Inovacije u dokumentarcima Chrisa Markera na primjeru filmova 'Krasni maj' i 'Bez sunca'

Ramljak, Ivan

Master's thesis / Diplomski rad

2018

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

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:895067

Rights / Prava: Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported/Imenovanje-Nekomercijalno-Dijeli pod istim uvjetima 3.0

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

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art







SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
Studij filmske i televizijske režije
Usmjerenje dokumentarni film

INOVACIJE U DOKUMENTARCIMA CHRISA MARKERA NA PRIMJERU FILMOVA 'KRASNI MAJ' I 'BEZ SUNCA'

Diplomski rad

Mentor: Goran Dević, doc. art. **Student: Ivan Ramljak**

Zagreb, 2018.

Sadržaj

1. Uvod: 'Misterij' zvan Chris Marker 2

2. Inovativni dokumentarizam Markerova opusa 4

3. *Krasni maj*: strukturne preinake c*inéma véritéa* 10

4. *Bez sunca*: klasifikacijske nedoumice 21

5. Zaključak: Granice dokumentarnog filma 32

6. Literatura 34

7. Filmografija 34

Uvod: 'Misterij' zvan Chris Marker

Filmofilima nije strana činjenica da je Chris Marker, 'najpoznatiji nepoznati filmski redatelj na svijetu' (kako ga nazvao francuski filmolog Philippe Dubois) svoju intimu držao daleko od očiju javnosti. Intervjue nije baš pretjerano volio (dao ih je tek nekoliko u cijelom svom životu), kao ni javne nastupe. Mjesto rođenja je skrivao kao zmija noge – prema nekim izvorima rodio se u pariškom predgrađu Neuilly-sur-Seine, a prema drugima u mongolskoj prijestolnici Ulan Batoru. Također, na internetu se na prste jedne ruke mogu pobrojati njegove fotografije, od kojih su barem jedna do dvije njegovi poluprofili izvađeni iz filmova u kojima je, za potrebe filmskog snimanja, stajao ispred kamere i intervjuirao slučajne prolaznike (metoda koju je koristio u filmu *Krasni maj,* u originalu *Le Joli Mai,* 1963.),

Popisu čudnovatih informacija koje su vezane uz njegov život nema kraja. Tijekom svoje šezdesetogodišnje umjetničke karijere koristio je mnoge pseudonime. Spomenimo samo neke – T.T. Toukanov, Sandor i Michel Krasna, Dolorès Walfisch i Fritz Markassin. Jedine od rijetkih konkretnih i provjerenih informacije koje raspolažemo o životu Chrisa Markera su njegovo pravo ime (Christian Hippolyte François Georges Bouche-Villeneuve), datum rođenja (29. srpnja 1921.), kao i to da su mu najdraže životinje mačke i sove.

Početkom pedesetih je navodno proputovao svijet radeći kao snimatelj za UNESCO, zatim je niz godina radio kao novinar za časopise *Esprit* i *Cahiers du cinéma.* Marker je također autor jednog romana i nekoliko pjesama, urednik serije putopisa za uglednu francusku nakladničku kuću 'Éditions

du Seuil' te autor nekoliko eseja, od kojih je najviše pažnje pribavio onaj o spisatelju Jeanu Giraudouxu. Osim nekoliko desetaka filmova (što kratkih, što dugih, nekoliko eksperimentalnih, ali uglavnom dokumentarnih), autorski rad mu krase i nekoliko instalacija i jedan CD-ROM.

Čak ni literatura o njegovim filmovima ne broji mnoge naslove. Na engleskom je moguće naći samo jednu monografiju, i to relativno recentnog datuma izdavanja. Riječ je o naslovu *Chris Marker. Memories of the Future* autorice Catherine Lupton. Osim te knjige, pokoji članak u časopisu *Sight and Sound* te nekoliko posmrtnica i nekrologa objavljenih netom nakon njegove smrti 2012. godine.

Srećom, jedni od rijetkih hvalevrijednih pokušaja sistematizacije njegovog opusa (filmova i tekstova) i bibliografije o Chrisu Markeru dostupni su na internetskim stranicama www.chrismarker.ch i www.chrismarker.org.

Marker mora da je bio svjestan činjenice da, ako razdvoji intimnu i profesionalnu sferu svog života, kritičari, teoretičari, ljubitelji filma i zainteresirana javnost neće moći u njegov opus projicirati događaje iz njegovog privatnog života, odnosno interpretirati njegove filmove kroz prizmu njegove biografije.

Stoga je jasno da napisati diplomski rad o liku i djelu Chrisa Markera nije jednostavan zadatak. Prvenstveno zato što se u slučaju manjka ideja za analizu i interpretaciju njegovih filmova nažalost nije moguće poslužiti njegovom biografijom ili kakvim golemim citatom iz jednog od njegovih intervjua.

Inovativni dokumentarizam Markerova opusa

O Chrisu Markeru se uglavnom govori kao o dokumentaristu, a gotovo cijeli njegov filmski opus, uz iznimku nekoliko 'izleta' u muzejsko-galerijske prostore kao što su instalacije i projekti *Zapping Zone, Silent movie* i *Immemory*, klasificira se pod odrednicom dokumentarni film. Takva interpretacija njegova opusa apsolutno je opravdana – startna pozicija većine Markerovih filmova su dokumentarni snimci, odnosno filmski zapisi koji se odlikuju visokom dozom referencije na izvanfilmski svijet.

Za sve Markerove rane radove – kako će se u ovom tekstu odnositi prema filmovima snimljenima u periodu prije 1962., godine u kojoj je Marker paralelno radio na filmovima *Krasni maj* i *La jetee* – možemo reći da 'prikazuju prizore iz zbilje', da 'se trude ostaviti dojam izravne referencije na stvarni svijet' (Gilić 2013., 22). To su, prema Giliću, osnovne karakteristike dokumentarnog filma.

Primjerice, filmovi *Nedjelja u Pekingu* (*Dimanche à Pekin,* 1956.), *Pismo iz Sibira* (*Lettre de Sibérie,* 1958.) *Opis jedne borbe* (*Description d'un combat,* 1960.) i *Cuba si!* (1961.) mogli bi se nazvati putopisnim filmovima. Kao što i sami naslovi upućuju, riječ je o filmovima koje je Marker snimio na svojim putovanjima po Kubi, Sibiru, Izraelu i u Pekingu krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina dvadesetog stoljeća. Oni prikazuju društvenu svakodnevicu, kao i reprezentativne događaje (procesije, parade i slavlja) od iznimne važnosti za zajednicu u kojoj se Marker nalazio.

Filmski postupci koji se koriste u navedenim filmovima ne odstupaju u mnogočemu od postupaka dokumentarnog filma klasične epohe – naglasak je uglavnom na čimbenicima sličnosti, onim odlikama

filmskog zapisa koji ne naglašavaju razlikovnu funkciju filmske reprodukcije u odnosu na stvarni svijet već naglašavaju neprekinuti kontinuitet između filmskog zapisa i stvarnog svijeta (usp. Peterlić 2000., 15-24).

Marker se nije posebno dičio svojim prvih filmskim radovima. 1998. godine, kad je pariška Cinemathèque française organizirala veliku retrospektivu njegovog rada te mu odala počast imenujući ga ujedno i kao selektora vlastite retrospektive, Chris Marker je odbio prikazati filmove koji su bili snimljeni prije 1962. godine jer ih nije smatrao umjetnički zadovoljavajućima.

Svoj status dokumentarista nastavlja tijekom svoje 'militantne' faze, kako kritičari vole nazivati desetogodišnji period u kojem je, na valu revolucionarnih pokreta šezdesetih, snimio filmove koji tematiziraju i potiču društvenu promjenu. Riječ je o filmovima koji pokrivaju period od kolektivistički potpisanog *Daleko od Vijetnama* (*Loin du Vietnam*, 1967.) do šezdesetosmaškoj revoluciji posvećenog *Zrak je crven* (*Le fond de l'air est rouge*, 1969.).

No, titulu jednog od vodećih francuskih dokumentarista Marker potvrđuje za vrijeme 'otrežnjujućeg' post-revolucionarnog perioda (od osamdesetih godina nadalje) kad snima filmove kojima stječe kultni status – riječ je o naslovima *Bez sunca* (*Sans Soleil*, 1983.), *Aleksandrova grobnica* (*Le Tombeau d'Alexandre*, 1992.) i *Level Five* (1997.).

Dakle, i u 'revolucionarnoj' i u 'post-revolucionarnoj' fazi Marker i dalje koristi dokumentarne materijale, odnosno kadrove koje snima na putovanjima po Japanu, Južnoj Americi, Africi, Čehoslovačkoj, Francuskoj i Rusiji. Te su snimke učinjene na trgovima, na ulicama, u javnim prostorima sa stvarnim akterima događanja o kojima izvještava, bili oni južnoamerički revolucionari,

obitelj Aleksandra Medvedkina, prodavačice na tržnici u Gvineji Bisau ili pak japanski filmski redatelj Nagisa Oshima.

S druge strane, početna ideja ovog diplomskog rada nije samo dodatno potvrditi tezu o Markeru kao jednom od vodećih dokumentarista dvadesetog stoljeća, već proanalizirati i propitati pretpostavku koja jednoznačno klasificira njegove filmove kao dokumentarce.

Level Five, Bez sunca, kao i ostatak filmova snimljenih u osamdesetima i devedesetima jesu djela koja nedvojbeno proizlaze iz dokumentarističke struje i koja koriste mnoge procedure dokumentarnog filma, no koja bi se bolje okarakterizirala kao hibridi dokumentarnog, eksperimentalnog i igranog filma, nego isključivo odrednicom dokumetarnog filma.

Gilić, primjerice ovako piše o filmu *Bez sunca*: 'U umjetničkom su filmskom stvaralaštvu brojni i filmovi koji izravno tematiziraju razliku i granice među rodovima, pa je (...) sraz poetsko-eksperimentalnog i dokumentarnog sastavni dio užitka u klasiku *Bez sunca* Chrisa Markera (Gilić 2013.: 109-110). *Level Five* je također primjer filma u kojem Marker vješto prelazi gradnice između filmskih rodova, poigravajući se s oblicima filmskog zapisa koji su karakteristični i za dokumentarni i za igrani i za eksperimentalni film te stvara jedinstvenu strukturu koja se teško može tipologizirati po principu ili-ili.

No, bilo bi propust ne naglasiti kako se određena doza inovativnosti može zamijetiti i u filmovima iz njegove (uvjetno rečeno) rane faze koji u usporedbi s ostatkom njegova opusa najviše naginju klasičnom dokumentarističkom stilu.

Primjerice, *Pismo iz Sibira*, film snimljen 1958. godine, prepun je objektivnih kadrova sibirske ravnice, s tu i tamo pokojom panoramom i vožnjom kako bi se predočio krajolik te ruske regije. Duhoviti pripovjedač nas postepeno provodi kroz geografiju, povijest, hidrografiju, floru, faunu, ekonomiju i narodne običaje Sibira te se tu i tamo našali na račun stanovnika te pokrajine. Kadrovi su ili totali (ako snima prirodu) ili američki (ako snima ljude), a gotovo svaki je snimljen iz ljudskog očišta. Montaža se sastoji od rezova, a način sjedinjavanja je uglavnom asocijativno-tematski, s pokojim dijelom gdje ritam ima glavnu ulogu. Odnosno, postoje određena poglavlja u filmu (temperature i klimatologija Jakutska; ili priča o mamutima; ili činjenice o rijeci Leni) prema kojima se tematski organiziraju kadrovi, dok se unutar tih 'poglavlja' kadrovi smjenjuju po načelu montaže koja prati strukture logičkog mišljenja.

No, postoje filmolozi koji su doveli u pitanje 'dokumentarizam' tog filma. Primjerice, André Bazin, francuski teoretičar filma i jedan od suosnivača časopisa *Cahiers du cinéma,* u ovom Markerovom filmu nije pohvalio fotografiju ili filmske elemente, već 'jezičnu inteligenciju', odnosno ne-filmski element filma. Montažu je pak u ovom filmu nazvao 'horizontalnom', za koju kaže da je 'suprostavljena tradicionalnoj montaži koja smješta osjećaj trajanja kroz odnos dvaju kadrova' (Bazin, prema Tracy 2013., prijevod: I. Ramljak). Nadalje, u ovom filmu se 'dana slika ne odnosi na onu koja je prije nje, ili onu koja dolazi nakon, nego poprečno, na neki način, u odnosu na ono što je rečeno' (isto).

Pismo iz Sibira je iznimno verbalan film – ne postoji trenutak u filmu u kojem glas pripovjedača napusti zvučni zapis na više od petnaestak sekundi. Transkript scenarija, iako film traje malo kraće od sat vremena, tekst je koji se proteže na nekoliko desetaka stranica. U tom smislu, ono što je Bazinu interesantno u ovom filmu nisu 'filmske' procedure, odnosno kvalitete filmske fotografije ili njene kompozicije, već njegova logoreičnost, odnosno ne-filmičnost. Prema Bazinu, ovaj film je 'esej

dokumentiran kao film. Najvažnija riječ je 'esej', koju shvaćamo isto kao i u književnosti - esej, istovremeno politički i povijesni, napisan od strane pjesnika' (isto).

Istaknimo kako je Bazin jedan od zagovarača realističke teorije filma. Po njegovoj teoriji montažu se treba izbjegavati jer je antifilmski postupak, a film i fotografija otkrivaju stvarnost 'objektivnog' svijeta. Nadalje, umjetnički vrijedni filmovi su oni koji uspiju prezentirati prirodnu realnost na prostorno realističan način, a dobri filmski redatelji jesu oni koji nastavljaju tradiciju filmskog relizma započetu Lumièreom, a razvijenu u filmovima Renoira i talijanskih neorealista (usp. Tudor 1979., 51-58).

Dakle, čak i filmski kritičar poput Andréa Bazina koji očekuje da 'umjetnost (...) pasivno otkriva svijet prirode' (isto, 58) ističe kako je Markerova estetika u *Pismu iz Sibira* idiosinkratična u odnosu na onu dokumentarnog filma klasične epohe. Budući da se montaža razvija kao ekstenzija govorenog teksta, po Bazinu taj film više nalikuje filmu-eseju nego flahertyjevskom tipu dokumentarca.

Stoga se može zaključiti da je Marker unosio inovacije u dokumentarni film od samih početka svoje filmske karijere. Čak i u njegovoj estetički 'konzervativnoj' ranoj fazi, koje se u kasnijem životu odrekao, moguće je pronaći filmove koji eksperimentiraju s tradicijom dokumentarne forme. Iako u ranoj fazi te stilističke transformacije možda nisu bile radikalne poput onih koje je formulirao u svojim kasnijim filmovima (kao što su *Bez sunca* i *Level Five*), one definitivno upućuju na činjenicu da je Chris Marker bio inovator ne samo određenog žanra dokumentarnog filma, već i filmskog roda dokumentarnog filma.

Ta Markerova kreativna igra unutar dokumentarnog filma, odmak koji je napravio s jedne strane od klasičnog dokumentarnog filma à la Flaherty, te s druge strane od *cinéma véritéa,* dokumentarističke

struje koja se pojavila početkom šezdesetih i koja je ostavila velik utjecaj na dokumentarno filmsko stvaralaštvo, bit će jedna od tema ovog diplomskog rada. U filmu *Krasni maj* analizirat ćemo inovaciju koju je Marker uveo u dokumentarni film, razvijajući filmske postupke koje su u 'filmu-istini' *Kronika jednog ljeta* (*Chronique d'un été,* 1960.) revolucionarno prezentirali redatelji Jean Rouch i Edgar Morin.

Nakon toga ćemo se fokusirati na film *Bez sunca*, a okosnica interpretacije bit će Markerovo anarhično poigravanje procedurama dokumentarnog i eksperimentalnog filma. Razultat ovog umjetničkog eksperimenta teško se može klasificirati isključivo kao dokumentarni, a još teže kao eksperimentalni film. Riječ je o filmu u kojem Marker preispituje ususta̅vljene kategorije filmske genologije, odnosno strogu podjelu na dokumentarni, igrani i eksperimentalni film te stvara filmski hibrid kakvomu tadašnja filmska historiografija još nije posvjedočila.

Teorijsku 'potporu' za svoje teze potražit ću u knjigama Peterlića (*Osnove teorije filma*), Gilića *(Filmske vrste i rodovi*) i Turkovića (nekoliko kraćih tekstova koje je objavio u knjizi *Razumijevanje filma. Ogledi iz teorije filma*), u nadi da će mi njihova sistematična filmološka vizura i detaljna ekpertiza problematike filmske genologije pomoći prokrčiti kompleksnu šumu Markerovih (što dokumentarnih, a što eksperimentalnih) filmskih procedura.

Krasni maj: strukturne preinake c*inéma véritéa*

Već u samom uvodu *Krasnog maja*, filma posvećenom Parizu i njegovim stanovnicima, Marker nas obavještava na koji način će opisati francusku prijestolnicu – 'mikrofoni i teleskopi' jesu uređaji kojima će se koristiti kako bi prodro u tkivo 'najljepšeg grada na svijetu'. Na prvi pogled, u toj izjavi nema ništa novoga. Preduvjet svakog filma je uređaj za snimanje slike i uređaj za bilježenje zvuka. No, filmska je tehnologija u pedesetim godinama doživjela pravu revoluciju – teške filmske kamere koje su se koristile u klasičnom periodu dokumentarnog filma zamijenjene su lakšim i prenosivijim Arriflex kamerama, koje ne samo da su pojednostavile bilježenje stvarnog svijeta, nego su ujedno i omogućile nastanak filmskog materijala koji je prije bilo nemoguće snimiti.

Unaprijeđenje filmske tehnologije paralelno se odvilo i na planu zvuka. Uređaj Nagra III je revolucionarizirao filmsko snimanje. Po prvi puta u povijesti filma zvuk i slika mogli su biti zabilježeni istodobno na filmskom setu, a ne u različitim vremenskim intervalima. Dotadašnja filmska tehnologija zahtijevala je odvojene procese bilježenja audio i video materijala. U dokumentarnom filmu to je značilo da se zvuk bilježio ili prije ili poslije filmskog snimanja te se tek u laboratorijskoj i post-produkcijskoj fazi spajao sa slikom.

Rezultat takve komplicirane operacije očit je u većini zvučnih dokumetaraca iz četrdesetih i pedesetih godina. Primjerice, niti jedan intervju nije bio moguć na stvarnoj lokaciji, nego se govor intervjuirane osobe trebao odvojeno snimati u filmskom studiju te naknadno sinkronizirati sa slikom. Ista se situacija ponavljala i sa zvukovima i šumovima – posebne ekipe bi stvarale zvučne zapise u vremenskom

periodu različitom od snimanja vizualnog materijala. U post-produkcijskoj fazi bi se te dvije odvojene komponente spajale u jedinstvenu cjelinu.

Kronika jednog ljeta autora Jeana Roucha i Edgara Morina bio je prvi film koji je istodobno bilježio sliku i zvuk koristeći Arriflex kameru i zvučni sistem Nagra III koji su međusobno bili sinkronizirani preko sistema 'Pilottone'. Razlika u odnosu na dokumentarni film kakav je bio sniman u, primjerice, pedesetima, vidljiva je na svim planovima – *Kronika* ne samo da je revolucionalizirala osnovne oblike filmskog zapisa i za ono doba konvencionalne načine sjedinjavanja filmskog materijala, nego je u dokumentarni film uvela i novu metodu sakupljanja filmske građe. Riječ je o formi intervjua ili anketnoj metodi, koja se po prvi put nije predstavila u nezgrapnom obliku gdje je gledateljima očito da su zvuk i slika dva odvojena entiteta koja su naknadno pridodana jedna drugom, već je mogućnost sinkronizacije slike i zvuka pridonijela 'uvjerljivosti' snimljenog materijala.

Markerov *Krasni maj* koristi tehničke inovacije filma *Kronike jednog ljeta*, te nastavlja koristiti njegove oblike filmskog zapisa kao i načine sakupljanja materijala i prikazivanja čovjeka (anketna metoda). Također, *Krasni maj* s Rouchovim i Morinovim paradigmatskim primjerom *cinéma véritéa* dijeli i sociološku analizu sreće i načina na koji taj pojam reflektiraju stanovnici Pariza.

S druge strane, *Krasni maj* ne ponavlja samo elemente koji je zacrtao redateljski duo *Kronike*, već u novu formu dokumentarnog filma znanu pod imenima *direct cinema* ili *cinéma vérité* unosi vlastite preinake. Prvo, *Krasni maj* je nedvojbeno veće i kompleksnije djelo, traje preko 155 minuta, a *Kronika* oko 85, dakle sat i deset minuta kraće.

Kompleksnost *Krasnog maja* ne odaje se samo u duljini trajanja, već i u korištenim postupcima. Markerova interpretacija *cinéma véritéa* je puno 'baroknija', u svom filmu on upotrebljava puno veći dijapazon oblika filmskog zapisa koje Rouch i Morin, u potrazi za svojom filmskom istinom nisu koristili. Riječ je o 'monumentalnim' kadrovima Pariza, snimanih sa Eiffelovog tornja ili sa zvonika jedne od mnogih crkvi u centru Pariza; kadrovima koji su snimani iz ptičje perspektive, poput onog preko kojeg se ispisuje naslov filma; kadrovima vožnje po novoizgrađenim pariškim četvrtima poput onih koji prikazuju modernističke betonske blokove u fazi gradnje, a namijenjene onima koji obitavaju u slumovima na rubu Pariza.

Nadalje, riječ je o noćnim kadrovima snimljenima za vrijeme protesta protiv nacionalističke organizacije koja je mjesecima terorizirala građane Pariza postavljajući bombe u javne prostore, protesta koji je završio krvavo za mnoge i smrtno za osmoricu; riječ je o kadrovima u kojima se ubrzava pokret i prikazuje prometni kaos rotora oko Trijumfalnih vrata; riječ je o kadrovima snimljenima jakim teleobjektivom u kojima se prikazana osoba ističe iz iz svoje pozadine, poput onih snimljenih u zgradi burze; riječ je o kadrovima u kojima Marker hvata lica slučajnih prolaznika i analizira njihovu nesreću i nezadovoljstvo, poput onih u posljednjim minutama filma te svoje potencijalne, ali imaginarne sugovornike otvoreno pita : 'Što nije u redu? Zašto niste sretni?'

Naposlijetku, kompleksnost *Krasnog maja* vidljiva je u njegovoj 'kakofoniji'. Za razliku od svojih 'ranih radova' čiju asocijativno-logičku strukturu vodi (negdje više, negdje manje) sveznajući pripovjedač, ovdje je po prvi put Marker dao glas ljudima u filmu. Oni govore o svojim problemima, emocijama, verbaliziraju misli, nade i preokupacije, komentiraju vremenske prilike, društvene i političke događaje, kritiziraju političare, podupiru štrajkaše te kritiziraju rasizam. Marker smanjuje pripovjedačev prostor (ne ukida ga!) kako bi dopustio Parižanima svih klasa da dođu do svog izražaja.

Također, *Maj* je demokratičniji od *Kronike* – ljudi koji su intervjuirani u Markerovom filmu nisu prethodno odabrani niti su prošli kroz bilo kakav proces selekcije. Rouch i Morin su, doduše, pomno selektirali svoje sugovornike te ih okupili za vrlo specifičan filmski eksperiment. Osim intervjua, *Kronika* pojedine likove prati u spavaće sobe, u njihove intimne prostore, što ne bi bilo moguće da je riječ o slučajnim prolaznicima koji su filmski eksperiment započeli odgovorom na pitanje 'Jeste li sretni?'

Marker je, s druge strane, puno svjesniji manjkavosti jednog takvog filmskog eksperimenta. Rezultat istraživanja u sociologiji često odiše ideološkim stavovima istraživača. Drugim riječima, anketna metoda se u istraživanju nerijetko koristi ne kako bi se objektivno prikupili podaci koji će kasnije uputiti istraživača na pravovaljani zaključak, već isključivo kao potpora početne istraživačke teze.

'Marker je izjavio da je jedno od njegovih temeljnih pravila bilo da izbjegne odabir sudionika filma ili manipulaciju intervjuima (ili preko trik pitanja ili 'strateškom' montažom), kako bi se potvrdili prethodni zaključci o situaciji u Francuskoj 1962. Drugo je bilo da odbije promatrati sudionike kao tipične primjere društvenih i karakternih stereotipa' (Lupton 2006., 85, prijevod: I. Ramljak).

Rouch i Morin, iako su radikalno izmijenili estetiku dokumentarnog filma te iako su u njega unijeli metode snimanja koje do tada nisu bile njegovom dominantom, nisu u potpunosti dopustili vlastitom metodološkom novitetu da preuzme kontrolu nad filmskim materijalom. Filmska istina koju su nam predstavili u *Kronici* ograničenog je dometa. Prirodnost pred kamerama, što je tema početnog razgovora u filmu, rezultat je filmske konvencije koja istodobno pokušava sakriti vlastito postojanje.

Markerov *Krasni maj* dovodi metodološku premisu Rochouvog i Morinovov filmsko-sociološkog istraživanja do ekstrema. Nakon odgledanog filma publika ima doživljaj da je autor dopustio svojim likovima da verbaliziraju svoje misli i osjećaje. Također, metoda slučajnog odabira korištena je u svim momentima filma, na početku, sredini i na kraju, te je upotrijebljena kao temeljna metoda 'prikupljanja informacija'. Rezultat takvog postupka je da film dopušta raznim glasovima da tvore njegovu građu, 'kakofonija' je ugrađena u filmsku strukturu.

'Prednost Markerove autorske rezerviranosti leži u razmjerima u kojima dozvoljava svojim sugovornicima da zadrže i izraze svoj vlastiti društveni karakter i stavove. U slučaju *Krasnog maja* rezultat je puno iznijansiraniji i prodorniji portret predrasuda i podjela u francuskom društvu nego što bi se postiglo da je odabrao ispitivati i izazvati svoje subjekte na direktniji način.' (Lupton 2006., 86, prijevod: I. Ramljak).

Osjećaj 'bliskosti' s intervjuiranicima koji gledatelji imaju tijekom gledanja filma proizlazi iz navedene činjenice da redatelj nije cenzurirao njihov govor niti je vršio prvotnu selekciju. Markerovi 'zaključci', pogotovo izraženi u posljednjih minutama filma kada otvoreno progovara o problemima koje je susreo na ulicama Pariza intervjuirajući njegove stanovnike, proizlaze iz sata i sata snimljenih, odgledanih i montiranih materijala (navodno je riječ o preko 50 sati materijala koje je Marker snimio u maju 1962. godine).

Također, 'bliskost' je rezultat jednostavnog filmskog postupka koji se provlači kroz film od njegovog početka pa sve do posljednjih minuta. Svaki od duljih intervjua koji čini dio filma (ima ih dvadesetak, uz petnaestak kraćih) započinje kao kadar blizu – intervjuiranoj osobi svjedočimo od pasa nagore. No, nakon što je voditelj postavio nekoliko pitanja, kamera se približava svom objektu snimanja. Nakon što

se uspostavio osjećaj 'povjerenja' između osobe koja vodi intervju i osobe koja vodi anketu, kamera zumira svoj objekt snimanja te mu prilazi bliže.

Promjena je suptilne prirode, u mnogim trenucima gotovo da je i nevidljiva, no u potpunosti mijenja način na koji se gledatelji identificiraju s prikazanom osobom. Krupni kadar, kao osnovni oblik filmskog zapisa koji se koristi u svrhu prikazivanja emocionalnog stanja lika u filmu, ovdje je dodatno naglašen budući da mu je prethodio 'općenitiji' kadar blizu.

U svakom intervjuu startna pozicija je neobavezni razgovor, komunikacija o meteorološkim pojavama ili o tome kakve tipove filmova anketirani voli. No, malo-pomalo odgovori intervjuiranih nam se doimaju sve intimniji, što je posljedica filmskog postupka kojim se intervjuirani doslovno 'približio' našem očištu.

Navedeno približavanje Marker je upotrijebio u intervjuima: barmena koji radi u kafiću u Rue de Mouffetard; žene iz Aubervilliersa koja je nakon sedmogodišnjeg čekanja dobila pismo koje je obaviještava da joj je odobrena molba o preseljenju u novi stambeni blok; dva mladića koji maštaju postati šefovi jednog dana; popravljača guma Pierrota koji se u slobodno vrijeme bavi slikarstvom...

'Približavanje' je također strukturno načelo *Krasnog maja* - cijeli film organiziran je kao komunikacija 'općeg' i 'pojedinačnog'. Tridesetak intervjua, koliko ih broji ovaj film, ravnomjerno je raspoređeno od početka do kraja filma. Ispred i iza njih Marker umeće snimke grada, već spomenute totale i polutotale grada, snimke javnih prostora, tržnica, zgrade burze, dinamičkih i prometom zakrčenih ulica, bulevara i avenije, slumova i siromašnih četvrti. Dio 'umetaka' jesu i snimke procesija i parade (poput one kojom se obilježava obljetnica Ivane Orleanske), vjenčanja, sajmova, izložbi i noćnih klubova.

Od početka do kraja filma struktura je vrlo pravilna – red kadrova koje bilježe javni život Pariza u pravilnim se razmacima izmjenjuje s intervjuima ljudi koji obitavaju u istim javnim prostorima. Način na koji se navedene sekvence međusobno objedinjuju uglavnom je baziran na elementima sličnosti. Ako je intervjuirani spomenuo kako planira vjenčanje, kamera će odlutati na svatove nepoznate osobe. Ako je anketirani spomenuo frižidere, kamera će nam predočiti tehnološki sajam na kojemu se prodaje elektronička oprema. Ako je intervjuirana osoba spomenula da radi u četvrti Mouffetard, kamera će nam prikazati snimke javnog života u navedenom dijelu grada. Ako je tema 'poglavlja' modernistička arhitektura i socijalni stanovi, u sljedećem kadru će dva arhitekta raspravljati o kvaliteti novogradnje u pariškim predgrađima. Ako popravljač guma Pierrot opisuje svoje slike, kamera će nam prikazati snimke izložbe iz neimenovane pariške galerije.

No, nisu sve veze između intervjua i isječaka iz pariške svakodnevice organizirane po principu sličnosti. Jedan dio ih je organiziran i po principu razlike. Primjerice, ako kamera pokazuje siromaštvo predgrađa Aubervilliers, u *offu* će se reproducirati radio reklama za novu stambenu zgradu u bogatom dijelu Pariza koja se može podičiti mramornim ulazima, novom fasadom, glazbom u predvorju te inim karakteristikama koje su dostupne isključivo bogatim Parižanima. Nakon intervjua sa ženom koja živi u siromašnom Aubervilliersu, a koja se uspješno brine o svojim cvjetnim gredicama, kamera će skočiti u zgradu burze, gdje stotine brokera živi život potpuno odvojen od svakodnevice prosječnog stanovnika predgrađa. Nakon kaotičnih kadrova burze u kojoj srednjovječni muškarci provode radne dane nadvikavajući jedne druge, kamera se teleportira na Place des Vosges, gdje se odvija sajam poezije i koji je svojom atmosferom miljama udaljen od interijera burze.

Kao što smo već spomenuli, film započinje totalima i panoramama Pariza preko kojih se čuje solilokvij pripovjedača koji tematizira veličanstvenost francuske prijestolnice i njegovih stanovnika. 'Od čega se sastoji Pariz u mjesecu maju?', pita se narator i spušta pogled s vedute grada na njegove ulice, gdje pronalazi njegove stanovnike. Kadar je snimljen iz ptičje perspektive te pomalo nalikuje na onaj iz filma *Treći čovjek* (*The Third Man,* 1949.) koji je snimljen na bečkom 'Riesenradu', a u kojem Harry Lime pokazuje ljude na zemlji i pita svog sugovornika Hollyja Martinsa bi li mu bilo žao kad bi se ijedna od tih 'točkica' jednostavno prestala micati? Pripovjedača u *Krasnom maju*, za razliku od lika koji igra Orson Welles u *Trećem čovjeku,* odista zanima od čega se to sastoji Pariz u mjesecu maju 1962. godine. Kakva su razmišljanja ljudi koji se šeću ispod Eiffelovog tornja, jesu li sretni te što misle o štrajkovima i ratu u Alžiru?

Osim principa sličnosti i kontrasta po kojima se spajaju snimke javnog života s privatnim intervjuima, postoji još jedno načelo sjedinjavanja kojim Marker povezuje te dvije razine filmskog materijala. 'Teleskop' koji narator (glas pripada talijansko-francuskom glumcu i pjevaču Yvesu Montandu, o kojem je Marker 1974. snimio film *Samoća pjevača na duge pruge*, u originalu *La Solitude du chanteur de fond*) navodi u prologu filma zapravo je metafora za teleobjektiv kojim se Marker obilato koristi u cijelom filmu. Nakon svakog totala grada ili panoramskog prikaza Pariza (uglavnom su snimani s neke uzvisine), filmska slika se približava zemlji, odnosno Parižanima, koristeći uskokutni objektiv. 'Total grada – polutotal određenog bloka zgrada – polutotal ulice – srednji plan osobe koja se upravo prelazi cestu' - filmski je postupak prema kojim Marker spaja 'opću' razinu pripovjedača sa 'pojedinačnom' razinom stanovnika Pariza.

Dakle, tijekom malo više od dva i pol sata film se trudi 'apstraktnu' dimenziju grada povezati s 'konkretnom' razinom. Pod 'apstraktnom' razinom smatramo službenu, prezentacijsku sliku grada, onu

koja se nalazi na razglednicama ili na turističkim prospektima, onu koja je prisutna u statistikama, onu koja tvori 'ideju' što Pariz u svojoj 'općenitosti' jest. S druge strane, 'konkretnu' razinu tvore sami stanovnici, njihove intimne priče, njihov način života, njihovi poslovi i rituali, njihov socijalni status, tip posla koji svakodnevno obavljaju te njihova etnička raznolikost.

Te dvije razine međusobno komuniciraju preko teleobjektiva i mikrofona, uređaja koji Markeru koriste da iz panoramskih slika grada ili snimki polutotala određenog trga, 'pronađe' pojedinačne priče. Nerijetko se u filmu koristi postupak da se nakon nekoliko snimki totala ili polutotala nepoznata osoba izolira iz svog okoliša. Sve intervjue, sve razgovore i sve priče koje smo čuli tijekom filma Marker ne izmišlja, ne imaginira, ne selektira, već pronalazi na ulicama, na tržnicama, u predgrađima, u javnim prostorima.

Stoga ne možemo samo reći kako je Marker kopirao ili jednostavno nastavio filmske postupke i estetiku započetu u Rouchovoj i Morinovoj *Kronici jednog ljeta*. On doduše kreće od premise *cinéma vérité*, no istovremeno i transformira i razvija filmske procedure te dokumentarne struje šezdesetih.

Odmak od dokumentarnog modela koji su u Evropi inicirali Rouch i Morin vidljiva je i u posljednjim minutama *Krasnog maja*. Marker nema problema s artikulacijom odgovora na pitanje 'Od čega je satkan Pariz u mjesecu maju 1962.?' koje si je postavio na početku filma jer je na 'adekvatan' način tražio odgovor na vlastito pitanje. S jedne strane odgovor na to pitanje nalazi se u službenom priopćenju koje je za mjesec maj 1962. objavila gradska uprava ili gradski ured za statistiku – koliko je bilo rođenih / umrlih, koliko vjenčanja, koliko sunčanih sati, koja je bila prosječna temperatura, kolika je bila konzumacija voća, povrća, mliječnih proizvoda ili mesa, koliko je bilo korisnika javnog prijevoza, koliko potrošenje struje i plina, koliko tona popušenog duhana....

S druge strane, odgovor na pitanje od čega je sastavljen Pariz Marker zaključuje iz 50-satnog materijala koje je skratio na nešto više od 150 minuta – Pariz je sastavljen od lica stanovnika na kojima se iščitava nezadovoljstvo i nesreća. Zato motiv zatvora i intervju s jednom od zatvorenica čuva za sam kraj, jer se tim motivom može poslužiti kao metaforom za stanje duha Parižana koje je intervjuirao. Vjerojatno ponukan nezadovoljstvom što među svojim sugrađanima nije prepoznao političku osviještenost i zabrinutost oko 'velikih događaja' (kako ih nekoliko puta naziva u filmu) kao što su primjerice rat u Alžiru, ili rasizam koji svakodnevno susreću radnici imigranti, Marker mračno obojanim monologom završava film.

'Što nije u redu, lica?', pita glas naratora slučajne prolaznike koji su se našli u posljednjim kadrovima filma. 'Čega se bojite? Bojite li se Fantomasa? Mislite li previše na sebe?', gorko iznosi pripovjedač. 'Dok god postoji siromaštvo, nećete biti bogati. Dok god postoje zatvori, nećete biti slobodni', posljednje su riječi monologa koju Marker čuva za sam kraj filma.

I tu se može prepoznati razlikovni moment između Markera i njegovih prethodnika iz struje 'filma-istine'. Na samom kraju *Kronike* Rouch i Morin nisu u stanju izvesti zaključak vlastitog eksperimenta jer uviđaju da publika ne reagira jednako na uvjerljivost filmske 'glume' različitih osoba u njihovom filmu, što znači da pomalo naivna ideja o 'filmu-istini' nije tako jednostavan koncept kao što su pretpostavili na početku. Marker, doduše, koristeći materijale koje je prikupio komunicirajući s Parižanima u maju 1962. godine, na kraju iznosi vlastiti stav, što je u mnogočemu u suprotnosti s estetikom koje su pioniri bili Rouch i Morin.

Dok su Rouch i Morin navodno objektivnim metodama bilježili svakodnevicu ljudi koji nisu glumci te su pokušali film u potpunosti izjednačiti sa stvarnošću, previdjeli su činjenicu da je i sam realizam ili 'prirodnost' filmska konvencija. Na kraju filma, zaslijepljeni idejom univerzalne istine koja je bila nit vodilja cijelog filma, oni ne uspijevaju ni iznaći zaključak iz vlastitog eksperimenta.

Markerova istina, doduše, ne pretendira na općenitost. Intervjuirane osobe on uglavnom nalazi na ulici, na javnim prostorima, uglavnom metodom slučajnog odabira. No, niti u jednom momentu Marker ne gubi vlastitu poziciju, niti kritički stav te ga ni ne pokušava sakriti – on je ponekad prilično grub s ljudima kojima postavlja pitanja, njegovi stavovi se daju iščitati iz načina na koji prekida sugovornike, oduzima im riječ i postavlja pitanja, što na kraju rezultira puno nijansiranijim i slojevitijim prikazom 'istine' koja je bila opsesija dvojca Rouch / Morin. Razvitkom i nadogradnjom 'filma-istine' Marker pronalazi vlastitu filmsku istinu. 'Univerzalnu' dokumentarističku struju c*inéma véritéa* on transformira u idiosinkratsku estetiku. Ili, kako je Marker navodno jednom parafrazirao ovaj dokumentarni pokret, c*inéma vérité* pretvara se u 'ciné, ma vérité' (u prijevodu: 'film, ali istina').

Bez sunca: klasifikacijske nedoumice

U uvodnom poglavlju već je bio spomenut način na koji Peterlić pobliže opisuje rod dokumentarnog filma. U njemu se u prvi plan ističu čimbenici sličnosti, one odlike filmskog zapisa koje naglašavaju svojstva izvanfilmske građe. Prema Peterliću (usp. 2000., 233) dokumentarni film stremi eliminaciji čimbenika razlike, odnosno minimizaciji karakteristika filmske snimke koje ističu njezinu 'filmičnost', njezinu specifičnost i razliku u odnosu na izvanfilmsku zbilju.

Turković, pak, u prvom poglavlju knjige *Razumijevanje filma. Ogledi iz teorije filma* s pravom navodi kako je lako upasti u zamku terminološke nepreciznosti ako definiciju 'igranog' filmskog roda izvedemo iz njegova naziva. 'Igrani' film podrazumijeva igru, odnosno glumu, što je u opreci s 'dokumentarnim' filmom, u kojem, ako izvedemo zaključak po sličnoj logici, ne postoje glumci, u kojem se ne glumi niti se ne 'igra' (usp. Turković 2012., 6).

Kako bi preciznije definirao umjetničko polje igranog filma u odnosu na dokumentarni, Turković upotrebljava termin 'imaginativnosti' i 'fikcionalnosti', koje prišiva igranom, odnosno 'činjeničnosti' i 'nefikcionalnosti' koje pridaje dokumentarnom filmu. Također, u jednom od sljedećih poglavlja koje posvećuje isključivo dokumentarcu, navodi kako je njegov osnovni cilj 'da stvori dojam o *činjeničnom,* stvarnom, zatečenom stanju, i pri tom se može služiti čak i namještanjima, igranofilmskim rekonstrukcijama' (2012., 45). Ujedno, prema Turkoviću ključne su značajke dokumentarizma 'činjeničnost, novina i izlagačka sustavnost' (isto, 46).

Imajući na umu ove dvije opisne definicije dokumentarizma, Markerov film *Bez sunca* se čini gotovo nemoguće podvesti pod kategoriju dokumentarnog filma. On gotovo na svim razinama proturječi glavnim odlikama dokumentarca koje Peterlić razlaže u posljednjem poglavlju *Osnova teorija filma*. Prema Peterliću na planu oblika filmskog zapisa dokumentarni film navodno izbjegava one koji su 'senzorno senzacionalniji', one 'što (...) zbilju mijenjaju do neprepoznatljivosti' i one što 'više svjedoče o uporabi tehnike filma i o autoru nego o onom što film prikazuje' (Peterlić 2000., 234). Prema njemu u dokumentarnom filmu su rjeđi subjektivni kadrovi, autorski također, budući da se u tim oblicima filmskog zapisa naglašava režiserov komentar.

Bez sunca slijedi filmski izražaj koji je u potpunosti u suprotnosti s onim što Peterlić smatra odrednicama dokumentarizma - 'Kad bi ovi drugi [subjektivni kadrovi] bili suviše česti, onda bi film predstavljao svjedočenje o zbilji iz vizure odabranoga čovjeka, što znači i iz vizure režiserove (jer ga je najvjerojatnije on odabrao)' (isto). Međutim, *Bez sunca* je moguće interpretirati upravo kao svjedočenje o zbilji iz režiserove perspektive, odnosno perspektive Sandora Krasne, fikcijskog snimatelja čija pisma neimenovanoj naratorici predstavljaju okosnicu filma, jednog od mnogih Markerovih *alter ega*. Film *Bez sunca* nije ništa drugo nego niz opservacija distanciranog promatrača koji kamerom bilježi 'banalne' detalje svakodnevice u Japanu, Gvineji Bisau i na Zelenortskim Otocima.

Na strukturnom nivou, riječ je o kompleksnoj mreži kadrova, putopisnih komentara, šumova i eksperimentalne glazbe koja ne bježi od retoričkih potencijala filma, doduše, gotovo da ne postoji trenutak u filmu u kojem se ne naglašava transformativni potencijal filma u odnosu na stvarnost. *Bez sunca* gotovo da bi mogao poslužiti kao paradigmatski primjer onoga što film *može*. Drugim riječima, Marker je u ovom filmu iskoristio gotovo sve oblike filmskih zapisa koje je Peterlić tako temeljito razlaže u *Osnovama teorije filma*.

Bez sunca sastoji se od detalja (ruku, keramičkih statua, lutki, životinja, reklama, televizije, dijelova tijela, oružja...), krupnih kadrova (ljudskih lica), kadrova blizu (stanovnika Gvineje Bisau i Zelenortskih Otoka), američkih kadrova (stanovnika Tokija u javnim prostorima), polutotala (psi lutalice na plaži jednog od Zelenortskih otoka, snimke obale Chiba, protesta u Nariti...) i totala (snimke pustinje i mora na otoku Sal, snimke Tokija...). Kadrovi su uglavnom autorski, ponekad objektivni, s ponekim subjektivnim. Ljudi i objekti su snimani uglavnom iz ljudskog očišta, no ne manjka kadrova iz ptičje perspektive (primjerice, snimke iz aviona).

Nadalje, film je prepun vožnji i panorama, s ponekim primjerom brišuće panorame. Na montažnom planu Marker se uglavnom koristi rezovima, no u nekim dijelovima filma prisutna je i zavjesa. Film obiluje fotografijama bez pokreta, primjerice, u dijelu posvećenom japanskoj televiziji, a ponekad autor mijenja brzinu pokreta u kadru (usporeni pokret).

Moglo bi se zaključiti kako je Markerov redateljski rukopis u filmu *Bez sunca,* kao i u filmu *Krasni maj*, iznimno 'barokni' – gotovo da nema oblika filmskog zapisa koji nije iskorišten u filmu. Iako je lista potencijalnih oblika filmskog zapisa nemalena, on se u ovom filmu nije libio okoristiti većinom te ih spojiti u jedinstvenu cjelinu. Ovdje treba spomenuti i da sam Marker nije snimio sve dijelove filma, nego je uvelike koristio i materijale drugih autora navedenih na odjavnoj špici (Sana Na N'Hada, Jean-Michel Humeau, Mario Marret, Eugenio Bentivoglio, Daniele Tessier, Pierre Camus), kao i snimke s japanske televizije i isječke iz nekoliko drugih filmova (npr. Hitchcockove *Vrtoglavice,* 1958.).

Stilski iznimno heterogen, *Bez sunca* ipak favorizira određene filmske postupke – primjerice, zamjetno je kako je Marker snimajući film često koristio teleobjektiv. Karakteristike kadra snimanog uskokutnim

objektivom jesu da se pojedine osobe u filmu ističu iz pozadine, a dubina kadra, odnosno prostorni kontekst u kojem se ta osoba nalazi, reducirana je i plošna. Kao što je već bilo spomenuto, isti postupak Marker je često koristio u *Krasnom maju*, no u tom filmu je svako korištenje teleobjektiva imalo drugačiji smisao budući da je tamo bilo dio drugačije strukture.

U *Maju* Marker je takve kadrove vješto spajao s kadrovima totala ili polutotala, one su u toj strukturi bile kontrastirane snimkama kojima se opisivao pariški 'kontekst'. Totali grada, snimke prometnog kaosa, pariških bulevara, gradskih četvrti i predgrađa – to su kadrovi kojima je prikazan okvir 'priče', odnosno prostorno-vremenski uvjeti u kojima su se dogodili kadrovi snimljeni teleobjektivom.

Isti filmski postupak u filmu *Bez sunca* upućuje na drugačiju označiteljsku funkciju, budući da se ti kadrovi nalaze u potpuno drugačijoj strukturi. Za razliku od *Maja*, u ovom filmu 'okvir radnje' nije detaljno specificiran. Naratorica nas, doduše, opetovano za vrijeme trajanja filma upućuje na mjesto radnje, no budući da se lokacija snimanja promijeni nekoliko desetaka puta tijekom trajanja filma, te budući da događaji u filmu nisu objedinjeni po principu priče, njezin glas samo uspijeva donekle smiriti kaos koji nastaje u glavama gledatelja.

Totali i polutotali postoje u filmu, no Markerov naglasak u ovom filmu je na krupnim kadrovima i detaljima. Kao što i sam navodi na početku filma, nakon što je proputovao svijet nekoliko puta, jedino što Sandora Krasnu interesira jest 'banalnost', a na ovim putovanjima ju je 'gonio poput lovca na glave'. Informacijska razina prikazanih objekata, životinja i ljudi stoga ne nalazi se u prvom planu. Štoviše, kamera se trese većinu filma. Ti kadrovi nisu snimani koristeći stativ, već iz ruke, što dodatno pojačava njihovu retoričku dimenziju.

Kao što je spomenuto, radnja (uvjetno rečeno) filma puno je kompleksnija od one u *Krasnom maju.* Totala i polutotala ne samo da ima puno manje u usporedbi s *Majem,* nego nose drugačiju informacijsku vrijednost. Oni gledatelje ne opskrbljuju informacijama potrebnim za lokalizaciju kadrova, već su samo jedni u nizu kadrova koji sa sobom nose 'poetsku', odnosno retoričku dimenziju. Dakle, velika količina detalja i krupnih kadrova u filmu *Bez sunca* nema svog kontekstualnog pandana kao što su bili totali u *Krasnom maju*.

Rezultat takve strukture jest da gledateljima izmiče kontekst, širi okvir u koji se umeću detalji i krupni kadrovi, odnosno opažaji senzibilnog snimatelja i putopisca. Budući da prostorno-vremenski okvir nije jasno zadan, štoviše, gledatelji su bombardirani količinom i brzinom izmjene kadrova, činjenica i poetskih detalja, prvotni osjećaj koji preplavljuje gledatelje je onaj prostorno-vremenske izgubljenosti.

Nadalje, osim oblika filmskog zapisa koji se većinski koriste u dokumentarnom filmu, Peterlić spominje kako načelu sjedinjavanja filmske građe u dokumentarcu odgovara 'načelo strukture logičnog izlaganja', i to u onoj 'verziji' u kojoj su potisnute retoričke komponente što najizrazitije svjedoče o autorovoj intervenciji u građu. Drugim riječima, dokumentarnom filmu je najprimjerenija 'diskretna' struktura logičkog izlaganja' (Peterlić 2000., 234).

Istina je da *Bez sunca* koristi načelo strukture logičnog izlaganja kao načelo sjedinjavanja oblika filmskog zapisa u jednu cjelinu, no njegova struktura definitivno nije 'diskretne' prirode. O ovom filmu riječ je o specifičnom jedinstvu između slike, glasa i zvuka, tri dimenzije koje se mogu promatrati jedna zasebno od druge, no koje su istovremeno međusobno isprepletene do te mjere da odgonetanje te višestruke veze djeluje poput razbijanja kompleksne šifrirane poruke.

Monolog naratorice posjeduje određenu autonomiju u odnosu na zvuk i sliku, a isto se može reći za ove dvije komponenete filma. Scenarij filma moguće je pročitati kao da je posrijedi esej, a ne predložak za film. No, svoj puni potencijal on ostvaruje samo u kombinaciji s ostalim elementima, svoje puno značenje on dobiva samo u filmskoj stukturi gdje on nalazi svoje pravo mjesto.

Odnos slike i riječi u filmu je uglavnom baziran na načelu sličnosti. Dok pripovjedačica to eksplicitno ne naglasi, gledatelji nisu svjesni da su kadrovi spavača na samom početku filma zapravo putnici koji s otoka Hokkaido brodom putuju na otok Honshu jer nemaju dovoljno novaca da si priušte kartu za avion. Jednako tako, prije nego što je naratorica to izrijekom spomenula publika nije svjesna da su kadrovi koji prikazuju stotine i stotine keramičkih mačaka zapravo snimljeni u tokijskom hramu koji je posvećen dušama izgubljenih mačaka.

Tekst uglavnom prati vizualne putopise Sandora Krasne te im daje smisao unutar filma. Slika nije u potpunosti autonomna od naracije, iako se u mnogim momentima čini da posjeduje dozu samostalnosti kakva se obično ne viđa često u dokumentarnom filmu.

S druge strane, postoje detalji naracije koji teško da mogu dobiti svoje vizualno 'opredmećenje'. Primjerice, za anegdotu o japanskoj plemkinji i pjesnikinji Sei Shōnagon koja je u 11.stoljeću stvarala neobične liste, među kojima je i lista 'stvari od kojih srce brže lupa', nemoguće je naći vizualni pandan. Također, scenarij za imaginarni film o osobi koja je iz budućnosti došla u sadašnjost te se ne snalazi u svijetu u kojem postoje pojmovi zaborava i nesreće, nemoguće je translatirati u vizualnu dimenziju.

Svaki put kad se monolog naratorice pretvori u filozofsku spekulaciju ili diskurs o apstraktnim pojmovima, taj svijet postaje teško vizualno predočiti na način na koji je to moguće napraviti s

opažajima Sandora Krasne o japanskim mangama, psu Hatchiku, video igricama, tokijskom javnom prijevozu ili plesu *takenoko,* gdje slika nadopunjuje monolog pripovjedačice (i obratno). S druge strane, u momentima u kojima slika ne odgovara onome što je rečeno, i obratno, ono što je rečeno ne podcrtava ono što je prikazano, filmski snimci i govor naratorice spojeni su po asocijativnom načelu. U tim trenucima govorni i vizualni element na asocijativnoj razini tvore novu idejnu konstelaciju koja nije zamjetna ni u samom tekstu niti u samim snimkama.

Također, film je premrežen kadrovima koji se ponavljaju, što je jedan od način na koji se gledateljima dopušta efekt prepoznavanja u kompliciranoj strukturi, budući da je ponovljeni kadar percipiran kao informacija koja je već poznata. Također, riječ je o filmskom postupku kojim ponovljeni kadrovi dobivaju novu značenjsku dimenziju budući da su postavljeni u novi kontekst kojim se struktura filma usložnjava, ali i objedinjuje. Primjerice, kadar troje djece s Islanda, kadar 'sreće' (kako ga naziva Sandor Krasna), pojavljuje se na samom početku filma. No, kad ga susretnemo po drugi put, jasno nam je da je riječ o 'retoričkom' postupku, pa pretpostavljamo da se njime nagoviješta kraj filma. Slična situacija se ponavlja i s kadrovima emua, kao i sa sekvencom molitve za izgubljenu mačku imena Tora.

Stoga, bilo bi teško 'navući' argument kojim bi se podupro zaključak da je u filmu *Bez sunca* prisutna 'diskretna struktura logičkog izlaganja' ili da su u njemu 'potisnute retoričke komponente', kako Peterlić definira obilježlja dokumentarnog filma. Naprotiv, Marker tijekom cijelog filma intervenira u filmsku građu i daje do znanja da je filmska obrada stvarnosti uvijek i jedino obrada stvarnosti, a nikako njena kopija. Postavlja se pitanje zašto se o filmu *Bez sunca* govori kao o dokumentarnom filmu?

Gilićeva 'definicija' dokumetarnog filma ponešto je drugačija od Peterlićeve. Kao što je već bilo spomenuto, Gilić smatra da se dokumentarni film definira cjelovitom referencijom na izvanfilmsku

zbilju, odnosno riječ je o filmovima koji prikazuju prizore iz zbilje. Ujedno, on s pravom smatra da čimbenici sličnosti ne mogu biti odgovor na pitanje kako 'izvanfilmska stvarnost postaje temeljni kontekst filmskih tvrdnji'. Odnosno, 'mimetički potencijali filmske slike' ne mogu biti jednostavno rješenje na pitanje na koji način 'tijekom filmskog izlaganja nastaje dojam temeljne značajke referencije, (...) izravnog i temeljnog odnošenja filma prema izvanfilmskog zbilji' (Gilić 2013., 23).

S druge strane, on se s pravom referira na Peterlićevu tvdnju da se o pripadnosti dokumentarnom filmu može govoriti tek nakon odgledanog filma. 'Nedvojbeno je da se ono što je potencijalno dokumentarno u filmskom zapisu kao dokumenat pojavljuje tek na razini djela (Peterlić 2000., 235). Iako potiče diskusiju i izaziva oprečna mišljenja, iako se svojim izlagačkim prosedeom približava autoreferencijalnosti eksperimentalnog filmskog roda, iako radikalno odstupa od konvencija i filmskih postupaka normiranih u klasičnom dokumentarcu, Gilić *Bez sunca* klasificira kao dokumentarni film jer on temeljno ostaje 'u referencijalnoj domeni dokumentarnoga filma' (Gilić 2013., 21).

U potrazi za nejednoznačnim odgovorom na pitanje kojem filmskog rodu pripada *Bez sunca* okrenuo bih se interpretaciji filma, jer vjerujem da odgovor na pitanje treba potražiti u samom filmskom tekstu. Možda ne bi bilo na odmet napomenuti da, budući da je ovaj film iznimno kompleksan labirint 'poetskih' znakova, što vizualnih, što govornih, a što auditivnih, teško da će 'filmski' odgovor na ovaj klasifikacijski problem imati težinu teorijskog argumenta.

Jedan od centralnih tematskih motiva filma je 'zona', svijet transformiranih filmskih slika koje producira Hayao Yamaneko, prijatelj Sandora Krasne (naravno, u stvarnosti se opet radi o Markeru; riječ 'yamaneko' na japanskom znači 'divlja mačka'). Taj 'manijak' ili 'fanatik', kako ga od milja naziva, bavi se stvaranjem video igara i 'elektroničkih grafita' koristeći vizualni sintesajzer, uređaj kojim se

može promijeniti izgled bilo koje fotografije ili filmskog zapisa do njihove referencijalne neprepoznatljivosti.

Hayao tvrdi da prizori tretirani sintesajzerom manje obmanjuju od onih koji se mogu svakodnevno vidjeti na TV-u, zato što se transformirane slike proglašuju za ono što one zapravo jesu. Slike takvih promijenjenih referencijalnih karakteristika prezentiraju se isključivo kao slike, a ne kao kopije ili nastavci realnosti. Stoga Hayao provodi svoje vrijeme igrajući se sa filmskim materijalima i fotografijama i stvarajući novi vizualni univerzum koji naziva 'zona'. Imenom odaje počast filmu *Stalker* Andreja Tarkovskog.

Primjerice, u jednom dijelu filma prikazuju se ratni snimci. Najvjerojatnije je riječ o prizorima borbe između Japanaca i Amerikanaca u 2. svjetskom ratu, budući da taj dio filma slijedi odmah nakon priče o Okinawi i tragediji koja je za vrijeme tog svjetskog rata snašla starosjedilački narod Ryukyu. U seriju snimaka obrađenih vizualnim sintesajzerom tu i tamo je ubačen detalj (pretpostavljam) Hayaove ruke koja stišće gumbiće i umeće iglice u niz rupica koje čine radnu plohu video sintesajzera. Snimke rata u novoj modificiranoj verziji izgledaju, tvrdi naratorica, poput 'gorućih slova isjeckanih u vatrenom obruču'.

Modificirane slike postupkom obrade na vizualnom sintesajzeru gube na svojoj referencijalnosti. Slike iz 'zone' izgledaju poput apstraktnih ljubičasto-narančastih amorfnih oblika koji se prelijevaju po ekranu. U slučaju modificiranih snimaka iz 2. svjetskog rata uglavnom je nemoguće razabrati što se nalazi na originalnoj snimci budući da je ona preinačena do neprepoznatljivosti, dok je ponekad moguće prepoznati da je riječ o vojnicima koji salutiraju i marširaju, avionima koji uzlijeću, granatama koje se rasprskavaju i avionima kamikaza koji se zalijeću u neprijateljske redove.

Za Hayaa 'elektronička tekstura se jedina može nositi s osjećajima, memorijom i imaginacijom'. Iako skeptičan tijekom filma, tom se mišljenju na samom kraju pridružuje i Sandor Krasna, autor pisama koje za vrijeme njegovog trajanja čita naratorica. 'Naposlijetku, njegov jezik me dirnuo', iznosi nam pripovjedačica o promijeni Sandorovog stava o Hayaovim 'elektroničkim grafitima'.

Za vrijeme posljednjeg monologa Marker ponavlja filmski materijal koji smo već vidjeli u filmu, no izgled ovih snimaka je temeljno transformiran upotrebom sintesajzera. Riječ je o kadrovima mačjih statua iz hrama u Tokiju, o isječcima iz filmova i emisija japanske televizije, o snimkama pozaspalih ljudi u tokijskom javnom prijevozu, kao i o kadrovima plešućih žena odjevenih u raskošna kimona tijekom proslave na tokijskim ulicama, o snimkama izopćenika iz japanskog društva koji žive bez krova nad glavom, kao i o mnogim drugima u kojima se ne da razabrati koju scenu iz filma prikazuju budući da im je izgled modificiran do neprepoznatljivosti. Ti snimci sad pripadaju 'zoni'. Oni su modificirani zapisi koji su sada napokon 'slobodni od laži koja je prolongirala egzistenciju tih trenutaka koje je progutala spirala', slobodni od svoje referencijalne funkcije.

Prema Hayau i Sandoru 'zona' se dakle sastoji od slika koje nisu 'prenosiva i kompaktna forma ionako nepristupačne realnosti'. Ti zapisi su svjesni samih sebe, odnosno vlastite 'filmičnosti', činjenice da nisu nastavak realnosti, već da je transformacija realnosti upisana u njihovu egzistenciju. Ono čemu iz dana u dan svjedočimo na našim malim ekranima jesu slike koje obmanjuju, koje se prezentiraju za realnost, koje nisu svjesne da su same produkt formalne konvencije koja uvjetuje da ih se percipira kao realne.

'Yamaneko vjeruje da su grafičke mutacije Zone na mnogo načina istinitije od varljive prisutnosti konvencionalnih filmskih snimki i fotografija, budući da one mogu prilično doslovno prikazati

mijenjajuće i transformirajuće djelovanje vremena i sjećanja nad slikama iz prošlosti. ' (Lupton 2006., 153, prijevod: I. Ramljak).

Postavljaju se pitanja: što u kontekstu ove diskusije o prirodi filmske slike, koja je jedna od centralnih preokupacija filma *Bez sunca*, znači govoriti o razlici između dokumentarnog, igranog i eksperimentalnog filmskog izričaja? Kako na pravilan način izvršiti genološku klasifikaciju *Bez sunca* imajući na umu da se Sandor Krasna na kraju filma priklanja Hayaovom stavu da su transformirane snimke 'zone' realnije od 'realnih' filmskih snimki? Kako misliti temeljne karakteristike dokumentarnog filma (koje smo spomenuli na početku ovog poglavlja) nakon filmsko-filozofske refleksije koja propituje i podriva ideju filmske realnosti? I naposlijetku, kako aplicirati filmološke pojmove 'fikcionalnosti', 'činjeničnosti', 'autoreferencijalnosti', 'referencijalnosti' i 'izlagačke novine', koji su navodno temeljne odlike igranog, dokumentarnog i eksperimentalnog filma na film koji tvrdi da između filmskog materijala i stvarnosti ne postoji znak jednakosti te da je svaki snimljeni kadar transformirana realnost?

'Onda sam otišao dolje u podrum gdje moj prijatelj - manijak - zabavlja sebe sa svojim elektronskim grafitima. Napokon me njegov jezik dotaknuo, jer on govori onom dijelu nas koji inzistira na crtanju obrisa na zatvorskim zidovima. Komad krede prati obrise onoga što nije, ili što nije više, ili što nije još; rukopis koji će svatko od nas koristiti da sastavi vlastitu listu 'stvari koje čine da srce kuce brže', kao prijedlog ili za brisanje. U tom trenutku poeziju će pisati svatko, i biti će emua u Zoni.' (dio naracije iz filma, prijevod, I. Ramljak)

Zaključak: Granice dokumentarnog filma

Početna ideja ovog diplomskog rada bila je analizirati inovativne obrasce u opusu kultnog francuskog filmskog redatelja Chrisa Markera imajući na umu njegov kasniji rad, koji obuhvaća, primjerice, filmove *Bez sunca* i *Level Five.* No, kreativna igra koju on poduzima unutar roda dokumentarnog filma zamjetna je već i u njegovim najranijim radovima poput *Pisma iz Sibira* koji je snimio na samom početku svoje filmske karijere.

Kako bi potvrdili tezu o Markeru kao vječnom inovatoru dokumentarne forme, prvo smo analizirali jedan od njegovih 'klasičnijih' dokumentaraca, film *Krasni maj.* Taj se film nažalost nalazi u sjeni *Kronike jednog ljeta,* redatelja Jeana Roucha i Edgara Morina, paradigmatskog djela dokumentarističke struje *cinéma véritéa* te se prečesto promatra kao jedan od filmova koji su kopirali poetiku i filmske postupke ovog filmskog pravca. Analizom sam htio pokazati da je Marker u ovom filmu uspio na zasadama *cinéma véritéa* izgraditi svoju vlastitu poetiku koja umnogočem ostaje vjerna, no ujedno i nadopunjuje onu 'filma-istine' šezdesetih.

Nakon *Krasnog maja* pozabavio sam se i analizom *Bez sunca,* kultnog filma Markerova heterogenog umjetničkog opusa. Budući da ga se u literaturi uglavnom percipira kao dokumentarni film, zanimljivo mi je bilo proučiti u kojoj mjeri se Marker u ovom filmu odupire klasičnim definicijama i odrednicama dokumentarnog filma dok paralelno uspijeva ostati u njegovim proceduralnim 'tračnicama'. Riječ je o genološkom hibridu koji koristi postupke karakteristične i za eksperimentalni i za dokumentarni film te koji se odupire jednostranoj klasifikaciji po modelu ili-ili.

Na samom kraju sam analizirao završni dio filma koji sadrži filmsko-filozofsku raspravu o prirodi filmske slike, koja je ujedno i jedan od centralnih trenutaka tog filma. Vjerujem da ta 'filmska meditacija' uvelike objašnjava i Markerovu specifičnu redateljsku poziciju unutar dokumentarnog filma, jer se njegov opus, a posebice njegovi kasniji filmovi, umnogočem opire simplicističkoj klasifikaciji pod rod dokumentarnog filma. Kako kraj filma *Bez sunca* tvrdi, filmska je slika u svojoj biti transformacija realnosti, a nikako njena kopija ili nastavak. Unutar takve filmske 'ideologije' mislim da je gotovo nemoguće odlučiti koji su filmski snimci 'dokumentaristički', koji 'igrani', a koji 'eksperimentalni' te kakve su generalne odlike ta tri filmska roda.

Imajući na umu tu refleksiju o prirodi filmske slike, nije čudo da se Markerovi filmovi poigravaju klasifikacijskim granicama, odnosno da se njegov opus nalazi na raskršću između rodova i žanrova. Smatramo da je činjenica da njegovi filmovi često nalikuju na hibride posljedica svjesnog poimanja 'umjetničkog' potencijala filmske slike koja realnost uvijek i nužno mijenja u svakoj sekundi između paljenja i gašenja filmske kamere.

Možda bi se drugim riječima i malo slobodnije to moglo opisati na ovaj način - svaki put kad je Tomislav Gotovac otvorio oči, vidio je film, a svaki put kad je Chris Marker uključio kameru, vidio je poeziju.

Literatura

Gilić, Nikica (2013.) *Filmske vrste i rodovi*, Društvo za promicanje književnost na novim medijima, Zagreb.

Lupton, Catherine (2006.) *Chris Marker. Memories of the future*, Reaktion Books, London.

Peterlić, Ante (2000.) *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb.

Tjudor, Endru [Tudor, Andrew] (1979.) *Teorije filma*, Institut za film, Beograd.

Turković, Hrvoje (2012.) *Razumijevanje filma,* Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, Zagreb.

Tracy, Andrew (2013.) 'The essay film', objavljeno na internetskoj stranici

https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/deep-focus/essay-film

Filmografija

Bez sunca (Sans soleil), Chris Marker, 1982.

Krasni maj (Le Joli mai), Chris Marker, 1962.

La jetee, Chris Marker, 1963.

Kronika jednog ljeta (Chronique d'un été), Jean Rouch i Edgar Morin, 1961.

Level Five, Chris Marker, 1997.

Pismo iz Sibira (Lettre de Sibérie), Chris Marker, 1959.