompromisan u konceptu da je na momente klaustrofobičan i prebacuje nas iz toplote bioskopske sale na klizavu i nestabilnu palubu broda. Svet u kom se gledalac nalazi je hladan, surov, moker, konfuzan, ljigav i izaziva kako mučninu tako i strahopoštovanje prema vodi koji oduzima i daje život.

Vizuelno, ovaj utisak je postignut time što autori nisu fiksirali kamere i niti pokušavali da uspostave stabilnost, već su uradili potpuno suprotno – pustili su ih da se kreću u ritmu samog broda. Konkretno, nefiksirane kamere koje su u neprekidnom pokretu omogućile su autorima da snime konstantno previranje mora i utisak boravka na njemu. Kako se brod naginje levo-desno, i nošen je talasima gore-dole, tako se pomeraju i kamere i kao posledica – gledaoci. Bez praktično i jednog statičnog snimka, film je kod nekih gledalaca izazvao morsku bolest.⁹⁴

U 'Pregledu vizuelne etnografije' iz 2015, Lisa Stivenson (Lisa Stevenson) i Eduardo Kon (Eduardo Kohn) film nazivaju revolucionarnim zbog toga što se 'odvaja od bilo koje narativne perspektive, dozvoljava gledaocu da ga prožme svet koji je izvan ljudskog. Tvrdimo da je to oblik sanjanja – modalitet pažnje koji može da nas otvori ka bićima sa kojima delimo ovu planetu, i kao takav, 'Levijatan' pokreće neku vrstu ontološke poetike i politke takozvanog Antropocenog doba.⁹⁵ Film ima estetiku horora, a Gardijan (The Guardian) ga naziva 'eksplozijom krvi, soli i znoja, zapisom o industriji smrti koja se sprovodi u naše ime, daleko od naših ušuskih, svakodnevnih života'⁹⁶.

Sa druge strane, sam ko-autor nije siguran kako da razmišlja o filmu: 'U potpunosti je dokumentarni, a uzevši u obzir da smo se čak odrekli kontrole nad kamerom, ima još manje autorskog uticaja. Ali meni ne liči na dokumentarac. Osećam da je više u pitanju horor ili naučna

⁹⁴ https://www.moma.org/learn/moma_learning/lucien-castaing-taylor-verena-paravel-leviathan-2012/ (pristupljeno u januaru 2023)

⁹⁵ Lisa Stevenson and Eduardo Kohn, 'Leviathan: An Ethnographic Dream', *Visual Anthropology Review*, Vol. 31, Issue 1, str. 49–53, preuzeto sa <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/var.12062/abstract> (pristupljeno u oktobru 2017)

⁹⁶ <https://www.theguardian.com/film/2013/nov/18/leviathan-fishing-film-moby-dick> (pristupljeno u januaru 2023)

fantastika.⁹⁷ Zanimljivo je da Kasting-Tejlor ima i ličnu vezu sa temom (njegov otac je radio na brodu) te i on, poput mene, na neki način slika svet i senzacije koje su mu poznate i bliske.

Dalje, govoreći o montažnom postupku u svom radu, Kasting Tejlor piše da 'Pružajući otpor autorskoj inteligenciji, dugi kadrovi odražavaju dvosmislenost značenja koje je u samoj srži ljudskog iskustva'.⁹⁸ Ovo ide u prilog snimanju u neprekinutim kadrovima-sekvencama i minimalizmu autorske intervencije tokom montažnog procesa.

Za razliku od radova vizuelnih antropologa, senzorna etnografija posvećuje veliku pažnju zvuku. Ernst Karel i Džejkob Rajbikof (Jacob Ribicoff), dizajneri zvuka za film 'Levijatan', kombinovali su industrijske zvuke metalne mašinerije i motora sa zvucima koje su GoPro kamere proizvodile pri potapanju u vodu.⁹⁹ Ovaj kreativni pristup dizajnu zvuka, odvajanje od sinhrono snimljene 'istine' zarad stilizacije dovodi do zanimljivog rezultata – utiska istinitijeg i intenzivnijeg prikaza boravka na palubi. Dodatno, uprkos odsustvu muzike, film je zapravo vrlo muzikalan. Odnosno vetar, talasi i sam brod postaju instrumenti koji se koriste za komponovanje muzičke podloge filma, sve sa usponima i padovima, kadencama i krešendima.

Iz navedenog pristupa mogu da zaključim da su suštinske odlike filma: jak autorski koncept kada su u pitanju slika i struktura filma (snimaće se samo noću, nenarativna montaža), objektivnost autora i kamere tokom snimanja na lokaciji (bukvalno odsustvo ljudske ruke koja kontroliše pokrete kamere), duge kadar-sekvence i stilizovan zvuk uz odsustvo muzike.

2.3.2. ANALIZA FILMA 'MANAKAMANA'

S druge strane 'Manakamana', pobednik 'Cinema of the present' kategorije na Filmskom festivalu u Lokarnu 2013. godine, je, iako formalni eksperiment sa čvrstim konceptom, topao film. Kamera

⁹⁷ <https://www.nytimes.com/2012/09/02/movies/harvard-filmmakers-messy-world.html> (pristupljeno u januaru 2023)

⁹⁸ Lucien Taylor, 'Iconophobia', Transition No. 69, Indiana University Press on behalf of the Hutchins Center for African and African American Research at Harvard University, 1996, strana 76.

⁹⁹ <https://www.nytimes.com/2012/09/02/movies/harvard-filmmakers-messy-world.html> (pristupljeno u januaru 2023)

je fiksirana za žičaru i slika ljude koji putuju do i od hrama Manakamana, bilo sami ili u grupama, dok se iza njih vidi pejzaž šuma Nepala. Putnici se menjaju kao i njihov doživljaj okruženja. Neki mirno posmatraju pejzaž, drugi su zapanjeni, prave selfije, sviraju ili jedu sladoled. Među putnicima su i koze koje se prinose na žrtvu u hramu, svrha koju ne saznajemo iz samog filma, već samo na osnovu naknadnog pretraživanja informacija o filmu. Film nam takođe neće reći da je za mnoge putnike u pitanju prva vožnja žičarom u životu niti da žičara u desetak minuta prelazi razdaljinu do hrama za koju bi putnicima inače trebalo oko pet sati hoda uzbrdo.¹⁰⁰ Nećemo saznati ni da je hram Manakamana posvećen hindu boginji Bagvati (Bhagwati), reinkarnaciji boginje Parvati (Parvati), za koju se veruje da ispunjava želje onima koji joj dođu na hodočašće, kao niti da naziv Manakamana potiče od dve reči – *mana* što znači srce i *kamana* što znači želja.¹⁰¹ Iako privlačne, ove informacije nisu bile od tolike važnosti za film, odnosno one dolaze uz film kao neka vrsta pratećeg sadržaja – o njima čitamo u tekstovima o filmu i intervjuima autora. Ono što je bilo važno jeste osećaj *senzacija* putovanja žičarom, na oko 1300 metara visine iznad džungle Nepala.

Film se sastoji od jedanaest identičnih kadar-sekvenci snimljenih na žičari. Vožnja žičarom u jednom pravcu traje 10 minuta, i kadar prati vožnju u potpunosti – od ukrcavanja putnika do iskrcavanja. Ova dužina vožnje se poklapa i sa dužinom jedne rolne filmske trake 16mm filma, koju su autori koristili za snimanje. Film nema ekspoziciju, niti pruža gledaocima kontekst van onog koji piše u sinopsisu. Sve što znamo u ljudima (i životinjama) koje gledamo jeste ono što vidimo i čujemo od njih samih, u realnom vremenu. Ova repeticija doprinosi meditativnom karakteru filma i utisku da ulazimo na i silazimo sa žičare. Shvatamo da nije važno odredište, da li stižemo na cilj ili se vraćamo sa njega, već proces putovanja. Puštajući svaku od vožnji u celosti, autori primoravaju gledaoce da budu prisutni u trenutku. Bez rezova koji će izbaciti neke manje interesantne deonice puta ili interakcije među putnicima, gledalac zapravo postaje saputnik ljudi koje gleda na platnu i transportuje se sa svog sedišta u bioskopu na sedišta gondole žičare Nepala.

¹⁰⁰ <https://manakamanacablecar.com/cable-car/> (pristupljeno u januaru 2023)

¹⁰¹ <https://sacredsites.com/asia/nepal/manakamana.html> (pristupljeno u januaru 2023)

Montaža 'Manakamane' je trajala 18 meseci, gde su autorima najveće muke zadavali odabir vožnji koji će ući u film i njihov redosled izlaganja.¹⁰²

Kao i u drugim filmovima unutar SEL-a, veliki razlog senzornog doživljaja filma, pored kadar sekvenci, je rad na zvuku. Ernst Karel je i ovde bio zadužen za zvučnu sliku filma, koja je derivat zvučnih zapisa iz hrama (koji se u filmu nikada ne vidi) i funkcioniše kao zvučni predah tokom kratkog trajanja crnog ekrana koji vidimo između vožnji.

Stefani Sprej, korediteljka filma smatra da je 'razlika između igranog i dokumentarnog filma često mutna i da se dokumentarni upliv može videti u nizu žanrova, međutim, teško ga je primeniti na filmu budući da filmski subjekti imaju težnju da iskliznu u nešto više od onog što jesu, da postanu previše svesni sebe i onoga šta predstavljaju čak i kada ne glume. U 'Manakamani', sam put je nadrealan. Putnici su izdignuti nad džunglom Nepala na putu ka hramu koji je dom boginji koja zahteva krvnu žrtvu. Većina putnika nikada nije putovala avionom te im je sam put iznad zemlje zastrašujući i uzbudljiv. Ova otuđenost putnicima pojačava utisak da je svet oko njih fiktivan, jer je iskustvo kroz koje prolaze zaista fabrikovano i neprirodno za većinu njih'¹⁰³.

Denis Lim (Dennis Lim) piše da se 'Manakamana' bavi zapravo centralnim pitanjem etnografskog filma - kako slikamo Drugog.¹⁰⁴ U skladu sa metodama unutar SEL-s, film se opire 'diskurzivnim konvencijama vizuelne antropologije u korist direktnog susreta sa stvarnim'.¹⁰⁵

Predsednik žirija Filmskog festivala u Lokarnu Hartmut Bitomski (Hartmut Bitomsky) je nagradu za film 'Manakamana' u kategoriji 'Cinema of the present' obrazložio rečima da je u pitanju film koji 'redefiniše etnografski film i otvara nove prostore između antropologije, konceptualne umetnosti i dokumentarne prakse'¹⁰⁶.

Naravno, ovakva vrsta filma nije nužno univerzalno prihvaćena. Mark Kermod (Mark Kermonde) piše za Gardijan (The Guardian) da je 'Manakamana' film 'bliži umetničkoj instalaciji nego

¹⁰² <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/film-week-manakamana> (pristupljeno u januaru 2023)

¹⁰³ <http://manakamanafilm.com/director-qa/> (pristupljeno u januaru 2023)

¹⁰⁴ http://cinemaguild.com/homevideo/ess_mana.htm (pristupljeno u januaru 2023)

¹⁰⁵ Ibid

¹⁰⁶ <http://variety.com/2013/film/global/albert-serra-film-wins-locarno-top-prize-embargoed-until-1230-pm-pdt-1200580220/> (pristupljeno u januaru 2023)

filmskom iskustvu'.¹⁰⁷ No čini mi se da su ovakvi komentari česti kada su u pitanju filmovi koji se opiru tradicionalnoj narativnoj strukturi.

Stoga i u slučaju ovog filma mogu da zaključim da se oslanja na snažan vizuelni (kamera je fiksirana i snima sve iz jednog ugla) i strukturalni koncept (snimaće se samo unutar žičare, tokom vožnje ka ili od hrama), objektivnost kamere i autora na samoj lokaciji (iako prisutni u kolima žičare njihovo prisustvo se ne oseti, ne daju instrukcije putnicima), odnosno odsustvo autorske indikacije prema ljudima koji se snimaju, duge kadar-sekvence i stilizovan zvuk, uz primetno odsustvo muzike.

3. METODOLOŠKA RAZMATRANJA

Iz prethodno navedenih poetsko-teorijskih razmatranja, dolazim do zaključka da su sledeće metode neophodne ukoliko želim da napravim senzorno-etnografski dokumentarni film. Odnosno, konkretno, da primena metode senzorne etnografije obuhvata:

1. Konceptualni pristup strukturi filma
2. Konceptualni pristup postavci kamere
3. Odsustvo autorske intervencije u radu sa ljudima tokom snimanja
4. Ne kriti da je kamera prisutna, ali dozvoliti ljudima da se naviknu na njeno prisustvo
5. Upotrebu dugih kadar-sekvenci
6. Odsustvo narativa
7. Tematsko povezivanje celina
8. Snimanje pejzaža u okviru vidljivih i izraženih vremenskih prilika
9. Odsustvo muzike ali izraženu stilizaciju zvuka
10. Film namenjen prikazivanju na filmskom platnu

¹⁰⁷ <https://www.theguardian.com/film/2014/dec/14/manakamana-review-art-installation> (pristupljeno u januaru 2023)

Tokom ovog i narednog poglavlja izneću proces primene ovih metoda na stvaranje dokumentarnog filma, odnosno prikazaću kako se proces razvijao (a često i menjao) u skladu sa iznenadnim događanjima i otkrićima na terenu i kako sam se ja kao autor prilagođavala novonastalim situacijama.

3.1. TEMA I IDEJA

‘Koreni’ su portret mesta i ljudi zarobljenih u vremenu, fragmenti njihovih života, sećanja, običaja i praksi sukobljeni sa večnošću prirode i toku istorije koji ih nadjačavaju. Međutim, oni nisu lišeni života, već naprotiv, u pitanju je začudan i povremeno duhovit film.

3.2. REDITELJSKA EKSPLIKACIJA

Film je inspirisan mojim rodnim mestom i mojim dedom, Radom Rakasom, lokalnim matičarem u penziji. On je osoba od poverenja koju svi znaju i kojoj se i dalje obraćaju za svaku vrstu pomoći. Kao povremeni izvor zarade pruža usluge taksiranja, odnosno vožnje, kako lokalcima, tako i povremenim posetiocima koji dođu da obiđu porodicu ili srede dokumenta poput lične karte, pasoša i slično. Inspirisan upravo pričama koje sam slušala sedeći na suvozačevom mestu pored dede, film bi se fokusirao na vožnju i putnike na zadnjem sedištu automobila koji bi svojom pojavom, opservacijama, komentarima ili anegdotama direktno slikali život, kulturu i običaje opštine Dvor na Uni.

Mislim da je iskustvo duge vožnje, koja nas opusti, uljuljka i raskravi univerzalno. Tu smo u nekoj kapsuli, zaštićeni od sveta i slobodni da podelimo misli i osećanja sa nekim ko je za nas stranac, koga nećemo ponovo sresti i na taj način se osećamo sigurno, delimo priču zato što osećamo da ima ko da je čuje. Takve vožnje umeju da budu vrlo intimne, udubljeni smo u svoj svet kao da nas je sam put omađijao i čija magija će prestati kada se kola zaustave i vrata otvore. Upravo takav svet težim da zabeležim. U tom kontekstu sam vozač nije bitan, bitni smo mi koji

se vozimo na tom sedištu i publika kojoj se daje uvid u retku intimu koja zatim, u zavisnosti od karaktera putnika, varira od razigrane do strastvene, setne i raspevane.

Pored vožnji, priroda je neizostavni element prostora u kom se odvija film. Odrasla sam pored nje i uvek sam je posmatrala kao monumentalnu, drevnu i večnu. To drveće je bilo tu daleko pre nego što sam se ja rodila i ako bude sreće, biće i dalje nakon što mene uveliko ne bude. Osećanje krhkosti i prolaznosti ljudskog života i sećanja su jedan od razloga zašto se film većim delom odigrava u kolima u vožnji – ona se nikad ne zaustavljaju, samo se fragmenti nećijih života smenjuju na zadnjem sedištu vozila. Ništavni, poput davnog sećanja u kom su neke slike i zvuci jasniji i opipljiviji od drugih, dok su sve ostalo samo utisci – slika reke u magli, vetra u krošnjama,inja na šipražju. Međutim, ne želim da romantizujem prirodu, već da je predstavim kao jaku, moćnu, pomalo čak i zastrašujuću. Ona je sila, iz nje smo postali u nju ćemo se vratiti.

'Koreni' su sastavljeni iz dugačkih statičnih kadrova sličnog trajanja, snimljenih unutar vozila u pokretu. Sadržaj razgovora baziran je na autentičnim pričama, običajima, ritualima i kulturi ljudi koji žive u Dvoru. Usled svoje retkosti, razgovori o događajima i životu deluju pomalo apсурно i nerealno, čineći takvim i same razgovore koje putnici imaju među sobom. Vozilo se nikad ne zaustavlja već naprotiv – uvek je u pokretu. Fokus je na repeticiji putovanja i ritmičkim pauzama. Vizuelno, telo i prostor su sukobljeni. Ljudi su ti koji su mirni dok je pejzaž u konstantnom pokretu.

Konceptualno, vožnje su tretirane tematski i u skladu sa željom o adekvatnom predstavljanju raznolikosti prostora o kome je film. Nakon perioda dubljeg istraživanja, odabrane su teme koje se kreću od običaja (maškare) do pogleda spolja (stranac). Iako neminovno prisutan, vozač nije aktivni lik u filmu. Tretiran je kao apstraktna figura, samo neophodnost da bi se vozilo kretalo, odnosno još preciznije – stvaranje utiska da se vozilo samo kreće. Fokus je na putnicima i vožnji kao takvoj.

Zvučna slika je bazirana na kontrastu buke i tišine. U vozilu to je izolovan zvuk govora, rada motora i foli. Za kadrove pejzaža zvuk će biti blago naglašen (kapanje vode, huk vetra) i dizajniran da ima melodičan prizvuk.

Okružen velikom šumom, priroda i vreme su dominantan element koji definiše prostor. Reke su providno čiste, brze i prepune malih slapova. Skrivena maglom, šuma je zastrašujuće mirna posebno zimi kada vetar i kiše preovladavaju.

U kombinaciji sa scenama-kadrovima iz vozila, kadrovi pejzaža snimljeni u oštrim vremenskim uslovima (magla, kiša, vetar) razdvajaju putovanja, stvarajući kontrast dva prostora – unutrašnjeg i spoljašnjeg, intimnog i javnog te doprinose konfliktu prolaznosti i večnosti.

Bez jasnog početka i kraja, stvara se snoliki svet, ujedno izolovan i univerzalan. Iako su sve priče stvarne, način na koji su tretirane doprinosi zamučivanju granice između dokumentarnog, konceptualnog, enografskog i igranog filma.

Naši koreni, iako možda zakopani duboko u nama, čak i kad se iščupaju mogu da nastave da rastu i da nas nadžive. Poput njih, moji 'Koreni' nisu lišeni života, već naprotiv – iz jednog neočekivanog mesta su izrasli u čudnovato zanimljiv i povremeno duhovot film.

3.3. PRIPREME: ISTRAŽIVAČKI RAD NA TERENU

U Dvoru sam provela prvih šest godina života, a zatim, u godinama koje su sledile, posećivala sam ga više puta u toku godine, ali minimum jednom godišnje. Zahvaljujući tom kontinuitetu bila sam u izuzetnoj i jedinstvenoj prilici da, kada sam počela rad na ovom filmu, shvatim da iza sebe imam već godine *istraživanja* na terenu – razgovora sa lokalnim stanovništvom, dodira sa lokalnom kulturom i običajima i obilazaka potencijalnih lokacija. Konkretno, terminologija se promenila u trenutku kada je Dvor iz mog rodnog mesta postao predmet filma. Pored terminologije bilo je potrebno da promenim i svoj pogled, odnosno utoliko mi se činio zanimljivijim moj pokušaj da primenim naučne metode objektivnog snimanja upravo iz razloga što je predmet filma toliko ličan. Ljudi koje sam znala i njihove priče počeli da dobijaju potencijal filmskog i na meni je bilo da odlučim, ne samo srcem, koje bih pokušala da zabeležim. To je bio prvi metod rada za koji sam

se odlučila – da će biti zabeležene sve priče i svi ljudi koji budu želeli da učestvuju, a da ću ja tek naknadno, u montaži, odlučiti o onima koje će biti deo finalnog filma. Ovo mi je bilo važno iz dva razloga:

1. Želje da se uključi lokalno stanovništvo, odnosno da se ostvari participativni nasuprot selektivnom pristupu
2. Pored ideje o polaznoj tački, želela sam da ostavim prostor da me neko ili nešto iznenadi i time donese veću istinu sa terena od moje potencijalno fiktivne i izmaštane

U radu na dokumentarnom filmu ne postoji pravi scenario, samo crtice i ideje nastale tokom istraživanja, pravci kojima mislimo da vredi poći i pretpostavke o tome šta može da nas dočeka na kraju puta. Zapravno, postoji samo ono što Mikael Opstrup (Mickael Opstrup), producent sa višedecenijskim iskustvom stvaranja dokumentarnih filmova zove 'dokumentarni potencijal' umesto scenario. A rad sa potencijalom je daleko drugačiji od rada sa zadatim predloškom.

'Snimanje diktira pisanje scenarija a montaža stvara potrebu za novim snimanjem da bi se završio scenario. Još više: ne postoji dijalog koji može da se napiše i ne postoje likovi koji treba da se režiraju. Umesto likova tu su ljudi i mesta umesto lokacija. Individue prave sopstvene odluke, a lokacije se menjaju bez da vi možete da utičete. Snimi ili idi.'¹⁰⁸

Međutim, iako su komponente kojima baratamo neke unutar a neke potpuno van naše kontrole, autor je 'u punoj kontroli procesa.'¹⁰⁹

Stoga je moj dokumentarni potencijal bliži razmišljanima Vima Vendersa kada je rekao: 'Polazište mnogih mojih filmova nije scenario, već su to mapa i plan putovanja.'¹¹⁰

Moja polazna mapa putovanja na osnovu prethodnih saznanja je bio sledeći **sinopsis**:

Putnici na zadnjem sedištu automobila. Gusta magla. Razgovori o gnezdima stršljenova, opkladama na borbe bikova, kostimirana deca sa maškara, kineske snahe iz mešanih brakova,

¹⁰⁸ Mikael Opstrup, 'The Uncertainty: A book about Developing Character driven Documentary', Mikael Opstrup, Kopenhagen 2021, str. 6

¹⁰⁹ Mikael Opstrup, 'The Uncertainty: A book about Developing Character driven Documentary', Mikael Opstrup, Kopenhagen 2021, str. 6

¹¹⁰ Vim Venders, 'Logika slika', Red Box, Beograd 2021, str. 89.

peticije protiv nuklearnog otpada, nastupi kulturnog društva i dobra hrana na sahranama. Sedam dugih statičnih kadrova. Nepregledna šuma koja okružuje prostor, razdvajajući svaki od sedam segmenata putovanja. Oluje i sneg. Putnici koji miruju i pejzaž koji je uvek u pokretu. Intimno i javno, prolaznost i večnost. Običaji, tradicija i kulturno nasleđe jednog mesta. Čudnovat i povremeno duhovit film.

Kako se snimanje približavalo, tako je rasla potreba da se što više definišu osnovni putnici, odnosno osnovne vožnje. U tu svrhu smo tokom prve nedelje avgusta 2019. godine producentkinja filma Andrijana Sofranić Šućur, snimateljka Sara Preradović i ja pošle na prvi zajednički obilazak terena, a ujedno i finalne pripreme za snimanje.

IZBOR PUTNIKA

Radi lakše interne komunikacije sa ekipom, budući da vožnje nisu imale određen planirani redosled (već je on utvrđen naknadno), umesto rednih brojeva svaka od scena-vožnji je dobila svoj naziv. Ti nazivi će biti korišteni i tokom ovog rada.

Naziv vožnje: Deda

Rade Rakas, koji je preživio ubod 23 stršljena kada je bio dečak je zapravo moj deda. Na moju veliku radost, deda je još uvek živ, vitalan i sposoban da se izrazi, tako da nije bilo sumnje da ćemo ovu priču snimiti. Ono što je bilo od velikog značaja jeste da su producentkinja i snimateljka zajedno sa mnom boravile u dedinoj kući. To je pomoglo da se stvori odnos i poverenje između njih i da se deda ponaša prirodno.

Naziv vožnje: Borba bikova

Slušajući godinama o borbi bikova i gledajući slike sa događaja, želela sam da snimim vožnju ka ili nakon koride. Zamišljala sam dva muškarca, možda jednog starijeg i jednog mlađeg, oca i sina

kako idu u provod. Tako bismo videli i odnos dva muškarca različitih generacija, a kroz priču čuli o tradiciji borbe bikova i najpoznatijoj "Grmečkoj koridi", koja se održava svake prve nedelje jula. Uprkos tome što se održava u Grmeču, u Bosni, okolno, posebno srpsko stanovništvo rado posećuje ovaj događaj.

Zajedno sa dedom smo otišli na koridu, u želji da razumemo događaj i da osmotrimo likove, odnosno vidimo ko je još iz Dvora tu i bio bi rad da učestvuje u filmu. Međutim, vrlo brzo se ispostavilo da ova ideja ne vodi u dobrom pravcu. Sam događaj je prilično dug i na sreću bikova neinteresantan – njihovi rogovi nisu naoštreni, podeljeni su u kategorije po težini i koliko sam uspela da primetim, uprkos samom nazivu događaja, borbe zapravo i nema. Posebna pažnja se posvećuje tome da bikovi ne budu povređeni – čim se dotaknu, gleda se da se što pre razdvoje. Zapravo, delovalo mi je da je sam događaj pre izgovor da se ljudi okupe, kao na vašaru, te da piju i roštiljaju – bikovi su ovde sasvim sekundarni sadržaj. Međutim, ono što je presudilo da od ove priče odustanem je i činjenica da nismo sreli nikoga iz Dvora, sem mene i mog dede, ko je prisustvovao događaju.



Grmečka korida, 4. jul 2019.



Borba bikova, Grmečka korida, 4. jul 2019.

Naziv vožnje: Maškare

Maškare ili poklade su običaj koji se veže za Uskrs. Deca se kostimiraju a zatim idu ulicom, od vrata do vrata, da bi u zamenu za neki talenat (pesmicu, ples, vic, veštinu) dobili neku nagradu, najčešće u vidu hrane. Otišli smo u (jedinu) osnovnu školu u Dvoru sa idejom da zamolimo da se informacija o filmu postavi na po njima prikladno mesto, da bismo mogli da stupimo u kontakt sa roditeljima dece koja bi bila zainteresovana da učestvuju u snimanju. Uprkos ljubaznosti sastanka, naša molba je odbijena. U Dvoru nema puno dece i mnoga žive po okolnim selima, te nam je ovaj razvoj situacije uveliko otežao posao. Kao rezultat bili bismo osuđeni da 'idemo na neviđeno', odnosno kucamo na vrata svakome za koga smo čuli da ima dete da bismo pronašli dvoje ili troje koji: (a) žele da učestvuju i (b) roditelji im dozvoljavaju da učestvuju. Za ovo nismo imali vremena tokom ovog boravka na terenu i na sreću smo uspeli da izbegnemo time što smo saznali da lokalno

kulturno-umetničko društvo nema samo jednu grupu već dve, podeljene po starosnoj dobi - ima mlađu, dečiju i stariju grupu.

Naziv vožnje: Stranac

Smatrala sam važnim da u prikazu Dvora bude i neki ne-dvorljanin. Kada sam počela da promišljam ovaj film, početkom 2015. godine, inspiracija za to mi je bilo raseljeno stanovništvo, svi daleki krajevi sveta u kom su završili stanovnici 'malog' Dvora. Priče o njihovim životima na Islandu i Novom Zelandu su česte, praćene blagom nevericom i tugom posleratnih sudbina, svedenih u uzdah da 'eto, ko bi rekao da će neko čak iz Dvora dogurati do tako dalekog sveta'. Ovde akcenat nije na uzbudljivosti novog sveta koliko na neželjenoj daljini i rastanku. Ovi odlasci nisu toliko rezultat globalizacije koliko suštinski posledica rata i zbog toga što nisu bili rezultat slobodnog izbora već primoranosti, nose sa sobom određenu melanholičnu notu. Konkretna priča koju sam želela da snimim je bila priča porodičnog poznanika koji je otišao u Kanadu. Tamo je putem interneta upoznao svoju buduću suprugu, koja se zbog njega preselila iz Kine za Kanadu. Zajedno imaju sina. U proseku jednom godišnje posećuju Dvor, da vide brata i majku koji su ostali tu da žive. Zamišljala sam scenu u kojoj se on, njegova supruga i njegova majka voze Dvorom, gde vidimo sve slojeve kulturoloških i jezičkih prepreka. Međutim, od 2015. godine pa do 2019/2020. godine kada sam bila u mogućnosti da počnem snimanje, oni počeli sve ređe da dolaze. To je značilo organizaciju snimanja ove scene vožnje van ostalih, a u skladu sa njihovim terminom dolaska, koji u tom trenutku nije bio tačno preciziran. Organizaciono, ovo je predstavljalo rizik.

Budući da sam tada bila u vezi sa momkom koji je takođe stranac, poreklom iz Koreje, i da je tek trebalo da ga povedem da poseti moje rodno mesto, razmišljala sam i o rezervnom planu - ukoliko ne uspemo da snimimo inicijalnu priču, mogu da pokušam da snimim svoju priču – ja i moj suprug, tadašnji dečko, ćemo biti putnici na zadnjem sedištu.

Naziv vožnje: Nuklearni otpad

Na ovu temu smo mogli da razgovaramo sa bukvalnom svakim stanovnikom Dvora. Rešili smo da odluku o finalnim putnicima ove vožnje ostavimo za snimanje na terenu. Ova scena je najlakše

mogla da postane politički poligon stoga nismo hteli unapred da ugovorimo ko bi o njoj pričao. Međutim, budući da se tiče svih Dvorljana, situacija koju sam predviđala da se desi na snimanju je bila ta da će dosta ljudi pričati o ovome i hteti da učestvuje u filmu te da ćemo imati više različitih kombinacija putnika na istu temu.

Naziv vožnje: KUD

Želela sam da film obuhvati i specifičnost lokalnog meslosa. Smatrala sam da je najbolji izbor za to da nekoliko članova lokalne kulturno-umetničke grupe bude na mestu putnika koji bi uvežbavali pevanje na putu do probe ili nastupa. Stoga mi je prioritet bio da ostvarim kontakt sa lokalnim KUD-om. Međutim, tokom ovog boravka na terenu bila je u toku letnja pauza, te je tačan izbor putnika i u ovom slučaju ostavljen za samo snimanje.

Naziv vožnje: Sahrana

Odlazak na sahranu je česta situacija u Dvoru. Uzevši u obzir prosečnu starost stanovništva i malu naseljenost, velike su šanse da stanovnik Dvora poznaje veliki broj drugih stanovnika Dvora, te odlazak na sahranu poprima i odlike društvenog događaja – prilike da se ljudi okupe, podele novosti iz života ali i popiju koju. Odnos prema smrti je jedna od osnovnih karakteristika neke kulture ili zajednice te bi nam snimanje ovakve scene dalo uvid u jedno od osnovnih životnih i ljudskih iskustava. Međutim, snimanje ovakve scene nije moguće predvideti. Stoga je ova scena ostala na nivou poželjne ali upitno moguće scene u našim zadatim okolnostima.

Ovo je bio osnovni željeni sadržaj vožnji, zaključen posle finalnog obilaska terena. Sledeći korak je bilo pitanje metodologije izbora putnika i samog načina snimanja vožnji.

3.4. IZBOR PUTNIKA

Učesnike u filmu sam birala u skladu sa 3 najvažnija faktora:

1. poznavanje/iskustvo i veza sa temom zadate vožnje,
2. njihova želja da se nađu ispred kamere
3. prirodnost pri snimanju

Prvi faktor je logičan – ljudi treba da pričaju o onome što znaju, odnosno da prenesu 'iskustvo iz prve ruke'. Drugi faktor je ljudski faktor – ne želim nikoga da teram ili nagovaram da bude snimljen, makar to bila najidealnija osoba za dotični kadar ili scenu, slično teoriji 'zajedničke antropologije'. Treći faktor je pitanje odnosa prema kameri. Potrebno je bilo da učesnici nemaju potrebu da se pred kamerom predstave drugačijim nego što jesu, odnosno da ne krenu da glume za kameru. Međutim, tu mislim konkretno samo na potrebu da se ljudi predstave drugačijim, često boljim nego što jesu u prisustvu kamere ali ne i na činjenicu da li će pogledati u kameru ili ne. Gledanje u kameru je dopušteno i nema potrebe da se ona ignoriše. Međutim, ukoliko putnici ne bi odvrćali pogled od objektiva, njihova fascinacija kamerom bi mogla da odvuče film sa suštine scene i na kraju dana teme i ideje. Umesto filma o kulturi, običajima i tradiciji mogao bi da postane film o ljudima koji su zabavljeni prisustvom kamere. Stoga sam smatrala važnim da na snimanju ostavim više vremena da se prisutni putnici ipak malo naviknu na prisustvo kamere, da ih prođe inicijalna znatiželja.

Van ovoga i osnovnog rediteljskog izbora tema i pripreme vozila, u skladu sa idejom o objektivnosti prikaza, putnici treba da budu slobodni da se ponašaju i govore šta i kako žele, kao i da biraju putanju vožnje. U tom smislu je rediteljski postupak na samom snimanju minimalan i fokusiran na stvaranje atmosfere u kojoj će se putnici osećati dovoljno sigurno i prijatno da bi, uprkos fiktivnoj konstrukciji samog prevoznog sredstva i prisustva kamere, vožnje bile maksimalno objektivne i autentične. Dodatno, budući da film ima i lični karakter i da sam i sama Dvorljanka, smatram adekvatnim da se i sama nađem na mestu putnika na zadnjem sedištu zamišljenog taksija, ukoliko bi se potreba za tim ukazala.

3.5. IZBOR PEJZAŽA

Kada je u pitanju pejzaž potreban je rigidniji ali takođe tematski pristup, tako da se oblikuju vizuelne celine vezane za vremenske prilike – svetlo, tama, mraz, magla, vetar, voda, kiša. Kamera je mirna i sa stativa dok je nemir unutar samih kadrova. Kadrovi su likovni, grafički, a priroda treba da deluje monumentalno i drevno, pomalo i zastrašujuće. Snimanje treba da se ograniči na brda i šume Dvora, kao i uz reku Unu, odnosno pejzaže i predele kroz koje naši putnici prolaze. Budući da je reka Una prirodna granica Hrvatske i Bosne i Hercegovine, te da je pojam granice pre formalost i manja smetnja nego eksplicitna linija razdvajanja, ukoliko bude potrebe određene pejzaže možemo da snimimo i sa bosanske strane reke Une. Na kraju dana, reka je reka i priroda ne poznaje granice iscrtane ljudskom rukom.

3.6. IZBOR VOZILA

Jedna od većih nedoumica jeste bila i ta kako da pronađemo odgovarajuće vozilo koje će igrati divlji taksi. Postojala su tri osnovna problema koja smo morali da prevaziđemo:

1. Pitanje zvuka

Vozilo mora da bude što tiše, odnosno da motor ne pravi buku koja bi prekrila dijalog, dovela do tehnički neispravnog materijala ili zagušila razgovore putnika u vozilu. Vozilo u filmu je sredstvo, ali ne i osnovni fokus filma.

2. Pitanje prostora

Vozilo mora da ima dovoljno prostora da u njega stane kamera na stativu. Budući da je ideja da kamera bude fiksirana i da se snimaju kadar-sekvence, mora da postoji dovoljno prostora između kamere i zadnjeg sedišta da bi se u kadru videla dva ili tri putnika istovremeno. Široki objektiv koji bi na bilo koji način deformisao sliku takođe nije dolazio u obzir. Pored toga, u vozilo bi trebalo da stanu: putnici na zadnjem sedištu, vozač, snimatelj zvuka, direktorka fotografije i

poželjno ja kao rediteljka budući da imam najdublji kontakt i razvijeno poverenje sa osobama koje treba da snimimo.

3. Pitanje stabilnosti

Vozilo i sedišta unutar njega moraju da budu stabilni, odnosno da što manje reaguju na neravne deonice puta. U suprotnom, rizikujemo da dobijemo sliku koja se sve vreme trese ili poskakuje.

4. Pitanje brzine

Usled stanja na lokalnim putevima, vozilo treba da se kreće dovoljno sporo da bi se što manje treslo, kako samo vozilo tako i kamera sa njim. Dodatno, ukoliko vozilo ide malo sporijom brzinom od uobičajene, na filmskoj slici će to delovati čak i prirodnije nego kad bi se kretalo stvarno dozvoljeno brzinom. Ovo se pre svega odnosi na sadržaj slike koji se vidi kroz prozor – ukoliko je kretanje malo sporije, publika ima priliku da bolje vidi prizori i pejzaži pored kojih se prolazi. Dodatno, manja je šansa za stvaranje utiska mučnine u toku vožnje. S druge strane, vozilo ne sme da se kreće ni previše sporo i time potpuno naruši uverljivost putovanja.

Na osnovu ovih pitanja zaključili smo da tipični automobili koje voze lokalci nisu podobni za snimanje. Kao najbolje rešenje nametnulo se da uzmemo kombi, uz ideju da to bude vrsta kombija koja se sureće i na lokalnim putevima Dvora. Izbor je pao na kombi folcvagen transporter 2 (Volkswagen Transporter 2) koji je trebalo da adaptiramo za snimanje.

Osnovne intervencije su podrazumevale da uklonimo središnji red sedišta da bismo dobili na prostoru i da stavimo izolaciju na pod kombija da bismo dobili što tiši zvuk motora. Paradoksalno, ova intervencija - stvaranje fiktivnog taksija za potrebe snimanja, bila je bliža istini nego da smo uzeli bilo koje pravo lokalno vozilo i u njemu snimali.



Snimajuće vozilo spolja, postavka kamere i izolacija zvuka

4. NASTANAK UMETNIČKOG RADA

Celokupna produkcija filma 'Koreni' trajala je okvirno od 2017 – 2021. godine, odnosno od prikupljanja finansija za realizaciju filma do svetske premijere.

Radi lakše sistematizacije, i usled prirodnih promena koje su nastajale tokom rada na filmu, ovo poglavlje je organizovano hronološki, u skladu sa tri osnovne faze rada na svakom filmskom delu:

1. Pripreme – okupljanje ekipe, finansiranje filma i plan snimanja
2. Produkcija – snimanje vožnji i pejzaža na terenu
3. Postprodukcija – rad na montaži i finalnoj strukturi filma, dizajnu zvuka, intervencijama na slici i pripremama za javno prikazivanje

4.1. PRIPREME

Jedno od osnovnih pitanja ticalo se ekipe. Da bismo zadobili poverenje ljudi iz Dvora, smatrala sam neophodnim da ekipa koja pođe sa mnom na snimanje ume da prepozna duh prostora te da se fokus stavi na ljudsko pre filmskog. Da se oformi takva ekipa koja će biti u stanju da prednost da ljudima koji se snimaju a ne snimanom kadru. Što je ekipa manja, veće su šanse da se ostvari kompaktnost, jedinstvo utiska koje treba kasnije da se ostavi na terenu. Odlučeno je da ekipa broji samo najosnovnije članove, te je svedena na po jednu osobu po sektoru – produkcija, režija, kamera, zvuk, montaža i vozač. Vozač je imao dvojaku ulogu - kako vožnje ekipe tako i igrajuću, odnosno ulogu imaginarnog taksiste.

4.1.1. FINANSIRANJE

Važno je da se opiše i proces finansiranja ovakve vrste filma, budući da su mogućnosti za tako nešto u Srbiji ograničene. Takođe pisanje konkursne dokumentacije je proces kroz koji autor dodatno izoštrava film i sprema da neopipljive slike i ideje što bolje verbalizuje. Iako film ima dokumentarne elemente, on nije tradicionalno dokumentarni, a svakako ne u kontekstu tipa projekata koja se očekuju na konkursu za sufinansiranje proizvodnje celovečernjeg dokumentarnog filma pri Filmskom centru Srbije. Usled toga, odlučili smo da izađemo na konkurs za sufinansiranje proizvodnje domaćih eksperimentalnih filmova i video arta.

Upravni odbor Filmskog centra Srbije dono je odluku 4. jula 2018. godine o izboru 8 projekata od pristiglih 23.¹¹¹ Koreni su dobili sredstva u iznosu od 1 500 000 RSD, odnosno oko 3 puta manje od predviđenog neophodnog budžeta od 4 500 000 RSD. U obrazloženju, komisija zadužena za izbor navela je:

'Scene u kojima pratimo priče lokalnog stanovništva i ljudi vezanih za ovaj kraj, a koje su u filmu uprizorene statičnim kadrom enterijera automobila, presecaju kontrastni sadržaj i kraćih mirnih kadrova eksterijera odnosno neposrednog prirodnog okruženja u određenim meteorološkim prilikama. Povezujući strukturalističko-formalistički pristup sa praksama senzorne etnografije, 'Koreni' uvode momenat osetilnog kao važan element u istraživanjima, dokumentovanju i interpretiranju društvene i (ne)materijalne kulture jedne sredine.'¹¹²

Budući da bi se film u celosti snimao na teritoriji Republike Hrvatske, pokušali smo sa projektom da izađemo i na konkurs za manjinsku ko-produkciju u okviru Hrvatskog audio-vizuelnog centra. Aplicirali smo dva puta, ali projekat nije bio podržan.

Od pičinga pri događajima iz industije, učestovala sam na dva. Prvi je bio u okviru Fest Forward radionica u Srbiji, a drugi u okviru Nagrade Eurimaž laboratorije (Eurimage Lab Award) pri festivalu Karlovi Vari (Karlovy Vary). Projekat je bio izrazito zapažen u obe prilike, ali nije dobio nagradu, odnosno finansijski podsticaj.

¹¹¹ <https://www.fcs.rs/wp-content/uploads/2017/01/2018..pdf>, strana 11. (pristupljeno u januaru 2023)

¹¹² <https://www.fcs.rs/wp-content/uploads/2018/07/Odluka-o-izboru-projekata-1.pdf> (pristupljeno u januaru 2023)

Navedeno iskustvo mi je pokazalo da je finansiranje filmskih formi koje su manje konvencionalne u Srbiji i regionu ograničeno, odnosno vrlo svedeno, te da autori moraju da se dovijaju i da se na kraju dana oslanjaju na to da se saradnici odreknu honorara.

Film je stoga realizovan na kolektivnom entuzijazmu saradnika.

Mislim da je razmišljanje o finansiranju jako važan i nezaobilazan aspekt umetničkog stvaralaštva jer finansiranje ili nedostatak istog direktno utiču na broj i vrstu kompromisa koju će inicijalna ideja da pretrpi. Dodatno, daleko je teže raditi u uslovima u kojima osećate zahvalnost prema drugima, odnosno gde postoji opasnost da autor sme manje traži od ekipe upravo zato što zna da ista nije adekvatno, ako i uopšte, kompenzovana.

4.1.2. PLAN SNIMANJA

Budući da je ideja bila da u filmu imamo zimske pejzaže, sa akcentom na sneg, vetar i kišu, gledali smo da plan snimanja napravimo prema vremenskoj prognozi. Uzevši u obzir da je vreme nepredvidljiva kategorija, delovalo je da imamo najviše potencijala za uspeh ukoliko snimanje podelimo na dva dela.

1. Prva faza

U kojoj bismo snimateljka, ja i vozač proveli nedelju dana krajem godine na terenu. Snimanje bi bilo fokusirano samo na pejzaže. Dodatno, bili bismo u prilici da ljudi primete naše prisustvom naviknu se na ekipu i budu manje iznenađeni kada dođemo na snimanje druge, glavne faze.

2. Druga faza

U kojoj bismo producentkinja, snimateljka, snimatelj zvuka, vozač i ja proveli tri nedelje na lokaciji. Po vremenskoj prognozi, u februaru je postojala najveća šansa da padne sneg pa smo odlučili da je najbolje da tada započnemo snimanje. Tokom ove faze osnovni fokus je bio na snimanju vožnji i putnika. U zavisnosti od uspeha prve faze, u ranim jutarnjim časovima, pauzama

ili ukoliko se ukažu željene vremenske prilike, imali bismo dovoljno vremena da nastavimo i snimanje pejzaža.

3. Treća faza

U zavisnosti od postignutih rezultata, ostavili smo mogućnost kraćeg dosnimavanja u okviru opcione treće faze, čije bi se tačno trajanje i sadržaj utvrdili na osnovu zaključaka izvedenih iz prethodne dve faze kao i nakon pregledanog celog materijala i/ili prve ruke montaže.

4.2. PRODUKCIJA

4.2.1. SNIMANJE NA TERENU: PRVA FAZA

Direktorka fotografije Sara Preradović, asistent režije koji je ujedno bio i vozač Damir Romanov i ja, krenuli smo u prvu fazu snimanja u decembru 2019. godine. Snimanje je trajalo šest dana, od 24. decembra do 29. decembra. Boravili smo u kući moga dede koja se nalazi na vrhu jednog brda i sa čije terase se pruža dobar pregled vremenske situacije. Namera je bila da se u okviru ove faze fokusiramo samo na hvatanje kadrova pejzaža, računajući na to da su šanse za sneg, kišu i mraz dosta visoke.

Budući da su vremenski uslovi bili nepredvidljivi i da je dan bio kratak, bili smo spremni na lokaciji svako jutro u svitanje, ne znajući da li ćemo zateći maglu, sneg ili inje. Van toga, nismo imali druge opcije sem da se nadamo i pretpostavljamo.

4.2.1.1 STUDIJA MAGLE

Magla je posebno umela da šeta i stalno se pomerala duž reke Une. Pojavljivala se na samo određenim delovima reke i menjala je lokaciju svaki dan, na način na koji mi nismo mogli da predvidimo. U praksi, to je značilo da čim krene da se razdanjuje, osmotrimo golim okom gde je magla, zatim pokušamo brzo da se dovezemo do odgovarajuće lokacije za snimanje. Ono što bi se često desilo jeste da bi u međuvremenu, u desetak minuta do pola sata koliko nam je prosečno trebalo da stignemo do lokacija, magla iščezla ili se pomerila dalje. U onim trenucima kada bismo

uspeli da je sustignemo, izazov je bio da se nađe najbolji ugao. Naime, shvatili smo da magla ima smisla samo u širim kadrovima, odnosno da se tek tada vidi njen oblik i čita značenje slike. U suprotnom, ukoliko je kadar uži, u zavisnosti od lokacije ume da deluje kao greška objektiva, samo nešto beličasto i mutno, van fokusa. Sa druge strane, ukoliko je u pitanju total, odnosno širi plan, magle mora da bude dosta da ne bi izgledala kao maleni oblačak ili jadnjikavo nasuprot ostatku pejzaža. Čak smo i mi, stojeći na vrhu nekog brda u pojedinim trenucima bili nesigurni u to da li je ono što gledamo oblačak magle ili samo jak dim neke od lokalnih kuća skrivenih iza doline.

Dodatni izazov bio je da uspemo da snimimo više od jednog kadra. Usled promenljive brzine kretanja magle i adrenalina koji nas drži tokom snimanja, nama se činilo da se ona kreće relativno brzo kroz kadar. Tek kada bismo došli kući i pogledali materijal, shvatali bismo da je kadar trajao i po 10 minuta i da bi gledalac, koji nije bio sa nama na terenu, opazio bilo kakvo kretanje, morali bismo da intervenišemo na snimku, odnosno da ga ubrzamo. Tu smo na konkretnom primeru došli do nekih od pitanja koji su tema ovog rada. Ubrzavanje bi značilo veštačku intervenciju, neprirodnost koja ne postoji u prirodi. Koliko bi ta intervencija narušila istinitost prizora? Ili je prava istina naša unutrašnja istina, osećaj koji smo mi imali tokom snimanja, te bi tehnička intervencija ubrzanja digitalnog snimka zapravo išla u prilog stvarnom opažaju. Da li je ne ubrzavanje snimka zapravo laž, suprotno od doživljene realnosti? To su bila neka od pitanja sa kojima sam se mučila tokom procesa snimanja.

Brzina magle nije nametala samo estetsko-poetska pitanja. Na samom snimanju, ukoliko bismo imali sreće da je uopšte i uhvatimo, bili smo preokupirani potragom za najboljim uglom. Geografija terena nam u tom smislu, iako lepa za slikanje, nije išla na ruku. Nismo želeli da film bude prepun kadrova iz donjeg rakursa, te smo težili da što više budemo u ravni sa dešavanjima u pejzažu ispred nas. No fizičke posledice koje je to sa sobom nosilo, kao ni pitanje brzine, stamine i izdržljivosti svakog člana ekipe nismo mogli do kraja da predvidimo. Dešavalo se da se popnemo na brzo sa kog nam se čini da bismo dobili dobar kadar, samo da bismo shvatili da ta visina ipak nije dovoljna i da moramo da se popnemo još više. Dok bismo to izveli, magla bi se pomerila, spustila, podigla ili isparila pa je trebalo brže-bolje preći na drugu stranu brda da bi se prilagodili situaciji.

Suočen sa ovakvim izazovima, autor je sklon da se zanese – jedan ulovljen dobar kadar otvara želju za drugim i uhvatili smo sebe da smo došli u iskušenje da svako jutro samo jurimo maglu.

Da snimimo još lepši kadar, na još boljoj lokaciji. A tokom simanja, reditelju, ili je to barem bilo tako meni, je teško da objektivno sagleda šta je dovoljno dobro i dovoljno, posebno kada su u pitanju ovako neuhvatljive stvari poput vremenskih prilika gde uvek postoji nada da će se desiti nekakva promena, odnosno strah od propuštanja nečeg neprocenljivog i neponovljivog. Ukoliko se ne obuzda, postoji opasnost da autor propusti, ne samo druge bitne stvari koje takođe treba da se snime, već i da, kako vreme odmiče, postaje sve teže da se odredi kada je dosta, kada je kraj.

Magla je najvidljivija, a samim tim i najatraktivnija za kadar bila na reci. Snimanje tih kadrova je bilo lako i sa zadovoljstvom. Delimično zato što je pristupačnost reci bila znatno laška nego u gustoj šumi na brdu. Mogli smo mnogo brže da se približavamo i odaljamo od vode, kao i da se rkećemo horizontalno, uz i niz tok vode. Ta mobilnost nam je omogućila da na reci snimimo iste prizore iz više uglova i da zausta imamo utisak da smo uspeali da snimimo šta smo naumili, odnosno da 'imamo kadar'.

4.2.1.2. STUDIJA VETRA I KIŠE

Sa vetrom i kišom smo imali slične poteškoće kao sa maglom, ali iz drugih razloga. Naime, ni jedno ni drugo se skoro pa uopšte ne vidi u širim kadrovima, osim ukoliko su takve jačine da onda postaju opasni za život, odnosno, nemogući su za snimanje u našim uslovima. Konkretno, vetar i kiša se zapravo vide u detaljima – pomera se lišće, kapi padaju u baru, slivaju se niz prozor ili nečije lice. Međutim, mi smo želeli da izbegnemo detalje i kapi koje padaju direktno na objektiv. Hteli smo da se fokusiramo na šire planove, da tretiramo fotografiju u filmu više poput pejzažnog slikarstva a manje poput televizijskog priloga o prirodi. Stoga smo se našli u interesantnoj situaciji – vetar i kišu koje vidimo i osetimo, kamera ne registruje. Previše su slabi da bi se video pokret u šumi drveća pred nama. Kod kiše posebno, ukoliko nema upliva veštačkog svetla ili sunčevih zraka, ne vide se nikakvi pokreti niti promene, budući da su isuviše minimalni. Rezultat je slika koja prenosi informaciju tmurnog, možda samo malo vlažnog dana, dok mi stojimo mokri i pokisli sa druge strane kamere. Slično je važno i u slučaju vetra. U kadru smo videli smireno njihanje grana samo onda kada je vetar već bio toliko jak da je tresao kameru i pretio da obori stativ. U

suprotnom, kadrovi ili nisu ispunjavali svoj željeni rezultat (izgledali su poput statične fotografije, bez ikakvog pokreta) ili su bili tehnički neispravni (od siline udara vetra). Trebalo nam je malo vremena da shvatimo da su vetar i kiša zapravo pre zvuk nego slika. Na neki način, ponovo se postavljalo pitanje istinitosti – neminovna stvarnost je da smo mi pokisli, mokri i da se jedva krećemo od naleta vetra, tako da je slika koju kamera vidi zapravo laž i nesitina koja se ruga našem fizičkom osećanju i doživljenoj istini. Borba za zlatnu sredinu, između doživljenog i snimljenog, je urodila delimičnim plodom i ti kadrovi su se našli i u finalnoj verziji filma, a posebna pažnja se posvetila dizajnu zvuka.

Ovi prirodni elementi su nam dodatno pokazali koliko su naša čula neodvojiva jedna od drugih i koliko svođenje svih pet čula na samo 2 ne može da predstavi niti istinitost, niti objektivnost.

4.2.1.3. STUDIJA SNEGA

Sa snegom smo imali najmanje dodira budući da ga u decembru 2019. godine nije bilo. Umesto njega, pronašli smo likovnost u inju i pokušali da dočaramo smrznutost i utihnutost zemlje, mirnoću nasuprot pokretu.

4.2.1.4. NEPREDVIĐENE OKOLNOSTI

Važno je da napomenem još jednu opasnost koju empirijsko-etnografska metoda a kasnije i snimanje može da nosi u krajevima bivših ratnih područja nekadašnje Jugoslavije, koja nikako ne sme da se previdi.

Kada autora koji radi sam ili u maloj ekipi obuzme cilj, u ovom slučaju mene da snimim kadar sa baš te i te tačke u šumi dok ne nestane retka vremenska prilika koju jurimo već danima, ta fokusiranost može da nas zaslepi za druge stvari van tog cilja. Rekla bih da je ovo prilično prirodno

za sve moje kolege reditelje i ništa neobično niti posebno vredno pomena. Međutim, takvi poetski zanosi na ovakvim terenima mogu da budu izrazito opasni. Mi smo imali dve neprijatne situacije.

U prvoj, dok smo stajali na jednoj čistini na vrhu brda i snimali prizor drveća na brdu nasuprot nas, prišao nam je lokalac uplašen da ne radimo nekakve mutne radnje. Optužio nas je da merimo veličinu šuma i parcela, da lažemo i zapravo snimamo nešto krišom za tuđu ličnu dobit i eksploataciju nauštrb lokalne i došlo je do pretnji pucanjem, konkretno njegovim odlaskom po svoju pušku uz pretnju ubistvom. Ovo je naravno izazvalo tenzičnu atmosferu i narušilo tok snimanja. Lokalac se na kraju umirio, ali delimično samo zbog toga što sam ja poreklom iz Dvora i što mi zna dedu. Ono što smo naučili iz tog susreta za snimanje u fazi dva, koje je zahtevnije i obimnije, jeste da ne treba da previdimo činjenicu da, iako je rat prošao, post traumatski poremećaji i generacijske traume ne zastarevaju tako lako. Posebno je poražavajuća bila spoznaja koliko mi je bilo lako da poverujem da neko zaista ima pušku u kolima i da je spreman da je upotrebi, odnosno da je takvo ponašanje dovoljno često da je uverljivo. Slično Šrodingerovom (Erwin Schrödinger) eksperimentu sa mačkom, taj čovek je u isto vreme mogao da bude i potencijalni ubica i napaćena duša praznih priča. Nisam bila rada da otvaram te kutije ni sama, a posebno ne sa ekipom i proverama kakve mačke ima ili nema unutra, te sam gledala da se od takvih situacija što pre sklonimo i pokažemo se što većem broju lokalnog stanovništva. Sigurnost u zajednici.

Druga opasnost vrebala je od neistraženih terena. U jurnjavi za našim ciljem – hvatanjem dobrog kadra vremenskih prilika u pejzažima, zalutali smo na jedno vrlo strmo brdo. Lišće je bilo mokro, klizavo, drveće retko, mi u zimskoj ali ne i planinarskoj opremi i sa iznajmljenim stativom, kamerom, baterijom i objektivima koje ne bismo imali novca da kupimo i nadoknadimo štetu ukoliko bi slučajno iskliznuli i otkotljali se. Ovakve anksioznosti utiču na reditelja, ometaju tok misli sa stvaralačkog i kreativnog ka balanom i životnom. Magija filma verovatno i nastaje negde između ta dva. Namučili smo se, preživeli, kadar nije bio ono što smo očekivali i vratili smo se nazad, sa neoštećenom opremom. Na kraju dana, bili smo zadovoljni koliko smo posvećeni i nismo imali za čime da žalimo – ne bismo znali da je kadar bezvredan da se nismo pomučili da ga i snimimo. Međutim, par dana kasnije, saznali smo da kruže priče da baš to brdo nije još uvek do kraja razminirano i dobili savet da nikako ne pokušavamo da idemo na njega. Koliko su to lokalni strahovi a koliko realne mogućnosti na sreću nismo saznali, ali nas je ponovo podsetilo na blizinu

rata, koji se odigrao sad već pre više od 30 godina i na to koliko lokalno stanovništvo na žalost i dalje živi prošlost.

Dodatni zaključak vredan pomena jeste da cela ekipa, koliko god velika ili mala bila, mora da diše kao jedan i da pristupi lokalitetu ljudski, kao čovek čoveku a ne kao predmetu snimanja. U suprotnom, dolazilo bi do nepoverenja i tenzija, kako sa stanovništvom tako i posledično između ekipe. Zima je, dani su kratki a noći duge. Budući da je snimanje u mom rodnom radu te da sam ja u ovoj situaciji u isto vreme i autor i domaćin, javljaju se dodatna neizrečena očekivanja – da umem sve da verbalizujem i ka meni se okreće da sredim svaki problem, da budem i lokalac i reditelj i producent i domaćin u jednom. Za nekoga ko ovo čita i planira da se upusti u sličan poduhvat, savetovala bih da se ovaj deo nikako ne previdi već da mu se pristupi strateški, sa predviđenim diverzijama ukoliko dođe do ovakvih situacija. U suprotnom, preveliko je emotivno breme. Autor ne može u isto vreme da pati i odboluje neuspeo kadar, procesuirati strah od potencijalnog hodanja po miniranom brdu, proverava i prilagođava koncept situaciji na terenu i da zabavlja ekipu i osmišljava raznovrsnu ishranu. Ovo naravno prostiče iz manjka budžeta, ali budući da se većina autora dokumentarnih filmova u Srbiji upušta u snimanja uprkos manjkavostima budžeta, te da drugi kreativni članovi ekipe često dolaze sa daleko većim iskustvom na igranim strukturama, važno je osvestiti i ovaj aspekt stvaranja jednog umetničkog dela.

4.2.1.5. REZULTAT FAZE 1 I PRIPEMA ZA FAZU 2

U okviru snimanja u fazi 1, snimili smo nekoliko tematskih celina pejzaža u vremenu – magle u šumi, magle iznad reke, vetar, inje i slapove Une. Trudili smo se da snimljeni kadrovi traju minimum 10 sekundi kako bih kasnije u montaži imala dovoljna trajanja za ritam filma, kao i da gledalac upije pejzaž i oseti pokret u njemu. Nisu svi kadrovi bili zadovoljavajućeg kvaliteta, posebno kadrovi kiše i odsustvo snega, te smo odlučili da se na to fokusiramo u pogledu snimanja pejzaža tokom faze 2.

Dodatno, stekli smo dobar uvid u stanje na putevima i mapirali potencijalne rute snimanja vožnji u narednoj fazi.

U mesec dana razmaka između ove dve faze izvršene su finalne pripreme i intervencije na kombiju, odnosno igrajućem vozilu divljeg taksija, prikupljene neophodne dozvole za snimanje i ugovoren smeštaj za ekipu.

4.2.2. SNIMANJE NA TERENU: DRUGA FAZA

Snimanje druge faze trajalo je tri nedelje, od 3. do 23. februara 2020. godine. Na snimanje su pošli producentkinja Andrijana Sofranić Šućur, direktorka fotografije Sara Preradović, snimatelj i dizajner zvuka Bojan Palikuća, vozač i asistent kamere Saša Jaić i ja. Budući da je ovog puta bilo više članova ekipe, i poučena iskustvom iz prethodne faze, bliskost sa ali i distanca ekipe od lokalnog stanovništva je bila neophodna.

Iznajmili smo kuću u centru grada što nije bio lak zadatak budući da je većina kuća ili napuštena ili propala. Ukoliko su kuće pak restaurirane, neko živi u njima, bilo sam ili sa porodicom i nema gde da ode na mesec dana, a u slučaju da ima, kuće nisu podobne za boravak ekipe – neopremljene su, nemaju grejanje ili dovoljno nameštaja. Uprkos ovim preprekama, uspeali smo da pronađemo kuću koja je bila dovoljno restaurirana, imala je dovoljan broj soba i kreveta, imala je osnovne uređaje i najvažnije – imala je struju i grejanje, što je naš boravak učinilo koliko toliko udobnim i snimanje mogućim.

Međutim, uprkos svim pripremama, podršci Opštine grada Dvora i najavama snimanja, prva nedelja nam je ipak otišla na dozvole za snimanje. Naime, ispostavilo se da je reka Una, usled svoje relativno male širene u delu svog toka pored Dvora, jedno od mesta koje migranti koriste da bi prešli iz Bosne u Hrvatsku, odnosno Evropsku uniju. Budući da je naše igrajuće ali i prevozno sredstvo bilo kombi, bili smo izrazito sumnjivi kao potencijalni krijumčari ljudi. Bila su potrebna dva sastanka u policiji da bismo objasnili da ne koristimo film kao izgovor za neke nelegalne radnje. Situaciju je komičnijom i apsurdnijom učinila činjenica da je prethodni film direktorke fotografije bio upravo baš o pravima migranata, te nam je bilo potrebno više energije da opovrgnemo sumnju u naše namere. Paralelno sa strahovima policije, javio se strah predstavnika opštine u pogledu priče koja treba da se bavi temom nuklearnog otpada. Bili smo pozvani na ispitivanje koje je trajalo

skoro tri sata, odnosno vršen je izrazit pritisak na mene da se tom temom ne bavim. Budući da su 'Koreni' u svojoj suštini nenarativni film, sukob je eskalirao kada je zatraženo do mene da objasnim zašto se temom Dvora na Uni uopšte i bavim i koja je veza između maškara i nuklearnog otpada. Tenziji je doprinosila i činjenica da je jedan od prisutnih na sastanku u nekoliko navrata pokušavao svima da ispriča način na koji je moj otac poginuo, što je privatna stvar koja nema apsolutno nikakve veze sa Dvorom. Nikakav racio ovde nije vredeo, te se sastank završio tek nakon mog emotivnog govora o želji da sačuvam sećanje na Dvor.

Smatram da ova situacija slikovito opisuje kako zapravo izgleda rad autora na terenu, i da se lokalna paranoja nikada ne sme potceniti. Pored 'politike malog mesta' gde svi moraju da znaju sve o svima, čini mi se da je u slučaju Dvora na delu i to što je u pitanju sredina izranjavana nikad zalečenim ranama rata i na žalost tenzičnim položajem koji je i dalje prisutan između lokalnog srpskog i hrvatskog stanovništva, što sve zajedno dobrinosi dodatnoj opreznosti i nepoverljivosti koja se nama sa strane činila kao apsurdnom.

Skoro cela prva nedelja našeg borvaka na terenu otišla je na razrešenje ove situacije. Međutim, nakon toga bile su nam praktično određene ruke i niko nas ništa dalje nije pitao niti pravio problem. Paralelno sa tim, ekipa je pravila probe kola, kamere, putanja kretanja i zvuka, tako da smo do početka snimanja prve vožnje bili dobro uigrani.

4.2.2.1. SNIMANJE VOŽNJI

Sve vožnje su snimane na isti način. Bilo nam je važno da se dogovorimo ko želi da bude sniman i da ispoštujemo vreme koje nam nude za snimanje – koje god doba dana da je u pitanju. Vozili smo se putanjom koju bi nam oni sugerisali, a u slučaju da nemaju ideju ili bi im bilo svejedno ponudili bismo im neke od putanja koje su ranije bile pripremljene. Dvor nije veliki i svi su prošli istim putevima u mnogo navrata, tako da ovu sugestiju sa moje strane nisam smatrala važnom intervencijom koja bi uticala na uverljivost.

Vožnje su u proseku trajale između sat i dva vremena. Putnici su znali šta im je tema, odnosno zašto su pozvani da učestvuju u filmu ali van toga nikakvu drugu indikaciju nisu imali. Direktorica fotografije je klečala na suvozačevom sedištu iza kamere. Ja sam sedela do nje, sa monitorom u ruci na kom sam mogla da pratim sliku bez da sve vreme gledam ka putnicima. To je bilo dobro jer bi oni ubrzo, budući da me ne vide, zaboravljali da sam tu. Pri početku vožnje bi mi uglavnom postavljali pitanja i tražili validaciju onoga što rade, ali vrlo brzo bi se opustili i razgovor među njima bi prirodno teкао. Snimatelj zvuka je sedeo na podu kombija, u praznom delu gde su bila izvađena sedišta (između prednjih i zadnjih sedišta). U slučaju da smo imali tehnički problem (sa zvukom ili na primer potrebu da se zameni baterija na kameri) zaustavili bismo opremu na kratko, ali nismo tražili da putnici zaustavljaju ili ponavljaju razgovor, već samo da nastave dalje. Trudili smo se da početak i kraj snimanja budu neosetni, te su komande za početak snimanja zvuka i kamere bile svedene na poglede i tihe gestove koje većina putnika nije primećivala. Iako su svi putnici znali da su snimani tokom boravka u kombiju, smatram da je izostanak ovih tehnikacija doprineo tome da ne osećaju pritisak snimanja.

Uzevši u obzir da su putnici sedeli u jednom potpuno veštačkom i krajnje neprirodnom prostoru našeg snimajućeg kombija, okruženi svima nama, baš zato što su sve rediteljske intervencije urađene unapred, a ne pred njima, dobijen je željeni rezultat intimnosti i prirodnosti. Dodatno, usled neobičnosti celog postupka snimanja, čiji krajnji rezultat nekome sa strane nije bilo lako da zamisli, u pojedinim navratima sam imala utisak da nas ne shvataju ozbiljno, što je u ovom slučaju bila velika prednost i uticalo na to da generalno ljudi u našem društvu budu opušteniji. Parola je bila: 'Idemo mi svi sad zajedno da se vozimo i pričamo o tome i tome, a nešto od toga ćemo i da snimimo.'

Svi koji su želeli da učestvuju u filmu snimljeni su, ali im je jasno stavljeno do znanja da se možda neće pojaviti u finalnoj verziji. Ovo je možda bilo teže za nas, ali smatrala sam važnim da se ne prave podele na terenu i da se ohrabri svaka inicijativa za učestvovanjem. Vožnje smo snimili sledećim redosledom:

Naziv vožnje: Deda

Moj deda sa majčine strane, Rade Rakas i njegova priča o tome kako je preživeo ubod 23 stršljana jedan je od osnovnih sadržaja koje sam htela da zabeležim. Budući da je u pitanju neko meni blizak i rad da tu priču ponavlja kome god je voljan da sluša, snimanje putovanja smo započeli sa njim. Ovo je ujedno bila i jedina priča koja ima konkretan početak, sredinu i kraj, te smo stoga jedino za nju mogli da imamo par ponavljanja. Svako ponavljanje je imalo svoje male varijacije na temu. Deda je bio sam na zadnjem sedištu tako da je on morao da ima sagovornika kome govori priču, odnosno publiku koja će da reaguje. Smatrala sam neprirodnim da se krijem od svog dede ali budući da on zna da ja tu priču znam, on je prirodno nije govorio meni, već je pričao svima nama, kao ekipi ili gledajući u kameru. Budući da smo se sve vreme oslanjali na prirodno svetlo, a da je dan našeg snimanja bio oblačan, nismo bili zadovoljni filnalnim izgledom slike. Iz tog razloga smo snimanje sa dedom ponovili 10 dana kasnije.

Naziv vožnje: KUD

Da bih prikazala lokalni melos, želela sam da imam članove lokalne kulturno-umetničke grupe kako pevaju ili uvežbavaju pevanje na putu do probe ili nastupa.

Po dolasku na snimanje, saznali smo da KUD 'Prosvjeta' ima probe jednom nedeljno za dve starosne grupe, mlađe i starije. Na probi smo upoznali Nevenku Zečević Belu kojoj se dopala naša ideja i spojila nas je sa još petoro ljudi koji su želeli da učestvuju u filmu. Budući da ne bi mogli svi da stanu u vozilo, podeljeni su u dve grupe. Imali su slobodu da pevaju pesme koje žele, odnosno koje najviše vole i najčešće pevaju. Od mojih indikacija, dobili su opciju da obuku narodnu nošnju koju inače nose na probu ili nastup, što su svi i učinili. Prvo je snimljena grupa od tri muška pevača, zatim mešana grupa četvoročlanom sastavu – dva muškarca i dve žene. Ovo je ujedno bilo i jedno od najlakših snimanja jer su svi naviknuti na nastupanje, odnosno javno pevanje.

Kontakt sa KUD-om nam je dodatno pomogao, omogućivši i kontakt sa roditeljima dece koja idu u maškare.

Naziv vožnje: Stranac (Džepsi)

Odmah po dolasku na teren videli smo da se gradom kreće jedan momak azijskog porekla. Vrlo brzo smo se upoznali sa njim i saznali da se zove Džepsi (Jepsy). Džepsi je u Dvor došao sa Filipina, vodeći se motivima boljih plata i uslova života u Evropskoj uniji. Došao je preko agencije, kao najamni radnik i dat mu je posao brige o bikovima na lokalnoj farmi. Za njega, sve što je video od Evrope i Evropske unije je zapravo Dvor. Iznenadilo ga je što nema nikakvog sadržaja u gradu i što nema visokih zgrada, a u par navrata je komentarisao izgled našeg kombija, kao zastareo i jeftin i kako bi filmska ekipa svakako trebalo da ima nešto bolje na raspolaganju. Poznanstvo sa njim i njegova potpuna otuđenost i odskakanje od prostora u kom se nalazi su mi se učinili mnogo interesantnijim i vernijim filmu koji sam pokušavala da napravim. Džepsi je taj koji zapravo ima pogled stranca, sa strane, izvana, mnogo pre nego nečiji partner koji će ljubazno istrpeti par dana boravka na selu zarad porodičnog mira. Džepsi je zalutao, igrom sudbine završio, od svih gradova na svetu, u Dvoru na Uni. Učinilo mi se da njegov šok mestom u kom se nalazi, nezainteresovanost za okolinu koja mu ni na koji način nije bliska a ni naklonjena, odsustvo prijatelja i beznađe situacije u kojoj se nalazi na neki način sažima, izvlači na površinu i razotrkiva stanje duha koje se takođe nalazi u Dvoru. Proveli smo puno vremena sa njim, skoro svako večer posle snimanja, da bismo zadobili njegovo poverenje i pitali ga da učestvuje u filmu. On se dvoumio, ali je naposljetku, posle par iznenadnih otkazivanja, ipak došao na zakazno mesto i vreme. Konkretno, ideja je bila da ga mi vozimo na posao. Budući da je stalno bio vezan za telefon, htela sam da tokom vožnje možda priča sa roditeljima ili rođacima, da na taj način čujemo njegove utiske o Dvoru ili osetimo bol distance i razdvojenosti ali to su bile moje filmske želje - njemu to nije bilo komforno niti prirodno. Međutim, jeste nastavio da se drži telefona i igra igricu na njemu. Ova vožnja je možda najčudnija u filmu ali meni se činilo da ima nečeg istinitog i karakterističnog za Dvor u njegovoj samoći na zadnjem sedištu, dosadi i trpljenju situacije u kojoj se nalazi.

Ova vožnja je dobila novo ime: Džepsi.

Naziv vožnje: Sahrana (Milka)

Milka Korenjak je komšinica mog dede i nekadašnja prijateljica moje pokojne bake. Odrasla sam uz nju i mnoge letnje i zimske raspuste provela u njenoj kući koja je jedina ima satelitsku antenu

te sam zahvaljujući njoj mogla da gledam kanale sa crtanim filmovima po ceo dan. Na neki način je doživljavam blisko poput druge bake.

Često je priču o svom životu (i borbi) počinjala sa time kako ju je još kao devojčicu otac alkoholičar prodao za flašu rakije. Našla se u braku u kom nije htela da bude i dok je sazrela već je imala troje dece. Htela sam da zabeležim njenu priču, ali u pitanju je bila najličnija i najosetljivija od svih koje sam imala želju da snimim.

Zbog toga je bilo izuzetno važno da Milka ne bude nagovorena da je ispriča, već da ona to sama uradi kada, i ukoliko bude želela. Kao i uvek, tako i tokom snimanja, u nekoliko navrata sam je posećivala sama i sa ekipom. Tokom jednog razgovora, pomenula je kako bi trebalo da odemo na grob mojoj baki dok sam tu i dogovorile smo se da to zajedno uradimo. Budući da su jedina kola koja sam ja imala na raspolaganju bila naša snimajuća, to se ispostavilo kao prirodna, organska šansa da pokušamo snimanje. Kupile smo cveće i odvezle se do i sa groblja. Tokom te vožnje, Milka mi je pričala o različitim stvarima – o Dvoru, o ratu, o mojoj baki i osetila sam da mogu da je pitam i za njenu životnu priču. Ona ju je ispričala na način na koji je uvek priča – kao lekciju i mudrost starije žene mlađoj.

Tako je odlazak na sahranu postao odlazak na groblje, a **vožnja dobila novi naziv: Milka.**

Naziv vožnje: Nuklerni otpad

Znala sam da su skoro svi stanovnici Dvora protiv toga da Dvor postane odlagalište nuklearnog otpada, ali zadatak je bio da pronađem aktiviste koji žele da pričaju o tome. Naime, kada smo došli na snimanje ispostavilo se da je ovo neka vrsta javne tabu teme, odnosno da sa jedne strane ljudi ne prestaju da pričaju o tome a sa druge da niko ne želi da govori ‘za kameru’. Kada je kamera ušla u jednačinu, pojavila se neka vrsta nekonkretizovanog straha da može da dođe do posledica za javni govor na tu temu. Usled toga, a i našeg iskustva presije po ovom pitanju, bilo je važno da ukoliko budemo snimali ovaj segment to dođe od nekoga ko bi zaista želeo da priča o tome bez ikakve zadržke. To se ispostavilo kao mnogo teži zadatak nego što je delovalo na osnovu iskustva sa terena, te smo bili na ivici da odustanemo od ovog segmenta. Tek u poslednjoj nedelji snimanja na terenu, vlasnica kuće u kojoj smo boravili nas je spojila sa jednom aktivistkinjom koja živi u

Dvoru. Sanja Šević, nastavnica koja predaje u Novom Gradu se rado sastala sa nama i povelu Anitu Kolarec. Obe su bile i više nego voljne da učestvuju i njihov žar ali i upućenost u problematiku su se odmah osetili. Tokom snimanja, nakon početne blage izveštačenosti, njihov razgovor je bio živ i možda jedan od najinteresantnijih.

Naziv vožnje: Maškare

Prisustvovali smo dvema probama dečijih grupa KUD 'Prosvjeta'. Tokom prve probe smo se upoznali i predstavili a sledeće nedelje, tokom druge, kada smo smatrali da se u gradu dovoljno pročulo za nas i da smo stvorili neki kredibilitet, predložila sam ideju o snimanju maškara. Prisutnim majkama se ideja jako dopala a skoro sva deca su htela da učestvuju (njih dvadesetak). Nakon prethodnog iskustva sa osnovnom školo, ovaj razvoj situacije nas je jako obradovalo iako je otvorilo logistički problem organizacije snimanja tolikog broja dece. Nekoliko prisutnih majki je uzelo naše brojeve telefona da bi nas spojilo sa vajber (viber) grupom za majke, gde bismo se dogovorili oko tačnih datuma u skladu sa školskim obavezama dece. Snimanje je ugovoreno za prvi sledeći vikend, međutim, dan pred snimanje, iznenada su nam sve majke u naizgled vrlo koordinisanom postupku otkazale učešće bez posebnog obrazloženja. Ni danas ne znam šta je bio razlog tome. Nevenka Bela Zečević, koju smo već ranije snimili u okviru KUD nam je pomogla pri realizaciji ove scene. Zahvaljujući njoj smo došli do šestoro dece različitih godina koje smo podelili u dve grupe i tako ih snimili.

Ova scena je ujedno i najveća 'laž' u filmu, odnosno u pitanju je rekonstrukcija. Tog dana nisu bile maškare, ali ne bismo imali dovoljno budžeta da dođemo svi Dvor na dan kad se maškare zaista održavaju, samo radi snimanja tog jednog kadra. Deci je rečeno da obuku kostim koji su već nosili na maškare, a mi smo se potrudili da im, u dosluhu sa roditeljima, obezbedimo slatkiše i hranu koju inače najčešće dobijaju, sa idejom da stvorimo koliko-toliko približnu atmosferu kakva bi bila tog dana. Deca su ovu izmišljenu postavku iznenađujuće dobro prihvatila, a budući da svakako nije bila ideja da pričaju o samim maškarama tokom vožnje, njihov razgovor je tekao relativno prirodno. Međutim, dok smo završili sa snimanjem prve grupe, pao je mrak te nam je druga postavka dece postala isuviše pospana. Stoga je odmah bilo jasno da će u filmu biti prikazana prva grupa.

4.2.2.2. SNIMANJE PEJZAŽA

Za razliku od prethodnog snimanja pejzaža, u ovoj fazi smo se susreli sa drugačijom ali opet neplaniranom preprekom koju smo prevideli – globalnim zagrevanjem. Ne samo da nije bilo snega, nego je skoro sve vreme sijalo sunce, što je uz ogoljeno drveće bez lišća prizoru davalo izgled romantične kasne jeseni. Umesto beličasto-plavog, film je poprimio toplo-braon oblik. Ovo me je danima morilo i uticalo je na kolektivni pad entuzijazma. Svako jutro smo se budili u nadi da će možda baš taj dan bar pasti kiša. Iz meteorološke službe su nas svakodnevno razuveravali u to i radosno bodrili da možemo da očekujemo divno vreme, ‘savršeno za snimanje’. Poput očajnika koji se hvataju za slamku, proveravali smo četiri različita izvora za prognozu vremena i birali da verujemo onom koji je taj dan obećavao najveći procenat kiše. Međutim, posle nekoliko dana smo shvatili da, iako je u redu i donekle prirodno što nema ni snega ni kiše, da je vreme ipak neuobičajeno toplo. Tek kada smo shvatili da se nalazimo u situaciji van naše kontrole, koju ni na koji način nismo mogli da predvidimo, smo uspeli malo da se opustimo i prihvatimo okolnosti u kojima smo se našli.

Ja sam međutim imala povremene napade panike usled toga što film poprima oblik koji mi je tada delovao potpuno drugačiji od prvobitne zamisli. Do kasno u noć producentkinja i ja smo razmatrale da li snimanje treba da prekinemo i vratimo se onda kada vremenske okolnosti budu bliže našoj zamisli. To međutim nije bilo tako lako usled obaveza ekipe i ograničenog budžeta. U nemogućnosti da napravimo precizan plan snimanja po danima, jer je sve zavisilo od situacije koju ćemo zateći ujutru, mene bi noću spopadao užas. Posle nedelju i po dana takve situacije, smatrala sam važnim da održimo rutinu, da svaki dan snimimo bar po nešto, jer smo počeli da budemo svesni da sat otkucava, odnosno da se vreme našeg boravka na lokaciji bliži kraju. U vazduhu je lebdelo neizrečeno pitanje: ‘Šta ćemo ako ne uspemo?’. Volim da mislim kako nemam problem sa neuspehom, ali to osećanje je mnogo teže održati pred ekipom koja sa vama radi bez honorara, odnosno čija kompenzacija truda, rada i vremena počiva isključivo na tome da film ‘uspe’. Reditelj želi da završi film, antropolog želi da ostane veran situaciji, a budžet utiče i na jednog i na drugog.

Zbog toga, hvatala sam se ponekad u situaciji koju je Wim Venders lepo opisao, iako govoreći o radu na jednom drugačijem filmu ‘Kraljevi puta’ (Im Lauf der Zeit, 1976): ‘Nisam imao scenario,

što je bilo baš ono što sam hteo. Ali, neposredno pred početak snimanja, noćima me je spopadala paranoja da bi trebalo više da definišem neke stvari, te sam u jednom napadu panike počeo da pišem neki moronski kraj filma.¹¹³

Takvi porivi su obuzimali i mene, pokušalji uspostavljanja kontrole i davanja smisla osećaju potpune prepuštenosti sudbini. Upravo iz takve emocije su nastala i dva kadra koja su mi možda najdraža u filmu – scena sa ovcama i prazno sedište vozila.

Budući da usled neodgovarajućih vremenskih prilika nismo mogli da snimimo pejzaž kakav smo želeli, imali smo i više nego dovoljno slobodnih jutara. Nevenka Zečević Bela, kojoj smo u međuvremenu postali dragi, nas je pozvala da vidimo njene ovce dok ih vodi na ispašu. Da bismo se osetili da radimo nešto za film a i da ispoštujemo poziv, otišil smo jedno jutro da ih snimimo. Tamo nas je dočekao neverovatan prikaz nalik moru pamuka koje se kreće kroz šiblje i tri kadra koja ne bismo snimili da smo se 'držali plana'. Niko od ekipe nije ostao ravnodušan na taj prizor.

Drugi kadar koji je proistekao iz naših dnevnih vožnji bez snimanja jeste moje i naše sjedinjenje sa kombijem. Vreme koje sam imala da provedem u njemu, vozeći se uzduž i popreko Dvora, inspirisalo me je da snimimo prazan kadar zadnjeg sedišta u sumrak. Da vidimo prazninu puta, lepotu neba i uđemo u mrak. Sumrak je bio vreme kada smo se obično vraćali u smeštaj posle pokušaja snimajućeg dana. Zamišljala sam da se tako i naš izmišljeni taksista negde vraća ili odlazi na počinak. Dok smo ga snimali, nisam bila sigurna da li će ući u film, ali kasnije kada smo se vratili sa snimanja, čim sa ga prvi put videla, znala sam da je to kraj filma.

¹¹³ Vim Venders, 'Logika slika', Red Box, Beograd 2021, str. 24.

4.3. POSTPRODUKCIJA

4.3.1. MONTAŽA

Minimalizam rediteljskog pristupa je ponekad najteži da se postigne. Na površini, Koreni imaju samo dva elementa – pejzaže i putnike za zadnjem sedištu vozila u pokretu. Vožnje su snimljene vrlo precizno, u kontrolisanim uslovima, te najveći izazov nije bio pregršt materijala, već potraga za pravim fazama, redosledom scena i sveukupnim ritmom. Kreiran kao mozaička struktura, bez jasnog narativna, montaža u ovom slučaju nije tehnički, već emotivni i kreativni process. Da bi prikazala istinu, svaka od sedam scena u kolima je imala svoje izazove, posebno uzevši u obzir prirodnu vezu koju imam sa ljudima i mestom koje želim da prikažem. Priče koje čujemo unutar vozila nisu kontrolisane i variraju po intenzitetu. Sa druge strane, iako imamo lepe kadrove pejzaža, tužne posledice vremenskih uslova i klimatskih promena su i više nego osetne. Uprkos tome, priroda će nas sve nadživeti, i želela sam ovim filmom da je prikažem kao snažnu, moćnu i na kraju dana, čak po malo preteću.

'Koreni' su vrlo konceptualan film i zahvaljujući tome, sa snimanja nismo doneli veliku količinu materijala budući da sam se držala koncepta i da je vrlo malo kadrova van njega snimljeno. Imali smo samo oko 2 ili 3 puta više materijala u odnosu na finalnu verziju filma, što nije toliko uobičajeno za dokumentarni film. Stoga moj glavni zadatak nije bio da se probijem kroz materijal već da odredim finalnu strukturu filma. Znala sam kojim elementima želim da baratam i došao je trenutak da se oni rasporede.

Prvi korak je bio da pregledam ceo materijal zajedno sa montažerkom Natašom Pantić. Drugi korak je bio da odaberemo faze kadrova vožnji koje bismo koristili te da grupišemo kadrove prirode po tematskim celinama vremenskih prilika u kojima su snimljeni.

Prvi pokušaj strukture filma bazirao se na utvrđivanju redosleda putnika. Inicijalno, raspored vožnji je bio sledeći

1. Deda

2. Maškare

3. Džepsi
4. KUD muški
5. Nuklearni otpad
6. Milka
7. KUD mešoviti
8. Prazno sedište

Inicijalni raspored prirode je bio:

1. Šuma iznutra
2. Voda
3. Šuma spolja
4. Magla
5. Paprat na vetru
6. Inje
7. Ovce

Međutim, ovo se vrlo brzo pokazalo kao pogrešan pravac razmišljanja o montaži ovog filma. Shvatila sam da smo podsvesno krenuli od naučenog, oprobano, od grabljenja pažnje gledaoca umesto puštanja filma da živi svojim tokom. Odlučila sam se na sledeći korak – uvrtili smo manje-više faze koje želimo da zadržimo za svako putovanje, odnosno tamo gde smo imali neodumice, sveli smo ih na maksimum dve opcije. Zatim sam odštampana sve kadrove pejzaža i isekla ih, tako da mogu da ih fizički ređam, montiram redosled na svom stolu, umesto linearno u programu. Za ovaj film je bila važna montaža asocijacije, nadovezivanje boja, tema, raspoloženja pre nego naracije. Značenje je moralo da bude u slojevima i da se odmotava, što nije bilo lako da se postigne premeštanjem kadra levo desno na šini u programu za montažu.

Razmišljajući o redosledu vožnji, vrlo brzo sam shvatila da nam materijal otkriva putnike različitih životnih dobi. Poređavši ih od najmlađih do najstarijeg, videla sam da njihova individualna putovanja na neki način oslikavaju tipična interesovanja životnih dobi u kojima se nalaze. Tako su deca okupirana maškarama, odnosno šalom, slatkišima i ugledanjem na svet starijih, Džepsi je, u svojim kasnim dvadesetim/ranim tridesetim godinama nesnađen i izgubljen, okrenut sebi i svom telefonu, Sanja i Anita u ranim četrdestim, ostvarivši se do tada na drugim poljima okreću svoj pogled ka svetu, ka politici, Milka, u ranim šezdesetim sabira svoj život i želi da podeli savete mlađim generacijama, grupa u sedamdesetim je već u penziji, opuštена i slobodna da uživa u hobijima, a u osamdesetim, Rade se vraća u svoje detinjstvo, u svojevrstnu mitologizaciju svog života, želeći da iza sebe ostavi magične priče za pamćenje, poput deteta. Posle njih, ostaje prazno sedište. Krug se zatvara.

Na ovaj način, film je dobio simbolični, ciklični narativ kruga života – od detinjstva ka starosti, odnosno finalnom odsustvu. Ukoliko bismo film pustili iz početka, iz ništavila praznog sedišta bi se opet izrodila neka deca, sa svojim pričama, maštom i nadanjima. i tako u krug.

Čim sam uočila ovu simboličnu vezu, nije bilo povratka ni na jednu drugu strukturu. Činilo mi se da na taj način radim jedinu ispravnu stvar a to je, rečima Majkla Opstropa (Michael Opstrup): ‘Ne organizuješ stvarnost da se uklopi u film, već organizuješ film da se uklopi u stvarnost.’¹¹⁴

Ostalo je samo pitanje da li i kako se pejzaž uklapa u ovu strukturu, kako se krećemo kroz njega. Slike koje sam odštamovala za potrebe potrage za strukturom nisu bile dobrog kvaliteta, niti sam smatrala da je neophodno da budu. Bilo mi je dovoljno da ja prepoznam šta se nalazi na njima. Premeštajući ih po stolu, grupisala sam ih u celine, ali i razmišljala na koji način se nadovezuju na priče putnika.

Ponekad sam scene vožnji posmatrala i kao neke filmske žanrove i pravce – maškare su bile horor/triler, Džepsi poput evropskog autorskog filma, nuklearni otpad naučna fantastika, Milka drama, KUD muzikl, deda fantazija, a prazno sedište mi je delovalo kao avangarda. Slično emocijama koje ti žanrovi odmah na površini nose, razmišljala sam o emocijama koje snimljeni pejzaži izazivaju u meni. Tako je mračna šuma snimljena iznutra predstavljala strah, pretnju, voda

¹¹⁴ Mikael Opstrup, ‘The Uncertainty: A book about Developing Character driven Documentary’, Mikael Opstrup, Kopenhagen 2021, str. 6

moć, jačinu ali i poletnost, žuborenje, inje tišinu, otuđenost, magla nad rekom upozorenje, spomenik skriven u šumi sećanje, trag koji zarasta, promene svetla i sunca optimizam i razigranost i na kraju kiša i ovce koje izgranjaju iz šume rađanje i krug života. Redom kojim su ovde opisane, ove celine su i montirane u finalnom filmu.

4.3.2. FINALNA STRUKTURA FILMA

Finalni raspored elemenata je bio sledeći:

Prvi blok: Unutrašnjost šume u sumrak. Povetarac lagano pomera lišće i grančice stvarajući utisak tenzija unutar mirnoće

Prva vožnja: Maškare

Drugi blok: Nezaustavljivi tok reke Une. Šista i snažna moć vode.

Druga vožnja: Džepsi

Treći blok: Polja prekrivena mrazom. Drveće, trava i šiblje uprkos tome što su slomljeni uspevaju da nastave rast.

Treća vožnja: Nuklearni otpad

Četvrti blok: Gusta magla se diže sa reke. Jedva vidljivo, okolno drveće izgleda poput apstraktnih oblika.

Četvrta vožnja: Milka

Peti blok: Unutar šume, zarasli mermerni spomenik

Peta vožnja: KUD

Šesti blok: Promena vremena, šuma u svetlu i mraku, suncu i oblacima. Posečeno drveće.

Šesta vožnja: Deda

Sedmi blok: Ovce svih boja i veličina izranjaju na čistinu i krče put pred sobom. U daljini se nazire usamljena nedovršena kuća, jedini trag ljudskog postojanja.

Sedma vožnja: Prazno sedište

Kroz ovu strukturu i redosled slika, ja sam film videla na sledeći, poetski način: iz mračne, zastrašujuće šume izranjaju kostimirana deca koja se voze u noći. Shvatamo da nije u pitanju horor film već bezbrižno i šarmantno čavrljanje. Čavrljanje se pretapa u žuborenje vode, koja je moćna i snažna i udara o obalu, izbacujući pred nas putnika sa drugog kontinenta – povučenog, mirnog i izgubljenog. Njegova stegnutost se pretapa na inje i smrznutu zemlju u čijoj pozadini je napuštena fabrika koja svojim metalnim prisustvom narušava celinu. Iz nje prelazimo na priču o nuklearnom otpadu i trovanju prirode i reka. Slike koje to prate su upravo voda nad kojom lebdi magla, poput kakvih isparenja u kojima radije ne bismo bili. Iz te mračne, preteće atmosfere izranja i mračna priča jedne žene pune opreza i upozorenja ali i stamenitosti i nepoljuljane hrabrosti. Majka je ta koja preživljava i opstaje, uprkos korovu koji se širi oko nje, poput šipražja oko nepokretnog mermernog spomenika ‘Majka hrabrost’¹¹⁵. Umetnost koja se odupire zubu vremena. Poput pesama koje se prenose sa generacije na generaciju. Jedna narodna tradicionalna, druga novokomponovana, o čežnji onih iz tuđine za domom i roditeljima. Iščupani iz korena poput posećenog drveća, sanjaju toplo sunce koje izranja iz oblaka i detinjstvo, vreme kada je život naizgled bio manje komplikovan. Povratak u detinjstvo i magične avature u kojima preživljavamo sve nedaće koje nam se nađu na putu se ogledaju u poslednjoj priči. Poput nje, iz kiše izranja život, i ovoga puta umesto ljudi, grupa ovaca kreće na svoje putovanje. Prolaze pored napuštene kuće iz koje je život nestao, poput kola koja nemo prolaze putevima kojima ljudi retko hode. Iza nas ne ostaje ništa, taksi koji nas je vozio je prazan, vraća se nekoj svojoj kući koje više nema.

¹¹⁵ ‘Majka hrabrost’ je lokalni naziv za spomenik koji se zapravo zove ‘Majka partizanka’. Spomenik se nalazi u Novom Gradu i rad je Marijana Kockovića. Podignut je 1964. godine i predstavlja kompoziciju koju čine bronzana statua majke partizanke, 10m dug kameni reljef sa prikazom toka NOB-e i granitni kubus sa uklesanim stihovima iz poeme Skendera Kulenovića ‘Stojanka majka Knežpoljka’.



Finalni raspored kadrova filma

Dopala mi se i ideja da priče imaju utvrđen i smislen redosled koji nije odmah uočljiv. Smena putovanja i pejzaža, uljujka gledaoca u sigurnost, repetitivaju a opet mu svaki put donese neko novo iznenađenje. Tek pred kraj filma ili na samom kraju gledalac ima vremena da sklopi kockice i porazmisli o tome šta je video i kako to tumači.

Celokupno proživljeno iskustvo svakog pojedinačnog gledaoca će neminovno uticati na način gledanja filma. Slažem se sa Rankom Munitićem kada kaže: 'Šta god gledamo, naša percepcija i doživljaj ne ostaju ograničeni konkretnim dimenzijama prizora – u našem duhu neprestano se pale i gase nizovi asocijacija, svesnih, polusvesnih ili nesvesnih signala, serije slika, slutnji ili naznaka iz prošlosti, iskustva ili skrivenih tmina ida, tu je niz prepletenih reakcija i 'varnica' u vezi svega što će ova boja ili onaj oblik pokrenuti u iracionalnom fondu našeg bića, u 'spremištu' kodova ugrađenih u svest ili skrivenih u magli podsvesti našeg složenog 'ja''.¹¹⁶

¹¹⁶ Ranko Munitić, 'Filmska slika i stvarnost', Filmski centar Srbije, Beograd 2009, str. 21.

U toj vezi između onoga što gledalac vidi na ekranu i doživljava u svojoj duši, u sukobu između vidljivog i nevidljivog, svesnog i nesvesnog, mogu da se rode nova značenja za koje autor treba da ostavi dovoljno prostora da se dese. Anderson kaže je upravo ova mogućnost koju ostavimo gledaocima da sami popune praznine jedan od osnovnih i najvažnijih alata filmske umetnosti:

‘Nije toliko važno ono što vidimo u filmu, već ono što iskusimo u našoj glavi gledajući ga. U svakodnevnom jeziku koristimo izraz ‘između redova’, ali mislim da takođe možemo da koristimo izraz i ‘između slika’’.¹¹⁷

Stoga, svako će videti film na svoj način i emotivno će reagovati na različite vožnje, odnosno imaće svoje tumačenje toga ‘šta je pisac hteo da kaže’. To je ono na šta u nenarativnom filmu ne mogu mnogo da utičem. Međutim, mogu da utičem na pokušaj toga da film kreira isti utisak, istu ili sličnu *senzaciju* kod većine gledalaca. Utisak da su šetali kroz šumu ili pored reke dok su iz daljine povremeno izranjali različiti glasovi, samo fragmenti razgovora pre nego što će proći dalje.

Kada se sve sabere, sama montaža filma trajala je oko mesec dana, međutim bila je razučena, usporena i uz puno pauza, najvećim delom zbog novonastale pandemije korona virusa. Pandemija je zvanično proglašena nepunih mesec dana po našem povratku sa terena. Na sreću, smatrala sam da ipak imamo sve elemente neophodne za film, te da nema potrebe za fazom 3 i dodatnim dosnimavanjem, koje u kontekstu pandemije svakako ne bi bilo lako izvodljivo.

4.3.3. MONTAŽA ZVUKA

Montaža zvuka trajala je duže od montaže slike, oko četiri meseca. Razlog tome je pokušaj da napravimo ritam i postignemo svojevrstu muzikalnost zvukova prirode i motora vozila. U prvoj fazi, dizajner zvuka je sam tehnički pripremio materijal kao i osnovu zvučne slike na osnovu inicijalnog koncepta. U drugoj, zajedno smo radili na dizajnu koji se u velikoj meri zasnivao na oživljavanju pejzaža – na izboru pravih akcenata prave vrste ptica, jačine i ritma vetra i vode, zatim prelazu između pejzaža i vožnji. Posebno smo se bavili pitanjem oštine zvučnih rezova i perspektive zvuka. Da bismo stvorili celinu odlučili smo se za ‘meke’ rezove, odnosno na što

¹¹⁷ Niels Pagh Andersen, ‘‘Order in Chaos’’, Pagn Productions in collaboration with The Norwegian Film School and Rough Cut service, Denmark, 2021, str. 110.

neprimetniji zvučni prelaz između pejzaža i vožnji. Tako se šum lišća pretapao u huk motora i huk motora u huk vode.

Najveći problem je predstavljalo što usled pandemije korona virusa nismo uvek mogli da radimo zajedno, u istoj prostoriji. U tom slučaju bi mi dizajner zvuka putem interneta slao radnu verziju zvuka, koju bih ja zatim sama 'uvukla' u projekat, odnosno sinhronizovala sa slikom, zatim preslušavala i slala komentare. Ovaj princip rada ne bih savetovala nikome, osim možda u situaciji da obe osobe imaju istovetne uslove za rad. Naime, ovakvim načinom rada nismo imali jedan referentni zvučnik, te su u mojim uslovima slušanja neke stvari, nivoi i detalji zvučali potpuno drugačije nego u uslovima u kojima je radio dizajner zvuka. To je dovelo do nedoumica u pogledu validnosti komentara, jer nismo mogli da budemo sigurni da li je instrukcija na mestu, ili jednostavno moji zvučnici nisu pustili zvuk onako kako je trebalo. Prirodno, najveći napredak smo ostvarili kada smo bili u prilici da radimo zajedno, u istom prostoru. Međutim, prinuđenost na 'socijalno distanciran' rad su nas uveliko bili izmorili, te dok smo došli do normalnih uslova rada uši su se već brzo zamarale. Zvuk je za razliku od slika koje sam mogla da ređam po stolu neokaljana njihovim dužinama i sadržajem nosio sa sobom vremensku komponentu – morao je da se preslušava u celosti.

Ovaj problem smo prevazišli tako što bismo isključili sliku. Kada smo došli do faze da su svi elementi prisutni, isključili bismo sliku i slušali zvuk zatvorenih očiju. Ukoliko nam je držao pažnju znali smo da je rešenje dobro, a tamo gde bi nam pažnja padala značilo je da se gubi ritam i da taj deo treba ponovo da promislamo.

Ovo je posebno važilo za zvučno najvažniji kadar u filmu – poslednji kadar praznog sedišta. Prvi put kada sam odgledala taj kadar, sve sa sirovom slikom i zvukom, pošle su mi suze. Bilo je u njemu nečeg dirljivog i krhkog. Snimatelj zvuka je imao sličnu reakciju. Međutim, znali smo da objektivno gledano taj kadar traje skoro 10 minuta i da se u njemu, sem sunca koje lagano tone iza horizonta, po svim konvencionalnim stanovištima - ništa ne dešava. Ja sam međutim smatrala suprotno, da se u njemu mnogo toga dešava, i samo je bilo pitanje toga da se taj utisak prenese i publici.

Rešenje za koje smo se odlučili jeste da tokom trajanja kadra promenimo perspektivu iz koje slušamo zvuk. Piri početku kadra, zvuk je 'objektivan', dolazi prevashodno iz enterijera vozila kao

i u svim vožnjama pre toga, sa tek po nekim uplivima spoljašnje atmosfere. Međutim, kako put odmiče tako 'izlazimo' iz enterijera i polako prelazimo u 'imaginarni' zvuk potpunog eksterijera, u zvuk prirode van vozila. Tako u ovom kadru brujanje motora postaje brujanje lišća. Dodatno, pojavljuju se svi zvučni elementi iz prethodnih scena pejzaža, tako da huk vetra postaje huk talasa vode i žuborenja virova. To doprinosi ne samo zadržavaju pažnje već celokupnoj senzaciji – fizičkom osećanju vožnje, boravka u tom vozilu, zatim oslobađanju u bestelesni ritam i senzorne asocijacije.

4.3.4. INTERVENCIJE NA SLICI

Intevrencije na slici su bile minimalne. Cilj je bio da budemo što verniji onome što smo videli na terenu te smo sirovu sliku bojili u skladu sa tim. To je primarno značilo da isprane boje sirovog snimka intenziviramo i dodamo kontrast.



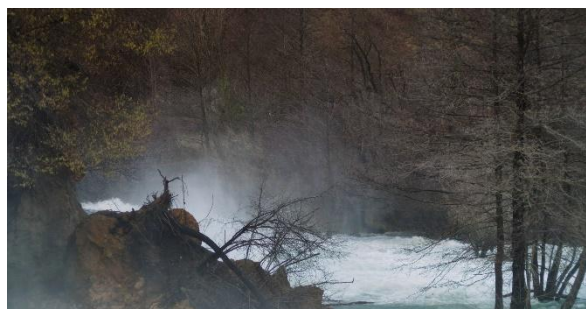
Primer sirove slike



Finalna kolorisana slika



Primer sirove slike



Finalna kolorisana slika

Samo u jednom slučaju smo imali ozbiljniju intervenciju na slici, za koju ne smatram da je narušila istinitost prizora. Naime u jednom kadru drveća, u daljini su se videla svetla nekoliko automobila kako prolaze. Vizuelno, izgledalo je kao neko treperenje između grana i skretalo pažnju. Imali smo i fazu bez automobila ali ne dovoljno dugu. Stoga smo ta svetla izbrisali tokom procesa kolor korekcije.



Primer sirove slike sa farovima automobila



Finalna kolorisana slika

4.3.5. NEDOUMICE I GRADA KOJA NIJE UŠLA U FILM

Po pitanju pejzaža nismo imali sumnju da su najbolji kadrovi u filmu. Međutim, u pogledu vožnji postojale su verzije za koje nam nije bilo tako lako da ih se odrekemo. Presudile su nijanse, prirodnost, ritam i trajanje, ali to su sve filmski razlozi. Sadržajno, bili su podjednako zanimljivi te ovde prenosim transkript tri vožnje o kojima je reč – maškare, nuklearni otpad i KUD.

MAŠKARE

Kod maškara, postojao je još jedan dobar dubl u kom se maškare konkretnije pominju a jezik kojim deca pričaju predstavlja važan zapis lokalnog dijalekta područja, koji je miks srpskog, hrvatskog i bosanskog.

KADAR A014_C003

IGOR: Ja bih neko voće pojeo, al' nije oprano.

DUŠAN: Ja ću kod Brdara otići oprati jabuku.

MILKA: 'Ajde može.

NATALIJA: Ne smiješ kod Brdara.

DUŠAN: Ko kaže? Što?

NATALIJA: Ima upalu uha.

IGOR: To nije zarazno.

NATALIA: Al' ne čuje. To su moje lizalice.

DUŠAN: Šta je vama najbolje u maškarama?

NATALIJA: Meni je najbolje da dobijem money money.

DUŠAN: Novac. A šta će ti pare?

NATALIJA: Imam 300 kuna.

DUŠAN: A za šta štediš?

NATALIA: Za patike.

DUŠAN: Ajoj

NATALIJA: A moram kupiti patike, nemam patika. Imam jedino ove duboke patike.

DUŠAN: Misliš tenisice, kao.

NATALIJA: Tenisice, da.

IGOR: Cipele.

DUŠAN: Ja kad dobijem pare ja to u dva dana potrošim. Ko i svako dijete.

NATALIJA: Ali je lagana.

MILKA: Da zamjeniš?

NATALIJA: Jao moja draga košarice. A glupi šešir.

DUŠAN: Dobio sam i ovo.

NATALIJA: Ja sam dobila ove dvije. Jedan i gdje mi je dva? Ukrala si mi.

MILKA: Šta? Nisam.

NATALIJA: A gdje mi je dva?

MILKA: Vidiš ovdje.

NATALIJA: Danke prima.

MILKA: E Nato, Nato, gledaj malo.

IGOR: Ko ti predaje njemački?

NATALIJA: Učiteljica Nataša.

DUŠAN: A jao.

NATALIJA: Cvjetanović.

IGOR: Bolje ona nego Josipa.

MILKA: Nije bogme.

DUŠAN: Je.

MILKA: Josipa je bolja.

DUŠAN: Pa lako ti kad ti ni ne učiš...

NATALIJA: A tek da vidiš kad je došla ravnateljica, uh sve milina. Ne više, ne više. Hoću ja nešto pojesti. Hoću srce. Srculence.

MILKA: 'Aj i ja ću srce da probam kakvo je.

NATALIJA: Srce. Ja te volim. Pojedeno srce. Obična čokolada.

DUŠAN: Ljepše brate od Milke (misli na čokoladu). Šta je sad ovo?

NATALIJA: Dušane.

DUŠAN: Krem banana. Jesu namazana djeca.

NATALIJA: Neću toliko puno slatkiša, hoću jabuke.

DUŠAN: E vidiš... hoćeš jaje? Za tu jednu...

NATALIJA: Koju?

DUŠAN: Za to... ovo.

NATALIJA: Dobro.

DUŠAN: Za ta dva... Pa pošteno je, ovo ima i kora i unutra ima. A ovo samo unutra.

NATALIJA: Dobićeš ovo... po dva. Mjenjamo se. Dobićeš, pošto ti je Milka uzela... dobićeš ovo...

MILKA: Nisam mu ja uzela.

NATALIJA: I to. A ti meni daš.

MILKA: Nisam mu ja uzela.

NATALIJA: Nisi baš. Daj ti meni još nešto. Šta god bilo.

MILKA: Tu su mu dvije tortice.

DUŠAN: Evo ti.

NATALIJA: Ma daj još jedno.

DUŠAN: Evo ti dva jaja.

NATALIJA: Danke prima.

DUŠAN: Mislim ja to ni ne jedem.

IGOR: A ti si na zdravoj prehrani...

NATALIJA: Da ja sam na zdravoj..

MILKA: Jel' si ti tražio narandžu?

NATALIJA: Malo mjesta za jaja.

DUŠAN: A vidi stvarno. Šta imaš za ponuditi. Narandžu?

MILKA: Ne dam ti narandžu.

DUŠAN: Šta ja nemam a šta mi treba? A šta mi ne treba? Vidiš to je zanimljivo pitanje.

IGOR: Kako si, drvaru? Šta ja pričam?

DUŠAN: Može torticu za ovo i ovo.

MILKA: Samo za jedno.

DUŠAN: E jesi namazana. A dobro, šta ćeš, takav je život. Meni je tako ovo lijepo, ne mogu to prestati jesti.

NATALIJA: Meni su jaja lijepa. A kad dam Mimi ona to sve snjupa.¹¹⁸

DUŠAN: Šta, Mima pije jaja?

NATALIJA: Ne, ona kuvano jaje. Kud će ona piti?

DUŠAN: Pa šta, to je zdravo.

MILKA: Evo Icinog djede.

DUŠAN: Jedino ako ima salmonelu onda si... gotov.

NATALIJA: Ne smiješ gristi.

¹¹⁸ njupati je jedan od onomatopejskih izraza za jesti

IGOR: Što bi ja?

MILKA: Šta?

IGOR: Pa lizu. Dva si dovatila.

NATALIJA: Da. Pa dva su spojena. K'o dva ušiju.

IGOR: Uha.

MILKA: Jao Dušane al' si ti pametan.

DUŠAN: Ja ne znam otkud njima u decembru, ne koji je mjesec ovo?

NATALIJA: Mima se boji ova dva psa.

IGOR: Ona mala?

NATALIA: Ona tamo mala, jednog štenca, jednog muško?

MILKA: Što se boji?

NATALIA: Zato što je jednom, jednom je vrana...

DUŠAN: Evo ovca i krava. Ima ona fora, šta daje krava...

NATALIJA: Znaš šta, moja Mima jednom kad je išla iz parka kući...

DUŠAN: Iz čega?

NATALIJA: Iz parka. Kući. I znaš šta, napala je jedna vrana. Ovako je udarila po glavi. Krilom bum. I ona trk kući. Ali jako je spora a mora ići na folklor. Pa je spora. I moram ti reći, malo je ljena. Šta si dobio?

DUŠAN: Sad imam tri životinje. Imam svoju pticu, a ovo je buba i to je krava.

NATALIJA: Ne možeš tako govoriti svojim... šta ti je.

DUŠAN: A to ti je životinja, u Indiji plemenita, šta fali kravi.

NATALIJA: 'Aj dobro, ne čuje te.

DUŠAN: Daje mlijeko, od mlijeka nastaje čokolada.

NATALIJA: Ne nastaje, mi smo išli u Krašograd.

DUŠAN: A od čega nastaje čokolada, hajde... od kraša, mlijeka, šećera, brašna... je l' tako?

MILKA: Brašna!

DUŠAN: Pa ne znam, šta?

IGOR: Milka, oni idu u Zagreb u prvom razredu, a mi idemo u Sisak samo.

NATALIJA: Mi idemo u Zagreb, u Krašograd.

DUŠAN: A vi mali ne možete ni do Siska da se ne isповраćate. Je l' ko povraćao?

NATALIJA: Ne, nisu još išli. Tek na ljeto, na proljeće.

DUŠAN: A i ova šminka mi se skida.

NATALIJA: Je l' te peče?

DUŠAN: A ne peče, to je za kožu, to i da upadne u oko samo će biti malo crno. Vратиću ovu korpu, živcira me.

NATALIJA: Onaj Petar, kašlje kao neka svinja. Stavi samo tu.

MILKA: Osećaš se kao čokolada?

DUŠAN: Jeo sam je, šta?

NATALIJA: Čije je ovo?

DUŠAN: Čokolada je sveta hrana.

NATALIJA: Nije. Jabuka je sveta hrana.

MILKA: Ti tol'ko voliš te jabuke?

NATALIJA: A šta bi ja? To je zdravo.

DUŠAN: Igor kad jede bilo koje voće on uzme u usta i onda koru od tog voća pljune. Od mandarina i od narandža samo sok posisa i to je to.

NATALIJA: Predaj se.

NUKLEARNI OTPAD

Ovde smo imali najveći izazov u pogledu toga kada da izađemo iz kadra. Problem je delimično bio tehničke prirode (putnice ne prestaju da pričaju i preklapaju se, što bi rez učinilo previše veštačkim i vidljivim, poput iznenadnog šamara) a delimično sadržajne (razgovor drži pažnju i donosi druge informacije od značaja). Međutim, kadar u svojoj celosti traje skoro 20 minuta, i iako smo u nekom trenutku razmišljali o uključivanju većeg segmenta ove vožnje u film, ipak smo se odlučili za skraćenje. U finalnoj verziji filma je prvih 7 minuta vožnje, a ovde je transkript ostatka razgovora.

KADAR A_016_C004

SANJA: Ja znam da je jedan čovek bio tamo, ovaj, kaže ovako: „Pa šta vi hoćete, imate tu samo rakiju, imate tu samo kobasicu, šta hoćete? Gdje su vam ljudi?“ Nemojte to vredati. Jedan čovek da postoji, taj jedan je čovek vrijedan, a kamoli biljke, životinje, voda. A samo vi pristante, vi ćete, ne znam, dobiti ovo, dobiti ono, sume novca itd.

ANITA: Taj gospodin koji je to rekao on ti je trebao otvoriti ured u Dvoru, a on je inače liječnik. I on je trebao otvoriti ured u Dvoru, da bi on dao dijagnozu da smo mi zdravi, da mi možemo prihvatiti takav otpad. Sad bi on imao taj ured gde bi on mjerio tlak ljudima. A znaš ti naše bake kakve su, one bi sve jadnice poletjele, znaš, one vole to da im se izmjeri tlak, da vide... i on bi iskoristio tu njihovu naivnost i napisao „da, da zdravi su“. A svi znamo da te bake vjerojatno koriste svejedno lijek za tlak ili za nešto...

SANJA. Ne znam je l' si ti išla do kapije?

ANITA: Jesam.

SANA: Te bivše kasarne, Čerkezovac, kako je zovu. Ja sam imala jednom priliku da budem. Odmah tu dođe, neko se pojavi da nas tjera, da nema pristupa. Zabranjen je pristup tom cijelom području.

ANITA: To je zastrašivanje. Ti možeš doći ravno do kapije, samo ne smiješ naravno...

SANJA: ... fotografisati.

ANITA: Tako je. Jer ovako – nije to bivša vojarna, ona je još uvek vojarna, još uvek je vojska unutra. Oni nisu napravili primopredaju kao što su rekli.

SANJA: A vidiš u svim vijestima je bilo da je to sve napravljeno, da je to gotovo.

ANITA: Ne, ne, ne. Oni su to trebali predati, vratiti državnoj imovini i onda dati u Ministarstvo za zaštitu okoliša. Oni to nisu napravili. Još uvek je gore vojska i bila sam nekoliko puta gore. Poštujem, vojska je država unutar države, ali ja zakonski smijem doći do kapije, jer nigdje ne stoje, ako si vidjela, nigdje ne stoje ni znakovi, ne stoje ni kamere, ne postoji ništa, nego samo znači na kapiji. Ja do kapije mogu, jer kod same kapije postoji kuća.

SANJA: A je l' se ljudi, odmah se tu neko pojavi, sad da l' tu ima kamere, šta ima, oni odmah tjeraju da se ide.

ANITA: Doživjela sam neke neugodnosti, kao jedan vojnik je počeo ono kad je kampanjola išla on je meni vikao „ja ću zvati policiju“. Ja rekoh „može, može, ti meni zovi civilnu policiju, ja ću tebi zvati tvoju.“

SANJA: Al' ti ne radiš ništa protiv zakona.

ANITA: Pa rekla sam mu, zato zovi.

SANJA: Nema razloga se plašiti. Nema se razloga plašiti.

ANITA: Vjerojatno je valjda mislio da će me zastrašiti s tim, al' kad sam ja njemu viknula „da, da, može, može, ja ću onda zvati vojnu policiju zato što ti meni prijetiš“ onda je odustao.

SANJA: Ja znam po pričama da su gore skladišta, ta su skladišta odozgo 'ajmo reći...

ANITA: ... da su atomska skloništa.

SANJA: Atomska skloništa, da su odozgo obezbeđena od tog nekog nuklearnog napada, 'ajmo tako reći. A dolje, porozno zemljište...

ANITA: Pa nekoliko ih je propalo.

SANJA: Eto. Da.

ANITA: Nekoliko ih je propalo, ali gledaj, atomska skloništa su rađena iz nekog razloga. Ne zato što je onaj sistem imao više novaca, pa 'ajmo raditi atomska skloništa. I nije samo kod nas nego postoje ta atomska skloništa svugdje u svijetu.

SANJA: Meni jako smeta kad oni kažu da naš Dvor, ovo područje, ovdje šire, kažu tu nema zemljotresa. Kako nema zemljotresa? Bio u Kninu zemljotres, mi ga osjetimo, ja ga osjetim u svojoj kući.

ANITA: Pa Zrinsku goru je 2015... je l' se sjećaš onog potresa? I onda je bio 4,9 po Rihteru da bi posle umanjili na 3,9. Probaj proguglati, vidjećeš da piše 3,9, a nastala je bukvalno eksplozija i odmah sam zvala županiju, jer sam tamo imala suradnike sa kojima sam suradjivala i oni kažu „je l' sve u redu dolje kod vas? 4,9 je.“ I da bi se posle išlo umanjivati ta brojka.

SANJA: Ja se sjećam, prije neke godine je bio dolje. U Banja Luci je bio centar i onda se kod nas... ja znam da sam spavala, da me je rano ujutru u 6 sati probudilo i ja sam brže otvorila taj neki prozor, ne znam ono šta je šta je šta je i onda poslije palim televiziju, vidim da je Banja Luka, zovem sestru – je l' živa, šta se desilo? U stvari, to je samo bilo neko podrhtavanje, ali je bio zemljotres. Niko ne može reći da ovde nema zemljotresa.

ANITA: Ima, ima. I česti su.

SANJA: Trusno područje, čim ima vode. Gdje ima vode tu je trusno područje, je l' tako?

ANITA: Sanja, je l' se ti sjećaš kamenoloma? Kad je radio kamenolom...

SANJA: Gdje?

ANITA: Kod Dobretina, iza Dobretina.

SANJA: Znam, znam.

ANITA: Koliko je potresa onda bilo?

SANJA: Jeste.

ANITA: Ja sam jednom prilikom bila sama u kući i taj udar kad je bio ja sam mislila prozori će mi popadati i ja kažem mužu „bio je potres“.

SANJA: Ovdje je moj tata radio. Željezara Sisak. Da, tu je moj tata radio.

ANITA: E, 'ajde molim te sad pogledaj. Sad ćeš vidjeti tu sa strane imamo kante za reciklažu. Tu stoje već 6-7 godina, koliko sam ja usnimila vidjeti ili su ih maknuli.

SANJA: Nema.

ANITA: Maknuli su ih.

SANJA: Kako je to sve propalo.

ANITA: Da. Eno ih, vidiš da postoje.

SANA: Eno ih žute.

ANITA: Da. Mi to još uvijek nemamo.

SANJA: Ali ja se bojim. Ja se bojim kad bi mi te kante dobili, oni bi nama dali da mi to sve plaćamo. Neka kanti tu gdje su, nemamo mi takvog otpada.

ANITA: Ali zato mora postojati reciklažno dvorište.

SANJA: Pa znam, da.

ANITA: Samo da se vratim na te potrese dok je kamenolom i onda je kad su krenuli ti potresi jedan za drugim onda su prestali sa odvozom kamena iz kamenoloma.

SANJA: Eto.

ANITA: I moj suprug meni nije vjerovao dok jedan dan nije došao i probao otvoriti vrata od frižidera, nisu se dala otvoriti.

SANJA: O bože.

ANITA: Da, jer jer zakrenut bio frižider. Ja kažem „pa jesam ti rekla da je bio potres i to ne znam koji danas.“. Jer on se ne osjeti vani koliko se osjeti u kući.

SANJA: A oni nas ubjeđuju da nema potresa...

ANITA: Upravo to.

SANJA: ... da nije trusno područje, da nema klizišta...

ANITA: Klizišta postoje.

SANA: ... da nema ljudi, da nema... ne znam, potoka, da nema rijeke, da nema... pa koliko u rijeci Uni kažu da ima vrsta ribe?

ANITA: Zaštićene vrste.

SANJA: Zaštićene vrste ribe.

ANITA: Zato što se mladica jedino mrijesti u reci Uni.

SANJA: Da. I ta Trgovska gora se nalazi na 800 metara. 800 metara, mi govorimo o metrima od odlagališta, početka odlagališta.

ANITA: E ovako, draga, znaš šta mene ljuti? Zato što kaže Trgovska gora. A gdje je tamo gora?

SANJA: Nigdje.

ANITA: Nema nigdje. Ravnina. Poplave dolaze isto tamo.

SANJA: Da. Nadzemne, podzemne vode. Šta ćemo... znaš šta? Ne damo se mi. Ja sam ovako rekla – ja ću lijegati ako treba pred one kamione kad krenu. Šta? Jer oni sad treba da dobiju ekološku dozvolu, treba da dobiju sva ta odobrenja, treba te mine koje su ostale iza rata, što je tu bilo minirano, treba te mine da se sklone. Je l' tako?

ANITA: 'Ajde ti meni molim te reci kako su oni zamislili u slučaju... pazi, klimatske promene evo pričamo kakva su nam ljeta... da dođe do požara...

SANJA: Da.

ANITA: Kako oni misle doći uopće?

SANJA: A ne može. To kad se izgradi to ne može ništa. (smeh) Ni požar, ni poplava ni ništa.

ANITA: A nit su napravili protivpožarne vlake, niti su razminirali. Šuma je blizu, mislim ono, može doći do pogreške ljudskog faktora, može se desiti da od groma, može se bilo šta desiti. Oni ne računaju na ono... evo baš, jednom prilikom sam isto imala razgovor sa ljudima u Sloveniji koji su blizu nuklearke. Zašto se Zagreb prepadne kad bude potres 3,8?

SANJA: Da. Zbog tog gore.

ANITA: Pa ne boji se valjda radi neke tegle cvijeća koja je pala, nego se boji ovoga zato jer je baš na udaru nuklearke. I kažu „žive ljudi sa tim“, a ja sam pričala sa njima i pitala „da li vi imate strategiju u slučaju ako dođe do nekakve katastrofe?“ Oni su svi zajedno rekli „pa gle, nemamo.“ „A šta je sa jodnim tabletama?“ „Pa imamo u ljekarni.“ Znači nemate ni kod kuće. A znamo da radijacija direktno udara na žlijezdu štitnjaču.

SANJA: Znaš kako, ja se samo isto tu bojim da oni taj otpad ne bi dovezli, ostavili, pa da bude neko vrijeme, znaš 10, 15, 20 ne znam godina, pa ćemo mi to dislocirati, vozićemo ga tamo, vozićemo... ali to je, ja to ne mogu podnijeti nikako, mislim ne mogu to shvatiti da uopšte nekome tako nešto može da padne na pamet.

ANITA: Pa ne znam koji je bio genijalac da iz Slovenije čak ide voziti to toliko daleko ovdje.

SANJA: Koliko je bilo prvo ono mjesta da bi to u Hrvatskoj se moglo skladištiti?

ANITA: Četiri. Bila je Petrova gora, bila je Moslavačka gora, Trgovska gora i Papuk.

SANJA: I za nas niko nije mogao lobirati i mi ostasmo.

ANITA: Gledaj, kad kaže lobirati tko je lobirao?

SANJA: Tako neka strana riječ, teška, da se prepadnem.

ANITA: Pa, bila je lokalna samoupravna jedinica koja je rekla, taj načelnik koji je bio tad rekao „ja to ne želim“ jer oni su došli sa ponudom, a nisu došli i rekli „vi morate“.

SANJA: Da, da.

ANITA: Jer Saša Medaković tada, dok je bio isto sa tom javnom tribinom, kad smo mi njega ovako, bez kamera, bez ičega pitali „šta bi se desilo sad kad bi naš načelnik rekao ja to ne želim?“, veli „ništa, ja bi se okrenuo sa ovom svojom ekipom, vratio se u Zagreb.“

SANJA: Ne znam, da, nekako je sve do ljudi. Sve je do ljudi i mislim da su ljudi, da je taj, ti vječnici, taj načelnik, da su oni vjerovali da će to proći lakše. Da će to proći, da će to narod prihvatiti, da narod neće imati peticiju, da narod je glup. Šta je, ne znam šta je mislio, da će to proći, da će se platiti? Jer se sad priča da su oni protiv toga i ko sam ja da kažem da je on za? Ja sam čula na svoje uši kad je on rekao da želi da bude prvi gradonačelnik gdje će biti skladište nuklearnog otpada. Ovo se sve kosi sa svim, ne znam, moralnim vrijednostima, pravilima, ne znam...

ANITA: Ja ne razumijem zašto je on... mislim, zašto je on, znam da on ne živi više tu, da je on više u Zagrebu, nego što je ovdje, ali me čude vječnici.

SANJA: Da.

ANITA: Vi ste ovdje, vaša djeca su ovdje, vaši unuci su ovdje. Kako vi možete danas-sutra pogledati svojoj djeci? Jer ja sam se pitala, mogla sam i ja sjediti kući, ispijati kave... šta ja znam, nađeš neku animaciju...

SANJA: Olajavati, prepričavati...

ANITA: Naći neku sapunicu, bezvezariju neku... Ali šta bi moja djeca meni rekla – to je bilo pitanje – šta si ti mama radila po tom pitanju dok su oni radili šta su htjeli?

SANJA: Da. Znaš kako, ne radi se sve oko mene i tebe. Ne vrti se svijet oko mene i tebe... ili oko bilo kojeg pojedinca.

KUD

U ovom slučaju smo imali potpuno drugu vrstu problema nego u prethodna dva slučaja. Snimili smo verziju sa potpuno različitim verzijama putnika – tri muškarca. Odluka o verziji koja će ući u film bi značajano uticala i na sam film. Za razliku od mešovitog KUD-a koji u svojoj suštini peva

o čežnji za domom, ovde muška grupa peva isključivo ljubavne pesme o ženama. Razdragani su i veseli, pomalo pripiti i ovaj izbor bi verovatno doprineo duhovitosti filma. Međutim, budući da smo već izabrali Milkinu priču koja govori o položaju i iskustvu žene u ruralnoj sredini, smatrala sam da bi šaljive pesme o varljivim ženama i poželjnim jaranima bili isuviše slični po temi, te sam se na kraju odlučila za drugu opciju.

KADAR A_010_C003

MILAN: Digni de onu jednu 'Imam jednu koju volim jako'. Jebem joj muku ježovu...

DUŠAN: Da da

NIKOLA: Oću ja prvi taj glas?

DUŠAN: De ti

SVI: Imam jednu

Imam jednu koju volim jako

Koju volim jako

A sve druge

A sve druge volim podjednako

Volim podjednako

MILAN: Mora se malo gucnut', nema druge. Samo povuci dok ima. 'Ajde bježi, sad bolje i vidim...
ajoj majko moja.

SVI: Što bi selo da mu nije mene?

Za kog bi se otimale žene?

Što bi selo? Što bi selo?

Da mu nije mene? Da mu nije mene?

Za kog bi se? Za kog bi se otimale žene?

Otimale žene.

Ja u rovu ležim kraj šarana
Moja draga uz drugog jarana

Ja u rovu, ja u rovu ležim kraj šarana
O djevojko

Moja draga uz drugog jarana
Moja draga uz drugog jarana
O djevojko

Moja draga u te gledajući
Kamo lepe s tobom spavajući

Igram pjevam od se'me godine
Pomoz' bože tako do stotine

Igram igram pjevam
Igram pjevam od sedme godine
'Pomoz' bože tako do stotine''

Pomoz pomoz,
Pomoz' bože tako do stotine
O djevojko

MILAN: Mjenjaj glas, Maro moja, o jagodo moja

SVI: Sjet' se mala mene, oj ljubavi
Maro moja, o jagodo moja
Ako l' možeš ti me zaboravi

Maro moja, o jagodo moja

DUŠAN: Nije dobro

SVI: Pitaju me sam odakle sam lola

Maro moja, o jagodo moja

Sa Banije, iz općine Dvora

Maro moja, o jagodo moja

Ja isprela mjesec preko gora...

To jesmo... nismo. O mjesече kad je zora.

Ja isprela mjesec preko gora

Maro moja, o jagodo moja

O mjesече hoće l' skoro zora

Maro moja, o jagodo moja



S desna na levo: Milan Šrtbac, Nikola Milićević, Dušan Joka

4.3.6. LOGLINE

Senzorno – etnografsko iskustvo o ljudima i prirodi zarobljenim u vremenu.

4.3.7. SINOPSIS

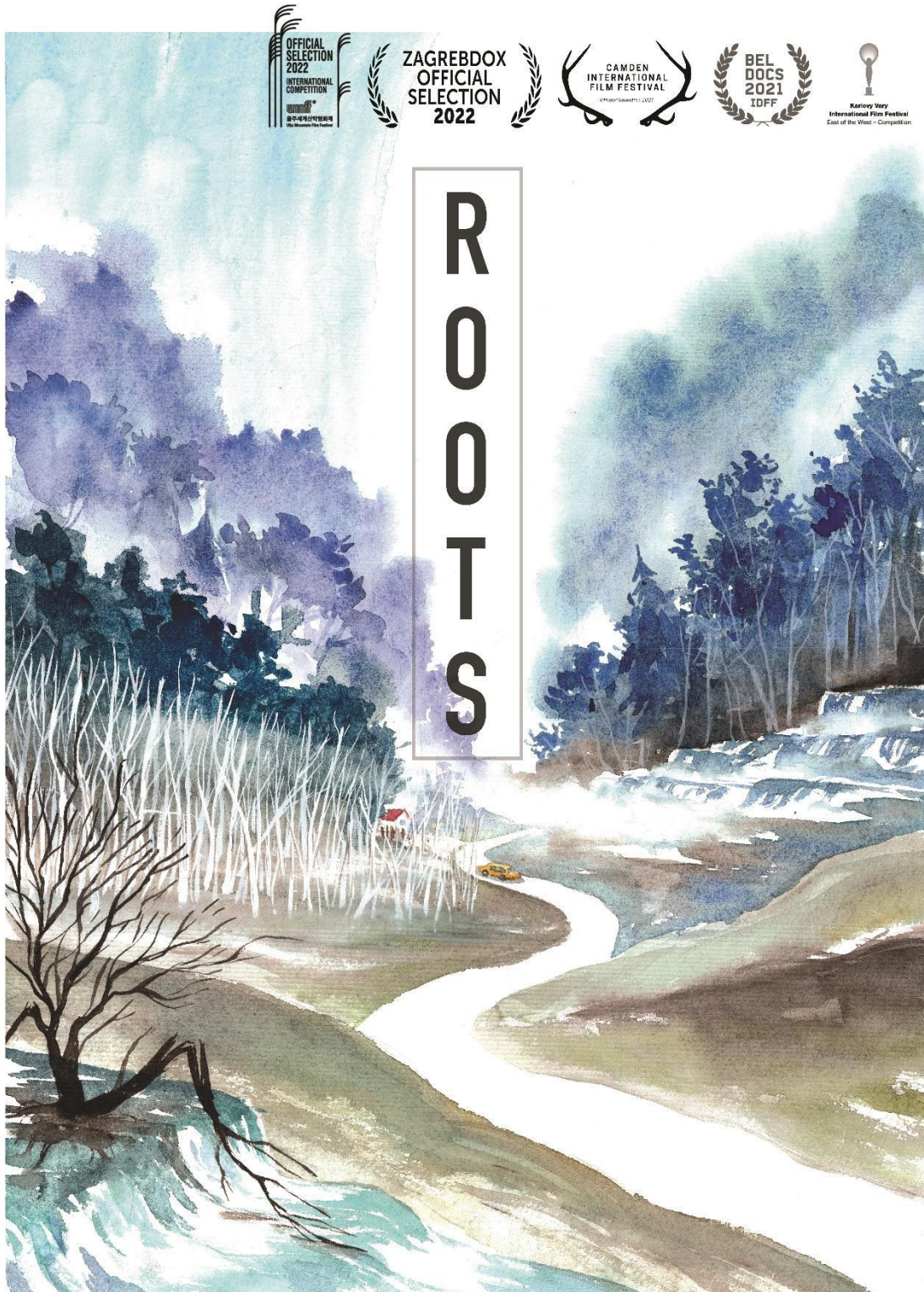
Različiti putnici voze se putem po obodu prostrane šume. Sa sobom nose priče o gnezdima stršljena, petcijama protiv nuklearnog otpada, samoći, vašarskim poslasticama, folklornim tradicijama, posetama grobljima i putevima koji vode ka domu. Spokojna dok je okupana suncem, misteriozna u magli i divlja iznad reke, šuma pruža okvir za sedam priča koje prolaze pored nje.

4.3.8. PLAKAT

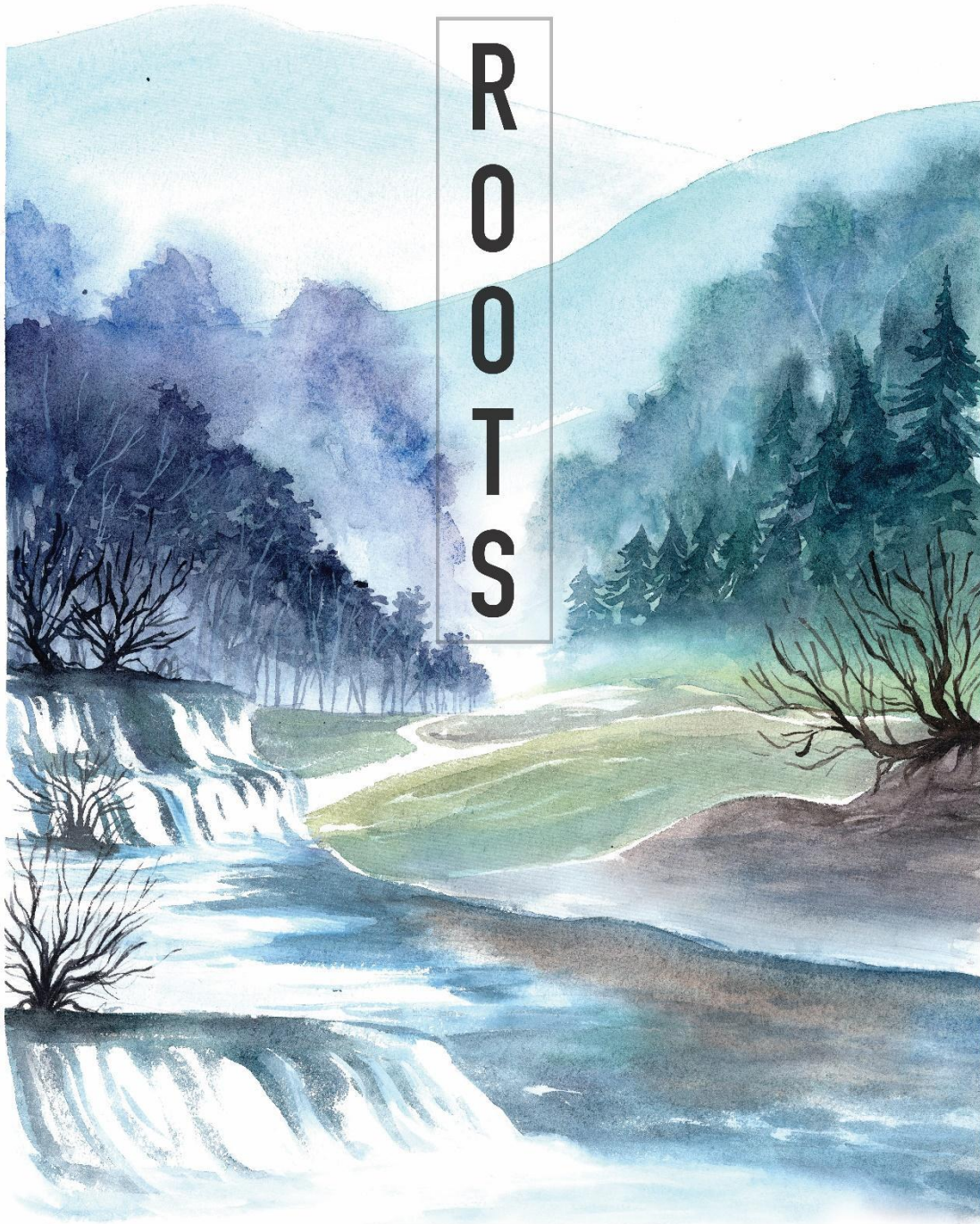
Uradili smo dve verzije plakata za potrebe promocije filma. Prvo, odnosno primarno vizuelno rešenje predstavljalo je ceo film i naznaku ideje – unutar preovlađujućeg pejzaža, nazire se put i kola koja njima prolaze na putu ka kući.

Druga verzija fokusirana je samo na pejzaž i prazan put u daljini. Obe verzije rađene su za potrebe promocije filma u inostranstvu, te nisu rađene verzije plakata sa naslovom na srpskom.

Plakat je urađen u saradnji sa autorkom Leom Embeli.



NANA 143 IN CO-PRODUCTION WITH SET SAIL FILMS PRESENT A FILM BY TEA LUKAČ "ROOTS"
CINEMATOGRAPHY BY SARA PRERADOVIĆ SOUND DESIGNER BOJAN PALIKUĆA • EDITOR NATAŠA PANTIĆ
COLORIST GORAN TODORIĆ • PRODUCED BY ANDRIJANA SOFRANIĆ ŠUČUR • DIRECTED BY TEA LUKAČ



NANA 143 IN CO-PRODUCTION WITH **SET SAIL FILMS** PRESENT A FILM BY **TEA LUKAČ** "ROOTS"
CINEMATOGRAPHY BY **SARA PRERADOVIĆ** SOUND DESIGNER **BOJAN PALIKUĆA** • EDITOR **NATAŠA PANTIĆ**
COLORIST **GORAN TODORIĆ** • PRODUCED BY **ANDRIJANA SOFRANIĆ ŠUČUR** • DIRECTED BY **TEA LUKAČ**

5. REZULTAT UMETNIČKO-ISTRAŽIVAČKOG RADA

Finalna verzija filma 'Koreni' traje 80 minuta. Realizovan je pionirski poduhvat beleženja života, kulture i običaja (pretežno) srpskog stanovništva opštine Dvor na Uni na takav način da je stvorena umetnička slika toga mesta, bazirana na primeni metoda senzorne etnografije. Rezultat je konceptualni, nenarativni dokumentarni film koji gledaocu ostavlja utisak senzorno doživljenog iskustva.

Film je svetsku premijeru imao na internacionalnom filmskom festivalu Karlovi Vari (Karlovy Vary International Film Festival) u takmičarksoj selekciji Istočno od zapada (East of the West) 22.08.2021. godine.¹¹⁹ Od 12 filmova u selekciji, Koreni su bili jedini ne-igrani film. Na premijeri, u najavnom govoru publici, Lenka Tirpakova (Lenka Tyrpáková) kao jedna od programerki festivala, na naše potpuno iznenađenje najavila je film kao takav da, ukoliko ne znate da je dokumentarni, možete vrlo lako da pomislite da je igrani.

Najviše reakcija publike je izazvala priča o stršljenovima, između ostalog i zbog toga što se u njoj pominje 'azijska gripa 1958. godine' i nošenje maski, što je korespondiralo sa savremenim iskustvom pandemije korona virusa koje sami nikada ne bismo mogli da predvidimo i doprinelo nenadanoj univerzalnosti priče. Za mene, najveće iznenađenje su bili neki od komentara publike, odnosno onih ljudi koji su mi prišli nakon projekcije – zamišljeni i sa suznim očima regli su mi da su ih posebno dirnule ovce i poslednji kadar praznog sedišta. Da su ih naveli da se zapitaju o sopstevnoj smrtnosti i prolaznosti života.

Nacionalnu premijeru smo imali oko mesec kasnije, 12.09.2021. godine u okviru nacionalne takmičarske selekcije internacionalnog festivala dokumentarnog filma Beldocs. Domaća publika, budući da može da razume sve nijanse jezika, bila je u prilici da se mnogo češće nasmeje tokom filma. Posle projekcije, veliki broj kolega i publike mi je prišao sa knedlom u grlu. Utisci su se razlikovali, svako je najviše reagovao na različite vožnje tokom filma. Interesantno, izdvojila bih da je i domaća publika imala potrebu da naglasi koliko ih je scena sa ovcama dirnula. Tumačili su ga kao ceo film u malom – ovce, različitih doba se kreću, nigde ne staju, u većitom pokretu ciklusa života. Mnogi su mi rekli da su dobili jaku želju da posete Dvor.

¹¹⁹ <https://www.kviff.com/en/programme/film/57/33257-roots> (pristupljeno u januaru 2023)

Film je osvojio nagradu za najbolju kameru u nacionalnoj selekciji.

Naravno, iako u manjini, na oba pomenuta festivala je bilo i ljudi kojima je film bio dosadan – nekima su vožnje bile preduge, nekima pejzaži. Vrpeljili bi se u sedištu ili gledali na sat tokom scena koje im nisu držale pažnju.

Film je američku premijeru imao na internacionalnom filmskom festivalu Kemden (Camden International Film Festival) u okviru takmičarske selekcije posvećene savremenoj etnografiji (Contemporary ethnography selection). Festival je održan u američkoj saveznoj državi Mejn između 16. i 26. septembra 2021. godine, u hibridnoj formi – delimično uživo, delimično onlajn. Ovoj projekciji na žalost nisam prisustvovala, stoga ne znam kakve su bile reakcije publike. Znam samo da mi je izvršni i umetnički direktor festivala Ben Fovli (Ben Fowlie) pisao sa rečima da ‘ne može da prestane da razmišlja o poslednjem kadru filma’.¹²⁰

Azijsku premijeru smo imali na internacionalnom festivalu planinskog filma Ulđu (Ulju Mountain Film Festival) u Republici Koreji, 2.4.2022. godine u okviru internacionalne takmičarske selekcije. Ovde sam bila u prilici da imam onlajn razgovor sa publikom. Korejce je najviše interesovalo poreklo i dodatno značenje pesama koje peva KUD kao i trenutna situacija sa prirodom i nuklearnim otpadom. Jednom gospodinu su vožnje bile jako zanimljive ali pejzaži predugi.

Uzevši u obzir iskustva sa tri različita kontinenta, zanimljivo je kako je film percipiran. Od četiri festivala, samo jedan je bio dokumentarni, ostali su prevashodno, ako ne i isključivo festivali igranog filma. Tokom davanja intervjua i razgovora sa novinarima, bilo je poteškoća da se film svrsta u neku kategoriju. Tako je Sandra Hezinova (Sandra Hezinová) sa festival Karlovi Vari Korene nazvala ‘konceptualnim filmom’ i ‘senzornim iskustvom’¹²¹, Stefani Boven (Stephanie Bowen) u tekstu za portal ‘Oko za film’ (Eye for Film) ‘dokufikcijom’¹²², Loren Visot (Lauren Wissot) iz magazina Filmmejer (Filmmaker Magazine) ‘dokumentarnim’¹²³, Mark Adams (Mark

¹²⁰ Lična prepiska putem mejla

¹²¹ <https://www.kviff.com/en/programme/film/57/33257-roots> (pristupljeno u januaru 2023)

¹²² <https://www.eyeforfilm.co.uk/review/roots-2021-film-review-by-stephanie-brown> (pristupljeno u januaru 2023)

¹²³ <https://filmmakermagazine.com/112077-we-edited-the-film-in-a-sort-of-circle-without-the-credits-it-could-even-be-played-in-a-loop-tea-lukac-on-her-karlovy-vary-international-film-festival-debut-roots/#.ZC099nZBxPY> (pristupljeno u januaru 2023)

Adams) iz Biznis Dok Evrope (Business Doc Europe) ‘opservativnim’ i ‘antropološkim’¹²⁴, Arun Kumar (Arun Kumar) iz Haj on films (High on Films) ‘sinergijom etnografskog i eksperimentalnog’¹²⁵, a Ejmi DeBrisi (Amy DesBrisay) iz Universal sinema (Universal Cinema) ‘magičnim realizmom’ i ‘ekološkom fantazijom’¹²⁶. Dubravka Lakić je u tekstu za Politiku objedinila sve te nazvala film ‘dugometražno-dokumentarno-igrano-etnografsko-antropološko-konceptualnim’.¹²⁷

Meni su ove reakcije i jezičke neodoumice bile jako interesantne i smatram da su dobar pokazatelj da je željeni cilj ovog rada ostvaren, pre svega u pogledu filmskog jezika.

5.1. RECENZIJE I KRITIKE

‘Koreni’ su finansirani kao eksperimentalni film, zatim je film svetsku premijeru imao na festivalu u Karlovim Varima, rame uz rame sa isključivo igranim filmovima, a nacionalnu premijeru na festivalu isključivo dokumentarnog filma.

Kada su zvanične kritike i recenzije u pitanju, izdvojila bih nekoliko načina na koji se pisalo o filmu – pozitivno, neutralno i negativno. Pregled kritike, pored kometarata na film, donosi i različite vrste gledalačkih reakcija na film. Tako Sandra Hezivnova, ispred festivala Karlovi Vari film opisuje na sledeći način:

‘Gde etnografski film teži deskripciji i objektivnosti, antropološka istraga Tee Lukač koristi nameštene scene u cilju stvaranja mozaika priča, izgovorenih ili nagoveštenih. Ovaj konceptualni debi sastavljen je iz samo nekoliko dominantnih estetskih elemenata, time stavljajući veći fokus na

¹²⁴ <https://businessdoceurope.com/karlovy-vary-review-roots-by-tea-lukac/> (pristupljeno u januaru 2023)

¹²⁵ <https://www.highonfilms.com/roots-2021-kviff-review/?fbclid=IwAR2ZFamlz8VgrGawenqZbRW0qBD--7Uw9cu2pLIOMD6jPNdhKKgZ9Yyqs9c> (pristupljeno u januaru 2023)

¹²⁶ <https://universalcinema.ca/karlovy-vary-film-festival-2021-roots/> (pristupljeno u januaru 2023)

¹²⁷ <https://www.politika.rs/sr/clanak/486070/Price-koje-se-bore-da-se-ne-zaborave> (pristupljeno u januaru 2023)

studiju fenomena sećanja, istorije i tradicije. Naglasak je na senzornom iskustvu koje ipak nikada ne umanjuje autentičnost scena i snimljenih svedočanstava.’¹²⁸

Mariona Borul Zapata (Mariona Borrull Zapata) u recenzijama filmova sa Karlovih Veri za španski filmski portal, bira da piše i o filmu 'Koreni'. Zanimljivo je da poredi postupak upotrebe kamere sa filmovima 'Taksi' Džafara Panahija ('Teheran taxi', Jafar Panahi, 2015) i 'Točak sudbine i fantazije' Rjusuke Hamagučija ('The Weel of Fortune and Fatasy', Ryusuke Hamaguchi, 2021) i daje filmu četiri od pet mogućih zvezdica uz sledeća razmišljanja:

'Šta čini šumski pejzaž? Mogu li ljudi koji je naseljavaju takođe da postanu pejzaž? (...) Statična, otvorena i porozna, (kamera) će pretvoriti predivnu okolinu koja okružuje likove u pozadinu, u iskru na tapiseriji kojoj nije potreban drugi razlog postojanja osim same sebe. Došao je čas čoveka, tih lica koja daju glas tim planinama koje prolaze, tihe, izvan vozila. (...) Svaki veliki film, videli smo, sadrži seme pitanja na koja nema jednostavnih odgovora.'¹²⁹

Stefani Braun (Stephane Brown) u recenziji za portal 'Oko za film' (Eye for Film) takođe filmu daje četiri od pet zvezdica:

'Film blistavo izražava priče koje deli svaki putnik, personifikovane u zadivljujućoj slici rajskih i krhkih panorama šuma izvan prozora. Putnici na zadnjem sedištu unutar automobila u pokretu, jezdeći putevima uporedo sa velikom šumom koja putuje uz njih, otkrivaju delić sebe – dok vremenske prilike, vreme i kamera nude nov pogled i percepciju okolne prirode. (...) Film je prelepo snimljen, svako putovanje je snimljeno u neprekidnom 'loop'-u¹³⁰, zaustavljajući se samo zbog prizora šuma koji oduzimaju dah. Kamera lebdi iznad lišća i grana dok one zveckaju kroz oluju, hvatajući kapljice kiše i otvara se prema širem pejzažu, sa fokusom na delimičnom pomračenju sunčevih zraka iza drveća. Ono što na prvi pogled liči na Jarmušvu 'Noć na zemlji' (Jim Jarmush, 'Night on Earth', 1991) ili na dokumentarac koji je rešen da inkapsulira kulturnu ili etničke porodičnu istoriju i poreklo iz svog naslova, se umesto toga fokusira na individualna i uzajamno zavisna iskustva koja formiraju naš sopstveni osećaj ličnosti. Struktura 'Korena' je vrlo dirljiva, krećući se kroz mahom linearni narativ starenja, počinjući sa dečijom radozalošću i

¹²⁸ <https://www.kviff.com/en/programme/film/57/33257-roots> (pristupljeno u januaru 2023)

¹²⁹ <https://www.elantepenultimomohicano.com/2021/08/festival-karlovy-vary-criticas-as-far-as-i-can-walk-bird-atlas-roots-nuuccha-after-winter-dear-ones-two-ships-sisterhood.html> (pristupljeno u januaru 2023)

¹³⁰ Loop (eng) – u krug, u omči, petlji

naivnošću do mudrosti koja dolazi sa godinama. Možda šumoviti kraj i naslov funkcionišu na daleko višem simboličnom nivu, gde koreni sami po sebi predstavljaju početak ideje i opservacije, a grane iz kojih se granaju druge grane i lišće predstavljaju korespondenciju između iskustva i veza na kojima se zasnima naša teorija sveta. Možda uopšte nije toliko duboko, i film jednostavno želi da smesti prirodni svet tik uz ljudski, oba uslovljena da dožive periode mira i brutalnosti. Priče unutar film su duboko u skladu sa njegovim tonom, mešavinom zamišljenosti, euforije, melanholije i intrige. 'Koreni' imaju emotivni kvalitet bez da govore gledaocima šta da osećaju, dopuštajući im da prizove svoje sopstvene odgovore na jednostavan a opet filozofski narativ otvorenog kraja. (...) Koreni su zapanjujuće divan film koji poziva gledaoce u svoju galeriju ljudskosti, prirode i metafizičke začudnosti. U pitanju je film koji prevazilazi najmanja i najveća svojstva ljudskog života sa zagonetnim štihom i delikatnim dodirom. Dok će mnogi potrošiti mnogo vremena secirajući svaki delić u pokušaju da dočaraju veće značenje opojne fotografije, može biti da je u pitanju iskustvo koje je najbolje da se ostavi nedovoljno analizirano, pre nego što propustimo njegovu širu sliku'.¹³¹

Marko Stojiljković za Sineuropa (Cineuropa) portal piše:

'Način na koji Lukačeva pristupa temi funkcionise divno u svojoj jednostavnosti. Sve vožnje su snimljene u jednom statičnom, neprekinutom kadru sa prednjeg sedišta kombija, gledajući ka nazad i prikazujući okruženje kroz zadnji prozor. Interlude se pak sastoje od kraćih, takođe statičnih kadrova, montiranih od strane Nataše Pantić da gledaoca odmire pre nego što se tenzija ponovo podigne. Kamera Sare Preradović je hladna i stabilna, sinhrona sa prirodnim bojama, i savršeno služi svrsi. Dizajn zvuka Bojana Palikuće mnogo govori, naglašavajući zvuke prirode i smanjujući zvuke vezane za ljudsko prisustvo na putu i u gradu. Naslov 'Koreni' jasno aludira na Lukačine porodične korene koji su iz tog kraja, čiju istoriju i etnografiju istražuje zajedno sa izazovima dnevnog života kraja. Termin 'koreni' se uglavnom koristi u nacionalnom ili etničkom kontekstu, ali ne ovde. Lukač i njeni likovi nikada ne govore o konfliktima, Drugom svetskom ratu niti ratu u Jugoslaviji devedesetih godina, koji je pogodio kraj i definitivno je i dalje prisutan u lokalnom sećanju. Koreni koje ona ovde istražuje su univerzalniji i humaniji. Jednostavno 'Koreni'

¹³¹ <https://www.eyeforfilm.co.uk/review/roots-2021-film-review-by-stephanie-brown> (pristupljeno u januaru 2023)

su prelepo ljubavno pismo njenim korenima i ovoj specifičnoj geografskoj lokaciji u svoj svojoj lepoti i okrutnosti.¹³²

Kasnije, Marko Stojiljković će napisati sličnu recenziju i za crnogroski portal 'Pobjeda', gde će oceniti film ocenom četiri minus od mogućih pet.¹³³

Dubravka Lakić za 'Politiku' kaže:

'Lukačeva kroz tu svoju neuobičajenu dokumentarističko-konceptualnu filmsku formu vodi gledaoce na, takođe neuobičajeno, putovanje. Pejzaži – prelepi i nekako iskustveno mudri u odnosu na ljude, ljudske greške i grehe – promičući trepere pored prozora automobila u stalnom pokretu (...) I tako, korak po korak, sa antropološkom istragom i svesno minimalnom upotrebom filmskih alata, Tea Lukač približava gledaocu fenomen sećanja, istorije i tradicije kraja u kome je rođena i kojima se sada na ovaj način i emocionalno vraća. Zato njeni „Koreni” imaju i tu dodatno opčinjavajuću intimističku notu.¹³⁴

Mark Adams (Mark Adams) za Biznis dok Evropu (Business Doc Europe) film doživljava na sledeći način:

'Film se sastoji iz serije 'poglavlja', od kojih je svako suptilno drugačije u tonu, strukturi i kontekstu. Rediteljka Tea Lukač ne pokušava da bude bilo šta do objektivna, ali teme koje pokriva čine veoma gledljivo filmsko iskustvo. (...) Čulno iskustvo filma dobro se uklapa u vinjete – zvuke (bilo da je u pitanju zvono ili jurnjava rečne vode) koji se impresivno uklapaju u slike – pri čemu Tea Lukač pokazuje u isto vreme i kontrolu i suzdržanost dok dopušta učesnicima da ispričaju svoje priče.¹³⁵

Film ima i jednu recenziju objavljenu na korejskom jeziku, u kojoj se daje dodatna dimenzija filmu – da prati četiri godišnja doba:

'Priče ukupno 6 grupa stanovnika u taksiju teku kao da su deo omnibusa. Takođe, osvaja impresivni osećaj realizma, kao da direktno slušate priče putnika sa prednjeg sedišta taksija. (...)

¹³² <https://cineuropa.org/en/newsdetail/409381/?fbclid=IwAR0wpQsyriIAz8tGa6AEWABaPTD0tkVrdQzyFbepIq6cxvMXupGpUcrRTk> (pristupljeno u januaru 2023)

¹³³ <https://www.pobjeda.me/clanak/tanke-niti-pripadanja> (pristupljeno u januaru 2023)

¹³⁴ <https://www.politika.rs/sr/clanak/486070/Price-koje-se-bore-da-se-ne-zaborave> (pristupljeno u januaru 2023)

¹³⁵ <https://businessdoceurope.com/karlovy-vary-review-roots-by-tea-lukac/> (pristupljeno u januaru 2023)

Pri svakom smenjivaju putnika umetnuti su snimci prirode, poput planina, potoka i okolnog drveća. Promenljiva priroda četiri godišnja doba ponekad je lepa, a ponekad mračna.¹³⁶

Arun Kumar za Haj on films (High on Films) poetično piše:

‘Ponekad najveća ljudska priča može biti sadržana u najmanjoj (mestu, trenutku itd). To je ono što nam fascinatno ogoljen ali duboko intiman i umirujući dokumentarac Tee Lukač poručuje. (...) Međutim, dokumentarac je nešto više od pokušaja da se ponovo otkrije sopstvena izgubljena lična istorija. U pitanju je pre prilično savršena sinergija etnografskog i eksperimentalnog. Ili bi ‘Koreni’ mogli da se opišu kao pažljivo proučavanje i pejzaža i ljudi. (...) Jukstapozicija scena iz jednog kadra u atomobilu i višestrukih statičnih snimaka ogromne šume u ‘Korenima’ postepeno razvija sopstveni ritam. Štaviše, ciklusi priča ili njihov nedostatak izazivaju različita osećanja: od razigranog do pretećeg; opuštenog do fascinantnog. Ne znam koliko toga je bilo iscenirano ili koliko permutacija je bilo potrebno da bi se ovo usavršilo. Jasno je da je u pitanju brisanje granica o tome šta predstavlja dokumentarac, vizuelnu etnografiju ili fikciju. Štaviše, likovi koje vidimo u ‘ramu unutar rama’, njihove priče, ili čak njihova tišina nude tako živo čulno iskustvo. Zapravo, značajna za tako kompleksne senzorne detalje je preciznost sa kojom je urađen zvuk. (...) Sve što znamo o likovima je kroz njihove priče, razmene ili emocije koje registrujemo na njihovim licima. Ova minimalna ekspozicija nas stavlja u isti prostor sa njima. Na momente emotivne granice između nas i likova se dezintegrišu, ili bismo mogli da kažemo da prelaze okvire prostora. U drugim pak momentima, mi jednostavno posmatramo prostr sa naše privilegovane distance i razmišljamo kroz čin slušanja i gledanja. (...) Lukač zadržava neodređenost – esencijalnu za etnografske radove – prema ljudima i pričama koje pričaju. Prema tome, navodi nas na refleksiju – kroz opuštajući audio-vizuelni jezik – o našim sopstvenim korenima: nečemu što je uvek kombinacija istorije, kulture i sećanja.’¹³⁷

Horhe Perera (Jorge Pereira) film ocenjuje sa tri i po zvezdice od pet i, te piše za portal C7NEMA:

‘Postoji nešto zaista magnetski i zagonetno u ‘Korenima’ (...) Nešto koliko lepo toliko i zastrašujuće, atmosferično i perverzno, ali i radoznalo i očaravajuće, pomalo nalik na šumu

¹³⁶ <https://maily.so/popcornletter/posts/de10db1f?fbclid=IwAR3nXDWX1TmizJzie0aydO9Hsw0r7n2Ry4xosk4ArzXOryuuiM0p3c6ay4w> (pristupljeno u januaru 2023)

¹³⁷ <https://www.highonfilms.com/roots-2021-kviff-review/?fbclid=IwAR2ZFAMlz8VgrGawengZbRW0qBD--7Uw9cu2pLIOMD6jPNdhKKgZ9Yyqs9c> (pristupljeno u januaru 2023)

prekrivenu maglom koju s vremena na vreme posmatramo i znamo da krije uspomene i lično i kolektivno nasleđe. (...) Predivan i introspektivan film koji osvaja gledaoca svojom jednostavnošću i spretnošću.’¹³⁸

Sa druge strane, Eren Odabasi (Eren Odabaşı) u svom osvrtu za Internacionalno društvo ljubitelja filma (International cinefile society) ne pronalazi ništa od onoga što je Aruna, Horhea ili Marka dotaklo. Erenu se film očigledno toliko nije dopao da je pisao:

’Čak i na kraju osamdesetominutne vožnje ostaje nejasno šta ovo takozvano filmsko ‘istraživanje’ zapravo istražuje. Naslov filma sugerise neku vrstu interesa za apstraktnim i ličnim temama poput pripadnosti, porodice, doma i tako dalje. (...) Vizuelni naglasak na okružujuće planine i reke, repetitivna struktura filma i selekcija putnika svih uzrasta otvara i drugu mogućnost: verovatno studiju univerzalnih tema poput ciklusa života, starenja i prolaska vremena. Na žalost, ‘Koreni’ ne staje ni na jednu od ovih strana, ne uspevajući da ponudi bilo kakve sveže ideje i ostavlja utisak razočaravajuće nepovezanog pokušaja dugometražnog filma. Koreni su predivno snimljeni (iako možemo da pronađemo podjednako impesivne prizore prirode među opcijama desktop pozadina na praktično bilo kom kompjuteru) i ima neku toplotu, posebno u uvodnoj epizodi sa grupom dece i u kasnijoj sekvenci gde žene pevaju. Takođe ima potencijal da bolje funkcioniše kao interaktivna instalacija, sa svakim dugim kadrom puštenim u krug (loop) na različitim ekranima. (...) Ono što je intimno sećanje za nekoga ponekad predstavlja ništa više od lako zaboravljive, nebitne priče za drugog.’¹³⁹

Ejmi DeBrisej (Amy DesBrisay) za Unverzal sinema (Universal cinema) film ocenjuje sa B- i navodi prednosti i mane filma:

‘Skoro da možemo da osetimo miris svežeg bora i osetimo maglu na našem licu. Dugi kadrovi drevnih reka i vetra među drvećem su meditativni podsetnici da usporimo naše mahnite živote,

¹³⁸ <https://c7nema.net/critica/item/103825-roots-exercicio-de-memoria-entre-viagens-selvagens.html> (pristupljeno u januaru 2023)

¹³⁹ <https://icsfilm.org/reviews/karlovy-vary-2021-review-roots-tea-lukac/> (pristupljeno u januaru 2023)

dok spori ritam filma naglašava važnost uvažavanja prirode i čuvanja naših sećanja i kulture kroz priče i oralnu tradiciju. (...) Zapanjujuća fotografija pokazuje eterične pejzaže i kreira magični realizam koji uvlači gledaoce u ekološku fantaziju netaknute prirode. Pažnja usmerena na lepotu prirodnog sveta takođe dobro funkcioniše uz sekvencu u kojoj putnici diskutuju o lokalnoj borbi protiv programa nuklearog otpada koji je predložila vlada i koji pretili da unušte zdravlje okoline. Meditativni mir prenet iz čestog fokusa na prirodu bleedi kako film meandriira dalje, a otegnut ritam postaje pomalo zamoran umesto osvežavajući. Film poziva na strpljenje i očuvanje, neophodan, ali na žalost težak zadatak za savremenu publiku.¹⁴⁰

Nikola Radić u tekstu za Filmoskopiju se delimično slaže sa njom, odnosno kaže kako je:

’Montaža (Nataša Pantić) je strukturalistički ustrojena, sugerišući svojom simetričnošću dijegetičku ravnopravnost prirode i društva. Premda je predvidljivost u tako koncipiranoj celini neminovna, a repetitivnost na mahove zamorna, Lukač ni ne teži da iznenadi gledaoca niti da mu povlađuje, što potvrđuje i oskudnost informacija (u filmu nije naznačeno da je Dvor rodno mesto Lukač, da joj je muškarac koji je preživeo napad stršljenova deda, ne govori se direktno o ratu 1990-ih, demografskoj strukturi itd.). Odluka da se izbegne eksplikacija jeste promišljena i načelno pohvalna, ali „Koreni“ zaista dobijaju na snazi i slojevitosti kada je gledaocu poznat kontekst. Iako poseže za estetskim uobličavanjem i logističkim intervencijama (kombi, odabir maršrute), Lukač se svojom novom režijom vraća upravo korenima filma kao medija koji beleži i čuva od zaborava. (...) Koreni, kao univerzalno prepoznatljiv, pa i već prilično istrošen motiv, funkcionišu i na drugim ravnima. I rediteljku, koja je do šeste godine živela u Dvoru, i komšinicu koja se u njega vratila da deci sagradi kuću nešto zove nazad. Nostalgija za zavičajem dalje isijava i iz etnografski obojene vožnje u kojoj lokalni folklorni ansambl uz tamburicu, u narodnoj nošnji i potežući rakiju iz plastične flaše, izvodi pesme „Oj, kišice“ i „Dobro veče brate u tuđini“. Koreni vežu i one koji su ostali, i one koji se vraćaju, pa i mladog Filipinca, koji kao iseljenik (poetičnija i silovitija odrednica bi bila francusko *déraciné*) jedini nema glas u filmu. Motiv je najzad doslovno dat i kroz brojne prikaze drveća i šuma. Priroda je ovde iskonska i eterična, ona jeste trajanje, transponovano dugim statičnim kadrovima (vrsna fotografija Sare Preradović). (...) Vetar u krošnjama, uzburkan

¹⁴⁰ <https://universalcinema.ca/karlovy-vary-film-festival-2021-roots/> (pristupljeno u januaru 2023)

tok reke Une, šipražje pod injem, sunce koje se u istom kadru pomalja i povlači fragmenti su upravo jedne magijske slike (pra)prirode. Spomenik Majka Partizanka u Bosanskom Novom u „Korenima“ je istorijski podsetnik ali i svojevrsno otelotvorenje – jedre koliko i krhke – (majke) prirode, dok se Željezara u Dvoru, kao relikv industrije, obavijena velom magle, polako vraća u okrilje prirode, koju pak preti da ugrozi nešto vrlo konkretno i aktuelno: odlagalište nuklearnog otpada, planirano na Trgovskoj gori u opštini Dvor, o kome tokom jedne vožnje razgovaraju dve meštanke.¹⁴¹

Ovde su pobrojane sve zvanične kritike i osvrti na film koji su mi poznati. Iz navedenog vidimo da je film dobio devet pozitivnih osvrta, dva neutralna i jedan negativni. Na osnovu toga možemo da zaključimo da je film dobro primljen u javnosti i da je ostvaren autorski cilj u pogledu toga da je film doživljen kao senzorno iskustvo. Posebno mi je interesantno da negativna kritika Erena Odabasija predlaže prikazivanje 'Korena' pre kao umetničke instalacije, što je identičan komentar upućen i filmu 'Manakamana' u recenziji časopisa Gardijan.

5.2. FESTIVALI

Do završetka pisanja ovog rada, ne računajući revijalna prikazivanja, film je prikazan na sledećim festivalima:

- 55. **KARLOVI VARI** internacionalni filmski festival, takmičarska selekcija Istočno od zapada (East of the West), Češka Republika, 2021.
- 14. **BELDOCS** internacionalni festival dokumentarnog filma, nacionalna takmičarska selekcija, Srbija, 2021.
- 17. **KEMDEN (CAMDEN)** internacionalni filmski festival, zvanična selekcija, SAD, 2021.
- 7. **ULĐU (ULDJU)** festival planinskog filma, internacionalna takmičarska selekcija, Republika Koreja, 2022.
- 8. **ESEJ (ESSAY)** filmski festival, UK, 2022.

¹⁴¹ <https://www.fcs.rs/pre-drustva-posle-priode/> (pristupljeno u januaru 2023)

- 18. **ZAGREBDOKS (ZAGREBDOX)** internacionalni festival dokumentarnog filma, regionalna takmičarska selekcija, Hrvatska 2022.
- 69. **MARTOVSKI** internacionalni filmski festival, nacionalna takmičarska selekcija, Srbija, 2022.
- 13. **UNDERHIL (UNDERHILL)** internacionalni filmski festival, glavna takmičarska selekcija, Crna Gora, 2022.
- 7. **GRIN MONTENEGRO (GREEN MONTENEGRO)** internacionalni filmski festival, zvanična selekcija, Crna Gora, 2022.
- 6. **DOKUBAKU** internacionalni filmski festival, glavni takmičarski program, Azerbejdžan, 2022.
- 15. **SMARAGDNI Eko** filmski festival, glavni takmičarski program, Hrvatska 2022.
- 5. **ROAD MUVI (ROAD MOVIE)** internacionalni filmski festival, dokumentarna takmičarska selekcija, Češka Republika, 2022
- 3. Filmski festival **SVETI ANDREJ (ST ANDREWS)**, takmičarska selekcija, Škotska, 2022.
- 13. **ETNOFEST** internacionalni festival etnografskog filma, Grčka 2022.
- 16. **SINEMA VERITE (CINEMA VERITE)** internacionalni festival dokumentarnog filma, internacionalna takmičarska selekcija, Iran 2022.
- 17. **ETNOKINEKA (ETHNOCINECA)** internacionalni festival dokumentarnog filma, glavni program, Austrija 2023.

Vidi se da su film prihvatili kako festivali etnografskog i dokumentarnog, tako i igranog filma, što potvrđuje da ova vrsta metode prevazilazi konvencionalne filmske podele.

6. ZAKLJUČAK

Upotreba metoda senzorne etnografije u stvaranju dokumentarnog filma može da donese uzbudljivu novu filmsku formu koja se opire svrstavanju u poznate kategorije. Upravo zato što je polazište stvarnost i pokušaj da se dočara *osećaj* pre nego zaokružena narativna celina, nastaje film koji nema samo naučnu vrednost već i donosi i onu umetničku.

Kreativni autorski upliv baziran na definisanju vizuenog koncepta i strukture filma je neophodan. Poput naučnog modela, tek u okviru zatadatih parametara autor može da pokuša da zabeleži 'objektivnu stvarnost', da je analizira i pusti da se iskaže u skladu sa svojom prirodom. Ovakav spoj autorske poetike koja se ogleda u konceptu i snimljene 'nerežirane' stvarnosti donosi uzbudljivu kombinaciju koja nadilazi tradicionalne okvire dokumentarnog filma i može da počne da liči na fikciju. Time što u sebi sadrži oba pristupa, senzorno-etnografski film, u zavisnosti od koncepta, može da se posmatra i sa akademsko-intelektualne strane ali i iz poetsko-umetničke.

Za postizanje utiska *senzornosti* u filmu mislim da su najzaslužnije neprekinute kadar-sekvence kao i izrazita stilizacija zvučne slike.

Prvo, na polju vizuelnog, svojim trajanjem navodi gledaoca da uđe u ritam dešavanja na ekranu nasuprot očekivanom prilagođavaju promena na ekranu na gledaočevu pažnju. Ovo naravno ne prija svima i suprotno je konvencijama većine savremenih filmskih i audio-vizuelnih sadržaja. U tom smislu usled izraženog vizuelnog pristupa i likovnosti slike, senzorno-etnografski dokumentarni film je pre forma namenjena prikazivanju na velikom filmskom platnu nego malom televizijskom ekranu.

Drugo, kreativna stilizacija zvučne slike koja daleko prevazilazi informativnu ulogu i zaobilazi upotrebu muzike da bi zadržala pažnju, doprinosi utisku naglašenog doživaljaja stvarnosti. Međutim, to ne znači da zvučnoj slici fali muzike i muzikalnosti. Ovaj pristup je utoliko možda i kompleksniji jer je baziran na stvaranju ritma od realnih zvukova iz prirode, mesto instrumenata na koje smo navikli. Na primer u slučaju filma 'Koreni' melodija je umesto violinama, klavirom, gitarom ili bubnjevima i basovima postignuta baratanjem sa pesmom ptica, šuštanjem lišća, žuborenjem vode i brundanjem motora.

Mislim da je Lucijen Kasting-Tejlor bio u pravu kada je ovakav pristup filmu poredio sa poezijom, jer odsustvo narativa i poigravanje sa temama, asocijacijama, raspoloženjima, bojama i zvucima zalazi u prostor poetskog. Uprkos svojoj osnovnoj težnji da se putem filma prenese *iskustvo* neke druge osobe, kulture ili zajednice, pravljenje poezije od snimljenih fragmenata stvarnosti čini autora ovakovog filma bližim pesniku nego naučniku.

7. LITERATURA

BIBLIOGRAFIJA

1. ‘Dvor na Uni, od prijeslavenskog doba do naših dana’, zbornik naučnih i publicističkih radova, Opština Dvor na Uni, 1991.
2. Lucien Taylor, "Iconophobia", TransitionNo. 69, Indiana University Press on behalf of the Hutchins Center for African and African American Research at Harvard University, 1996.
3. Laurent Van Lancker, 'With(in) each other: Sensorial strategies in recent audiovisual work', Anthropology and Art Practice, Bloomsbury Academic, 2013.
4. Filmonaut broj 11/2015
5. Tim Ingold, 'The Eye of the Storm: Visual Perception and the weather', Visual Studies, Vol 20, No.2, Oktobar 2005.
6. Ranko Munitić, 'Filmska slika i stvarnost', Filmski centar Srbije, Beograd 2009.
7. Mikael Opstrup, 'The Uncertainty: A book about Developing Character driven Documentary', Mikael Opstrup, Kopenhagen 2021.
8. Niels Pagh Andersen, 'Order in Chaos', Pagn Productions in colaboration with The Norwegian Film Schol and Rough Cut service, Denmark, 2021.
9. Vim Venders, 'Logika slika', Red Box, Beograd 2021.
10. Čezare Cavatini, 'Nekoliko ideja o filmu', Fakultet za medije i komunikacije, Beograd 2019.
11. Milena Jokanović, 'Medijska arheologija: sećanje, mediji i kultura u digitalnom dobu', Fakultet dramskih umetnosti, Beograd 2016, str. 145.
12. 'Načela vizuelne antropologije', priredio Pol Hokings, Clio, Beograd 2014.
13. Žak Rivet, 'Pismo Roseliniju', Fakultet za medije i komunikacije, Beograd 2018.
14. Richard Shiff, 'You Become the Nature that You Paint', tekst is kataloga povodom izložbe Zheng Fanzhi-ja, The National Gallery for Foreign Art, Sofia, Bulgaria, 2010.
15. Lisa Stevenson and Eduardo Kohn, 'Leviathan: An Ethnographic Dream', Visual Anthropology Review, Vol. 31, Issue 1.
16. Čezare Cavatini, 'Nekoliko ideja o filmu', Fakultet za medije i komunikacije, Beograd 2019, str. 9

VEBOGRAFIJA

Svim izvorima poslednji put pristupljeno u januar 2023. godine.

1. <http://sel.fas.harvard.edu/>
2. <https://earroom.wordpress.com/2013/02/14/ernst-karel/>
3. <https://www.fcs.rs/wp-content/uploads/2017/01/2018..pdf>, strana 11
4. <https://www.fcs.rs/wp-content/uploads/2018/07/Odluka-o-izboru-projekata-1.pdf>
5. <https://www.kviff.com/en/programme/film/57/33257-roots>
6. <https://www.politika.rs/sr/clanak/486070/Price-koje-se-bore-da-se-ne-zaborave>
7. <https://cineuropa.org/en/newsdetail/409381/?fbclid=IwAR0wpQsyjIAz8tGa6AEWABaP TD0tkVrdQxzyFbepIq6cxvMXupGpUcrRTk>
8. <https://www.politika.rs/sr/clanak/486070/Price-koje-se-bore-da-se-ne-zaborave>
9. <https://businessdoceurope.com/karlovy-vary-review-roots-by-tea-lukac/>
10. <https://maily.so/popcornletter/posts/de10db1f?fbclid=IwAR3nXDWX1TmizJzie0aydO9 Hsw0r7n2Ry4xosk4ArzXOryuuiM0p3c6ay4w>
11. <https://www.highonfilms.com/roots-2021-kviff-review/?fbclid=IwAR2ZFamlz8VgrGawenqZbRW0qBD--7Uw9cu2pLIOMD6jPNdhKKgZ9Yyqs9c>
12. <https://icsfilm.org/reviews/karlovy-vary-2021-review-roots-tea-lukac/>
13. <https://universalcinema.ca/karlovy-vary-film-festival-2021-roots/>
14. <https://c7nema.net/critica/item/103825-roots-exercicio-de-memoria-entre-viagens-selvagens.html>
15. <https://www.fcs.rs/pre-drustva-posle-prirode/>
16. <http://povmagazine.com/articles/view/sense-and-sensibility-harvards-sensory-ethnography-lab>
17. <http://variety.com/2013/film/global/albert-serra-film-wins-locarno-top-prize-embargoed-until-1230-pm-pdt-1200580220/>
18. <https://www.frieze.com/article/there-no-such-thing-documentary-interview-trinh-t-minh-ha> <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/var.12062/abstract>
19. <https://www.theguardian.com/film/2013/nov/18/leviathan-fishing-film-moby-dick>
20. <http://manakamanafilm.com/director-qa/>

FILMOGRAFIJA

1. “Levijatan” (“Leviathan”, Verena Paravel, Lucien Castaing-Taylor, 2012)
2. “Manakamana” (“Manakamana”, Stephany Spray, Pancho Velez, 2013)

8. BIOGRAFIJA

Radeći u različitim poljima od filma do videoarta, Tea Lukač režirala je kratke igrane filmove, dokumentace, muzičke spotove i izlagala radove na izložbama. Tein rad je do sada putovao na mnogobrojne festivale uključujući Jihlavu, Zagrebdox, Ulju i Dok.fest Munchen.

Rođena je u Sisku 1989. godine. Diplomirala filmsku i TV režiju na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu 2012. Sa kratkim igranim filmovima učestovala je na brojnim festivalima i predstavljala Fakultet kako na nacionalnim tako i internacionalnim festivalima, a 2012. dobija Dekanovu nagradu za izuzetna postignuća tokom školovanja.

Diplomu mastera audio-vizuelnog umetnika iz oblasti filmske i TV režije stiče na istom fakultetu 2014. godine sa celovečernjim dokumentarnim filmom „Najvažniji dečko na svetu“. Film je premijerno prikazan 2016. godine na Beldocs festivalu I osvojio je nagradu za najboji domaći dokumentarni film na festivalu „Doc’n’Ritam“u Beogradu 2017. godine.

Tokom 2015. nastavlja edukaciju kroz seriju predavanja na Fakultetu za medije i komunikacije iz oblasti digitalnih umetnosti (‘Od postmodernog do posthumanog’, ‘Video art: pokretne slike i umetnost’). U magazinu „Propeler“ 2015. godine objavljen je njen rad „Intervencija“.

Izlagala je na grupnim izložbama u galerijama G12 Hub, galeriji Štab, Inex centru, Parobrodu i Domu kulture studentski grad.

Od 2012. godine, gostujući je predavač u školi filma Fokus.

Član je udruženja DOKSrbija i alumni EX Oriente i IDFAcademy programa.

IZABRANA FILMOGRAFIJA

2024. JEDNA UMIRUĆA ZVEZDA, 90 min (*u procesu produkcije*)

Projekat je dobio podršku na sledećim konkursima:

- Agencija za film Severne Makedonije – manjinska koprodukcija (2022)
- Bugarski nacionalni filmski centar – manjinska koprodukcija (2022)
- Nagrada *RE-ACT* (2022)
- Filmski centar Srbije – za razvoj i produkciju celovečernjeg dokumentarnog filma (2020)
- Kreativna Evropa MEDIA (Creative Europe MEDIA) – razvoj projekta (2020)
- Hrvatski audio-vizuelni centar – manjinska koprodukcija (2020)

Projekat je predstavljen na sledećim marketima i događajima iz industrije:

- IDFAcademy (Holandija, 2021)
- *DOK Leipzig* ko-produkcionni market (Nemačka, 2019)
- *Ex Oriente Film* trening program (Italija i Češka, 2018)
- *Beldocs akademija* trening program (Srbija, 2018)
- *Fest Forward* ko-produkcionni market (Srbija, 2018)

2021. KORENI, 80 min

Izabrana prikazivanja na festivalima:

- Svetsku premijeru na internacionalnom filmskom festivalu Karlovi Vari, takmičarska selekcija Istočno od Zapada (Češka, 2021)
(Karlovy Vary IFF, East of the West competition selection)
- Nacionalna premijeru na internacionalnom festivalu dokumentarnog filma Beldocs, nacionalna takmičarska selekcija (Srbija, 2021)
*Nagrada za najbolju kameru
- Američka premijera na internacionalnom filmskom festivalu Camden, takmičarska selekcija *Savremena etnografija* (SAD, 2021)
(Camden IFF, Contemporary Ethnography competition selection)
- Azijska premijera na internacionalnom festivalu planinskog filma Ulđu, internacionalna takmičarska selekcija (Južna Koreja, 2022)
(Ulju Mountain Film Festival, International competition selection)

Projekat je predstavljen na sledećim marketima i događajima iz industrije:

- Program *Upoznajte budućnost* filmskog festivala u Solunu
(Meet the Future, Thessaloniki IDFF, Grčka, 2021)
- East Silver Market u okviru internacionalnog filmskog festivala Jihlava
(Češka Republika, 2020)
- Karlovi Vari nagrada Eurimage laboratorije
(Karlovy Vary Eurimage Lab Award, Češka Republika, 2020)

Projekat je podržao:

- Filmski centar Srbije – konkurs za eksperimentalni film (2017)

2020. PRIPADNOST, 50 min

Izabrana prikazivanja na festivalima:

- Nemačka premijera na internacionalnom festivalu dokumentarnog filma u Minhenu, (Nemačka, 2021)
(dok.fest Munchen IDFF)
- Internacionalna premijera na internacionalnom festivalu dokumentarnog filma Jihlava, takmičarska selekcija *Između mora*, (Češka Republika, 2020)
(Jihlava IDFF, *Between the Seas* competition selection)
- Nacionalna premijera na internacionalnom festivalu dokumentarnog filma Beldocs, nacionalna takmičarska selekcija (Srbija, 2020)
* Nagrada za najbolju kameru

2016. NAJVAŽNIJI DEČKO NA SVETU, 75 min

- Najbolji dokumentarni film na filmskom festivalu Doc'n'Ritam (Srbija, 2017)
- Najbolji dokumentarni film na Balkan filmskom festivalu (Švedska, 2017)
- IDFA Doc for Sale market (2016)
- Nacionalna premijera na internacionalnom festivalu dokumentarnog filma Beldocs, nacionalna selekcija (Srbija, 2016)

9. PRILOZI

9.1. OSNOVNE INFORMACIJE O FILMU

Režija: Tea Lukač

Scenario/kocept: Tea Lukač

Direktorka fotografije: Sara Preradović

Dizajn zvuka: Bojan Palikuća

Produkcija: Andrijana Sofranić-Šućur, Nana 143

Trajanje: 80min

Godina proizvodnje: 2021

Zemlja produkcija: Srbija

Format: DCP

Učesnici: Igor Bundalo, Natalija Knežević, Milka Grčić, Dušan Bundalo, Jepsy Clar, Sonja Šević, Anita Kolarec, Tea Lukač, Milka Korenjak, Nevenka Bela Zečević, Dušanka Resanović, Nikola Milićević, Mirko Sisan, Rade Rakas

9.2. IZJAVE

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду унесе моју докторску дисертацију/ докторски уметнички пројекат под насловом:

"Корени - примена методе сензорне етнографије у дугометражном документарном филму"

која / и је моје ауторско дело.

Дисертацију / докторски уметнички пројекат са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство

2. Ауторство - некомерцијално

3. Ауторство – некомерцијално – без прераде

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима

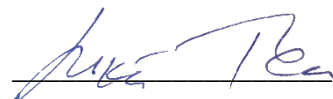
5. Ауторство – без прераде

6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 7.7.2023.



1. **Ауторство:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. **Ауторство – некомерцијално:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прераде:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство - без прераде:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.

Изјава о ауторству

Потписани-а Теа Лукач

број индекса 1/2015 ДУС

Изјављујем,

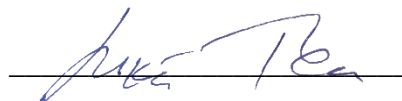
да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

"Корени - примена методе сензорне етнографије у дугометражном документарном филму"

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 7.7.2023.



Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске
дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора Теа Лукач

Број индекса 1/2015 ДУС

Докторски студијски програм докторске уметничке студије у драмским и аудиовизуелним
уметностима

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

"Корени - примена методе сензорне етнографије у дугометражном документарном филму"

Ментор ред. проф. Дарко Бајић

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора) Теа Лукач

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког
пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу
Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора
наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум
одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у
електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 7.7.2023.

