

# Filmska izražajna sredstva u mockumentarcima

---

**Strugar, Lucija**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2024**

*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://um.nsk.hr/um:nbn:hr:205:434952>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-03-14**



*Repository / Repozitorij:*

[Repository of Academy of Dramatic Art - University of Zagreb](#)



Sveučilište u Zagrebu  
Akademija dramske umjetnosti  
Trg Republike Hrvatske 5, Zagreb

Lucija Strugar

**FILMSKA IZRAŽAJNA SREDSTVA U  
*MOCKUMENTARCIMA***

Diplomski rad

Zagreb, rujan 2024.

Sveučilište u Zagrebu  
Akademija dramske umjetnosti  
Odsjek: Montaža  
Usmjerenje: Montaža

Lucija Strugar

**FILMSKA IZRAŽAJNA SREDSTVA U  
*MOCKUMENTARCIMA***

Diplomski rad

Mentor: izv.prof.art. Vladimir Gojun, akad.mont.

Zagreb, rujan 2024.

# SADRŽAJ

1. UVOD .....	1
2. ŠTO JE DOKUMENTARNI FILM? .....	5
2.1. Poetski i ekspozicijski modus .....	6
2.2. Opservacijski i participacijski modus .....	6
2.3. Performativni i refleksivni modus.....	7
3. POVIJEST <i>MOCKUMENTARCA</i> .....	9
3.1. Od špageta do <i>heavy metal</i> benda .....	9
3.2. Digitalno doba mogućnosti .....	11
4. DEFINICIJA <i>MOCKUMENTARCA</i> .....	12
5. FILMSKA IZRAŽAJNA SREDSTVA U <i>MOCKUMENTARCIM</i> .....	13
5.1. <i>Ovo je Spinal Tap (This is Spinal Tap)</i> .....	13
5.2. <i>Zaboravljeno srebro (Forgotten Silver)</i> .....	20
5.3. <i>Houston, imamo problem!</i> .....	25
5.4. <i>Borat:učenje o amerika kultura za boljitak veličanstveno država Kazahstan</i>	31
6. ZAKLJUČAK .....	37
LITERATURA.....	37
POPIS SLIKA .....	39
FILMOGRAFIJA.....	40

# 1. UVOD

„Hajdemo razmotriti kako vas ono što vidite i čujete tjera da vjerujete u određenu sliku svijeta.”<sup>1</sup>

Film je kao mađioničarska predstava. Sastavljen je od različitih trikova i tehnika koje nas uvjeravaju u nešto kao što nas mađioničar uvjerava da je zec zaista bio u njegovu šeširu. Iako znamo da nije moguće da mu je zec cijelo vrijeme u šeširu, odlučujemo vjerovati u to ili se barem želimo nadati da je to moguće i da je istina. Isto tako, kad gledamo film, želimo vjerovati da je ono što gledamo zaista moguće, primjerice da Indiana Jones nikad ne ostane bez svog šešira uza sve vratolomije, da Tom Cruise s litice može skočiti na motoru bez ikakve zaštite i preživjeti ili pak da Barbie svijet zaista postoji. Vjerujemo da su likovi i događaji iz filma stvarni i tužni smo ako lik s kojim smo se povezali umre ili mu se nešto loše dogodi zbog čega strepimo za njegovu sudbinu. Ako toliko želimo vjerovati igranim filmovima, što je s dokumentarnim filmovima? Upotrebljavaju li se u njima trikovi? Rade li i oni predstavu za nas gledatelje? Vjerujemo li svemu što nam govore? Naučeni smo da dokumentarni filmovi govore o nekom istinitom događaju ili osobi. Čim se neki film predstavlja kao dokumentarac, mi zaista vjerujemo da on to jest, tako smo naučili još od malih nogu dok se u nedjelju popodne na televiziji prikazivao dokumentarac o životinjama i nismo imali pojma dokle sve sežu dokumentarne forme i mogućnosti.

Tijekom filmske povijesti razvijale su se različite filmske vrste. Danas film dijelimo na četiri filmska roda, a to su igrani, dokumentarni, animirani i eksperimentalni. Svaki od tih rodova ima svoje žanrove. Neke filmove možemo svrstati u više rodova pa tako postoji igrani film u kojem se pojavljuju animirani likovi. Nadalje, u igranoj seriji *Twin Peaks* Davida Lyncha postoje eksperimentalni dijelovi. Tema je ovog rada zanimljiva kombinacija igranog i dokumentarnog roda, tj. žanr dokumentarca koji se naziva *mockumentarac*.

Neki engleski naziv *mockumentary* prevode kao pseudodokumentarni film, lažni dokumentarac ili kvazidokumentarac, no u *Filmskoj enciklopediji* ne postoji točna definicija te se uz definiciju dokumentarnog filma jedino navodi da postoji vrsta pseudodokumentarni film koji se definira kao rekonstrukcija zbiljskih događaja

---

<sup>1</sup> Nichols, B. *Uvod u dokumentarni film*, Zagreb, Hrvatski film savez i Društvo hrvatskih filmskih redatelja, 2017., str. 159.

imitiranjem dokumentarističkih medota<sup>2</sup>, ali *mockumentarc* nije rekonstrukcija događaja. Zbog nedostatka hrvatske definicije u ovom će se radu upotrebljavati izraz *mockumentarac* jer se tako navodi u Nicholsovoj knjizi *Uvod u dokumentarni film* koja predstavlja teorijsko polazište ovog rada.

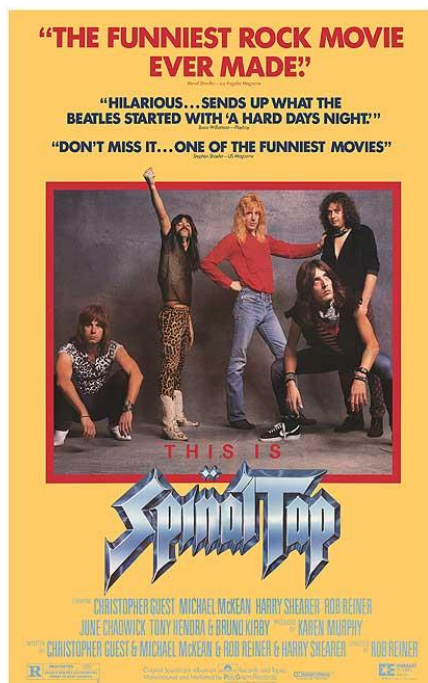
*Mockumentarac* kombinacijom dvaju rodova predstavlja fascinantno uvid u to kako vizualni stil dokumentarnog filma gledatelju daje osjećaj realističnosti te kako igrani film može manipulirati filmskim izražajnim sredstvima dokumentarca i iskorištavati ih. Ovaj se žanr filma predstavlja kao dokumentarac da bi se kasnije pokazao kao izmišljotina ili simulacija dokumentarca, a cilj mu je ironija i mogućnost da gledatelja barem djelomično uvjeri da ono što gleda jest dokumentarac jer mu je i rečeno da gleda dokumentarac. Sve što se gleda je inscenirano, napisano u scenariju i odglumljeno ili čak improvizirano na samom snimanju kako bi se dobila što prirodnija i stvarnija reakcija glumaca. *Mockumentarac* namjerno ruši granice između fikcije i dokumentarnog te se postavlja pitanje do koje mjere gledatelj može vjerovati onome što vidi, tj. postavlja se pitanje koliko vjerujemo filmu, a koliko samom autoru.

U ovom će se radu analizom četiriju različitih *mockumentaraca* objasniti kako i zašto se koriste određena filmska izražajna sredstva te kako to utječe na značenje i razumijevanje filma. Analizirat će se filmovi koji se žanrovski razlikuju, ali koji ipak dijele slične ili iste trikove zahvaljujući kojima se pretvaraju da su dokumentarci. Analiza će započeti najpoznatijim *mockumentarcem* koji je uvelike doprinio razvoju kasnijih *mockumentaraca*, a radi se o filmu *Ovo je Spinal Tap (This is Spinal Tap)* redatelja Rob Reinerja iz 1984. godine koji pripada žanru glazbenog dokumentarca, tj. *rock*-dokumentarca. Nakon toga slijedi analiza o povijesnom „dokumentarcu“ koji se ujedno može svrstati i u biografske dokumentarce jer otkriva život i postignuća zaboravljenog novozelandskog filmaša Colina McKenzieja, a radi se o filmu *Zaboravljeno srebro (Forgotten Silver)* koji su režirali Costa Botes i Peter Jackson 1995. godine. Osim stranih *mockumentaraca*, postoje i oni koji su nastali u suradnji s Hrvatskom, a najbolji je primjer *Houston, imamo problem!* redatelja Žige Virca iz 2016. godine. Taj film istražuje mit o tajnoj američkoj kupnji jugoslavenskog svemirskog programa. Na kraju slijedi analiza jedne komedije, tj. filma *Borat: Učenje o Americi kultura za boljitak veličanstveno država Kazahstan (Borat: Cultural*

---

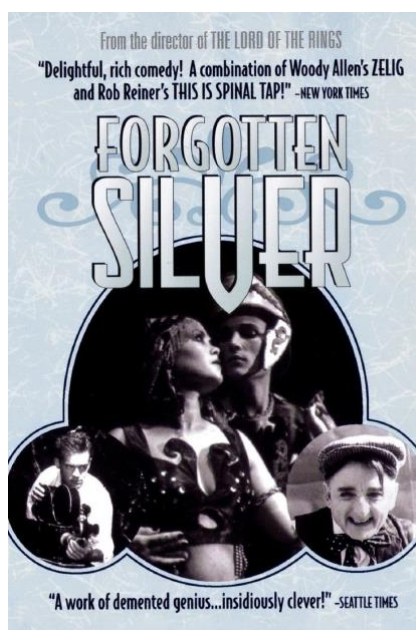
<sup>2</sup> Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://filmska.lzmk.hr/clanak/dokumentarni-film>, (pristupljeno 18. kolovoza 2024.)

*Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan*) koji pripada žanru putopisnog i društveno-političkog „dokumentarca“, a prati kazahstanskog TV novinara na putovanju Amerikom.



Slika 1. plakat filma *Ovo je Spinal Tap*

Izvor: Movieposters.com, <https://www.movieposters.com/products/this-is-spinal-tap-mpw-11366>, (pristupljeno 19. kolovoza 2024.)



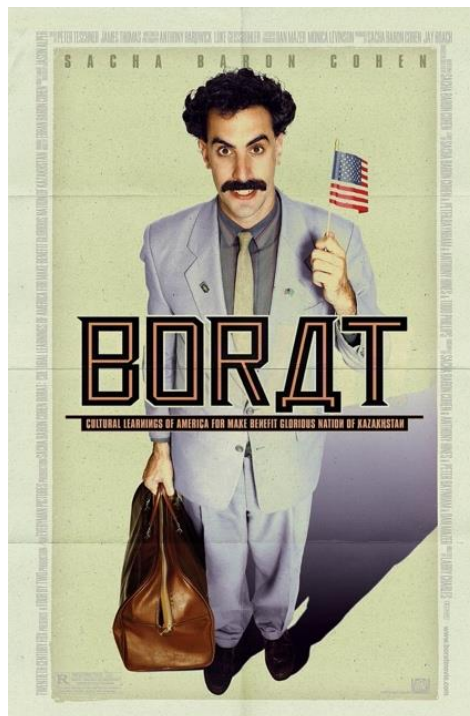
Slika 2. plakat filma *Zaboravljeno srebro*

Izvor: IMDb.com, <https://www.imdb.com/title/tt0116344/>, (pristupljeno 19. kolovoza 2024.)



Slika 3. plakat filma *Houston, imamo problem!*

Izvor: IMDb.com, <https://www.imdb.com/title/tt5518022/>, (pristupljeno 19. kolovoza 2024.)



Slika 4. plakat filma *Borat: Učenje o Amerika kultura za boljitak veličanstveno država Kazahstan*

Izvor: IMDb.com, <https://www.imdb.com/title/tt0443453/>, (pristupljeno 19. kolovoza 2024.)



## 2. ŠTO JE DOKUMENTARNI FILM?

Prije objašnjenja kojim se filmskim izražajnim sredstvima koriste *mockumentarci*, važno je objasniti dokumentarni film jer od njega sve i počinje, a često nismo ni svjesni svih njegovih mogućnosti i stilova.

Može se reći da dokumentarni film nije točno definiran pa upravo zbog toga i postoji nekoliko različitih definicija. John Grierson u 1930-ima navodi da je dokumentarni film kreativan prikaz stvarnosti. Ovo gledište priznaje dokumentarac kao kreativni pothvat, no ostavlja neriješenom očitu napetost između „kreativnog prikaza“ i „stvarnosti“.<sup>3</sup> Kreativni prikaz značio bi da autor ima potpunu slobodu te da nema nikakvih konvencija kako se što mora prikazati, a stvarnost sugerira nešto ozbiljno i potkrijepljeno dokazima. Bill Nichols u svojoj knjizi *Uvod u dokumentarni film* navodi da dokumentarni film govori o situacijama i zbivanjima u kojima sudjeluju stvarni ljudi, tj. društveni akteri, koji se predstavljaju unutar određenog okvira. Taj okvir odnosi autentičnu perspektivu o prikazanim životima, situacijama i događajima.<sup>4</sup> Osim definicija koje se bave opisom što bi to dokumentarni film trebao prikazati, postoji jedna malo drugačija definicija iz perspektive producenta, a glasi: „Dokumentarci su ono što stvaraju organizacije i institucije koje ih produciraju.“<sup>5</sup> To znači da će se određena emisija smatrati dokumentarnom ako BBC, Discovery Channel ili javna televizija poput HRT-a to za nju tvrdi, a gledatelji neće uopće sumnjati u njezinu dokumentarnost.

Definicija dokumentarca drugačija je i ovisno o tome kojem tipu izlaganja pripada, a prema Nicholsu postoji šest različitih modusa: poetski, ekspoziციjski, opservacijski, participacijski, performativni i reflektivni. Svaki modus upotrebljava drugačije filmske tehnike i u svakom modusu postoje brojne varijacije i kombinacije više modusa, što i nije čudno ako se dokumentarni film definira kao „kreativni prikaz“, što mu daje potpunu stilsku slobodu. „Tih šest modusa čine labav okvir sklonosti unutar kojeg djeluju pojedinci; oni određuju konvencije koje određeni film usvaja te osiguravaju točno određena očekivanja gledatelja koja treba ispuniti.“<sup>6</sup> Važno ih je

---

<sup>3</sup> Nichols, B., *Uvod u dokumentarni film*, Zagreb, Hrvatski film savez i Društvo hrvatskih filmskih redatelja, 2017., str. 25.

<sup>4</sup> ibidem, str. 26.

<sup>5</sup> ibidem, str. 33.

<sup>6</sup> ibidem, str. 144.

objasniti i poznavati zato što *mockumentarci* upotrebljavaju njihove karakteristične stilove kako bi nas uvjerali da su dokumentarci.

## 2.1. Poetski i ekspozicijski modus

Poetski dokumentarci nemaju protagonista koji priča u obliku intervjua i sl. Ljudi u poetskim dokumentarcima najčešće funkcioniraju na istoj razini s drugim objektima – kao sirovina koju filmski autori odabiru i slažu u asocijacije prema vlastitom nahođenju<sup>7</sup>. Autor nije prisutan u tekstu nego u formi, načinu slaganja kadrova, montaži, te tako daje svoj komentar. Montaža u poetskom modusu nije dokazna nego ritmička pa se vrlo često upotrebljava i glazba, a naglasak je na atmosferi i tonu filma, a ne na prikazu činjenica ili nekom dokazivanju.

U ekspozicijskom modusu ljudi su tretirani jednako kao u poetskom, no naglasak nije na atmosferi nego na informativnosti i objektivnosti. Prepoznatljiv je po „sveznajućem“ glasu u *off*-u koji se u filmskoj terminologiji još naziva i *Voice of God* („Božji glas“) zbog kojeg se dobiva dojam objektivnosti. Koristi se dokaznom montažom što znači da ono što čujemo u *off*-u vidimo u slici kao još jedan dokaz istinitosti.

## 2.2. Opservacijski i participacijski modus

Opservacijski modus nastao je zahvaljujući razvoju tehnologije 1960-ih kada su se pojavile 16-milimetarske kamere te se zvuk mogao snimati sinkrono na licu mjesta bez kablova koji su nekad morali biti prikopčani u kameru. Lakše upravljanje opremom ujedno je i smanjilo broj filmske ekipe i omogućilo lakše kretanje po gradu zbog čega se promijenio i način snimanja. Glavna je karakteristika opservacijskog modusa što djeluje kao da kamera „promatra“ i ne utječe na snimljeni prizor te se društveni akteri bave jedni drugima i ignoriraju autora. Iz stila su odbačeni popratni komentar autora, glazba i intervjui. Prikazuje se ono što se dogodilo – ili se tako barem čini.<sup>8</sup> Upravo zbog autorova odmaka gledatelj dobiva zahtjevniju ulogu u kojoj mora sam shvatiti značenje filma i koje je njegovo mišljenje. Takav se način snimanja još naziva i *direct cinema* („direktni film“) jer kamera ne utječe na prizor nego promatra i bilježi. Zbog svog stila opservacijski modus otvara niz etičkih pitanja koja uključuju promatranje

---

<sup>7</sup> ibidem, str. 147.

<sup>8</sup> ibidem, str. 163.

drugih dok se bave svakodnevnim radnjama<sup>9</sup>. Zbog toga ga neki smatraju i voajerističkim stilom. Naravno, u nekim su filmovima scene namještene i samo djeluju kao da protagonist nije svjestan kamere dok je u stvarnosti zapravo sve unaprijed dogovoreno. Namješteno ili ne, cilj je opservacijskog dokumentarca da autor ne daje svoj komentar, nego ostavlja gledatelju da razmišlja nakon pogledanog prizora i sam zaključi što misli.

Participacijski je modus također nastao zahvaljujući razvoju tehnologije 1960-ih, ali umjesto nenametljivog promatranja autori sad stupaju u interakciju sa snimanim subjektima. Takav stil snimanja naziva se još i *cinema verite* ('film istine') jer otkriva stvarnost onoga što se događa kada ljudi stupaju u interakciju u prisutnosti kamere.<sup>10</sup> Često su to biografije, autobiografije, eseji i dnevnici, a intervju je jedan od najčešćih oblika interakcije između autora i subjekta. Autor u participacijskom modusu intervenira, aranžira mizanscene, ubrzava put do neke teme svojim pitanjima te bira ljude koji su zanimljivi za snimanje.

### 2.3. Performativni i reflektivni modus

„Performativni dokumentarci u prvi plan stavljaju emocionalnu snagu specifičnog doživljaja i otjelovljenog znanja, umjesto da pokušavaju isprovocirati događaj.“<sup>11</sup> Kako bismo suosjećali s protagonistima, sve je dopušteno pa se u takvim dokumentarcima često upotrebljavaju subjektivni kadrovi, prikaz subjektivnih stanja uma protagonista, *flashbackovi*<sup>12</sup>, razne intervencije u kadrovima kao što su „zamrznuti“ kadrovi i tako dalje. Kao što Nichols u svojoj knjizi piše, cilj je performativnog modusa pokazati kako otjelovljeno znanje omogućava shvaćanje općenitijih procesa u društvu.<sup>13</sup> Performativni dokumentarci nas ne uvjeravaju, nego nastoje biti izazovni te teže tome da svijet osjetimo ili doživimo na neki određeni način.

Nichols navodi da je reflektivni modus podzastupljen zato što propituje dokumentarni film – realizam kao stil, sposobnosti pružanja uvjerljivih dokaza, dokaznu montažu i sl. Svojim stilom reflektivni nas dokumentarci pozivaju da sagledamo dokumentarni

---

<sup>9</sup> ibidem, str. 164.

<sup>10</sup> ibidem, str. 173.

<sup>11</sup> ibidem, str. 181.

<sup>12</sup> U filmskom je prikazu *flashback* vraćanje radnje unatrag

<sup>13</sup> ibidem, str. 179.

film kao ono što on jest: konstrukt ili prikaz<sup>14</sup>. To gledatelja dovodi do pojačane razine svijesti o dokumentarnom filmu. *Mockumentarci* kao dokumentarni žanr pripadaju upravo tom modusu jer upotrebljavaju dokumentarne tehnike i uvjeravaju gledatelja u nešto što nije stvarno kako bi ga potaknuli na razmišljanje o tome što je to dokumentarni film i kako ono što gledaju može utjecati na njihovu percepciju.

---

<sup>14</sup> ibidem, str. 156.

### 3. POVIJEST *MOCKUMENTARCA*

#### 3.1. Od špageta do *heavy metal* benda

Može se reći da je stvaranje novog filmskog žanra započelo iz bezazlene prvoaprilske šale. Naime, BBC se želio našaliti sa svojim gledateljima na prvi april 1957. godine te je u sklopu programa Panorama emitirao lažnu reportažu *Berba špageta u Ticinu* (*Spaghetti-Harvest in Ticino*). Bila je to trominutna reportaža o berbi špageta u švicarskom gradu Ticinu koja prikazuje obitelj kako bere tjesteninu sa „špageti stabla“ te kako je nakon toga suši na suncu. Na kraju obitelj uživa u svojim plodovima i zajedničkom druženju. Cijelu priču uvjerljivo predstavlja ozbiljan i samouvjeren glas poznatog BBC-jeva voditelja Richarda Dimblebyja. Nakon emitiranja iznenadili su se što neki gledatelji ipak nisu shvatili šalu, tj. povjerovali su da je ono što gledaju istina. BBC je ubrzo nakon emitiranja reportaže čak zaprimio i pozive s upitom gdje se može kupiti takvo stablo. Gledatelji su u to vrijeme bili uvjereni da televizija prenosi samo istinite i edukativne informacije pa ne iznenađuje što su neki povjerovali dok su drugi shvatili šalu, ali im nije bila smiješna zbog čega su se pobunili i kritizirali BBC zbog tako neozbiljnog ponašanja. David Wheeler, producent tadašnjeg BBC-jeva programa, jednom je prilikom komentirao prvoaprilsku šalu: „Kritizirali su nas zbog toga, ali nisam nimalo zažalio. Mislim da je bila dobra ideja da ljudi postanu svjesni da ne mogu vjerovati svemu što vide na televiziji i da bi trebali zauzeti blago kritički stav prema tome.“<sup>15</sup>

Prvim poznatijim dugometražnim *mockumentarcem* smatra se film *Dnevnik Davida Holzmana* (*David Holzman's Diary*) iz 1967. godine koji je režirao Jim McBride, a radi se o mladom muškarcu koji želi snimiti dokumentarni film o svojem životu. Međutim, tijekom cijelog procesa ostaje bez djevojke i nailazi na različite životne probleme. Film je svojevrsna parodija tadašnjeg popularnog stila *cinema verite*. Ubrzo nakon njega, 1969. godine Woody Allen radi svoj prvi *mockumentarac* naslova *Uzmi novac i bježi* (*Take the Money and Run*) koji nije imao toliko uspjeha u kinima, ali svojim načinom uporabe dokumentarnog stila utjecao je na kasnije *mockumentarce*.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> BBC News, [http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/england/southern\\_counties/3591687.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/england/southern_counties/3591687.stm), (pristupljeno 13. srpnja 2024.)

<sup>16</sup> LiveAbout, <https://www.liveabout.com/mockumentary-definition-4589299>, (pristupljeno 13. srpnja 2024.)

Dvadesetak godina nakon prvoaprilske šale nastaje jedan od najpoznatijih *mockumentaraca* ikad snimljenih, a to je *Ovo je Spinal Tap (This is Spinal Tap)* koji je režirao Rob Reiner 1984. godine. Film prati *heavy metal* bend na njihovoj turneji. Iako je cijeli bend izmišljen, film je imao veliku gledanost zato što su se gledatelji pitali sljedeće: „Koji je to poznati bend o kojem su čak i snimili film, a ja ga ne znam i nikad nisam čuo za njega?“ Upravo je znatiželja privukla gledatelje u kina. Iako su se autori našalili s njima jer bend o kojem su gledali film zapravo ne postoji, oduševljenje je bilo veliko. Cijela grupa ubrzo je stvorila veliki krug obožavatelja pa su odlučili napraviti i koncert za svoje obožavatelje te dandanas održavaju koncerte i turneje diljem svijeta.



Slika 5. kadar iz reportaže *Berba špageta u Ticinu*

Izvor: Rare Historical Photos 2024, <https://rarehistoricalphotos.com/spaghetti-tree-hoax-photos/>, (pristupljeno 13. srpnja 2024.)

### 3.2. Digitalno doba mogućnosti

U 21. stoljeću sve se više autora odlučuje za uporabu dokumentarnog stila u igranim formama. Tako su se s vremenom razvile *mockumentarne* komedije situacija poznatije pod nazivom *sitcom*, a među uspješnijima su *U uredu (The Office)* koja je s emitiranjem započela 2005. i *Moderna obitelj (Modern Family)* iz 2009. Razvili su se i mnogi igrani filmovi koji upotrebljavaju dokumentaristički stil i zato ih se svrstava u *mockumentarce*. Takav je primjer film *Najljepši pas na izložbi (Best in Show)*.

*Mockumentarci* danas imaju brojne digitalne mogućnosti kojima pojedine scene čine još stvarnijima uz pomoć vizualnih efekata, umjetne inteligencije i sl. U današnje vrijeme različiti alati AI tehnologije dostupni su širokoj masi ljudi te se zato javljaju različiti lažni dokumentarni videozapisi na društvenim mrežama i videoplatformama. No, postoji razlika u onim zlonamjernim videima koji šire lažne informacije, bez želje da publika shvati da su lažni, i onih filmova kojima je laganjem i uvjeravanjem gledatelja da je istina ono što gledaju cilj komentirati društvo ili neku situaciju. U današnje vrijeme ljudi zaista trebaju biti pažljivi te dobro razmisliti i procijeniti kojem sadržaju mogu vjerovati. Pritom je jedan od ključnih koraka dobro naučiti filmski jezik kako ne bi bili prevareni.

#### 4. DEFINICIJA *MOCKUMENTARCA*

*Mockumentarac* izmišlja informacije i događaje te upotrebljava metode pripovijedanja i vizualni stil dokumentarnih filmova. Cynthia J. Miller navodi još jednu definiciju prema kojoj su *mockumentarci* sastavljeni od niza kontinuuma, hibridnih fiksijskih tekstova koji posuđuju dokumentarne načine kako bi postigli vlastite ciljeve.<sup>17</sup> Naziv *mockumentarac* nastao je 1960-ih od kombinacije riječi *mock*, koja u prijevodu znači oponašanje ili ismijavanje, te od riječi *documentary*, tj. dokumentarac. Kad se te dvije riječi spoje, dobije se doslovan prijevod – oponašanje dokumentarca ili ismijavanje dokumentarca. U knjizi *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality* navodi se još nekoliko različitih naziva kao što su pseudodokumentarac, *cinéma vérité* s migom, *cinéma un-vérité*, *mock-dokumentarac*, kvazidokumentarac<sup>18</sup> itd.

*Mockumentarci* upotrebljavaju humor, ironiju i sarkazam kako bi kritizirali i propitivali društvene norme, političke događaje, kulturu ili pak dokumentarni film u cijelosti. Autori istražuju granice između stvarnosti i fikcije komentirajući ne samo događaje koje prikazuju nego i samu prirodu medija i načine kojima se može manipulirati istinom te, u konačnici, gledateljima. Iako neki *mockumentarci* daju naznake da ono što se gleda vrlo vjerojatno nije istina, postoje i oni koji nas žele uvjeriti da su istiniti sve do samog kraja, do odjavne špice u kojoj ne otkrivaju imena glumaca već navode samo protagoniste koje smo pratili tijekom filma.

U nastavku rada slijedi objašnjenje načina na koje nas *mockumentarci* uvjeravaju ili barem pokušavaju uvjeriti da je nešto istina i objašnjenje načina na koji im to uspijeva.

---

<sup>17</sup> Cynthia J. Miller, *Too Bold for the Box Office: The Mockumentary from Big Screen to Small*, Scarecrow Press, Inc., 2012., str. 13.,

<sup>18</sup> Roscoe J., Hight C., *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*, Manchester, Manchester University Press, 2001., str. 1.



## 5. FILMSKA IZRAŽAJNA SREDSTVA U *MOCKUMENTARCIM*

U *Filmskoj enciklopediji* navodi se da su „filmska izražajna sredstva u tradicionalnoj teoriji, stvaralački postupci pomoći kojih se ostvaruje film.“<sup>19</sup> Različiti teoretičari i redatelji imaju svoje definicije što znače filmska izražajna sredstva. Primjerice, Louis Delluca ih određuje kao mehanizme pomoću kojih umjetnost postaje živa. Mađarski filmski teoretičar i scenarist Béla Balázs daje posebnu važnost filmskim izražajnim sredstvima izdvajajući tzv. specifična izražajna sredstva kojima raspolaže samo film<sup>20</sup> kao što su različiti filmski planovi, rakursi i montaža. Sljedeća poglavlja posvećena su filmskim izražajnim sredstvima u *mockumentarcima* koji su zapravo najviše preuzeti iz dokumentarnog filma, tj. iz različitih dokumentarnih modusa koji su objašnjeni na početku rada. Zašto se neki film doživljava kao dokumentarac ovisi o kontekstu i strukturi filma, ali i o promatraču odnosno gledatelju.<sup>21</sup> Kojim se postupcima postiže dojam da je film dokumentaran? Kakav je gledateljev doživljaj dok vjeruje da gleda dokumentarac, a kakav kad otkrije da ipak nije istina to što gleda? U ovom radu analizirat će se sredstava kao što su kamera ili stil snimanja, naracija i intervjui, arhivski materijali, montaža slike i zvuka, glazba, parodija i humor. *Mockumentarce* treba pažljivo planirati te je u njima uloga scenarija vrlo važna. Treba dobro planirati situacije koje će biti doživljene kao zatečene te treba pažljivo izbjegavati sve ono što bi moglo odati glumu ili namještenost, a pritom treba isplanirati što više uvjerljivih signala dokumentarnosti kako bi gledatelj film doživio kao dokumentarni film bez nedoumica o njegovu statusu.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://filmska.lzmk.hr/clanak/izrazajna-sredstva-filmska> (pristupljeno 15. srpnja 2024.)

<sup>20</sup> Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://filmska.lzmk.hr/clanak/izrazajna-sredstva-filmska> (pristupljeno 15. srpnja 2024.)

<sup>21</sup> Nichols, B., *Uvod u dokumentarni film*, Zagreb, Hrvatski film savez i Društvo hrvatskih filmskih redatelja, 2017., str. 45.

<sup>22</sup> Turković, H., „Filmske vrste i običaji“, U: *Razumijevanje filma: ogledi iz teorije filma*, Dostupno na: <https://elektronickeknjige.com/knjiga/turkovic-hrvoje/razumijevanje-filma/3-filmske-vrste-i-obicaji-br/>, (pristupljeno: 16. srpnja 2024.)

### 5.1. *Ovo je Spinal Tap (This is Spinal Tap)*

Analizu je najbolje započeti već spomenutim klasikom *Ovo je Spinal Tap* redatelja Roba Reinera jer je ipak to jedan od značajnijih filmova koji je mnogim filmašima inspiracija i „temelj“. Film prati redatelja Martija DiBergija koji odlučí snimati dokumentarac o britanskoj *heavy metal* grupi Spinal Tap koja počinje svoju američku turneju. U prvoj se sceni Marty obraća izravno u kameru i govori o karijeri benda te opisuje svoj prvi susret sa Spinal Tapom i objašnjava da je američka turneja organizirana povodom promocije novog albuma *Smell the Glove* („Pomiriši rukavicu“). Tko god je poznao redatelja Roba Reinera, već je u prvoj sceni mogao zaključiti da nije istina ono što će gledati jer je upravo filmaš koji se predstavlja kao Marty DiBergi, i to ne samo usmeno već i ispisanim grafikama na slici, zapravo redatelj filma. Ako netko nije prepoznao Roba Reinera, postoji velika vjerojatnost da će prepoznati nekog od poznatih glumaca i komičara koji tumače glavne likove u filmu, a to su Christopher Guest u ulozi glavnog gitariste Nigela Tufnela, Michael McKean u ulozi frontmena Davida St. Hubbinsa i Harry Shearer u ulozi basista Dereka Smallsa. To su sve poznati glumci, redatelji, komičari, umjetnici i tko ih prepoznaje može gledati kako je zanimljivo napravljen film u stilu dokumentarnog filma. No, gledatelj koji možda nije toliko upoznat s filmskom kulturom i ne prepoznaje glumce od samog početka filma vjeruje da gleda film o stvarnom bendu.

U filmu *Ovo je Spinal Tap* upotrebljava se stil koji je karakterističan za participacijski i opservacijski tip dokumentaraca kako bi se postigla parodija na *rockumentarce*<sup>23</sup>, ali i kako bi se publika uvjerila da je ovo zaista dokumentarac. Kako je već spomenuto, film započinje redateljem koji se obraća izravno u kameru, a prije početka radnje kaže da je „htio zabilježiti prizore, zvukove i mirise napornog *rock*-benda na turneji“. Rečenica je izgovorena u ozbiljnom tonu, ali njezin tekst uopće nije ozbiljan pa gledatelj može naslutiti da ga očekuje još takvog humora. Nakon uvodnog predstavljanja slijedi montažna sekvenca isprepletana s *vox populi*<sup>24</sup> intervjuiima obožavatelja, dolazak benda na aerodrom, priprema koncerta te na kraju koncert. Takav način montiranja uvoda tipičan je za uvodne sekvence *rockumentarnih* filmova jer uspostavlja status benda (razinu uzbuđenja i društvene karakteristike njegovih

---

<sup>23</sup> *Rockumentarac* - dokumentarac koji se bavi temom *rock*-glazbe

<sup>24</sup> *Vox-populi* - kratki intervjui s članovima javnosti

obožavatelja), glazbeni žanr kojem pripada i njegov stil izvedbe.<sup>25</sup> Tijekom prvog koncerta grafičkim natpisima predstavljaju se članovi benda nakon čega slijedi ozbiljan intervju s Martijem DiBergijem i članovima benda.



Slika 6. kadar iz montažne sekvence – vox populi

Izvor: film *Ovo je Spinal Tap* (*This Is Spinal Tap*, Rob Reiner, 1984.)



Slika 7. kadar iz montažne sekvence – pripreme za koncert

Izvor: film *Ovo je Spinal Tap* (*This Is Spinal Tap*, Rob Reiner, 1984.)

---

<sup>25</sup> Roscoe J., Hight C., *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*, Manchester, Manchester University Press, 2001., str. 121-122.



Slika 8. kadar iz montažne sekvence – koncert

Izvor: film *Ovo je Spinal Tap* (*This Is Spinal Tap*, Rob Reiner, 1984.)

Iako intervju izgleda službeno i ozbiljno, uopće nisu ozbiljne informacije i događaji o kojima članovi benda pričaju. Primjerice, članovi benda pričaju sasvim normalno o bizarnoj smrti svih prijašnjih bubnjara. Tako se navodi da se jedan bubnjar ugušio u bljuvotini, ali ne znaju u čijoj. Takvim kontrastom ozbiljnog i ironičnog dobiva se komičan efekt koji neki *mockumentarci* i žele dobiti. U cijelom filmu provlače se intervju članova benda, nekad su svi zajedno, nekad pojedinačno, a nekad u paru, ovisi o situaciji i pitanjima koja DiBergi postavlja. Iz intervjua saznajemo o njihovoj karijeri, međusobnim odnosima u bendu, sukobima, željama i problemima, a snimljeni su tako da vidimo redatelja koji postavlja pitanja te protagonista koji odgovara. To je tipičan način intervjua za participacijske dokumentarce. Osim intervjua, postoji i opservacijski dio filma u kojem se prate bend, svakodnevne situacije njegovih članova tijekom turneje, događaji u *backstageu* prije i poslije koncerta, putovanje iz jedne države u drugu državu i zabave. Svaka je lokacija naznačena tekstom što gledatelju može značiti da autori ne žele skrivati ili lagati o tome gdje se glazbenici nalaze pa vrlo vjerojatno onda ni cijeli film ne laže. Opservacijski kadrovi obično duže traju te su snimani iz ruke kako bi se dobio dojam „zatečene situacije“. Kamera prati razgovore i razmirice na koje se DiBergi kasnije nadovezuje u intervjuiima. Primjerice, to se vidi u sceni u kojoj kamera pokaže Nigela koji promijeni svoje raspoloženje kad im se pridruži Davidova djevojka, a ubrzo nakon toga DiBergi pita Davida kako se slažu njegov najbolji prijatelj Nigel i djevojka.

Kako bi film bio što autentičniji i realniji, upotrijebljeno je često dokumentarno sredstvo „dokazivanja“, a to su crno-bijele fotografije iz Davidova i Nigelova

djetinjstva. Tijekom intervjua, dok David i Nigel pričaju o karijeri i svojoj prvoj pjesmi, pričaju i otkad se poznaju te su prikazane njihove fotografije iz djetinjstva čime se dokazuje da su oni zaista prijatelji iz djetinjstva. Osim arhivskih fotografija, u filmu se pojavljuje i arhiva njihovih prvih nastupa koja prikazuje bend iz doba *beat* grupe 1960-ih na britanskoj televizijskoj emisiji pod nazivom *Pop, Look nad Listen* gdje pjevaju pjesmu *Gimme Some Money* te arhiva psihodelične faze u emisiji *Jamboreebop* u kojoj nose šarene kostime i uz njih su plesačice. Vrhunac parodije s arhivskim materijalom događa se kad Nigel svira solo na gitari s dva vrata koja zvuči kao sitara. Ove sekvence ključni su sugestivni dijelovi filma da je *heavy metal* samo jedan od mnogih *rock*-stilova koje je prisvojio glazbeni sastav koji nema dovoljno talenta da razvije vlastiti zvuk.<sup>26</sup> Arhivski materijali i njihova autentičnost važni su za stvaranje lažnog dojma da bend već dugo postoji te da ima svoju povijest jer, ako bend već nema neku karijeru iza sebe, onda se vrlo vjerojatno ne bi ni snimao film o njemu.



Slika 9. arhivski materijal u filmu

Izvor: film *Ovo je Spinal Tap* (*This Is Spinal Tap*, Rob Reiner, 1984.)

Osim arhive, kao dodatni materijal pojavljuju se i fotografije naslovnica albuma koje su dosta kontraverzne, a prva se svađa događa upravo zbog novog albuma jer im ne žele objaviti lascivnu naslovnicu pa na kraju producent sam donosi odluku i dogovori potpuno crnu naslovnicu, i to čak bez naziva benda. Tijekom filma pratimo još nekoliko svađa: kad se pojavi Davidova djevojka koja nameće svoje ideje i želi

---

<sup>26</sup> *ibidem*, str. 122.

promijeniti imidž benda, a zatim i želja za promjenom šoua tijekom koncerta pa žele imati Stonehenge za koji napišu krive dimenzije zbog čega ispadne minijaturan. To sve dovodi do vrhunca i raspada benda te producent daje otkaz, a ubrzo nakon njega odlazi i gitarist Nigel. Zbog uspješnog stvaranja vjerodostojnog društvenog svijeta benda gledatelj lako povjeruje da gleda pravi dokumentarni film i da je bend zaista nesposoban. Navodno su na ranim prikazivanjima filma neki članovi publike glasno komentirali zašto bi itko snimio *rockumentarac* o tako jadnom bendu.

Cilj je *mockumentarca* parodijom, sarkazmom, ironijom i humorom dati komentar na određenu situaciju, društvo ili film općenito, a film *This is Spinal Tap* je odličan primjer. U filmu se parodiraju dokumentarne forme te se ismijavaju tradicionalne tehnike dramatičnih intervjua i ozbiljnog narativnog tona. Kako bi se postigla parodija i slojeviti humor, cijeli je film snimljen profesionalno i ozbiljno, baš kao pravi dokumentarac o *rock*-bendu, ali s apsurdnim sadržajem kao što je scena prije početka koncerta u kojoj Nigel producentu prigovara da je šnita kruha premala za sendvič i da se trga kad ga preklopi. Takva je scena još jedan komentar na glazbene zvijezde koje su zahtjevne i kojima smeta svaka sitnica jer misle da su bolje od svih. Članovi benda misle da su vrhunski glazbenici i iznenade se kad im je neki koncert otkazan ili kad im nitko ne dođe na promociju albuma, a kako im turneja pomalo propada, tako se i oni kao bend razilaze.

Koncerti su snimljeni i montirani stilom koji je tipičan za glazbene *rock*-dokumentarce. Naime, upotrebljavaju se kran, totali pozornice i dvorane, krupni planovi glazbenika i njihovih „vještina“ za gitarom, bubnjevima i sl. te kadrovi publike koja maše i plješće kad prepozna pjesmu koju izvode. Osim klasičnih scena koncerata preuzetih iz *rockumentaraca*, već spomenute opservacijske scene također su karakteristične za *rockumentarce*, a u ovom filmu ima urnebesnih scena u kojima ekipa filma prati i snima nesposobnost benda. Možda je najbolji primjer scena u kojoj se bend izgubi na putu od *backstagea* do pozornice.

Osim vizualnog stila koji je preuzet iz dokumentaraca, a koji je značajan za stvaranje dojma realističnosti, u ovom filmu veliku ulogu ima i realistična gluma. Većina je dijaloga improvizirana na snimanju zbog čega se dobio dojam spontanosti, prirodnosti i realističnosti. Neke su scene postale kultne kao što je scena u kojoj Nigel pokazuje svoju veliku kolekciju gitara. Kolekcija uključuje i gitaru koju DiBergi ne smije

dotaknuti, pokazati prstom ili pogledati, a vrhunac je scene Marshall pojačalo. Naime, to je pojačalo posebno jer svi brojevi idu do 11, a većina pojačala inače ide samo do 10 i tako je nastala poznata fraza *up to eleven* („do jedanaest“) koja je 2002. godine čak uvrštena u *Oxford English Dictionary* s definicijom *up to maximum volume* („do maksimalne glasnoće“).



Slika 10. kulna scena „*Up to Eleven*“

Izvor: film *Ovo je Spinal Tap (This Is Spinal Tap)*, Rob Reiner, 1984.)

Osim što je postao kulni film i što se često upotrebljavaju fraze iz filma, zanimljivo je što bend Spinal Tap živi i izvan filma. Nakon uspješnog filma stvorio se određeni krug obožavatelja grupe Spinal Tap pa su odlučili napraviti koncert nakon kojeg redovno održavaju koncerte diljem svijeta. Pritom se postavlja pitanje igraju li sami sebe ili fiktivne likove u stvarnom bendu kad su na pozornici, ali i pitanje sudjeluju li publika i bend zajedno u parodijskom ritualu *rock-izvedbe*.<sup>27</sup>

Intervjui, arhivski materijali, praćenje benda u svakodnevnim situacijama klasični su pristupi glazbenih dokumentarnih filmova. Navedenim filmskim izražajnim sredstvima film *Ovo je Spinal Tap* uvjerava publiku da je riječ o dokumentarcu o stvarnom bendu. Iako ima onih koji nisu povjerovali, postoji određeni dio publike koji vjeruje. Međutim, nakon određene količine bizarnosti u filmu gledatelj može pretpostaviti da nešto nije „normalno“ i da se zapravo netko s njim šali. Film je prožet

---

<sup>27</sup> ibidem, str. 123.

humorom, ironijom i satirom zbog čega se gledatelj, koji dobro iščitava filmska izražajna sredstva i filmski jezik, može nasmijati do suza. No, sve ovisi o gledateljevoj pažnji te o tome u kojoj mjeri može iščitati parodiju i sarkazam. Film *Ovo je Spinal Tap* važan je za kasniji razvoj *mockumentaraca* te je i nakon 40 godina još uvijek jedan od najpoznatijih i najcjenjenijih *mockumentaraca*.

## **5.2. Zaboravljeno srebro (*Forgotten Silver*)**

Kao i u prethodnoj analizi, film *Zaboravljeno srebro* započinje filmašem Peterom Jacksonom, jednim od redatelja ovog „dokumentarca“. Međutim, za razliku od Roba Reinera koji se u filmu predstavlja pod drugim imenom, Peter se ne predstavlja lažno. Obraća se izravno u kameru, a sniman je u dvorištu Hannah McKenzie u Novom Zelandu. Budući da govori polako, saznaje se zašto je na toj lokaciji, o čemu će biti film te kako je uopće došao do ove priče, tj. do nevjerojatnog otkrića – starih filmskih vrpca koje je snimio filmski redatelj Colin McKenzie. Osim što se ne predstavlja lažno, Peter već u samom početku ubacuje osobne informacije o tome kako se kao dječak ovdje igrao i kako nije baš znao puno o gospođi Helen sve dok ga do prije koju godinu nije nazvala majka i rekla da Hannah ima neke snimke koje je snimio njezin muž, a koje bi ga možda zanimale. Dok govori, pratimo ga kako hoda do vrta u kojem se nalazi staro, maleno spremište gdje su se nalazile i te snimke. Budući da se autor ne predstavlja lažno i da dijeli osobne informacije, gledatelj nema razloga da mu ne vjeruje. Kasnije se u filmu pojavljuje i drugi redatelj Costa Botes koji je s Peterom došao do nevjerojatnih povijesnih otkrića. Obojica govore stručno, ozbiljno i uvjerljivo, a kako su već cijenjeni filmaši u svijetu, gledatelji vjeruju onome što pričaju. Osim toga, već od samog početka filma daju nepobitne dokaze uz pomoć fotografija škrinje u kojoj su se nalazile filmske role te fotografija zapakiranih rola koje su pune prašine i hrđe zbog čega izgledaju autentično i staro, tj. izgledaju realistično.





Slika 11.1. Peter Jackson pokazuje gdje su pronašli filmske role

Izvor: film *Zaboravljeno srebro* (*Forgotten Silver*, Costa Botes, Peter Jackson, 1995.)



Slika 11.2. arhivske fotografije od trenutka kad su pronašli filmske role

Izvor: film *Zaboravljeno srebro* (*Forgotten Silver*, Costa Botes, Peter Jackson, 1995.)

U dokumentarnom filmu često se upotrebljavaju arhivske snimke i fotografije te se pretpostavlja da su originalne i istinite. Skloni smo zanemariti dokaze o vještoj montaži u korist prihvaćanja da su događaji snimljeni u stvarnom vremenu. Te su konvencije postale dio našeg svakodnevnog razumijevanja dokumentaraca. One su vizualna i verbalna skraćena dokumentaraca te se oslanjaju na naše kontinuirano prihvaćanje i vjeru u njih. Mogu se definirati kao dio koda realizma i naturalizma omogućujući dokumentarcu da sebe i dalje pozicionira kao pukog zapisivača

stvarnosti umjesto kao aktivnog konstruktora ideoloških prikaza društvenog svijeta.<sup>28</sup> U ovom je filmu upravo arhiva glavno izražajno sredstvo kojim se stvara dojam realističnosti i kojim se potkrepljuju tvrdnje. Međutim, posebno je zanimljivo što je sva arhiva lažna i snimljena isključivo za potrebe filma. No, kako bi arhiva djelovala autentično, u smislu da je te snimke stvarno snimio Colin McKenzie, morali su upotrebljavati različite tehnike kako bi dobili željeni vizualni stil – u skladu s filmovima braće Lumiere s početka 20. stoljeća. Arhivske su snimke previše eksponirane, često mutne, oštećenih emulzija, a kadrovi su većinom statični.



Slika 12. arhivski kadar iz McKenzijevog filma  
*Sezona ratnika (The Warrior Season, 1908.)*

Izvor: film *Zaboravljeno srebro (Forgotten Silver, Costa Botes, Peter Jackson, 1995.)*

Osim snimaka, u filmu se za dodatnu uvjerljivost upotrebljavaju i fotografije iz McKenziejeva života. Za stare je dokumentarce karakteristično da se zumiра na statične fotografije, a ta je tehnika poznata i pod nazivom *Ken Burns efekt*. U ovom su filmu upravo tako složene sekvence s fotografijama. Fotografijama se stvorio McKenziejev cijeli lažni identitet. Naime, prikazane su fotografije iz djetinjstva, mladenačkih dana, sa seta velikog filmskog projekta *Salome* čime se uvjerilo gledatelje da je ovo zaista istinita priča. Možda su najuvjerljiviji isječci iz McKenziejevih vlastitih filmova, kako njegovih igranih djela (*Salome*), tako i njegovih „reportažnih“

---

<sup>28</sup> ibidem, str. 17.

filmova o Galipolju i Španjolskom građanskom ratu.<sup>29</sup> Upravo ti reportažni filmovi smještaju McKenzieja u te povijesne trenutke i dodatno potvrđuju njegovo postojanje.

Osim arhive koja ima veliku ulogu u stvaranju dojma realističnosti, vrlo su važni i intervjui koji su karakteristični za participacijski dokumentarni modus. U ovom filmu intervjuirani stručnjaci potpisani su pravim imenom i prezimenom pa tako o važnosti otkrića i McKenziejevoj ulozi u filmskoj povijesti, a za kojeg su otkrili da je „napravio prvi zvučni film“, pričaju cijenjeni redatelji Costa Botes i Peter Jackson, Harvey Weinstein iz Miramax filma, filmski povjesničar Leonard Maltin te filmski arhivist Jonathon Morris. Gledatelji su navikli na intervjue u dokumentarnim filmovima te ne dovode u pitanje istinitost stručnjaka jer su naučeni da je istina ono što čuju u dokumentarcima. Kad se u filmu govori o McKenziejevim izumima, kao što su eksperiment s bjelanjcima koje je navodno upotrebljavao za razvoj filmske vrpce ili njegovi rani pokušaji razvoja filma u boji, stručnjaci objašnjavaju kemijske reakcije i kako je neki izum funkcionirao te, iako zvuči nevjerovatno da bi netko uz pomoć bjelanjaka napravio film u boji, ipak odlučimo vjerovati u ono što kažu stručnjaci, osim ako smo kemičari ili inženjeri pa odmah shvatimo da se netko šali. Uza stručnjake, vrlo je važna i udovica Hannah McKenzie koja ima ulogu „svjedokinje“. Njezine priče nadopunjuju ozbiljne, stručne izjave filmskih stručnjaka te ona daje osobne informacije o svom mužu Colinu koje se vrlo vjerojatno ne bi mogle pročitati u nekom udžbeniku ili koje neki filmski znalac ne bi znao. Ona otkriva ključne tragove koji redateljima pomažu da slože cijelu priču kako je McKenzie živio i što je sve osmislio te koja je njegova uloga u filmskoj povijesti.

Osim intervjua, film ima još jedno vrlo važno sredstvo za uvjerljivost, a to je narator. Kao što je već utvrđeno, narator je tipičan za ekspozicijski modus pripovijedanja. Glas naratora u ekspozicijskom modusu uvijek zvučni stručno i profesionalno pa se zato naziva još i „sveznajući glas“. Uz intervjue, u ovom je filmu potreban i narator kako bi se suptilno još više uvjerilo gledatelja da je priča istinita. Vjerojatno nismo ni svjesni koliko vjerujemo nekoj informaciji samo zato što je izgovara netko tko zvuči profesionalno poput voditelja vijesti. Kad su te informacije još potkrijepljene dokaznom montažom, nemamo razloga sumnjati. Upravo tako je i u ovom filmu jer se dokaznom montažom spajaju naracija i arhivske snimke ili fotografije. Narator

---

<sup>29</sup> ibidem, str. 117.

objašnjava kako je McKenzie napravio kameru koju je pokretao bicikl i mi zaista tada vidimo kameru koju pokreće bicikl i koja je izložena u nekom prostoru nalik muzeju. Da bi stvar bila još realističnija, prikazane su i snimke koje su snimljene takvom kamerom. Narator nam daje i vremenski kontekst u kojem se nešto zbivalo, godine, mjesto, tj. sve što bismo mogli pročitati u nekoj stručnoj literaturi. Naučeni smo slušati takav tip naracije u dokumentarcima jer se često upotrebljava, pogotovo u povijesnim dokumentarcima, pa koliko god nerealno zvučala kamera koju pokreće bicikl ili projektor koji pokreće parni stroj, vjerujemo da je zaista bilo tako, da je zaista netko nekad bio toliko kreativan i inovativan. Intervjui nam daju stručno, ali subjektivno mišljenje, Hannah dodaje osobne priče, a narator je objektivan i istinit te se u kombinaciji sa stručnjacima i osobnim pričama udovice stvara savršena ravnoteža između objektivnosti i ljudskosti. Priče iz nečije subjektivne perspektive potkrijepljene su objektivnim naratorom.

Narativ filma pokreću informacije i dokazi koji se otkrivaju tijekom filma – od početka kako je McKenzie izradio svoju kameru do toga kako je napravio prvi zvučni film, a da to nitko dosad nije znao. Film se dodatno razvija kad redatelj Jackson i Botes organiziraju ekspediciju u šumu na zapadnoj obali Novog Zelanda u nadi da će pronaći mjesto snimanja velikog McKenziejeva projekta koji bi bio jedan od najvećih filmova svih vremena, a to je film *Salome*. U početku, dok se samo priča o filmu *Salome*, upotrebljavaju se fotografije sa seta kao dokaz jer nitko ne zna gdje se nalazi snimljeni materijal. Napetost sve više raste kako se istraživanje nastavlja jer ne znamo što će još otkriti o McKenzieju te hoće li stvarno pronaći njegov izgrađeni filmski set za film *Salome*. Cijela priča o filmu *Salome* djeluje filmski. Navode se McKenziejevi usponi i padovi, nedaće dok je snimao, nedovoljno financijskih sredstava, a na kraju produkcijska propast kada je i odlučio sakriti sve filmske vrpce sa snimljenim materijalom i, nažalost, nedovršen film. Nakon što je filmska ekipa pronašla sav snimljeni materijal, odlučila su dovršiti *Salome* te se pri kraju pojavljuje film u filmu. Nakon što je film *Salome* montiran, slijedila je premijera u kinu, a dokaz da se premijera zaista održala čini kadar publike koja nakon filma oduševljeno ustaje i plješe.

Osim sredstava koja su karakteristična za ekspozicijski i participacijski modus, film upotrebljava i elemente opservacijskog modusa. Opservacija je prisutna u ekspediciji pronalaska filmskog seta za film *Salome* te kasnije u montaži filma. Već zapravo na

samom početku imamo montažni stol i stručnjake koji su preuzeli pronađene McKenziejeve vrpce i koji rade analizu njegovih radova. Nitko od njih ne gleda u kameru i djeluju kao da je ne primjećuju nego kao da rade svoj posao, a gledatelj ima priliku vidjeti kako izgleda unutrašnjost montaže koju rijetko ima priliku vidjeti. Upravo zato što nam je prikazano nešto što filmovi inače ne prikazuju, a to je montaža, vjerujemo autorima jer ništa ne skrivaju od nas, pa čak ni proces montaže.

Film je zamišljen kao parodija na neke aspekte filmske povijesti i mitove novozelandskog društva. No, autore je poprilično iznenadio uspjeh u zavaravanju publike. Uporabom filmskih izražajnih sredstva koja su tipična za dokumentarce Jackson i Botes uspjeli su prikazati film kao istinitu povijesnu priču. „Ovaj aspekt filma značajan je pokazatelj potencijalne refleksivnosti inherentne obliku lažnog dokumentarca općenito.“<sup>30</sup> Jackson je izrazio iznenađenje što je postojala grupa gledatelja koja, čini se, nije mogla ili nije željela prijeći s dokumentarnog načina gledanja na razumijevanje izvorne namjere filmaša. „Željeli smo da publika na početku vjeruje u priču, a iako bi do kraja filma prestali vjerovati, svejedno bi se dobro zabavili.“<sup>31</sup>

### **5.3. *Houston, imamo problem!***

Film *Houston, imamo problem!* započinje kadrovima slovenskog filozofa Slavoj Žižeka koji priča o vjerovanju: „Pitate li odraslu osobu vjeruje li u Djeda Mraza, odgovorit će vam da ne vjeruje, pravi se da vjeruje samo kako bi i dijete dalje vjerovalo. Pitate li dijete vjeruje li u Djeda Mraza, odgovorit će da se samo pravi da vjeruje kako ne bi razočarao roditelje i da dobije darove. Svi se pretvaraju zbog drugih, ali opet, stvar funkcionira.“ Upravo nas te rečenice pripremaju na film koji je vježba takve situacije. Autori filma ne vjeruju u priču, ali se prave da vjeruju kako bi zabavili publiku. Publika se mora praviti da im vjeruje kako bi bila zabavljena. Te prve rečenice mogu nas pripremiti da ono što gledamo vrlo vjerojatno nije istina, ali ako prvi put gledamo film, ne razmišljamo o tome da bi autor lagao jer mora biti istina ako se radi o dokumentarnom filmu.

Kamera iz ruke jedan je od čestih načina snimanja dokumentaraca, ponajviše u onima koji pripadaju participativnom dokumentarnom modusu. Upravo takav način snimanja

---

<sup>30</sup> ibidem, str. 115.

<sup>31</sup> ibidem, str. 149.

daje dojam realističnosti onoga što se snima jer imamo dojam da je to „uhvaćeni“ trenutak koji su autor i cijela filmska ekipa zatekli. Autor ne skriva da je kamera prisutna, ali ne nameće svoj komentar nego prati ono što se snima, a gledatelju je prepušteno da komentira ono što je vidio i razmišlja o tome. U filmu *Houston, imamo problem!* dio je materijala snimljen kamerom iz ruke, i to onaj dio koji prati povratak Ivana Pavića iz Amerike u Hrvatsku te dio koji se odnosi na posjećivanje lokacija vezanih uz Titov tajni program i na Pavićevo upoznavanje s kćeri i njihovo zajedničko druženje. Ti su dijelovi snimljeni tako da se stvori dojam putovanja, istraživanja i spontanosti. Kamerom iz ruke ne stvara se dojam da su scene namještene, nego gledatelj vjeruje da je snimatelj upalio kameru i snimao što se oko njega zbivalo. To se razlikuje od intervjua sa stručnjacima koji su snimljeni u kontroliranim uvjetima u studiju sa statičnom kamerom na stativu i za koje se pretpostavlja da su ponavljali svoje odgovore ako nisu bili zadovoljni s izgovorenim rečenicom i sl. Intervjui su snimani statično i u studiju kako bi se stvorio dojam stručnosti i službenosti te konačno dojam istinitosti jer tko ne bi vjerovao osobi koju je filmska ekipa pozvala u studio i intervjuirala. Da su ti ljudi uhvaćeni negdje na cesti, kafiću i sl., možda im ne bismo toliko vjerovali jer bi izgledalo kao da je autor o Titovu svemirskom programu pitao prvu osobu na koju je naišao. Kad je netko sniman u studiju, dobiva se i dojam vijesti ili dnevnika kojima gledatelji bezuvjetno vjeruju pa tako i vjeruju osobama koje su potpisane kao stručnjaci, i to samo zato što cijeli način njihova snimanja djeluje službeno i profesionalno. Realistični dojam stvara se i zato što autor ne skriva prisutnost kamere. Na mjestima se vidi kako se namješta otvor blende, a kad se u jednoj sceni iznenada pojavi policija, kamera se „skriva“ kako policajci ne bi primijetili da ih se snima. Tim policajcima je i u postprodukciji skriveno lice. Naime, ako je ovo stvarno dokumentarac, a nemaju pristanak policije da ih se snima, onda im se ne smije prikazati lice. Sve je to vrlo lukavo izvedeno samo kako bi gledatelji bili sve više uvjereni da je prikazana stvarnost.



Slika 13. scena iz filma *Houston, imamo problem!*

Izvor: film *Houston, imamo problem!* (*Houston, We Have a Problem!*, Žiga Virč, 2016.)

Prirodno je svjetlo još jedno od vizualnih karakteristika *mockumentaraca*, ali i reflektivnog modusa koji propituje tehnike i konvencije realizma. Osim na snimanim intervjuima, u filmu je korišteno prirodno svjetlo što je vidljivo već u prvom kadru Ivana Pavića. Naime, kadar u kojem ga prvi put upoznajemo previše je eksponiran, što se u igranom filmu u većini slučajeva ne bi dozvolilo, ali u dokumentarcima je prihvatljivo da kadar „gori“ jer nisu toliko važne kompozicija kadra i rasvjeta već sadržaj koji se prikazuje. Osim što autor ne skriva kameru, u ovom filmu ne skriva se ni filmska ekipa koje se često vidi u kadru ili čuje u zvuku, što je karakteristično za već spomenuti participativni modus. Odlučili su prikazati filmsku ekipu jer time dobivaju dodatno povjerenje gledatelja, ništa se ne skriva. Ekipa filma čini dio filma i nema je potrebe skrivati jer se želi predstaviti istina.

U ovom filmu veliku ulogu u stvaranju dojma istinitosti imaju i arhivske snimke i fotografije. Već na samom početku filma imamo uvodnu špicu koja se sastoji od arhivskih snimki ispaljivanja raketa što čini okosnicu filmske radnje. Arhivske snimke pojavljuju se i nakon špice, konkretno u Pavićevoj su kući među prvim kadrovima fotografije posložene na kaminu, a i može se primijetiti nekoliko svemirskih plakata na zidu kao dio scenografije. To nam daje potvrdu čim se Pavić bavi i da je zaista onakav kakvim se i predstavlja. Kasnije se arhivske snimke upotrebljavaju kao dokaz onoga što pojedina osoba govori. Jedan je od prvih primjera spominjanje tajnog

svemirskog programa u Jugoslaviji kada imamo prikazanu lokaciju u sadašnjosti, a pritom je sve razrušeno i govori se o tome što se tamo radilo. Zatim su prikazane arhivske snimke tog prostora u kojem vidimo znanstvenike kako zaista rade na nekom projektu. Usto, u *off*-u slušamo da se radi o svemirskom programu što dodatno doprinosi tome da gledatelji vjeruju u priču. Isto tako, vjerujemo da je razlog Titova odlazak u Maroko bila prodaja svemirske opreme Amerikancima za nekoliko milijardi. Arhivske su snimke vrlo pomno montirane u pravi trenutak s tekstom, dokaznom montažom i svaki put samo potvrđuju da se govori istina jer arhivski materijal to pokazuje, a arhiva ne laže. Kad se govori o sukobu između Tita i J.F. Kennedyja, prikazani su njihovi sastanci i izabrani su dijelovi gdje su ozbiljni ili gdje Tito sam šeeće i gdje je potišten i zabrinut jer su Amerikanci nezadovoljni neispravnom svemirskom opremom koju su kupili i sad žele povrat novca. Iako Amerikanci u stvarnosti nisu podržavali Tita, u filmu je inscenirano kao da je došlo do sukoba zbog neispravne svemirske opreme. Osim snimki i fotografija, film sadrži i arhivski telefonski razgovor između Tita i Kennedyja koji se dogodio nakon pokušaja atentata na Tita za vrijeme njegova posjeta Kennedyju. Prije tog razgovora nametnuto nam je da su ga Amerikanci htjeli ubiti jer ih je Tito prevario s neispravnom opremom, a nije vraćao novac. U telefonskom razgovoru osjeti se lažna ljubaznost između njih dvojice i Kennedyjeva zabrinutost zbog čega vjerujemo i u mogućnost da je Kennedy naručio Titovo ubojstvo. To možda i jest istina, ne možemo znati, ali zbog svemirske opreme sigurno nije bilo. Ubrzo nakon što je Tito ipak preživio pokušaj atentata, general Franc navodi da je Tito upozorio Kennedyja na to da njegov sigurnosni sustav ima propusta. Nakon toga slijede arhivske snimke Kennedyjeva atentata. Takvom asocijativnom montažom autor gledatelja navodi na to da pomisli da je u Kennedyjev atentat umiješan Tito iako to nitko u filmu ne kaže. Iako bismo isprva rekli da su arhivske snimke skroz originalne i da se nije interveniralo u njih, to nije istina. U neke arhivske snimke interveniralo se uz pomoć vizualnih efekata pa je tako, primjerice, dodana svinja koju šalju u svemir, natpisi „Jugoslavija“ na raketama i sl. Interveniralo se u arhivu isključivo radi stvaranja dojma autentičnosti i realističnosti. Naime, ako na raketi piše „Jugoslavija“, onda valjda i cijeli svemirski program mora biti istinit.





Slika 14. arhivske snimke u filmu *Houston, imamo problem!*

Izvor: Film-Mag, <http://film-mag.net/wp/?p=27449> (pristupljeno 5.9.2024.)

Montaža, kao i kod drugih filmskih vrsta i rodova, pa tako i u *mockumentarcima*, ima veliku ulogu. Već spomenuta dokazna montaža s arhivom i tekstom u *off-u* karakteristična je za ekspozicijske dokumentarce koji su se smatrali objektivnima i istinitima. Zbog toga i djeluju uvjerljivo u *mockumentarcima*, ali iako možda isprva djeluje jednostavno, važno je dobro promisliti kad će se neki kadar prikazati i kako će se uvjerljivo povezati s tekstom. U filmu *Houston, imamo problem!* paralelno se prati radnja o Titovu svemirskom programu i o upoznavanju Ivana Pavića s kćeri koju nikad prije nije vidio. Vještom montažom prati se napredak njihova odnosa i kako nakon početne nelagode postaju bliski i povezani. Također, zanimljiva je kombinacija stručnjaka koji pričaju o svemirskom programu i Žižeka koji općenito govori o političkim mitovima iz filozofske perspektive.

Film pripada žanru povijesnog političkog dokumentarca, a za njih vrijedi da imaju stručnjake koji će objasniti kakva je bila situacija u određenom razdoblju i da saznamo pouzdane i provjerene informacije, a u ovom filmu dobijemo upravo to. Pojavljuje se nekoliko stručnjaka: protagonist Ivan Pavić koji je svemirski inženjer i znanstvenik, NASA-in inženjer Matthew Jones, povjesničar Roger McMillan, general Jugoslavenske armije Franc Hafner, istraživač Damir Vidović i već spomenuti filozof Slavoj Žižek. Svi su oni potpisani kad ih vidimo u kadru, a na to smo i navikli u dokumentarnim filmovima. Naime, kad govori neki doktor ili znanstvenik, obavezno će uz njegov kadar biti ispisani ime i titula jer zbog tih informacija, ako su potpisani, dobivaju još više na težini, stručnosti i istinitosti. *Mockumentarci* iskorištavaju naša

očekivanja i naviku da će stručnjaci biti potpisani jer znaju da ćemo im vjerovati i da nećemo sumnjati u njihove izjave jer oni valjda znaju kako je to bilo zbog toga što su bili dio tog svemirskog programa. Jedina osoba koja nije stručna jest Nataša Šumanski koja se predstavlja kao Pavićeva kći koja nikad prije nije upoznala svog oca. Njoj također vjerujemo jer djeluje kao jedna od nas i u filmu je samo zato što želi upoznati svog oca, a tko ne bi vjerovao, ili barem želio vjerovati, dirljivoj priči između oca i kćeri. To se dodatno postiže time što je njihov susret izgleda realno zahvaljujući dobroj glumi, načinu snimanja i montaži.

Scenarij je jedno od vrlo bitnih filmskih izražajnih sredstva. Zapravo su napisani i izmišljeni svi intervjui, izjave navodnih stručnjaka te povjesničar koji pokazuje dokumente i prepričava događaje. Zanimljivo je da je dijalog između Pavića i njegove kćeri improviziran tijekom snimanja. Naime, dobili su samo upute o tome kakvi su likovi i kakav je njihov odnos. Takav je pristup igrano-dokumentarni jer oni glume svoje uloge, ali njihov tekst autor nije ni napisao ni izmislio. Improvizacija je česta u *mockumentaracima* jer se i time dobiva dojam realističnosti. Glumci su spontani što znači da izgledaju, ponašaju se i govore prirodnije jer se ne moraju prisjećati teksta koji moraju izgovoriti. U ovom su filmu jedini poznati glumci Božidar Smiljanić u ulozi Ivana Pavića te Branka Šelić u ulozi kćeri Nataše Šumanski. Ako gledatelj nije upoznat s hrvatskim glumištem, vjerojatno neće prepoznati Božidara Smiljanića. S druge pak strane, ako gledatelj prepozna glumce na samom početku filma, odmah shvaća da se radi o lažnom dokumentarnom filmu. Isto tako je i s poznatom srpskom glumicom Brankom Šelić. Ostali su glumci potpuno nepoznati pa zato ni ne sumnjamo u to kako se predstavljaju.

Ovaj je *mockumentarac* neobičan jer se pretvara se da je istina do samog kraja, pa čak i na odjavnoj špici na kojoj nisu navedeni glumci nego imena protagonista. Inače autor u odjavnoj špici otkrije da je imao glumce i da je sve prevara. Međutim, Žiga Virc nam i dalje laže, a vjerujem da ima gledatelja koji su mu povjerovali od početka do kraja, a možda i još uvijek vjeruju, jer kako Žižek kaže: „U teorije zavjere najzanimljivije je vjerovati kao i u Djeda mraza.“<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Citat je preuzet iz filma *Houston, imamo problem!*

#### ***5.4. Borat: učenje o američka kultura za boljitak veličanstveno država Kazahstan (Borat Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan)***

Svi koji su barem jednom pogledali film *Borat* znaju za uzrečicu *Very nice*<sup>33</sup> koja se često citira i oponaša onako kako je izgovorena. Citati se uzimaju iz uspješnih i poznatih filmova. Kao što se preuzeo izraz *up to eleven* iz filma *Ovo je Spinal Tap* koji je jedan među poznatijim *mockumentarcima*, tako se i mnoštvo citata preuzima iz filma *Borat* što dodatno potvrđuje uspješnost filma. No, što je film učinilo toliko poznatim i slavnim? Po čemu se razlikuje od drugih? Glavnu ulogu ima Sacha Baron Cohen koji je utjelovio lik televizijskog kazahstanskog novinara Borata Borata Sagdijeva koji dobije zadatak otkupovati s producentom Azamatom u SAD i snimiti dokumentarac o Americi kako bi ljudi u Kazahstanu naučili o životu i kulturi te velike zemlje. No, tijekom putovanja Borat na televiziji vidi Pamelu Anderson i odluči je pronaći i oženiti, a taj mu plan naruši odnos s producentom.

U radu je već utvrđeno da se *mockumentarci* koriste dokumentarističkim načinom snimanja, a u ovom je filmu to većinom kamera iz ruke koja je nemirna čime se dobiva osjećaj spontanosti i realizma. Takav način snimanja stvara i dojam da zaista pratimo Borata na njegovu putovanju jer kamera uvijek prati i „lovi“ situacije koje su nepredvidive zbog toga što snimatelji ne znaju što će Borat napraviti, zato uvijek moraju biti u pripravnosti te snimaju kao što bi zaista snimali nečije putovanje Amerikom. Film upotrebljava stil participacijskog dokumentarca što znači da uz pomoć kamere i autora, u ovom slučaju Borata, provocira reakciju društva na određene situacije, društvene teme i sl. Naime, Borat provocira skoro u svakoj sceni te tako želi komentirati američko društvo i njegove predrasude iako nekima njegovo ponašanje može djelovati kao vrijeđanje određenih rasa, homoseksualaca, Židova itd.

Za razliku od ostalih analiziranih filmova, u ovom je filmu drugačije to što Borat na putovanju susreće stvarne ljude u stvarnim situacijama te takve scene nisu namještene i inscenirane. On se zaista pokušava cjenkati s recepcionarom u hotelu za cijenu jedne noći te u dizalu vadi stvari „misleći“ da je to njegova soba samo kako bi se dobila reakcija od osobe koja je s njima. To se događa i u drugim scenama kao što su večera

---

<sup>33</sup> *Very nice* u prijevodu na hrvatski znači: „Jako lijepo“

kod Židova na koju Borat pozove prostitutku, feministička konferencija na kojoj Borat izlaže svoje mišljenje koje je, naravno, suprotno od onoga za što se one zalažu itd. U takvim scenama ljudi su bili svjesni da ih se snima, no u filmu je posebno i to što postoje scene koje su snimljene skrivenom kamerom kako bi se uhvatila iskrena reakcije okoline, a to u filmu dodatno stvara dojam realističnosti i istinitosti. Već na samom početku njihova putovanja pojavljuje se scena u metrou koja je snimljena skrivenom kamerom. Borat u sceni nasumično pozdravlja ljude, rukuje se s njima i želi ih poljubiti u obraz. Naravno da nitko od ljudi ne želi prihvatiti poljubac od potpunog stranca u metrou te mu dobacuju razne komentare, prijetnje, odmiču se od njega i sl. Vrhunac je scene kad mu kokoš ispadne iz kofera i kada je počne loviti po cijelom metrou, a kokoš nekontrolirano bježi, skače te na kraju završi na nečijoj glavi. Odmah se može primijetiti da je ta scena snimljena skrivenom kamerom jer je kvaliteta snimke puno lošija od ostatka filma što nam sugerira da je to snimljeno nekom drugom kamerom, vjerojatno nekom malom DV kamerom. Takve iskrene reakcije puno doprinose filmu jer otkrivaju stavove i predrasude stvarnih ljudi prema kulturnim različitostima, seksualnoj orijentaciji, religiji, politici i stranim zemljama. Borat, tj. glumac Sacha, svojim apsurdnim ponašanjem i interakcijom sa stvarnim osobama izaziva gledatelje da preispitaju vlastite predrasude o određenim temama, a da se istodobno nasmiju do suza situacijama koje prouzroči.



Slika 15. Scena sa skrivenom kamerom - Borat lovi kokoš u metrou

Izvor: film *Borat: učenje o amerika kultura ua boljitak veličanstveno država Kazahstan*,  
(*Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan*,  
*Larry Charles, 2006.*)

Iako je većina gledatelja svjesna da film *Borat* nije pravi dokumentarac, upravo zbog njegova karaktera, koji nalikuje karikaturi, intervjuirani ljudi mislili su da je stvarna osoba pa je vrlo vjerojatno i netko od gledatelja u početku povjerovao da gleda pravi dokumentarac. Međutim, već se na samom početku nameće pitanje bi li zaista netko napravio ovakav dokumentarac koji se na prvi pogled izruguje Kazahstancima, Židovima i ženama. Humor, satira, ironija, parodija i sarkazam osnovna su filmska izražajna sredstva *mockumentaraca* kako bi se prokomentiralo društvo ili situacija. Karakterizacija lika Borata napravljena je kao parodija na stereotipe o strancima i nepoznatim kulturama koji su najčešće iz perspektive zapadnjačkih zemalja. Osim satirične karakterizacije glavnog lika, film prikazuje Kazahstan kao zaostalu i moralno upitnu zemlju. Na početku filma upoznajemo protagonista Borata koji se obraća kameri i govori *I like you. I like sex. It's nice.* To već može nagovijestiti da film ide u humorističnom smjeru. Ako se nismo uvjerali kakav će biti stil filma s prvom rečenicom koju Borat izgovara, u to se možemo uvjeriti kad nas Borat počne voditi kroz kazahstansko selo u kojem živi i opisuje ljude oko sebe pa tako pokazuje silovatelja u selu, vrtić u kojem se djeca igraju s puškama, lokalnog mehaničara i *abortičara*, prostitutku koja je ujedno i Boratova sestra koju poljubi u usta. Cijeli početak filma objašnjava da će film biti pun parodije, ironije, sarkazma i humora. Film takvim scenama provocira i navodi gledatelja da se suoči s vlastitim stavovima i predrasudama koje ima prema drugim kulturama.

Bez scenarija ne bi bilo ni filma, a onda ni humora, a u *mockumentarcu* je scenarij jako važan. Borat izgovara rečenice s lakoćom i dozom neozbiljnosti kao da nije „strašno“ ono što govori (primjerice, kad pokazuje na lokalnog silovatelja ili kad priča o tome kako ne vole Židove). U ovom su filmu scenarij i gluma vrlo važna filmska izražajna sredstva jer osobe koje Borat intervjuira u Americi moraju vjerovati da je on zaista stvarna osoba, a ne fiktivni lik. Njegov tekst mora biti pažljivo napisan tako da ne prestraši protagoniste odmah nego tako da isprva misle da se radi o „normalnom“ intervjuu, a zatim ih šokira s nekom izjavom ili pitanjem. Osim toga, spoj scenarija i pokreta kamere također je važan za humor u filmu kad nam Borat pokazuje svoju kuću i gdje spava pa kamera poprati Boratov izlazak i onda u kadru vidimo kravu koja je u istoj sobi gdje i sam Borat spava. Čak su i scene bez dijaloga humoristične kao kad se Borat u jednom kadru umiva vodom iz WC školjke. Uz humoristične scene, Borat se koristi i tehnikama iznenađenja, tj. šoka. Primjerice, iako je humoristična scena gole

borbe između Borata i njegova producenta Azamata u hotelskoj sobi, ona je istodobno šokantna i zgražajuća, ali autori filma izvrsno balansiraju između smiješnog i šokantnog.

Montaža također uvelike doprinosi humoru u filmu, i to od samog početka filma montažnom sekvencom. Film započinje narodnom, istočnjačkom glazbom, točnije poznatom pjesmom *Čaje šukarije* preko koje se nižu kadrovi sela u Kazahstanu. Kadrovi su ritmički montirani i prikazuju improvizirano izgrađene kuće od drvenih dasaka, konja na cesti, svinju, stariju gospođu koja cijepa drva točno na ritam glazbe, mladiće na magarcu te lokalne žene i muškarce. Tako ritmički prikazano selo izaziva smijeh kod gledatelja, a kad prvi put upoznamo Borata, humor se samo nastavlja pa ubrzo nakon prve montažne sekvence imamo još jednu u kojoj Borat nabraja svoje hobije što je također montirano na glazbu s kadrovima u kojima je Borat smiješno odjeven ili pleše s lokalnim muškarcima. Posebno je komična scena u kojoj Borat i Azamat prespavaju kod Židova za koje tek kasnije saznaju da su Židovi i boje se da će ih ubiti pa bježe i kupuju oružje kako bi se zaštitili, ali kad ne uspiju kupiti pištolj, odluče kupiti medvjeda kojeg stave u stražnji dio kamiona za sladoled koji im je ujedno i prijevozno sredstvo kojim putuju po Americi.



Slika 16. Borat se skriva od Židova

Izvor: film *Borat: učenje o amerika kultura ua boljita veličanstveno država Kazahstan*, (*Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan*, Larry Charles, 2006.)



Slika 17. Azamat i medvjed „zaštitar“

Izvor: film *Borat: učenje o amerika kultura ua boljitak veličanstveno država Kazahstan*, (Borat: *Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan*, Larry Charles, 2006.)

Cijeli je film prožet humorom, ali najzanimljivije su stvarne reakcije ljudi koje Borat susreće. To se ne bi moglo postići da im je rekao o čemu je film ili da ih je unaprijed pripremio s pitanjima koja će im postavljati u intervjuu. Zbog takvog ponašanja mnogi nisu bili zadovoljni nakon emitiranja filma jer su u njemu i poznate osobe, političari, novinari... Osim toga, Kazahstanci su bili izuzetno nezadovoljni načinom na koji je njihova zemlja prikazana jer to nisu očekivali pa je tako film dobio mnogo tužbi sa svih strana – od autora pjesme *Čaje šukarije* za koju nisu tražili prava pa do ostalih ljudi koji se pojavljuju u filmu i ispadaju rasisti ili priglupi i slično. No, iako vrlo moralno upitan, film je postigao ono što mu je bio cilj, a to je dobiti iskrenu reakciju ljudi jer su bili iznenađeni pitanjem i nisu očekivali intervju u smjeru u kojem ih je Borat odveo. Također, scene koje su snimane skrivenom kamerom doprinijele su stvarnoj reakciji ljudi, a razumljivo je da su se ljudi naljutili jer su pokazali pravo lice, ali ne ono najbolje koje su željeli prikazati. To je ono što refleksivni modus dokumentarnog filma propituje jer postavlja pitanje o tome ponašaju li se ljudi drugačije zato što su svjesni kamere te predstavljaju li istinu o sebi.

Iako je film bio izuzetno kritiziran, postao je slavan i okupio publiku koja je shvatila humor, parodiju i sarkazam te koja ne shvaća ozbiljno Boratove izjave, nego ih doživljava kao komentar na društvo. Nekoliko godina kasnije i Kazahstan je oprostio *Boratu* i shvatio da može zaraditi zahvaljujući filmu koji je toliko popularan i uspješan. Kao rezultat toga napravili su turističku reklamu s poznatom Boratovom izrekom *Very nice*.



Slika 18. turistički plakat Kazahstana

Izvor: Google slike, <https://images.app.goo.gl/fwGX2CZssH7P3jD77>, (pristupljeno 27. srpnja 2024.)



## 6. ZAKLJUČAK

„Čak i ako je sve lažno, ovo lažno, baš ako znamo da je lažno, govori nam jako puno o društvenoj stvarnosti u kojoj živimo. I ako se nije dogodilo, istinito je.“<sup>34</sup>

Filmska izražajna sredstva iz dokumentarnih filmova kao što su kamera iz ruke, prirodno svjetlo, arhivske snimke, sveznajući narator, intervjui, improvizacija glumaca, skrivena kamera i grafički natpisi zapravo su vrlo jednostavni trikovi kako gledatelje uvjeriti da se ne radi o fikciji nego o stvarnom događaju, tj. da ono što gledaju zaista jest dokumentarac. Iako su ti trikovi jednostavni, treba ih znati upotrijebiti na pravi način i u pravom trenutku kako bi se gledateljevo vjerovanje održalo do samog kraja filma ili do onog trenutka do kojeg autori to žele – baš kao što to čine mađioničari tijekom svoje točke.

Ironija, humor, sarkazam i parodija važni su za *mockumentarce* kako ih se ne bi shvatilo preozbiljno jer autorima nije cilj da zauvijek vjerujemo u potpunu laž koju su nam ispričali, nego žele da u nekom trenutku u filmu prepoznamo ironiju ili sarkazam te shvatimo da ono što gledamo nije istina. *Mokumenatrac* tako gledatelja tjera da promišlja o sebi, o filmu i o ostalim medijima koje gleda ili sluša i slijepo im vjeruje. Također, to su važna sredstva kojima se daje komentar na društvo, političke ili društvene situacije i sl. Iako su *mockumentarci* zabavni i smiješni, često imaju dublje značenje te, ako „zagrebemo“ ispod površine filma, možemo naići na puno autorovih komentara koje nam želi poručiti istodobno suptilno i na zabavan način.

*Mockumentarci* su dokaz kako je zabavno pomiješati filmske rodove te kako su gledatelji zapravo naivni samo zato što su dobro upoznati s konvencijama dokumentarnog filma. Iako nam se autor nasmije nakon što povjerujemo u njegovu laž, nauči nas i da ono što vidimo nije uvijek istina samo zato što je prikazano kao istina. Važno je naučiti filmski jezik kako bismo na vrijeme iščitali znakove koje nam autor u *mockumentarcima* malo po malo daje u nadi da ćemo shvatiti da je lažno ono što gledamo. Samo zato što nešto izgleda kao dokumentarni film, za koji smo naučili da govori istinu, ne znači da sve prikazano zaista jest istina. To dovodi u pitanje i sve „prave“ dokumentarce jer se postavlja pitanje je li sve što vidimo istina, skrivaju li protagonisti svoje pravo lice zbog kamere i koliko montaža može utjecati na doživljaj filma.

---

<sup>34</sup> Citat je preuzet iz filma *Houston, imamo problem!*

## LITERATURA

### Knjige:

1. Cynthia J. Miller, *Too Bold for the Box Office: The Mockumentary from Big Screen to Small*, Scarecrow Press, Inc., 2012.
2. Nichols, B., *Uvod u dokumentarni film*, Zagreb, Hrvatski film savez i Društvo hrvatskih filmskih redatelja, 2017.
3. Roscoe J., Hight C., *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*, Manchester, Manchester University Press, 2001.

### Internetske stranice:

1. BBC News, [http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/england/southern\\_counties/3591687.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/england/southern_counties/3591687.stm), prevedeno s engleskog (pristupljeno 13. srpnja 2024.)
2. Film-Mag, <http://film-mag.net/wp/?p=27449>, (pristupljeno 5.9.2024.)
3. Google slike, <https://images.app.goo.gl/fwGX2CZssH7P3jD77>, (pristupljeno 27. srpnja 2024.)
4. IMDb.com, <https://www.imdb.com/title/tt0116344/>, (pristupljeno 19. kolovoza 2024.)
5. IMDb.com, <https://www.imdb.com/title/tt5518022/>,
6. (pristupljeno 19. kolovoza 2024.)
7. IMDb.com, <https://www.imdb.com/title/tt0443453/>, (pristupljeno 19. kolovoza 2024.)
8. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://filmska.lzmk.hr/clanak/dokumentarni-film>, (pristupljeno 18. kolovoza 2024.)
9. LiveAbout, <https://www.liveabout.com/mockumentary-definition-4589299>, prevedeno s engleskog, (pristupljeno 13. srpnja 2024.)
10. Movieposters.com, <https://www.movieposters.com/products/this-is-spinal-tap-mpw-11366>, (pristupljeno 19. kolovoza 2024.)
11. Rare Historical Photos 2024, <https://rarehistoricalphotos.com/spaghetti-tree-hoax-photos/>, (pristupljeno 13. srpnja 2024.)

## **E-knjige:**

1. Turković, H., „Filmske vrste i običaji“, U: *Razmijevanje filma: ogledi iz teorije filma*, Dostupno na: <https://elektronickeknjige.com/knjiga/turkovic-hrvoje/razumijevanje-filma/3-filmske-vrste-i-obicaji-br/>, (pristupljeno: 16. srpnja 2024.)

## **POPIS SLIKA**

- Slika 1. plakat filma *Ovo je Spinal Tap*
- Slika 2. plakat filma *Zaboravljeno srebro*
- Slika 3. plakat filma *Houston, imamo problem!*
- Slika 4. plakat filma *Borat: Učenje o Amerika kultura za boljitak veličanstveno država Kazahstan*
- Slika 5. kadar iz reportaže *Berba špageta u Ticinu*
- Slika 6. kadar iz montažne sekvence – *vox populi*
- Slika 7. kadar iz montažne sekvence – pripreme za koncert
- Slika 8. kadar iz montažne sekvence – koncert
- Slika 9. arhivski materijal u filmu
- Slika 10. kulturna scena „Up to Eleven“
- Slika 11.1. Peter Jackson pokazuje gdje su pronašli filmske role
- Slika 11.2. arhivske fotografije od trenutka kad su pronašli filmske role
- Slika 12. arhivski kadar iz McKenzijevog filma *Sezona ratnika*
- Slika 13. scena iz filma *Houston, imamo problem!*
- Slika 14. arhivski materijal iz filma *Houston, imamo problem!*
- Slika 15. Scena sa skrivenom kamerom - Borat lovi kokoš u metrou
- Slika 16. Borat se skriva od Židova
- Slika 17. Azamat i medvjed “zaštitar”
- Slika 18. turistički plakat Kazahstana

## FILMOGRAFIJA

1. *Berba špageta u Ticinu (Spaghetti-Harvest in Ticino, BBC 1957.)*
2. *Ovo je Spinal Tap (This Is Spinal Tap, Rob Reiner, 1984.)*
3. *Zaboravljeno srebro, (Forgotten Silver, Costa Botes, Peter Jackson, 1995.)*
4. *Houston, imamo problem!, (Houston, We Have a Problem!, Žiga Virc, 2016.)*
5. *Borat: učenje o amerika kultura ua boljitak veličanstveno država Kazahstan, (Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan, Larry Charles, 2006.)*