Utjecaj dokumentarca na razvoj publike (Vice versa)

Puharić, Jadran

Master's thesis / Diplomski rad

2018

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:205:918235

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art







SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
ODSJEK REŽIJE: DOKUMENTARNI FILM

Student: Jadran Puharić

UTJECAJ DOKUMENTARCA NA RAZVOJ PUBLIKE

(Vice versa)



Diplomski rad
Mentor: Nenad Puhovski, redoviti profesor
Zagreb, 2018.

Sažetak

U ovom radu, bavio sam se povijesnim razvojem dokumentarnih formi i kasnije dokumentarca kao filmskog roda, te utjecaju publike na razvoj fabule u samom dokumentarcu.

Koliko li je dobio ili izgubio s tada novonastalim medijem “TV” i dali je “TV reportaža” uništila ili promijenila autorski pogled na sam film ili samo preuzela funkciju filmskih žurnala, internet video servisi uzimaju još kvadrata iz njegovog bila, oduzimajući mu egzotičnost na kojoj su dokumentarci dugo godina gradili karijeru, te gdje je u svemu ovom danas publika?

Rad je pisan iz osobnih pogleda i stavova na navedenu temu.

Ključne riječi:

Passage de Venus, Pierre Jules César Janssen, Lumière, Steve Jobs, Moskva prekrivena snijegom, Scenic, Charles Pathé, British Pathé, Vilmos Fried, Fox News, R.J. Flaherty, Nanook sa sjevera, Geographical Review, Berlin simfonija velegrada, Denis Abramovič Kaufman, Dziga Vertov, Sergej Ejzenštajn, Triumf volje, propaganda, Čovjeka s filmskom kamerom, Philo Farnsworth, David Sarnoff, Direct Cinema, Cinema Verite, Kino Pravda, Nagra, Jean Rouch, Albert Maysles, David Maysles, Salesman, Grey Gardens, festivalski film, Errol Mark Morris, True Crime, Hitchcock, Thin Blue Line, There's Something Wrong with Aunt Diane, The Killing Season, Vsevolod Pudovkin, Que viva Mexico!, The Deserter, Građanin Kane, Orson Welles, Kradljivci bicikla, Vittorio De Sica, Twentieth Century Fox, Eisenhower, Crusade in Europe, harmonija, disharmonija, Peru, globalno selo, YouTube, Netflix

Summary:

In this paper, I will be dealing with the historical development of documentary form, and later the documentary genre, with a focus on audience influences on documentary storytelling.

How much did it get or lose with the newly created "TV" media and whether the "TV news report" had destroyed or changed the author's view of the media itself or it just took over the function of movie newsreel? The internet video services took more frames out of it, subverting its exoticism.

This work's example is a personal opinion and attitude on the subject.

Key Words:

Passage de Venus, Pierre Jules César Janssen, Lumière, Steve Jobs, Moscow clad in snow, Scenic, Charles Pathé, British Pathé, Vilmos Fried, Fox News, R.J. Flaherty, Nanook from North, Geographical Review, Berlin, Symphonie einer Großstadt, Denis Kaufman, Dziga Vertov, Sergei Eisenstein, Triumph of the Will, Man with a Movie Camera, Philo Farnsworth, David Sarnoff, Direct Cinema, Nagra, Jean Rouch, Albert Maysles, David Maysles, Salesman, Gimme Shelter, Grey Gardens, Errol Mark Morris, True Crime, Hitchcock, Thin Blue Line, There's Something Wrong with Aunt Diane, The Killing Season, Vsevolod Pudovkin, Que viva Mexico!, The Deserter, Citizen Kane, Orson Welles, Bicycle Thieves, Vittorio De Sica, Twentieth Century Fox, Eisenhower, Crusade in Europe, harmony, disharmony, Peru, YouTube, Netflix

SADRŽAJ

Sažetak	2
I. Uvod	5
I.I. Rani počeci i prvi film	6
I.II. Začetak industrije	7
I.III. Nastanak filmskog roda	10
I.IV. Razvoj dokumentarca	12
II. Prvi udar na dokumentarac: Televizija	14
III. Igrano u službi dokumentarnog	19
IV. Dokumentarno u službi igranog	20
V. Drugi “udar” na dokumentarac: YouTube i video stream servisi	22
VI. Dokumentarci po želji publike	23
Zaključak	24
Literatura:	26
Izvori s mrežnih stranica:	26
Filmografija:	27
Popis slikovnog materijala:	27

I. Uvod

Ni jedan drugi “video(-audio) format” - tv dokumentarni *(reportaža, tv putopisi)* - tv dramski, igrani film, nisu toliko *(odmah)* ovisili o utjecaju "narodske kritike"[1]. Gdje se od publike koju smo tek zadovoljili izumom, očekivalo da smisleno promatra fabulu. Publika je "nametnula" autorima da se krenu izražavati duže od jednog kadra, za uzvrat autori su tražili od gledatelja promišljanje i raspravu u svojim temama i prije stvaranja dokumentarca kao filmskog roda. Autori su ubrzo shvatili kako dokumentarni film više nije lako “odraditi” unutar jednog kvadrata kao što je to mogao primjerice slapstick.

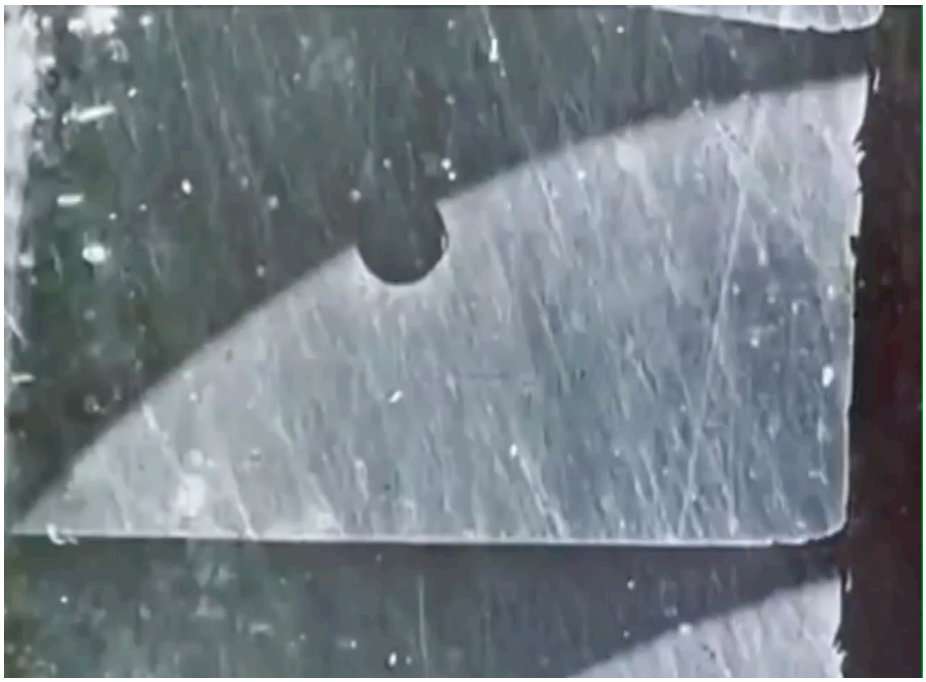
Po meni više ne postoje dokumentarci “lakih nota”.

Kroz rad ću se pozabaviti pitanjima u kojim trenutcima je publika “gurala” dokumentarac naprijed, a kada je to dokumentarac radio publici. Naravno bavio sam se i klasičnim povijesnim presjekom dokumentarne forme, koja je po meni krucijalna za savladavanje građe, posebice u periodu nastanka samog medija, izumom televizije i pojave YouTube - besplatne streaming platforme, te neobičnim preokretom u proizvodnji dokumentaraca koje je uveo Netflix kao najveća online streaming videoteka.

[1] Film History: An Introduction - David Bordwell, Kristin Thompson (2010)

I.I. Rani počeci i prvi film

Potpuno je realno za očekivati da će prvi film biti dokumentarnog karaktera. Jednostavno rečeno, postavimo se u poziciju izumitelja, koji testira svoj izum snimajući vlastiti prostor ili dokumentirajući samog sebe, ali ono što je uistinu nevjerojatno jeste činjenica da prvi film "Prelazak Venere" *("Passage de Venus", 1874)*, djelo francuskog izumitelja foto-pištolja[2] Pierre Janssen-a, stvarni snimak prelaska planeta Venere preko Sunca, a ne tek usputni snimak vlastitog odraza ili nekih drugih aparata, već želja da se dokumentira egzotično i ljudskom oku ne svakodnevno. Tako da možemo konstatirati, kako već u samom začetku vidimo prema kojem pravcu ide film pa tako i dokumentarac, te što mu je bio glavni adut kod publike, egzotika.



1. Prelazak Venere, Pierre Jules César Janssen, (1874)

2 foto-pištolj: jedan od mnogih naziva za preteče filmskih kamera

I.II. Začetak industrije

Mada je prvi film nastao 1874. ono što je uistinu postavilo temelje budućoj cjelokupnoj filmskoj umjetnosti, pa tako i dokumentarnom filmu, jeste želja da se na njemu zaradi.

Nažalost i danas u općoj filmskoj kulturi ne samo publike, već i nas samih, filmskih djelatnika, se smatra kako je film "krenuo" 1895. godine s prvim snimateljima Braćom Lumière[3], mada braća Lumière nisu bili niti prvi snimatelji niti prvi redatelji, već osim izumitelji i prvi "producenti". Pametni ekonomski dvojac koji je shvatio da postoji način kako zaraditi na običnom puku. Ono za što su oni uistinu zaslužni, jeste industrijalizacija filmske umjetnosti i stvaranje kritične mase koja će ga u isto vrijeme konzumirati sve više i više.

Naime projicirajući uratke po raznim sajmovima za sitne novce, ponudili su film običnom puku. Jedno je sigurno, "Braća" su zaslužna za nastanak prve prave *(jeftine)* zabave za mase, pa sukladno publici i teme su bile takve.

Važno je i napomenuti kako zbog "odluke" braće Lumière, dokumentarac danas možemo smatrati prvim komercijalnim filmskim proizvodom.

Braća Lumière *(zahvaljujući kinematografu)* su napravili identičan čin što ga je primjerice u novijoj povijesti napravio Steve Jobs s prvim pametnim telefonom, mada nije izmislio internet, stvorio je industriju koja sve više i više konzumira isti.



2. Izlazak radnika iz tvornice (1895)



3. Dolazak vlaka u La Ciotat (1895)

[3] Braća Lumieré - Auguste Lumieré (1862.-1954) i Louis Lumieré (1864.-1948), 1895. godine izumili su kinematograf

Prvi isplativi filmovi bili su dokumentarne forme, kratke crtice iz stvarnog *(obližnjeg)* života. Možemo slobodno zaključiti da je već sama pokretna slika bila dovoljna da zadovolji gladnu publiku, egzotika "je ležala" u samom izumu. Kako to uvijek i biva; publika je željela više od pukog vlaka, film kao medij postao je još masovniji, autori su trebali pronaći novi način da se zadovolje "gladne oči".

Da bi shvatili što bolje ubrzani razvoj dokumentarne forme moramo se pozabaviti nekim brojkama i temama tadašnjih filmova:

(popis filmova u prilogu Filmografija)

1890. *(5 godina prije braće Lumière)*

Snimaju se prve dokumentarne crtice koje sve imaju jednu zajedničku nit vodilju, prikazati pokret. Stoga nas ne smije iznenaditi što su se prvi filmovi bavili; akrobatskim *(cirkuskim)* predstavama, uličnim boksačkim mečevima, kovanjem željeza, mada je i običan snimak ulice punog ljudi bio dovoljan. Drugim riječima, autori se ne trude zainteresirati publiku fabulom, već je atrakcija pokretljivosti samog medija i više nego dovoljna atrakcija sama po sebi.

1895. *(braća Lumière)*

Filmovi koje su braća Lumière snimili te potom projicirali publici u Francuskoj iste su kvalitete i autorskog pristupa kao i filmovi prije navedeni. Te bi vjerojatno tako i ostalo da nije bilo njih, jer nakon prve *(isplative)* naplate projekcije filma, kreće i razvoj cjelokupnog medija u industriju "zabave za mase".

1900. (filmska industrija)

Poput Jobsa, braća Lumière su zaslužna za stvaranje publike koja će sve više i više konzumirati film. I baš zbog tog novog načina konzumacije, obične dokumentarne crtice više nisu bile dovoljne, publika je vapila za svim što je strano. Autori sad, već moraju "potegnuti" za egzotičnim krajevima i ne svakidašnjim "pokretima" *(nepoznati poslovi/sportovi/zanati)* ne bi li publiku što bolje zainteresirali, pa tu već imamo filmove koji se više ne bave samo "atrakcijom pokreta" medija, već egzotičnošću same teme, drugim riječima publika je pokrenula razvoj dokumentarne forme, jer je više niste mogli zadovoljiti samo "atrakcijom pokreta" već su se autori počeli baviti "atraktivnošću pokreta".

Ovo je imalo za utjecaj nastanak dokumentarne forme zvane *scenic*[4]. Najpoznatiji scenic film je "Moskva prekrivena snijegom" *(Moscow clad in snow, Joseph-Louis Mundwiller, 1909)*, danas bi je okarakterizirali kao 7 minutnu video razglednicu Moskve.

Nevjerojatno je iz današnje perspektive uopće zamisliti kakav je osjećaj ne samo da prvi put vidite "živu sliku", već vam ta ista živa slika priča o nečem što je vašoj svijesti nepoznato.

[4] scenic: kolokvijalni naziv za nijemi dokumentarac početkom 20tog stoljeća - po formi video razglednica

I.III. Nastanak filmskog roda

U začecima su postojale dvije dokumentarne forme:

(mada ih možemo nazivati i smjerovima mada to nisu, jer dokumentarac kao filmski rod još nije bio ustoličen, tek su kasnije klasični teoretičari filma iznjedrili izraz "fabularni dokumentarac")

1. prikazati nešto neobično, običnom puku zanimljivo - budući dokumentarac
2. informirati taj isti puk - budući filmski žurnal

Nakon prvih desetak godina "Lumierove industrije" gdje su se većinom snimali kratki dokumentarni scenic filmovi, publika je tražila nešto novo *(mišljenja sam kako je došlo do monotonosti same egzotike tih dokumentaraca)*, pa filmski žurnal kao dokumentarni smjer, pomalo dolazi na scenu. Kada je 1909. otvoreno prvo kino u Londonu koje je služilo isključivo za projiciranje newsreel[5] materijala, filmski žurnal zauzima punopravno mjesto uz dokumentarnu scenic formu. U samo godinu dana, uvidjevši koliko je publika željna ovakve vrste materijala, Charles Pathé[6] *(osnivač British Pathé - 1910)*, producira novu i bolju verziju filmskog žurnala, koje bi okarakterizirao kao *dugometražni dokumentarni tjedni film*, da dobro ste pročitali, tjedno su proizvodili dugometražni "dnevnik" na filmskoj vrpci, a gledajući neke od njih možemo uvidjeti zamjetnu kvalitetu u grafičkom oblikovanju, što samo pridonosi na vrijednosti danas.

Pathé je toliko vjerovao u vrijednost ovog oblika filmske umjetnosti, da je kao producent u naprijed plaćao snimanja raznih ekspedicija, razmišljajući o vrijednosti tog materijala za kasniju eksploataciju, što nam već samo po sebi puno govori o željama da se zadovolji publika. Iako je Pathé pionir ovog smjera, ipak je netko drugi od žurnala napravio industriju.

[5] newsreel: "rola s vijestima" - eng. za filmski žurnalima

[6] poznati engleski producent scenic filmova, producent "Moskva prekrivena snijegom"

1929. vlasnik Fox Films, William Fox[7] *(današnji Fox News)* je odlučio; umjesto naplaćivati 2 dolara po projekciji i imati dvije projekcije dnevno, ukinuti kazališni i igrano filmski dio teatra, te staviti 12 sati bez prestanka projekcije filmskih žurnala, za 25 centi po prikazivanju.

Tim financijskim činom uvidjela se ogromna potreba publike za istim, te žurnali "otimaju kazališta", Fox je u jednom trenutku bio vlasnik 126 kazališta na zapadnoj obali SAD-a koja su imala jedinu namjenu projicirati filmske žurnale non stop. Paralelno gradeći (stvarajući) cijelu jednu novu medijsku industriju, koju iz današnje perspektive možemo smatrati kao televiziju prije televizije.

Kada danas promatramo kvalitetu žurnala i dokumentarne forme *(scenic)* iz tog vremena, možemo slobodno reći kako su filmski žurnali prednjačili u modernosti i pristupu pričanja fabule, jer tek R.J. Flaherty s filmom "Nanook sa sjevera", 1922. *(12 godina nakon Pathé-a)* gradi fabulu unutar dokumentarne forme.

Drugim riječima, mada je fabula u dokumentarcu uvelike bila korištena u Pathé-ovim žurnalima, teoretičari filma smatraju kako tek sa Flaherty-jem nastaje dokumentarni film kakav danas poznajemo.

R.J. Flaherty, geograf s velikim smislom za filmsku fabulu, prije redateljske karijere bavio se istraživačkim novinarstvom za Geographical Review[8], te zato ne čudi s kakvim je pristupom krenuo u snimanje svog Nanooka, ovdje naglašavam "svog", jer mu mnogi danas predbacuju igranu fabulu, iako kada "pročitamo" film, možemo uvidjeti kako nam je autor namijenio tekst etnografskog istraživačkog članka, a ne igranu fabulu u punom smislu.
Srećom za film kao umjetnost, nije se sve događalo samo na onoj strani Atlantika, povijesno gledano dvije zemlje su prednjačile u "eksploataciji" dokumentarca, kako u ekonomsko/ propagandne svrhe tako i umjetničke, velika Rusija i sistematizirana Njemačka.

[7] Vilmos Fried, mađarski producent koji je 1915. osnovao produkcijsku kuću u SAD-u Fox Film

[8] znanstveni časopis Američkog geografskog društva

I.IV. Razvoj dokumentarca

Nakon uspjeha fabularnog Nanooka za očekivati je bilo kako će svaki idući dokumentarac težiti Nanooku, al kako svaka umjetnost ima svoj ritam, događa se iznenađujući zaokret u autorskom stilu dokumentarca 20-tih, tako da umjesto pjesmica o Nanooku imamo simfonije velegrada[9].

(popis simfonija nalazi se u Filmografiji)

Najutjecajnija filmska simfonija tog doba jeste, Berlin, simfonija velegrada (*Berlin, Symphonie einer Großstadt, Walter Ruttman, 1927)*, dokumentarna vizualna poezija montirana u stilu najboljih ruskih montažnih stilova tog vremena *(tu prvi put i vidimo utjecaj ruske montažne škole na druge filmske nacije)*, što nije neobično da jednoj sistematiziranoj Njemačkoj, odgovara teoretski i (ponekad tvrdi) ritmički montažni pristup proizašao iz ruskih "montažnih komuna" Dzige Vertova[10] *(pravim imenom: Denis Abramovič Kaufman)* i Sergeja Ejzenštajna[11].

Što danas kao publika *(ili kao autori)* smatramo prirodnim montažnim hodom, u samim začecima medija, kako publika tako ni autori, nisu razmišljali montažno. Montažu je trebalo "izmisliti", a kako su već od samog razvoja industrije filma, američki autori prednjačili u pričanju priča, tako su i razvili postupak linearne montažne fabule *(redoslijed kadrova po fabuli)*.

No kako cijela filmska industrija uvijek čeka nekog drugog, tako je i dokumentarac "čekao" Vertova i cjelokupnu rusku montažnu školu. Mišljenja sam kako su ruska montažna škola i radovi Dzige Vertova napravili više za dokumentarni film nego Flaherty *(kome povijest pridaje najveću važnost)*. Jer temelje filmske fabule, dokumentarac poprima kroz teorije proizašle iz montaže atrakcije koje je neumorno propagirao Ejzenštajn, a Vertova teorija pristupu korištenja kamere kao "medij realiteta" i danas su osnova svakog dokumentarca.

---

[9] avangardni dokumentarci 20-tih, utjecaj kubizma, konstruktivizma i impresionizma na vizualnu i montažnu izradu filma.

[10] poznati sovjetski filmski sineast i teoretičar.

[11] poznati sovjetski filmski redatelj, montažer i teoretičar.

Jedini logičan razlog zašto se tek u novijoj povijesti Vertovu pridaje veća važnost, jest nepoznavanje zapadnih teoretičara i autora s ruskim montažnim "modelima rada", a na žalost nas autora, zapadna filmska teorija prednjači i kod nas. Iako, jedna zapadna zemlja nije pretjerano "čekala", već je iskoristila plodove komune i razvila dokumentarac u propagandnu filmsku formu (koristeći Vertov dokumentarizam i ruski asocijativni montažni stil), ne bi li prikazala publici "stvarnost montiranu po pravilima vlasti".

Tako je 1934. nastalo remek-djelo propagandnog dokumentarca kom se nisu uspjeli približiti ni Amerikanci u drugom svjetskom ratu s ratnim žurnalima[12], radi se o "Trijumfu volje" *(Triumph des Willens, Leni R., 1934)*. Osim što film slavi volju i snagu svojih protagonista i danas možemo osjetiti volju u proizvodnji samog filma. Od uvodnog kadra i špice gdje kamera prolazi kroz oblake (*govorimo o 1934)* do snažne asocijativne ruske montaže "utopljene" u plansku scenografiju Alberta Speera[13]. Apsolutno svaki detalj u filmu nam govori kako je sve u službi propagande i monumentalnosti samog prikaza.

"Triumf volje" više govori o mentalnim kapacitetima publike nego ijedan film prije ili kasnije, jer i danas potonji jeste početna točka svakog propagandnog "predloška", pa se s pravom moramo zapitati; *Dal je publika uopće napredovala od 1934. godine?*

Gledajući danas simfonije velegrada ili Čovjek s filmskom kamerom[14], kao autori se trebamo iznenaditi kada uvidimo visoko postavljenu autorsku ljestvicu tih filmova, koju većina redatelja ni danas nije prešla (i nikada neće). Zašto je tomu tako, što je nas (autore) i publiku degradiralo? Odgovor možda leži u mediju koji će zauvijek promijeniti poimanje svijeta.

[12] američki propagandni newsreel iz II. svjetskog rata, nastao za potrebe dizanja nacionalnog ponosa

[13] arhitekt i ministar naoružanja u nacističkoj Njemačkoj

[14] dokumentarni sovjetski nijemi film iz 1929. scenarista i redatelja Dzige Vertova

II. Prvi udar na dokumentarac: Televizija

Što je zanimljivo, televizija kao izum trebala je krenuti istim stopama kao i njen "stariji brat". Prvu elektroničku televiziju krenuo je proizvoditi 1938. njen izumitelj Philo Farnsworth. Umjesto da proizvede (kako je smatrao) jeftinu kućnu zabavu na kojoj će steći malo bogatstvo, Farnsworth-ov loš smisao za marketing i drugi svjetski rat doslovno odgađaju proizvodni proces na 1946.

Za cijeli svijet sretne i slobodne, a za Farnsworth-a kobne 1946-te godine ističu patentna prava i tadašnji "radio mogul" direktor RCA, David Sarnoff[15] preuzima *(opet netko drugi)* svu vlast nad televizijskim medijem u SAD-u. Televizijska industrija "po stopi" Sarnoffa je rođena, izgledala je blještavo i nije bila jeftina, a Farnsworth je umro kao alkoholičar i siromah. Sarnoff koji je poznavao kako funkcionira reklamni prostor na radio postajama, okrenuo je prirodu samog TV-a kao medija prema financijski privilegiranoj publici, naime kvaliteta reklame ovisi o staležu koji sluša radio postaju, pa tako u njegovoj viziji i TV prijemnik. Morate isto tako razumjeti da tada nije postojala "vizija" tv kanala, jedini je NBC proizvodio tv program, ovo je Sarnoffu omogućilo da planski uvodi TV medij *(kao industriju)* i kasnije popratne kanale po državama SAD-a kako mu odgovara. Iako nevjerojatno zvuči, al TV medij *(kao vid umjetničkog izražavanja)* je možda jedina umjetnost stvorena iz potrebe da se na publici prvenstveno zaradi, a ne zabavi. I kao namjenskoj umjetnosti joj se pristupa cijeli njen razvoj.

Ono što nepovratno odlazi s kino platna pojavom televizije jeste filmski žurnal[16], kojem je duga industrijska tradicija proizvodnje *(samim tim, radno sposobna i tehnički obrazovana radna snaga)* omogućila, da se lako kao forma održi i nastavi iz prikrajka vladati televizijom, mada u malo izmijenjenom obliku kroz TV reportažu i izvjestiteljsko novinarske priloge, ali od prvog Pathé žurnala do današnjeg priloga na Dnevniku svi imaju isti pristup i logiku, drugim riječima filmski žurnali su najbolje "ispeglali zanat" komunikacije s publikom i tu komunikaciju prenijeli na TV.

---

[15] vlasnik licenci za radio postaje i osnivač NBC-a

[16] Žurnali su naprosto izgubili tehnološku bitku (koja je trajala sve do 70-tih godina prošlog stoljeća) s televizijom

Blještavilo jeste obilježilo uvod u TV i možemo biti sigurni da je to jedna od boljih stvari koja se dogodila, posebice za dokumentarni film. Jer kasnija "liberalizacija" tržišta dovela je do postepenog "ponižavanja" publike, te je dokumentarni film još jednom bio pred izazovom i pitanjem "kojoj se niši prikloniti"?

Ispostavilo se kako Sarnoff nije bio jedini u pravu, cijela Europa 1946. uvodi TV signal i većina publike je imućnijeg financijskog stanja, ovo ima za utjecaj da se dokumentarnim formama na televiziji odmah u startu pristupa puno ozbiljnije. Kao i s filmom; kakva je bila publika, takav je bio i materijal. Ujedinjeno kraljevstvo prednjači u uvođenju TV standarda, BBC pokreće kraljevski kanal, te zbog kraljevskog pristupa mediju proizvodi najkvalitetniji dokumentarni TV program, prvo u službi višeg građanstva *(do 1955. BBC je imao kraljevski status i bio jedini program),* a potom u službi naroda[17]. Zahvaljujući takvom pristupu produkcija dokumentarnog TV programa je na najvišoj mogućoj razini, a dokumentarni film kao rod gubi dotadašnje adute. Istraživački, povijesni, edukativni te izvjestiteljski fabularni modeli na kojima je do sada gradio svoj put, odlaze prema TV-u.

(Lista filmova : Filmografija)

I mada ovo gore zvuči katastrofalno za dokumentarni film, baš zbog izgubljenih aduta autori se *(ponovno)* okreću malim, ljudskim pričama, pa tako nastaje doku-pokret(i) 60-tih godina koji će zauvijek promijeniti autorski pristup, a sve zahvaljujući "bahatosti" televizije i "ogoljenosti" dokumentarnog filma.

"Direct Cinema", "Cinema Verite" (Kino Pravda), su pokreti nastali 60-tih godina 20. stoljeća, mada danas odvojeni, u početku su imali zajedničke karakteristike i čak od samih začetnika pokreta nazivani istima.[18] Jedno je sigurno, oba pokreta svoj uzlet mogu zahvaliti nastanku laganog i dovoljno kompaktnog snimača tona, jer do tad autori nisu niti razmišljali da mogu raditi na takav način *(jer se i dokumentarac "nahao" u studiju)*. No izum, audio firme Kudelski*(Švicarska),* "Nagra III"[19], 1961. godine, potpuno mijenja način na koji su redatelji do tad razmišljali. Što je uistinu zanimljivo, s obzirom na to da ton na filmu postoji

[17] BBC 1955. postaje javna televizija koju financiraju građani.

[18] Cinéma Vérité Vs. Direct Cinema: An Introduction - NY Film Academy

[19] Nagra III - prvi prijenosni audio snimač na magnetnu traku.

već 34 godine, a dokumentarac se uistinu "prvi put slušao" tek u 60-tim godinama prošlog stoljeća. "Nagra" je omogućila francuskom redatelju Jean Rouchu[20], da Zigovu teoriju "Kino-Pravda" sprovede u djelo kroz film "Chronique d'un été" *("Ljetne kronike" 1961)* i tako je nastao "Cinema Verite" pokret iz 60-tih godina. Na drugoj strani Atlantika nisu nimalo kaskali u želji da što prije iskoriste laganu opremu te nastaje "Direct Cinema" i "rađa" braću Maysles kao njegove najveće protagoniste.

No prije nego se uhvatimo "plodnosti" Braće Maysles 60-tih i 70-tih godina prošlog stoljeća, dobro je obratiti pažnju na prominentnijeg od dvojice braće, Alberta Maysles-a. Njegovi raniji i manje poznati radovi, "Ruska Psihijatrija" *(Psychiatry in Russia, 1955)* i "Rusi izbliza" *(Russian Close-Up, 1957)* spoj su "Vertove kamere" i fabule filmskog žurnala, ono što kasnije "ispada" iz radova Braće Maysles upravo je žurnalističko pričanje priče, te ostaje "čisti" film bez uplitanja autora. Slobodno mogu konstatirati, kako je dokumentarni film; da bi se što više udaljio od televizije *(žurnalističke fabule)*, ponovo postao "filmičan".

Braća Maysles, obojica školovani psiholozi s filmskim osjećajem za gradaciju teme, krenuli su odvojenim filmskim stazama.

Albert Maysles svoje je djelovanje *(kao autor)* započeo u Rusiji gdje je proučavao rad doktora i profesora psihijatrijskih odjela Moskovskih bolnica. Potpuno *"odvojen od svojih pacijenata*" kao psiholog, Albert je kao *"redatelj odvojio kameru od utjecaja"* na radnju. Zasigurno nije slučajno da je u vrijeme proučavanja psihologije kao znanosti po hladnim moskovskim hodnicima, na Alberta utjecala filmska škola Zige Vertova.

Brat David, ipak je bio u producentskim vodama, mada diplomirani psiholog, svoj posao je tražio po studijskim produkcijama s Marilyn Monroe, na koncu zasićen igranim snimanjima, postaje desna ruka Albertu Maylesu. Taj izrazito inteligentan dvojac, proizvodi u 60-tim i 70-tim godinama filmove; *Salesman* (1969) - Gimme Shelter (1970) - Grey Gardens (1975), koji su direktan predstavnik Direct Cinema.

[20] Francuski redatelj i antropolog, jedan od osnivača cinéma-véritéa pokreta u Francuskoj te Kanadi

Sve što je film s dolaskom TV-a izgubio, Direct Cinema pokret u Sjevernoj Americi i Cinema Verite pokret u Francuskoj, su vratili dokumentarcu kroz kino ulaznice. Do tad, nitko nije značajnije vratio dokumentarac publici i ponovno počeo komunicirati s tom istom publikom na intelektualnoj razini.

Kada se svjetska TV ekonomija okrenula liberalnom kapitalizmu, nastale su mnoge i mnoge TV postaje, a razvojem satelitske TV 80-tih dolazi do potpunog liberaliziranja "TV prostora" - "svatko" s dovoljno kapitala, mogao je otvoriti vlastiti TV kanal. Ovo je imalo za utjecaj da je proizvodnja TV sadržaja narasla, pa samim tim i proizvodnja raznih dokumentarnih formi, ali na žalost publika je očito ostala u 1934. jer gledajući iz današnje perspektive kvantiteta je pobijedila kvalitetu. Ipak, nije sve tako crno na strani dokumentarca 80-tih, jer zbog pretjerano loših potreba publike, kvalitetniji dokumentarci u 80-tim godinama su primorani tražiti svoj put na filmskim festivalima, što u 90-tim godinama ima izrazito velik odjek, da u današnje vrijeme postoji izraz "festivalski film".

I mada su određeni dokumentarci isključivo bili rađeni za festivale, jedan redatelj, svojim se radom izdiže iznad svih, njegovo ime je: Errol Mark Morris.
Morris je postavio dokumentarac na jednu višu razinu, njegova je režijska vizija stvarnosti toliko utjecala na publiku, da je on sam zaslužan za nastanak dokumentarnog žanra "True Crime"[21] - nešto što je Hitchcock podario igranom filmu *(kroz triler)*, Morris je to napravio dokumentarcu.

1988. je velika godina za dokumentarni film, iako je bilo velikana dokumentaristike i prije, svi oni su bili pod utjecajem nekog starijeg teoretskog autora. Errol Morris *(imam za pravo reći)* je bio sam svoj *(majstor)* teoretičar i praktičar, poput Vertova filozof i fizičar.

Thin Blue Line (1988., r. Errol Morris) je film o kojem se puno pisalo i s pravom zauzima kultni status. Mišljenja sam kako pisati o filmu o kom su napisane knjige nema smisla, ali ima smisla spomenuti utjecaj tog filma na daljnji razvoj dokumentarca. Ukratko, publika je odlično primila taj "novi i pomaknuti" pristup istini, a televizija kao industrija je brzo odgovorila na želje publike. Nastaje novi dokumentarni tv žanr "True Crime" - koji odlazi

[21] dokumentarni žanr, utjecajem zaslužan za nastanak CSI igranih serijala

toliko daleko da prerasta u "True Crime" TV kanale, pretpostavljate, kvantiteta prevladava. Ali srećom nije sve otišlo prema televiziji i nije baš sve na televiziji loše, pa tako imamo izvanredan film "There's Something Wrong with Aunt Diane" (2011. Liz Garbus) koji je u najmanju ruku Hitchcockovski triler ili "The Killing Season"(2016) dokumentarni serijal True Crime žanra. Od trenutka *(velike promjene)* 1988. sve do danas, publika se nije "zasitila" ovog modernog i danas sve više i više zastupljenog dokumentarnog pristupa. Posebice kada znamo da online videoteke poput Netflixa, koje proizvode vlastiti program, proizvode većinom True Crime žanr.

No kako sam već spomenuo, bio je sam svoj majstor… naime Errol je iskoristio blesimetar[22], ne bi li prilikom intervjua njegovi protagonisti, umjesto da gledaju lijevo ili desno od objektiva (ovisno gdje sjedi ispitivač s obzirom na poziciju kamere), gledali u objektiv i tako se direktno obraćali publici. Prenamjenjeni video blesimetar dobio se svoje punopravno ime "interrotron". A razlozi zbog kojih je nastao famozni interotron najbolje nam dočarava sam Errol Morris:

Bio sam zainteresiran za "kontakt očima" još od "Vrata raja" i krenuo sam u to iz čiste perverzije. Kad sam napravio Vrata raja, postojali su svi ovi načini "Direct Cinema" kinematografije ili "Cinema Verite" ili kako god to želite nazvati - ljudi nikad ne bi smjeli gledati u kameru, kamera mora biti iz ruke, ne biste trebali osvijetliti ništa, već samo koristiti dostupnu svjetlost, itd. Mislio sam: "Napravit ću film u kojem sustavno kršim sva ta pravila. Nek ljudi gledaju izravno u objektiv, sve ću osvijetliti, sve ćemo izgraditi i kameru ćemo uvijek držati na stativu...[23]

[22] (žarg; engl. teleprompter), naprava s koje voditelj čita najave u studiju. Tekst se, unesen u računalo, pojavljuje na monitoru ispred kamere. Riječi se odražavaju na staklenoj ploči postavljenoj iznad objektiva. Staklo je nevidljivo za kameru, dok voditelj, ostavljajući dojam izravnog obraćanja gledateljstvu, čita tekst.

[23] Errol Morris and his early films, Bilge Ebiri (2015) - Volture

III. Igrano u službi dokumentarnog

Ovdje se ne želim baviti tezom "svaki dokumentarni film teži biti igrani i svaki igrani film teži biti dokumentarni."[24], jer sam mišljenja kako je to naprosto nemoguće zbog slojevitosti današnjeg dokumentarca, a isto tako i igranog filma. Ovdje sam se želio pozabaviti nekim neobičnim situacijama u kojima se dokumentarac "okoristio" igranom formom.

Mada oko nastanka dokumentarca kao roda postoji puno polemike i danas, jedno je sigurno, za povijesnu godinu uzima se 1922. - *"Nanook sa sjevera"*, koji je *(prvi do tada)* imao igranu fabulu u sebi. Drugim riječima, scenarij za ovaj dokumentarni film je napisan prema članku iz novina. I možemo donekle reći kako je to jedina stvar koja je dokumentarcu nedostajala, taj dramaturški "motor radnje". Nešto što je već tad slap-stick komedija razvijala u sve duže i duže forme i doslovno gradila karijeru na tome, dokumentarac je to prvi put dobio sa Nanookom. Cikličnost tih dvaju rodova je nevjerojatna u početnim godinama razvoja filmske umjetnosti, jer bez prvog dokumentarnog snimka koji (slučajno) završi kao "Poljevač"[25], slap-stik bi možda kasnije "krenuo", pa bi u konačnici i kasnije djelovao na sam dokumentarni rod *(u vidu potrebe za fabulom)*.

Danas sve češći *(pa čak i autorski)* pristup u načinu montiranja te iste fabule jeste dokumentarac s igranim dijelovima. I mada tek danas na veliko korišten i ponekad zloupotrebljavan kao stil, svoje korijene u postojanju vuče daleko u prošlost.

Twentieth Century Fox[26], 1948.(!), ugovara i kreće u proizvodnju dokumentarnog serijala “Crusade in Europe”, kao 26 epizodni TV dokumentarni serijal s igranim elementima, cijela “sezona” je bazirana na knjizi memoara Dwight D. Eisenhower-a istoimenog naslova i već tada se vidjelo tko će vladati doku-dramama, televizija.

---

[24] izjava jednog od najpoznatijih predstavnika novog vala, redatelja Jean Luc Godard-a

[25] "Poliveni poljevač", dokumentarni snimak s gegom, preteča slap-sticka

[26] sestrinska firma Fox Films, William-a Fox-a

IV. Dokumentarno u službi igranog

Još je posebnija priča oko dokumentarnog stila *(u vidu režije)* i dokumentarnog pristupa snimanja igranog filma.

Dokumentarni film, koristi alate igrane forme kako bi kroz harmoniju (kontrolirana kamera, dočarana stvarnost, upute protagonistima) konstruirao realitet i uvjerljivost, a igrani film, da bi dobio na realitetu, koristi disharmoniju dokumentarne forme (kamera iz ruke, "nepoznat" scenarij, lokacija). Pa lako možemo zaključiti, kako koristeći kontraste jedan drugog, rodovi nadopunjavaju vlastitu formu realiteta.

Puno se češće kroz povijest, igrani film "okoristio" dokumentarnim, nego obratno. Stekne se osjećaj "kao nikako da se naplati" što je dokumentarcu podario fabulu, samo uzima i uzima. Teško je pronaći, kamo li nabrojati ijedan dokumentarni oblik, formu ili pristup koji nije iskorišten u igranom filmu, sve u želji za prikazivanjem realiteta, a želja za njim *(realitetom)* seže duboko u prošlost filmskog medija.

Prvi koji su značajnije koristili dokumentarni pristup u igranoj formi bili su Sergej Ejzenštajn i Vsevolod Pudovkin, mada potpuno oprečni u svojim montažnim tehnikama, nisu se libili dokumentarnog pristupa režiji igranog filma, *(vjerujem da im je to odgovaralo u montaži, posebice ako uzmete u obzir da su radili s naturščicima)*. Film "Živio Meksiko!"*(Que viva Mexico!, Sergej Ejzenštajn, 1931)* je čisti primjer spoja "dokumentarne režije" i "igrane montaže", iako "Dezerter" *(The Deserter, V. Pudovkin, 1933)* sadrži manje dokumentarne režije, ipak je prisutna većinu filma.

Danas, prevladava mišljenje da je kamera iz ruke otkrila dokumentarnu formu igranom filmu, ipak ako se malo bolje "zagledamo" u povijest medija, vidimo da to i nije baš tako. Veliki igrani film *(i to s razlogom)* "Građanin Kane" *(Citizen Kane, Orson Welles, 1941)* koristi filmske žurnale ne bi li publici što vjernije prikazao snagu glavnog lika *(sasvim je jasno kako je publici filmski žurnal pojam stvarnog)*, kasnije 1948., Vittorio De Sica snima svoje "Kradljivce bicikla" *(Ladri di biciclette, Vittorio De Sica, 1948),* uvodeći dokumentarni pristup ne samo u režiju već i u fluidnost same fabule, lokacijama na kojima je snimao, glumce koje je koristio.

Dokumentarni pristup u igranom filmu uistinu nije stran, kako većina smatra. Redatelj Ratova Zvijezda *(Star Wars, George Lucas, 1977)* prvi je rekonstruirao kadrove iz američkih filmskih žurnala drugog svjetskog rata, samo je avione zamijenio figuricama. Sličan pristup imao mu je i kolega Spielberg kada je radio Carstvo sunca *(Empire of the Sun, Steven Spielberg, 1987)*. U oba navedena filma vidimo, kako su redatelji težili atraktivnim pokretima kamere iz aviona, al primjerice Let iznad kukavičjeg gnijezda *(One Flew Over the Cuckoo's Nest, Miloš Forman, 1975)*, iako "zakucan" u kameri, nije izgubio senzibilitet dokumentarnog pristupa snimanju.

Ovo nisu svi mogući primjeri jer bi to zahtijevalo zaseban znanstveni rad, ali ovim želim uputiti na "starost" dokumentarnog u igranom, te podsjetiti kako sve nije počelo s nezavisnim filmom iz ruke, već je tradicija isprepletanja ovih dvaju rodova *(posebice u korist igranog filma)* puno starija nego se danas smatra.

V. Drugi “udar” na dokumentarac: YouTube i video stream servisi

Dokumentarac odvojen od televizije gradio je svoj put preko raznih filmskih festivala i dobar dio tih filmova *(autora)* "prodavao" je publici "neobično i nepoznato", YouTube je sve to promijenio.

2005. nitko nije očekivao, kako će puštanjem u rad, video stream servis "YouTube", zauvijek promijeniti naše stvarno poimanje svijeta kao globalnog sela i sve to zbog izrazito vizualne komponente samog medija *(nešto što je oduvijek nedostajalo radio vezama)*, jer video na YouTube servis može postaviti tko hoće, i tko hoće, to može i gledati. Ova jednostavna "logika rada" YouTube servisa, dovela je do prenapučenosti platforme s većinom nebitnog materijala, ali isti taj materijal dolazio je iz raznih krajeva svijeta. "Lokacija" i "fabula te lokacije" više nisu dovoljna egzotika kao što su to bili prije YouTube-a, dokumentarni film ovdje je jako puno "izgubio" i opet to stavljam pod navodnike, jer za mene osobno, mislim da je profitirao.

Zapitajte se samo, koliko stvarnih dokumentarnih snimki, je snimljeno u planinama Amazonije prije i nakon YouTube-a *(ljudi jednostavno vole snimati svoja putovanja i dijeliti ih s drugima)*?

Prenatrpanost stream servisa, raznim video snimkama *(iz raznih krajeva svijeta)* je dovelo autore u poziciju da se više ne mogu baviti selom u južnoj Americi, već stanovnicima sela. Dobar dokumentarac mora danas sadržavati puno više od čiste egzotike, nešto što mu je bilo glavno oruđe od samog osnutka roda *(Nanook)* s YouTube-om je izgubilo svu svoju moć djelovanja na publiku. Utjecajem YouTube-a na vizualno poimanje globalnog sela, publika je utjecala na same autore. Redatelji koji su to najranije shvatili i promijenili fokus u svojim filmovima na ljude, a manje na lokalitet i dalje rade, uredno ćemo ih viđati na filmskim festivalima.

VI. Dokumentarci po želji publike

Ono što nitko nije očekivao prije 3 godine, jeste činjenica da je najveća videoteka na svijetu, Netflix, krenula u proizvodnju vlastitog sadržaja. I mogu s pravom reći kako se trudi ispraviti sve pogreške američke javne televizije, jer njihovo ulaganje u dokumentarni program je svake godine sve veći i veći, sa samo 2 dokumentarna serijala u proizvodnji 2015. do 14 serijala u 2017., već sada je Netflix emitirao u 2018. *(u samo 3 mjeseca)* više serijala u svojoj produkciji nego cijele 2016.

Ono što je posebno kod Netflixa za razliku od ostalih zemaljskih TV kanala[27] koji su posvećeni dokumentarnim filmovima i serijalima, jeste činjenica da Netflix ima potpunu kontrolu nad statistikom svoje publike zbog prirode interneta kojeg koristi za distribuciju. Za razliku od zemaljske TV koja nema kontrolu gdje ide signal, Netflix servis zna točno "tko kada i gdje" gleda kakav materijal - "zna puls publike na globalnoj razini". Možda zvuči kao bezazlen podatak, al možemo biti sretni što trenutno vodstvo Netflixa jeste liberalnijeg karaktera, samim tim sadržaj koji proizvode nije u funkciji zaglupljivanja publike, nije propagandnoga karaktera iz 1934. za razliku od zemaljskog SAD TV tržišta.

Netflix u ovom trenutku, vraća publici izgubljeno znanje (poput BBC-a 50-tih i 60-tih godina), koje je do sad bilo izostavljeno od strane SAD TV industrije.

I sve bi bilo dobro, kada ovo ne bi imalo za posljedicu opadanja potrebe za festivalima, jer točno poznavanje pulsa publike kroz direktan kontakt prije su imale samo direkcije festivala, a na kartama su znale točno kako im publika reagira.

U ovom trenutku Netflix strelovito napada dokumentarnu produkciju i u isto vrijeme zabranjuje svim filmovima koje otkupljuje ili koproducira da igraju na festivalima. Internet komunikacijski servisi mu osiguravaju stalan i "direktan kontakt" s publikom, a preko svojih "karata" zna što publika gleda, lako je zaključiti s kim je odlučio voditi bitku i za kakvu vrstu publike se bori, festivalsku.

Sami autori će se prirodno okrenuti publici, jer od nje sutra i žive, zato vjerujem da će kroz sljedećih 10 godina potpuno zamrijeti oko 80% festivala na svjetskom nivou, jer neće biti dovoljno proizvedenih festivalskih filmova za navedeno tržište.

[27] popis svih dokumentarnih zemaljskih TV kanala *(do 2018)* u prilogu "Izvori sa mrežnih stranica"

Zaključak

Povijesno gledano, od “Venere” do “Skitnice” dokumentarni izražaj je vladao tadašnjim “kino dvoranama” - kino dvorane stavljam pod navodnike, jer dvorane nisu postojale, filmovi su se vrtjeli u sklopu zabavnih parkova i raznih sajmišta. Film je bio umjetnost ulice, niže klase koja nije imala novca *(ni higijene)* za kazališnu predstavu[28]. Stoga ne čudi da je u samim povojima film smatran kao neka vrsta; “potkulture” za radničku klasu. Prvi su filmovi u pravilu bili “pučki” - narodski, jer se tako radnička klasa mogla poistovjetiti s istoimenim likovima u kratkim dokumentarnim formama. Što mislite zašto su prvi "igrani" slap-stik filmovi isključivo imali skitnice/propalice za glavnog protagonistu? Jer su skitnice gledale filmove.

Dokumentarac, iz atrakcije pokretne slike prelazi u istraživanje (*“Nanook sa sjevera“,* 1922), “podilazeći” publici, egzotikom ponuđenog materijala i skoro igranom fabulom, Flaherty zadovoljava želju za neobičnim i tim stvara dokumentarac kao rod.

Drugi svjetski rat, kao glavni tehnološki motor sredine 20-tog stoljeća, iznjedrit će TV kao novu audio-video platformu, zanimljivo je napomenuti, kako posjedovati TV uređaj znači da ste bogati, pa je i program TV-a bio pompozan, blještav i veličanstven, potpuno suprotan od "uličnog" filma. Sadržajno gledano, televizija preuzima ogroman dio dokumentarnih priča u novu, laku, unaprijed dramaturški određenu formu 5W. Dokumentarac kao žanr "gubi" dio sebe, filmski žurnali odlaze u povijest. Izumom Interneta, nitko nije očekivao i razvoj *(lako dostupne i jeftine)* video platforme “YouTube” *(u slobodnom prijevodu “Tvoja Televizija”)*, YouTube preuzima dio dokumentarnog filma "u sebe", ubijajući "neobično i nepoznato" kao početnu osnovu mnogih dokumentaraca, al u isto vrijeme autore usmjerava prema malim, osobnim pričama, potpuno suprotno od onog što je napravila televizija u svojim začetcima.

Mada na prvu, novonastalu situaciju možemo gledati kao štetnu za dokumentarni film, osobni stav mi je potpuno suprotan. Smatram kako je dokumentarac sa svim ovim prosperirao, izbrusio se. Publiku ne možemo zadovoljiti neobičnošću materijala kojeg smo snimili, već pričom, ljudima, emocijama.

---

[28] Content and Natural Selection, Alvin Plantinga (2011)

”Globalno selo” - Internet - je ono što je strano, sveo na ono što je svakodnevno, oduzimajući egzotiku kao kartu za dobar dokumentarac, što je sve, samo ne minus, jer pred autora postavlja puno veću ljestvicu u sagledavanju dokumentarnog izražaja.
Autor mora postati svjestan svih ovih promjena i pred sebe postaviti pitanje:

“Koja je priča i kako ispričana, danas dovoljno dobra, da bude vrijedna vremena kojeg nam publika poklanja?”

Literatura:

Abramson, Albert. The History of Television, 1880 to 1941 to 1987, Jefferson, NC: McFarland & Co.

Arnheim, Rudolf, 1962, Film kao umetnost, Beograd: Narodna knjiga.

Arnheim, Rudolf, 1997, Film Essays and Criticism, The University of Wisconsin Press.

Bazin, André, 1967, Šta je film? I. Ontologija i jezik, Beograd: Institut za film.

Bazin, André, 1967, Šta je film? II. Film i ostale umetnosti, Beograd: Institut za film.

Bazin, André, 1967, Šta je film? III. Film i sociologija, Beograd: Institut za film.

Bazin, André, 1967, Šta je film? IV. Estetika realnosti: neorealizam, Beograd: Institut za film.

Bordwell, David, 2005, O povijesti filmskoga stila, Zagreb: Hrvatski filmski savez.

Bordwell, David, 2008, Poetics of Cinema. Berkeley: Routledge.

Eisenstein, Sergei, 1964, Montaža atrakcija, Beograd: Nolit.

Eisenstein, Sergei, 1957, The Film Sense, New York: Meridian Books.

Eisenstein, Sergei, 1977 [1949], Film Form. Essays in Film Theory, Harvest/HBJ Book.

Kracauer, Siegfried, 2004, From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film.

Lowry, Edward, 1985, The Filmology Movement and Film Study in France, UMI Research Press.

Münsterberg, Hugo, 1970, The Film: A Psychological Study, New York: Dover Publications.

Stojanović, Dušan, 1978., Teorija filma, Nolit, Beograd.

Wollen, Peter, 1972, Znaci i značenje u filmu, Beograd: Institut za film.

Izvori s mrežnih stranica:

svim poveznicama pristupljeno 20. 02. 2018

British Pathé, https://www.britishpathe.com/pages/history/
Geographical Review, http://americangeo.org/geographical-review/
Twentieth Century Fox, https://www.britannica.com/topic/20th-Century-Fox

Albert Maysles, https://www.britannica.com/biography/Albert-Maysles
Albert Speer, https://www.britannica.com/biography/Albert-Speer
Charles Pathé, https://www.britannica.com/biography/Charles-Pathe
David Maysles, https://www.britannica.com/biography/David-Maysles
David Sarnoff, https://www.britannica.com/biography/David-Sarnoff
Dziga Vertov, https://www.britannica.com/biography/Dziga-Vertov
Errol Mark Morris, https://www.britannica.com/biography/Errol-Morris
Jean Rouch, https://www.universalis.fr/encyclopedie/jean-rouch/
Leni Riefenstahl, https://www.britannica.com/biography/Leni-Riefenstahl
Braća Lumiere, https://www.britannica.com/biography/Lumiere-brothers
Philo Farnsworth, https://www.britannica.com/biography/Philo-Farnsworth
Pierre Jules César Janssen, https://www.britannica.com/biography/Pierre-Janssen
R.J. Flaherty, https://www.britannica.com/biography/Robert-Flaherty
Sergei Eisenstein, https://www.britannica.com/biography/Sergey-Eisenstein
Vsevolod Pudovkin, https://www.britannica.com/biography/Vsevolod-Illarionovich-Pudovkin
William Fox, https://www.britannica.com/biography/William-Fox-American-film-producer
Popis Dokumentarnih serijala Netflix, https://media.netflix.com/
Dokumentarni TV kanali, https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_documentary_television_channels

Filmografija:

Carstvo sunca (Empire of the Sun, Steven Spielberg, 1987)

Dezerter (The Deserter, V. Pudovkin, 1933)

Dolazak vlaka u La Ciotat (Braća Lumiere, 1895)

Izlazak radnika iz tvornice (Braća Lumiere, 1895)

Kradljivce bicikla (Ladri di biciclette, Vittorio De Sica, 1948)

Let iznad kukavičjeg gnijezda (One Flew Over the Cuckoo's Nest, Miloš Forman, 1975)

Moskva prekrivena snijegom (Moscow clad in snow, Joseph-Louis Mundwiller, 1909)

Prelazak Venere (Passage de Venus, Pierre Jules César Janssen, 1874),

Ratovi Zvijezda (Star Wars, George Lucas, 1977)

There's Something Wrong with Aunt Diane (Liz Garbus, 2011)

Trijumfu volje (Triumph des Willens, Leni Riefenstahl, 1934)

Živio Meksiko! (Que viva Mexico!, Sergej Ejzenštajn, 1931)

Simfonije

Manhatta (Paul Strand, 1921)

Paris Nothing but the Hours (Alberto Cavalcanti, 1926)

Twenty Four Dollar Island (Robert Flaherty, 1927)

Berlin, simfonija velegrada (Berlin, Symphonie einer Großstadt, Walter Ruttman, 1927)

Études sur Paris (André Sauvage, 1928)

The Bridge (Joris Ivens, 1928)

Rain (Joris Ivens, 1929)

Popis slikovnog materijala:

1. Prelazak Venere, Pierre Jules César Janssen, (1984)
2. Izlazak radnika iz tvornice (1895)
3. Dolazak vlaka u La Ciotat (1895)