

ŠTA JE FILM?

Film je umjetnički medij koji koristi slike i zvuk kako bi prenio priču, ideje ili emocije gledaocima. To je forma izražavanja koja kombinuje vizuelne i zvučne elemente kako bi stvorila kompleksno iskustvo.

Svaki film počinje sa idejom ili konceptom, koji se zatim razvija u scenario - osnovni tekst koji sadrži dijaloge, radnju i likove. Tokom procesa produkcije, scenario se realizuje kroz snimanje scena, glumačke izvedbe i tehničke elemente poput osvjetljenja i montaže. Glumci igraju ključnu ulogu u donošenju likova i priče do života, dok reditelj vodi proces kreiranja filma, usmjeravajući glumce i odlučujući o vizuelnim i estetskim aspektima filma. Montaža je zatim korak u kojem se različite scene spajaju kako bi se stvorila koherentna cjelina. Konačni proizvod je film koji se može prikazati na filmskim festivalima, u bioskopima, na televiziji ili putem online platformi.

Film nije samo zabava, već i sredstvo za izražavanje umjetnosti, istraživanje ljudskog iskustva, dokumentovanje stvarnosti ili prenošenje ideja i poruka publici. Kroz različite žanrove i stilove, film može inspirisati, zabaviti, edukovati.

KRATAK ISTORIJSKI PREGLED RAZVOJA FILMA

Razvoj filma predstavlja izuzetno zanimljiv put kroz koji je ovaj umjetnički medij prošao od svojih početaka pa sve do današnjice, oblikujući na taj način našu kulturu i način na koji doživljavamo svijet oko sebe. Kroz različite faze i periode, film je evoluirao u skladu sa tehnološkim napretkom, društvenim promjenama i kulturnim uticajima.

Pionirski period, koji obuhvata kraj 19. vijeka i početak 20. vijeka, označava pionirske korake u razvoju filmske umjetnosti. Ovaj period karakterišu eksperimenti s pokretnim slikama koje su preduzimali izumitelji poput braće Limijer i Žorža Melijesa. Njihovi kratki filmovi, poput "Ulazak voza u stanicu" i "Put na Mjesec", predstavljaju osnove filma i postavili su temelje za dalji razvoj ovog medija.



Dolazak zvučnog filma u kasnim 1920-im godinama označio je revoluciju u filmskoj industriji. "The Jazz Singer" (1927) bio je prvi zvučni film koji je ozbiljno uzdrmao tržište i promijenio način na koji su filmovi proizvođeni i doživljavani. Ovaj tehnološki

napredak omogućio je filmskim stvaraocima da koriste dijalog, muziku i zvučne efekte kako bi obogatili svoje priče i približili ih publici na potpuno novi način.

Zlatno doba Holivuda, koje se proteže od 1930-ih do 1960-ih godina, predstavlja period u kojem su holivudski studiji dominirali svjetskom kinematografijom. Ovo razdoblje obilježeno je pojavom mnogih filmskih ostvarenja i legendarnih glumaca poput Marlen Dietrich, Hemfrija Bogarta i Ingrid Bergman.



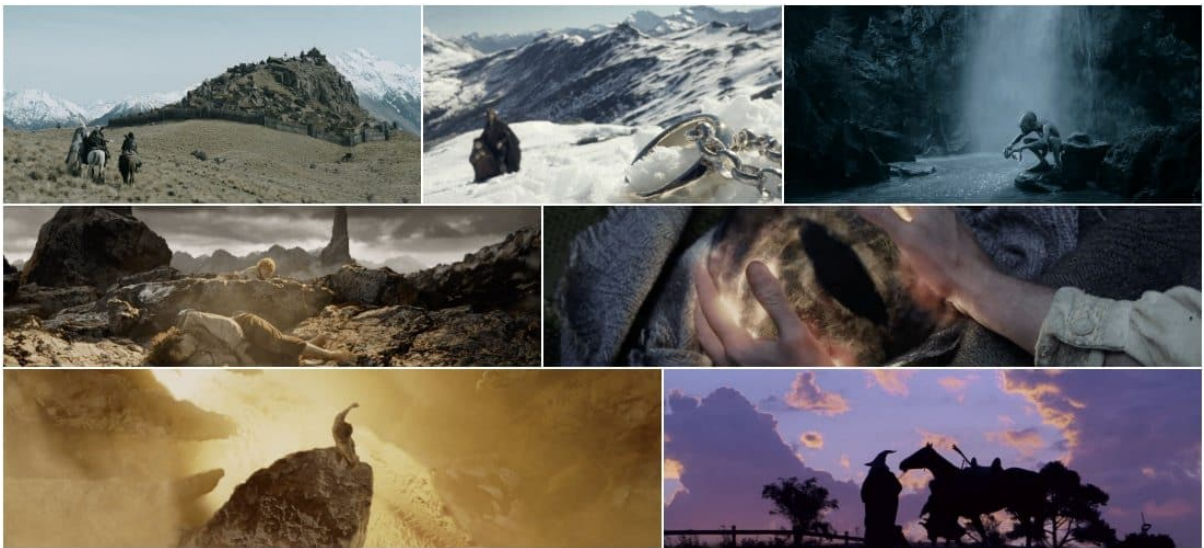
Evropski filmovi su također imali značajan uticaj na razvoj filma. U Evropi, reditelji poput Ingmara Bergmana, Žan Lik Godara i Federika Fellinija donijeli su nove estetske i narativne pristupe filmskoj umjetnosti kroz pokrete poput francuskog Novog talasa i italijanskog Neorealizma.





Savremeno doba filma, koje obuhvata period od 1980-ih do danas, karakteriše brz tehnološki napredak i globalizacija filmske industrije. Digitalna tehnologija je promijenila način na koji se filmovi stvaraju, distribuiraju i konzumiraju, otvarajući vrata novim žanrovima, stilovima i tehnikama.





POZNATI SCENARISTI, PRODUCENTI I REDITELJI O FILMSKOJ UMJETNOSTI:

U stvaranju filma, ključne uloge igraju scenaristi, producenti i reditelj, čija kreativna saradnja oblikuje konačno djelo.

Scenarista je osoba koja kreira scenario, osnovni tekstualni dokument filma. Njihova uloga je da razviju priču, likove i dijaloge koji će činiti srž filma. Kroz svoju imaginaciju i vještinu pisanja, scenarista prenosi svoju viziju na papir, čime postavlja temelje za sve ostale elemente filma.

Producent je odgovoran za organizaciju i finansiranje projekta. Njihova uloga obuhvata pronalaženje sredstava, pregovaranje o budžetu, izbor ključnih članova ekipe i upravljanje operativnim aspektima produkcije. Producent igra ključnu ulogu u tome da se vizija scenariste i reditelja ostvari na ekranu.

Reditelj je kreativni vođa projekta, odgovoran za vođenje umjetničke vizije filma. Njihova uloga obuhvata izbor glumaca, vođenje proba, režiranje snimanja scena i koordinaciju svih tehničkih aspekata filma. Reditelj donosi estetske i narativne odluke koje oblikuju konačni proizvod.

Scenarista, producent i reditelj filma često sarađuju i dopunjuju jedni druge kako bi stvorili harmonično i inspirativno filmsko iskustvo. Njihova zajednička vizija i radna etika često su ključni faktori za uspjeh filma.

U nastavku ćemo pročitati šta neki od poznatih scenarista, producenata i reditelja govore o filmskoj umjetnosti:

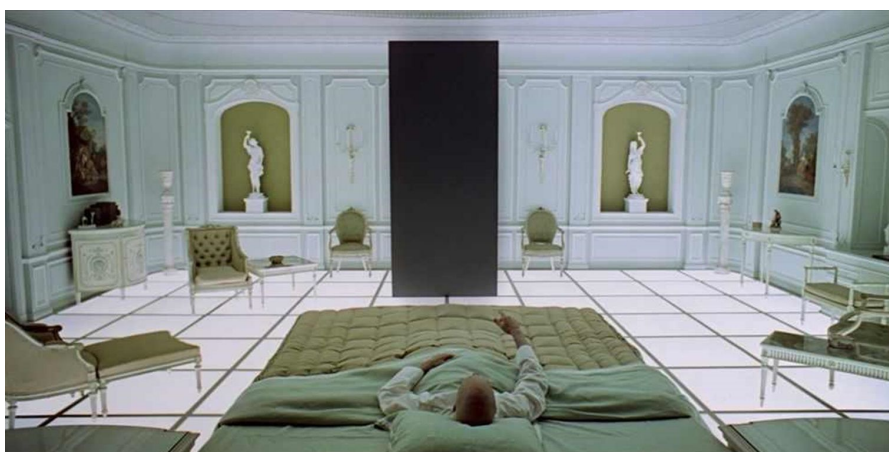
Alfred Hičkok, istaknuti britanski redatelj i producent. Poznat je po svojim trilerima i napetim pričama, poput "Psiho" i "Ptice". Hičkok je ostavio dubok trag u filmskoj istoriji svojom prepoznatljivom estetikom i vještim manipulacijama napetosti. O filmu je govorio: „Film je život s uklonjenim dosadnim dijelovima." Ili „Najbolji trik koji film može izvesti je kada gledalac zaboravi da gleda film.”



Agnes Varda bila je francuska rediteljka, scenaristkinja i fotografkinja. Smatraju je pionirkom francuskog novog talasa i jednom od najvažnijih figura u istoriji kinematografije. Njen rad često je istraživao feminističke i političke teme te je poznata po svojoj inovativnoj naraciji i poetičnom stilu. Neki od njenih poznatih filmova uključuju "Cléo from 5 to 7", "Vagabond" i "The Gleaners & I". Za Vardu su filmovi: „Filmovi su poput pjesama, ili kao slikovnice. Neki su za zabavu, neki za učenje, a neki čak i za oblikovanje naših života."



Stanli Kjubrik bio je američki reditelj, scenarista i producent. Počeo je snimati kratke filmove u mladosti, a kasnije je postao poznat po svojim remek-djelima poput "2001: Odiseja u svemiru", "Paklenoj pomorandži" i "Isijavanju". Estetika u Kjubrikovim filmovima ogleda se u preciznošću, simetričnim kompozicijama i bogatim vizuelnim detaljima. Njegove scene su često grandiozne s pažljivo odabranim bojama i osvjetljenjem koje naglašava atmosferu. Kjubrik je majstorski koristio prostor i perspektivu kako bi stvorio osjećaj nelagode ili izolacije, istovremeno fascinirajući gledaoce svojom vizuelnom raskoši i dubokim simbolizmom. On je o filmu govorio: "Film je jedan od rijetkih umjetničkih oblika koji omogućuje kolektivno iskustvo gledanja, no isto tako i intimnu interpretaciju."



Kventin Tarantino, američki scenarista, reditelj i producent, postao je ikona savremenog filma, poznat po jedinstvenom stilu i referencama na filmsku umjetnost ali i pop kulturu. Slavu je stekao filmovima *Reservoir dogs* i *Pulp fiction*. Njegovi filmovi često kombinuju nasilje, humor i dijalošku virtuoznost. Tarantino je rekao: „Za mene, film je način života. To nije samo posao ili zabava, već način na koji doživljavam svijet i izražavam sebe."



STRUKTURA FILMSKOG DJELA

Struktura filmskog djela često se analizira kroz tri osnovne jedinice: kadar, scena i sekvenca. Ovi elementi čine elemente filmske naracije i omogućavaju scenaristi i reditelju da priču prenese na gledaoca na način koji je vizualno i emocionalno privlačan.

Kadar:

Kadar predstavlja osnovnu jedinicu filmskog jezika. To je okvir koji se koristi za komponovanje vizuelne slike. Kadriranje uključuje odabir perspektive, uglova snimanja, udaljenosti i kompozicije kako bi se postigao određeni estetski ili emocionalni učinak. Svaki kadar može biti statičan ili dinamičan, blizak ili udaljen, zavisno o željenoj atmosferi ili namjeri reditelja. Kadriranje takođe igra ključnu ulogu u usmjeravanju pažnje gledaoca na određene detalje ili likove unutar scene.

Scena:

Scena je serija povezanih kadrova koji zajedno formiraju kontinuirani segment filmske radnje. U okviru scene, likovi djeluju u određenom vremenskom i prostornom kontekstu kako bi ostvarili određeni cilj ili razvili priču. Svaka scena može imati vlastiti dramski luk, karakteristične dijaloge i vizuelne elemente koji doprinose tonu i tematici filma. Scena može varirati u dužini i složenosti, u odnosu na važnost događaja koji se odvija unutar nje te stvaralačkim ciljevima reditelja.

Sekvenca:

Sekvenca je niz povezanih scena koje zajedno formiraju veći segment naracije. To je organizovana struktura koja omogućuje napredovanje priče, razvoj likova i izgradnju tenzije ili emocija tokom vremena. Sekvenca može imati jasno definisane početne i završne tačke, te može biti izolovana ili povezana s drugim sekvencama kako bi stvorila cjelovitu filmsku priču. Svaka sekvenca može imati svoj vlastiti ritam, ton i stil, koji se oblikuju prema potrebama priče i željama reditelja.

FILMSKI PLANOVI

Film koristi različite planove kako bi prenio priču. Svaki plan pruža jedinstvenu perspektivu i emociju gledaocima, pomažući u oblikovanju atmosfere i pripovijedanju priče. Na primjer, u filmu "Gradjanin Kejn" reditelj Orson Vels koristi total da prikaže grandioznost Ksanadua, dok se u "Kum" Francis Ford Kopola fokusira na izraze lica likova kroz krupne planove, naglašavajući njihove emocije.





TOTAL:

U filmskom planu total, kamera hvata cjelokupnu scenu, prikazujući sve likove i elemente radnje unutar jednog kadra. Ovaj široki plan pruža kontekst i pregled situacije, naglašavajući prostorni odnos između likova i okoline. Total se često koristi za otvaranje ili zatvaranje scene, te za postavljanje atmosfere ili konteksta radnje. Na primjer, u filmu "Lawrence of Arabia", planovi totala koriste se kako bi se prikazala pustinja i epska širina okoline, postavljajući ton i raspoloženje za film.





SREDNJI PLAN:

U srednjem planu, kamera prikazuje likove u cjelosti, poput vizure koju gledalac ima gledajući pozorišnu predstavu. Ovaj kadar omogućava gledaocima bolji uvid u emotivni i fizički izraz likova, istovremeno zadržavajući dio okoline u kadru. Srednji plan često se koristi za prikazivanje interakcija između likova ili za naglašavanje ključnih trenutaka u radnji.





AMERIKEN:

U filmskom planu ameriken, kamera prikazuje lika od koljena naviše, osmišljen tokom snimanja vestern filmova. Ovaj kadar često se koristi za fokusiranje na glumce i njihove reakcije, posebno tokom dijaloga ili emotivnih scena. Plan ameriken takođe omogućava gledaocima da primijete detalje poput gestikulacija i izraza lica likova. Na primjer, u filmu "Tragači", reditelj Džon Ford.



SREDNJE KRUPNI PLAN:

U filmskom planu srednje krupni plan, kamera prikazuje likove od struka ili grudi naviše, fokusirajući se na izraze lica i reakcije. Ovaj kadar pruža intimniji pogled na likove, omogućujući gledaocima da se bolje povežu s njihovim emocijama i

motivacijama. Srednje krupni plan često se koristi za naglašavanje ključnih trenutaka u radnji ili za izražavanje emocionalne dubine likova. Na primjer, u filmu "Šindlerova lista", reditelj Stiven Spielberg često koristi srednje krupne planove kako bi prikazao emotivne reakcije likova tokom dramatičnih scena.



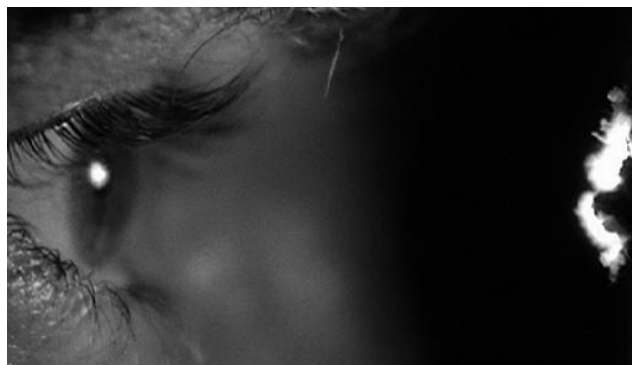
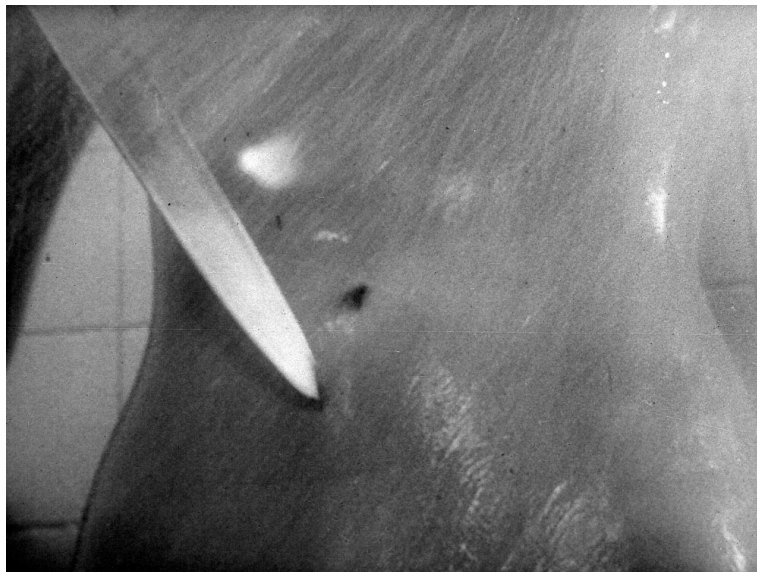
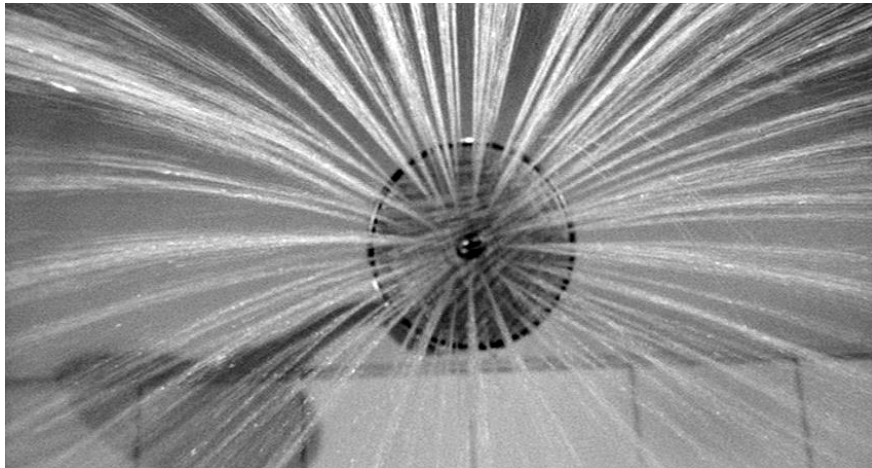
KRUPNI PLAN:

U filmskom planu krupni plan, kamera snima likove od vrata ili glave naviše, ističući njihove izraze lica i detalje. Krupni plan često se koristi za naglašavanje ključnih trenutaka u radnji ili za izražavanje intenzivnih emocionalnih stanja. Na primjer, u filmu "The Shawshank Redemption", redatelj Frank Darabont koristi krupne planove kako bi prikazao emotivne reakcije likova tokom ključnih trenutaka njihove borbe za slobodom.



DETALJ:

U filmskom planu detalj, kamera snima objekte, djelove tijela ili druge sitnice kako bi istaknula važne ili simbolične elemente. Ovaj kadar naglašava specifične detalje koji mogu biti ključni za razumijevanje radnje ili likova. Plan detalj koristi se za stvaranje napetosti, stvaranje atmosfere ili naglašavanje određenih motiva. Na primjer, u filmu "Psiho" Alfred Hitčkok koristi plan detalja kako bi prikazao odlučujuće objekte poput noža ili ključa, čime se dodatno naglašava napetost i misteriju.



POKRETI KAMERE

Pokreti kamere su ključni elementi filmskog jezika koji omogućavaju rediteljima da prenesu priču, stvore atmosferu i naglase emocionalne aspekte scene.

Statična kamera:

Statična kamera ostaje nepomična tokom snimanja, što stvara stabilnu i fokusiranu sliku. Ovaj pristup često se koristi u statičnim scenama ili dijalozima gdje se želi naglasiti stabilnost ili kontemplacija. Primjer takvog korištenja možemo vidjeti u filmovima Roj Andersona gdje se kamera često postavlja statično kako bi se istaknula apsurdnost situacije kojoj prisustvujemo.



Pomjeranje kamere uključuje kretanje kamere na horizontalnoj ili vertikalnoj osi. Ovaj pokret može biti spor ili brz, u odnosu na željeni efekat. Brzo pomjeranje kamere može stvoriti dinamiku i energiju, dok sporije pomijeranje može naglasiti važnost ili emotivnu težinu scene. U filmu "The Shining" (1980), Stanley Kubrick koristi sporija pomjeranja kamere kako bi stvorio osjećaj nelagode i napetosti dok istražujemo Overlook Hotel.



ŠVENK:

Švenk je vrsta pokreta kamere u kojem se kamera horizontalno kreće s lijeva na desno ili obrnuto. Ovaj pokret često se koristi za skeniranje scene ili praćenje kretanja likova ili objekata. U filmu "The Graduate" (1967) Mike Nicholisa, kamera švenkuje s glavnim likom dok on luta hodnicima hotela, naglašavajući njegov osjećaj izgubljenosti i neodlučnosti.

Švenk je pokret kamere koji uključuje i nagnjanje kamere prema gore ili prema dolje duž vertikalne ose. Ovaj pokret može se koristiti kako bi se istakla visina ili dubina scene, ili kako bi se gledaocu pružio novi pogled na okolinu. U filmu "Citizen Kane" (1941) Orsona Wellesa, kamera se koristi za kretanje prema gore kako bi otkrila grandiozna veličina dvorca Kane, naglašavajući moć i uticaj glavnog lika.

FAR:

Far uključuje kretanje kamere po horizontalnoj osi kako bi pratila kretanje likova ili objekata. Ovaj pokret daje gledaocu da se osjeća kao da je dio scene, stvarajući osjećaj prisutnosti i uranjanja u radnju. U filmu "Goodfellas" (1990), reditelj Martin Scorsese koristi impresivna kretanja kamere kako bi pratili glavnog lika tokom ulaska u noćni klub, što stvara intenzivan i dinamičan doživljaj.



KRAN:

Kran uključuje korišćenje dizalice kako bi se kamera podigla ili spustila, omogućuje pogled s visine ili niske perspektive. Ovaj pokret često se koristi za stvaranje spektakularnih scena ili panoramskih pogleda. U filmu "Gone with the Wind" (1939), reditelj Viktor Fleming koristi kran kako bi prikazao opsežne bitke i pejzaže.





KAMERA IZ RUKE:

Kamera iz ruke se koristi kada se kamera drži ručno, umjesto postavljanja na stativ ili drugi nosač. Ovaj pristup stvara osjećaj neposrednosti i intimnosti, te može biti koristan za stvaranje autentičnih ili dokumentarnih doživljaja. U filmu "Children of Men" (2006), reditelj Alfonso Cuarón koristi kameru iz ruke kako bi snimio intenzivne akcijske scene, stvarajući osjećaj haosa i urgentnosti.

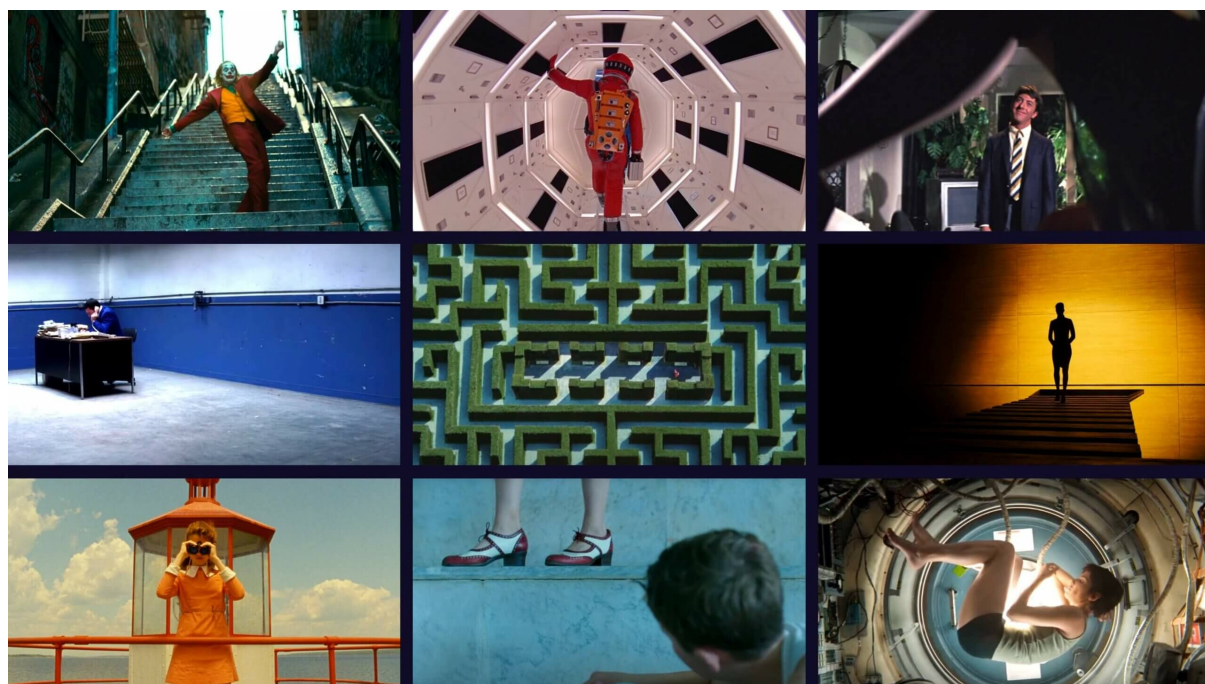
O FILMSKOJ FOTOGRAFIJI

Filmska fotografija često predstavlja ključni aspekt filmskog stvaralaštva. Ona je umjetnost stvaranja vizuelne komponente filma kroz tehničke i kreativne postupke koji uključuju svjetlo, boje, kompoziciju, teksture i pokrete kamere. Filmska fotografija ima ogroman uticaj na percepciju, emocije i doživljaj filma, te igra ključnu ulogu u stvaranju atmosfere, tonaliteta i estetike svake pojedine scene.

Jedan od ključnih aspekata filmske fotografije je svjetlo. Osvjetljenje scena nije samo tehnički zahtjev, već umjetnički izraz koji može transformisati prostor, oblikovati likove i naglasiti ključne elemente priče. Kroz svjetlosne postavke, direktori fotografije stvaraju različite efekte poput dramatične sijenke, romantične atmosfere ili napete tenzije. Razumijevanje svjetlosti i njena kreativna manipulacija ključni su za postizanje željenog vizuelnog učinka u filmu.



Kompozicija je još jedan ključni aspekt filmske fotografije. Ona se odnosi na postavljanje elemenata unutar kadra kako bi se postigla vizuelna ravnoteža, dinamika i fokusiranje gledaocove pažnje. Kroz odabir uglova snimanja, različite udaljenosti i raspored elemenata u kadru, direktori fotografije stvaraju vizuelno privlačne slike koje podržavaju naraciju filma i omogućuju gledaocu da se emocionalno poveže s pričom.



Pokret kamere je još jedan ključni aspekt filmske fotografije koji može značajno uticati na doživljaj gledaoca. Kroz dinamične kamere, poput približavanja, udaljavanja, švenkovanja ili kretanja kamere, direktori fotografije mogu naglasiti akciju, izraziti emocije likova ili stvoriti osjećaj napetosti ili uzbuđenja. Pokret kamere takođe može pomoći u stvaranju ritma i tempa filma, te doprinijeti ukupnom vizuelnom doživljaju. Uz sve navedeno, važno je istaknuti da filmska fotografija nije samo tehnički zadatak, već prava umjetnost koja zahtijeva kreativnost, talent i duboko razumijevanje filma kao medija izražavanja. Direktori fotografije su umjetnici koji svojim radom oblikuju vizuelni identitet filma, dajući mu jedinstvenu estetiku i emotivnu dubinu.

O FILMSKOM ZVUKU

Zvuk u filmu, od dijaloga i muzike do zvučnih efekata, igra ključnu ulogu u stvaranju atmosfere, emocija i dubine priče. Filmski zvuk se sastoji od nekoliko elemenata, svaki od kojih doprinosi ukupnom doživljaju gledaoca.



DIJALOG:

Dijalog je osnovni način komunikacije likova u filmu. On prenosi informacije o radnji, karakterima i njihovim motivacijama. Kvalitetan dijalog pomaže u razvoju likova i povezivanju publike s njima. Dobar dijalog treba biti prirodan, uvjerljiv i relevantan za priču.

MUZIKA:

Muzika u filmu može imati različite funkcije, od postavljanja atmosfere i naglašavanja emocija do podcrtavanja ključnih trenutaka. Muzika se koristi kako bi se gledaočeva pažnja usmjerila na određene emocije i utiske te kako bi se pojačao doživljaj scene. Muzika može biti originalna muzika komponovana za film ili već postojeća muzika koja se koristi na odgovarajući način.



ZVUČNI EFEKTI:

Zvučni efekti su zvukovi koji se dodaju u postprodukciji kako bi se stvorila iluzija stvarnosti i dodatno naglasili vizuelni elementi filma. To mogu biti zvukovi prirode, zvukovi vozila, oružja, eksplozija i mnogi drugi zvukovi koji pomažu u stvaranju uvjerljive i realistične zvučne kulise.

TIŠINA:

Tišina takođe igra važnu ulogu u filmskom zvuku. Ona može biti jednako snažan alat kao i glasna muzika ili zvučni efekti. Tišina može stvoriti napetost, naglasiti trenutke introspekcije ili naglasiti važnost određenih scena. Osim toga, tišina može pružiti kontrast između bučnih i tihih scena, što dodatno naglašava dramatični element filma.

SURROUND ZVUK:

Surround zvuk tehnologija je koja omogućuje gledaocima da dožive zvukove koji dolaze iz različitih smjerova oko njih. To stvara osjećaj prisutnosti i uranja gledaoca u svijet filma. Surround zvuk koristi se kako bi se stvorila imerzivna iskustva i povećao doživljaj stvarnosti.

MONTAŽA ZVUKA:

Montaža zvuka je proces u kojem se različiti zvukovi kombiniraju i uređuju kako bi se postigla željena zvučna atmosfera i dinamika u filmu. Ovaj proces uključuje postavljanje dijaloga, muzike i zvučnih efekata na odgovarajuće mjesto u filmu te prilagođavanje njihovog volumena i tonaliteta.

**O FILMSKOJ MONTAŽI**

Montaža je ključni element u procesu stvaranja filma koji omogućuje povezivanje različitih kadrova i scena kako bi se stvorila koherentna naracija. To je umjetnost spajanja različitih vizuelnih i zvučnih elemenata u harmoničnu cjelinu koja prenosi željenu priču i emocije gledaocima. Filmska montaža može biti raznovrsna i kompleksna, od jednostavnih linearnih narativa do složenih paralelnih priča i stilskih eksperimenata.

Osnove filmske montaže:

Osnovna funkcija filmske montaže je uspostaviti ritam, tempo i ton filma. Montaža određuje kako će kadrovi slijediti jedan za drugim, koliko će trajati i koji će se vizuelni i zvučni elementi koristiti u svakom kadru. Osim toga, montaža takođe pomaže u usmjeravanju pažnje gledaoca na ključne detalje i likove te naglašava teme i motive filma.

Vrste montaže:

Postoje različite vrste montaže koje reditelji koriste kako bi postigli određeni učinak u filmu. Linearna montaža slijedi hronološki redosled događaja i koristi se za jasno i razumljivo prikazivanje radnje. Montaža paralelnih radnji koristi se za prikazivanje istovremenih događaja koji se odvijaju na različitim mjestima ili s različitim likovima. Ritmička montaža koristi se za stvaranje dinamične i energične atmosfere kroz brze i kratke kadrove, dok se simbolička montaža koristi za prikazivanje apstraktnih ideja ili emocija kroz vizuelne simbole i metafore.

Efekti montaže:

Montaža može imati značajan uticaj na doživljaj filma i emocije gledalaca. Brza montaža može stvoriti osjećaj napetosti i uzbuđenja, dok sporija montaža može naglasiti introspekciju i emotivnu dubinu likova. Upotreba različitih vrsta prelaza između kadrova, poput rezova, pretapanja i split-screena, može dodatno naglasiti promjene u vremenu, prostoru ili raspoloženju. Montaža takođe može koristiti paralelno uređivanje kako bi stvorila napetost ili kontrast između različitih dijelova priče.

Montaža kao stilski alat:

Montaža može biti i snažan stilski alat koji doprinosi estetici i tonu filma. Kroz upotrebu različitih tehnika montaže, poput jump cutova, montaže na ritam muzike ili found footage montaže, reditelji mogu postići jedinstvene i prepoznatljive stilove koji odražavaju njihovu viziju i umjetnički senzibilitet. Stil montaže može biti jedan od ključnih elemenata koji razlikuje jedan film od drugog i čini ga prepoznatljivim za publiku.

Digitalna montaža:

Digitalna tehnologija transformirala je način na koji se filmovi montiraju i uređuju. Digitalna montaža omogućuje rediteljima da lako manipulišu kadrovima, dodaju specijalne efekte i integrišu različite medijske elemente kako bi stvorili željeni učinak. Ova tehnologija otvara nove mogućnosti za kreativnost i inovaciju u procesu stvaranja filma.



Filmski Pokreti i Žanrovi:

Anime

Japanski crtani filmovi, često zasnovani na stripovima (manga) i sa junacima relativno zapadnjačkih karakteristika. Brzog tempa, obično se oslanjaju na naučnu fantastiku i često prikazuju mutante sa supermoćima. *Akira* (1988).

Art film

Termin koji se koristi za opisivanje filmova, prvenstveno snimljenih izvan Holivuda, koji teže da budu lični izraz autora umjesto da im je glavni cilj zarada, i koji se mogu smatrati AVANGARDNIM. Ovi filmovi često imaju nelinearne narative (ako ih uopšte imaju), otvorene završetke i ambivalentnu moralnost – drugim riječima, odbacuju KLASIČNI HOLIVUD. Ovi filmovi često se prikazuju u art kinima umjesto u multipleksima, iako ponekad mogu postati hit. Veliki dio takozvanog NEZAVISNOG FILMA je art film. Vidi takođe KONTRA-FILM. *Nebo nad Berlinom / Der Himmel Über Berlin* (1987).

Avangarda

“Pred - straža”, “prethodnica”, izrazito eksperimentalni filmovi koji se preklapaju sa ART FILMOM. Dok art film nerijetko može imati finansijsku podršku korporativnih sponzora, avangardni filmovi su češće samofinansirani ili finansirani od strane donatora. U mnogim slučajevima, oni se mogu vidjeti samo u umjetničkim galerijama ili na filmskim festivalima. *Andaluzijski pas / Un Chien Andalou* (1928).

Bleksploatacija / Blaxploitation

Filmovi prvenstveno usmjereni na crnu publiku u Americi ranih do srednjih 1970-ih, snimljeni od strane crnih reditelja, sa crnim likovima koji se često bore protiv bijelih likova. Junaci su često crni privatni detektivi ili dileri koji pokušavaju da se vrate na

pravi put, ili snažne ženskečnosti. Iako se često nalaze na tankoj granici rasnih stereotipa, ponudili su crncima mnogo širu paletu uloga nego prije. Vidi također NEW JACK CINEMA. *Shaft* (1971).

B-Film

Proizvod studijskog sistema iz 1930-ih i 1940-ih, film koji se brzo snima da bi se prikazivao nakon prestižnijeg A-filma. U retrospektivi, mnogi od ovih filmova su zanimljiviji od A-filmova. *Skretanje / Detour* (1945).

Body Horror

Subžanr horora koji se fokusira na invaziju na tijelo ili na to kako tijelo izdaje svog "vlasnika" na neki način, često tako što postaje domaćin nekom virusu ili parazitu. Vidi zapravo skoro sve od Dejvida Kronenberga. *Videodrome* (1982).

Britanski Novi Talas

Pokret unutar britanskog filma 1950-ih i 1960-ih, ekspanzija pozorišne škole "ljutog mladog čovjeka" (*Angry Young Man*), snimajući filmove po mnogim od tih predstava. Tipične teme su bile život radničke klase, iako su seksualnost i uloga žena također propitivane. Uticaj na njega imali su SLOBODNI BRITANSKI FILM i KITCHEN SINK DRAMA. Centralni reditelji uključivali su Tonija Ričardsona i Karela Rejza, i stvorili su zvijezde poput Alberta Finija i Majkla Kejna. *Ukus meda / A Taste Of Honey* (1961).

Buddy Movie

Film koji prikazuje dva muška prijatelja, koji se često prepiru, ali istovremeno pomažu jedan drugom kroz razne probleme. Žene su po strani, a često postoji i homoseksualni podtekst. Prijatelji mogu biti različitih rasa ili čak vrsta. Buddy Movie može se preklapati s drugim žanrovima – DETEKTIVSKIM, ROAD MOVIE-m, NAUČNOM FANTASTIKOM, RATNIM i tako dalje. Ženski Buddy filmovi postoje, ali su rijetki – vidi *Telma i Luiz / Thelma And Louise* (1991), ako baš moraš. *Kalibar 20 za specijalistu / Thunderbolt And Lightfoot* (1974).

Chick Flick

Blago pogrđan izraz izveden iz filma *Besani u Sijetlu / Sleepless In Seattle* (1993) za označavanje bilo kojeg filma koji je vjerovatnije da će se dopasti ženi nego muškarcu, često prikazujući snažne ženske likove u MELODRAMSKIM zapletima. Krajem 1990-ih, bioskopi su počeli da prikazuju Chick Flick filmove tako da se preklapaju sa velikim sportskim događajima, pokušavajući da privuku žensku publiku. *Afera za pamćenje / An Affair To Remember* (1957).

Klasični Holivud

Period filmske istorije kojim su dominirali veliki holivudski studiji, otprilike vremenski određen Hejzovim zakonom od 1934. do 1968. godine, mada su antimonopolske akcije uspješno pokrenute protiv studija od strane distributera već 1948. godine označile početak opadanja. Stilski, ovi filmovi su se odlikovali kontinuitetom montaže i osećajem realističnosti, barem u kreiranju prostora na ekranu. Istorija ovog filma je istorija samih žanrova (i obrnuto). Period nakon 1960-ih poznat je kao post-klasični Holivud. *Casablanca* (1942).

Komedija

Svaki film napravljen da nasmiје publiku – žanr koji se može podijeliti na GROTESKNE KOMEDIJE, ROMANTIČNE KOMEDIJE, SLAPSTICK KOMEDIJE i tako dalje. *Noć u operi / A Night At The Opera* (1935).

Kontra-film / Counter Cinema

Drugi izraz za ART FILM, koju je skovao Piter Volen, i koji se suprotstavlja KLASIČNOM HOLIVUDU. Ovi filmovi su otvoreni za višestruka tumačenja, izbjegavaju likove sa kojima se lako identifikovati i ne teže da pruže lagane užitke. *Istočni vjetar / Vent D'Est* (1970).

Detektivski, Privatni istražitelj

Međusobno povezani žanrovi koji se bave istragom zločina, obično ubistava. Privatni istražitelj obično je na rubu legalnosti i izolovan od ostatka društva. Jasno je da se ovo može – ali ne mora – preklapati sa FILMOM NOIR. Takođe, likovi koji su policajci obično su buntovnici, koji igraju po svojim pravilima. *Duboki san / The Big Sleep* (1946).

Dogma 95

Grupa filmskih stvaralaca, okupljena oko Larsa fon Trira, sastavila je manifest - zavjet čistoće, da bi se izbjegla lažnost studijske opreme i setova, koristio prirodni zvuk i svjetlost, snimalo tamo gdje se događaji dešavaju umjesto da se insceniraju, kao i da bi se izbjegavali MELODRAMSKI narativi. Filmovi koji poštuju ova pravila (iako poneki malo varaju) dobijaju Dogme sertifikat i sada se snimaju u Danskoj, Americi, Španiji, Belgiji, Švedskoj, Argentini i drugdje. Nije jasno da li je originalni manifest bio ozbiljan ili šala. *Idioti / Idioterne* (1998).

Grupa Dziga Vertov

Grupa politički deklariranih marksističkih filmskih stvaralaca koja je proizašla iz FRANCUSKOG NOVOG TALASA – fokusirajući se na Žan-Lik Godara i Žan-Pjer Gorina. Grupa je nastala u maju 1968. i raspala se 1973. godine, noseći ime sovjetskog reditelja poznatog po filmu *Čovjek sa filmskom kamerom* (1929). *Pismo za Džejn / Letter To Jane* (1972).

Ealing Komedije

Filmovi snimljeni 1940-ih i 1950-ih od strane Ealing (Iling) studija koji prikazuju grupe ljudi koji se bore protiv autoriteta, često na ivici ili na pogrešnoj strani zakona – bilo da održavaju nezavisnost Pimlika, krađu viski iz olupine, ili pokušavaju da prokrijumčare ukradeni novac pored simpatične starice. Iako je publika često pozvana da saosjeća sa ubicama i lopovima, postoji ukupan doživljaj pravednosti. *Nježno srce / Kind Hearts And Coronets* (1949).

Epski

Filmovi velikog budžeta koji pričaju velike, važne priče, često tokom više sati, sa hiljadama glumaca i statista uz mnogo spektakla. Dok epovi sa biblijskim temama ili temama iz američke istorije datiraju još iz doba Prvog svjetskog rata, forma je jasnije došla do izražaja 1950-ih kada su cinemascope i Technicolor postali oruđa u borbi

filma sa televizijom – iako su neuspjesi poput *Kleopatre / Cleopatra* (1963) bili skupi promašaji u ovoj borbi. *Gladiator* (2000).

Fantazija

Žanr širokog opsega koji prikazuje događaje koji se ne mogu desiti u stvarnom svijetu, bilo da se radi o magiji, zmajevima ili letenju. Fantazija može uključivati elemente koji prodiru u stvarni svijet, ulazak u fantazijski svijet iz stvarnog (često nejasno da li je stvaran ili samo san), ili biti potpuno smješteni u fantazijski svijet. Često se smatra da je samo za djecu ili da je eskapistička, fantazija nudi prostor za komentar o stvarnom svijetu i odnosima iz neobičnog ugla. *Gospodar prstenova / Lord Of The Rings* (2001, 2002, 2003).

Film Noir

Filmski ekvivalent noir fikcije iz 1930-ih, često sa detektivima ili privatnim istražiteljima kao protagonistima u MELODRAMAMA u nemoralnim okruženjima, u kojima nailazimo na prevare, ucjene, mito i ubistva, kao i opasne ženske ličnosti ili *femme fatale*. Mise en scène je često taman i u sijenci, sa neobičnim uglovima kamere, podsećajući na NJEMAČKI EKSPRESIONIZAM. Francuski kritičari skovali su termin 1946. godine za ovaj žanr koji je cvjetao između 1940. i 1960. godine. NEO NOIR se oslanja na njegov vizuelni stil, teme i narrative. *Dvostruka obmana / Double Indemnity* (1944).

Slobodni britanski film

Termin koji je skovao reditelj Lindsay Anderson 1956. godine, koji pokriva artističke kratke filmove i dokumentarce o svakodnevnom životu radničke klase koje je kompilirao za Britanski nacionalni filmski teatar. Reditelji su bili iz više zemalja, ali su pripremili teren za BRITANSKI NOVI TALAS. *Svaki dan osim na Božić / Every Day Except Christmas* (1957).

Francuski Novi Talas

Pokret unutar francuskog filma kasnih 1950-ih i 1960-ih, koji je uključivao nekoliko kritičara iz časopisa "Cahiers Du Cinéma": Žan-Lik Godar, Klod Šabrol, Erik Romer i François Trifo. Njihovi filmovi su uglavnom bili ART FILM ili KONTRA FILM, sa stvarnim lokacijama, neprofesionalnim glumcima, moralnom dvosmislenošću i otvorenim završecima. Kako su 1960-e odmicala, neki od reditelja postajali su politički angažovani, a Godar je osnovao GRUPU DZIGA VERTOV. *Week-End* (1967).

Gangsterski

Poput VESTERNA, žanr koji mitologizuje period u američkoj istoriji, posebno doba prohibicije. Centralni dio produkcije Warner Brothers tokom 1930-ih, filmovi su omogućili producentima da ubiju dvije muve jednim udarcem: mogli su da pruže nasilna uzbuđenja svojoj publici dok su istovremeno tvrdili da pozivaju nadležne da se sa tim obračunaju. *Kum* (1971) je ovom žanru donio novi dašak života, dok je Martin Scorsese prikazao sliku savremenog gangstera u filmovima *Dobri momci / Goodfellas* (1990) i *Casino* (1995). Na neki način, prešli su u NEO NOIR. Nakon Drugog svjetskog rata, britanski film počeo je da oponaša gangsterske filmove, sa izvjesnim uspjehom, razvijajući osećaj realizma koji je trebao da se prelije u BRITANSKI NOVI TALAS;

britanski film revitalizovao je žanr u poslednjoj deceniji, iako je *mockney* brzo postao slaba tačka. *Bilo jednom u Americi / Once Upon A Time In America* (1983).

Njemački Ekspresionizam

Pokret u njemačkom kinematografiji koji je cvjetao nakon Prvog svjetskog rata do ranih 1930-ih, karakterizovan iskrivljenim uglovima kamere i korišćenjem svjetla i sjenke odstupajući od realizma. Narativi su često crpili inspiraciju iz narodnih priča ili gotičkog HORORA, istražujući psihološka stanja. Pokret je direktno uticao na Alfrida Hičkoka koji je radio u Njemačkoj sredinom 1920-ih. Neki od njegovih predstavnika emigrirali su u Ameriku gdje su uticali prvo na Univerzalove horore iz 1930-ih, a zatim na izgled FILMA NOIR. *Kabinet doktora Kaligarija / Das Kabinett Des Dr Caligari* (1919).

Groteskna Komedija

Grana KOMEDIJE karakterisana opsesijom telesnim funkcijama, genitalijama, hranom, izmetom, seksom i opštim nedostatkom ukusa. *Svi su ljudi za Meri / There's Something About Mary* (1998).

Horor

Žanr filma osmišljen tako da šokira ili uplaši, obično se navodi da se pojavljuje u ciklusima: natprirodne priče u NJEMAČKOM EKSPRESIONIZMU, ciklus Univerzalovih horora iz 1930-ih, filmovi o čudovištima iz 1950-ih, filmovi Hamer produkcije od 1950-ih do 1970-ih, SLASHER FILMOVI 1970-ih i tako dalje; vidi takođe BODY HORROR. *Frankenštajnova nevjesta / Bride Of Frankenstein* (1935).

Nezavisni film

Obično filmovi sa malim budžetom, snimljeni van kontrole studija, u pitanju često lični autorski izrazi slični ART FILMU. S obzirom na ograničenost nezavisne distribucije, takozvani nezavisni filmovi često su završavani novcem studija i distribuirani zajedno sa njihovim drugim proizvodima. Neki studiji imaju odjele posvećene pravljenju kvazi nezavisnog proizvoda ili kreiranju "sleeper" hitova. Termin ima stvarno značenje samo kada se odnosi na američke filmove iz 1980-ih i 1990-ih. *Prodavci / Clerks* (1994).

Kitchen Sink Drama

Vrsta realizma tipična za BRITANSKI NOVI TALAS – gdje je prikazan svakodnevni život radničke klase, obično sa sjevera. *Subota uveče i nedjelja ujutro / Saturday Night And Sunday Morning* (1960).

Literarna Adaptacija

Većina filmova zasnovana je na ranijim narativima, iako je vjerovatno truizam reći da što je bolja knjiga, to je film lošiji. Adaptacije dolaze u tri široke kategorije: vjerna prevođenja sa stranice na ekran (vidi veliki broj radova iz Merchant Ivory produkcije), slobodne adaptacije gde su stvari promijenjene bez pravog razloga, i adaptacije koje nude komentar na izvorni materijal (vidi *Mansfield Park* (1999)). *Malteški soko / The Maltese Falcon* (1941).

Melodrama

Žanr, obično smatran usmjerenim na žensku publiku, i zasnovan na događajima koji prijete opstanku porodice – razvod, smrt, neželjena trudnoća, bankrot. Ženski lik obično je središnji u drami. *Imitacija života / Imitation Of Life* (1959).

Mjuzikl

Žanr filmova u kojima likovi iznenada počinju da pjevaju bez lako objašnjivog razloga i ne bivaju zatvoreni zbog toga. Neki ljudi vole ovakve stvari. Narativi su često tek malo više od skele za pjevanje i plesne tačke – Braća Marks redovno su ih umetala u svoje filmove uz dosadan ROMANTIČNI zaplet. MGM je bio studio najviše povezan sa mjuziklom. *Moje pjesme moji snovi / The Sound Of Music* (1965).

Neo Noir

Osvježavanje FILMA NOIR, ponekad ponovo snimanje starih noir narativa, uz uključivanje *femme fatale*, dvostrukih i trostrukih prevara, fizičkog nasilja, sirovog jezika i mnoštva noćnih scena. Pesimistični završeci bili su neuobičajeno prisutni za holivudske filmove. *Povjerljivo iz LA / LA Confidential* (1997).

Neo-realizam

Pokret u italijanskoj kinematografiji od ranih 1940-ih do ranih 1950-ih, fokusiran na Vitorija De Siku, Roberta Roselinija i Lučina Viskontija u reakciji na tadašnje ograničenje izražavanja. Karakterizovan težnjom ka realizmu, koristeći lokacije umjesto studija, baveći se društvenim pitanjima i imajući autentičan, sa često preklapajućim dijalozima. Uticao je na estetiku FRANCUSKOG i BRITANSKOG NOVOG TALASA. *Rim, otvoreni grad / Roma, Città Aperta* (1945).

Novi njemački film

Cvjetanje njemačkog filma 1960-ih i 1970-ih, fokusiran se na Rajnera Vernera Fasbindera, ali takođe uključujući Vima Vendersa i Vernera Hercoga, bavi se društvenim pitanjima u savremenoj Njemačkoj. Kolektivni pristup distribuciji osigurao je izvoz njihovih filmova, posebno u ART FILM krugovima. *Enigma Kaspara Hauzera / Jeder Für Sich Und Gotte Gegen Alle* (1974).

New Jack Cinema

Ime dato filmovima proizvedenim na crnim temama 1990-ih, sa oštrijim ivicama nego BLEKSPLOATACIJA od prije 20 godina. Prvenstveno su se bavili životom u getu i načinima izlaska iz njega – kroz vojsku, kroz obrazovanje, odlaskom u zatvor ili odlaskom u kovčegu. *New Jack City* (1991).

Novi queer film

Marketinška oznaka data radovima gej i lezbijskih reditelja i rediteljki tokom ranih 1990-ih koji su bili uspješni na festivalima. Umjesto da prikazuju gejeve kao gubitnike ili psihopate, prikazivali su ih kao ubice i sociopate, koji se snalaze u doba AIDS-a ali nemaju problema sa svojom seksualnošću. Derek Jarman bio je svojevrsna kuma pokreta, iako su mnogi od reditelja više dugovali esteticima Skorsezea i Tarantina. U nekim smislu, pokret je postao apsorbovan u mainstream kada su gej likovi počeli da

se pojavljuju u raznim filmovima, uključujući ROMANTIČNE KOMEDIJE. *Swoon* (1991).

Road movie

Bilo koji film koji prikazuje likove koji putuju, bilo autom, motociklom ili lavanda autobusom. Obično, tokom svog putovanja i iskustava na putu, likovi uče o tome ko su zapravo. Filmovi su obično episodni. *Goli u sjedlu / Easy Rider* (1969).

Romansa

Bilo koji film u kojem je centralni narativ dvoje likova koji se zaljubljuju i prevazilaze prepreke na svom putu. Obično se smatra žanrom za žene. *Prije svitanja / Before Sunrise* (1995).

Romantična Komediya

Kombinacija romantične radnje i komedije, u kojoj se dvoje ljudi, koji na početku ne vole jedno drugo, na kraju zaljube. Kako su tradicionalne prepreke poput klase i očinskog neslaganja nestale, nove prepreke su pronađene – kao što su seksualnost likova i to što su na različitim obalama. U današnje vrijeme, vrlo je vjerovatno da će jedno od dvoje glumaca praviti ovaj film tokom pauze u snimanju svog sitkoma. *Besani u Sijetlu / Sleepless In Seattle* (1993).

Naučna Fantastika

Žanr filma koji se često preklapa sa HOROROM; obično je narativ usredsređen na uticaj nauke ili tehnologije, iako to sve više postaje samo izgovor da se prikažu specijalni efekti, a naučna rigoroznost ostaje po strain, dok vidimo svjetlost koja putuje kroz vakuum i čujemo sve te eksplozije u svemiru. *Osmi putnik / Alien* (1979).

Screwball Komediya

Komedije kompleksnog zapleta, obično sa prenaglašenom, snažnom ženom koja očarava prilično sramežljivog muškarca i dovodi ga u niz nevolja dok se zaljubljuju. Dijalog je brz i ponekad preklapajući. *Silom dadilja / Bringing Up Baby* (1938).

Slapstick Komediya

Grana KOMEDIJE koja se odlikuje padovima, tortama u lice, jurnjavama, kantama vode i velikim brojem saplitanja – drugim riječima, tipično za petak večer nakon izlaska u pab. U nijemoj eri i odmah nakon toga, ovih filmova se proizvodilo na stotine, često sa ponavljajućim likovima. Buster Keaton i Hari Lloyd bili su majstori fizičke komedije, dok je Čarls Čaplin previše sentimentaln za neke ukuse. *Muzička kutija / The Music Box* (1932).

Slasher Filmovi

Subžanr HOROR filmova koji prikazuje naizgled nezaustavljivog ubicu koji ubija mlade ljude jednog po jednog sve dok ona ili on ne suoči sa finalnom djevojkom. Vidi poglavlje o žanrovima za više detalja. *Noć Vještica / Halloween* (1978).

Sovjetska Montažna škola

Od tipične tehnike montaže Sergeja Ejzenštajna, prošireno na školu filmskih stvaralaca i filmskih teoretičara iz 1920-ih. Briga filmskih stvaralaca za socijalna i politička pitanja dovela je do stvaranja kinematografije koja emocionalno pokreće ljude i njima intelektualno manipuliše. *Oklopnjača Potemkin / Battleship Potemkin* (1925).

Špageti Western

Subžanr VESTERN filmova, snimljenih 1960-ih i 1970-ih, koje su režirali italijanski reditelji u Španiji. Moralnost je proizvoljna, ljudi lažu i varaju i bivaju ubijeni, a ikonografija jasnije definisanog VESTERN filma je parodirana ili fetišizirana. *Bilo jednom na zapadu / Once Upon A Time In The West* (1968).

Film za Tinejdžere

Bilo koji film snimljen od 1950-ih do danas, usmjeren na mladu publiku. U početku su prikazivali užase odrastanja u srednjoj klasi Britanije i Amerike, balansirajući dileme školskog rada, mlade ljubavi i bivanja kul, ali sve više su snimani u stilu muzičkog videa i spojeni sa prepričavanjem poznate naracije iz djela Šekspira, Džejn Ostin, Čarlsa Dikensa i drugih. Mnogi SLASHER HOROR filmovi su tinejdžerski filmovi. *10 stvari koje mrzim kod tebe / 10 Things I Hate About You* (1999).

Treći film

Termin koji su skovali Solanas i Getino 1969. godine da opišu filmove snimane unutar "Trećeg svijeta" – posebno u Latinskoj Americi – koji su često bili opozicioni prema dominantnoj ideologiji svojih nacija. Prvi film je Holivud, a drugi je evropski film. Termin rizikuje da stvori hijerarhiju među filmovima i prilično homogenizuje širok spektar svjetske kinematografije. *Crni Orfej / Orfeu Negro* (1959).

Vestern

Žanr koji je star gotovo koliko i sam film, mitologizira Divlji zapad devetnaestog vijeka u Americi, i prikazuje kauboja koji se ili bori da preživi u neprijateljskom okruženju, ili se suočava (ili često biva suočen) sa američkim starosjediocima. Vesterni su snimani od nijeme ere do 1960-ih, ali su postali rijedi nakon tog perioda, moguće zbog ideološki problematičnog prikaza Indijanaca. S druge strane, holivudska produkcija je zasjenjena ŠPAGETI VESTERNIMA. Ikonografija filmova – Monument Valley, revolveri, pucnjave, jahanje – odmah je prepoznatljiva i beskonačno je parodirana, kao i prenesena u NAUČNU FANTASTIKU. *Poštanska kočija / Stagecoach* (1939).

DOKUMENTARNI FILM

I Uvod

II Porijeklo dokumentarnog filma

III Era nijemog filma

IV Zvučni film

V Dolazak televizije

VI Period: 1980-e i 1990-e

VII Zaključak: Umjetnost i činjenice

Porijeklo dokumentarnog filma može se pratiti od prvih radova braće Limijer pogotovu počevši od masovne upotrebe kinematografa kada su se pokretne slike koristile za podršku naučnim projektima, naročito tokom kopnenih i pomorskih ekspedicija, istraživanja i otkrića. Napori prvih snimatelja da uhvate realnost okom kinematografa doprinijeli su razvoju dokumentarnog filma.

U dvadesetom vijeku, istorija dokumentarnog filma je obilježena tehnološkim promjenama, kao i političkim i kulturnim ciljevima u službi kojih su dokumentarni filmovi korišćeni. Prva polovina vijeka, era najprije nijemog, a zatim zvučnog filma, svjedočila je oblikovanju dokumentaraca kao posebnog žanra, koji se, međutim, teško mogao takmičiti sa igranim filmovima u komercijalnim bioskopima. I totalitarne i demokratske vlade finansirale su dokumentarne filmove tokom 1930-ih, što je dovelo do toga da je u Drugom svjetskom ratu dokumentarna forma praktično svuda postala sredstvo propagande.

Dolazak televizije nakon rata donio je nove izvore finansiranja i nove platforme za prikazivanje dokumentarnih filmova, kao i nove pristupe njihovoj formi. Suočeni sa velikom potražnjom za televizijskim programima, komercijalne mreže i javni servisi prepoznali su potrebu da balansiraju između zabavnih emisija i dokumentarnih filmova koji su se bavili vijestima, istorijskim temama i ljudskim pričama. Tokom tih godina dokumentarci su postali standardni dio televizijskog programa, privlačeći masovnu publiku i pokrivajući različite aspekte ljudskog iskustva.

Osamdesete godine su promijenile ovu situaciju, došlo je do masovnog prikazivanja dokumentarca na kablovskim kanalima. Dok su javni servisi zadržali interesovanje za tradicionalni dokumentarac, razvoj video tehnologije omogućio je nezavisnim autorima da lakše proizvode dokumentarne filmove, proširujući tematski spektar i omogućavajući autorima sa prepoznatljivim stilovima da se istaknu.

Do kraja dvadesetog vijeka, dokumentarni film se globalno afirmisao kao značajan žanr, iako u velikom broju različitih formi, bez opšteg konsenzusa o tome kako bi trebalo da bude definisan. Ipak, bez obzira na buduće tehnološke i kulturne promjene, autori dokumentaraca i dalje se suočavaju sa izazovom donošenja ispravnih estetskih odluka dok predstavljaju informacije o stvarnom svijetu u kojem živimo.

I. UVOD

Dokumentarni film je fluidan pojam koji je vremenom proširen tako da obuhvata gotovo svaku vrstu ne-fiktivnog filmskog ili uopšte video materijala. Prva osoba koja ga je upotrijebila termin dokumentarno u vezi sa pokretnim slikama je bio fotograf iz Sijetla, Edvard S. Kertis. Tokom 1911-1912. godine, Kertis je držao predavanja u gradovima na istočnoj obali Sjedinjenih Američkih Država kako bi prikupio sredstva za svoj monumentalni projekat – fotografski zapis svih starosjedilačkih naroda Sjeverne Amerike. U programima svojih predavanja Kertis je reklamirao „dokumentarnu vrijednost“ svog materijala. „Oni pokazuju,“ napisao je, „šta umjetnik sa kamerom može da učini u prikazivanju zapisa o jednom narodu – zapisa koji ne samo da pruža dokumentarnu priču, već i atmosferu i dušu primitivnog života.“

Kertis je planirao dugometražni film o starosjedilcima koji su živjeli na sjeverozapadnoj obali Pacifika. U svom projektu je naglasio etnografsku vrijednost „dokumentarnog materijala“, ističući da će to biti „jedno od najvrjednijih dokumentarnih djela koje se u ovom trenutku može realizovati“. Film bi bio „dokumentarna slika plemena Kvakijutl, starosjedilaca ostrva Vankuver“. Kertisova upotreba termina „dokumentarni“ možda je bila inspirisana Teodorom Ruzveltom, čija je podrška

njegovom fotografskom projektu pomogla da započne rad. U pismu iz Bijele kuće, iz decembra 1905. godine, predsjednik Ruzvelt se osvrnuo na vrijednost Kertisovih fotografija „kao istorijskih dokumenata“ i na Indijance, koji su bili subjekti tih fotografskih zapisa, nazivajući ih „živim istorijskim dokumentima“.

Francuski rječnici pokazuju upotrebu termina *documentaire* u vezi sa filmom tek tokom 1920-ih. Poput engleskog ekvivalenta, ova riječ podrazumijeva zapis koji pruža dokaz ili potvrdu. U svakodnevnom govoru, dokumenti se odnose uglavnom na arhivsku građu. Kada kažemo da dokumentujemo nešto ili nekoga, to znači da utvrđujemo činjenice o tom objektu ili osobi, potvrđene nekom vrstom pisanog dokaza.

Oblik dokumentarnog filma i svrhe u koje je korišćen određeni su društvenim promjenama i tehnološkim napretkom. Mogu se izvršiti njegova periodizacija na četiri glavne ere:

1. era nijemog filma, od 1895. do kraja 1920-ih;
2. klasična era zvučnog filma, 1930-e i 1940-e godine;
3. prve tri decenije televizije, period nakon Drugog svjetskog rata – 1950-e, 1960-e i 1970-e;
4. period 1980-ih, 1990-ih i početka 21. vijeka, koji je obilježen novim tehnologijama i promjenama u strukturama filmske i televizijske produkcije.

Do kraja dvadesetog vijeka, dokumentarci su se snimali gotovo svuda u svijetu, u različitim oblicima i formatima, često u velikom broju i na sve moguće teme. Ovaj pregled ne pokušava da mapira globalnu praksu dokumentarizma. Pristup koji se ovdje slijedi polazi od ideje da je dokumentarni film, poput slobodne štampe, suštinski instrument kako ondašnje tako i savremene demokratije. To je proizvod Zapada, kao i tehnologija koja mu je omogućila da postane univerzalna forma.

II. PORIJEKLO DOKUMENTARNOG FILMA

Dokumentarni impuls prethodi pojavi filmske kamere. U istorijskom smislu naučnici i dalje vode špekulativne rasprave da li su prvi filmovi bili dokumentarni ili igrani. Naravno, sve teorije i istraživanja ukazuju na to da se radi o igranim filmovima i potrebi čovjeka da putem pokretnih slika reprodukuje stvarnost oko sebe.

Džon Grierson je u februaru 1926. u njujorškom listu »Sun«, u prikazu filma »Moana« (1926) R. J. Flaertija; naziv (engl. documentary) je izveo iz franc. riječi *documentaire* kojom su se u Francuskoj tada imenovali putopisni filmovi; kasnije, zbog Griersonovog autoriteta i njegovih brojnih napisa o dokumentarnim filmovima, naziv se postupno odomaćio u većini zemalja. Pojam dokumentarni film je velikog opsega; odnosi se na sadržajno, tematski, stilski, retorički i namjenski različite filmove, pa zbog toga unutar roda postoje brojni i lako razlučivi žanrovi. U najširem i najbukvalnijem smislu podrazumijeva djela u kojima se prikazuju stvarni i istiniti događaji i osobe, pokazani tokom svakodnevnih životnih i društvenih tokova; takvo određenje je posljedica i činjenica da dokumentarni film, zbog svojih tehničkih (fotografskih i fonografskih) odlika, vjernije i preciznije, »dokumentarnije« od bilo kog drugog instrumenta pojavnu dimenziju svijeta oko nas. Međutim, budući da film upravo tim svojim tehnološkim dostignućima uvijek i na specifičan način oblikuje stvarnost, dalje, budući da je granica i razlika između stvarnog i fiktivnog teško (pogotovu u savremenom svijetu) teško uočljiva, te budući da se razlikuju i sâma poimanja stvarnostnog, ova polazna definicija

stalno se osporava, dopunjuje ili iznova interpretira, a, takođe, priroda i opseg roda pojašnjavaju se često i negativnim definicijama, onima kojima se utvrđuje što dokumentarni film. Od dopunâ i razradâ definicije najviše se uvažava postavka da se film iskazuje kao dokumentarističko djelo ukoliko se u njemu sâmom nekako očitava jasan zahtjev za istinom i istinitim stvarnim svijetom; S obzirom na stil i retoriku, težnja da djelo bude dokumentarističko najčešće se zaključuje iz nedvosmislenog izricanja cilja tog djela — u podnaslovima, spikerskim tekstom, prikazivanjem pisanih ili dr. dokumenata, upoređivanjem očigledno dokumentarističkih metoda oblikovanja djela (npr. → skrivene kamere, → anketne metode, intervjui), te — u pojedinim fragmentima ili cijelim filmovima — upoređivanjem onih oblika zabilježene stvarnosti koji nju najmanje preobražavaju, npr. dugim kadrovima (shodno tome ponekad i uprošćenom montažom), izbjegavanjem trikova, montažnih rezova koji su česti u igranom filmu, vizuelnih i auditivnih ekstravagancija, a u svrhu da se ostvari sličnost sa stvarnim svijetom.

III. ERA NEMOG FILMA

A. Prvi filmovi

Naučnici i dalje raspravljaju o tome da li zasluge za prvo predstavljanje pokretnih slika javnosti pripadaju Amerikancu Tomasu Edisonu ili francuskoj braći Luju i Ogistu Limijeru. U posljednjim decenijama 19. vijeka, mnogi pronalazači su radili na hvatanju pokreta kamerom i njegovom prikazivanju.

Edison, koji se zanimao za zvuk i električnu energiju, konstruisao je veliku električno pokretanu kameru u svom studiju u Nju Džerziju. Da bi komercijalizovao snimljene slike, osmislio je uređaj za gledanje kroz prorez – kinetoskop – koji je predstavio 1894. godine.

Braća Limijer razvila su mali, lagani uređaj koji su nazvali *Cinématographe*. Bio je prenosiv i višenamjenski – mogao se koristiti za snimanje, razvijanje negativa i projektovanje pozitivnih slika. Krajem decembra 1895. godine, u Parizu, Limijeri su prvi prikazali pokretne slike iz svakodnevnog života na velikom ekranu pred publikom koja je platila ulaz.

Cinematograph je odmah postao vodeći na tržištu. Već u roku od godinu dana, Limijerovi operateri radili su u svim većim svjetskim gradovima. Suočeni s patentnim ograničenjima, konkurenti su žurili da razviju sopstvene kamere i sisteme za projekciju. Međutim, preduzetnici koji su željeli da iskoriste nove tehnologije ubrzo su shvatili da najveći profit ne leži u prodaji opreme – kamera i projektora – već u vlasništvu nad samim pokretnim slikama.

Cinematograph je odmah postao lider na tržištu. Već u roku od godinu dana, Limijerovi operateri radili su u svim većim svjetskim gradovima. Suočeni s patentnim ograničenjima, konkurenti su žurili da razviju sopstvene kamere i sisteme za projekciju. Međutim, preduzetnici koji su željeli da iskoriste nove tehnologije ubrzo su shvatili da najveći profit ne leži u prodaji opreme – kamera i projektora – već u vlasništvu nad samim pokretnim slikama.

Prvi filmovi trajali su manje od jednog minuta. U početku su prikazivani kao dio već postojećih oblika masovne zabave, poput predstava u muzičkim dvoranama i drugim popularnim mjestima. Sastojali su se od samo jednog kadra, snimljenog iz fiksne pozicije kamere, a često su se ponavljali pet ili šest puta u petlji dok je novi materijal bio postavljan u drugi projektor. Nakon projekcije filma, program bi se nastavljao raznovrsnim tačkama ili vodviljskim nastupima.

Tematski sadržaj tih filmova bio je izuzetno raznolik. Mnogi su jednostavno kopirali muzičko-scenske nastupe – plesne tačke, burleske i komične pantomime. Međutim, ono što je učinilo pokretne slike senzacionalnim bilo je upravo kretanje stvarnog života na ekranu: radnici koji izlaze iz fabrike, talas koji udara o obalu Dovera, dolazak voza. Prve kamere bilježile su samu suštinu pokreta. Činjenica da su mnogi rani filmovi s vijestima bili inscenirani navodi nas na oprez pri pripisivanju ozbiljne dokumentarne namjere čak i autentičnim filmovima tog doba. Većina ranih filmova imala je jednostavan cilj – privući publiku u šator ili zabavni salon u kojem su prikazivani. Njihovo očuvanje u Sjedinjenim Američkim Državama duguje se papirnim kopijama filmova koje su slane Kongresnoj biblioteci radi zaštite autorskih prava, kao niz pojedinačnih fotografija. U to vrijeme nije postojao zakonski okvir za zaštitu autorskih prava na filmove.

Međutim, u ovoj kolekciji "papirnih kopija" postoje naslovi koji sugerišu da su snimljeni s drugačijim motivima. Na primjer, *Prizori iz sirotišta za novorođenčad* (1904) i serija filmova o Poštanskoj službi SAD-a (1903) ne djeluju kao da su snimljeni isključivo radi zabave. Početkom 20. vijeka u Njujorku je bilo mnogo siročadi, a postojale su i grupe koje su se zalagale za njihovu dobrobit. Možda je *Prizori iz sirotišta za novorođenčad* snimljen za neku posebnu projekciju. Film je dug za to vrijeme – traje više od osam minuta i sastoji se od samo pet kadrova. Prvi, u kojem medicinske sestre dijele obrok dugom redu djece, traje preko četiri minuta. Ostali kadrovi prikazuju različite aktivnosti, uključujući šišanje jednog dječaka i kupanje trojice u limenim kadama.

Zadatak snimanja Poštanske službe povjeren je operateru kompanije *American Mutoscope and Biograph*, koji je nekoliko dana proveo u oblasti Vašingtona snimajući različite poštanske operacije. Filmovi prikazuju sakupljanje, sortiranje, pakovanje i isporuku pošte u ruralnim predjelima. Dvadeset sedam snimaka poslatih Kongresnoj biblioteci za zaštitu autorskih prava imalo je prosječnu dužinu od 25 sekundi, što je bilo uobičajeno za to doba.

Nije poznato šta je bio konkretan motiv ove produkcije. Možda su ovi filmovi prikazivani zajedno tokom posebnih obuka ili regrutnih sesija. Dva snimka iz serije prikazuju način na koji je pošta bila postavljena na stubove kako bi je u pokretu pokupio voz. Trideset godina kasnije, upravo ova tehnika postala je centralna tema britanskog dokumentarca *Noćna pošta* (*Night Mail*), jednog od najpoznatijih dokumentarnih filmova 1930-ih.

B. Pojava filmskih žanrova

Ubrzo se pokazalo da sama novina pokretnih slika nije bila dovoljna da privuče publiku. Neke teme su bile privlačnije od drugih – boksterski mečevi su bili posebno popularni, kao i javni događaji koji su uključivali svjetske lidere, poznate ličnosti, prirodne katastrofe i druge vijesti koje su bile zastupljene u novinskim naslovima. Publici, izgleda, nije bilo previše važno da li su ti snimci stvarni ili izmišljeni. Preduzimljivi producenti rekonstruisali su scene iz svih ratova s početka 20. vijeka – borbi protiv Boksterskih ustanika u Kini, rata između Britanije i Bura u Južnoj Africi, rata između Španije i Sjedinjenih Američkih Država, te sukoba između Japana i Rusije. Francuski filmski stvaralac Žorž Melijes (George Méliès) specijalizovao se za rekonstrukciju događaja, vodeći računa da detaljno istraži svoje teme iz stvarnog života. Posebno je naglašavao da su njegovi filmovi „vještački aranžirane scene“. Poznat primjer je njegova verzija krunisanja kralja Edvarda VII iz 1901. godine, snimljena u studiju u Francuskoj za britansku kompaniju *Gaumont* (Fielding, 1972).

Godine 1905. u Americi je otvoren prvi niklodeon, što je označilo početak stalnih bioskopskih lokacija posvećenih isključivo projekciji filmova. Ovaj koncept brzo se proširio širom zemlje. Tvorci dramskih filmova počeli su da koriste novi vizuelni jezik: krupne planove, pokrete kamere, konvencije realizma zasnovane na vizuelnoj kontinuitetu i prostoru na ekranu – kao i samu tehniku montaže – sve u cilju povećanja efekta fikcionalne drame.

Dok je u Sjedinjenim Američkim Državama igrani film postajao dominantan oblik filmske produkcije, dokumentarni filmovi ili *actualités*, kako su ih Francuzi nazivali, ostali su popularni u Evropi. Prvi redovni filmski žurnali pojavili su se u Evropi 1910. godine, a u Sjedinjenim Američkim Državama 1911, pri čemu je francuska kompanija *Pathé* predvodila inicijativu. Većina vodećih produkcijskih kuća u Francuskoj, Britaniji i Americi slijedila je ovaj trend. Ovaj dokumentarni žanr brzo je stekao globalnu popularnost, ali je nakon Drugog svjetskog rata postepeno potisnut iz bioskopa s rastom televizije.

C. Prvi dokumentarni filmovi

Filmski zapisi „aktuelnih događaja“, kako se prvobitno nazivao američki *Vitagraph* žurnal, nisu imali namjeru da prenesu društvenu poruku. Ideja o korišćenju pokretnih slika kao živog zapisa u didaktičke svrhe potekla je od fotografa.

Jedan od prvih koji je to učinio bio je Herbert Ponting, fotograf sa međunarodnom reputacijom stečenom tokom putovanja po Evropi, Aziji i Dalekom istoku. Stručna štampa opisivala ga je kao „fotografa-zapisničara“, što je označavalo onoga koji se specijalizovao za dokumentarne slike.

Kapetan Robert Fokonskot (Robert Falcon Scott) pozvao ga je da se pridruži britanskoj ekspediciji na Južni pol (1910–1912) kao zvanični fotograf. Ponting je tada, pored svog standardnog fotografskog aparata, dodao i dvije filmske kamere i brzo prošao obuku za njihovo korišćenje.

Ekspedicija se završila tragedijom – kapetan Skot i njegova četiri saputnika umrli su tokom povratka od 900 milja sa Južnog pola, gdje su sa zakašnjenjem od 34 dana otkrili da ih je norveški istraživač Rual Amundsen (Roald Amundsen) pretekao. Ponting je pratio istraživački tim samo nekoliko milja od baze u zalivu Mekmerdo (McMurdo Sound), ali je imao predviđanje da snimi četvoricu istraživača kako demonstriraju način putovanja – vezani za sanke tokom dana i sabijeni u jedan šator tokom noći.

Pontingov filmski zapis ekspedicije bio je sveobuhvatan. Obuhvatao je scene s putovanja ka Antarktiku, prikaze svakodnevnog života u bazi, kao i dinamične snimke pingvina, foka, galebova i orki. Tragična sudbina istraživačkog tima dala je ovim snimcima, zajedno s drugim dokumentarnim materijalom pronađenim uz Skotovo tijelo, izuzetnu emotivnu snagu.

Vješto ih uobličivši u dramatičnu naraciju, Ponting je 1914. godine prikazivao film *Sa kapetanom Skotom na Antarktiku* (*With Captain Scott in the Antarctic*) u londonskoj koncertnoj dvorani punih deset mjeseci. Mnogi su ga gledali i po nekoliko puta. Nastupao je i pred kraljevskom porodicom u Bakingemskoj palati. Njegov scenarijo, film i slajdovi bili su toliko dobro osmišljeni da su i drugi mogli izvoditi predstavu umjesto njega. U prvim mjesecima Prvog svjetskog rata njegovi filmovi su poslani u Francusku, gdje su ostavili snažan utisak na britanske vojnike koji su čekali premještaj na front.

Međutim, sam rat ubrzo je postao glavni predmet interesovanja javnosti, kao i fokus dokumentarnih filmova, koji su gotovo svi služili propagandnim ciljevima. U Britaniji su 1916. i 1917. godine objavljena četiri filma o velikim bitkama. Ohrabreni porukama kralja Džordža V i premijera Dejvida Lojda Džordža, smatrani su odličnim sredstvima za regrutaciju. Ponting je u međuvremenu ostao posvećen očuvanju sjećanja na Skota. Godine 1921. objavio je knjigu *Veliki bijeli jug (The Great White South)*, ilustrovanu s preko 160 njegovih fotografija, koja je pratila istu priču kao i njegova predavanja. Zatim je 1924. godine izdao sedmoreelski film *Velika bijela tišina (The Great White Silence)*, a 1933. producirao zvučnu verziju istog materijala pod nazivom *Devedeset stepeni južno (Ninety Degrees South)*, koju je i sam narirao. U toj verziji Ponting se pojavljuje pred kamerom u smokingu, što savremenim gledaocima pruža uvid u njegov način dokumentarnog pripovijedanja.

Kertis (Curtis) je otišao i korak dalje od Pontinga. Njegovo prvo iskustvo sa dokumentarnom fotografijom počelo je 1899. godine kada je pozvan da se pridruži *Harriman* ekspediciji na Aljasku kao zvanični fotograf. Tokom rada na svom projektu o sjevernoameričkim Indijancima, snimao je zvučne zapise plemenskih pjesama i ritualnog pjevanja. Godine 1904. počeo je koristiti filmsku kameru kako bi zabilježio posebne plemenske aktivnosti, uglavnom plesove, kojima su rijetko prisustvovali autsajderi (Gidley, 1998). Njegova predavanja iz 1911–1912. godine prerasla su u složene multimedijalne performanse. Nazvao ih je „muzičkim spektaklom“ (*musicale*). Tokom projekcija slajdova i filmova, devetočlani orkestar izvodio je muziku transkribovanu sa njegovih originalnih snimaka, dok su Kertisovi propratni komentari dodatno naglašavali „dokumentarnu vrijednost“ materijala.

Godine 1914. završio je svoj dugometražni film, koji je nazvao *U zemlji lovaca na glave (In the Land of the Head-Hunters)*. Kertisov scenario zahtijevao je da pripadnici plemena Kvakiutl (Kwakiutl) obuku tradicionalne nošnje i odglume priču o ljubavi, magiji i međuplemenskim sukobima, pri čemu su ukrasi, građevine, plesovi i inscenirano lovljenje ljudskih glava služili kao prikaz nekadašnjeg plemenskog života. Film nije imao komercijalni uspjeh i nestao je iz javnosti na pola vijeka. Međutim, 1960-ih godina etnolozi sa Univerziteta Vašington pronašli su njegove dijelove i vratili ga u opticaj pod novim nazivom *U zemlji ratnih kanua (In the Land of the War Canoes)* (Holm i Quimby, 1980).

D. Nijemi dokumentarni filmovi nakon Prvog svjetskog rata

Ponting i Kertis bili su pioniri savremenog dokumentarnog filma. Format predavanja koji su usavršili postao je najuspješniji model za prikazivanje dokumentarnog materijala tokom ere nijemog filma. Braunlou (Brownlow, 1978) ga je nazvao „alternativnim filmom“. Kako bi izbjegao korišćenje riječi *predavanje*, Barton Holms (Burton Holmes), jedan od prvih autora u ovoj oblasti, skovao je termin *putopisni film (travelogue)*. Njegove projekcije privlačile su publiku od 2.000 ljudi, koji su plaćali po dva dolara po osobi. Lovel Tomas (Lowell Thomas) stekao je svjetsku reputaciju svojim prikazima Palestine i Lorensa od Arabije, snimljenim tokom rata. Nastupao je u londonskom *Kovent Gardenu* (Covent Garden) i *Albert holu* (Albert Hall), uz muzičku pratnju Velške garde. U eri zvučnog filma, samo njegov glas bio je dovoljan da proda film.

Kapetan Noel (Captain Noel), iskusni putnik u Tibetu, angažovan je 1922. i 1924. godine od strane Kraljevskog geografskog društva kako bi snimio britanske pokušaje osvajanja Everesta. Prvim filmom, *Penjanje na Mont Everest (Climbing Mount*

Everest), Noel je rezervisao istu dvoranu u kojoj je ranije nastupao Ponting, sve dok filmska industrija nije shvatila da bi film mogao ostvariti profit i pustila ga u komercijalnu distribuciju. Drugi film, *Ep o Everestu (The Epic of Everest)*, predstavljao je trijumf visinske fotografije. Jedan član ekspedicije uspio je uhvatiti trenutak kada su se penjači Džordž Malori (George Mallory) i Endru Irvin (Andrew Irvine) kretali prema vrhu. Njih dvojica nikada više nisu viđeni živi. Film je pogledalo više od milion ljudi u Britaniji i Sjevernoj Americi (Brownlow, 1978).

Međutim, Prvi svjetski rat teško je oslabio francusku filmsku industriju i značajno oslabio britansku, ostavljajući Holivud kao dominantni filmski centar u svijetu. Da bi dugometražni dokumentarni filmovi osvojili komercijalnu distribuciju u Americi, morali su privući bioskopsku publiku željnu zabave.

Često se tvrdi da je film Roberta Flertija (Robert Flaherty) *Nanuk sa sjevera (Nanook of the North, 1922)* prvi dokumentarac koji je uspio na taj način, iako je ta tvrdnja upitna. Ovaj film se nalazi među prvih 25 djela koje je Kongresna biblioteka SAD-a proglasila dijelom nacionalne baštine i univerzalno je priznat kao filmski klasik. Međutim, njegova dokumentarna vrijednost ostaje sporna. Naizgled prikazuje stvarni život porodice Inuita (Eskima) u regiji Hadsonovog zaliva u sjevernoj Kanadi, ali zapravo predstavlja fiktivnu verziju života kakav je Flerti zamislio da je postojao mnogo godina ranije. Imena likova u filmu bila su izmišljena, njihove aktivnosti inscenirane, a sam film ne pruža nikakve informacije o stvarnim životnim uslovima ljudi među kojima je Flerti živio dok ga je snimao.

Flerti je započeo karijeru u Kanadi istražujući nalazišta gvozdene rude na sjeveru za svog poslodavca, sera Vilijama Makenzija (Sir William MacKenzie). Odrastao je uz foto-aparat, kojim je pravio portrete i dokumentovao geološke formacije na koje je nailazio. Za ekspediciju na Hadsonov zaliv, koju je planirao 1913. godine, dodao je filmsku kameru svojoj opremi, snimajući aktivnosti Inuita na Bafinovom ostrvu. Ovaj film je prikazivao zajedno sa fotografijama i crtežima Inuita tokom predavanja koja je održao u Torontu u aprilu 1915. godine. Pošto nije uspio da proda film, Flerti se vratio na Hadsonov zaliv radi daljeg istraživanja i snimanja. Kako je kasnije opisao, sav taj dokumentarni materijal, osim radne kopije, nestao je u plamenu kada se negativ, koji je pripremao za slanje u Njujork, zapalio.

Godine 1921. Flerti je ostao bez posla i bez izgleda za karijeru. Predavanja uz preostalu radnu kopiju filma nisu donijela uspjeh. Sreća mu se preokrenula kada je francuska trgovinska kompanija *Revillon Frères* pristala da finansira novo putovanje na Hadsonov zaliv kako bi snimio novi film koji bi promovisao kompaniju za trgovinu krznom.

Rezultat tog projekta, koji je trajao godinu dana, bio je *Nanuk sa sjevera (Nanook of the North)*. U početku je Flerti imao poteškoća da pronađe distributera, ali je na kraju kompanija *Pathé* preuzela film. Ostvario je veliki uspjeh i Flerti je stekao svjetsku reputaciju. Kroz niz prelijepo snimljenih scena, prikazao je ono što je trebalo da budu tipične aktivnosti u godišnjem ciklusu života Inuita – ribolov, lov, postavljanje zamki, vožnju saonicama i izgradnju igloa. Njegove intimne slike Nanuka i njegove fiktivne porodice stekle su mitski status gdje god je film bio prikazan.

Na osnovu uspjeha *Nanuka sa sjevera*, Džesi Laski (*Jesse Lasky*) iz kompanije *Famous Players-Paramount* angažovao je Flertija da snimi još jedan film, ovog puta na Južnim morima. Rezultat je bio *Moana* (1926), vizuelno prelijep film, ali komercijalno neuspješan. Flerti nikada nije uspio da ponovi trijumf *Nanuka sa sjevera*.

Potpuna suprotnost Flertiju bio je tim Martina i Ose Džonson (*Martin and Osa Johnson*), ekstrovertnih istraživača čiji su filmovi dokumentovali njihove sopstvene avanture u snimanju domorodačkih naroda i divljih životinja na udaljenim lokacijama. Njihova prva ekspedicija bila je 1917. godine na ostrva Novih Hebrida u Južnom Pacifiku, gdje su snimali kanibale. Dvije godine kasnije vratili su se na isto ostrvo, gdje su pomoću ručno pokretanog projektora i improvizovanog platna prikazali kanibalskom poglavici i njegovom narodu snimke koje su napravili tokom prve posjete, istovremeno snimajući njihove reakcije.

Džonsonovi su se u Ameriku vratili preko Bornea, Cejlona i južne Indije, snimajući gdje god su imali priliku. Tako su sakupili veliku količinu materijala, iz kojeg su nastali brojni dugometražni filmovi i desetominutni kratki filmovi (*one reelers*). Iako je Martin Džonson pripremao verzije svojih filmova za predavanja, najveću popularnost stekao je kroz njihovu komercijalnu distribuciju, posebno nakon što su on i Osa preusmjerili svoj rad na Afriku.

Većina njihovih ranih filmova danas više nije dostupna, ali spisak u *Safari muzeju Martina i Ose Džonson* daje uvid u njihov rad: *Među kanibalima Južnog Pacifika* (1918), *Kanibali Južnih mora* (1918), serijal od deset kratkih filmova pod nazivom *Na granici civilizacije* (1919), *Džungla avanture* (1921), *Lovci na glave Južnih mora* (1922), *Istočno od Sueca* (1922), sedamnaest kratkih filmova pod nazivom *Putovanja Martina Džonsona* (1922), *Prateći afričke divlje životinje* (1923) i *Simba* (1928), koji je dostupan u VHS formatu.

Kritičari su često bili strogi prema Džonsonovima, a njihovi stavovi danas djeluju zastarjelo i neusklađeno s modernim shvatanjima. Ipak, kako je Braunlou (Brownlow, 1978) istakao, imali su ogroman uticaj na publiku, ali i na profesionalne filmske stvaraoce. Flerti je bio jedan od ranih poštovalaca njihovog rada, videći u Džonsonovim filmovima model onoga što je i sam želio da postigne.

Ismijavali su dokumentarne filmađžije poput Džonsonovih i njihovih imitatora. Ali su istovremeno mislili i na sebe. Obojica su bili avanturisti – Kuper je bio pilot, a Šedsak ratni fotograf u Prvom svjetskom ratu. Pridružila im se i žena, Margerit Harison, koja je uložila novac u projekat i pojavila se u finalnoj verziji filma. Njih troje su snimili *Grass* (1925), zapis o godišnjoj migraciji 50.000 pripadnika Bakhtiari plemena preko rijeka i snijegom prekrivenih planinskih lanaca zapadnog Irana ka ljetnjim pašnjacima. Slike ovaca, koza, magaraca, konja, muškaraca, žena i djece na ovom opasnom putovanju spadaju među najdramatičnije vizuelne dokumente ikada snimljene. *Paramount* je distribuirao film i naručio još jedan, *Chang* (1927), dramu sa tigrovima i slonovima snimljenu u Sijamu (današnji Tajland).

Dokumentarni filmovi nijemog doba obilježili su period eksperimentisanja sa samom formom dokumentarnog filma. Dva značajna eksperimenta u ovom formatu bila su dugometražni film Valtera Rutmana, *Berlin: Simfonija jednog velegrada* (*Berlin: die Symphonie einer Grosstadt*, 1927), koji prikazuje Berlin od svitanja do sumraka prije dolaska nacista, i kratki film *Kiša* (*Rain*, 1929) holandskog reditelja Jorisa Ivensa, studija o gradu i ljudima Amsterdama uhvaćenim u pljusku.

Rutmanov film danas ima veliku istorijsku vrijednost jer vizuelno dokumentuje život Berlina prije njegovog razaranja u Drugom svjetskom ratu. Oba filma funkcionišu samostalno, bez potrebe za titlovima ili naracijom, ilustrujući Ivensovu tvrdnju da je dokumentarni film poezija, dok je fikcija proza filmske umjetnosti.

IV. ZVUČNI FILM

Pojava zvuka donijela je tehničke, ali i umjetničke izazove svim stvaraocima dokumentarnih filmova. Troškovi produkcije su porasli, kao i rizik od neuspjeha u punjenju bioskopskih sala. Johnsoni su nastavili sa radom, reciklirajući svoj afrički safari performans uz zvučne efekte i nove atrakcije – gramofon na kojem su Pigmeji plesali i lov na gorile u Kongu za **Congorilla** (1932), kao i letove u divljinu koristeći dva specijalno prilagođena Sikorsky aviona za **Baboona** (1935).

Paramount je sponzorisao ekspedicije admirala Byrda na Antarktiku 1928-30. i 1934. godine, snimajući osamdesetominutni film o prvoj, koji je osvojio Oscara – **With Byrd at the South Pole, The Story of Little America** (1930). Film se završava (pretpostavlja se) rekonstruisanom verzijom Byrdovog leta iznad Pola, uz dinamičnu naraciju: *"Lagano s komandama, stari izviđaču!"*

Michael Balcon iz **Gaumont British** produkcijske kuće spasio je Flahertyja, koji nije snimio nijedan značajan film od **Moane**, i podržao **Man of Aran** (1934), snimljen na vjetrovitom ostrvu uz obalu Irske.

Muzika i naglašena naracija bile su prvi odgovor dokumentarista na zvučni film. Međutim, zvuk je ušao u filmsku industriju u nepovoljnom trenutku – ekonomska kriza u Sjedinjenim Državama, uspon nacističke partije u Njemačkoj i dolazak Hitlera na vlast u januaru 1933, kao i globalni pokušaji Kominterne pod Staljinovim vođstvom da podriva demokratiju. Stoga ne iznenađuje što su 1930-te najpoznatije po državnim dokumentarnim filmovima pod rukovodstvom Džona Griersona u Velikoj Britaniji i Paree Lorentza u Americi.

A. John Grierson i britanski dokumentarni pokret

Tokom boravka u Americi na Rokfelerovoj stipendiji nakon Prvog svjetskog rata, Džon Grierson je postao zagovornik filma kao sredstva za javno obrazovanje. Od 1927. godine, kada je postao filmski konsultant pri **Empire Marketing Board-u (EMB)**, neumorno je radio na tome da britanska vlada podrži ono što je u početku nazivao „prirodnim filmom“ i „filmom javnih poslova“. „Jer moramo graditi na stvarnom... Sam medij insistira na stvarnom“, napisao je. EMB mu je pružio ograničenu podršku, pa je Grierson formirao malu filmsku jedinicu koja je počela koristiti termin „dokumentarni film“ za svoj pristup nefikcijskom filmu. Ova grupa je djelovala kao filmski kolektiv, pod Griersonovim vođstvom i uz ograničena sredstva britanske državne kase. Flaherty im se nakratko pridružio. I druge institucije su naručivale slične filmove, često koristeći ljude iz Griersonove grupe. **Shell Oil Company** je bila toliko impresionirana da je osnovala sopstvenu filmsku jedinicu.

Godine 1933. **EMB je zatvoren**, a Grierson, sada kao vladin filmski službenik, premjestio je svoj tim u **General Post Office (GPO)**, gdje su po prvi put dobili zvučnu opremu. Međutim, 1937. godine iznenada je podnio ostavku i pomogao u osnivanju **Nacionalnog filmskog odbora Kanade**, postavši njegov prvi komesar.

Griersonova energija i entuzijazam njegovih sljedbenika rezultirali su brojnim filmovima koji su poznati po eksperimentima u dokumentarnoj formi. Među najpoznatijima su:

- **Drifters (1929)**, nijemi film koji je sam Grierson režirao, prikazujući britansku ribarsku industriju;
- **Industrial Britain (1933)**, koji uključuje snimke grnčara koje je snimio Flaherty;

- **The Song of Ceylon (1935)**, koji je režirao Basil Wright za **Ceylon Tea Propaganda Board**. Ovaj film je dobio pohvale kritike zbog svoje vizuelne ljepote i prikaza ljudi i pejzaža Šri Lanke. U jednom dijelu, engleski glasovi su postavljeni preko montaže poslovnih aktivnosti – nekih tradicionalnih, a nekih industrijskih – stvarajući zvučnu sliku komercijalnog značaja Cejlona za Britansku imperiju.

Takođe su poznati i:

- **Housing Problems (1935)**, režiran od strane Edgara Ansteya i Arthura Eltona, snimljen za **Gas Light and Coke Company**, gdje stanovnici londonskih sirotinjskih četvrti govore direktno u kameru o svojim problemima s pacovima, insektima i raspadajućim zgradama;
- **Night Mail (1936)**, koji su režirali Basil Wright i Harry Watt, a producirao GPO. Ovaj film, sa muzikom Benjamina Brittena i scenarijem W.H. Audena, prikazuje noćni voz koji prevozi i sortira poštu između Londona i Škotske. Zvuk točkova voza na šinama postavljen je iza scena snimljenih u studiju, dok se Audenov scenarij u jednom trenutku pretvara u ritmične stihove koji odgovaraju brzini voza.

U Britaniji, akademsko mišljenje o Griersonovom vođenju dokumentarnog pokreta ostaje podijeljeno. Nakon njegovog odlaska, pokret je izgubio pravac i raspao se. Sa izuzetkom nekoliko ostvarenja, njihovi filmovi nisu imali komercijalnu distribuciju i nisu ostavili značajan uticaj na javnost. Grierson je bio svjestan da britanska filmska industrija sprovodi de facto političku cenzuru nad sobom.

Godine 1937, njen tadašnji rukovodilac **lord Tajrel**, jedan od vodećih britanskih stručnjaka za kulturnu propagandu, izjavio je pred liderima industrije: *"Možemo biti ponosni kada primijetimo da se u Londonu danas ne prikazuje nijedan film koji se bavi bilo kojim od gorućih pitanja današnjice."* (Pronay i Spring, 1982, str. 122)

Griersonov program javnog obrazovanja, slično kao i savremene radijske emisije BBC-a, pokazao se jednako anemičnim kao i reakcija britanske vlade na rastuću prijetnju Hitlerove Njemačke.

B. Pare Lorentz i dokumentarni filmovi američke vlade

Različite agencije unutar američke vlade proizvodile su filmove u svrhu obuke i informisanja javnosti još od prve decenije 20. vijeka. Do 1935. godine, u upotrebi su bile desetine takvih filmova, a u njihovu proizvodnju bilo je uključeno 22 federalne agencije. Većina su bili kratki filmovi bez komercijalne distribucije. Na primjer, film **The Making of an American** iz 1912. godine bio je namijenjen obuci imigrantskih radnika u industrijskoj bezbjednosti. **Behind the Scenes in the Machine Age**, koji je 1936. godine proizvela Ženska kancelarija pri Ministarstvu rada, bio je još jedan takav primjer.

Pare Lorentz nije imao iskustvo u filmskoj produkciji – njegova pozadina bila je u filmskoj kritici i umjetnosti. Kao veliki poštovalac Franklina Ruzvelta, želio je da kroz film prenese duh **New Deal-a**. Pošto nije uspio da pronađe finansijere, svoju ideju je pretočio u knjigu **The Roosevelt Year: 1933**, objavljenu 1934. godine. Zatim je

predložio film o **pustinjske olujama (Dust Bowl)** koje su opustošile američki Srednji zapad. U to vrijeme, **Rexford Guy Tugwell**, direktor **Resettlement Administration** (kasnije **Farm Security Administration**), tražio je nekoga ko bi snimio upravo takav film. Film je trebalo da upotpuni rad dokumentarnih fotografa poput **Walkera Evansa**, **Dorothee Lange** i **Bena Shahna**, koji su radili za istu agenciju. Lorentz je dobio priliku i rezultat je bio **The Plow That Broke the Plains (1936)** – prvi američki dokumentarni film financiran od strane vlade i namijenjen širokoj bioskopskoj publici.

Velike filmske kuće odbile su da distribuiraju film, ali su Lorentzovi kontakti i vladini informativni službenici omogućili da on ipak dospije do stotina bioskopa, naročito u Srednjem zapadu. Međutim, **Paramount Pictures** je prihvatio da distribuiraju njegov sljedeći film, **The River (1937)**, o rijeci Misisipi, koji je prikazivan širom zemlje.

Godine 1938. predsjednik Ruzvelt je izvršnom naredbom osnovao **U.S. Film Service**, postavivši Lorentza za njegovog direktora, što je podstaklo produkciju više filmskih projekata. Među njima je bio i film **The Land (1942)**, koji je Lorentz snimio u saradnji sa Flahertyjem, ali nikada nije bio objavljen. Ipak, u naredne dvije godine, sve veći otpor Kongresa prema **U.S. Film Service-u** doveo je do toga da, dok se Ruzvelt suočavao sa rastućim međunarodnim krizama, služba bude ukinuta.

Lorentzov pristup dokumentarnom filmu bio je potpuno drugačiji od **Griersonovog**. Koristio je upečatljive slike kako bi simbolizovao epske teme: **šta je ljudska inicijativa, ali i pohlepa, učinila zemlji** (u *Plow*); **kako su vizionarski projekti neophodni da ukrote moćne sile prirode** (u *The River*). Njegovim filmovima davao je poseban stil kroz muziku **Virdžila Tomsona (Virgil Thomson)** i naraciju koja je ponekad zvučala kao poezija u slobodnom stihu, čime su se razlikovali od svih drugih dokumentaraca tog vremena.

Vladini filmovi i pioniri dokumentarne forme

Filmovi financirani od strane vlade, poput onih koje su stvarali **Grierson** i **Lorentz**, nisu mogli da se takmiče sa igranim filmovima kada je u pitanju popularnost kod publike. U eri zvučnog filma, jedini oblik dokumentarnog sadržaja koji je šira javnost mogla redovno da gleda bile su **filmske novosti** (*newsreels*). Međutim, filmske novosti koje su proizvodili holivudski studiji nisu imale za cilj da izazovu ili preispitaju stavove gledalaca.

Izuzetak je bio **March of Time**, serijal koji su 1935. godine pokrenuli **Roy Larsen** i **Louis de Rochemont**, kao filmska verzija radio programa koji je Larsen osmislio još 1931. Ovaj serijal se ubrzo nametnuo kao novi oblik oštre i dinamične “**vizuelne novinske reportaže**”, kako su ga autori nazvali. Stil **March of Time**-a postao je prepoznatljiv – učesnici su ponovo odigravali događaje, a glumci su imitirali državnike i poznate ličnosti. **Henry Luce**, vlasnik magazina *Time*, branio je ovu praksu rekavši da je to “**falsifikat u službi istine**”.

Naracija, koju je govorio **Westbrook Van Voorhis**, bila je upečatljiva, hitra i melodična, uz pratnju snažne muzike i mostova u obliku kratkih, novinskih naslova. Prvih nekoliko godina, svaka epizoda imala je više tema, ali je serijal kasnije prešao na format jedne teme po epizodi. **March of Time** je bio dinamičan, provokativan i uzbudljiv za gledanje i slušanje, pa je brzo stekao popularnost. Do 1937. godine, prikazivan je u **oko 10.000 američkih bioskopa** i imao je **24 miliona gledalaca mjesečno**. Njegova britanska verzija izazvala je divljenje među **Griersonovim** sljedbenicima, od kojih su neki čak i radili na njoj.

Godine 1942. istekao je ugovor o distribuciji između **March of Time**-a i filmske kuće **RKO**, nakon čega je **RKO-Pathé** pokrenuo konkurentski serijal **This is America**. Ovaj serijal, koji je trajao do 1951. godine, bio je manje kontroverzan i fokusiran na život i potrebe američkih gradova tokom ratnih godina i njihovih posljedica. Iako mu je nedostajala dramatičnost **March of Time**-a, pružao je vjerodostojne prikaze domaćih tema. Filmovi su bili dobro producirani, ali su često padali u propovjednički ton, slično filmu **The City (1939)**, koji su režirali **Willard Van Dyke** i **Ralph Steiner**, a finansirao **Američki institut urbanista** (*American Institute of City Planners*).

Propaganda i Drugi svjetski rat

Bilo je neizbježno da ideološki sukobi iz tridesetih godina dovedu do onoga što je **Erik Barnouw** (1993) nazvao "**političkim angažovanjem dokumentarnog filma**". Primjeri ovoga su filmovi **The Spanish Earth (1937)**, koji je režirao **Joris Ivens**, a za koji je **Ernest Hemingway** napisao i izgovorio naraciju, i **Native Land (1942)**, djelo ljevičarske grupe **Frontier Films**. (Ivens je dvaput posjetio Sovjetski Savez.)

U Njemačkoj, blizak odnos **Leni Riefenstahl** s **Hitlerom** rezultirao je sa dva značajna filma:

- **Triumph of the Will (1935)** – proslava Hitlerovog vođstva na skupu nacističke partije u Nirnbergu 1934. godine,
- **Olympia (1938)** – dvodijelni film o Olimpijskim igrama u Berlinu 1936.

Oba filma, kroz režiju i inscenaciju, nudila su **filmski spektakl** koji je nagovijestio način na koji će televizija kasnije prenositi **događaje uživo**.

Još jedan značajan primjer propagandnog dokumentarca bio je **Turksib (1929)**, film sovjetskog reditelja **Viktora Turina**, koji prikazuje podvige sovjetskih inženjera u izgradnji željezničke veze između **Turkestana i Sibira**. Ovaj film ostavio je snažan utisak na **Griersona** i **Lorentza**.

Dokumentarci u ratu

Sve zaraćene strane u Drugom svjetskom ratu imale su **filmske jedinice na frontu** koje su prikupljale materijal za **filmske novosti i duže filmove**. Prikazivanje **stvarnih scena rata** donijelo je novu dimenziju dokumentarnom filmu.

Režiser **Harry Watt**, poznat po filmu **Night Mail**, izjavio je: "*Onog trenutka kada su se pojavile stvarne ratne scene – snimljene od strane pravih vojnika, koji su ginuli dok su ih snimali – klasičan rekonstruisani dokumentarac je postao suvišan.*"

U tom duhu nastali su filmovi poput:

- **Target for Tonight (1941)** – rekonstruisana priča o britanskoj **RAF misiji bombardovanja Njemačke**, u kojoj su svi učesnici stvarni pripadnici vojske.
- **Memphis Belle (1944)** – američki ekvivalent, koji je režirao **William Wyler**.

Holivud i propagandni filmovi

Nakon što su **SAD ušle u rat u decembru 1941.**, **Holivud** je odmah podržao **ratne napore**. **General Marshall** je lično angažovao **Franka Capru** da snimi serijal filmova kako bi objasnio **ciljeve rata** američkim regrutima.

Pod naslovom **Why We Fight**, ovi filmovi – zajedno sa kasnijim produkcijama poput **Know Your Enemy - Japan (1944)** – koristili su **iste propagandne tehnike, stereotipe i iskrivljenja istine** kao i filmovi **sila Osovine**. Holivudski režiseri su se jednako spremno odazvali zahtjevima za propagandom u dokumentarcima kao i u igranim filmovima.

Jedan od **najpoznatijih ratnih dokumentaraca** bio je **San Pietro**, koji je snimio **John Huston**. Film prikazuje **bitku za San Pietro**, koja se odigrala u decembru 1943. godine tokom kampanje američke Pete armije za osvajanje Rima.

Međutim, najdramatičnije scene u filmu **nisu snimljene tokom bitke**, već **nekoliko nedjelja kasnije**, kada su vojne jedinice **inscenirale borbene scene** koristeći **tehnike realizma** koje su usavršene u holivudskim igranim filmovima.

DOLAZAK TELEVIZIJE

Na kraju **Drugog svjetskog rata**, broj gledalaca **američkih filmskih novosti** dostigao je vrhunac, sa procijenjenih **200 miliona gledalaca širom svijeta**. Međutim, kako u **Sjedinjenim Američkim Državama**, tako i u **Velikoj Britaniji**, filmska industrija je ubrzo ušla u period **naglog pada**.

Prema **popisu stanovništva SAD-a iz 1945. godine**, **85 miliona Amerikanaca** je svake sedmice išlo u bioskop. Do **1960. godine**, taj broj se smanjio na **40 miliona**, a do **1980. godine** pao je na **manje od 20 miliona**. Sličan trend zabilježen je u Velikoj Britaniji:

- **1945. godine** bioskope je posjećivalo **oko 32 miliona ljudi**,
- **1960. godine** broj gledalaca pao je na **ispod 10 miliona**,
- **1980. godine** bioskop je posjećivalo **samo 1 milion ljudi**.

Za ovaj pad obično se **krivi televizija**, iako su demografske promjene u siromašnijim dijelovima američkih gradova imale **još veći uticaj**. Rušenje starih bioskopa dovelo je do **kraja jednog načina života**, a sa njim su nestale i **filmske novosti**:

- **March of Time** i **This is America** ugašeni su **1951. godine**,
- **Pathé News** (vlasništvo Warner Brothersa) nestao je **1956. godine**,
- **Paramount News** prestao je sa radom **1957. godine**,
- **Fox-Movietone News** ugašen je **1963. godine**,
- **MGM-Hearst News of the Day** i **Universal News** nestali su **1967. godine** (Barnouw, 1993).

Uspon televizije

Redovne televizijske emisije počele su u **Britaniji 1936. godine**, a u **SAD-u 1939. godine**, ali su obustavljene tokom **rata**. Nakon rata, televizija se brzo proširila i ubrzo postala **najpopularniji oblik zabave** u Americi.

Televizija je **revolucionisala dokumentarni film**. Televizijske mreže su obezbijedile **finansiranje i distribuciju**, čime su riješene **dve najveće prepreke** sa kojima su se suočavali dokumentaristi. Pošto su mreže držale **frekvencije u javnom vlasništvu**, nudile su dokumentarne emisije kao **javnu uslugu**.

Televizija je takođe **promijenila percepciju stvarnosti** kod publike. **Džon Grierson** je govorio da **filmski medij insistira na autentičnosti**, ali televizija je donijela **stvarni svijet uživo** direktno u domove ljudi.

Nova uloga televizije

- **Studiji** su postali mjesta za **emisije uživo** o raznim temama.
- **Kamere na terenu** pretvorile su **javne događaje u spektakle**, koje su gledaoci mogli pratiti **detaljnije nego prisutni u publici**.
- **Voditelji, spikeri i komentatori** sada su **direktno komunicirali s gledaocima**, što je modernizovalo tradicionalni način **javnog obraćanja**.

Televizija je **izazvala tradicionalne filmske prikaze stvarnosti**. **Društvena pitanja** su postala srž dokumentarnog programa, navikavajući gledaoce na **krupne planove lica** koja govore u kameru. Ovaj stil, koji su neki reditelji nazivali **"govoreće glave"** i **"zvučni isječci"**, postao je **dominantan televizijski format**, koji se zadržao do danas.

DOKUMENTARNI FILMOVI POVEZANI S VIJESTIMA

Posvećenost televizijskih mreža **javnom servisu** odredila je sadržaj **ranih televizijskih dokumentaraca** povezanih s vijestima. Inspiracija je dolazila iz **radija i štampe**, a predvodnik ovog žanra bila je emisija **See It Now**, koju je vodio ugledni novinar **Edvard R. Marou** i producirao zajedno sa **Fredom Frendijem**.

See It Now je bila **studijska emisija** u kojoj je **Marou uživo razgovarao s publikom** i tokom svoje **polučasovne emisije** uvodio **snimljene ili uživo prenesene priloge**. Već u prvoj emisiji, emitovanoj **18. novembra 1951. godine**, Marou je **prebacivao između uživo kamera u Njujorku i San Francisku**, čime je televizija prvi put koristila **dvosmjernu vezu između dvije obale SAD-a**. Ovo je bio dokaz **tehnološkog napretka televizije**.

U uvodnim kadrovima **studijskog kontrolnog centra**, glas naratora najavljivao je emisiju riječima:

"Dokument za televiziju, zasnovan na vijestima protekle sedmice i ispričan kroz glasove i lica onih koji su te vijesti stvarali... Javni servis televizijske mreže CBS."

Emisija **See It Now** emitovana je do sredine **1958. godine**, a ostala je najpoznatija po **marta 1954. godine**, kada je kritički analizirala **metode i motive senatora Džozefa Makartija** u njegovoj antikomunističkoj kampanji.

Novi formati televizijskih dokumentaraca

Nakon završetka **See It Now**, mreža **CBS** je 1959. godine pokrenula **CBS Reports**, **jednočasovni dokumentarni program zasnovan na vijestima**, koji je tokom prve četiri godine emitovan **dva puta mjesečno**, a zatim **jednom mjesečno** naredne **dvije decenije**.

Mreža **NBC** pokrenula je **NBC White Paper** 1960. godine, emisiju koja se prikazivala **povremeno**, dok je **NBC Reports** započeo s emitovanjem **1972. godine**.

Mreža **ABC**, koja je tada još uvijek bila **nova u televizijskom biznisu**, predstavila je svoju mjesečnu emisiju **ABC Close-Up** 1973. godine.

Jedan od najpoznatijih programa ovog tipa postao je **60 Minutes**, čiji je tvorac **Don Hjujt**, a koji je prvi put emitovan **septembra 1968. godine**.

ISTORIJSKI I KOMPILACIJSKI DOKUMENTARCI

Još jedna specijalnost **ranih televizijskih dokumentaraca** bili su **filmovi sastavljeni od arhivskih snimaka**. Pojedini pokušaji ovog tipa dokumentaraca pojavili su se **prije Drugog svjetskog rata**; kako **filmske novosti** tako i serijal **March of Time** često su koristili **sopstvene arhive**. Tokom **Drugog svjetskog rata**, dokumentarni filmovi **intenzivno su koristili vijesti i snimke drugih izvora**.

U sezoni **1952/53**, mreža **NBC** je producirala serijal od 26 epizoda pod nazivom **Victory at Sea**, koji je nastao nakon što je NBC stekao **arhivu američke mornarice**. Serijal je bio prepoznatljiv po **snažnoj narativnoj liniji i posebno komponovanoj muzici**. Čak i pedeset godina kasnije, prodavao se u **VHS kolekcijama**. U sezoni **1956/57**, mreža **CBS** je odgovorila sa svojim serijalom **Air Power**, koji je takođe imao **26 epizoda**. Slični projekti su se nastavili s **NBC-ovim Project XX (1954-70)** i **CBS-ovim Twentieth Century (1957-66)**, koji su proširili žanr **kompilacijskog dokumentarca**.

Nove tehnike predstavljanja istorijskih događaja

Ovi programi razvili su **nove načine prezentovanja dokumentarnog materijala**. **Stare fotografije**, kojih su milioni sačuvani u javnim i privatnim kolekcijama, ponovo su snimane **kamerama koje su mogle da istaknu detalje i kreću se preko slike**.

Jedan od prvih primjera ove tehnike bio je film **City of Gold (1957)**, koji je oživio **grad Doson Siti tokom zlatne groznice u Jukonu**, koristeći **stare staklene negative** koji su godinama bili zaboravljeni. Film je producirao **National Film Board of Canada**. Inspirisan ovim pristupom, **NBC** je snimio dva naslova u okviru serijala **Project XX: The Real West (1961)**, u kojem je narator **Gari Kuper**, i **End of the Trail (1965)**, u kom je narator **Volter Brenan**. Ovi primjeri ilustruju **moć televizijskih mreža da angažuju holivudske zvijezde u dokumentarnim projektima**.

Uvođenjem **svedočenja očevidaca i stručnjaka**, koja su bila **ukomponovana sa vijestima, fotografijama i drugim grafičkim materijalom**, **istorijski dokumentarci** postali su **stalni dio televizijskih programa**.

Tokom **1974-75**, britanska komercijalna televizija **Thames Television** producirala je **26-epizodni serijal The World At War**, u kom je narator **Lorens Olivije**. Ovaj serijal postavio je **novi standard za visokokvalitetne dokumentarne serije ovog tipa**.

Savremeni pristupi istorijskim dokumentarcima

Nezavisna rediteljka **Koni Fild** istražila je mogućnost **subverzije ovog formata** kroz svoj film **The Life and Times of Rosie the Riveter (1980)**. Film prati **iskustva pet žena – tri crne i dvije bijele** – koje su bile **regrutovane za industrijski rad tokom Drugog svjetskog rata**, ali su nakon rata bile **prinudene da napuste poslove**. Koristeći **zvanične američke propagandne snimke i muziku tog perioda**, film je stvorio **snažan kontrast između zvanične naracije i ličnih svjedočanstava**.

Sličan pristup korišćen je u filmu **The Atomic Cafe (1982)**, koji je u potpunosti sastavljen od **zvaničnih propagandnih i edukativnih filmova američke vlade**. Film otkriva **apsurdnost kampanje "Duck and Cover"**, koju je nekada promovisao lik **Bert the Turtle**, i pruža **kritički pogled na propagandu Hladnog rata**.

TELEVIZIJSKA PRODUKCIJA DOKUMENTARACA

Po obimu produkcije, broj dokumentarnih filmova prikazanih na televiziji tokom prvih decenija televizijske ere **daleko je nadmašio sve filmove nijemog perioda.**

U knjizi **Special Edition: A Guide to Network Television Documentary Series and Special News Reports, 1955-1979**, Danijel Ajnštajn (Daniel Einstein) navodi **7.000 pojedinačnih naslova i 120 serijala**, prikazanih na **tri američke komercijalne mreže** u periodu između **1955. i 1979. godine.**

U knjizi **The Expanding Vista: American Television in the Kennedy Years**, Meri En Votson (Mary Ann Watson) izračunala je da su samo u sezoni **1961/62**, te tri mreže **producirale ukupno 254 sata dokumentarnih programa** – što je ekvivalent **jednosatnom filmu svakog radnog dana u godini.**

Razvoj profesionalnog kadra

Ovaj stalni tok dokumentaraca zahtijevao je **ogroman rast broja profesionalaca** koji su radili kao **scenaristi, reditelji, producenti i istraživači.** Neki su dolazili iz **filmske industrije**, ali mnogo više njih iz **radija i štampanog novinarstva.** Ipak, svi su morali naučiti **šta najbolje funkcioniše na televiziji.**

Jedan od **istaknutih autora dokumentarnih filmova** bio je **Al Vaserman (Al Wasserman)**, čiji rad najbolje oslikava **širinu tema i posvećenost ovog zanata.**

Vaserman je karijeru započeo **kao scenarista edukativnih programa nakon Drugog svjetskog rata**, a u televizijsku industriju ušao je **1953. godine.** Njegov **prvi značajan filmski projekat** bio je **First Steps (1947)**, prvi film Ujedinjenih nacija, koji je osvojio **Oskara.**

Tokom **40 godina karijere**, Vaserman je bio **scenarista, reditelj ili producent** – ili kombinacija svih ovih uloga – u **preko 120 dokumentaraca.**

Neki su bili **kratki prilozi za emisiju 60 Minutes**, gdje je radio od **1975. do 1985. godine.** Drugi su bili **polusatni i duži filmovi za televizijske mreže**, a dio njegovog rada bio je **freelance produkcija.** Njegov posljednji televizijski projekat bio je **prilog za kratkotrajni NBC magazin 1986.**

Najpoznatiji dokumentarci Ala Vasermana

Među njegovim najpoznatijim radovima su:

- **Out of Darkness (CBS, 1956)** – studija o **mentalnim bolestima**, prvi **televizijski dokumentarac u trajanju od 90 minuta**, u kom je narator **Orson Vels (Orson Welles).** I danas se smatra **jednim od najboljih dokumentaraca o ovoj temi.**
- **Biography of a Cancer (1960)** – jedan od prvih **CBS Reports dokumentaraca.**
- **U-2 Affair (1960)** – prvi dokumentarac serijala **NBC White Paper**, sa **Četom Hantlijem (Chet Huntley)** u ulozi **autoritarne figure pred kamerama**, po uzoru na **Edvarda R. Maroua (Edward R. Murrow).**
- **Sit-In (1960), Angola: Journey To A War (1961), The Battle of Newburgh (1962), Adam Clayton Powell (1964)** – svi iz serijala **NBC White Paper.**

Za serijal **NBC's Dupont Show of the Week**, Vaserman je producirao:

- **High Wire: The Great Wallendas (1964)** – dokumentarac o **cirkuskim akrobatama**.
- **Flight Deck (1964)** – priču o **posadi pilotske palube nosača aviona Franklin D. Roosevelt**, tokom obuke i puta preko **Atlantskog okeana** ka **Šestoj floti u Mediteranu**. **Flight Deck** je ujedno bio **prvi Vasermanov dokumentarac u boji**.

Dejvid Volper

Tokom **1950-ih**, televizijske mreže **odbile su da emituju dokumentarce** koje nisu **same producirale**, pozivajući se na svoju **javnu odgovornost**. **Dejvid Volper (David Wolper)** se smatra **prvim producentom koji je uspio da probije ovu politiku**.

Jedna od njegovih prvih dokumentarnih produkcija bila je **Biography (1962-1964)**, serijal od **65 epizoda** koji je vodio **Majk Volas (Mike Wallace)**. Ova emisija se sastojala od **novinskih snimaka i drugog arhivskog materijala**, a emitovana je putem **sindikacije** na različitim televizijskim stanicama širom zemlje. **Ogroman uspjeh serijala lansirao je Volasovu karijeru na CBS-u**.

Nakon toga, Volper je predložio **serijale o Holivudu**, koje je **prodao NBC-u**, tvrdeći da su oni **zabavnog karaktera**. Ubrzo su se **Volperove produkcije** našle na **sve tri velike mreže**, uključujući:

- **The Making of The President: 1960 (1963)**,
- **The Legend of Marilyn Monroe (1964)**,
- **The Unfinished Journey of Robert F. Kennedy (1970)** – svi emitovani na **ABC-u**.
- **D-Day (1962)** – prikazan u sklopu **NBC-jevog Dupont Show of the Week**.
- **Specijali Nacionalne Geografske Asocijacije (National Geographic Society Specials)** na **CBS-u** od **1965. do 1975. godine**.

Inovacije u dokumentarnom programu

Volper je imao **izuzetno bogatu produkciju** dokumentarnih filmova, ali **nije bio striktno posvećen vijestima**. Njegov prvi značajniji korak u ovoj oblasti došao je nakon što je **kupio arhivu filmskih novosti studija Paramount**, koji je tada prestao sa njihovom proizvodnjom.

Bio je **spreman da eksperimentiše sa dramatizovanim materijalima i rekonstrukcijama događaja**. Takođe je **prvi prepoznao potencijal podvodne fotografije Žaka Iv Kustoa (Jacques-Yves Cousteau)** i uspješno ga doveo na televiziju u seriji **Undersea World of Jacques Cousteau** na **ABC-u** (sezona **1967-1968**). ABC je kasnije nastavio seriju u saradnji sa Kustoovom produkcijskom kućom sve do **1976. godine**.

Volper je takođe sklopio partnerstvo sa **Time magazinom** kako bi producirao **osam specijalnih epizoda serijala March of Time (1965-1966)**, koje su bile **veoma uspješno distribuirane** putem sindikacije.

Povezivanje prošlosti i budućnosti

I Kusto i produkcija Time magazina **spojili su prošlost i budućnost**. Već ranije, **Martini i Osa Džonson (Martin & Osa Johnson)** pokazali su da dokumentarni filmovi o prirodi, **producirani i predstavljeni na atraktivan način**, mogu postati **izuzetno popularni**. Nakon što je Martin poginuo u avionskoj nesreći **1937. godine**, Osa je nastavila da radi, a njihov materijal je **kasnije pretočen u televizijski serijal**, koji se emitovao **tokom 1950-ih**.

Volper je nastavio **ovu tradiciju**. Do kraja **20. vijeka**, dokumentarci **o prirodi i istoriji** bili su popularniji **nego ikada prije**.

Cinéma-Vérité

Dok je **filmska industrija** paničila zbog **opadanja publike**, distributeri filmova su bili **još manje skloni da prihvate dokumentarne filmove**. **Eksperimentalni i avangardni reditelji** morali su se osloniti na **umjetničke bioskope, festivale i preporuke od usta do usta** kako bi prikazali svoja djela. Filmski stvaraoci **koji nisu radili za televizijske mreže** bili su **izopšteni**.

Njihova prilika došla je **krajem 1950-ih** sa pojavom **laganih kamera i prenosive zvučne opreme**. Ova tehnologija omogućila je **veću mobilnost i snimanje akcije bez prethodne pripreme**, što je bilo **ogromno olakšanje za producente dokumentarnih filmova**. Neki reditelji su iskoristili **ovu fleksibilnost u snimanju i montaži** kako bi stvorili **novi tip dokumentarca**, poznat kao **cinéma-vérité**.

Porijeklo termina

Ovaj termin su skovali **francuski reditelji** u čast ranog sovjetskog propagandiste **Dzige Vertova**, koji je predložio stvaranje **kinopravde** – što doslovno znači **"filmska istina"**. Vertov je tim izrazom mislio na filmsku verziju **partijskih novina Pravda**, odnosno film koji odražava **"ispravnu" marksističko-lenjinističku interpretaciju stvarnosti**.

Bez obzira na svoje ideološko porijeklo, **cinéma-vérité** je djelovao **neposrednije i autentičnije** u prikazivanju realnosti nego **konvencionalni dokumentarci**.

Pioniri i poznati filmovi

Robert Dru (Robert Drew) iz **Time Inc.** zajedno sa **Ričardom Likokom (Richard Leacock)** prvi su započeli eksperimente u ovom stilu. Ubrzo su im se **pridružili i drugi reditelji**, a **ABC** je nakratko pokazao interesovanje za ovaj format. Međutim, **malo njihovih filmova je emitovano na televiziji**. Danas su prepoznati kao **živi dokumenti određenog vremena**:

- **Primary (1960)** – Dru i Likok prikazuju predsjedničke **predizbore u Viskonsinu između Kenedija i Hamfrija**.
- **Don't Look Back (1966)** – Don Penebejker (Donn Pennebaker) prati **Boba Dilana (Bob Dylan)** tokom njegove turneje po Engleskoj.
- **Salesman (1969)** – braća Albert i Dejvid Mejls (Albert & David Maysles) prate **čtetvoricu prodavaca Biblija**.
- **Gimme Shelter (1970)** – prikazuje **turneju Rolling Stones-a 1969. godine**, koja se završila tragičnim nasiljem na **koncertu u Altamontu (Kalifornija)**.

Jedan od **najpoznatijih cinéma-vérité filmova** godinama **nije mogao biti prikazan u javnosti – Titicut Follies (1967)** Freda Vizmana (Fred Wiseman). Film je snimljen u **zatvoru za kriminalno neuračunljive** u Bridžvoteru (Masačusets), ali su advokati države spriječili njegovo emitovanje kako bi **zaštitili privatnost zatvorenika**.

Vizman je ostao **dosljedan cinéma-vérité stilu** i nastavio sa snimanjem. Nakon **High School**, do **2000. godine** snimio je čak **30 dokumentaraca**, od kojih neki traju **tri sata i duže**, dok njegov film **Near Death** traje **skoro šest sati**.

Period: 1980-e i 1990-e

Televizija je **sazrela** tokom **1960-ih**, učvrstivši se kao **glavni pokretač američkog kulturnog života** – dominantni medij među svim medijima. Međutim, tokom **1980-ih**, sama struktura televizijske industrije doživjela je **radikalnu promjenu**, kao rezultat **deregulacijskih mjera** koje je uvela **Reaganova administracija**. Promjene u **pravilima vlasništva**, podsticanje **kablovskih i satelitskih kanala**, te **pojava FOX-a** kao **četvrte** televizijske mreže, označili su **kraj dominacije** tri velike mreže – **ABC, CBS i NBC**.

Uticaj tehnologije

Promjene u **tehnologiji** takođe su oblikovale **novi dokumentarni pejzaž**.

- **Sredinom 1970-ih, video kamere** su se počele **profesionalno koristiti** u nekim informativnim i sportskim emisijama.
- Do **1980. godine**, one su **potpuno zamijenile filmske kamere** u sakupljanju vijesti.
- **Prenosne video kamere** bile su **fleksibilnije i jeftinije za upotrebu** od klasičnih filmskih kamera.
- Mogle su biti smanjene do veličine **iglene rupice** i skrivene u prostoriji ili čak u **naočarima**.

Pojava **VHS tehnologije** omogućila je **društvenim i političkim aktivistima** da **samostalno distribuiraju svoje video materijale**. Tako su **nastavnici, marginalizovane grupe i manjinske zajednice** – svi koji su se osjećali **isključenima iz mainstream medija** – mogli sami snimati i emitovati **sopstvene dokumentarne sadržaje**.

B. Kablovske i druge televizijske mreže

Kablovska televizija otvorila je **nove mogućnosti** i za **nezavisne producente** i za **već etablirane produkcijske kuće**, poput **Time-Life-a** i **National Geographic-a**. Dokumentarni programi na kanalima specijalizovanim za **dokumentarne sadržaje**, koji ciljaju **specifične publike skromne veličine**, često su imali **formulački pristup** kako bi izgradili **prepoznatljiv imidž brenda** i bili **često reprizirani**.

Među vodećim kablovskim kanalima, **Arts and Entertainment (A&E)** istakao se serijalima poput:

- **Biography** – nastavak rada koji je započeo producent **David Wolper**.
- **Investigative Reports** – istraživački dokumentarci.

- **American Justice** – serijal posvećen sudskim procesima i kriminalu.

Jedan od producenata koji je iskoristio ovaj razvoj bio je **Bill Kurtis**. Nakon karijere kao **novinar na CBS-u**, Kurtis je **1988. godine osnovao vlastitu produkcijsku kuću u Čikagu**. Do kasnih **devedesetih**, njegovi dokumentarci su se mogli gledati na **A&E-u najmanje jednom sedmično**.

Slično tome, **Turner Broadcasting System** ulagao je u **dokumentarce dužeg formata** kao dopunu svom **24-časovnom informativnom servisu CNN-u**. Jedan od takvih projekata bio je:

- **Dying to Tell the Story (1998)** – priča mlade žene **Amy Eldon**, koja pokušava da razumije zašto **fotografi i snimatelji** rizikuju život da bi izvještavali o **ratovima i kriznim zonama**. Film je inspirisan smrću njenog **brata Dana Eldona**, koji je sa samo **22 godine**, kao **fotograf Reutersa**, ubijen u **Somaliji 1993. godine**.

Ted Turner je lično investirao **12 miliona dolara** u **24-djelni serijal Cold War (1998-1999)**, zajedničku produkciju **BBC-a i Turner Broadcasting-a**. Glavni producent bio je **Jeremy Isaacs**, isti čovjek koji je **1974. godine producirao The World At War**, jedan od najpoznatijih ratnih dokumentaraca. **Serijal je bio kritikovan zbog neutralnog pristupa**, ali se široko koristi u **školama i univerzitetima**.

C. Stil i tematika

Televizijski dokumentarci iz 1960-ih i 1970-ih često su bili **kritikovani zbog institucionalnog izgleda i formalnosti**. Međutim, u **1980-im i 1990-im** pojavili su se autori sa **ličnim i prepoznatljivim stilom**, koji su se **značajno razlikovali od tradicionalnog formata**.

Jedan od takvih autora je **Jon Alpert**, koji je radio u **Downtown Community Television Center** u kineskoj četvrti **New Yorka**. Alpert je poznat po dokumentarcima koji su **razotkrivali zloupotrebe američkog kapitalizma**, kako u zemlji, tako i u inostranstvu. **Često je sam bio snimatelj i reporter istovremeno**, kombinujući **snimanje i komentarisanje uživo**. Njegov narativni stil je **neposredan i spontan**, što je nekima **iritantan**, a drugima **osvježavajuće iskren**.

Primjeri njegovih dokumentaraca uključuju:

- **One Year in a Life of Crime (1989)** – Alpert je **pratio živote trojice mladih kradljivaca u Newarku, New Jersey**.
- **A Life of Crime Two (1998)** – nastavak priče, prikazan na **HBO-u**, u kojem se Alpert nakon **deset godina** vraća istim protagonistima da vidi šta im se dogodilo. Film završava prikazom **Rob-a, jednog od trojice lopova**, kako **potpuno uništen od droge kolabira na ulici**.

Za razliku od Alperta, **Errol Morris** razvio je **stilizovaniji i filmskiji pristup dokumentarnom žanru**. Njegov najpoznatiji film je:

- **The Thin Blue Line (1988)** – film o **dva mladića u zatvoru u Dallasu**, koji istražuje pitanje **da li je pravi krivac osuđen za ubistvo policajca**. Morris je koristio **višestruke rekonstrukcije ubistva**, prikazujući **različite verzije**

dogadaja, onako kako su ih opisivali **učesnici priče**. Ovaj stil je **revolucionisao istraživački dokumentarac**, naglašavajući **relativnost istine** i **subjektivnost sjećanja**.

Ovi inovativni pristupi označili su **novu eru dokumentarnog filma**, udaljavajući se od **formalnih, korporativnih narativa** i donoseći **autorske vizije** i **eksperimentalne tehnike**.

Prepoznatljiv stil britanskog dokumentariste Nicka Broomfielda

Prepoznatljiv stil britanskog dokumentariste **Nicka Broomfielda** ogleda se u tome što u svoje filmove uključuje i **izazove s kojima se suočava dok istražuje temu**. Broomfield **sam drži mikrofon** dok snima, a kamera prikazuje kako pregovara o **intervjuima i prikupljanju materijala** dok film napreduje. Gledaoci postaju **učesnici u procesu snimanja**, često susrećući **sumnjive likove** i **neugodne razgovore**.

Tri dokumentarca izdata na **VHS-u** tipični su za ovaj pristup:

- **Aileen Wuornos: Portrait of a Serial Killer (1992)**
- **Heidi Fleiss: Hollywood Madam (1995)**
- **Kurt and Courtney (1997)**

Preveliki naglasak na **stilu može zasjeniti temu**, ali neke teme su **toliko složene** da nadmašuju **konvencionalni dokumentarni format**.

U filmu **Shoah (1995)**, **Claude Lanzmann** proveo je **sate razgovarajući sa preživjelima Holokausta**, mašinovođama, tehničkim radnicima, svjedocima – svima koji su bili povezani sa **logorima smrti**. Rezultat je **9,5 sati dug audiovizuelni spomenik**, bez arhivskih snimaka, sa scenama **sadašnjih pejzaža i gradskih prizora**.

Slično tome, **Marcel Ophüls** u svojim filmovima:

- **The Sorrow and the Pity (1969)** – o **saradnji Francuza sa nacistima tokom Drugog svjetskog rata**
- **Hotel Terminus (1988)** – o **Klausu Barbieu, šefu Gestapoa u Lyonu**

koristi **duge intervjuje**, ali i **arhivske snimke** i **neočekivan humor**, dok njegova **suptilna montaža** čini **apstraktne ideje poput zla, mučenja, lojalnosti i hrabrosti opipljivim kroz izraze lica i govor njegovih sagovornika**. Oba filma traju **4,5 sata**. Francuska državna televizija **zabranila je The Sorrow and the Pity 1969. godine**, pa je film prikazan u inostranstvu. **Tek 1971. godine prikazan je u jednom pariskom bioskopu**, gdje je igrao **više od 18 mjeseci pred rekordnom publikom**. Prije nego što je konačno emitovan na **francuskoj televiziji 1981. godine**, vidjelo ga je **oko 700.000 gledalaca**. Kada je **napokon prikazan na televiziji**, imao je **publiku od 15 miliona**.

Promjena u dokumentarnoj produkciji

Televizijski dokumentarci **1960-ih i 1970-ih** vođeni su **osjećajem javne odgovornosti**, koji je bio opravdan **globalnim i nacionalnim dešavanjima**:

- **Hladni rat**

- **Pokret za građanska prava**
- **Vijetnamski rat**
- **Votergejt i ostavka predsjednika Nixona**
- **Američki taoci u iranskoj ambasadi**

Ovaj ozbiljan ton oblikovao je izbor tema i način njihovog predstavljanja.

Međutim, **kraj Hladnog rata i pad dominacije velikih televizijskih mreža** nad dokumentarnom produkcijom donijeli su **oslobađanje u formi i sadržaju**.

Primjeri uključuju:

- **Yum, Yum, Yum! (1990)** – Les Blank prikazuje **radosnu proslavu kejdžunske kuhinje**.
- **Hands on a Hard Body (1998)** – S.R. Bindler snima **24 takmičara** koji više od **70 sati stoje sa rukom na kamionu** u nadi da će ga osvojiti.
- **Unzipped (1995)** – Douglas Kieve portretiše njujorškog **modnog dizajnera Isaaca Mizrahija**, koristeći **cinéma-vérité stil**, haotično poput **svijeta mode** koji prikazuje.

Godine **2000**, mreže **ABC i Fox** eksperimentisale su sa "**doku-sapunicom**":

- **Hopkins 24/7 (ABC)** – prikaz rada **američke bolnice**.
- **American High (Fox)** – prikaz života **srednjoškolaca u Čikagu**.

Iako ništa od ovoga nije bilo novo u dokumentarnom žanru, cilj je bio **privući novu publiku**, koristeći **pristupačniji i moderniji format**.

Humor u dokumentarcima

Neki filmovi su pokazali **da čak i dokumentarac može biti zabavan**:

- **Crusades (1995)** – četvorodijelni serijal **BBC-A&E**, u kojem **Terry Jones iz Monty Pythona** igra klasičnu ulogu **predavača pred kamerama**, ali uz dozu **komike i satire**.
- **Cane Toads: An Unnatural History (1988)** – Mark Lewis snima humoristični dokumentarac o **žapcima koji su nepravilno uvedeni u Australiju 1930-ih i sada prijete ekosistemu**.
- **Rat (1997)** – takođe od **Marka Lewisa**, koristi "**trenera pacova**" da ilustruje **vječnu borbu ljudi i glodara u New Yorku**.

VII. Zaključak: Umjetnost i činjenice

Ovaj pregled **nije obuhvatio** filmove i video radove koji **pomiču granice** dokumentarne umjetnosti, kao što su:

- **Le Sang des Bêtes (Krv zvijeri) (1949)** – Georges Franju

- **Sans Soleil (1982) i Le Tombeau D'Alexandre (Posljednji boljševik) (1993) – Chris Marker**
- **Human Remains (1998) – Jay Rosenblatt**
- **I Do Not Know What It Is I Am Like (1986) – Bill Viola**
- **J. S. Bach (1986) – Juan Downey**

Ova djela **prkose lakoј kategorizaciji** i možda ih treba posmatrati **kao zaseban žanr**.

Šta je dokumentarac?

Mnogo se **teoretisalo**, ali ne postoji **opšta saglasnost** o tome **šta je dokumentarac**. Za većinu dokumentarista, ovaj oblik **isključuje**:

- napadačke video sadržaje,
- edukativne "kako da" snimke,
- propagandne i industrijske filmove **finansirane od strane sponzora**.

Međutim, **ove granice nijesu uvijek čvrste**.

- **Nanook of the North**, prvi film **Roberta Flahertyja**, finansirala je **francuska kompanija za trgovinu krznom** kako bi proširila svoje poslovanje.
- Njegov posljednji film, **Louisiana Story (1948)**, finansirala je **Standard Oil Company** kako bi **promovisala pozitivan imidž** svojih naftnih bušotina.
- **General Motors** je platio **milione dolara** za sponzorisanje mnogih prestižnih dokumentaraca na **PBS-u**, uz dozvolu da prikazuje **15-sekundne reklame** kao dio tog sponzorisanja.

Dokumentarci jesu filmska djela, ali ne spada svaki ne-fikcionalni film u dokumentarni film.

Ravnoteža između umjetnosti i činjenica

Od **početaka do danas**, dokumentarni film je koristio **umjetnost za bilježenje činjenica**; a bilježenjem ih **rasvjetljavao**; i **rasvjetljavanjem ih približavao široj javnosti**.

U **svakom periodu** svog postojanja, dokumentarac je imao i **umjetničku i društvenu funkciju** –

istovremeno pružajući zadovoljstvo i informišući, težeći istini i u **estetskom i u materijalnom smislu**.

Sukob između umjetnosti i činjenica predstavlja **dinamičan proces u srži dokumentarne produkcije**.

Upravo **balansiranje između ta dva principa i iskrenost u motivima** razlikuju **dokumentarce** od drugih nefikcijskih sadržaja.

Digitalna era i budućnost dokumentarca

Krajem **dvadesetog vijeka**, video tehnologija je doživjela **dalju transformaciju**:

- razvoj **interneta**,

- prihvatanje **digitalne budućnosti** od strane filmske industrije.

Šta to znači za dokumentariste?

Mišljenja su podijeljena:

- **Neki vide priliku** u interaktivnim, nelinearnim formatima, gdje bi **tekst, zvuk, intervjui, statične i pokretne slike** mogle biti kombinovane na **Web platformama**, pružajući **opsežnije i detaljnije informacije** od onih koje stanu u film.
- **Drugi vjeruju** da će **očuvanje integriteta dokumentarca kao umjetničkog djela** ostati **najveći izazov** ovog žanra.