

Nikola Lorencin

DRAMA DOKUMENTARCA – II (Stvarnost i istina u dokumentarnom filmu)

Život nije stvarnost, u stvarnosti nema snova i prividenja.

...
*Stvarnost prodire u snove, snovi u dnevnu svetlost,
i tako ništa nije stvarno. I sve je.*

(Vitomil Zupan, *Menuet za gitaru*)

"Filmska slika fotografsko-fonografskog reda izaziva u našoj svesti predstave bića, predmeta i pojava koje odlikuje veliki stepen čulne sličnosti sa stvarnošću. U tom pogledu, označeno fotografsko-fonografske filmske predstave po čulnoj "realističnosti" iluzije koju proizvodi u gledaočevoj svesti ne poznaje takmaca u istoriji ljudskih jezika"

(Dušan Stojanović, *Iluzija stvarnosti – da ili ne?*
u predgovoru knjige Ranka Munitića *Dokumentarni film – da ili ne?*)

Mogućnost da se u umetnosti filma, igranog koliko i dokumentarnog, otkrije i doživi izvanjski svet u svom dramskom pojavljivanju, pruža "**filmska slika fotografsko-fonografskog reda**". Ono, dakle, što u praksi zovemo **filmski kadar** i što sadrži, kako teorija režije zaključuje, slojeve vizuelnog i auditivnog zapisa, filmskim snimanjem ili naknadnom obradom združenih u jedinstven perceptivni, čulni izraz, u prvu opažajnu česticu preko čijeg ćemo filmskog predstavljanja – istovremeno i realističkog i iluzionističkog – steći prve podatke, tj. uočiti prve činjenice i doživeti prve utiske o filmski izloženoj *stvarnosti*. Iznova smo u krugu teorije i analize "alhemije" delovanja filmskog medijuma, pretvaranja njegovog izraza u afektivnu "sliku stvarnosti"; ali taj proces mentalnog poistovećivanja filmske predstave i odblesaka pojava iz stvarnosti sa njenim realnim, izvornim postojanjem neminovan je kad se traga za kvalitetom *predstavljenog* filmskim postupkom, posebno u oblasti **dokumentarnog** filma koji – reći ćemo – upravo živi i hrani se, kao što se i nadahnjuje, **stvarnošću**.

Teorijske postavke o prirodi filmskog izraza utvrđuju, i dokazuju naučnim (psihološkim, lingvističkim, filmsko-tehnološkim specifičnostima "filmskog pi-

sma"), ali i estetskim prosuđivanjima o filmskim delima iz oblasti dokumentarnog filma, da u mogućem izrazu **stvarnosti** filmska predstava i činjenice sveta realnog ne mogu da se "preklope", da se podudare i – poistovete, ma koliko se upirali da dokumentarnom filmskom zapisu pribavimo autentičnost "neposrednog", "direktnog", "izravnog"... beleženja i prilaženja životnim manifestacijama. Otkriće i opažanje određene **čulnosti** o predočenim pojavama iz stvarnosti – vizuelni doživljaj oblika, pokreta, boje, specifičnog "filmskog prostora" u kome uspevamo da razaberemo dubinu, perspektivu, odnose veličina... kao i doživljaj zvučnih sadržaja u tom prostoru, auditivne komponente dramske radnje, dijalog ili zvučno obeležje miljea – upućuju na zaključak da psihološki proces čina opažanja i čulnost ostvarene predstave na filmskom platnu, pretvorimo u **doživljaj**, u **emociju**, i da njima, zapravo, "obavijemo" sve ono što nam od senzacija, sadržaja van filmske stvarnosti dostavlja i prosleđuje kinematograf, ili pak: postupak filmske artikulacije izvornog gradiva. U **doživljaju stvarnosti** kojoj se, posebno, približava dokumentarni film – zatiče se, dakle, sav napor da predstavljamo, da otkrivamo, da predočavamo činjenice i pojave u životu, da **izrazimo** njihovu emotivnu specifičnost, da ih svedemo na: **doživljajno otkriće!**

Stoga je ostvarenje velikog stepena "čulne sličnosti sa stvarnošću" sposobnost filma, igranog i dokumentarnog podjednako, da fiktivnim dodirima sa životom i pojavnim u njemu, potakne emocije i doživljaj izvorne autentičnosti i: faktografske određenosti. Filmska iluzija namah se pretvara u verodostojan i uzbudljiv doživljaj nastao iz čulnih i nadražaja čiju autentičnost – u odnosu na vizuelne i auditivne pojave u realnom svetu – ne možemo da prenebregnemo. "Čulna realističnost" filmskog medijuma u odnosu na njenu istovremenu "iluzionističnost", ostvarena je u kontekstu doživljanog, tj. perceptivnog ovaploćenja svih filmski stvorenih, pa pohranjenih i iznova oslobođenih sila *čulne* stvarnosti, njenih vizuelnih i zvučnih manifestacija. Postignuta **sličnost sa stvarnošću** ističe mogućnost dokumentarnog filma – da se u punom zamahu, snažnim doživljajem predstavljenog, iskažu emocije – ono što ostaje, na koncu ovog sleđa povezanih "alhemijskih događanja" između stvarnosti i njene filmske, mimetičke predstave. Ostvarena je njihova autentičnost i na tom planu **doživljavanja** filmskih prizora, podataka ili zapisa o stvarnosti, izjednačen je utisak sa adekvatnim doživljajem koji se ostvaruje u realnom životu. A za dokumentarni film najpreče je održavanje "veze" sa stvarnošću, neprekidne niti vanfilmskih činjenica kojima ćemo podsticati doživljaj i izvlačiti njegovu emotivnu snagu.

Kada se, na koncu, zapitamo o procesima delovanja i funkcionisanja "prenosnih mehanizama" kojima struje emocije u filmskim "odlomcima" zabeležene pojave u stvarnosti (jedinstven foto-fono zapis!) onda se neminovno vraćamo udelu i značaju podsticanja **čula** i njihovog "crtanja", oslikavanja predstave

života. Jer, kao što je u periodu tehnološkog zblizavanja i saživljavanja sa manifestacijama iz stvarnosti, u procesu snimanja, aktiviran postupak da se deluje na filmsku emulziju ili membranu mikrofona... tako se sada, artikulisanim predstavljanjem, aktivira sličan proces delovanja na čulne senzore i na novo, filmsko ovaploćenje čulnog i doživljajnog iskaza stvarnosti.

Može izgledati da smo ovim ciklusom, "životnim krugom" u kome se objedinjuju podsećanja na specifična svojstva medijuma filma i na njihovo delovanje u "okolnostima" dokumentarnog izraza, samo sledili trag teorije; odgovor je da upravo u naše vreme – izuzetno osetljivo na sveze umetnosti i stvarnosti, na funkcionisanje različitih medijuma i njihovo neposredno delovanje, na usmerenost komunikacijskih poruka i njihovo masovno distribuiranje – **dokumentarnost**, činjeničnost, izvornost, podatak imaju presudnu važnost. Neprekidno u opticaju, neprekidno u stanju ispitivanja pred nepoverljivim okom (i duhom) koji su nebrojeno puta varani, dokumentaristički tretman svakodnevnih i najrazličitijih pojava u stvarnosti stekao je važno mesto među umetnostima a u oblasti filma novu priliku da jednom filmskom rodu – uvek u traženju novih postupaka i oblika, koliko i sadržaja kojima ga život izdašno obasipa – rodu *dokumentarnog filma*, izmami nova dela i nove emocije, novi izraz. Ali, povodi i mogućnosti za podsticanje užurbanog i ustreptalog angažovanja u svim izražajnim oblastima, u dokumentarcu posebno, različito su delovali na autore i na njihov rad. Moglo bi se reći, da upravo u vreme koje je najizdašnije i najbremenitije uzbudljivim događanjima, dokumentarni film ostaje da miruje u prikrajku, izbegavajući odlučno uletanje i "svrstavanje" uz dramatičan sled događaja. Nije, pri tom, razlog za ovu stidljivu apstinenciju od šokova stvarnosti, samo razborita potreba da se sačeka, da se pročisti doživljeno, da se stalože emocije. Češće je motiv u izbegavanju konfrontacije – jer takvo je, "konfrontirajuće", i vreme – pa pitanje angažovanja u dokumentarnom filmu dotiče, možda i više, očiglednije negoli u drugim umetničkim oblastima, upravo etičnost i humanost opredeljenja autora. Izgrađenih i iskazanih, zasnovanih na emocijama i početnom impulsu – njihovom čulnom predstavljanju u volšebnom ruhu filmske iluzije.

III

Saznanje ima telo čoveka za granicu.

(Pol Valeri, *Sveske*, II knjiga)

Opominje Pol Valeri na čulnu uslovljenost našeg saznanja – na ograničenost našeg doživljaja sveta, izvanjskog, objektivnog – omeđenog "telom čoveka":

"Zdravo... Vidljive stvari!" još kliče Valeri u "Jutarnjim beleškama"¹; raduje se što su – vidljive – stvari pred njime. One ga krepe. Deo su stvarnosti u kojoj se budi, sa čijim svetlom opet postoji... ispunjen emocijama.

I diskurs o dokumentarnom filmu i stvarnosti, njihovim odnosima i vezama, razmatranje svojstava filmske prezentacije dokumentarnim izrazom, ponovo nas vraća sudbonosnom trenutku (za oblikovanje budućeg doživljaja u filmu) kada potaknuta i motivisana vizuelnim, zvučnim, kinestetskim... senzacijama sa filmskog platna, čula otpočinu da grade i otkrivaju predstave prepoznatljivog i "stvarnosnog" života, "čardaka ni na nebu ni na zemlji". Pobudena treptajima svetla, vibracijama zvukova i oblicima što se javljaju u našem "vidokrugu", čulna istančanost našeg osetilnog sistema sklapa i otkriva jedan novi svet koji postaje poprište "životnih" događanja, nastalih upravo tu, pred nama, ovog trenutka. I neka nam u ovom zagledanju i nošenju s nedoumicama oko izraza stvarnosti u dokumentarnom filmu pomogne, osim "ljudi od filma", još jedno lucidno i dalekosežno zapažanje pesnika, književnika i mislioca – Pola Valerija, jedna njegova beleška o čulima:

"Pevaću čula", kaže Valeri, i nastavlja da otkriva:

"Ali čula su istinita, i čula su čistota. Jer ono što je stvarno nema nikakvo drugo značenje i ne cilja na nešto drugo. Ni uspomenu, ni tumačenje, ni razmišljanje. Nego čula i prisutna uzbuđenja i trenutne stvari, to je ono duboko.

Nema nikavih obmana za čula, ona kažu što kažu, a ako sebi i protivreče, ako ruka protivreči oku, svako je iskreno u svojoj radnji i svojoj oblasti, i ako vidiš nekakav naslikani predmet i ako želeći da ga dohvatiš otkriješ tek površinu slike, znači da je krivac slikar, a ne čulo, i sam si ti krivac, *jer si zaključivao iz jednog sveta u drugi, i poverovao si u predmet*"² (podvukao N. L.). Otkrivamo, zagledajući ovaj tekst, dva sveta: jedan naslikan, sliku dakle, sa svojom površinom, naslikanim predmetima i mogućim varkama, da se polakomimo i, kao u stvarnosti, pođemo ka njima. I drugi – samu stvarnost, iz koje hoćemo da krenemo prema onom drugom svetu, verujući u njegovo postojanje, u njegovu "stvarnost" u kakvoj i sami tog časa postojimo zalazeći u nju. Uočavamo, eto, dva sveta, a jednu – emociju. Jednu očiglednost (ili tek – poverenje) u njihovo jednovremeno postojanje i u njihovu istovetnost; ili bar u naš mogući korak prema nečemu što nas vara, predstavljajući se upravo onako kako smo navikli da opažamo, a čiju ćemo varku, neminovno, uskoro otkriti. Čula nas tom "verovanju" vode: "čula su istinita", povodimo se za njima, sledimo njihov nalog, ma kako ih, i ma čime ih, prethodno, zaludeli, obmanuli. Između stvarnosti i

1 Valeri, Pol, *Ostrvo Ksifos*, Gradina, Niš, 1981.

2 *Ibid.*, str. 85.

slike "zalučeno čulo" premostilo je granicu i pokušalo je da nas uvede u novi svet a da, pri tom, sami ne promenimo naše navike i postupke otkrivanja i saznavanja – verovanja u taj svet. Poverovali smo – i to je bilo dovoljno da započne jedno novo događanje, jedna nova drama, jedno novo doživljavanje zbivanja u svetu kome smo poklonili našu veru i iskazali poverenje u njegovu – čulima otkriveno i opaženo, postojanje. U tom verovanju mi čak možemo, kad je umetnost filma u pitanju, da uočavamo i određene razlike u "stvarnostima" koje sada opažamo – u svetu crtanog filma, njegove "papirnat" ili "kartonske" likove – a opet: žive – koji su kadri da izvode najneobičnije i najvratolomnije pokrete; u svetu igranog filma, potom, koji će po svemu "vidljivom" i "prepoznatljivom" slediti obrasce i upute iz iskustava doživljaja u stvarnosti (ma kakvi bili "žanrovi" igranog i – izgrađenog filma, ma kojim se vremenima vraćali ili ustremljivali, između "istorijskog filma" sa pričom iz davnih vremena ili sa motivima naučne fikcije koja nas privodi budućim vekovima...). I "svet dokumentarnog filma" ukazaće nam se sa svojim specifičnostima koje neće biti teško prepoznati, niti ih razdvojiti od onih osobina – vidljivih na ekranu – prema kojima ćemo razlikovati i razdvajati ostale filmske rodove i, takođe, tehnike. Ruho i struktura "građe" dokumentarnog filma poprimiće drugačiji izgled i doista nam neće biti teško da već nakon prvih kadrova utvrdimo da li je reč o predstavama "stvarnosti" iz igranog ili iz dokumentarnog filma. Naravno, kadšto će granicu razdvajanja biti teže utvrditi i zapaziti, kadšto će se činjenice njihovih stvarnosti i predložnog sveta preklapati, ali dokumentarac će svoju istinu, i verovanje u činjenice koje otkriva, poverenje koje nam je izmamio, pribaviti na drugačiji i poseban način: uskoro ćemo početi da zapažamo niz specifičnosti, drugačijih senzacija i "varki čula" koje će biti kadre da nas uvere kako pred sobom otkrivamo i doživljavamo drugačiji svet. U samom činu izlaganja i postupka predstavljanja neće se promeniti, niti će se poremetiti istovetna celovitost filmskog "beleženja" i struktura kadra; ali će izraz, sadržaj i dramaturška razrada poprimiti drugačiji oblik i tok. Ostvareno poverenje u čulni podatak izmamiće i verovanje u istinu – umetničku i dramsku prezentaciju podataka o stvarnosti.

Ako dođe do varke (kao što Pol Valeri pominje efekat "prevare oka" pred slikom, "tromp l'oeil") onda nećemo okriviti čulo što nas je pogrešno obavestilo o artificijelnom podatku i iluziji koja se predstavlja kao stvarnost, već će krivac biti slikar (koji je vešto predstavio varku), i još: "sam si ti krivac, jer si zaključivao iz jednog sveta u drugi, i poverovao si u predmet". I na filmu, u svim njegovim rodovima (a u dokumentarnom sa najmanje tzv. "intervencija"), šta drugo radimo do upravo to: premeštamo, prenosimo, zaključujemo i prevodimo – da bismo potakli čula i ostvarili čulnu varku – "iz jednog sveta u drugi"! Neizvesno je samo da li će prevagnuti i nadvladati – varka i poverenje,

uverenje kojim ćemo prihvatiti novonastali svet. U tome je sva neizvesnost, ali – istovremeno – i suptilnost nastajanja filmske iluzije, filmski ostvarenog sveta, filmskog doživljaja i čulnih utisaka o predstavljenoj stvarnosti, u tome se sadrži i suština raspre o odnosu životno – filmsko, objektivno-postojeće filmski predstavljeno. Obmana u koju neporecivo verujemo rađa život i u njemu drame ma koliko dramska događanja bila začeta u stvarnosti i "dokumentaristički" preuzeta i filmski izložena. To nas neće pokolebati da poverujemo, da se osvedočimo (kao da smo i sami učesnici ili tek prisutni događaju), da doživimo i emotivno saznamo predstavljenu dramu.

Zato izloženu građu i formu "filmske slike stvarnosti" (kao udvostručenu ili "prekopiranu" stvarnost) i nećemo prihvatiti drugačije, već samo kao iluzijom i varkom čula stvorenu emotivnu i doživljajnu predstavu, sliku u kojoj zahvaljujući izazvanim i ostvarenim **emocijama** živi stvarnost, očuvava se život, traju drame a učesnici u dramskim zbivanjima grčevito se hvataju života. Tako će obmana čula, i iluzija emocijama očuvane stvarnosti, koju smo filmom ostvarili – bolje: podsetili na stvarnost do bola, suza, radosti... ostati mera, ali i zalog ovaploćenja novog života. I presudno pitanje **dokumentarnog filma** o vezama i odnosu **stvarnosti** (neposredne, čulno opažene i svešću definisane) i mogućnosti njenog **filmskog predstavljanja**, u krajnjem slučaju, dakle, nastanka filmskog dela, prenosi se na područje **doživljaja**, emocija, čulnog impulsa koji će omogućiti ulazak u emotivni dramski prostor filma. Za sudbinu, kao i za dosledno istraživanje estetike dokumentarnog filma (i medijuma filmske umetnosti uopšte) i njegove prakse, od presudnog je značaja upravo ispitivanje ostvarivanja čulnog i emotivnog života na ekranu, snage doživljaja, koliko i pokušaja da se utvrdi istina na relaciji stvarnost – filmsko izlaganje.

Stoga bi razmišljanja o prirodi dokumentarnog filma – koliko na planu teorije, toliko i njegove prakse – valjalo "pomeriti" i približiti uočavanju *doživljajnog* i afektivnog u filmskom izrazu i čulnom izlaganju podataka o stvarnosti. Prividan raskol između osnova teorijskog određenja prirode filma i mogućeg izraza čulne stvarnosti u dokumentarnom filmu, uspešno obrazlaže odista ključna teorijska postavka, precizna u odnosu na formu i funkcionisanje strukture filmskog znaka, a otvorena i prijemčiva za čulno, doživljajno, afektivno delovanje filmom: to je, na neki način i pomirljiva tvrdnja, zaključak o istraživanim odnosima (stvarnost – filmski izraz, znak – čulnost) koji, zapravo, razrešava proistekle nedoumice i upućuje na moguća delovanja dokumentarnim filmom. Ovim se delom citiranog stava i privodi koncu uvodni tekst Dušana Stojanovića, *Iluzija stvarnosti – da ili ne?*, u knjizi Ranka Munitića, *Dokumentarni film – da ili ne?*, na koje smo se često pozivali:

"Posebnost filmskog je upravo u tome što artificijelno proizvedena označavajuća njegovih znakova, koja sa takozvanom "stvarnošću" nemaju nikakve

pojavne veze, raspolažu asocijativnom moći da u čovekovoј svesti, uz pomoć jednog koda percipitivnih prepoznavanja, rađaju označena što čulno veoma podsećaju na predstave iz stvarnoga sveta kakve gradi naša afilmska percipcija."³

U dokumentarnom filmu, posebno; stalni vapaj za životnim oblicima, za "perceptivnim prepoznavanjima" i za podsticanjem "asocijativnih moći", kako bi se naslutila istina i prenele činjenice o životu, pretvara se u krajnji usud dokumentarca, u uslov poverenja njegovim moćima izražavanja i autentičnoj kreativnosti – bez čega ne može biti ni doživljaja stvarnosti, ni otkrića dramske istine u dokumentarcu.

IV

*"Mitraljezac i kontrabasista su
produžetak svojih instrumenata."*

...
"Stvari čine s čovekom ono što on čini od njih."

(Viktor Šklovski, *Zoo ili pisma ne o ljubavi*)

Ako kažemo da je dokumentarni film **produžetak** života i "nastavak" stvarnosti mi nećemo poremetiti suštinu uspostavljenog reda u svezi **film – stvarnost** niti opredeljenja za čulno vraćanje predstavama iz stvarnosti, niti ćemo rezultate ostvarenog "vezivanja" asocijativnih impulsa i predočene stvarnosti na filmu drugačije posmatrati. Naprotiv, zalagaćemo se za postavljene odnose i za mogućnost stvaranja mentalnih predstava o čulnoj stvarnosti, istaći ćemo ostvareni balans između artifičijelnog i stvarnog, kao što "slepac lokalizuje osećaj dodira na vrhu svoga štapa" – senzora kojim se ostvaruje čulna veza sa stvarnošću i koja omogućuje da on "sagleda", otkrije, taktilno dosegne pojavnost unutar čije raznolikosti "vrh štapa" dodiruje i – oseća. Kao što vrh štapa omogućuje slepcu da "progleda" (u još jednoj maksimi iz *Zoo ili pisma ne o ljubavi* Šklovskog), tako i film – njegovo "oruđe": kamera, objektiv, emulzija trake, mikrofoni i magnetofon – ukratko, oblikovani kadar, "lokalizuje osećaj dodira", uspostavlja kontakt senzora filma sa stvarnošću. Ako smo do sada, mahom teorijski razvijane postavke o odnosu filma i stvarnosti vazda opravdavali pred sumnjom u mogućnost filma, ma bio i "dokumentaristički" koncipiran, da ostvari srodan dodir sa stvarnošću (da uspostavi "asocijativnim vezama" i "perceptivnim podsticajima" prisnu uzajamnost), sada podozrenje u rezultate ovog odnosa moramo otkloniti; jer, posredstvom čulnog "izazivanja"

3 Stojanović, Dušan dr, "Iluzija stvarnosti – da ili ne?" (Umesto predgovora) u knjizi: Munitić, Ranka, *Dokumentarni film – da ili ne?*, Institut za film, Beograd, 1982.

predstava iz stvarnog života, "kakve gradi naša afilmska percepcija", snažnije i neposrednije, približnije i autentičnije ostvaruje film dodire i veze sa obličjem stvarnoga. A sve to pribavlja mu neophodnu legitimnost da stvarnost zastupa i da je svojim umećem izražava, gradi u novim predstavama i da obelodanjuje njene dramske potrebe, njene istine.

Ovo upinjanje da ukažemo na postupke i da obrazložimo uslovnost izraza u dokumentarnom filmu upravo uspostavljanjem čvrstih veza sa stvarnošću, ima samo jedan cilj: da pred umetničkim izrazom dokumentarne strukture otvorimo "prolaz" i put do čulne, faktografske, "taktilne" upućenosti ka životu, ka svetu stvarnog i da u dokumentarcu, kao na vrhu štapa-senzora, ostvarimo dodir, ali i produžetak stvarnosti! Njen svojevrstan nastavak. Zbog tog zalaganja važno bi, nadalje, bilo da razmotrimo i svojstva dokumentarnog, ili dokumentarističkog izražavanja i ostvarivanja predstava, dramskih sklopova i asocijacija na stvarni svet, na njegove reflekske pod filmskim "ticalima" i u filmskom obličju. Da saznamo kakvim orudem raspolažemo:

"Oruđe ne samo da produžuje čovekovu ruku, već se i samo produžuje u njemu."⁴

Svakako, Šklovski već 1923. godine, otkada potiču navedeni segmenti iz *Zoo ili...*, anticipira i zavodljivo navodi potonju misao jednog Makluana, "namešta" mu ideju i bogate asocijacije o "produžecima čovečjih opštita", naravno, kasnije, u skupini prispelih "medija", među kojima će pojava i nezadrživ razvoj fenomena televizijskog "opštenja" naročito iščistiti misao Maršala Makluana. Sigurno je da "nove stvari" u prostorima umetnosti, komunikacija, medija... počev od telefona, filma, stripa... i dalje menjaju čoveka i izvesno je da će svako novo "oruđe" našega medijskog vremena intenzivno produžavati čovečju ruku, a ljude uvoditi u novu postojbinu zagovaranog televizijskog globalnog sela. Ipak, ostaje nam uzdanje i poverenje u veliki značaj dokumentarnog, i filmskog, u tom okruženju (vera u dokumentarnost: činjeničnost, prisnost, poverljivost... do afektivnosti i, najzad: etičnosti, i značajnog usmerenja dokumentarnog ka humanosti). **Dokumentarac**, usred medijskog preplitanja i halabuke, pokušava da očuva izvornost i neposrednost emotivnog i etičkog odnosa prema stvarnosti.

Odakle je, sa koje strane **dokumentarnosti**, istorija filma počinjala da opaža i da ukazuje na specifičnosti **dokumentarnog**?

"Već 1898. godine jedan operater na kinematografu, Varšavljanin Boleslav Matuševski napisao je i u Parizu objavio knjižicu "Novi istorijski izvor (stvaranje depoa istorijske kinematografije)"... on predlaže otvaranje "kinematografskih

4 Šklovski, Viktor, *Zoo ili pisma ne o ljubavi*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1966.

muzeja ili skladišta za materijal od "dokumentarnog interesa"... "za fragmente javnog i nacionalnog življenja... Kad bi se takva institucija formirala, u nju bi pristizao materijal u ogromnim količinama."⁵ A u ovom "skladištu" za materijal od "dokumentarnog interesa" donosilo bi se, i pohranjivalo, sve što govori i svedoči, što poučava o životu i stalnim promenama u stvarnosti. Ove reči prvog mislioca o mogućnostima filmskog dokumenta (čak i o njegovoj arhivskoj prirodi), Boleslava Matuševskog, naveo je Erik Barnou u svojoj knjizi o dokumentarnom filmu (koja i sada slovi kao valjan udžbenik), *Dokumentarac*. Mi ih ističemo na početku nameravanog "skoka" do razlistavanja i predstavljanja osobenosti dokumentarnog, prisustva "supstance" dokumentarnosti u dokumentarcu i njeno postepeno oblikovanje kroz istoriju filma – razvoj kinematografa, koji je započeo upravo predstavljanjem onih kinematografskih zapisa kakve bismo danas nazvali "dokumentarnim kadrovima-prizorima". I dok je Žorž Melijes smišljao i "izvodio" u mađioničarskom ruhu svoje trikove očekujući – posle prisustvovanja prvoj kinematografskoj predstavi Limijerovih, i pripremajući *Put na Mesec* – i druge fantastične "ferije", braća Limijer sedela su u vozu i već su ulazila u stanicu La Siota: tamo ih je dočekala kamera, ili je, beleži istorija, jedan od njih sam "ciljao" kroz objektiv i okretao ručicu kamere № 1. Već su prvi snimci kinematografa Limijerovih svedočili o prisnosti ovih "pokretnih slika" sa pojavama iz stvarnosti i moglo bi se reći da su svojim sadržajima mogli da obezbede mesto među "eksponatima" u Kinematografskom muzeju, ili – "skladištu" – o kome je Matuševski, tek tri godine od pojave kinematografa, snatrio i predlagao čuvanje i izbor "materijala od dokumentarnog interesa". Upotrebivši termin "dokumentarno" – u jednom sasvim određenom kontekstu čije vrednosti i danas žive u obiliku *dokumentarca* (ako ništa drugo održan je zahtev za **arhivskim** delovanjem, za beleženjem autentičnih događanja... za stvaranjem određene "biblioteke filmova"...) – Matuševski je inaugurisao buduće oformljenje jedne sasvim posebne filmske *delatnosti* (neka nam je dozvoljeno da, u ovom trenutku, baš tako odredimo ona filmska snimanja koja su težila i imala ambiciju da budu – dokumentarna) iz čijeg će se okrilja i prvih razgranjavanja sadržaja snimanja, povoda i obrade snimaka, izbora "tema" i pojava prvih "žanrova" oformiti dokumentarni film sa filmskim registrovanjima *sur le vif* – "uživo", što bismo danas samo prosledili, u duhu vremena, do "uživo" ostvarenih, sve raznovrsnijih kontakata medijskih formi i ostvarenih veza, komunikacija koje uspostavljaju na relaciji: događaj – gledalac (mogući učesnik!) elektronskim čulima.

Iako je na filmu već od samog početka, pod okriljem **kinematografa**, otpočela i epoha **dokumentarnog**, činjeničnog, sadržanog tek u beleženju

5 Barnou, Erik, *Dokumentarac*, priredio i izdao Mandić, Aleksandar, Beograd, 1981.

dogadaja i prizora koji su se "pokazivali" pred okom kamere, gotovo istovremeno sa ovim "istraživanjem stvarnosti" koje su poduzimali Limijerovi i njihovi mnogobrojni snimatelji, javlja se i uporedna, ali suprotno usmerena, težnja da se obrazina stvarnosti izmeni i re-konstruiše. Biće to fantastični i maštoviti pothvati prvog filmskog čarobnjaka, vidovitog mađioničara Žorža Melijesa koji će već sledeće godine, nakon pojave prvog kinematografskog snimka *sur le vif* zaodnuti film u ruho svojih čudesnih ferija i nestvarnih prizora, postavljenih na scenu: "Nestanak jedne dame iz pozorišta Rober – Uden", filmska dosetka u kojoj započinje istraživanje i primenjivanje nebrojenih mogućnosti filmskog trika, najavljuje izuzetno veliki broj dela, sve neobičnijih, maštovitijih, neobuzdanijih u "baratanju" filmskom alatom koju Melijes izuzetno radoznalo i duhovito koristi. Od godine 1897. nižu se Melijesove filmske vragolije čiji naslovi već golicaju maštu: *Mefistov laboratorij*, *Halucinacije alhemičara*, *Ukleta krčma*, *Začarani dvorac* – sve do zamašnjih ostvarenja, kao *Putovanje na Mesec*, *Iskušenja sv. Antonija*, *Kaliostrovo ogledalo*, *Hrist hoda površinom vode*, *Modrobradi*, *Čovek s glavom od kaučuka*, *Fantastični dirizabl*, *20.000 milja pod morem...* Tako se pod okriljem, gotovo "pod pokroviteljstvom" samih tvoraca **kinematografa**, Limijerovih, rodio jedan novi "pravac" na filmu i na domak, ne smemo da kažemo: "pod uticajem" registrovanja, kinematografom ostvarenih svakodnevnih prizora (a – ko zna: ima li išta maštovitije od stvarnosti?) javio film – mašte. Nije li, i sam Melijes, za svoje mnogobrojne filmske trikove i za skoro ovaploćenje žanra **filmske fantastike**, imao da zahvali upravo stvarnosti i njenom hiru, kada je, snimajući na Bulevaru opere u Parizu, omaškom u radu kamere jedan omnibus na ulici "pretvorio" pred očima gledalaca u – mrtvačka kola. Film mašte bio je, najpre, podređen filmskom triku i fantastičnoj inscenaciji a, ubrzo, dospeo da inauguriše one izražajne i sadržajne vrednosti u filmu koje stvarnost nije mogla uvek da pruži, pa će se "izmetnuti" u snažan rod **igranog filma**. Tako će se skeptična fraza samog Luja Limijera da je "Kinematograf izum bez budućnosti" prelomiti baš preko leđa samog tvorca kinematografa koji se, isprva, potpuno zadovoljio snimanjima prema "receptu" i navodu **stvarnosti** – u postupku beleženja i pokazivanja obraza života i krajolika – a, uskoro, i tim zahvatima zamorio i prekinuo svoj rad tvorca i prvog poslanika nove umetnosti, zaključivši delanje upravo "limijerovskom" nevericom o "kinematografu bez budućnosti". Za nešto više od desetak godina aktivnog rada i veoma plodne delatnosti Limijerove "fabrike filmova" nastalo je bezbroj dela, snimanja: zapisa, izveštaja, reportaža... svrstanih u sijaset kataloga prema kojima su spravljani programi kinematografskih predstava u celom svetu: od prvog kinematografskog zapisa u povesti filma – *Izlazak radnika iz fabrike Limijer* (obelodanjen, prvi put, na demonstraciji pronalaska, 22. III 1895. godine), preko programa filmova za istorijsku projekciju u In-

dijskom salonu, 28. XII 1895. godine koji je obuhvatio izbor od 25 minuta različitih kinematografskih snimanja (*Dolazak voza na stanicu La Siota, Čamac izlazi iz luke, Kupanje u moru, Bebin doručak...*), do sve zanimljivijih "prizora iz života" koje će na svim stranama sveta prikupljati i donositi obučeni i vešti snimatelji Limijerovih, ali i prvih rekonstrukcija autentičnih događaja. Time Limijerovi, za svog kratkog preleta zvezdanim nebom filma, na kome će biti prva zvezda već 1907. godine prestaju da snimaju, posvetivši se isključivo proizvodnji svojih "Cinematographe" kamera. U veoma kratkom, ali burnom i odveć značajnom svom bljeskovitom javljanju, Limijerovi su, držeći u ruci svoj pronalazak, laku i univerzalnu kameru, ostvarili veoma mnogo, ne ističući sada i tu "prateću okolnost" da su stvorivši kinematograf začeli pojavu **filma** i filmske **umetnosti**; utemeljili su – spretnom pokretljivošću svoje kamere – snimanje na svakom mestu, pred svakim događajem, u svakoj prilici i sa ogromnom radoznalošću za živopisno obličje stvarnosti. Pretvorili su svakodnevnog događaja u kinematografske sadržaje i učinili ih svojim znalačkim radom snimatelja-reportera pravim spektaklima. Odmah su uočili radoznalost gledaoca za naslućeno "sveprisutno" svojstvo kamere: "uživo", ili u rekonstrukcijama, pristupa se likovima vladara, krunisanjima ili ženidbama, zakoračuje se u daleke, nepoznate i egzotične predele koje sada filmska projekcija čini vidljivim i dohvatljivim, dostupnim radoznalim gledaocima. Utvrdili su, ili naznačili, buduće žanrovske oblike unutar dokumetarnog snimanja – pa se može reći da Limijerovi utemeljuju postupke i principe, otkrivaju sadržaje i oblike dokumentarnih žanrova. "Prizore iz života snimao je 'fiksiranom' statičnom kamerom, kao da radi fotografskim aparatom" (Limijerovi su bili vešti fotografi, njihov otac Antoan takođe, pa je – interesujući se za uspehe i novotarije svih postupaka snimanja prisustvovao u Parizu demonstraciji Edisonovog **kinematoskopa** i sam potakao sinove da se zainteresuju za "žive slike!"); "vrlo je često radio nekom vrstom metode skrivene kamere, kloneći se "glumaca", dekora, kostima i šminke. Ovakvim pristupom građi postavio je i temelje dokumentarističkom rodu..."⁶

Fotografski realizam limijerovske kinematografske predstave stvarnosti sledio je iskustva i "navike" fotografije koja je upravo u tim godinama doživljavala raskošan procvat i sama usmeravala kinematografska snimanja postupcima, motivima i znalačkom tehnikom fotografske objektivnosti. Tako će se već s prvim limijerovskim kadrom zametnuti – i danas još tajnovita – konstrukcija filmskog podatka, njegova fotografičnost i realističnost, nasuprot nepobitnoj iluzionističnosti predstavljanja... Umesto "isečka" nekog snimljenog prizora,

6 *Filmska enciklopedija*, jedinica o Limijerovima, Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža", Zagreb, 1990.

zabeleženog u trajanju od oko jedne minute – koliko je moglo da potraje snimanje sa trakom pakovanom u dužini od 17 m – uskoro se snimljeni materijal oformljuje i izlaže hronološki, redosledom određenog događanja ili dramskog procesa "pripovedanja". Tako se, uz "zapise", oblikuju sada vedute, putopisi, *travelogue*, *documentaire*, na kojima ćemo, umesto jedne sličice i, na poledini "kartoline" ispisanog pozdrava ili opisa mesta, dobiti "živu sliku" krajolika, egzotičnog pejzaža ili gradske vedute, neobične nošnje ili bića drugih rasa... Može se govoriti i o stasavanju razudenijeg oblika dokumentarističkog zapisivanja, o reportaži; i o začinjanju prvih "filmskih novina" – "žurnala". Snimatelji žure da stignu "na lice mesta" i da zabeleže **novosti**, zanimljivosti, pa su Limijerovi svojim "aktuelnim" snimcima – *Iskravanje učesnika kongresa*, *Otkrivanje spomenika...* – začetnici veoma popularnog oblika dokumentaristički ostvarenih filmskih hronika – od "Žurnala", "Filmskih novina"... do "Filmskih novosti" (kod nas, npr. čiji će rad tek snažan zamah televizijskog novinarstva i elektronske informativne tehnologije **ugasiti**).

Tako će već 1907. godine nestati početno ushićenje dokumentarističkim u umetnosti kinematografa, uvažavanja i otkrivanja **stvarnosti**.

Ali sa tom epohom utvrđivanja oblika i postupaka u kinematografskim ostvarenjima odrediće se bitne konture i, čak, suština izraza, filmskog roda koji iskonski potiče iz kinematografske senzacije – roda **dokumentarnog filma**. Stvaralački plodotvoran do današnjeg dana, dokumentarac je nastao kao neposredni izdanak **kinematografa** i neće mu smetati istovremeno javljanje i drugačijeg "načina" da se svojstvo kinematografske naprave – njena sposobnost da **kinematografski** snimi život, lice, pokret u njihovom vremenskom javljanju, u trajanju, u kontinuitetu ispoljenih manifestacija – iskoristiti na poseban način, pa da se i događaj, i likovi, i njihove radnje izmisle i tako snime – sa što više mašte, neobičnosti, fantastičnosti u zbivanjima. Nastao je rod **igranog filma**, pod Melijesovim čarobnim štapićem i njegovim dodirom Limijerove naprave, koji će **igranom** filmu odmah dati i čar nestvarnog, tajnovitog i "onostranog". Ovaj raspon, u krajnjem razmahu, između doslovnog i veristički neposrednog snimanja prizora u stvarnosti, dokumentarne kakvoće, i izmišljenog, aranžiranog; čak i nestvarno-fantastičnim zbivanjima obojenog "igranog" pred kamerom, taj ogroman razmak između dva temeljna roda umetnosti filma koja u tim vremenima upravo nastaje, postaviće za svekoliki potonji razvoj filma, u svom njegovom jednovjekovnom trajanju, **dokumentarno** i **igrano** kao dva nasuprotna – ali ne i konfrontirana pola, dve oprečne izražajne mogućnosti i stvaralačke specifičnosti koje će ostvarivati dela velike umetničke vrednosti, često i bliska u prihvatanju dokumentarnog ili igranog, u njihovom dodirivanju, a uvek pod obeležjem jednog ili drugog filmskog izbora – dokumentarca ili igranog filma.

"Verujemo da se, polazeći od mogućnosti filma da posmatra svet oko sebe, da primećuje i bira događaje iz "istinitog" života, može stvoriti jedna nova i vitalna forma umetnosti. Filmovi snimani u ateljeima gotovo nipoštaavaju mogućnost da se ekran prenese u stvarni svet; u njima se daje fotografija veštački rekonstruisanih događaja".

(Grirson, Džon, *Osnovna načela dokumentarnog filma*, 1932.)

Tours de manivelle – okretaji ručice na kameri Limijerovih snimatelja dovodiće, ovim jednostavnim pokretom koji se rutinski obavlja, ponavlja i koji može da postane dosadan – taj mehanički pokret dovešće pred lica zadivljenih gledalaca svakojaka "svetska čudesa" za koja, ako su ih i sanjali, zasigurno nisu mogli pretpostaviti da će jednog dana biti suočeni sa njima. Na filmskom platnu, tokom projekcije "živih slika" kinematografa, na nekoj od mnogih dnevnih, večernjih, noćnih predstava, sve je ono što su radoznali gledaoci očekivali da vide i da poznaju, sada izranjalo pred njih iz mraka prepunih bioskopskih dvorana. Za kratko vreme svog postojanja, kinematografsko čudo, izum "bez budućnosti", izvukao je – sa svetla dana u mrak projekcione sale – namamio je, kao iz čarobne lampe, usnule duhove koji su zalepršali pred očima gledalaca: odmah je maštom izuma, i njegovom mehanikom, tehnologijom, optikom, hemijom... zavladao duh prestiža, ili samo – podele. Na jednoj strani smišljaju se priče u čijim su najzamršenijim događajima "nastupali" junaci, heroine, svakojaki likovi i "akteri". Radao se **igrani film** i utemeljivali principi izlaganja događaja, postupci "pričanja priče" – na filmski način. Na drugoj strani, manje zamršenim postupcima snimanja, otkrivao se svet i život, ono što se nije činilo nimalo "posebnim", ali što je kamera počela drugačije da zapaža i da nas o svojim "opažajima" izveštava. "Okret ručice" uzgibao je morske talase, beba se smejala dok je otac i majka hrane, voz je jurio – sve dok gledaoci nisu poskakali sa svojih sedišta – a venecijanske palate uz Kanal grande odjednom su na volšeban način, počele i same da "plivaju", da plove ustranu, kao da su na gondolama, a ne na drvenim stubovima i kamenim postoljima. Senzacija i oduševljenja viđenim bilo je na pretek, stvarnost je pokazala svoje lice, i darove, mada se Pandorina kutija još nije bila otvorila. Za kratko vreme, već do 1910. godine kao da je sav prvi ushit iscvetao: filmovi, snimatelji, projekcije i kinematografi, katalogi prepuni naslova za bioskopske programe, znatiželjna publika. A kada su se brže-bolje povukli iz ove halabuke i posvetili trgovini, Limijerovi i njihovi snimatelji imali su na stotine snimljenih filmova – u svim sadržajnim i, naslućuje se već, žanrovskim oblicima. Pa, iako je ostvaren jedan poseban oblik, ili način, možda sadržajna specifičnost, izbor "snimanja" – sve češće čuje se reč *documentaire* (što je tada označavalo, slično "travelogama", putopisna snimanja). Ova dela postaju srodna po jednome: snimanje se usme-

rava prema životnim pojavama i stvarnosti. Neobično je, ali u povesti dokumentarnog filma različiti njegovi oblici i vrste, žanrovske grupacije srodnih ostvarenja, prethodiće – tek dvadesetak godina kasnije – određenom i prihvaćenom njihovom zajedničkom imenu, oznaci, skupnom određenju za sve ove filmske vrste. Njih će termin **dokumentarni film** okupiti pod jedno ime, a svekolikom stvaralaštvu "dokumentarističkog usmerenja" odrediti, ili bar utvrditi zakonitosti, principe i postupke rada.

Osobnosti različitih filmskih snimanja koja su, uskoro, mogla da se svrstaju pod "zajedničke nazivnike" – slične po osobinama kako su sadržaji prezentirani, ili iz kojih "sadržajnih oblasti", sve je to nagovestilo srodne filmske oblike koji će se ubrzo razvrstavati u **žanrovske celine**, tvoriti posebne sadržajne i izražajne oblasti, uputiti na slične postupke realizacije... Pod okriljem "usmerenja ka stvarnosti" nastajace žanrovi u skupinama "slika stvarnog" – onako, kako će kamera nailaziti na život i kako će predstavljati odabrane pojave. Već su Limijerovi snimci donosili veoma različite sadržaje – od puke i "gole činjenice", "doslovnog filmovanja" ("činjenički" film), putopisa (*travelogues, documantaire*), registrovanja istorijskih događaja, prvih izveštaja sa ratišta, pa i – sve češćih i namernih – rekonstrukcija zbivanja (osobito ceremonijalnih, često tragičnih događaja...), do prvih "filmskih novina" (sa našeg Balkana, npr. kada su snimatelji, prispeli i u ove krajeve, snimili aktuelne događaje – *Manevre srpske vojske na Banjici*, ili prizore iz Ljubljane...). Nastaju i filmski žurnali (od 1910. godine redovno se prikazuju Pateovi i Gomonovi žurnali) koji su, opet, na poseban način obuhvatali sve žanrove, ili ih ujednačavali i u nizu ih prikazivali, ističući hronološko izlaganje događaja – reportaža – ili samo scene iz "istorije", "beleške kamere"... Samo sa našeg tla mogli bismo da se podsetimo jednog zaista spektakularnog događaja, s početka veka – 1904. godine – kada su jedan "počasni konzul" mlade kraljevine Srbije, Arnold Mjur Vilson, iz Šefilda, ljubitelj kinematografa i živih slika, i snimatelj Frenk Storm Moterso, koga je doveo u Beograd sam konzul, snimili velepnu ceremoniju krunisanja kralja Petra; ovaj događaj odista je reprezentativno i izdašno – praćenjem svečanosti učesnika u ceremoniji – "zabeležen kamerom" sa preglednim izlaganjem toka zbivanja, i – naročito – sa izvanrednim osećanjem za funkciju i angažovanje kamere, njenog upečatljivog registrovanja prizora koji su se brzo smenjivali, a koje više nije bilo moguće ponoviti. Još jedan događaj iz naše istorije, koji je neposredno prethodio ovekovečenom i filmovanom krunisanju, pa ga čak na sarkastičan način i najavio – ubistvo mladog kralja Aleksandra Obrenovića i ljubovce njegove, Drage Mašin, 1903. godine – privući će pažnju filmskih radoznalaca, te "motive" ove balkanske priče, ubrzo, u Francuskoj, iskoristiti za siže "dokumentarne rekonstrukcije" ovog nemilog i krvavog dinastijskog obračuna. Radoznalost za "dokumentarne rekonstrukcije" (sintagma u čijem je

sklopu nerazrešiva protivurečnost), pa i za ovaj golicav sadržaj naših povesnih hronika, istorija prevrata i gnusnih dekapitacija, pobudiće i u naše vreme ljubopitljivost televizije i nevericu da je "rekonstruisanje" dokumentarnog poprilično jalov čin, smušen i proizvoljan, čak i ako se "dramatizacijom" i svim njojzi pripadajućim sredstvima "svjet" zaodeva ruhom spektakla, što će i naš savremeni tv-igrokaz o tragediji nesrećnog kralja i narečene kraljevine učiniti samo "kostimizacijom" i prepričavanjem ne-dokumentarnih poda taka "storije" u televizijskom postupku.

Pre nego što su se povukli ispod ozvezdanog filmskog neba, Limijeri nisu ostavili za sobom samo čarobni izum – *cinematographe* – prema kome su ionako odmahнули rukom i odrekli mu budućnost; zadužili su oni čovečanstvo (jeste, baš tako se može reći: čovečanstvo) omogućivši i tehnološkom ingenioznošću, i prefinjenim rezultatom koji je naprava kinematografa postizala, doneli su Limijerovi na svetlost dana ili, možda, u mrak bioskopa, savršeno ostvarenje jednog "kolektivnog sna" – fotografisanje slika, jedne za drugom, koje će, potom, biti moguće oživeti i "prikazivati" sa njihovim zapisom obnovljenog života, njegovim pokretima, radnjama, događanjima: sa osmehom, ili sa suzom na licu, živom, pred nama. Iščekivan i priželjkivan, najzad i ostvaren u vremenu kada fotografija sve više dopunjuje život i uspešno – prepuna emocija – nadomešta praznine i manjkavosti u našem svetu, **kinematograf** postavlja i utvrđuje osnove jednom novom izražajnom sistemu, sredstvu kojim će biti omogućeno da se dosegnu dotle još nedomašene strane života, čudesne pojave u stvarnosti – kao da ih je samo kamera mogla videti i prepoznati iako su nam svakodnevno bile "na domak ruke" i pred očima. Limijerovi su svojim izumom, i primenom kinematografa u svom kratkotrajnom radu, sa jednim okom uz kameru i sa rukom veštom da okreće ručicu kojom je pokrenuta filmska traka i zabeležen trag o životu, uspeli da podstaknu nastanak i omogućće brzi i nazaustavljivi razvoj nove umetnosti – filma. Međutim, ono što je u njihovom kinematografskom delu i stvaralaštvu živo i podsticajno, to je utemeljenje roda dokumentarnog filma, oblikovanje njegovih žanrovskih celina i pronicanje u suptilne postupke izražavanja.

Otpočinjalo je vreme, potekle su ure sa dokumentarnim filmom; možda naišlo i doba u kome se čovek više neće odvajati od dokumentarca. Zagledan u život, u pojave, u događanja u kojima je bilo jednako dramatično imati svoje mesto u njima, ili iz zbivanja biti isključen, čovek je sada mogao da promoli glavu sigurnije i da sa više iščekivanja otkrije, možda i da odbaci od sebe, ono što ga je uznemiravalo, ili istrajno mučilo. Ponovo je našao sredstvo i način koji će mu pomoći i omogućiti da podigne glavu, i da pogleda: u nebo, Sunce, zvezde, na prostor oko sebe, na sijaset tajni koje čekaju – u njegovom iskonskom pamćenju i istrajnom razmišljanju – odgovore i objašnjenja, još od prvog

dana, i prvoga glasa kada je tražena reč da prozbori o svetu, univerzumu, tajni postajanja i zagoneci nestajanja. Ništa nije toliko uznemiravalo ljudski duh kao svakodnevno komešanje života pred njime, rađanje i umiranje, sa pitanjima koja su dolazila od svega čega se čovek mogao dotaći ili samo pogledati, zamisliti. Ni mitske priče, ni objašnjenja tajni religijskih verovanja, ni reč i zapis filozofa... ništa nije moglo da čoveka približi stvarnosti, kako to čini dokumentarni film. Pojavila se mogućnost da čovek sada može, istovremeno, da predstavi i da istražuje život; da ga sagleda pred sobom, da ispituje sve ono što već – može biti i poznaje, a što pred njim neprekidno menja ili sakriva svoje lice. Fotografsko-filmsko predstavljanje stvarnosti imalo je i u najrudimentarnijim svojim začecima, kakva su bila limijerovska prikazanja treptaja života, izuzetnu uzbudljivost i snagu, iznova otkrivene tajne nastajanja, dramatičnog trajanja i nestanka života. Dokumentarnim filmskim snimkom predstavljeno je **stvarno**, pojavno obličje života; ali više od pogleda, registrovanja, analize... ostajao je značajniji, tajnovitiji i uzbudljiviji, uvek sa senkom nespokojstva, i pogled ponad života, povrh čoveka, do onih prostora u kojima – hodeći putevima zemaljskim – nestajemo sa našim pitanjima i nedočekanim odgovorima. Ma koliko neznatan bio povod i trag stvarnog, nad svakim činom čovekovim otvaralo se beskrajno prostranstvo univerzuma i nedosegnuta pitanja njegovog mesta, sa koga – ma celog života obilazio ovu planetu koja mu je sva data – može da načini tek korak, u pravcu razrešenja tajni kojima je okružen, i cilja pred njime, koga nikako da dosegne! Jer, glas iz vremena pred našim milenijumima kazivao je:

"Ono što se kreće ne kreće se ni u mestu na kome se nalazi, niti u onom na kome se ne nalazi."

(Zenon iz Elije, "Dokazi", u *Fragmenti elejaca*, BIGZ, Beograd, 1984.)

Elejska "parabola" o kretanju i ne-kretanju kao da je već zamislila ne-pokret koji je fiksiran na filmskoj traci gotovo "po ugledu" na Zenonovo pronicanje u atomizirane čestice ne-pokreta iz čije će veze u vremenu i prostoru tek *nastajati* pokret! Ova nas "opaska" o izvesnoj duhovnoj vezi jednog filozofirajućeg trenutka od pre dva i po milenijuma i mašte koja je pre veka i po započela da gradi pokret od statičnih elemenata crteža ili fotografskih snimaka, dovodi do ostvarenja kinematografa i – u "vremenu prakse" i pretvaranja naslućenih zamisli u konkretizovane "naprave" – do pokretanja slika, "pokrtenih slika", uzbudljivih jer svojom objektivnošću fotografske, predstavjačke "istovetnosti", sada jednovremeno podsećaju i stvorenim "pokretom" potvrđuju "prisustvo" stvarnosti. Snimljene, fotografisane, pa – pokretom (i zvukom, uostalom) – sada "oživljene": sa filmom nalazimo se pred uzbudljivim procesima i mogućnostima "oživljavanja" pokreta i dodira obličja stvarnosti, zalazimo u

prostore složenih odnosa i sveza ostvarenih čulnih predstava o stvarnosti, "konkretizovanoj" filmskim postupcima i podložnoj doživljajnom, afektivnom – čulnom – usvajanju. Sa filmom, i istraživanjem, jednostavno – doživljavanjem veštačkog nastajanja i pojavljivanja "sveta sna" pred našim budnim okom, mi smo na stalnoj probi i iskušenju da prizore u tom svetlu prihvatamo motivišući i potičući naše opažajne i doživljajne, kao i naše saznajne moći. Tajnoviti proces ispružanja prsta prema stvarnosti i dodira *nečega* što će oset nago-vestiti... tako počinje da treperi i "dodir" sa "živim slikama" i emocijama, otkrićima, zapažanjima kojima ćemo biti preplavljeni samo upiranjem pogleda prema ekranu. A na tom prostoru nove stvarnosti javljaće se, za čoveka, doživljaju njegovom ili tek pažnji njegovoj upućene, iste one sumnje i po- dozrenja, pitanja za život njegov "pod kapom nebeskom", i od Elejaca još, eto, neodgonetnutih, istovetnih, uznemirujućih.

Nikola Lorencin

THE DRAMA OF THE DOCUMENTARY – II
(Reality and the Truth in the Documentary Film)

Summary

From Nikola Lorencin's study *The Drama of the Documentary*, subtitled *Reality and the Truth in the Documentary Film*, two chapters have been selected, dealing with the ever relevant question of presentation in documentary films. The author examines the methods and ontological premises of documentary presentation of reality by cinematic means, geared to the mimetic, photographic and phonographic, sensually very precise rendering of real beings, objects and events. Film theory claims that these will yield, especially in the documentary, sensually great seeming-likenesses of reality. The drama of the documentary, however, precedes on two levels. On one level, it is the drama of the ways the documentary can be involved with daily issues and current events of life, with the emphasis on the ethical norms and regulations involved in the process of cinematic reporting. On the other level, the drama of the documentary involves the exploration of the nature of the documentary and its ontological status, fated as the documentary is to follow in the wake of life and strive to make its filmic representation of it as fateful and as expressive as the real dramatic events are. The relationships between the objective and the subjective, the general and the specific, film and the external reality it refers to are the stumbling blocks of the documentary which, after a century of recording reality on film is still dramatically in search of the right road to reality, its promised land.