Etički principi dokumentarne filmske produkcije

Grubišić Perišić, Ivana

Master's thesis / Diplomski rad

2017

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

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:138088

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

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

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art







SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Studij Produkcije
Usmjerenje Produkcija audiovizualnih i multimedijskih projekata

ETIČKI PRINCIPI DOKUMENTARNE FILMSKE PRODUKCIJE

Diplomski rad

Mentor: Damir Terešak, red. prof. art
Studentica: Ivana Grubišić Perišić

Zagreb, 2017.

SADRŽAJ

SAŽETAK — 03
UVOD — 04
MORAL — 05
ETIKA — 06
DOKUMENTARNI FILM — 09
ODGOVORNOST AUTORA — 16
ETIČKI PRINCIPI DOKUMENTARNE FILMSKE PRODUKCIJE — 30
ČIN SMAKNUĆA — 34
ZAKLJUČAK — 38
LITERATURA — 40

ETIČKI PRINCIPI DOKUMENTARNE FILMSKE PRODUKCIJE

—

SAŽETAK

Nakon uvodnog iznošenja šireg teorijskog okvira koji obuhvaća područje etike i dokumentarnog filma, a s ciljem da se ta dva područja povežu uz pretpostavke da: temelj dokumentarnog filma leži u njegovoj istinitosti u odnosu na stvarnost te je istovremeno subjektivni pristup autora njegov drugi temelj, rad se dalje bavi trojakom odgovornosti autora dokumentarnog filma. Ona proizlazi iz dvije navedene postavke, ali i apsolutnog autoriteta autora dokumentarnog filma u donošenju kreativnih i etičkih odluka. Radom će se pokušati pokazati da su profesionalne etičke smjernice za autore dokumentarnih filmova potrebnije nego ikad te će se predložiti popis istih uz prateću teorijsku podlogu za pomoć pri riješavanju etičkih dilema.

KLJUČNE RIJEČI: moral, etika, dokumentarni film, autor, odgovornost, istina, protagonist, publika, principi

ETHICAL PRINCIPLES OF DOCUMENTARY FILMMAKING

—

ABSTRACT

Following the introduction of a broader theoretical framework covering the area of ethics and documentary film, in order to connect these two areas under the assumption that: the basis of the documentary film lies in its truthfulness in relation to reality and at the same time the subjective approach of the author is its second foundation, work continues dealing with the threefold responsibility of the author of the documentary film. It derives from the assumption mentioned above, but also from the absolute authority of the documentary film maker in making of all of the creative and ethical decisions. The paper will try to show that professional ethical guidelines for documentary filmmakers are more necessary than ever before, and a list of them will be proposed, along with a supporting theoretical background to possibly help with resolving ethical dilemmas.

KEY WORDS: *morals, ethics, documentary film, author, responsibility, truth, subject, viewers, principles*

Etička pitanja u produkciji dokumentarnih filmova postoje oduvijek, ali se zanimanje profesionalne zajednice i javnosti povećalo posljednjih godina, zbog brojnih i značajnih promjena koje je doživio taj filmski rod i nedefiniranog općeg profesionalnog standarda ili kodeksa. Potreba za teorijskim promišljanjem je prisutnija nego ikad prije u povijesti ovog filmskog roda, zbog pojave novih dokumentarnih i hibridnih forma, novih pristupa procesu rada, kao i zbog pojave novih distribucijskih platformi. Već je 1991. godine priznati dokumentarist i teoretičar dokumentarnog filma Bill Nichols izrazio svoje "čuđenje zbog manjka zanimanja, istraživanja i literature o dokumentarnom filmu"[1].

Dokumentarni film je 1926. godine John Grierson definirao kao "kreativni tretman stvarnosti"[2] i dugo vremena su se teorijska istraživanja bavila isključivo načinima i ograničenjima reprezentacije stvarnosti. No, kao što je već navedeno, svake godine se povećava broj dokumentarnih filmova koji donose nešto što je u konceptu ili pristupu dotad neviđeno, a u skladu s time se s vremenom proširivala i mijenjala početna definicija. Teoretičar Maccarone napravio je historijsku sintezu promjena definicije dokumentarnog filma i ona po njemu danas glasi: "Dokumentarni film iz određene perspektive pokušava ispričati priču koja se dogodila te u publici dočarati osjećaj kakva je stvarna osoba u kadru ili prikazani događaj. U izricanju istine dokumentarni film se većim dijelom ne oslanja na manipulativnu moć filmske slike i zvuka, no u isto vrijeme u njemu je vidljiva doza umjetnosti."[3] Neovisno o navedenoj subjektivnoj "dozi umjetnosti" koju posjeduje ili mu je manjka, svaki dokumentarni film je bez iznimke autorski rad, nastao iz ideje i koncepta jednog čovjeka, koji koristi mogućnosti i ograničenja filmskog medija da bi izrekao istinu o nečemu. U ovom radu istražit će se temelji i tri vrste odgovornosti autora dokumentarnog filma te će se završno ponuditi teorijska podloga za etički utemeljeno rješavanje profesionalnih dilema. Također će se pokušati pokazati da u etičkim dilemama najčešće nema točnog odgovora, već autor mora izabrati najprihvatljivije rješenje ovisno o okolnostima i tri vrste odgovornosti: prema istini, publici i protagonistima. Etički utemeljeno promišljanje u procesu produkcije dokumentarnih filmova od presudne je važnosti za svakog autora i film pojedinačno, ali i za budućnost sveukupne dokumentarne filmske produkcije.

---

[1] Nichols, Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary.
[2] Dirk Eitzen, When Is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception
[3] Ellen M. Maccarone, Ethical responsibilities to Subjects and Documentary Filmmaking

Moral ili ćudoređe je oblik društvene svijesti, skup nepisanih pravila, običaja, navika i normi koji su prihvaćeni u životu neke zajednice. Moral određuje kako ljudsko djelovanje treba biti, a pripadnici zajednice prihvaćaju te principe kao dolične i podvrgavaju im se, tako regulirajući međuljudske odnose. Moralna pravila nisu apsolutno važeća, već se razlikuju i vremenski i prostorno. No unatoč stanovitoj relativnosti, koja se ogleda i u različitosti moralnih načela unutar klasa i slojeva istoga društva, moral jest važan čimbenik društvene kohezije, pa i cjelovit sustav stajališta i djelovanja koji regulira odnose među ljudima. U tradicionalnoj metafizici moralne su se vrednote konstituirale polazeći od nekoga nadosjetilnog principa. S Kantovim "kopernikanskim obratom", u kojem se moralna autonomija subjekta zasniva na njegovoj slobodi, dolazi do radikalne kritike tradicionalnoga morala, posebice kod A. Schopenhauera i F. Nietzschea, koji smatraju da moralne vrednote moraju izvirati iz čovjekova neposrednoga života. U tom duhu M. Heidegger do kraja problematizira važenje tradicionalnoga morala pitanjem o biti humanizma, koja se po njemu prije svega zrcali u čovjekovu iskustvu smisla bitka. Nasuprot njemu, M. Scheler i N. Hartmann govore o osjećanju mnoštva različitih vrednota i dobara, a G. E. Moore smatra da dobro nije prirodna kvaliteta i ono se zato ne može izvesti iz nekoga danog načina bitka, nego predstavlja samostalni princip. Richard Mervyn Hare smatra da govor o moralu služi za orijentiranje djelovanja u danoj situaciji, a J. Rawls predlaže kritičku provjeru pravednosti državnog zakonodavstva na temelju izvorne pozicije, tj. na temelju analitičke konstrukcije koja polazi od sposobnosti pojedinca kao slobodnoga bića da, bez obzira na stručnu kompetenciju, sudjeluje u stvaranju moralnih vrednota.[4]

Da se moralne odluke osobe mogu nazivati moralnima, mišljenje i odluke moraju slijediti iz racionalnog rasuđivanja, odnosno, moraju se temeljiti na razlozima. Dakle, kada se nekoga moralno hvali ili prekorava, ne može se pozivati isključivo na pozitivne ili negativne osjećaje. Ljudski osjećaji, osim što su po definiciji protivni razumu, često su nastali uslijed odgoja u specifičnoj kulturi i vremenu te su kao takvi pod utjecajem različitih predrasuda i drugih čimbenika na koje se ne može utjecati. Osim utemeljenja u razumu, nepristranost se smatra drugim središnjim obilježjem svakodnevnog moralnog djelovanja. Može se reći da osoba doista rasuđuje moralno samo ako je nepristrana i ako na njene odluke ne utječe osobni odnos (bilo pozitivan bilo negativan) prema osobama koje će tim odlukama (bilo pozitivno bilo negativno) biti pogođene. Nepristrano odlučivanje temelji se na moralno relevantnim činjenicama (npr. nečijih zasluga, sposobnosti ili

[4] Moral, Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=41862

potreba), a pristranost na moralno irelevantnim činjenicama (poput boje kože ili spola). Osnovna je ideja nepristranosti, dakle, da prilikom donošenja moralnih odluka osoba mora ostaviti po strani osobne preferencije i sklonosti te zauzeti što objektivnije gledište.[5]

ETIKA

Etika je jedna od središnjih filozofskih disciplina, a proučava pitanja poput: U čemu se sastoji razlika između ispravnog i pogrešnog djelovanja? Što je moralno dobar život? Jesu li moralne dužnosti apsolutne ili relativne? Jesu li pojedinci za djela jednako odgovorni kao i za propuste? Što su moralne vrline i koliko ih ima? Zašto uopće biti moralan?

Etika jest filozofska disciplina koja ispituje zasnovanost i izvor morala, temeljne kriterije za vrednovanje te ciljeve i smisao moralnih htijenja i djelovanja.[6]

KRATKI POVIJESNI PREGLED

Pitanje o etičkom kriteriju čovjekova ponašanja, i s time povezana rasprava o tome što je moralno, javljaju se u Europi najprije u antici. U raspravama sofista o pitanju "što je moralno" i "što je pravedno" čovjek se označuje kao "mjera svih stvari". Relativističkom nauku sofista suprotstavio se Sokrat, koji poistovjećuje vrlinu sa znanjem, i to na temelju racionalne pretpostavke da čovjek nužno uvijek čini ono što "zna da je bolje". Sokrat je po tome prvi izričiti predstavnik optimističko-intelektualističke etike[7], odnosno vjerovanja da ljudi mogu razumom spoznati što je "dobro" i u skladu s time se ponašati. Njegov učenik Platon suprotstavlja osjetilno-materijalnomu kriteriju moralnoga svoj etički nauk, po kojem ljudska djela svoju "dobrotu", a time istodobno i ljepotu dobivaju time što zrcale ideju "lijepe dobrote", koja kao vrhovna dominira u hijerarhijskome poretku transcendentnoga svijeta ideja.
Aristotel nalazi najviši cilj ljudskoga djelovanja u "eudajmoniji" (zadovoljstvo, sreća); on moralne vrline izvodi ne samo iz znanja nego i iz razumne volje, koja u svojim postupcima odabire među krajnostima "zlatnu sredinu", primjerice štedljivost između rasipnosti i škrtosti. Plotin, koji se u svojem nauku nadovezuje na Platona, smatra da čovjek istodobno pripada dvama svjetovima, koji

[5] Suprotno od pojma subjektivnost, Hrvatski leksikon, http://www.hrleksikon.info/definicija/subjektivnost.html
[6] Etika, Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=18496
[7] Etika, Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=18496

su ujedno dva pola sveukupne zbiljnosti: tvari i duhu. Krajnji cilj života, blaženstvo postiže se oslobađanjem od tijela kao izvora svakoga zla i ekstatičnim sjedinjavanjem s božanstvom.

Antički je svijet stvorio još dva etička sustava: epikurejstvo i stoicizam. Prema etičkom nauku stoika temelj je morala u gospodarenju nad samim sobom, u ravnodušnosti prema okolnostima i slučajnostima života, u svladavanju vlastitih sklonosti i strasti i preziranju užitaka. Tomu je pogledu po praktičnim konzekvencijama suprotna Epikurova etika.

Za Thomasa Hobbesa[8] polazište etike čini egoistički pojedinac i njegove potrebe. Potreba prisiljava čovjeka da se odrekne samovolje i nasilja te da stvori načela vladanja koja će mu omogućiti život u društvenoj zajednici. Baruch de Spinoza dokazuje da čovjek kao aktivno-razumsko biće može, afirmirajući svoju vlastitu prirodu, istodobno ostvariti svoje vlastito zadovoljstvo i stvoriti uvjete za razuman život zajednice. Neki britanski mislitelji XVIII. st., tzv. "moralisti" (A. A. C. Schaftesbury, F. Hutschenson, A. Smith), smatraju da u čovjeku pored egoističkih djeluju i "simpatijski" (altruistički) nagoni, odnosno da u čovjeku postoji urođeni "moralni osjećaj", na temelju kojeg je čovjek sposoban da se u svom djelovanju ravna ne samo vlastitim interesima nego i obzirima prema dobru svojih bližnjih.

Francuski materijalisti XVIII. st. (D. Diderot, C. A. Helvétius, P. Holbach) polaze u svojim etičkim razmatranjima od egoističke djelatnosti pojedinca koja je ograničena i regulirana navikama stečenima u društvenoj sredini. Priznajući promjenljivost društvene sredine i zakonodavstva, oni priznaju i evolucijski značaj etičkih normi. Time se etičke norme smještaju u kontekst društveno-povijesne zbilje. Prema Kantovoj rigorističkoj etici, kriterij je ćudoredne vrijednosti ljudskih čina "čista volja", neovisna o konkretnim uvjetima motivacije. Ćudoredni zakon mora biti formalno općenit, potpuno slobodan od izvanjskog utjecaja i osjetilno-iskustvenoga svijeta. Engleski utilitaristi (J. Bentham i J. S. Mill) polaze u svojim etičkim razmatranjima od pojedinca kao atoma društvene cjeline i na njegovoj koristi temelje njegovo moralno ponašanje. F. Nietzsche radikalno odbacuje kršćanski moral samilosti kao "moral stada" i kaže da ne postoje nikakvi moralni fenomeni, već samo moralno tumačenje fenomena.

Etika kao filozofska disciplina može se podijeliti na normativnu etiku, metaetiku i primijenjenu etiku[9]. Ova podjela, međutim, nije stroga i između ovih ogranaka etike česta su sadržajna i metodološka preklapanja.

---

[8] Thomas Hobbes, Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=25823

[9] Čehok, I.: Etika 3, Školska knjiga, Zagreb, 1997.

Metaetika se bavi proučavanjem karakteristika ili prirode etike. Ona istražuje značenje apstraktnih pojmova kao što su: dobro, ispravno, pravda i poštenje i pokušava identificirati one vrijednosti koje predstavljaju "najbolje" moralne vrijednosti. Metaetika se ne bavi donošenjem moralnih sudova, već pokušava razdvojiti moralne vrijednosti od onih koji podrazumijevaju pitanje ukusa ili pukog stava o nekoj temi. Na primjer, posvećenost istini prepoznata je kao nešto moralno dobro i ta vrijednost predstavlja jedan od temelja svih grana etike.[10] Metaetika nudi širok temelj za etičko odlučivanje, ali ne daje nikakve smjernice kako doći od točke A do točke B u etičkom odlučivanju. Funkcija metaetike jest da u etičkom smislu definira neodređene koncepte i da ponudi preciznost značenja, kako bi svi članovi društva mogli početi donositi moralne sudove s ravnopravnih pozicija.

NORMATIVNA ETIKA

Normativna etika, s druge strane, bavi se razvojem teorija, pravila i principa moralnog postupanja. Teoretska pravila i principi predstavljaju etičke markere bilo kojeg civiliziranog društva, smjernice čija je funkcija da iz moralnog kaosa izvuku nekakav red i posljedično društveni mir, pružajući temelje za moralno odlučivanje građana.[11]

PRIMJENJENA ETIKA

Primijenjena etika je grana filozofije morala koja se bavi rješavanjem etičkih problema, tako da koristi saznanja metaetike te principe normativne etike u konkretnim situacijama. U područje primijenjene etike obično se ubrajaju eutanazija, pobačaj, istraživanje ljudskoga genoma, kloniranje, stvaranje genetski modificiranih organizama, zaštita okoliša, pokusi na ne-ljudskim životinjama i embrijima, pomoć siromašnim i nerazvijenim zemljama, obveze prema budućim naraštajima, etika ratovanja, terorizam, građanska neposlušnost i sl.

---

[10] Britanski komičar Ricky Gervais glumio je u filmu "The invention of lying" u kojem se događa prijelomni moment, nešto kao imaginarna instanca društvenog ugovora, ali u suprotnom smjeru - nazad prema egoizmu kao temeljnoj vrijednosti. Taj moment odigrao se u banci; Ricky shvaća da će dobiti puno novaca ako slaže koliko zapravo novaca ima na računu. Gospođa na šalteru naravno nije ništa posumnjala, a Ricky je postao bogat. No, što kad bi svi lagali? To pitanje uopće nije apstraktno; živimo u doba kada je značenje časti izjednačeno sa značenjem ugleda, a istina je temeljna vrijednost samo deklarativno, pogotovo u kontekstu medija i njegove moći.

[11] Alois Halder: Filozofijski rječnik, (s njemačkoga preveo Ante Sesar), Zagreb, Naklada Jurčić, 2002

S obzirom na svoja posebna problemska područja, primijenjena se etika ponekad dijeli na podogranke kao što su bioetika, medicinska etika, ekološka etika, poslovna etika i dr.[12]

Primijenjeni etičari često pristupaju konkretnim problemima polazeći od neke opće moralne teorije nastojeći pokazati da se izabrani problemi mogu riješiti unutar postavki te teorije. No neki smatraju da posebna problemska područja ljudskog djelovanja iziskuju vlastita i specifična načela, neovisna o bilo kojoj općoj etičkoj teoriji (primjerice, odvjetnička etika može od odvjetnika zahtijevati drukčije ponašanje od ponašanja koje bi zahtijevala neka opća moralna teorija ili zdravorazumski moral).

U primijenjenoj etici često nema točnih odgovora, ali ima - dobro promišljenih. Ova grana je poveznica između teorije i prakse, a u nju spada i područje etike dokumentarne filmske produkcije.

DOKUMENTARNI FILM

Dokumentarni film kao filmski rod jest skupina tematski, stilski i namjenom raznolikih filmova koje karakterizira prikazivanje zbiljskih osoba i događaja u stvarnom prirodnom i društvenom okruženju.[13]

KRATKA POVIJEST

—

Naziv „dokumentarni film“ prvi je skovao britanski redatelj John Grierson[14] – polazeći od francuskoga naziva „documentaire”[15]. S obzirom na sadržaj, može se arbitrarno ustanoviti da postoje: putopisni, antropološki, obiteljski, prirodoznanstveni, arhivski, kompilacijski i reportažni film te filmske novosti (“žurnali”), a granično područje roda predstavljaju obrazovni (nastavni, popularnoznanstveni, znanstveni i instruktivni) i filmovi koji se u određenim okolnostima mogu koristiti u

[12] Igor Primorac, Etika na djelu, Hrvatski Leskovac, Kruzak, 2006
[13] Dokumentarni film, Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, http://www.hrleksikon.info/definicija/dokumentarni-film.html
[14] John Grierson rođen je u Škotskoj 1898. godine. Služio je vojsku tijekom Prvog svjetskog rata, nakon čega je ostvario briljantnu znanstvenu karijeru, orijentirajući se na moralnu filozofiju. Na sveučilištu u Chicagu, gdje je boravio koristeći „Rockefeller stipendiju“ započeo je svoje istraživanje utjecaja medija na javno mnijenje, a nastavio ga na studiju filma u Hollywoodu. Tamo se sprijateljio s redateljem Robertom Flahertyjem, autorom slavnog dokumentarnog filma „Nanook of the North“.
[15] Dokumentarni film, https://hr.wikipedia.org/wiki/Dokumentarni_film

propagandne svrhe[16]. Postoje još i dokumentarni eseji, odnosno dokumentarni filmovi u kojima je izrazito naglašen autorski pristup, subjektivnost, a često i impresionistički elementi.

Dokumentarni film pojavio se u samom začetku kinematografije (braća Lumière) kao tzv. činjenični film (puka registracija nekog događanja), a ta je vrsta vrlo brzo prerasla u reportažni ili putopisni film i zatim u filmske novosti. Po završetku Prvog svjetskog rata pojavili su se cjelovečernji dokumentarni filmovi, a razvoju žanra najveći poticaj dali su antropološki filmovi Roberta Flahertyja i socijalno-analitički filmovi Džige Vertova. S pojavom zvučne tehnologije pojačava se dokumentaristički socijalni angažman (npr. u Griersonovom britanskom dokumentarističkom pokretu 1930-ih, zatim u francuskom cinéma vérité i kanadsko-američkom izravnom filmu – direct cinema). U Hrvatskoj filmska djelatnost započinje s realizacijama činjeničnih filmova (J. Karaman, J. Halla) oko 1910. godine. Ovaj filmski rod osobito se razvijao od kraja 1920-ih (Škola narodnoga zdravlja – Andrija Štampar), a nakon Drugog svjetskog rata dalje se razvijao u poduzećima "Zagreb film" i "Zora film". Mnogi hrvatski dokumentaristi nagrađivani su na najpoznatijim svjetskim festivalima: Babaja, Babić, Gluščević, Golik, Krelja, Marjanović, Papić, Sremec,Tadić, Žižić i dr.[17] S jačanjem utjecaja televizijskog medija, poslije i video tehnologije, postupno se smanjuje društvena utjecajnost dokumentarnoga filma, što se odrazilo na smanjenje broja realiziranih filmova, ali i do zastoja u inovativnosti autora. Puno se toga promijenilo u svijetu dokumentarnog filma u posljednjih trideset godina. Prije svega, zbog razvoja tehnologije došlo je do inflacije sadržaja, koji često nije na profesionalnoj razini. Zatim valja spomenuti činjenicu da je "imperativ zabavnosti" zavladao svime pa tako i ovim filmskim rodom. Financijski uspjeh nekih filmova (prvenstveno filmova Michael Moorea[18]) otvorio je vrata drugim filmovima da ostvare isto.

ULOGA REDATELJA

—

Neka je pretpostavka da se u kadru nalazi jabuka. Ako je snimljena tako da gledatelj lako može uočiti da se nesumnjivo radi o jabuci, tada je to objektivan podatak nedvosmisleno izrečen filmskim kadrom, odnosno kako to teoretičar Ranko Munitić[19] naziva – diskurzivna informacija prizora[20].

---

[16] Na ovome mjestu treba spomenuti film iz 2015. "Under The Sun" autora Vitalija Minskog. Spomenuti film je inicijalno bio naručen od autora od strane sjevernokorejske vlasti, a trebao je prikazati sretni život jedne prosječne sjevernokorejske obitelji. Autor je pristao napraviti film, no odmah u startu projekta postalo mu je jasno da ga sjevernokorejska vlast samo koristi da bi proizvela propagandni film o sreći i blagostanju. Kreativni upliv vlasti u proces produkcije je bio ogroman, a dokaze o tome je autor zabilježio skrivenim kamerama, i po cijenu života taj materijal prokrijumčario van zemlje te montirao film koristeći i taj materijal. Film koji je trebao biti politička propaganda Sjeverne Koreje u konačnici je poslužio "drugoj strani" da kaže istinu i time potpuno promašio svoju inicijalnu svrhu.

[17] Dokumentarni film, Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=15755

[18] Ukupan iznos zarade njegovih filmova: $347,259,348

[19] Ranko Munitić (Zagreb, 3. april 1943. - Beograd, 28. mart 2009) bio je teoretičar filma i stripa, filmski kritičar, scenarist i redatelj.

[20] Ranko Munitić, Dokumentarni film – da ili ne?, Institut za film, Beograd, 1982., str.63

Gledatelj toj informaciji dodaje značenje, uspostavlja komunikacijske veze s prizorom te iz slike pred sobom izvlači subjektivne zaključke. Ako redatelj u drugom kadru prikaže jabuku recimo pored neke zmije, tada je izgledno da će većina gledatelja interpretirati jabuku iz prvog kadra kao biblijski simbol, a ne samo kao jabuku. Gledajući kadar publika ga doživljava kao odabran i istaknut znak, a tek onda kao objektivni podatak, odnosno, sudjeluje u dvokanalnoj svjesno-nesvjesnoj komunikaciji sa sadržajem pred njom. Primjena različitih rakursa, pokreta kamere, objektiva, rasvjete i ostalih varijabilnih elemenata u stvaranju filma može samo pojačati tu komunikacijsku vrijednost. Nema neutralnog plana ili rakursa te posljedično ne može postojati ni kadar za koji redatelj ne nosi punu estetsku i etičku odgovornost[21].

Filmski autor mora uzeti u obzir podsvjesnu dimenziju doživljaja i tumačenja, jer se nehotične asocijacije , odnosno kako ih Munitić naziva - intuitivne informacije[22], pojavljuju i utječu na sveukupni doživljaj. Tu se pojavljuje ključno pitanje uloge redatelja dokumentarnih filmova; je li on samo aranžer stvarnosti ili legitimni majstor zahvata kakvima se služe i drugi umjetnici u svojim granama umjetnosti?

Redatelju igranih filmova dozvoljeno je koristiti sav svoj talent te sva moguća sredstva i postupke kako bi gledatelju što vjernije nametnuo stvarnost njegove iluzije, dok redatelj dokumentarnih filmova ima pravo koristiti sve navedeno, ali s ciljem što vjernijeg prikaza motiva preuzetih iz stvarnosti. Da nije tako, govorili bismo o mehaničkom presnimavanju stvarnosti, koje je nemoguće idejno, ali i tehnološki.

Domet dokumentarnog filma je uvijek filmski, struktura mu počiva više na medijskim, a manje na stvarnosnim kategorijama. Kada nije tako, tada se radi o reportaži, prilogu ili snimci nadzorne kamere. Premda redatelj dokumentarnog filma nema veliku mizanscensku slobodu, ne može mu se osporiti smisao uplitanja u prirodni red stvari, odnosno njegovog zahvata u prizor. Naime, kamera samim svojim prisustvom vrši bitnu intervenciju unutar životnog konteksta u koji je postavljena, a dalje od te početne premise iluzorno je očekivati da je moguće postići objektivnu sliku stvarnosti. Ekstremni pokusi "nedirigirane kamere" u povijesti filma uvijek su završili serijom slučajnih i neprecizno snimljenih kadrova te time istaknuli sve slabosti kinematografskog "objektivnog" viđenja svijeta.[23] Svi pokušaji da se autoru dokumentarnog filma umanji značaj ili da ga se potpuno dokine nemaju temelja upravo zbog te početne premise praktičkog stvaranja filma: kamere. Ukidanjem kamere izbjegla bi se medijska metamorfoza sadržaja, ali bi se tim činom, logično, dokinuo film.

Dakle, s ciljem što vjernijeg prikaza izabranog dijela stvarnosti, neke stvarnosne činjenice koju pokušava oživotvoriti u okviru filmske strukture, redatelj dokumentarnih filmova služi se ob-

---

[21] Ibid, Str. 65.
[22] Ibid, Str. 64
[23] Ibid, str. 65

likovnim zahvatima u materijal; bira kameru, objektive, poziciju, namješta kadar, intervenira, itd. Upravo je osobni selektivni pristup autora ono što predstavlja osnovu svakog artikuliranog filmskog kadra; ljudski um koji ga osmišlja te oko koje bira njemu bitno i odbacuje nebitno na licu mjesta. Taj ljudski minimum je ono što pruža mogućnost za dodanu vrijednost stvarnosti koju snima, odnosno za novo viđenje; životna istina dobiva novu vrijednost i postaje medijska istina. Filmski medij i intervencija u "prirodni red stvari" tada služe u korist stvarnosti: neki događaj možemo vidjeti potpunije i preciznije no što bi u stvarnosti bilo moguće.[24]

Ovisno o temi, pred autorom se nalazi više ili manje težak zadatak otkrivanja unutarnjih dimenzija i istine o nekom fenomenu, što je često nemoguće postići jednostavnim nizanjem "običnih" kadrova. Dokumentarni film je filmski izrečena životna istina, stoga je autorova dužnost koristiti sve intervencije koje za rezultat imaju potpunije uočavanje sadržaja i značenja nego što je to moguće individualno i bez medijske metamorfoze.

MONTAŽA

—

Montaža se može usporediti s čovjekovim percipiranjem svijeta. Gledajući svoju okolinu, mi neprekidno pogled prenosimo s jednog događaja na drugi te tako percipiramo dijelove života, od kojih naš um simultano tvori smislenu cjelinu. Gotovo isto je s filmom. Redatelj se odlučuje za fragmente stvarnosti koje na točno određen način snimi, potom montažno poveže i dodatno obradi u postprodukciji, a konačni produkt tog procesa jest smislena cjelina nastala prema autorskoj zamisli – film.

Montažom se sažimlje stvarnost omogućujući uspostavljanje neposrednog kontakta filmskog sadržaja s gledateljevom svijesti. Prvu montažnu dramaturšku cjelinu su napravili braća Lumiere[25] 1896, jednostavnim spajanjem četiri zasebne cjeline u jednu priču. Kontinuitet stvarnog filma, koji uključuje akciju koji se kreće iz jedne sekvence u drugu, pripisuje se britanskom filmu pionira Robert W. Paul's Come Along, Do!, napravljen 1898. i jedan od prvih filmova koji prikazuju više od jedne snimke.[26]

Peterlić u knjizi "Osnove teorije filma" iznosi definiciju: Montaža je filmski postupak kojim se u kontinuitetu projekcije postiže diskontinuirano (isprekidano, skokovito) prikazivanje prostornovremenskih zasebnih isječaka vanjskoga svijeta. Definicija govori da montaža nije samo tehnič-

---

24 Na primjer, otvaranje latica nekog cvijeta. U prirodi taj proces traje dugo i odvija se presporo da bismo ga mogli zapaziti neposredno golim okom, no ukoliko isti taj proces snimimo kamerom i ubrzamo, tada je filmska intervencija nesumnjivo opravdana jer je dovela do spoznajnog viška vrijednosti.

25 Braća, Lumiere, Proleksis eciklopedija online, http://proleksis.lzmk.hr/35280/

26 Povijest filma, https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_film

ki postupak, već njome nastaje nešto novo - smisleni autorski konstrukt.

Sergej Eisenstein definira montažu kao sukob dvaju kadrova koji svojim sadržajem čine novonastalo značenje.[27] Oblikovao je teoriju po dijalektičkom pogledu na povijest - teoriji koji govori o svijetu kao sukobu među suprotnostima koje evoluiraju do kritičnih prijelomnih točaka u kojima se realnost mijenja. Konflikt sile (teze) i protusile (antiteze) koje se sudaraju i proizvode novi fenomen - sintezu. Montaža stoga nije samo mehaničko nizanje kadrova jedan za drugim, nego čin stvaranja.

Kako možemo biti sigurni je li je montaža filma uspješna? Ante Peterlić govori : *U neuspjelom filmu svi ti spojevi kadrova tvore zbrku, konfuziju, besmisao; zamijeti se da je poredak proizvoljan, da su "posljedice" bez pravog uzroka i da se montažom samo simuliraju neka značenja. U uspjelom filmu rezultat je suprotan. Montažom, tim upravo spektakularnim oblikom filmskog zapisa, ostvaruju se brojni učinci na gledateljevu doživljajnost, toliko brojni da filmolog osjeti potrebu da stvori svoj sustav montažnih postupaka i njihovih djelovanja i značenja.*[28]

Montaža jest najmoćnije oruđe manipulacije u procesu produkcije filmova, s posebnim naglaskom upravo na dokumentarni film. Redatelj može u određenoj mjeri manipulirati istinu tijekom pripreme i snimanja filma, kao i protagonisti, no pravu moć redatelj ima tek u montaži kada pred sobom ima veliku količinu materijala i "slobodne ruke" da od tog materijala izabere fragmente kako bi dobio smislenu cjelinu koja odražava njegov autorski stav o izabranoj temi. Unatoč tome što je autor najviši autoritet u donošenju kreativnih odluka i provedbi vlastitog koncepta filma, na proces rada i stupanj autentičnosti gotovog filma utječu i okolnosti. No, osim okolnosti koje su promjenjive, autor je suočen i s dvije nezaobilazne činjenice: utjecajem kamere na protagonista i okolinu te s rizikom da protagonist nije vjerodostojan.

KAMERA I PROTAGONIST

—

Kamera samim svojim prisustvom utječe na okolinu u koju je postavljena; mijenjaći rutinu i ponašanje protagonista. Ovisno o situaciji, karakteru protagonista i režijskim metodama autora, kamera može utjecati pozitivno i negativno na ponašanje protagonista. Neki ljudi se pred kamerom opuste i ponašaju te komuniciraju otvorenije no u privatnom životu, dok se drugi zatvore zbog neugode od javnog nastupa. Neovisno je li utjecaj kamere na ponašanje protagonista pozitivan ili negativan u konkretnom slučaju, on svejedno postoji i utječe na situaciju, snimljeni materijal te u konačnici – na gotov film i istinu koju autor njome izriče. Povezano s time javlja se pitanje

---

[27] Ewa Neumann, Eisenstein and The History of Montage, http://ewaneumann.com/websites/eisenstein/theory_of_montage.html

[28] Ante Peterlić, Osnove teorije filma, Hrvatska sveučilišna naklada, 2000., Zagreb.

vjerodostojnosti samog protagonista kojeg je autor izabrao, odnosno činjenica da uspjeh autora u potrazi za istinom uvijek ovisi i o početnoj premisi u toj potrazi – o istinitosti iskaza i nastupa protagonista filma. Protagonisti mogu iznositi neistinite tvrdnje ili zaključke o temi namjerno ili zato što su u zabludi, što potragu za istinom otežava već u startu. Posebno su dvojbeni slučajevi kada protagonisti iznose činjenice i stavove o osobama koje ne sudjeluju u realizaciji filma ili parafraziraju njihove izjave, jer je tada rizik od manipulacije mnogo veći.

"Ne može se sve opisati. To je najveći problem dokumentaraca. Padaju u vlastitu zamku. Što se više žele približiti nekome, to se više ta osoba zatvara. I to je savršeno prirodno. Nema pomoći. Ako snimam film o ljubavi, ne mogu ući u spavaću sobu ako u njoj ljudi uistinu vode ljubav. Ako snimam film o smrti, ne mogu snimiti nekoga tko umire jer je to tako intimno iskustvo da se tu osobu ne smije uznemiravati. Također sam primjetio da su se pri snimanju dokumentaraca, što sam se više želio približiti nekoj osobi, osobe koje su me zanimale sve više zatvarale. To je vjerojatno razlog zašto sam se okrenuo igranim filmovima. Tamo nema problema. (...)Nekoliko sam puta uspio snimiti prave suze. To je nešto potpuno drugo. Međutim, sada imam glicerin. Bojim se tih pravih suza. Zapravo, ne znam imam li pravo snimati ih. U takvim trenucima osjećam se kao netko tko se zatekao u svijetu koji je, zapravo, s druge strane granice. To je razlog zašto sam pobjegao od dokumentaraca."[29]

ZAUSTAVITE GADA

—

"Stop a Douchebag"[30] je pokret mladih aktivista u Rusiji, koji za cilj ima promijeniti regulaciju, smanjiti prometni kaos i "zakon jačega" na cestama. Mladići aktivisti s kamerom u rukama stoje na različitim mjestima gdje se automobili ne bi smjeli kretati ili parkirati i upozoravaju vozače na prekršaj koji čine. Ljubazno mole vozača da se vrati istim putem te da ubuduće poštuje prometne znakove i misle na zabrane. Kratke filmove potom stavljaju na YouTube za primjer ostalima, ali i kao potvrdu o uspjesima. Većina snimljenih ljudi u tim kratkim filmovima reagira pozitivno i ne čini više prekršaj; možda zbog srama jer se ne žele naći na internetu, a možda i zbog straha od policijske kazne. Premda se u ovom slučaju ne radi o klasičnim dokumentarnim filmovima, u njima su prisutni montaža i autorski koncept, stoga ih se ne može svrstati ni pod snimke nadzorne kamere. Ruski aktivisti koriste svoju brojčanu nadmoć nad prijestupnikom, zakonsko pravo, moralnu utemeljenost svog pokreta koja je jasna i prijestupnicima, no najvažnije - koriste utjecaj kamere i Youtube-a kao masovnog medija da bi utjecali na društvena pitanja.

---

[29] Danusia Stok, Kieślowski, Biblioteka Negativ, Zagreb, 2009, str.118
[30] Stop a Douchebag World, https://www.youtube.com/channel/UCQMs9pijXYAdqvkEMJyCM4g

Dokumentarni film se vratio u kina, ali još je značajniji njegov snažni ulazak u domove putem interneta. Internet je otvorio put novim platformama, putem kojih autori dokumentarnih filmova mogu distribuirati i promovirati svoje filmove. YouTube je nesumnjivo najznačajniji među njima; osim zbog globalnog značaja, on je svojim zakonitostima utjecao i na dokumentarni film kao filmski rod pa tako pod etiketom dokumentarnog filma danas teoretski spadaju i video uradci kraći od minute. Primjerice, postoji popularni YouTube kanal pod imenom "60 Second Docs"[31] na kojem se nalaze stotine dokumentarnih filmova koji unutar šezdeset sekundi prikazuju cjelovite priče o raznovrsnim temama. No, širenje tržišta i ukidanje dotadašnjih nepisanih pravila o formi, konceptu i trajanju dokumentarnih filmova generalno su utjecali i na kvalitetu sadržaja. YouTube konkretno nema selektivnu ili eliminacijsku politiku kao neke druge platforme, stoga dokumentaristički sadržaj na njemu varira u vidu kvalitete, forme i trajanja. Neovisno o navedenim atributima bilo kojeg videa na YouTube-u, on spada pod dokumentarni film ako je nastao na temelju autorskog koncepta ili samo montažnog postupka . Osim utjecaja novih platformi na distribuciju i na dokumentarni film kao rod, one su posredno utjecale na pravna i etička pitanja dokumentarnog filma. Inflacija sadržaja na novim platformama svojom je snagom učinila kontrolu i analizu tog procesa neefikasnim i gotovo nemogućim, što je s vremenom dovelo do širokog problema povrede autorskih prava , ali i osobnih prava protagonista koji se pojavljuju u distribuiranom sadržaju. Kasnije u radu, u poglavlju koje govori o snimanju bez dopuštenja protagonista, zbog svog koncepta će se spominjati nagrađivani film "Tickled"[32] iz 2016. No, na ovom mjestu u radu zanimljiv je sadržaj tog filma, jer se bavi povredom osobnih prava putem distribucije dokumentarističkog sadržaja na novim platformama. Film govori o mladićima koji su za novac pristali biti zavezani ispred kamere, dok ih drugi mladići škakljaju po tijelu te o osobama koje stoje iza organizacije igre i koje su video materijal postavile na YouTube i druge platforme. Kanal na YouTube-u postao je iznimno popularan te su zbog srama neki od mladića pokušali skinuti video uratke, no uzalud, jer bi im tada poštom stigla prijeteća pisma od odvjetnika tvrtke koja vodi igru, a internetski administratori bi ponovno postavili isti video više puta po različitim kanalima. Dakle, mladići bi prijavili slučaj YouTube-u, uspjeli bi jednokratno skinuti video, no već sljedeći dan bi isti video bio postavljen na desetke različitih kanala, a drugih mehanizama kontrole nisu imali. Taj slučaj vrlo jasno podcrtava opasnosti manjka kontrole nad sadržajem i distribucijom na novim platformama, dok su u slučaju dokumentarnog filma s klasičnim distribucijskim lancem ipak i dalje prisutni mehanizmi zaštite profesionalnih standarda i protagonista. Inflacija sadržaja praćena padom kvalitete zbog pojave novih platformi i manjak definiranih etičkih principa struke doveli su do točke u povijesti dokumentarne produkcije kada je gotovo sva odgovornost za profesionalni i etički standard na samim autorima.

---

[31] 60 second Docs, https://www.youtube.com/channel/UCYsWPPZMhfI9EddYpPe6CYw
[32] Tickled, http://www.imdb.com/title/tt5278506/

"Riječ je o osjećaju da nešto donosite na svijet, jer zapravo i radite nešto slično. Ako nešto još nije opisano, tada to službeno ne postoji. Dakle, ako nešto počnemo opisivati, zapravo to donosimo na svijet." [33]

Film je autorsko djelo, neovisno o stupnju kreativnosti ili inovativnosti pri biranju teme i pristupu. Dokumentarni autor izabire temu, protagoniste, lokacije, situacije, pozicije i pokrete kamere, svjetlo, montažni postupak, glazbu, itd., odnosno svoju viziju istine ili zapažanja o nečemu prenosi na filmski medij. Igrani film je gotovo uvijek sastavljen od više doprinosa autora i izvođača, dok je za dokumentarne filmove karakterističan apsolutni autoritet redatelja, koji stoga nosi punu odgovornost za svoj film, odnosno još važnije, za društvene posljedice koje on izaziva. Dokumentarni film se značajno razvio od kraja devedesetih godina prošlog stoljeća; tematski, tehnološki, konceptualno, ali i tržišno što je dovelo do inflacije sadržaja. Istovremeno je izostao razvoj etičkih standarda struke na globalnoj profesionalnoj razini . Sagledavajući produkcijski tijek dokumentarne produkcije, od ideje do puštanja filma u javnost, odgovornost autora dokumentarnog filma može se podijeliti na odgovornost prema istini, prema protagonistima te prema publici filma.

ODGOVORNOST PREMA ISTINI

—

"Na završetku filmske škole napisao sam rad pod naslovom "Stvarnost i dokumentarni film" u kojemu sam iznio tvrdnju da u svakom životu postoje priče i zapleti. Zašto onda izmišljati zaplete, ako postoje u pravom životu? Samo ih treba snimiti. To je tema koju sam smislio za sebe. Zatim sam pokušao snimiti takve filmove, ali nisam snimio nijedan - osim "Prve ljubavi". Mislim da to nije loš film." [34]

Je li moguće snimiti istinit dokumentarni film? Postoje činjenice o stvarima i pojavama, ali svaka ih osoba na svijetu interpretira na sebi svojstven način, ovisno o kognitivnom, geografskom, religijskom, kulturnom, obrazovnom, biološkom itd. položaju ili stupnju pa tako i autori dokumentarnih filmova. Osim što je neizbježna, autorska subjektivnost je jedino što film razlikuje od obične

[33] Danusia Stok, Kieślowski, Biblioteka Negativ, Zagreb, 2009, str.87
[34] Ibid, str.87

snimke nadzorne kamere i njegov je temelj; bez autorske perspektive dokumentarni film logički ne može postojati. Istina i autorska subjektivnost temelji su dokumentarnog filma, zbog čega na autoru leži odgovornost da dostigne svoj umjetnički i profesionalni maksimum u pokušaju da autentično publici pokaže zapažanje, mišljenje ili stav o nekoj temi, zaziruć i pritom od dodavanja fiktivnih elemenata, insinuacija, neprovjerenih podataka, lažnih svjedočanstava, nagađanja i sl., odnosno svega onoga što dodatno opterećuje "istinu filma". Montažni postupak zadnji je korak i pečat autorskom subjektivnom putu do istine, jer tada nastaje potpuno novi konstrukt s vlastitim značenjem - film, materijalni izraz istine o nekoj temi. U montaži redatelj bira materijal od kojeg gradi svoju priču, a u tom procesu puno veći dio materijala biva odbačen i zanemaren kao nebitan, odnosno autor tada filtrira materijal/cjelokupnu sliku prema vlastitim subjektivnim kriterijima.

"Neprestano uvjeravam mlađe kolege kojima predajem pisanje scenarija i režiju da propituju vlastite živote. Ne radi knjige ili scenarija, već radi sebe samih. Uvijek im govorim: "Pokušajte razmisliti što vam se dogodilo da vam je bilo bitno i da vas je dovelo do toga da sjedite u ovom stolcu, upravo ovog dana, među ovim ljudima. Što se dogodilo? Što vas je doista dovelo ovdje? Morate to znati. To je početna točka." I ja sam pokušao otkriti što me je dovelo do ove točke u životu, jer bez takve autentične, temeljite i nemilosrdne analize ne možete ispričati priču. Ako ne razumijete vlastiti život, onda mislim da ne možete razumjeti ni živote likova u svojim pričama, ne možete razumjeti živote drugih ljudi. Filozofi to znaju. I socijalni radnici to znaju. Međutim, i umjetnici bi to trebali znati - barem oni koji pričaju priče. Možda glazbenicima takva analiza i nije potrebna, ali skladateljima jest. Slikarima možda manje. Ali apsolutno je nužna onima koji pričaju priče o životu: autentično razumijevanje vlastitog života." [35]

Redatelj Edgar Morin jednom je rekao kako su igrani filmovi iskreniji od dokumentarnih , jer oni, za razliku od dokumentaraca, ne pokušavaju skriti svoju fikciju praveći se da prikazuju stvarnost.[36] Dokumentarni filmovi nastaju iz želje autora da ispriča na svoj način neku "istinu", a pojam istine je etička kategorija i pretpostavlja odgovornost autora kao moralnog subjekta. S obzirom na to da je istina temelj i najveća vrijednost dokumentarnog filma, najveći etički problem u dokumentarnom filmu jest laž, odnosno izmišljene činjenice, koje autori iz brojnih razloga biraju prezentirati kao istinu, a najčešće kako bi time dokazali neku tezu. Neki autori pribjegavaju pojačavanju dramskih situacija intervencijama u stvarnost ili režiraju scene kakve se u stvarnosti ne bi dogodile - primjerice, u slučaju prirodoznanstvenih dokumentarnih filmova. Što ako krokodil na dan snimanja nije bio gladan? Je li stoga neetično snimiti drugog krokodila pedeset kilometara dalje i zatajiti taj manevar kasnije (pogotovo ako se bliži rok)? Navedeno pitanje samo je slikovito naznačilo opseg mogućih intervencija u stvarnost prilikom pripreme i snimanja dokumentarnih filmova. Kao što je moguće "izrežirati životinje", moguće je "izrežirati i ljude". Nerijetko autori traže od protagonista

---

[35] Ibid, str.63
[36] Boris Gerrets, Editing, http://borisgerrets.org/etcetera/film_editing

da više puta ponavljaju izgovoreno, kako bi postigli "pravu emociju", kao što je često i stavljanje protagonista u situacije u kojima se ne bi našli bez redateljske intervencije. Treba spomenuti i upotrebu statista za potrebe pojačavanja dojma. Sve navedene modifikacije stvarnosti udaljavaju film od istine koju ima zadaću ispričati, odnosno od njegove dokumentarne prirode te ga približava svijetu fikcije. Fikcija je dozvoljena i nije problematična u hibridnom TV formatu kao što je recimo dokudrama , jer je tada publika svjesna što gleda i time zaštićena od manipulacije. Odgovornost prema istini temeljna je odgovornost autora dokumentarnog filma, a iz nje proizlaze i s njom se preklapaju druga dva vida odgovornosti; prema publici i prema protagonistima.

ODGOVORNOST PREMA PUBLICI

—

Autor je komunikator neke istine koju želi reći publici, stoga je njegova odgovornost prema publici usko povezana s njegovom odgovornosti prema istini. Kao što je već napomenuto, John Grierson je prvi skovao sintagmu „dokumentarni film" kako bi opisao filmove koji prikazuju svakodnevni život običnog puka. U intervjuu iz 1972. godine, izjavio je da „dokumentarni film mora biti umjetnički orijentiran te da se tematski mora usmjeriti prema socijalnim pitanjima i strujama unutar modernog industrijskog društva."[37] Grierson je nesumnjivo među prvima prepoznao ogroman aktivistički i društveni potencijal dokumentarne filmske forme, a na njegov rad utjecao je Walter Lippmann i njegovo djelo „Public Opinion"[38] iz 1922. godine, u kojem izražava zabrinutost za demokraciju, odnosno za sposobnost običnog puka da s razumijevanjem sudjeluje u političkom životu. Lippton u navedenom djelu predlaže edukaciju puka za demokraciju, a tu ideju je Grierson preuzeo i u dokumentarnom filmu našao idealno oruđe za njezinu provedbu. Grierson u svojim filmovima uvijek veliča malog čovjeka i radnika, no nikada ne spominje ekonomsku krizu koja je tada bila u punom jeku. Može se ustvrditi kako je čitav Griersonovo dokumentarno stvaralaštvo je određeni vid propagande usmjerene prema običnom "malom čovjeku".

U poglavlju ovog rada o etici spomenuta je nepristranost kao temelj za moralno ponašanje; unatoč činjenici da autor uvijek ima vlastiti stav o temi, njegova je etička dužnost približiti publici i drugu stranu priče. Moment pristranosti, odnosno biranja jedne strane istine i prešućivanja druge jest temelj propagande, a time je i ključan za shvaćanje istinske propagandne prirode Griersonovih filmova, ali i svih ostalih dokumentarnih filmova čiji autori manipuliraju publiku koristeći ili zloupotrebljavajući filmski medij, s ciljem utjecanja na društvene procese. Grierson je definirao dokumentarni film kao „kreativni tretman aktualnosti", no pošto u toj definiciji ne možemo odrediti okvire ili granice kreativnog pristupa, tada logički čitava odgovornost očuvanja istine i nepristra-

---

[37] The Last Interview, Elizabeth Sussex; John Grierson , Film Quarterly, Vol. 26, No. 1., 1972
https://archive.org/stream/Interview_with_john_Grierson/Interview_with_john_Grierson_djvu.txt
[38] Walter Lippmann: https://en.wikipedia.org/wiki/Walter_Lippmann

nosti počiva na autoru. Propaganda ili promidžba jest bilo koji oblik širenja ideja s namjerom da uvjeri ljude da razmišljaju i djeluju na određen način i s određenom svrhom ili ciljem. Ono što propagandu razlikuje od ostalih sličnih oblika djelatnosti, kao što su primjerice reklamni ili edukativni filmovi jest namjera začetnika ideje koja se propagira.

Prema Jacques Ellul-u (1965) propaganda ima tri glavna obilježja[39]:
1 | Propaganda nastaje svjesno, prema ideji inicijatora, s jasnom namjerom da uvjeri javnost/publiku u određene stavove i obrasce ponašanja.
2 | Propaganda se ne trudi predstaviti određenu temu iz više perspektiva, već nudi jednu subjektivnu verziju „istine“ kao konačnu i objektivnu.
3 | Propaganda manipulira pojedince tako da ih uvjeri kako je ideja koju se preuzeli zapravo njihova vlastita.

Propagandom se političari koriste od začetaka civilizacije, no tek u dvadesetom stoljeću ona je poprimila velike razmjere, prvenstveno zbog pojave masovnih medija: radija, televizije, filma, interneta itd. koji su globalizirali svijet i približili publiku sadržaju. Drugi bitan element današnje propagande jest suptilnost; ona više nije lako prepoznatljiva, već naprotiv – dobro je skrivena i lijepo upakirana. Walter Lippmann iznio je gledište o propagandi koje objašnjava zašto je tako jaka danas u doba globalizacije; smatrao je da je moderni svijet suviše kompleksan da bi ga pojedinac mogao percipirati i interpretirati bez određenog oblika reprezentacije te stvarnosti, što pojedinca ostavlja nezaštićenog u „raljama“ brojnih verzija stvarnosti, od kojih bira onaj u kojeg/kojem će vjerovati pri izgradnji vlastitog mišljenja[40]. No, pojavom već navedenih masovnih medija, s posebnim naglaskom na internet, javila se inflacija smjerova i teorija, od kojih je teško razabrati najbolji put za donošenje vlastitog stava o nekoj pojavi i publika je izložena brojnim manipulacijama. Dokumentarni film se u velikom stilu vratio u kina, na TV ekrane, internetske servise, socijalne mreže i brojne druge platforme, čime su osnažili njegov društveni utjecaj i potencijalna politička moć, odnosno potencijalni utjecaj na publiku.

Ako se na dokumentarni film gleda kao na „kreativan tretman stvarnosti“ tada to implicira da autor ima pravo na subjektivnost pri obradi teme. Kao što je već rečeno; subjektivnost nije njegovo pravo, nego naprosto prva i osnovna zadatost bilo kojeg umjetničkog pothvata, a u skladu s time postavlja se pitanje: Gdje je granica između subjektivnosti i pristranosti u pristupu? Nije moguće povući jasnu granicu između ta dva pojma, niti posljedično – pronaći jasne smjernice ili čak postulate za autore kako ostati u sferi subjektivnosti i izbjeći pristranost. Zbog nedefinirane granice između subjektivnosti i pristranosti te činjenice da je otac sintagme i filmskog roda „dokumentarni

---

[39] Ellul Jacques, Propaganda, Vintage Books Edition, 1973, str. 6-48,
pdf: https://www.ratical.org/ratville/AoS/Propaganda.pdf
[40] Lasswell & Lippmann on Propaganda,
https://culturalapparatus.wordpress.com/walter-lippmann/propaganda/

film“ Grierson svoj dokumentarni rad otvoreno koristio u propagandne svrhe, nameće se zaključak da dokumentarni film u svojoj suštini sadrži velik “propagandni rizik” i u skladu s time veliki potencijalni propagandni i društveni - utjecaj. Primjerice, Leni Riefenstahl snimila je dokumentarac „Trijumf volje“ koji portretira nacističku Njemačku, no nikada nije odustala od stava da spomenuti film nije propaganda, već samo iskren dokumentarac te da nema izravne političke veze s Hitlerom. Ipak, Hitler je u filmu portretiran isključivo pozitivno, i to ne samo sadržajno, već upotrebom pomno izabranih filmskih metoda; primjerice, prevladavajućim upotrebom donjeg rakursa kako bi se naglasila njegova moć.

MICHAEL MOORE

—

Michael Moore američki je filmaš specijaliziran za aktualna socijalno - politička pitanja, ali prije svega on je autor svjestan vlastitog utjecaja i vlastite odgovornosti prema publici. Svojim radom prokrčio je put za veliki “povratak” dokumentarnog filma. Njegov stil i smisao za humor su prepoznatljivi; pristupa ozbiljnim temama kao običan “mali” čovjek i tako ih čini dostupnima i shvatljivima prosječnom stanovniku SAD-a, ali i svijeta. No, unatoč specifičnom, populističkom pristupu, scenarist, producent i redatelj Moore građi koju propituje pristupa toliko temeljito da ne pokazuje gotovo ni najmanjeg previda, a obuhvaća je onoliko sveobuhvatno koliko je moguće. Glavni je tijek narativnosti u njegovim filmovima kronološki, a isprekidan je mjestimice vremenskim skokovima u prošlost, kao i komentarima stručnjaka koji potpunije objašnjavaju pozadinu zbivanja. Pedantnim pristupom temi i načinu iznošenja, Moore gledateljima ne docira, već jednostavnim jezikom servira činjenicu za činjenicom, koju onda oni misaono mogu složiti u koherentnu cjelinu.

Njegov prvi film ‘Roger & Me’ završen je 1989. godine, odlično je primljen kod kritike, nagrađen je na mnogim festivalima, a postao je i financijski najisplativiji dokumentarac u povijesti. Nakon uspjeha filma surađivao je na “Blood in the Face”, filmu o ekstremnim fašističkim (‘white power’) grupama, zatim je režirao nastavak filma “Roger & Me”, naslovljen “Pets or Meat: The Return of Flint” u kojem se osvrće na događaje u Flintu. Iste godine objavljen je i njegov kultni film “Bowling For Columbine”[41], koji govori o američkoj opsjednutosti oružjem i nasiljem. Dokaz društveno-političke moći Mooreovih filmova jest podatak da je prozivka trgovačkog lanca Kmart u filmu “Bowling for Columbine” prouzročila povlačenje oružja i municije iz asortimana spomenutog lanca. “Fahrenheit 9/11” iz 2004. godine temom[42] je privukao pozornost i prije nego što je u Cannesu ovjenčan Zlatnom palmom u kategoriji najboljega filma[43], a svojim globalnim uspjehom je doku-

---

[41] Michael Moore, http://www.filmski.net/dossier/75
[42] Zadirući u izrazito burno razdoblje suvremene američke povijesti - predsjedničkog mandata George W. Busha.
[43] Tomislav Čegir, “To se zaista događa”, http://www.matica.hr/vijenac/276/to-se-zaista-dogaa-9994/

mentarni filmski rod nakon dugog razdoblja iznova uvrstio u prestižne filmske vrste. Moore nije značajan samo kao autor koji iznad svega želi reći istinu, čak i po cijenu brojnih tužbi, već i kao autor koji je najzaslužniji za ponovnu popularizaciju dokumentarne forme među širokim masama.

U intervjuu za internetski portal IndieWire[44] Moore je iznio: "Prvo pravilo "Kluba boraca" je: "Ne govori o Klubu boraca." Prvo pravilo dokumentarnih filmova: Nemoj napraviti dokumentarni film, napravi film. Prestani raditi dokumentarne filmove. Počni raditi filmove. Izabrao si ovu vrstu umjetnosti – film, nevjerojatnu, prekrasnu vrstu umjetnosti, kako bi ispričao svoju priču. Nisi to morao učiniti." Želiš li održati politički govor, možeš se pridružiti nekoj stranci i održati skup. Želiš li održati misu, možeš ići u sjemenište i postati propovjednik. Želiš li održati predavanje, možeš postati predavač. Izabrali ste biti filmaši i koristiti medij filma. Napravite film! Riječ "dokumentarist" je mrtva, ja to danas proglašavam. Neka se više nikad ne koristi. Mi nismo dokumentaristi, mi smo filmaši. Scorcese sebe ne zove "fikcionistom". Zašto mi onda izmišljamo riječi za sebe? Ne moramo se gettoizirati, već smo tamo. Vi ste filmaši. Napravite film. Ljudi vole ići u kino. Također, ne želim da su ljudi depresivni nakon što u kinu pogledaju moj film. Želim da budu ljuti, a ne pasivni i depresivni. Ljutnja je aktivna emocija i znači da će možda pet ili deset posto ljudi iz publike ustati i reći: "Ja moram nešto napraviti! Otići ću na internet, istražiti, povezati se s ljudima i boriti se!" Michael Moore provodi u djelo spomenutu viziju Johna Griersona da „dokumentarni film mora biti umjetnički orijentiran te da se tematski mora usmjeriti prema socijalnim pitanjima i strujama unutar modernog industrijskog društva", a pritom uspijeva izbjeći pristranost i ostati na strani autorske subjektivnosti, uvijek iznoseći i "drugu stranu priče". Također, Moore je u istom intervjuu iznio i svoj vlastiti etički putokaz: "Ono što je stvarno zanimljivo je da mi uglavnom uvijek bude puno zanimljivije razgovarati s ljudima s kojima se ne slažem. Pritom koristim neke tehnike i metode koje ne bi svima bile prihvatljive, ali su uvijek u skladu s mojom etikom, a to je stav da moja zemlja i ovaj svijet postoje zbog ljudi na njemu, a ne zbog šačice bogataša, kojima je došao čas da nam objasne neke stvari."

ODGOVORNOST PREMA PROTAGONISTIMA

—

Protagonisti pristaju sudjelovati u filmu na poziv autora, no pritom ne mogu predvidjeti sve moguće ishode i posljedice tog čina. Načelno dopuštaju autoru da koristi njihov život, lik, iskustvo i razmišljanja u izricanju neke istine i stvaranju novog djela s vlastitim značenjem, no nitko im ne garantira ni da će u tom procesu autor poštovati njihova prava niti da će po završetku procesa oni osobno biti zadovoljni gotovim filmom. Na autoru je odluka hoće li i u kolikoj mjeri dopustiti protagonistima uplitanje u kreativni proces.

---

[44] Michael Moore's 13 Rules for Making Documentary Films, http://www.indiewire.com/2014/09/michael-moores-13-rules-for-making-documentary-films-22384/

(...)"Isto vrijedi i za mnoge moje druge filmove i mislim da je to za mene, kao filmaša, jedini mogući način. Ne radi se o opravdavanju tih ljudi. Razumijevanje se ne mora nužno povezati s opravdavanjem. Opravdavanje bi značilo snimati filmove očima druge strane. U svojim filmovima ne gledam očima drugih. Uvijek gledam vlastitim. Iako pokušavam razumjeti drugu stranu, ne mijenjam vlastito gledište jer bi to bilo lažno i neiskreno, i odmah vidljivo. Međutim, moje me gledište ni na koji način ne sprječava da pokušam razumjeti drugu stranu." [45]

Odnos moći autora nad protagonistom je od velike važnosti za razumijevanje njegove pozicije odgovornosti prema protagonistu. Kate Nash iznijela je sljedeće mišljenje: "(...) odnos između autora i protagonista može se gotovo uvijek okarakterizirati kao odnos moći koji je u disbalansu." [46] Moć je ovdje shvaćena kao vrlina ili drugi oblik prednosti u vidu pristupa društvenim, državnim i medijskim institucijama, zatim društvenog statusa te najvažnije - kontrole nad snimljenim materijalom i "znanjem". Prema tome, autor se neminovno nalazi u poziciji moći nad subjektom. Subjekt najčešće nema mogućnost utjecati na film, osim za trajanja samog snimanja - birajući što će reći.[47] Nichols smatra kako rješenje leži u tome da se autor u tom procesu odrekne potpune kontrole i zauzme poziciju "advokata", odnosno nekoga tko služi kao "enabler" ili komunikacijski kanal između subjekta i publike.[48] Nerijetko se događa obrnuta stvar: protagonist biva upotrebljen kao komunikacijski kanal između autora i publike, tako da se izjave i reakcije montiraju proizvoljno kako bi "ispričale" priču koju protagonist možda uopće nije pričao. ili se pak dijelovi snimljenog materijala u montaži namjerno ispuštaju kako ne bi kvarili teze koje je autor a priori postavio. Autor ponekad svjesno ili nesvjesno može pribjeći emocionalnim manipulacijama kako bi postigao željeni dramski efekt. Primjerice, Sam Pollard jednom je zamolio svog protagonista da ponove razgovor o mučnom zlostavljanju u zatvoru, kako bi u konačnici na ekranu bilo više emocija. Kada je protagonist drugi put započeo pričati dramski efekt je bio postignut:

"On je plakao, ja sam plakao, svi smo plakali. Bilo je tako snažno. Nakon što je završilo snimanje, osjećao sam se kao da sam ga izmanipulirao zbog mog interesa. To je bio snažan trenutak u filmu, ali sam se svejedno osjećao loše što sam ga gurnuo preko ruba pucanja." [49]

---

[45] Danusia Stok, Kieślowski, Biblioteka Negativ, Zagreb, 2009, str. 92
[46] Kate Nash, Beyond the frame: researching documentary ethics, University of Tasmania, http://www.textjournal.com.au/speciss/issue11/Nash.pdf
[47] Autor bi uvijek morao imati pisani pristanak osoba čije izjave i lice koristi u filmu. Problemi prilikom pribavljanja pristanka ili dozvole za snimanje česti su u produkciji dokumentarnih.
[48] Bill Nichols, What to do about Documentary distortion?, http://www.documentary.org/content/what-do-about-documentary-distortion-toward-code-ethics-0
[49] Pepita Ferrari, Cautionary Tales: Ethics in Documentary; Truth-telling is the goal of all doc filmmakers, but do they all achieve it?, http://povmagazine.com/articles/view/cautionary-tales-ethics-in-documentary2

Svaki dokumentarni film ima vlastiti skup etičkih dilema koje autor u procesu rada treba nekako razriješiti. Ipak, postoje određene situacije u praksi koje dokumentarnog autora a priori stavljaju u delikatnu moralnu poziciju pa ih treba spomenuti:
1 | Djeca: Autor mora biti iznimno svjestan svoje moći u kontekstu snimanja djece , pošto mu je pozicija bitno drugačija nego u kontekstu snimanja odraslih potpuno razumnih osoba, a s time i odnos moći bitno neuravnoteženiji. Također, što ako će sudjelovanje u filmu jednog dana moći naštetiti karijeri ili privatnom životu tada već odrasle osobe? Na to pitanje naravno nema definitivnog odgovora, ali sa sobom povlači nužnost dodatne pažnje.
2 | Mentalni invalidi: Povlači se pitanje pristanka na sudjelovanje (je li subjekt svjestan svih posljedica), odnosno zastupanja od strane drugih osoba, kao i cijeli proces sudjelovanja u snimanju, slično kao u situacijama snimanja djece. Autor bi svakako trebao uložiti sve moguće napore da svoju prednost u tom odnosu moći ne koristi protiv dobrobiti protagonista kako oni ne bi postali samo objekti u njegovoj viziji istine. Pod istu točku možemo dodati i osobe koje zbog bilo kojeg razloga nisu pri apsolutnoj svijesti, bilo da se radi o duševnim bolesnicima, aktivnim ovisnicima o alkoholu, drogi ili tabletama, kao i oboljele od demencije i ostalih kognitivnih poremećaja: Osobe koje nisu svjesne svih izvjesnih posljedica svog sudjelovanja u filmu zapravo ovise o dobrim namjerama autora i vlastite obitelji, jer je prostor manipulacije velik i odnos moći još naglašenije na strani autora.
3 | Manjinske skupine, imigranti, azilanti, žrtve zločina i bilo tko obespravljen: Pojedinci sa slabijim pristupom društvenim i ostalim institucijama nalaze se u poziciji manje zaštićenosti u odnosu na ostatak građanstva, a time su podložniji potencijalnim manipulacijama; nemaju jednak udio u društvenim kretanjima, strukturama, kao što nemaju ni jednak pristup mehanizmima zaštite od posljedica svog pojavljivanja u filmu. Prema žrtvama zločina autor mora zauzeti posebno pažljivu poziciju kako bi se izbjegle moguće negativne posljedice za zdravlje i sigurnost osoba u pitanju, kao i za počinitelja zločina.

SNIMANJE PROTAGONISTA BEZ NJIHOVOG ZNANJA

Kada autor dokumentarnog filma snima protagoniste bez njihovog znanja, tada oni nisu opterećeni kamerom i mislima o vlastitoj pojavi u kadru te autor tim postupkom bez sumnje dolazi jedan korak bliže autentičnosti trenutka. Istovremeno, on tada koristi druge kao sredstvo u postizanju vlastitog cilja, ne tretirajući ih kao osobe s pravom na privatnost. U većini slučajeva to nije veliki etički problem jer nema stvarne štete za protagoniste, no zbog slučajeva kada ima goleme osobne, profesionalne, financijske ili kakve druge štete za protagoniste nužno je ustanoviti zašto je takav

postupak etički upitan.[50]

Snimanje protagonista koji ne znaju da ih se snima dijeli se na: snimanje neodređenih ljudi radi postizanja vizualne kulise te na snimanje točno određenih ljudi radi dokazivanja neke ideje. Prvi slučaj je manje problematičan jer se najčešće time u filmu ništa ne implicira na osobnoj razini, no takvim je postupkom ipak moguće nanijeti izravnu ili neizravnu štetu životu ili ugledu pojedinca, premda možda bez loših namjera autora. Etičke dileme nema ako je autor dobio dopuštenje svih osoba čiji se identitet može prepoznati u filmu, jer tada one same preuzimaju odgovornost za posljedice svog pojavljivanja u njemu. No, ako nije, tada etička dilema prelazi u kategoriju "etičkog prekršaja", kao što pokazuje filmski primjer u poglavlju "SNIMANJE BEZ DOPUŠTENJA PROTAGONISTA".

BRANKO LENTIĆ

—

Branko Lentić[51], rođeni Bračanin iz Milne, autor je više od dvjesto dokumentarnih filmova koji su osvojili brojne nagrade zbog svoje dokumentarne vrijednosti na domaćim i svjetskim festivalima[52], a sedamdesetih godina prošlog stoljeća filmski kritičari počinju proučavati Lentićev specifičan dokumentarni stil i pisati o njemu. On snima kao naizgled distanciran svjedok, ne smeta i ne upliće se; stvarni život pretpostavlja kameri, bez komentiranja uspostavlja izravan kontakt publike s junacima svojih filmskih priča. Ne skriva svoju kameru, ali je ni ne nameće pa život ispred kamere teče neobično prirodno i neopterećeno te brojni neimenovani protagonisti nerijetko zaboravljaju da su možda u kadru ili pak često uopće nisu svjesni kamere, kao primjerice u filmu "Splitske usputne priče: Na tržnici[53]" ili u filmu o nogometu "Iza lože[54]". "Svaki čovjek" , kaže Lentić, „može biti junak filma. Samo to treba znati vidjeti".

---

[50] Primjer za takav slučaj iznesen je u poglavlju "SNIMANJE BEZ DOPUŠTENJA PROTAGONISTA"

[51] Branko Lentić je rođen 1938. godine. Studirao je pravo u Zagrebu. Novinar je i televizijski urednik. Na tadašnjoj Televiziji Zagreb radi od 1966, isprva kao suradnik, a zatim kao urednik i autor omladinskih emisija te dokumentarne serije 'Objektiv 350'. Bio je glavni i odgovorni urednik TVZ od 1969. do 1972, kada je došlo do programskog uspona te su uvedeni kvizovi, snimljene su neke od najgledanijih igranih serija i zaokružen je informativni program. Nakon sloma Hrvatskog proljeća prisiljen je na ostavku. Od 1972. godine radio je kao autor, realiziravši više od 200 dokumentarnih filmova: 'Grga' (1967), 'Zagreb – bijeli grad' (1968), 'Dinamitaši' (1973), 'Jozo i drugi' (1974), 'Bit ćeš velik' (1975), 'Bič s dva kraja' (1976), 'Mjesto koje hoće živjeti' (1976), '14 gnjevnih' (1978), 'Živjeti vukovarske slike' (2001) i drugi, koji su prikazivani na mnogim svjetskim televizijama. Jedan je od osnivača emisije 'Alpe-Dunav-Jadran'. Bio je predsjednik međunarodnog konzorcija za koprodukciju dokumentarnih filmova koje je kupio niz televizijskih kuća te član žirija na mnogim svjetskim i domaćim festivalima. Prvi je direktor HRT-a (1990-1992). Umirovljen je 2003. godine. Njegovi su filmovi nagrađivani na europskim festivalima, a on sam je dva puta dobio godišnju nagradu Svjetskog komiteta za unapređenje televizijskog izraza. Dobitnik je nagrade HND-a za životno djelo, 'Otokar Keršovani', 2002. godine.

[52] Branko Lentić, http://www.dokumentarni.net/2014/01/05/retrospektiva-branko-lentic-pogled-u-dokumentarnu-proslost-velikog-brackog-redatelja/

[53] Na tržnici, http://www.dailymotion.com/en/relevance/universal/search/branko+lenti%C4%87/1

[54] Iza lože, http://www.dailymotion.com/video/xp3miw

Lentićev rad izdvojen je na ovom mjestu zbog spomenutog specifičnog pristupa kojim je postigao neposrednost i autentičnost prikaza stvarnosti, no zbog kojeg je također legitimno postaviti pitanje – je li u redu snimati ljude kada oni to ne znaju?

Za razliku od dokumentarnih filmova koji imaju za glavni cilj izreći neku indiciju ili tezu, Lentićevi filmovi nemaju "novinarsku dimenziju" i žestinu, već su zbog dugih kadrova i opuštenosti u pristupu temi bliži poetskim dokumentarcima; nude neke "univerzalne životne istine" i ne čini se da agresivno ulazi u privatnost svojih protagonista, dapače, protagonisti često uopće ne znaju da ih u tom trenutku snima kamera. Lentićev stil je naoko etički dvojben, no u izvedbi on se kao autor odriče velikog dijela svoje mogućnosti manipuliranja nad protagonistima: stoji postrance, ne nameće kameru, ne komentira, ne docira i ne insinuira, odnosno ne dovodi osobe koje snima u kontekst drugačiji od stvarnog, niti se fokusira na senzacionalističke kadrove. Svaki zaključak kojeg gledatelj može izvući na temelju Lentićevih filmova spada u sferu osjećaja, poezije ili filozofije života, nikako propagande, politike ili kakvog obračuna s nekom ideologijom ili pojedincem, stoga su i njegovi protagonisti zaštićeni od manipulacija.

Dokumentarni film " I bit ćeš velik[55]" snimljen 1974. godine u Splitu i Sinju, jedini je film Branka Lentića snimljen skrivenom kamerom i zato je posebno dvojben u kontekstu etike. U tom filmu djeca u vrtiću povjeravaju svoje želje čarobnjaku za kojeg misle da se nalazi u kućici želja, dok se zapravo unutra nalazi filmska ekipa s upaljenom kamerom. Ne zna se je li Lentić pribavio dopuštenja roditelja djece u filmu, no čitava stvar je neovisno od toga etički dvojbena jer se radi o snimanju bez znanja onih koje snimamo, i to vrtićke djece. Drugi etički dvojben aspekt je taj da su djeca bila upućena govoriti svoje intimne želje nekome za koga smatraju da će ih čuvati, odnosno bila su navedena dati svoje povjerenje nekome tko se lažno predstavlja. Iako se u ovom primjeru radilo o djeci i njihovim naivnim željama o karijeri vatrogasca ili princeze i željama u vidu poklona, u sličnim slučajevima potrebno je pažljivo postupati, jer je moguće da neko dijete "čarobnjaku" naivno "otvori dušu" te ispriča stvari i želje koje mogu ostaviti emocionalne posljedice kada dijete kasnije otkrije da je "čarobnjak" ispred sebe imao kameru i da je snimljeni materijal javno prikazan.

Vjerojatno djeca u spomenutom filmu nisu doživjela neugodnosti zbog činjenice da je Lentić bio obazriv autor, no snimanje ljudi, a poglavito djece bez njihovog znanja o tome spada među delikatna etička pitanja za autora, kao i snimanje protagonista bez dopuštenja, o čemu će biti riječi u sljedećem poglavlju.

I bit ćeš velik, http://booksa.hr/program/dokuteka-branko-lentic-i-bit-ces-velik

Snimanje protagonista bez njegovog dopuštenja pretpostavlja autorsku odluku da je pojavljivanje tog protagonista u filmu bitnije od njegovog prava na privatnost, zbog mišljenja da film bez njegovog pojavljivanja ne bi imao istu vjerodostojnost, odnosno zbog temeljne autorske odgovornosti prema istini. Ne ulazeći još sadržajno u problematiku nijednog konkretnog slučaja, autorske odluke te vrste ipak su uvijek dvojbene i u sebi nose rizik nanošenja nemjerljive i dalekosežne štete protagonistu, a koja često ne može biti nadoknađena. No, kao što je već navedeno, uz odgovornost prema protagonistima autor dokumentarnog filma ima i temeljnu odgovornost prema istini, a ta su dva vida autorske odgovornosti često u međusobnom sukobu. Na autoru je da za svaki pojedinačni konkretan slučaj odluči koja odgovornost mora prevagnuti, ovisno o okolnostima, no uvijek imajući u vidu prvenstveno odgovornost prema istini kao temeljnoj vrijednosti dokumentarnog filma.

U filmu "Blackfish"[56] iz 2012. godine, autorica Gabriela Cowperthwaite istražila je pozadinu priče tematskog parka "Seaworld" i otkrila javnosti maltretiranje kojem su izložene zatočene orke, loše uvjete smještaja životinja, dokaze o incidentima kada su neki od zaposlenih stradali, i ostale informacije koje je uprava parka dotad skrivala. Nakon pojave filma, u javnosti su se stvorili velik otpor i pritisak prema parku, što je posljedično dovelo do pozitivnih izmjena u tretiranju životinja. Autorica je svojim filmom nanijela štetu poslovanju i ugledu svojih protagonista, tematskom parku i njegovim vlasnicima, ali je istovremeno filmom izrekavši istinu učinila dobro za zatočene životinje. U navedenom primjeru, istina je bila neupitno bitnija od dobrobiti protagonista, no postoje slučajevi u kojima autori svoju odgovornost prema protagonistu[57] podređuju insinuacijama, kao što će biti vidljivo u sljedećem primjeru.

Dokumentarni film "Tickled"[58] iz 2016., autora Davida Farriera i Dylana Reevea bavi se pozadinom misteriozne "igre škakljanja", u kojoj se mladi muški kandidati pred kamerama prepuštaju vezivanju i škakljanju od strane maskiranih "škakljača", a video uratke na YouTube-u gledaju milijuni ljudi. Autori filma su igrom slučaja primjetili da je igra čudna te su krenuli u pripreme za snimanje filma. Brzo su naišli na činjenice o kriminalnoj pozadini igre, odnosno da se zapravo radi o iskorištavanju mladića koji nemaju pravo na zaradu od video uradaka i koji su podvrgnuti teroru od strane organizatora igre ako probaju maknuti svoj lik i ime s dotičnog YouTube kanala. Prava potjera nastala je kad su autori zaključili tko je glavna i odgovorna osoba iza cijele mašinerije ljudi

[56] Blackfish IMBD, http://www.imdb.com/title/tt2545118/
[57] Autorska odgovornost proizlazi iz njihovog odnosa moći autora koji je promjenjiv, no gotovo uvijek na strani autora koji ima pristup svim informacijama, ideji i tezi filma u nastajanju, distribucijskim i marketinškim kanalima itd.
[58] Tickled IMDB, http://www.imdb.com/title/tt5278506/

te započeli s njenim praćenjem, snimanjem iz daljine, telefonskim pozivima i mailovima. Unatoč temeljitoj potjeri i korektnom filmu, autori do njegove zadnje sekunde nisu ponudili publici nijedan valjan dokaz da je protagonist kojeg su izabrali ujedno zaista i kriv za što ga terete. Postavlja se pitanje: Je li u redu da su autori sebi uzeli za pravo javno prozivati i snimati osobu i ljude koji su dio njenog života, praktički pozivati na linč, samo na temelju indicija? Pod pretpostavkom krivnje, izvrgavati je uznemiravanju i trajnoj javnoj stigmatizaciji? Logičnije bi bilo da su slučaj prijavili policiji, ako im je cilj bio samo pravda za oštećene mladiće, a ne i samopromocija, odnosno marketinški zanimljiv i isplativ film? Autori su istovremeno iznevjerili sva tri vida odgovornosti; prema istini jer istina nije dokazana, prema protagonistu jer mu je nanesena šteta i prema publici kojoj su prezentirali takav film.

Snimanje bez dopuštenja protagonista pretpostavlja činjenicu da protagonist ne želi sudjelovati u filmu. No, može li se svejedno utemeljiti legitimitet takve autorske pozicije i odluke u nekim slučajevima? Primjerice, autorica filma o tematskom parku "Seaworld" izrekavši istinu nanijela je štetu poslovanju te tvrtke, dok su autori filma "Tickled" nanijeli nemjerljivu osobnu štetu svom protagonistu iznošenjem nedokazanih, ali ipak vjerojatno istinitih tvrdnji. Prvi slučaj je manje etički dvojben od drugog jer je jasno da je maltretiranje životinja za osudu i šteta za protagoniste svedena na financijsku, no u drugom slučaju je teško utemeljiti moralni legitimitet autorske odluke jer istina u tom filmu nije dokazana, a istovremeno je nanesena šteta protagonistu. Snimanje bez dopuštenja protagonista pretpostavlja zadiranje u privatnost i rizik od nanošenja nemjerljive štete, čemu su posebno skloni autori dokumentarnih filmova o medijski eksponiranim osobama.

DOKUMENTARNI FILMOVI O SLAVNIM OSOBAMA

Dokumentarni filmovi o slavnim osobama nerijetko se snimaju bez fizičkog sudjelovanja samog protagonista[59] i tada su koncipirani kao mozaici sastavljeni od arhivskog video materijala, fotografskog materijala, intervjua pojedinaca koji osobno poznaju protagonista, paparazzi snimaka te sveznajućeg pripovjedača koji vodi narativ putem tehnike voice-over. Etički posebno dvojbeni su dokumentarni filmovi o preminulim slavnim osobama, jer oni za razliku od živih slavnih osoba, nemaju priliku tužiti autora i spriječiti prikazivanje filma. Dokumentarni film "Cobain: Montage of Heck"[60] iz 2015. godine, autora Bretta Morgen o životu i smrti Kurta Cobaina je dobar primjer za analizu takve situacije. To je korektno napravljen studijski dokumentarni film s velikim budžetom, ali očito i velikim ambicijama za zaradu. Koncept i sadržaj filma su generički i stilizirani, dok je Cobain kao umjetnik težio suprotnim kvalitetama. No, od estetskih dilema je bitnije pitanje:

[59] Filmovi u kojima slavni protagonisti daju dopuštenje za snimanje nisu etički dvojbeni u ovom pogledu pa neće biti posebno komentirani.
[60] Cobain: Montage of Heck, http://www.imdb.com/title/tt4229236/?ref_=nv_sr_1

Je li moralno stavljati u javnost film prepun intimnih snimaka, fotografija, uspomena, pisama i dnevničkih zapisa nakon smrti osobe? Zar status zvijezde osobu zauvijek lišava prava na privatnost i dostojanstvo, a pogotovo nakon smrti kada se ne može obraniti? Sve intervjuirane osobe u spomenutom filmu: majka, otac, Kurtova udovica Courtney Love, bivši članovi benda i ostali, još uvijek "žive na račun[61]" Cobainove slave, dok istovremeno objašnjavaju kako je on "bio genijalan, ali nemoguć". Entuzijastični su dok to govore, kao da govore o vlastitim velikim uspjesima, a ne samo o svojim dojmovima o osobi koja je mlada počinila samoubojstvo. Autor se potrudio biti maksimalno odgovoran prema istini i publici, koristeći mnogo različitih perspektiva i temeljito istražujući intimnu pozadinu života i karijere svog protagonista, no ostaje otvorenim pitanje je li time iznevjerio odgovornost prema protagonistu, odnosno bi li od Cobaina, pod pretpostavkom da nije izvršio samoubojstvo, uopće dobio dopuštenje za snimanje biografskog filma?

PRIRODOZNANSTVENI FILMOVI

—

Početna premisa za utemeljenje odgovornosti autora u kontekstu prirodoznanstvenih dokumentarnih filmova jest činjenica da niti životinje, a ni biljke ne mogu niti dati svoje dopuštenje za snimanje ni odbiti sudjelovati u snimanju te su time sva moć prilikom snimanja, i odgovornost za posljedice na autoru. Godinama je uznemiravanje i okrutnost u pristupu bila ustaljena praksa pri produkciji dokumentarnih filmova o divljem životinjskom svijetu[62]. Uznemiravanje može rangirati od prebliskog pristupa prirodnom habitatu životinja do namjernog nasilja zbog boljeg kadra. Primjerice, nekad je praksa prilikom snimanja čina lova neke predatorske životinje bila nevidljivom žicom vezati slabiju životinju, time je usporiti i osigurati predatoru plijen, a produkciji dobar kadar. Takvi načini više nisu prihvatljivi, no i dalje neki TV voditelji dokumentarnih serijala, poput Jeffa Corwina, Beara Gryllsa ili pokojnog Stevea Irwina ne prezaju od fizičkog uznemiravanja životinja zbog zabave gledatelja i veće gledanosti, a za takav pristup najviše su odgovorne TV kuće kao producenti takvog materijala.

Fizičko zlostavljanje je samo jedan problema u ovoj dokumentarnoj vrsti, dok je veći problem generalno usvajanje kulture spektakla, odnosno pornografskog pristupa u snimanju prirode. Kao što su tzv. "murder porn" dokumentarne emisije zavladale kabelskim TV kanalima (eksplicitni prikazi i razgovori o nasilju koje mahom proizlazi iz raznih ljubavničkih relacija i konflikata), tako se sve češće u produkciji TV prirodoznanstvenih dokumentarnih filmova može zapaziti fokus na

---

[61] Pritom su vjerojatno bili i honorirani, pošto se ipak radi o studijskom filmu sastavljenom od privatnog intimnog arhivskog materijala koje su sami dali na korištenje redatelju/producentu.
[62] Shark week ethics fascinating insider account of the wildlife documentary. http://www.slate.com/articles/health_and_science/science/2015/07/shark_week_ethics_fascinating_insider_account_of_the_wildlife_documentary.html
[63] Into the Wild, Ethically: Nature Filmmakers Need a Code of Conduct, Chris Palmer, http://www.documentary.org/magazine/wild-ethically-nature-filmmakers-need-code-conduct

krvi, nasilju i parenju u životinjskom svijetu[63]. Osim što je takav pristup sam po sebi površan, za životinjski svijet je vrlo nezahvalan. Naime, dramatično naglašavanje opasnosti u dokumentiranju napada morskih pasa ili njihovog hranjenja može biti zanimljivo gledatelju željnom "akcije", ali istovremeno doprinosi slici morskih pasa kao krvoločnih zločestih životinja. Tada prosječan gledatelj njihov izlov i općenito ugroženost vrsta (konkretno zbog polucije) lako uzme "zdravo za gotovo". Takav trend koji izaziva strah i teror otežava konzervaciju "opasnih" vrsta kao što su: lavovi, kitovi ubojice, morski psi i sl.

Etička pitanja u kontekstu produkcije prirodoznanstvenih dokumentarnih filmova pojavljuju se od samih začetaka te dokumentarne vrste, no tek je Jeffery Boswall u sedamdesetim godinama prošlog stoljeća započeo sistematsku analizu. Boswall je radni vijek proveo kao producent za BBC Natural History Unit i svakako je jedan od najznačajnijih mislilaca za ovu temu. U članku o wildlife dokumentarizmu iz 1988. naziva "The Moral Pivots of Wildlife Filmmaking" Boswall je zaključio kako se bilo koja radnja koja neprirodno utječe na životinjsko ponašanje (hrana kao mamac, hranjenje mimo ustaljenog reda hranjenja, preusmjeravanje puteva, plašenje, tjeranje, međusobno upoznavanje životinja koje se inače ne bi srele i sl.) predstavlja zavaravanje gledatelja. Drugi oblici zavaravanja su primjerice potreba za pretjerivanjem, dramatizacijom i sentimentalizacijom. To se uglavnom postiže antropomorfizacijom životinja; dodaju im se ljudske karakteristike, a nekad čak i imena ili navodna razmišljanja. Takav pristup je u kontradikciji sa životinjskom prirodom, odnosno nije istinit, stoga navodi gledatelja na lažne zaključke. Treba spomenuti dokumentarni IMAX film "Humpback Whales"[64] koji prati život novorođenog kita i njegove majke; gledatelj ima dojam da zaista prati jednog mladog kita na putu odrastanja u teškim uvjetima, no zapravo ima priliku pratiti čak pet različitih mladih kitova u pratnji njihovih majki. Nadalje, zavaravanje uključuje i čest postupak u praksi: montiranje zvukova koji nisu snimljeni na lokaciji u vrijeme kad i slika i umjetno dodavanje nepostojećih zvukova. Boswall tvrdi da čak i dodana glazba može utjecati na "lažnost" situacije; lakše ćemo za pticu pomisliti da je romantična, ako je njen zaigrani let "pojačan" romantičnom melodijom. Ljudi iz cijelog svijeta uče o prirodi, svojoj vrsti i životinjskom svijetu iz prirodoznanstvenih dokumentaraca, ali premalo filmova uopće spominje zabrinjavajuće stanje po pitanju očuvanja nekih vrsta, zagađenja okoliša itd., dok neki nepravedno demoniziraju životinje i potiču neopravdani strah. Prirodoznanstveni filmovi imaju veliki potencijal i stvarnu moć[65] da potaknu pozitivne promjene u svijetu, no to nije moguće dok isključivo profit i gledanost određuju sadržaj. Ipak, situacija se mijenja nabolje pa je tako prije nekoliko godina Discovery Channel nakon pritisaka prestao s prikazivanjem lažnih prirodoznanstvenih filmova[66],

---

[64] Humpback Whales IMDB, http://www.imdb.com/title/tt4283962/

[65] Primjerice, kao što je autorica filma "Blackfish" njime utjecala na poboljšanje uvjeta držanja životinja u vodenom parku.

[66] No more Megalodon: Discovery Channel promises a more scientific "Shark Week" this year, https://qz.com/445516/no-more-megalodon-discovery-channel-promises-a-more-scientific-shark-week-this-year/

[67] No, zato je Animal Planet, koji je u vlasništvu Discoveryja, prikazao seriju dokumentarnih filmova u kojima se na oko znanstveno pristupa tvrdnji da sirene postoje.

poput onog “Megalodon Lives” u kojem je insinuirano da megalodon nije izumrla vrsta. [67]

ETIČKI PRINCIPI DOKUMENTARNE FILMSKE PRODUKCIJE

Autori dokumentarnih filmova biraju način kako prezentirati određeno zapažanje, stav ili poruku gledateljima, odnosno suštinski rade isto što i novinari, no koristeći drugi medij. Ono što ipak čini bitnu razliku jest kompleksan i često višegodišnji odnos između autora i njegovih protagonista. Na putu pronalaska etičkih principa dokumentarne filmske produkcije bilo je korisno uzeti Statut[68] Hrvatskog udruženja producenata i Kodeks časti Hrvatskog novinarskog društva[69] kao polazišne točke razmatranja.

U Statutu HRUP-a članak 8. govori o djelatnostima i zadacima Udruge, (…) :
• sastaviti kodeks profesionalnog ponašanja sudionika u proizvodnji filmova i ostalih audiovizualnih djela
• odrediti kriterije licenciranja producenata i producentskih kuća, sustavno zaštititi temeljna prava svojih članova, te drugih djelatnika u filmskoj i audiovizualnoj proizvodnji
• sastaviti profesionalne standarde po kojima producenti trebaju postupati u svim fazama proizvodnje filma i ostalih audiovizualnih djela

Profesionalizacijom i jačanjem dokumentarne filmske produkcije nastala je i potreba za jasnijim profesionalnim kodeksom., a nedostatak istog producente i redatelje ostavlja bez temeljnog oslonca pri donošenju odluka koje spadaju u profesionalnu etiku. Spominjanje nužnosti izrade kodeksa u Statutu HRUP-a je ipak dokaz svijesti o tome unutar profesionalne zajednice u Hrvatskoj. U slučaju HRUP-a, postoji i stegovno povjerenstvo koje iznosi svoje mišljenje o pojedinačnim slučajevima te izbacuje članove koji krše Statut, no članstvo je osobni izbor pa tako svi oni producenti koji nisu njeni članovi ne podliježu sankcijama Udruge. Zbog sličnosti dokumentarne produkcije s novinarskim poslom, u vidu “traganja za istinom” relevantan je kodeks Hrvatskog novinarskog društva, a koji se sastoji od općih načela, prava i dužnosti te završnih odredbi. U dijelu **OPĆA NAČELA** dva stavka povezuju novinare i javnost preko ljudskih prava:
1 | Pravo na informaciju, slobodu izražavanja i kritiku jedno je temeljnih prava svakoga ljudskog bića bez obzira na spol, rasu, nacionalnu pripadnost, vjeroispovijest i političko opredjeljenje. Iz tog prava javnosti da upoznaje činjenice i mišljenja proizlazi i cjelina obaveza i prava novinara.
2 | U svojem radu novinari su dužni braniti ljudska prava, dostojanstvo i slobodu, uvažavati pluralizam ideja i nazora, pridonositi jačanju pravne države i kao demokratski dio javnosti sudjelovati u

[68] HRUP Statut: http://hrup.hr/uploads/hrup/document_translations/doc/000/000/008/HRUP_statut.pdf?1491390676
[69] Kodeks časti HND: www.hnd.hr/kodeks-casti-hrvatskih-novinara

Iz navedenih stavaka i utvrđene odgovornosti autora prema istini, publici i protagonistima može se povući paralela s pozicijom autora dokumentarnog filma tako da se kao imperativi postave njegove dvije dužnosti: iznošenje istine publici i zaštita ljudskih prava te demokratskih vrijednosti. Nadalje, u cjelini – **PRAVA I DUŽNOSTI** u jedanaest točaka povezuje se novinarski posao i etika, a posredno se točke mogu povezati i s pozicijom autora dokumentarnog filma:

1 | Iznošenjem samostalnoga i kritičkog stava u traganju za istinom kao osnovnim načelom u profesionalnom radu, novinar aktivno sudjeluje u stvaranju javnog mnijenja i kolektivnom rasuđivanju o stvarima koje se tiču sviju.

2 | Novinar je obavezan iznositi istinitu, uravnoteženu i provjerenu informaciju.

3 | On navodi osobe ili ustanove od kojih je dobio podatak, informaciju ili izjavu. Ima pravo i da ne otkrije izvor informacije, ali za objavljeni podatak snosi moralnu, materijalnu i krivičnu odgovornost.

4 | Novinar treba štititi čovjekovu intimu od neopravdanog ili senzacionalističkog otkrivanja u javnosti. Novinar je obavezan poštivati svačije pravo na privatni i obiteljski život, dom, zdravlje i prepisku (intersubjektivnu komunikaciju).

5 | Objavljivanje podataka koji narušavaju nečiju privatnost, bez nečije privole, mora biti opravdano interesom javnosti. Korištenje sredstava za snimanje izdaleka osoba u njihovom privatnom okruženju i privatnom posjedu, a bez njihova odobrenje, neprihvatljivo je. Urednici ne smiju objavljivati materijale suradnika koji ne poštuju ta pravila.

6 | Posebna se pozornost i odgovornost zahtijeva kad izvještava o nesrećama, obiteljskim tragedijama, bolestima, djeci i malodobnicima, u sudskim postupcima, poštuje pretpostavku (presumpciju) nedužnosti, integritet, dostojanstvo i osjećanje svih stranaka u sporu. U političkim sukobima treba uvažavati građanska prava i slobode sudionika te nastojati ostati nepristran.

7 | Novinar ne smije intervjuirati ni fotografirati dijete (do 14 godina) o pitanjima njegova života ili života druge djece bez nazočnosti roditelja ili drugog odraslog odgovornog za dijete.

8 | S učenicima se ne smije razgovarati niti ih se smije fotografirati u školi bez odobrenja školskih službi. Djeci i mlađim maloljetnicima (od 14 do 16 godina) ne smije se plaćati za obavijesti niti se smije plaćati njihovim roditeljima ili skrbnicima, osim ako to nije u interesu djeteta.

9 | Novinar ne smije otkriti identitet djece upletene u slučajeve seksualnog zlostavljanja, bez obzira jesu li svjedoci ili žrtve.

10 | U novinskim izvještajima (i drugim prilozima) o slučajevima seksualnog zlostavljanja djece sve formulacije moraju biti takve da:

a) dijete i maloljetnik ne mogu (ni izravno ni neizravno) biti identificirani

b) identificirana može biti samo odrasla osoba.

11 | Novinari moraju izbjegavati objavljivanje detalja i pejorativne kvalifikacije o rasi, boji kože, vjeri, spolu ili seksualnoj orijentaciji kao i o bilo kojoj fizičkoj ili mentalnoj manjkavosti ili bolesti ukoliko to nije relevantno za javni interes.

Analizom navedenih jedanaest točaka za zaključiti je da su za autore dokumentarnih filmova u procesu traganja za istinom važeći sljedeći novinarski principi: preuzimanje odgovornosti za utjecaj na javno mnijenje prilikom traganja za istinom i iznošenja u javnost, zaštita osobnih prava i sigurnosti protagonista, upotreba posebne pažnje kod snimanja djece i malodobnih te kod snimanja filmova o nesrećama, tragedijama, sudskim postupcima i političkim sukobima. Na temeljima istinoljublja kao vrhovne vrijednosti dokumentarnog filma i trojake odgovornosti autora, zatim na temelju navedenih novinarskih principa koji su prenosivi na kontekst dokumentarnog filma te na temelju konkretnih filmskih primjera, istakli su se sljedeći etički principi dokumentarne filmske produkcije:

1 | **ISTINOLJUBLJE**
2 | **NEPRISTRANOST**
3 | **NE MANIPULIRATI PUBLIKU I PROTAGONISTE**
4 | **UVIJEK ZAŠTITITI LJUDSKA PRAVA**
5 | **POSVETITI POSEBNU PAŽNJU KOD SNIMANJA DJECE, BOLESNIH, ŽRTAVA, SUKOBA, SUDSKIH POSTUPAKA I OSTALIH KOMPLEKSNIH I POTENCIJALNO OPASNIH SITUACIJA**

Istinoljublje je temelj dokumentarnog filmskog roda, budući da on pokušava opisati ili reprezentirati stvarnost, odnosno istinu o nekom dijelu stvarnosti. Princip istinoljublja proizlazi iz autorske odgovornosti prema istini, iz koje djelomično proizlaze i odgovornost prema publici i protagonistima. Istinoljublje se odnosi na odgovornost autora da temeljito i nepristrano istraži temu o kojoj snima film te da učini sve što je u njegovoj moći da ta istina dođe putem filma do publike. Volja i nastojanje autora da uvijek prikaže sve uključene "strane" neke priče, a ne samo jednu, bez obzira na vlastite stavove ili namjeru da se u konačnici osobno opredijeli za jednu od strana jest nepristranost. Bez nepristranosti autora uopće nije moguće govoriti o vjerodostojnosti dokumentarnog filma, stoga su prva dva navedena principa ujedno i temeljna. Autori bi također morali izbjegavati manipuliranje publike, primjerice putem iznošenja insinuacija u nedostatku provjerenih informacija, jer insinuacije često nisu istinite, a navode publiku na neutemeljene zaključke i u konačnici predstavljaju rizik za protagoniste ili osobe koje su filmu spominje. Također, trebaju izbjegavati i manipuliranje svojih protagonista tijekom procesa produkcije te biti odgovorni za očuvanje njihovih ljudskih i ostalih prava. Pod princip izbjegavanja manipuliranja protagonista spada i nepisano pravilo dokumentarnog filma koje kaže da se protagoniste nikada ne bi trebalo placate, budući da taj novac može utjecati na vjerodostojnost njihovog iskaza. Svaki oblik manipulacije publike ili protagonista u konačnici utječe na prvu postavku dokumentarnog filma – vjerodostojnost, stoga je ona etički gledano nedozvoljena. Sljedeći princip tiče se zaštite prava svih uključenih u produkciju konkretnog filma, a od autora traži da vodi računa o posljedicama koje produkcija i prikazivanje filma mogu imati za protagoniste i osobe koje se spominju u filmu. Navedeni princip često se u etičkim dilemama nalazi pored principa istinoljublja, jer je u nekim slučajevima istinu u dokumen-

tarnom filmu moguće ispričati samo uz povredu prava neke osobe, prije svega prava na privatnost. Neke situacije zahtijevaju posebnu pažnju i odgovornost, primjerice: snimanje djece, žrtava, bolesnih, sukoba, sudskih postupaka itd, jer su u tim situacijama potencijalne neželjene posljedice za sve uključene mnogo ozbiljnije.

SITUACIJSKA ETIKA

—

Prilikom suočavanja s konkretnim dilemama, autorima često za donošenje odluka nisu dovoljni navedeni principi i teorijska podloga može biti od velike pomoći u razmatranju. Budući da se svaka odluka donosi u konkretnoj situaciji, ovisno o zadatostima i promjenjivim okolnostima, kao koristan teorijski smjer nameće se tzv. "situacijska etika"[70]. To je popularni oblik utilitarizma kojeg su prvo predložili Jeremy Bentham te kasnije John Stuart Mill. Bentham je svoj etički sistem razvio oko ideje "užitka". Prema njemu, neki postupak je moralan ukoliko donosi najveću moguću količinu užitka i najmanju moguću količinu patnje. Bentham je vjerovao da užitak i patnja utječu na naše ponašanje, a posljedično i na određenje onog što je "dobro" i "moralno". Postupak takvog "etičkog izračuna" u teoriji se naziva "utilitaristička računica"[71]. John Stuart Mill kasnije je djelomično izmijenio Benthamovu teoriju, uključivši u njega dalekosežnije razmišljanje o ostalim sličnim etičkim situacijama i ishodima, kako bi bilo moguće pronaći "najveće dobro za najveći broj ljudi".[72] Osnivač teorije situacijske etike Fletcher, iskoristio je ovu teoriju, no pojam "užitka" zamijenio je s pojmom "agape"[73], odnosno (bezuvjetnom) ljubavlju. Fletcher vjeruje da "nijedan čin nema svoje etičko određenje bez razmatranja njegovih posljedica", i to je ono ključno za povezivanje dokumentarnog filma i situacijske etike.

Naime, prema toj teoriji, zahtjeva se pronalazak rješenja koje dugoročno osigurava "najveću ljubav za najveći broj ljudi", a pojam romantičnog prizvuka "ljubav" se pragmatično može za kontekst dokumentarne produkcije u definiciji zamijeniti s pojmovima: dobrobit, zadovoljstvo ili sreća, jer je pojam "ljubav" u originalnoj definiciji ionako mišljen kao "bezuvjetna ljubav". U kontekstu dokumentarne filmske produkcije definicija najboljeg etičkog rješenja bi tada glasila: "dugoročno najveća dobrobit za najveći broj ljudi". Navedeni opis najboljeg rješenja etičke dileme mogao bi biti od velike pomoći za autore dokumentarnih filmova, budući da su u proces produkcije uključeni brojni ljudi, proces je dugotrajan, posljedice nisu zanemarive, a svaki je film skup vlastitih etičkih dilema i promjenjivih okolnosti. Autor dokumentarnog filma sa svakim se novim filmom nalazi u novoj kompliciranoj moralnoj poziciji, uvjetovan imperativom istinoljublja, ali i vlastitom odgovornošću prema publici i protagonistima. Rješenje bilo koje etičke dileme ovisi o tome

71 Situation Ethics, https://www.britannica.com/topic/situation-ethics
72 Jeremy Bentham's Utilitarianism, https://www.utilitarianism.com/bentham.htm
73 Utilitarianism by John Stuart Mill, https://www.utilitarianism.com/mill1.htm
74 Agape, https://en.wikipedia.org/wiki/Agape

koja će odgovornost i na koji način prevladati, što je uvjetovano okolnostima svake pojedinačne situacije te pridržavanjem etičkih principa.

"ČIN SMAKNUĆA"

"Ovaj film je van pameti, potiče na razmišljanje, dobro je napravljen i jedinstven. No, nećete naići ni na mnogo kritičara koji bi rekli da im se svidio, niti publiku koja bi ga pogledala ponovno." Alex Woodson

Film "Čin smaknuća" iznimno je provokativan u pristupu ionako kontroverznoj temi koju obrađuje te zbog toga također iznimno zahvalan za šire etičko razmatranje u ovom radu u pogledu trojake odgovornosti: prema istini, publici i protagonistima.

Autor filma Joshua Lincoln Oppeheimer proveo je više od 10 godina s paravojskama, odredima smrti i njihovim žrtvama intervjuirajući ih te skupljajući djeliće kolaža za sliku odnosa između političkog nasilja i njihova odraza u javnosti. U kolažu su se našla i indonezijska ubojstva između 1965. i 1966. te posljedično i važna ličnost za to razdoblje. Anwara Conga upoznaje 2005. i tu započinje film Čin smaknuća. Anwar i njegovi prijatelji bili su sitni lopovi koji su prodavali kino ulaznice na crno, a danas ih publika gleda na malim i velikim ekranima. Ono što se dogodilo u međuvremenu jest svrgavanje indonezijske vlade 1965., njihovo promaknuće u vođe odreda smrti i milijuni mrtvih ljudi, navodnih komunista; etničkih Kineza, intelektualaca, sindikalista, zemljoposjednika bez zemlje, ujedno svih neistomišljenika vlade te pet desetljeća reketarenja i održavanja straha u narodu te veza u politici.

Anwar je svojim ubojstvima pristupao kreativno; oponašao je svoje filmske junake Marlona Branda i Al Pacina, bio je 'gangster' u trapericama, slobodan čovjek s dozvolom za ubijanje. Oppenheimer je također bio kreativan u pristupu temi – stvorio je film unutar filma. Anwar je dobio dozvolu za snimanje vlastitog filma, u kojem je dobio priliku ponovno proživjeti scene ubojstava i mučenja ponekad glumeći ubojicu, a ponekad žrtvu.

"Slomili smo im vratove. Objesili smo ih. Ugušili smo ih žicom. Odsjekli smo im glave. Pregazili smo ih autima. To nam je bilo dopušteno. Nikad nismo kažnjeni, to je dokaz. Ne može se puno učiniti oko toga. Ubili smo ih, ljudi to moraju prihvatiti. Možda se samo pokušavam utješiti, ali način djeluje; nikad se nisam osjećao krivim, nikad nisam imao noćne more niti bio depresivan."

Film je na svjetskoj razini primljen kao hrabri aktivistički pokušaj mijenjanja svijeta, ali i inovativna kinematografska senzacija. Negativnih kritika je bilo vrlo malo i uglavnom su se fokusirale na brojna etički dvojbena pitanja proizašla iz samog koncepta predstave unutar filma. Nije pogrešno

okarakterizirati Čin smaknuća kao značajno djelo; otkriva svijetu činjenice o genocidu koji se dogodio na posve neočekivan, pomalo nadrealan i moralno dvojben način. Suštinski se razlikuje od dokumentaraca kakve je publika imala prilike gledati u kinima dosad. Glavni "lik" ovog dokumentarca je Congo, ostarjeli bivši pogubitelj, odgovoran za smrt tisuću ili više osoba zbog njihovih navodnih komunističkih veza. Svojim stilom odijevanja i ponašanjem od početka filma šarmira gledatelje, iznimno je karizmatičan i očigledno uživa biti ispred kamere. Na prvi pogled je nemoguće spojiti lik i djelo; simpatičnog živopisnog djeda i brutalni genocid nad vlastitim narodom, stoga kao da je prirodno tražiti dublji razlog njegovih zločina, no neuspješno, možda zbog redateljskih intervencija, a možda jer naprosto ne postoji. Congo je uvijek volio filmove, a u filmu kaže kako komunistima najviše zamjera upravo bojkot američkih filmova. Njegov pomoćnik bio je Adi Zulkadry, no za razliku od Conga na njegovom se licu ne može pronaći traga očekivanim emocijama. Naprotiv, njegovo lice je hladno, kao i riječi: ni u jednom trenu ne osjeća niti progovara o eventualnom kajanju zbog učinjenog. Zanimljiv je njegov argument:

"Ratne zločine definiraju pobjednici. Ja sam pobjednik i mogu sam stvoriti svoju definiciju."

Kako radnja filma napreduje, Congo naizgled postaje svjestan užasa svojih djela, no ne može se i nikada neće znati jesu li njegove reakcije iskrene ili izvještačene zbog kamere koja ga snima. Pred kraj filma on postaje novi čovjek, barem se tako čini. Gledanje snimljenih rekonstrukcija zločina u njemu budi pitanje: "Jesu li se žrtve osjećale isto kao i ja dok sam glumio žrtve u rekonstrukciji ubojstava?". Redatelj mu potom, kao djetetu, objašnjava da su se žrtve zasigurno osjećale puno gore jer su cijelo vrijeme znale da će sigurno umrijeti. Na samom kraju filma, Congo je slomljen. Prilikom jedne projekcije filma u Indoneziji netko iz publike iznio je zanimljivu sumnju u naoko katarzičan happy ending. Naime, poznato je da prosječna publika voli sretne završetke, a pogotovo kada se radi o nečemu tako ozbiljnom, kao što je primjerice film o genocidu. Anwar Congo se pokajao, što znači da je film postigao svoj cilj, a publika će iz kina izaći malo manje depresivna nego da do javnog pokajanja nije došlo. Nadalje, Congo ni u jednom trenu nije krio koliko voli filmove; ovim angažmanom dobio je priliku glumiti u igranom filmu o samome sebi. Stoga, nije li logično da na kraju kao tribute Hollywoodu odglumi vlastiti osjećaj krivnje? Po uzoru na Marlona Branda, Jamesa Deana, John Waynea i ostale glumačke uzore na koje se ugledao dok je gotovo ritualno ubijao nedužne?

ETIČKE DVOJBE U FILMU ČIN SMAKNUĆA

Već su se napisale knjige i studije o ovom filmu, i to s pravom jer obiluje materijalom za sve rodove i vrste znanstvenih analiza. Većina etičkih pitanja može se podijeliti na tri kategorije[74],

74 Ethics on Film: Discussion of "The Act of Killing", Alex Woodson, https://www.carnegiecouncil.org/publications/ethics_onfilm/0010

u odnosu na:
1 | Ubojice koji se pojavljuju u filmu
2 | Ulogu filma za indonezijsko društvo
3 | Ubojstvo kao pojavu u filmovima i našoj svakodnevici

Što se tiče prve kategorije, odmah se nameće pitanje je li uopće moralno ispravno dati notornim ubojicama medijski prostor, pogotovo na ovako specifičan način? Congo se možda pokajao, no Zulkadry nije - samo je postao poznat u cijelom svijetu po djelima za koja se ne kaje.
Drugo pitanje povezano je s prvim i tiče se još jednog "zapadnjačkog" aktivizma u, prema zapadnjačkom viđenju, "zemlji Trećeg svijeta" koja još uvijek nije procesuirala svoje zločine. Indonezija uistinu nije još procesuirala zločine počinjene šezdesetih godina, a sudeći prema rezultatima istraživanja javnog mnijenja - ni neće uskoro. Činjenica je da su u pokoljima sudjelovale sve "strane" te dio Indonežana smatra kako bi retroaktivno procesuiranje bilo kontraproduktivno za budućnost i socijalni mir njihove zemlje. U svakom slučaju, barem sada cijeli svijet zna da su se pokolji dogodili te da su ubojice očigledno ljubitelji hollywoodskih filmova. Na kraju, nameće se pitanje - zašto do filma Čin smaknuća gotovo nitko nije znao za cijeli slučaj? Logički čitavu stvar možemo zaokružiti s činjenicom da se radilo o anti-komunističkoj čistki u doba Hladnog rata. Da je bilo obratno, vjerojatno bismo o tome nešto saznali i ranije. No, o širem političkom kontekstu se u filmu govori vrlo površno. Indonezijska službena povijest još uvijek je prožeta antikomunističkom propagandom, a školski sustav je autoritativan i ne dopušta punu slobodu mišljenja, stoga nije neočekivana generalno stanje rezignacije prema zločinima iz šezdesetih.

Treće pitanje tiče se našeg globalnog društva fasciniranog nasiljem i zločinima, no koliko nas zapravo shvaća što znači ubiti nekoga? Čin smaknuća pruža intimni pogled u život i um osoba koje su ubile mnogo ljudi, što gledatelja u najmanju ruku tjera na zaključak kako se genocidi događaju onda kada svatko pojedinačno, ali i kolektivno - društvo zanemari tragediju jednog jedinog čina smaknuća ili naprosto ljudske smrti. Tada ljudi postaju brojke koje tek kasnije služe kao podsjetnik na razmjere zločina.

Autor Jill Godmilow u svom članku Killing the Documentary: An Oscar-Nominated Filmmaker Takes Issue With 'The Act of Killing' iznosi vlastito viđenje etičkih problema u filmu Čin smaknuća, a od posebne važnosti za ovaj rad je sljedeće:

"No critic seems to be examining – at least in print or on the net – what there is to learn from this "unruly documentary artivism": the new moniker for non-fiction films which assert their status as both art and activism and thus the license they claim to refuse compliance with certain classic codes of ethical documentary filmmaking." [75]

75 By Jill Godmilow, http://www.indiewire.com/article/killing-the-documentary-an-oscar-nominated-filmmaker-takes-issue-with-the-act-of-killing

Zaista, tko brani publiku od autora koji pod jarbolom kritički nedodirljivog aktivizma svjesno, javno i ponosno krše neke od jedinih definiranih etičkih premisa dokumentarne produkcije? Nitko, stoga se ponovno nameće zaključak kako je jedini način održanja etičkih standarda moralna odnosno etička samosvijest sviju uključenih: aktera, autora, publike. U slučaju ovog filma, svijet se generalno šokirao i zanijemio pred viđenim, dok je dublja kritika izostala upravo zbog šoka, nespremnosti na dotad neviđen autorski pristup, manjka energije, ili naprosto volje da se "talasa", jer je u pitanju bila filmskoj senzaciji na svjetskoj razini.

Anwar Congo je san svakog redatelja; karizmatična je osoba i vješto šarmira gledatelje, što je nekada dovoljno da bude temelj zanimljivom filmu. Oppenheimer nije propustio priliku iskoristiti taj potencijal do maksimuma. No, pošto je izabrao ispričati svoje viđenje istine o genocidu samo kroz viđenje i prezentaciju ubojice odgovornog za zločine u tom istom genocidu, teško da je uopće težio objektivnosti. Tom odlukom uskratio je gledatelje znanja o širem kontekstu - političko-vojnim previranjima kojima je tada bio zahvaćen čitav svijet. Stvaranje filma, neovisno radi li se o igranom, dokumentarnom, eksperimentalnom ili hibridnom formatu jest uvijek pitanje otkrivanja stvari, odnosno nužno istovremeno i skrivanja stvari. Autor je instanca koja stoji kao vaga između te dvije krajnosti i uzima si za pravo izabrati na koji način će skrojiti svoju verziju istine o nečemu. Stoga, ne samo da doznajemo nešto o objektima snimanja, već mnogo saznajemo i o osobi iza kamere, ili bolje rečeno možemo saznati ako sebe odmaknemo od pukog promatranja prezentiranog.

Suradnja autora i protagonista jest točka spajanja više perspektiva, odnosno mjesto dijeljenja iskustava i znanja te stvaranja trećeg entiteta, filma. Bez protagonist autor ne zna mnogo, iako oni sami ne znaju cjelokupnu istinu koju autor filmom želi pokazati. Film "S-21: The Khmer Rouge Killing Machine" je odličan protuprimjer "Činu smaknuća". U njemu dvoje preživjelih zatvorenika i dvoje pripadnika Crvenih Kmera zajedno ulaze u rekonstrukciju zločina, što je veoma drugačije od jednostranog pristupa u "Činu smaknuća".

Badrul Hisham Ismail u svom članku ''The Act of Killing' and the ethics of documentary film-making"[76] iznosi možda ključni osvrt na čitavu stvar. Naime, dokumentarni film unatoč svom osnovnom određenju - traganje za istinom, posjeduje odnosno slijedi još jedan princip, uvjetovan činjenicom da se ipak radi o blockbuster dokumentarnom filmu - zabavu. Sama ta pretpostavka za autora znači da mora sam znati odrediti granicu i mjere. Iz te perspektive možemo zaključiti kako je Oppenheimer podlegao ovom potonjem. To nije samo po sebi nužno moralno nekorektno, no budući da je u procesu produkcije manipulirao svojim akterima s vrlo jasnim ciljem banalizacije zločina, odnosno reduciranja na apsurd kako bi dokazao potpuno suprotnu tezu te zanemario

76 Ismail, ''The Act of Killing' and the ethics of documentary film-making", http://www.themalaymailonline.com/what-you-think/article/the-act-of-killing-and-the-ethics-of-documentary-film-making-badrul-hisham#sthash.YxMhg32c.dpuf

politički kontekst možemo dovesti u pitanje vjerodostojnost njegove potrage za istinom. Odnosno, bolje rečeno - zaključiti kako su neki elementi filma isključivo u službi zabave, a neki koji bi spadali u potragu za istinom su izostali. Primjerice, jedan od ubojica u više kadrova nosi žensku odjeću i glupira se. To samo po sebi nije bitno za radnju, radi se o ridikulizaciji osobe, ali svakako ostaje upamćeno kao "zgodan filmski moment". No, istovremeno je politički nepismenoj publici serviran pomalo perverzno intiman igrani spektakl bez jasno naznačenih povijesnih činjenica, kao ni poruke - osim da nijedno ubojstvo ne smije biti shvaćeno olako te da su ubojice ljudi kao i mi.

ZAKLJUČAK

Ranko Munitić u zaključku svoje knjige "Dokumentarni film – da ili ne?" zamišlja da budućnost filma leži zaboravljena u muzejima, a holografska stvarnost dolazi na njegovo mjesto.[77] Crtež u pećini je bio prvi stupanj čovjekovog vizualnog stvaranja, a prostorno-mobilno-zvučno holografske strukture njegov su zadnji stupanj i ujedno maksimum te ljudske ambicije - reprezentirati stvarnost ili maštu. Dokumentarni film se nalazi između ta dva stupnja reprezentacije stvarnosti, a njime autor izriče istinu o nekom segmentu stvarnosti koristeći se zakonitostima filmskog medija. Iako se dokumentarni film "u izricanju istine većim dijelom ne oslanja na manipulativnu moć filmske slike i zvuka", kao što kaže definicija teoretičara Maccarone-a navedena u uvodu[78], on je svejedno autorski rad, koji nastaje na temelju stvarnosti, ali i idejnog koncepta te umjetničkih odluka, stoga je autorova dužnost u izricanju istine koristiti sve intervencije koje za rezultat imaju potpunije uočavanje sadržaja i značenja nego što je to moguće za čovjeka individualno i bez filmske metamorfoze. Autor pritom bira na koji način će reprezentirati stvarnost; koga, što i zašto želi snimati, gdje će i kako postaviti kameru, na koji način će montažno složiti cjelinu filma te kakav vrijednosni stav ili emociju, odnosno "istinu" filmom želi prenijeti publici.

No, "izrečena istina" ili vjerodostojnost dokumentarnog filma uvjetovana je okolnostima, ali i nizom uvijek prisutnih čimbenika. Prije svega, kamera neupitno utječe na okolinu u koju je postavljena te na protagoniste u kadru i njihovu rutinu, a time potencijalno utječe i na vjerodostojnost snimljenog materijala, odnosno gotovog filma. Nadalje, autor dokumentarnog filma bira protagoniste za koje vjeruje da mu svojim doprinosom mogu pomoći u izricanju neke istine; svojim riječima, djelima ili pojavom, no nikad ne može biti potpuno siguran jesu li oni vjerodostojni i u kolikoj mjeri.

---

77 Ranko Munitić, "Dokumentarni film – da ili ne?", Institut za film Beograd, 1982, str. 88

78 "Dokumentarni film iz određene perspektive pokušava ispričati priču koja se dogodila te u publici dočarati osjećaj kakva je stvarna osoba u kadru ili prikazani događaj. U izricanju istine dokumentarni film se većim dijelom ne oslanja na manipulativnu moć filmske slike i zvuka, no u isto vrijeme u njemu je vidljiva doza umjetnosti."

Zbog činjenice da autor koristi protagoniste kako bi publici putem filma izrekao svoje vlastito poimanje istine o nekoj temi, on je istovremeno odgovoran prema istini, publici i protagonistima i ima moralnu dužnost sve etičke dileme promotriti iz te pozicije. Temeljni uvjet za autorsku poziciju odgovornosti prema istini jest njegova nepristranost, odnosno da prilikom donošenja etičkih odluka, a s time i nekih kreativnih, ostavi po strani osobne preferencije i sklonosti te zauzme što objektivnije gledište i pristup. Autorska odgovornost prema publici proizlazi iz njegove odgovornosti prema istini, budući da autor koristi medij dokumentarnog filma da bi viziju vlastite istine o nečemu prenio publici.

Zbog potencijalno nevjerodostojnih protagonista, zatim autorskog pristupa u biranju načina kako će filmski izreći istinu i koliko će intervenirati u stvarnost, ali i zbog prisutnosti montažnog procesa, odnosno čina sklapanja nove cjeline s novim značenjem, dokumentarni film u sebi ima veliki potencijalni društveni utjecaj, ali i rizik da postane propagandni film. Zbog toga autor dokumentarnog filma ima odgovornost svojim radom štiti istinu od laži i pristranosti te publiku od laži i manipulacija. Navedene dvije odgovornosti, prema istini i prema publici, mogu se upotrijebiti i u kontekstu novinarske profesije, stoga je za etička razmatranja korisno proučiti novinarski profesionalni kodeks. Ono što precizno razdvaja dokumentarni film od novinarstva jest velika odgovornost autora prema protagonistima filma, jer je odnos autora i protagonista dugotrajan, često je vrlo kompleksan i emocionalno zahtjevan, a u suštini mu leži odnos snaga koji je uvijek na strani autora, budući da on ima autoritet nad produkcijom filma. Postoje situacije u kojima se od autora traži posebna odgovornost u odnosu prema protagonistima, poput snimanja djece, žrtava zločina, sukoba i sličnih situacija. Ponekad je filmom moguće izreći istinu samo uz neizbježnu povredu prava protagonista, prije svega prava na privatnost, a tada je pred autorom dilema hoće li više poštovati odgovornost prema istini ili prema protagonistu te u kojoj mjeri.

U istraživanju etičke teorije, trostruke autorske odgovornosti, novinarskih etičkih principa te konkretnih etičkih dilema u filmskim primjerima iz prakse, istakli su se neki nezaobilazni etički principi dokumentarne filmske produkcije. Prije svega, istinoljublje koje proizlazi iz temeljne definicije dokumentarnog filma, potom nepristranost autorskog pristupa, zatim izbjegavanje manipuliranja publike i protagonista, jer svaki oblik manipulacije utječe na vjerodostojnost gotovog filma. Nadalje, u procesu produkcije autor ima autoritet te izabire koristiti medij filma i protagoniste kako bi nešto izrekao ili prenio publici, stoga ima i moralnu dužnost zaštititi prava protagonista, ali i publike te posebnu pažnju posvetiti slučajevima kada posljedice izricanja istine, odnosno snimanja i prikazivanja filma mogu imati ozbiljan utjecaj na živote protagonista ili publike. Najteže etičke dileme su upravo one u kojima nema točnog odgovora, a autor mora sam odabrati kojoj će se od tri ustanovljene odgovornosti prikloniti, što uvelike ovisi o konkretnim okolnostima i situaciji. Situacijska etika, odnosno podvrsta etike utilitarizma ili etike koristi, pruža korisnu teorijsku podlogu

za preciznije razmatranje etičkih dilema dokumentarnog filma, budući da u svojim postavkama vodi računa o većini njegovih varijabli. Tako bi opis najboljeg rješenja bilo koje etičke dileme u kontekstu dokumentarne produkcije glasio: "dugoročno najveća dobrobit za najveći broj ljudi".

Etičko promišljanje je nužno na individualnoj razini, ali i globalno, kako bi se mogli ustanoviti profesionalni etički standardi struke i osigurati budućnost filmskog roda od degradacije. Dokumentarni film se značajno razvio od kraja osamdesetih godina prošlog stoljeća; tematski, tehnološki, konceptualno, ali i tržišno što je dovelo do hibridizacije forme, inflacije sadržaja i manjka profesionalnih standarda. Istovremeno je izostao sustavni razvoj etičkih standarda struke na globalnoj profesionalnoj razini[79] te se danas autori suočavaju sami s novim dilemama u okolnostima koje su bitno izmijenjene u odnosu na početke dokumentarizma. U profesionalnoj zajednici Hrvatske, ali i globalno, postoji svijest i potreba za jasnijim etičkim smjernicama, a u tom smislu bi puno mogla doprinijeti sustavna znanstvena i akademska istraživanja konkretnih slučajeva, kao i opsežnije javne rasprave o etičkim aspektima i vrednovanju. No, ono što zasad preostaje činiti svakom autoru, ali i publici, jest ulaganje aktivnog napora u podizanje svijesti unutar profesionalne zajednice o važnosti etičkog promišljanja za budućnost dokumentarnog filmskog roda. U konačnici treba ponoviti ono najbitnije: Većina etičkih dilema u dokumentarnoj filmskoj produkciji uključuje pojedince i njihove živote pa je uz odgovornost autora kao etičku vrlinu potrebno snažno istaknuti i suosjećanje, prije svega u odnosu na protagoniste, ali i sve ljude na koje konkretni film može utjecati.

IZVORI

LITERATURA

—

1 | Ranko Munitić, Dokumentarni film – da ili ne?, Institut za film, Beograd, 1982
2 | Bill Nichols, Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary,1991
3 | Čehok, I.: Etika 3, Školska knjiga, Zagreb, 1997
4 | Alois Halder: Filozofijski rječnik, Zagreb, Naklada Jurčić, 2002
5 | Igor Primorac, Etika na djelu, Hrvatski Leskovac, Kruzak, 2006
6 | Danusia Stok, Kieślowski, Biblioteka Negativ, Zagreb, 2009
7 | Ante Peterlić, Osnove teorije filma, Hrvatska sveučilišna naklada, 2000., Zagreb.
8 | Ellul Jacques, Propaganda, Vintage Books Edition, 1973, str. 6-48, pdf: https://www.ratical.org/ratville/AoS/Propaganda.pdf

---

Bill Nichols, "What to do about documentary distortion?" (http://www.documentary.org/content/what-do-about-documentary-distortion-toward-code-ethics-0

1 | Ellen M. Maccarone, Ethical responsibilities to Subjects and Documentary Filmmaking, https://www.scribd.com/document/265533437/Maccarone-ethical-responsibility-and-documentaries
2 | Dirk Eitzen, When Is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception, Cinema Journal, Vol. 35, No. 1,1995 pp. 81-102 http://www.columbia.edu/itc/film/gaines/documentary_tradition/Eitzen.pdf

3 | Moral, Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=41862

4 | Etika, Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=18496

5 | Subjektivnost, Hrvatski leksikon, http://www.hrleksikon.info/definicija/subjektivnost.html

6 | Thomas Hobbes, Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=25823

7 | Dokumentarni film, https://hr.wikipedia.org/wiki/Dokumentarni_film

8 | Ranko Munitić, https://sh.wikipedia.org/wiki/Ranko_Muniti%C4%87

9 | Ewa Neumann, Eisenstein and The History of Montage, http://ewaneumann.com/websites/eisenstein/theory_of_montage.html

10 | Stop a Douchebag YouTube kanal, https://www.youtube.com/channel/UCQMs9pijXYAdqvkEMJyCM4g

11 | 60 second Docs YouTube kanal, https://www.youtube.com/channel/UCYsWPPZMhfI9EddYpPe6CYw

12 | Tickled IMDB, http://www.imdb.com/title/tt5278506/

13 | The Last Interview, Elizabeth Sussex; John Grierson , Film Quarterly, Vol. 26, No. 1., 1972 https://archive.org/stream/Interview_with_john_Grierson/Interview_with_john_Grierson_djvu.txt

14 | Walter Lippmann: https://en.wikipedia.org/wiki/Walter_Lippmann

15 | Lasswell & Lippmann on Propaganda, https://culturalapparatus.wordpress.com/walter-lippmann/propaganda/

16 | Michael Moore, http://www.filmski.net/dossier/75

17 | Tomislav Čegir, "To se zaista događa", http://www.matica.hr/vijenac/276/to-se-zaista-dogaa-9994/

18 | Michael Moore's 13 Rules for Making Documentary Films, http://www.indiewire.com/2014/09/michael-moores-13-rules-for-making-documentary-films-22384/

19 | Kate Nash, Beyond the frame: researching documentary ethics, University of Tasmania, http://www.textjournal.com.au/speciss/issue11/Nash.pdf

20 | Pepita Ferrari, Cautionary Tales: Ethics in Documentary; Truth-telling is the goal of all doc filmmakers, but do they all achieve it?, http://povmagazine.com/articles/view/cautionary-tales-ethics-in-documentary2

21 | Bill Nichols, What to do about Documentary distortion?, http://www.documentary.org/content/what-do-about-documentary-distortion-toward-code-ethics-0

22 | Branko Lentić, http://www.dokumentarni.net/2014/01/05/retrospektiva-branko-lentic-pogled-u-dokumentarnu-proslost-velikog-brackog-redatelja/

23 | Branko Lentić, I bit ćeš velik, http://booksa.hr/program/dokuteka-branko-lentic-i-bit-ces-velik

24 | Shark week ethics fascinating insider account of the wildlife documentary. http://www.slate.com/articles/health_and_science/science/2015/07/shark_week_ethics_fascinating_insider_account_of_the_wildlife_documentary.html

25 | Into the Wild, Ethically: Nature Filmmakers Need a Code of Conduct, Chris Palmer, http://www.documentary.org/magazine/wild-ethically-nature-filmmakers-need-code-conduct

26 | No more Megalodon: Discovery Channel promises a more scientific "Shark Week" this year, https://qz.com/445516/no-more-megalodon-discovery-channel-promises-a-more-scientific-shark-

week-this-year/

27 | HRUP Statut: http://hrup.hr/uploads/hrup/document_translations/doc/000/000/008/HRUP_statut.pdf?1491390676

28 | Kodeks časti HND: www.hnd.hr/kodeks-casti-hrvatskih-novinara
29 | Situation Ethics, https://www.britannica.com/topic/situation-ethics

30 | Jeremy Bentham's Utilitarianism, https://www.utilitarianism.com/bentham.htm

31 | Utilitarianism by John Stuart Mill, https://www.utilitarianism.com/mill1.htm

32 | Agape, https://en.wikipedia.org/wiki/Agape

33 | Ethics on Film: Discussion of "The Act of Killing", Alex Woodson, https://www.carnegiecouncil.org/publications/ethics_onfilm/0010

34 | By Jill Godmilow, http://www.indiewire.com/article/killing-the-documentary-an-oscar-nominated-filmmaker-takes-issue-with-the-act-of-killing

35 | Ismail, ''The Act of Killing' and the ethics of documentary film-making", http://www.themalaymailonline.com/what-you-think/article/the-act-of-killing-and-the-ethics-of-documentary-film-making-badrul-hisham#sthash.YxMhg32c.dpuf

FILMOVI

—

1 | The Act of Killing, http://www.imdb.com/title/tt2375605/
2 | Blackfish IMBD, http://www.imdb.com/title/tt2545118/
3 | Cobain: Montage of Heck, http://www.imdb.com/title/tt4229236/?ref_=nv_sr_1
4 | Humpback Whales IMDB, http://www.imdb.com/title/tt4283962/
5 | Branko Lentić, Na tržnici, http://www.dailymotion.com/en/relevance/universal/search/branko+lenti%C4%87/1
6 | Branko Lentić, Iza lože, http://www.dailymotion.com/video/xp3miw