

Namjenski film i fenomen filmske propagande

Nikica Gilić

Uvod

Kategorija namjenskoga filma često se pojavljuje u hrvatskoj filmskoj kritici i filmskoj komunikaciji općenito (npr. na festivalima), pa se korisnim čini zapitati se ima li ta odrednica i teorijskog (genološkog) utemeljenja. Animirani film ili televizija mogu se razlikovati od umjetničkih filmskih rodova (igrani, eksperimentalni i dokumentarni film) već po temeljnim svojstvima slike (nastalim zbog različite tehnologije) ali i, što je još važnije, po temeljnim načinima prezentacije. Jasno je stoga zašto u takvim slučajevima govorimo o zasebnim medijima, a ne tek o filmskim rodovima kako to zna reći hrvatski filmolog Hrvoje Turković. ¹ Na taj se način, međutim, teško može od eksperimentalnog ili dokumentarnog filma razlikovati namjenski film koji je u najvećem dijelu svoje povijesti uglavnom nastajao upravo na filmskoj vrpci, ² ali je nastajao podjednako uspješno i na nijemofilmskoj i na videofilmskoj vrpci, a zadnjih nekoliko desetljeća sve češće nastaje na drugim tehnološkim podlogama. Za ovu izvanumjetničku uporabu pokretnih slika razlike pojedinih tehnoloških medija umjetničkog izražavanja, kao što ćemo vidjeti, manje su bitne, a situacijske odrednice medija prema kojima se film i televizija najbolje mogu razlikovati u ovom su području od najmanjeg značaja (pa se iste »televizijske« reklame prikazuju i u kinima).

Definicija

Namjenski film naziv je za skupinu filmova neumjetničke namjene, koja obično podrazumijeva stjecanje novih znanja i vještina ili promicanje neke ideje, vrijednosti ili robe. ³ Dakako, i igrani i dokumentarni i eksperimentalni film kao rodove umjetničkog filma najprimjerenije je definirati prema sasvim različitim kriterijima, koji se mogu svesti na pitanje referencijske uciljanosti - prema izvanfilmskoj zbilji u dokumentarnom ili unutarfilmskom svijetu u igranom filmu odnosno, u slučaju eksperimentalnog filma, u raspršivanju referencije.

Gledatelj namjenskog filma trebao bi, dakako, moći uočiti naznačenu namjenu da bismo mogli govoriti o namjenskom filmu, a značajke prema kojima se namjenski film nekada može smatrati i umjetničkim djelom često će omesti uočavanje namjene, baš kao što će upadljiva neumjetnička namjena često omesti uočavanje umjetničkih struktura u nekom filmu.

Filmovi očito nastali s neumjetničkom svrhom često se, nadalje, prikazuju i gledaju u adekvatnom »namjenskom« kontekstu, u kojem se i »namjenski« vrednuju, pa se temeljni rodovi namjenskog stvaralaštva definiraju pragmatičkijom metodom od rodova umjetničkog filma. Rodovi su namjenskog filma, moglo bi se zaključiti, reklame (koje propagiraju robu ili ideje), videospotovi (koji služe predstavljanju glazbenog sadržaja) i obrazovni filmovi (koji služe gledateljevoj naobrazbi, dakle stjecanju znanja i vještina).

Dobra bi reklama u ovakvom namjenskom sustavu bila ona koja poveća prodaju proizvoda ili postotak glasača koji će se prikloniti kandidatu neke stranke, ⁴ dobar bi obrazovni film bio onaj koji poboljša stupanj higijene kod publike kojoj je prikazan ili je nauči kako izvesti kemijski pokus. ⁵ No, i ono što je obrazovno, tržišno-industrijski ili reklamno-politički kodirano svejedno može biti umjetničkim djelom, neovisno o istodobnom postojanju neumjetničkih funkcija, pa umjetnički vrijedna reklama u podjednakoj mjeri može biti tržišno ili propagandno potpuno učinkovita i neučinkovita. ⁶

Povjesničar obrazovnog filma Majcen, doduše, relativno jasno razlikuje društvenu instituciju »dominantne« kinematografije od »neprimjetne kinematografije okrenute vrlo utilitarnom korištenju pokretnih slika u nastavnom procesu (...)«, u kojoj, nadalje, nastaje niz djela »isključivo namjenskog, obrazovnog značaja« (Majcen, 2001: 22-3). No, kada govori o hrvatskim obrazovnim filmovima, osobito o vrhunskim primjerima nastalim unutar Škole narodnog zdravlja, Majcenov je analitički aparat ipak dominantno određen kategorijama genologije umjetničkog filma: »(...) snimljeno je više izvornih dokumentarnih (*U prirodu*, 1929) i igranih filmova (*Birtija*, 1929, *Grešnice*, 1930)...« (isto, 114). Nešto kasnije, navodi: »(...) filmski autori okušali su se u sva tri roda: dokumentarnom filmu (...), filmovima snimljenim tehnikom sjenki (...) i animiranom filmu (...), te igranom filmu s profesionalnim glumcima« (isto: 128). 7

Dakako, propaganda ne bira sredstva i za nju korištenje medija ili/i tehnologije nije i ne može biti važno kao za umjetničko stvaralaštvo, pa je kod namjenskog filma od male važnosti, pa Majcen ne griješi kada bez ikakvih ograda spaja namjenski animirani i namjenski igrani film u istu klasifikaciju-sku razinu. No, on ipak govori vokabularom filmsko-umjetničke klasifikacije (»rodovi«, »dokumentarni film«...). Naime, gledateljima formiranim u sustavu umjetničkog filma s jedne je strane teško u potpunosti se prikloniti tržišnim i drugim namjenskim zakonitostima, a s druge se strane može reći da sustav namjenskog filma teško pronalazi protokole označavanja koji se ne bi mogli nadovezati na neke segmente umjetničke komunikacije.

Namjenski se filmovi na umjetničkim festivalima pojavljuju u zasebnoj kategoriji, 8 no, to je iznimka koja ne utječe na temeljnu klasifikaciju. Uostalom, unatoč takvom miješanju kategorija, filmska kritika nije razvila razrađen, generički specifičan repertoar vrednovanja namjenskog filma, niti ga je uistinu prihvatila kao dio svog područja. Namjenski se filmovi obično nalaze na marginama interesa filmske kritike i publike, premda su smotre reklama i festivali posvećeni po-litičkim temama (promicanju ljudskih prava općenito ili nekih specifičnih prava) katkada relativno dobro posjećeni. Premda je u novije vrijeme sve više smotri i festivala reklama i videospotova, bilo na samostalnim manifestacijama bilo u sklopu šire koncipiranih filmskih festivala, te su smotre često ili pretežito ili isključivo televizijske naravi.

Između filma i televizije

televizijske su reklame, međutim, u najvećem broju slučajeva koherentno strukturirane poput filmova. Zbog borbe protiv prirodnog gledateljskog poriva za mijenjanjem kanala, bitno su kompaktnije od emisija u kojima se prikazuju, pa ne dolaze do izražaja ni često spominjana televizijska tendencija prema slabijoj strukturiranosti, niti s njom povezana osobina postavljanja manjih zahtjeva za gledateljskom koncentracijom. Za postizanje kompaktnosti reklama svakako je od velike važnosti i audiovizualni ritam, ali su i narativne strukture neočekivano česte - likovi u uzročno-posljedično motiviranom slijedu ispunjavaju svoje ciljeve i jedni drugima postavljaju prepreke.

U jednoj se tako reklami za čokoladno-mliječni desert Kinder Pingui dva mlada adolescenta prikrajavaju hladnjaku ne bi li ukrali deserte mlađem bratu jednog od njih dvojice. Mladi dječak, međutim, premda okrenut leđima, čuje njihove korake i smješka se. Lopovi zateknu hladnjak omotan debelim lancima, a mladi dječak nudi im deserte u zamjenu za sunčane naočale jednog od starijih dječaka. Na kraju reklame njih trojica se druže uživajući u desertu,

a animirani pingvin ulijeće u prizor i izravno se obraća gledateljstvu, kako bi naglasio poentu izložene priče. 10

Ovako prepričana, priča iz reklame ne upućuje na pretjerane dramaturške ni umjetničke potencijale, no vrstan bi redatelj i iz ovog predloška mogao napraviti sjajan kratki film, primjerice, *slapstick* komediju. Međutim, čak kada bi iz ovog konkretnog predloška ili iz snimljenog materijala bilo nemoguće napraviti neko osobito vrijedno umjetničko djelo, to nije od veće važnosti za genologiju kakva se u ovom tekstu zagovara. Naime, evidentno je riječ o pravoj priči te o prototipskom fikcionalnom svijetu (u kojem su mlađi dječaci pametniji od starijih), a tek pojava animiranog pingvina na kraju narušava zaokruženost i cjelovitost ovog fikcionalnog svijeta.

Dakako, glazbeni videospotovi, baš kao i reklame, mogli bi se promatrati i kao dio televizijskog medija. No, izuzme li se eventualna preferencija glazbenih spotova prema drugačijem repertoaru planova, teško je vidjeti u videospotovima nešto što bi im (ontološki) onemogućilo kinoprikazivanje, pa se na nekim festivalima u kinima prikazuju i takva audiovizualna djela. Repertoar je izražavanja u sporu k tome širok koliko i repertoar drugih namjenskih rodova; moguć je čak i »dokumentarni« videospot, u potpunosti snimljen na snimanju pjesme u studiju ili, primjerice na koncertu. Sve što se kaže o pojedinom žanru ili vrsti mora, međutim, biti fundirano u konkretnoj povijesnoj epohi, kao što ispravno ističe književni genolog Pavao Pavličić (1983).

Vrste i žanrovi nastaju u određenom povijesnom razdoblju i u određenim konturama žanrovskog sustava (zna se da je, primjerice, ep stariji od romana), pa se otprilike zna i kada su nastali videospotovi, i u kojem produkcijskom i komunikacijskom kontekstu (glazbena televizija MTV i njezina publika!). No, premda se obično vezuju uz razdoblje nakon 1980, glazbeni se videospotovi strukturno-izlagački ipak na-dovezuju i na prilično bogatu filmsku tradiciju, vjerojatno najživlju tijekom 1930-ih i 1940-tih, kada su nastajali kratki glazbeni filmovi s onodobnim zvijezdama popularne glazbe i jazza. Premda ova tradicija nije bila toliko živa u razdoblju od početka 1950-ih do početka 1980-tih, i pojedini dijelovi televizijskih emisija iz tog razdoblja bili su koncipirani kao videospotovi."

U jednom od glazbenih filmova (»praspotova«) iz razdoblja klasičnog Hollywooda, glavnu pjevačko-glumačku ulogu saksofonista u velikom jazz-orkestru glumi Jimmy Rushing, u to vrijeme pjevač orkestra Counta Basieja. Junak zaspi tijekom koncerta i usne kako se (dakako, pjevajući tipičnu pjesmu onodobnog Basiejeva repertoara) udvara djevojci. Nakon *odsanjane* pjevačke dionice, junaka budi nezadovoljni vođa orkestra — glumi ga sam Basie - pa se pjesma i film privode kraju uz instrumentalnu glazbenu dionicu, dok junak poslušno svira saksofon u odgovarajućoj sekciji orkestra. Iznesena parafraza, dakako, upućuje na (barem elementarnu) narativnu strukturu, a cjelovitost fikcionalnog svijeta ničim nije narušena.

Junak je očito frustriran zato što mora sjediti i svirati umjesto da se udvara djevojkama, a sporedni lik vođe orkestra ljut je na njega jer loše radi svoj posao. Ti likovi imaju svoje temeljne značajke i ciljeve, a priča o simpatičnom marginal-cu, punašnom saksofonistu koji na poslu sanja da je pjevač i romantični junak, fikcionalna je jezgra kakva se, primjerice, razrađuje u cjelovečernjim igranim filmovima *Tajni život Waltera Mittyja* (*The Secret Life of Walter Mitty*, N. Z. McLeod, 1947) ili *Billy lažljivac* (*Billy Liar*, J. Schlesinger, 1963).² Zbog takvih veza i spomenute fleksibilnosti propagande kada je u pitanju izbor sredstava, nema potrebe strogo definirati »film« kao sastavnicu namjenskoga filma — tek u području

neumjetničkog stvaralaštva turkovićevska lakoća širenja termina film na svaku sliku koja se imalo pomiče ima smisla.

Klasifikacija

Temeljne klasifikacijske skupine koje se mogu nazvati rodovima namjenskog filma različite su od temeljnih klasifikacijskih skupina umjetničkog filma onoliko koliko se međusobno razlikuju temeljni kriteriji umjetničkog i namjenskog stvaralaštva. Polazeći od gledateljskog iskustva (za razliku od nešto spekulativnije koncepcije rodova umjetničkog filma), možemo reći da su temeljni modusi (možda čak i temeljni »izbori«) namjenskog filma sljedeći: obrazovanje (edukacija), reklama (propaganda) i »glazbenost« (podređivanje cjelokupne strukture glazbenom sadržaju). Može se dakle, govoriti o sljedećim rodovima: obrazovni film, reklamni film i, kao treći rod, glazbeni videospot. Kolokvijalno kraćenje naziva u trećem rodu u »videospot« sasvim je prihvatljivo. Suvremeni, televizijski baziran videospot, kao što smo vidjeli, strukturni je nastavak kratkih glazbenih filmova iz ere klasičnog Hollywooda.

Većina se, dakle, namjenskih filmova po svojoj strukturi može jasno pridružiti bilo igranom, bilo dokumentarnom, bilo eksperimentalnom filmu. Međutim, kod namjenskog filma te skupine nisu temeljne, ono što je u umjetničkoj komunikaciji temeljna odrednica u namjenskoj je komunikaciji sekundarno, pa su igrani, dokumentarni i eksperimentalni film stoga vrste u svim rodovima namjenskog filma. Videospotovi su često zasnovani na načelima eksperimentalnog filma, primjerice u svim slučajevima u kojima izvođači skakuću po krovovima i napuštenim skladištima, ili se prikazuju asocijativno začudne serije prizora nalik onima u avangardnom eksperimentalizmu, no i videospot se može odlikovati zamjetnim fikcionalnim elementima.

Klasičan je primjer fikcionalnosti glasoviti videospot za pjesmu *Thriller* (f. Landis, 1983) pjevača Michaela Jacksona, u kojem je sama glazbena točka integrirana u (kratku) priču o udvaranju mladića djevojci na način koji podsjeća na integraciju glazbenih točaka u priču u klasičnom mjuziklu." Mnogi su kritičari naglašavali utjecaj filmskog eksperimentalizma i filmskih asocijativnih struktura općenito na videospot, a kritičarka Ivana Kronja (2002: 184) čak ističe ikono-grafsku podudarnost videospotova s filmom *Uzdizanje škorpiona* (*Scorpio Rising*, 1964) Kennetha Angera. 14

U ranije spomenutom slučaju s Jimmyjem Rushingom i Co-untom Basiejem također se, unatoč zapisu na filmskoj vrpci, iz današnje perspektive može govoriti o igranom videospotu, dijelom i stoga da bismo lakše razlikovali naziv kategorije namjenskih glazbenih ostvarenja od naziva za umjetnički žanr glazbenoga igranog filma. Kako, u skladu s ranije iznesenim zapažanjima, nema potrebe za tako strogim medijskim razlikovanjem između glazbenih filmova i videoradova, u novije vrijeme temeljni termin videospot može se primijeniti čak i na znatno raniju namjensku audiovizualnu produkciju.

Dakako, videospot sa snimcima nekog znamenitog koncerta može se smatrati dokumentarnim videospotom; na taj su način kao samostalni videospotovi korišteni ulomci iz dokumentarnog filma *Woodstock* (M. Wadleigh, 1970) te dokumentarni zapisi s brojnih drugih znamenitih koncerata i fe-stivala (npr. s velikog humanitarnog koncerta Live Aid za gladne u Africi). Takav se spot gledatelja doima kao da mu je va žan cilj (uz prodaju glazbe, propagandu ideja i pomoć gadnima) i prenošenje ozračja zbiljskog koncerta, koji je po-stojao neovisno o nastanku spota.

I ostali rodovi namjenskog filma (obrazovni i reklamni) mogu biti i eksperimentalni i igrani i dokumentarni, a na ni-žoj se razini sva tri roda dalje mogu segmentirati u žanrove. Obrazovni se film žanrovski može segmentirati na film o kulturi, film o znanosti, film o medicini, film o higijeni, prometni film, potom film o kemiji, film o oružju i tako dalje; koliko ima potencijalnih predmeta obuke ili obrazovanja, toliko može biti žanrova obrazovnog filma. Zbog temeljnih odrednica namjenskog filma, razumljivo je raslojavanje prema namjeni, a svi ti (i brojni drugi žanrovi) u načelu mogu pripadati i vrsti igranoga obrazovnog filma i vrsti dokumentarnoga obrazovnog filma i vrsti eksperimentalnoga obrazovnog filma.

Reklamni film se, sukladno tome, segmentira na politički, industrijski film (o tvornicama), film o nosačima zvuka, film o prehrambenim proizvodima, filmsku najavu (s podžanrovima *trailera* i *teasera*) i tako dalje, a videospot se logično dijeli i na *rock spot*, s podžanrovima sukladnim podžanrovima rock glazbe, potom na *pop spot*, *country spot*, *hip-hop spot*, *jazz spot* i tako dalje. Korisno je napomenuti da se i namjenski animirani film u ovom smislu izdvaja u mediju animiranog filma na isti način na koji se namjenski film izdvaja u filmskom mediju.

Čuven je, primjerice, animirani spot za pjesmu pjevača Petera Gabriela *Sledge Hammer* (S. R. Johnson, 1986), s iznimno dojmljivom animacijom predmeta i animacijom ljudi. Ako se promatra iz gledišta umjetnosti animacije, ovaj bi animirani videospot najvjerojatnije pripadao eksperimentalnom animiranom filmu. Dakako, tehnika animiranog filma i u namjenskom filmu može poslužiti za razne tipove izlaga-nja.. Skoro podjednako poznat videospot za pjesmu *My Baby Just Cares For Me* (P. Lord, 1987) 16 pjevačice Nine Simone igrani je animirani namjenski film, s pričom o romantičnom mačku koji nastoji doprijeti do zgodne pjevačice (mačke) koja mu se jako sviđa. U skladu s ranijim napomenama o opravdanosti multimedijske koncepcije namjenskog filma, dakako, nema potrebe za izdvajanjem ovih animiranih namjenskih filmova u zasebnu kategoriju - i animirane videospotove možemo smatrati dobrim primjerima tog namjen-skog filmskog roda.

Zašto uopće izdvajati namjenski film?

Ovo bi razmatranje svakako bilo nepotpuno bez upućivanja na temeljno pitanje: može li neki film istodobno biti vrhunsko umjetničko djelo (primjerice, igrani ili dokumentarni film) i namjenski film (djelo nastalo kako bi zaradilo novac ili promicalo neku nacionalnu ili internacionalnu ideologiju)? Premda potrebno radi praktične komunikacije, jer novinarstvo, kritika, pa čak i teorija, često na njega ne bi znali pretjerano uvjerljivo odgovoriti, ovo je pitanje zapravo banalno. Kategorija umjetnosti i naša namjenska kategorija (npr. tržišna isplativost), međusobno se ne isključuju, baš kao što se međusobno ni ne uvjetuju. Prodamo li *Mona Lisu* za velike novce pritom nećemo ni umanjiti ni uvećati njen umjetnički status u sklopu likovne umjetnosti. Uostalom, još je danas malko zanemareni rodonačelnik angažiranog filmskog dokumentarizma Grierson znao razlikovati umjetnost od drugih društvenih sustava:

»Ne zanima me pretjerano film kao takav. (...) Umjetnost je nešto posebno, pa ju je pametnije, rekao bih, tražiti tamo gdje ima dovoljno prostora za njeno nastajanje; zabava je nešto sasvim drugo, obrazovanje (u smislu razredne nastave) opet je nešto treće, propaganda je nešto četvrto, a film je, poput pismenosti, medij sposoban za mnoge forme i mnoge funkcije.«
(Barsam, 1973: 38) 17

Grierson, doduše, ne vidi osobit društveni prostor za tvorbu filmske umjetnosti, no jasno razlikuje umjetničke od drugih »formi i funkcija« koje se mogu pojaviti u filmskom ili nekom drugom mediju.

Zašto je Griersonovo zapažanje tako važno? Zagovaratelji teze o filmu kao o temeljno »popularnoj« i »masovnoj« umjetnosti 18 često iz te teze izvlače zaključak o nekim osobitim društvenim i političkim zadaćama cjelokupnog medija, koje bi čak i umjetnički film trebale distingvirati od umjetničke književnosti. No, time polaze od izjednačavanja medija i umjetnosti koja u njemu nastaje, ali i od spajanja različitih kriterija — umjetničkih kriterija i kriterija popularnosti i društvenog utjecaja. Najkraće - sintagma »masovna umjetnost« uključuje samo riječ umjetnost, ne i njezino značenje.

Filmski medij katkada koristiti umjetničke strukture i stupa u umjetnički sustav, katkada se ograničava na informacijsko- propagandno djelovanje, no najčešće je polifunkcionalan, djeluje u raznim društvenim sustavima. Filmski je medij dakle adekvatan »pisanju« (koje je dio još šireg medija jezične djelatnosti), filmska umjetnost adekvatna je (umjetničkoj) književnosti, dok je filmsko djelo (pojedini film) adekvatno književnom djelu. Može se zamisliti argumentacija prema kojoj se filmski medij može uspoređivati s širim medijem cjelokupne jezične djelatnosti, koji obuhvaća i govorni jezik, no razlike usmene i pisane književnosti ipak se čine dovoljno velikima - veće su i od razlike zvučne i vizualne percepcije pa je film bolje uspoređivati s pisanom riječi.

Riječ film često se koristi na taj način da označava i »filmsku umjetnost« kao podsustav društvenog sustava umjetnosti, ali i tako da označava svojstva pojedinih filmskih djela (vrsta, žanrova, autorskih opusa...) koja se mogu protumačiti umjetničkima. Jasnoće radi, najbolje je stoga koristiti riječ film u značenju »filmskog medija«, a najprecizniji je naziv za pojedini film »filmsko djelo« (ili, skraćeno, »djelo«).

Umjetnost, dakako, sama po sebi nije ni popularna ni masovna; popularan ili masovan eventualno može biti medij u kojem umjetnost nastaje, popularno može biti i neko umjetničko djelo, njegov stvaralac ili stvaraoči, neki žanr ili vrsta umjetničkog stvaralaštva, i tako dalje (među stvaraočima su, dakako, uvjerljivo najpopularniji glumci). No, umjetnička funkcija tih popularnih ili nepopularnih medija, djela ili stvaralaca neovisna je o popularnosti; ma koliko, neko masovno ili popularno djelo formom podražavalo postupke tipične za umjetnost prošlosti i sadašnjosti, ili ma koliko anticipiralo forme tipične za umjetnost budućnosti.

Djelo će biti umjetničko djelo samo ako se uklapa u sustav umjetnosti, o čemu dakako prosuđuju umjetničke institucije (kao što je kritika), a ne komercijalne institucije (kao što su trgovina i filmsko oglašavanje), niti političke ili obrazovne institucije. 20 U navedenom je citatu Griersonov pandan filmskom mediju pismenost ili pisana riječ (*writing*), a i Genette (2002: 10) jasno razlikuje uspoređivanje raznih umjetnosti (komparativnu estetiku) od uspoređivanja umjetničkog verbalnog iskaza s ostalim verbalnim iskazima. Kada se govori, primjerice, o analizi umjetničkog romana ili soneta, malu težinu ima činjenica da se hrvatska pismenost i zemljišno-pravna dokumentacija zasnivaju na Bašćanskoj ploči (drugo je pitanje ima li tekst Bašćanske ploče umjetničkih vrijednosti), a za analizu soneta nije puno važnija golema popularnost dnevnih novina, »ženskih časopisa« (*Cosmopolitan*, *Gloria*, *Mila*, *Tena*) i pseudopolitičkih »tabloida« koji svi spadaju u pisanu riječ.

Za ovakvo razgraničavanje može biti koristan metodološki okvir interdisciplinarnе teorije sistema, koja shvaća umjetnost kao društveni sistem zatvoren od svoje okoline, okrenut sebi

samom s pomoću provedbene razlike lijepo/ružno (Biti, 1997: 177-178, 370-372, Muller, 1994: 39-54). 21 To što umjetnički sistem koristi neki film, roman ili dramu ne sprječava gospodarski sistem (s temeljnom provedbenom razlikom isplativo/neisplativo) da i on zahvati taj isti film, roman ili dramu. Dakako, vrednovanja istog djela u različitim sistemima bit će međusobno neovisna: umjetnički će ga sistem vrednovati kao umjetninu, gospodarski sistem će ga vrednovati kao robu. U tom nema ništa komplicirano, a nema ništa proturječno niti u tome što je, primjerice, film *Titanic* Jamesa Camerona (1997) umjetnički podbačaj a tržišni trijumf, dok je Griffithova *Netrpeljivost* (*Intolerance*, 1916) umjetnički trijumf i tržišna kataklizma, nakon koje autor nikada više nije uspio stabilizirati svoju karijeru. Nadalje, *Batman* (1989) Tima Burtona i umjetnički je i tržišni uspjeh, dok je *Pearl Harbor* (M. Bay, 2001) neuspjeh prema kriteriju ljepote — odnosno umjetničke vrijednosti i »razočaranje« (Hali, 2004: 14) prema kriteriju isplativosti.

Filmske novosti nastale u svim zemljama i političkim uređenjima, potom filmovi britanske dokumentarističke škole ili Ejzenštejnovi klasici *Oklopnjača Potemkin* (*Bronenosec Potemkin*, 1925), *Štrajk* (*Staćka*, 1924) i *Oktobar* (*Oktjabr*, 1927) često su istodobno i umjetnička i namjenska ostvarenja. Stoga smo kategoriju namjenskog filma i definirali funkcijom koja ne spada u sustav filmske umjetnosti. Kategorija namjenskog filma je, dakle, veliki sistem definiran provedbenom razlikom društvene (neumjetničke) funkcionalnosti i nefunkcionalnosti, koliko god se to temeljno određenje doimalo jezično nezgrapnim.

Može se stoga ustvrditi da je kategorija namjenskog filma pokušaj da se iz gledišta umjetničkog sistema sistematiziraju načini na koje politički, gospodarski i drugi neumjetnički društveni sistemi koriste filmski medij. Ako namjenski film tvori nezavisni, autonomni svijet, tada je riječ o namjenskom igranom filmu, ako referira na zbilju, tada je to namjenski dokumentarni film, a ako je njegova struktura do te mjere začudna da negira pojavnu stvarnost, tada je očito riječ o namjenskom eksperimentalnom filmu, no to nisu temeljne odrednice za neki namjenski film. Važnije je pitanje namjene kojoj služe. Dakako, spomenuti Ejzenštejnovi klasici, ili *Tri pjesme o Lenjinu* (*Tri pesme o Lenine*, 1934) Dzige Vertova, još jedno remek-djelo, mogu dakle biti više ili manje uspjeta namjenska djela s aspekta zagovaranja boljševičke revolucije ili opstanka i razvoja socijalizma.

Analizirana iz umjetničke točke gledišta, navedena su djela iznimno dojmljive vizualne strukture, koje snažno djeluju na gledateljeve emocije i intelekt, a njihovo umjetničko djelovanje (neovisno o volji i intencijama zbiljskih autora) u svakom slučaju nije objašnjivo željenim intelektualnim i političkim učincima u propagandnom društvenom sistemu. 22 Proučavanje tih intelektualnih i političkih učinaka logičan je predmet socijalne povijesti filma, odnosno (historiografskih, socioloških ili/i politoloških) pokušaja utvrđivanja utjecaja filma na procese u izvanfilmskom svijetu.

Kada je o novijim kulturalnim teorijama riječ, možemo citirati jedan reprezentativan pogled na propagandnu dimenziju narativnog filma:

»Umjesto da kao zemlja velike demokratije malo glasnije progovori o svojim greškama, one se sistematski eliminišu iz svijesti običnih ljudi, propagandom putem medija, između ostalog i filma, te se time realizuje već dobro oprobana propaganda 'kaubojskog filma' kao borbe protiv 'skidača' skalpova, a ne genocida nad jednim kompletnim narodom sjevernoam eri č kog kontinenta. Uskoro se o rasističkoj Americi neće više ništa znati. Film piše tu istoriju, već uveliko.« (Panjeta, 2004: 161). 23

Dužnost istinskog svjedočenja o povijesti traži dodatno objašnjenje, pogotovo ako znamo da je priča o zločinu na In-dijancima ipak prodrila u javnost i obrazovni sistem nakon duge epohe u kojoj su »kaubojski filmovi« uglavnom pisali bitno drugačiju filmsku povijest. 24 Unatoč desetljeća propagandnog suglasja u američkom filmu, istina o bjelačkim zločinima ipak nije zaboravljena, baš kao što pola stoljeća (atkada i duže) još monolitnijeg suglasja socijalističke propagande nije uvjerilo građane Istočne Europe u zastarjelost in-dividualizma, religije, privatnog vlasništva ili nacionalizma. Uostalom, zašto bi upravo film (i to još fikcionalni!) trebala zapasti nezahvalna dužnost ispravnog svjedočenja o povije-sti? Ili ipak tu dužnost imaju svi tekstovi (u svim medijima), i ne samo filmovi? Ili tu dužnost imaju »samo« svi američki tekst ovi? 2'

No hollywoodski (baš kao i francuski, palestinski ili kineski) narativni filmovi ipak imaju svoju propagandnu dimenziju. Propagandni aspekt narativnih filmova može se vjerojatno smatrati elementom asocijativne strukture koja je, u usporedbi s narativnom strukturom, obično nešto čvršće uklo-pljena u širi kulturni kontekst epohe u kojoj je film nastao. Najšire promatrano, svaki film propagira neku ideologiju, politiku i način života, atkada dominantan za kulturu iz koje dolazi a atkada toj kulturi oporben 26 ili marginalan. Američka desnica, primjerice, često nije zadovoljna holly- woodskom propagandom hedonizma i multikulturalizma, a slične vrijednosti u Hollywoodu prepoznaje i europska de- snica. No, dok europski nacionalisti Hollywood stoga sma-traju bastionom dominantnih američkih vrijednosti, američka će desnica baš u tim vrijednostima vidjeti oporbu svojim •dominantnim) vrijednostima, koje zagovaraju brojne ame ri čke udruge i političari republikanci (primjerice predsjedni-ci Ronald Reagan i mlađi predsjednik Bush).

Kod *Oklopnjače Potemkin* propagandna (anticaristička i an-ticrkvena) asocijativna dimenzija filma nije, međutim, ome-la tvorbu naracije (a ni umjetnički vrijedne cjeline), što su prepoznali kritičari raznih osobnih ideoloških opredjeljenja. Jedan je od ideala dobre analize, uostalom, moć razlikova-nja umjetničkih od ideoloških struktura koje mogu paralelno egzistirati u nekom tekstu (uz pedagoške, ekonomske i druge strukture). Uz sovjetsku montažnu školu, brojni se primjeri umjetnički uspjelog angažiranog filma mogu naći i u stilskoj struji političkog filma, formiranoj krajem 1960-tih godina, a osobito utjecajnoj u sljedećem desetljeću, krajem kojeg se već možda može govoriti i o žanru.

Kasniji je primjer tog žanra *Zemlja i sloboda* (*Land and Freedom*, 1995) Kena Loacha, u kojoj brojni izrazito klasični narativni postupci služe gledateljskoj identifikaciji s likovima i njihovim vrijednostima, staromodnim čak i u idejnim okvirima novije ljevice. Dakako, bez ritmičkih aspekata Minskoga izlaganja, bez suptilnog djelovanja na gledatelja tempom i dinamikom, teško bi moglo doći do naznačene identifikacije.

Film kao svjedok povijesti

Premda je propagandno djelovanje filma s više uspjeha obra-zlagano kada je riječ o dominantno asocijativnom izlaganju, treba podsjetiti na logičke greške koje se javljaju u takvim raspravama. Naime, s obzirom da dokumentarni film može, kako se to često doslovno kaže, *bilježiti* ili *registrirati* zbilju, često se shvaća kao neprocjenjiv »svjedok povijesti«. Refe-rencija na zbilju uistinu je ključna značajka znatnog dijela asocijativnog filmskog izlaganja, no iz te se polazne točke često odlazi u prečvrsto povezivanje filma s poviješću, pri čemu se povijest (sada već stvari postaju posebno zanimljive) shvaća i kao naracija, jer se narativna priroda većeg dijela historiografije (pisanja o povijesti) po svoj prilici povratno preslikava na povijest. 27

Izjednačavanje kriterija referencije s kriterijem veza među dijelovima cjeline zna, dakle, dovesti do semantičkog klizanja u kojem postaje sasvim svejedno govori li se o povijesti (slijedu događaja u nekom vremenskom razdoblju), o historiji (znanosti o tim događajima koja svoje spoznaje često uo-bličava narativnim izlaganjem), potom o metodi analize teksta (povijesnog izvora) 28 ili o narativnom tekstu koji se, između brojnih drugih funkcija, može koristiti za izvlačenje historiografski relevantnih zaključaka. Primjerice, Bill Nichols ističe kako se i propaganda i reklame (*propaganda* i *advertising*), baš kao i dokumentarizam, zasnivaju na vezi filma i stvarnosti (Nichols, 2001: xiv), pa iz tog upitnog povezivanja referencije (koja definira dokumentarizam) s društvenim djelovanjem (koja definira namjenski film) izvlači evidentno neodrživ zaključak o temeljno propagandnoj vrijednosti dokumentarizma.

Primjeri su opisanog semantičkog klizanja brojni, a neki ga autori, čini se, smatraju neizbježnim. Kao što lijepo kaže sažetak jedne studije Paule Rabinowitz:

»Dokumentarni je film tijesno povezan s povijesnim pamćenjem. Ne samo da teži rekonstruirati povijesnu pripovijest, nego često sam služi kao povijesni dokument. Štoviše, veza između retorike dokumentarnog filma i povijesne istine gura dokumentarce u otvoreno političko svrstavanje koje utječe na gledatelje.« 25 (1993: 119)

Rabinowitz je, doduše, svjesna konceptualnih skokova na kojima se njeno razmišljanje zasniva, no to ne smatra razlogom za odustajanje od takvih skokova.

Raspravljajući se aspekt asocijativnosti brka i s temeljnim zapažanjima o filmskom mediju, zbog kojih se dokumentarni film katkada navodio kao temelj filmskog medija, i to samo zato što filmska slika »prikazuje svijet«. Radi se, dakako, o kritički odavno razobličenoj prvotnoj fascinaciji mimetiz-mom filmske slike, jer je čak i najizrazitije prototipski dokumentarni film nepobitno definiran retorikom filmske slike. 30 Grierson, primjerice, ističe kako je korijen dokumentarističkog pokreta u sociološkim, a ne u estetičkim preokupacijama (Grierson, 1978, Ajanović, 2004:159-245), 31 dok Rosen (1993: 78) s pravom upozorava kako su Griersonovi stavovi o stvaranju filmova i njihovoj društvenoj funkciji slični stavovima suvremenih zagovornika kulturalnih studija i »postmodernih« teorija označavanja.

Nova humanistička ljevica, nastala na sociološko-književnim temeljima, najčešće, međutim, zanemaruje svoje filmološke preteče. Podjednako bi utilitaristički odnos prema filmskom mediju, dakako, vjerojatno odgovarao i nekim segmentima desnice, 32 pa je jasno da je propagandni aspekt, o kojem se često govori u kontekstu rasprave o filmskoj umjetnosti, zapravo primjerenija tema za raspravu u okvirima institucije namjenskog filma. Kao što smo već napomenuli, određivanje nekog filmskog djela propagandnim ne može, međutim, dokinuti njegovu pripadnost umjetnosti (kao što mu ne može ni smanjiti ni povećati umjetničku vrijednost), jer je riječ o sasvim različitim i razdvojenim kriterijima vrednovanja.

Zaključak

Namjenski je film, dakle, zasebno neumjetničko područje filmova. Namjenski film naziv je za sve one filmove u kojima se jasno očituju primarno neumjetničke društvene svrhe na razini cjeline djela. Pojedini se film može pritom istodobno promatrati i u umjetničkom i u barem jednom neumjetničkom društvenom sistemu (tržišnom, ideološko-propagandnom...), film istodobno može biti i umjetnički i namjenski.

Cjelovečernji dokumentarni filmovi Michaela Moorea po svoj su prilici, doduše, dobili neke nominalno umjetničke nagrade zbog političko-propagandnih razloga, no takve su devijacije stara pojava u komunikacijama za koje se koristi filmski medij.

Promatrano iz umjetničke perspektive, jasno se prepoznaje namjenski film kao fenomen u kojem se film koristi u neumjetničke svrhe. Prema temeljnim neumjetničkim svrhama u koje društvo koristi film formiraju se tako rodovi obrazovnog, filma, reklamnog filma te videospota. Nadalje, dok su igrani, dokumentarni i eksperimentalni film temeljne kategorije umjetničkog stvaralaštva, kod reklama, obrazovnih filmova i videospotova riječ je o vrstama unutar svakog od navedenih rodova namjenskog filma.

Preglednosti radi, donosimo grafički prikaz klasifikacije namjenskog filmskog stvaralaštva:

Rod	OBRAZOVNI FILM	REKLAMNI FILM	VIDEOSPOT
Vrsta	Igrani, dokumentarni, eksperimentalni	Igrani, dokumentarni, eksperimentalni	Igrani, dokumentarni, eksperimentalni
Žanr	Film o kulturi, o znanosti, o prirodi, očovjeku, o kemiji, o higijeni, o fizici, o oružju, o zaštitu na radu...	Politički, industrijski, film o sredstvima za čišćenje, o nosačima slike i zvuka, o prehranbenim proizvodima	Rock, pop, metal, dance, techno, hip-hop, acid, country, blues, jazz...

Iz perspektive umjetničkog stvaralaštva obrazovni filmovi, baš kao i reklamni filmovi i videospotovi, mogu se doimati kao eksperimentalni, igrani ili dokumentarni filmovi, i po tim se svojstvima najlakše mogu uključiti u sustav umjetničke komunikacije. Mogla bi se u ovom smislu zagovarati i teza da znatan dio tzv. simptomatske filmske kritike (marksističke, feminističke, postkolonijalne), one koja u filmu prvenstveno traži simptome izvanfilmskih procesa i odnosa, zapravo promatra umjetnički film kao da je namjenski. 33 Simptomatski se kritičari, naime, veoma često prvenstveno pitaju kakva je društvena funkcija pojedinog filma, kojoj strukturi moći ili kakvom odnosu služi ili ga narušava, odnosno kakvu ideologiju odražava i promiče. 34

Napokon, što se žanrova namjenskih filmova tiče, kako njihova izvanumjetnička komunikacijska svrha izravnije određuje publiku (s pripadajućim joj očekivanjima) i moduse prikazivanja i gledanja, logično je da nije došlo do diferencijacije sasvim nalik onoj do koje je došlo u umjetničkim rodovima. Stoga se kod svih namjenskih filmova tematska odrednica može smatrati u potpunosti presudnom za žanrovsko određenje. No, genološki model izložen u ovoj studiji oblikovan je u prvom redu tradicijom stvaranja, vrednovanja i analiziranja

umjetničkih filmova, pa se većina ovih zapažanja i teza lakše može braniti na primjerima iz umjetničkog filma. Namjenski film je, logično, bliže rubu interesa filmskog genologa.

Bilješke

1 Vidi, primjerice tekst o filmskim vrstama u ovom broju *Hrvatskog filmskog ljetopisa*.

2 To se jasno vidi u Majcenovoj povijesti hrvatskog obrazovnog filma (Majcen, 2001).

3 O genenološkom modelu na kojem se temelji ova koncepcija, te o vezama s genološkim koncepcijama Ante Peterlića (2000) i Hrvoja Turkovića vidi opširnije u Gilić, 2005.

4 I politički se kandidat (ili politička stranka) mogu shvatiti kao robna marka (*brand*); modusi reklamiranja svakako su slični kada su u pitanju gazirani napici i političari — u oba se slučaja najčešće promovira životni stil ili ideologija, pri čemu reklame ciljaju precizno određene slojeve publike. Glavni je uzrok stilske razlike to što se političke reklame ne obraćaju maloljetnicima, koji čine jezgru kupaca gaziranih napitaka.

5 Turković nadahnuto tumači »raspravljачku« strukturu obrazovnih filmova Radovana Ivančevića (Turković, 2004).

6 Komparatistički promatrano — Tolstojevi i Dostojevskijevi romani nisu bili naročito učinkoviti u svim društvenoreformskim, moralističkim ili mističkim »namjenama«, ali su kao umjetnička djela ostali zapamćeni kao vrhunci ruske proze svoje epohe. 7 Navedene igrane filmove režirao je Jozo Ivakić, a *U prirodu* je režirao Milan Marjanović.

8 Primjer je kategorija namjenskih filmova na Danima hrvatskog filma, uz koje je potom u zasebnu kategoriju na tom festivalu izdvojen glazbeni videospot, kao posebna (pod)vrsta ili rod namjenskog filma.

9 Festivali namjenskog filma u načelu su rjeđa pojava od festivala umjetničkog filma.

10 Ova se, kao i druge reklame, prikazuje u raznim varijantama, u skladu s općim pravilima oglašavanja, pa bi u analizi reklama uvijek trebalo precizno navoditi o kojoj verziji govorimo. Primjerice, redovito te nakon kraćeg razdoblja prikazivanja cijele reklame počne prikazivati kraća, ritmičnija i izrazitije eliptična verzija, koja treba samo podsjećati gledatelja na već »usvojenju«, interioriziranu reklamnu poruku. No, kako se reklame rijetko arhiviraju i filmografski obrađuju, njihovo je ozbiljno proučavanje iz ove perspektive iznimno teško izvodivo. Dakako, u novije vrijeme namjenski se filmovi sve češće pojavljuju u raznim varijantama i na internetu, no to je područje komunikacije pokretnih slika još slabije proučeno.

11 Najpoznatiji je hrvatski predstavnik te televizijske tradicije svakako redatelj brojnih zabavnih emisija Anton Marti, čiji se »spotovi« (tj. ulomci njegovih emisija) relativno često prikazuju u nostalgičnim televizijskim emisijama.

12 Literarni i drugi korijeni ovakve situacije (od baroknih drama do predložka McLeodove filmske komedije) za ovu raspravu nisu od presudne važnosti.

13 Kao u klasičnom mjuziklu, premda služi iznošenju događanja, (umjetnička) bit te glazbene točke nije u pripovijedanju. U klasičnoj pak komediji bit komičke točke nije u pripovijedanju čak ni kada mu izravno pridonosi (Gunning, 1995b: 121).

14 Vidi o tome i u Curtis, 2002.

15 Na animaciji su radili Nick Park i braća Quay, kasnije cijenjeni umjetnici animiranog filma.

16 Peter Lord je suosnivač studija Aardman i Parkov bliski suradnik (npr. suredatelj *Pobune u kokošinju* / *Chicken Run*, 2000).

17 "I have no great interest in films as such. (...) Art is one matter, and the wise, as I suggest, had better seek it where there is elbow room for its creation; entertainment is another matter; education, in so far as it concerns the classroom pedagogue, another; propaganda, another; and cinema is to be conceived as a medium like writing, capable of many forms and many functions.« Citat je iz *Grierson on Documentary* (1966., London: Faber and Faber, str. 15-6). Lovell i Hillier (1972: 17, 24) obrazlažu temelje Griersonovih ideja (Lippman, neohegelijanska filozofija, kalvinizam, kasnoviktorijanski esejisti...), upozoravajući na moguće totalitarističke konotacije Griersonova naglašavanja državnog angažmana (isto: 22); Griersona uspoređuju čak i s Ždanovom (isto: 26-7, Winston 2001: 30).

18 Lacey (2000: 168), primjerice, misli da umjetnost može biti masovna.

19 Redoslijed ne sugerira hijerarhiju. Turković (*FL*: 177) navodi devet značenja riječi film (skraćujemo): 1. filmska vrpca, 2. filmska snimka/zapis,

3. filmska slika (uključujući i tehnički sustav), 4. filmsko djelo, 5. »svijet filma« ili »film uopće« (u smislu zajednice svih značajki svih filmova), 6. filmski svijet (imaginarij predodžbi svih filmova i žanrova), 7. filmski medij, 8. filmska umjetnost te 9. kinematografija.

20 O mehanizmima kojima kič podražava umjetnost i o funkcijama kiča vidi u Eco, 1989. Pripadnost sustavu umjetnosti, dakako, ne znači nužno da je umjetničko djelo vrijedno, baš kao što pripadnost političkom sustavu ne jači uspješnost neke politike.

21 Teorija sistema, kažu citirani stručnjaci, teško definira provedbenu razliku umjetničkog sistema: »ljepota« je preapstraktan kriterij, dok je »umjetnička vrijednost« kao obrazloženje pripadnosti sustavu umjetnosti obična tautologija. No kompleksnost fenomena umjetnosti znana je činjenica, pa ne čudi da se, u odnosu na ekonomske i druge društvene sustave, teže može objasniti binarnom oprekom. Točnom se čini i ova Genetteova (2002: 9) opaska: »Književnost su, nedvojbeno, više stvari odjednom, povezanih, primjerice, slabim vezama onoga što je Wittgenstein nazivao 'obiteljskom sličnošću', a koje je teško ili čak nemoguće promatrati zajedno zbog odnosa nesigurnosti koji se može usporediti s fizičkim nesigurnostima.«

22 Lovell i Hillier (1972: 12) i Barsam (1973: 39-40) prepričavaju slučaj Stephena Tallentsa, tajnika Carskog trgovinskog odbora koji je, i prije nego mu se Grierson obratio sa svojim filmskim projektima, iskazivao interes za razna sredstva propagande. Prepoznavši namjensku učinkovitost sovjetskih filmova, Tallents je formulirao vrijednosti i ideje koje bi trebala zagovarati Griersonova škola dokumentarnog filma, pedantno ih podijelivši na područje

monarhije, parlamentarizma, mornarice, pismenosti (prijevod *Biblije*, Shakespeare i Dickens stožerne su vrijednosti u ovom segmentu); potom međunarodnih odnosa, uređenja života u državi (pravda, red i zakonitost), nacionalnog značaja, trgovine, proizvodnje te, napokon, sporta (Barsam, 1973: 40; o Griersonovim humanističkim propagandnim idejama vidi i Ajanović, 2004). Među umjetnički vrijednim propagandnim dokumentarnim filmovima često se spominje i američka serija *Zašto se borimo* (*Why We Fight*, F. Capra, A. Litvak, A. Veiller, 1942-5).

23 Slične pozicije zauzima i Zyrd (2000) i Winston (2001).

24 Autoričinu površnu upućenost u filmsku (pa i »kaubojsku«) tradiciju na ovom je mjesto uputno zanemariti jer nije presudna za glavne argumente.

25 Dužnost svjedočenja o povijesti prije pripada znanosti i obrazovanju nego umjetnosti, u kojoj je svjedočenje o povijesti tek jedan od brojnih mogućih ciljeva. Koncept »rasističke Amerike« poistovjećuje SAD s idealnim recipijentima hollywoodskih filmova, kao da nikakav utjecaj na pamćenje nacije neće imati, primjerice, udžbenici i nastavnici koji ih koriste. Čak ako pod »povijesću« autorica zapravo podrazumijeva »javno mnijenje«, naša primjedba ne gubi na valjanosti. Uostalom, premda nisu bili najveći kino-hitovi, FK (O. Stone, 1991) i *Građani opasnih namjera / Arlington Road* (M. Pellington, 1999) ipak prikazuju opasne desničarske urote, nesposobnost ili/i korumpiranost sigurnosnih službi te površnost medija, dok se *Sreća {Happiness, 1998}* Todda Solondza može tumačiti kao antipropaganda obiteljskih i drugih vrijednosti dominantne kulture. Panjeta inače Indijance vidi kao jednu skupinu, premda je riječ o većem broju »naroda«, koji su međusobno i ratovali i sklapali saveze s bjelačkim »narodima« protiv drugih Indijanaca i drugih bijelaca.

26 Između »dominantnosti« i »oporbenosti«, dakako, brojne su međumogućnosti, a mnoge se ideološke kategorije ionako veoma teško mogu mjeriti prema kriterijima kao što su dominantnost, oporbenost ili druge suprotstavljene ideološke odrednice (ljeвица/desnica, napredno/nazadno...), koje se k tome razlikuju kada je riječ o Americi i Europi, baš kao što se razlikuju i između pojedinih europskih zemalja.

27 Teoretičarka (književnoga) pripovijedanja Dorrit Cohn tako smatra da je Hayden White naglašavanjem sličnosti fikcionalnoga i historiografskoga narativnog izlaganja ohrabrio olako brisanje granice između fikcionalnih i nefikcionalnih tekstova (Cohn, 2000: 113-4).

28 Historiografija na takvim izvorima (pisma, novinski članci, dnevници...) bazira ogroman dio svojih spoznaja, ne gubeći iz vida kriterij fikcionalnosti: što je tekst izrazitije fikcionalan to je nepogodniji kao izvor podataka za historiografsko istraživanje.

29 »Documentary cinema is intimately tied to historical memory. Not only does it seek to reconstruct historical narrative, but it often functions as an historical document itself. Moreover, the connection between the rhetoric of documentary film and historical truth pushes the documentary into overtly political alignments which influence its audience.«

30 Na tragu Arnheimovih (1962) čimbenika razlike.

31 Vidi Minhha, 1993: 97. O aktivističkoj tendenciji novijeg dokumentarnog filma piše i Radmila Sešić (2003).

32 O desničarskom korištenju filma piše Tomasulo, 1998.

33 Kategoriju simptomatske kritike preuzimamo od Davida Bordwella (1991: 71-104), usputno napominjući da bi u tu vrstu kritike svakako valjalo uvrstiti i »religioznu kritiku«, kakvu katkada objavljuju vjerske novine i časopisi (*Glas koncila*, dakako, objavljuje »katoličku« kritiku).

34 U simptomatskoj se analizi filmova (ili, svejedno, književnosti) distinkcija između implicitnog i eksplicitnog promicanja ideologije zna izgubiti, premda je upravo ta distinkcija često od iznimne važnosti za društveni učinak filmova o kojem se zagovornici ovih pravaca često u prvome redu brinu.

Literatura:

1. Ajanović, Midhat, 2004, *Animacija i realizam / Animation and Realism*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
2. Arnheim, Rudolf, 1962, *Film kao umetnost*, Beograd: Narodna knjiga
3. Barsam, Richard Meran, 1973, *Nonfiction Film. A Critical History*, New York: E. É Dutton & Co.
4. Biti, Vladimir, 1997, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska
5. Bordwell, David, 1991, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press (Prvo izdanje 1989)
6. Cohn, Dorrit, 2000, *The Distinction of Fiction*, Baltimore i London: Johns Hopkins University Press (Prvo izdanje 1999)
7. Curtis, David [Kurtis, Dejvid], 2002, »Američki eksperimentalni film: nove filmske poete«, u *EKSPERIMENTALNI FILM I alternativna opredeljenja*, str. 251-271.
8. *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, 1998, ur . Barry Keith Grant i Jeanette Sloniowski, Detroit: Wayne State University Press
9. Eco, Umberto, 1989, *The Open Work*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. Preveli Anna Cancogni i Bruce Merry
10. *EKSPERIMENTALNI FILM I alternativna opredeljenja*, ur. Nikola Lorencin, Beograd: Festival jugoslovenskog kratkometražnog i dokumentarnog filma
11. *Filmski leksikon*, 2003, ur. Bruno Kragić i Nikica Gilić, Zagreb: LZ »Miroslav Krleža«
12. Genette, Gerard, 2002, *Fikcija i dikcija*, Zagreb: Ceres (Izvornik iz 1991). Preveo Goran Rukavina
13. Gilić, Nikica, 2005, *Filmska genologija i tipologija filmskog izlaganja*, doktorska disertacija, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
14. Grierson, John (Grirson, Džon), 1978 (Izvornik iz 1932), »Prva načela dokumentarnog filma«, u *Teorija filma*, ur. Dušan Stojanović, Beograd: Nolit, str. 302-309.
15. Gunning, Tom, 1995, »Crazy Machines in the Garden of Forking Paths : Mischief Gags and The Origins of American Film Comedy«, u *Classical Hollywood Comedy*, ur . K. Brunovska Karnick i H. Jenkins, New York, London: Routledge, str. 87-105.
16. Gunning, Tom, 1995b, »Response to 'Pie and Chase'«, u *Classical Hollywood Comedy*, ur . K. Brunovska Karnick i H. Jenkins, New York, London: Routledge, str. 120-122.

17. Hall, Sheldon, 2004, »Rodoslovlje modernog blockbustera«, u *Hrvatski filmski ljetopis*, 40 (X), str. 5-16.
18. Kronja, Ivana, 2002, »Muzički video-spot kao polje eksperimenta«, u *EKSPERIMENTALNI FILM I alternativna opredeljenja*, str. 179-185.
19. Lacey, Nick, 2000, *Narrative and Genre. Key Concepts in Media Studies*, Houndmills, London: Macmillan Press Ltd.
20. Lovell, Alan, Hillier, Jim, 1972, *Studies in Documentary*, London: Seeker and Warburg in association with BFI
21. Majcen, Vjekoslav, 2001, *Obrazovni film. Pregled povijesti hrvatskog obrazovnog filma*. Zagreb: Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka
22. Minhha, Trinh T., 1993, »The Totalizing Quest for Meaning«, u *Theorizing Documentary*, str. 90-107.
23. Muller, Haro, 1994, »Luhmann's Systems Theory as a Theory of Modernity«, u *New German Critique*, No 61, Winter, str. 39-54.
24. Nichols, Bill, 2001, *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press
25. Panjeta, Lejla, 2004, *Industrija iluzija. Film & propaganda*, Sarajevo: HEFT d. o. o.
26. Pavličić, Pavao, 1987, »Pučka, trivijalna i masovna književnost«, u *Trivijalna književnost*, ur. Svetlana Slapšak, Beograd: radionica SIC.str.73-83.
27. Pavličić, Pavao, 1983, *Književna genologija*, Zagreb: Liber
28. Peterlić, Ante, 2000, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada (Treće izdanje; prvo izdanje iz 1977, drugo iz 1982; oba Zagreb: Filmoteka 16)
29. Rabinowitz, Paula, 1993, »Wreckage upon Wreckage: History, Documentary and the Ruins of Memory«, u *History and Theory*, Vol. 32, May, Issue 2, str. 119-137. (Iz znanstvene baze EBSCOhost)
30. Rosen, Philip, 1993, »Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts«, u *Theorizing Documentary*, str. 58-89.
31. Sešić, Rada, 2003, »Svijet gori, a jesu li u vatri i dokumentaristi?«, u *Hrvatski filmski ljetopis*, 33 (IX), str. 3-8.
32. *Theorizing Documentary*, 1993, ur . Michael Renov, New York, London: Routledge
33. Tomasulo, Frank P., 1998, »The Mass Psychology of Fascist Cinema. Leni Riefenstahl's *Triumph of the Will*«, u *Documenting the Documentary*, str. 99-118.
34. Turković, Hrvoje, 2004, »Pojmovni film«, u *Hrvatski filmski ljetopis*, 39 (X), str. 65-84.
35. Turković, Hrvoje, 1991, »Filmske vrste — nacrt filmske genologije«, u *Republika*, 1-2, str. 77-108. Zagreb.
36. Winston, Brian, 2001, *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*, London: BFI (Prvo tiskanje 1995)
37. Zyrd, Michael, 2000, »Rhetoric and Representation in Nonfiction film (Review)«, u *Film Quarterly*, Summer, na www.findarticles.com/cf_0/ml070/4_53/63794576/print.jhtml, URL pregledan 30.3.2004.