

Dokumentarna fikcija: Komparativna analiza rediteljskih postupaka u djelima *Bruklin*, *Gusinje* Želimira Žilnika i *Krupni Plan* Abaza Kjarostamija

Apstrakt: Predmet komparativne analize ovog rada biće dva filma svjetski poznatih reditelja nastalih u svega par godina razlike – *Bruklin*, *Gusinje* srpskog autora Želimira Žilnika i *Krupni Plan* iranskog reditelja Abaza Kjarostamija. Iako su nastali na različitim kontinentima i u različitim kulturama ova dva filma povezuje niz gotovo identičnih rediteljskih postupaka koji nam na isti način donose priču čiji autentični dokumentarni zapisi liče na igranu formu dok igrani aspekti oba filma djeluju kao dokumentarni zapisi. Analizirajući oba filma ovaj rad će se kroz komparativnu analizu baviti osnovnim postulatima autentičnog žanra koji znamo pod nazivom doku-drama (doku-fikcija) izvedeći prvu hipotezu da dokumentarni film nije podražavanje stvarnosti već njen kreativan prikaz u najširem smislu te riječi. S druge strane, ovaj rad donosi još jednu hipotezu u kojoj ćemo pokušati da pokažemo da su ova dva autora ovaj žanr doveli do njegove najzrelije faze kakvu danas često susrijećemo u savremenim dokumentarnim tokovima sa manjim odstupanjem u odnosu na njihove postupke.

Ključne riječi: Bruklin, Gusinje, krupni plan, Želimir Žilnik, Abaz Kjarostami, filmska naracija, kreativni dokumentarizam, doku-drama, rediteljski postupci, rad s naturščicima

Uvodna razmatranja

U ovom radu razmatraćemo dva dokumentarno-igrana filma (doku-drame, doku-fikcije) kroz prizmu rediteljskih postupaka koji označavaju nekoliko faza u radu na jednom filmu s ciljem da pokažemo da je dokumentarni film sa svim svojim vrstama i podvrstama kreativan prikaz stvarnosti, s jedne strane, i da je odabir ovog žanrovskog opredjeljenja, dokumentarno-igranog izraza sa druge strane, bio jedan od načina da se ove priče „najbolje” ispričaju. Rad obrađuje dvije teme i u svom središtu ima nekoliko ciljeva.

- a) Oba filma predstavljaju kritiku društva u kom su nastali. U alegorijskom ili prenesenom značenju oba filma nam predstavljaju artikulaciju straha prisutnu kod gledalaca. U prvom je jasna pozadina: raspad ondašnje SFRJ; želja za bijegom (čitaj: boljim životom) kao jedno od potencijalnih nastojanja ili htjenja lokalnog stanovništva da pronađe način da emigrira iz Jugoslavije ali isto tako i u dramaturškom smislu kontrapunkt koji pokazuje suživot nekoliko kultura na tromeđi Crne Gore, Albanije i Srbije. Ovakav kontrapunkt je bilo bitno uspostaviti nasuprot očigledno tenzičnim odnosima. Dok je u drugom šerijatski zakon predviđao strogu zatvorsku kaznu za krivično djelo: krađa identiteta. U tom smislu oba filma nam donose priče o neslobodi, u najširem smislu govoreći, o ograničenim potezima koji protagonisti mogu učiniti do odabira isključivo onih poteza koje od njih traži taj i takav društveni sistem. Prvi cilj teksta je pokazati anatomiju rediteljskog procesa kroz analizu filmova i kako od odabira teme u ograničenim uslovima rada doći do ideje birajući niz određenih rediteljskih postupaka koji će ne samo učiniti film zanimljivijim već će taj isti umjetnički rad biti jedna sasvim nova forma, u savremenim tokovima ondašnjeg vremena.
- b) Žilnikov, a tako i Kjarostamijev (Abbas Kiarostami), film nas u „filozofskom“ smislu povezuju sa starim problemima koji su mučili mnoge umjetnike širom svijeta: proces migracije i pitanje identiteta, ličnog i kolektivnog. U doslovnoj značenjskoj razini oba scenarija su zanimljiva sa aspekta odnosa omjera šta je u njima dokumentarno a šta igrano s jedne strane, dok sa druge možemo uočiti da potpuno organski iz same teme odnosno unaprijed odabrane estetike filmova proističe to tanko poigravanje sa stvarnošću. Tokom oba filma protagonisti nam otkrivaju da oni nijesu sigurni u kakvom svijetu odnosno svjetovima oni žive što nas može natjerati da pomislimo ili izvedemo razne zaključke o njima. Oni se ponašaju „sirovo” (što je tipična odrednica za dokumentarnog protagonistu) s jedne strane dok su „nevidljivom rukom” i vrlo preciznim

dramaturškim odrednicama vođeni u maniru glumaca od početka do kraja filma – što predstavlja tipičnu odrednicu igranog filma. Cilj ove stajne tačke je pokazati kako su ovi autori uticali, načinom rada na ovim filmovima, na savremene reditelje koji su usvojili zakonitosti ovog žanra.

Ovaj rad sačinice nekoliko poglavlja kroz koja ćemo pokušati da objasnimo šta su sličnosti a šta razlike u rediteljskim postupcima Želimira Žilnika i Abaza Kjarostamija. U prvom poglavlju – *Doku-fikcija – žanr u dokumentarnom filmu* nastoji se definisati estetski okvir specifičnog filmskog izraza u kojem su oba filma urađena. U narednom poglavlju *Komparativna analiza: „Bruklin, Gusinje” – „Krupni plan”* nastoje se uporediti osnovna polazišta zasnovana na tvrdnjama kritike i teoretičara filma koji su se temeljnije bavili ovim filmovima. Ovo poglavlje nastaviće se kroz dva poglavlja će ćemo u prvom propitivati načela dramaturgije, odnosno kako su ovi filmovi razvijani u toku predprodukcije i produkcije, dok ćemo se u drugom baviti rediteljskim radom sa protagonistima u toku produkcione faze filma. Rad završavamo poglavljem koje se zove *Poslednja razmatranja* u kom sumirano sve iznete hipoteze.

Doku-fikcija – žanr u dokumentarnom filmu

Doku-fikcija je veoma složen filmski format, preciznije rečeno filmski rod koji se nalazi na granici između dva filmska roda¹, koji je metodološki teško definisati iz jednog vrlo prostog razloga: u biti on sadrži određene zakonitosti koje su opšte i tipično karakteristične za ovaj žanr ali kako izuzeci potvrđuju pravilo, vidjećemo kako on varira od autora do autora. I to je upravo onaj segment koji možemo nazvati *umjetničkom slobodom*. S druge strane, u skladu sa ciljevima i istraživačkim postupcima ovog rada u kratkim crtama ćemo postaviti osnovne postulate ovog filmskog formata.

Da bismo preciznije definisali ovaj žanr prije svega ga moramo razložiti u nazivu. Dakle, on se sastoji od materijala koji predstavlja dokumentarni izraz i materijala koji je u potpunosti urađen u domenu igrane forme. Cilj jeste uspostaviti odnos između rodova. Ne postoje do kraja egzaktna umjetnička ili naučna pravila kako se ove forme spajaju i to je domen tzv. umjetničkog postupka, ali u određenom smislu možemo da definišemo šta ova forma jeste.

Temeljne i relevantne studije o karakteristikama dokumentarnog filma njegovim žanrovima i podžanrovima je napisao Bil Nikols (Bill Nichols), američki teoretičar filma koji je objavio dvije relevantne studije čiji su nazivi: *Representing reality* (1991) i *Introduction to Documentary* (2001).

¹ Opšteprihvatljiva tipologizacija filmskih rodova: igrani, dokumentarni i eksperimentalni film.

Sagledavajući opštu tipologizaciju Bil Nikols doku-fikciju svrstava u *granično* područje. U daljoj analizi Nikols pravi jasno liniju razdvajanja šta jeste dokumentarni film, a šta jeste igrani film. On postavlja jednu od osnovnih definicija dokumentarnog filma, naglašavajući da dokumentarni filmovi govore o stvarnim situacijama ili događajima i poštuju poznate činjenice; ne uvode nove i neproverljive. O istorijskom svijetu govore direktno a ne alegorijski. Fikcionalne pripovijesti u suštini su alegorijske jer stvaraju jedan svijet koji zamjenjuje drugi, istorijski svijet. (Nichols, 2001: 24, 25) Sljedstveno, dalje se definiše u lancu stvaralačkog postupka razvoj dokumentarnog filma koji možemo definisati u pravcu: **stvarni svijet – argument – dokumentarni film** (može se pronaći i obrnut redosljed). U daljem, obrazlaganju Nikols sam ukazuje i na potencijalnu klasifikaciju dokumentarnih filmova spram modusa. Jedan od modusa koji ovom prilikom izdvajamo a veoma je sličan igranoj formi jeste **opservativni modus**. Nikols tvrdi, što je važno naglasiti, da su se modusi vremenom mijenjali, prilagođavali, dopunjavali i transformisali pod uticajem određenih autora, istorijskih tendencija, filmskih pokreta, škola i sl.

Opservativni modus možemo definisati na sljedeći način: u prvom mahu bitno je definisati odnos na nivou pozicija: autor – gledalac. Autor se ni u jednom trenutku ne miješa u život protagoniste kog snima. Ne postavlja mu pitanja, ne provocira njegovu realnost. Dok s druge strane protagonista aktivno vodi svakodnevni život ne misleći o kameri koja nametljivo bilježi trenutke iz njegovog života. Ovakav dokumentarni postupak je veoma sličan igranoj formi, no postoji još jedan modus koji neodoljivo podsjeća na igranu formu. Naime, radi se o **refleksivnom** modusu koji Nikols definiše ovako: „(...) calls attention to the assumptions and conventions that govern documentary filmmaking. Increases our awareness of the constructedness of the film's representation of reality.“ (Nichols, 2001: 34)

Za opservativni modus karakteristično je jedno metodološko svojstvo koja ga suštinski razlikuje od igrane forme. U igranoj formi svi odnosi su režirani i definisani prije samog početka snimanja vrlo precizno na nivou scenarija i knjige snimanja dok u opservativnom dokumentarnom filmu narativ nije definisan unaprijed niti reditelj priprema knjigu snimanja. Suština i jeste u tome da reditelj posmatra svoje protagoniste, sljedstveno sa tim i njihove odnose, bez unaprijed režiranih dešavanja među akterima. Takođe, izvlačimo pretpostavku da bi se taj i takav opservativno posmatran život odvijao nesmetano i upravo tako kako ga i vidimo na filmu i bez prisustva kamere.

Nakon dosadašnjih razmatranja možemo izvesti zaključak da je doku-fikcija u biti film koji sadrži dokumentarne zapise, odnosno filmske zapise stvarnosti na kojima reditelj „eksperimentiše“ načinom da na već postojećoj stvarnosti nadograđuje (re)konstruisana dramska dešavanja, koja se opet temelje na činjenicama i vrlo

vjerovatno da su se i mogla desiti u realnosti. Dakle, jedan ovakav dokumentarac u biti u dokumentarnom dijelu materijala miješa opservativni, reflektivni i ponekad **performativni** modus koji se dalje miješa sa rekonstrukcijama koje su u ovom pogledu dio upravo tog igranog sloja. U toj (re)konstrukciji reditelj vješto i vjerodostojno nadodaje i nadograđuje dokumentarni sadržaj ponekad sitnim a ponekad krupnijim intervencijama.

U tom smislu doku-fikcija sadrži sve odrednice oba roda – stvarni i imaginarni svijet s jedne i argumente, činjenice i priču sa druge strane. Upravo ovakva dvopolnost omogućava ujedno i fleksibilnost ovog žanra.

Kako do sada možemo izvući više zaključaka važno je napomenuti i sljedeće: u dramaturškom smislu svi događaji u doku-fikcionalnim filmovima se temelje na vjerodostojnosti života kojim se bave. Oni uvijek direktno i vrlo konkretno referišu na karakterističan događaj, lika ili situaciju što dodatno stvara liniju razgraničenja dvaju formi i što na ovaj način ovakav film i dalje čini dokumentarcem. U tom smislu možemo i da izvedemo zaključak da se doku-fikcionalni film bitno razlikuje i od uslovno rečeno klasičnog dokumentarnog filma u tom smislu da se on ipak, gradeći vjerodostojne situacije, bazira na principu analogije sa realnim svijetom. Što analogije budu vjerodostojnije samim tim će i film biti ubjedljiviji u svom izrazu. S tim da moramo imati u vidu i to da sve situacije koje podliježu rekonstrukciji moraju imati mogućnost pouzdane provjerljivosti. U slučaju da u toku rekonstrukcije odstupimo od vrlo pouzdanih činjenica to može značiti isključivo dvije stvari: 1) gruba povreda etičkih načela dokumentarnog filma; 2) stvaranje igranog filma sa posve drugačijim dramsko-scenarističkim postavkama koje odstupaju od realnih događaja i činjenica.

Svi ovi dosadašnji pokušaji da na neki način definišemo okvire doku-fikcije nam pokazuju koliko je to sitno granično područje zapravo veoma opipljivo i ovom žanru uslovno rečeno pruža nadmoć u odnosu na druge. Takođe, doku-fikcija i njene specifične osobine variraju između realizma i konstruisanog sadržaja, a upravo takav niz metodoloških postupaka nam uskraćuje mogućnost potpune transparentnosti, što nas dovodi u poziciju da izvučemo zaključak da o konačnoj verziji filma i o tome šta je dominantno na kraju u njegovoj strukturi isključivo zavisi od autora filma. Miješanjem dvaju formi i upotrebom različitih dokumentarnih modusa jedan od najvećih svjetskih reditelja Verner Hercog (Werner Herzog) pokušao je da definiše šta za njega suštinski jeste dokumentarni film u najširem smislu te riječi. Hercog je napisao autorski tekst, manifest ličnog filmskog pečata, koji se zove „Minnesota declaration: truth and fact in documentary cinema” (Minnesota deklaracija: istina i fakti u dokumentarnom filmu) i u tački broj 5 iznosi zanimljivo zapažanje koje nam na kompleksnijem nivou može približiti suštinu doku-fikcije: „There are deeper strata of truth in cinema, and there is such a thing as poetic, ecstatic truth. It is mysterious and elusive, and can be reached only through fabrication and imagination and stylization”. (Ebert, 1999)

Imajući u vidu široke aspekte doku-fikcije možemo zaključiti da ovaj žanr i te kako pruža jedan fleksibilan metodološki postupak koji su i Želimir Žilnik i Abaz Kjarostami radikalno koristili doprinoseći prije svega stvaranju zaista osobenih i gotovo „originalnih” filmskih djela s jedne, i uopšte unapređivanju i otvaranju novih granica ovog žanra sa druge strane. Koristeći se stvarnim događajima i njihovim dodatnim nadgradnjama ovi autori su željeli ili imali pretenziju da nam prezentuju, uprkos dokumentarnosti, imaginarnosti, konstruisanosti i reprezentacije neku sasvim novu realnost – istinu.

Reprezentativne svjetske studije bavile su se iz mnogo uglova ne bi li definisale šta je zapravo doku-fikcija kao žanr, rod ili podvrsta filmske umjetnosti. U većini studija razmatranja ne odstupaju jedna od drugih i suštinski priča se svodi na više istih ili sličnih metodoloških postupaka putem kojih možemo do kraja razjasniti šta jeste a šta nije doku-fikcija.

Komparativna analiza: „Bruklin, Gusinje” – „Krupni plan”

Kritičar V. Lazarević u novinskom članku objavljenom 27. januara 1989. godine u dnevnim novinama Politika Ekspres povodom domaće televizijske premijere filma *Bruklin, Gusinje* bilježi sljedeće: „Mešanje profesionalnih glumaca i takozvanih naturščika je konačno dalo željen rezultat. Naše nerviranje zbog iskrenosti bez pokrića, čemu su skloni neprofesionalni glumci, ublažili su ljudi koji su iskreno igrali sami sebe. U svemu tome čini nam se jedino da je kao imitacija života priča delovala ponešto usporeno, a time su uistinu dramatični događaji povremeno gubili dramatiku”. (Lazarević, 1989)

Sa druge strane u tekstu objavljenom 22. juna 2010. godine reditelj, autor studije o Kjarostamiju i filmski kritičar Godfri Češajr (Godfrey Cheshire) u tekstu povodom iranskog filma „Krupni plan” bilježi nekoliko važnih stvari: „*Close-up* is thus neither a documentary nor a drama but a provocative, unconventional merging of the two, a meditation on perplexities of justice, social inequity, and personal identity that also subtly interrogates the processes and purposes of cinema. The film met with a mixed, generally unappreciative reaction when it was first shown in Iran in 1990. Abroad, however, it proved singularly successful. (...) The film’s key innovations—the unorthodox mix of documentary and fiction, the self-reflexive musing on cinema and its impact, the simultaneous exaltation and questioning of the auteur—may have had certain precedents in both world cinema and Iranian culture, but *Close-up* fused them in a wholly new and original way”. (Cheshire, 2010)

Oba kritičara u biti zapažaju suštinski važne odrednice za oba filma pojedinačno. Niti *Bruklin*, *Gusinje* niti *Krupni plan* možemo svrstati u čisto igranu niti čisto dokumentarnu formu. Kako kritičari tako se i publika u bilo kom vremenu nakon odgledanog filma zapita šta je ovđe realnost (dokumentarno) a šta je izmišljeno (fikcija). Za razliku od domaćeg kritičara, Češajr ide korak dalje iznoseći stav da Kjarostami radikalno miješa dvije forme te samim tim pored osnovne teme i ideje on promišlja moć filma i bioskopa. To nas navodi da izvučemo sljedeći zaključak: doku-fikcionalni filmovi donose neku novu istinu – onu koju sa slobodom možemo nazvati autorovom istinom.

Dramaturgija

Želimir Žilnik mi je u jednom neformalnom razgovoru koji smo vodili u Novom Sadu početkom 2023. godine rekao da je originalna ideja za film *Bruklin*, *Gusinje* bila sasvim drugačija². Originalna ideja je bila da napravi dokumentarac o suživotu Albanaca i muslimana³ s jedne i Srba i Crnogoraca s druge strane, na taj način problematizujući proces migracija na relaciji Jugoslavija (Crna Gora) – SAD.

Vrlo je važno biti upoznat sa takoreći pozadinom. Nakon obnove nezavisnosti 21. maja 2006. godine Plav i Gusinje ulaze u sastav Crne Gore. Crna Gora je očuvala jedinstvo teritorije od Berlinskog kongresa do 1918. godine, kada je na Podgoričkoj skupštini doneta odluka o безусловnom ujedinjenju sa Srbijom (1919 kraljevina SHS). Nakon 1946. godine, u FNRJ (SFRJ), granice Crne Gore su vraćene na one od Berlinskog kongresa. Dugo godina Plav i Gusinje su pripadali ondašnjoj teritorijalnoj administrativnoj jedinici Osmanskog carstva tzv. Sandžaku (moderan naziv) iliti ondašnjem Novopazarskom sandžaku (Kosovski vilajet). Dakle, dio teritorije Srbije, Raški i Zlatiborski okrug (djelovi) i sjeveroistok Crne Gore činile su jedinstvenu teritorijalnu jedinicu. U SFR Jugoslaviji taj prostor je tradicionalno dijelio nacionalno–kulturno–vjerski suživot. U jednom dijelu on je bio raskršće više nacionalnih identiteta, kultura i vjera. Taj i takav prostor je često sklapao međunacionalne i međukonfesionalne brakove, što je Žilniku poslužilo kao odlična polazna osnova da u ondašnjem vremenu krajem osamdesetih u susret već jasnom raspadu zemlje snimi film o Jugoslaviji u malom. Dakle, u jednom takvom mikrokosmosu, prema Žilnikovim riječima, bilo je

2 Cilj mog susreta sa Želimirom Žilnikom u Novom Sadu bio je da uspostavimo koncept masterclass-a koji je održan u martu 2023. godine na Fakultetu dramskih umjetnosti, Univerziteta Crne Gore. Tom prilikom smo između ostalog fokus interesovanja usmjerili u pravcu filma *Bruklin*, *Gusinje*.

3 Parafraza Žilnikovih riječi. Dodatno pojašnjenje: u nacionalnom smislu odrednica „Musliman“ nema jasno utemeljenje. Uglavnom se ona odnosila dualno – pripadnost naciji koja se usko vezivala za vjersko opredjeljenje – Islam. U Crnoj Gori i Srbiji danas se većinski koristi termin Bošnjak.

idealno snimiti film dok se u velikim gradovima već sprema ono što je neizbježno. O ovoj priči on je saznao putem domaćih medija u ondašnjem vremenu. Nije mogao sa sigurnošću da se sjeti kada i kako. Po sjećanju kaže da se radilo o reportaži u dnevnom listu Politika. Kako tada tako i danas, dijaspora u tom kraju Crne Gore je snažna i svake godine na ljeto sa manje ili više odstupanja možemo sresti dosta sličan događaj koji je posrijedi Žilnikovog filma. Mladi momci iz dijaspore dolaze u rodne krajeve svojih predaka, ne poznajući jezik, kulturu i sve što taj život nosi sa sobom, s jednim ciljem: da se ožene. Sljedstveno nakon svega što mi je Žilnik ispričao nametnulo se logično pitanje: Zašto nije snimio dokumentarac koji bi ispratio tu i takvu priču? Žilnik objašnjava da je nekoliko faktora uticalo na dalji tok produkcije ovog filma: naime, prvi i osnovni razlog, prema njegovim riječima, bio je u tome što niti jedna djevojka nije htjela da se „uda” za potrebe filma, jer bi, parafraziram, onda morala da ostane u tom braku i nakon što se snimanje filma završi (šaljiva opaska autora filma, temeljena na bazi vrlo konzervativnog ponašanja albanskog stanovništva). Na krajnje šaljiv način Žilnik mi pojašnjava kako je došlo do epiloga. Lokalno stanovništvo je prema njegovim riječima bilo veoma rezervisano za filmadžije iz Beograda koji su došli u njihovo malo mjesto. Berberin kod kog se Žilnik brijao jedne prilike mu skrene pažnju na najstarijeg mještanina u Gusinju i da njega pita za savjet. Već u narednom trenutku Žilnik je bio kod domaćina sa kojim je razgovarao o filmu. Prema njegovim riječima ključne dramaturško-produkcijsko-režijske odluke su donešene nakon tog razgovora. Stari mještanin mu je sugerisao da ipak pronađe glumicu koja će se „udati” za potrebe filma i da jedan takav običaj muškom sugrađaninu neće nanijeti štetu kakvu bi nanijela primjera radi mladoj Albanki ili muslimanki, pravdajući to običajnim pravom i nepisanim kodeksima časti kojima je sklon narod u tom kraju Crne Gore. Jedan od insajdera sa terena u narednim produkcionim koracima, prema Žilnikovim riječima, je bio Šečo Šabanović, tamošnji ugledni ugostitelj, koji će postati ujedno i jedan od centralnih likova budućeg filma. U filmu Šabanović će tumačiti samog sebe: ugostitelja u čiju kafanu i kuću dolazi Ivana (Ivana Žigon – glumica) Srпкиnja iz Novog Pazara, odakle je otišla u potrazi za boljim životom. Pored Šabanovića Žilnik je upoznao i Bećira Uljevića sa kojim se lako sporazumio i koji mu je obećao da će njegov rođak Škeljzen (rođak iz Amerike) lako pristati da glumi u njegovom filmu. Žilnikov dramaturški okvir je sudeći po svemu vrlo jasno postojao na nivou koncepta koji je trebalo unaprijediti.

U knjizi „Uvod u prošlost“ koju priređuje Boris Buden i kuda.org, Žilnik donekle priča o počecima svoje karijere đe navodi ko su bili njegovi uzori, pa tako možemo zapaziti da se radi o filmovima velikih svjetskih reditelja poput Trifoa (François Roland Truffaut), Godara (Jean-Luc Godard), Bunjuela (Luis Buñuel), Alena Renea (Alain Resnais) kao i predstavnika italijanskog neorealizma. U istom rukopisu možemo zapaziti i da je Žilnik upečatljive detalje iz života, kao svojevrsan dokumentarni

materijal pretvarao u potpuno fiktivne detalje koji su dosta često reprezentovali njegove fiktivne likove, kao primjera radi, kako navodi u tekstu, kada je prvi put vidio Živojina Pavlovića. Citiram: Ž.Ž.: „(...) A Žika Pavlović je živio u radničkim barakama, na Zvezdari. Kad sam prvi put tražio Žiku Pavlovića, on se umiva vani, iz lavana. A napolju mraz”. Buden mu uzvraća konstatacijom: „Kao početna scena u ‘Kad budem mrtav i beo’, kada se Slobodan Aligrudić umiva pred barakom”. (Buden et al., 2013: 168) S druge strane i Žilniku i Kjarostamiju su gotovo identični uticaji za koje možemo tvrditi da su direktno inspirisali njihov rad. Dakle, bilo da govorimo o nesvjesnom ili vrlo svjesnom i namjernom uticaju, predstavnici Cinema verite pokreta su i te kako uticali na mnoge dokumentarne reditelje pa i na Žilnika i Kjarostamija a među njima prvi u redu je jedan od najuticajnijih dokumentarista uopšte Žan Ruš (Jean Rouch).

S druge strane, u kapitalnoj studiji *Close Up: Iranian Cinema, Past, Present And Future* (*Krupni plan: Iranska kinematografija, prošlost, sadašnjost, budućnost*), iranski historičar Hamid Dabaši (Hamid Dabashi) je posvetio posebno poglavlje životu i karijeri Abaza Kjarostamija koju prati od pedesetih do devedesetih. I u tom smislu možemo da povučemo određene historijsko-sociološke paralele ova dva autora. Žilnik je rođen na kraju Drugog svjetskog rata a Kjarostami na samom početku. U Iranu kao i u Jugoslaviji dominantni su uticaji zapada sa jedne i Sovjetskog Saveza sa druge strane. Hamid Dabaši (Hamid Dabashi) bilježi da su te godine u Iranu bile raznolike sa aspekta kulturnih politika. U bioskopima su bili prisutni filmovi američke produkcije (Holivud), filmovi nastali u Indiji (Bolivud), te mali broj ostvarenja iz Evrope. (Dabashi: 2001) Međutim, kako Dabaši navodi, iranska filmska scena je baštinila melodramske filmove ali daleko jači uticaj na umjetničkoj sceni uopšte su ostavljali domaći umjetnici. Poznata iranska pjesnikinja Forug Farohzad (Forugh Farrokhzad) je tih godina napravila veoma značajan film čiji je naziv *The House is Black* (*Kuća je crna*) urađen potpuno u maniru Cinema verite pokreta. Iako, rijedak primjer i jedini film koji je ova pjesnikinja snimila postać veoma uticajan u daljem razvoju ne samo Kjarostamijeve karijere već i cjelokupnog iranskog filma.

Prilikom rada na filmu *Krupni plan*, rijetko koji autor bilježi kako je Kjarostami došao do ove priče odnosno da li je dokumentarni materijal uticao na uslovno rečeno igranu strukturu ili ne. Jedini koji detaljnije govori i ukazuje na izvor kako je autor došao do priče je kritičar Češajr. Naime, on navodi da je ugledni iranski časopis Soroush objavio tekst o jednom siromašnom čovjeku koji je na prevaru iznudio novac jednoj uglednoj porodici predstavljajući se lažno kao poznati reditelj Mohsen Mahmalbaf (Mohsen Makhmalbaaf) (Cheshire: 2010). Dalje, u tekstu se navodi da je Kjarostami pomno pratio ovu priču i da je sa saradnicima iskoristio svaki mogući trenutak da stupi u kontakt sa Huseinom Sabzijanom ne bi li snimio dokumentarni film o njemu. Češajr takođe navodi i da su vlasti u Teheranu dozvolile Kjarostamiju da prati i snima

proces suđenja. Po svemu sudeći sa sigurnošću možemo izvući zaključak da je autor snimao sudski proces koji će rezultirati oslobađajućom presudom u korist Huseina Sabzijana. Sljedstveno, možemo i da izvučemo zaključak da ja autor nakon snimljenog dokumentarnog materijala ovu priču nadogrudio uslovno rečeno fiktivnim elementima.

Za sada možemo ustvrditi da su oba autora pronašla priče potpuno slučajno posredstvom medija i da su kolokvijalno rečeno odmah reagovali u pravcu konstruisanja narativa za nešto što je u polaznoj osnovi trebalo da bude dokumentarni film.

Režija i rad s protagonistima

Autorski pečat Želimira Žilnika i Abaza Kjarostamija oličen je u istančanom omjeru ravnoteže između dokumentarne i igrane forme prilikom režijskih odluka a i u radu sa protagonistima. Dakle, autori su otvoreni za proces improvizacije, počevši od scenarija, koji se ujedno nastavlja i po prirodi stvari utiče na rediteljske odluke u najširem smislu te riječi. Ključne razlike nastaju u narativnim postavkama. Onemogućen da ima stvarnog ženskog protagonistu Želimir Žilnik u film ubacuje fiktivnog lika koji je povjeren glumici Ivani Žigon. Zajedno sa autorom ona traga za pričom. Ona je dualan lik u filmu. Istovremeno ona tumači fiktivnog lika ali s vremena na vrijeme glumica interaktivno traga za likom i pričom kako bi dobila građu za lika. Dok s druge strane Kjarostami radikalnije postavlja strukturu. Ovo zaista jeste dokumentarac o Huseinu Sabzijanu i sudskom procesu na kom se s pravom našao jer se lažno predstavljao. Tu i takvu priču Kjarostami sudara sa fiktivnom verzijom koju uslovno rečeno nije on napisao već Sabzijan. U rekonstruisanom, sa slobodom možemo reći igranom dijelu priče Kjarostami nas režijski vješto uvlači u fiktivni svijet njegovog protagoniste u kom on kao takav glumi da je Mohsem Mahmalbaf. I jedan i drugi autor teže da nam fiktivno predstave kao realno a da nam relano liči na fiktivno. Sa aspekta dosadašnjih tvrdnji oba autora teže metodološkim postavkama doku-fikcionalnih filmova čije priče su u dihotomiji između realizma i fikcije.

Oba autora u srži koriste elemente čistog dokumentarizma: koriste se opservacijskim i refleksivnim modusom koji dalje nadgrađuju fiktivnim elementima u vidu rekonstrukcija. Takođe, oba autora posežu za kreativnom upotrebom tehnike intervjuja koja radikalno odstupa od do tada viđenih načina. Rad sa protagonistima je takođe divergentan, te na koncu vizuelni stil je u saglasju sa dotadašnjim estetskim preferencama autora.

U doktorskoj disertaciji dr Miljan Vojnović pozivajući se na vlastiti autorski iskaz reditelja Želimira Žilnika objašnjava da on svoju rediteljsku metodologiju naziva **samokritičkim realizmom**. U daljem dr Vojnović zaključuje sljedeće: „Metodologija

takvog **samokritičkog refleksivnog realizma** ogleda se u režiranim situacijama – prizorima u kojima glumci odnosno naturščici odigravaju stvarne događaje po uzoru na svakodnevne životne situacije” (Vojnović, 2016: 170). Polazeći od ove osnove i uzimajući u obzir metodološke postupke jasno je da Žilnik teži u pravcu igrane forme koja se temelji na rekonstrukciji stvarnih događaja. Međutim, teško je procijeniti šta je tu zaista rekonstrukcija a šta protagonisti, naturščici, zaista „**glume**”. Uzimajući u obzir dosadašnje zaključke uviđamo da oba autora imaju koncepte tzv. **otvorenih scenarija**. Spram metodološke razine možemo reći da se anatomija njihovih scenarija sastoji od dokumentarnog materijala.

U Kjarostamijevom slučaju autor se nalazi u sudnici u kojoj je u toku sudski proces Huseinu Sabzijanu. Dramaturška konstrukcija tog dijela filma u potpunosti podliježe opservativnom modusu. Kjarostami koristi, što je jednostavnom logičkom analizom utvrditi na osnovu pregleda materijala, dvije kamere. Jedna isključivo opservativno i gotovo pervertno u fokusu prati Sabzijana, njegove iskaze i reakcije. Druga kamera je fluidna u prostoru. S te strane gledano taj materijal predstavlja čist dokumentarni izraz čiji je metodološki postupak više nego jasan. U vizuelnom smislu Kjarostami koristi kreativne potencijale opservativnog modusa. Kamera koja shodno metodološkim postavkama mora biti statična i distancirana u jednom trenutku postaje aktivan protagonista u filmu. Kjarostami odabirom planova i uglova iz kojih snima date situacija stvara jednostavan psihološki efekat u režijskom smislu – publika poslije izvjesnog vremena postaje ravnopravan posmatrač u sudnici.

U slučaju filma *Bruklin, Gusinje* situacija je posve drugačija. Žilnik glumicu Ivanu Žigon postavlja dualno. Dok učestvuje u rekonstrukciji, Žigonova gradi svoj lik. Genijalnost Želimira Žilnika i njegovog rediteljskog postupka u kombinaciji sa metodološkim osnovama rada s glumcem leži upravo u tome. Po sopstvenoj tvrdnji izrečenoj autoru teksta, Žilnik je angažovao Ivanu Žigon u trenutku kada je ona bila student II godine na katedri za glumu. Ona je od strane reditelja dobila osnovne indikacije o tome kakav je projekat u kome će učestvovati sa vrlo jasnim okolnostima da se ovđe radi o filmu koji ima otvoren scenario i koji do samoga kraja nije poznat ni reditelju. Žilnik kroz rad sa glumicom Ivanom Žigon koristi nekoliko dokumentarnih modusa: opservativni u kombinaciji sa refleksivnim i performativnim. U vizuelnom smislu govoreći Žilnik precizno i sa distance bez puno raskadriravanja u jednom mizankadru postavlja većinu situacija koje režira. S druge strane, dramaturški postupci odgovaraju metodološkim principima refleksivnog modusa dok performativni modus u potpunosti dobija smisao u kombinaciji sa tehnikom intervjua. Žilnik, postavlja glumicu u pat poziciju. Ona je dijelom realan lik u filmu, dijelom fiktivan te na koncu suštinski autorska pozicija lika. Sama Žigonova kroz rad sa Žilnikom koristi tehniku intervjua na sljedeći način: primjera radi na samom početku filma neđe oko 15. minuta Žigonova nastupa iz

dualne pozicije, istovremeno ona je dokumentarni protagonista koji istražuje svoj lik i autorov glas koji propitujući žene o Šabanoviću, poslu kod njega i životu u Gusinju a nama kroz nenametljivu tehniku intervjua sa stvarnim ženama protagonistkinjama objašnjava osnovne okolnosti u kojima mlade žene žive i odrastaju u takvom ambijentu. S druge strane, u igranom sloju ovog filma Žigonova nastupa u potpunosti iz pozicije lika sa prethodno stečenim znanjem o liku kog tumači. To se najbolje ogleda u scenama kada ostali likovi nastupaju iz sopstvenih pozicija rekonstruišući već proživljene scene dok one za glumicu u iskustvenom smislu predstavljaju sasvim nove okolnosti. U tom pogledu, gledalac biva potpuno zbunjen jer Žilnik u potpunosti ruši sve barijere između igrane i dokumentarne forme. Mi kao gledaoci nemamo jasnu predstavu o tome šta je tu istina a šta ne. Iz ondašnje perspektive Žigonova nije bila poznata glumica te samim tim stepen fiktivno dokumentarne vjerodostojnosti dostiže vrhunac. U situacijama kada pratimo Šabanovića ili Bećira i Škeljzena rediteljski postupci su postavljeni drugačije. Oni tumače sami sebe u datim okolnostima rekonstruišući situacije u kojima su se već ranije našli. Njihov izraz je sirov i na momente *naivan*, što i te kako doprinosi neposrednosti autentičnog izraza jednog protagoniste.

Kjarostami s druge strane koristi posve drugačiji pristup u radu sa protagonistima. Prema navodima Češajra njegov postupak je sljedeći: „In addition to filming Sabzian’s subsequent release from prison—after the complaint was dropped—and his emotional meeting with the man he had impersonated, Kiarostami shot earlier parts of the story by persuading Sabzian, the Ahankhahs, Farazmand, and others to play themselves in reenactments of events that had already transpired”. (Cheshire: 2010) U domenu metodoloških postupaka Kjarostami se služi refleksivnim i performativnim dokumentarnim modusima u kombinaciji sa vrlo jasnim metodološkim načelima igrane forme. On sudara činjenice i Sabzijanove fantazije. Kjarostami vješto postavlja jasnu igranu osnovu – Mahmalbaf je tvoritelj igranih formi, filmski reditelj koji izmišlja nove svjetove a Sabzijan je stvaran lik koji ulazi u njegov svijet i pretvarajući se da je Mahmalbaf stvara novi parafikijski svijet. Genijalnost ovog postupka leži upravo u korišćenju vrlo jasnih metodoloških postavki rekonstrukcije u saglasju sa refleksivnim modusom u dokumentarnom filmu. U estetskom vizuelnom smislu on poseže za vrlo jasnim i preciznim filmskim jezikom koji po kodu odgovara isključivo igranom filmu. Uvidom u materijal stičemo utisak da se radi o scenama kada Sabzijan razgovara sa prolaznicima na ulici u Teheranu ili pak scena u autobusu kada reditelj od protagoniste traži da se predstavi kao Mahmalbaf starici koja sjedi do njega u autobusu. Sabzijan ponavlja isto ono što je uradio i sa porodicom koju je prevario samo i jednom malom kosmosu, govoreći starici da je on poznati reditelj koji je ujedno i pjesnik, pokazujući joj stvarnu zbirku poezije koju je napisao i objavio Mahmalbaf. U finalnoj sekvenci Kjarostami postavlja u istom prostoru reditelja i Sabzijana. U toj sceni slično kao i

Žilnik, koristi tehniku intervjua. Sabzijan u toj sceni ne glumi, on čak kao ni reditelj ne rekonstruiše tu scenu, on nesvjesno intervjuiše Mahmalbafa vodeći razgovor sa njim u pravcu da dozna da li je ovaj zaista doživio njegov čin kao krivično djelo i da li je povrijeđen činjenicom da se neko predstavljao njegovim imenom.

Oba autora polaze iz pozicija dokumentarnog filma s tim da Žilnik većinski odlazi u fiktivan film koji s pravom možemo okarakterisati igrano dokumentarnim filmom. Dakle, Žilnik izmišlja sasvim novi svijet koji nalikuje na onaj koji već postoji i koji je lako provjerljiv stvarajući autentičnu priču koju putem dokumentarnih elemenata čini stvarnom i ubjedljivom. S druge strane, Kjarostami koristi u potpunosti dokumentarnu situaciju stvarajući od nje fiktivan film.

Koristeći se svim raspoloživim sredstvima na bazi anatomije dva filmska procesa potkrijepljena naučnim stanovištima fluidne forme poznate kao doku-drama ili doku-fikcija pokušali smo da dokažemo kako su dva reditelja snimili zaista upečatljive i neobične filmove koji do dan danas ostavljaju nedoumice đe počinje dokumentarna a đe igrana forma.

Poslednja razmatranja

Decenije su prošle od trenutka kada su ova dva filma nastala. Sa manje ili više uspjeha do današnjih dana predstavljaju enigmu za sve autore i naučnike koji žele da se bave anatomijom nastanka jednog ovakvog filmskog djela. Filmom *Krupni plan* Abaz Kjarostami je svijetu pokazao zašto je on jedan od najvažnijih reditelja dvadesetog i dvadeset prvog vijeka, dok se Žilnikov uspjeh ne očitava samo ovim filmom već desetinama drugih nastalih u periodu od 1967. do 1988. kada je ovaj film zvanično premijerno prikazan. Od tog vremena naovamo savremena dokumentarna scena bilježi mnogo filmova koji su svjesno ili nesvjesno inspirisani ovim autorima. Danas veoma značajna imena na filmskoj sceni poput Roberta Minervinija, Mikelandela Framartina, Roberta Rejgadasa, Pedra Košte, pa sve do domaćih regionalnih autora uključujući i autora teksta, stvaraju po ugledu na postulate i metodološke zakonitosti koje su ovi autori doveli do vrhunca.

Uticaj i legat koji ova dva autora ostavljaju nailaziće na ozbiljne analize u budućnosti i svako novo čitanje njihovih radova doprinijeće potpunijoj analizi.

REFERENCE:

1. *Brooklyn-Gusinje*. <https://www.zilnikzelimir.net/sr/brooklyn-gusinje>. Pristupljeno 19.2. 2024.
2. Buden Boris, Žilnik Želimir, kuda.org i ostali. 2013. *Uvod u prošlost*. Novi Sad: Centar za nove medije_kuda.org Novi Sad. Pristupljeno 19.2. 2024.
3. *Close-Up*. Pristupljen 19.2.2024. <https://www.kiarostami.org/film/close-up..>
4. Cheshire, Godfrey. 2010. *Close-up: Prison and Escape*. Pristupljeno 13.1. 2024. <https://www.criterion.com/current/posts/1492-close-up-prison-and-escape>
5. Dabashi, Hamid. 2001. *Close up: Iranian cinema, past, present and future*. London: New York: Verso
6. Ebert, Roger. 1999. Herzog's Minnesota Declaration: Defining 'ecstatic truth'. Pristupljeno 13.1.2024. <https://www.rogerebert.com/roger-ebert/herzogs-minnesota-declaration-defining-ecstatic-truth>
7. Lazarević, V. 1989. „Imitacija života“. *Politika Ekspres*. 27. januar 1989.
8. Nichols, Bill. 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press
9. Vojnović, Miljan. 2016. *Korelacija koncepta psihodrame i sociodrame sa rediteljskim metodom Želimira Žilnika*. Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti Novi Sad.

DODATNA LITERATURA O DOKU-FIKCIJSKIM FILMOVIMA:

1. Rhodes, Gary D. ,Springer, John Parris. 2006. *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company
2. Barnouw, Erik. 1974. *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. Oxford: Oxford University Press.
3. Barnsam, Richard M. 1973. *Nonfiction Film: A Critical History*. New York: E. P. Dutton & Co.
4. Schmierer, Susan“ A Creative Treatment of Actuality“ Pristupljeno 19.5.2024. <https://www.videomaker.com/article/c06/18290-a-creative-treatment-of-actuality/>

**Documentary Fiction: A Comparative Analysis of Directorial Approaches in
Želimir Žilnik's "*Brooklyn-Gusinje*" and Abbas Kiarostami's "*Close-Up*"**

Abstract: This paper conducts a comparative analysis of two films by internationally renowned directors made within just a few years of each other – *Brooklyn-Gusinje* by Serbian filmmaker Želimir Žilnik and *Close-Up* by Iranian director Abbas Kiarostami. Despite originating from different continents and cultures, these two films share a series of nearly identical directorial approaches, presenting stories where authentic documentary footage resembles fictional form, while the fictional elements in both films appear as documentary records. By analyzing both films, this paper will examine the fundamental principles of the authentic genre known as docudrama (docufiction) through comparative analysis. The initial hypothesis is that documentary film is not an imitation of reality but a creative depiction in the broadest sense of the term. Additionally, the paper suggests that these two directors have brought this genre to its most mature phase, often seen in contemporary documentary trends with slight deviations from their approaches.

Keywords: *Brooklyn-Gusinje*, *Close-Up*, Želimir Žilnik, Abbas Kiarostami, film narration, creative documentary, docudrama, directorial approaches, working with non-professional actors