

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Maja Malus

Mentor: doc. dr. Marjan Hočevar

**PERCEPCIJA IN INTERPRETACIJA PROSTORA IN ČASA
V DOKUMENTARNEM FILMU**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2004

KAZALO:

U V O D	3
1. SPREMEMBE V PERCEPCIJI IN INTERPRETACIJI PROSTORA IN ČASA	6
1.1 PROSTORSKA IN ČASOVNA KOMPRESIJA V VSAKDANJEM ŽIVELJENJU	11
1.2 SPREMEMBA KULTURNE SFERE IN SOCIOLOGIJA DRUŽBENIH SPREMEMB.....	14
1.3 MANIPULACIJA PROSTORA IN ČASA V FILMU	17
2. DOKUMENTARNI FILM V VSAKDANJEM IN FILMSKEM SVETU	25
2.1 IGRANI VS. DOKUMENTARNI FILM	28
2.2 DOKUMENTARNE REPREZENTACIJE REALNOSTI	33
3. SOCIOLOGIJA IN DOKUMENTARNI FILM.....	42
3.1 SIMBOLIČNI INTERAKCIONIZEM IN DOKUMENTARNI FILM.....	49
3.2 OPAZOVANJE Z UDELEŽBO V DOKUMENTARNEM FILMU.....	51
3.3 THOMASOV TEOREM V DOKUMENTARNEM FILMU	53
4. POSTMODERNIZEM IN DOKUMETNARIZEM.....	55
4.1 <i>REALITY TV</i> IN DOKUMENTARNOST.....	58
4.2 NOVA DOKUMENTARNOST	60
S K L E P.....	65
VIRI.....	69

U V O D

Človek vedno želi videti več, kot sodi v naravni domet njegovega gledanja.

(László Moholy-Nagy)

Življenjska doživetja posameznikov in vedenja neke družbe se v vsakdanjem življenju skozi kulturne razlike prepletajo po različnih krajih naše oble. V današnjem vse bolj razvitem svetu tehnologije pojav novih medijev oz. razvoj novih komunikacijskih tehnologij povzroča spremembe v človeškem komuniciranju in v družbi kot celoti. Skozi različne obstoječe medije se ponujajo možnosti združevanja in prikazovanja sociološkega opazovanja in pojasnjevanja. S tem mislim, da se sociološki pogledi in spoznanja lahko izražajo in širijo po prostoru z uporabo novodobnih medijskih kodov. Sociološka praksa, ki lahko beleži neponovljivost dogodkov vsakdanjega življenja ter jih avdiovizualno prezentira, je lahko dokumentarni film. V diplomski nalogi *'Percepcija in interpretacija prostora in časa v dokumentarnem filmu'* obravnavam v okviru spremenjenega načina udeleževanja akterjev neke družbe v vsakdanji realnosti in kulturni sferi, zaradi preplavljanja novih oblik komuniciranja in človeških interakcij z uporabo medmrežja, možnost vključitve dokumentarnega žanra v sociološko proučevanje. Spreminjanje percepcije in interpretacije prostora in časa v vsakdanjem življenju, prostorska in časovna kompresija ter spremembe v kulturni sferi vplivajo na sprejemanje realnega v dokumentarnem filmu. Gledanje dokumentarne vsebine vse manj kliče po avtentičnosti in vse bolj po občutenju življenjske izkušnje. V diplomski nalogi obravnavam spremembe vizualnega polja skozi obdobje renesanse, modernizma in postmodernizma ter primerjam te vidike z današnjim dojetjem in vlogo televizije oz. vizualnega medija v današnjem času. Usmerjam se na dojetanje družbenega časa ter obravnavam dojetanje preteklosti, sedanjosti in prihodnosti v časovnih okvirih trenutnega stanja naše družbe. Obravnavam spreminjanje v dojetanju prostora, ki vse bolj postaja kibernetični prostor ter presega teritorialne omejitve. Vse večja prostorska in časovna dostopnost povzroča nastanek ubikvitarnosti družbe ter spremenjene družbeno kulturne sfere. V okviru sociologije družbenih sprememb obravnavam družbo kot mehko polje odnosov ter predstavljam multidimenzionalno dinamično socio-kulturno polje. Manipulacijo prostora in časa v filmu usmerjam v možnosti sprememb dojetanja ter

pojasnujem montažne prijeme, ki vplivajo na gledalčevo precepcijo filma. Obravnavam parcialnost filmske slike in zunanost polja ekranske avdiovizualne podobe ter sestavo filmske sekvence in suspenza. Dokumentarne reprezentacije realnosti nam medijsko lahko predstavijo podobo o življenju, ki ga živimo, zato predstavljam dokumentarni film v vsakdanjem in filmskem svetu, razlike in povezave med igranim in dokumentarnim filmom ter namen in smisel ustvarjanja dokumentarnih filmov. Primerjam medijske reprezentacije družbenega življenja z zunanjim realnim družbenim življenjem ter obravnavam razlikovanje dokumentarne reprezentacije in fikcije. Dokumentarni film je specifično oblikovan pogled na neko aktualnost, kljub temu pa poznamo več vrst dokumentarnih reprezentacij realnosti (razlagalni, opazovalni oz. observacijski, interaktivni oz. vzajemni, reflektivni, poetično-eksperimentalni, performativni način), ki jih opisujem. V kolikšni meri je sociološko opazovanje in proučevanje mogoče vključevati in povezovati z dokumentarističnim ustvarjanjem, je temelj mojega proučevanja. Menim, da je sociološko opazovanje in proučevanje dogodkov možno skozi žanr dokumentarnega filma ter je povezano z percepcijo in interpretacijo prostora in časa v vsakdanjem življenju kot tudi z dojetjem in interpretiranjem filmskega prostora in časa. V okviru ustvarjanja pomenov v interakciji in interpretaciji pomenov ter tipov komunikacij v družbi, ki zavzemajo različne pojavne vrednosti, sociološko proučevanje in opazovanje povezujem z ustvarjanjem dokumentarnega filma. Načine kako ljudje predstavljamo sami sebe ter kako človeška bitja interpretiramo akcije drug drugega povezujem z izražanjem skozi medij vizualnosti ter predstavljam forme vizualnega in verbalnega jezika znotraj dokumentarnega filma. Predstavljam smer sociološkega simboličnega interakcionizma v povezavi z dokumentarnim filmom ter dokumentarni film povezujem z opazovanjem z udeležbo in ustvarjanjem avdiovizualnih zapisov. Predstavljam Thomasov teorem ter sposobnost 'večglediščnosti' in občutka posameznikove objektivnosti pri gledanju dokumentarnih posnetkov. Obravnavam obstoj in način produkcije dokumentarnega filma v obdobju postmodernizma ter današnji družbi, ki je prežeta s potrošništvom, hitrim tempom življenja in dvomom v digitalne podobe. Dokumentarni film primerjam z *reality TV* ter opisujem novo dokumentarnost v okviru postmodernistične težnje po čim večji stopnji odprtih možnosti. Postmoderni dokumentarni film predstavljam kot odprt mehanizem za interpretacijo in način

interpretacije lastnih izkušenj. V diplomski nalogi uporabljam deskriptivno metodo, študijo dokumentarnih filmov, elektronsko pošto, ustne in pisne vire.

Domnevam:

- da je dokumentarni film lahko pripomoček k sociološkem proučevanju in pojasnjevanju vsakdanjega življenja,
- da dokumentarni film odraža izsek stanja neke družbe, skupnosti, skupine ali posameznika v nekem prostoru in času,
- da več gledišč kamere v dokumentarnem filmu poveča občutek vpogleda v posneto dogajanje in tako omogoča večjo možnost vzpostavitve gledalčeve subjektivnosti,
- da je dojemanje realnosti v dokumentarnem filmu odvisno od percepcije kot izkušnje gledalca,
- da novi hibridni dokumentarni načini reprezentacije realnosti v postmodernizmu izhajajo iz stapljanja značilnosti dejanskih dokumentarnih predstavitev realnosti in spodbujenih igranih predstavitev realnosti,
- da dokumentarni film ustreza zahtevam vidnega režima sodobnosti in kulturne vidnosti.

V 1. poglavju opredeljujem spremembe v percepciji in interpretaciji prostora in časa v okviru tehnološkega napredka, posledice prostorsko-časovne zgostitve v vsakdanjem življenju, spremembo kulturne sfere in sociologije družbenih sprememb ter predstavljam manipulacijo prostora in časa v filmskem svetu. V 2. poglavju predstavljam pomen prostora in časa v dokumentarnem filmu ter predstavljam razlike in podobnosti med dokumentarnim filmom in fikcijskim (igranim) filmom ter opisujem različne načine dokumentarne reprezentacije realnost. V 3. poglavju sociološko opazovanje in proučevanje vsakdanjega življenja združujem z dokumentarnim filmom v okviru teorije simboličnega interakcionizma, kjer dokumentarni film povezujem z opazovanjem z udeležbo in Thomasovim teoremom. V 4. poglavju dokumentarni film uvrščam v obdobje postmodernizma ter pomen dokumentarnega filma obravnavam v obdobju navideznih medijskih razmejitev.

Dokumentarni film v sebi nosi kod realnosti, ki jo filmski ustvarjalci predstavljajo in usmerjajo z uporabo filmskih ekspresivnih form ter tako ustvarjajo avdiovizualni dokument dogajanja oz.

izseka neke družbe, ki je lahko namenjen širšemu sociološkemu opazovanju in proučevanju, vključujoč dejstvo, da se percepcija in interpretacija dokumentarne vsebine v razumevanju gledalcev razporeja na način njihovega vsakdanjega razlaganja in pojasnjevanja dogodkov iz življenja.

1. SPREMEMBE V PERCEPCIJI IN INTERPRETACIJI PROSTORA IN ČASA

Oprelitev sprememb v percepciji in interpretaciji prostora in časa kot posledico tehnološkega napredka ter prostorsko-časovne konvergence v vsakdanjem življenju obravnavam, da bi pojasnila njihov vpliv na sprejemanje dokumentarnega filma. Dojemanje kot sprejemanje in prepoznavanje pomenov o neki stvari, ki jo percipiramo, je vzajemno povezana z interpretacijo, ki je pojasnjevanje in razumevanje pomena o neki stvari. Vizualna percepcija je poleg vhodne senzorne informacije (percepcija) povezana tudi z predstavo iz predhodno uskladiščene informacije (mentalna predstava)¹. Pripisovanje pomena vidnemu ter interpretacija prostorski in časovnosti se je v obdobjih renesanse, modernizma in postmodernizma kontinuirano spreminjala.

Odkritje linearne perspektive v 15. stoletju je omogočilo perspektivo kot vrsto prostorske reprezentacije, kjer gre za vzpostavljanje iluzije treh razsežnosti prostora na dveh razsežnostih platna kot prevare opazovalčevega pogleda. Renesanci perspektivisti so namreč poskušali poglobiti dvodimenzionalno površino ter ustvariti vtis globine prostora (tridimenzionalnosti). Danes nam je podobna prevara ponujena pri gledanju dvodimenzionalne površine televizijskega ekrana, ki v razsežnosti tri proti štiri združuje različne plane v t.i. mizan sceni² kadra, kjer gre za razporeditev filmskih akterjev v prostoru na način, da nekoga vidimo v ospredju in druge v ozadju z namenom, da dogajanje in gibanje nenehno zapolnjuje kader ter se tako pričara globina prostora. Tudi modeliranje z lučjo oz. osvetljevanje³ vpliva na vzpostavitev tridimenzionalnega prostora na fotografiji ali ekranu. Vrdlovec (1999: 505) piše, da je filmska slika dvodimenzionalna, ploska, medtem ko je tretja dimenzija, globina, iluzorna oz. dosežena s širokokotnimi objektivimi ter da z globino polja⁴ dobi slika vtis prostornosti.

¹ Prim. Vizjak-Pavšič, M., Musek, J. in Rajkovič, V. (1996): *Oko duha: značilnosti in procesiranje mentalnih predstav*. Anthropos, 3-4, str. 183-194.

² Mizanscena (fr. mise en scène) je gledališki izraz, ki označuje razporeditev ter gibanje likov na prizorišču glede na scenske elemente, praviloma po navodilih režiserja. V filmu, kjer je slika dvodimenzionalna in v nasprotju z gledališkim prizoriščem nima realne globine, poleg tega pa tisto, kar prikazuje, skoraj nikoli ni običajne velikosti ter je predstavljeno v posebnih perspektivah poleg gibanja igralcev pred kamero in usklajevanja njihovih premikov v enem kadru s tistimi v drugem, zajema filmska mizanscena še gibanje kamere, snemalne kote, uporabo barv, osvetlitev ipd.; v dolgih posnetkih (kader sekvenca) v dobršni meri nadomešča montažo (Kavčič in Vrdlovec, 2003: 382).

³ ³/₄ luč omogoči primerno ekspozicijo za najboljše podajanje iluzije tridimenzionalnosti, npr. ko je na obrazu posnete osebe vidna senca nosu.

⁴ Globina polja je optični učinek širokokotnega objektiva, ki posreduje enako ostro sliko vseh objektov, različno oddaljenih od kamere ter zajema estetsko in pripovedovalno funkcijo (Vrdlovec, 1999: 244-245).

Ženko (2000: 113) v knjigi *Prostor in umetnost* piše, da »se skozi gibanje čas poveže s prostorom« ter omenja, da so bili futuristi prvi, ki so poskušali naslikati gibanje. Vendar pa futuristi film, ki prvič ponudi zapis gibanja samega, niso dokaj izkoristili⁵.

Za obdobje modernizma je poleg bohotenja nove tehnologije na vseh življenjskih področjih značilno tudi izgubljanje prikazovanja globine prostora na platnenih ploskvah ter razširitev t.i. kolaža v tridimenzionalne prostorske odprte konstrukcije v umetnosti. »V slikarstvu so se uveljavili kolaž in drugi načini uporabe neortodoksnih podobotvornih sredstev in snovi, ki zahtevajo od gledalca drugačno znanje, obravnavnanje, dojemanje in vrednotenje« (Mikuž, 1997: 147). Pojavi se novo pojmovanje prostora v slikarstvu, ko prostor postane kontinuum, ki se razprostira pred in za platno. Težnost gravitacije elementov na slikarskem platnu je bila eksperimentalno izločena in kompozicija je lahko breztežnostno poletela po prostoru. Korajža izražanja na najraznovrstnejše nove načine je pridobivala svojo vrednost⁶. Problem modernizma je bil kako ustvariti identiteto ter jo obdržati stabilno, problem identitete v postmodernizmu pa kako se izogniti fiksnemu in obdržati čim več odprtih možnosti. Lahko rečemo, da je ključna beseda modernizma kreacija, postmodernizma pa reciklaža.

Če smo natančni pri definiranju prehoda iz obdobja modernizma v obdobje postmodernizma, lahko po Charlesu Jenksu to označimo celo s trenutkom, in sicer, dne 15. julija, leta 1972, ob 15. uri in 32 minut, ko je bilo razstreljenih nekaj stolpičastih blokov, ki naj bi po napovedih Le Corbusierja zajeli in zagotovili funkcionalnost stavb po celem svetu (Ženko, 2000: 212). Jameson v knjigi *Postmodernizem* (2001: 11) piše, da »določa divja ekonomska nuja proizvodnje /.../ navidez vedno novega blaga ob vse hitrejšem obračanju kapitala« glavno značilnost novega obdobja. Oglaševanje se začne vmešavati v prvine umetnosti, umetnost pa v prvine oglaševanja. Lahko bi celo rekli, da je oglaševanje postalo uradna umetnost kapitalizma, saj podobe dejansko postajajo blago (npr. Marilyn Monroe postane blago in se preobrazi v svojo lastno podobo) (Ženko, *ibid.*). Jameson (2001: 17) piše, da je "prva in najočitnejša razlika

⁵ Nastal je le en futurističen film Antona Giulia Bragagna z naslovom *The Wicked Enchantment (Perfido Incanto, 1916)*.

⁶ Zduževanje filmskih projekcij, diapozitivov, živih nastopov ter posnete in v živo izvajane glasbe v gledaliških predstavah je značilno za Laterno magico, gledališče v Pragi, ki je bilo ustavnovljeno 1959.

pojavnost nove vrste ploskovitosti oziroma brezglobinske, nove vrste površinske v najbolj dobesednem pomenu, nemara končna formalna lastnost vseh postmodernistov."

V okviru brezglobinske kot konstitutivne lastnosti postmodernizma lahko za dojemanje površinske televizijskega ekrana rečemo, da je ekran v današnjem času že obvezen predmet v prostoru domačega vsakdanjega življenja, vse bolj pa se pojavlja tudi na javnih mestih v vlogi 'kratkočasnika'. Vizualne podobe na televizijem ekranu se transformirajo v svetlobne signale brez vsebine, saj imamo televizor vključen, ne da bi spremljali program. Televizor kot svetleča štirikotna škatla, ki sveti in 'brblja', vse bolj postaja le nujni del nekega ambienta ter vse bolj izgublja prvotni namen informiranja in zabave s prikazovanjem zvočnih gibljivih slik približanih v gledalčevo domače okolje. V kočljivih trenutkih neke družinske razprave, ki nosi neprijeten pogovor, je naš televizor rešitev usidranja pogledov. Televizija kot umik pred realnim vsakdanjim življenjem. Televizijski program ureja naš vsakdanji čas, saj nas npr. vsak dan ob točno določenem času na točno določenem mestu, v prostoru, kjer je naš televizor, vabi pred svoje ekrane, če želimo zvedeti dnevne novice ali kaj manj. Npr. otroci vedo, da morajo spat, po večerni risanki. Včasih lahko televizija poveže družinske člane tudi v prijetno druženje pri gledanju TV programa. Organizacija našega časa je torej marsikdaj podrejena medijskemu programu. Dojemanje časovnosti in spremenjena polja dojemanja vizualnosti ter nove medijske oblike komunikacij prinašajo spremembe v percepciji in interpretaciji vsakdanjega življenja, prostora in časa. Seveda na naše dojemanje in interpretacijo družbenega življenja vpliva dojemanje časovnosti.

Univerzalni kontekst družbenega življenja in nepogrešljiva dimenzija človeške realnosti poleg prostora je seveda čas. Družbeno življenje seveda živimo v času. Giddens (Sztompka, 1994: 41) piše, da moramo upoštevati časovno prostorske odnose kot naravne za sestavo katerekoli družbene interakcije ter da kakršni koli vzorci interakcije obstajajo v nekem času. Sztompka v knjigi *The Sociology of Social Change* (1994: 41-53) piše o družbenem času ter navaja dve obliki časa. Prvič, kvantitativen čas, ki ga lahko merimo z urami in koledarji, kar nam omogoča predstavo o hitrosti in trajanju različnih družbenih dogodkov. Gre za merjenje časa in lahko govorimo o 'dogodkih v času'. Drugič, kvalitativen čas, ki ga definirajo družbeni procesi, ki so

lahko daljši ali krajši, počasnejši ali hitrejši, napredujoči ali nazadujoči. Gre za to, kar si v sociologiji predstavljamo pod pojmom 'družbeni čas', in sicer, t.i. '*čas v dogodkih*' (*ibid.*). Vsak dogodek ima neko časovnost trajanja. Čas je razporejevalec, koordinator in organizator človeških dejavnosti. Čeprav merimo čas, kot bi tekel enakomerno, pa se lahko navidezno giblje z različnimi hitrostmi glede na to, kaj počnemo. Nekomu, ki uživa, poteka čas zelo hitro, tistemu, ki opravlja dolgočasno in monotono delo, pa se zdi, da teče čas zelo počasi. Govorimo o t.i. subjektivnem času. V vseh družbenih dogodkih in procesih čas zaznavamo kot nek odsev subjektivnega levela zavesti. Ingarden (Pinter, 1995: 1050) piše, da če imajo predstavljeni predmeti značaj realnih predmetov, potem so v svojskem⁷, predstavljenem času, ki ga moramo razlikovati tako od 'objektivnega' časa realnega sveta, kot tudi od 'subjektivnega' časa absolutnega subjekta zavesti. Kakor je čas mogoče deliti na objektivni oz. mehansko izmerljivi in subjektivni čas lahko tudi filmskemu času določimo dvojnost, in sicer, ekranski čas kot čas projekcije, ki je natančno izmerljiv in je obenem del gledalčevega realnega časa, ki ga nameni obisku kina, ter akcijski čas, v katerem poteka v filmu predstavljeno dogajanje ter se zelo redko ujema z ekranskim časom (Vrdlovec, 1999: 112).

Čas se v družbi poslužuje univerzalnih funkcij. Wilbert Moore (Stompzka, 1994: 50-53) je predlagal trojno funkcijo časa, ki je povezana z tremi univerzalnimi zahtevami družbenega življenja:

- *sinhronizacija istočasnih akcij*; velik del družbenega življenja v vsaki družbi sestavljajo kolektivne akcije oz. akcije, ki jih skupaj naredi veliko število ljudi. Za izpolnitev kolektivnih akcij pa se morajo ljudje najti na istem prostoru ob istem času. Tudi če ljudje niso fizično prisotni, morajo narediti določene akcije v istem trenutku (npr. 'brskljanje' po internetu, gledanje televizije).
- *zaporedje sledečih akcij*; za izpolnitev skupnih ciljev posameznikov se morajo le-ti nekje nahajati ob istem času ali v neki specifični časovni distanci ali časovni seriji.

⁷ »Svojski«, predstavljeni čas je čas ekrana in časa, ki ga oklepata – objektivni in subjektivni -, nahajamo se zunaj ekrana, pred ali pač za njim. Gre za koncept, kjer sta združeni dve vrsti časovnosti (čas v ekranu in čas za ekranom), ker pa je slika kot materializacija sporočanega pomena edina objektivna kvaliteta, na osnovi katere lahko o katerikoli vrsti časa sklepamo, je analitično elegantnejša združitev obeh prepletajočih časovnosti v (televizijskem) sporočanju (Pinter, 1995: 1050).

- *določeno razmerje akcij znotraj časovne enote*; družbeni procesi tečejo v fazah. Dogodki si sledijo drug za drugim v specifičnem zaporedju, ki je najbolj logičen za proces. Obstaja veliko akcij, ki imajo smisel samo, če spadajo v proces v točno določenem trenutku.

Percepcija in zavedanje časa je univerzalna človeška izkušnja. Srečujemo se z vprašanjem, ki dvomi v obstoj sedanosti, saj proces dogodkov poteka tako, da se vedno nahajamo v preteklosti ali pa že v prihodnosti. Če smo drzni lahko rečemo, da na nek način sedanost sploh ne obstaja in da jo obravnavamo in upoštevamo samo zaradi lažjega pojasnjevanja prehoda faze preteklosti v fazo prihodnosti. Tisti pravi trenutek sedanjega trenutka, je skoraj neujemljiv, saj nenehno prehaja v preteklost. Virilio (1995: 31-32) piše, da realni trenutek nihče nima pod nadzorom ter da se vprašanje realnega trenutka hipne teleakcije združuje z različnimi paradoksi kot so 'združiti se na daljavo' ali biti teleprisoten, tu in tam istočasno, ter da je realni prostor-čas v resnici t.i. 'realni čas'. Prav tako pa razlikuje 'čas prisotnosti tukaj in zdaj' ter 'čas teleprisotnosti na daljavo onstran obzorja čutnih videzov' (Virilio, 1996: 49). Razvoj telegrafskega sporočanja, telefonije, komunikacijske mreže mrež, ki povezujejo svet ter omogočajo inovacije v komunikacijskem sistemu, so spremenile odnos med časom in gibanjem v prostoru, ki je postalo simultano in takojšnje. Sedanost je torej prostorsko razširjena, obkroža svet ter je tako postala globalna sedanost. Ključne elemente globalnega časa ne moremo povezati s klasičnimi teorijami, ki temeljijo na razlikovanju preteklosti, sedanosti in prihodnosti (Adam, 1995: 112), kar seveda vodi k spremenjeni percepciji in interpretaciji časovnosti v tem hipno dosegljivem prostoru.

1.1 PROSTORSKA IN ČASOVNA KOMPRESIJA V VSAKDANJEM ŽIVELJENJU

Za sodobno družbeno stvarnost velja, da jo v veliki meri opredeljuje vse večje povečevanje možnosti izbora, ki so na voljo akterjem. Svet postaja prostorsko in časovno vse bolj dostopen in razdalje med ločenimi krajevnimi točkami postajajo vse lažje in hitreje dosegljive. Telefonsko komuniciranje na kratkih ali daljših razdaljah danes omogoča že skoraj popolno

časovno-prostorsko konvergenco, saj danes ni nenavadno, da lahko prej stopimo v stik z nekom na drugi strani celine, kot pa z osebo v isti stavbi (Mlinar, 1994: 49) Tudi Marshall McLuhan (1964) je opozoril na dejstvo, da se »v času elektronskih medijev sporočila pretakajo hitreje kot lahko potujejo poročevalci« (ibid: 44). Spremembe v razvoju komunikacij vodijo že tako daleč, da prihaja celo do t.i. 'izničenja prostora skozi čas' ter da je »/c/elotna svetovna kuhinja /.../ zbrana na enem samem mestu na skoraj enak način, kot je svetovna geografska kompleksnost vsako noč skrčena na vrsto podob na statičnem televizijskem ekranu«, kakor pravi David Harvey (Ženko, 2001: 363). Castels (1996) piše, da je čas izbrisan v novih komunikacijskih sistemih, ko so preteklost, sedanost in prihodnost lahko sprogramirane tako, da so v interakcijah lahko prisotne v enem samem sporočilu. Prostor tokov in neskončni čas sta materialni iznajdbi nove kulture, ki transcendira in vključuje različne zgodovinske sisteme reprezentacij: kultura realne virtualnosti, kjer je ustvarjanje verjetja verjetje v ustvarjanju (Hine, 2000: 84).

Uporaba računalniške tehnologije in medmrežnih komunikacij je razširjena že skoraj v celotni družbi sveta in je bistvena lastnost globalne vasi. Čas, ki ga imamo na voljo v našem vsakdanjem življenju, je omejen. Posledično lahko označimo na eni strani zmanjševanje *face to face* medčloveških interakcij ter na drugi strani povečanje vpletenosti posameznikov v virtualno realnost. Fizična bližina je v interakcijah pomemben pogoj za intenzivnost interakcije, vendar pa to ni edini pogoj. Vse manjši obseg medčloveškega komuniciranja na način, ko sogovorniku zremo v oči, je posledica možnosti, da se nam informacije, znanja in komunikacija ponujajo preko različnih medijev, torej posredno brez človeških interakcij (internet, televizija, radio, telefon). Gre za t.i. sekundarno medijsko komunikacijo, kjer za interakcijo ljudi ni potrebna sinhrona časovno prostorska prisotnost. Lahko sedimo v svoji sobi in imamo kljub temu vrsto najrazličnejših komunikacij z drugimi, ki niso v istem prostoru, kakor smo mi sami. Virtualna realnost ruši meje med tehnologijo in telesom ter kot pravi Donna Haraway, sodobna družba ustvarja t.i. kiborge⁸. »Bistvo digitalne tehnologije je prav v

⁸ Kiborg je križanec med organizmom in strojem. Prim. Donna Haraway (1999): *Opice, kiborgi in ženske: reinvencija narave*. ŠOU, Študentska založba, Ljubljana. Gržnič v spremni besedi pojasnjuje, da upoštevajoč obstoj kiborgov lahko prenehamo iskati izgubljene korenine, nekakšno organsko celovitost in naturalizirane

tem, da resničnega sveta ne potrebuješ več. Sploh ti ni treba zapustiti svoje sobe. /.../ Kje sta telo in resnični svet, je popolnoma nejasno« (Kramer, 1998: 42). Virilio (1995: 29) piše, da je »človek, ki je bil najprej mobilni, nato pa avtomobilni, postal motilen, ko je prostovoljno omejil področje vpliva svojega telesa na nekaj gibov, nekaj impulzij, kot na primer pri prestavljanju kanalov.« Omeni skrajno možnost posameznika, in sicer, da ta lahko postane celo »motorični invalid« (*ibid.*: 32), ko ima posameznik sposobnost, da kontrolira okolje, ne da bi se fizično premikal.

Zgodovina človeške družbe je od nekdaj zgodovina premagovanja ovire prostora, ki pa jo je danes vse bolj in vse hitreje mogoče preseči v obdobju sprememb, ki sprožajo 'časovno-prostorsko zgoščevanje' ter prehajanje od 'prostora krajev' k 'prostoru tokov' (Mlinar, 1994: 53). Razširjenost in dostopnost sta torej posledici nove informacijsko-komunikacijske in prometne tehnologije. Nahajamo se na področju, kjer prevladuje spremenjeno dožemanje prostora, ki ga ne obravnavamo več kot območje, za katero je značilna teritorialnost, strnjena in bližina, ampak ponuja novo dimenzijo prostora kot omrežja, kjer vse pomembnejša postajajo elektronska omrežja, ki zagotavljajo pretok nepotrošnih informacij. Vendar pa internet kot dvorezni meč ponuja tudi možnost potrošništva iz naslonjača ter trgovanje z izdelki in storitvami prenaša v že uveljavljeno prakso in del vsakdana zahodne družbe. Širjenje praks, ki dajejo pomen internetovim uporabnikom, oblikuje možno razpravo o časovnih in prostorskih strukturah, ki se širijo tudi skozi etnografijo. Pojav interneta dviguje družbene interakcije neodvisno od časovno-prostorskega konteksta, saj so človeški odnosi razpredeni po celem svetu, neodvisno od lokacije in časovne razlike. Preko interneta je lahko posameznik intimen z ljudmi, ki jih ni več tam ali pa s tistimi, ki bodo še prišli (Hine, 2000: 83-84). Mlinar (1995: 427) piše, da je »/t/ehnologija elektronskega komuniciranja omogočila nastanek svetovnega občinstva«. Internet svoje lovke širi in kolonialno osvaja tudi dežele v razvoju ter z nudenjem dostopa vsem do 'on-line' omogoča zaslužek s t.i. internetnimi bari. Tako lahko rečemo, da se kjerkoli v svetu smo, srečujemo s svetom, ki rojeva ubikvitarnost družbe. Torej medmrežje nam omogoča vedno enak dostop kadarkoli in kjerkoli se nahajamo. Mlinar (1995: 426)

identitete ter da se nam s kiborgom, ki je napol stroj, napol živo bitje ... ponuja možnost novo rekodirati človeško telo ter se radikalno spraševati o konstituiranosti današnje sodobne družbe (*ibid.*, 424).

ubikviteto definira kot »stanje ali zmožnost biti prisoten vsepovsod, še zlasti v istem času oziroma je stanje, ki je pred nami, ko bomo ljudi, materialne dobrine in ideje od koder koli lahko našli kjer koli in kadar koli«. Mitz (1987: 260-261) v tekstu *Imaginarni označevalec* obravnava identifikacijo posameznika s kamero pri gledanju filma ter piše, da če se gledalec ne bi identificiral s kamero, ne bi mogel razumeti nekaterih dejstev, ki spremljajo prikazovanje filma, kot je npr. zasuk podobe, ne da bi on sam fizično premaknil glavo. Gledalec se torej identificira z gibanjem kamere (s 'švenkom') ter tako "vsevideče" lahko dojema prikazano. Podobno je tudi z vseprisotno vlogo gledalca pri gledanju filma, saj je gledalec, kot pravi Mitz (1987: 258), veliko oko in veliko uho, ki brez njiju zaznano ne bi imelo nikogar, da bi ga zaznaval, skratka, je konstituirajoča instanca označevalca filma. Lahko rečemo, da film naredi šele gledalec. Gledalec je vseznavajoč, vsemogočen, čeprav se z ničemer dejansko, razen gledanja, ne udeležuje zaznanega na filmskem platnu. Mediji torej podpirajo tako našo fizično negibljevost pri opazovanju gibljivih podob kot tudi potovanje po prostorih in komuniciranje, ne da bi vstali iz naslonjača. Mediji nam lajšajo življenje in nas hkrati delajo vse bolj lene in razvajene. Ne samo, da je svet prostorsko in časovno ter tudi stroškovno vse bolj dosegljiv, dogaja se celo to, da ne potujemo več mi - posamezniki, ampak svet potuje k nam.

1.2 SPREMEMBA KULTURNE SFERE IN SOCIOLOGIJA DRUŽBENIH SPREMEMB

Kulturni tokovi preplavljajo cel svet in se medsebojno prepletajo na nedoločne načine in tako odpirajo in razširjajo horizont ter nudijo vse več vpogledov v kulturne značilnosti različnih družb. Lahko trdimo, da tudi kultura pridobiva blagovno vrednost, ki jo je moč tržiti. Mitra (1997: 55), piše "da je v elektronski dobi, predvsem v obdobju Interneta, organiziranje človeških aktivnosti postalo bolj kompleksno, saj vsebuje možnost hitrega, učinkovitega in močnega pomena komunikacije, ki lahko bistveno vpliva na način kako organiziramo družbo, v kateri živimo in smo v njej interaktivni". Vpliv na naše vsakdanje življenje lahko prihaja preko medija iz druge strani oble, ki lahko spreminja družbene prakse. Virtualnost lahko omogoča ustvarjanje skupnosti preko interneta, npr. preko elektronskih forumov, ki omogočajo virtualno komunikacijo. Ko razmišljamo o družbi v elektronski dobi moramo skupnost obravnavati kot najpomembnejši element obravnave, saj tehnologija omogoča možnost komuniciranja preko

teritorialnih mej in omejitev, ki so značilne za teritorialne skupnosti, saj skupni jezik, kultura in prepričanja, ki so prostorsko ločeni v ogromnih razdaljah, lahko omogočijo obstoj skupnosti preko interneta. Torej obstoj elektronske skupnosti temelji na namišljenih povezavah ljudi in vključenosti v virtualno skupnost, ki je artikulirana preko interneta in kot taka edina resnična povezava s skupnostjo, ki poteka le preko računalnika (Mitra, 1997: 57-8). Z elektronskimi komunikacijami, se je življenje v globalnem družbenem sistemu premaknilo bližje skupaj, kar pomeni, da mrežno in globalno povezan družbeni svet vpliva na vsakega od nas v okviru celotne družbe, kar lahko označimo z metaforo elektronskega komuniciranja, ki predstavlja 'korak k rekonceptualizaciji in novimi praksami' (Adam, 1995: 112-123). V obdobju svetovne homogenizacije prihaja do transformacije kulture vsakdanjega življenja ljudi, saj spreminjajoča se družba in njena spremenljivost predstavlja resen izziv uveljavljenim družbenim obrazcem⁹. Racionalizacija oz. diferenciacija vrednotnih področij in t.i. poblagovljenje kulture vpliva na razlike med časovno zaporednimi stanji istega sistema oz. sproža spremembe v družbi.

Na družbo ne gledamo več kot na okorel, trden sistem, temveč kot na mehko polje odnosov. Moderna znanost zaznava družbo kot proces in ne kot stanje. Družbene spremembe si lahko predstavljamo kot 'gibljive ekvilibrije'. Ni naključje, da pogosto govorimo ravno o družbenem življenju, kajti življenje je gibanje, in ko se nič več ne spreminja, ni več življenja. Družbena realnost je medosebna realnost, ki obstaja med človeškimi posamezniki. Obravnava družbenih sprememb kot dinamičnega družbenega polja, kot piše Sztompka (1994: 9), temelji na tem, da družbe naj ne bi obravnavali kot negibni predmet, saj družbena realnost to ni. Gibljivost družbene realnosti je opisal Sztompka skozi vidik socio-kulturnega polja tako, da je določil tipologijo za razlikovanje štirih dimenzij polja, in sicer, idealno (namišljeno), normativno (določilno), interaktivno ter prikladno polje. Obstajajo štiri vrste spleto, ki se pojavljajo v družbi in jo povezujejo, glede na vrsto in namen bitja, ki je povezano v mrežo odnosov: splet idej, pravil, dejanj in interesov (Sztompka, 1994: 9-12). Vsi možni prepleti pa določajo multidimenzionalno dinamično socio-kulturno polje, v katerem se nenehno dogajajo spremembe (*ibid.*):

⁹ Npr. nenehna priključitev na Internet lahko privede do dehumaniziranja.

- stalno oblikovanje, uzakonitev ali preoblikovanje idej, pojavov in izginotja ideologij, doktrin in teorij;
- nenehno uveljavljanje, ponovno potrjevanje ali zavračanje norm, vrednot, pravil, pojavov in razpad etičnih kodov, legalnih sistemov;
- nenehno ustanavljanje, preoblikovanje in razpad organizacij in skupin;
- nenehno kristalizacijo, pretvorbe in prerazporeditve priložnosti, interesov.

Ponovno vzpostavljanje že obstoječih vsebin glede na ideje, pravila, dejanja in interese, ki oblikujejo neko družbo ter reproduktabilnost in reciklaža preteklega so prvotne značilnosti postmodernistične dobe in tako lahko sklepamo, da sociologija družbenih sprememb kot alternativni model oz. dinamično družbeno polje ustreza značilnostim postmodernizma. Multidimenzionalno dinamično socio-kulturno polje, v katerem se nenehno dogajajo spremembe, omogoča in vzpodbuja razvoj novih socioloških praks, ki pa se lahko raztezajo tudi v svet filma. Jameson (2001: 100) piše, da je "film historično nov kulturni aparat, katerega 'materialna' struktura, kot lahko pričakujemo, v svoji lastni formalni strukturi reflektira (in izraža) partikularni moment /.../ [in] postvarjenje družbenih razmerij in procesov". Filmski posnetki torej lahko ulovijo giblivosť izseka neke družbe in tako podajajo sliko, ki jo je moč sociološko opazovati in proučevati v nekem prostoru in času. Vizualna etnografija npr. svoje izhodišče proučevanja in predmet raziskave črpa ravno v vidnostnem polju, ki ga lahko opazujemo. Medsebojni odnosi v okviru dinamičnega socialno-kulturnega družbenega polja so nenehno v gibanju, zato lahko rečemo, da je najmanjša enota analize neke družbe dogodek, ki je lociran v prostoru in času in ima neko specifično trajanje. Tudi v dokumentarnem filmu je osnovna enota obravnave neke teme dogodek, tako sklepam, da je dokumentarni film, ki lahko beleži in predstavlja podobe o družbeni realnosti, ko na filmski ali digitalni trak beleži dogajanje kot neponovljivo družbeno gibanje in nato posneto reprezentira, lahko pripomoček k sociološkem proučevanju in pojasnjevanju vsakdanjega življenja. Jablonko (2003: 105) meni, da nam »vizualni zapisi« omogočajo, da »ponovimo trajanje dogajanja« ter skoraj vnovič doživimo epizode življenja. Menim, da filmska sociološka praksa ponuja možnost spremljanja in beleženja izseka giblivosťi družbenega življenja neke družbe skozi žanr dokumentarnega filma.

1.3 MANIPULACIJA PROSTORA IN ČASA V FILMU

Film, umetnost časa in časovno-prostorskih odnosov, je bil najprej umetnost prostora.
(Jean Mitry)

Filmski prostor, filmski čas in filmska realnost so drugačni od prostora, časa in realnosti v kateri živimo. Film se dogaja v ekranski realnosti, a vendar vsebuje in je sestavljen iz časovnih in prostorskih segmentov vsakdanjega življenja. Cohen (Vrdlovec, 1999: 505) piše, da je v filmu »prostor zaznan skozi časovni potek in čas v prostorski konkretnosti«. Za prostor v filmu je značilno dvoje (*ibid.*):

- prostor je učinek materialnih lastnosti filmske slike,
- prostor je učinek postopkov in sredstev filmske reprezentacije.

Labarthe (1998: 63) piše, da je film poskušal vse bolj nadzorovati čas in prostor tako, da je vse bolj izključeval naključja. Sredstva nadzorovanja prostora in časa pa so seveda scenarij, snemalna knjiga in načrt snemanja. Snemanje brez snemalne knjige je, kot bi se znašel v tujini brez zemljevida (begaš sem ter tja in iščeš rešitev). Kramer (1998: 36-37) se v tekstu *Biti nekje* sprašuje, kako ustvariti podobo, ki ne bi potrebovala interpretacije in bi govorila sama zase, ne da bi vanjo posegal, ali bil z njo v dialogu ter sklepa, da je nemogoče posneti sliko brez interpretacije, saj če že, so le-te običajno tako preproste, da so povsem nezanimive. Torej vsaka dobra vizualna podoba zahteva posameznikovo interpretacijo. Gledalčeva percepcija filmskega časa oz. trajanja filma je odvisna tudi od montažnega ritma oz. različnih časovnih dolžin posameznih kadrov ali prizorov. Običajno se zdi kader krajši, če je njegova vsebina dinamična in dramatična ter njegovo polje široko, in kader se zdi daljši, če je njegova vsebina monotona in statična ter je njegovo polje ozko. Tako se nam bo veliki plan obraza,¹⁰ ki traja pet sekund, zdel daljši od enako dolgega splošnega plana z več osebami in razgibanim dogajanjem, saj imamo v splošnem planu več stvari, ki jih lahko opazujemo in nam tako lahko prevzamejo pozornost daljše časovno obdobje kot ena sama podoba, ki jo interpretiramo že v zelo kratkem času. Gledalčev občutek trajanja lahko izhaja na eni strani iz obilice vtisov, ki mu jih daje

¹⁰ Veliki plan obraza filmski ustvarjalci uporabijo takrat, ko želijo prikazati določeno čustvo posnetega posameznika.

intenzivnost prizora, na drugi pa iz 'praznega pričakovanja', ko 'mrtvi trenutki' prevajajo 'ničnost' dogajanja (Vrdlovec, 1999: 115). »Film – nov medij, ki zaradi specifičnosti človekove percepcije omogoča ravno spojnice sekvenc v enotno iluzijo gibanja« (Ženko, 2000: 113).

Klasično montiran film nam po vizualni in zvočni plati uspe prikazati neko dogajanje, ko nas z razmeroma hitrimi rezi premešča iz prostora v prostor oz. z enega gledišča v drugo. Če je v filmu nekdo najprej na enem kraju, potem pa ga vidimo na drugem kraju, mora med obema situacijama preteči časovni razmak, ko te osebe ni na platnu. To pa je lahko prikazano tako, da se nekje drugje odigrava prizor, ki se ga naša oseba ne udeležuje (Jakobson, 1989: 219). Tako se vrnemo po drugem prizoru, ki se ga opazovana oseba ni udeleževala, z zavedanjem, da je čas za to osebo minil, vendar mi kot gledalci nismo videli vsega, ker smo gledali drugo dejanje. Že dva kadra vzpostavita časovni odnos, ki je lahko trojne narave (Vrdlovec, 1999: 113):

1. *sočasnost* – dogodek ali dejanje, prikazano v drugem kadru, na drugem kraju poteka v istem času kot dogodek ali dejanje iz prvega kadra (križna montaža);
2. *kontinuiranost* – drugi kader predstavi nadaljevanje dogodka ali dejanja iz prvega kadra;
3. *elipsa* – drugi kader predstavi nadaljevanje dogajanja iz prvega, vendar tako, da izpusti krajši ali daljši časovni presledek.

Filmski čas vsebuje torej 'poigravanje' z različnimi trajanji, 'poigravanje', ki ga pogosto poudarja tudi glasba, kakor pravi Chion (*ibid.*), saj glasba 'lahko premosti časovne vrzeli med prizori, pospeši ali zgosti trajanje, poudari njegovo dolžino ali težo' ter gledalca osvobaja realnega časa. Kot vemo so v nemih filmih uporabljali napise, da bi opozorili, da se je čas in prostor spremenil. Mikuž (1997: 147) piše, da je »mogoče znotraj filma vzpostaviti poseben časovni ritem, ki je lahko progresiven, statičen, preskakujoč, retrograden ali spreobrnjen«. Z upočasnjenim gibanjem ali prekinjanjem aktualnega dejanja z inserti iz kakega drugega dejanja ali s kratkimi kadri z objekti, ki ne pripadajo prostoru aktualnega prizora, so običajni postopki podaljšanja posameznih prizorov (Vrdlovec, 1999: 114-115). Gre za to, da se v zgodbo ponavadi vključi nek predmet (npr. vžigalnik), ki postane povezovalni člen pri preskoku kadrov v neki sekvenci ali pa celo skozi celoten film. To pomeni, da takšen predmet lahko postane element prevzemanja pozornosti. Odpiranje scene je torej lahko različno, lahko tudi preko

detajla. Dobro izvedeni preskoki osi akcije¹¹ dajejo ritem filmu, različni koti kamere pa lahko celo zakrijejo preskoke. Odvečen prostor v kadru pa duši njegovo vitalnost. Vsak element znotraj kadra mora biti torej natančno premišljen in biti umeščen v *timetable* s točno določenim razlogom.

Dokler je film obstajal v enem samem posnetku¹², ni poznal povezanosti, zaporednosti ali sočasnosti dogodkov. V enem samem kadru je predstavljeni dogodek obstajal in minil s svojim posnetkom. »Nemontiran kader ni podvržen nikakršni manipulaciji montaže ter ni zlomljen na kadre oziroma plane in je viden le z enega gledišča« (Širca, 1986: 173). Film pa se seveda v samem posnetku lahko poslužuje montiranja 'v posnetku', kjer enote planov razpadejo v drsenju posnetkov, saj se plani neprekinjeno spreminjajo in prelivajo drug v drugega s pomočjo gibanja kamere, žerjavov, panoramami, vožnjami, 'zoomi' ali celo steadicamom¹³. Za t.i. 'nemontažne' filme, ki skušajo s svojo formalno-tehnično dokončno podobo zbuditi vtis, da gre za surovo gradivo, lahko torej prav tako rečemo, da so zmontirani. Montaža 'v posnetku' je torej montiranost, ki je vključena že v samo snemalno dogajanje in montažni učinek dejansko ni posledica rezanja in spajanja posameznih kadrov. Pri montaži 'v posnetku' smo na 'off' prostor opozorjeni in z njim začnemo računati, v klasičnem montažnem postopku pa je naša percepcija zapeljana s hitrim menjavanjem posnetkov, različnih izrezov in zornih kotov, kot npr. spoj kadra s protikadrom. Tako pri dojetanju neke sekvence oz. vsebine filma pozabimo na zlepljenost kadrov med seboj oz. montažo. Naj omenim še, da Bonitzer (1985: 78-79) piše, da gledalec film posrka vase v učinku Kulešova¹⁴. »Skratka, montaža preprosto je ali pa je ni –

¹¹ Os pogleda/os akcije je osnova za dinamičnost filma in akcijske scene. Zemljevid filmskega prostora zazamuje os akcije, ki določa ujemanje pozicij kamere. Os akcije določa premikanje v prostoru in vpliva na spremljanje zgodbe. Lahko povzroča tudi zmedo v percepciji.

¹² Filmi, ki so posneti v enem samem kadru tj. od trenutka vključitve do izključitve snemanja kamere. Glej npr. <http://onetake.kkz.hr/>

¹³ Steadicam je tovarniško ime za poseben nosilec kamere, pritrjen na snemalčevo telo in opremljen s stabilizatorjem za preprečevanje tresljajev med snemanjem.

¹⁴ Učinek Kulešova je najmanjši skupni imenovalec med gledalčevo blaženo pasivnostjo in realizatorjevo ustvarjalno lenobo. To je princip inercije filma. Učinek Kulešova posiljuje dvoumnost realnega, mu siloma vceplja enostransko vzročnost. Film razreže na kadre, kader-protikader in spoji na osi. Film, ki proizvaja dozdevek realnosti na najnižjem pobočju - na pobočju avtomatične perceptivne sinteze (Bonitzer, 1985: 78-79). Učinek Kulešova je eksperiment, s katerim je Kulešov hotel demonstrirati moč montaže in učinek filma na gledalca. Izpeljal je prvi aksiom svoje montažne teorije, po kateri je vsebina posameznega kadra manj pomembna kot povezava med kadri in da je mogoče s poljubno kombinacijo kadrov doseči različne pomenske in psihološke

toda potem tudi filma ni, ampak je v najboljšem primeru mogoče govoriti zgolj o 'surovem' posnetem gradivu« (Kavčič, 1986: 115).

Montaža je estetska operacija, bistveno povezana z razvojem filmske govornice, obenem pa tudi tehnična dejavnost. Film je na določen način 'zmontiran' že pred snemanjem, v snemalni knjigi; montažo implicira sama režija s snemanjem prizorov v določenem zaporedju in določenih spojih, toda dejanska montaža se izvaja na montažni mizi (Vrdlovec, 1999: 388). »Načelo in praksa montaže lahko v časovno zaporedje nizanja filmskih sličic vrneto diskontinuiteto, s čimer pripoved, ki bi drugače ostala linearno preprosta in naivna, prerašča v problemsko, simbolno in vsebinsko prepleteno celovitost« (Mikuž, 1997: 147). Prav tako Mikuž (*ibid.*) piše, da montaža omogoča vzpostavitev zapletenih odnosov med raznorodnimi elementi, ki se pogosto nahajajo v istem času na različnih mestih in določajo drug drugega po načelih sorodnosti ali različnosti. Kavčič (1986: 116) piše, da prav montaža s tem, ko razvršča, ureja in kombinira posnetke v filmu proizvaja pomene oz. še več, saj iz serije posnetkov naredi »dogajanje«, v igranem filmu pa je zadolžena za »pripoved«.

Filmska slika reproducira le del sveta, točno tisti del, ki ga izbere gledišče kamere. V trenutku, ko kamera izbere del realnosti, ta ne obstaja več enaka sama sebi, temveč obstaja »ona plus kamera«. To je tisti »plus«, ki omogoča, da posnetek ni popolnoma isti kot model, da film ni le niz filmskih slik, temveč je proizvod določenega dela, ki svet podvaja, podvaja njegove ideologije in ustvarja nove pomene. Bontizer (1985: 74) piše, da je vse razmerje filma zastrupljeno z realnostjo v dveh smereh, in sicer, od ekrana proti publikli (realnost je ponarejena, prigoljufana) in od kamere proti "subjektom". Širca (1986: 174) piše, da se v filmu vtis realnosti v bistvu nikoli ne more povsem udejanjiti, kar je na nek način pogojeno že z materialno strukturo filmskega dispozitiva (sistem projekcije, dvorana, trak in podobno). Gre za to, da film zahteva neko drugotno zaznavo in se zares prične, ko upoštevamo 'režijska sredstva'. Parcialno videnje omogoča časovni in prostorski kontinuum, ki ga vzpostavljajo pripovedne zvijače, dvoumnosti, nastavljanje slepil ter uporaba najrazličnejših kadrov, protikadrov, globine polja, lestvice planov, snemalne kote, reze, spoje oziroma montaže (Širca,

učinke. Vključil je tudi diegetski učinek takšne montažne kombinacije pogleda in objekta, kjer gledalec preopoznava ali si vsaj predstavlja neko relacijo oz. notranjo vez med kadri (Vrdlovec, 1998: 622).

1986: 178). Kavčič (1986: 116) piše, da je realnost v filmu mogoče doseči samo skozi iluzijo realnosti, k čemur bistveno prispeva prav montaža. Nič manj pa to ne velja za dokumentarni film in navsezadnje tudi za avantgardne in eksperimentalne filme. »Montiranost posnetkov se lahko, če smo malenkostno in naivno natančni poigrava z zapeljevanjem gledalčeve percepcije, z zapeljevanjem, ki ga dopušča parcialno videnje. To parcialno videnje, ki je nujnost vsake filmske fikcije, se, kot vemo, vzpostavlja prek približanih posnetkov, prek off prostora, s pomočjo različnih rekurzov, montaže in tako dalje, skratka, s pomočjo vsega manipulativnega aparata, ki lovi gledalca v običajno zaslepljujoč užitek« (Širca, 1986: 173-174). Če hoče film publiki kaj ponuditi, potem realnosti ne sme pustiti na miru. Vanjo mora posegati, pogosto celo na katastrofalen način. Ali kakor pravi Virilio (1996: 54), da hočeš nočeš za vsakogar od nas velja podvojitve med reprezentacijo sveta in njegovo realnostjo. Podvojitve med aktivnostjo in interaktivnostjo, prisotnostjo in teleprisotnostjo, eksistenco in teleeksistenco.

Značilnost filmskega prostora izhaja iz dejstva, da je filmska slika uokvirjena, kadrirana, kar pomeni, da vselej pokaže določen izsek prostora, medtem ko jo na njenih robovih obdaja nevidni, toda imaginarno navzoči prostor (vstopi in odhodi oseb v kader, off zvoki in glasovi, pogledi v smeri zunaj kadra, s sugeriranjem neznanega za vrati, s sencami, z vzpostavljanjem dramaturške napetosti, z namernim skrivanjem in ustvarjanjem suspenza ter seveda z montažo). Vizualni zapisi torej pogled umeščajo v prostor kvadrata. V percepciji gledalca vedno obstaja zavedanje, da poleg vidnega posnetega kvadratnega prostor, kjer lahko spremljamo dogajanje, obstaja še nevidni prostor, ki obstaja zunaj robov tega kvadratnega vidnega polja nekega kadra. Ta del prostora zunaj kadra se imenuje zunanost polja, ki skupaj s poljem v kadru predstavlja filmski prostor. »Filmski univerzum ni enoten, ampak je razcepljen na 'pristno' in 'odsotno' filmsko polje, na tisto, kar ekran uokvirja in nudi pogledu, ter na tisto, kar je zunaj okvira slike« (Kavčič, 1986: 116). Filmski prostor se gradi s filmskimi postopki, in sicer, s snemalnimi koti, ki lahko prikažejo različne vidike istega prostora, z načinom osvetlitve, ki lahko del prostora pusti v senci, in z montažo, ki omogoča preskakovanje med različnimi prizorišči (Vrdlovec, 1999: 505). Filmski prostor ni gola ponovitev posnete realnosti, ampak konstrukt montažne manipulacije, skozi katero se ustvari nova realnost t.i. filmska realnost.

Že samo mesto kamere v kadru je torej montaža, saj kamera na zainteresiran način izreže kos vizualnega prostora. Za prikaz določene vsebine obstaja samo ena sama določena najboljša pozicija kamere, ki ni naključna. Vsak filmski plan pa mora biti odgovor na vprašanje zakaj. Pri filmu ne gre zgolj samo za slike, ampak za bolj ali manj ponarejeno in razkosano realnost, ki je v večini filmov razdeljena na prizore, sekvence in plane. Plan označuje velikost predstavljenega objekta v odnosu do okvira slike, filmskega platna ali ekrana. Prav na osnovi planov kot temeljne filmske enote lahko govorimo o 'filmski govoricici' (Bontizer, 1985: 10). Film ustvarja svoje pomene skozi podobne sisteme, kot funkcionira jezik. Da bi lahko govorili o filmskem jeziku, moramo seveda upoštevati film kot komunikacijo in tako tudi kot del človekove kulture. Ko se ukvarjamo z podobami je posebno očitno, da se ne ukvarjamo samo z objektom ali konceptom, ki ga reprezentirajo, ampak tudi z načinom na katerega se le-te reprezentirane. Gre za razkodiranje sporočilnosti posredovanih podob. Kader je neko zaporedje slik oz. posnetek z neprekinjenim tekom kamere na glede na to, ali se je gibala ali mirovala. »Sekvenca je sintagmatska, diahrona zbirka prizorov, ki so sami sestavljeni iz množice planov« (Bontizer, 1985: 10). Manipulacija s prostorom in časom poteka v dokumentarnem filmu prav tako kot v igranem filmu z uporabo filmskih izraznih sredstev oz. z uporabo ekspresivnih form¹⁵. Če uporabljamo kakršen koli kontekst prostora in časa neke konkretne reprezentacije, se srečujemo z manipulacijo (npr. tudi TV novice imajo velik potencial manipulacije, saj so audiovizualno telo). Smisel pomenskosti je v organiziranju reprezentacij na način, da imajo le-te določen pomen za določeno občinstvo.

Običajno pričnemo sumiti v reproducirano stvarnost in njeno avtentičnost, ko nam filmsko platno ne pokaže vsega. Vendar pa vloga filmskega platna ni le v tem, da nam omogoči, da vidimo film, temveč tudi v tem, da nam del stvarnosti skrije. Tisto, kar filmska slika skrije, se lahko nahaja bodisi med kadroma bodisi znotraj kadra. Prostor v zunanosti filmskega polja je

¹⁵ Ekspresivne forme filma so: filmski kader (kratki, srednji, dolgi), gibanje kamere (statična, gibljiva), filmska montaža, laboratorijski efekti, scenski efekti, zvok (hrup, govor, tišina, glasba), filmska projekcija, filmski ritem, ki vsa ta filmska sredstva povezuje, nespecifična izrazna sredstva kot so literarno-dramaturška sredstva, realistična naracija, vzročno-posledična naracija in klasična poetika, žanr, junak, značaj, dramski konflikt, katarza (prečiščenje, očiščenje), igra, mimika (geste, neverbalna komunikacija), monolog, dialog, kompozicija slike (različni kadri, koti snemanja, luč, barve, črno-belo), stripovska izrazna sredstva (storyboard - strip o filmu),

pravzaprav podaljšek kadra in predstavlja torej njegovo imaginarno razsežnost. Večkrat tisto, kar se dogaja zunaj vidnega polja, nosi večjo veljavo in težnost kot tisto, kar je vidno. »Prostor zunaj polja je neoprijemljiv in se ga s filmskimi sredstvi ne da definirati, ker nastopa zmeraj sočasno s prostorom v kadru. Ali drugače povedano, prostor zunaj polja ni nič konkretnega, oprijemljivega in določljivega, ampak deluje kot abstraktni prototip vidnega. To 'zunanje' se konstituira vedno znova, sočasno z vsako filmsko sliko in je zanjo radikalno neulovljivo, kar je pravzaprav njen ireduktibilni pogoj« (Kavčič, 1986: 117). Film je razvil vrsto svojih kod in pravil. Vendar pa v ustvarjanju filma ni določenega pravila kako naj bi si neki posnetki sledili. Režiser izbira način kako bo vizualno predstavil neko zgodbo. Gre torej za sestavljanje mozaika, ki ga lepi režiser filma oz. montažer. Ko gledamo film, ponavadi razumemo nek posnetek ravno zato, ker se nanaša na naslednjega ali predhodnjega. Film je torej nanizan in vsak kader pogotuje naslednjega in obstaja zaradi prejšnjega. Odnosi med posnetki v filmu morajo biti vzpostavljeni ne da bi se upoštevalo ustaljena pravila. Gre za venomer novo zloženko. Odnos med posnetki lahko vzpostavlja montaža, odnos znotraj posnetkov pa seveda mizan scena. Oba odnosa ustvarijo filmski ustvarjalci, nato pa jih občinstvo interpretira. (Turner, 2001: 51-75)

Uporaba suspenza je v dokumentarnem filmu občutljiva. Potrebno je držati nit zanimivosti in ne samo odkrivati dejstva, ki so predvidljiva, saj to odvrta pozornost. Del suspenza¹⁶ je to, da imamo vpogled v tisto, kar je bilo še prejšnji trenutek nevidno ter nam z določenimi posnetki odvrta pozornost ter nas dobesedno zavaja. Lahko bi rekli, da več skriva kot odkriva. Ljudje radi gledamo samo tisto, kar je zanimivo. To, kar smatramo, da je zanimivo, pa je tisto, kar se igra z nami, kar moramo razvozlati, kar se samo ne pojasnjuje. Ljudje konstantno hrepenimo po razvozlanju ugank, po razkritju skritega. Izbira teme v dokumentarnem filmu je vedno povezana s tem kaj ljudi zanima. Vsak dober dokumentarni film mora vsebovati konflikt in konfrontacijo protagonistov in antagonistov. Vendar pa je tudi zanimivo temo potrebno zaviti

fotografska izrazna sredstva, filmski triki, arhitekturna izrazna sredstva, glasbena izrazna sredstva (kompozicija, sinhroničnost, ritem), plesna izrazna sredstva, televizijska izrazna sredstva, digitalna izrazna sredstva. Vir: Jovanovič, Jovo (2003): Osebni zapiski filmskega seminarja-Laboratorij 2003.

¹⁶ »Kadar pripoved sledi zaporednim dogodkom, lahko pri gledalcu ustvari napeto pričakovanje naslednjih dogodkov. Gre za t.i. učinek suspenza, ki je lahko dosežen z elipso oz. z nepopolno, pomanjkljivo predstavitevijo (preteklega ali sedanjega) dogodka« (Vrdlovec, 1999: 114).

in stopnjo zanimivosti z najrazličnejšimi prijemi še povečati. Zadrževanje informacij seveda povečuje vizualno napetost, ki zahteva od gledalcev, da iščejo rešitev, ki jo izkušajo (Leacock, 1998: 46). Npr. funkcija zatemnitve neke sekvence lahko v montaži nosi dvojen pomen: prvič, da gre za element podaljševanja negotovosti, napetosti in priprave presenečenja, ki sledi in drugič, da gre za skoraj simboličen prijem, ki poudari ključnost dogajanja filma zunaj polja slike. Torej obstajata dva vidika, in sicer, dogajanje, ki nam je ponujeno v polju slike in dogajanje zunaj kadra, ki edino zares priteguje našo pozornost, saj se razume kot nekakšna uganka, ki jo poskušamo razvozlati ali neka skrivnost, ki namiguje, da bi jo gledalec lahko odkril.

Mikuž (1997: 146) piše, da je »/z/vočni film omogočil vpeljavo glasu iz zunanosti polja«, kar pa je v filmskem svetu omogočilo širše možnosti ustvarjanja suspenza in sprožanja čustvenih doživetij (npr. nasilno dejanje v zunanosti polja oz. brez samih posnetkov, spremljanih z krutim zvokom). V dokumentrnem filmu je ustvarjanje filmskega prostora pomembno s stališča kreativnega sledenja dogodkov in situacij, kjer mora filmski ustvarjalec biti sposoben posneti material tako, da ga nato lahko zlepi skupaj (zmontira) v skladu z vsemi filmskimi vodili, ki omogočajo, da gledalčeva percepcija ostane nemotena. Sestavljanje sekvence neke akcije je seveda kompleksen proces, saj je potrebno za nezmoteno percepcijo neke akcije zagotoviti kontinuiteto neke dejavnosti, kar pa ponavadi zahteva veliko surovega materiala, ki ga je med seboj možno zmontirati. Dokumentarist Leacock (1998: 44) v svojih filmih poskuša kreirati sekvence, ki bi ob združitvi predstavljale trenutne aspekte njegove percepcije tega, kar je posnela njegova kamera. Njegov namen je posneti spontanost, vendar se zaveda, da jo lahko s svojo prisotnostjo zruši in uniči, zato se poskuša subjektu čimbolj približati in ga opazovati z minimalnim posegom v situacijo tudi tako, da je v 60. letih uporabljal snemanje brez luči, stojala, mikrofona, slušalk, brez zahtev, da nekdo naredi to ali ono, nikakor pa ne, da oseba ponovi akcijo, ki je niso uspeli posneti. Pristnost pred kvaliteto posnetka torej. Piše pa tudi, da je vse to tudi večkrat kršil. Flathery (Leacock, 1998: 46) pravi, da je kamera kot konj s slepili; vidi lahko samo to, kar je pred njenim nosom. 'Vizualno polje' v umetniškemu delu kot je kino ali ekran, kot pravi Vogel (1974: web), ni več primarno polje, kjer se le-to izraža, temveč se razširja po celotnem prostoru med samim vizulanim poljem in opazovalcem. Filmski

ustvarjalec potrebuje gledalčevo kooperacijo, kot aktivno zavestno, kreativno pomoč. Kar se od gledalca pričakuje ni izdelana slika o svetu, ampak se od njega pričakuje udeležba pri soustvarjanju le-te. Za participacijski film je po mnenju Chiozzija pomembno srečanje (Križnar, 2003: 91). Chiozzi (*ibid*). navaja biodokumentarec (npr. projekt Navajo)¹⁷ in socialni dokumentarec kot možne zvrsti uporabe v vizualni antropologiji ter ugotavlja, da so to lahko nova področje uporabe vizualne tehnologije oz. antropologije vizualnih komunikacij. Torej pri ustvarjanju vizualnih zapisov oz. dokumentarnih posnetkov ne gre za analiziranje drugosti, ampak za interakcijo med drugostjo in 'sebstjo'. Participacija seveda pomeni, da je ustvarjalec dejansko opazovalec, raziskovalec, filmar in partner tistih oseb, ki jih proučuje.

2. DOKUMENTARNI FILM V VSAKDANJEM IN FILMSKEM SVETU

Film kot umetnost, ki bliskovito raste ter se odmika vplivu starejših umetnosti ter začenja celo sam vplivati nanje, postaja mogočno orodje propagande in vzgoje, vsakdanje in množično socialno dejstvo, ki ustvarja svoje lastne filmske norme in zakone, nato pa jih samozavestno krši (Jakobson, 1989: 215). Za obravnavo dokumentarnega filma sem se odločila, saj le-ta izhaja iz realnosti, prikazuje stvarne ljudi in dejanske dogodke, ki jih je mogoče uvrstiti v določen čas in prostor. Torej je žanr, ki je v okviru filmske realnosti najbolj podoben realnosti vsakdanjega življenja in je zato tudi primeren za prikazovanje realnih dogodkov in obravnavo posledic spremenjenega sprejemanja vsakdanjega življenja h kateri se v pričujočem delu obračam. Dokumentarni film torej vsebuje sociološka obravnavanja določenega stanja neke družbe v nekem prostoru in času. V primeru verodostojne reprezentacije dogodkov naj bi namreč »dokumentarni film predstavljal vizualni dokaz situacij in pojavov, ki so prepoznavni del človeške univerzalne izkušnje« (Šprah, 1998: 11). Prostor, ki ga dojemamo ob gledanju dokumentarnega filma, je vedno interpretiran kot nek obstoječ, realen kraj in je prepoznaven oz. ga lahko dojamemo kot del vsakdanjega življenja ljudi, ki jih opazujemo na platnu ali ekranu. Prav tako je tudi čas, ki v dokumentarnem filmu umešča posnete dogodke v neko obdobje in pojasnjuje obstoječe in realne dogodke, ki so vključeni v neko trajanje, dojeta kot

¹⁷ Glej Worth, Sol in Adair, John (1972): *Through Navajo eyes; an exploration in film communication and*

možno in realno. Dokumentarnega filma namreč ne moremo posneti, da lociramo časovnost dogajanja v prihodnost, saj ta lahko predstavlja samo dogodke iz preteklosti ali sedanjosti z namenom vplivanja na prihodnost. Mislim, da se dojemanje in interpretiranje časa in prostora v nekem dokumentarnem filmu in vsakdanjem življenju nenehno stikata in prepletata v predpostavkah, da gre v dokumentarnem filmu za predstavitev dogodkov iz vsakdanjosti oz. medijske reprezentacije družbenega življenja.

Dokumentarni film kot kreativna interpretacija realnosti, ki v prikazanih vsebinah nosi globino sporočila z namenom, da bi obravnavano prestopilo v širši prostor in čas vsakdanjega življenja ter ni namenjeno samo sledenju predvajanja na ekranu, naj bi bilo doživetje, ki bi ga gledalec izkusil ter bi prikazovalo delček iz življenja predstavljenih življenjskih zgodb in situacij. Temeljni smisel ustvarjanja dokumentarnih filmov Nichols vidi v t.i. oživljanju (*vivification*), ki ga dojema kot cilj iskanja resnice, ki leži v filmskem poskusu, da bi občinstvo začutilo izkušnjo, ki je prisotna na ekranu (Randolph, 2003: web). Nichols piše (*ibid.*), da občinstvo naj bi to, kar bi očutilo ob gledanju filma, ne bilo to, kar bi občutilo, če bi bilo dejansko na lokaciji snemanja, ampak gre bolj za predstavljanje določene situacije in občutenja umskih procesov (asociativnosti). Gledalčevo zavedanje je prirejeno nasprotujočim si težnjam ter tako lahko pri razumevanju dokumentarnega filma zagotavlja podobno izkušnjo kakor takrat, ko um razvršča misli nešteti nasprotij vsakdanjega življenja. Dokumentarni film vedno nekaj sproža (odpira neko problematično vprašanje, razkriva neka (zamolčana) zgodovinska dejstva, povzema nek izsek stanja neke družbe ali skupine, predstavlja portrete posameznikov), kot da bi ustvarjalec dokumentarnega filma drezal v čebelji panj, da bi pridne čebele-gledalce z prikazano vsebino-dokumentarcem zdramil iz sladkega dela-gledanja. Z namenom, da bi prikazana vsebina dopuščala vzpostavitev nekega čustvenega doživetja, ki bi vodile v spremembe družbenega sveta na boljše. Nichols (1994: 46-47) piše, da dokumentarnost po besedah Griersona obravnava realnost kreativno in sicer z namenom, da bi bili gledalci vzpodbujeni k aktivnosti v svetu z širšim vpogledom in celo bolj temeljitim konceptom družbene strukture in zgodovinskega procesa. T.i. klic k akciji usmerja dokumentarnost k večji povezanosti z

retoričnostjo kot pa z estetiko. Nichols ne vidi estetske vrednosti kot dela resnice, ki jo lahko najdemo znotraj dokumentarca, ampak meni, da resnica v dokumentarcu temelji na “napetosti med reprezentacijo in reprezentiranim kot izkušnjo s strani gledalca” (Randolph, 2003: web). Modeli dokumentarnih reprezentacij realnosti stremijo torej k nagovarjanju gledalcev, da bi bil tako vzpodbujen občutek namena in odgovornosti za neko tematiko, ki jo dokumentarni film predstavlja (*ibid.*). Dokumentarna so namreč tista ustvarjalna hotenja znotraj neigrane filmske produkcije, ki so v odnosu do družbenih gibanj in socialnih statusov sočasne realnosti in niso samo hladen, nezainteresiran posnetek neposredne realnosti, temveč sam vpis vanjo in opredelitev do nje same. Torej tista, ki imajo nek ‘socialni namen’ (Šprah, 1998: 10). William (Šprah, 1998: 93) piše, da socialni dokumentarec obravnava spremenljiva dejstva ter da s svojo intelektualno razsežnostjo pojasnjuje, kaj dejstva so, zakaj je do njih prišlo ter kako bi jih bilo mogoče izboljšati. Najpomembnejša pa je seveda njegova emocionalna razsežnost, saj občutenje dejstev lahko gledalce gane do te mere, da hočejo spremeniti sama dejstva in dogodke iz vsakdanjega življenja.

Croteau in Hoynes (2003: 196-198) ponujata na vprašanje, kako se medijske reprezentacije družbenega življenja lahko primerjajo z zunanjim »realnim« družbenim življenjem, naslednje odgovore:

1. Medijske reprezentacije niso realnost, čeprav je večkrat njihov namen ravno vzpodbuditi občutek realnosti. Reprezentacije (tudi reprezentacije realnosti v dokumentarnem filmu) so rezultat selektivnega procesa, ki izraža določene aspekte realnosti kot poudarjene in druge kot zanemarjene. Izraz 'pomanjkanje realnosti' ponavadi uporabljamo pri označevanju neke reprezentacije, da bi tako izrazili mnenje o tem ali nam je bila reprezentacija vseč ali ne.
2. Mediji ponavadi v celoti ne poskušajo reflektirati dejanskega »realnega« družbenega življenja. Seveda pa obstajajo družbene posebnosti v različnih medijskih žanrih, ki jih mediji pri občinstvu poskušajo osvojiti. Gre za to, da občinstvo razvija nek pogled na družbeni svet skozi medije, kar posledično sproža način kako proizvajalci oblikujejo medijska sporočila. Tako pridemo do različnih žanrov, ki jih občinstvo televizije srka, ko

so soap opere, glasbeni videi, romantični filmi, znanstvena fantastika, za katere pa ne moremo reči, da reflektirajo stanje neke družbe.

3. Pri pojasnjevanju kako medijska reprezentacija družbenega sveta sovпада z »realnim« svetom je potrebno vključiti težavnost termina realno. »V obdobju, kjer sociologi učijo o socialni konstrukciji realnosti in postmodernističnem izzivu o obstoju realnosti, ki jo poznamo, koncept 'realnega sveta' lahko izgleda kot artefakt iz preteklosti« (Croteau, Hoynes, 2003: 197). Socialna konstruktionistična perspektiva zagovarja, da nobena reprezentacija realnosti nikoli ne more biti v celoti »resnična« ali »realna«, saj mora izbirati med vključenostjo ali izključenostjo značilnosti mnogovrstne realnosti ter da so nekatera družbena dejstva lahko primerna, da jih uporabimo za merjenje realnosti in druga ne.

Vprašanje kako medijske reprezentacije družbeno življenje primerjajo z »realnim svetom« torej sproža misel, da naj bi mediji bili ti, ki bi reflektirali družbo. Vendar pa mediji za mnoge posameznike pomenijo beg iz realnosti vsakdanjega življenja, kar pa še ne pomeni, da medijske produkte percipirajo kot »realne« (Croteau in Hoynes, 2003: 198). Mitz (1987: 259-260) piše, da se gledalec zaveda, da ko gleda film zaznava nek imaginarij ter ve, da so njegova čutila telesno zadeta, da ne fantazira, da je četrta stena dvorane (zaslon) zares drugačna od drugih treh, da je nasproti projektor ter ve, da zaznava vse to, da se ta zaznani-imaginarni material odlaga v njemu samemu, kakor na drugem zaslonu, da se v njem spremeni v zapovrstje in sestavi v niz, da je potemtakem gledalec sam kraj, kjer dejansko zaznani imaginarij prispe do simbolike, tako da se ustanovi kot označevalec določene vrste institucionalizirane družbene dejavnosti, ki ji pravimo »kino«.

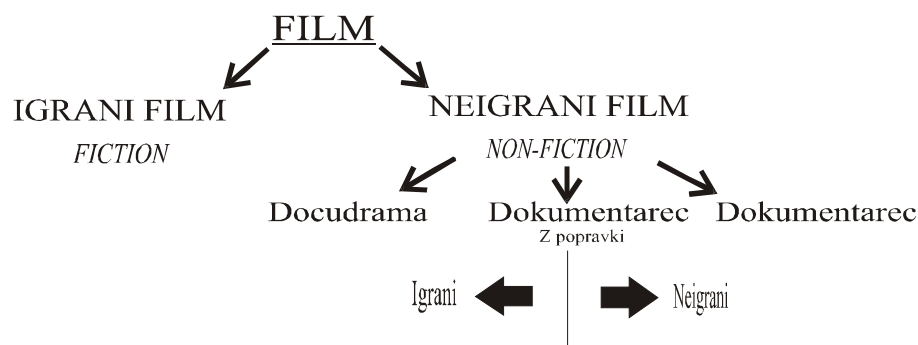
2.1 IGRANI VS. DOKUMENTARNI FILM

Film ali t.i. sedmo umetnost lahko razdelimo na fikcijski oz. igrani in nefikcijski oz. neigrani film, vendar pa razlika med dokumentarnim filmom in igranim filmom dejansko ni preprosto

enoznačna in nedvoumna. Dokumentarni film je eden od filmskih rodov¹⁸. Dokumentarnost označuje nenameščenost, neprilagojenost (kameri), slučajnost, neponovljivost in spontanost.

Slika I:

Razdelitev filma na igrani in dokumentarni film



Vir: Tonejc, Matija (2002): *Elementi ideologije v naraciji dokumentarnega filma: mitologije prehoda in slovenski dokumentarni film*, FDV, Ljubljana, str. 11.

Dokumentarni film je v svoji osnovi *non-fiction* film, ki ne vsebuje igranih elementov in fikcije. Seveda pa značilnosti igranega in dokumentarnega prehajajo med seboj in se medsebojno dopolnjujejo. Tako je mogoče, da so v dokumentarni film vključeni filmski igralci, ki simulirajo realnost in tvorijo dogodke, ki se v vsakdanjosti ne bi zgodili sami od sebe ali pa upodabljajo dogodke iz preteklosti oz. rekonstrukcijo. Gre za t.i. *docudramo*, ki temelji na dejstvih in predstavlja tako trenutne družbene razmere kot tudi starejše zgodovinske dogodke in se sklicuje na zagotavljanje dokaj točne interpretacije realnih zgodovinskih dogodkov ter dodaja igrane elemente. Staiger (2003: web) piše, da je *docudrama* oblika reprezentacije, ki je skupek dveh kategorij: dokumentarnega filma in drame. Teme *docudrame* so predvsem družbene in zgodovinske, vendar pa gledalci večkrat ne razlikujejo med dejanskimi dejstvi in vzpodbujenimi, igranimi elementi. *Docudrama* je uporabna za televizijo, za oglaševalske namene, širitev družbenih rezultatov, vzpostavitev identitete in zgodovine. Seveda pa lahko rečemo, da televizijski status kot medij, ki konstruira pripoved, ki jo definiramo kot 'fikcijo'

¹⁸ Filmski rodovi: dokumentarni, igrani, animirani, eksperimentalni.

vključuje tudi prezentacijo 'realnosti'. Sorodna forma *docudrame* je 'reality TV' (*ibid.*). Šprah (2000: 76-77) piše, da je danes dokumentarni film eno izmed ključnih prizorišč, na katerem se bo odigrala poslednja bitka za kinematografsko podobo in je na prvi pogled presenetljivo, da se velik del (naj)sodobnejših teoretskih analiz dokumentarca – še vedno – ukvarja z vprašanjem načinov same dokumentaristične reprezentacije.

Dokumentarne reprezentacije lahko od fikcije razlikujemo v naslednjih okvirjih (Nichols, 1994: 47-8):

1. Privrženost principom retorike, ki vodijo razprave, ki imajo težo, resnost in razumnost. Te razprave vključujejo ekonomične, medicinske, pravne, geografske, vojaške strategije, zgodovinske, antropološke, psihične, novinarske, dokumentarne in znanstvene elemente, kjer je namen reprezentirati stanje stvari v zgodovinskem ali naravnem svetu v pomenu same razprave po sebi bolj kot pa da bi ponujali odprte imaginarne reprezentacije le-njih. Dokumentarnost se prilagaja narativni strukturi (začetek, sredina, konec) in narativnim tehnikam (kot so realizem, subjektivni pogledi, ekspresivne predstave, itd.) v okviru razlikovanja od fikcije. Nobena druga možnost filmskega diskurza ni bolj jasna kot je dokumentarnost, ki ga Nicholson opisuje kot konstantno bazo argumentacij (Renov, 2001).
2. Poudarek na ustvarjanju argumentov skozi uporabo vizualnih ali slišnih dokazov. Vizualni dokaz vključuje podobe, ki konstruirajo, ilustrirajo ali izpostavljajo argument. Delujejo tako, da avtentične filmske trditve reprezentirajo nek aspekt zgodovinskega sveta. Verbalni argument vključuje pričanje prič ali ekspertov, ki govorijo v korist filma. Argument je lahko posredovan na način direktnega komentarja avtoritet ali posredno skozi filmsko perspektivo (kompozicija, osvetlitev, glasba, montaža).
3. Vprašanja stila so povezana z etičnim vidikom. Brez taktičnosti in ustrezne spodobnosti upravljanja s kamero lahko dokumentarist izzove neugodje (npr. paparazzi). Filmski ustvarjalci vstopajo v zgodovinsko areno, kjer se zapletejo s svojimi subjekti. Na kakšen način se osvobodijo ter opravijo svojo dolžnost je odvisno ravno od stila dokumentarne reprezentacije.
4. Reprezentacija družbenih akterjev nas lahko sooča z zgodovinskimi trenutki nekega človeka v nekem času in prostoru, spremenljivostjo življenja in subjekti, ki se srečujejo s

smrtjo (npr. dokazna video kasetna o smrti kamermana). Smrt je tematika fikcijskih filmov, smrt v smislu dokumentarnih filmov pa zaznava neskončnost, nestrpnost in čakanje. Nespremenljivost zgodovinskega časa prevladuje.

5. Tradicija dokumentarnega filma odpira vprašanja veličine in pomembnosti vsebine, ki jo predstavlja. Fikcijski film usmerja našo pozornost v zgodovinski svet na različne načine, vendar pa dokumentarni film odpira razpoke za gledalce med reprezentacijo in njenim zgodovinskim napotkom za gledalce. Tako imamo občutek, da v kakšnem koli smislu zaključek, kakršna koli rešitev konfliktov in posledic obravnavanih v temah, zahteva akcijo v zgodovinskem smislu. Razpoka je tako prostorska (podoba, sedanost, reprezentacija) kot tudi časovna (tukaj, dokazi, ki sprožajo posledice drugje). Torej ta razpoka gledalce povleče v zgodovinski svet, ki presega reprezentacije, kar nas opominja, da tako gledalci kot ustvarjalci dokumentarnih filmov ostajajo v zgodovini.

Nobeden od teh značilnosti pa ne obstaja v *reality TV*. Dokumentarni film izhaja iz same ontologije filmske podobe, ki je ne glede na to ali gre za podobo realnega ali artificialnega objekta vselej podoba oz. imaginarna prisotnost odsotnosti nekega objekta. Fiktivno oz. igrano in dokumentarno nista nujno antinomična pojma, saj je v filmu izmišljena zgodba lahko reprezentirana tako resnična, kot da je dokument, medtem ko je dokumentarno lahko tudi tako lažna kot fiktivna zgodba. Dokumentarni posnetki se uporabljajo v igranem filmu največkrat za doseganje učinka realnosti in subjektivnosti pogleda. Subjektivni kadri so tisti kadri, kjer kamera dobesedno stopi na tisto mesto, ki ga zaseda junak in s tem tudi gledalec, torej gre za posnetke tistega, kar vidi protagonist in skozi njega gledalec, kar vedno spremlja objektivni pogled, pogled na tistega, ki gleda s svojimi očmi. Subjektivni kadri¹⁹ so dovoljeni le po fragmentih, in še to s pomočjo pogledov na tistega, ki jih sproža (Širca, 1996). Kramer (1998: 36) pravi, da je pri snemanju resničnih dogodkov treba ohraniti preglednost in z ohranjanjem nadzora ustvariti občutek, da gre za igrani film. Ali pa kot pravi francoski cineast Jean-Luc Godard, ki je v svojih filmih pogosto prepletal fiktivno in dokumentarno: »Vsi veliki igrani filmi težijo k temu, da bi postali dokumentarni, in vsi veliki dokumentarni filmi želijo postati

igrani« (Vrdlovec, 1999: 146). Mitz celo meni, da je sleherni film fikcijski film (1987: 254). Da film sploh ni iluzija, pa trdi Dogma 95, ki je manifest danskih filmskih ustvarjalcev. Pri ustvarjanju je potrebno snemati na izbrani lokaciji, zvok mora biti posnet skupaj s sliko, kamero mora kameraman držati v roki, film mora biti barven, posebno osvetljevanje ni dovoljeno, filtri so prepovedani, film ne vsebuje akcije (uboji, orožje), časovne in prostorske odtujitve so prepovedane (da bi se lahko reklo, da film teče tukaj zdaj), filmski žanri niso sprejemljivi, filmski format mora biti 35 mm, režiser si ne sme pripisovati zaslug ter se zavezuje, da film ne bo vseboval njegovega lastnega okusa ter da sam ni več umetnik. S podpisom *VOW OF CHASTITY* filmski ustvarjalec priseže, da je njegov glavni cilj prisiliti resnico, da izstopi iz karakterjev in uprizarjaja ne glede na esteske nagibe²⁰.

Dokumentarni film je nek specifično oblikovan pogled na neko aktualnost, ki izpostavlja določena družbena vprašanja, ki se nanašajo na občinstvo in potencialno tudi vplivajo nanj (Nelmes, 2002, 212). Teorija dispozitiva govori, da so za učinkovitost filma, tudi dokumentarnega filma, bistveni gledalci in gledalke, saj se kot pravi Jean-Louis Boudry (Zajc, 1998: 107) prvič, gledalci v kinu identificirajo z mehanizmom reprezentacije, šele nato pa tudi z junaki filmske fikcije ter drugič, da znameniti kinematografski 'učinek realnosti ni odvisen od predstavljenega temveč od 'stanja subjekta' oz. realnosti, ki jo simulira kino. Torej film ne simulira realnosti, ampak 'stanja subjekta', s tem ko se naslavlja na gledalca, na vsako gledalko in vsakega gledalca posebej (*ibid.*). Vsak posameznik ob videni vsebini posredovano dojame na svoj način, ki se lahko razlikuje od drugega posameznika. Grierson (Nelmes, 2002: 213) meni, da je kino oblika publikacije, ki lahko objavi sto različnih pogledov za sto različnih občinstev. Sauter (Nichols, 1994: 52) piše, da gledalci dojemajo najbolj nezaslišane in sramotne dogodke resničnosti, ki jih lahko vidimo na velikih platnih, tako da se zavedajo, da se le-ti dogodki na srečo dogajajo nekje drugje, nekemu drugemu. To tudi dovoljuje gledalcem, da sedejo v prvo vrsto ter jim dopušča, da se prepustijo diskretnemu opazovanju. Vendar pa *voyeurizem* in dokumentarni film nista nujno neposredno povezana, ker se prvo najpogosteje navezuje z željo

¹⁹ Film *Ženska v jezeru* (Robert Montgomery, 1946) je edini čisti poskus subjektivnega filma, ki naj bi izzvala popolno identifikacijo gledalca z igralcem. Vendar pa se to ne zgodi, saj manjka pogled tistega, ki nam pogled daje.

²⁰ Glej http://www.dogme95.dk/the_vow/vow.html

opazovanja z distance določenih plasti življenja, medtem ko se dokumentarec bolj kot k "razkrivanju" nagiba k "pričevanju" in občutku, da postajamo sestavni del "zgodbe", ki jo pripovedujejo²¹.

2.2 DOKUMENTARNE REPREZENTACIJE REALNOSTI

Reality changes; in order to represent it, modes of representation must change.

(Bertolt Brecht)

Čas in prostor sta v vsakdanjem in dokumentarnem svetu največkrat dojeta kot možna in resnična in prikazujeta to, kar živimo. Dokumentarno resnico lahko razumemo, kot organizacijo naših mentalnih percepcij. Razumevanje dokumentarnega filma se premika od same prepoznavne izhodišča realnosti znotraj filmskega teksta k razumevanju kako ta tekst dojemamo. Gre za to, da je zaupanje v predstave funkcija podobnih odnosov z subjektom, kar pomeni, da obstaja zaupanje v razumevanje resnice kot bivanje, ki definira naš svet za nas, in sicer, to je percepcija (Randolph, 2003: web). Percepcija in interpretacija dokumentarnega filma kot realnega pa je odvisna od načina reprezentacije neke družbene realnosti.

Nichols (1998a: 4-13, 1998b: 9-30) je dokumentarne načine reprezentacije realnosti razvrstil na 4 načine, in sicer, razlagalni, opazovalni (obzervacijski), interaktivni in reflektivni način, kjer vsak način prinese svežo perspektivo realnosti:

1. Razlagalni način dokumentarne reprezentacije realnosti

To je najstarejša forma dokumentarizma, kjer naracijo vizualnih slik omogoča spremljanje zgodbe s komentarjem pripovedovalca. Avtorja, ki sta se v največji meri posluževala tega načina za prikazovanje dokumentarnih vsebin, sta J. Grierson in R. Flaherty. Grierson (Šprah, 1998: 53) meni, da "do resnice ne prideš tako, da vklopiš kamero, ampak se moraš zanjo potruditi..., do nje ne prideš zgolj s kukanjem skozi objektiv... Nič takega kot resnica ne obstaja, dokler je sam ne spraviš v obliko. Resnica je interpretacija, je percepcija". Nezvočnost filmov je zahtevala, da je ob projekcijah posnetkov komentator razlagal filmske slike ter v kaos podob vnašal red oz. namigoval kaj naj si občinstvo ob gledanju dokumentarnega filma misli.

²¹ Andrej Šprah, elektronska pošta, januar 2004.

Danes je to 'off', ki se največkrat uporablja pri dnevnih televizijskih novicah. Komentatorjev glas kot vsevedni 'glas Boga' ne asociira samo na to, da pripovedovalca ni bilo možno videti, ampak tudi na njegovo usmerjevalno funkcijo in vodenje misli gledalcev, ki nastopa v funkciji objektivnega glasu vednosti namenjenem gledalcu, medtem ko podobe služijo predvsem za njegovo ilustracijo in kontrast govorenega. Montaža ima pri razlagalnem načinu predvsem vlogo vzpostavljanja in ohranjanja retorične kontinuiranosti bolj kot časovne in prostorske. Ustvarjalci dokumentarnih filmov so, zaradi nepripravnosti tehnične opreme za snemanje, večkrat zamudili dogodek, ki so ga želeli posneti. Zato so velikokrat posluževali uprizarjanja dogodkov. Pomanjkljivost priročnosti in praktičnosti tehnične opreme je dokumentariste v 30. letih večkrat prisilila v poseganje v dogajanje, čeprav to ni bil njihov prvotni ali želeni namen. Večkrat so občinstvu pri projekcijah dokumentarnih filmov pojasnjevali osebna razumevanja ali notranje poglede tudi sami avtorji posnetkov, ki so bili dogodkom priča. Torej posnetki sami po sebi še niso zagotavljali razumljivosti in jasnosti prikazanega. To pa je rojevalo prvo stereotipizacijo in omogočalo generalizacijo družbenih fenomenov neke kulture kot drugačne s pomočjo prikazovanja vizualnih gibljivih slik, ki so približevale različnost drugih kultur tistim akterjem, ki so si vedenja drugih v kinu ogledovali. Prvi namen dokumentarnih filmov je bil prikazovati drugačnost, ki je posledično ob komentatorstvu vzpodbujala obsojanje in posmehljivost drugim kulturam in drugim vedenjskim vzorcem, vrednotam in normam. Razlagalni način namreč poudari občutek objektivnosti in dobro utemeljene sodbe ter je nagnjen k posploševanju. "Vednost je v razlagalnem dokumentarnem filmu pogosto epistemološka v Foucaultovem smislu, se pravi, da prevzema oblike nadosebne gotovosti, ki so skladne s kategorijami in koncepti, ki v določenem času in prostoru veljajo za dane ali resnične, oziroma so v skladu s prevladujočo ideologijo zdrave pameti" (Nichols, 1998: 5). Prednost razlagalnega načina je, da se aktualnega problema lotimo upoštevajoč reference, o kateri nam ni treba dvomiti ali jo ustvarjati, temveč jo preprosto vzamemo za samoumevno. (Nichols, 1998: 4-5; Šprah, 2000: 77-79; Musser, 86-88)

2. Opazovalni (observacijski) način dokumentarne reprezentacije realnosti

Opazovalni dokumentarec, ki ga zastopajo R. Leacock, D. A. Pennebaker in F. Wiseman ter nekateri drugi predstavniki t.i. *direct cinema*, je zasnovan na osnovi načela nevmešavanja

filmskega ustvarjalca. V filmskem procesu je prišlo do radikalnih sprememb, saj je tehnološki razvoj snemalne opreme omogočil, da so kamere začele snemati izven studijev ter se tako približale vsakdanjemu življenju. Sprememba se je pojavila delno tudi, ker glavni medij ni bil več kino, ampak televizija. Filmskim ustvarjalcem je bilo tako omogočeno nevsiljivo snemanje početja ljudi, ki pogleda niso eksplicitno obračali h kameri. Mobilna, sinhrona snemalna oprema je filmske ustvarjalce postavila v vlogo nedolžnih spremljevalcev dogodkov iz vsakdanjega življenja, ki bi se tako ali drugače, neodvisno od njih zgodili. Nezadovoljstvo z moralizirajočo karakteristiko razlagalnega načina je bilo konec, ko je bilo komentatorstvo pri projekcijah dokumentarnih filmov ukinjeno. Dokumentaristi so dogajanje snemali z prepričanjem, da ima posneti material vrednost znanstvenega dokaza, ker je posnet brez kakršnega koli vmešavanja. Šprah (2000: 79) piše, da filmski ustvarjalec »/s/ svojimi narativnimi tehnikami umeščanja pripovedi v specifičen trenutek in konkreten prostor, kjer prepušča besedo ljudem in dogodkom, vseskozi dokazuje, da pripada zgodovinskemu svetu, hkrati pa se izkazuje za izčrpnega opazovalca in opisovalca vsakdanjosti.« Glavni namen filmskih ustvarjalcev, ki so uporabljali observacijski način dokumentarne reprezentacije realnosti, je bil nepopačeno približati gledalcu vsakdanji svet skozi medij dokumentarnega filma. Observacijski način je ustvarjanje omejil na sedanost in zahteval njegovo distanciranje od samih dogodkov. Montažni stil je bil namreč namenjen ohranjanju kontinuitete prostora in časa, četudi je to pomenilo prikazovanje nezanimivih scen, torej za poudarjanje vtisa živega ali realnega časa, ne pa logičnega razvoja kakšnega argumenta ali problema. "Celo kadar se film preseli na drug kraj dogajanja, še vedno ohrani vtis prostorske in časovne povezanosti, ki se sklada s trenutkom snemanja, zaradi česar predstavlja observacijski film tako živo obliko reprezentacije 'v sedanjiku'" (Nichols, 1998: 6). Odsotnost komentarja naj bi gledalcu podal občutek realnosti prostora in časa, in sicer, kot da bi se le-ta znašel v samem dogajanju. Filmski ustvarjalci niso posegali v rezultat in so bili, kakor tudi sami gledalci posnetkov, v situaciji prvič in je bila le-ta zanje nova. Pri opazovalnem načinu dokumentarne reprezentacije realnosti, veliko vlogo nosi tehnološka snemalna oprema, ki pripisuje človeku ustvarjalcu le funkcijo upravljanja z njo, kot da bi le-ta nad njim bila superiorna. Lahko bi rekli, da tehnična snemalna oprema avtorjem dokumentarnega filma podeljuje anonimnost. V tem okviru gre torej za opazovanje vsakdanjih dogodkov v dokumentarnih posnetkih, ki so lahko vpogled v dogajanje,

saj gre za pripovedovanje oz. prikazovanje tega, kar dejansko je, brez vsiljevanja in selekcije. Obzervacijska reprezentacija lahko vključuje neopaznost in nevpletenost dokumentarista v dogodek, ki ga snema, kot je to na primeru *Cinema direct* ali pa je dokumentarist neprikriti udeleženec ter prevzema vlogo provokatorja kot na primer v *Cinéma vérité*. Vendar pa v obeh primerih ostaja glavni namen observacijskih filmov izčrpno opazovanje realnosti. (Nichols, 1998: 6-8; Šprah, 2000: 79-82; Musser, 89-92)

3. Interaktiven (vzajemni) način reprezentacije dokumentarnosti

Interakcija je postala bolj izvedljiva kot kadarkoli prej z uporabo prenosne snemalne opreme v poznih 50. letih. Filmski ustvarjalec je z uporabo interaktivnega način reprezentacije dokumentarnosti lahko bil v odnosu do družbenih akterjev, do nastopajočih v filmu, lahko je prevzel mentorsko vlogo, lahko se je udeležil v situacijah ali pa bil tožnik ali provokator. *Cinéma vérité* se v veliki meri poslužuje snemanja iz roke, kar pridonese k občutku subjektivnosti pogleda. Gre za način evropskega dokumentarnega filma iz začetkov 60., ki sta ga uporabljala npr. Jean-Luc Godard²² in Jean Rouch²³, katerega elementi se uporabljajo še danes. Intervju je pogosta oblika interakcije interaktivnega načina, ki dokazno gradivo uporablja kot argument, ki je posledica interakcije med filmskim ustvarjalcem in subjektom. Za *Cinéma vérité* je torej značilna interaktivnost med 'akterjem' in ustvarjalcem filma. "Funkcija montaže je ohranjanje logične kontinuitete med posameznimi stališči, ponavadi brez vsepovezujočega komentarja" (Nichols, 1998: 7). Robert Kramer (1998: 35) je o *cinéma vérité* izjavil, da je „šlo za prepričanje, da bo nova oprema, ki je mnogo preprostejša za uporabo, odprla več prostora in omogočila snemanje relativno dolgih prizorov-skratka, da bo posenti material deloval resnično“. Oba pristopa, *Cinema direct* in *Cinéma vérité*, vključujeta uporabo lahko prenosljivih kamer in zvočne opreme za snemanje dogodkov, da bi tako lahko ujeli dogodke, kakor so se dogodili, brez uporabe scenarija. »Reprezentacija zgodovinskega sveta v

²² Godard je kot predstavnik Novega vala v 60. letih redefiniral način kako gledamo film ter kot filmski esejist in poet ustvaril t.i. filmski jezik kot realni del poročanja.

²³ Rouch, etnograf, ki je leta 1947 začel uporabljati film, da bi posnel afriške rituale in običaje. Njegova eksperimentiranja so osnova, na katerih se je razvil *cinéma vérité*.

vzajemnem dokumentarcu je mesto 'srečevanja procesov družbene izmenjave'« (Šprah, 2000: 79). Značilen je močni vtis naključnosti in dogajanja v sedanjiku. Kljub razliki, da filmski ustvarjalci *Cinema direct* uporabljajo tehniko t.i. "fly on the wall" tehniko in ustvarjalci *Cinéma vérité* participirajo v dogodkih, ki jih snemajo, predstavniki obeh smeri verjamejo, da snemanje dogodkov, kot se le-ti dogodijo, vodijo v to, kar Rouch (Musser, 1996: 328) imenuje »privilegiran moment«, v katerem je resnica o subjektu filma zagotovljena. Obstaja pa seveda vprašanje v kakšnem obsegu prisotnost kamere vpliva na realno situacijo v življenju in je poseg dokumentarista v vsakdanje življenje ljudi še etičen. (Nichols, 1998: 7-9; Šprah, 2000: 72-85; Musser, 92-95)

4. Refleksiven način dokumentarne reprezentacije realnosti

Za refleksiven način je bistvena tema sama reprezentacija zgodovinskega sveta, kjer ne gre toliko za sam zgodovinski svet, ampak za sam proces reprezentacije sveta. Refleksivna reprezentacija se loteva torej vprašanja kako opisati zgodovinski svet. Pozornost gledalca pritegne s tem, ko sam proces ustvarjanja postavi kot problem za gledalca. Prav tako pa ta način lahko vsebuje uporabo igralcev, ki prihrani uporabo ljudi za predstavitev bistva narave prezentacije, ne pa narave njihovih lastnih življenj in izkušenj. V refleksivnem načinu dokumentarne reprezentacije realnosti gre za srečanje med filmskim ustvarjalcem in gledalcem, ki tako spodbuja gledalca k višji stopnji zavedanja njegovega razmerja do filma in do problematičnega odnosa med filmom in tem, kar reprezentira. Montaža opozarja na samo filmsko formo in posnetki so mnogo daljši kot pa so potrebni, da prepoznamo družbeni pomen dogodka. Torej gledalcu ni dopuščeno, da se prepusti reprezentaciji zgodovinskega sveta, ampak se preko zavedanja filmskega aparata v filmu obrača nazaj k samemu sebi kot gledalcu. Nichols (1997: 10) piše, da "refleksivnost poudarja epistemološki dvom. Poudarja deformacijsko posredovanje filmskega aparata v procesu reprezentacije". To, da je vednost sama po sebi postavljena pod vprašaj odnosa do bistvenih vprašanj o naravi sveta, strukturi in funkciji jezika, avtentičnosti slike in zvoka dokumentarnega filma lahko označimo kot težave verifikacije in statusa empiričnih dokazov v zahodni kulturi. Refleksivni dokumentarec torej izvira iz želje ustvarjalcev kot so Dziga Vertov, Jitt Godmilow, Raul Ruiz, da bi razkrili same

konvencije reprezentacije in postavili pod vprašaj vtis realnosti, ki je za ostale tri načine neproblematičen. Nelmes (2002: 230) piše, da je “refleksivni/igrani dokumentarni film tisti, ki je veliko bolj subjektiven in samorefleksiven v svoji konstrukciji, izhajajoč iz arbitrarnosti in relativnosti ‘objektivnosti’, ‘realnosti’ in ‘resnice’”. (Nichols, 1998: 8-10; Šprah, 2000: 85-90; Musser, 527-537).

Kasneje pa je Nicholson (2001, 88-138) svojo klasifikacijo štirih dokumentarnih reprezentacij realnosti dopolnil še z dvema modeloma:

1. Poetično eksperimentalna dokumentarna reprezentacija realnosti

Ta dimenzija ima veliko vlogo pri uveljavitvi pripovedovalčevega glasu v dokumentarnem filmu. Poetični potencial kina ostaja v veliki meri odsoten v kinu atrakcij, kjer je ‚razkazovanje‘ imelo večjo prednost kot pa ‚govoriti poetično‘. V obdobju avantgardne umetnosti je prišlo do izražanja različnih mnenj, ki je zavračal podrejene perspektive prikazovanja nekih atrakcij ali kreiranja fikcijskih besed. Taka dela so se najpogosteje začela z prikazovanjem fotografskih podob iz vsakdanjega življenja. Večji pomen je bil na tem, kako filmski ustvarjalec vidi stvar kot pa na sami sposobnosti kamere, da snema, da je to videti kot resnično. Torej prvotnega pomena je subjektiven pogled filmsega ustvarjalca na določeno vsebino, ki jo preko dokumentarnega filma predstavlja. Vodilno vlogo je imel torej dokumentaristov pogled na svet²⁴. Avangarda se je torej razširila v Evropi in Rusiji v 20. letih in tako je tudi filmska ustvarjalnost temeljila na novih pogledih, saj se je ravno skozi oči umetnikov širil velik liberalni potencial. Osvobojeni kino je to, kar je prišlo pred kamero (neobdelan material in samo pripovedno filmsko ustvarjanje) in se predstavil z poetičnim načinom dokumentarne reprezentacije realnosti.

2. Performativna dokumentarna reprezentacija realnosti

Performativen dokumentarni način se sprašuje o tem kaj je znanje in kaj šteje za razumevanje. Odpira in ureja načine, da bi z njimi lahko demonstrirali kako neko znanje zagotavlja vstop v razumevanje bolj splošnih procesov v družbi. Izkušnja ali spomin, čustvena zapletenost, vprašanja vrednosti in verjetja, pripadnosti in principa vstopajo v naše razumevanje, in sicer, v tiste aspekte sveta, ki jih najpogosteje naslavlja performativni dokumentarec (institucionalno ogrožje (vlade, cerkve, družine in poroke) in specifične družbene prakse (ljubezen in vojna, tekmovanje in kooperacija), ki ustvarjajo neko družbo). Performativni dokumentarni film podčrtuje kompleksnost našega znanja o svetu tako da poudarja njegove subjektivne in učinkovite dimenzije. Ta oblika je podobna participativnemu načinu dokumentarne reprezentacije realnosti, s tem da vključuje subjektiven pogled na obravnavano tematiko dokumentarnega ustvarjalca. Gre torej za bolj subjektivno obliko dokumentarne reprezentacije realnosti. Performativni dokumentarec se primarno (emocionalno in ekspesivno), naslavlja na gledalce, bolj kot pa da bi opredeljeval in vpeljeval v nek svet dejstev, ki jih imamo skupne. Čeprav gledamo reprezentacijo zgodovinskega sveta filmskega ustvarjalca, ta sproža in si prizadeva, da bi le-ta postala naša lastna. Svet, ki je predstavljen z performativnim dokumentarcem postaja zapolnjen z evokativnim tonom in ekspesivnimi sencami, ki nas nenehno spominjajo, da je svet več kot samo skupek vizualnih dokazov iz katerih izhajamo (Nichols, 2001: 134).

Slika II

Glavne značilnosti in razlike dokumentarnih modelov glede na časovno pojavljanje

- **Hollywoodska fikcija**²⁵ (1910):

značilnost: fiksijska pripoved imaginarnih svetov,
razlika: odsotnost »realnosti«.

- **Poetični model** (1920):

značilnost: sestaviti svet z elementi poetičnega,
razlika: pomanjkanje specifičnosti, preabstraktno.

- **Razlagalni model** (1920):

značilnost: direktno se nanaša na probleme zgodovinskega sveta,

²⁴ Npr. Ruttmannov *Berlin: Symphonie of a City* (1927) ima poetičen in neanalitičen pogled, ki praznuje različnost vsakdanjega življenja v Berlinu nepovezano s kakršnokoli politično ali družbeno analizo urbanega življenja (Nichols, 2001: 90).

²⁵ Nichols holliwoodsko fikcijo navaja za primerjavo.

razlika: preveč didaktično.

- **Obzervacijski model** (1960):

značilnost: odsotnost komentarja in opazovanje dogodkov kot so se zgodili,

razlika: pomanjkanje zgodovine, konteksta.

- **Interaktivni model** (1960):

značilnost: intervju ali interakcija s subjekti, uporaba arhivskega filma za ponovno vzpostavljeno zgodovino,

razlika: pretirano verjetje v dokaznost, naivna zgodovina, preveč intuitiven model.

- **Refleksivni model** (1980):

značilnost: vprašanja dokumentarne forme, različnost od ostalih modelov,

razlika: preveč abstraktno, izguba pogleda aktualnih problemov.

- **Performativni model** (1980):

značilnost: izraža subjektivne aspekte klasičnih objektivnih diskurzov,

razlika: pomanjkanje poudarka na objektivnosti, uporaba nenavadnega stila.

Vir: Nichols, Bill (2001): *Introduction to Documentary*. Str. 13

V najširšem smislu je dokumentarni film tisti film, ki predstavlja aktualne dogodke in realne ljudi, ki temelji na dejstvih, bolj kot pa neka vsebina, ki podaja neke teorije ali osebne interpretacije. Termin dokumentarni film je prvič uporabil John Grierson februarja 1926 v reviji *New York Sun*, ko je pisal o delu *Moana* (1925) Roberta Flahertyja, ki je predstavil dokumentarni film kot predstavljaljočo možnost medija, ki producira vizualni 'dokument' določenega dogodka (Nelmes, 2002: 213). Dokumentarnost lahko označimo kot 'non-fiction' tekst, ki usposablja aktualnosti, ki lahko utemeljujejo posnetke dogodkov v živo ali pa npr. relevantne raziskovalne intervjuje, statistike, itd. Večina pomembnih področij, kot so potovanja, etnografija in arheologija, družbena vprašanja, znanost in vojna, so bila dokumentarno obravnavana še pred razvojem kina. Nihče ni dokumentarno umetnost zaznamoval bolj kot John Grierson, ki je ustanovil gibanje britanskega dokumentarnega filma. Dokumentaristi, kot Robert Flaherty, Alberto Cavalcanti in Grierson so ustvarjali z namenom, da bi uporabljali kino oz. se ga naučili uporabljati tako, da bi oživili in vzpodbudili industrijske delavce, pridelovalce in raziskovalce. Sledili so motu 'obdržati državo živo', kjer so vzpodbujali materialnost blagovnega prometa in industrije, osupljiv svet iznajdb in znanosti ter kompleksnost človeških odnosov na način, da so uporabljali močno orožje kinematografije, ki je vse bolj postajal nov obsežen svet imaginarnosti in različnih možnosti prezentacij realnosti ter vplivanja na vsakdanje življenje. Estetski poskus je bil izražanje skozi filmske strategije, ki

so bile iskrene, lucidne, globoko občutene ter so lahko vzpodbujale najboljše izide za državljane. Glaven cilj je bil kontrolirati, komulativno usmerjati ume generacije (Renov, 2001).

Vertov (Nelmes, 2002: 215) je v svojih tezah imel kinematografski medij za dokumentarno orodje²⁶. Njegovi filmi so vsebovali prikaze same produkcije filma, ki ni bila prikrita v ozadju nastajanja filma, ampak predočena v posnetkih kamermana kako snema, montažerja pri delu, posnetkov ljudi, kako v kino dvorani gledajo film²⁷. Za antropologa Jaya Rubyja, ki se ukvarja z antropologijo vizualnih komunikacij ter v številnih člankih in knjigah predstavlja razmerje med kulturo in slikovnim svetom fotografije, filma in televizije, je pri filmskem ustvarjanju v antropološke namene pomembna moralna, politična in znanstvena zahteva, ki jo izkazuje z reflektivnostjo (Križnar, 2003: 97). In sicer meni, da ljudje zlahka verjamejo, da so zapeljive slike pravzaprav resnične, zato jih moramo ves čas spominjati, da slike naredimo, ustvarimo znanje, da jih ne najdemo kar tako. Interpretacija samih videnih podob je bistvenega pomena za razumevanje same vsebine dokumentarnega filma. Odvisno od percepcije in interpretacije posameznika se vsak gledalec iz kina odpravi s svojo izkušnjo. Labarthe (1998: 63) piše: »Od samega začetka razvoja filma torej obstajata dve liniji razvoja: film kot umetnost podobe in film kot umetnost realnosti«. Za dokumentarni film oz. film kot umetnost realnosti fikcija ni cilj, ampak sredstvo prikazovanja realnosti (Labarthe, 1998: 63). Za Kramerja (1998: 37) pa je resnični duh dokumentaristike del želje po prisotnosti v svetu. Meni, da dokumentarec nima nič skupnega z antologijo ali vprašanjem, kaj je resnično, ampak je predvsem stvar neposredne izkušnje v smislu nekakšne eksistencialne definicije dokumentarcev. Torej je prisotnost v življenju z uporabo dokumentarnih form izražanja.

Torej že iz začetkov produkcije dokumentarcev vidimo, da je imela recepcija družbenega življenja skozi medij dokumentarnega filma velik pomen. Produkcija dokumentarnih filmov se

²⁶ Sovjetski dokumetarist Dziga Vertov je v serijah newsreel, ki so se imenovali *Kino-Pravda* ('Film-Resnica'), in filmskem pristopu, ki ga je poimenoval *Kinoki* (Kino-oko) verjel, da je oko kamere sposobno gledati bolj 'resnično' kot človeško oko.

²⁷ Prim. z filmom *The Man with a Movie Camera* (1929), ki se ukvarja z prikazovanjem same produkcije filma in poskuša prikazati novo postrevolucionarno sovjetsko družbo. Vendar pa obstajajo tudi kritike Vertove posebnosti pri ustvarjanju in očitki, da se s skoraj eksperimentalnim pristopom oddaljuje od samega prikazovanja realnosti,

je hitro širila po celem svetu. V svoji naravi je bila cenejša od igranega filma, pa vendar so tudi najbolj uspešni dokumentarni filmi pridoneli le malo več kot pa samo povrnili stroške produkcije. Lahko rečemo, da obstaja neka splošna značilnost odsotnosti motiva profita v snemanju dokumentarnih filmov, kar pomeni, da so dokumentariste k ustvarjanju vodili neki drugi razlogi in ne dobiček. Mislim, da je vodilo snemanja dokumentarnih filmov ravno v možnosti poseganja v zavedanje gledalcev, želji po vzpodbujanju aktivnosti družbenega življenja in predočenje obravnavane tematike skozi medij, o kateri je v družbi potrebno in vredno govoriti ter celo vanjo imeti nek širši in drugačen vpogled, kar pa lahko omogočimo skozi žanr dokumentarnega filma. Avtorji dokumentarnih filmov želijo probleme sveta osvetliti z lučjo medijev ter jih na ta način podati v vpogled gledalcem-potrošnikom, ki hrepenijo in srkajo nova pravila, ki so največkrat nepisana in razbrana v kodih, ki jih ponujajo današnji mediji. Današnja doba je namreč doba navdušenja nad novimi tehničnimi pridobitvami ter doba začetniških iskanj novih form izražanja in kodov.

3. SOCIOLOGIJA IN DOKUMENTARNI FILM

V nadaljevanju bom predstavila možnosti sociološkega proučevanja vsakdanjega življenja z uporabo dokumentarnega filma. O vsakdanjem življenju, ki si ga nepretrgano delimo z drugimi in v njem uporabljamo skupno skupino simbolov lahko opišemo torej kot nepretrgan tok interakcij. Obnašanje ljudi do fizičnih pojavov, drugih ljudi ali institucij temelji na pomenu, ki ga pripisujemo tem stvarem. Človeško delovanje ni zgolj reakcija na zunanje (družbene) in notranje (potrebe organizma) spodbude. Svojega delovanja ljudje ne uravnavajo le po vnaprej določenih pomenih, ampak te pomene vsaj deloma ustvarjajo, razvijajo in spreminjajo v interakcijskih procesih. Pomeni so rezultat interpretativnih postopkov, na katere se posamezniki opirajo v interakcijah. Posamezniki interpretirajo delovanja in namene partnerjev, hkrati pa v 'notranjem dialogu' preizkušajo možne načine svojega delovanja²⁸. Mediji želijo zavzeti prostor v simbolični moči ekspresivnosti na področju vsakdanjega življenja ter v največji meri izražajo družbene poglede. So kakršnokoli orodje, ki nam pomaga pri

kakor pravi Leacock (Nelmes, 2002: 216), da v filmu *The Man with the Movie Camera* »ne vidi nobene povezave z njegovim [Vertovim] izrazom po prikazovanju življenja takega kot je«.

participaciji v simboličnem interakcionizmu. Primarni medij je jezik, kakor tudi nebesedne kode kot npr. govorica telesa. Uporabljajo se v osebnih komunikacijah v točno določenem času in prostoru (*face to face* komunikacija). Sekundarni mediji pa so vsa tehnološka orodja, ki nam omogočajo jezikovno komunikacijo, neodvisno od tega, da morajo biti udeleženi na istem mestu od istem času.

Tipi komunikacij v družbi, ki zavzemajo različne pojavne vrednosti/danosti:²⁹

1. *Intrapersonalna komunikacija*: gre za samorefleksivno komunikacijo, ko se posameznikova komunikacija nanaša na sebe samega. Tj. pogovor s seboj ali sanjanje. Notranja komunikacija, ki se odvija znotraj posameznikovega uma in je lahko tiha ali pa jo je celo možno slišati. Ta tip komunikacije pa seveda lahko najdemo tudi v medijih. Npr. notranji govor v filmu ali monolog v drami.

2. *Interpersionalna komunikacija*: komunikacija med dvema ali večimi osebami, ki drug drugega dojemajo kot človeška bitja in ne kot institucije. Gre za t.i. *face to face* komunikacijo, kjer se vlogi govorca in poslušalca nenehno izmenjujeta. Gre za dialog, kjer je prisoten velik vpliv znakov, ki nam pomagajo spreminjati način naše govorne retorike. Zelo pomemben je torej feedback, ki ga prejemamo med komuniciranjem, ki pripomore k ocenitvi naše uspešnosti in zanimivosti našega govora. Na podlagi tega pa prirejamo naš način izražanja, da bi tem bolj osvojili in zainteresirali sogovornika. Obstajata dve vrsti interpersonalne komunikacije, torej *face to face* komunikacija, ki se odvija v istem prostoru in času, in medijska komunikacija, kot je npr. telefon, kjer se poslužujemo mimike, kakor pri osebni komunikaciji, ali pisma, ki lomijo časovno prostorsko enotnost.

3. *Skupinska komunikacija*: tip komunikacije, kjer so ljudje organizirani v strukturo, kjer so znane preproste vloge participacije v interpersonalnih komunikacijah oz. kdaj kdo prevzema pobudo konverzacije. V skupini dokaj hitro lahko prepoznamo vodjo pogovora, v katero poseg in sprememba toka ni dovoljena vsem udeleženi v skupini. Najbolj specifična skupina je

²⁸ Bernik, Ivan (1998): Osebni zapiski pri predmetu Obča sociologija. FDV, Ljubljana.

²⁹ Jirak, Jan (2003): Osebni zapiski pri predmetu Media and Society. FSV, Praga.

družina, kjer obstajajo določene obstoječe komunikacijske vloge in so izražene v specifičnih predpisih. Skupina je seveda lahko formalna ali neformalna.

4. *Interskupinska komunikacija*: gre za komunikacijo med različnimi tipi skupin, ki ne poteka samo v domeni jezika, ampak se lahko izraža v različnih kodah. Npr. nogometna tekma, tekmovanje dveh šolskih razredov.

5. *Javna komunikacija*: gre za komunikacijo, kjer lahko parcipira vsak član družbe. Medijska komunikacija je specifičen tip javne komunikacije, gledališče pa medijsko ni vsebovano. Javna komunikacija lahko vpliva na interakcijo med dvema osebama, ki delita interpersonalno komunikacijo. V različnih temah so mediji glavna domena za komunikacijo, saj se tematika odpira prav zaradi medijev samih. Včasih nam je o neki temi lažje govoriti v javnih medijih, kjer nimamo občutka, da smo v določeni situaciji in z določenim problemom sami. Prav tako so mediji pomembna tema za komunikacijo v interpersonalni komunikaciji, saj se pri vsakdanjem pogovoru večkrat pogovarjamo ravno tem kaj smo videli na televiziji ali drugih občilih.

Prostorska razsežnost vsakdanjega življenja se razteza od intenzivnih (iz oči v oči oz. osredotočenih) interakcij, do bežnih (neosredotočenih) ali posrednih interakcij, od simbolov, ki jih posredujejo fizično prisotni interakcijski partnerji, do pomenov, ki jih posredujejo osebe, ki fizično niso dostopne (sodobniki in predniki). Film, video, fotografija in digitalni mediji imajo vse večjo vlogo v raziskavah. Vizualni mediji lahko združujejo forme znanja, ki jih samo pisanje ne more. Sapir (2001: web) piše, da vsebina etnografskega vizualnega medija temelji na raziskavi, ki vključuje raziskovalne tehnike z dolgočasovnimi etnografskimi aranžmaji, intervjuji in opazovanje z udeležbo. Etnografski medij zagotavlja dostop do vizualnega in akustičnega sveta v praksi ter lahko omogoča možnosti za premišljevanje in izkušnjo odnosa med teorijo in opazovanjem na samem področju. Kot pri dobrem pisanju, vizualna dela zahtevajo veliko napora, vključujoč stvarne pomene, intelektualno investiranje in čas. Jablonko (2003: 104) v okviru povezave etnologije z vizualnimi orodji misli, da je video snemanje video praksa, ki jo lahko mnogi raziskovalci uporabijo za poglobitev dialoga med seboj in ljudmi, katerih življenja (dejanja, jezik) preučujejo, tako kot tudi za svoje lastno razumevanje sveta. Lahko rečemo, da gre pri etnografskem snemanju za to, da se učimo graditi svoj pogled glede na "pogled udeleženca" skupnosti, ki jo snemamo, v povezavi z medkulturno komunikacijo

antropološkega znanja o tej kulturi (Postma, 2003: 106). Chiozzi (Križnar, 2003: 89-90), ki je zagovornik participacijskega filma, ljudi s katerimi dela na terenu, vse bolj nagovarja, naj se izrazijo s fotografijami, filmi in video posnetki. Torej naj ljudje sami predstavijo svojo zamisel o njihovi samopredstavitvi in o pogledu na svet skozi vizualno produkcijo. Usmerja se na pomen vizualne komunikacije oz. na to, kako ljudje komunicirajo vizualno, da bi tako lahko vstopil v njihov svet (*ibid.*). Z digitalno demokratizacijo³⁰ pa je seveda tako proučevanje vse bolj mogoče. Avdiovizualno opismenjevanje postaja vse bolj dostopno in stroškovno dosegljivo za vsakogar. Digitalna demokratizacija preplavlja svet. Tako bi lahko sociološko, etnološko in antropološko proučevali še bolj približane posnetke³¹ neke družbe, saj bi jih dejansko ustvarjali pripadniki sami. Nichols (1998: 7) piše, da imajo observacijsko filmsko ustvarjanje, etnometodološki pristop in pristop simboličnega interakcionizma številna skupna načela, saj vsi podajajo empatičen, neobsojajoč in sodelujoč način opazovanja, ki zmanjšuje avtoritativnost, ki je značilna za razlagalni način. Observacijski način reprezentacije realnosti torej gledalcu ponuja vpogled v izkušnjo drugih ter pridobitev občutka ritmov vsakdanjega življenja (*ibid.*)

V knjigi *Zrcaljena podoba* Jure Mikuž piše, da filmsko platno lahko gledalcu odseva resnično podobo sveta, kakor to stori ogledalo. Mikuž (1997: 151) piše, da je na filmskem traku zabeležena prisotnost igralca filmski posnetek, na katerem lahko sam posameznik opazuje svojo igro in presoja stopnjo svoje identitete z vlogo. Prav tako lahko v posnetkih sebe v vsakdanji situaciji proučujemo svoje lastno gibanje in podobo lastnega telesa, svojo govorico telesa, lahko slišimo svoje retorične sposobnosti ter javne nastope in smo samokritični do surovega filmskega materiala, ki kakor nepopačeno ogledalo prenaša resnico oz. dokumentarno reprezentacijo realnosti. Merleau-Ponty (Mikuž, 1997: 152) trdi, da vsakdo vidi sebe kot z nekim lastnim očesom, ki gleda z razdalje nekaj metrov. Eksperimentalna psihologija dojemanja je dokazala, da mnogi ljudje na fotografiji ne prepoznajo svojega dela telesa, vendar nasprotno takoj prepoznajo lastno silhueto ali filmski posnetek svoje hoje. »Ne prepoznamo

³⁰ Digitalna demokratizacija, pocenitev in dostopnost tehnike omogoča artikulacijo samopredstave in svoje dejavnosti, poglede, stališča, kritiko skozi sodobne medije (video, film, internet)

³¹ Gre za bližanje in ne oddaljeni pogled, kot je omenjal Levi-Strauss. Ljudi moramo gledati od blizu, saj smo tudi mi sami njihov del (Križnar, 2003: 91).

torej nečesa, kar neprestano opazujemo, identificiramo pa tisto, česar ne moremo nikoli videti. Možno je seveda, da je kinestetična izkušnja lahko izdelala tudi vizualno predstavo o lastnem gibanju« (Mikuž, 1997: 152). Mikuž (*ibid.*) sklepa, da je »za vizualno samospoznavanje potreben izstop iz sebe in umestitev gledišča v oko lastnega drugega, ki nastopa kot drugi jaz«. To pa vodi k »Lacanova teoriji zrcalnega stadija, po kateri je za lastno identifikacijo odločilno šele vizualno spoznanje, ki ga v otroku vzbudi zrcaljenje« (*ibid.*). Vendar pa je primerjava filma in zrcala velika, saj »če primerjamo ogledovanje človeka v zrcalu z gledanjem filma na platnu ali slike na steni, je razlika jasna, saj v drugem primeru gledalec ne vidi samega sebe« (Mikuž, 1997: 152). Mead (Blumer, 1969: 78-89) piše, da je človeško bitje lahko objekt svojih lastnih akcij oz. govori o sposobnosti sebstva, da lahko posameznik opazuje sam sebe kot objekt. Torej posameznik lahko opazuje sam sebe med nekim delovanjem tako, da se z mislimi prestavi na neko točko izven sebe in se tako opazuje. »Ne glede na ločitev med dokumentarističnim lumièrovskim prikazovanjem in iluzionistično mélièsovsko fikcijo³² je film, v primerjavi s slikarstvom, že po svoji tehniki bolj objektivni. Tudi najbolj mimetični slikarski izraz ostaja odvisen od roke človeka – subjekta. Kamera lahko načelno stoji sama in s svojim objektivom objektivno snema objektivno danost. Svet se nato kaže skozi objektiv projektorja v svoji objektivni biti, v čisti pojavnosti, brez intervencije subjekta in brez kulturizirane ali ideološke obarvanosti. V človekovem prvobitnem, osnovnem prizadevanju po popolni obnovi vidnega je šele film najbolj neposredna reprodukcija resničnosti, ki v drugih zvrsteh subjektivega izražanja ni možna« (Mikuž, 1997: 151). »Pogled« kamere lahko torej odpira nova dožemanja in interpretiranja nekega dogodka za človeka.

Nichols (1998:7) z izrazom 'družbeni akter' opiše posameznike, ki predstavljajo sebe drugim, kar lahko razumemo kot neke vrste predstavljanja samega sebe oz. igranja. Družbeni akterji oz. ljudje torej na nek način igrajo znotraj same zgodovinske arene, v kateri se nahajajo. O tem govori tudi Goffman (1959) v tekstu *The Representation of Self in Everyday Life*, ko piše o načinu, kako posameznik v vsakdanjih situacijah predstavlja sebe in svojo aktivnost drugim in način, kako usmerja in nadzira vtis, ki si ga drugi ustvarjajo o njem. Gre za to, da posamezniki (namerno) ustvarjamo vtise in (nenamerno) oddajmo vtise. Naš cilj je uspešno definirati neko

³² Lumièr-začetnik dokumentarnega filma, Méliès-začetnik igranega filma.

situacijo, tj. definirati tako, da jo sprejmejo tudi drugi. Pri predstavljanju sebe drugim moramo rešiti številne »dramaturške probleme«. Ključni pojmi za analizo interakcij v dramaturški perspektivi sosrečanje (proces, ki se ga da razrezati na posamezne časovne etape; trajneje sta navzoča vsaj dva posameznika), predstava (vse aktivnosti posameznika v srečanju s katerim poskuša vplivati na druge), odnos akter-publika, rutina (vnaprej določen način delovanja, ki se dogaja v določeni predstavi), družbeni odnos, ospredje in ozadje.

Goffman določa različne dramaturške strategije in tehnike, ki jih posameznik uporablja pri svoji predstavi:³³

- dramatizacija oz. poudarjanje tistih aktivnosti, ki poudarijo posameznika takega, da doseže želeni cilj, upoštevanje družbenih pričakovanj, prikrivanje družbeno nesprejemljive lastnosti, prikrivanje pripravljanja na nastop in poudarjanje samega nastopa;
- idealizacija oz. poudarjanje enkratnosti predstave in stopnja sproščenosti pri predstavitvi ter posvečenost publiki, ki je v tem trenutku najpomembnejša;
- ohranjanje ekspresivne kontrole oz. posebna pozornost in skoncentriranost, saj že en sam spodrsrljaj lahko pokvari predstavo ter visoka dramaturška pripravljenost interakcije (publika se mora čutiti svojo enkratnost);
- ustvarjanje lažnega vtisa oz. posredovanje lažnih informacij o samemu sebi, da bi impresionirali publiko;
- mistifikacija oz. ohranjanje distance do publike in neka mera nedostopnosti, skrivnosti.

Po Goffmanu akterji situacij ne definirajo na novo, ampak uporabljajo že obstoječa, izdelana pravila in norme (Šadl, 1992: 75). Vendar vseeno lahko rečemo, da posamezniki v družbi delujemo na podlagi pomenov, ki izhajajo iz procesa interakcije ter se tako ustvarjajo, preoblikujejo, razvijajo in spreminjajo v interakcijskih situacijah ter niso stalni in oblikovani v naprej. Pomeni so torej posledica interpretativnih postopkov, ki jih akterji uporabljamo v procesu interakcije. Blumer (1969: 78-89) piše, da človek ni zgolj le aparat v neki družbi, ampak da imamo človeška bitja jaz. Človekovo subjektivno mnenje o razlagi nekih dogodkov postavlja v

³³ Bernik, Ivan (1998): Osebni zapiski pri predmetu Obča sociologija. FDV, Ljubljana.

proces zaznavanja. Pojem simbolična interakcija se nanaša na posebne in značilne značaje interakcije kot zavzemanja prostora med človeškimi bitji. Posebnost v bistvu vsebuje, da človeška bitja interpretirajo oz. definirajo akcije drug drugega namesto, da samo reagirajo na akcije drug drugega. Njihov odziv ni vzpostavljen direktno na akcijo drugega, ampak namesto tega zasnovan na pomenu, ki je prisoten ob takšnih akcijah. Tako je človeška interakcija posredovana z uporabo simbolov, z interpretacijo ali z ugotavljanjem pomena akcije drug drugega. Da bi lahko interpretirali dejanja drugega si moramo pokazati, da ima dejanje ta ali drug pomen ali lastnost. Posameznik določi različne objekte samemu sebi, jim daje pomen, presoja njihovo primernost za svoje dejanje, in sprejema odločitve na bazi lastne presoje. Lastno zaznavanje (*self-indication*) je gibljiv sporazumevalni proces, v katerem posameznik zazna stvari, jih oceni, jim da pomen in se odloči delovati na podlagi pomena. Posameznikovo obnašanje ni rezultat pritiskov iz okolice, podpore, motivov, stališč in idej, temveč to kako interpretira in obravnava vse te stvari v svojem delovanju. Posameznik v interakciji pridobiva smisel delovanj drugih. Gre za prevzemanje vlog drugih, kjer posameznik poskuša dognati namero ali smer delovanj drugih. Formulira in uvrsti torej svoje delovanje na bazi interpretacije delovanj drugih. Tako lahko rečemo, da skupinska delovanja lahko zavzemajo prostor v človeški družbi ter da je s procesom zaznavanja formulirano človeško življenje. (Blumer, 1969: 78-89)

V dokumentarnem filmu obstajajo različne oblike komuniciranja in predstavljanja realnosti, ki sovpadajo z različnimi vrstami dokumentarnih načinov (razlagalni, opazovalski, vzajemni, refleksiven, poetičen, performativen), ki se med seboj največkrat dopolnjujejo in redkeje izključujejo. Dokumentarni film je izražanje skozi medij vizualnosti (kino, televizija, internet), in sicer, skozi vizualni in verbalni jezik. Corner (Nelmes, 2002: 214) piše o štirih formah vizualnega jezika znotraj dokumentarnega filma:

1. Reaktivno opazovanje (*reactive observationalism*) - ustvarjanje dokumentarnega filma kot spontano snemanje materiala in možen predmet neposrednega kameranovega/režiserjevega opazovanja (nevmešavanje filmskih ustvarjalcev v dogodke, ki jih snemajo – *cinema direct*);

2. Proaktivno opazovanje (*proactive observationalism*) - ustvarjanje dokumentarnega filma kot specifična odločitev o snemanju materiala v odnosu do prejšnjih opazovanj kamremana/režiserja (večja stopnja izbire kaj se bo posnelo);
3. Ilustracija (*illustrative mode*) - pristop dokumentarnosti, katerega namen je direktno ilustrirati to, kar govori glas komentatorja (npr. prispevki televizijskih dnevnih novic);
4. Asociativnost (*associative mode*) - pristop dokumentarnosti, katerega namen je uporaba direktnih surovih dejstev tako, da se zagotovi maksimalna stopnja simboličnega ali metaforičnega pomena na vrhu literarne informacije, ki je dosegljiva v podobi (največja stopnja manipulacije, saj je uporaba aktualnosti namenjena simbolični in metaforični praksi);

Corner piše tudi o treh modelih verbalnega jezika v dokumentarni formi (*ibid.*):

1. Prisluškovanje (*overheard exchange*) - snemanje navidezno spontanega dialoga med dvema ali več udeleženci, vključenih v pogovor/opazovanje.
2. Dokaz (*testimony*) - snemanje opazovanja, mnenja ali informacije z pričami, strokovnjaki ali drugimi relevantnimi udeleženci v odnosu do dokumentarne vsebine, ki jih nagovorimo k izjavi. To je npr. primarna vsebina intervjuja.
3. Razlaga (*Exposition*) - uporaba glasu pod sliko ali direktno govorjenje v kamero kot figura tistega, ki se bistveno tiče gledalca v sprejemanje informacij in argumentov.

Nelmes (2002: 214) pravi, da Cornerjevi pristopi v odnosu do vizualnega in verbalnega jezika pomagajo definirati vrsto in širitev konstrukcije ter samorefleksivnost v dokumentarnem filmu, ki je ključna namera v evoluciji dokumentarnih filmov.

3.1 SIMBOLIČNI INTERAKCIONIZEM IN DOKUMENTARNI FILM

Simbolični interakcionizem se ukvarja z razlago družbenega delovanja z vidika pomenov, ki mu jih pripisujejo posamezniki. Mediacija s pomeni, ki jih ljudje pripisujejo dejanjem in izjavam drugih je bistvena lastnost človeške interakcije (Šadl, 1002: 74). »Po simboličnemu interakcionizmu je mogoče družbo dojeti in pojasnjevati samo kot rezultat interpretativnega delovanja ljudi, ki delujejo povezani v celote družbenih odnosov« (*ibid.*: 73). Sociološka smer

simboličnega interakcionizma pojasnjuje, da smo ljudje akterji, ki sami v interakcijah nenehno interpretiramo in kreiramo ter spreminjamo družbeni svet. Mead (Blumer, 1969: 78-89) meni, da so človeško mišljenje, izkušnje in obnašanje družbeni ter da človeška bitja v smiselne interakcije vstopamo glede na simbole. Simboli se torej nanašajo na načine, na katere jih ljudje dojemamo. Simbolna interakcija je potrebna, saj ljudje nimamo nagonov, ki bi usmerjali naše vedenje. Konstruirati moramo smiselni svet in v njem živeti, da bi lahko preživel. Simboli so torej tisti, s katerimi naravnemu svetu vsilimo pomen, s čimer postane človeška interakcija s tem svetom možna. Interakcija zahteva interpretacijo pomenov in namenov drugih. Mead (*ibid.*) piše, da je to možno z procesom »prevzemanja vlog«, kjer ena oseba prevzame vlogo druge osebe in tako osmišlja, interpretira, pripisuje pomen odzivom te druge osebe, ter da posamezniki začenjajo in usmerjajo lastno družbeno delovanje, hkrati pa na njih vplivajo stališča in pričakovanja drugih v obliki posplošenega drugega. Pomeni so pravzaprav rezultat interpretativnih postopkov, s prevzemanjem vlog in prilagajanjem pa lahko posamezniki lahko interpretirajo pomene in namene drugih ljudi (Blumer, 1969: 84).

Povezanost med simboličnim interakcionizmom in dokumentarnem filmu vidim v tem, da oboje izhaja iz notranjih pomenov, ki jih pripisujemo določenim družbenim situacijam, na katerih podajamo svoje mnenje in razlagamo svet v katerem živimo. Tako kot pripisujemo pomene svojemu lastnemu življenju tako tudi pripisujemo pomene na podlagi katerih dojemamo dokumentarne prezentacije realnosti. Tako kot v simboličnem interakcionizmu velja, da imajo posamezniki koncept jaza, ki omogoča, da gojimo predstavo o samemu sebi ter se lahko vživljamo v vloge drugih, mislim, da ta proces lahko poteka tudi preko javne komunikacije oz. preko medijev. Področje simboličnega interakcionizma, katerega najpomembnejši element je nanašanje na pomen znakov in simbolov v družbenem življenju, se ukvarja torej s pomenljivo komunikacijo in simbolično posredovano komunikacijo med ljudmi. Simbolni interakcionisti se torej v svojih analizah mikro družbenih razmer naslanjajo na metode opazovanja z udeležbo, saj na ta način lahko ugotovijo najustreznejša stališča akterjev. Dapit (Jablonko, 2003: 103) poudarja nujnost razvijanja osebnega stika z ljudmi ter pravi, da morajo raziskovalci, ustvarjalci filmskih dokumentov neposredno in odprto sodelovati z ljudmi, ki jih želijo posneti, tako da ti postanejo udeleženci, in ne »predmeti, videni skozi objektiv«. Predlaga tudi, da naj

ljudi, ki so jih posneli, povabijo k ogledu nastalega vizualnega gradiva in poslušajo njihov komentar. Raziskovalec oz. filmski ustvarjalec, ki želi najbolje posneti neko dogajanje, se mora najprej prepustiti in spoznati način videnja stvari, ki jo imajo tisti, ki jih želi posneti. Torej videti, kar vidijo oni, da bi jih tako lahko razumel. Prisotnost kamere pa pri nekaterih posameznikih ali skupinah včasih vzpodbudi tudi višjo stopnjo pripravljenosti podajanja svojih mnenj ali prikazovanj svojega obnašanja. Kamero dojemajo kot medij preko katerega lahko sporočijo svoja prepričanja (npr. subkulture) in izrazijo svojo željo po nastopu oz. javnemu izražanju svojega mnenja. Mislim, da opazovalec z udeležbo, ki uporablja pri svojem delu avdiovizualni zapis ter ima posluh za vključitev v neko skupnost in sposobnost vzpodbuditi vzajemnega zanimanja in prijateljskega odnosa, lahko pridobi koristne informacije o vedenjskih značilnostih neke kulture. Dokumentarni posnetki kot način opazovanja z udeležbo bi se lahko pri načinu sociološkega opazovanja in proučevanja izkazali kot koristno uporabni.

3.2 OPAZOVANJE Z UDELEŽBO V DOKUMENTARNEM FILMU

Vse sociološko raziskovanje vključuje neko vrsto opazovanja. Kot sredstvo zbiranja podatkov ima opazovanje z udeležbo v sociologiji dolgo zgodovino, sicer se ga v veliki meri poslužujejo tudi antropologi³⁴. Opazovanje z udeležbo so uporabljali zagovorniki različnih teorij, še posebno pa se povezuje z delom simboličnih interakcionizmov, kot so Herbert Blumer, Howard Becket in Erving Goffman. Pri opazovanju z udeležbo se opazovalec vključi v dejavnosti tistih, ki jih proučuje in postane udeleženi opazovalec. Vendar pa obstaja vrsta težav, ki se jih mora opazovalec oz. dokumentarist zavedati. Terenske raziskave in rezultati so pokazali, da se predmet opazovanja spremeni ob prisotnosti opazovalca, saj se opazovani vedejo bolj pravilno in bolj idealno-tipsko, predmet se vede kot opazovani predmet, objekti opazovanja radi ustrezajo opazovalcu in njegovim pričakovanjem glede na lastna načela gostoljubja, objekti opazovanja se sprenevedajo, lažejo, o kulturi poročajo lepše, kot je to v resnici, prirejajo informacije. Dlje kot raziskovalec opazuje, bolj je verjetno, da tisti, ki jih preučuje, pozabijo na

³⁴ Primer je študija Bronislawa Malinowskega o Trobriandskih otokih, ki je prispevek k sociologiji religije, in sicer, da religija podpira družbeno solidarnost z obvladovanjem situacij čustvenega stresa, ki ogroža stabilnost družbe.

njegovo navzočnost in da se obnašajo naravno. Za uspešnost udeleženega opazovalca je potrebno pridobiti zaupanje tistih, ki so opazovani.

Russell H. Bernard³⁵ našteva naslednje razloge, zakaj je tehnika opazovanja z udeležbo najpomembnejši način etnografskega zbiranja gradiva:³⁶

1. S tehniko opazovanja z udeležbo lahko zberemo različne vrste podatkov.
2. Zmanjša se problem reakcije na prisotnost opazovalca. Kadar se v okolju pojavi neki novi opazovalec, ljudje reagirajo drugače, kot bi, če ga ne bi bilo.
3. Postavljamo lahko tudi občutljiva vprašanja ter vprašanja, na katera lahko dobimo jasne odgovore. Sprašujemo bolj razumno, kot bi sicer.
4. Opazovanje z udeležbo preučevalcu omogoča intuitivno razumevanje tega, kar se dogaja okoli njega, s tem pa tudi določeno stopnjo zaupanja, da pozna prave pomene zbranega gradiva.
5. Marsikaterega problema ni mogoče niti načeti brez aktivnega opazovanja z udeležbo, saj drugače ni mogoče priti do podatkov.

Opazovanja z udeležbo lahko zaznamo in upoštevamo pri ustvarjanju dokumentarnega filma. Predvsem v fazi raziskovanja, ki je najpomembnejši del za pridobivanje podatkov o temi, o kateri nameravamo posneti dokumentarni film. Leacock (1998: 44) piše, da mora dokumentarist čim bolj spoznati svoj subjekt ter poskušati vzpostaviti prijateljstvo. Pri opazovanju z udeležbo se moramo največkrat, da bi opazovanja lahko zapisali, zanašati na svoj spomin, saj opazovanj ni mogoče direktno zapisovati. Rešitev bi lahko bilo snemanje na diktafon ali snemanje s kamero, kar pa seveda prinaša nove dimenzije v samo opazovanje z udeležbo. Vnaša efekt tehnologije, ki pa seveda v opazovanje z udeležbo vnaša tako prednosti

³⁵ Bernard, H. Russell (1994): *Research Methods in Anthropology: Qualitative and Quantitative Approaches*. 2. izdaja. Thousand Oaks, London in New Delhi: Sage.

³⁶ Marušič, Rajko (2003): Uvod v metodologijo. Interno gradivo Oddelka za etnologijo in kulturno antropologijo, FF, Ljubljana.

kot slabosti. Pri pregledovanju posnetega materiala vidimo še kako dodatno malenkost, ki označuje neko vedenje v določeni neponovljivi situaciji, kot pa če opazujemo stvari s prostim očesom. Oko kamere nam lahko namreč beleži neponovljivost. Dogodek, ki je minil, ga nikoli več ne bo. Audiovizualni posnetek gibljive slike nam omogoči, da ga ohranimo v času. Prav tako pa se srečujemo pri opazovanju z vrsto težav. Zavedanje posameznikov, da so opazovani, lahko vpliva na samo vedenje ljudi, saj se le-ti začno zavedati in razmišljati o svojih dejanjih. Sramežljivost pred očesom kamere včasih lahko odvzame tudi mnogo spontanih momentov in realnih situacij. Vendar dlje kot filmski ustvarjalec opazuje, bolj je verjetno, da tisti, ki jih opazuje, pozabijo na njegovo navzočnost in da se obnašajo naravno. V novih razmerah posameznik (raziskovalec) vedno reagira v okviru svojih lastnih izkušenj in kulturnih obrazcev, zato se pojavi vprašanje ali lahko zaupamo temu, da v resnici vidimo to, kar je pred nami. Naš lastni referenčni okvir nam lahko prepreči videti, kaj je udeležecem dejansko znotraj njihovih navad pomembno. Tako so posnetki lahko relevanten material za proučevanje dogodkov neke družbe, ki nam lahko odkrijejo novo dimenzijo, ki je pri svojem opazovanju nismo pričakovali ter nam jo prikažejo s posnetkom. S tem mislim, da lahko posnamemo včasih nekaj kar pri opazovanju ne bi opazili, ker bi opazovali v tistem trenutku neko nam znano situacijo ali preprosto bi našo pozornost prevzela neka druga stvar. Posnetki izsekov iz realnosti vsakdanjega življenja nam omogočajo, da neko družbeno vedenje proučujemo tudi v času in na različnem prostoru, kot npr. v prostoru, kjer pregledujemo posnetke.

3.3 THOMASOV TEOREM V DOKUMENTARNEM FILMU

Thomasova trditev o samoizpolnjujoči se prerokbi pravi, da če ljudje definirajo stvari kot realne, imajo njihove subjektivne definicije realne, objektivne posledice. Torej, če posameznik definira neko situacijo kot realno, bo ta realna v svojih posledicah. Šadl (1992: 74) v tekstu *Simbolični interakcionizem in definicija situacije* piše, da definiranje situacije ni preprosto le opis neke situacije, ampak je aktivni proces konstrukcije realnosti. Thomas pravi, da ljudje niso pasivni objekti objektivnih dejavnikov, saj v toku zavestne izbire in oblikovanja svojega delovanja na te sile tudi delujejo in jih spreminjajo. Po njegovem mnenju je osnovna enota proučevanja socialne psihologije proučevanje interakcije med subjektivnimi in objektivnimi

dejavniki. Posameznik je torej sposoben in ustvarjalen akter, ki ima sposobnost definiranja situacije in na podlagi tega usmerjanja svoje delovanje. Thomasov teorem se torej navezuje na spoznanje, da ljudje ne reagirajo izključno na objektivne značilnosti situacije, ampak tudi glede na to, kakšen pomen ima zanje. Tako ima lahko vpliv neke dokumentarne vsebine na gledalce, le če jih ti interpretirajo kot pomembne in vredne predispozicije bodočih družbenih sprememb. S tem mislim, da lahko filmski ustvarjalci izražajo svoje poglede na določeno tematiko preko dokumentarnega filma in tako izpostavljajo nek pomen, ki lahko vpliva na recepiante oz. gledalce ter njihovo bodoče delovanje in mišljenje.

V predpostavki tradicionalnega dokumentarnega filma velja, da je vsebina percipirana in interpretirana kot resnična, saj naj bi bil zapis realnega skozi kamero to, kar ima naše oko - eno gledišče. Vendar pa seveda lahko kamera neko dogajanje ali situacijo prikaže z večih gledišč. Tu postaja vprašanje kako lahko številnim gledališčem zaupamo, da dojemamo prikazano kot realno in jo v skladu s tem tudi interpretiramo, če nam v človeški naravi telo oz. oko to ne dopušča. Torej lahko rečemo, da zaupamo tehnologiji tako zelo, da celo to, ko nam ponuja t.i. „večglediščnost“, sprejemamo kot možno vzpostavitev subjektivnega pogleda neke objektivne situacije. S tem mislim, da si večvrstnost filmskih planov v neki situaciji predstavljamo kot enačenje z objektivnim pogledom, saj več zornih kotov prikaže situacijo, ki jo interpretiramo v nekem prostoru in času, z različnih pogledov, kar povzroči, da posamezniki lažje razvijejo subjektiven pogled na prikazano vsebino. Torej subjektivni pogled ustvarjalca dokumentarnega filma se prenaša skozi polje tehnologije, ki tako rekoč zagotavlja objektivnost pogleda z večplastnostjo in raznovrstnostjo, ki je širša od našega lastnega subjektivnega človeškega pogleda, in nam tako pripomore, da prikazano vsebino percipiramo in interpretiramo kot našo subjektivnost. Gre torej za prenos subjektivnega pogleda tako, da uporabljamo „večglediščnost“, ki tako ponuja občutek objektivnega prikazovanja. White (Renov, 2001) piše, da lahko katerokoli trditev o objektivnem mnenju nekega dogodka označimo z dvema okoliščinama:

- število detajlov je nedefinirano v katerem koli individualnem dogodku in je potencialno tudi neskončno,
- kontekst individualnega dogodka je neskončno obsežen ali vsaj ni objektivno določljiv.

Bontizer (Šprah, 1998: 137) se sprašuje »/a/li v dokumentarcu film ne deluje na način same narave zaznave, kot za svet občutljiva zavest? Torej bi lahko rekli, da 'kamera objektivno prenaša opazovano realnost'. Toda za katero objektivnost gre? Za objektivnost mehanike, ali za objektivnost gledišča tistega, ki z njo upravlja?« ter piše, da je dokumentarec žanr, ki je poln pasti, primeren za prikrite manipulacije in zahrbtne prevare prav v imenu realnosti in zaradi dozdevne objektivnosti kamere. Menim, da več gledišč kamere v dokumentarnem filmu poveča občutek vpogleda v posneto dogajanje in s tem ponuja percepcijo in interpretacijo dogodkov kot bolj resničnih v primerjavi z dogodki iz vsakdanjega življenja, ki niso zabeleženi z dokumentarnimi posnetki ter tako omogoča večjo možnost vzpostavitve gledalčeve subjektivnosti. Torej videno je videno kot bolj objektivno. Ravno v tem pa je ironija, saj je to, kar gledalec dejansko gleda le subjektiven odsev neke prezentacije realnosti oz. nagovor k sodelovanju in razmišljanju o določeni tematiki, ki ima vedno s strani ustvarjalca že postavljeno argumentirano stališče, ki ga dokumentarec predstavlja. Torej gledalec videno zaradi več kotov kamere, ki mu razkrivajo pogled na dogajanje, lažje dojame, da je to, kar vidi objektivni pogled že zaradi raznovrstnosti pogledov, ki mu jih ponujajo različno plani in koti kamere ter tako videno sprejme kot njegovo lastno subjektivno videnje. Kamera mu tako ponuja več kot mu lahko ponudi lastno oko. V okviru ogledovanj dokumentarnih posnetkov iz vsega sveta, ki mešajo prostor in čas, pa naj omenim, da lahko seveda vplivajo tudi na vedenje posameznikov v določeni družbi, saj svet vse bolj postaja homogenost različnosti³⁷.

4. POSTMODERNIZEM IN DOKUMENTARIZEM

Ideje simboličnega interakcionizma se navezujejo na posameznikovo dožemanje in pojasnjevanje situacij iz vsakdanjega življenja v postmodernističnem obdobju. »Gre za občutek, da je vsaka zavest zaprt svet, tako da morajo imeti reprezentacije družbene totalitete obliko koeksistence teh zapečatenih subjektivnih svetov« (Ženko, 2000: 131). Posameznikovo

³⁷ Glej <http://tv.oneworld.net/> *OneWorld Tv* je brezplačna interaktivna video stran, kjer lahko postanete član globalne skupnosti filmskih ustvarjalcev ter tako dobite možnost svoje lastne strani s svojimi osebnimi podatki, da vas drugi člani skupnosti lahko spoznajo. Po navodilih lahko ustvarite svoj video clip, ki ga lahko predstavite na OneWorld Tv ali pa v forumu skupnosti parcipirate v različnih debatah.

subjektivno dojetje in pojasnjevanje pomenov in življenja na sploh je v tem obdobju bistvenega pomena. Postmodernizem označuje kulturne in intelektualne spremembe, razpad hierarhij znanja, okusa in mnenj ter premik od besede k sliki. Vsakdo je soavtor življenja in kompresija časa in prostora je priložnost tudi za kompresijo našega razmišljanja. Uvrstiti dokumentarni film v obdobje postmodernizma je seveda velik izziv, ki se ga bom v tem poglavju poskusila lotiti. Izguba totalitete pri izkustvu časa in prostora povzroča problem časovne organiziranosti, saj je posameznik izgubil organizacijo svoje preteklosti in prihodnosti v koherentni celoti. Kompresija časa in prostora je dokaz, da čas in prostor nista objektivni kategoriji. Tudi kamera ni objektivna, saj ima vedno svoj lastni čas in prostor. Tako tudi dokumentarni film označuje subjektivnost filmskega ustvarjalca.

Postmodernizem je dobro razumeti, kot piše Jameson (2001: 10), "ne kot slog, marveč kot kulturno dominantno: to je koncept, ki dopušča prisotnost in soobstoj cele vrste zelo različnih, vendar podrejenih lastnosti". V obdobju postmodernizma se preobrazi tudi sfera kulture v sodobni družbi, saj se proizvajalci kulture nimajo obrniti več kam drugam kot v preteklost. Rekonstrukcija preteklosti se razširja na prostor današnjosti. Lahko sklepamo, da se postmodernizem kot reciklaža zgodovine in njenih ostankov lahko nanaša, povezuje in dopolnjuje tudi z nekaterimi idejami dokumentarnega filma, katerih namen je prav tako v sedanjosti prikazovati preteklost. Medij modernizma je bil fotografski papir, v postmodernizmu pa je to video kasete. V okviru modernizma je torej dokumentarna ideja temeljila na hranjenju in stanovitnosti. V postmodernosti pa video kasete v okviru povsodnosti, neskončnega sprejemanja in prehodnosti izgleda mnogo manj primerna za dokumentaristično vztrajno opaznost. Obvladovanje novo nastale situacije zahteva poseben proces, ki vključuje manipulacijo z okusi in mnenji in vodi v konstrukcijo novega sistema znakov in podob (Ženko, 2000: 127). V času vizualnih podob so informacije, ki so posredovane skozi medij televizije označene s pogojem animiranja tistih, ki gledajo in poslušajo ter tako črpajo nove podatke in vpoglede v obravnavane tematike. Williams (Jameson, 2001: 159) ob razpravah o televiziji razmišlja, da »blokada svežega razmišljanja pred malim okencem, ob katerem si razbijamo glave, ni brez povezave s tem celostnim ali totalnim pretokom, ki ga skozenj opazujemo«. Današnja družba je dojemljivejša za vizualno hitre nize različnih kadrov, ki ponujajo več

filmskega ritma in lahko že sama površinskost menjavanja t.i. sekvenc poskrbi, da se gledalec ne prične dolgočasiti. Način prikazovanja pridobiva na vse večjem pomenu. Osnovna forma postmodernizma je po Jamesonu video, ki je kot meni Renov le kratek ovinek od tradicionalnih interpretativnih pristopov ter je nezmožen, da bi vseboval dokumentarno vrednost. Vir in realnost v videu skupaj izginjata in celo pomen – označeno – je problematično. Prepuščeni smo tisti čisti in ponavljajoči se igri označevalcev, ki jih imenujemo postmodernizem, ki ne proizvajajo več spomeniška dela modernističnega tipa, ampak nenehno reorganizirajo fragmente teksta, ki je že obstajal, ter gradijo stare kulturne in družbene produkcije na nek nov kolažni način... takšna je logika postmodernizma na splošno, ki išče svoje najmočnejše in najbolj originalne, avtentične forme v novi umetnosti eksperimentalnega videa (Renov, 2001).

Obseg in vloga zabavljaštva je zajela vsa področja vizualne kulture. Da bi se izognili dolgočasnim dokumentarnim posnetkom, se v montaži lahko vključi tudi elemente videa in manipulativne montažne poteze kot npr. hitrega gibanja, upočasnevanja, zatemnjevanja, itd. ki tisto, kar gledamo popestrijo in razbijejo monotonost. Večina komercialne uporabe uporablja digitalne medije tako, da jo sestavljajo še tehnike retuširanja, barvne korekture ter celo dodajanja novih detajlov v mizan sceni komercialnih gibljivih slik, vedno z namenom 'brezšivnega' rezultata. Iluzija bolj kot kritika označuje cilj takšnih digitalnih orodij. Lahko predpostavimo, da postmodernistično površinsko spremljanje vizualnih podob lahko spreminja tudi pomen, ki ga nosi dokumentarni film, saj njegov primarni namen postaja vse bolj zabavanje publike in prioriteta niso več prikazovanja resničnih in avtentičnih dejstev. Vendar pa zdrava človeška logika narekuje, da so posnetki v dokumentarnem filmu jasni, čisti, nezavajajoči in direktni. In seveda je potrebno upoštevati, da je vse, kar vidimo na platnu ali ekranu le iluzija realnosti, kar pomeni, da vnos elementov, ki spoj vizualnih in zvočnih sekvenc popestrijo, nujen, da bi gledalce zadržali pred ekrani. Seveda pa je stvar zanimiva in privlačna, če vsebuje konotacije resničnega, kar lahko zaznamo na primer v *reality TV*, *big brother TV* ter prav tako tudi v filmih posnetih '*po resničnih dogodkih*'. To ljudi privablja h gledanju, saj v filmskem prostoru in času iščejo vsakdanje življenje. Želijo videti, da se nekomu drugemu dogaja to ali še huje, kot njim samim. Iščejo referente, da lahko o njih prosto razmišljajo in vendar jim ni potrebno misliti, kaj oni mislijo o njih, saj le-ti obstajajo in se razkazujejo samo na filmskem

platnu ali televizijskem ekranu. Gre torej za prisostvovanje s pomočjo medija v prizorih življenja nekih drugih oseb, ne da bi bili dejansko vključeni v sam potek dogajanja, saj obstaja neodvisno od našega opazovanja. Z določenimi vtisi iz sveta kina ali sveta ekrana (tu in tam) se vrnemo v vsakdanje življenje in komunikacijo.

Definicije avtentičnega postmodernističnega dokumentarnega filma ne navajam. Šprah meni, da je njegov smisel lahko razbrati v temeljnem neskladju med relativizmom, ki mu je zavezana usihajoča kulturna paradigma in svojevrstna zaveza, s katero se dokumentarec še vedno loteva predmeta svoje obravnave – torej stvarnosti kot take³⁸. Češki dramaturg in filmski ustvarjalec Jan Gogola jr. meni, da je povezava med postmodernizmom in dokumentarizmom zelo nežna, saj je termin dokumentarni film mrtev. Za dokumentarni princip snemanja realnosti kot forme postmodernost meni, da je nesmisel³⁹. Sodobni dokumentarec pogosto postavlja pod vprašaj – reprezentacijsko – naravo svoje lastne podobe, s tem pa razkriva težnjo po redefiniranju temeljnih razmerij med dokumentarno "resnico" in spremenljivostjo njene percepcije. Dokumentarna resnica je lahko najboljše razumljena kot resnica, ki jo najdemo v načinu kako organiziramo naše precepcije (Randolph, 2003: web). V prihodnosti se bo dokumentarec na eni strani še tesneje zblíževal s svojim igranim filmskim alter-egom, na drugi pa bo v zavzemanju za navzočnost v svetu – na docela drugačen način kot to pridigajo določene strategije "velikih bratov" – potenciral svojo ključno vlogo v dolgotrajni misiji osvobajanja pogleda⁴⁰.

4.1 REALITY TV IN DOKUMENTARNOST

Zajc (1998: 112) piše, da ni več nobenega dvoma, da nove tehnologije predstavljajo predvsem nove možnosti za uresničevanje starih družbenih in kulturnih pričakovanj. Eno takih pričakovanj je zahteva po realnosti, več 'resnice', ki stoletja poganja razvoj medijev vizualnega upodabljanja in je domnevno tudi temelj dokumentarnega filma. *Reality TV* je značilen primer postmoderne estetike, kjer nekaj kar je že bilo - nezdružljivo, nesorazmerno, protislovno - še vedno obstaja znotraj brezmejnega ovoja prisotnosti (Nichols, 1994: 61). Če *reality TV*

³⁸ Andrej Šprah, elektronska pošta, januar 2004.

³⁹ Jan Gogola jr., elektronska pošta, januar 2004.

primerjamo z dokumentarno tradicijo, lahko rečemo, da je primerjava taka kot bi primerjali seksualno 'perverzijo' z 'normalno' seksualnostjo po Freudu. Nichols piše (*ibid.*: 52), da je perverzija *reality TV* sorodna z povezavo elementov tradicionalnega dokumentarnega filma, mrežno razpršenostjo novic in etnografskim filmom ter leži v zmožnosti absorbiranja nekega referenta. Zajc piše (2003: 33), da je t.i. resnični čas, 'real time', osnova tehnološkega kompleksa, ki se je razvil ob *reality TV* s tem, da so gledalke in gledalci dobili priložnost, da programe *reality TV* spremljajo v resničnem času ter da na dogajanje tudi sami vplivajo, bodisi preko računalnikov oz. intraktivne televizije bodisi preko mobilnih telefonov⁴¹. *Reality TV* torej ni *resnični svet*, temveč *resnični čas* - nimamo opravka z estetsko kategorijo realizma, temveč z načelom sočasnosti, ki je danes osnova projekta interaktivne televizije kot enega od idealiziranih ciljev digitalne televizije (*ibid.*). *Reality TV* (Nichols, 1994: 52) vsebuje zabavljaštvo in spektakel, dramatično pripovednost in samotranje. Zgodovinska beseda v *reality TV* postane zreducirana na splet simulacij in prazne pogovore. *Reality TV* torej omogoča interpasivnost, ki je videti kot reakcija na zahteve po sami interaktivnosti (npr. v televizijskih komedijah se televizija celo smeje namesto nas). Nekako smo zraven, torej imamo občutek prisotnosti, a kljub vsemu smo fizično udeležujoče odsotni. Od televizije vse bolj pričakujemo, da nam bo dala mir ter nas pustila uživati v pasivnosti.

Reality TV (*ibid.*) zagotavlja »zanko« ter poudarja pomembnost:

- obsega, natančnosti, edinstvenosti in posledic,
- lokacije realizma,
- prikaza karakterjev;

ter dramatizira senzacionalne vidike nekega primera:

- ponavadi podobe napetosti obravnava v kontekstu s človeškim življenjem in telesno popolnostjo,
- počasi se premika k emocionalni klimi,
- spodbuja specifični odziv (žalost, strah, tolažba, šok).

⁴⁰ Andrej Šprah, elektronska pošta, januar 2004.

⁴¹ V Sloveniji tako interaktivnost poznamo v glasovanju glasbenih lestvicah.

Epizoda *reality TV* se ponavadi zaključí z odmevajočim trenutkom in mogoče kratkim premorom za efektivni odziv na fantastičnost in grozljivost, izzivalnost in nepozabnost, nenavadost in pokvarjenost, ko preide v frazo:« Kaj ni to neverjetno!« (Nichols, 1994: 53).

Epizoda *reality TV* nima namena, da bi sprožila določeni moralne ali politične vidike vsakdanjega sveta. Dokumentarni film pa vnaša določene interese v naše vedenje in nagnjenja za pogledom na svet. Edino vedenje v okviru obravnavanja *reality TV*, ki je resnično pomembno je potrošnja. Nichols (*ibid.*) piše, da ima *reality TV* kompleksno vlogo, saj realnost pušča za zaprtim oknom ter je uspešna v smislu zagotavljanja zgodovinskega referenta preko svojih mej, vendar hkrati deluje tudi konstantno tako da absorbira te referente znotraj teleprostora svojega lastnega izumljanja. Vstopamo torej v 'twilight' zono mej virtualne realnosti. Zaznamovanje naključnih, brezupnih trenutkov se povezuje med sabo v zavarovano moralno igro, ki proizvaja celoten tele-pobeg, ki nas ne toliko odekranizira od realnosti, ali nas vrača nazaj v njo, kot nas prežarči v tele-vizualno simulacijo. Naša subjektivnost se razteza k videoekranu, ki nas sprejema z dobrodoščico v kiborgovo okrožje informacij, hrupa, feedbacka in izobilja (*ibid.*). Odzivi na tele-vizualno simulacijo ustvarjajo smisel za naključno vitalnost v perverzmem »zdaj« tele-realnosti. Družbeni odzivi lahko izginevajo v tele-participaciji (*ibid.*: 54). *Reality TV* spodbuja upanje v tele-realnost za tiste, ki si ne želijo biti več zdolgočaseni ter upanje za prihodnost z konstantnim rušenjem v vseobsegajočo sedanost (*ibid.*).

4.2 NOVA DOKUMENTARNOST

V obdobju postmodenističnih pretapljanj in teženj k vse večji površinskosti in podobi nosi zanimivo vlogo ravno dokumentarni film, katerega osnovna značilnost je, da se pogloblja v zastavljena vprašanja ter sam s seboj, z prikazovanjem posnetega in zmontiranega, vzpodbudi določene reakcije v družbi. V današnji družbi se odpira vedno več vprašanj o tem, kaj je sploh res in kaj ne, čemu verjeti in čemu ne, kaj je vzrok in kaj posledica. Ko se odmikamo od našega verjetja, da je resnica v imaginarnosti dejansko funkcija odnosov podob v naših lastnih subjektih, se lahko navežemo na to, da obstaja zaupanje v razumevanje resnice kot take, ki definira naš svet za nas, t.j. percepcija (Randolph, 2003: web). Obstajajo različni principi, ki

pojasnjujejo kako posamezniki razumemo resnico. Randolph v tekstu *The Gap: Documentary Truth between Reality and Perception* predlaga, da ljudje resnico kot tako, ki leži v odprtinah razumljivosti, razumemo tako, da te odprtine zapolnujemo s svojimi mislimi (*ibid.*). Williams (*ibid.*) je postmoderni dokumentarni film npr. definirala kot odprt mehanizem za interpretacijo na način interpretacije lastnih izkušenj.

Vaughan (Randolph, 2003: web) piše, da v okviru semiološkega aksioma⁴² obstaja trditev, da ne moremo najti razlik med dokumentarnimi filmom in fikcijskim filmom. Vendar pa Nichols meni (*ibid.*), da je tisto, kar dela dokumentarni film bolj realen od fikcijskega filma dejansko to, da v dokumentarnem posnetku nekaj vrednosti trenutka vztraja in ostane zunaj razumevanja tematske organiziranosti. Dokumentarni film vsebuje tisto lovko, ki se razširja na področje vsakdanjega življenja tudi, ko ugasnejo kinematografske luči ali ugasnemo televizijski ekran. Vzporedno s tem, da je naraščala težavnost razlikovanja med dokumentarnimi in fikcijskimi filmi, je seveda naraščala tudi popularnost filmov, ki so rušili mejo med obema. Fikcijska prezentacija realnosti je realna, če je del filma in če film vsebuje fikcijsko telo. Brez fikcije, 'telesne govorice filma' in odprte strukture imajo dokumentarni filmi le sodobno ogrodje in ne vsebujejo sodobnega postmodernega principa⁴³. Odprta struktura je pomemben moment v ustvarjanju dokumentarnega filma. Bela Balazs (*ibid.*) piše, da se „prezentacija realnosti z gibljivimi slikami bistveno razlikuje od vseh drugih oblik prezentacije, v katerih predstavljena realnost še ni izoblikovana: še vedno je v procesu oblikovanja medtem ko se pripravlja prezentacija“. V samem procesu filmskega ustvarjanja se realnost še izoblikuje, kjer ima filmski ustvarjalec prosto pot. To je torej odprta oblika ustvarjanja dokumentarnega filma. Človeško bitje bo namreč s kompresijo življenja, s katerim se v vsakdanjem življenju vse bolj srečujemo, postalo tele-oseba z povezavami mnogih form življenja in za dokumentarni film bo nujno potrebna odprta struktura, če bomo hoteli zagotoviti t.i. dokumentarnost. Večina dokumentarnih filmov vsebuje formo zaprte strukture brez trenutkov kreacije, brez vidne

⁴² Semiotika omogoča, da razdvojimo ideje od reprezentacij, da bi tako videli kako je svet ali film narejen. Filmski pomeni so torej producirani skozi ustvarjanje pomena in odnosi med znaki so tisti, ki ustvarjajo družbeni pomen. Znak kot osnovo komunikacije lahko razdelimo na označevalec (signifer) in označenec (signified). Označevalec sam po sebi ničesar ne pomeni, razen takrat ko je v opoziciji z drugim označevalcem ali označencem.

⁴³ Jan Gogola jr., elektronska pošta, januar 2004.

povezave med vsebino in formo filma, ki se šele kasneje vzpostavijo med gledalcem in filmskim odnosom identifikacije ter ne vsebuje t.i. interaktivnosti. Za dokumentarni film pa je pomembno telo njenega nastanka. Samo v tem primeru je lahko gledalec znotraj filma in ne samo pred njim⁴⁴. Upoštevati moramo intervencijo in manipulacijo ustvarjalca dokumentarnega filma, da lahko govorimo o procesu nastajanja dokumentarnega filma kot procesu nastajanja prezentacije realnosti. Vsaka dokumentarna tema ima specifično 'telesno govorico', ki ji je potrebno odprto slediti in jo upoštevati pri ustvarjanju dokumentarnega filma.

Mogoče je v tem "post legitimacijskem obdobju" čas razprševanja gotovosti, fragmetacija in poudarjanje različnosti to, kar komercialne uporabe digitalnih medijev ponujajo ter ni nekaj kar je zajamčeno, samo v njegovi pojavnosti oz. videzu (Renov, 2001). Renov (*ibid.*) piše, da je cilj digitalnih sistemov transparentnost, možnost izpostavitve simulacije podobe filma v vsej njegovi fotokemikalni natančni reprodukciji ter da transformacija analognega zapisa v digitalno obliko prav tako film spreminja v samo podobo filma. Lahko bi predvidevali, da v obdobju digitalne dostopnosti, obstaja zmanjšano verjetje v digitalno podobo, saj je sedaj možno v digitalnem kodu zapisati vse. Ne obstaja nič, kar se v digitalni obliki ne da.

Digitalizacija je⁴⁵:

- največja možnost abstrakcije,
- kod,
- v realnosti ne obstaja,
- z vizualizacijo pretvoriti v nekaj, kar lahko deluje,
- misel, ki jo prevedemo skozi kod, ki lahko prenese informacijo v realnost.

A vendar Randolph (2003, web) navaja, da nove digitalne tehnologije ne bi smele ogroziti dokumentarno resnico, če to resnico dojemamo kot človeško izkušnjo pomenskih konstrukcij. Gre torej za težnjo po realnosti izkušnje in ne realnosti podobe. Renov (2001) meni, da dokumentarnost v postmodernizmu še vedno obstaja kot izziv in trditev: provokativno v svoji zavrnitvi individualne resnice, popolnoma moralne v svoji navezavi na zaupanje in individualne moralne odgovornosti. Williams (Randolph, 2003: web) piše, da v postmoderni

⁴⁴ Jan Gogola jr., elektronska pošta, januar 2004.

⁴⁵ Mrkvička, Thomaš (2003): Osebni zapiski pri predavanju Novi mediji, FSV, Praga.

dobi, dokumentarni filmi pospešujoče postavljajo v ospredje procese manipulacije filmskega medija, strategijo, ki podaja vprašanja o dokumentarni naravi subjektov, ki jih pomensko prezentirajo. Prav tako meni, da sedanja popularnost postmoderne dokumentarce uporablja eno od mnogih postmodernističnih nasprotij, in sicer, povečano nezaupanje oz. dvomljivost v fotografske podobe v povezavi z vedno bolj naraščujočo željo po resničnih dokumentarnih posnetkih, poželjenjem po dokazih ter popularnostjo razkazovanja. Nichols (*ibid.*) glede tega, da se v postmodernem času dokumentarna resnica postavlja pod vprašaj meni: »Dokumentarci so prišli, da bi uporabili nepopolnost, negotovost, pomnjenje, vtise, podobe subjektivnih svetov ter subjektivnih konstruktov«. Torej gre za to, da se sedanji dokumentarci odmikajo od razumevanja resnice kot funkcije tradicionalnega pomena fotografskega znakovnega odnosa z realnostjo in seveda naraščujoče sprejetje resnice kot subjektivnega konstrukta naše lastne percepcije (Randolph, 2003: web). Za dokumentarni film torej ni bistvena resnica, ampak splet strategij, ki so oblikovane, da z njimi izbiramo med ponujenimi relativnimi in naključnimi resnicami. Torej resnica dokumentarnih filmov leži v razumevanju filma kot podobnosti procesov kako ljudje organiziramo svet skoz našo percepcijo. Lahko rečemo, da dokumentarni filmi temeljijo na izkušnji. Kar prikazujejo, je izzsek nekega življenja, kjer se lahko najdemo in razberemo nam potrebne informacije, ki jih nato prenesemo v naše vsakdanje življenje. Dokumentarne reprezentacije realnosti se torej razširjajo za okvirje našega pogleda in nas spremljajo v našem dojetanju realnosti. Torej nam prinašajo nek pomen in smisel. Organizacijo kako um organizira naše izkušnje lahko primerjamo s tem kako vidimo resnico, ki jo dokumentarni film poskuša prikazati. Williams (Randolph, 2003: web) piše, da v našem vsakdanjem življenju zbiramo povzetke na podlagi naših izkušenj ter razumevanja sveta, ki pa izhaja iz nenehnega dojetanja in organiziranja tega kar doživljamo. Izberemo, kar verjamemo glede na to, kar vidimo, in ustvajrmo izboljšane orise h katerim se obračamo, da bi si uredili našo pot skozi življenje.

Odprto vprašanje obstaja ali dokumentaristi izrabljajo in ustvarjajo neke vsakdanje situacije, da bi lahko posneli film o tej realnosti. Gre za vzpostavljanje določenih situacij, mizan scen z akterji družbenega življenja, da bi tako lahko dobili in posneli reakcije posameznikov, ki bi v sebi nosile prvine avtentičnosti, resničnosti in realnosti. Ali je že sama bit realizacije neke ideje zmanipulirana in prirejena. Meje med tistim, kar je interpretirano kot vsakdanje družbeno

življenje in dokumentarnimi posnetki nekega dogodka, so lahko prepletene in lahko obstajajo druga zaradi druge. Ironično prikazujejo medsebojno odvisnost. Torej medijski svet se dotika naše realnosti in se zliva z svetom naših dojemanj in interpretacij vsakdanjega življenja v prostoru in času kot tudi z dokumentarnim filmom nekega časa in prostora. Bistveno pa velja, da naj bi dokumentarni film bil izkušnja tako za sam filmski tim, akterje dokumentarnega filma kot tudi za gledalce. Kot primer navajam afero Češki sen, ki sta jo sprožila absolventa FAMU fakultete ter zasnovala idejo otvoritve neobstoječega hipermarketa z naslovom Češki sen ter jo na posmehljiv in ironičen način direktnega nagovarjanja publike preko vsesplošne medijske reklamne akcije, da naj na otvoritev ne prihajajo, izpeljala z namenom, da bi lahko o samih reakcijah ljudi, ki so na otvoritev prišli in odkrili, da gre le za parodijo na svet hipermarketov ter da Češki sen s super nizkimi cenami dejansko ne obstaja, posnela dokumentarni film. Torej gre za vzpostavitev neke realne situacije z motivom posneti dokumentarni film, ki bi pričal o sami ideji in apiliral na parodijo celotne obsesije potrošništva in vse več otvoritev hipermarketov. Družbeni akterji so v situacijo in dogodek vključeni ne da bi vedeli prvotni namen filmskih ustvarjalcev. Torej gre za manipulacijo z realnostjo in vprašanje resničnosti, da bi dosegli cilj – posneli dokumentarni film. Ne velja zaman pregovor, ki pravi, da ni vse res, kar sporočajo mediji. V vsakdanjem življenju s pogledom npr. ne moremo 'zoomirati' in v dogodkih ne izbiramo kota v katerem bomo videli ali postavili ljudi v neko sceno, v vsakdanjem življenju se to več ali manj dogaja spontano. Lahko bi rekli, da je vse, kar se pojavi na platnu, prirejeno in narejeno zaradi kamere. Torej motiv snemanja je vedno prikazovanje samo. Avtorja filma, ki še čaka na premiero, Filip Remunda in Vít Klusák sta torej preko medija dokumentarnega filma poskušala opazovati in proučevati posameznike v določeni situaciji, torej v tem primeru namensko vzpodbujeni situaciji, da bi tako lahko podala stanje neke družbe v nekem času in prostoru. Češki sen je postal dogodek oglaševanja ter pokazal možne manipulativne principe oglaševanja. To ni film o neki temi, ampak je film, ki je tema sama po sebi. Dva mlada češka režiserja sta za namen dokumentarnega filma postala 'menadžerja', da bi nam pokazala vzpon oglaševanja na področju hipermarketa Češki sen in posledic le-tega. Organizirala sta veliko kampanijo o hipermarketu, ki sploh ni obstajala. Prazni prostor z fikcijskim hipermarketom na praškem obrobju je bila priložnost, da potrošniki

spoznajo sami sebe. Končno je oglaševanje tisto, kar je misel⁴⁶. Film je kooperacija med češko televizijo, FAMU, sponzorji in obema avtorjema z podporo filmskega sklada Češkega ministrstva za kulturo. Češki dramaturg in filmski režiser Jan Gogola jr. upa, da bo dokumentarističnega principa konec, saj življenje ni dokumentarnost ali fikcija, ampak topljenje in mešanje teh elementov. Pričakuje film, ki bo odprl možnosti začetka zgodovine kinematografije. Češki sen je zanj primer tega začetka, saj je socialno estetski dogodek s svojo lastno filmsko strukturo. Prva noč Češkega bo na platnu oživila pomladi 2004⁴⁷.

SKLEP

Motiv za pisanje pričujoče tematike se je razvil iz osebnega zanimanja za dokumentarni film. Vnos dokumentarizma v vedo sociologije zame predstavlja izziv. Spremenjena polja dojemanja vizualnosti in nove medijske komunikacije prinašajo spremembe v percepciji in interpretaciji

⁴⁶ Obstaja tudi internetna stran, kjer je možno zaslediti cene izdelkov iz hipermarktea Češki sen ter oglas za film. Glej <http://www.ceskysen.cz>

⁴⁷ Jan Gogola jr, elektronska pošta, januar 2004.

vsakdanjega življenja, prostora in časa ter tako ponujajo nove oblike medijskega izražanja in komuniciranja. Obdobje v katerem živimo dopušča nove poglede, združuje različnosti ter tako odpira nova vprašanja in vzpodbuja nove misli, da pojasnimo vsakdanje življenje. Vpliv prostorsko-časovne kompresije se razteza na vsa področja posameznikovega vsakdanjega življenja ter sproža spremenjeno sprejemanje časa in prostora ter družbenih praks. Na družbo lahko gledamo kot na mehko polje odnosov oz. proces in ne kot stanje. Multidimenzionalno dinamično socio-kulturno polje, v katerem se nenehno dogajajo spremembe, omogoča in vzpodbuja razvoj novih socioloških praks, ki pa se lahko raztezajo tudi v svet filma. Menim, da dokumentarni posnetki lahko ulovijo izsek gibljivosti neke družbe in tako podajajo sliko družbene realnosti nekega prostora in časa, ki jo je moč sociološko opazovati in proučevati. V dokumentarnem filmu je osnovna enota obravnave neke teme dogodek, tako sklepam, da je dokumentarni film, ki lahko beleži in predstavlja podobe o družbeni realnosti, ko na filmski ali digitalni trak beleži dogajanje kot neponovljivo družbeno gibanje in nato posneto reprezentira, lahko pripomoček k sociološkem proučevanju in pojasnjevanju vsakdanjega življenja. Mislim, da se dojemanje in interpretiranje časa in prostora v nekem dokumentarnem filmu in vsakdanjem življenju nenehno stikata in prepletata v posameznikovemu načinu dojetanja in pojasnjevanja ter doživljanja izkušenj. Vsak posameznik ob videni vsebini posredovano dojame na svoj način, ki se lahko razlikuje od drugega posameznika. Vendar pa filmski prostor ni gola ponovitev posnete realnosti, ampak konstrukt montažne manipulacije, skozi katero se ustvari nova realnost t.i. filmska realnost. Filmski ustvarjalec stremi k upodabljanju tridimenzionalnosti sveta na dvodimenzionalnih površini ekrana ali filmskega platna ter poskuša čimbolj približati prikazano gledalcu tako, da za to uporablja različne filmske forme (mizan scena, osvetljevanje, globina polja, perspektiva, zlati rez, itd.). Dokumentarni film je kreativna interpretacija realnosti. Percepcija in interpretacija dokumentarnega filma kot realnega je odvisna od načina dokumentarne reprezentacije neke družbene realnosti. Dokumentarne reprezentacije je po Nicholsonu možno razdeliti na razlagalno, opazovalno (observacijsko), interaktivno in reflektivno ter poetično-eksperimentalno in performativno dokumentarno reprezentacijo realnosti. Resnica v dokumentarnem filmu temelji na odnosu med reprezentacijo in reprezentiranim kot izkušnjo s strani gledalca. Dokumentarno resnico lahko razumemo, kot organizacijo naših mentalnih percepcij. Primerjava medijskih reprezentacij

družbenega življenja z zunanjim realnim družbenim življenjem pravi, da medijske reprezentacije niso realnost, čeprav je večkrat njihov namen ravno vzpodbuditi občutek realnosti, da mediji ponavadi v celoti ne poskušajo reflektirati dejanskega realnega družbenega življenja ter da je pri pojasnjevanju kako medijska reprezentacija družbenega sveta sovпада z realnim svetom seveda potrebno vključiti težavnost termina »realno«. Dokumentarne reprezentacije lahko od fikcije razlikujemo v okvirjih privrženosti principom retorike, poudarku na ustvarjanju argumentacij skozi uporabo vizualnih ali slišnih dokazov, vprašanja stila, ki so povezana z etičnim vidikom ter dejstvom, da nas reprezentacija družbenih akterjev lahko sooča z zgodovinskimi trenutki nekega človeka v nekem času in prostoru. Fiktivno oz. igrano in dokumentarno nista nujno antinomična pojma. Popularnost pridobivajo tisti filmi, ki stapljajo dokumentarne načine reprezentacije realnosti in igrane elemente fikcijskih filmov. Mediji v kulturi vizualnosti želijo zavzeti prostor v simbolični moči ekspresivnosti na področju vsakdanjega življenja ter v največji meri izražajo družbene poglede. So kakršnokoli orodje, ki nam pomaga pri participaciji v simboličnem interakciji. Družbeni akterji na nek način igrajo znotraj same zgodovinske arene, v kateri se nahajajo posamezniki ter pri lastnem predstavljanju drugim uporabljajo vrsto dramaturških strategij. Tako kot v interakciji izbiramo domene lastnega predstavljanja drugim, tako lahko tudi v okviru dokumentarnega filma izbiramo način mediacije skozi medij vizualnosti tako, da izbiramo med načini uporabe vizualnega in verbalnega jezika znotraj dokumentarnega filma. Povezanost med simboličnim interakcionizmom in dokumentarnim filmom vidim v tem, da oboje izhaja iz notranjih pomenov, ki jih pripisujemo določenim družbenim situacijam, na katerih podajamo svoje mnenje in razlagamo svet v katerem živimo. Tako kot pripisujemo pomene svojemu lastnemu življenju tako tudi pripisujemo pomene na podlagi katerih dojemamo dokumentarne prezentacije realnosti. Dokumentarni posnetki kot način opazovanja z udeležbo se lahko pri načinu sociološkega opazovanja in proučevanja izkažejo kot koristno uporabni. Za uspešnost udeležene opazovalca je potrebno pridobiti zaupanje tistih, ki so opazovani. Torej dokumentarist mora čim bolj spoznati svoj subjekt ter poskušati vzpostaviti prijateljstvo. Posnetki izsekov iz realnosti vsakdanjega življenja nam lahko omogočajo, da neko družbeno vedenje proučujemo tudi v drugem času in v različnem prostoru, saj posnetke v času lahko hranimo ter jih po prostoru lahko razpršimo z različnimi analognimi in digitalnimi zapisi ter

celo obesimo na medmrežje. Thomasova trditev o samoizpolnjujoči se prerokbi in vpliv neke dokumentarne vsebine na gledalce se povezuje v interpretaciji gledalcev, saj če le-ti definirajo dokumentarne prezentacije kot realne, lahko le-te vplivajo na njih in imajo tako njihove subjektivne definicije realne, objektivne posledice. S tem mislim, da lahko filmski ustvarjalci izražajo svoje poglede na določeno tematiko preko dokumentarnega filma in tako izpostavljajo neko pomenskost, ki lahko vpliva na recipiente oz. gledalce ter njihovo bodoče delovanje in mišljenje. Če primerjamo dokumentarni film z *reality TV* ta nima globljega pomena ter ne prenaša svoje vsebine v širše družbeno življenje, ampak stremi predvsem k zabavljaštvu, kjer doživljamo t.i. zdaj-tele-realnost. *Reality TV* torej ni resnični svet, temveč resnični čas ter omogoča sočasnost in osnovo interaktivne televizije. Ustvarjanje dokumentarnega filma pa lahko označimo kot prisotnost filmskega ustvarjalca v življenju z uporabo dokumentarnih form izražanja. Menim, da več gledišč kamere v dokumentarnem filmu poveča občutek vpogleda v posneto dogajanje in s tem ponuja percepcijo in interpretacijo dogodkov kot bolj resničnih v primerjavi z dogodki iz vsakdanjega življenja, ki niso zabeleženi z dokumentarnimi posnetki ter tako omogoča večjo možnost vzpostavitve gledalčeve subjektivnosti. Torej gledalec videno zaradi več kotov kamere, ki mu razkrivajo pogled na dogajanje, lažje dojame, da je to, kar vidi, objektivni pogled že zaradi raznovrstnosti pogledov, ki mu jih ponujajo različni plani in koti kamere ter tako videno sprejme kot njegovo lastno subjektivno videnje. Dokumentarna resnica je lahko najboljše razumljena kot resnica, ki jo najdemo v načinu kako organiziramo naše precepcije. Postmoderni dokumentarni film lahko označimo kot odprt mehanizem za interpretacijo na način interpretacije lastnih izkušenj. Odprta struktura je pomemben moment v ustvarjanju dokumentarnega filma. Brez fikcije, 'telesne govorice filma' in odprte strukture imajo dokumentarni filmi le sodobno ogrodje in ne vsebujejo sodobnega postmodernega principa. Sedanji dokumentarci se odmikajo od razumevanja resnice kot funkcije tradicionalnega pomena fotografskega znakovnega odnosa z realnostjo in se usmerjajo k sprejemanju resnice kot subjektivnega konstrukta naše lastne percepcije. V postmodernistični dobi gre pri dojetanju dokumentarnega filma za težnjo po realnosti izkušnje in ne realnosti podobe. Dokumentarni film kot vizualni medij sicer upravlja s podobami, a je namen prezentacije nekih dokumentarnih reprezentacij ravno v pomenu izkušnje, ki jo ima projekcija

na platnu ali ekranu za gledalce, ki se na videno vsebino odzivajo odvisno od njihovih lastnih mentalnih procesov zazanavanja, dojetanja in interpretiranja.

VIRI:

Adam, Barbara (1995): *Timewatch. The social analysis of time*. Polity Press, Cambridge.

Blumer, Herbert (1969): *Society as social interaction*. V: Enlewood Cliff, H. J. (ed.). *Symbolic Interactionism*. Prentice-Hall, Indianapolis, str. 78-89.

Bonitzer, Pascal (1985): *Slepo polje*. ŠKUC, Ljubljana.

- Croteau**, David and **Hoynes**, William (2003): *Media/society: industries, images and audiences*. –3rd ed. Pine Forge Press, Thous and Oaks.
- Hine**, Christine (2000): *Virtual Ethnography*. SAGE Publications, London.
- Jablonko**, Allison(2003): *Čas in vizualni zapisi*. Vizualne raziskave. Glasnik S.E.D. 43/1,2, Ljubljana, str. 103-105.
- Jameson**, Fredric (2001): *Postmodernizem*. Zbirka Analecta, Ljubljana.
- Jakobson**, Robertson (1989): *Propad filma?* Lingvistični in drugi spisi. ŠKUC, Ljubljana, str. 213-223.
- Kavčič**, Bojan in **Vrdlovec**, Zdenko (1999): *Filmski leksikon*. Modrijan, Ljubljana.
- Kavčič**, Bojan (1986): Chabrolov mesar – montaža zunaj polja. Montaža. Izbor predavanj z Jesenske filmske šole (ur.Vrdlovec, Zdenko), Revija Ekran, Ljubljana, str. 115-203.
- Kramer**, Robert (1998): *Biti nekje*. Dokumentarni film (uredil Popek, Simon). Slovenska Kinoteka, Revija Ekran, Ljubljana, str. 35-44.
- Križnar**, Naško (2003): »Naj drugi delajo etnografski film!« – Pogovor s Paolom Chiozzijem. Vizualne raziskave. Glasnik S.E.D. 43/1,2, Ljubljana, str. 89-92.
- Labarthe**, S. André (1998): *Dokumentarni film in fikcija*. 8. mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike; uredil Popek, Simon. Slovenska Kinoteka, Revija Ekran, Ljubljana, str. 61-64.
- Leacock**, Richard (1998): *A Search for the Feeling of Being There*, v Tobias, Michael: The Search For Reality: the art of documentary filmmaking. Studio City, California, str.43-50.
- Mlinar**, Zdravko (1994): *Individuacija in globalizacija v prostoru*. SAZU, Ljubljana.
- Mlinar**, Zdravko (1995): *Na pragu ubikvitarne družbe*. Teorija in praksa, Ljubljana, Let. 32, št. 5-6, str. 426-443.
- Mikuž**, Jure (1997): *Slikovno polje in zunanost polja*. Zrcaljena podoba - Ogledalo in zrcaljena podoba. Nova Revija in Slovenska kinoteka. Zbirka Vizure, Ljubljana, str. 137-160.
- Mitz**, Christoper (1987): *Imaginarni označevalec*. Lekcija teme: zbornik filmske teorije. (ur. Vrdlovec, Zdenko). Državna založba Slovenije, Ljubljana, str. 251-294.

- Mitra**, Ananda (1997): *Looking for India on the Internet*. Virtual Culture. SAGE Publications, London, str. 52- 61.
- Musser**, Charles (1996): *Documentary*, v Nowell-Smith, Geoffrey: The Oxford History of World Cinema. Oxford University Press, New York, str. 86-95.
- Musser**, Charles (1996): *Cinema Verité and the New Documentary*, v Nowell-Smith, Geoffrey: The Oxford History of World Cinema. Oxford University Press, New York, str. 527-537.
- Nelmes**, Jill (2002): *The documentary form: personal and social 'realities'*. An Introduction to Film Studies. Taylor&Francis Group, London, str. 212-235.
- Nichols**, Bill (1994): *At the limits of reality (TV)*. Blurred Boundaries –Questions of Meaning in Contemporary Culture. Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis, str. 43-62.
- Nichols**, Bill (1998b): *Dokumentarni načini reprezentacije*. Dokumentarni film. 8. mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike; uredil Popek, Simon. Slovenska Kinoteka, Revija Ekran, Ljubljana, str. 9-30.
- Nichols**, Bill (2001): *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, Bloomington & Indiana.
- Pinter**, Andrej (1995): *Ikonskost vsebine v sliki kot funkcija časa*. Teorija in praksa, let. 32, št. 11-12, Ljubljana, str. 1050-1057.
- Radolph**, Jordan (2003): *The Gap: Documentary Truth between Reality and Perception*.
http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/documentary_truth.html (16.9.2003)
- Renov**, Michael (2001): *Documentary disavowals or the Digital, Documentary and Postmodernity*. Polygraph 13. (prejeto po elektronski pošti brez označbe strani)
- Sapir**, David J.(2001): *Guidelines for the Evaluation of Ethnographic Visual Media*.
<http://etext.virginia.edu/VAR/> (17.9.2003)
- Staiger**, Janet: *Docudrama*.
<http://www.museum.tv/archives/etv/D/htmlD/docudrama/docudrama.htm>(10.11.2003)
- Sztompka**, Piero (1994): *Fundamental concepts in the study of change*. The Sociology of Social Change. Blackwell, Oxford, str. 3-23.
- Sztompka**, Piero (1994): *The temporal dimension of society: social time*. The Sociology of Social Change. Blackwell, Oxford, str. 41-53.

- Šadl**, Zdenka (1992): *Simbolični interakcionizem in definicija situacije*. Družboslovne razprave, Ljubljana, let. 9, št. 14, str. 73-81.
- Širca**, Majda (1987): *Zgodba o N. R. Montaža*. (ur. Vrdlovec, Zdenko) Revija Ekran, Ljubljana, str. 173-178.
- Širca**, Majda (1996): *Slepi pogledi*. Oddaja Povečava. Televizija Slovenija.
- Šprah**, Andrej (1998): *Dokumentarni film in oblast*. Kinotečni zvezek, Slovenska kinoteka, Ljubljana.
- Šprah**, Andrej (2000): *Dokumentarni film kot zgodovinsko dejstvo*. Kako pisati zgodovino filma oziroma zgodovino umetnosti. Slovenska kinoteka in Ekran, Ljubljana, str. 75-90.
- Turner**, Graeme (2001): *Film languages*. Film as social practice. London, New York: Routledge Str. 51-75.
- Virilio**, Paul (1996): *Hitrost osvoboditve*. Študentska organizacija univerze, Ljubljana.
- Vogel**, Amos (1974): *The Destruction of Time and Space*. Film As A Subversive Art. <http://www.subcin.com/timespace.html> (20.9.2003)
- Zajc**, Melita (1998): *Več realnosti*. 8. mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike; uredil Popek, Simon. Slovenska Kinoteka, Revija Ekran, Ljubljana, str. 103-113.
- Zajc**, Melita (2003): *Dediščina ikonoklazma – na temeljih ikonoklazma zgraditi slovensko avdiovizualno kulturo*. Revija Ekran, Ljubljana, str. 32-35.
- Ženko**, Ernest (2000): *Prostor in umetnost*. Založba ZRC, ZRC SAZU, Ljubljana.