



UNIVERZITET U NOVOM SADU



AKADEMIJA UMETNOSTI

PRETVARANJE DOKUMENTA U FIKCIJU - UPOTREBA RATNIH SVEDOČANSTAVA U PROIZVODNJI KRATKIH IGRANIH FILMOVA

DOKTORSKI UMETNIČKI PROJEKAT

Mentor: prof. Dragan Živančević

Kandidat: Ognjen Petković

Novi Sad, 2021

ZAHVALNICA

Ovaj rad želim da posvetim svim mojim precima koji su stradali u besmislenim ratovima. Sve vreme dok sam radio na ovom projektu, mislio sam na njih. Hvala im na svemu.

KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA¹

Vrsta rada:	Doktorski umetnički projekat
Ime i prezime autora:	Ognjen Petković
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje, institucija)	mr. Dragan Živančević, redovni profesor, Akademija umetnosti Novi Sad
Naslov rada:	Pretvaranje dokumenta u fikciju – upotreba ratnih svedočanstava u proizvodnji kratkih igranih filmova
Jezik publikacije (pismo)	Srpski, latinica
Fizički opis rada:	Uneti broj: Stranica: 121 Poglavlja: 38 Referenci: 57 Tabela: 0 Slika: 13 Grafikona: 0 Priloga: 4

¹ ¹ Autor dokorskog umetničkog projekta potpisao je i priložio sledeće obrasce:

5bAU – Izjava o autorstvu.

5vAU – Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije i o ličnim podacima.

5gAU – Izjava o korišćenju.

Ove izjave se čuvaju na fakultetu u štampanom i elektronskom obliku i ne koriče se sa tezom.

Umetnička oblast:	Audiovizuelne umetnosti
Uža umetnička oblast:	Filmska režija
Ključne reči/predmetna odrednica:	Filmska režija, scenario, dokument, fikcija, kratki igrani film
Rezime na jeziku rada:	<p>Doktorski umetnički projekat se sastoji od tri kratka igrana filma: “Ljubav”, “Žmurke” i “Jesenji valcer”, koji predstavljaju praktičan deo rada, i teoretskog dela, koji istražuje proces pretvaranja dokumenta u fikciju. Ova tri filma su povezana u jedinstvenu celinu temom rata. Nastanak ove trilogije je inspirisan istinitim pričama koje su mi saopštene od strane svedoka koji su prošli kroz određene situacije u ratu, koje sam ocenio kao dobar polazni materijal iz koga se može napraviti film koji bi odgovorio na pitanja o metodologiji pretvorbe dokumenta u fikciju. Te ratne situacije su se odnosile na vrednost ljudskog života u određenim momentima, pitanje morala kao i na to dokle smo kao ljudi spremni da idemo ne bismo li sačuvali sopstveni život, a neminovno se nameće i osnovno pitanje, pitanje ljubavi. U svom scenarističkom radu neke filmove sam pravio na osnovu jedne priče, a u jednom sam izmešao nekoliko priča u jednu. Takođe neki su se više držali izvorne priče, a neki su morali da se odmaknu od izvora kako bi film bio napetiji i vizuelno interesantniji. Da li je moguće iskoristiti ratna svedočanstva u produkciji kratkih igranih filmova i u kojoj meri? Koje delove? Kao i šta sve u samom procesu podrazumeva ta pretvorba iz svedočanstva ka audiovizuelnoj kreaciji, tj. kratkom igranom filmu. Motiv za realizaciju same teme je duboko ličan. Uvek me interesovala iskoristivost negativnih emocija u proizvodnji nečeg katarzičnog i pozitivnog. Filmovi, iako žanrovski slični, bazirani su na drugačijim pejzažnim i scenarističkim osnovama, na upotrebi različitih kamera, na scenarijima u potpunosti ili delimično baziranim na svedočanstvima, sa više različitih svedočanstava upotrebljenih za realizaciju jedne priče... Ovo sve će dati jako dobru polaznu osnovu za širu sliku rada i pored osnovne teme ona će paralelno tretirati i problem savremenog filma i produkcije u uslovima koji nisu idealni. Dakle produkcije filmova su takođe bazirane na različitom stepenu finansiranja, što paralelno tretira i problem finansija u filmu i šta film dobija (jer je moguće da dobije), a šta gubi usled nedostatka sredstava? Da li film postoji ukoliko nije finansiran? Da li je film industrija zabave ili umetnost? Svaka zemlja ponaosob se suočava sa specifičnim problemima vezanim za film, film je duboko vezan za sve segmente jednog društva i on sa njima raste, razvija se, umire i ponovo se rađa. Kinematografija Srbije je specifična, kao uostalom i kinematografija svake druge zemlje. Ona je posebna kao pejzaž i karakter ljudi, i samim tim zahteva poseban pristup u odnosu na druge zemlje. Dakle postoje univerzalna pravila, ali isto tako postoje i izuzeci koji su specifični za svaku zemlju i svaki period u razvoju filma. Na mnoga pitanja vezana za savremenu srpsku kinematografiju će se</p>

	odgovoriti ovim radom. Iz tog razloga sam duboko uveren kako će on doneti nešto novo i unaprediti kinematografsku bibliografiju Republike Srbije.
Datum prihvatanja teme od strane nadležnog veća:	05.09.2019.
Datum odbrane: (Popunjavanje odgovarajuća služba)	
Članovi komisije: (titula, ime, prezime, zvanje, institucija)	<p>Predsednik: dr. Živko Popović, redovni profesor, Akademija umetnosti u Novom Sadu</p> <p>mentor: mr. Dragan Živančević, redovni profesor, Akademija umetnosti Novom Sadu</p> <p>član: Goran Marković, profesor emeritus, Akademija umetnosti Novi Sad</p> <p>član: dr. Silard Antal, redovni profesor, Akademija umetnosti u Novom Sadu</p> <p>član: mr. Radenko Ranković, redovni profesor, Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu</p>
Napomena:	

UNIVERSITY OF NOVI SAD

ACADEMY OF ART

KEY WORD DOCUMENTATION²

Document type:	Doctoral art project
Author:	Ognjen Petković
Supervisor (title, first name, last name, position, institution)	mr. Dragan Živančević, professor, Academy of Arts Novi Sad
Thesis title:	Creating fiction from documents-using war testimonies to produce short films
Language of text (script):	Serbian, Latin
Physical description:	Number of: Pages: 121 Chapters: 38 References:57 Tables: 0 Illustrations: 13 Graphs: 0 Appendices: 4
Artistic field:	Audiovisual arts
Artistic subfield:	Film directing
Subject, Key words:	Film directing, document, fiction, short fiction, script

² The author of doctoral art project has signed the following Statements:

5ĀAY – Statement on the authority,

5BAY – Statement that the printed and e-version of doctoral dissertation are identical and about personal data,

5rAY – Statement on copyright licenses.

The paper and e-versions of Statements are held at the faculty and are not included into the printed thesis.

Abstract in English
language:

-The doctoral artistic project analyzes three short fiction films: "Love", "Hide and Seek" and "Autumn Waltz", Shorts are a practical part of the thesis. Thesis explores the process of creating a fiction out of testimonies. These three films are linked with the war theme. The origins of this trilogy are true stories told to me by witnesses who went through the war. I assessed their testimonies as good starting material for film production. This thesis goal is to try to offer an answer about the methodology of converting a document into fiction. Those war testimonies I referred to, are linked to the value of human life during the war time. They are linked to morality. They question what we are capable for, to preserve our own lives? One of the most important themes I wanted to work on was the theme of love. During my screenwriting process I used different methods to write the stories. Short fiction film „Love” is based on one true story, and for example „Autumn Waltz " is made out of several stories. Some stories are stuck to the testimonies, and some stories I wrote with much more tension inside, and visually more interesting. Is it possible to use war testimonies in the production of short fiction films? What parts of testimonies? The motive for this project is deeply personal. Those are some of the questions I tried to answer with this work. This work is very personal. I have always been interested in the exploitation of negative emotions, to produce something cathartic and positive. To produce films, we used different locations, actors, cameras, set design, weather etc. I find this diversity as a good starting point to gain a broader picture of the work. This thesis will simultaneously treat the problem of contemporary film and film production in conditions that are not ideal. Production of every single film is based on different levels of funding. Does the film exist if it's not funded? Is film an entertainment industry or an art? Each country individually faces specific problems related to film. Film and its development is deeply wired to all segments of a society. It grows, develops, dies and reborns with society. The cinematography of Serbia is

	<p>specific, as it is cinematography of every other country. It is special as a landscape or the heritage of people, and therefore requires a special approach in relation to other countries. There are universal rules, but there are also exceptions that are specific to each country and each period in the development of the film. I will try to answer with this work on some questions related to contemporary Serbian cinematography. For that reason, I am deeply convinced that this thesis will bring something new and will improve the film bibliography of the Republic of Serbia.</p>
<p>Accepted on Scientific Board on:</p>	<p>05.09.2019.</p>
<p>Defended: (Filled by the faculty service)</p>	
<p>Thesis Defend Board: (title, first name, last name, position, institution)</p>	<p>president: dr.Živko Popović, professor, Academy of Arts Novi Sad menthor: mr.Dragan Živančević, professor, Academy of Arts Novi Sad member: Goran Marković, professor, Academy of Arts Novi Sad member: dr. Silard Antal, professor, Academy of Arts Novi Sad member: mr. Radenko Ranković, professor, Academy of Arts Novi Sad</p>
<p>Note:</p>	

SADRŽAJ:

SAŽETAK:.....	15
1. UVOD	17
2. ZNAČENJE DOKUMENTA ZA OVAJ RAD.....	18
3. SVEDOČANSTVA - USMENO SAOPŠTAVANJE.....	20
4. PRIKUPLJANJE INFORMACIJA.....	21
5. LJUBAV – POČETNI IMPULS.....	22
6. ŽMURKE – SNOP PRIČA.....	22
7. JESENJI VALCER – POBRATIMSTVO LICA U SVEMIRU	24
8. ARTIKULISANJE INFORMACIJA-PROCES SAZREVANJA IDEJE	25
9. PROŠIRIVANJE TEME.....	26
10. DRAMATURGIJA KRATKOG FILMA	30
11. POČETAK RADA NA SCENARIJU	32
12. PRVE VERZIJE SCENARIJA	36
13. DRUGE VERZIJE SCENARIJA	37
14. ZAVRŠNA VERZIJA SCENARIJA.....	38
15. ISTINA NA FILMU	39
16. IZBOR KAMERE.....	42
17. IZBOR OBJEKTIVA.....	47
18. LOKACIJE - DOKUMENTARNA, SCENARISTIČKA, SNIMAJUĆA	48
19. ODABIR SARADNIKA.....	52
20. ODABIR GLUMACA.....	55
21. DIREKTOR FOTOGRAFIJE – SNIMATELJ	58
22. KNJIGA SNIMANJA	60
23. KNJIGA SNIMANJA I SARADNICI.....	61
24. GVOZDENA KNJIGA SNIMANJA ILI GVOZDENE KRUG KADROVA.....	63
25. DUŠA FILMA	64
26. ZVUK	65
27. SNIMANJE.....	67
28. OTVORENOST KA POJAVAMA NA SNIMANJU	71
29. MONTAŽA.....	73
30. ORGANIZACIJA/FINANSIJE	78
31. FINANSIRANJE FILMA - FILOZOFIJA NEMANJA	80

32. PLASMAN KRATKOG IGRANOG FILMA.....	82
33. NEMILOSRDNI PROCES FESTIVALSKJE SELEKCIJE.....	86
34. KAKO NASTUPITI	87
35. UNIVERZALNOST IDEJE – UGAO DELOVANJA	88
36. FILMSKA UNIVERZALNOST.....	89
37. LITERATURA:	91
38. PRILOZI:	95
JESENJI VALCER	95
LJUBAV.....	110
ŽMURKE	113
SPISAK NAGRADA I DEO FESTIVALA NA KOJIMA SU FILMOVI UČESTVOVALI:	115

SAŽETAK:

Doktorski umetnički projekat “Pretvaranje dokumenta u fikciju – upotreba ratnih svedočanstava u proizvodnji kratkih igranih filmova” zasniva se na realizaciji i analizi tri kratka igrana filma: “Ljubav”, “Žmurke” i “Jesenji valcer”, koji predstavljaju praktičan deo rada. Ova tri filma su povezana u jedinstvenu celinu temom rata. Nastanak ove trilogije započeo je od svedočanstava koja su mi saopštena od strane svedoka koji su prošli kroz određene situacije u ratu. Ta svedočanstva sam ocenio kao dobar polazni materijal iz koga se mogu napraviti filmovi koji bi odgovorili na pitanja o metodologiji pretvorbe dokumenta u fikciju. Te ratne situacije kojima su svedoci prisustvovali su se odnosile na vrednost ljudskog života u određenim momentima, pitanje morala, kao i granicu do koje smo kao ljudi spremni da idemo ne bismo li sačuvali sopstveni život. Meni jedno od važnijih pitanja kojima sam hteo da se bavim jeste i pitanje ljubavi u ratu. U svom scenarističkom radu neka scenarija sam zasnovao na jednoj priči, a druga na nekoliko priča spojenih u jednu. Takođe neka scenarija su se više držala izvorne priče, a neka su morala da se odmaknu od izvora kako bi film bio napetiji i vizuelno interesantniji. Da li je moguće iskoristiti ratna svedočanstva u produkciji kratkih igranih filmova? U kojoj meri? Koje delove? Šta sve u samom procesu podrazumeva ta pretvorba iz svedočanstva u kratki igrani film? Ovo su neka od pitanja na koja ovaj rad pokušava da odgovori. Motiv za realizaciju same teme je duboko ličan. Uvek me interesovala iskoristivost negativnih emocija u proizvodnji nečeg katarzičnog i pozitivnog. Filmovi, iako žanrovski slični, bazirani su na drugačijim pejzažnim i scenarističkim osnovama, na upotrebi različitih kamera itd. Ovo sve će dati jako dobru polaznu osnovu za analizu pretvorbe dokumenta u fikciju. Pored osnovne teme rad će paralelno tretirati i problem savremenog filma i produkcije u uslovima koji nisu idealni. Dakle produkcije filmova su takođe bazirane na različitom stepenu finansiranja, što paralelno tretira i problem finansija u filmu i šta film dobija (jer je moguće da dobije), a šta gubi usled nedostatka sredstava? Da li film postoji ukoliko nije finansiran? Svaka zemlja ponaosob se suočava sa specifičnim problemima vezanim za film. Film je duboko vezan za sve segmente jednog društva, on sa društvom raste, razvija se, umire i ponovo se rađa. Kinematografija Srbije je specifična, kao uostalom i kinematografija svake druge zemlje. Ona je posebna kao pejzaž i karakter ljudi, i samim tim zahteva poseban pristup u odnosu na druge zemlje. Dakle postoje univerzalna pravila, ali isto tako postoje i izuzeci koji su specifični za svaku zemlju i svaki period u razvoju filma. Na mnoga pitanja vezana za

savremenu srpsku kinematografiju će se odgovoriti ovim radom. Iz tog razloga sam duboko uveren kako će on doneti nešto novo i unaprediti filmsku bibliografiju Republike Srbije.

ABSTRACT:

The doctoral artistic project analyzes three short fiction films: "Love", "Hide and Seek" and "Autumn Waltz", Shorts are a practical part of the thesis. Thesis explores the process of creating a fiction out of testimonies. These three films are linked with the war theme. The origins of this trilogy are true stories told to me by witnesses who went through the war. I assessed their testimonies as good starting material for film production. This thesis goal is to try to offer an answer about the methodology of converting a document into fiction. Those war testimonies I referred to, are linked to the value of human life during the war time. They are linked to morality. They question what we are capable for, to preserve our own lives? One of the most important themes I wanted to work on was the theme of love. During my screenwriting process I used different methods to write the stories. Short fiction film „Love” is based on one true story, and for example „Autumn Waltz " is made out of several stories. Some stories are stuck to the testimonies, and some stories I wrote with much more tension inside, and visually more interesting. Is it possible to use war testimonies in the production of short fiction films? What parts of testimonies? The motive for this project is deeply personal. Those are some of the questions I tried to answer with this work. This work is very personal. I have always been interested in the exploitation of negative emotions, to produce something cathartic and positive. To produce films, we used different locations, actors, cameras, set design, weather etc. I find this diversity as a good starting point to gain a broader picture of the work. This thesis will simultaneously treat the problem of contemporary film and film production in conditions that are not ideal. Production of every single film is based on different levels of funding. Does the film exist if it's not funded? Is film an entertainment industry or an art? Each country individually faces specific problems related to film. Film and its development is deeply wired to all segments of a society. It grows, develops, dies and reborns with society. The cinematography of Serbia is specific, as it is cinematography of every other country. It is special as a landscape or the heritage of people, and therefore requires a special approach in relation to other countries. There are universal rules, but there are also exceptions that are specific to each country and each period in the development of the film. I will try to answer with this work on some questions related to

contemporary Serbian cinematography. For that reason, I am deeply convinced that this thesis will bring something new and will improve the film bibliography of the Republic of Serbia.

1. UVOD

Vizuelni predložak ovog teoretskog dela umetničkog doktorskog rada čine tri kratka igrana filma: "Ljubav", "Žmurke" i "Jesenji valcer". To su kratki igrani filmovi čiji se scenariji baziraju na usmenim svedočanstvima prikupljenim kroz duži vremenski period. Te priče nisu odjednom došle, nego su se taložile i skupljale kroz vreme, do momenta dok nisu dosegle zrelost da se od njih napišu scenariji. Upravo taj proces sakupljanja svedočanstava i njihova tranzicija u igranu formu će biti predmet ovog rada. U nastavku rada ću se baviti upravo procesom svake pojedine faze, od samog prikupljanja početnih informacija, do festivalske distribucije kratkog igranog filma. Baviću se dakle tranzicijom dokumenta u fikciju. Šta predstavlja ono što zovemo istinit događaj? Da li je moguće prevesti nečije svedočanstvo o određenom događaju, koje u ovom radu označavamo kao dokument, u igranu formu? Budući da je osnovna vokacija autora ovog rada gluma, on je u svet filma i pisanja uopšte ušao na neki način kao objekat, odnosno posredno. Glumac je krajnja tačka u kojoj se sve urađeno u pripremama filma sažima. Glumac je na kraju svih scenarističkih dopisivanja, na kraju svih ideja i rediteljskih postupaka. Glumac poslednji dotiče scenografiju, poslednji oblači kostim i nanosi šminku. Kroz glumca gledamo krajnji rezultat onoga što želimo da iskažemo u igranom filmu. Glumac samom prirodom svog zvanja radi u više sistema. Svaki reditelj je novi sistem, svaki film je problematika za sebe. Iz ovog svega da se zaključiti da se kroz bavljenje glumom može naučiti kako ne može postojati jedan univerzalni sistem, kako ne može postojati jedinstveno pravilo koje važi za svakog umetnika koji se bavi filmom. To je jedan od razloga zbog kojeg se odlučujem da zabeležim sopstveni proces rada na ovim filmovima. Konstantin Sergejevič Stanislavski³ (Ruski: Константин Сергеевич Станиславский) je navodeći primere svog rada u teatru napisao jednu od najznačajnijih knjiga, ako ne i najznačajniju u istoriji glume, "Sistem". Međutim i "Sistem" Stanislavskog se isključivo

³ Konstantin Sergejevič Stanislavski (rus. Константин Сергеевич Станиславски, 1863 – 1938) bio je ruski glumac, režiser i teatrolog. Najpoznatiji kao pisac knjige "Sistem", koja je kasnije uticala na razvoj [metodike glume](#).

bavi ličnim, praktičnim iskustvom. Kod nas knjigu tog značaja napisao je prof. dr. Hugo Klajn⁴, koji je na početku knjige "Osnovni problemi režije" zabeležio: "Nije mi bila namera dati kompilaciju ili popularizaciju postojećih dela o režiji, nego postaviti, osvetliti i pokušati da rešim probleme koji se danas kod nas nameću reditelju i njegovim saradnicima, koji su se i meni nametali u mom rediteljskom, pozorišno-kritičarskom i nastavničkom radu, a za koje ni u meni dostupnoj literaturi ni u scenskim ostvarenjima koje sam imao priliku da vidim nisam nalazio zadovoljavajuće rešenje"⁵. Rečenica koju je profesor Klajn napisao u potpunosti odgovara mom unutrašnjem osećanju i potrebi iz koje pišem ovaj doktorski rad. Rad pišem u prvom licu jednine iz razloga što ne želim da napuštam prostor sopstvenog iskustva koje sam stekao radeći na tri kratka igrana filma, a koji su tema ovog rada. Rad se sastoji od dva dela: praktičnog i teoretskog. Teoretski deo prati praktični deo koji je snimljen u formi kratkih igranih filmova. Teoretski deo nije odvojiv od praktičnog dela, ne čini zasebnu celinu, već koristi praktični deo da bi na osnovu njega izneo problem o pretvaranju dokumenta u fikciju. Tema je pretvaranje dokumenta u fikciju uz upotrebu ratnih svedočanstava. Ovaj doktorski rad, uz početnu tezu, takođe ima za cilj da iskustva stečena kroz pripremne, produkcijske i post-produkcijske faze rada na filmovima pojasni i objasni. Da rasvetli mehanizme, kako duhovne, tako i tehničke, sa kojima se sreće pojedinac u Srbiji prilikom proizvodnje kratkih igranih filmova. Početna teza ovog rada je da istinito svedočanstvo, bilo ono usmeno, pismeno, fotografija, u formi videa ili u bilo kojoj drugoj formi, a u ovom radu označeno uglavnom kao istinit, verodostojan, stvaran dokument, ne postoji. Onog momenta kada se dokument ubaci u film on postaje fiktivni, odnosno režirani deo celine. Ovu tezu ću pokušati dokazati u stranicama koje slede.

⁴ Hugo Klajn (Vukovar, 30. septembar 1894 — Beograd, 2. decembar 1981) bio je jugoslovenski lekar, reditelj, profesor i šekspirolog.

⁵ Citat - Hugo Klajn, "Osnovni problemi režije" – <https://kupdf.net/download/hugo-klajn-osnovni-problemi-re-382-ije-58f7cc66dc0d609e2bda97f0-pdf>, str. 1, dat.16.01.2021.



Slika 1. Porušena rodna kuća profesora Hugo Klajna u Vukovaru

2. ZNAČENJE DOKUMENTA ZA OVAJ RAD

Pretvaranje dokumenata u fikciju povlači za sobom niz pitanja o samom značenju dokumenta, njegovom lingvističkom, istorijskom, simboličkom, filmskom, književnom i svim drugim značenjima, a kada se dokument kao takav pomalo nedefinisan pretvara u fikciju, dobijamo mnoštvo otvorenih pitanja. Prvo pitanje koje se otvara, između ostalih, jeste i pitanje istine i šta je istina? U ovom slučaju šta je to dokumentarna istina? Šta je biografija čoveka? Da li su to emotivna sećanja na određeni događaj? Sećanja su nesumnjivo subjektivna. Ovde govorimo o individualnim sećanjima, ne ulazeći u Jungovu⁶ teoriju kolektivnog nesvesnog, dakle o "svežim" sećanjima koja su formirana na osnovu događaja kojima su svedoci fizički prisustvovali. Postoji li nešto što se može podvesti pod objektivnu istinu? Ovo je bitno u kontekstu toga šta je dokument za ovaj rad i šta on kao takav predstavlja. Budući da je ovaj rad zasnovan na praktičnom materijalu, odnosno zasnovan na iskustvima rada na tri kratka igrana filma, sva ova prethodno navedena pitanja ćemo bazirati uglavnom na proživljenom iskustvu svedoka. Glavno

⁶ Karl Gustav Jung (Carl Gustav Jung 1875-1961) Švajcarski psihijatar, psihoanalitičar, pisac, itd.

pitanje bi bilo šta je naš dokument iz koga smo krenuli? U širem smislu on se sastoji iz: usmenog svedočanstva, ratnih fotografija, pisanog traga⁷. Manjim delom rad je sačinjen od ratnih video zapisa iz bivše Jugoslavije⁸, zatim iz Drugog svetskog rata, Vijetnamskog rata (poč. 1968. god), kao i ukrajinskog sukoba (poč. februar 2014. god). Usmena svedočanstva se mogu podvesti pod lično saopštavanje proživljenog meni kao autoru ovog projekta. Ta direktna lična svedočenja čine najveći deo ovog rada i odatle su generisane sve ideje za razvoj ova tri kratka igrana filma. Dalja upotreba dokumenta, ili što u radu označavamo kao dokument, zasnivalo se na dopunjavanju ovih usmenih saopštavanja, kako bi se na kraju dobila smisljena celina, koja bi prvo formirala scenario, a zatim i film. U ovom radu tendenciozno se izostavlja određeni osvrt na samu istoriju filma, odnosno na određene reference i autoritete, koji će svakako biti citirani, ali se rad ne zasniva na njihovim teoretski saznanjima, već na sopstvenim, praktičnim. Ovaj rad prošla saznanja o filmu starija od deset godina svrstava pod istoriju filma, ta saznanja su svakako značajna, ali u praktičnom smislu ona su neretko deficitarna u odnosu na sam proces produkcije kratkog igranog filma⁹. U ovom radu želim da predstavim način i načine na koji se trenutno radi kratki igrani film u Srbiji. Ovo svakako nije jedino merilo načina na koji se radi, ali rad na tri kratka filma svakako je referentan, naročito ukoliko su ti filmovi osvajali priznanja na značajnim filmskim festivalima širom sveta. U radu ću se baviti svim segmentima filmske produkcije, od početne ideje, do njene finalizacije i projekcije pred publikom. Šta je to što se u filmu vremenom menja, a šta ostaje isto? Menja se uglavnom ono što je direktno vezano za upotrebu tehnike na filmu, a ostaje isto ono što je vezano za duhovni aspekt filma, ono neuhvatljivo, ono zbog čega film dobija život i dušu, ono zbog čega se filmski stvaraoци i bave filmom.

3. SVEDOČANSTVA – USMENO SAOPŠTAVANJE

Svedočanstva, ili svedočanstvo je reč koju koristim, kako bih lakše objasnio one razgovore ili usemena saopštavanja kojima sam prisustvovao tokom života, a sadržale su materijal iz koga se

⁷ Novinski isečci, grafiti, knjige, itd.

⁸ Misli se na ratove devedesetih godina XX veka.

⁹ Napredak filmske tehnologije u mnogome menja način rada na filmu, a kroz period od poslednjih deset godina filmska tehnologija je doživela značajne izmene.

mogla izbrusiti pokoja filmska ideja. Dakle nije postojala forma svedočenja u kojoj meni konkretno neko saopštava priču koju je proživio tokom rata ili na bilo kom drugom mestu, već su to usput prikupljenja svedočanstva iz najklasičnijih razgovora. Nekada bih zainteresovan temom produbljivao te razgovore, navodeći sagovornike na temu kojom sam bio zaintrigiran. Naravno da nisam bio neko ko ide unaokolo za ljudima i ispituje ih, već su određeni razgovori palili onu lampicu koja bi se mogla podvesti pod "prikupljanje informacija" i skladištili se tu čekajući svoje vreme zrelosti. Ti razgovori nisu vođeni tendenciozno i voajerski sa idejom da se na kraju snimi film, već su vođeni krajnje ljudski i sa velikim razumevanjem. Na ovim našim nesrećnim prostorima postoji ta misao o kontinuitetu zla koje se provlači od davnina. Nikada u životu ni sa kim živim na ovim prostorima nisam došao u kontakt ili vodio razgovor ko nije preživio rat, tako da su se ti događaji rata smenjivali i na kraju postajali jedna homogena celina zla i usuda koji je sastavni deo našeg genetskog koda. Zaključak jeste da mi nekako živimo u pauzama između ratova, a da u ratu živimo, jer kad prođe rat, bavimo se njegovim uzrocima i posledicama decenijama nakon, iščekujući neki naredni rat koji sačekujemo bez ikakvog iskustva i mudrosti koju smo izvukli iz prethodnog. Ovde je dokument zapravo emocija, odnosno ja emotivno percipiram istinu, uglavnom se povezujući sa sagovornikom, odnosno sa njegovim ličnim doživljajem određene situacije i iz tog njegovog doživljaja stvaram svoj sopstveni doživljaj istine, odnosno dokumenta, koji sam pretvarao u scenario.

4. PRIKUPLJANJE INFORMACIJA

Informacija, ideja, prikupljanje informacija, proširenje teme, scenario. Ovo je otprilike redosled kojim su nastajali scenariji u ovom projektu. Informacija nije potpuno odvojiva od ideje. Uzmimo primer da nam se saopšti kako je jedan kompozitor za brata pijanistu napisao koncert za levu ruku nakon što je pijanista ostao bez desne ruke na ratištu. Ovo je istovremeno informacija o samom događaju koji se može razraditi kao scenario za dugi igrani film. Ovo je priča o ljubavi između braće, o ljubavi prema muzici, o nesreći koju donosi rat. Neko će pronaći još neke asocijacije, ali je jasno da u saopštenoj rečenici postoji ideja za film o ljubavi, kao i čista informacija, od koje bi se priča mogla razraditi u nekom drugom smeru. Ukoliko bi se krenulo sa prikupljanjem informacija koje bi se odnosile na način na koji je pijanista ostao bez ruke, kao i o

kojoj se kompoziciji radi, o kom ratu itd. To bi se moglo podvesti pod prikupljanje informacija, a proširenje teme bi se dogodilo kada bismo imali jasno definisanu ideju oko koje gradimo priču.

Da se vratimo na početak i da počnemo od prvih momenata sa kojima se počinje rad na scenariju. Prikupljanje informacija bi podrazumevalo da se unapred odrede informacije koje se prikupljaju, kao i cilj zbog kojih se te informacije prikupljaju, što nije bio slučaj u ovom projektu. Kao što je na početku rada spomenuto, ovaj projekat je rađen na način da se iz mnoštva usmenih razgovora izdvojilo nekoliko informacija koje su bile ocenjene kao vredne dalje razrade i na osnovu kojih se mogla dalje razvijati ideja koja bi jednom prerasla u filmski scenario. Nakon što se ideja isfiltrirala, pristupalo se ciljanom prikupljanju informacija, u svrhu proširenja teme, kako bi se iz sakupljenih informacija dobio dovoljno kvalitetan scenario koji ima potencijal da se realizuje kao kratki igrani film. Priča se više birala emotivno, nego racionalno. Početni proces je svakako bio emotivan, intuitivan, a kasnije proširivanje teme je racionalno, ali uz praćenje tog emotivnog impulsa zbog kojeg je sama priča odabrana. Prvo pitanje koje se nametalo prilikom filtriranja tih informacija je svakako pitanje filmičnosti određene informacije. Ukoliko informacija ne sadrži potencijal da se dalje vizuelno razrađuje, jasno je da ta informacija nije dovoljno dobar materijal iz koga bi se krenulo, i odbacuje se. Krenimo upravo iz tih prvih impulsa koji su nagoveštavali da bi određena informacija mogla prerasti u ideju, zatim u scenario, a kasnije i u film. Ovo podrazumeva ulaženje u prvi momenat kada se došlo do tih početnih informacije, iz kojih se razvila ideja, zatim scenario, i na kraju film. Taj prvi momenat u kome se saznaje informacija vredna promišljanja mogao bi se označiti kao idejni Big Beng (eng. Big Bang¹⁰) iz koga su svi filmovi koje tretira ovaj rad proistekli.

5. LJUBAV – POČETNI IMPULS

U filmu “Ljubav” ideja za priču je sazrevala desetak godina. Priča dolazi sa izolovanog dela Dunava, na prostoru između Borova Sela i Dalja, u današnjoj Hrvatskoj. Priča potiče od čoveka koji se osamdesetih godina dvadesetog veka na zabačenu obalu doselio sa ženom i na neki način postao pustinjač. Njegov odnos prema ženi koja ga je ovde dopratila i odlučila da živi sa njim

¹⁰eng. Big Bang (prev. Veliki prasak) – teorija o nastanku kosmosa.

izolovana od sveta, izrazio je uzgredno, u jednoj rečenici: "Da baba ne vidi". Ta rečenica nudila je odgovor na pitanje ljubavi kao jedno od najvažnijih pitanja koja se postavljaju u umetnosti i životu uopšte. Šta je to ljubav? On je za vreme rata u bivšoj Jugoslaviji svako jutro pre zore ustajao i skupljao u čamac leševe nakupljene na peščanim sprudovima. Nakon što bi napunio čamac, tela je prevezio na drugu obalu reke i predavao ih. Ovo je sve radio kako njegova žena ujutro, kada se probudi, ne bi videla stravičan prizor leševa koji su doplovili i do njihovog dvorišta. Ova priča je sadržala dovoljno početnih informacija da se pokrene proces postavljanja jasne ideje. Ljubav je pokazivala svoju moć i lepotu tek u doticaju sa nečim tako strašnim kao što su leševi ubijenih ljudi. Odjednom je nešto što se predstavlja kao prelepo, čisto, neiskvareno došlo u doticaj sa smrću. To je momenat koji poseduje potencijalnu snagu dovoljno veliku da preraste u film.



Slika 2. Kadar iz kratkog igranog filma *Ljubav*

Dakle proces je pomalo rekonstrukcijski. Krenuo sam od rečenice "Da baba ne vidi". Rečenice koja je zahtevala dalju razradu, odnosno način na koji se postupak sakupljanja leševa do detalja odigravao. Ovaj postupak starac naravno nije detaljno ispričao. Jedan od glavnih problema scenarija je bilo to kako starica ne primećuje leševe? Kako ne vidi te leševe? Zašto jednog jutra

ne bi izašla na prag i ugledala užasan prizor? Od ovog momenta kreće racionalno emotivni proces koji uobličava ideju u prve verzije scenarija.

6. ŽMURKE – SNOP PRIČA

Za razliku od filma "Ljubav", koji je u svom narativu imao jednu liniju, a to je linija ljubavi, odnosno načina na koji se ona iskazuje, u filmu "Žmurke" se taj momenat usložnjava. "Žmurke" je scenario sastavljen od svedočanstava nekoliko različitih ljudi koji su za vreme rata u Istočnoj Slavoniji, tačnije u Vukovaru (poč. 1991. god), bili sakriveni u podrum jedne stambene zgrade, koji je služio civilima kao sklonište. U ovoj priči filmski najinteresantnija je ljudska prilagodljivost i trpeljivost u uslovima kakve samo rat može proizvesti. Osnova filma je priča dvadesetsedmogodišnje žene koja je rat provela u podrumu sa trogodišnjom ćerkom. Ona je u podrumu ostala puna tri meseca rata, krijući se sa devojčicom. Druga saznanja, odnosno dodatne informacije su vezane za svakodnevicu koju su ljudi živeli u podrumu. Jedno od svedočanstava je bilo da je žena išla po vodu na obližnji bunar i donosila veću količinu pijaće vode za potrebe skloništa. Na putu do bunara morala je da pretrči prelaz širok četiri metra, "pokriven" snajperskom vatrom. Ovo je dakle momenat hrabrosti, nužde i egzistencijalne potrebe, momenat dovoljno jak da od njega krene idejni "Big bang". Žena, beba i rat. Slažući ove informacije jedne pored drugih, nesvesno ih obrađujući vremenom, počeo sam da preispitujem taj podrum, taj prelaz, druge ljude u podrumu, bunar itd. Usmene informacije koje sam dobijao sa različitih strana o samom životu u podrumu ponekad su se preklapale, preplitale, ponekad se udaljavale jedne od drugih i ponovo spajale. Na kraju se početna ideja filma počela artikulirati. Osnova zapravo od koje sam krenuo je preispitivanje načina na koji jedna žena u srednjim dvadesetim godinama pretrčava prelaz na kojem je čeka gotovo sigurna smrt. Da li zastane? Da li baci kanister pre nego što zakorači? Da li trči? Da li se pomoli? Zašto puste majku maloletnog deteta da ide po vodu? Da li postoji moral među poniženima i potlačenima? Iz ovih pitanja ideja filma je krenula da se artikulira u smislenu celinu. U ovom prepričavanju istog događaja, različito doživljenog od strane svedoka, kao u Kurosavinom¹¹ "Rašomonu"¹², napravio sam sopstvenu

¹¹ Akira Kurosava (Akira Kurosawa, 23. mart 1910 – 06. septembar 1998) –japanski filmski reditelj.

¹² "Rašomon", 1950. – film Akira Kurosawe.

verziju onoga što su oni proživeli, koristeći ono što sam čuo direktno od njih, oblikujući taj materijal i dodajući mu delove koji su neophodni da bi se dobila celina scenarija. U ovoj priči postoji veliki uticaj empatije prema bliskim ljudima koji su prošli kroz jedan stresan period u svom životu. Ja se ne vežem za događaj, već za njihov individualni emotivni odnos prema događaju, koji se na mene preneo.



Slika 3. Kadar iz kratkog igranog filma *Žmurke*

Budući da nisam prisustvovao događaju, on za mene kao sopstveno iskustvo ne postoji. On za mene postoji samo kao emotivni doživljaj ljudi koji su živeli u određenoj situaciji. Ovde se dakle najbolje može videti da u filmovima koje sam radio svedočanstvo predstavlja individualni doživljaj određene situacije koja se dogodila na određeni način. Može se zaključiti da su svedoci iako u istoj situaciji, u istom prostoru i vremenu, različito doživljavali situaciju u kojoj su se nalazili. Ne postoji jedna istina i ovde se dakle filozofska ideja Protagore¹³ o čoveku kao meri stvari u potpunosti pokazuje kao ispravna.

¹³ Protagora (481BC – 411BC) – antički grčki filozof iz Abdere, sofista, koji smatra da ne postoji jedna istina i da nije moguće napraviti razliku između istinitog i neistinitog, upravo zbog činjenice da je ^{lat}”antropos metron panton crematon” (prev. čovek kao mera svih stvari), ne čovečanstvo ili ljudi, već svaki čovek individualno.

7. JESENJI VALCER – POBRATIMSTVO LICA U SVEMIRU

Scenarij za kratki igrani film "Jesenji valcer" se sastoji iz tri osnovna dokumentarna dela. Ovde je slučaj da imamo različite aktore koji preživljavaju različite događaje u istom vremenskom intervalu. Osnovna priča odlaska iz opkoljenog grada je priča mojih roditelja. Oni su uz laž o dobijenoj propusnici i smrtnom slučaju, obučeni u crninu i sa komadom luka u ruci, poput junaka iz Šopalovića, krenuli automobilom u slobodu. Dakle ovo je priča za koju ne mogu tačno da odredim kada sam je čuo prvi put, ali motivi poput crnine, smrti, tetke, luka, laži o dobijenoj propusnici i barikade ostali su mi urezani u sećanje. Drugi deo filma, odnosno srednji deo sa vojnicima, koji počinje od momenta kada se automobil zaustavlja na barikadi, baziran je na fotografiji koju sam upamtio još kao dete. Fotografija je delo američkog ratnog fotografa Rona Haviva (Ron Haviv, 1965), snimljena na području Vukovara neposredno nakon rata. Na slici se nalaze dva čoveka obučena potpuno netipično za vojsku, ali potpuno logično za rat. Njih dvojica kao da su pobjegli iz Kjubrikovog¹⁴ filma "Paklena pomorandža"¹⁵. Ovaj motiv nadrealnih vojnika je kasnije nadograđivan raznim drugim dokumentima, ali o tome ću više govoriti u poglavlju o proširivanju teme. Poslednji deo filma, treći, u kome zbog davno plaćenog pića glavni junaci uspevaju da izbegnu sigurnu smrt, bazirana je na priči mog prvog komšije. Priča je da ga je spasao jedan paravojnik kojem je platio piće u nekoj kafani pozvavši ga za sto. On je bio vozač direktora sa kojim je komšija imao poslovni sastanak. Ovaj detalj je nebitan sada, ali kasnije pri izboru kraja filma je od presudnog značaja, i to je razlog iz kojeg ga pominjem. Sve ove priče sam sveo pod jednu ideju, a to je jeftinoća ljudskog života u ratu. Toliko me pomerila priča u kojoj neko preživljava zbog jednog gesta koji nije čak ni gest pomoći u nevolji, nego balkanski kafanski folklor. Dalja artikulisanja dobijenih informacija i korišćenje dokumenata su se odvijala na sledeći način.

¹⁴ Stenli Kjubrik (Stanley Kubrick, 26.07.1928 – 07.03.1999) – američki filmski reditelj.

¹⁵ Misli se na način oblačenja koji je sličan kostimu korišćenom u ovom filmu koji tretira problem nasilja.

8. ARTIKULISANJE INFORMACIJA–PROCES SAZREVANJA IDEJE

Artikulacija (lat. articulation, prev. oblikovanje zglobova). Sve ideje koje sam imao sam prepričavao. Pričao sam ih u raznim verzijama, kako ljudima koji su vezani za film, tako i onima koji nisu vezani. Reakcije na priče su ponekad bile afirmativne, ponekad ne, ali su mi pomagale da na bolji način formulišem i artikulišem sam tok priče. Ovaj proces bi se takođe mogao nazvati i proces sazrevanja glavne linije scenarija. On je dosta sličan montaži. Imate neku verziju filma, ali zbog prevelike količine podataka i prevelike bliskosti sa materijalom postoje šumovi koji se moraju ukloniti kako bi se pokazala prava linija filma koju treba dovesti do kraja. To je kroki crtež budućeg scenarija i ako se informacije artikulišu kako treba, onda pisanje scenarija podrazumeva čistu egzekuciju. U ovom artikulisanju informacija zapravo dolazi do mešanja upravo toga što zovemo dokument sa fikcijom. Dakle ovde dokument predstavlja ono što smo čuli, pročitali ili videli, ono što želimo da zadržimo kao zrno i jezgro našeg filma. Dokument predstavlja ono što smo označili kao početnu informaciju, a fikcija podrazumeva one dodatke koje ubacujemo kako bismo tu ideju proširili, uokvirili je i dali joj potpun smisao. Na ovaj način naša ideja postaje neosvojiva tvrđava, iz koje će nastati zaseban svet koji je filmski neoboriv. Prilikom artikulisanja informacija u smislenu celinu koristio sam i druge dokumente iz perioda kojoj je priča pripadala. Koristio sam fotografije, video zapise, pa i delove raznih priča koje sam nekada čuo. Kod procesa artikulacije bilo mi je važno da je sve vizuelno ostvarivo i vizuelno interesantno, odnosno da se može nedvosmisleno prevesti u jezik flma. Taj proces je konkretno kod mene i u radu na kratkim igranim filmovima najdugotrajniji, on traje godinama, nekad i decenijama. Valjanje i vajanje određene ideje preko koje prelazi iskustvo i sam život i sve što on nosi, kako bih tu ideju doveo u stadijum zrelosti. Upravo iz tog razloga sazrevanje je možda najtačnija reč. Kada ideja oseti da je autor dosegao određene godine u kojima je nedvosmisleno, krajnje jasno i precizno determiniše, tada ona tera autora da je iznese iz sebe i završi taj proces višegodišnjeg sazrevanja. Samo pisanje scenarija sa ovakvom pripremom za mene je uglavnom kratkotrajan proces, koji se završava kroz period od nekoliko dana do najviše nekoliko meseci. Artikulaciji sam se vraćao kroz sve faze nastanka filma, iznova preispitujući važnost određenih informacija koje sam unosio u filmove.

9. PROŠIRIVANJE TEME

Nakon što smo prikupili određene informacije i jasnije definisali ideju, krećemo u postupak koji sam nazvao proširivanje teme. Proširivanje teme se nekako istovremeno dešava sa artikulacijom i čini njen neodvojivi deo. Međutim da bismo dublje prodrli u sam čin nastanka filma, odlučio sam da pojmove i faze što više razložim. Ovo proširivanje teme nikako ne treba pomešati sa početnim prikupljanjem informacija.

Razlika između ova dva pojma je u tome što u procesu prikupljanja informacija još uvek nije postojala ideja da se te informacije iskoriste za nastanak filma. U proširivanje teme se ulazi tek u momentu kada je ideja filma jasno definisana. Uzmimo primer kopača zlata koji kopa sa nadom da će nešto pronaći. U tom kopanju neretko promeni i nekoliko lokacija pre nego što pronade rudu zlata. Onog momenta kada pronade zlato, pristupa svim daljim procesima prečišćavanja plemenitog metala. Proširenje se dovodi direktno u vezu sa idejom, dakle radi se na proširenju osnovne ideje filma. Ovo je racionalan proces u kome mi tendenciozno proširujemo ideju filma. Ciljano sakupljamo podatke, kako u realnosti, tako i kroz svoju sopstvenu imaginaciju. Sakupljanje podataka u realnosti odnosi se na istraživački rad u kome saznajemo informacije o određenom događaju koji se dogodio u određenom vremenu i prostoru. Saznajemo o uslovima života koji su vladali u određenoj sredini, raspitujemo se o akterima događaja kod meštana, proveravamo podatke koji nam mogu koristiti za film, pa čak i one za koje nam se čini da nemaju nikakvu direktnu vezu sa našom idejom, analiziramo slične situacije koje su se dogodile na nekom drugom mestu itd. Ovo su dakle samo neke od informacija koje proveravamo. Glavna odrednica ove faze je istraživački rad. Sakupljanje podataka kroz sopstvenu imaginaciju bi se moglo definisati kao logičko raščlanjivanje određenih postupaka. Uzmimo za primer da je noć kada starac sakuplja leševe u filmu "Ljubav". Budući da ne postoji realno osvetljenje, za očekivati je da starac koristi neko rasvetno telo kako bi sebi osvetlio put. Ukoliko uzmemo da je to fenjer, doći ćemo u situaciju da imamo filmičan element, ali nikako funkcionalan. Dakle fenjer nikako nije pripadao tom vremenu i nije najadekvatnija svetiljka kojom bismo nešto tražili. On može biti pomoćno sredstvo, ali nikako glavna rasveta. Starac dakle nosi bateriju. Kakvu bateriju nosi? Budući da nema struje, njihovi glavni izvori električnog napajanja mogu biti akumulatori.

Znači pomoću električnog akumulatora pune manje baterije ili nosi bateriju koja se može dopuniti pomoću agregata. Moguće je dakle da poseduju agregat koji koristi gorivo, koje takođe koriste i za čamac. Odakle starcu gorivo? Sa šlepova koji plove Dunavom i sa kojima starac razmenjuje ulovljenu ribu za gorivo. Ovo je samo jedan od primera kako proširiti temu. Ovo sve radimo kako bi naša glavna linija filma imala čvrstu i jasnu strukturu. U filmu "Ljubav" momenat koji je zahtevao ogromno promišljanje zasnivao se na jednostavnom pitanju: Zašto starica ne bi u bilo kom momentu izašla napolje? Ovo se nije moglo podvesti pod filmsku uslovnost, jer je otvaralo veliki broj pitanja, koja nisu doprinosila tezi da se radi o ljubavi. Dakle stanje u kome se nalazi žena iziskivalo je neku vrstu fizičkog hendikepa. Rešenje je u tome da je težina leševa i težina sopstvene supruge ista težina, odnosno u ovom filmu težina ljubavi. Razmišljajući o okolnostima koje su problematične po naš scenario, mi moramo iznaći rešenje koje nadograđuje scenario, a ne rešenje koje ga unizuje. Loša rešenja nas proganjaju kad god pomislimo na film u kome smo ih donosili. Svaki put se setimo gde smo napravili ustupak i gde smo poklekli, jer smo izgubili snagu. Upravo te loše odluke su rezultat naših slabosti.

Prilikom rada na kratkom igranom filmu "Žmurke" direktno sam nakon saznanja da ću raditi film razgovarao sa mojom tetkom, po kojoj je cela priča i rađena. U tom razgovoru, postojale su mnoge pojedinosti koje nisu ušle u film, a koje su bile i više nego interesantne i vredne obrade. Te "interesantne" priče su upravo distrakcije koje se događaju prilikom rada na scenariju. te nove interesantnosti neretko odvlače scenaristu od glavne linije priče koju želi da ispriča. Npr. ljudi su u podrumima spavali sa otvorenim ustima kako im bubne opne ne bi bile oštećene prilikom detonacija granata. Veliki deo razgovora sa njom su zauzimali upravo emotivni momenti i razmišljanja koja je tetka imala dok je bila sa detetom u podrumu. Upravo taj razgovor mi je najviše pomogao da upijem osećanja koja su ona i druge osobe imale dok su bili zatvoreni u podrumu. To emotivno proširivanje je možda bilo najdragocenije iz ovog razgovora. Ta neizvesnost koja vlada, nedostatak informacija, smrt, borba za голу egzistenciju, strah, ludost i besmisao rata koju razumeju samo oni koji su u njemu najgore prošli. Međutim u svemu tome postoji neka neverovatna čvrstina i želja za životom koja je na kraju kod ovih ljudi prevladala. U ovoj priči se možda najviše može pričati o tom emotivnom proširivanju i emotivnoj razradi kroz koju je glavna junakinja prolazila.



Slika 4. Ron Haviv, *Blood and Honey*, *Father and Son*, Vukovar, jesen 1991

U filmu "Jesenji valcer" ciljano prikupljanje informacija kao i proširivanje teme kroz sopstvenu imaginaciju bi se najbolje moglo objasniti na fotografiji Rona Haviva, u kome dva čudno obučena čoveka, jedan sa puškom, drugi sa fotoaparatom, zagrljeni poziraju. Pozadina na fotografiji je razoren grad. Ova fotografija me dugo vremena intrigirala. Pitao sam se kakvi su to ljudi? Kako čovek dođe do tih momenata u kome bizarno postaje svakodnevica? Kako bi se njih dvojica ponašali u ratu? Kako bi se ponašali prema drugim ljudima? Polako se razvijao mizanscen fotografije, koji je uz još nekoliko fotografija činio kostur srednjeg dela filma. Uz inspiraciju za kostim, sa fotografije sam najviše hteo da prenesem karaktere tih ljudi, da ih prebacim u svakodnevicu. Razmišljao sam o njihovom unutrašnjem stanju i došao do zaključka da im je dosadno. Da njihov sadizam dolazi iz dosade, i to je bila jedna od glavnih indikacija glumcima koji su igrali ove uloge. Naravno, ovo možda nije imalo nikakve veze sa njihovim stvarnim životima. Možda su oni spasili na stotine ljudi, možda su glumci, možda su prijatelji fotografa zamoljeni da tako poziraju itd. Razmišljajući o tome kako su došli na ideju da se tako obuku, shvatio sam logiku kojom su se vodili. Ljudi, naročito vojska, paravojska ulazi u tuđe

kuće, zauzima ih i ponekad u njima boravi. U tim ulascima, prolascima kroz tuđe kuće, vojna uniforma polako dobija atribute tuđih ormana. Vojni kampovi postaju enterijeri nećijih kuća. Dakle to nije nadrealnost, to je realnost poremećenog trenutka i tu nastaje film.

Razvoj cveća (buket karanfila) kroz scenario i kasnije kroz snimanje u najvećoj meri oslikava razliku između scenarija i knjige snimanja, odnosno samog snimanja. Ovde se krenulo iz toga da je cveće samo paravan, dekor, odnosno da ono na početku filma učestvuju u lažnoj priči koju su supružnici smislili kako bi izašli iz grada. Cveće kao dvostruki simbol smrti i lepote, u filmu opisuje ceo krug. Cveće je kulisa koja nagoveštava odlazak na sahranu, zatim postaje stvar ironije u kojoj jedan od vojnika daje to isto cveće ženi, da bi u narednom momentu žena stajala sa cvećem ispred streljačkog voda. "Skloni to cveće, ne mogu da pucam u cveće", rečenica koju izgovara glavni zlikovac dodana je na samom snimanju. Momenat u kome zločinac odlaže ubistvo zbog cveća, koje potom jedan od vojnika baci sa strane kako bi čin streljanja bio nastavljen, govori o slici sveta u ratu. Lepota je u ratu ubijena.



Slika 5. ^{k.i.}Film *Jesenji valcer* – Žena drži cveće u ruci pred zidom za streljanje

10.DRAMATURGIJA KRATKOG FILMA

Ranije se uzimala dužina trajanja rolne filmske trake da se odredi kratki, srednji i dugi metar. Danas dužinu trajanja uglavnom određuju filmski festivali ili formati koje zahteva televizija. U svakom slučaju raditi kratku formu preko 30. minuta nije produkcijski isplativo. Kratki igrani filmovi koji prelaze ovu minutažu, u najvećoj meri ostanu nevidljivi jer se dužinom trajanja ne

uklapaju u propozicije velikog dela filmskih festivala. Pristup kojim sam se vodio radeći filmove je da kratki film nema prostora za razvoj kao duga forma. On svoj glavni efekat uglavnom plasira na kraju, dakle epilog je kratak. Moglo bi se reći da dramaturgija scenarija kratkog filma sadrži uvod, zaplet, vrhunac iza kojeg odmah sledi kraj ili kratki epilog koji ponekad ne nudi razrešenje, već se zadržava na vrhuncu koji je ujedno i razrešenje, bez dodatnih kadrova¹⁶. U kratkom igranom filmu "Ubistvo"¹⁷ Romana Polanskog (francusko-poljski reditelj, rođ. 1933), otvaraju se vrata sobe u kojoj čovek spava, u sobu ulazi drugi čovek u šinjelu, otvara mali nožić koji zabada u srce čoveka koji spava, zatim se okreće i izlazi. Prilikom izlaska, reditelj nam otkriva lice ubice. Mada mi se čini da je dramaturški i filmski bolje da lice čoveka koji izlazi ne vidimo. U filmu "Dva čoveka sa ormanom"¹⁸ Polanski nam otkriva suštinu filmske umetnosti. Dvojica muškaraca izlaze iz mora noseći orman. Pokušavajući da se uklope u svakodnevicu, prolaze kroz razne situacije. Odbačeni od sveta zbog ormana koji nose, isprebijani od strane samog reditelja koji je i glumac u ovom projektu, oni odlučuju da se vrate nazad u more. Ono što ne pripada svakodnevici, neko ko se ne uklapa u trenutno stanje sveta, otpadnik, čini materijal za film. Orman u tramvaju ili u hotelskoj sobi kao deo prtljaga je "persona non grata" (nepoželjna osoba) i postaje objekat koji generiše film. U filmu "Ljubav" potpuno je jasna namera da se sakriva ono što starac radi, kao i da nije do kraja razjašnjeno ono što ne treba da bude razjašnjeno, a to je da li starica zna da starac sakuplja leševe? Određene stvari treba da budu nedvosmisleno jasne na filmu, ali isto tako, kao i u životu određene stvari nam nisu jasne, ne razumemo ih i sa tim živimo. Prikazujući leševe na početku, dramaturgija filma bi zahtevala reakciju starice, odnosno njen odnos prema tome što starac radi, u suprotnom, ukoliko toga ne bi bilo, film bi mogao da traje manje od jednog minuta, međutim ništa od ljubavi ne bi imali u filmu. Vremenski film traje tri dana, upravo iz razloga da se pokaže starčeva istrajnost i da je on vrlo odlučan u svojoj nameri da očisti plažu od leševa. Ukoliko bi trajanje radnje filma bilo smešteno u jedan ili dva dana, ideja ljubavi ne bi izašla tako jasno.

¹⁶ Ovo je moje lično iskustvo u radu na kratkim igranim filmovima.

¹⁷ Polanski, Roman, "Morderstwo", 1 min, Poljska, 1957.

¹⁸ Polanski, Roman, "Dwaj ludzie z szafa", 15 min, Poljska, 1958.

Film "Žmurke" dramaturški je zamišljen kao krug iz kojeg nema izlaza. Vremenski je određen na jedan dan, ali na kraju shvatamo da je moguće da je trajao svega nekoliko sekundi, da se ceo film odigrao u dečijem brojanju. To brojanje na početku filma deluje hipnotički i najavljuje opasnost. Film završava buđenjem u identičnom prostoru u kome je i počeo. Dečije brojanje na kraju filma čini zatvoren krug, a ispružena ruka sa dve šibice nudi nam izbor, koji zapravo ne postoji. "Jesenji valcer" teče linearno, radnja se odvija u toku jednog popodneva. Film je postavljen tako da se na kraju saznaje razlog zbog kojeg su životi supružnika spašeni, a to je plaćeno piće.

Radeći scenarija za kratki film, uvek sam smatrao da početak mora da bude efektan i neobičan, kako bi gledaoca odmah privukao. Sredina filma komplikovana, a kraj kratak, jasan, neočekivan i takođe efektan. Uvek sam želeo da napravim kraj koji ostavlja gledaoca u razmišljanju o tome šta je gledao. Dakle ideja mi je uvek bila da razmišljanje o filmu traje duže od samog trajanja filma. Ovo je dramaturški pristup koji sam pokušavao da sledim radeći na ova tri kratka igrana filma.



Slika 6. Roman Polanski, ^{pol.}*Dwaj ludzie z szafa* (prev.*Dva čoveka sa ormanom*), 1958

11. POČETNA RAZMIŠLJANJA U RADU NA SCENARIJU

Pisanje scenarija bi se moglo podeliti u nekoliko faza. Prve faze su svakako vezane za proces saznavanja o određenoj temi, i početke njenog oblikovanja. Materijal koji vučemo sa sobom poprima prve oblike u misaonim procesima. Preispituje se važnosti same teme, njen vizuelni

potencijal, savremenost i svestremenosti, izvodljivost, kao i svi ostali aspekti koji mogu biti presudni za scenario. Nakon urađena tri kratka filma, moglo bi se reći da je ovakav pristup bio temelj za uspešan film. Ukoliko gradite na lošim temeljima, na terenu koji je klizište, koliko god uspešni bili u daljnim etapama rada, vaš projekat se ljulja u temelju i postoji mogućnost da klizne svakog trenutka. U početnoj fazi rada na scenariju izuzetno je bitno naći tu tačku iz koje sve kreće, ne više tačaka nego jednu i na njoj raditi, obogaćivati je nikada ne napuštajući tu zacrtanu liniju priče zbog koje ste krenuli u sam projekat. Ukoliko je postavka tačna, kasnije će vam se to dokazivati kroz dalji rad. Sve će se upotpunjavati, prožimati i raditi jedno za drugo. Osetićete zadovoljstvo i misliti kako ni sami ne znate kako ste došli do toga, imaćete osećaj kao da je neko drugi to napravio, a sve je zapravo rezultat sistematičnog rada koji je baziran na jasnim temeljima. Ovde treba slediti svoju potrebu da nešto prikažete i pokažete kroz film, nešto što osećate kao bitno i vredno prikazivanja. Ljubav je nešto o čemu sam razmišljao oduvek ideja o ljubavi kao najjačoj emociji nam se usaduje od malih nogu. Šta je ljubav? Na ovo pitanje dugo nisam nalazio odgovor. Da li je ona bezuslovna? Da li mora biti obostrana? Šta ona podrazumeva? I na kraju kako je vidljiva? Što bi filmskog autora trebalo jedino da zanima. Na koji način nevidljivi svet duha učiniti vidljivim i prevodivim?

Scenario je osnova filma i osnovna komponenta za dobar film. On nastaje na praznom papiru, ili zaslonu računara i od njega sve kreće. Scenario je kreiran svet koji je izdvojen u momentu vremena. Scenario poseduje svoje zakonitosti iz kojih bi bez problema mogli da izvučemo budućnost, nakon njegovog svršetka, ili prošlost pre njegovog početka. Ukoliko ovo nije slučaj, scenario ne valja. Sve tri kratke priče sam vukao godinama sa sobom. Razmišljao sam o njima, ali to nije proces koji je permanentan. U tim razmišljanjima nisam mislio kako ću jednog dana po tim zrnima ljudskih sudbina snimiti film i da će ta zrnca biti polazna tačka za nastanak scenarija. Čuđenje je verovatno reč koja se pojavi nakon što prvi put čujete priču koja je vredna preispitivanja. Nakon toga sledi proces razmišljanja o samom događaju: Da li je istinit? (Što za scenario nije toliko bitno, koliko je bitno: Je li moguć?) Zatim dolazi do popunjavanja praznina u samoj priči, a paralelno sa popunjavanjem praznina se oblikuje i sama priča, odnosno linija koju vi želite da preispitate: pitanje morala u ratu, problem zadovoljenja osnovnih egzistencijalnih potreba, dezertarstvo, ljubav itd. Dakle kada se priča o scenariju, možda je najbolje pričati o problemima sa kojima se osoba suočava prilikom artikulisanja same ideje, kako bi se što dublje proniklo u sam misaoni proces rada na scenariju. U filmu "Ljubav" starac koji u dunavskoj

divljini živi sa suprugom ustaje i sakuplja leševe nadute od gasova, prevozi ih preko Dunava dalje od njenih očiju. Starac ovo radi kako bi sakrio užase rata od nje, a niko neće znati za to što on radi za nju, pa ni ona sama. Ovde sam negde pronašao formulu ljubavi, koju je trebalo artikulirati i prevesti na filmski jezik.

Film "Žmurke" je sa sobom nosio drugu vrstu pitanja kojom sam hteo da se bavim, a to je pitanje morala u ratu i način na koji kao ljudi donosimo odluke u teškim situacijama. Zašto žmurke? Zar rat nije igra? Zar se jedni ne kriju, a drugi ne traže? Zar ne idemo slepi kroz to ludilo, ne znajući da li nas neki snajper gleda odozgo? Koliko je naslov povezan sa samom igrom, toliko je povezan i sa slepilom rata i mrakom koji nam se navlači na oči kada zatvorimo kapke. Radni naslov ovog filma je bio "Voda", i nije ništa manje tačan. Voda kao egzistencijalna potreba koja je zapravo katalizator svih kretanja i motivacija u filmu. Kako nas sopstveno telo nagoni da zadovoljavamo njegove zemaljske prohteve, terajući nas ponekad i u svesnu smrt. Voda vrednija od krvi, jer o njoj zavisi njena beba i ljudi u podrumu.

Naslov je kapija ulaska u delo i šifra kojom se otključava glavna ideja scenarija¹⁹. Naslov ponekad nastaje pre početka pisanja, nekad u toku, a nekad na kraju. U pisanje se uvek ulazi sa jasnom idejom, ili sa zrnom te priče koju negde pokupite, kako bi to zrno isključalo i postalo dobra polazna osnova za dalji razvoj scenarija. Zrno od koga je krenuo scenario "Žmurke" je zapravo imaginacija žene koja se prislonjena uz zid, držeći kanister za vodu u ruci, pita na koji način da pretrči četiri metra širok prolaz "pokriven" snajperom, kako bi došla do vode. Da li uopšte da ga pretrči? Mora, jer je u podrumu njena beba. Ovde se scenaristički subjekat stavlja u poziciju krajnje egzistencijalne ugroženosti, gde ne postoje izbori, već postoji samo jedan put. Njoj više od svih treba voda. Voda od koje smo sastavljeni, bez koje ne možemo, koja nas tera da je održavamo u stalnom stanju ravnoteže, čak i pod uslovima da u spoljašnjem svetu ta ravnoteža ne vlada. Ne možemo da hiberniramo dok rat ne prođe i tu kreće sukob sa nama samima, sa našom fiziologijom, sa okolinom. Sukob dovoljno jak da generiše nastanak scenarija.

Pitao sam se kako bih ja to uradio? Da li bih trčao sa kanisterom ili bih ga bacio pre pretrčavanja? Da li bih ga koristio kao zaklon? Mi istovremeno moramo da volimo svoje junake i da ih

¹⁹O naslovu kao "kapiji" ulaska u delo na predavanjima nam je često govorio prof. Boro Drašković (pozorišni i filmski reditelj i pedagog, rođ. 1935).

mučimo, da im otežavamo, kako bi priča bila zanimljiva. Junakinja prvi put uspe da pretrči prelaz, ali zbog prisustva snajpera, kasnije sve postaje potencijalna opasnost. Zašto bunar u šumi, a ne u dvorištu kuće kao što je bilo u stvarnosti? Iz razloga što lepota postaje mesto opasnosti, a odvratnost podruma odjednom oaza spasa. Taj paradoks koji život ponekad postavi pred čoveka mi se učinio više nego interesantan, kao i momenat snolikosti celog filma i logičnog postupka da gde je zeleno i živo, da je tamo voda. Na pojilu uvek vreba opasnost. Dakle rat je takođe neki momenat u kom se čovek vrati na zakonitosti savane i vodeći se tom logikom, odjednom sve dobija smisao. Povratak i vučenje kanistera preko prelaza, kanistera koji junakinja mora preneti preko deset metarskog prelaza (filmski prelaz je deset metara širok, o ovom problem ću kasnije govoriti). Nakon što padne pod težinom kanistera na sred prolaza, zatvorivši oči, očekuje metak, ali nakon što ih ponovo otvori, začuje se pucanj koji označava i njeno buđenje. Dakle hamletovski, nema kraja, nema izlaza ni u snu. "Jer u tom spavanju smrtnom, kakvi bi snovi mogli doći kada života klupko ovo odmotamo"?²⁰ San je nastavak realnosti. Nema bega od realnosti, što na kraju postaje još strašnije.

Jeftinoća života. Život i njegova stvarna vrednost. Koliko vredi život? Ovo je pitanje od koga se krenulo u realizaciju scenarija filma "Jesenji valcer". Život vredi onoliko koliko okolnosti oko njega život vrednuju. Blef kojim se omogućava život, partija pokera ili ruleta, igra na sreću. Pokušavate da preživite igrajući na sreću, jer druge opcije nemate. Da li sve u životu radimo da bi nas jednom spasilo ili ubilo? Ovo su sve početna razmišljanja, i ona nisu jednostavna i egzaktna. Ovo su pitanja na koja se nije moglo odgovoriti prostom rečenicom. Pogledavši film na filmskom festivalu "Kustendorf" 2018. godine, Emir Kusturica (filmski reditelj, rođ. 1954) mi je rekao o filmu: "Takvi smo ti mi, ako si mi platio piće dobar si, ako nisi, ko ti je.. mater". Deluje mi da ova rečenica u potpunosti opisuje naš kolektivni karakter. Čovek je dobar samo ukoliko je bio dobar prema meni, a ako nije, onda sigurno nije ni dobar. "Dođu tako vremena kad pametan začuti, budala progovori, a fukara se obogati"²¹. U "Jesenjem valceru" sam upravo hteo da se bavim načinom na koji običan čovek preživljava takva vremena.

²⁰ Citat iz poznatog Hamletovog monologa "Biti ili ne biti..."

²¹ Poznati citat jugoslovenskog književnika Ive Andrića (1892-1975).

12. PRVE VERZIJE SCENARIJA

Nakon što sam prošao fazu mentalnog skiciranja, postavljanja situacija i raznoraznih drugih vrsta provera, sa gomilom dokumentacije ispred sebe, pristupio sam pisanju prve verzije scenarija. U ovom procesu dolazimo do razjašnjavanja ponekih nedefinisanih problema koje nismo mogli mentalno da rešimo, već smo ih morali imati materijalno prezentne ispred nas. Ovde postoji još uvek mnogo lutanja oko toga kako priča do kraja treba da izgleda. U pisanju replika, dijaloga, nikada nisam previše razmišljao, već sam dijaloge izvlačio iz situacije, odnosno sledio sam ideju filma, a dijalozi su služili kao ukras vizuelnom, nikada kao štaka i potpomaganje u nedostatku vizuelnih sredstava. Ukoliko je film nerazumljiv bez dijaloga, biće loš i sa dijalogom. Dakle film je umetnost vizuelnog, i ako nema potrebe za dijalogom, ne treba ga pisati samo da bi neko nešto rekao. "Ljubav" je film bez dijaloga, želeo sam da se priča vizuelno oseti. Dugo je promišljano da li bi rečenica "Lepo je", koju izgovori starica na kraju scenarija, trebala da uđe u film ili ne. Ukoliko postoji bilo kakva dilema, kadar treba snimiti, a kasnije u montaži doneti konačnu odluku. Prve verzije scenarija bi mogle služiti ispisivanju didaskalija i opisivanju scena, kao i početnom pisanju dijaloga. Budući da sam scenarija dugo promišljao, glavni deo opisa ostavljao sam za postupak izrade knjige snimanja i storiborda, što je velika greška. Ovo sam radio iz razloga što su mi se određene stvari podrazumevale, zato što sam bio upoznat sa pričom, kao i sa stvarnom lokacijom na kojoj se priča odigrala. Kao kada biste pokušali da prepričate neku priču koju ste nebrojeno puta čuli, desiće vam se da određene stvari preskočite u prepričavanju, jer ih podrazumevate. Kod mene je dakle postojao problem "zaprljanosti" tematikom, i trebalo mi je vreme da pravilno artikuliram sve informacije. Ostaviti dakle opise iz scenarija za razradu u knjizi snimanja je greška. Ma koliko držali u glavi sve ono što hoćete da snimate, vaši najbliži saradnici neće biti u stanju da osete i shvate ono što vi hoćete da dobijete od filma. Ukoliko opisi ne postoje u samom scenariju, teško ćete objasniti rečima šta zapravo želite. Jedni će razumeti na jedan način, drugi na drugi i vi ćete na kraju u snimanje ući sa saradnicima koji ne razumeju ono što hoćete da dobijete. Nakon što se završi prva ruka scenarija i doživite sreću što ste ispisali to što ste dugo vukli u sebi, pojavljuju se određena mesta koja koče tok priče. Osećate neku težinu određenih mesta u samom scenariju. U nekim delovima osećate veliko zadovoljstvo napisanim i na ta mesta se uglavnom češće usmeravate, zanemarujući ona koja su zapravo problem. Te početne ideje, ukoliko su istinite, odnosno ukoliko su rađene po događaju koji se dogodio, znaju

u sebi da sadrže segmente realnosti, koji u filmu ne stoje. Ne može se reći da ti realni segmenti nisu filmični, ali oni zasigurno šire temu i prave od nje nešto što ona ne treba da bude. Scenario počinje da izlazi iz one linije koju ste na početku zacrtali. Ovde je jako bitno da definišete količinu priče odnosno njen kvantitativni potencijal. Neke teme poseduju potencijal za dugi film, a neke ne poseduju. Teme dugog filma nije lako prevesti na kratku formu. Ponekad se zna dogoditi naknadno proširivanje priče kako bi mladi autori dobili dugu formu i konačno napravili dugi film. U ovakvim slučajevima se dobije jedno veliko ništa.

Takođe se može desiti da dobijete u nekim kratkim filmovima sažetu verziju dugog filma, koji nije dovoljno razvijen za dugu formu, a ni emotivno snažan za kratku. Nakon napisane prve verzije scenarija treba se povesti računa o sužavanju priče. Dakle ponovo se moramo vratiti ideji i artikulirati ono što želimo da prenesemo na gledaoca. Delovi viška u prvim verzijama scenarija su često ostaci onoga što nam je svedočeno, šumovi. Za film nama to ne treba, jer mi ne snimamo rekonstrukciju, nego film fikcije. Nas realnost ne zanima. U filmu nema realnosti. Ovu prvu verziju scenarija, ako želite da se konsultujete, treba davati odabranim saradnicima, kolegama ili prijateljima na čitanje. Ukoliko niste dovoljno iskusni, mišljenja drugih vas mogu skrenuti sa puta kojim ste krenuli. Ovo je posledica toga što svako pravi svoj film, a vi pravite svoj i najbolje znate šta hoćete da prenesete. Ponekad će vam neko predložiti neku neverovatnu stvar za koju biste mogli pomisliti da ste je prevideli u ranijem procesu rada. Međutim to je uglavnom samo distrakcija, jer vam osoba verovatno govori intrigantnu temu potpuno novog filma. Kad naiđete na problem nakon napisane prve verzije scenarija, treba da se vratite ideji i osnovnoj liniji. Treba da razdvojite bitno od nebitnog, da ne proširujete priču motivima i scenama koje nisu potrebne u vašoj priči. Ovo je zapravo princip koji treba koristiti do premijere filma. Treba se konstantno vraćati na osnovnu ideju kako ne biste zalutali.

13. DRUGE VERZIJE SCENARIJA

Nakon što verovatno poslušate druge kojima ste dali prvu verziju scenarija na čitanje, počecete da preispitujete i uklapate svoju verziju sa pričom koja vam se učinila mogućom za vaš scenario. Možda ćete je čak i zapisati. Ukoliko vam je osnovna ideja, od koje ste izvukli jasnu liniju priče, tačna, vi ćete joj se vratiti. Jaku ideju ništa ne može da pokoleba. Ukoliko ste odustali i ostavili svoj scenario, možda to i treba da uradite, jer niste dovoljno ili spremni za ideju, ili ideja i vaša

potreba da je iskažete nisu dovoljno jake. Ukoliko ste nastavili da raspisujete prvu verziju scenarija, dobijaćete razne verzije scenarija. Od momenta odvajanja od prve verzije scenarija treba najviše da uključite svoju kreativnost i da odete od priče koja vam je saopštena. Dakle ovde ne napuštate ideju nego realnost i prelazite u potpunosti u fikciju. Ovo je momenat u kome u potpunosti zaboravljamo svedočanstvo koje čini osnovu scenarija i prelazimo u fikciju. Pri radu na scenarijima ovde sam najviše konsultovao video zapise, razne spise, fotografije i druge dokumente. Ova dokumentacija, iako proizvod stvarnosti, pomagala mi je da u potpunosti odem u fiktivno. Jedna fotografija, jedno saznanje u potpunosti mogu da vam otvore priču, da je obogate, da je učine životnijom i primamljivijom od one koju trenutno radite. Uvek može bolje, uvek može više, i zato se ne treba plašiti eksperimentisanja, ali uz oprez i saznanje da se uvek držite osnovne ideje filma.

U ovim momentima važno je dati priču nekome kome verujete, nekome sa kim saradujete i u koga imate poverenja. Montažer i snimatelj sa tehničke strane moraju proveriti izvodljivost vašeg scenarija. Da li ga je moguće snimiti, a potom i montirati da se dobije smisljena celina. Ovo ne mora da podrazumeva dugotrajne razgovore, ali svakako morate dobiti mišljenje ljudi sa kojima ćete raditi na zajedničkom projektu. Na ovaj način postepeno se upoznaje tim koji će raditi na projektu sa projektom. Ovo su sve razlozi zbog kojih sve do detalja morate opisati i staviti na papir odnosno uneti u scenario. Mnoge stvari vam se u ovoj fazi podrazumevaju. Napravili ste nekoliko verzija scenarija, neke stvari ste izbacili, neke dodali i sada ste u fazi da ne znate šta vam u scenariju piše. Neretko mislite da tamo stoji nešto što ste u jednoj od verzija izbacili, ili stoji nešto što mislite da ste izbacili i pravi zabunu kod čitaoca scenarija. Nakon što se malo udaljite od scenarija, kada osetite potrebu, uzmite ga ponovo u ruke i sa razmišljanjem o početnoj ideji, pročitajte scenario ponovo. Videćete da postoje stvari koje će vas iznenaditi. Takođe nije loše imati neku običnu publiku na kojoj ćete proveriti aktuelnost ispisanih dijaloga kao i njegovu interesantnost.

14. ZAVRŠNA VERZIJA SCENARIJA

Svaki film, ukoliko je filmski kvalitetan, bez obzira na umetničke ili komercijalne pretenzije, mora biti interesantan, najprostije rečeno gledljiv. To je prvi i osnovni preduslov da bi ideju i sve slojeve koje je autor hteo da prikaže gledaoci mogli apsorbovati. Bez tog prvog preduslova da

film bude gledljiv teško je uspeti gledaoca zadržati ispred platna ili ekrana. Naravno da će se uvek naći neki egzibicionista, ali izuzetak potvrđuje pravilo. Poslednja verzija scenarija treba da sadrži sve relevantne podatke koji će pomoći vašim saradnicima koji nisu bili sa vama u prethodnim procesima. Pomoći će im da u potpunosti, ili koliko je moguće duboko proniknu u samu ideju i način na koji ste hteli da tu ideju realizujete. Nakon što se prođe kroz razne verzije scenarija, stiže se do finalne. Finalnu verziju scenarija nikada ne treba shvatati ozbiljno i opterećivati se formalnim nazivima. Finalna verzija je samo još jedna od verzija i postoji velika mogućnost da će se u toku narednih faza snimanja menjati. Prva menjanja će se verovatno dogoditi već na glumačkim probama, kada će glumci koje ste odabrali za svoj projekat "olakšavati" težinu određenih dijaloga, tražeći kraći i prirodniji put do izgovora. Desiće se da sami menjate određene replike kada čujete kako glumci izgovaraju tekst. Počecete sa prilagođavanjem scenarija glumcima, prostoru, uslovima itd. Zadnja stvar koja vam treba je vezivanje za naziv finalna, kao da je to nešto nepromenjivo. Promenjivo je i tome tako treba i pristupiti. U ovoj fazi prvobitna priča, svedočanstvo iz kojeg je sve krenulo, uveliko je zaboravljeno i izmešano sa fikcijom koja je upotpunila osnovnu priču. Likovi su sada već do kraja izbrušeni, njihove linije su jasne, ciljevi i funkcije su takođe do kraja jasne.

15. ISTINA NA FILMU

Fikcija (lat. *fingere* , prev. izmisliti - lat. *fictio* , prev. izmišljati, izmišljotina). Ono što je bitno istaknuti jeste da ukoliko smo čuli priču, taj način iskaza se može podvesti pod usmeno predanje. U ovakvom načinu saopštavanja dobijamo efekat sličan efektu koji se dešava kada nam neko čita priču, gotovo identičan, uz izuzetak stilske ujednačenosti pisanog jezika i načina na koji nam se priča saopštava. Prilikom slušanja mi stvaramo svetove, likove, događaje i sve ostale detalje, povlačeći ih iz našeg nesvesnog, iz arhetipa, iz iskustva, iz naučenog itd. Ovo je upravo razlog u kome dokument zapravo više i ne postoji, odnosno on kao takav za nas nikada nije ni postojao. Za nas postoji naša empatijska verzija tog događaja i ništa drugo. Ukoliko smo sami bili svedoci određenih događaja po kojima danas želimo da snimimo film, naići ćemo na isti problem, a to je da stvari na autentičnoj lokaciji nisu iste i da je događaj čist i jasan samo u našoj mašti. Ti dodatni faktori koji postoje u stvarnosti, a vezani su za svakodnevni život npr. trafostanica pored lokacije, drugačiji raspored prostorija, roza boja fasade itd. Osim ovih fizičkih odrednica koje

zapostavljamo u našim sećanjima, mi se prema događaju takođe odnosimo emotivno, odnosno emotivno ga doživljavamo. Postoje milioni događaja za koje niko i ne zna, a događaj koji se odigrao pred svedocima, ili pred nama samima, postoji iz razloga što smo mi iskonstruisali priču o tom događaju. Dokument kao realnost i realističan događaj u filmu ne postoji i zato je apsurdno zamarati se i pokušavati doći do atomski istinitog dokumenta. Uverljivost je nešto drugo, ali o tome ovde nije reč. Može se reći da neko želi da snimi događaj koji se dogodio juče i kojeg je sam autor bio učesnik.

Odmah ćemo izvesti tezu iz jučerašnje priče koju želimo da prikažemo na filmu. Dakle naš misaoni tok će teći po jasnoj liniji, pokušavajući da napravi priču koja nam je potrebna za film, zanemarujući sve ostalo što se zaista u realnosti i dogodilo. Autentičnost dokumenta ne postoji. Dokument mora biti fiktivan ukoliko uđe u film. Pretvaranje dokumenta u fikciju je zapravo proces koji se odvija još dok svedok prisustvuje događaju. Svedok taj događaj percipira kroz svoj subjektivni emotivni aparat i u tom momentu nastaje jedna od verzija događaja koji će on kasnije u odnosu na protok vremena i sve ostale pojave koje utiču na sećanje prepričavati. Da vam neko ispriča bilo koju priču, vaša i moja verzija bi se razlikovale, jer bih ja učitavao svoje resurse likova, lokacija, odnosa, načina saopštavanja itd. Prepričana istina ne postoji, ukoliko pokušamo da je autentično prenesemo na film. Film i istina, onakva kakvu je mi doživljavamo, dva su različita pojma. Film je stvar mogućeg i ostvarivog. Njega istinski događaj ne zanima, ništa mu ne znači. Naše prepričavanje je naš utisak o nečemu, emotivni utisak koji pokušavamo da prenesemo na drugog čoveka. Mi ne možemo isključiti naš stav o određenom događaju, to je nemoguće i taj događaj tretiramo kroz ono što mi smatramo relevantnim i bitnim, mi svojom režijom želimo da ukažemo na nešto. Ovakav pristup ćemo imati, nevezano da li se radi o dokumentarnoj fotografiji iz rata, pisanom izveštaju o određenom događaju, video snimku autentičnog događaja, mi ćemo ponovo uzeti ono što nama treba i ono što želimo da unesemo u film koji nameravamo da napravimo. Svi dokumenti i izveštaji, fotografije i snimci su zapravo emotivni ostaci i zapisi određenih ljudi koje mi sada procesuiramo kroz naš emotivni aparat i formiramo svoju verziju događaja koju planiramo da materijalizujemo u obliku filma. Mi pretvaramo emociju i duhovnost u materiju i materijalno, sa težnjom da taj naš fiktivni dokument izazove emotivnu reakciju kod gledaoca, što je zapravo i osnovna obaveza filmskog stvaraoca.

Pokušavajući da analiziram upotrebu fotografija Rona Haviva, američkog ratnog fotografa, koje sam upotrebljavao u filmu "Jesenji valcer", došao sam do sledećeg zaključka. U njegovim fotografijama i načinu na koji ih on režira, načinu na koji odabire ono šta će da fotografiše, izboru teksta koji stoji u opisu njegovih fotografija, ne samo onih koje je objavio u ediciji ^{eng.}*Blood and Honey: a Balkan War Journal* (prev. Krv i med: Balkanski ratni dnevnik), koje sam upotrebljavao, već i ostalih njegovih fotografija, nastalih na različitim meridijanima pogođenim ratom, može se videti fotografova privrženost nečemu što se danas u Srbiji naziva zapadna propaganda. Ne želeći da ulazim u ispravnost takvog načina razmišljanja, samo zaključujem da je i fotografija koja se smatra uhvaćenim realističnim momentom izrežirana i potpuno služi određenoj vrsti manipulacije njenih konzumenata. Na zvaničnom veb sajtu fotografa citirane su američke novine Los Angeles tajms (eng. Los Angeles Times), koje govoreći o ediciji *Blood and Honey: a Balkan War Journal*, pišu sledeće: ^{eng.}"One of the best non-fiction books of the year"²² (prev. Jedan od najboljih **ne fikcijskih** fotoalbuma godine). Prevod "ne fikcijski" podrazumeva da se ne radi o fikciji. Ne može se prevesti "dokumentarni", jer ta reč nije upotrebljena. Reč "non-fiction", može da se prevede samo kao odsustvo ili nepostojanje fikcije. Budući da ih je fotograf citirao i objavio na svom zvaničnom veb sajtu, očigledno se slaže sa konstatacijom da su te fotografije i način na koje su one prezentovane u njegovom albumu "non-fiction". Ovo je naravno iz prvog pogleda na fotografiju koja je obrađivana u "Jesenjem valceru" problematično, jer se vidi postavka i režija fotografije. Otac i sin²³ su zagrljeni, namešteni u prostoru, gledaju u fotoaparatus i očekuju fotografisanje. Ne želeći da analiziram da li su pojedini delovi odeće ili rekviziti dodati kao atributi fotografiji. Mogli bi dalje analizirati uticaj urednika novina, zatim biografiju samog autora kao i ono čemu fotografije koje je napravio služe, ali to je potpuno nepotrebno, jer je potpuno jasno da se radi o fikciji.

Slika potonuća Titanika u filmu, koja umesto nota stoji na pijaninu, čista je fikcija. Govorim slika, jer fotografiju niko nije snimio, ako je i snimio, za nju se još uvek ne zna. Dakle ne postoji niko ko je dokumentovao način na koji je Titanik potonuo. Postoje svedočanstva o tome, a najnovija istraživanja pokazuju da se brod prepolovio prilikom potonuća i da je jedna njegova

²² Preuzeto sa zvanične stranice fotografa – <https://www.ronhaviv.com/bio>.

²³ U zvaničnom opisu fotografije stoji na engleskom "Father and son", prev. otac i sin.

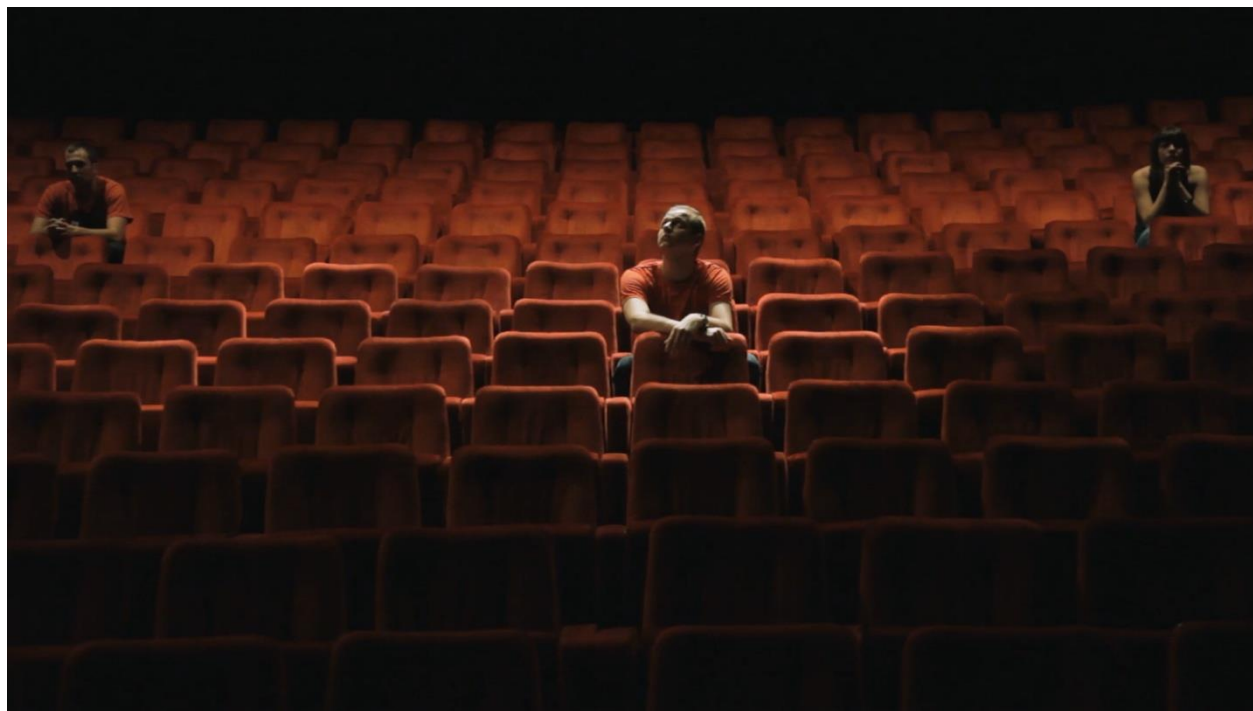
polovina od druge udaljena gotovo šest stotina metara. Ulaziti dalje u analizu ove ili bilo koje druge slike o potonuću Titanika kao stvarnog dokumenta je nepotrebno.

Pojedinačna dokumenta o kojima ovde govorim, uglavnom sužavaju naše polje percepcije, dakle da bi se o nečemu dobilo preciznije saznanje, potrebne su godine proučavanja, ukrštanja različitih dokumenta i učenja o određenom događaju da bi se stekla približno verna slika o onome šta se zaista dogodilo. Mi kao umetnici nismo tu da biramo strane, već da ukazujemo na probleme kako bi čovečanstvo išlo napred. Odluke koje sam donosio u pristupu svojim filmovima bile su da se uvek držim univerzalnosti samog događaja. O ovoj problematici više ću govoriti u poglavlju o univerzalnosti teme.

16. IZBOR KAMERE

Odabir kamere dolazi kao posledica lokacija na kojima se snima, zatim godišnjeg doba, odnosno količine prirodnog svetla na lokaciji, količine veštačke rasvete kojom se raspolaže, zahtevnošću kadrova koji se snimaju, iskustvom snimatelja u radu sa određenom kamerom, kao i veličinom ekipe koja radi na filmu. Postoji još mnogo faktora od kojih zavisi odabir kamere. U radu na kratkom igranom filmu budžet koji možete dobiti za svoj projekat u Republici Srbiji, preko raznih fondova, a najveći je svakako fond FCS-a (Filmskog centra Srbije), uglavnom ne dozvoljava odabir kamere koje koriste filmsku traku, nego se on svodi uglavnom na neku od bezbrojnih digitalnih kamera koje se nalaze u ponudi. U najboljem slučaju ukoliko se obezbedi veći budžet, odabir uglavnom pada na kameru marke ARRI. Kroz ova tri kratka igrana filma susreli smo se sa različitim izazovima koje nosi izbor kamere, i za svaki projekat smo odabrali različitu kameru. U nekim slučajevima smo pogrešili, u drugim nismo. Danas je vreme digitalnih kamera i digitalije i priča o tome koja je kamera bolja svodi se na to da samo jedna kamera ispunjava sve zahteve koji se stavljaju pred nju, samo bi taj jedan tip kamere bio u upotrebi. Za mene je izbor kamere predstavljao veliki problem. To je bio aspekt bavljenja filmom koji nikako nisam razumeo. Pojavom digitalnih kamera, objektivna, adaptera za objektivne, crop factora, različitih formata, različitih opsega boja, različite dužine trajanja baterije, rada sa smanjenim svetlom, pouzdanosti određenih proizvođača itd, proces izbora kamere postaje još komplikovaniji. Na kraju sam počeo od početka, odnosno da učim od čega se sastoji filmska traka. Ovo je bilo pomalo obeshrabrujuće, jer učeći o filmskoj traci učio sam pomalo o istoriji

filma, a istorijom se nisam hteo baviti, već praktičnim radom. Prvi kratki dokumentarni film koji sam radio bio je "QATAR". Imao sam priču, znao sam šta hoću, našao aktere, uzeo malu priručnu kameru marke *Sony*, koja je upotrebljavala DV kasetice od 60 i 90 minuta i snimao u DV formatu, rezolucije 720*480. Ova slika koju je kamera izbacivala činila mi se mnogo lošijeg kvaliteta od nekih drugih snimaka koje sam video, sa istim tehničkim karakteristikama kamere. Ovo je zapravo jedno od pravila, a to je da brojke ne znače ništa, nego oko, odnosno ono što vidimo. Neko će reći kako postoje parametri na osnovu kojih se može odrediti kvalitet određene kamere, ali ako je krajnji potrošač svakog filma čovek, do koga u najvećem delu informacije dopiru preko mehanizma oko-mozak, onda je dakle sigurno da je čovek taj koji donosi zaključnu ocenu o kvalitetu slike. Nebrojeno puta sam se uverio da slika kamere slabijih tehničkih karakteristika izgleda vizuelno bolje od kamere sa boljom tehničkom specifikacijom. Kvalitet kamere je poželjno proveriti pre snimanja filma. Pre svakog snimanja treba napraviti test sa kamerom kojom ste planirali da snimate. Bolje je platiti jedan dan kamere i uveriti se u njen kvalitet, ili nedostatke, nego protraćiti ceo film.



Slika 7. Kadar iz kratkog igranog filma *Tri tačke*

U momentu kada sam snimao kratki dokumentarni film "Qatar" (2011. god, septembar) HD rezolucija slike je već bila festivalski standard. Suvišno je reći da u tim svojim prvim

snimateljskim pokušajima nisam imao nikakvo iskustvo u baratanju kamerom. Ništa nisam znao o planovima, preseccima, svetlu i ostalom, ali sam imao jasnu viziju da želim da snimim emociju i priču, za koju sam duboko verovao da je treba snimiti. Ovo je zapravo moj odnos prema kameri i danas. Nije bitno ono sa čime se snima, već ono šta se snima. U vreme neverovatnog napretka tehnologije mi se ne možemo takmičiti kvalitetom kamere sa filmskim početnicima evropskih akademija i stvaraocima bogatijih zemalja, već idejom koja se nalazi ispred objektiva i koja tera gledaoca da zaboravi na piksele, vizualne efekte, CGI²⁴, i ostale segmente koje bogate produkcije koriste. Naravno da ukoliko možete, po savetu direktora fotografije i ličnim afinitetima, treba da izaberete najbolju kameru. Najbolja kamera je kamera koja je najbolja za vaš projekat.

Kada smo kao grupa entuzijasta i neangažovanih filmskih glumaca odlučili da snimimo film, da bismo proverili da li je to uopšte izvodljivo sa našim znanjem, bio sam u potrazi za kamerom i snimateljem. Tada je najpopularnija i najpristupačnija kamera u Srbiji (fotoaparat sa mogućnošću snimanja) bila *Canon 5D mark II*, koju je posedovao moj prijatelj, po vokaciji takođe glumac. On je pristao da nam pozajmi aparat. Sada je bio problem pronaći snimatelja koji će snimati film ovim aparatom. U to vreme snimatelji nisu tako dobro rukovali sa fotoaparatima-kamerama zbog njihove anatomije. Shvatio sam da niko od snimatelja neće tako dobro rukovati ovom kamerom kao ovaj talentovani glumac koji se počeo baviti fotografijom iz potrebe i nužde, pa sam odlučio da njega pozovem i pitam da li je voljan da snima. On je naravno pristao. Kratki igrani film "Tri tačke" je uspeo više nego što smo se nadali, ali mi sa njim nismo imali prevelike ambicije, već da zadovoljimo našu isfrustriranost nemanjem posla i da se konačno nađemo ispred kamere. Sa kratkim igranim filmom "Ljubav" (2016.god, septembar) došlo je do toga da se ekipa mora odabrati, odnosno da se za rad na filmu moraju uzeti ljudi koji se bave filmom, odnosno koji su snimali filmove, ukoliko se želi napredovati. Bilo je bitno da to bude ekipa koja se poznaje. Izbor kamere nekako je prirodno došao sa izborom snimatelja, a to je Canon EOS C100. To je digitalna kamera koja snima u *full HD* rezoluciji, i ima 35mm CMOS senzor koji joj daje taj cine-look. Priča ovog filma je smeštena u predvečerje rata. To je priča o ljubavi dvoje starih supružnika koji su našli svoje utočište na peščanom sprudu na sredini reke. Snimalo se noću, zatim u svitanje i

²⁴ CGI (eng. Computer generated imagery) – Naknadna obrada slike pomoću modelovanja vizuelnih objekata i njihovo renderovanje.

prilikom zalaska Sunca, tzv. zlatni sat²⁵ (eng. golden hour). Priča je trebalo da ima malo ispoetizovan izgled. Hteo sam da beskrajni peščani pejzaži, pomešani sa vodom Dunava, budu odraz unutrašnjeg stanja likova. Snimalo se na peščanoj adi na sredini Dunava, kod sremskog mesta Krčedin.

Kod izbora kamera trebalo bi se voditi računa o produkciji, odnosno finansijama koje stoje iza određenog filma. Canon EOS C100 kamera se pokazala izuzetno efikasnom u odnosu na finansije sa kojima je film "Ljubav" raspolagao. Ukupan budžet filma bio je oko 4000 USD. Kamera se pokazala kao izuzetno mobilna. Lako se rukovalo sa kamerom u vrlo negostoljubivom okruženju punom peska i vode. Uspevali smo prilično brzo da pripremimo kadar, tako da smo situacije koje su nam iskrsavale prilikom snimanja, prolazak broda, jato ptica, krdo konja, uspevali da snimimo i tako da uhvatimo autentičnost lokacije. Objektivni za ovu kameru bili su prilično pristupačni, nisu preskupi i vrlo se povoljno iznajmljuju, a ukoliko se osoba bavi ovom profesijom, sigurno ima nekoliko prijatelja koji poseduju objective za Canon ili neke druge objektivne koji odgovaraju ovoj kameri. Za film "Žmurke" nameravao sam da ponovo koristim istu kameru, jer se ispostavila kao vrlo pouzdana i sa odličnom fotografijom, koja se nije dezintegrisala ni na velikom, četrdeset metarskom platnu na festivalu kratkog filma u Brestu. Međutim ovde se dolazi do jednog od vrlo bitnih segmenata u produkciji svakog filma, koji ni nas nisu mimoišli. Neophodno je za gotovo svaki segment filma imati rezervnu varijantu, jer se otkazi sa raznih strana događaju svega nekoliko dana, pa čak i sati pre početka snimanja, a nekad i u toku snimanja. Razlozi za otkaze su u prvu ruku nepostojanje ugovora. Iz ličnog iskustva ugovori kakvi bi trebali postojati, ne postoje nigde, ni na najvišim nivoima produkcije. Uglavnom vam daju da potpišete nešto što ne radite, zatim potpisuje neko umesto vas itd, tako da zapravo ni ti ugovori do kraja nisu dobra osnova da se vaš projekat zaštiti od eventualnih nepredviđenih okolnosti. Otkazivanja nisu normalna stvar, ali su uobičajena, kako otkazivanja tehnike, tako i ljudstva. Onog momenta kada otkazi počnu da se dešavaju, treba da budete srećni jer ste daleko u realizaciji odmakli sa svojim projektom. Za film "Žmurke" nismo uspeli da obezbedimo istu kameru, ali smo imali rezervnu varijantu, a to je kamera Sony A7 S II. Ova kamera je imala odlične tehničke karakteristike, ali slika koju je davala, opseg boja koji naginje na zelenu, mi se nikako nije dopadala. Ovo osećanje će se

²⁵ Zlatni sat - vreme pred izlazak Sunca, odnosno pred sumrak. Smatra se najlepšim dnevnim svetlom za snimanje u ekstrijeru.

ispostaviti kao tačno u postprodukciji slike. Kamera je uz atomosov snimač, marke *Ninja*, izbacivala sliku od 10 bita u 4K rezoluciji, čime je pravila ogromne fajlove koji su zauzimali mnogo mesta i pravili veliku komplikaciju prilikom obrade slike. Međutim kao najveći problem ove kamere prilikom snimanja filma ispostavila se njena veličina, koja je bila isuviše mala gabaritom, kao i težinom, da bi se u toku snimanja spretno sa njom rukovalo. Najveći problem imali smo prilikom snimanja iz pokreta. Prednost ove kamere je bio rad u podsvetljenim prostorima, odnosno njene tehničke performanse su se pokazale odlične za prostore sa malo prirodnog svetla u kojima smo snimali film "Žmurke". Objektivni su bili takođe marke Sony, što nam je znatno olakšalo posao. Nakon što smo na rig²⁶ nakačili sve neophodne dodatke za snimanje, kamera se gotovo nije ni videla. Na kraju se ispostavilo da snimanje u tako visokoj rezoluciji predstavlja nedostatak prilikom kasnije obrade slike, jer se moraju praviti manji, proksi (eng. proxy) fajlovi, koji se lakše montiraju, što naravno nije problem, ali naprosto baratanje sa ogromnom količinom materijala, koja je za kratki film od 13 minuta prelazila 2TB, bilo je potpuno nepraktično. Drugi problem koji se pojavio je još značajniji, a to je mogućnost dnevnog pregledanja materijala koji je snimljen. Prevelike fajlove ne možete nakon završenog snimanja pregledati, osim ukoliko nemate ozbiljno jake računare, ili mogućnost da u najkraćem roku konvertujete rezoluciju u neku prihvatljivu za pregledanje, kako biste imali uvid u kvalitet snimljenog materijala i mogućnost dosnimavanja, dok snimanje traje. 4K rezoluciju podržava trenutno svega nekoliko festivala u svetu, pa je rezolucija filma u finalnoj kopiji smanjena, na za sada razumnu rezoluciju od 1920x1280. Kratki igrani film "Jesenji valcer" je nakon nekoliko neuspešnih konkurisanja sa prethodnim projektima, konačno dobio budžet od strane FCS (Filmski centar Srbije), odnosno sufinansiran je na konkursu za kratki igrani film. Veći budžet je otvorio mogućnost za veće ulaganje u sektor kamere. "Jesenji valcer" snimali smo kamerom Arri Alexa 4:3. Uz kameru smo iznajmili i agregat, monitor, objektivne i ostalu neophodnu opremu koja omogućava funkcionisanje kamere. Sektor kamere je u potpunosti preuzeo budžet filma, tako da je odnos bio otprilike da polovina budžeta odlazi na kameru i prateću opremu, a druga polovina odlazi na sve ostalo. ARRI-jeva kamera je između ostalog zahtevala svog pratioca koji se brinuo samo za nju. U školama gde se predaje film uglavnom se uči kako se film producira u

²⁶ eng. Rig (Nema adekvatnog prevoda na srpski) - Nosač za kameru i razne druge adaptere koji omogućavaju rad kamere. Rig olakšava snimatelju rukovanje kamerom i samo snimanje.

zapadnim zemljama, ali niko ne govori da vi na početku bavjenja filmom gotovo nikada nećete imati budžet koji uspeva da obezbedi producent koji radi u bogatijim zemljama. Od agregata smo ubrzo odustali, jer je uz vetar pravio buku, koju nismo mogli da eliminišemo. Budući da smo snimali početkom februara dan je bio prilično kratak i vreme za snimanje nam je bilo dragoceno. Odustajući od agregata, odustali smo od monitora koji prati ono što kamera snima i od elektrike uopšteno. Baterije smo morali dopunjavati u kući koja je bila udaljena oko 2 kilometra od same lokacije snimanja. Kontrolni monitor je podržavao rad na baterije, ali zbog prevelike hladnoće, odlučili smo da baterije koristimo isključivo za kameru. Postavka monitora, i da je agregat radio, uključivala je razvlačenje kablova, a za sve te pozicije imali smo samo jednog asistenta kamere, koji je ujedno bio i šarfer.

Sektor kamere je uključivao direktora fotografije, asistenta kamere koji je ujedno bio i šarfer, pratioca opreme, dva čoveka zadužena za postavku šina, kao i jednog rasvetljiivača. Isprva, ovaj obim ekipe nije prevelik za sektor kamere, ali je bio svakako nedovoljan da bi kamera funkcionisala u svom punom kapacitetu. Ovako smanjen obim ekipe bio je produkcijski do kraja rastegnut. Ja sam snimanje pratio na bledom monitoru šarfera, i direktno, kao u pozorištu, sa kojim sam na sreću imao iskustva. Na kraju snimanja sam imao osećaj težine kamere i njene glomaznosti koja nam je oduzimala vreme. Rasvetu nismo mogli da obezbedimo, jer nismo imali budžet za to. Snimanje se odvijalo napolju, pri dnevnom svetlu, i bilo kakva ozbiljnija svetlosna intervencija zahtevala je ogromna sredstva koja bi otišla na rasvetu. Imali smo na raspolaganju nekoliko rasvetnih tela, ali i od njih smo ubrzo odustali budući da ona nisu uspevala da savladaju svetlosne uslove koje je nametao februarski dan. Na kraju smo se koristili zilbericama, stiroporom i folijom, što je izgledalo pomalo smešno uz ovu kameru. Pokušavajući da je postavimo u zadnji deo automobila, da *rigujemo* kameru, čak smo morali nekoliko komada plastike da pokidamo u enterijeru automobila kako bi namestili kameru, što nam je oduzelo još vremena. Budući da nisam pratio na monitoru ono što se snima, naknadno sam kroz okular kamere pregledavao snimak i odlučivao da li je dovoljno dobar da bi ušao u film. Ovo je naravno trošilo baterije i dodatno oduzimalo vreme. Iako smo prošli pripreme i utrošili puno vremena pripremajući knjigu snimanja, ove tehnikalije nismo predvideli u pripremnom periodu, a nismo ih predvideli jer nismo imali dovoljno iskustva u radu sa ovakvom kamerom, ni ja, kao ni direktor fotografije. Na kraju u postprodukciji slike, iako smo koristili jednu od najboljih digitalnih kamera na svetu, nismo osetili prevelik uticaj tehničkih specifikacija koje je kamera nosila. U tek

ponekom kadru njen kvalitet je zabljesnuo, jer je mi nismo koristili i upotrebljavali na najbolji mogući način. Iako sa budžetom od približno 14000 eura, koji je za kratki igrani film u Srbiji gornja granica sredstava koje možete obezbediti (do 2021. za kratki igrani film niko nije dobio više od 20 000 eura, od kada ja pratim konkurse FCS-a), čini mi se da smo i dalje imali nedovoljno resursa da u potpunosti i na pravi način iskoristimo potencijal ove fantastične kamere.

17. IZBOR OBJEKTIVA

Razdvajanje bitnog od nebitnog, ovako bih ukratko opisao svoj rad sa objektivima. U nekim momentima tokom snimanja činilo mi se da previše toga ulazi u kadar, a u drugim opet premalo. Upotrebom objektivna želeo sam da usmerim oko posmatrača u ono što mi se činilo važnim i što sam u filmu želeo da akcentujem, kao što se na kostimu, u glumačkoj igri, u scenografiji ne sme naći ni jedan momenat koji ne radi za priču i koji nema značenje u kontekstu celine, tako i pogrešan izbor objektivna u određenoj situaciji utiče na kompletan tok priče. Ovde ne bih želeo da se bavim tehničkim karakteristikama objektivna na koje sam nailazio tokom snimanja, jer u različitim kombinacijama sa različitim digitalnim kamerama uz različite adaptere, postoji bezbroj različitih kombinacija, tako da svaki projekat podrazumeva detaljno bavljenje ovim tehničkim aspektom, u odnosu na to šta se želi postići sa određenim kombinacijama. Dakle nisu u pitanju samo objektivni, već njihova kombinacija sa adapterom i kamerom, čime se u potpunosti menjaju performanse objektivna i slike, u odnosu na tehničku specifikaciju koju objektiv nosi na sebi. Objektivni uglavnom plaše svakog početnika i nekoga ko se počinje baviti filmom, jer rad sa objektivima predstavlja nešto pomalo nedefinisano i način na koji se oni upotrebljavaju u određenim situacijama je potpuno individualan. Različiti reditelji će u istoj situaciji upotrebiti različiti objektiv u odnosu na kontekst celine koji kreiraju. To svakako ne znači da jedan izbor isključuje drugi. Danas se sa potpunom preciznošću ne može tvrditi da će taj i taj objektiv dati tu i tu sliku, mora se testirati oprema. Objektivni su jedna od stvari koje je teško do kraja predvideti i potpuno tačno njihovu milimetražu i ostale karakteristike uneti u knjigu snimanja. Dakle kako izabrati objektiv? U toku rada ja sam tačno znao šta želim da uđe u film, i u odnosu na to postavljao određeni objektiv, što ne znači da nisam grešio, grešio sam. Ponekad su stvari koje se nalaze ili situacije koje se dogode na samom snimanju zavodljive i znaju vas pomeriti od ideje zbog koje taj kadar i snimate, i neretko upravo iz toga dolazi do greške prilikom upotrebe

objektiva. Nakon što se prouči šuma tehničkih kombinacija, koja je danas u opticaju, na kraju se vratite na svoje oko i na ono što želite da kažete. Dakle izborom objektiva vi vršite izbor onoga što želite da uđe u vaš film. Nema potrebe da upotrebljavate širi objektiv ukoliko ne želite da sve što pokazujete unese značenje u vaš film, ili nema potrebe da sužavate kadar, ukoliko postoji potreba za širom slikom prostora u tom kadru. Jedini problem koji nastaje sa objektivom je što se mora reagovati na licu mesta. Pre svakog kadra u prostoru, ja sam zamislio kako bih voleo da vidim taj kadar na ekranu i menjao objektiv dok ne bih dobio onaj pravi. Ovde bih možda i zaključio priču o sopstvenoj upotrebi objektiva, a to je da je to oko posmatrača, odnosno gledaoca i u šta mi želimo da uperimo njegovo oko, šta želimo da mu ispričamo. Objektivi su bili jedni od mojih najboljih prijatelja u toku snimanja. Objektivi su sakrivali nebitne i pokazivali bitne stvari, istovremeno.

18. LOKACIJE – DOKUMENTARNA, SCENARISTIČKA, SNIMAJUĆA



Slika 8. Fotografija autentičnog prelaza korišćena u pripremi filma *Žmurke*

Filmske lokacije uglavnom možemo podeliti u dve kategorije. Lokacija koju je zadao scenarista u scenariju, nazovimo je imaginarna lokacija, i lokacija snimanja, odnosno ona koja se odabere kako bi na najbolji način predstavljala upravo tu imaginarnu, scenarističku lokaciju. Prilikom

realizacije ova tri kratka igrana filma, pojavila se i treća vrsta lokacije. Stvarna lokacija, na kojima se po izjavama svedoka događaj odigrao. Ovu vrstu lokacija nazvaćemo dokumentarna ili stvarna lokacija. Redosled lokacija prilikom realizacije ovog projekta je bio: dokumentarna lokacija, scenaristička lokacija i lokacija snimanja. Dokumentarna, postojeća lokacija je prevođena u imaginarnu, da bi na kraju imaginarna bila prevedena u lokaciju na kojoj se snimao film. Bilo bi potpuno pogrešno reći kako uticaj te dokumentarne lokacije pri izboru lokacije snimanja nije bio veliki. Pre početka snimanja ekipa filma je bila upoznata sa izgledom dokumentarnih lokacija. Postojale su fotografije lokacija na kojima su se događaji koje sam hteo da rekonstruišem u filmu desili. Sve lokacije sam prethodno i sam posetio, tako da sam na neki način osetio i širu sliku prostora u odnosu na to kada se isti prostor posmatra na fotografiji. Scenaristička ili imaginarna lokacija nastaje na papiru i ona je proizvod dokumentarne lokacije i potreba filma, odnosno scenskih uslovnosti koje film zahteva. Kroz naredni deo teksta pokušaću pojasniti proces odabira lokacija. Zašto se npr. nije snimalo na lokacijama koje su dokumentarne? Zašto dokumentarne lokacije nisu postale lokacije snimanja? U procesu pisanja, kao što sam već pojasnio, dolazi do artikulacije, koja se odnosi na gotovo svaki segment filma.

Stvarne, odnosno dokumentarne lokacije su takođe artikulisane, revidirane. Iz njih smo uzeli ono šta nam treba, a odbacili elemente koji remete pažnju i narušavaju nešto što zovemo krugovi pažnje. Budući da je u kadru sve znak, i da ne bi smela da postoji proizvoljnost, potpuno je jasno da stvarna lokacija sadrži mnoštvo distrakcija koje nam za film uopšte nisu potrebne. Lokacija snimanja bi zapravo više prezentovala scenarističku lokaciju, nego dokumentarnu. Pri izboru i postavljanju lokacije snimanja, dokumentarna lokacija bi svakako bila konsultovana kao vizuelni predložak, čime bi se određene stvari u procesu konstrukcije lokacije snimanja znatno olakšale.

Zapravo jako je teško opisati šta je sve lokacija u filmu i na šta ona sve utiče. Međutim ukoliko je sam događaj kreirala lokacija koja je autentična, odnosno na kojoj se stvarni događaj odigrao, mnogo je lakše shvatiti značaj i ulogu lokacije u scenariju, a zatim i na filmu. Pokušaću da na primerima sa kojima sam se susreo tokom snimanja filmova objasnim momenat u kome se zadržava dokumentarni deo lokacije, kao i momenat u koji se ubacuje fiktivni deo. Svaka dokumentarna priča se odigrala na nekoj stvarnoj lokaciji, dakle lokaciji koja nije filmski set, koja nije ni na koji način pripremana, već je ona nastala kao deo urbanističkog plana, prirodnih procesa ili delovanjem ljudi koji su na nekin način oblikovali tu lokaciju.

U filmu "Ljubav" to je obala Dunava: šumovita, udaljena, zapuštena, peščana, teško pristupačna. Na toj obali je smeštena kuća, ili bolje reći nastamba, sa nekoliko pomoćnih prostorija kvadratnog oblika. Kuća i objekti su oivičeni ogradom od grana i pruća, smešteni uz sam rukavac koji je Dunav napravio u pesku. Rukavac je širine nekih petnaest metara, u zavisnosti od vodostaja. Od ivice vode pruža se uzvišenje od peska i zemlje, spašeno od bezbrojnih visokih vodostaja korenjem drveća koje se tu zapatilo; uglavnom stabala topole i vrbe. Nakon uzvišenja pružaju se ogromni peščani sprudovi u svim pravcima, sprudovi koji se utapaju u dunavskoj vodi. Lokacija izgleda bajkovito, ali neke njene karakteristike bile su svakako smetnja za samu radnju filma. Veliki broj ribarskih nastambi kao i stalno prisustvo kampera, kupača i civilizacije bili su veliki problem. Ideja da se snima zimi odvlačila je film u potpuno drugu stranu od ideje o ljubavi. Tačno je da bi se dobila poetika, ali momenat u kome starica izađe ili se dunavac i priobalje zalede, previše je komplikovao celu situaciju. Drugi, gotovo nesavladivi problem predstavljala je kako fizička, tako i pravna pristupačnost same lokacije koja je ostala u drugoj državi nakon rata. Iz ugla produkcije kratkog filma, odlazak i dobijanje dozvola u drugoj državi predstavljalo bi gotovo nesavladiv problem koji bi film budžetski jako teško podneo. Uz udaljenost od urbane sredine kao i potpuno devastirane objekte u momentu kada sam odlučio da snimam film, potraga za drugom lokacijom bila je najbolje rešenje. Radeći na ovom projektu zaključio sam da odabirom lokacije za kratki igrani film, vi određujete svoj film u potpunosti.

Lokacija je presudna stvar u svakom filmu. Loše odabranu ili sagrađenu lokaciju ni najbolji direktor fotografije ili scenograf ne može spasiti. Ukoliko negde namestite enterijer kafića koji planirate da snimate, a mi kao gledaoci iz svog iskustva vidimo da to nije pravi kafić, to nas odmah izbacuje iz iluzije u koju smo uvučeni, ili lokacija bolnice, čiji se miris ljudskih izlučevina meša sa sredstvima za dezinfekciju i prolazi kroz svaki objektiv dolazeći direktno do nosa gledaoca. Taj miris možete dobiti samo u pravoj bolnici. Tačne lokacije pomažu glumcu, reditelju, scenografu, snimatelju i svim ostalim članovima ekipe u poslu za koji su zaduženi. Zamislite da ste u nekom prostoru koji nije to što jeste, a vi kažete glumcu da igra kao da je u tom prostoru. To jeste moguće, ukoliko postoji opravdanje unutar same priče koju želite da ispričate, u suprotnom to je amaterizam. Kroz objektiv se vidi i oseti energija prostora koja je drugačija od toga što glumac pokušava da odigra. Ovde naravno govorim o produkciji kratkog igranog filma, gde se podrazumeva da je budžet nedovoljan da bi se u potpunosti realno rekonstruisao bolnički hodnik, soba, prijemnica i ostali scenografski elementi koji se snimaju. Dakle kratki igrani film

može estetski skočiti do neslućenih visina ukoliko ga smestite na tačnu lokaciju. Kratki igrani film ne mora da bude samo priprema za dugi film kojem svi teže, već se može pomaknuti od tog statusa pripremnog terena i postati značajan koliko i duga forma.

Lokacija treba da predstavlja životni prostor u kome likovi obitavaju, jer taj prostor determiniše naše likove. Da bi istakao važnost tačnog prostora, napraviću jedno poređenje. Zamislite da stavite delfina na planinu, ili u pustinju. Možda je poređenje preekstremno, ali zamislite da stavite morskog delfina u Dunav, ili mačku u vodu i insistirate da tamo žive. Postoje delfini i u slatkim vodama, ali oni su morfološki i fiziološki znatno drugačiji od svojih morskih srodnika. Dakle promenom lokacije lik u potpunosti menja svoje karakteristike. Lokacije su neodvojiv deo priče. Mi kao ljudi smo determinisani mestom rođenja i ono nas prati kroz ceo život. Što smo udaljeniji od kulture kojoj pripadamo, to su prilagođenja koja moramo uraditi da bi se asimilovali veća. Dakle likovi u određenom okruženju ne egzistiraju, i iz tog razloga tačan izbor lokacije u odnosu na scenario je presudan. Da ne bih bio pogrešno shvaćen, lik ima lokacijsku zadatost u scenariju i on je zalepljen za tu scenarističku lokaciju, koja je proizvod scenarističke mašte. Pretvaranje te imaginarne lokacije u lokaciju na kojoj se priča snima je proces koji mora biti pažljivo urađen, kako se ne bi ništa od istine izgubilo. Zapravo moglo bi se reći da je lokacija tesno povezana sa idejom filma, i ukoliko promašite lokaciju, izgubili ste film. Od stvarne dokumentarne lokacije zadržava se ideja te lokacije, odnosno u filmu "Ljubav" to su peščani sprudovi udaljeni od urbane sredine, koliba ili splav smešten pored vode, kao i podatak da je u pitanju reka, odnosno da voda protiče, da se kreće. Ukoliko usvojimo ove podatke, mi priču možemo premestiti bilo gde, gde su ovi kriterijumi zadovoljeni.

U filmu "Žmurke" glavna stvar je bilo pronaći podrum, prolaz između dve zgrade i lokaciju bunara. Podrum smo pronašli, kao i bunar, ali mislim da smo podbacili prilikom izbora najvažnijeg mesta u filmu, a to je prelaz koji glavna glumica pretrčava pod snajperskom vatrom. Izgubili smo ga, jer smo hteli da iskoristimo prostor fabrike koji se tu nalazio u kome smo snimali prolaze glavne glumice. Idući linijom manjeg otpora popustili smo i odlučili se za prelaz koji čak nije ni prelaz između dve zgrade, već između zida fabrike i njene ograde. Druga stvar je da je prolaz širok između petnaest i dvadeset metara, što je skoro pet puta više od stvarnog prelaza, i tu dužinu bilo je jako teško savladati, kako glumački, tako i tehnički. Promašili smo istinu, a istina je da snajperisti, ukoliko je stvarno dobar, ne treba više od delića sekunde kako bi

podrumu. Mi smo gradili priču da su ljudi u podrumu svesni opasnosti koja dolazi od jednog određenog mesta, ali meni se čini da se ta opasnost u njenim pretrčavanjima izgubi. Mislim da smo promašili najvažniju lokaciju u kojoj glavna glumica u filmu "Žmurke" pretrčava put, što je bila glavna odrednica filma. Dokumentarna lokacija podruma je danas potpuno izmenjena, drugačija nego što je bila u vreme rata. Podrum je potpuno rekonstruisan i slabo podlozan bilo kakvoj vrsti scenografske manipulacije. Taj prostor nije odgovarao mentalnom prostoru podruma koji sam zamišljao. U autobiografskoj knjizi "Napraviti film"²⁷ italijanski filmski reditelj Federiko Felini (Federico Fellini 1920-1993), objašnjavajući razliku između filmske i stvarne stvarnosti, rekao je kako je "od svih pasa, najbolje lajao njegov prijatelj". Ovo bi na neki način mogao biti i odgovor na neupotrebljavanje dokumentarnih lokacija, upravo zbog razlika između filmske i životne stvarnosti. Isto bi se moglo postaviti pitanje zašto se ne upotrebljavaju svedoci kao glumci sopstvenih sudbina? Iz prostog razloga što uglavnom ne umeju da glume, odnosno da interpretiraju na uverljiv način ono što su doživeli, zatim nisu dovoljno filmični itd.

U filmu "Jesenji valcer" dokumentarni deo lokacije koji sam hteo da zadržim je prikazivanje ceste kao jedinog puta koji vodi iz grada. Iako je stvarna lokacija ravničarska, u filmu sam se odlučio za brdo. Odluka da se radi o brdovitom kraju sprečava otvaranje pitanja poput: "Zašto nisu skrenuli u njivu?" Poljoprivredni putevi su u tom periodu takođe paravojno kontrolisani, što je u kratkom filmu nepotrebno prikazivati ukoliko to nije tema. Druga stvar je sam punkt na kojem ih presreću, odnosno barikada koja je udaljena od nekog urbanog mesta, kako bi se prikazao odlazak. Mi smo lokaciju postavili tako da se u nekoliko kadrova u daljini tek nazire grad. Sve ostale lokacijske odrednice su fiktivne i rađene po fotografijama, video snimcima, kao i usmenim saopštavanjima.

19. ODABIR SARADNIKA

U toku rada na filmovima shvatio sam da biranje saradnika nikako ne podrazumeva odabir ljudi koju su karakterno slični nama. Radeći na ovim filmovima, radio sam uglavnom sa istom ekipom iza kamere i naš odnos se iz filma u film menjao. Sazrevali smo, ja sam učio i uočio određene

²⁷ Federico Fellini, "Napraviti film", Institut za film, Beograd, S.d, p.148.

nedostatke koje smo kao ekipa imali. Shvatio sam gde su grešili oni, a gde sam grešio ja. Odabir saradnika podrazumeva odabir osoba koje najbolje mogu da razumeju ono što mi želimo da snimimo i da to primene na sektor filma za koji su oni zaduženi. Oni treba da razumeju ideju, ali u kreiranje celine ne treba da se mešaju, već da to razumevanje celine bolje iskoriste za kreiranje sopstvenog segmenta filma za koji su zaduženi, a koji predstavlja deo celine. Ponekad se zna desiti da osoba koja u trenutku dok radite na projektu kao reditelj, ima veće iskustvo rada na filmu od vas, ali to i dalje ne znači da bolje razume vašu ideju koju želite da prenesete na film. U slušanju saveta, dok još uvek nemate dovoljno filmskog iskustva, a koji se direktno tiču ideje filma, morate biti jako oprezni. Ukoliko niste potpuno sigurni šta znači savet koji vam osoba daje, nemojte ga prihvatiti samo zato što osoba u tom trenutku poseduje možda i veći filmski autoritet od vas. Svakako da ovo ne podrazumeva neslušanje saveta saradnika, naprotiv, samo podrazumeva oprezniji pristup predlozima koji menjaju ideju vašeg filma. Ne treba popuštati kod raznoraznih prečica i prvog NE od snimatelja, kostimografa, scenografa i ostalih saradnika. Ne treba popuštati dok ne iscrpите sve mogućnosti da se neka ideja realizuje. Ne treba odustati od ideje, pa makar to podrazumevalo i promenu saradnika. O celom projektu treba pričati sa potencijalnim saradnicima i pre nego što počne sa pripremanjima. Treba osetiti kako saradnici reaguju na projekat, kako i koliko su spremni da se angažuju kako bi projekat predstavljao vrhunac trenutnih stvaralačkih mogućnosti nas i naših saradnika. Ono što sam osećao kao zadatak prilikom odabira saradnika slično je kao loženje vatre, bacanje cepanica na vatru. Želeo sam da angažujem energiju saradnika za projekat. Ukoliko se u tome ne uspe, oseti se sva težina dovoljno nemotivisanih ljudi, koja dođe na naplatu u toku snimanja. Energija jednog čoveka je nedovoljna da sama izvuče kompletnu produkciju filma. Morate imati saradnike koji ulažu sopstvenu energiju u projekat, a ne da koristite sopstvenu da bi uradili njihov deo posla. Ukoliko koristite samo svoju energiju, može se desiti da "pregorite" i da odustanete od filma, ili da ga realizujete na način na koji niste želeli. Saradnike koji nemaju dovoljno energije i entuzijazma za projekat treba menjati, bez imalo grižnje savesti, pa makar to bili i bliski prijatelji. Projekat je najvažniji u trenutku dok ga radite i sve se podređuje projektu. Ne može se razmišljati o pojedincu kojeg naša odluka možda vređa ili o njegovim emocijama, jer razmišljajući o pojedincu koji se ne uklapa u organizam projekta, vi ubijate projekat, odnosno uništavate mnogo veći broj ljudi. To vam je kao da čoveka koji ima grip, kako bi ispali humani, pustite da ruča u istoj prostoriji sa zdravima. Dakle ukoliko ta osoba ne shvata da ugrožava druge, znači da ne

razume širu sliku i rad u ekipi, i treba da ode iz projekta. Morate "zaraziti" saradnike svojom idejom. Oni moraju videti da ste vi opsednuti tom idejom i da ste u stanju sve da učinite da bi se ta ideja realizovala. Jer ta energija je količina vašeg talenta koji vas tera da radite i da stvarate. To saradnici oseće i priključuju se sa namerom da postanu deo nečeg lepog i velikog. Morate dakle verovati da gradite piramide gradeći svoj projekat. Naša je ideja, realizovan projekat je zajednički uspeh tima koji smo mi ili mi u dogovoru sa producentom odabrali.

Odabir saradnika na prvim projektima je izuzetno osetljiv i on uglavnom ne kreće iz znanja, već iz nekih ličnih afiniteta: prijateljstva, poznanstva, preporuke, prethodnih radova koji su nam se dopali ili nekih sličnih okolnosti. Ovako je otprilike tekao odabir saradnika na filmu "Ljubav". Odabir saradnika na prvim projektima trebalo bi da podrazumeva osobe od kojih se može naučiti, osobe koje imaju iskustva u radu na filmu, ili mi verujemo da bi se oni idealno uklopili u naš filmski tim. To mogu biti glumci naturšćici ili naši prijatelji za koje verujemo da bi odlično izgledali ispred kamere, takođe to može biti prijateljica koja sama kreira svoju odeću, ali to se sve mora proveriti, dakle moraju se obaviti probna snimanja pre nego što ih se izabere. Poučen ličnim iskustvom, ovakav pristup ne predlažem u prvim projektima. Za prve projekte treba izabrati ljude koji su iskusni.

Ukoliko u svoj projekat biramo ekipe ljudi koji su već saradivali na nekim projektima, to može da bude izuzetno korisno za nas, ali može da ima i svoje negativne strane. Korist od ovakvih "grupa" je to što se one poznaju i rade brže i efikasnije. Istovremeno, takve grupe znaju da se izdvajaju iz ekipe filma i da prave sopstveni odnos prema nama i prema ostatku ekipe, što je kontraproduktivno, jer utiče na atmosferu u kojoj se radi, a time i na energiju sa kojom ljudi rade naš projekat. Ukoliko to osetite, razdvojite tu grupu, izbacite nekog iz te grupe iz projekta, jer uglavnom je to jedan čovek koji povuče sve ostale. Ukoliko se ovaj problem uoči kasnije u toku rada, mora se naći način da se taj problem reši, nikako se ne sme ignorisati. Ukoliko ste smogli snage da dođete do faze produkcije filma i do snimanja, sigurno imate energije i da jednu takvu pojavu odstranite.

U početku rada na filmu sigurno imate više znanja iz određene filmske oblasti, u odnosu na neku drugu. Neko je više tehnički potkovan, odnosno bolje funkcioniše u radu sa snimateljem, svetlom, zvukom, a neko ume bolje da radi sa glumcima. Ne treba se plašiti svojih početnih nedostataka. Strah ne treba da bude parališući i da vas čini popustljivim i "mekim" na loše

predloge saradnika. U tim trenucima kada niste sigurni šta treba da uradite, postanite gledalac sopstvenog filma i sve će vam se razjasniti.

20. ODABIR GLUMACA

Kod odabira glumaca, budući da sam i sam završio glumu, bilo mi je važno da osetim da li glumci mogu da ispune zadatke koji se pred njih stavljaju, ili ne mogu. To ne znači da svaki fantastičan glumac može da odigra sve. Niko ne može sve da igra, ma šta vam govore, ili bar ne može da bude dovoljno dobar u svakoj ulozi. Vi birate glumca i birate kako oni jedni sa drugima u vašem projektu egzistiraju. To ne znači da će dva vrhunska glumca biti kompatibilna i da će funkcionisati u vašem filmu.

Šta hoćete od te uloge? Koja je njena funkcija u vašem projektu? Šta taj glumac svojim izgledom, veštinama, godinama i ostalim karakteristikama donosi vašem projektu? Ukoliko verujete da baš taj glumac, ili glumica imaju ono nešto što je potrebno za vaš film, a da ni sami glumci nisu toga svesni, vi to u procesu snimanja morate da dobijete, svakog momenta svesni razloga zbog kojeg vam taj glumac igra u filmu, a toga morate biti svesni i kasnije prilikom montaže filma. Film je iluzija, dakle mi možemo i kasnije kreirati emociju, ali ne možemo je kreirati kasnije ukoliko nismo bili svesni tog procesa u toku samog snimanja.

Odabir glumaca je dakle pomalo stvar osećaja, nikako stvar mehanike. Pored ovoga, glumci donose svoju istoriju, odnosno istoriju uloga koje su igrali. Ukoliko čvrsto verujete da će neki glumac koji je igrao uvek u trećerazrednim projektima biti idealan za vašu podelu i da će ga publika posmatrati bez tereta njegove vlastite karijere, uzmite ga za svoj projekat, ali odgovornost da on donese određene kvalitete koje do sada nije pokazivao je na vama.



Slika 9. Glumci u pauzi snimanja, *Jesenji valcer*

Glumac nije ono što je on igrao, već ono što on jeste. Mnogo je bolje da poznajete čoveka lično, nego da ga "poznajete" preko njegovih uloga. Uloge su često prepreka i maska, koje ponekad kriju najneverovatnije lične osobine i veštine nekog glumca. U konkretnim primerima u filmu "Ljubav" glavni protagonisti su naturšćici za koje sam duboko verovao da mogu da donesu priču onako kako sam je zamislio. U filmu "Ljubav" sam osećao da je pri izboru glumaca mnogo bitnije da oni budu bračni par u stvarnom životu, jer njihov odnos je trebalo da se oseti i prenese na gledaoca, bez obzira na nedostatak dijaloga. Ukoliko odaberete naturšćika, srešćete sa sa raznim dečjim bolestima koje morate da prevaziđete. Ključno je upoznati ih sa lokacijama, uraditi probna snimanja i popričati sa njima o stvarima sa kojima imaju problem, ali nikako previše.

Ovo sve radite kako bi ih opustili, a ne kako bi oni promišljali o prostoru, kameri ili drugim pojedinostima o kojima glumac koji je profesionalac promišlja. Ceo ovaj deo, koji inače radi profesionalni glumac, sa naturšćicima pripada samo vama, ili vašim najbližim saradnicima. Treba

odgovarati na pitanja koja su vezana za njihovu nesigurnost, a nikako ulaziti u "dubine" koje ste vi hteli da dosegnete u pričanju priče.

U filmu "Ljubav" glavna protagonistkinja se isfenirala za prvi dan snimanja kako bi joj kosa, po njenom osećanju, izgledala lepo za snimanje. Ovo naravno nikako nije odgovaralo priči. Njen suprug, glavni protagonist filma, konstantno je gledao u objektiv kamere i do kraja snimanja nije uspeo da se oslobodi ove navike. Dakle to su realne situacije sa kojima se susrećete kada angažujete nekoga ko nema iskustva u glumi i nikada se nije našao ispred kamere, ali ga uzimate zbog prirodnosti njegovih pokreta i neke istine koja iz njih izbija.

Govor kod naturščika je nešto sa čime sam imao velike probleme. Oni uglavnom razbijaju ritam unutar rečenice, ne prave pauze na krajevima misaone celine, već unutar same misaone celine. Ovakav način govora u montaži može napraviti veliki problem, ukoliko se to ne reši na licu mesta ili u procesu pripreme filma. Takođe različita dijalekti koje naturščici koriste su nepopravljivi, i jedino u slučaju da to ne utiče na priču, treba im dozvoliti da pričaju. Dijalekti neće predstavljati prevelik problem na inostranim festivalima, gde stranac ne prepoznaje ni jezik, a ne njegove dijalekte, mada se ne treba rukovoditi ovime.

Film "Žmurke" sam radio tako da sam pozvao svoju prijateljicu glumicu za glavnu protagonistkinju. Ona je par meseci pre početka snimanja postala majka i mislio sam da je to idealno za priču, što se ispostavilo kao tačno. Ovaj film je baziran isključivo na ženskim ulogama. Film nema dijalog, i na neki način same fizičke pojave su morale da donesu karaktere i priču koja se krije iza njih. Morfološke karakteristike žena, potpomognute glumom, morale su da donesu rat i atmosferu podruma u kojem se kriju od rata. Morale su da budu ubedljive u tome što rade. Ponekad osoba sama za sebe nije ubedljiva, ali u kombinaciji sa drugima odjednom postaje neizostavni deo glumačke slagalice. Moj prijatelj reditelj je igrao čoveka koji se od rata krije u zamrzivaču. Ovo sve navodim kako bih pojasnio da svi mogu poslužiti uobličavanju priče onako kako smo je zamislili.

Kada biramo glumce, moramo takođe videti koliko su zainteresovani za rad na projektu. Ukoliko ne radimo u visokobudžetnim uslovima, što je često slučaj, mi ćemo svoje saradnike morati pridobiti uverljivošću argumenata, pripremljenošću i verom u vlastiti projekat. Moramo ih ubediti da je bolje da rade sa nama nego sa bilo kojim drugim uspešnijim rediteljem. Glumac mora videti

da mi znamo šta hoćemo. Glumac naprosto zahteva autoritet, jer u hijerarhiji on nije na vrhu. On je na vrhu u onome što radi, a to je njegova uloga. Ukoliko je glumac glavni autoritet na snimanju, od filma nema ništa.

Ukoliko ne nađete zajednički jezik sa glumcem pre početka, ili prvih dana snimanja, najbolje je da ga odmah zamenite i da pozovete alternaciju, koju bi uvek trebalo da imate spremnu. Ponekad nas kada smo mladi naprosto ne cene dovoljno i naš projekat doživljavaju kao usputni posao. Ovo naravno radi mali procenat glumaca, ali i jedna takva situacija je dovoljna da nam upropasti snimanje, i da napravimo loš film. Ukoliko glumac ne veruje u naš projekat, treba da ga zamenimo. Ponekad se glumac sukobljava sa nama vezano za projekat i način na koji nešto treba da uradi, ali to u većini slučajeva znači da mu je stalo i da promišlja o projektu. Nemamo bližeg prijatelja od glumca i većeg neprijatelja od glumca. Niko ne utiče na film kao glumac.

U zavisnosti od karaktera, obrazovanja i inteligencije glumca, trebate odabrati način pristupa. Nekom glumcu je malo dovoljno, a nekom naprosto morate da pričate satima. Neko zahteva da zna sve vezano za ideju projekta, a neko samo segment u kojem se kreće njegova uloga. Ponekad je kontraproduktivno glumcu pričati o ideji, jer ga to može samo zbuniti. Ponekad će glumac od nas zahtevati da mu pobliže objasnimo mesto njegove uloge u celini i samu celinu. Nekada to treba da uradimo, a nekada ne. Moramo proceniti da li glumac dovoljno razume šta treba da radi u svojoj ulozi, da ne počne da igra unapred, da ne igra ono što se ne igra. Najbolje je da mi u svojoj glavi znamo šta glumac u svakom trenutku treba da radi i da ga vodimo kroz snimanje. Kako će glumac doći od tačke A do tačke B, na koji način će izgovoriti nešto, sa kojim odnosom, da li će misliti o tome o čemu govori itd, to su sve stvari o kojima smo morali da mislimo pre nego što smo odabrali tog glumca za naš projekat. Mi kada bismo birali glumca, bismo njegov potencijal da realizuje određenu ulogu na način na koji nama odgovara, a mi moramo biti sigurni da od tog glumca možemo taj potencijal da izvučemo na površinu i da ga uklopimo u naš projekat. Ukoliko u tome ne uspemo, problem je ili u nama ili u glumcu, u svakom slučaju smo promašili. Dakle naš film mora da bude najpribližniji istini, odnosno prirodi. Priroda je u našem slučaju mera filma, jer čovek je prestao da bude mera stvari onog momenta kada je pobeo u ogromnoj meri od prirode.

U filmu "Jesenji valcer" najvažnija mi je ponovo bila kompatibilnost glumaca, kao i njihov potencijal da ostvare određene zahteve koji se postavljaju ispred njih. Moje indikacije su se

uglavnom odnosile na njihova kretanja u prostoru, jer sam mizanscenski hteo da postavim ceo film. Hteo sam da igraju komediju u ne tako komičnom trenutku. Ukoliko je scenario drama ili tragedija i ako se dramaturški postavi kako treba, koliko god da igrate komediju, na kraju će drama ili tragedija samo da bude još veća. Nekoliko glumaca je odustalo, i to pred samo snimanje filma. Duboko sam verovao da ću naći glumca koji odgovara jednoj od glavnih uloga, odnosno počeo sam da spremam alternaciju na prvi znak da je moguće da glavni glumac odustane zbog bolesti, što se na kraju i dogodilo, svega tri dana pre početka snimanja.

Zbog kompletne organizacije koja je urađena, nije bilo moguće pomeriti snimanje, već smo morali angažovati alternaciju, koja se ispostavila kao fantastična zamena. Iz ovog svega proizilazi da je najbolji glumac za vaš projekat onaj glumac koji je u projektu. Ne treba trošiti energiju na moguće i "kad bi". Treba raditi sa onim što imamo i svu energiju treba uložiti da izvučemo najbolje iz svoje ekipe. Onog momenta kada krenu otkazivanja i problemi, treba da navučemo osmeh na lice jer snimanje je pred vratima i daleko smo odmakli sa projektom.

21. DIREKTOR FOTOGRAFIJE – SNIMATELJ

Direktor fotografije (eng. *Director of Photography*, prev. reditelj fotografije). Ovu englesku reč koristim upravo da označim da on nije direktor, već reditelj. Direktor fotografije je zapravo reditelj fotografije i to treba da bude vrlo jasno. Našu reč direktor fotografije ću koristiti kako ne bi došlo do zabune, iako po mom dosadašnjem iskustvu reč direktor fotografije nije najprikladnija za ovu funkciju. U radu sa direktorom fotografije i kod odabira istog od izuzetne je važnosti priprema. On više od svih saradnika na terenu mora da bude upoznat sa našom pričom i načinom na koji ćemo tu priču vizuelno uobličavati. U vohoru snimanja, kada se sve raspada, kada pada blenda, kada kadar nije postavljen, i kada se žuri kako se ne bi kasnilo, poslednje što nam treba je rasprava sa direktorom fotografije i objašnjavanje sa njim koji kadar trenutno treba da snimimo. Rad sa direktorom fotografije se mora dovesti skoro na nivo neverbalne komunikacije, u kojem će samo pogled ili gest označavati šta se sledeće snima. Da bi došli do ovoga moramo imati opsežnu pripremu, kako na lokaciji, tako i sa glumcima ili ljudima koji će fingirati položaje glumaca. Knjigu snimanja moramo zajednički uraditi, kako bi kasnije znali o čemu se radi kad zbog nepredviđenih okolnosti npr. zbog kiše odlučimo da izmenimo redosled snimanja i kažemo "Ono kad mu priđe sa leđa i...". Dakle direktor fotografije mora biti spreman

da saraduje i da se uključi u projekat nekoliko meseci pre samog snimanja. Druga stvar koja je od izuzetne važnosti je kreativnost direktora fotografije. Biti direktor fotografije ne podrazumeva samo kadriranje po zlatnom preseku, upotrebu svetla i ostale tehnikaliije zbog kojih kadar izgleda skladno. Direktor fotografije mora biti filozof koji promišlja iza slike i otkriva nam dodatne slojeve priče. Mora se videti da kamera misli, da ne postoje slučajnosti. Svaki kadar mora biti sledbenik prethodnog i napredovati ka kraju priče. Zamislite da poslažete slike Van Goga, Rembranta, Goje jednu do druge. Gde je priča? Šta ih povezuje? Imate vrhunske slike koje svaka za sebe znači, ali u kombinaciji, one ne znače uglavnom ništa. Nama treba linearnost, odnosno ne mora svaki kadar da bude lep nego funkcionalan. Funkcionalnost je reč koju radeći film nikada ne treba da ispustimo. Funkcionalnost je jedina validna lepota. Ne moramo biti prijatelj sa našim direktorom fotografije, ali moramo imati isto interesovanje i istu pasiju za stvaranje filma. Ne treba nam ni direktor fotografije koji će nam stalno govoriti: "Šta sad?" Kada iskrсне neki problem na snimanju i uslovi nisu onakvi kakve smo očekivali da će biti, tada nam treba direktor fotografije koji će nam predlagati i reći: "Mogli smo to ovako". Takođe je bitno da imamo u vidu sa kojim je kamerama direktor fotografije radio. Ukoliko nikada nije radio na kameri koju planiramo da koristimo za svoj film, moramo mu omogućiti nekoliko dana rada na njoj, mada ponekad ni to nije dovoljno. Ovo je naravno u slučaju da je direktor fotografije i snimatelj, što je često slučaj u produkciji kratkih igranih filmova. Ukoliko postoji i snimatelj uz direktora fotografije, rad sa kamerom se mora omogućiti i snimatelju. Najbolje je da izaberemo kameru u odnosu na direktora fotografije, snimatelja, projekat, produkciju i sve ostale okolnosti na koje izbor kamere utiče.

Ukoliko nam se neka kamera učini boljom od druge sa kojom je naš direktor fotografije već radio, treba da promenimo odluku, ili da promenimo direktora fotografije, ukoliko je neizbežno da radimo baš sa tom kamerom. Problemi koje će imati direktor fotografije na snimanju sa kamerom sa kojom nije radio biće uglavnom vezani za fluidnost i brzinu kojom radi. Ukoliko svoje vreme i mentalne kapacitete koristi na odgonetanje na koji način se podešava ISO²⁸, ili

²⁸ ISO - Mera za osetljivost foto senzora na svetlo.

menja format, ili uključuje slomošn (eng. *slowmotion*²⁹), manje će mu vremena ostati za promišljanje o suštini, koja je bitnija od tehnikalija.

Direktor fotografije obično sa sobom vuče i svoje želje za rad na određenoj kameri, ali mi nismo tu da mu ispunjavamo želje, nego da završimo projekat na najbolji mogući način. Na kraju smo samo mi odgovorni za uspeh i neuspeh filma. U procesu snimanja možemo da radimo šta god hoćemo, ali na kraju svi nas pozivaju na odgovornost. Ne treba da budemo deda mraz na snimanju, nego vođa. Dakle želja da se radi na određenoj kameri, podrazumeva da se na toj kameri verovatno nije radilo, zato to ne treba dozvoliti. Kamera i snimatelj se moraju poznavati i biti jedno. Zamislimo gitaristu kojem pred koncert zamene njegovu ličnu gitaru i daju mu neku drugu. Mislite da će isto svirati? Neće! Direktor fotografije mora biti autor na filmu.

22. STORIBORD (eng. STORYBOARD) i KNJIGA SNIMANJA

Nakon što smo završili sa pisanjem scenarija, na red dolazi izrada knjige snimanja i storiborda. Ovo sve radimo kako bi što više približili našu ideju saradnicima i uputili ih što više u način na koji planiramo da realizujemo određene kadrove. U najširoj podeli u knjigu snimanja uz dijaloge i didaskalije unosimo tekstualna pojašnjenja vezana za snimanje samog kadra, dok u storibordu uglavnom na levoj strani ubacujemo crtež ili fotografiju³⁰ određenog kadra, uz smernice koje pojašnjavaju značenje same fotografije. Zbog razlike između statičnosti fotografije ili skice i pokreta na snimku koji planiramo da uradimo u storibordu, pojašnjavanja su neophodna. Knjiga snimanja je na neki način preteča storiborda. Moglo bi se čak reći da je knjiga snimanja storibord sa slikom. Ove dve forme nisu iste u svakom slučaju, ali i jedna i druga služe pojašnjavanju ideje koju je reditelj treba da predstavi svojim saradnicima. Na kraju reditelj uglavnom razvije sopstvenu formu knjige snimanja ili storiborda, ali ne treba se slepo pridržavati ni sopstvene forme, već je treba više uspostaviti kao pregledan alat, koji je neophodan zbog lakšeg snalaženja u toku snimanja. Opis fotografije, odnosno kadra uglavnom sadrži podatke o prostoru, periodu dana, vremenskim uslovima, kretanju glumaca ili objekata, što se ponekad u storibordu može

²⁹ eng. Slowmotion – (prev. usporeni pokret) Opcija usporenog snimanja. Snima se veći broj frejmova u sekundi od uobičajenog (60fps, 120fps, 240fps...)

³⁰ U zavisnosti od forme u kojoj se storibord pravi.

uraditi i dočrtavanjem strelica na samoj skici kadra. Može se uneti opis situacije, odnosno radnje koju likovi obavljaju, kako fizičke, tako i one unutrašnje radnje koju glumac ili glumica treba da odigraju. Ovde se mogu staviti i druge karakteristike, poput tehničkog podešavanja kamere, zvuka, muzike, izbora objektiva, neki sitne napomene što u nekoj meri može biti olakšavajući faktor, a ponekad može biti otežavajući ukoliko se slepo sledi unapred zacrtano, bez osećanja za prostor i događaje koji se na samom snimanju dešavaju.

Knjiga snimanja ili storibord, iako bi trebalo da sadrže sve gore navedene podatke, njihova forma nije univerzalna. Jedini savet je da knjiga snimanja bude napravljena tako da se reditelj u njoj može snaći, da mu bude podsetnik i da određene mizanscene i scene može predstaviti svojim saradnicima, kako ne bi dolazilo do nesporazuma na samom snimanju.

Dakle knjiga snimanja ili storibord je dobar predložak koji se može koristiti kao najpribližniji opis sopstvene ideje svojim najbližim saradnicima, koji će uneti svoje sugestije predloge i svoju perspektivu kojom sagledavaju problematiku teme o kojoj film govori. Izrada knjige snimanja ili storiborda je izuzetno bitna iz razloga što scenario većina ljudi ne doživljava na isti način, već stvara sopstvene slike u glavi, kao što to obično čini čitajući literarna dela. Oslanjati se na didaskalije je prilično nepouzđano. Verovati da će scenario svi doživeti i razumeti na najpribližniji način na koji je scenarista to htelo da prikaže, daleko je od realnosti. Zato je izrada knjige snimanja i storiborda od presudnog značaja.

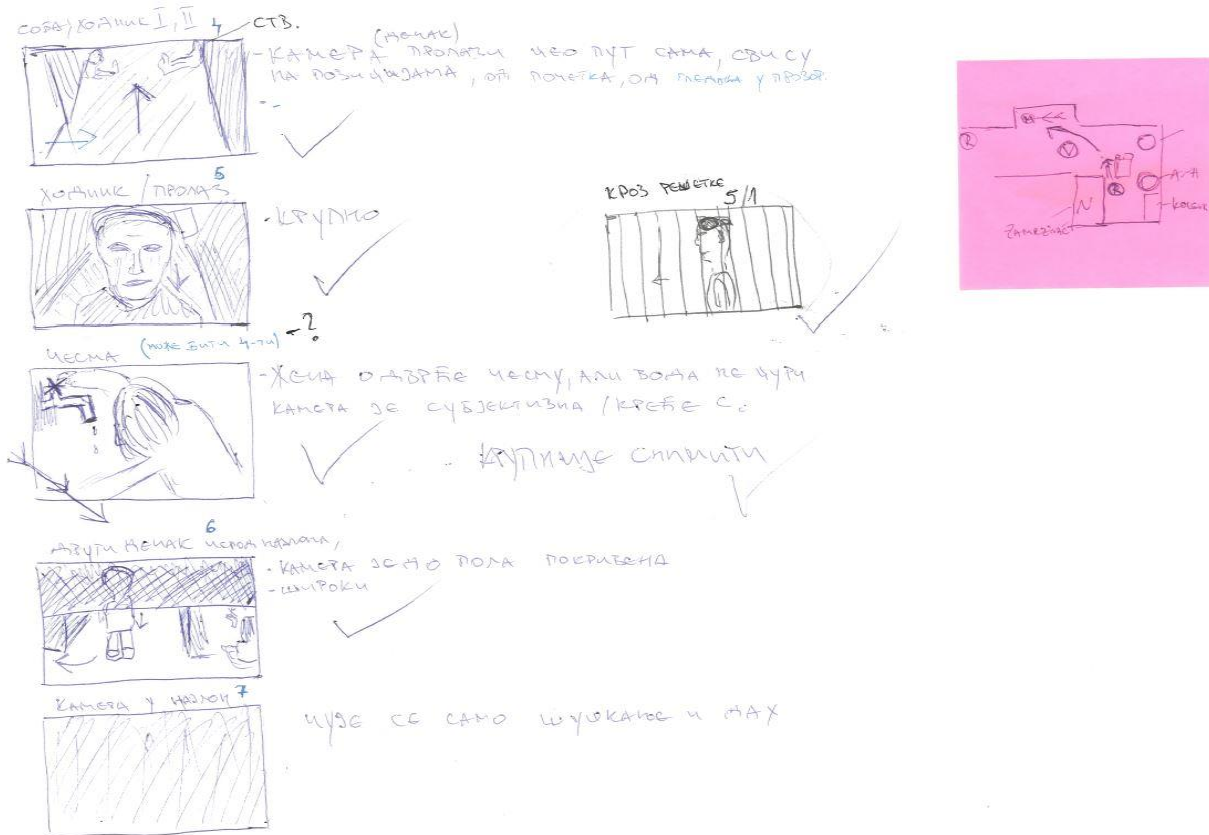
23. KNJIGA SNIMANJA/STORIBORD I SARADNICI

Raditi knjigu snimanja ili storibord, a ne upoznati saradnike sa urađenim, ili ne raditi zajedno sa direktorom ili direktorkom fotografije na njihovoj izradi je kao da vodite gomilu slepaca preko mosta bez ograde, a jedino vi imate sposobnost da vidite. Ne možete ući u snimanje u kojem samo vi znate sa čim radite i šta radite. Izgubićete gomilu vremena objašnjavajući i raspravljajući se sa saradnicima, koji će biti zbunjeni i neće do kraja znati šta treba sa sigurnošću da urade. Ovo će se najviše osetiti na radu sa direktorom fotografije. Kod nas je u poslednje vreme običaj da se preuzima taj momenat "uletanja" u snimanje. Ovakav amaterizam je preuzet sa snimanja televizijskog programa, loših televizijskih serija, kao i loše organizovanih pozorišta. Sa direktorom fotografije morate najviše da uđete u problematiku izrade knjige snimanja i

storiborda, jer je on taj koji snima vašu ideju, odnosno prevodi je zajedno sa vama u vizuelni jezik. Nakon što ste sa snimateljem prošli sve sporne tačke, to isto morate uraditi i sa scenografom, montažerom, dizajnerom svetla, kostimografom, dizajnerom zvuka kao i sa svima onima za koje mislite da će imati koristi od toga. U svim daljim razgovorima, nakon napravljene knjige snimanja i storiborda, razgovorima koji se vode sa ostatkom ekipe, treba da učestvuje i direktor fotografije, jer on sve pojave treba da usnimi, a kako da ih usnimi ukoliko nije upoznat sa njima? Storibord takođe može da se radi i u digitalnom formatu, i na internet platformama, preko kojih može da se šeruje (eng. *share*, prev. deliti) sa celokupnom ekipom filma. Ovakav način informisanja pokazao se na "Jesenjem valceru" kao vrlo učinkovit. Način na koji se pristupalo izradi storiborda tekao je na sledeći način. Nakon što je pronađena lokacija za snimanje, urađene su fotografije na kojima su statirali saradnici. Oni su podražavali mizanscen, za koji se pretpostavljalo da će biti deo pravog mizanscena filma. Mnogo je bolje ukoliko već imate lokaciju na kojoj snimate da storibord uradite sa glumcima koji će učestvovati u filmu. Na ovaj način bi upoznali glumce sa prostorom, makar i na kratko, kako bi oni živeli do snimanja sa tim prostorom u svojoj glavi, a vi bi imali realne odnose, izraze i proporcije unitar fotografije. Glumci bi u međuvremenu sigurno pronašli neka rešenja koja bi se činila vrlo usvojivim za lokacije na kojima se snima. Na ovaj način takođe proveravate svoje prethodne zamisli i delite ih sa saradnicima, koji će sigurno, ukoliko su ozbiljni u svom poslu i ukoliko im je stalo do projekta, postavljati pitanja. Dakle storibord uz knjigu snimanja je najvažnija komponenta u osvetljavanju vašeg projekta i bližem povezivanju sa saradnicima.

Tek uz knjigu snimanja ili storibord koje možete predstaviti svojoj ekipi, vi ćete početi da dobijate pitanja na koja možda niste mislili i koja će vam pomoći da dalje nadograđujete svoju ideju. Nikada do kraja nemojte da očekujete da će vas vaši saradnici razumeti, jer je to naprosto nemoguće. Vi se morate uvek vratiti na početnu ideju i u ovoj fazi ne smete dozvoliti skretanje sa puta koji ste sebi postavili na početku rada na projektu. U ovoj fazi ćete dobijati predloge koji su isto tako jako primamljivi i filmični i možda vam se učini da ste zaboravili na suštinsku stvar u vašem projektu, koju vam baš sada "otkriva" neko od vaših saradnika, ali ovde treba da budete oprezni i da razmislite. Ovo se dešava jer naprosto radite sa ljudima koji su iz iste profesije, talentovani su i kreativni, ali njihove ideje se takođe filtriraju i uklapaju u vašu ideju koja je začeta još pre početka pisanja scenarija, a njena glavna linija formirana je u scenariju. Ukoliko u ovom periodu prihvatite neku radikalno drugačiju ideju, rizikujete skretanje sa glavne linije

filma. Pretpostavka je da je reditelj toliko puta odgledao film u svojoj glavi da zna svaki detalj koji se dešava i da sada to što je "gledao" treba da zabeleži kamerom.



Slika 10. Skice prolaska dečaka kroz hodnik u filmu *Žmurke*

Storibord za ovu trilogiju sam uglavnom crtao na papiru, u raznim blokovima, papirima i sakupljao ih na jednom mestu kako bi mi na kraju bili dostupni. Nisam ih precrtavao i činio lepšima. Te skice su bile nastavak scenarija i sve ono neizrečeno u scenariju. One bi se takođe mogle nazvati prvom vidljivom vizualizacijom scenarija, koji smo takođe nazvali vizuelnim, a ne literarnim predloškom filma. Dok radim knjigu snimanja i storibord, postavim sebe u ulogu kamera, koja živi zajedno sa likovima, prolazi sa njima kroz različite situacije, oseća sa njima. Na ovaj način kontrolišem ono što likovi rade. Znam kako su postavljeni u prostoru, znam šta izgovaraju, znam kada. znam kako je kamera postavljena, znam kakva je scenografija, kakav je mizanscen, kakav je zvuk, kakva je atmosfera. Ta pozicija čoveka kamere je ujedno i pozicija gledaoca. Ovakav način gledanja i postavke sopstvene unutrašnje kamere, treba raditi sa svešću o

celini, sa svešću o celokupnom scenariju i dešavanjima pre i posle određene situacije, odnosno kadra. Ovakav pristup takođe do kraja proverava scenario i njegovu izdržljivost, kao i momenat u kome scenario ne valja. Uglavnom sve ono što sam na ovaj način zamislio, u praksi sam i realizovao, uz nekoliko dosnimljenih kadrova koji su se otvorili u toku samog snimanja. Knjigu snimanja i storibord trebalo bi napraviti tako da se razmišlja o montaži, odnosno o sklapanju dva imaginarna kadra. Trebalo bi uvek napraviti dovoljan broj kadrova koji donose i iznose osnovnu liniju priče. Ostatak kadrova, koji nisu ušli u knjigu snimanja, a na kraju su snimljeni proizvod su inspiracije i otvorenosti na samom snimanju. Ovi kadrovi su ponekad ono što knjizi snimanja nedostaje da bi postala film.

24. GVOZDENA KNJIGA SNIMANJA

Poželjna stvar je da makar i potpuno umorni, nakon snimajućeg dana pregledate materijal i vidite da li ste zadovoljni snimljenim. Treba da proverite u kom pravcu je krenuo vaš film u odnosu na to što ste hteli. Da li ste snimili sve od kadrova koje ste osmislili kao osnovne. Osnovne kadrove koji su neophodni da bi priča bila povezana, mogli bismo nazvati osnovnim krugom kadrova, unutar knjige snimanja. Neretko se u istoriji filma, kao i u svakodnevnoj filmskoj upotrebi, govori o gvozdenoj knjizi snimanja, što bi teoretski podrazumevalo da se sve dogovoreno u procesu priprema i ucrtano, doslovno ispoštuje. Verujem da je ovo utopija i da nijedna gvozdena knjiga snimanja kao takva nije do kraja realizovana. U sudaru sa realnošću ona se neminovno menja i prilagođava novonastalim situacijama (vremenski uslovi, lokacija, otkazivanje glumca, promene scenarija itd). Isto tako neophodno je snimiti kadrove koji zatvaraju krug priče i montažno zaokružuju film u smislenu celinu. Ovi kadrovi koji tvore krug filma su uglavnom nedovoljni da bi knjiga snimanja postala film, ali ti kadrovi su osnova koja se mora snimiti. Ovaj krug kadrova možemo nazvati kosturom celog filma, i time bih pre govorio o osnovnom krugu kadrova. Ovo lako možemo predstaviti kao kretanje od tačke A do tačke B. Ukoliko nam je zadatak da pređemo određeni put, mi to moramo uraditi, i to možemo označiti kao osnovni krug kadrova. Način na koji ćemo to uraditi, koga srećemo itd. predstavlja ostatak kadrova. Moramo dobiti priču koju hoćemo da iznesemo. Moramo snimiti taj prvi, bazični sloj na koji se nadovezuju svi ostali slojevi. Kako doći do tačke B? Kako smo se kretali do nje? S čim? Sa kim? Koliko nam je vremena trebalo? Upravo o sličnom načinu pristupa snimanju, koji potvrđuje

postojanje tog osnovnog kruga kadrova, govori i britanski reditelj Kristofer Nolan (Christopher Nolan, London, 1970). On opisuje rad na svom prvom dugometražnom igranom filmu *Foloving* (eng. *Folowing*³¹), na kome je, po njegovim rečima, budžet bio 6000 USD. Film je sniman tako da snimljeni kadrovi zatvaraju celinu filma, a međukadrove, koji su služili kao neka vrsta veze, ostavljali su za posle, ukoliko prekinu snimanje zbog raznoraznih okolnosti. Ovakav način snimanja odabrali su kako bi u slučaju prestanka snimanja imali dovoljno kadrova da izmontiraju film. Pokušaću objasniti ovaj postupak snimanja na primeru. U filmu "Žmurke" glavna junakinja prolazi put od skloništa do bunara i nazad. Dakle moramo da dobijemo razlog njenog odlaska, put koji prolazi, opasnost koja se krije na putu, bunar i na kraju sam povratak i kraj filma. Sve ono što je između, što nam omogućava da se bliže povežemo sa junakinjom i samim događanjima u filmu predstavlja slojeve koji dolaze nakon tog osnovnog kruga kadrova. U filmu "Ljubav" ključno je bilo dobiti tajnovitost posla koji glavni junak obavlja. Dakle buđenje u zoru, sakupljanje nečega na peščanoj plaži, odvoženje toga dalje od ade, povratak i pomaganje supruzi oko ustajanja i obavljanja najosnovnijih pokreta, gde se vidi njen hendikep usled kojeg ne uspeva da "razotkrije" ono što naš junak radi. Dakle ustajanje, sakupljanje, odvoženje, povratak, pomaganje i sam kraj filma u kojem se otkriva rečno ostrvo prekriveno ljudskim telima. U filmu "Jesenji valcer" početak bi bio sam prilazak kolima, bez prethodnog dijaloga, barikada, propusnica, neuspelo streljanje odnosno neuspelo kontaktiranje nadređenog, iščekivanje vesti, povratak vojnika, saznavanje razloga zbog kojeg im vojnik pomaže, odlazak. Ovo sve je neki okvir u koji može ući poneki kadar, a neki može i izaći.

25. DUŠA FILMA

Govoriti dakle o gvozdenom kao nečem nepromenjivom i aksiomskom je apsurdno, jer čak i kada se pokuša uspostaviti osnovna linija filma, odnosno kostur kadrova, apsolutno je jasno da je film konstrukcija koju čini svaki pojedini kadar koji je ušao u finalnu verziju i izdvojiti bilo koji segment je naprosto nemoguće, jer važnosti se prelivaju i nisu fiksirane za određeni segment. Sve je važno, jer da nije, ne bi stajalo u filmu, naravno ukoliko je film dobar. Gvozdena knjiga ili ovde sveden osnovni krug kadrova bi se zapravo mogao podvesti pod formulu uverljivosti

³¹ eng. *Folowing*, prev. pratiti, slediti – dugometražni igrani film Kristofera Nolana iz 1998. godine.

određenih segmenata. Mislim da se film gubi upravo u momentu kada se ne "dobiju" određeni kadrovi, a to nije stvar tehnike, već uverljivosti koju nam određeni kadar donosi i koja izbija iz tih kadrova. Ta uverljivost je vezana za emotivni aparat i ona služi kao tranzicija između tehničke stvari koju predstavlja film i gledaočevog emotivnog sistema, zapravo to bi predstavljalo DUŠU filma, odnosno ono zbog čega mi film možemo percipirati kao istinu i nešto što je stvarno moguće i ostvarivo, i to je momenat u kome film dotiče dokument, u kojem fikcija dotiče život. Postoji još mnoštvo kadrova koji nam sugerišu tu uverljivost, ali samo kroz nekoliko njih film se izdiže ili propada, a svaki reditelj, ukoliko je dobar, nepogrešivo zna koje su to sekvence ili kadrovi koje emotivno mora da dobije, kako bi film funkcionisao. Ovde naravno ne govorim i ne želim da govorim o filmu kao intelektualnoj stvari, već emotivnoj, koja u sebi sadrži sve ostale elemente, pa i intelektualne. Promene u knjizi snimanja koje dolaze kao posledica morfologije lokacije treba prihvatiti sa osmehom, jer je projekat već u punom zamahu. Promene treba koristiti kao prednost, jer život je uvek puno bogatiji od naše mašte i to bogatstvo treba prepoznati i prihvatiti. Vaša knjiga snimanja mora da poseduje samo okvir koji je dovoljno čvrst kako bi primio i istrpio sve promene. Ukoliko se on slomi, znači da nije nešto dobro urađeno. Svaka knjiga snimanja ima određene kadrove koji se moraju snimiti na način na koji ste zamislili, inače gubite film. Uvek postoji jedan ili dva takva kadra koja naprosto ne možete nikako da kompenzujete.

26. ZVUK

Zvuk se može uvek dosnimiti. Ovo je pravilo sa kojim treba ući u svaki projekat, naročito ukoliko je on nedovoljnog budžeta da sve na samom setu dovedete do savršenstva. U nekim bogatijim produkcijama, zvuk se naknadno nahuje, što nije slučaj i kod nas. U američkom sistemu zvuk se svakako radi naknadno. Zvučni efekti i razni drugi zvukovi ambijenta se naknadno reprodukuju u posebnim studijskim prostorijama, sa ljudima usko specijalizovanim za proizvodnju ovakve vrste zvuka. Takođe se sve replike, dijalози naknadno rade, kako bi zvuk bio "savršen". Ovo ima smisla ukoliko se zvuk produkcijski može uraditi na tom nivou, na kojem to rade u američkoj filmskoj industriji. Kod nas se to manje više izbegava, jer mi nismo previše vični toj naknadnoj postprodukciji zvuka, i više verujemo u snimanje zvuka na samom setu, zbog čega neretko pate svi. Moje iskustvo u radu sa zvukom je bilo različito. Često sam se susretao sa

ljudima koji su studirali ili završili određenu oblast vezanu za zvuk, ali film im je bio samo jedan od poslova za koji nisu bili naručito zainteresovani. Ovo nikako nije za osudu, ali film se ne može raditi sa nekim kome je to usputna stvar, jer taj neko ne zna dovoljno dobro kako u kojoj situaciji da postavi mikrofona kako bi dobio odgovarajući ton, bez šumova, bez tzv. “probijanja”, bez vetra itd. Ne želeći ni za jedan milimetar da umanjim značaj zvuka u filmu, naprotiv, mislim da je on podjednako važan kao slika, ali na samom snimanju primat bih svakako dao slici. Sliku ne možemo naknadno da snimimo, osim ukoliko ne radimo dosnimavanja, koja zahtevaju postavku identičnog seta. Zvuk možemo da uradimo naknadno, uz dobrog dizajnera zvuka, koji čak ne mora da sedi ni u zemlji u kojoj se mi nalazimo, već može biti u bilo kojoj drugoj zemlji sveta. Ukoliko radimo neki jako tehnički zahtevan kadar, a pećaljka preti da prekine kadar, ili ga i prekine nekoliko puta, iz ličnog iskustva mislim da treba odustati od snimanja zvuka u toj sceni, ili scenu treba snimiti mikrofonom šireg ospega³². Ovo svakako treba izbegavati, ali ukoliko se mora izabrati da se nešto snimi, a pored se nalaze hidraulične bušilice (kao što se desilo na snimanju filma "Žmurke"), kadar treba snimiti, pa ukoliko vam ostane vremena za snimanje, snimite ga ponovo. Ovo sve je važno kako biste za film izabrali čoveka koji razume problematiku i način snimanja filma, kako ne biste ulazili u nepotrebne rasprave u toku samog snimanja. Snimatelj zvuka mora biti vešt i poznavati problematiku terena na kojem se snima. Birate dakle onog snimatelja koji je svestan svoje uloge u toku snimanja. Zvuk i snimanje zvuka nije ravnopravno sa snimanjem slike. Ovi elementi jesu podjednako važni u finalnom rezultatu, ali na samom snimanju slika je primarna. To nikako ne znači da se ne ostavi prostor za snimanje atmosfera, i drugih određenih zvukova za koje se ispostavi da ih je moguće snimiti samo na licu mesta. Pitanje koje se otvara sa snimateljima zvuka svakako je da li je snimatelj kasnije i dizajner zvuka. Ukoliko je i dizajner, možda će se više potruditi da snimi sve što mu bude bilo potrebno i za šta veruje da će naknadno teško obezbediti u procesu dizajna zvuka. Ovo sa produkcijske strane može biti bitno, jer ukoliko zafali neki od zvučnih elemenata, a izostavljen je u toku snimanja, snimatelj zvuka koji je istovremeno dizajner će taj zvuk sam dosnimiti, bez obzira što mu je to dodatni posao. Druga stvar oko koje treba biti oprezan pri izboru snimatelja zvuka je da to bude čovek koji do kraja barata svojim poslom i da ga obavlja u tišini, odnosno da se uklapa u ekipu filma. Set je jedno od bučnijih mesta u nekim momentima, i ta buka ima svoju svrhu, ali u

³² Naravno uz uslov da u sceni nema dijaloga.

tu buku ne treba da se uključuju rasprave kojima nije mesto na setu. Ne pristajte na osrednjosti i krpljenja koja će vam ponekad ponuditi vezano za zvuk, npr. umesto zaštite od vetra, tzv. dedket (eng. *deadcat*,³³) da vam ponude čarapu kao nešto što podjednako dobro radi posao. NE RADI! Takođe se zna dogoditi da kažu kako im je određeni snimač ostao na drugom mestu, ali da ovaj drugi koji prethodno niste testirali, radi podjednako dobro. NE RADI! Vas zanima detalj. Svako može snimiti sliku, više slika koje su povezane, ali ne može svako da tim audiovizuelnim delom prenese i ideju. Jačina ideje na kraju će biti u detalju. Film je detalj u svakom smislu i količina posvećenosti detalju je ono što nas izdiže iznad osrednjosti i naše delo čini vrednim pažnje.

Zvuk može da "podigne sliku", ali može i da je unizi i da poništi sav rad koji ste uložili. Ukoliko vam je zvuk, ili dizajn zvuka loš, vodite se devizom manje je više. Čini mi se da u našem sistemu filmski zvuk nikada nije bio dovoljno dobar, odnosno nikada nismo naučili da radimo zvuk. Loš zvuk i mali broj ljudi koji zaista zna da radi filmski zvuk je verovatno problem školstva. Kvalitet postoji negde na individualnom nivou, ali on nije sistemski proizvod. U današnje vreme ljudi koji se bave zvukom (dizajneri zvuka, tonski snimatelji, itd), zbog manjka novca u filmskoj industriji odlaze u muziku, snimanje reklama, ili neke druge, unosnije stvari u odnosu na film. Vama za vaš projekat treba kreativac profesionalac, a teško da ćete ga naći u čoveku koji godinama radi neku nižerazrednu muziku koja donosi novac, ili radi više projekata istovremeno, pa ne može dovoljno da se posveti vašem projektu. Nije isto snimati film i snimati nešto drugo. Ponekad ljudi koji se bave snimanjem zvuka sebe ograničavaju na čiste tehničare, na nivou dekoratera i ne dele nikakvu pasiju za snimanje filma. Treba da posvetite svoje vreme pronalasku prave osobe koja deli vaš entuzijazam za film, a siguran sam da takvi snimatelji i dizajneri zvuka postoje i kod nas.

27. SNIMANJE

Svaki film trebalo bi da bude zasnovan na jakoj ideji. Ideji koja je dovoljno jaka da vas natera da završite svoj projekat do kraja. Značaj ideje kroz proces stvaranja ima obično uspone i padove, i neretko se upada u krize koje proističu iz preispitivanja vrednosti realizacije same ideje. Zašto je važno imati ideju za koju imate osećaj da je morate dovršiti po svaku cenu? Upravo iz razloga što

³³ eng. *Deadcat* (prev. mrtva mačka) – zaštita koja se postavlja na mikrofona kako bi smanjila spoljašnju buku.

ćete to i morati uraditi, dovršiti svoj projekat u uslovima koje niste očekivali. Ukoliko mislite da će vam biti lako, nemojte ni kretati u snimanje, a ukoliko vam je bilo lako, film vam neće valjati. U početku pravljenja i bavljenja filmom i ulaska u svet filma, dolazi se do momenta u kome se određeni postupci opravdavaju i pravdaju time što je osoba student, ili je mlada ili smo svesni manjka resursa sa kojima je raspolagao film. Film je iluzija i tu iluziju može da razbije i najmanji uticaj spoljnog faktora, npr. buka koja dopire do bioskopske sale dok traje projekcija filma. Zamislite tek koliko se iluzija razbija kad problem dolazi iz samog filma? To pravdanje i opravdavanje zaboravite. Ako ćete se pravdati i objašnjavati šta ste hteli i kako vam je teško bilo, nemojte ni da radite. Svako rađanje je teško, a rađanje filma nije ništa lakše.

Snimati film nije normalno stanje, pisanje nije normalno stanje, gluma nije normalno stanje, baviti se umetnošću nije normalno stanje. To su sve pojave koje nisu uobičajene, ne proizilaze iz svakodnevice i zbog toga su ljudima koji se ne bave umetnošću nepoznate i nerazumljive. Ljudi izvan profesije na snimanje gledaju sa dozom fascinacije i podozrenja. Pritisak okoline dakle uvek postoji i on je još jedna od nepromenjivih činjenica ovog posla. Početak snimanja je zapravo momenat u kome do kraja niste spremni za snimanje, barem je to bio slučaj sa početkom snimanja ova tri kratka igrana filma. Bili spremni ili ne, snimanje počinje. Ovo je tačka sa koje više nema povratka. Film se mora završiti i snimiti na najbolji mogući način. Ovo je takođe mesto sa koga sam neretko želeo da pobegnem, ali sam nekako uvek ostajao, jer nije postojalo mesto na kojem sam više voleo da budem u tom trenutku. Zašto postoji strah? To je strah koji se javlja jer ste verovatno pobjegli iz pozicije malodušnosti i izložili sebe potencijalnim kritikama koje će biti upućene sa raznih strana. Postojeće i momenat samokritičnosti zbog preispitivanja sopstvenih sposobnosti i talenta da se dosegnu neke visine kojima se možda pripada, a možda i ne. Treba da budete srećni, jer vi ste trenutno onaj indijanac koji u filmu "Let iznad kukavičjeg gnezda"³⁴ otkida "pojilo" i njime razbija prozor umobolnice. Dakle vi pokušavate da pobegnete iz ludnice realnosti u slobodu i to treba tako i da shvatite. Ne postoji lepša pozicija nego momenat u kome kreirate sopstveni svet. Čovek tek na kraju određenog procesa može videti da li je bio spreman za taj proces ili ne. Kao što Sartr³⁵ kaže: "Egzistencija prethodi esenciji". S

³⁴ Miloš Forman, "One Flew Over the Cuckoo's Nest", 1975.

³⁵ Žan Pol Sartr (Jean Paul Sartre, 1905-1980) – francuski filozof, egzistencijalista.

pretpostavkom da su sve pripreme urađene do kraja, snimanje bi trebalo da predstavlja samo egzekuciju svega pripremljenog.



Slika 11. Snimanje kratkog igranog filma *Jesenji valcer*, 2018

PRVI DAN

Prvi dan snimanja je obično uspostavljanje odnosa između ekipe, odnosa sa lokacijom i prvi dan obično sve nekako kasni u odnosu na planirani raspored. Ova kašnjenja ne treba da vas preterano zabrinjavaju ukoliko ste to predvideli u svojoj organizaciji. Uvek treba postojati plan B za određene nepredviđene okolnosti, koje se naročito mogu dogoditi u eksterijerima. Jedno takvo iznenađenje nas je dočekalo prvog dana snimanja "Jesenjeg valcera". Magla i kiša su se smenjivale na fruškogorskoj padini. Blata je bilo svuda, a zbog vremenskog kontinuiteta unutar samog filma kiša nam nikako nije odgovarala. Ranije smo planom predvideli da je vremensku elipsu jedino bilo moguće prevazići ukoliko se snima iz automobila u pokretu, koji može da istrpi taj meteorološki diskontinuitet. Počeli smo snimanje iz gepeka automobila, gde smo smestili snimatelja i tonca. Napravili smo nekoliko ponavljanja i snimili smo uvod filma. Nakon dva sata, koliko nam je trebalo da postavimo kameru u automobil, da snimimo uvod i još nekoliko propratnih kadrova, vreme se promenilo, nakon čega smo nastavili sa redovnim planom snimanja.

Prvi dan je dakle prošao uspešno, iako je delovalo da ne postoji način da se prvi dan završi u našu korist, ipak smo izašli sa zadovoljavajućim kadrovima.

Prvi dan snimanja filma "Ljubav" započeo je ništa manje interesantno i pogubno po naš mali filmski set. Lokacija snimanja bila je smeštena na sredinu Dunava, između Krčedina na jednoj obali i Kovilja na drugoj. Napravili smo filmski set na peščanom sprudu koji se pojavljuje pri niskom vodostaju. Na sprud smo prevezli sav potrebni materijal, od kojeg smo napravili nasukanu kućicu na vodi, u kojoj bračni par živi. Sve je moralo biti spremno dan ranije, kako bi u prvi dan ušli potpuno spremni. Bio je septembar. Došli smo na set prvog dana, dovezli se kolima, prevezli čamcem i započela je oluja koja nam je oduvala nekoliko strana kućice koju smo napravili za potrebe snimanja. Dakle sve je radilo protiv nas. Odvezli smo se čamcem kod lokalnih čobana, zaklonjeni sačekali kraj oluje, koja posebno žestoko duva na Dunavu, verujući da je prvi dan potpuno propao. Nakon nekog vremena oluja je stala, splav smo popravili, a zatim smo nastavili sa snimanjem. Problemi su sastavni deo filmskog snimanja ukoliko ih prihvatite kao deo procesa, tek tada možete doći do najboljih mogućih rešenja za sam projekat.

Prvi dan filma "Žmurke" sa sobom je nosio drugu vrstu problema, budući da sam radio sa dečacima od šest i sedam godina. Prvi dan, prvi kadar. Snimali smo dečaka koji je tad imao šest i po godina. Na glavi je imao vojnu gas masku ispod koje je trebalo da broji do dvadeset, zatim je trebalo da skine masku i kaže: "Ko se nije s'krio, magarac je bio", zatim se okrene i krene u potragu za drugim dečakom. Klasična dečja igra žmurke, za koju sam pretpostavljao da dečacima neće biti nepoznanica i da ih se kroz nešto njima poznato uvede u snimanje. Dakle osim vojne gas maske, sve ostalo spada u uobičajenu proceduru kojom se igra ova dečja igra. Ovaj kadar je tehnički bio zahtevan, jer se snimalo iz relativno svetlog eksterijera u mračni enterijer, gde smo morali paziti na blendu, kao i da sve usinhronizujemo sa farom koji smo koristili. Mislio sam da ćemo potrošiti svega nekoliko minuta na ovaj kadar, međutim, kada smo uspehli tehnički da ga dovedemo do željenog nivoa, kada se činilo da je i dečak malo upio atmosferu snimanja i da je shvatio šta treba da radi, nikako nismo uspevali da snimimo odgovarajući kadar. Pokušavao sam dečaku da objasnim šta treba da radi, a on je delovao izuzetno nezainteresovano, što je kod mene izazivalo potrebu da ga na neki način animiram i uvučem u priču. Dečak je do te mere ignorisao ono što mu govorim, da sam u nekoliko navrata pomislio da ima problema sa sluhom. Sa dečacima sam pričao pre snimanja o svemu, pričao sam sa njihovim roditeljima, sa predavačima

u školi glume koju su pohađali. Mislio sam kako potpuno vladam situacijom, jer sam se dobro pripremio, kako sebe tako i njih, za ono što nas očekuje na snimanju. Dečaci su delovali vrlo živo i energično, željni igre i izazova. Međutim ovaj kadar nikako nismo mogli da dobijemo. Dečak je konstantno mašio tempo kadra, tako da ga je nemoguće bilo izmontirati. Dečak je radio ono što rade naturščici i loši glumci. Nemaju osećaj za filmsko vreme. Na kraju smo nekako snimili kadar, ili nam je estetski doživljaj toliko otupeo nakon bezbroj ponavljanja, da smo naprosto odlučili da "kupimo" kadar. U pauzi nameštanja sledećeg kadra čuo sam od dela ekipe da je dečak bio preplašen i da se potpuno zakočio. Dečakova majka je bila na snimanju i svi uslovi su delovali zadovoljavajuće. Dakle potpuno sam pogrešno nastupio i moja procena o čemu se radi je bila pogrešna. Znakovi koje je on pokazivao bili su sve, samo ne znaci nekoga ko se uplašio. Delovao je strašno nezainteresovano i kao neko koga ne zanima ono što se trenutno dešava. Delovao je kao da hoće da iskoristi filmski set kao poligon za igru, međutim bio je samo preplašen, a moj nastup da ga "trgnem" iz stanja u kojem se nalazi, samo ga je gurao dublje u stanje prestrašenosti u kojem se nalazio. Ponekad znakovi koje dobijamo od saradnika nisu ono što mislimo da jesu, i ako ne prolazi jedan način komunikacije, ne treba istrajavati na njemu, nego promeniti pristup i perspektivu iz koje se nastupa, kako bismo dobili ono što hoćemo, jer ipak na snimanju je dobiti odgovarajući materijal najvažnija stvar.

Snimanje je period koji pripada reditelju i u kojem on može do kraja da sprovede ono što je zamislio u procesu priprema. Kasnije film preuzima publika i kritika koja većim svojim delom neće nimalo blagonaklono gledati na urađeno, već će nastupati iz pozicije iz koje ste se vi pomerili i dozvolili da vaš film bude evaluiran.

28. OTVORENOST PREMA POJAVAMA NA SNIMANJU

Na snimanju će se dogoditi mnoge stvari koje su nepredviđene, a koje će značajno uticati na sve ono što ste pripremali mesecima unapred. Ovo treba potpuno otvoreno prihvatiti i kao još jednu od novina i drugačijih pogleda na realizaciju vaše ideje. Ove prepreke mogu doći od strane same filmske ekipe, u vidu nekih otkazivanja, bolesti, načina na koji reaguju na samom snimanju itd. Budući da se na početku bavljenja filmom, odnosno u nekim prvim radovima retko sklapaju ugovori, koji su obavezujući, ili se to radi površno, važno je da znate ko su vam saradnici. Morate upoznati svoje saradnike pre početka snimanja. Alternacija je uvek alternativa u ovakvim

situacijama, odnosno mora se imati rezerva za nekoga ko potencijalno može ugroziti projekat. To vi morate imati, čak ni osoba koja je alternacija ne mora to znati, ali vi morate znati da je ta osoba slobodna i voljna da za dan ili dva uskoči u situaciji koja je urgentna. Svakako je najbolje da sa saradnicima imate dobar odnos koji neće zahtevati ovakve intervencije u toku samog snimanja. Druge stvari koje ne uključuju ekipu, a koje mogu doneti iznenađenje na snimanju može biti sama lokacija i način na koji se ona odnosi prema samom scenariju i knjizi snimanja. Vi ćete svakako u probnom periodu odraditi sve potrebne probe i pripreme, ali one ne mogu predvideti kompletno snimanje. Uvek postoji nešto što će se nepredviđeno dogoditi. Neko će dovesti šleper i parkirati na lokaciju koju ste planirali za vaše snimanje, neko će poseći drvo, neki grafit će se pojaviti, problemi sa stanarima okolnih kuća ili zgrada, problemi sa lokalnom zajednicom itd. Ovo će se desiti i nemojte da sumnjate u to, samo se opustite i nemojte da pristanete na kompromis u smislu odbacivanja određenih kadrova. Razmišljajte kako da profitirate iz nametnute situacije. Ovo su momenti u kojima vi postajete filmski reditelj ili shvatate da film možda i nije medij u kome treba da se ostvarujete. Ne rešenje, već još bolja verzija onoga što ste hteli da kažete svojom prvobitnom idejom. U toku snimanja filma "Žmurke", u krugu bivše fabrike šećera, u Beogradu, u prostoru u kome se održavaju pozorišne predstave, kadar koji smo trebali da snimimo je bio subjektivni pogled snajperiste na prolaz koji glumica pretrčava. Prolaz je morao da bude dovoljno uzak, a opet je morao da bude postavljen tako da je vidljiv sa udaljenog uzvišenja na kome smo pozicionirali kameru³⁶. Međutim na sam dan snimanja na prolazu nas je dočekala ogromna maketa bika, koji je bio deo predstave koja se odigrava u pozorištu. Bik je bio bele boje i točkovi pomoću kojh se pomerao su bili uklonjeni.

Bilo ga je nemoguće pomeriti bez učešća bar desetak ljudi i tehnike, jer je bio visok oko četiri metra, dug desetak metara i težak nekoliko tona. Pomeranje bika nije dolazilo u obzir, a budući da je ovo bio poslednji dan snimanja, nismo mogli da si dozvolimo promenu lokacije, zbog novca i svih ostalih unapred zakazanih obaveza koji su članovi ekipe imali. Odlučeno je da bika prekrijemo okolnim zelenilom i tako pokušamo da ga zakamufliramo. Problem je dolazio od beline koja je isijavala iz bika i činjenice da se prolaz koji se pretrčava nalazio iza bika, a kamera ispred. Fokus kamere je bio iza bika, na prelazu, što je neminovno podrazumevalo da će bik biti u kadru. Na kraju smo uspeli da prekrijemo bika zelenilom i bik se uopšte nije video. Zelenilo je

³⁶ U montaži se ispostavilo da je prolaz trebao biti još už.

nagoveštavalo prelazak iz razrušene zgrade u prirodu, gde se naša junakinja i uputila, tako da izgleda ne kao da pretrčava između dva zida, već između zida i zelenila u koje odlazi po vodu kojom treba da snabde ljude u skloništu. Ovom sekvencom u filmu nisam naročito zadovoljan, ne zato što nam je iskrsnuo ovaj problem, već zbog odsustva saspensa, za koji verujem da je trebao da bude veći. Ova sekvenca u filmu je podbacila iz činjenice što smo ovako bitan segment filma ostavili za sam kraj snimanja, što je na kraju ostalo po mom mišljenju nenadoknadivo. Ovako bitan momenat morao se snimati na sredini snimanja, kada se ekipa uigrala, a opet nije izgubila energiju, već je u naponu snage. Još jedan momenat je doprineo nedovoljnoj ubedljivosti ove sekvence, a to je nedovoljna komunikacija između mene i snimatelja u toku samih priprema, i moje nedovoljno iskustvo u tom momentu. Promašili smo objektivne, kao i kadrove, a energija ekipe je već bila na održavajućem minimumu, gde se jedva čekao kraj snimanja. Ovo sve je usvojeno i ispravljeno na sledećem filmu koji smo radili u istom sastavu. Dakle više se posvetilo pripremi samog snimanja i snimatelj i ja smo nastojali da ispravimo greške koje smo prethodno pravili. U "Jesenjem valceru" naišli smo na problem promenljivog eksterijera, odnosno vremenskih prilika i momente u kojima smo morali sve da ujednačimo. Rizici za uspešno snimanje su bili razni: eksterijeri, zatim ograničen, a povezan period snimanja filma od četiri dana, zatim kratko trajanje dana i hladnoća, budući da se snimalo početkom februara. Nakon prvog dana u kojem je padala kiša, morali smo nekako ujednačiti oblačne početne dane snimanja sa kasnijim tokom snimanja, koji je mahom bio sunčan sa povremenim oblačnim intervalima. Postavili smo kameru na šine želeći da snimimo mizan kadar dovođenja glavnih glumaca do zida za streljanje. Verovao sam kako je moguće u toku samog kadra uhvatiti prelaz iz oblačne atmosfere filma u sunčanu, kako bismo uhvatili taj meteorološki diskontinuitet koji je pretio da ceo film prošara različitim svetlom. Dobiti taj prelaz u samom kadru je bilo izuzetno važno, iz razloga što nismo mogli samo rezom preći iz oblačne atmosfere u sunčanu, dakle taj proces izlaska Sunca se morao dogoditi unutar samog kadra, kako bi film i atmosfera unutar filma dobili na autentičnosti. Kadar je krenuo. Točkovi su se zakotrljali po šinama. Oblačno je. Bicikl ulazi u kadar, glumci protrčavaju, šutiraju loptu. Oblak se kreće. Delimično gledam u oblak, a delimično u scenu. Kadar završava, a Sunce se pojavljuje par sekundi kasnije, u momentu koji nam ne odgovara. Dakle ideja je bila da Sunce izađe kada kamera stane, odnosno kada glavne junake prislone uz zid na kome planiraju da ih streljaju. Pokušali smo još jednom, ali nismo uspeli. Zbog zahtevnosti kadra odgovarali su me od daljih ponavljanja i govorili kako neću uspeli

u mojoj nameri. Insistirao sam da ponovimo kadar još jednom. Krenuli smo u snimanje i na kraju uspeli. Na kraju samog kadra pojavljuje se Sunce i ja shvatam da sam "dobio" film. Morate verovati u sebe i u to što vam je u glavi. Posle ovog kadra shvatio sam da je sve na strani filma, i nisam se previše brinuo za proces postprodukcije slike, odnosno kolorisanja slike, jer taj emotivni momenat je za mene iznad svakog tehničkog nedostatka.

29. MONTAŽA

U ovom delu ću govoriti o stvarima i iskustvima sa kojima sam se susretao u procesu pre i za vreme montaže filmova "Ljubav", "Žmurke" i "Jesenji valcer". Montaža i postprodukcija slike je segment filma u kome se ogleda najveći skok u razvoju filmske industrije. Dakle sam postupak montaže u odnosu na njegove početke se u tehničkom smislu u potpunosti promenio. Razvoj montaže kreće od makaza i selotejpa koji su se koristili na početku proizvodnje filmova, kada su se nepotrebni delovi trake isecali i ponovo spajali selotejpom, pa sve do dvadesetih godina 20. veka, kada se počinje montirati na glomaznim mašinama marke *Muviola*, na kojima montažer po prvi put može videti sliku, što je u velikoj meri unapredilo sam proces montaže. Danas se sam postupak montaže odvija na računarima, u kućnim uslovima, u kojima se uz bolje performanse računara i računarske opreme može izmontirati svaki, pa i najzahtevniji film ili animacija. Pomoću programa za montažu kao što su Final-Cut, Adobe Premiere Pro, DaVinci-Resolve, može se na kućnom računaru montirati i najzahtevniji film. Ovo sve samo podrazumeva tehničko olakšavanje motažnog postupka, ali to nikako ne znači da je sa napretkom tehnike olakšan posao montažera u samom artikulisanju materijala, u finalnu kopiju filma.

Ovo vreme, vreme dostupnosti tehnologije je varljivo, jer istina je da se broj montažera povećao, ali njihov kvalitet je ostao u istom broju u kojem je bio i pre. Ovo vreme je donelo veliki broj program operatera, montažera koji se tako nazivaju jer poznaju rad u nekom od montažnih programa. Ovo je slično kao kad bi se svako od nas ko ima dozvolu za upravljanje automobilom nazvao mehaničarem. Dakle samo poznavanje programa i nekoliko montažnih tehnika u teoriji, ne podrazumeva nužno dobrog montažera. Ovo vreme je svakako donelo i povećan broj snimljenog materijala, jer je sam postupak snimanja zbog digitalnih kamera jeftiniji, a samim tim posao montažera otežan. Neretko se dešava da postoji veliki broj ponavljanja, jer se reditelj oslanja na to da će kvantitetom sigurno doći do kvaliteta, ali to je uglavnom pogrešan pristup

samom snimanju. Druga vrlo popularna stvar danas je da se snima u većoj rezoluciji, npr 4K ili 8K (četiri, odnosno osam hiljada piksela u jednom kvadratnom inču) gde se reditelji oslanjaju na mogućnost prekadriravanja u montaži, što proces montaže dodatno opterećuje. Dakle ukoliko reditelj ne zna na samom snimanju šta je bitno da snimi, znači da ne zna šta radi, a samim tim je zalutao u proces snimanja filma i treba da se vrati u fazu pripreme, ukoliko je to uopšte moguće.

Ovo su neke od stvari koje se dešavaju u savremenoj montaži, a proizvod su loših odluka u procesu snimanja. Danas uglavnom svaki reditelj poznaje neki montažni program, i neretko su reditelji montažeri, što je bio slučaj i sa sva tri kratka igrana filma koja sam radio, iako sam taj posao hteo izbeći po svaku cenu. Razlog za to je ona osnova u produkciji filma, a to je da se film pravi tri puta. Prvi put u toku pisanja scenarija, zatim u procesu snimanja, i na kraju u montaži. Dakle ukoliko ste scenarista, reditelj, pa nakon toga i montažer, pomalo se gubi taj uticaj trećih osoba koje su presudne kako bi se odmakli od materijala i pogledali ga iz jednog novog ugla, nekim drugim očima. Neretko se dešava da saradnici u montaži imaju dijametralno suprotno viđenje cele stvari, što nije loše, ali je najbolje ukoliko montažer prati ideju koju je reditelj zamislio i koriguje je čineći je boljom. Montaža ponekad spašava reditelja, glumca, snimatelja i sve ostale članove ekipe koji su pravili greške u toku snimanja. Međutim montaža jako retko može spasiti loš scenario ili izvući ono što reditelj želi ukoliko je nedovoljno materijala koji je montažeru obezbeđen za montažu. Nadati se i oslanjati se da će montaža rešiti određene propuste u scenariju, ili u procesu snimanja najveća je zabluda koja vam se može dogoditi. U procesu montaže idealno je da imate sve što ste zamislili u knjizi snimanja i tokom procesa snimanja. U montaži nastaje finalna verzija filma i tu se prvi put vidi da li film funkcioniše na emotivnom i tehničkom nivou na način kako ste ga zamislili i da li uopšte funkcioniše. Očekivati da montaža rešava ogromne propuste u scenariju ili u procesu snimanja je čisto oslanjanje na sreću i to je u domenu amaterizma kojim ne želimo da se bavimo. Da se vratimo na ono scenarista, reditelja, montažer u jednom čoveku. Pisati scenario, zatim ga transponovati u knjigu snimanja, režirati i kasnije montirati film je prilično hermetično. Film nije stvar pojedinca. Film je rad grupe ljudi koji udružuju svoje kreativne snage i saznanja kako bi proizveli film. Dakle ostaviti tri važne poluge u procesu nastanka filma samo jednom čoveku je pomalo rizično. Ovo govorim jer sam sam radio na ovaj način i shvatam koji su nedostaci ovakvog načina rada. Ukoliko ste talentovani za svaku od ovih faza, a mahom svi misle za sebe da jesu, što nužno nije tačno, ponekad će vam takav eksperimenti uspeti, ali zamislite da film koji radite bude uspešniji i bolji u odnosu na

finalni rezultat koji sami ostvarite kao scenarista, reditelj i montažer. Montažer mora imati svoju sopstvenu ideju kako da realizuje i oblikuje materijal u smislenu celinu. Vama ne treba program operater, treba vam neko ko vam neće povlađivati, već će vam direktno suprotstaviti mišljenje u stvarima u kojima to treba da uradi. Mnogi reditelji se teško odriču snimljenog materijala, određenih kadrova ili sekvenci koje im se čine "lepim" ili jako "pametnim", međutim ukoliko te sekvence i kadrovi ne doprinose fabuli filma, one su čist višak i njih sa radošću treba odbaciti, ma koliko vas potresa činjenica da ste na snimanju jako teško došli do tih kadrova i da ste gomilu novca i vremena utrošili na njih. Montaža je proces koji oslobađa i koji nema prostora za sentimentalnost. Vi gradite zgradu u kojoj svaka suvišnost može dovesti do rušenja i na taj način i treba pristupiti montažnom procesu.

Montažer u procesu priprema može biti izuzetno koristan i ukoliko ste u mogućnosti, bilo bi poželjno proći celokupnu knjigu snimanja i komplikovanije kadrove sa montažerom, jer će vam on pomoći da artikulišete svoju zamisao na pravi način kako bi u montaži to izgledalo upravo tako kako ste zamislili u pripremama. Sa montažerom bi takođe trebalo popričati o tehničkim zahtevima filma i načinu na koji planirate da realizujete film. Trebalo bi ga konsultovati oko načina na koji se snima zvuk, da li se koristi metadata? Kako podesiti kameru? Kako isporučiti zvuk u montažu? Da li će sekretarica režije zapisivati kombinacije kadrova koje će kasnije biti od pomoći u montaži? Kako označavati klapu? Da li planirate da snimate filmskom trakom? Da li snimate ovom ili onom digitalnom kamerom koja ima određene performace? Da li crno-belo itd. Sve ovo, koliko god mislili da se na početku ne tiče montažera, tiče ga se. Poneki savet montažera koristan je, o načinu upotrebe određene kamere, rasvete, o načinu na koji snimiti nešto kako bi se u montaži lakše spojilo. Bitno je dakle uključiti montažera rano u projekat, jer na kraju sve to dolazi na *montažni sto* koji raspolaže samo sa prošlošću, dakle sa onim što je već urađeno. Niko ponovo neće okupljati ekipe od trideset, sto, dvesta ljudi, kako bi dosnimio još tri kadra. Možda hoće, ali neretko vaš film ni ovakvo dosnimavanje neće spasiti. U radu na filmu "Žmurke" imao sam želju da dosnimim određene stvari, ali to nikada nisam uradio jer sam smatrao da treba ići dalje, da se ne treba vraćati na urađeno. U filmu "Ljubav" želeo sam da dosnimim krupan kadar leša, ali onda sam odustao, jer ni sam nisam bio siguran da li želim da to stavim u film, a ponovo okupljati ljude, činilo se kao trošiti energiju koja se može iskoristiti za naredne projekte. U "Jesenjem valceru" dosnimavanje je bilo preskupo i nekoliko kadrova sa kojima nisam bio zadovoljan u montaži i danas mi smeta. Kada god gledam film, smeta mi široki kadar povratka

vojnika koji se vraća automobilom Vojnik izlazi iz kola i kreće švenk koji ga prati. Blenda je pala i nismo imali previše vremena za tih nekoliko kadrova koji mi uvek upadaju u oči. Kroz svoje iskustvo u montažnom procesu vodio sam se idejom i često sam tu svoju montažu nazivao idejnom. Meni je bilo važno da priča koju sam zamislio u početnoj ideji scenarija izađe na filmsko platno. Dakle u svojim montažama ova tri filma trudio sam se da donesem taj emotivni momenat za koji sam verovao da ga sve tri priče sadrže. U svim montažama sam se susretao sa nekim kadrovima ili njihovim spojevima sa kojima nisam bio zadovoljan i svaki put kad bi naišao taj deo filma, ja sam osećao zarez i višak i imao sam potrebu da ti delovi deluju drugačije i da ne koče tok filma. U filmu "Ljubav" i "Žmurke" sam na nekim mestima imao izrazito osećanje "smetanja" tih kadrova, delova kadrova ili njihovih spojeva. U filmu "Žmurke", to je momenat kada glavna junakinja sa punim kanisterom pada na prelazu ispred snajpera. Deluje vrlo neverljivo i to je isključivo moja greška, jer sam vrlo bitan segment filma ostavio za sam kraj snimanja kada je već padala blenda i svi su bili pomalo rastrojeni i umorni. Međutim većinu vremena na rešavanje montažnog problema filma sam potrošio upravo na ovom mestu, i mislim da bi identično bilo da sam ostavio i prvu verziju ove sekvence. U montaži se često dešava "slepilo" odnosno ona pojava kada osoba ne vidi očigledno, a to se dešava upravo iz razloga što je stalno sa materijalom i učitava kadrove za koje zna da su snimljeni, ili su postojali u nekoj od verzija, ali trenutno se ne nalaze u filmu. To je ono u životu što nazivamo podrazumevanje, međutim u životu kao i na filmu ništa se ne podrazumeva. Ovo su upravo momenti zbog kojih morate imati saradnika na montaži. Ko će se potpisati na kraju i u kojoj funkciji rada na filmu, za mene je potpuno nebitno. Morate sa nekim diskutovati montažne zahvate i verzije filma koje izbacite pre finalne. Što se tiče obima materijala koji sam koristio prilikom snimanja, on nije bio obiman, ali je bilo dosta ponavljanja, dakle nije bilo mnogo nepotrebnih kadrova, nije se lutalo, ali je bilo dosta ponavljanja kako bi se od svakog kadra dobilo ono zbog čega je stavljen na to mesto u filmu. Za mene najznačajnija lekcija o montaži je rečenica koju sam čuo na predavanju kod profesora Vlatka Gilića³⁷, a to je da se "ne reže kadar, nego EMOCIJA", i ukoliko se vodite ovim načelom prilikom montaže, male su šanse da pogrešite. Da ne ulazimo u statistiku montaže o selektovanju kadra prema emociji, pokretu, tehničkim karakteristikama, glumi, zvuku itd. Vremenom sam naučio da je najbitnija stvar emocija, kojoj mozak mora biti podređen, bar kada

³⁷ Vlatko Gilić (rođ. 1935) – filmski reditelj i profesor režije.

se radi o filmu. Mozak ili duša gledaoca, mora da ima doživljaj neprekinutog emotivnog kontinuiteta prilikom gledanja filma, da film doživi kao jednu neprekinutu celinu. Taj filmski kontinuitet se ne sme prekidati različitim "zarezima" kako smo ih nazvali. Montaža je ta koja daje dušu filmu, koja pravi svog Frankenštajna koji oživi pred gledaocem, a do montaže to je samo skup razbacanih kadrova koji teže da budu sklopljeni u određeni niz, bilo linearni ili nelinearni, ali u svakom slučaju emotivni niz. Mnogo odluka se pravi prilikom montaže, pa tako i linije određenih likova. Određeni rezovi mogu u potpunosti promeniti karakter određenog glumca ili glumice, koji onda u potpunosti priči daju jedan drugačiji karakter od prvobitno zamišljenog. U filmu "Ljubav" kadrovi su dugi, traju. Montaža je tu bila samo povezivanje snimljenog materijala u celinu koja je već postojala u knjizi snimanja i u samoj ideji filma, međutim morao se postići protok vremena kako bi se pokazalo da je to posao koji starac obavlja neko vreme, odnosno da se to nije samo jedanput dogodilo. Ubačeni su mrakovi, mrakovi u kojima se u daljini nazire pucnjava, koja starcu naznačava još jedan dan posla u sakupljanju leševa. Taj zvuk je dodat naknadno, kao i pero koje na kraju filma dopluta do obale i zakači se. Sada, da iznova montiram film "Ljubav", to pero bih verovatno stavio na početak filma, ali to je sve stvar montažnog, filmskog, a iznad svega životnog iskustva. Zvuk je u potpunosti naknadno rađen u ovom filmu, zbog problema prilikom samog snimanja, nezrelosti, kako moje, tako i snimatelja zvuka. Zvuk je bio prilično loš, tako da smo ga uradili naknadno u postprodukciji. Ovaj naknadni rad je dokazao samo jednu stvar koju smo već apsolvirali, a to je da se zvuk može naknadno raditi, odnosno dosnimavati i sinhronizovati sa zvucima koji su vidljivi i nevidljivi u filmu. U filmu "Žmurke" postojale su razne montažne ideje, ali na kraju je montažom odlučeno da se ceo film smesti u san, tako da se na kraju junakinja probudi i da se ponovo čuje brojanje dečaka koje je naknadno dosnimljeno. U montaži ovog filma, morao sam praviti proksi (eng. *proxy*³⁸) fajlove kako bih mogao montirati rezoluciju od 4K, koja je zauzimala mnogo prostora i koju nije bilo moguće montirati u originalu. U montaži sam mnogo naučio o filmu, o stvarima u kojima sam grešio, o stvarima koje sam dobro napravio, o tome kako kamera vidi više nego što vidimo u toku samog snimanja. Naučio sam kako je moguće potpuno promeniti smisao filma. U montažnom procesu sam shvatio da on više od svih prethodnih procesa potvrđuje da stvarni dokument ne može da preživi proces montaže filma.

³⁸ Proksi (eng. proxy) fajlovi manje rezolucije koji mogu biti zamenjeni većim fajlovima.

30. ORGANIZACIJA/FINANSIJE

Organizacija snimanja je presudna za uspeh svakog filma, tesno je vezana i sa finansijskim, ali i sa kreativnim sektorom filma. U malim produkcijama, kakvo je snimanje kratkog igranog filma, organizacija se u dobroj meri oslanja na autora i na njegovu sposobnost da animira ljude da urade zajednički projekat. Bitno je definisati šta predstavlja organizacija snimanja kratkog igranog filma. Organizaciju možemo grubo podeliti na tri dela: obezbeđivanje finansija, organizaciju pripremnog dela produkcije i organizaciju samog snimanja³⁹. U ovoj podeli tendenciozno je izostavljena organizacija postprodukcije jer bi se ona u organizaciji kratkog igranog filma većim svojim delom završavala u pripremama samog filma, gde bi određene uloge već bile podeljene. Dakle priprema samog snimanja, odnosno njegova organizacija je zapravo vezana usko za finansijsku konstrukciju sa kojom film raspolaže. Ovde se zapravo definiše ko će se baviti samom organizacijom, i na koji način će ona biti raspodeljena. U najvećoj meri početak same organizacije u kratkom igranom filmu određuje reditelj i producent, ukoliko je projekat dovoljno velik da uopšte angažuje producenta. Rad sa producentom može biti od velikog značaja, ili može biti potpuni promašaj. Organizacija je dakle jedna od presudnih stvari na filmu. Ovde ćemo se usko baviti organizacijom samog snimanja, i organizacijom tokom snimanja. Priprema za snimanje se u velikoj meri oslanja na reditelja i najbliže saradnike, odnosno autorski tim sa rediteljem, direktorom fotografije, scenografom i kostimografom na čelu. U ovaj deo je uključen i deo tehničke ekipe filma, razni asistenti i ljudi koji obavljaju različite poslove, a čije učešće je neophodno da bi se obezbedili uslovi za snimanje. Priprema snimanja se u jednoj reči može podvesti pod LOKACIJA. Dakle lokacija je epicentar svega i oko nje se sve vrti i njoj sve teži. Dakle kao kada bismo našu lokaciju označili kao Sunce, shvatili bismo da je sve podređeno toj jednoj tački iz koje sve izvire i u koju sve uvire.

Udaljenost lokacije ili lokacija je presudna stvar kada govorimo o kratkom igranom filmu. Moraju se obezbediti uslovi koji omogućavaju realizaciju projekta na određenoj lokaciji. Međutim ako je udaljenost lokacije od mesta stanovanja većine filmske ekipe prevelika, suočavamo se sa problemom finansija, a finansije su na filmu vreme. Dakle suočavamo se sa

³⁹Ovo predstavlja isključivo moj stav o podeli organizacije kratkog igranog filma, na osnovu iskustava stečenih kroz snimanje filmova o kojima se u ovom radu govori.

problemom da nećemo imati dovoljno vremena da snimimo naš film. Naravno ukoliko je ekipa manja, ovo je moguće i ostvarivo, ali ovde se može izvesti formula da je udaljenost mesta snimanja obrnuto proporcionalno veličini ekipe. Dakle što je veća ekipa, udaljenost lokacije snimanja mora biti manja. Ovaj problem se može prevazići vremenom trajanja projekta, ali to onda svakako podrazumeva i veće finansije ili volonterski način rada, što ponovo nije preporučljivo, jer se dva ili tri prijatelja mogu kontrolisati, ali više njih ne može nikako. Ne možete ih sprečiti da ne dođu na snimanje, ili da odu na posao na kojem zarađuju novac. Vreme je faktor koji se u proizvodnji filma takođe mora smanjiti, jer postoji opasnost od raznoraznih nepredviđenih problema na koje niste računali npr. izmenjen izgled lokacije snimanja, fizičke promene određenih glumaca, smrt nekog od članova ekipe, odustajanja itd. Dužina snimanja nije pouzdan faktor na koji se u organizaciji možete osloniti. Najpouzdaniji faktor je ljudska domišljatost i finansije, koje dolaze kao neki džoker, ali one ne prave film, već omogućavaju da se on realizuje. Dakle zaključak je da lokacija, odnosno lokacije snimanja treba u pravilu da budu što bliže mestu stanovanja, u radijusu ne većem od 50 km, ili sat do sat i po vožnje, kako bi veza sa matičnom lokacijom, smeštajem, logistikom, tehnikom, podrškom uopšteno, ostala neprekinuta.

Logistiku čine sve one sitne stvari i poznanstva koja vam olakšavaju svakodnevni život, a koja ne postoje u mestu udaljenom od našeg mesta stanovanja. To su sitnice poput prijatelja koji može obezbediti povoljniji catering, zatim prevoz, električar, fundus kostima itd. Organizacija i finansije su tesno povezani, a tesno su povezani i sa kreativnim delom priče. Razmišljajući o finansijama i organizaciji kako bi sebi kupili vreme snimanja, nikako ne smete izostaviti činjenicu da morate dobiti lokaciju ili lokacije koje bi dobili i sa ogromnom sumom novca. Na kompromis se ne pristaje; ako se čovek bavi kompromisima, ne treba da se bavi filmom, to je prosto. Kompromis jeste nemanje novca, ali to je datost i to filmske umetnike stalno prati, tako da se to ne može podvesti pod kompromis, već pod permanentno stanje koje predstavlja činjenicu, a imanje novca za film je utopija kojoj se teži.

Ukoliko logistika ne postoji na mestu na kome snimate, morate je obezbediti. Ona mora sadržavati osnovne, egzistencijalne uslove za opstanak filmskog seta. Prvo se mora pronaći osoba koja ima veze sa određenom lokacijom, a koja je spremna raditi za film. To može biti lokalni umetnik, ili neko koga poznajete, ko će ostvarivanje svih kontakata i sva saznanja o mestu u

kome živi, a vezana su za sam proces snimanja, preneti ekipi i pomoći joj da se na tom mestu organizuje za snimanje. Prostor za filmsku ekipu, ili baza iz koje se kreće u snimanje je od presudnog značaja. Dakle mesto na kome se može čekati na svoj red, prostor u kojem se glumci i tehnika pripremaju za snimanje, prostor koji će obezbediti određeni mir za glumce da probaju svoje delove. Ovaj prostor može biti kuća, škola, dom kulture, prostorija mesne zajednice. Uvek prilikom snimanja treba kontaktirati lokalnu zajednicu jer će ona apsolutno navijati za vaš projekat i po sopstvenom iskustvu učiniće sve da vam se pomogne. Takođe policija i druge službe će vam izlaziti u susret. Uvek težiti boljem, to je cilj organizacije i kada svi planovi propadnu i pred vama se nalazi samo jedan put koji morate prihvatiti, prihvatite ga, ali pod svojim uslovima. Radeći ove priče imao sam osećaj da smo u bezizlaznim situacijama dolazili do najkreativnijih rešenja koja su se ispostavljala kao nadogradnja i nadilazila su naša očekivanja u pogledu onoga što smo hteli da napravimo od određenog prostora, postupka, kostima, kadra.

31. FINANSIRANJE FILMA – FILOZOFIJA NEMANJA

Ne postoji univerzalna formula za finansiranje filma, jer da postoji, svi bi koristili tu jednu i uvek bi uspevala. Ono što se mora uraditi, je prilagođavanje vaše ideje uslovima u kojima radite, ali ponavljam, to nije pristajanje na kompromis, kompromisa nema, nego je to postavljanje temelja za ostvarivanje budućeg projekta. Svi mogu osmisлити megalomanski projekat koji je nemoguće snimiti i onda doveka lamentirati nad sopstvenim genijem koji nije uspeo, jer ga nisu prepoznali. Osnovna stvar je napraviti ostvariv scenario koji je moguće realizovati uz minimalne resurse, jer oni će zaista takvi i biti, minimalni. Priča o finansijama je dakle priča o prilagođavanju sopstvene ideje uslovima u kojima je ona ostvariva, odnosno minimalnim finansijama. Ideje su ono što će vam obezbediti kvalitet, a ne finansije. Nedostatak finansija se mora shvatiti kao prednost, jer nedostatak finansija podstiče kreativnost, a kreativnost rađa ideje koje su osnova svakog dobrog filma. Početak bavljenja filmom je uvek problematičan i on uglavnom podrazumeva davanje sopstvenih resursa. Da li su ti resursi predstavljeni u obliku novca, poznanstava ili nekih drugih izdataka koje morate sami obezbediti, to je nevažno, ali bitno je da ste vi ti koji moraju biti pokretači. Na početku bavljenja filmom ovo me užasavalo. Pomišljao sam: "Kako niko ne prepoznaje moju ideju?" Danas mislim: "Zašto bi?" Svako od nas mora biti dovoljno uveren u vrednost svoje ideje, po cenu odricanja od mnogih drugih stvari. Ukoliko niste u stanju da se

odričete, niste u stanju da se bavite filmom. Ovo je zapravo test da li ste i koliko daleko spremni da idete da bi napravili film? Nakon što izdvojite početna sredstva, upotrebite poznanstva i usluge, koje ćete kasnije morati vratiti, ušli ste u snimanje svog prvog filma. Ovo je scenario ulaska u film, osim ukoliko niste imali sreće da vaša ideja kroz razne fondove ili projekte bude sufinansirana. Svi rashodi koje ste isplanirali u toku priprema će se svakako povećati u toku snimanja i na to budite spremni. Ukoliko ste dakle dočekali da budete sufinansirani za svoj prvi projekat, verovatno ste već stari i ušli ste više u posao produkcije i projektnog menadžmenta nego što ste se bavili filmom kao autor. Ovde se rađaju strahovi i nesigurnosti, i mnogi ljudi nikada ne snime svoj film iako su dobili novac za njega. To je zamka u koju se ne sme upasti.

Danas na umetničkim akademijama i filmskim školama, profesori uglavnom predaju na konvencionalne načine, u kojima ste učeni da se novac dobija za dobru ideju. To uglavnom nije tako i nikada nije bilo tako, i verovatno nikada neće biti tako. Takav način učenja stvara od vas večiti talenat koji u mraku svoje sobe sa pet scenarija u ladici čeka da neko pozvoni na vrata i da mu novac. Međutim ukoliko realizujete film koji ima jaku ideju, a zapamtite da samo takav film može biti dobar, vi povećavate svoje šanse da vam neko da novac za naredni projekat. Ovo je pomalo paradoks, da se ne finansiraju dobre ideje, a da samo film sa dobrom idejom može biti primećen i vredan, ali to je tako i to treba prihvatiti. Kada se autor ustabili, onda može da bude sufinansiran i da istrajava da bude finansiran za ideje za koje on smatra da su vredne snimanja. Ukoliko napravite film koji je dobar i ostvarite sa njim rezultate, vi imate potpuno pravo da zakucate na svaka vrata i da zahtevate finansije za naredni projekat na osnovu rezultata koji moraju biti opipljivi. Film je aktivna stvar i ona ne trpi čekanje. Film se mora vijati, mora se razgovarati o njemu, moraju se iznositi ideje o filmu, mora ih se proveravati. Ukoliko postupite na ovaj način, možda ćete upoznati nekoga ko je voljan da vam pomogne kada vidi koliko ste zalučeni sopstvenom idejom i željom da tu ideju snimate. Ovo poglavlje je zapravo rat sa finansijama i pokušaj premošćavanja finansija u što većoj meri. Zamka koja se može pojaviti kod mladih ljudi je isto tako pisanje projekata čija tema je aktuelna i ima veći "prolaz" kod određenih komisija i fondova. Ovde si možete napraviti veliki problem, jer nećete imati energiju. Imaćete finansije, ali nećete imati energiju i viziju na koji način da realizujete taj projekat. Takva vrsta projekta će vas više zakočiti nego što će vam doneti. Moraju se raditi samo projekti za koje se poseduje strast da se realizuju. Bez strasti nema energije, bez energije, nema filma. Nakon što snimate svoj prvi film, i od njega ne bude ništa, ili bude, vi već veštiji ulazite u snimanje svog

drugog filma, ili odustajete, što je malo verovatno zbog opsesije koju čovek razvije nakon što snimi svoj prvi film. Pod pretpostavkom da se nastavlja sa radom na filmu nakon prvog filma koji nije bio preterano uspešan, već više eksperiment kojim se probavala mogućnost da se uopšte nešto snimi, mlad autor ulazi sa određenim iskustvom i filmom iza sebe u naredni projekat. Ovo je prelomni trenutak, i razmak između prvog i drugog filma može da potraje, ali to vreme treba maksimalno skratiti, makar se snimali filmovi od jedne minute, koji su finansijski beznačajni.

32. PLASMAN KRATKOG IGRANOG FILMA

Filmski festivalski ciklus traje dve godine, nakon kojeg film na većini festivala više nema mogućnost učestvovanja, jer je pravilnikom većine festivala određeno da se sme prikazivati film koji nije stariji od dve godine u odnosu na datum premijere filma. Ovo nikako ne znači da to striktno podrazumeva 24 meseca, već se neretko odnosi isključivo na kalendarsku godinu. Ukoliko ste "otпусти" (eng. *release*) film u decembru 2020. godine, on je 2022. godine film koji neće biti prihvaćen na većini festivala, a to je period od svega godinu dana. Zato je pravilo da film počnete prijavljivati okvirno u junu⁴⁰ kako bi dospeo na najznačajnije festivale koji se po pravilu odigravaju od septembra do januara, izuzev Kana i još nekoliko festivala. Ukoliko vam film prođe u Veneciju, ili Berlin, vi više nećete imati problem sa festivalskom distribucijom, jer će vam programeri različitih festivala sami pisati zahtevajući vaš film na svom festivalu. Takođe javiće vam se i distributeri koji se bave isključivo distribucijom kratkih igranih filmova. Moj put sa ova tri kratka igrana filma je bio različit, ali danas sam gotovo siguran da treba pokušati proći na neki od najvećih svetskih festivala, tako što ćete krenuti sa ranim aplikacijama. Ukoliko prođete na Berlinski filmski festival, stavljate datum berlinske premijere kao datum kada je film izašao. Ukoliko ne budete imali sreće, i ne prođete na najveće festival kratkog filma koji se održavaju krajem godine, moje iskustvo je da ukoliko se radi o početku godine, to bude drugi januar. Nikako nemojte stavljati datum kada je zaista film izašao iz procesa postprodukcije i premijerno prikazan u uskom krugu ljudi, već datum kada se prvi put pojavio na festivalu, što vam "kupuje" vreme u kojem možete promovisati svoj film. Gore pomenuti Kan ima takođe dva velika ograničenja vezana za kratke igrane filmove. Prvi je vremensko trajanje, koje sa najavnom i

⁴⁰ Ovo zavisi od datuma kada festivali otvore svoje prijave, što je ponekad pomična kategorija.

odjavnom špicom mora biti do 15 minuta, a drugi važan faktor je da zahteva svetsku premijeru filma, što nije slučaj sa većinom američkih festivala. Ovo oko svetske premijere je pravilo koje će se, verujem, sa godinama izgubiti sa festivala jer nema nikakvog smisla, već je samo stvar prestiža. Mnogi festivali vole da imaju neku od premijera, bilo svetsku, internacionalnu (ne vidim razliku), kontinentalnu, državnu ili premijeru regije, npr. Bavarska (Nemačka) ili Burbank (Kalifornija).



Slika 12. Dodela nagrada na festivalu *Kustendorf* 2019

Ideja je da kratki igrani film bude prikazan na što većem broju filmskih festivala kako bi se vaš film video u krugovima koji omogućavaju poznanstva i uspješniji nastavak bavljenja filmom. Festivali su mesta koja okupljaju ljude istih ili sličnih interesa, koji mogu direktno da pogledaju vaš rad i odrede da li ste osoba sličnog senzibiliteta, interesovanja i estetike, sa kojom žele u budućnosti da saraduju. Dakle festivali su u većini slučajeva mesta na kojima se sklapaju buduće saradnje. Ne želim da upotrebim termin poslovi, jer u filmskom svetu prvo postoji saradnja na

određenom projektu, koja se neretko neostvari. Postoje i razni filmski marketi, radionice, popularni *pitching*⁴¹, koji takođe imaju za cilj uspostavu buduće saradnje i rad na određenom projektu određene grupe ljudi, iz jedne ili više zemalja. Ovo je put kojim se može krenuti, ali ja ne bih nikada, jer vas pretvara u administratora i čoveka koji kreće da pristaje na kompromise i nametnute, trenutno aktuelne teme. Festivali pored poslovnih poznanstava nude i vidljivost vašeg projekta, koji ukoliko bude selektovan, ili još bolje nagrađen na nekom od festivala, povećava vašu mogućnost da nađete koproducente, saradnike i da odete u sledeći projekat kao osoba koja više nije anonimni autor, već osoba koja je nešto uradila, ne previše, ali nešto. Problem sa festivalima i njihovim značajem je cena participacije koja neretko prevazilazi granice mogućnosti budžeta koji je ostavljen za ovu namenu, ili samih finansija autora koji finansira ovu aktivnost.

Glavno pitanje je dakle na koje festivale se prijaviti i da li uplaćivati nerazumno visoke participacije u ogromnoj konkurenciji filmova? Apsolutno da. Ukoliko verujete u kvalitet vašeg projekta i ako je on zaista dobar, vi ćete uspeti izaći iz anonimnosti i ući na neki veći festival, posle kojeg će vam sve biti lakše. Ukoliko vas odbiju, odustaćete, ili ćete nastaviti. Ukoliko odustanete od filma, i trebali ste odustati, a ako istrajete, možda uspete i bez festivala. Dakle morate biti strpljivi, istrajni i konstantno raditi na sebi, morate učiti. Film se menja, a značaj filmskih festivala takođe se menja sa godinama, kao i njihov uticaj. Često festivali sa dugom tradicijom popuštaju u promociji vašeg filma i kao stari državni službenik samo odrađuje godinu za godinom, dok neki festivali koji su noviji, ili festivali pokrenuti od strane filmskih entuzijasta, imaju veću samopromociju u odnosu na druge festivale. Dakle festivali imaju nešto što se zove stvar prestiža, ali to nikako ne znači da su ti festivali selektovali i najbolje filmove.

Međutim to takođe ne znači da se trebate tešiti time i misliti kako vas niko nije selektovao, a vaš film valja. To sigurno nije tačno. Ukoliko niste selektovani na barem pet festivala, negde ste pogrešili, možda ne u samom kvalitetu filma, ali u distribuciji sigurno. Festivali sa tradicijom, neretko traže teme kojima se određeni film mora baviti, a samim tim to znači da ste uslovljeni i da ste počeli praviti filmove po temama koje su aktuelne i uglavnom dovoljno ne sazreju da se iz njih može napraviti dobar scenario. Festivali dakle prate trendove i dnevno-političke, socijalne, ekološke i druge pojave, čime privlače festivalsku publiku koja je u toku i može pratiti određenu

⁴¹ eng. Pitch (prev. korak, bacanje, ubeđivanje) – promocija ideje projekta kako bi se obezbedila sredstva za snimanje filma, serije ili za neku od faza projekta.

tematiku. Dakle ovo ne mora ni da bude filmska publika, što u velikoj većini i nije, već ona publika koja može kupiti kartu i slikati se na crvenom tepihu. Ovo je pojava rezervisana za dugu formu, ali uticaji duge forme se u velikoj meri prelivaju i na kratki igrani film. Neretko se dešava takođe da osoba pomisli kako je platila veliku sumu novca samo kako bi aplicirala i shvatila da možda njen film nisu ni pogledali. Ovo je verovatno u velikom broju slučajeva tačno. Dok pišem ove redove, stigao mi je poziv za učešće na OFF – Odense film festival, najznačajnijem i najstarijem danskom festivalu kratkog filma, osnovanom 1975. godine. Ovo je možda beznačajna stvar, ali u kontekstu toga da se filmovi neretko ne gledaju je jako značajna. Naime sa filmom "Jesenji valcer" aplicirao sam na OFF festival za 2019. godinu. Film nije bio selektovan. Godinu dana nakon toga, u martu sam primio *e-mail* u kome me pozivaju da im pošaljem film, koji je već bio na nekim od značajnijih festivala, i uzeo nekoliko nagrada. Nakon mog obrazloženja da sam film već slao i da me nisu selektovali, odgovorili su mi da samo pošaljem svoj rad, što sam i učinio i selektovan sam između 2945 prijavljenih kratkih igranih filmova. Prvo odbačen, zatim prihvaćen. Ne postoje pravila, ovo je isto jedno od pravila festivala. Ono što postoji su njihovi filteri koji odbacuju osrednjost i lošu produkciju. Postoji nekoliko festivala koji zaista ozbiljno provode selekciju kratkih kao i dugih filmova, a ja sam bio deo jednog od tih festivala. Slemdens (eng. Slamdance) je filmski festival osnovan 1994. godine u Park Sitiju (eng. Park City, Utah), u američkoj saveznoj državi Juti. Festival je osnovan od strane nezadovoljnih reditelja, koji zbog odbijanja od strane Sandens (eng. Sundance⁴²) filmskog festivala odlučuju da osnuju sopstveni festival, sa sedištem sto metara udaljenim od sedišta Sandensa. Nakon što je "Jesenji valcer" bio selektovan između 5000 drugih filmova među 19 ostvarenja, pomislio sam kako je nemoguće da je ta brojka prijavljenih filmova realna i sa tim saznanjem otišao sam na festival o svom trošku. Benefit ovakvih festivala je proširivanje mreže poznanika, samim tim i sopstvenog uticaja. Iako brojčano manji od sada već komercijalizovanog festivala Sandensa, koji je danas sve osim *independent* (prev. nezavisan). Kada sam kao takmičar posetio Slemdens festival, predavanje je održao i Stiven Soderberg (Steven Soderberg, rođ. 1963, američki filmski reditelj, dobitnik Oskara i Zlatne palme). Predavanju je prisustvovalo stotinjak ljudi, što je svakako bila ogromna

⁴²Sundance – filmski festival koji se održava krajem januara u američkoj saveznoj državi državi Juti (eng. Utah), osnovan 1978. godine.

privilegija u odnosu na festival Sandens, na kome se sada već umorni Robert Redford⁴³ pojavio i mahnuo okupljenima, zadržavši se pet minuta u pozdravnom govoru⁴⁴. Ovo dakle pravi razliku između festivala koji vam je dobro poznat i onoga koji nije baš toliko poznat, iako su njegovi alumnisti Kristofer Nolan (Christopher Nolan, rođ. u Londonu 1970, filmski reditelj), Bong Jon Ho (Bong Joon – ho, rođ. 1969, južnokorejski filmski reditelj), Stiven Soderberg i drugi, koji se naizmenično pojavljuju na festivalu i održavaju predavanja. Nakon učešća na ovom festivalu, film je dobio veliki broj poziva festivalskih programera sa raznih festivala, naručito iz SAD-a, i njegov kasniji festivalski život bio je više nego olakšan, sa ozbiljnom referencom iza.

33. NEMILOSRDNI PROCES FESTIVALSKJE SELEKCIJE

Pola godine nakon učešća, dobio sam poziv da budem jedan od selektora festivala Slemdens, što sam sa zadovoljstvom prihvatio. Prvo pitanje festivalskog tima bilo je koliko kratkih igranih filmova sam u stanju da pogledam u toku selekcije? Odgovorio sam 150. Pristupio sam na festivalsku internet platformu, na kojoj se nalazilo više od 5000 filmova, koji su bili podeljeni u nekoliko kategorija, među kojima je najviše bilo kratkih igranih filmova. Krenuo sam da *skrolujem*⁴⁵ stranicu u neverici. Bio sam ubeđen kako je velika cifra prijavljenih filmova marketinški trik određenih festivala, ali cifra od preko 5000 filmova bila je zapanjujuća. Krenuo sam vrlo entuzijastično u gledanje. Gledao sam svaki film, od najavne špice do svakog pojedinog detalja. Napravio sam kategorije po kojima sam ocenjivao svaki film, sve njegove karakteristike, kako tehničke, tako i one emotivne, a na kraju sam davao ocenu i za opšti utisak filma. Gledao sam sve od filmova koji traju trideset do onih koji traju pet minuta. Ocene koje sam davao bile su prilično visoke, na šta su nas sve nekoliko puta upozorili glavni programeri festivala. Selekcija se sastojala iz nekoliko krugova. Prvi smo činili mi, prethodni učesnici festivala koji su bili pozvani i koji su pristali da selektuju filmove. Svaki film je ocenjivan od strane dve osobe. Ocene su bile u rasponu od jedan do deset. Desetka je najveća ocena, koja se nikada ne daje, na šta smo bili

⁴³ Charles Robert Redford, rođ. 1936 – američki glumac, reditelj i aktivista.

⁴⁴ Ovu informaciju sam dobio od razočaranih cimerki, poznatijih kao rediteljski duo *Bert and Bertie*, koje su učestvovala sa filmom na Sandensu 2019. godine.

⁴⁵ Skrolovanje, eng. *scroll*, prev. svitak – pomeranje slike ili teksta na zaslonu računara pomoću računarskog miša.

upozoreni od strane glavnih programera. Zbir te dve ocene vodio je film dalje, ili ga je izbacivao iz daljeg procesa selekcije.

Nakon završetka ovog procesa izabrani filmovi idu na gledanje kod glavnih selektora, koji odabiru do pedeset filmova, ne više. Nakon odabranog najužeg kruga filmova, svi se nalaze u festivalskom centru i zajedno u bioskopu gledaju filmove i rade finalni proces selekcije. Ovaj finalni krug bio je rezervisan za osnivače festivala, glavne programere i one koji su pogledali najveći broj filmova, što ja svakako nisam bio. Nakon što sam pogledao desetak filmova, osam od tih deset su bili mučenje, ali sam sebi govorio da se iz svega može nešto naučiti, međutim kvantitet filmova kreće da vas umara i polako posustajete. Na kraju dođete do toga da filmove gotovo i ne gledate, odnosno prestanete ih gledati kada vidite dve greške. Možda je ovo surovo, ali shvatite da ukoliko film ima dve greške, on ne može dobiti ocenu devet koja vodi dalje, jer ima još 4999 filmova koji stoje u redu da zauzmu njegovo mesto i uđu u 20 filmova koji na kraju budu odabrani. U pravljenju filma, ako se ne bavite detaljima, ništa nećete napraviti, ili barem ništa dovoljno reprezentativno. Ne smeju se podrazumevati stvari, jer će vaš rad završiti u nekom digitalnom košu nakon što neko vidi dve greške. Proces festivalske selekcije je nemilosrdan. Festivali će uvek imati kvantitet filmova, čak i najmanji festivali imaju taj kvantitet. Filmovi se ustupaju sa platformi određenih distributera, ili se preuzimaju sa drugih festivala, a ovi im sve filmove rado prepuštaju. Ovaj ceo proces opisao sam sa ciljem da se shvati komplikovanost procesa selekcije i težina prolaska na "velike festivale". Matematički izraženo, mogućnost da se prođe na takav jedan festival je 0,38 procenata. Prolazi jedan film na trista filmova. Ovo nikako ne treba da bude obeshrabrenje, već upozorenje koliko je svaki detalj bitan, ništa se ne prašta. Ovaj festival verovatno ima jedan od najozbiljnijih procesa selekcije. Postoji nekoliko festivala koji se ozbiljno posvećuju selektovanju filmova. Sa ovih festivala ostali festivali preuzimaju filmove i to je uglavnom svetski festivalski krug koji se zatvara na ovaj način. To je vrlo vidljivo po filmovima koji se "vrte" tokom festivalskog ciklusa od dve godine. Nekoliko filmova se pojavilo sa "Jesenjim valcerom" nekoliko puta na raznim festivalima, i to su filmovi koji su najdalje otišli u samopromociji i kvalitetu. Ti filmovi su samo preuzimani sa drugih festivala. Niko me ne može ubediti da su svaki put gledali moj film u procesu selekcije. Film je gledan, ali su predselektovali film zbog učešća na drugim festivalima. Na stranici Filmfrivej (eng. *FilmFreeway*) svetski najznačajnijoj platformi za prijavljivanje kratkih igranih filmova, broj festivala na koje je prijavljen "Jesenji valcer" iznosi 57%, a postotak selektovanja je 37%, što nije

realno. Ukoliko je film svaki put selektovan na način koji sam opisao, to bi matematički značilo da za postojanje života na Marsu ima više verovatnoće.



Slika 13. Filmski festival *Slamdance* 2019. god. u Park Sitiju, sa Stivenom Soderbergom

Koprodukcija sa zemljom koja ima nekoliko velikih festivala je više nego poželjna. Ukoliko imate kombinaciju koprodukcije Srbija-Nemačka, Srbija-Francuska, Srbija-SAD, imate mnogo veće šanse da prođete na festival u zemlji koproducentu, jer će vaš projekat posmatrati kao interesantan i obratiće pažnju na njega. Druga bitna stvar je da se plati taj prvi, veliki festival. Ponekad je to previše za autora i produkciju nezavisnog kratkog filma, ali to je jedini način.

Međutim ukoliko film negde osvoji glavnu nagradu, taj novac će vam se vratiti, čak možete i zaraditi na ovaj način, što je bio slučaj sa "Jesenjim valcerom".

Festivalske participacije odnose mnogo novca, ali to je jedini način da film napravi sopstveni život. Veliki festivali koriste novac kao proces selekcije, gde ukoliko nemate novac da participirate, pitanje je koliko ste imali da napravite film. Verovatno niste. Dakle novac za proces selekcije morate obezbediti kako bi uopšte razmatrali vaš projekat. Kasnije, ukoliko film uspe da participira na većem festivalu, novac vam neće ni trebati, e-mailom će vas pozivati na najveće festivale i omogućiće vam besplatno prijavljivanje (eng. *feewaiver*⁴⁶). Takođe ne treba smetnuti sa uma da vaš film možda selektuje Brazilac, Indijac, Kinez, dakle čovek koji pripada drugoj kulturi. To ne znači da se prilagođavate i ugađate, već samo da vaš film bude univerzalan i da komunicira sa svetom kroz prikazivanje onoga što je vama blisko. Želeći da zaključim ovu temu, želim da istaknem najbitniju stvar: da biste uspeli u filmskom svetu i da bi vaš film pored sveg rada i novca koji uložite u njega napravio sopstveni život, potrebna vam je vera. Bez vere u uspeh sopstvenog filma nećete ništa napraviti. Vera je ono što će osetiti i vaši saradnici i selektori, vaša vera će ući u digitalni kod filma i sijaće kad god neko pusti vaš film.

34. UNIVERZALNOST IDEJE – UGAO DELOVANJA

Dokument, kao što smo već ranije ustanovili u procesu pravljenja kratkih igranih filmova "Ljubav", "Žmurke" i "Jesenji valcer" je bilo: usmeno svedočanstvo, ratna fotografija, video zapis ili pisani trag o određenom događaju. Budući da sam usmena svedočanstva slušao od direktnih učesnika događaja, koje sam koristio kao osnovu za razvoj ova tri filma, na neki način sam bio emotivno opredeljen da u potpunosti preuzmem njihovu poziciju iz koje su oni delovali. Kako bih pojasnio konkretno poziciju slušaoca u kojoj sam se našao, želim da istaknem i podvučem opšte poznatu činjenicu, a to je da svaki rat uključuje najmanje dve sukobljene strana. Budući da svako nekome ili nečemu na određeni način pripada samim rođenjem, dakle pripada poziciji koju nije birao, pa čak i kada se suprotstavlja određenoj pripadnosti, i tada pripada.

⁴⁶ eng. Fee waiver, prev. odricanje od naknade – oslobođenje od participacije za proces festivalske selekcije.

Dakle pozicija pripadanja je nešto što bi se moglo odrediti kao datost kada ste autor i krećete u proizvodnju filmova. Ovo je izuzetno bitno u kontekstu univerzalnosti samog filma. Želeo sam u što većoj meri da zadržim poziciju posmatrača, dakle onoga ko ni na koji način nije bio uključen u samu priču, što u mom slučaju nije bio slučaj, jer sam vrlo blisko bio deo rata koji se odigravao u bivšoj Jugoslaviji početkom i sredinom devedesetih godina dvadesetog veka. Nisam ni na koji način želeo da prikažem jednostranu priču u kojoj je samo jedna strana dobra, a druga samo loša, jer to ni u životu nije bio slučaj, pa tako ne treba da bude ni na filmu. Zauzimanje pozicije u ovom bi slučaju značilo da sam se bavio propagandnim filmom, koji do kraja sužava mogućnost da se vaša tema tiče i drugih ljudi. Ona se na taj način zatvara u svoj lokalizam i tu ostaje zarobljena da služi propagandi koju možda niste hteli da napravite, ali zbog pogrešnog ugla iz koga ste pristupili filmu, napravili ste propagandni film. Druga stvar koju sam hteo izbeći, a koja je gotovo neminovnost svih ratnih filmova je vojnik kao glavni protagonist. Vojnik kao takav gotovo uvek zauzima određenu poziciju, jer postoji zastava pod kojom se bori i samim tim dolazi se u poziciju u kojoj se pravi propagandni film. Veliki autori koji su prošli pakao rata poput Olivera Stona (Olivera Stouna, rođ. 1946. u Njujorku – američki filmski reditelj) takođe koriste vojnike kao glavne protagoniste, sa do kraja nedefinisano pozicijom iz koje deluju. Retki su slučajevi kada upotreba vojnika i vojničkog ugla priče nadilaze poziciju u kojoj se radi o jednostranosti i kada vojnik jedne vojske postaje univerzalna metafora.

Univerzalnost na nivou kalauza koji otvara sve brave, ili na nivou esperanta⁴⁷ koji je razumljiv svim ljudima, ne postoji. Postoji nešto drugo što bi mogli podvesti pod filmsku univerzalnost. U sva tri kratka filma sam hteo da se bavim egzistencijalnim problemima civila u toku rata, ne rata koji sam uzeo kao osnovu, već bilo kojeg rata koji se desio ili će se nažalost desiti negde u svetu. Problem datosti određenih pejzažnih, klimatskih, bioloških, antropoloških, lingvističkih i drugih karakteristika svakako postoje. Dakle filmovi su snimani u Srbiji, čime se mi već opredeljujemo za određenu vrstu estetike koju ćemo dobiti u filmu. Nigde u samim filmovima se ne spominje lokacija ili zemlja snimanja, ali ona se oseti po svemu navedenom, od odeće koju likovi nose, hrane koju jedu, boje kože, crta lica itd. Ovo sve naravno može da bude i drugačije, ali onda mora da postoji opravdan razlog da vaš lik jede paelju ili nosi kaubojske čizme.

⁴⁷ Esperanto – utopijski jezik, veštački napravljen, kao težnja da svi govore istim jezikom.

U kratkom igranom filmu "Ljubav" rat je upotrebljen kao sredstvo, odnosno posrednik u otkrivanju ljubavi koju starac oseća prema starici. Jezik filma, lingvistički gledano, u ovom slučaju njegovo odsustvo doprinosi ideji univerzalnosti ljubavi koja je osnovna pokretačka emocija zajednička svim ljudima.

Kroz sam naziv filma "Žmurke", dečje igre koja postoji gotovo u svim kulturama (*eng. Hide and Seek, fr. Cache-Cache, ger. Versteckspiel, rus. Прятки*), hteo sam da označim zapravo ono što je rat u svojoj suštini, a to je da se neko krije, a neko drugi napada ili traži. Ovde je takođe prisutno odsustvo svih nacionalnih ili bilo kojih drugih obeležja koje film opredeljuju. Žena sa detetom, uzeta kao glavni protagonist filma, njena ranjivost i njena borba za kašiku vode. Voda, uz vazduh i hranu, predstavlja osnovno gorivo čovečanstva i čini osnovu života kao takvog. Ovde je takođe prisutno odsustvo dijaloga, osim repetitivnog ponavljanja brojanja od jedan do dvadeset, koje u ovom slučaju, u odnosu sa snom, može da se podvede pod hipnotičko dejstvo, u odnosu sa ratom i situacijom označava ponavljanje istih tragičnih događaja unedogled, a ritam brojanja je sam po sebi univerzalan i prepoznatljiv. Naizgled nije nikakav problem doći do univerzalnosti, ali kada vam priču ispriča simpatični starac na kampovanju upotrebljavajući sve nacionalne prefikse i detalje i način na koji su se događaji odigrali, ili kada je to priča vaše tetke, koja nije samo njena, već priča ogromnog broja stanovnika vašeg rodnog grada, ili kada je to priča vaših roditelja, koja odjednom treba da postane univerzalna, a vi na neki način zagađeni jednostranošću događaja, u tim slučajevima jako je teško izmestiti se i doći do neutralne pozicije iz koje pričate priču. "Ne boj se, nisi sam! Ima i drugih nego ti koji nepoznati od tebe žive tvojim životom, i ono sve što ti bje, ču i što sni, gori u njima istim žarom, ljepotom i čistotom" – ovaj Ujevićev uvod pesme "Pobratimstvo lica u svemiru" bi dakle mogao poslužiti kao primer za postizanje univerzalnosti. Svi smo mi proistekli iz prirode, a naknadne podele koje su uslovljenje raznim kulturološkim, sociološkim, religijskim, političkim i drugim nametnutim okovima sa kojima se rađamo su samo opsena i magla koju treba eliminisati i podvući liniju ispod, gde ćemo tu vrstu podela sravniti na nulu, da bi kasnije odatle gradili priču. Osnova scenarija kratkog igranog filma "Jesenji valcer" je priča mojih roditelja iz vremena ratova devedesetih pomešana sa ostalim pričama koje sam čuo ili materijalima koje sam koristio kako bih je iskonstruisao. Na početku rada na svakom od tri filma postojao je strah od hermetičnosti tema kojima sam se bavio, upravo iz razloga što su poticale iz izvora koji su mi bili bliski i osnovno pitanje je bilo: Zašto bi bilo ko na svetu ili u mojoj bližoj i široj okolini osećao poveznicu sa ovom temom? Festivalski uspeh

filma u najvećoj meri postavio je pitanje – zašto? Zašto bi taj film, baš taj sa takvom temom odneo nagradu u Montereu (Monterreyu, Meksiko), Rimu, Barseloni i u svim ostalim gradovima i državama? Uzevši u obzir sve ono prethodno rečeno o festivalima, dolazi se do zaključka da ovaj film koji je tako ličan odjednom korespondira sa ilegalnim prelaskom američke granice, u kome se prepoznaju motivi, problemi i situacije sa kojima se suočavaju Meksikanci prilikom prelaska američke granice. Zatim Rim, kao glavni grad Italije, već godinama se suočava sa slikama u kome na desetine hiljada migranata pokušava da se domogne granica Evrope, bežeći od ratova i teške ekonomske situacije, kako na Bliskom Istoku, tako i na Severu Afrike. Barselona u kojoj film u *online* izdanju *Mecal* filmskog festivala u 2020. godini odnosi dve nagrade u vreme kada je cela Evropa i veliki deo sveta zatvoren u karantin zbog virusa covid-19. Gradovi su zatvoreni, uvodi se policijski čas, ne zbog rata, već zbog virusa, ali postaje jasno da postoji analogija. Pokušaj bega iz zatvora koji karantin kao takav predstavlja. Ovo jesu pretpostavke o načinu na koji je film uzeo nagrade, naravno da su svi bili svesni da je film nastao na ratnoj osnovi, ali ta osnova je odjednom postala tačna za veliki broj različitih situacija širom sveta, postala je univerzalna.

35. LITERATURA:

Babac, Marko, *Film u vašim rukama*, Tehnička knjiga, Beograd, 1979.

Babac, Marko, *Snoliki film*, Institut za film, Beograd, 2004.

Babac, Marko, *Jezik montaže pokretnih slika*, Akademija Umetnosti, Novi Sad, 2000.

Vorkapić, Slavko, *O pravom filmu*, Zavod za kulturu Vojvodine, Novi Sad 2009.

Tarkovski, Andrej, *Vajanje u vremenu*, Umetnička družina Anonim, Beograd, 1999.

Virilio, Pol, *Rat i Film I*, Institut za film, Beograd, 2003.

Šato, Dominik, *Film i filozofija*, Klio, Beograd, 2011.

Bergman, Ingmar, *Razgovori u četiri oka*, Geopoetika i izdavaštvo, Beograd, 2014.

Vasić, Pavle, *Odelo i oružje*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1974.

Klajn, Hugo, *Osnovni problemi režije*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1995.

Savković, Miroslav, *Kinematografija u Srbiji tokom drugog svetskog rata
1941-1945*, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 1994, pp343.

Stanislavski, Konstantin Sergejevič, *Sistem*, Skripta internacional:
Akademija umetnosti, Beograd, 1996.

Plaževski, Jerži, *Jezik filma 1*, Institut za film, Beograd, 1971, pp233.

Plaževski, Jerži, *Jezik filma 2*, Institut za film, Beograd, 1972, pp204.

Dejvid A. Kuk, *Istorija filma 1*, Clio, Beograd, 2005.

Dejvid A. Kuk, *Istorija filma 2*, Clio, Beograd, 2018.

Dejvid A. Kuk, *Istorija filma 3*, Clio, Beograd, 2007.

Ž. Omon, A. Bergala, M.Mari, M.Verne- *Estetika filma*, Clio, Beograd, 2006.

Aristotel-*Poetika*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1982.

Perkins, Viktor Frensis *Film as film: understanding and judging movies*, Penguin Books, London, 1988.

Tarkovski, Andrej, *Time Within Time -Diaries 1970-1986*, Faber and Faber, London, 1994.

Drašković , Boro, „*Rat i Film*”- *Film i Jugoslovensko društvo na kraju vijeka*, Crnogorska Akademija Nauka i Umjetnosti, Podgorica, 2000, str. 145-150.

Janković, Aleksandar, *Veliki rat i Jugoslovenski film*, Medijski dijalozi, Elit, Podgorica, 2008, str. 435-450.

Skakov, Nariman, *The Cinema of Tarkovsky*, I.B. Tauris & Co Ltd, Njujork, 2012.

Filips, Vilijam. H, *Film an introduction*, Bedford/St. Martin, Boston, ed. IV, 2009.

Žoli, Marina, *Slika i njeno tumačenje*, Clio, Beograd, 2009.

Hendrikovski, Marek, *Umetnost kratkog filma*, Clio, Beograd, 2004.

Agel, Henri, *Istorija filmske estetike*, Jugoslovenska kinoteka, Beograd, 1965.

Eberwein, T. Robert, *Vodič kroz teoriju i kritiku filma*, Filmske sveske, Beograd, 1985.

Morin, Edgar, *Film ili čovek iz mašte*, Institut za film, Beograd, 1967.

Boas, Franc, *Primitive Art*, Dover Publications, New York, 1955.

Linda J. Cowgill, *Writing short films- structure & content for screewriters*, Watson-Guption Publication, New York, 2005.

Raskin, Richard, *The Art of the Short Fiction Film*, McFarland & Company, North Carolina, 2002.

36.FILMOGRAFIJA

- Kjubrik, Stenli, *Full metal jacket*, 1987.
- Spilberg, Stiven, *Spašavanje Redova Rajana*, 1998.
- Bulajić, Veljko, *Bitka na Neretvi*, 1969.
- Krvavac, Hajrudin, *Valter Brani Sarajevo*, 1972.
- Petrović, Aleksandar, *Tri*, 1965.
- Kusturica, Emir, *Podzemlje*, 1995.
- Dragojević, Srđan, *Lepa Sela Lepo Gore*, 1996.
- Drašković, Boro, *Vukovar jedna priča*, 1994.
- Zafranović, Lordan, *Okupacija u 26 slika*, 1978.
- Mitrović, Žika, *Marš na Drinu*, 1964.
- Tarkovski, Andrej, *Ivanovo detinjstvo*, 1962.
- Ston, Oliver, *Last year in Viet Nam*, 1971.
- Ston, Oliver, *Platoon*, 1986.
- Ston, Oliver, *Rođen četvrtog jula*, 1989.
- Polanski, Roman, *Pijanista*, 2002.
- Malik, Terens, *Tanka crvena linija*, 1998.
- Ejzenštajn, Sergej, *Aleksandar Nevski*, 1938.
- Ejzenštajn, Sergej, *Oklopnjača Potemkin*, 1925.
- Mita, Aleksandar, *Gori gori moja zvezda*, 1970.

Karanović, Srđan, *Jagode u grlu*, 1985.

Nolan, Kristofer, *Following*, 1998.

Bunjuel, Luis, *Diskretni šarm buržoazije*, 1972.

Bunjuel, Luis, *Andaluzijski pas*, 1929.

Bunjuel, Luis, *Lepotica dana*, 1967.

37. PRILOZI

Prilog 1. Originalni scenario za kratki igrani film "Jesenji Valcer"

JESENJI VALCER

Ognjen Petković

LIKOVNI

Muž

Žena

Vojnik1

Vojnik2

Vojnik3

Vojnik4

Pijanista

Čovek koji kopa

Žena koja kopa

Vojnici (4)

ENT. AUTOMOBILA

Stojadin promiče zemljanim putem, daleko od bilo kakve naznake civilizacije. Okolo je ravničarski pejzaž sa razbacanim drvećem. U automobilu su čovek i žena srednjih tridesetih godina. Obučeni su u crninu, kao da idu na sahranu. Tišina je u automobilu. Oseća se napetost. Žena prekida tišinu.

ŽENA:

Šta smo rekli, ko je umro?

ČOVEK:

Tetka.

Žena kao da potvrdno klima glavom, pogleda muškarca, kao da sama ne veruje da je dovoljno da je “samo” tetka umrla.

ŽENA:

Tetka, tetka, tetka...

ČOVEK:

Mora biti neko od uže familije.

ŽENA:

Kome je umro?

ČOVEK:

Tebi. Tetka ti je umrla.

ŽENA:

Ja nemam tetku.

ČOVEK:

Neko ti je umro, bilo ko.

ŽENA:

Zašto uvek mora meni?

ČOVEK:

Ajde nemoj da počinješ.

ŽENA:

Neka bude tetka. Jel tetka bliža familija?

ČOVEK:

Jeste.

ŽENA:

Dobro.

NAKON NEKOG VREMENA

Možda bi ipak bilo bolje da je još malo bliže.

ČOVEK:

Šta da je bliže?

ŽENA:

Mislila sam možda, da bude malo bliže...

Čovek je nervozan i ne prija mu ženino pričanje. Ona svoju tremu razbija upravo pričanjem.

ČOVEK:

Ko? Brat od tetke?

ŽENA:

Stani molim te, nije mi dobro.

Automobil se zaustavlja, žena izlazi iz automobila. Čujemo je kako povraća. Čovek ne izlazi napolje. Nakon nekog vremena ona se vraća u automobile. Nastavljaju put.

ŽENA:

Tetka je dobro rešenje.

ČOVEK:

Nema još mnogo, spremi se.

ŽENA:

Da zagrizem? Hoćeš i ti?

Nudi mu glavicu luka.

ČOVEK:

Skloni to od mene, neću plakati zbog tvoje tetke. Još će me ubiti što plačem.

Žena zagriže luk. Čovek počinje da plače, oboje plaču, čovek otvara prozor. Nakon nekog vremena ugledaju barikadu preko ceste. Užurbano se "popravljaju", nameštaju odeću, pokušavaju da lepo sede i pretvaraju se kao da je sve normalno, kao da nailaze na običnu saobraćajnu kontrolu.

EXT. BARIKADA

Vojne barikade ispred sa leve strane improvizovana rampa je navučenu na put. Sa leve strane puta nalazi se tabla na kojoj piše "Minirano", i oko koje je razvučena crvena traka. Žena plače, ali sada je već nejasno da li od luka ili od straha. Drhti u mestu i gleda samo ispred sebe. Automobil se zaustavlja. Vojnici sa nejasno definisanim oznakama i uniformama stoje sa svake strane ceste neki imaju automatske puške, neki sede. Muzika dopire sa pijanina koji svira vojnik sa fantomkom na glavi. Ceo prostor je uređen stvarima koje su "ratni plen", tepisi, ormani, stolovi, lampe. Tepisi su prostrti po zemlji. Na jednom tepihu je sto sa stilskom lampom, centralno pozicioniran. Nekoliko ormara je postavljeno okolo. Vojni šator se nalazi između dva drveta. Nepoznati čovek i žena u civilnoj odeći kopaju raku nedaleko od puta. Pored njih su dva bicikla.

Nešto se kuva na logorskoj vatri. Cela atmosfera je “pomerena”. Dvojica vojnika prilaze do prozora. Jednom je automat obešen o vrat, tako da naslanja ruke na njega. Na glavi ima cilindar i krzno oko vrata. Drugi, dalji, drži automat u rukama sa prstom na obaraču i nosi ogrtač deda mraza.

VOJNIK1:

Kuda?

ČOVEK:

Na sahranu.

VOJNIK1:

Bolje sahrana nego sprovod.

ČOVEK:

Tetka je umrla.

VOJNIK1:

Jebeš tetku.

ČOVEK:

Ženina tetka.

VOJNIK1:

Znate da je zabranjen izlazak iz grada?

ČOVEK:

Nismo znali.

VOJNIK1:

Pa ste krenuli ovuda?

ŽENA:

Rekli su da mogu smrtni slučajevi.

VOJNIK1:

Gospođo, pa onda bi svi mogli napolje.

Okreće se i kaže ostalima.

VOJNIK1:

Gospođa misli da mogu smrtni slučajevi.

Smeħ

VOJNIK1:

Pogledajte ono dvoje, i oni su smrtni slučajevi.

Dvoje, muškarac i žena, petnaestak metara od automobila, na malom groblju koje je novijeg datuma, kopaju rake.

VOJNIK1:

Propusnicu.

ČOVEK:

Nemamo.

VOJNIK1:

Izlazi iz auta.

Čovek izađe, pretresaju ga. Već je to za njih rutina, čak nisu ni preterano agresivni.

VOJNIK1,2:

Ruke iza glave.

VOJNIK2:

Okreni se ka autu.

Žena je još uvek u autu, ne izlazi. Gleda ispred sebe i nije joj dobro, plače i trese se.

VOJNIK1:

Otvori gospodi, vidiš da ne može sama.

Vojnik2 otvara suvozačeva vrata, žena izlazi.

VOJNIK1:

Đentlmen čovek. Sada vi gospođo kažete: „Hvala”.

ŽENA:

Hvala!

VOJNIK2:

Nema na čemu!

Vojnik1 zapovedeno „pogleda” Vojnika2 koji pretresa automobile, u jednom momentu izvadi venac iz gepeka. Prilaze im vojnici. Sada i oni koji su sedeli ih okruže. Jedan od vojnika im vadi dokumenta.

VOJNIK1:

Nemojte ih tu, vodi ih iza.

Kreću da ih odvode dalje od kampa.

ČOVEK:

Čekajte, Limun nam je dao dozvolu.

VOJNIK3:

Ko?

ČOVEK:

Limun.

Vojnici se pogledaju, očigledno je da je Limun nadimak koji menja situaciju.

VOJNIK1:

Što vam nije napisao?

ČOVEK:

Nije mu olovka radila.

Smeh.

VOJNIK1:

Ajde ga pozovi!

Jedan od vojnika uzima motorolu.

VOJNIK1:

Ako si lag'o, najebo si.

VOJNIK4:

Barikada pet zove Limuna. Limun javi se.

GLAS OFF:

Limun ovdje.

VOJNIK4:

Imam ovdje neko dvoje, kažu da si ih ti pustio?!

Svi iščekuju odgovor, žena plače, sada već glasno, čovek se znoji, vojnici se smeju. Motorola počinje da šuška, čujemo odgovor, ali nam nije jasno šta je odgovoreno.

GLAS OFF-LIMUN:

Kažem...

Čuje se samo šum sa motorole.

VOJNIK4:

Limun javi se!

Čuje se šuštanje.

VOJNIK1:

Daj meni.

Vojnik4 mu daje motorolu.

VOJNIK1:

Barikada zove Limuna. Limun javi se.

Čuje se samo šuštanje.

ČOVEK:

Eto rekao je da jeste.

VOJNIK1:

Kad je rekao?

ŽENA:

Pa sad.

VOJNIK1:

Jeste vi nešto čuli?

VOJNIK2:

Nisam.

VOJNIK3:

Nisam ni ja.

VOJNIK1:

Limun javi se.

Sa druge strane samo šuštanje.

VOJNIK1:

Idi proveri sa Limunom.

VOJNIK2:

Kako da idem?

Vojnik1 pokaže glavom na stojadina.

VOJNIK4:

Ja ću otići.

VOJNIK2:

Ako baš hoćeš.

Vojnik 2 mu radosno prepušta ulogu kurira.

VOJNIK4:

Nisam dugo vozio.

Vojnik4 seda u stojadin. Pokušava da upali.

ČOVEK:

Morate povući čok.

Automobil upali, Vojnik4 odlazi.

VOJNIK1:

Izvolite ovamo.

Odvodi ih za stilski sto, koji je na tepihu prostrtom po zemlji. Na stolu se nalazi stilska lampa. Pored stola, vojnik sa fantomkom za pijaninom sve vreme svira.

VOJNIK1:

Sedite.

Svi sedaju, tišina traje neko vreme. Kamera se okreće oko stola, vidimo ceo pejzaž i lica protagonista. Dvoje kopaju u daljini, pored njih je vojnik sa kalasnjikovom. pijanista svira valcer, vidimo njegove prste okrulete i požutele od cigareta. U ustima mu je cigareta, oči su mu zatvorene dok svira. Lice vojnika 1, na kome je nejasno da li uživa u muzici ili u svom malom sadizmu. Tišinu prekida rafalni pucanj. Vrisak žene.

VOJNIK3OFF:

Dođi da zakopavaš.

čuje se glas vojnika iz off-a koji dovikuje, vojnika koji je malopre stajao pored muškarca i žene koji su kopali raku. Kamera ostaje da prati situaciju za stolom.

VOJNIK2:

Kako si glup, rekao sam da ne ubijaš oboje odjednom.

VOJNIK3 OFF:

Ostalo mi na rafalnom.

Žena jeca.

VOJNIK2:

Ko će sada zatrpavati?

VOJNIK3OFF:

Ajde ti, ja sam i prošli put zatrpavao.

VOJNIK2:

Ne mogu, vidiš da imamo goste.

VOJNIK3OFF:

Ajde, ja ću pucati sledeći put.

VOJNIK2:

Jebeš pucanje, treba kopati.

VOJNIK3 OFF:

Ja imam diskus. Ti si mlađi.

VOJNIK1:

Evo gospodin će zakopavati. Jel tako gospodine?

Oboje i Muškarac i žena su zatečeni, međutim muškarac se pribere.

ČOVEK:

Tako je, ja ću.

Čovek odlazi, uzima lopatu i počinje zakopavati rake u kojoj su čovek i žena koji su do malopre kopali. Žena ostaje za stolom.

VOJNIK1:

Imate li neku želju?

ŽENA:

Želju?

VOJNIK1:

Muzičku želju.

ŽENA:

Pa ne znam.

VOJNIK1:

(Viče)

Daj čoveku rukavice, nemoj da mu ruke našulja.

VOJNIK3:

Šta ćemo sa biciklima?

VOJNIK1:

Hoćeš ih voziti?

VOJNIK 3:

Ne, ubio sam i njih.

VOJNIK 1:

Zakopavaj.

Vojnik 3 ubacuje bicikle u raku.

ŽENA:

Ne znam, nemam želja.

VOJNIK1:

Ne postoji čovek, a da nema želja.

ŽENA:

Šopen „Prolećni valcer”.

Pijanista se okreće i pogleda u ženu.

VOJNIK1:

Opa, svaka čast gospođo. Dobar izbor. Mada je prikladnije „Jesenji Valcer”.

Daleko smo mi od proleća. Maestro!

Pijanista počinje da svira. Čovek kopa. Žena tiho jeca. Vojnici u nekom momentu počinju da pevuje melodiju. Automobil sa Vojnikom4 se vraća. Muzika staje kada Vojnik4 priđe do njih. Muž staje sa zatrpavanjem.

VOJNIK1:

Brz si.

VOJNIK4:

Pustio ih je.

VOJNIK1:

Zašto im nije napisao propusnicu?

VOJNIK4:

Nije mu radila olovka.

Svi se pogledaju međusobno, svi su pomalo zbunjeni.

VOJNIK1:

Imate minut da odete.

VOJNIK2:

Bar nećemo zatrpavati.

Muž i žena odlaze žurno do automobila, sedaju. Nema ključeva za volanom. Vojnik4 dolazi sa ključevima do njih. Saginje se na prozor. Sve vreme se osvrće ka ostatku grupe.

VOJNIK4:

Sećate li se vi mene?

ČOVEK:

Ne sećam.

VOJNIK1:

Platili ste mi piće jednom.

ČOVEK:

Ne sećam se.

VOJNIK4:

Bio sam vozač. Vozio sam direktora na sastanak. Vi ste me pozvali za sto da popijem piće.

ČOVEK:

Ne sećam se.

VOJNIK4:

Ja se sećam. Ajde odlazi.

Automobil odlazi. u retrovizoru ostaje Vojnik4. Žena i dalje plače i smeje se u isto vreme, automobil odlazi i nestaje u ravnici.

KRAJ

Prilog 2. Originalni scenario za kratki igrani film "Ljubav"

LJUBAV

Ognjen Petković

Radnja se odvija 1991. godine, na Dunavskoj obali između Borova sela i Dalja- današnja Hrvatska. Opis eksterijera- Beskrajne peščane plaže, na obali se vidi samo jedna kockasta više nastamba nego kuća, sa malom drvenom ogradom, nekoliko životinja (koza, kokošaka, jedan pas). Iza kuće se prostire šuma. Kuća je tridesetak metara uvučena u obalu (u zavisnosti od vodostaja), nalazi se na rubu šume. Preko Dunava jedino vidljivo je drveće-šuma. Kuća je jedini vidljivi znak civilizacije na tom delu Dunavskog toka.

I DAN

ENT. KUĆA NA OBALI DUNAVA- NOĆ

Mala prostorija, trošna, napravljena od različitog materijala. Na podu se nalazi prostirka stavljena direktno na beton, zidovi su od drveta i lima, krov od ploča i lima. U sobi su dva kreveta, na jednom starica, a na drugom stariji čovek. Čovek ustaje, uzima baterijsku lampu, navlači gumene čizme, kabanicu i izlazi iz kuće. Mreže i razne druge naprave za pecanje su rasute po dvorištu, neke su povešane o druge pomoćne prostorije, neke se nalaze na podu.

EXT. DUNAVSKA OBALA- MRAK-JUTRO

U daljini svetlo baterijske lampe koje se kreće ka reci, još je uvek mrak, teško je vidljivo, ima i magle. Svetlo se sve više odaljava. Čuje se paljenje motora za čamac, čamac se zaustavlja uz istu obalu sa koje je i krenuo svega nekoliko metara dalje. Svetlo baterijske lampe je još neko vreme aktivno, zatim se čuje paljenje motora i svetlo koje se udaljava ka sredini reke i gasi se.

ENT. KUĆA NA OBALI- JUTRO

Sunce polako prolazi kroz zidove i ulazi u prostoriju. Fotografije iz prošlosti polako otkriva svetlo, iz nekih drugih vremena, ali ih ne vidimo jasno. Otkrivaju nam se takođe i razna pomagala za kretanje, štap, hodolica... U prostoriju ulazi starac. Pomaže starici da ustane, da se obuče, pomaže joj da izađe iz kuće i poseda je na klupu, sama to nikako ne bi mogla.

EXT. DUNAVSKA OBALA- KLUPA- JUTRO

Sto i klupa koji gledaju na reku i obalu na peščane sprudove iz iste pozicije iz koje smo gledali starca sa baterijskom lampom. Na stolu je šoljica, pored je mali plinski rešo nakonjem se greje voda. Dolaze do stola i sedaju tako da gledaju u reku. Čovek preliva kesicu čaja u jednoj šolji za staricu. Vidimo krupan kadar žene koja se nasmeši

ŽENA:

Lepo je!

Krupan kadar čoveka koji je potpuno miran, ne reaguje na ovu rečenicu.

II DAN

ENT. KUĆE- PRED SVITANJE

Oboje spavaju, kamera prilazi do čoveka koji leži, oči su mu otvorene, ali se ne pomera. Nakon nekog vremena, kao da reaguje na skoro svitanje, žurno ponavlja radnju prethodnog jutra, oblači se i izlazi.

EXT. OBALA DUNAVA-SVITANJE

Bateriju je poneo, međutim, sada je već dovoljno svetla da je ne mora koristiti. Kamera ga sada posmatra bliže nego juče, ali je i dalje široko da se jasno ne vidi šta radi. Starac pali motor odlazi

malo nizvodno do sprudova, tamo u daljini gde se dovezao čamcem, kao da se nešto nazire u vodi, ali nam nije jasno šta. Krupan kadarstarčevog lica. Vidimo starca koji se muči sa nečim, ali i dalje ne vidimo sa čim, čujemo vodu kako pljuska, zatim poneki tup udarac ubacivanja u čamac. Ponovo ga kamera snima sa pozicije klupe, ponovo pali motor i odvozi se na drugu stranu reke.

EXT. KLUPA-DAN

Voda ključa, vidimo krupno starca koji ne reaguje, nakon nekog vremena dolazi mu do svesti zvuk ključanja i on pravi čaj kao prethodnog dana. Vidimo ponovo krupno ženu.

ŽENA:

Lepo je!

III DAN

EXT. OBALA DUNAVA-SVITANJE

Krupan kadar starca koji se izbezumljeno, krajnjim naporima napreže da nešto podigne, čuje se pljuskanje vode. U jednom momentu nam se otkriva široki kadar peščanog spruda na kojemu su ljudska tela; Neka u vojnoj uniformi, neka u civilnoj. Kada ubaci jednog, starac odlazi do drugog.

EXT. KLUPA-DAN

Vidimo Starca i Staricu sa leđa kako sede na klupi i gledaju ka reci. Vidimo krupni kadar žene.

ŽENA:

Lepo je!

KRAJ

Prilog 3. Originalni scenario za kratki igrani film "Žmurke"

ŽMURKE

Ognjen Petković

Scenario za kratki igrani film

EXT.DAN-BUNAR-CRNO BELO

Bunar, vidi se unutrašnjost i voda koja se mreška na površini, čuje se zvuk kante koja se klati. Potmuli zvuk pucnjave i detonacija.

EXT.DAN-PROLAZ

Prolaz između dve zgrade, širine do tri i po metra. Prolaz je krvav, znakovi osušene krvi su na njemu. Prolaz vidimo kroz okular snajpera.

EXT.DAN-ZGRADA

Podrumski prozor zgrade, na koji su nabačeni džakovi sa peskom.

ENT.DAN-PODRUM

U podrumu se nalazi veliki broj ljudi, u jednoj od prostorija nalazi se grupa okupljena oko kanistera sa vodom. Osvetljava ih sijalica prikačena na akumulator. Iznad kanistera ispružena je ruka sa „slamkama”; Ruke izvlače svaka svoju slamku. Žena u spavaćici izvlači slamku, ali njena je najkraća. Zvukovi dopiru iz raznih prostorija podruma. Žena poljubi dete smešteno u ćošku prostorije uzima kanister i izlazi iz podruma.

EXT.DAN-ULICA

Žena izlazi na ulicu, osvrće se, detonacije i pucnjava utiču na njene pokrete. Dolazi do prolaza, sakrivena zgradom od snajpera koji se pojavio na početku. Uzima kanister prebacuje ga preko iza druge zgrade. Zaleti se, metak opali, ali žena je srećom već zaklonjena drugom zgradom. Ispred nje je još dvesto metara do dvorišta u kom se nalazi bunar. Ona ih prelazi trčeći.

EXT.DAN-BUNAR

Žena povlači kanap na kojem je kanta, ali kante nema. Skida spavaćicu i vezuje je za kanap. Spušta spavaćicu u bunar, povlači je gore i čedi u kanister koji je donela. Nacedi ceo kanister, obuče spavaćicu i krene nazad istim putem.

EXT.DAN-PROLAZ

Nakon što dođe do prolaza. Baca kanister, ali je kanister je sada pretežak i pada na prolaz. Žena pokušava da ga gurne nekako, ali je metak snajpera obeshrabri. Ona se zatrčava, napravi par koraka i padne tako da joj deo tela zakloni kanister. Snajper pogađa kanister i voda kreće da otiče.

ENT.DAN-PODRUM

Žena se budi u podrumu. Obučena je u uobičajenu odeću, svi akteri sa početka su tu. Boja se uključuje prvi put od početka filma. Shvatamo da je žena sanjala. Prema njoj je ispružena ruka sa „slamkama”

KRAJ

Prilog 4. Spisak nagrada i deo festivala na kojima su kratki igrani filmovi, obrađivani u ovom radu, prikazivani:

FILMOVI: *JESENJI VALCER / ŽMURKE / LJUBAV*

Jesenji Valcer^{eng.} *Autumn Waltz* (2019)

Slamdance – USA, Oscar qualify festival
Palm Springs shortfest – USA , Oscar qualify festival
Kustendorf– Serbia, Silver Egg
Florida Film Festival– USA, Oscar qualify festival
FIC Monterrey– Mexico, Best international short fiction
Brest – France
Nancy – France, Grand Prix de Jury
Sediciorto – Italy
Motovun– Croatia, European film award qualify
Cottbus – Germany
KFF– Serbia, Special jury award
Villeurbanne – Grand Prix de Jury
Tampere – Finland
GoShort – Netherland
FICCI – Columbia
Mecal, Barcelona – Spain
International short film fest of Cyprus– Cyprus EFA qulify
Bečej Noću–Serbia, Winner
San Jose – USA Audience award
St. Louis international– USA, Oscar qualify festival
Medfilm festival Rome – Italy Best international film
Filmski front – Serbia Best short- regional competition
Shortz – Serbia
Abuja – Nigeria
Leuven – Belgium, Oscar qualify festival, EFA qualify

JSFF – Serbia Best short film

***Žmurke*^{eng.} *Hide and Seek* (2018)**

Kinosmena – Belarus

Zell film festival – Austria

JSFF– Serbia, Best film

ProFest – Serbia, Best film

***Ljubav*^{eng.} *Love* (2017)**

64th Belgrade documentary and short film festival – Serbia

CinemaCity – Serbia

GoDebut – Lithuania

Krajina film festival – Bosnia and Herzegovina, Best screenplay

Brest film festival – France

Shortz film festival – Serbia, Best film

Moscow international monthly – Russia

Kraljevski filmski festival – Serbia

Manhattan – USA

Regensburg – Germany

Villeurbanne – France

Psssst – Croatia

Vilmus Zsigmond – Hungary

Japanese-Serbian film festival 2017 – Serbia, Best film

West Tokio film festival – Japan

Frog film festival – Montenegro

AVI – Montenegro

Tamahi – Serbia

Fiffen – Norway

AFC Global Fest – India

Festival de cortometrajes cine a la calle – Colombia

Nancy – France

muestra internacional cine independiente otros cines– Argentina, Best international film

Cap Spartel film – Morocco

IFBHLA – Germany

Les courts du Vendredi – France

9th START International film festival – Azerbaijan