

**UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

**Darko Sinko**

**REALNO IN DOKUMENTARNI FILM  
Ideje Griersona in Vertova v zgodovini dokumentarnega filma**

**Diplomsko delo**

**Ljubljana, 2006**

**UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

**Darko Sinko**

**Mentor: doc. dr. Peter Stankovič**

**REALNO IN DOKUMENTARNI FILM**

**Ideje Griersona in Vertova v zgodovini dokumentarnega filma**

**Diplomsko delo**

**Ljubljana, 2006**

## 1. KAZALO

<b>1. KAZALO.....</b>	<b>3</b>
<b>2. UVOD .....</b>	<b>5</b>
<b>3. ZGODOVINA DOKUMENTARNEGA FILMA .....</b>	<b>7</b>
3.1 Robert Flaherty .....	8
3.2 Prva svetovna vojna .....	9
3.3 Rusija .....	11
3.4 Dvajseta leta v Evropi.....	12
3.5 Anglija.....	13
3.6 Nemčija .....	14
3.7 ZDA .....	15
3.8 Filmi v ostalih državah .....	16
3.9 Druga svetovna vojna .....	17
3.10 Prva povojna leta .....	19
3.11 Svobodni film (Free Cinema) .....	21
3.12 Kino resnica in direktni film: Cinéma vérité in Direct Cinema.....	22
3.13 Črni film, politični dokumentarni film, novosti.....	25
3.14 Sodobni dokumentarec .....	28
3.15 Slovenski dokumentarni film .....	29
<b>4. JOHN GRIERSON IN DOKUMENTARNI FILM Z NAMENOM.....</b>	<b>31</b>
4.1 Funkcija filma .....	32
4.2 Grierson in Flaherty .....	35
4.3 Dokumentarni film, njegove oblike in odnos do drugih filmskih zvrsti .....	36
4.4 Griersonovo pojmovanje propagande.....	38
4.5 Griersonov vpliv.....	41
<b>5. DZIĞA VERTOV IN DOKUMENTARNI FILM KOT SAMOSTOJNA UMETNIŠKA ZVRST.....</b>	<b>43</b>
5.1 Biografija .....	43

<b>5.2 Ideje Vertova .....</b>	<b>44</b>
<b>6. GRIERSONOVSTVO IN VERTOV S CINÉMA VÉRITÉ .....</b>	<b>51</b>
<b>6.1 Nasprotje med Cinéma vérité in Griersonom.....</b>	<b>51</b>
<b>7. DOKUMENTARNI IN IGRANI FILM.....</b>	<b>56</b>
<b>8. ZAKLJUČEK.....</b>	<b>62</b>
<b>9. LITERATURA IN VIRI.....</b>	<b>63</b>

## 2. UVOD

V diplomski nalogi predstavim pregled zgodovine dokumentarnega filma, pri čemer se naslanjam predvsem na knjigi Erica Barnouwa *Documentary – a history of non-fiction film* in knjigo Richarda M. Barsama *Nonfiction film – a critical history*. Osredotočil sem se na bistvene spremembe in značilnosti nekega obdobja in v manjši meri na mnogoštevilne avtorje in posamezne filme. Pregled zaključuje kratek pregled zgodovine slovenskega dokumentarnega filma.

Znotraj zgodovine dokumentarnega filma obstajata dve glavni usmeritvi. John Grierson, ki je utemeljitelj prve struje, vidi dokumentarni film kot namenskega. V četrtem poglavju predstavim Griersona, ki je tudi oče izraza *documentary* in ga mnogi postavljajo na začetek zgodovine dokumentarnega filma. Njegov vpliv je pomemben in daljnosežen. V tem poglavju predstavim njegove ideje in razmišljanje o dokumentarnem filmu ter umetnosti nasploh. Tu sem v največji meri črpal neposredno iz knjige Forsytha Hardyja, ki je zbral Griersonovo pisanje o dokumentarnem filmu in ga objavil v knjigi *Grierson on Documentary*. Knjiga (slovenskega prevoda zaenkrat še nimamo) je odlično branje, saj se Grierson s strastjo, človečnostjo in lucidnostjo posveča vprašanjem in dilemam povezanim z (dokumentarnim) filmom, umetnostjo, družbo. Posvetil sem se predvsem njegovemu pojmovanju *funkcije* dokumentarnega filma, njegovo pojmovanje *pravilnega načina* dokumentarnega filma in pa njegovo pojmovanje pojma *propagande*.

Druga močna usmeritev v dokumentarnem filmu vidi dokumentarni film kot samostojno umetniško zvrst in zavrača podrejanje filma čemurkoli drugemu razen filmu samemu. Dokumentarni film ima tu najbolj čisti filmski izraz, ki je sposoben pokazati resnico. Dzigo Vertova, zgled te usmeritve, predstavim v petem poglavju. Vertov je ustvaril pojem kino resnici, po rusko kino-pravda. Ta pojem so prevzeli režiserji dokumentarnega gibanja cinéma vérité (kino-pravda po francosko) konec 60-ih in v 70-ih letih, ki so snemali filme iz roke, torej brez stativa, brez scenarijev, njihovi filmi so nastajali v montaži. Kar se tiče dokumentarnega filma, velja ta čas za prelomnega, to je zadnja velika in pomembna sprememba vse do današnjih dni. S tem hočem reči, da po tem v filmskem svetu nismo bili priča nobenemu pojavu, ki bi tako korenito spremenil odnos do dokumentarnega filma, njegove forme in njegovih principov in to kljub uveljavitvi videa v 80-ih letih in digitalne tehnologije v 90-ih letih. Kaj so ustvarjalci, ki jih prištevamo k cinéma vérité videli v delih

Dziga Vertova, kakšne ideje so jih povezovale, v čem so se razlikovali in v čem je bila ključna sorodnost njihovega odnosa do filma, so vprašanja, ki se jim posvetim v tem delu naloge.

V predzadnjem poglavju se ukvarjam z nasprotji med Griersonom in njegovo šolo na eni strani ter Vertovom in gibanjem cinéma vérité na drugi. Iščem bistveno razliko med eno in drugo strujo v pojmovanju tega, kar naj bi dokumentarni film bil, ter se ukvarjam z vprašanjem ali gre za dve nasprotujoči si struji, v čem so skupne točke in v čem se razlikujeta.

Po predstavitvi dveh glavnih tokov v dojetanju tega, kaj naj bi dokumentarni film bil, se posvetim razmisleku o dokumentarnem filmu v odnosu do svojega večjega polbrata, igranega filma. Dokumentarni film se v glavnem definira v svojem razmerju do igranega. Kakšno je to razmerje in ali ne gre pravzaprav za eno in isto stvar, razmišljam v zadnjem poglavju.

Na tem mestu se za pomoč zahvaljujem Andreju Šprahu iz Slovenske kinoteke in Barbari Kelbl, ki sta mi pomagala z literaturo in filmi in prof. dr. Igorju Koršiču iz AGRFT za nasvete. Zahvaljujem se tudi svoji družini, stari in novi, za pomoč in podporo, predvsem pa za večletno potrpežljivost.

### 3. ZGODOVINA DOKUMENTARNEGA FILMA

Film, otrok 20. stoletja, je kmalu po svojem rojstvu odločilno zaznamoval čas, v katerem je nastal. S sebi lastno formo in strukturo je vplival na način razmišljanja in dožemanja nasploh. Načini podajanja filma in njegova oblika so se skozi ta kratek čas zelo hitro spreminjali, prav tako njegovo sprejemanje. Ljudje namreč ne skačemo več s stolov, ko se proti nam na platnu pelje vlak.

Film je bil izumljen konec 19. stoletja. Konec leta 1895 (točneje 28. decembra) so bile prve javne projekcije izumiteljev filma<sup>1</sup> bratov Lumière<sup>2</sup> v Indijskem salonu v Parizu. To je bila soba v kleti zgradbe Grand Cafè na Boulevard de Capucines, v kateri je bilo prostora za 120 ljudi. Prvo projekcijo si je ogledalo 33 ljudi. Že naslednji dan je bila vrsta za vstopnice dolga 300 metrov. V manj kot pol leta so v Parizu projekcije potekale na štirih lokacijah. Film je bil takoj široko sprejet in veliko ljudi iz Francije in iz tujine si je želelo kinematograf takoj kupiti<sup>3</sup>.

V naslednjih letih je film hitro krenil po svetu, snemalci družbe Lumière, kasneje pa tudi družb iz drugih držav po svetu, so potovali in obiskovali razne kraje po Evropi in ostalih celinah. Cinématograph je imel (v nasprotju z kinetoskopom) več funkcij v enem, tako je bilo mogoče na poti filme projicirati, snemati in razvijati, poleg tega je bil cinématograph lahko prenosljiv in ni potreboval elektrike, deloval je na ročni pogon. Poleg "eksotičnih" posnetkov daljnih dežel, oseb in dogodkov, so ljudje lahko na filmu zelo hitro zagledali tudi same sebe, svoje okolje, svoje ljudi in film je pridobil na verjetnosti in oprijemljivosti – na dokumentarnosti. Pomenljivo je dejstvo, da je bila filmska produkcija v prvih nekaj letih predvsem dokumentarne narave in je tudi po začetkih igranih prizorov še nekaj let zavzemala

---

<sup>1</sup> Pred francoskim *cinématographom* je ameriški izumitelj Thomas A. Edison izumil *kinetoskop*, kjer je sicer že bilo mogoče opazovati "žive slike", vendar le za posameznika, množična projekcija ni bila mogoča. Za izumitelja kina v današnjem pomenu besede tako veljata brata Lumière.

<sup>2</sup> Brata sta bila izumitelja "po poklicu". Pod patent vsakega izuma sta se podpisala oba, v primeru kinematografa je bil izumitelj Louis Lumière sam, ki je neko noč proti koncu leta 1894, ko ni mogel spati, rešil vse zadnje ključne probleme (bistveni so bili kavlji, *les griffes*, ki so se zataknili v luknjice- perforacijo na traku in pomikali filmski trak naprej pred okence kamere oz. projektorja).

<sup>3</sup> Med njimi je najbrž najbolj znan Georges Méliès, ki se je s filmom podal v domišljjski svet, in velja za začetnika igranega filma.

večino programa. Igrani prizori so pač že bili znani iz gledaliških predstav – in njih posnetki so bili velik delež zgodnje igrane produkcije<sup>4</sup> - nikoli prej pa še ni bilo dokumentarnega filma. Fascinantnost nad dokumentarnostjo je dala polet takšnim, ki so to lastnost zlorabili v svoje, bolj ali manj nedolžne, namene. Tako rekoč takoj po rojstvu filma so se pojavili ponareddki, lažni posnetki, oziroma igrani posnetki ali filmi na lokacijah, ki so se izdajali za resnične<sup>5</sup>. Recimo prikaz safarija z dvema starima odkupljenima levoma iz Kopenhagenskega živalskega vrta, ali bolj občutljive teme, kot so npr. inscenacije bitk v ameriško-španski vojni leta 1898 ali rekonstrukcije rusko-japonske vojne leta 1905 itd.<sup>6</sup> Takšni filmi so bili prvi propagandni filmi uporabljeni za politično manipulacijo.

Hitro pa so se razvijale tudi ostale vrste filma, tako znotraj igrane kot neigrane produkcije. V dokumentarnem filmu so se po Barnouwu začeli razvijati žanri industrijskega, reportažnega, slikovnega, etnografskega, izobraževalnega in ostalih vrst filma (glej Barnouw 1993: 29). Poznejši razvoj dokumentarnega filma sta najbolj zaznamovala dva "žanra". Prvi so začetki filmskih novic, ki jih je leta 1908 začela producirati znamenita francoska družba Pathé pod imenom *Pathé-Journal*. To so bili kratki filmi, ki so prikazovali aktualne dogodke in so jih predvajali vsak teden in distribuirali tudi v druge države. Drugi žanr pa je potopisni film, ki so ga vzpostavili francoski snemalci (najbolj znana sta Félix Mesguich in Francis Doublier) in so ga v Franciji imenovali *documentaire*, v ZDA pa *travellogue*. Iz tradicije potopisnega filma je izhajal mož, katerega prvenec predstavlja prvo večjo prelomnico v zgodovini dokumentarnega filma, Američan Robert Flaherty.

### 3.1 Robert Flaherty

Flaherty je v filmski zgodovini pomemben zaradi revolucije, ki jo je povzročil s svojim prvencem: *Nanuk s severa (Nanook of the North, 1922<sup>7</sup>)*. Film je imel daljnosežen vpliv in o

---

<sup>4</sup> Snemalni kot iz najboljše pozicije v gledališču je določal tipično zgodnje filmsko kadriranje. Centralno kadriranje total, ki je osnova filmske govornice v zgodnjih nemih filmih vsaj do konca dvajsetih let, je del neposredne dediščine gledališča na filmu.

<sup>5</sup> V tem času so bili tudi časopisi polni ponarejenih in lažnih fotografij.

<sup>6</sup> Nekaj drugih znanih primerov: kronanje kralja, Roosvelt na Kubi, Burska vojna.

<sup>7</sup> Flaherty se je še kot otrok s svojim očetom, ki je iskal surovine po Kanadskih divjinah, srečeval s kulturami Indijancev in Eskimov. Pri šestindvajsetih se je tudi sam zaposlil kot rudosledec in na eno od svojih ekspedicij je na predlog svojega šefa vzel filmsko kamero. Med letoma 1914 in 1915 že posnel precej materiala iz življenja Eskimov. Začetne testne projekcije zmontiranega filma so bile baje sprejete z navdušenjem. Flaherty je kljub temu želel dodatne posnetke, a med pripravami na naslednjo ekspedicijo mu je na ostanke filmov padel cigaretni ogorek. Zgorel je ves posneti material, okoli 9000 m (okrog 15 ur) filma, sam pa je z opekljami končal v



njem so mnogo pisali in razpravljali. Recimo, da je Flaherty v nasprotju z ostalimi "travelogi", kjer je snemalec prikazoval svet skozi svoje oči in ga pogosto pred kamero tudi komentiral, postavil v ospredje Eskime oziroma eskimsko družino. V nasprotju z drugimi, ki so "slikali" en potopisni prizor za drugim, kot nekakšno predstavitev, je on dokumentarni film zasnoval kot dramatičnega, napetega, kot akcijo, kar je bila prej domena igranih filmov. Da je bil njegov namen - za razliko od drugih potopiscev - prikazati življenje Eskimov takšno, kot ga sami živijo in ne, kot ga vidi nekdo drug. Tako je najprej nekaj časa z njimi živel, spoznaval njihovo življenje, nato pa z njihovo pomočjo, nasveti in ob skupnem sprotnem pregledovanju posnetega materiala, posnel film. Vse to je res, ampak ustvarjalcu k dobremu filmu ne pomaga niti želja po dramatičnosti materiala, niti ne še tako dolgo spoznavanje tematike. Mogoče je bistveno to, da je Flahertyju uspelo s filmom prikazati *svoje* doživljanje sveta Eskimov, kot ga je spoznal, uspelo mu je izraziti *se* z dokumentarnim filmom. Presegel je "novinarsko-poročevalski" nivo, ki ponavadi ostaja na hladni in prazni primarni stopnji zgolj tehničnega obvladovanja filmskega medija. Topel prikaz mrzlega vsakdana Eskimov in njihovega težkega in nevarnega življenja je pri gledalcih naletel na dober sprejem. Hkrati pa je bil film tudi predmet mnogih kritik, ki temeljijo predvsem na očitku, da je življenje Eskimov 'idealizirano', 'romantično' in 'nedolžno', torej nerealno. Podobni očitki so z različnih koncev leteli tudi na kasnejše Flahertyjeve filme. Njegov "stil" naj ne bi prikazoval resničnosti življenja. To pa zato, ker so v njegovih filmih nastopajoči praviloma plačani in se zavedajo filma ter se prilagajajo potrebam snemanja, ker je Flaherty ustvarjal svoje stalne tipe kot so 'Mož, Žena in in Fant, brez individualne identitete, abstraktno okarakterizirane predvsem po svojih funkcijah' (glej Barsam 1992: 50) itd.. Ne glede na te očitke je bil film velika uspešnica, tako v ZDA kot v Evropi. Prvič po dolgem času se je zgodilo, da je dokumentarni film prinesel dobiček in opravičil vloženi denar. Flaherty je v naslednjih desetletjih snemal dokumentarce po celem svetu, *Nanuk* pa je dal dokumentarnemu filmu nov in svež zagon in je navdihoval mnoge posnemovalce.

### 3.2 Prva svetovna vojna

V času prve svetovne vojne je dokumentarni film izgubil nedolžnost. Prvič so se pokazali potenciali t.i. propagandnega filma za manipulacijo. Zavezniške vlade so izkoristile moč, ki

---

bolnici. Film je hotel še enkrat posneti, a je moral to zaradi vojne in družinskih okoliščin, za nekaj časa odložiti. Leta 1920 je spet odšel k Eskimom in v šestih mesecih posnel *Nanuka s severa*.

so jo videle v filmu za mobilizacijo javnega mnenja tako svojih kot nemških državljanov. S prvo svetovno vojno se uveljavi propagandni film, ki je

...v širšem smislu vsak film, ki na odkrit ali prikrit način popularizira ideje, nauke, prepričanja interese, poglede ipd. posameznih družbenih skupin, organizacij, strank ali države; v ožjem smislu podžanr namenskega filma, ki načrtno izkorišča sredstva filmske manipulacije (vključno s prepričanjem, da kamera kot zgolj tehnično sredstvo za slikovno registriranje dogajanja pač ne more lagati) za propagiranje političnih, religioznih, moralnih in podobnih idej, s čimer skuša vplivati zlasti na mnenjsko nevtralne ali nasprotnne skupine javnosti...(Filmski leksikon, 1999: 500).

Ko govorim o propagandnem filmu, mislim predvsem na njegov ožji pomen iz zgornje definicije, ne glede na to, da so tisti propagandni filmi, ki so se pomembneje zapisali v filmsko zgodovino praviloma presegali svoje žanrske omejitve zaradi svojih formalno-estetskih podtonov in ostalih njim lastnih kvalit<sup>8</sup>. Za propagandne filme in obzornike iz obdobja prve svetovne vojne (ang. newsreel), ki so služili temu namenu, je bilo značilno, da so pogosto uporabljali lažne, igrane posnetke, posnetke drugih lokacij, dogodkov in ljudi, kot so bili tisti, katerih posnetke naj bi gledali. Za dvig morale in za druge namene se je največ uporabljalo klasično propagando izkrivljanja, na primer prikazovanje pogumnih, zadovoljnih, nasmejanih, kratka zdravih in krepkih domačih vojakov, medtem ko so vrste nasprotnikov prikazane brezvoljne, uboge in zdesetkane, torej poražene. Filmi Velike Britanije, ZDA, Francije, Belgije, Nemčije itd. so se med seboj seveda razlikovali, bistvena sprememba v odnosu do filma pa se je povsod kazala enako: vlade so ustanovljale oddelke, ki so skrbele za propagandno produkcijo. Dojemanje filma je bilo v tem kontekstu odraz popolne in večinoma cinične pragmatičnosti vlad. Z njihove strani glede filma pravzaprav ni bilo nobenih iluzij **????** več, dobro pa so se zavedali njihove prisotnosti pri gledalcih in jih ne zgolj s pridom izkoriščali, na tem je pravzaprav temeljila vsa strategija.<sup>9</sup> General Erich Ludendorff, vodilni komandant nemške vojske je zapisal:

*Vojna je potrdila premoč fotografije in filma kot informacijskih in prepričevalnih sredstev. Na žalost so naši nasprotniki njihovo veliko prednost na tem področju izkoristili tako temeljito, da so povzročili ogromno škodo. Filmi do konca te vojne ne bodo izgubili svoje pomembnosti kot sredstvo političnega in vojaškega prepričevanja. Zato je ključnega pomena za uspešen zaključek te vojne, da se naredijo filmi, ki bodo*

<sup>8</sup> Bolj podrobno se s tem ukvarja Andrej Šprah v knjigi *Dokumentarni film in oblast*.

<sup>9</sup> Kljub temu so bile med ciljno publiko tudi druge vlade. Obstajali so filmi, ki so bili posneti za voditelje držav. Znan je primer filma *Britain prepared (1915)*, za katerega so angleške oblasti organizirale projekcijo za ameriškega predsednika Wilsona, tuje ambasadorje in člane kongresa, s čimer so poskušale "privabiti" ZDA v vojno. Kot vemo, jim ni uspelo, saj so ZDA v vojno stopile šele leta 1917.

*delovali z največjim možnim učinkom, kjerkoli ima lahko kakršnokoli nemško prepričevanje še kak učinek. (Barsam, 1992: 36).*

Znano je prepričanje Hitlerja, ki je bil v prvi svetovni vojni soudeležen kot vojak, da so Nemci prvo svetovno vojno izgubili tudi zaradi slabe propagande, kar je do naslednjic s svojim razumevanjem propagande skušal popraviti.

### **3.3 Rusija**

Ključno obdobje v filmski zgodovini je so "ruska" dvajseta leta. V kratkem času so Rusi v film prinesli mnogo novih rešitev in s svojimi razmišljanjem o filmu odprli številne nove možnosti, ki jih pred tem niso niti slutili. Bistveno polje sprememb je montaža, na katero so se v želji po doseganju zelenih učinkov osredotočali ruski teoretiki in praktiki. Spremenjena montaža pa seveda spreminja vse ostale segmente filma, režijo, kadriranje, igro itn. Od ruskega filma dvajsetih let so se učili vsi, od nemškega ekspresionizma preko novega vala do sodobnega filma.

Režiserji Aleksander Dovženko, Sergej Eisenstein, Dziga Vertov (ki se mu bomo podrobneje posvetili v nadaljevanju), Vsevolod Pudovkin, Lev Kulešov so nekatera ključna imena pooktobrskega filma. Značilnost ruskega filma je, da je bil vezan na oblast. V nekem smislu je torej spadal izključno v "predal" propagandnega filma, obenem pa so bili filmi ruskih ustvarjalcev v svojih postopkih in idejah takrat avantgardni. Povezava avantgarde in oblasti je nenavaden in redek pojav, saj "raziskave zgodovinskih avantgardnih gibanj kažejo, da je avantgardna dejavnost velik del svoje energije črpala prav iz borbe proti normam etabliranih umetnostnih tokov in s tem posredno proti obstoječim vladajočim strukturam" (Šprah 1998: 17). Razlogov za povezavo boljševikov z avantgardnimi gibanji tistega časa je več, razlaga, da nova revolucionarna oblast pomeni tudi nove revolucionarne pristope, je le en vidik zgodbe. Šprah med drugim govori o tem, da je bila nova oblast, ki je niso vsi sprejemali, začasno prisiljena sodelovati s komerkoli in avantgardni umetniki so bodisi zaradi ideoloških sozvočij z oblastjo, ki so jo videli v smeri njihovih lastnih revolucionarnih teženj, bodisi zaradi želje po dominantnosti in "želje po občinstvu", ki ga avantgardi praviloma primanjkuje, sprejeli pakt, ki pa se je izkazal za dokaj naivnega, saj so umetnikom na različnih področjih po kratkem začetnem zanosu oblasti hitro pristrigle krila, če ne še kaj več. Za novega voditelja Lenina, je bilo izobraževanje in razsvetljevanje "ruskega naroda" ena

prvenstvenih nalog, pri kateri je v veliki meri računal na film, v katerem je videl za to največje možnosti<sup>10</sup>. A futuristična, kubistična, suprematistična, konstruktivistična in ostala, kaj hitro ne več ustrezna, umetnost je v obdobju desetih do petnajstih let takorekoč izginila pod prevlado socialnega realizma, ki je bil zapovedan pod Stalinom<sup>11</sup>.

### 3.4 Dvajseta leta v Evropi

Barnouw evropski film dvajsetih let povzema s pojmom *painter-as-documentarist*, torej dokumentarist kot slikar. Dokumentarni film evropskih avantgardnih tokov je bil pod močnim vplivom slikarstva, ki ga je povzročil množičen prihod slikarjev v filmski svet. Ti so dojemali film kot predvsem vizualno umetnost in so se manj ukvarjali z zgodbo, zapletom itn. (pomembno je spomniti, da je bil film v tem času še nem, brez zvoka<sup>12</sup>).

Pri tem so ključnega pomena kino klubi, ki so se v tistem času začeli pojavljati v Evropi<sup>13</sup>. Tam so slikarji, pisatelji, kiparji, glasbeniki, arhitekti, fotografi gledali filme in jih analizirali. Vendar pa je k Barnouwemu dokumentaristu-slikarju treba pripomniti, da ključni doprinos kino klubov najbrž ni zgolj vizualno izčiščeno filmsko nagovarjanje, ampak je to le ena od posledic vedno večje kompleksnosti filmske govorice, ki jo je povzročilo prihajanje intelektualcev in umetnikov k filmu. Film je najbrž odrastel v dvajsetih letih, saj se v tem času razvije dovolj, da se lahko približa kompleksnostim življenja in o njih govori tako, da se po osemdesetih letih ne zdi pretirano preprost ali celo banalen. V uvodu sem omenil dve usmeritvi v dokumentarnem filmu, takšno, ki ga vidi kot namenskega, in drugo, ki ga vidi kot samostojno umetniško zvrst. V tem času je zagotovo prevladala druga usmeritev, ki je iskala čisti filmski izraz.

V dvajsetih letih nastane zvrst med seboj podobnih filmov, ki se jih povezuje z imenom simfonije. Ime so dobili po naslovu nemškega filma, ki je inspiriral veliko filmov obdobja med obema vojnama. Gre za *Simfonijo velemesta (Berlin: die Sinfonie der Grosstadt, 1927)*, Waltherja Ruttmanna, film, ki po zaporednih stopnjah prikazuje "dan mesta Berlina", od zgodnjega jutra, ko se prebujajo prvi mestni prebivalci, do odhoda v službo in šolo, čas kosila,

---

<sup>10</sup> Dokumentarni film je bil za Lenina najpomembnejši filmski izraz.

<sup>11</sup> O dogodkih, ki so pripeljali do navezave boljševistične oblasti na avantgardo, glej Šprah 1999: 18-23.

<sup>12</sup> Čeprav so bile v resnici neme projekcije zelo redke. Spremljali so jih klavirska nastopi ali glasba z gramofonov. Strokovnjaki za zvočne efekte so za platnom z raznimi pripomočki imitirali realne zvoke, recimo zvok dežja, streljanja ipd.

<sup>13</sup> Pa tudi, kar je enakovrednega pomena, prve filmske šole.

popoldansko življenje Berlinčanov, večerne zabave, športne in ostale prireditve in čas ko se dan konča in se odpravijo spat. Spominja na etnološki film, kjer spoznamo zaporedje življenjskih opravil v dnevu povprečnega zahodnjaškega meščana.

Predniki tega filma so filmi kot je *Samo čas* (*Rien que les heures*, 1926) Brazilca Alberta Cavalcantija, ki je podobno prikazal Pariz, ali prikaz Moskve v filmu *Moskva* (*Moskva*, 1927) Mikhaila Kaufmanna (brata in snemalca Dzige Vertova) in Ilyije Kopalina. Pomembni dosežki tistega časa so še *Glede Nice* Jeana Vigoja (*À propos de Nice*, 1930<sup>14</sup>), in prvi filmi Joris Ivensa *Most* (*De Brug*, 1928), *Dež* (*Regen*, 1929).

Poetičnosti teh in vseh ostalih filmov konec dvajsetih let ni obšel prvi večji pretres, ki je nastopil v filmskem svetu in radikalno spremenil film – nastop zvoka. Temu in pa gospodarski krizi so se morali prilagoditi filmski ustvarjalci na začetku tridesetih let.

### 3.5 Anglija

V tem času je prvi usmeritvi, ki se je ukvarjala s filmom kot umetnostjo, začela nekoliko pohajati sapa. V času, ki je pripravljala množice na največji spopad v zgodovini, je tudi dokumentarni film pridobil na odločnosti, ki jo je pokazal v vojni.

V Angliji se je konec dvajsetih let razvila filmska šola oziroma gibanje imenovano *Britansko dokumentarno filmsko gibanje*, ki ga po karizmatični osrednji osebnosti in voditelju Johnu Griersonu<sup>15</sup> pogosto imenujemo kar griersonovstvo. Grierson je leta 1929 posnel film *Ribiške pravice*<sup>16</sup> (*Drifters*, 1929) in z njim dosegel velik uspeh. Dobil je podporo vlade in pod njenim okriljem zbral ekipo navdušencev, ki je v naslednjih letih posnela kopico pomembnih dokumentarnih filmov. To so bili večinoma mladi ljudje, sprva brez vsakršne filmske izobrazbe, pripeljal pa je tudi nekaj že uveljavljenih imen kot sta recimo Robert Flaherty in Alberto Cavalcanti. Iz te skupine so izšli ustvarjalci kot so Paul Rotha, Basil Wright, Harry Watt, Edgar Anstey, Arthur Elton, Stuart Legg, John Taylor, Mary Field in drugi. Zanimivo je, da Grierson po prvencu sam ni več režiral, prevzel je vlogo organizatorja, producenta,

---

<sup>14</sup>Posnel ga je z drugim bratom Dzige Vertova Borisom Kaufmannom. Skupaj sta pozneje posnela še dva odlična igrana filma *Ničla iz vedenja* (*Zéro de conduite*, 1933) in *Atalanta* (*L'Atalante*, 1934). Vigo še danes velja za enega najbolj talentiranih režiserjev v filmski zgodovini sploh, čeprav je umrl star le 29 let.

<sup>15</sup>Bolj podrobno se Griersonu posvečam v 4. poglavju.

<sup>16</sup>Slovenski prevod sem prevzel od Andreja Špraha, čeprav je le približen. Drifter je ribiška ladja z vlačilnimi, visečimi mrežami (v angleščini imenovanimi drift-net ali drift), ki jih uporabljajo ribiči v filmu.

učitelja, svetovalca, usmerjevalca. Skupaj so analizirali filme, tako stare kot nastajajoče, in se učili skupaj. Uveljavila sta se forma in način britanskega dokumentarnega filma, običajni TV dokumentarci še danes sledijo strukturi filmov iz tega obdobja. Pri tem gre zlasti za dva principa: 1. za nevidnega pripovedovalca in 2. poskušanje ustvarjanja dramatičnosti. Poleg tega je Grierson najbolj zaslužen za prenos konceptov ruskega propagandnega filma v britanski dokumentarni film, zahodnemu občinstvu je predstavil dosežke pomembnih sovjetskih dokumentarnih filmov Eisensteina, Vertova, Turina in Dovženka.

Nekateri pomembni filmi tega obdobja so: *Pesem Cejlona (Song of Ceylon, 1935)* Basila Wrighta, *Nočna pošta (Night mail, 1936)* Harry Watta in Basila Wrighta, *Stanovanjska vprašanja (Housing problems, 1935)* Edgarja Ansteya in Arthurja Eltona.

Grierson je pozneje odšel v Kanado, Avstralijo in Novo Zelandijo, kjer je vzpostavljali baze dokumentarnega filma, njegovi učenci so ustanavljali nova filmska gibanja in tudi od tod izvira tako obsežen vpliv njegovih izhodišč na dokumentarni film. Dokumentarno filmsko gibanje je Veliko Britanijo dobro pripravilo na vlogo, ki jo je imel film med prihajajočo vojno, saj je imela za sabo desetletje intenzivnega praktičnega in teoretičnega dela na področju dokumentarnega in propagandnega filma.

### 3.6 Nemčija

V drugi polovici tridesetih let je nemško filmsko produkcijo prevzela pod kontrolo Hitlerjeva nacionalsocialistična stranka. Pod okriljem Goebbelsa se je moral nemški film tistega časa popolnoma podrediti "višjim ciljem", mnogi odlični nemški režiserji so emigrirali (zlasti v ZDA), kvaliteta filmov je upadla na splošno. Sta pa v tem času nastala dva razvpita propagandna dokumentarna filma, o katerih nekateri govorijo kot o mojstrovinah, to sta *Triumf volje (Triumph des Willens, 1935)* in *Olimpiada (Olympia, 1938)*. Pod oba se je podpisala režiserka Leni Riefenstahl, ki jo je zahteval Hitler osebno<sup>17</sup>. Prvi prikazuje dogajanje na nacističnem shodu v Nürnbergu leta 1934<sup>18</sup> in je najbrž najbolj znan propagandni film sploh. Dve uri dolg film, ki je zmagal na festivalih v Benetkah in v Parizu,

---

<sup>17</sup> Nad njo se je navdušil, ko je videl goriški film *Modra svetloba (Das Blaue Licht, 1932)*, v katerem je Riefenstahlova igrala in režirala.

<sup>18</sup> Pri obeh filmih je veliko vprašanj o tem, kako so stvari v resnici potekale, zgoraj je opisana splošno sprejeta zgodba. Riefenstahlova je razvpita režiserka, s katero so se veliko ukvarjali in tako obstaja v zvezi z zgornjima filmoma veliko nasprotujočih si podatkov v zvezi s tem, kakšen je bil njen odnos do Hitlerja, kako je potekalo snemanje, pod kakšnimi pogoji je delala itd.

je bil gromozanski projekt, ki ga je Riefenstahlova izpeljala s 120 sodelavci pod impozantnimi produkcijskimi pogoji . Hitler je v filmu prikazan kot voditelj mitskih razsežnosti, množice strnjenih nacističnih vrst še danes delujejo neverjetno in grozeče. V smislu izrabe tehničnih in pripovednih sredstev je film, (ki je takorekoč že vojni) resnična obrtniška mojstrovina in mnogi, vključno z Riefenstahlovo, so ga zgodovini navkljub poudarjali kot veliko umetnino, medtem ko so drugi film in režiserko obtoževali sokrivde za razvoj dogodkov, ki so pripeljali do masakrov druge svetovne vojne.

Drugi film, prav tako megalomansko zastavljen, je dvodelni, štiriurni prikaz Olimpijskih iger v Berlinu leta 1936. Tu je propagandna funkcija izpostavljena na drugačen način, ponovno gre za film velikih estetskih kvalitet, ki skuša v skladu z nacistično ideologijo prikazati Nemčijo kot naslednico grških dorskih plemen, ki z olimpijskimi igrami neguje sodobno miroljubno tradicijo. Film je pobral prvo nagrado na Beneškem festivalu. Oba filma sta v razvoju filmskega jezika pomembna zaradi montaže, uporabe zvoka, kadriranja in zanimivih režijskih rešitev, v filmski zgodovini in v zgodovini dvajsetega stoletja pa z njeno avtorico ostajata kontroverzna - s strani zgodovinarjev, medijev, filmskih in družboslovnih analitikov - oblegano polje.

### 3.7 ZDA

V ZDA se je predvojno dogajanje na področju dokumentarnega filma vrtelo okoli filmskih združenj, ki so bila navzoča v večjih mestih, združila so se pod imenom National Film and Photo League. Eden njihovih uspešnih skupnih projektov je bilo snemanje demonstracij v času velike gospodarske recesije leta 1932 pod imenom *Narodni gladovni pohod (National Hunger march)*, katerega rezultat je film *Lakota (Hunger, 1932)*. Mnogi so sodelovali pri izdelovanju delavskih obzornikov (*Workers Newsreel*), ki so prikazovali trpke posledice recesije. Ko je leta 1933 oblast prevzel Franklin D. Roosevelt in nastopil z odločnim – t.i. New Deal - programom, ki naj bi končal recesijo, si je hotel podporo pridobiti tudi s pomočjo filmske propagande. Tako je najprej nastal film *Roke (Hands, 1934)* Ralpa Steinerja in Willarda Van Dyka, ki prikazuje roke delavcev pri delu, bolj odločilno vlogo pa je odigral Pare Lorentz, ki je v okviru vladnega programa napravil dva pomembna filma: *Plug, ki je zoral ledino (The Plow That Broke The Plains, 1936)*<sup>19</sup> in *Reka (The River, 1937)*. Oba

---

<sup>19</sup> Film prikazuje prostrana območja osrednje Amerike, ki so po iztrebljenju Indijancev ostala skoraj popolnoma prazna, v letih 1917-18 pa so jih zaradi velike potrebe po pšenici, ki je je zaradi vojne primanjkovalo, oblasti na

poetično posneta filma sta bila deležna hudih kritik zaradi očitne propagande New Deal politike, kritiki so pod vprašaj postavljali ustavnost vladnega financiranja takšne propagande, Hollywood pa je bil proti subvencioniranju (njemu konkurenčnih) filmov, ki so se v distribuciji izkazali kot velike uspešnice. Zaradi teh in predvsem zunanjepolitičnih vzrokov, ki so preusmerili Rooseveltovo pozornost, se je Lorentzova pot te vrste končala. Približno v tem času se je pojavila tudi serija *Tok časa* (*The March of Time*, zač.1935), ki se je od ostalih obzornikov tistega časa razlikovala v tem, da je ponavadi (pogosto provokativno) predstavila zgolj eno temo ali dogodek in to bolj izčrpno predstavila. Podobne oddaje so se pojavile tudi v Angliji, Franciji in drugod in se obdržale še kar nekaj časa po vojni.

### 3.8 Filmi v ostalih državah

Pred drugo svetovno vojno je po svetu že mrgolelo dokumentaristov, ki so vedno bolj prevzemali zanje značilno vlogo razkrinkovalcev. V tem času se je začel njihov pohod na krizna žarišča, o katerih so nastajali pogosto šokantni filmi, ki so bili ponavadi cenzurirani<sup>20</sup>. Ena od centralnih tem tridesetih let je bila Španija, s špansko državljansko vojno se ukvarjajo filmi *Španija* (*Ispaniya*, 1939) Romana Karmena, *Španska zemlja* (*The Spanish Earth*, 1937) Jorisa Ivensa. Oba režiserja sta potem posnela filma o japonski invaziji na Kitajsko, Ivens *Štiristo milijonov* (*The Four Hundred Million*), Karmen *Na Kitajskem* (1941). Japonsko okupacijo (Šanghaja) je posnel tudi Japonec Fumio Kamei (*Shangai*, 1937), leta 1939 so mu japonske oblasti odvzele licenco za snemanje (po nemškem vzoru), leta 1941 so ga zaprli. Omenimo še dolgo cenzurirano *Zemljo brez kruha* (*Tierra sin pan: Las Hurdas*, 1932) Luisa Buñuela, ki prikazuje mizerno življenje prebivalcev od civilizacije odmaknjenih področij španskega gorovja Las Hurdas in "levičarski" *Življenje pripada nam* (*La vie est à nous*, 1936) Jeana Renoira. V tem času je nastal tudi film Flahertya *Mož z Arana* (*Man of Aran*, 1934).

---

hitro kultivirale in naselile – parcele so, če je verjeti filmu, z oglasi ponujali tudi zastonj. Širne travne stepe, po katerih so se še ravnokar sprehajali bizoni, niso bile nikoli v zgodovini obdelane, saj območje za to ni primerno. Ljudem se je narava maščevala v začetku tridesetih let, ko so peščeni viharji velike kose pokrajine popolnoma spremenili. V filmu vidimo pokrajino, zdaj puščavo, sipine peska na novonastalih poljih in popolnoma uničena domovanja ubogih kmetov, ki se množično izseljujejo, potem ko so si tam ravnokar ustvarili domove 15 let nazaj, ostalo jim ni nič.

<sup>20</sup> Tak tip filmov je doživel razcvet tudi v času vietnamske vojne.



### 3.9 Druga svetovna vojna

Začnimo z izjavo, ki jasno prikaže, kaj se je dogajalo z dokumentarnim filmom med drugo vojno. Pripada njenemu glavnemu akterju Adolfu Hitlerju: "Zakaj bi demoraliziral sovražnika z vojaškimi sredstvi, če lahko to toliko boljše ali cenejše napravim drugače?" "Položaja topniške priprave in frontalnega napada pehote pozicijske vojne bo v prihodnosti prevzela propaganda; da psihično zlomi sovražnika, preden vojska sploh začne s svojim delovanjem...duševna zmedenost, nasprotujoči občutki, neodločnost, panika; to so naša orožja. ko je sovražnik demoraliziran od znotraj, ko stoji na robu preobrata, ko grozi družbeni nemir, to je pravi trenutek. En sam strel ga bo uničil" (Hitler po Griersonu v Hardy 1947: 179). V tem času se je dokumentarni film enačil predvsem s propagandnim filmom. Druga svetovna vojna je čas, ko Nemci počakajo z napadom, da so se filmske ekipe vnaprej lahko pripravile na terenu in čas, ko so nemške oblasti pred vdorom na Norveško za oblasti v Oslu pripravile ogled propagandnega filma, ki prikazuje brutalno silo nemških motoriziranih enot pri napadu na Poljsko. Tako so jim olajšali odločitev - Norveška je kapitulirala takoj. Nemci propagandnemu filmu niso pripisovali dosti večje vloge kot zavezniki. Za namene propagande se je dokumentarni film še enkrat izkazal kot zelo uporaben medij. V času kriznih razmer takšnih razsežnosti, "se namreč okrepi potreba po (patriotski) mobilizaciji čim večjega dela prebivalstva, obenem pa ozračje vsesplošne ogroženosti oslabi kritičnost ljudi, kar prispeva k večji učinkovitosti medijske manipulacije" (Filmski leksikon 1999: 501 ). Dokumentarni film pa je za propagando še posebej primeren, saj se ukvarja z aktualnostjo tako da se zdi, da prikazuje resnico. Fotografija ne laže je znano reklo, in iz tega izhaja velika manipulativna moč dokumentarnega filma – sestavljen je iz dokumentarnih posnetkov, "ki ne morejo lagati". Med vojno je cilj je opravičeval sredstva in film so kot orožje "zlorabili" do konca; izrazito negativen prizvok se je pojma propagande tako prijel šele po drugi svetovni vojni. Pri tem ni bila izjema nobena velesila, mogoče pa so bili izjeme nekateri posamezniki, kot je bil Anglež Humphrey Jennings<sup>21</sup>, ki je deloval pod Crown Film Unit<sup>22</sup>. Njegovi filmi *London bo zdržal* (*London Can Take It*, 1940), *Poslušaj Britanijo* (*Listen to Britain*, 1940), *Strelji so se začeli* (*Fire were started*, 1943), *Dnevnik za Timothyja* (*Diary for Timothy*, 1945) so bili netipični propagandni filmi tistega časa, saj jim je primanjkovalo sovraštvo do sovražnika, spodbujali

---

<sup>21</sup> Pred vojno je od leta 1934 v različnih vlogah - kot scenograf, montažer, igralec – večinoma pri tujih projektih sodeloval znotraj GPO Film Unit. Mimogrede, Grierson ga je imel najprej za diletanta, potem pa je kljub pomislekom glede dolgoročne uspešnosti Jenningsovih propagandnih filmov poudarjal, da odpira pomembna vprašanja glede "propagande relativnosti", kot je imenoval Jenningsove filme.

<sup>22</sup> prej GPO Film Unit, ki je imel podobno vlogo kot Empire Marketing Board, pod katerim je deloval Grierson.

so ravno nasprotno in prek opazovanja življenja posameznikov prikazovali kompleksnost vprašanj in zlasti odgovorov, ki jih je dajal čas<sup>23</sup>. Njegovi filmi so bili med ljudmi široko sprejeti, in še danes zavzemajo pomembno mesto v zgodovini filmskega jezika zaradi načina uporabe zvoka. Kmalu po vojni, leta 1950 se je Jennings na snemanju v Grčiji pri padcu s klifa smrtno ponesrečil.

Tiste bolj udarne angleške filme, pa tudi svoje filme so prikazovali danski uporniki, ki so film dobro izkoristili za svoje namene. Tipičen primer njihove distribucije je bil vdor v kino med ogledom filma, ki so ga zamenjali s svojim, "prisilili" navzoče da so si ga ogledali in s filmom vred izginili.

V Rusiji so imeli na terenu 400(!) snemalcev in iz te države so prihajali najbolj grozni vojni posnetki. "V Rusiji je bila vojna snemana v bolečem bližnjem planu" (Barnouw 1993: 151). Posnetki zmrzujočih nemških vojakov na umiku so bili prvi posnetki, kjer je bilo videti nemške vojake drugače kot dobro utečen stroj, ki pod sabo melje vse. Poleg mnogih filmov je nastalo tudi veliko število obzornikov, ki so jih sproducirali pod vodstvom Romana Gregorieva.

Najbolj znan ameriški izdelek tistega časa na področju dokumentarnega filma, je bila serija sedmih propagandnih filmov (bili so del vojaškega usposabljanja) z naslovom *Zakaj se borimo (Why We Fight)*, pod katerimi je podpisan Frank Capra. Da bi razložili, zakaj se borijo, so močno poudarjali zgodovino, z značilno ameriško preprostostjo pojasnjujejo kdo je prijatelj in zakaj, kdo je sovražnik in zakaj, tradicije različnih držav, vzrokih za vojno, vlogo glavnih akterjev itd. Brez večjih težav so v celote montirali filme, ki so bili sestavljeni iz fragmentov ogromne metraže najrazličnejših posnetkov iz vseh dežel sveta, iz dokumentarcev ruskih snemalcev, filmov Hipplerja, Ivensa, Riefenstahlove, Varlamova, Watta itd. in – kjer ni bilo dokumentarnih posnetkov - igranih filmov<sup>24</sup>. Danes se zdijo ti filmi po večini absurdni, zaključki, do katerih prihajajo so blazno preprosti in pravzaprav popolnoma brez spoštovanja do tistih, ki jih nagovarjajo<sup>25</sup>. Nekaj ostalih am. filmov: *Memphis Belle, 1944*, William

---

<sup>23</sup> V filmu Dnevnik za Timothyja je recimo sekvenca, ki se ob slavošpevu nemški kulturi (izven Nemčije takrat takorekoč edinstven primer) in večminutnemu posnetku Beethovenove sonate, ki jih na klavirju izvaja znana pianistka Myra Hess, sprašuje kako združiti takšne prispevke neke nacije z brutalnostmi tedanjega časa. Odgovor na to vprašanje prelaga na povojne generacije.

<sup>24</sup> Enako so v manjši meri počeli tudi drugod.

<sup>25</sup> Nekateri so bili že takrat močno kritizirani, film *Know Your Enemy: Japan* je bil recimo že za tiste čase preveč "posplošujoč" in ga sploh niso prikazovali.

Wyler; *The Battle of Midway, 1944*, John Ford; *Bitka za San Pietro (The Battle of San Pietro, 1944)* in *Naj bo luč (Let there Be Light, 1945)* John Houston – zadnjega, ki se ukvarja s povojnimi travmami ameriških veteranov, je vojska prepovedala prikazovati (razen v klinične namene).

Omenil bom samo še primer Francije, ki je imela (poleg za vojni čas neverjetno bogato produkcijo igranih filmov, ki so se vojnim temam popolnoma izognili) dve struji dokumentarnega propagandnega filma, kolaboratorsko in odporniško. Odporniška produkcija je bila bolj skromna in je razpolagala predvsem z nekaterimi filmi iz drugih držav tistih, ki so držali z njimi (npr. Cavalcantijeve *Tri pesmi o odporu*).

### 3.10 Prva povojna leta

Po vojni se je dokumentarna produkcija v primerjavi z vojnim obdobjem do neke mere znašla brez strehe nad glavo, saj vlade niso več potrebovale svojih ogromnih propagandnih aparatov<sup>26</sup>. "Dokumentarni film se je po drugi svetovni vojni znašel v veliki krizi, kar je bila posledica tega, da se je med vojno identificiral predvsem s propagandnim filmom" (Filmski leksikon 1999: 149). Mnogo medvojnih filmskih ustvarjalcev je po vojni začelo delati v igrani produkciji, kar je zagotovo eden od razlogov, da so igrani filmi prvič začeli prevzemati formo dokumentarnega filma. Najbolj značilno se to odraža v filmih italijanskega neorealizma, ki velja za eno prvih oblik modernega filma, pa tudi v Franciji, ZDA in drugod. Trpke izkušnje vojne so zahtevale izraz, ki - če naj bo relevanten – mora biti oziroma izgledati čim bolj realistično. Druga možnost je bila seveda popoln odkik ali v poetične dokumentarce<sup>27</sup> ali v (kar je bilo, kot se zdi na količino produkcije, veliko bolj pogosto) fiktivno in sanjsko<sup>28</sup>. Vseeno je osrednja tema povojnega dokumentarnega filma neposredno obračunavanje z vojno. Najbolj znani film te vrste je *Noč in meгла (Nuit et bruillard, 1955)* Alaina Resnaisa<sup>29</sup>, a filmi o vojni so nastajali po celem svetu, tako se je v zvezi z refleksijo in

---

<sup>26</sup> Čeprav so seveda razmere hladne vojne "zahtevale" tudi propagandne pristope, ki sta jih v največji meri prakticirale ZDA in Sovjetska zveza z različnimi razlagami sodobne svetovne situacije, vzrokov zanje in prikazovanji "nasprotnikov."

<sup>27</sup> Ti so se v večji meri začeli pojavljati že med vojno, sploh pa po njej, gre za režiserje kot so Arne Sucksdorff, Bert Haanstra, Andrzej Munk, Kazimierz Karabasz, Mića Milošević, Vladimir Basara itd.

<sup>28</sup> Primer te dvojnosti človeškega odziva na grozote je tudi ameriška povojna igrana produkcija, ki je dala tako *film noir* kot poplavo mjuziklov.

<sup>29</sup> Film je (brez nekaj manjkajočih cenzuriranih prizorov, ki so govorili o francoski kolaboraciji) sestavljen iz menjavanja barvnih posnetkov tihega in zapuščenega koncentracijskega taborišča in črno-belih fotografij z grozotami, ki so se v taboriščih vsakodnevno izvajale.

obračunavanjem hkrati z raznimi sodnimi procesi (na katerih so bili filmski posnetki pogosto v vlogi dokaza) uveljavila veja filmov, ki so se ukvarjali z dogodki in ljudmi druge svetovne vojne. Pogosto so uporabljali arhivske posnetke, ki so bili na voljo<sup>30</sup>, arhivski material zadnjih 50-ih let vsakršne vrste pa je spodbudil nastajanje zgodovinskih dokumentarcev. Pomagala je tehnična izboljšava, ki je omogočila, da so neme filme, ki so bili praviloma posneti s 16 slikami na sekundo in so s prehodom na zvočni film za nekaj časa postali »neuporabni« oziroma so jih ponavadi uporabljali kot komičen element (efekt hitre hoje ipd.), predelali v filme s 24 slikami, kakršne poznamo danes<sup>31</sup> (oziroma 25 pri video sliki). To je povzročilo poplavo kompilacijskih filmov, ki so se ukvarjali z raznimi dogodki in osebami, to strujo so hitro podprle tudi televizije in v mnogih državah so bili prvi TV dokumentarci ravno te vrste. Sčasoma so začeli uporabljati fotografije, nato pa še slike, makete itd. vse do današnjih dni, ko je to eden najbolj pogostih dokumentarnih žanrov, s poudarjeno izobraževalno vlogo. Ta je bila še bolj v ospredju v filmih, ki so jih vlade producirale za izobraževanje raznih družbenih skupin, recimo o načrtih državnega gospodarstva v naslednjih letih, kako najboljše opravljati razna kmečka opravila itd.<sup>32</sup> V tem času so pojavili tudi filmi z oznako antropološki film, ki je skušal prikazovati običaje, navade, življenje eksotičnih ljudstev, in je sčasoma postal eden od pomembnih pomočnikov pri antropološkem raziskovanju. Z razvojem tehnike se je film prebil na prej nedostopna področja, recimo v podvodni svet (znan je avtor Jacques-Yves Cousteau in njegov *Svet tišine (Le monde du silence, 1956)* in *Svet brez sonca (La monde sans soleil, 1964)*), svet človeškega telesa, ki so ga že pred vojno snemali s filmom občutljivim za rentgenske žarke, zdaj pa je bilo možno majhne kamere spraviti tudi v telo, snemati zelo zelo počasi in zelo zelo hitro, mogoče so bile velike povečave itd. Z tehniko so se radi igrali zlasti v ZDA, nastajali so eksperimentalni filmi, ki se poigravajo z optikami, barvami, filmskimi triki itd.

Po vojni se je zgodila še ena velika sprememba – pojav televizije, ki pa vsaj v prvih nekaj letih dokumentarne produkcije še ni tako množično podprla. Šele pozneje se je postavila v vlogo danes večinskega producenta dokumentarne produkcije, ki predstavlja relativno poceni lasten program. S pojavom televizije je nastopilo za film nekaj težkih let, saj je bil osip v

---

<sup>30</sup> S pregledovanjem ogromne količine arhivskega materiala so nastali filmi, ki so denimo razkrivali stare nacistične zločince na vodilnih položajih v nemških podjetjih (npr. filmi Andrewa in Annelie Thorndike v *Vzhodni Nemčiji*).

<sup>31</sup> Vsako drugo sliko so ponovili, dokler niso prišli do 24 slik, kar je omogočilo relativno tekočo projekcijo.

<sup>32</sup> Ta zvrst filma se je ohranila do danes, čeprav ni posebej pogosta. Z njo se srečamo npr. v zdravstvenih institucijah, nadomestilo pa so televizijske oddaje, ki so posvečene specializiranim tematikam.

kinematografih velikanski, kar je najbolj udarilo dokumentarno produkcijo, ki je takrat (za vedno?) izginila iz kina. Ker je, kot rečeno, za dokumentarne filmarje po vojni ostalo malo dela, so se tisti, ki so ostali, znašli tudi s tem, da so delali "po naročilu". Eden od značilnih trendov po vojni je tako postal povezovanje z različnimi organizacijami, predvsem z velikimi podjetji, ki so bile pripravljene, z bolj ali manj prikritim namenom svoje promocije, financirati dokumentarne filme, od katerih so si obetale korist. V prvem desetletju po vojni naj bi tako v ZDA posneli približno 4000 (!) "sponzoriranih" dokumentarcev na leto (glej Barnouw 1993: 219).

Pogosto filmi sploh niso izrecno omenjali podjetja, ampak so na primer prikazovali prijetnosti letenja z letalom, če je bil naročnik kakšno letalsko podjetje, nekateri veliki onesnaževalci so sponzorirali filme, ki so prikazovale njihovo skrb za naravo, spet drugi so želeli ustvariti dober imidž s tem da so podpirali dokumentarno produkcijo itd. Te filme so potem prikazovali v kinih, šolah, klubih itd. Največkrat so podjetja plačala prikazovalcem in tako so za prikazovanje porabili tudi po desetkrat več denarja kot za samo snemanje. Znani filmi iz takšnega sodelovanja so filmi naftne družbe Shell, ki je puščala ustvarjalcem relativno veliko svobode in recimo *Zgodba iz Luisiane (The Louisiana Story)* Roberta Flahertya, ki ga je produciralo neko naftno podjetje in je ostal njegov zadnji film.

### **3.11 Svobodni film (Free Cinema)**

Videnje filma kot avtonomnega je v tem času ponovno dobilo veljavo. Filmska zgodovina je v veliki meri zaznamovana od dveh povezanih dejavnikov, eden je razvoj tehnike, drugi želja čimbolj prikazati resnico. Oboje je po drugi svetovni vojni spremenilo filmski izraz. Tendenca k novemu filmskemu realizmu se je najprej pokazala v neorealizmu, v Angliji pa so v petdesetih letih govorili o *free cinema*, svobodnem filmu. Šlo je za dokumentaristično gibanje, ki je trajalo od 1956-59. Karel Reisz, Lindsay Anderson, Tony Richardson in drugi mladi kritiki in filmski ustvarjalci so se zbirali v National Film Theater, kjer so organizirali projekcije raznoraznih dokumentarnih filmov, tujih in angleških, sponzoriranih in ostalih. Izhajali so iz tega, da so se imeli za *opazovalce*. Filmi so bili narejeni z lahko opremo, ki je omogočala tudi snemanje zvoka, s katerim so se veliko ukvarjali. Razglasili so se za neodvisne od producentov in distribucije, njihova naloga je bila ustvarjati. Podobno kot denimo Vertov in italijanski neorealisti, so zavračali prevladujoče filmske konvencije. Obrnili so se k "malim", "navadnim" ljudem, katerih naravno govorico so lahko snemali z lahko

opremo, ki jim je bila takrat že na voljo. Vodje gibanja so hitro začeli delovati na področju igrane produkcije in gibanje se je kmalu razblinilo, ne pa tudi ideje gibanja, ki so jih povzeli prihodnji ustvarjalci. Tako njihov najbolj pomemben prispevek ni gibanje samo, ampak bolj njihov vpliv na britanske pripovedne filme, ki bi jih lahko združili pod imenom novi realizem<sup>33</sup>, bili pa so tudi predhodniki dveh bolj znanih gibanj, ki pomenijo veliko revolucijo v filmski zgodovini in se jim posvečam v naslednjem poglavju.

### 3.12 Kino resnica in direktni film: Cinéma vérité in Direct Cinema

Konec petdesetih in v 60-ih letih sta se v Franciji in ZDA razvili gibanji, ki sta korenito spremenili dokumentarni film. Pogosto gibanji enačijo, a med njima je nekaj bistvenih razlik. Prvo gibanje se imenuje cinéma vérité<sup>34</sup>, kar dobesedno pomeni kino (ali tudi film) resnica in se nanaša na ruski pojem kino-pravda, ki ga je za svoj filmski izraz uporabljal Dziga Vertov, ki so ga člani gibanja cenili ter se mu s tem imenom poklonili. Med francosko govorečimi pionirji gibanja so bili Pierre Perrault, Chris Marker, Švicar Marcel Ophüls, Mario Ruspoli, Jacques Rozier in najpomembnejši Jean Rouch. Ustvarili so nov filmski jezik, s katerim so beležili in odkrivali življenje. Bistvena stvar, ki je to omogočila je bil ponovno - razvoj tehnike, in težko je dovolj poudariti, kako ključno vlogo je pri tej revoluciji igrala tehnika. Pred drugo svetovno vojno so bile kamere povečini ogromne škatle s koluti 35 mm filma. Že med vojno, po njej pa sploh, so razvili lažje in bolj mobilne kamere in 16mm trak, in pa opremo za snemanje zvoka, ki je postala prenosljiva. Vendar je še vedno morala biti preko kabla povezana s kamero, kar je snemanje kljub vsemu precej oviralo. V začetku šestdesetih pa so ta problem rešili in odprle so se možnosti za popolnoma novo vrsto filma. Intervjuje so prej snemali stežka, saj je bila oprema zelo nerodna, ni še bilo zelo občutljivega filmskega traku, ki bi omogočal snemanje pri naravnih svetlobnih pogojih (vedno je bilo potrebno pred snemanjem sceno primerno osvetliti). Filme so zdaj začeli snemati z lahko kamero iz roke, brez stativa, v živo, sproti, takorekoč kjerkoli, pa čeprav se slika trese in ni dobro osvetljena. Rodi se nov filmski realizem, kar pomeni, da je stari filmski izraz postal zastarel in so gledalci

---

<sup>33</sup> Najbolj znani dokumentarni filmi so: *Četrtekovi otroci (Thursday's Children, 1954)* Lindsaya Andersona in Guya Brentona, *O sanjska dežela (O Dreamland, 1953)* in *Vsak dan razen božiča (Every Day Except Christmas, 1957)* Lindsaya Andersona, *Mama ne dovoli (Momma don't allow 1956)* Karla Reizsa in Tony Richardsona. Člani gibanja so zelo cenili tudi filme Georgesesa Franjua iz Francije, (ki je sicer bolj znan po igranih filmih) zlasti *Kri zveri (Le sang de bêtes, 1949)* o klavnici v mirnem delu Pariza in *Hôtel des Invalides (1952)* o veteranovi hiši in otrocih v vojnem muzeju.

<sup>34</sup> Pojem cinéma vérité pogosto zajema vsa povojna dokumentarna gibanja, katerih pristaši so snemali na podoben način. To vključuje direct cinema v ZDA, cinéma vérité v Franciji, free cinema v Veliki Britaniji, candid eye v Kanadi.

spremenili gledanje. Tudi meni samemu dokumentarni filmi šele od tega časa naprej izgledajo "normalni" oziroma "sodobni", kar pa zagotovo ni zgolj posledice forme, ampak bolj zaradi nam sorodnejše družbe in kulture. Forma teh dokumentarcev pa je - kot vedno - zagotovo močno vplivala na igrani film. Ob poplavi avtentičnih, spontanih posnetkov, ki so nastajali v dokumentarni produkciji, se je prav gotovo spremenil zlasti stil igre v igranih filmih, ki je, če je hotel graditi iluzijo, nujno težil k večjemu realizmu. Stil dokumentarnih filmov je vplival tudi na montažo, ki je začela "stara" montažna pravila podirati<sup>35</sup> - po zgledu dokumentarcev, kjer zaradi novega načina snemanja drugačna montaža, tudi če bi hoteli, ni bila več mogoča. Vpliv dokumentarcev se pri igranih filmih zagotovo pozna pri filmski fotografiji in načinu kadriranja, recimo kamera iz roke. Iz želje po tem novem realizmu in s pomočjo novih možnosti tehnike, je črpalo tudi malenkost mlajše gibanje direct cinema – direktni film v ZDA. Značilnosti, ki ga ločujejo od ostalih pristopov k dokumentarnemu filmu so po Barsamu naslednje:

*(1) zavračanje tradicije dokumentarnega filma; (2) neobvladovano snemanje resničnih ljudi v resničnih situacijah; (3) zavračanje tradicionalne režije in scenarijev; (4) ustvarjanje modela resničnosti, ki vključuje več dvoumnosti; (5) spontani občutek, da "smo prisotni"; (6) prednost opazovanja pred narativnostjo; (7) uporaba lahke, prenosljive opreme; (8) snemanje zvoka v živo; (9) prednost montaže pred dolgimi posnetki; (10) prednost forme pred vsebino. (Barsam, 1992: 303)*

Obe smeri, se pravi direktni film in cinéma vérité, sta se razvijali drug ob drugi, vzporedno in se definirali ob nasprotjih. Razliko med gibanji Barnouw definira takole:

*Dokumentarist direktnega filma je vzel svojo kamero k napeti situaciji in čakal upajoč na krizo, Roucheva verzija cinéma vérité jo je poskušala izzvati. Umetnik direktnega filma si je prizadeval biti neviden, Rouchev umetnik cinéma vérité je bil pogosto neprikrit soudeleženeec. Umetnik direktnega filma je igral vlogo nepletene priče, umetnik cinéma vérité je prevzel vlogo provokatorja. Direktni film je našel svojo resnico v dogodkih, ki so kameri na razpolago. Cinéma vérité je bila predana paradoksu, da lahko umetne okoliščine prinesejo skrito resnico na površje. (Barnouw, 1993: 255)*

Najbolj znani avtorji direktnega filma so Robert Drew, Richard Leacock, D.A. Pennebaker, brata Albert in David Maysles, Emile de Antonio in Frederick Wiseman<sup>36</sup>. Vsi razen

---

<sup>35</sup> Kot npr. v prvem filmu francoskega novega vala Do zadnjega diha, kjer režiser Jean Luc Godard manifestativno krši vsa klasična pravila montažekot so denimo razlika vsaj enega plana pri rezu, stremljenjepo čmbolj neopaznih rezih itd.

<sup>36</sup> Kot umetnik mogoče najbolj zanimiv. Bivši pravnik in predavatelj Wiseman se je uveljavil s svojimi t.i. filmi o institucijah. V svojih filmih je ponavadi izbral neko institucijo in brez posegov in komentarjev snemal ljudi in

Wisemana so se v začetku gibanja zbrali okrog očeta direktnega filma Drewa, ki je menil, da je televizija idealni medij za dokumentarne filme (na začetku so tudi delali v okviru televizij, zlasti mreže ABC), ki naj bi se ukvarjali s problemi družbe. Drew je videl dokumentarni film kot sopotnika novinarstvu, a je tipično dokumentarno produkcijo tistega časa zavračal kot:

*...predavanja ilustrirana s slikami ali z intervjuji, kar je isto. Življenje nikoli ne pride do kina, niti do televizije. Zavreči je treba logiko besed in poiskati dramatično logiko, v kateri se stvari resnično dogajajo. Če nam to uspe, imamo popolnoma novo osnovo za popolnoma novo novinarstvo, ki ga je težko definirati, a bom poskusil: To bi bilo gledališče brez igralcev, drame brez dramatikov, poročanje brez povzetkov in mnenja, sposobnost gledati življenja ljudi v ključnih trenutkih, iz česar bi lahko kaj povzeli in videli neke vrste resnico, ki jo je mogoče doseči samo z osebno izkušnjo. (Drew v Wintonick, 1999)*

Zgoraj naštetih so posneli na ducate filmov<sup>37</sup>, dokumentarni filmi so se v tem času začeli množiti. Tudi drugače se konec šestdesetih let, po uveljavitvi zgoraj omenjenih gibanj, vedno težje piše o zgodovini dokumentarnega filma. Dokumentarna produkcija že začne postajati nepregledna (kar se dokončno zgodi v osemdesetih letih), forma pa se kaj dosti ne spreminja, ne glede na številne tehnične izboljšave, tudi bolj revolucionarne - kot je pojav video tehnologije v osemdesetih in digitalne v devetdesetih – ki pa razen večje dostopnosti, vsaj po mojem mnenju, vendarle niso imele vpliva na formo, ki bi bil primerljiv s šestdesetimi leti. Najbrž niti ne gre toliko za formo, do neke mere vezane na tehniko, ampak prej za "filozofijo", način razmišljanja o filmu, videnju novih izraznih možnosti. Kot rečeno, mislim da so bila zadnja velika prelomnica v tem smislu šestdeseta leta, od takrat naprej se je bolj kot razvoju forme<sup>38</sup> smiselno posvetiti temam, s katerimi se je ukvarjal dokumentarni film. Te so bile, kot bomo videli, glavni aktualni problemi druge polovice dvajsetega stoletja. Dokumentarni film je bolj kot druge umetniške zvrsti vezan na aktualno družbeno dogajanje, saj dokumentira življenje v svojem času. Del dokumentarnega filma se je v zadnji tretjini dvajsetega stoletja identificiral predvsem z kritiko družbe in njenih različnih sistemov.

---

postopke v njej. Nekateri njegovi filmi: dokumentarni prvenec *Titicut Follies (1967)* sneman v instituciji za duševno bolne kriminalce v Massachusettsu (prepovedan za javno prikazovanje do leta 1991), *Visoka šola (High school, 1968)*, *Bolnica (Hospital, 1970)*, *Osnovna priprava (Basic Training, 1971)* posnet v vojaškem kampu in prikazuje trening rekrutov preden jih pošljejo v Vietnam, *Essene (1972)*, posnet v samostanu, klasika *Meso (Meat, 1976)*, ki prikazuje pot mesa od vzreje do naše mize in mnogi drugi. Filmi so delovali predvsem kot razbijalci stereotipov, situacije, ki so jih predstavljali, so se izkazale za manj preproste in zelo drugačne od splošnega pogleda nanje, predvsem pa nekateri filmi, celoten opus pa sploh, predstavljajo izredno zanimivo in pronicljivo sliko ameriške družbe v zadnjih tridesetih letih.

<sup>37</sup> Najbolj znani filmi so: *Predvolilna kampanja (Primary, 1960)* Leackocka, Drewa in Pennebakerja, *Prodajalec biblij (The Salesman, 1969)* bratov Maysles, *Ne glej nazaj (Don't Look Back, 1966)* Pennebakerja itd.

<sup>38</sup> Če že pristanemo na delitev na formo in vsebino, je treba povedati, da seveda ni res, da filmski jezik stagnira že štirideset let, vendar pa večjih pretresov ali gibanj ni doživel.



Opozarjal in razkrinkaval je, odkrival neznano, pozabljeno ali namerno skrito, kar je privedlo do tega, da nekateri dokumentarni film označujejo kot pretežno levičarskega. Ta oznaka je veliko preveč površna, da bi imela kakšno resno težo. Če človek pogleda ključne dokumentarne filme zadnjih tridesetih let, ali samo bere o njihovih vsebinah, je soočen s toliko grde resnice našega sveta, da je v nevarnosti da zdrsne v apatičen cinizem. Pomaga mu lahko – če sploh – ravno angažiranost ustvarjalcev, ki na to nikakor ne pristajajo, tudi za ceno lastnih življenj ne.

### 3.13 Črni film, politični dokumentarni film, novosti

V Evropi se je po vojni v komunističnih državah vzhodnega bloka začelo govoriti o črnem filmu in kasneje pod vplivom francoskega novega vala o črnem valu (zlasti v Jugoslaviji). Začelo se je na Poljskem sredi 50-ih letih, ko je se je s časom destalinizacije klima v državi rahlo sprostil in zdelo se je, da so dovoljeni tudi bolj kritični pogledi na družbo. Za črni film, ki se je pojavil tudi na Madžarskem, v Českoslovaški in Jugoslaviji<sup>39</sup> je značilno, da je kritiziral sistem, vendar ga ni problematiziral.<sup>40</sup> Dovoljene meje kritike pa so bile nejasne in po kratkih liberalnejših obdobjih so se razmere ponovno zaostrile. Na Madžarsko so Sovjetske čete vdrle 1957, na Českoslovaško sile Varšavskega pakta 1968.

V Jugoslaviji je bilo malenkost drugače. "V Jugoslaviji so bili črni filmi drugačni zaradi živahnosti in duhovitosti. Boleči in hkrati dobrosrčni, so postali črni filmi poseben izvor ponosa Jugoslovanske filmske industrije" (Barnouw 1993: 266). Predvsem gre tu za srbske avtorje<sup>41</sup> kot so Dušan Makavejev, Branko Čelović, Želimir Žilnik, Krsto Papić, sem spada (s svojimi odličnimi kratkimi filmi) tudi Karpo Godina.

Kritična distanca, značilna za filme črnega vala, je bila značilna tudi za filme na Zahodu. V politično razburkanih šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, so bile vlade soočene, zlasti na Zahodu, s hudo kritiko svojih dejanj s strani dokumentaristov. Za

---

<sup>39</sup> Med najbolj znanimi avtorji so Poljaki Jerzy Bossak, Jarosław Brzozowski, Kazimierz Karabasz in Władysław Ślesicki, Madžar András Kovács, iz Českoslovaške Kurt Goldberger.

<sup>40</sup> Značilne teme tako igrane kot dokumentarne produkcije so bile črne: delinkvenca, korupcija, prostitucija, brezposelnost, beda ipd. Pojem črni val je danes bolj oznaka za igrano jugoslovanski produkcijo, znani avtorji so Marko Babac, Dušan Makavejev, Živojin Pavlović. Aleksandar Petrović, Kokan Rakonjac, Želimir Žilnik, v Sloveniji, kjer se črni val ni zares uveljavil, pa lahko zgolj pogojno med njegove predstavnike štejemo Jožeta Babiča, Boštjana Hladnika, Matjaža Klopčiča in Jožeta Pogačnika.

<sup>41</sup> Čeprav ne gre zanemariti režiserjev iz drugih jugoslovanskih republik. Pri nas je na področju dokumentarnega filma treba omeniti vsaj Jožeta Pogačnika, ki je delal filme s socialno tematiko.

demokratični svet je bilo presenetljivo veliko število (zlasti dokumentarnih) filmov cenzuriranih, prepovedi cenzure so se v nekaterih primerih zavlekla celo v devetdeseta leta.

Veliko torišče je bil Vietnam. Še pred prihodom Američanov, ko so se Francozi umikali, je nastal prvi pomemben film Romana Karmena *Vietnam (1955)*. V letih ko so se zapletle v vojno, je bilo v ZDA relativno malo dokumentarnih filmov, prav tako te teme niso vključevali obzorniki, ki so bili v ZDA pod skrivno vladno kontrolo, ki je nadzorovala tudi televizijski program in kinematografsko distribucijo<sup>42</sup>. Drugod po svetu je v tem času nastalo kar nekaj pomembnih dokumentarnih filmov<sup>43</sup> o Vietnamu, od katerih pa praktično nobeden ni bil predvajan v ZDA, ne glede na to, da so bili skoraj vsi na voljo ameriškim televizijam<sup>44</sup>. Bolj resnični in zato kritični prikazi vietnamske katastrofe so bili v ZDA možni šele s koncem šestdesetih let<sup>45</sup>.

Vietnam je bil velika tema, ki je angažiral mnoge dokumentariste z vsega sveta. Še več filmov te vrste – ne nesmiselno jih je imenovati politične – je nastalo pri manj "obljudenih" temah po vsej obli. Zanimivih filmov je preveč, da bi jih bilo možno tu predstaviti, omeniti pa je treba tematiko, ki je bila podobno kot Vietnam, pogosta. Po drugi svetovni, sploh pa v hladni vojni, je bilo atomsko orožje in vse kar je bilo povezano s tem, se pravi vpliv na okolje, jedrska energija itd. tema, ki se ji je bilo nemogoče izogniti, hkrati pa so edino pravilno mnenje po večini poskušale diktirati vlade. Če omenim zgolj tri, v to najbolj vpletene države: v ZDA, ki je vodila na področju jedrske tehnologije, je nekaj časa vse informacije v zvezi s tem upravljala Atomska energetska komisija (Atomic Energy Commission)<sup>46</sup>, saj je bilo posnetke jedrskih poskusov mogoče dobiti samo od njih in samo po njihovi odobritvi – samo izbrani snemalci, kje, kako, v kakšen namen bodo posnetki uporabljeni itd. Do javnosti so do približno konca 60-ih let prihajale predvsem vladni propagandni posnetki (ali posnetki podjetij, ki so se ukvarjala z jedrsko tehnologijo, ki pa so tako ali tako morala biti blizu

---

<sup>42</sup> Prvi dokumentarni film, ki ga je videlo večje število ljudi je bil *Zakaj Vietnam? (Why Vietnam, 1965)* v produkciji Ministrstva za obrambo, manipulativen film narejen po vzoru serije *Zakaj se borimo?*, prav tako predvajan vojakom kot del priprav.

<sup>43</sup> Nastali so filmi kubanskih, vzhodnonemških, japonskih, britanskih, kanadskih, francoskih, poljskih avtorjev, filmi so nastajali med Vietkonškimi partizani v Južnem Vietnamu, v Severnem Vietnamu itd.

<sup>44</sup> V Stockholmskem Filmskem centru, ki je bil specializiran za družbene teme, so ustanovili posebno kolekcijo, vietkonških in severnovietnamskih filmov, in so jih posojali naokrog (Barnouw 1993: 275).

<sup>45</sup> Prvi ameriški film, ki je pokazal drugačno sliko je bil *V Severnem Vietnamu (Inside North Vietnam, 1968)* Felixa Greena.

<sup>46</sup> Komisija je združevala politiko Eisenhowerjevega "miroljubnega atoma" in javnosti zamolčevan oboroževalni del jedrske tehnologije. Producirala je filme s katerimi so promovirali jedrsko energijo, sporočali javnosti, kaj narediti v primeru, da bi jim na glavo padla atomska bomba itd. Ukinjena je bila leta 1974.

vladnim krogom), ki so prikazovali jedrsko tehnologijo kot čisto, poceni, varno itd. Posnetke posledic atomskih bomb (zlasti na ljudeh in živalih) so dolga leta s cenzuro prikrivali. Podobno je bilo tudi na Japonskem (takrat pod patronatom ameriških oblasti), edine države, ki je bila bombardirana z atomskima bombama. Posnetki njunih posledic so prišli v javnost šele s kratkim filmom *Hirošima – Nagasaki, avgust 1945* (*Hiroshima – Nagasaki, August 1945*, 1970), ki ga je producirala Columbia University. Film je sestavljen iz prej z "zaupno" označenih in tako javnosti nedostopnih zaseženih posnetkov japonskih snemalcev leta 1945<sup>47</sup>. Kako je bilo v drugi jedrski velesili, Sovjetski zvezi, pa ostaja mogoče še večja skrivnost. Glede na to, da so skoraj do 80-ih let ponekod na jugu Rusije jedrske fekalije zivali v reko, ki iz katere so se direktno napajali ljudje in njihova živina, so dejstva najbrž vsaj tako grozna, če ne bolj.<sup>48</sup>

Konec sedemdesetih in v začetku osemdesetih se je pojavila *video* tehnologija z vsem znanimi videokasetami.<sup>49</sup> V nasprotju s filmskim trakom, tu ni bilo potrebno razvijanje, kasete, ki so bile poceni, se je dalo presnemavati, snemati je bilo mogoče tudi v zelo slabih svetlobnih pogojih, kamera je bila lahka itd. Z videom se je pojavila velika svoboda in neodvisnost, prej mnogim nedosegljiva. Deloma so se odprle tudi distribucijske poti, nekaj s pojavom satelitske in kabelske televizije, predvsem pa prvič z možnostjo obhoda "vratarjev" na televizijskih mrežah in distributerjev v kinodvoranah, z neposrednim dostopom do domačega video predvajalnika. To vključuje tako pornografijo kot razne vsebine, ki jih administracija v nekaterih državah iz političnih razlogov ni spuščala v obtok<sup>50</sup>. Barsam omenja še nekaj drugih dejavnikov, ki so poleg tehnologije zaznamovala osemdeseta: *cinéma vérité* in direktni film, razširjenost filmskih študij na univerzah po svetu, ki so vplivale na boljše poznavanje filmske zgodovine, različnih filmskih postopkov, teorij itd. Cenejša, lažja in preprosta video

---

<sup>47</sup> "Informativna" sta tudi avstralski film *Pol življenja* (*Half Life*, 1986) Dennisa O'Rourke, ki pripoveduje o ameriškem testu "Bravo" na Marshallovih otokih leta 1954, ko so Američani, ne da bi evakuirali domorodce, delali teste z bombo s tisočkrat večkrat močjo kot tista, ki so jo vrgli na Hirošimo. Po izpostavljenosti so jih ameriški zdravniki natančno pregledali. *Radio Bikini* (1988) Roberta Stona govori o podobnem dogodku, le da so tokrat pri poskusu na otoku v Pacifiku obsevali lastne vojake.

<sup>48</sup> Še močnejša roka cenzure kot v ZDA je malo popustila v obdobju Gorbačovove *glasnosti*, takrat je denimo nastal film *Černobil: Kronika težkih tednov* (1986) Vladimirja Ševčenka.

<sup>49</sup> Začetki videa segajo v 50-leta, ko so ga razvijali predvsem za potrebe televizije, takrat še zelo drage aparature z širokimi 2-inčnimi trakovi, so se počasi manjšale, cenile in izboljševale, konec sedemdesetih je slika dobila barve, v začetku osemdesetih pa še simultano zapisan sinhroni zvok.

<sup>50</sup> Barnouw omenja nekaj zanimivih pojavov, ki pred videom niso bili mogoči: v Indiji je tako nastajal mesečni videočasopis, ki je govoril o dogodkih drugače kot vlada, v Saudski Arabiji, kjer je kino prepovedan, so se začele pojavljati kasete s političnimi, pornografskimi vsebinami, holivudskimi in bolivudskimi filmi, v Braziliji so imele med ljudmi krožeče videokasete velik vpliv na izid volitev, videokamere so postajale stalnice demonstracij itd. (glej Barnouw 1993: 340).

tehnologija je povzročila demokratizacijo medija, povečalo se je število režiserk, dostop do produkcije so dobile razne subkulture. (glej Barsam 1992: 357).

Večina dokumentarnih filmov v tem obdobju so že producirale televizije, kar pomeni razcvet prevladujočega – najcenejšega – zgodovinskega dokumentarca, z raznimi podzvrstmi kot je npr. biografski dokumentarec<sup>51</sup>. TV dokumentarci so do danes ostali najbolj pogosta oblika dokumentarnega filma, sledi pa ji produkcija raznih filmskih ustvarjalcev - avtorjev<sup>52</sup>, ki pa se zelo težko prerine v kino in jo je ponavadi (ob filmskih festivalih) prav tako mogoče videti na televiziji. Bolj preprosta tehnika je vzrok za raznorazne privatne domače posnetke in filme, omogočila pa je tudi antropološke dokumentarne filme, kjer so tiste, ki so jih preučevali, naučili delati s filmsko opremo in so nato sami snemali filme o sebi (v ZDA recimo pleme Navajo Indijancev ali črnici v getu). Druga sprememba (sicer bližje direktnemu filmu), ki jo je v tej zvrsti filma omogočila tehnika, so bili zelo dolgi filmi, ki so prikazovali razne rituale. V skladu z idejo, da opazovalec naj ne bi z ničimer posegal v dogajanje, so bili to filmi brez montaže, se pravi v realnem času in s sinhronim zvokom..

### 3.14 Sodobni dokumentarec

O devetdesetih letih v zvezi z dokumentarnim filmom še ni na voljo veliko literature, "Dokumentarna produkcija je danes že nepregledna." (Filmski leksikon 1999: 152). Bistvena sprememba na področju tehnologije je digitalizacija, s katero se je kvaliteta amaterske (poceni) tehnike precej izboljšala. Montira se samo še na računalnikih, ki so danes, tudi tisti običajni, že dovolj zmogljivi, da omogočajo poceni montažo doma. Nekateri dokumentarci so posneti posebej za internet<sup>53</sup>, ki je postal težko obvladljiv distribucijski kanal. Dokumentarni posnetki, ki so prej do javnosti le stežka prišli<sup>54</sup>, imajo danes več možnosti. Večina dokumentarne produkcije je danes pod okriljem televizij. Nekatere, kot denimo Discovery Channel, vrtijo samo dokumentarce, druge "dokumentarno" prodajajo v razvpitih reality showih – po slovensko "resničnostni šov". Te oddaje, ki temelji na fascinaciji nad opazovanjem, gledanjem ljudi, bolje rečeno voajerstvu, so spodbudile morje razprav in

---

<sup>51</sup> V tem času se je zaključilo obdobje obzornikov in ogromne količine filma so končale v arhivih. Ti so ponavadi pristali ali na televizijah, ali v državnih filmskih arhivih, ponekod (npr. v ZDA) so vlada in podjetja arhive dale na voljo univerzam.

<sup>52</sup> Teh je preveč, da bi jih omenjali.

<sup>53</sup> V filmu Wintonicka vidimo Richarda Leackocka, veterana direktnega filma, pri montaži enega tovrstnih filmov.

<sup>54</sup> Obstajajo strani ,kjer najdemo (ponavadi krvave) "žive" posnetke iz "aktualnih kriznih žarišč".

postale ena od tem, ki so najbolj zaznamovale prehod v novo tisočletje. V devetdesetih se je zgodil tudi manifest Dogma 95, za katero bi lahko na kratko rekli, da za igrane filme zahteva formo dokumentarnih<sup>55</sup>. Dogma, ki je bila v filmskem svetu, pa tudi širše, zelo razvpita, je močno pripomogla k vplivu dokumentarnega filma na igrano produkcijo, kjer je vedno več filmov, ki poskušajo s kamero iz roke izgledati kot dokumentarci". Digitalno tehnologijo in formo dokumentarca je združila grozljivka *Čarovnica iz Blaira*, ki napetost in iluzijo gradi predvsem z videzom filma, ki želi delovati kot amaterski posnetek in je na tak način tudi zmontiran. Omeniti je treba še pompoznega Michaela Moora, ki je s svojima filmoma *Baliranje za Columbine* in *Fahrenheit 9/11* pokazal, da je mogoče z dokumentarnim filmom doseči tako velik finančni kot tudi kritični uspeh.

### 3.15 Slovenski dokumentarni film

Slovenci smo že leta 1896 lahko videli prve filmske predstave v Mariboru, Celju in Ljubljani. Prve ohranjene filme imamo od ljutomerskega odvetnika Karola Grossmanna iz leta 1905, *Odhod od maše v Ljutomeru* in *Sejem v Ljutomeru*. V primerjavi z drugimi evropskimi narodi na filmskem področju kmalu zaostanemo, do leta 1922, ko Veličan Bešter posname *Smučarsko tekmo v Planici*, imamo le nekaj kratkih filmskih fragmentov. Slovenski film se začne postavljati na noge konec dvajsetih let, leta 1927 začne Metod Badjura s svojim podjetjem Sava film snemati filmske žurnale, leta 1931 pa dobimo prvi dolgometražni film Janka Ravnika *V kraljestvu zlatoroga*. Gre za dokumentarno-igrani film, ki je narejen v duhu takrat v Nemčiji zelo popularnega "gorskega filma". Naslednje leto dobimo drugi dolgometražni film *Triglavske strmine* Ferda Delaka. Ta je prav tako dokumentarno-igrani gorski film, "ki ima v primerjavi s prvim boljše izdelano zgodbo z 'jasnim' sporočilom (Kavčič v Ekran 2005: 56). Konec dvajsetih let se je začel s filmom ukvarjati tudi slikar Božidar Jakac, ki je s svojo 16 mm kamero posnel več nemih filmov, tako doma, predvsem na Dolenjskem, kot na svojih potovanjih po svetu<sup>56</sup>. V tridesetih letih veliko snema Metod Badjura, vrh doseže s filmom *Bloški smučarji*, ki je bil uspešen tudi zunaj naših meja. Zanj je prejel več priznanj, med drugim prvo nagrado na kongresu etnologov leta 1957. Konec tridesetih let Rudi Omota skonstruira tonsko kamero, s katero Marjan Foerster posname prvi

---

<sup>55</sup> Načela dogme95 zapovedujejo snemanje na resničnih lokacijah, kamero iz roke, samo zvok, ki je posnet sinhrono, zapoveduje barvni 35 mm film akademskega (4:3) formata, prepovedujejo glasbo, ki ni že v prizoru samem, prepovedujejo dodatno osvetljava, optične trike in filtre, umetne dogodke kot so umori, orožje in podobno, žanrske filme, prepovedujejo, da bi se pod film podpisal režiser.

<sup>56</sup> V ZDA je tako posnel mesti Washington in New York. Filma spominjata na filme simfonije velemest, ki so bili v značilni za to obdobje.

slovenski zvočni film *Mladinski dnevi*. Marjan Foerster, ki je prvi filmsko izobraženi ustvarjalec pri nas<sup>57</sup>, je posnel tudi večino kratkometražnih dokumentarnih reportaž, ki jih je do leta 1945 produciral leta 1939 ustanovljeno podjetje Emona film.

Med vojno je bilo v Sloveniji posneto malo filmskega materiala, od tega večina po kapitulaciji Italije na osvobojenem ozemlju. Žal pa je teh posnetkov zelo malo ohranjenih, ostali so nam krajši posnetki, ki so jih posneli Božidar Jakac, general Dušan Kveder-Tomaž<sup>58</sup>, Čoro Škodlar, Stane Viršek. Znan film iz medvojnega obdobja je *Veliko protikomunistično narodno zborovanje na kongresnem trgu v Ljubljani 29.6.1944*, ki ga je v okviru Emona filma po naročilu nemških oblasti režiral Marjan Foerster (posnel ga je Rudi Omota).

Po vojni doživi slovenski dokumentarni film razcvet, v veliki meri kot obzornik<sup>59</sup>. Leta 1945 nastaneta filma *Ljubljana pozdravlja osvoboditelje* in *Ljubljana ob osvoboditvi*, ki sta sestavljena iz posnetkov Metoda Badjure, Marjana Foersterja, Rudija Omote in Janka Balantiča. Leta 1946 je ustanovljen Triglav film, ki do leta 1951 posname 54 obzornikov, ki so pomemben dokument povojnega dogajanja<sup>60</sup>. V petdesetih letih novo nastali Viba film poskuša nadaljevati obzorniško produkcijo, a posnamejo le sedem obzornikov. V šestdesetih letih vlogo obzornikov prevzame televizija.

Veliko ustvarjalcev od tega časa naprej je še danes aktivnih, vendar pa jih veliko preveč da bi jih tu omenjali. Velika večina dokumentarcev v Sloveniji nastaja pod okriljem nacionalne televizije, veliko kratkometražnih dokumentarcev sproducira ljubljanska AGRFT, pogosto pa se dokumentarnih filmov lotijo tudi režiserji, ki jih poznamo predvsem po njihovem opusu igranih filmov. Pomembnejši avtorji na področju dokumentarnega filma so Metod Badjura, Matjaž Klopčič, Karpo Godina, Jože Pogačnik, Janez Drozg, Franci Slak, Helena Koder, Filip Robar Dorin, ki je leta 1983 posnel prvi slovenski celovečerni dokumentarni film *Opre Roma (Pamet v roke, ko boš v drugo ustvarjal svet)*. Omenimo še Matjaža Fistravca, Majjo Weiss, Mirana Zupaniča, Sašo Podgorška, Žareta Lužnika, Andreja Zdraviča, Slavka Hrena, Vlada Škafarja, Dražena Štaderja.

---

<sup>57</sup> Tri leta se je šolal v Babelsbergu pri Berlinu, kjer je bilo središče nemške filmske industrije UFA.

<sup>58</sup> Njegovi posnetki partizanskih akcij na Pohorju iz leta 1942, so bili prvi na celotnem jugoslovanskem področju.

<sup>59</sup> Dokumentarni filmi so nastajali tudi izven obzorniške produkcije. Zelo uspešen film tega časa je *Mladina gradi* Franceta Štiglica, ki prejme nagrado žirije na beneškem filmskem festivalu.

<sup>60</sup> Vsebinsko in tematsko se obzorniki ukvarjajo predvsem s političnimi dogodki tistega časa, volitvami, demonstracijami, mitingi, povorkami, fizkulturnim prireditvami. Sledijo gradbeništvo, kmetijstvo in kultura. (Robar Dorin: 45)

#### 4. JOHN GRIERSON IN DOKUMENTARNI FILM Z NAMENOM

Grierson<sup>61</sup>, sin škotskega učitelja, je po študiju na Univerzi v Glasgowu (ki ga je prekinilo njegovo triinpoletno služenje vojske v angleški mornarici) s pomočjo štipendije Rockefellerjeve fundacije leta 1924 odšel na študij družbenih ved v ZDA, tam je tri leta preučeval ustroj ameriškega tiska, film in druge medije, ki vplivajo na javno mnenje in kjer se je srečal tudi z Walterjem Lippmannom in njegovo mislijo. Glede demokracije v nasprotju z Lippmannom<sup>62</sup> ni bil pesimističen, in je verjel, da je mogoče množstvo enciklopedičnih podatkov obvladati z nekim moralnim izhodiščem, na podlagi katerega je mogoče "delovati" v sodobnem kaosu (njegovi misli o filmu, estetiki, pomenu filma za demokracijo in ostalemu se bomo bolj podrobno posvetili). Že v ZDA je se začel kot kritik ukvarjati s filmom, se spoprijateljil s Flahertyjem, se srečal z nekaterimi najpomembnejšimi takratnimi ustvarjalci v ZDA kot so Chaplin, Sternberg, von Stroheim, za ameriški trg je tudi pomagal prirediti *Oklepnic Potemkin* (*Bronenosec Potëmkin*, 1925) Sergeja Eisensteina, ki je močno vplival na njegovo lastno delo in učenje. Po vrnitvi je stopil v stik s sirom Stephenom Tallentsom, ki je vodil Imperialni odbor za marketing (Empire Marketing Board - EMB). S svojimi idejami o vlogi filma, ki naj bi ga vlada podprla, je Grierson prepričal Tallentsa, ki pa mu zaradi dvomov finančnega ministra Samuela o upravičenosti sredstev v te namene, najprej ni mogel dosti pomagati. Od Samuela, ki je bil avtoriteta na področju britanske industrije slanikov, je Grierson uspel izveči 2500 funtov za nemi film o ribičih, ki ga je z naslovom *Ribiške pravice* (*Drifters*, 1929) pokazal v Londonskem filmskem društvu konec leta 1929<sup>63</sup>. Film je bil sprejet z navdušenjem. Z montažo posnetkov dela ribičev in ladijskih motorjev, v kateri je očiten Eisensteinov vpliv, je Grierson ustvaril izrazit filmski ritem, v katerem opazujemo delo in življenje ribičev. Te obravnava dostojanstveno in skorajda nežno, mogočno in nevarno morje pa s spoštovanjem in občudovanjem njegove lepote. Ljudje v angleških filmih tistega časa razen v komedijah niso bili vajeni gledati "nižjih razredov", se pravi delavcev, ki so jih tu na filmu prvič zagledali z živostjo in bližino. Nekateri so se zgražali in obtoževali

---

<sup>61</sup> Njegovo biografijo na tem mestu povzemam po Forsythu Hardyju (1947: 3-21)

<sup>62</sup> Lippmann je menil, da obnašanje množic temelji na splošnih subjektivnih sodbah, ki so glede na znanstvene, objektivne, empirične resnice v podrejenem položaju. Zaradi tega, ker množice niso sposobne poznati vseh pomembnih informacij, ki bi bile potrebne za racionalno odločanje, za množično demokracijo ni videl prihodnosti.

<sup>63</sup> Pred *Ribiškimi pravicami* je bila projekcija *Oklepnic Potemkin*, pri čemer se mi zdi zanimivo dejstvo, da je cenzura film ruskega režiserja (in večino ostalih ruskih filmov) prepovedala za prikazovanje v kinematografih. To pa ni veljalo za člane Londonskega filmskega društva, kjer so si vse te filme (ki je bila seveda predvsem produkcija levega političnega krila) lahko ogledovali in se od njih učili.

Griersona boljše vizma, v čemer pa so se motili, saj je verjel predvsem v demokracijo<sup>64</sup>. Njegova prepričanja so bila sicer "tako močno leva, kot je bilo v tistem čas še mogoče, ne da bi postal komunist", "najboljše pa bi ga opisali kot naprednega misleca znotraj sistema, ki je verjel tako v družbene spremembe kot v vrednost in potencial človeškega življenja" (Barsam, 1992: 78).

V tem poglavju se bom podrobneje posvetil njegovim etičnim in filozofskim izhodiščem, najprej pa moram še enkrat spomniti na dejstvo, da je bil Griersonov oče napreden učitelj in mogoče je to eden najbolj usodnih vplivov na Griersona; Grierson je bil v prvi vrsti učitelj. Kljub temu, da je posnel pomemben in uspešen film, se je posvetil predvsem učenju, mentorstvu in razmišljanju o filmu, ki pa ni bilo samo teoretične narave, ampak v konstantnem stiku s prakso in sprotimi problemi bolj podobno "pridigarstvu" ali, kot je sam to poimenoval na filmu, propaganda.

#### 4.1 Funkcija filma

Za Griersona je značilno, da na film ne gleda prvenstveno kot na umetnost, ampak ga pojmuje podobno kot pisavo. Kot pravi sam: "Kino ni ne umetnost ne zabava, je oblika objave in se lahko objavlja na sto različnih načinov za sto različnih občinstev" (Grierson v Hardy 1947: 142). Pišemo lahko sodne akte, visoko literaturo, šolske učbenike, matematične enačbe in pogrošno literaturo, vse je pisava. Film je zanj medij, in k njemu pristopa predvsem kot družboslovec, strokovnjak za medije, ki se ukvarja z družbo in vlogo medijev v njej in ne toliko kot umetnik. In ko povezuje resničnost in dokumentarni film, mu ne gre toliko za dostop do resnice kot lepote<sup>65</sup> kot neke metafizične kvalitete, ampak bolj za sredstvo doseganja objektivnosti, ki je nujna, če hočemo izboljšati družbo. Dokumentarni film torej izbere, ker je kot medij najbližji realizmu in zato *najbolj uporaben*. Za vse njegovo dožemanje filma so odločilna njegova osebna izhodišča. V prvi vrsti je bil glasnik demokracije, na katero je v nasprotju s svojim učiteljem Lipmannom gledal z optimizmom in močno voljo. Za demokracijo – kot kolektivno vladanje, - se mu zdi bistvenega pomena komunikacija in tako tudi množični mediji, ki jim je, zlasti filmu, pripisoval veliko moč nad množicami<sup>66</sup>. V

---

<sup>64</sup> V socializem ni verjel, imel ga je za utopijo.

<sup>65</sup> V analizi zgodovine pojma lepota Tatarkjevič ugotavlja, da že od nekdaj velja resnica za enega od atributov lepega (glej Tatarkjevič, 1976). Svojo predanost dokumentarnemu filmu s podobnimi argumenti utemeljuje veliko avtorjev dokumentaristov.

<sup>66</sup> Nanj je gotovo vplivala tudi teorija o vsemogočni moči medijev.



medijih (zlasti pa v dokumentarnem filmu) je videl veliko možnost za vzgojo državljanov v interesu skupnosti in človeštva. Mediji naj bi postopoma prevzeli vlogo cerkve in šol, se pravi vlogo nekašnih moralnih vzgojiteljev, obe instituciji sta po njegovem namreč odpovedali. V funkciji izoblikovanja polne in odgovorne osebnosti vidi torej medije:

*Pomislite za trenutek na fanta, ki gre v svet. Delal bo v službi, živel v mestu, dvignil glas in označil svojo volilno izbiro in mahal s svojo zastavo v vladi svoje skupnosti, svojega mesta, svoje države. Bral bo časopise in hodil v kino. Razpravljal bo o javnih zadevah, o dobrem in slabem, v svoji krčmi in skupnosti. Na tak ali drugačen način bo pomagal predstavljati javno mnenje in voljo javnosti. V svojih milijonih je on družba – njena volja je njegova volja – in on je edino upanje za mir na zemlji, ki ga imamo. (Grierson v Hardy 1947: 152)*

V teh zapiskih je odsev njegovega časa, ko so diktatorski režimi cveteli povsod. Zavedal se je pomanjkljivosti demokracije, njene nesposobnosti hitrih dejanj, nizke učinkovitosti ali kot z ironijo pravi sam, leta 1942, ko Hitlerjeva Nemčija še zdaleč ni bila zlomljena :

*Vem, da lahko diktatorjev zamah z roko bolj spektakularno počisti revne dele mesta, če je – tega sicer nihče ne zagotavlja – nagnjen k čiščenju revnih sosek. Vem, da je učinkovitost privlačna in udarci nog v sozvočju izreden vir prepričevanja. Vem tudi, da kadar na demokratičen način pustimo tolikšno pobudo posamezniku in lokalnemu, je rezultat preprosto preveč lokalni. Lokalni okus se lahko zdi metropolitanskemu estetu grozen. Popolnoma uravnotežen učenjak bo soočen s podeželsko trmoglavostjo. Ampak kar mogoče izgubimo v učinkovitosti in okusu – in popolnoma možno je, da je diktator mož okusa – kar zgubimo z našimi nerodnimi lokalnimi metodami, pridobimo v duhu. Mogoče je ubog, ampak je naš. (Grierson v Hardy 1947: 191).*

Walter Lipmann je v demokracijo dvomil, saj je med drugim menil, da je nemogoče, da bi bili posamezniki v družbi seznanjeni z vsemi informacijami, ki so potrebne za odločanje o problemih, za katere jim je dana moč, da jih (preko volitev) rešujejo. Teh je preprosto preveč in se prehitro spreminjajo. Grierson je kljub temu verjel v možnosti demokracije. Na kakšen način, se mogoče najlepše kažejo v njegovih idejah o šolstvu, ki so zanimive zaradi tega, ker se v njih kaže njegov pogled na družbo na sploh in drugič, ker jih izreka Grierson, ki je bil sam izredno karizmatičen in vpliven pedagog. Šolstvu po njegovem manjka stika s svetom, z realnostjo, ni kos kompleksnostim sodobnega sveta in sicer zaradi tega, ker je preveč odmaknjeno od življenja skupnosti, preveč akademsko<sup>67</sup>, preveč usmerjeno v enciklopedično

---

<sup>67</sup> Grierson pravi: "Naredili smo si sliko našega izobraženega človeka kot nekoga, ki se spozna na klasike in je sposoben finega razgovora o literaturi in slikarstvu. Navdahnjeni s takšnimi mislimi, smo ponosno predstavili našemu delovnemu človeku Platona in filozofije. Nekaj tega sem videl sam. Bil sem priča farsni učenja Sna kresne noči proizvajalcem krtač in Platona utrujenim delavcem v večerni šoli". To se mu zdi neskončno poniževalno – "z namenom izboljšati in oblikovati delavca v podobo, ki nikoli ne bo mogla biti njegova realnost.

kopičenje informacij. Same informacije niso dovolj, jih je preveč in so same po sebi prazne, potrebujemo nek cilj, na podlagi katerega se lahko orientiramo in na katerem lahko gradimo (izobrazba je aktivist ali pa je sploh ni, pravi Grierson (Grierson v Hardy 1947: 230)). Zanj je cilj nek družben napredek, demokracija, mir in ne vojna, in ideja, da vsak človek sodeluje v družbi. Tu lahko pomagajo mediji, radio in film morata v šole, ampak pazljivo, pravi in poudarja, da je treba otroke vizualno izobraziti, saj je film s svojimi raznolikimi vtisi zelo agresiven medij in razburka in zmeša domišljijo otrok. Šolstvo je podobno tisku, ki poskuša biti objektivni (kar je apriori nemogoče) in samo kopiči in kopiči informacije. To je sposobna preseči umetnost, ki naj ne bi bila niti subjektivna, sama zase, to se pravi larpurlartistična, niti objektivna, to se pravi diskurzivna, ampak nekaj vmes. Pravi, da sodoben svet temelji na svobodi posameznika, za kar pa je potrebna velika organiziranost in disciplina. Tako postane kooperacija bolj pomembna od individualnega doživetja. "Pravzaprav postaja individualni pogled manj in manj vreden in bolj in bolj škodljiv, če ni spremenjen v skupnostni (corporate) pogled (Grierson v Hardy 1947: 154)". Njegovo poudarjanje demokracije kot izrazito kolektivne državne ureditve (kar naj bi po imenu tudi bila), ki temelji na angažiranosti vseh, se danes, ko se demokracijo pogosto razume bolj kot podporo egocentričnemu individualizmu, zdi nostalgичno.

Bistveno je torej tole: " ...Grierson se ni pridružil Lipmannovem očitnem malodušju. Nekritičnemu prenašanju dejstev je Grierson zoperstavil možnost selektivne *dramatizacije* dejstev glede na njihovo pomembnost za človeka. Interpretacija preko dramatičnega medija bi lahko dala posameznikom "skupen vzorec mišljenja in občutenja" s katerim bi se lahko uspešno soočali s kompleksnimi temami sodobnega življenja" (Hardy 1947: 4). Poleg "povzemanja vtisov iz realnosti", je funkcija medijev oziroma umetnosti, da vzgajajo dobre državljane, obe funkciji sta pravzaprav združeni: same informacije, sama znanost ni dovolj, ljudi je treba usmerjati in negovati njihov moralni in socialni čut, preko kolektivnega do posameznika<sup>68</sup>.

---

Mogoče je dober je dober delavec in dober človek: v najboljšem primeru bo ubog gospod v knjižnici – in kdo si tega sploh želi?" (Grierson v Hardy 1947: 193).

<sup>68</sup> Nekje pravi Grierson: relativno nedolžni dnevi so se končali, ko smo se začeli spraševati, ali naj kupimo to ali ono. Vzpostavi se relativnost, ko ne gre več za to, kaj je prav, ampak za to, kaj se nam bolj splača.

## 4.2 Grierson in Flaherty

V dvajsetih letih je revolucijo v filmski zgodovini povzročil Flaherty s svojim *Nanukom s severa*. Presenetil je s svojim načinom dokumentarnega filma, do takrat namreč ni bilo v navadi, da bi realnost obravnavali na dramatičen način, v glavnem so bili dokumentarni filmi "travelogi", ki so prikazovali pokrajino, ljudi, običaje itd. in so bili pri tem večinoma precej deskriptivni. Grierson je bil pod močnim vplivom Nanuka in Flahertya - bila sta tudi dolgoletna prijatelja - hkrati pa mu je v duhu zgoraj obravnavanih idej tudi namenil precej natančne kritike, pravi celo da se je sam formiral ob odklonu od Flahertyjevega razumevanja filma:

*Rekel sem, da je bil Flaherty nedolžen. Bil je preveč nedolžen. Njegov upor ni bil samo upor proti sintetiki Hollywooda; obenem je bil tudi upor, ki je nevarnejši - proti samim določilom naše aktualne in sedanje civilizacije. Flahertyjeva izbira tem je bila pomenljiva. To je bil primitivni človek iz Labradorja ali primitivni človek na Samoi ali primitivni človek na Aranskih otokih ali primitivni človek v industriji ali primitivni človek v značilni osebnosti romantične mladosti, ki kroti slone v Indiji. Flaherty bi bil spet popolnoma ogorčen, če bi me slišal tako govoriti - kajti tak bo ostal, s svojim običajnim velikim odstopanjem – da so lepote, ki jih dajejo starodavne lepote in potemtakem klasične. Hočem samo poudariti, da se njegovi ljudje in njegove teme izrazito odmikajo od tistih, ki zaposlujejo misli človeštva danes, in če ne bi bili tako opazno odmaknjeni, bi jih Flaherty naredil takšne.*

*Še enkrat pomislite na Nanuka. Obstaja problem Eskima, ki je celo preveč blizu našim problemom, saj naša tehnična civilizacija koraka severno v Aziji in Ameriki in ga vpleta. Njegova lovska področja so danes podvržena znanstvenemu opazovanju, in njegovo gospodarstvo je napredno načrtovano. Podvržen je religiji belega človeka, pravici belega človeka in nerazumevanju poligamije s strani belega človeka. Njegove obleke in odeje najpogosteje prihajajo iz Manchestra, ki jim jih dobavlja veleblagovnica v Winnipegu, ki ima, mimogrede, na vesti tudi javno zdravstvo Eskima. Nekateri lovijo z motornimi čolni in nekateri potujejo po zraku. O cenah krzna poslušajo po radiu, in so izpostavljeni hitrim postopkom trgovskih oportunistov, ki priletavajo iz New Yorka. Upravljajo s traktorji in buldožerji, vedno bolj in bolj na severnih ozemljih in z njimi Eskimi, ki jih naseljujejo, postajajo del naših globalnih zadev. (Grierson v Hardy 1947: 6).*

To so precej kontroverzni očitki, ki dobro nakazujejo pozicijo obeh. Ob znanem Griersonovem poudarjanju in usmerjajnju v sodobne teme, aktualne probleme, v to kar ima sam za realizem, katerega pomanjkanje posredno očita Flahertyju, bi bilo nasprotno možno tudi trditi, da je občutje, ki je lastno Flahertyjevi poetiki in temam, v istem svetu kot ga opisuje Grierson, prav tako aktualno, resnično in sodobno. To je navsezadnje potrdil tudi

velikanski uspeh Nanuka, pa tudi Grierson je sam priznaval, da je nanj - poleg Rusa Eisensteina - v največji meri vplival prav Flaherty.

#### **4.3 Dokumentarni film, njegove oblike in odnos do drugih filmskih zvrsti**

Sam v svojih "first principles", ustvarjalnih izhodiščih, poudarja tri stvari:

- 1. možnost kina, da jemlje iz življenja samega. V igranih filmih se snema v studijih z igralci na umetnih kulisah, dokumentarec pa ima možnost živih zgodb z živimi igralci.*
- 2. Verjame, da so žive zgodbe in živi igralci boljše vodilo za filmsko interpretacijo modernega sveta, ker dajejo večjo izbiro materiala, z milijoni podob dogodkov v resničnem svetu, ki so veliko bolj kompleksni in zanimivi, in jih studiji s svojo mehničnostjo niso sposobni posneti.*
- 3. Verjame, da so lahko material in zgodbe vzete iz resničnosti subtilnejše (resničnejše v filozofskem smislu) kot igrani prizori (povzeto po Griersonu v Hardy 1947: 101).*

Nekje pravi, da mlad režiser ne more na pot fikcije in dokumentarca hkrati. Loči tri metode snemanja dokumentarcev ali mogoče bolje rečeno tri poetike: ena je glasbena ali neliterarna metoda, ena je dramatična metoda, kjer se srečajo nasprotne si sile in ena je poetična, kontemplativna oziroma imenuje jo literarna metoda (Grierson v Hardy 1947: 110) Pri tem nobeni ne daje prvenstva in se zaveda, da se njihovi elementi v vsakem filmu prepletajo. To poimenovanje mu služi predvsem za prepoznavanje značilnosti kadrov in sekvenc filmov, s čimer je lažje graditi strukturo, dramaturgijo, sporočilo filma.

Kot rečeno je dojemal film kot medij precej različnih izraznih možnosti, sam se je zavzemal predvsem za film kot sredstvo usmerjanja in prepričevanja. Nekje celo pravi, da "nima nobenega velikega interesa za film kot tak" (Grierson po Hardy 1947: 7). Težko si predstavlja, da bi bil film sposoben v prihodnosti doseči odlike velikih slikarskih umetnin, poleg tega je film predrag, da bi bil primeren za visoko umetnost, ki se ji umetnik lažje posveti na poceni slikarskem platnu. Glavna zvrst filma je komercialni film, vendar znotraj njega, pravi Grierson, razen v polju komedije, visoka umetnost ni mogoča. Grierson ne obtožuje komercialnega filma, dojema ga pač kot zvrst, kot posel, producenti se trudijo zaslužiti denar, izkoriščajo priložnost in konec koncev, pravi Grierson, svoj posel opravljajo dobro. So tudi redke izjeme, saj ima občasno režiser dovolj denarja, da podpre svojo drznost, občasno uspe prepričati producenta, da podpre kaj boljšega od običajnega, občasno pa reklama, ki se lepi na

sloves režiserja uspe premagati trgovske ovire. Ampak, poudarja Grierson, Chaplinov film *Mesto luči* (*City of Lights*) je samo v Veliki Britaniji videlo 50 milijonov ljudi in "kadar je cena popularnosti tako ogromna, morajo biti pomisleki glede umetnosti ali javnega dobrega seveda sekundarni. (Grierson v Hardy 1947: 125)"<sup>69</sup>. Pravi, da sta v komercialnem filmu samo dve možnosti, sistem te ali posrka ali zlomi. Poudarja, da komercialni film nima nobene ambicije posvečati pozornosti posebnemu občinstvu in nobenega razloga, da bi podpiral umetnika zaradi njegovih umetniških kvalit. In, pravi Grierson, "znotraj svojih sposobnosti in omejitev ima komercialni film prav. Umetnik je ekonomski norec, ki zamenjuje denarne obračune s pokroviteljstvom in izkoriščanje z razumevanjem" (Grierson v Hardy 1947: 129). Komercialni film je sicer s svojo neukročeno močjo naredil veliko škode. Ampak, pravi Grierson, po drugi strani je naredil tudi veliko dobrega: "celo v svetu sentimentalnosti in senzacionalizma je njegova pripoved tekoča, njegov zdrav razum je oster in njegovi liki imajo več poštenega človeškega okusa kot njihovi bratje in sestre dramske in popularne literature." (Grierson v Hardy 1947: 130).

Nakazal je tudi neverjetno moč filma na množice in Griersona film zanima predvsem zaradi tega. Zunaj komercialnega filma vidi izobraževalni film, umetniški film, propagandni film itd. vendar pa je, kot pravi, daleč najpomembnejše polje propagandnega filma. Krogi privrženi umetniškemu filmu sicer mislijo dobro in bodo prispevali k napredku tehnike, "ampak zavestno iskanje umetnosti nosi s sabo, kar se tiče javnih težav, določeno plitkost pogleda (Grierson v Hardy 1947: 142)". "Zaradi tega temeljev ne smemo iskati pri filmskih društvih"<sup>70</sup>. Še naprej bodo pametni ob trivialnostih tempa in drugih tehnikah, in njihovi prijetni nedeljski popoldnevi bodo še naprej neškodljivi. (Grierson v Hardy 1947: 143)". Skratka Grierson jih dojema kot larpurlartiste, ki jim zoperstavlja propagandni film, ki ga Grierson, še enkrat, izbere predvsem zaradi njegovih prednosti pred drugimi mediji, za vzgojo, lahko bi rekli moralno vzgojo državljanov. "Na film gledam kot na pridigarja, in uporabljam ga kot propagandist, in to povem brez sramu, ker so v še neobritih filozofijah kina potrebna jasna razlikovanja" (Grierson v Hardy 1947: 7).

---

<sup>69</sup> Grierson omenja znamenitega ameriškega režiserja Griffitha, ki velja za očeta montaže (Grierson ga imenuje največjega mojstra, ki ga je dal kino), ki je po tem, ko ni več dobil možnosti v Hollywoodu dejal, da je en sam Shakespearov verz vreden več kot vse, kar je kinematografija kdajkoli ustvarila (Grierson v Hardy 1947: 129)

<sup>70</sup> Filmska društva in klubi so se pojavili v Evropi in po svetu v dvajsetih letih prejšnjega stoletja. V njih so si ogledovali filme, jih analizirali in o njih razglabljali. V teh klubih je film pritegnil tudi veliko umetnikov, npr. pisateljev in slikarjev, zlasti slednji so zaznamovali "umetniški" film dvajsetih let, ko so ob dejstvu, da je bil film takrat še nem, veliko pozornost posvečali ritmu in fotografiji filma. Na to letijo tudi Griersonovi zabavljivi očitki na društva, ki sledijo.

#### 4.4 Griersonovo pojmovanje propagande

Pojem propagande Grierson uporablja za označevanje nečesa pozitivnega, plemenitega, humanističnega. Nasprotno pa danes propagando razumemo kot nekaj izrazito negativnega in namesto tega uporabljamo izraze kot so informiranje, stiki z javnostjo itn. Enciklopedija Britanika (v nadaljevanju EB) podaja za propagando kratko definicijo: "širjenje informacij – dejstev, argumentov, govoric, polresnic ali laži – da bi se vplivalo na javno mnenje" (EB 2004). V nadaljevanju je opredeljena kot "sistematični napor, da bi manipulirali s prepričanji, stališči ali dejanj z uporabo simbolov (besede, geste, zastavami, spomeniki, glasbo, obleko, odlikovanji, pričeskami, oblikovanjem na kovancih in znamkah itd.)". (EB 2004). Poudarjena je razlika med izobraževanjem (objektivno predstavljanje različnih mnenj) in propagando (enostransko, tendenčno predstavljanje tematike), ki je za nekatere, ki se jim zdi sporočilo propagandista očitna resnica, eno in isto. Izvor besede je v imenu organa katoliške cerkve *Congregatio de propaganda fide (Odpor za propagando vere)*, ki je bil ustanovljen leta 1622, da bi skrbel za misijonarsko področje. Vendar pa je izrazito negativen prizvok propaganda dobila šele s prvo in potem zlasti z drugo svetovno vojno, ko so jo uporabljale vlade v svoje najrazličnejše namene, z nacističnim Ministrstvom za javno osveščanje in propagando, po vojni pa s prelomljenimi obljubami kampanj tisočev politikov. Poleg tega pa se negativen prizvok pojma drži tudi zaradi njegove asociacije na pogosto lažno in zavajajoče oglaševanje, ki ima zlasti v romanskem svetu (propaganda commerciale), pa tudi recimo pri nas (EPP - ekonomsko propagandni program) podobno poimenovanje. V bivših komunističnih državah so pojem uporabljali v povezavi z agitacijo (po SSKJ pridobivanje koga za kaj). Termina je prvi uporabil marksist Georgij Plekhanov, po njem pa Lenin, ki je razumel propagando kot "racionalno uporabo zgodovinskih in znanstvenih argumentov za poučevanje izobraženih in prosvetljenih", agitacijo pa kot uporabo sloganov, prispodob in polresnic za izrabljanje neprilik neizobraženih in neprosvetljenih. Lenin je oboje dojemal kot nujno za politično zmago in je oboje združil v pojem agitprop. Tako je v leninističnem smislu propaganda priporočljiva in poštena. (povzeto po EB 2004).

Temu zadnjemu pojmovanju je Grierson najbrž najbližje, a se od njega vendar loči, saj njegov cilji niso nikoli tako velikopotezni ali v tolikšni meri vezani na prevzem oblasti in političnih položajev, so bolj abstraktni – splošno dobro, svoboda, vzgoja, izobraževanje, socialni in moralni čut, vse to naj bi bilo prisotno pri obravnavanju konkretnih aktualnih družbenih problemov. Njegovo razumevanje propagande se mi zdi podobno vlogi retorike v antiki.

Institucija antičnega govorništva ima kompleksno zgodovino, vlogo in oblike, bistveno za mojo primerjavo pa je naslednje: tako v primeru stare Grčije kot Griersona imamo demokracijo, ki zahteva razpravo in soočenje različnih mnenj, od katerih nekatera zmagajo, druga ne. Tako pri Griersonu kot v Grčiji imamo ideal, temelj je svoboda, predvideva pa odgovorne in dobre državljane, ki delujejo in se borijo v dobro domovine oziroma človeštva. Ideal antičnega govornika je moralna in poštena osebnost, ki je pri svojem zavzemanju za pravično stvar, vešča tudi tehnike govorništva. Samo izvrsten stil (forma) brez osebne integritete ni dovolj. "*Orator est, marce fili, vir bonus, discendi peritus* (Govornik, sin Mark, je dober človek, ki je več govorenja) (Mark Porkij Katon v Senegačnik, 2001:9). Podobno vidi Grierson tudi propagandni film - skozi film služiti dobremu v čim bolj primerni formi. To kot v antičnem govorništvu ne pomeni nujno čim lepši obliki, ampak čim bolj učinkoviti obliki. Lepota zanj ni cilj, ampak je presežek. Tudi v odnosu do filma kot umetnosti je v podobnem odnosu kot retorika do literature: "Retorika se ni razvijala kot samostojna disciplina, zavedanje o njej je še pred oblikovanjem retorične teorije vidno v literaturi; vse literarne zvrsti posegajo po njej ali pa uporabljajo retorične prijeme". (Hriberšek v Senegačnik 2001: 247). In obratno, tudi retorika se je obračala k literaturi, da bi bila čim bolj uspešna. Magična beseda tukaj je *učinek*, ali kot pravi Cicero: "Dober govornik bo torej tisti, ki bo na foru in ob civilnih pravnih govoril tako, da bo dokazal, da bo razveselil, da bo prepričal. Dokazati moraš; če razveseliš, je prijetno; če pa prepričaš, si zmagal." (po Hriberšek v Senegačnik 2001: 169). V tem pragmatičnem smislu tudi razumem Griersonovo izjavo, da mora biti v vsakem režiserju nekaj Lenina. In česa drugega kot učinkovanja se učijo na filmskih šolah po svetu? Na žalost prepogosto ostane zgolj pri učinku (kot na primer v povprečni holivudski grozljivki), ali pa služi napačnemu (kot recimo filmi Riefenstahlove).

Grierson, kot realist, vidi tudi nekatere bolj praktične prednosti propagandnega filma, ki jih je treba omeniti. Po njegovem obstajata samo dve vrsti filma, ki imata zagotovljeno financiranje, to sta komercialni in propagandni film. Vladam se propaganda spleča, ker predstavlja majhno tveganje. Za profesionalne propagandiste pa je propagandni film zanimiv ker:

*Daje širok dostop do občinstva. Sposoben je neposrednega opisovanja, preproste analize in zavezujočega zaključka, in ga je lahko, zaradi njegovega tempa in slikovnih izraznih moči, narediti prepričljivega. Nagiba se k retoričnosti, saj nobena oblika opisovanja ne more s takšno lahkoto dodati vzvišenosti preprostemu opazovanju kot nizko postavljena kamera ali sekvenca, montirana po taktu (Grierson po Hardy 1947: 8)*

V vojnah ima dokumentarni film, ki v takih razmerah ponavadi prevzame vlogo propagandnega filma, največjo moč in prednost pred igranim. Griersonova pozicija do propagande med drugo svetovno vojno, kjer je bil film eno od glavnih orožij, osvetli nekatere dileme z jasnim stališčem. Pomembno je, da loči pojma propagande in vojne propagande. Poudarja, da stil pač izhaja iz naloge in da se glede na to, da ljudje potrebujejo gotovost, vojni filmi pretvarjajo, da so sigurni. Moč dokumentarnih posnetkov je v tem, da vojna potencira človeško potrebo po realnosti. Opisuje svoje občutke ob začetku druge svetovne vojne, ki ga je ujel v Hollywoodu in kljub temu, da tam ni bilo nobenih siren, se od vojne ni čutil oddaljenega:

*Dobro sem vedel, da je zraven mene v Hollywoodu ena največjih potencialnih tovarn streliva na zemlji. Tam, v ogromnem ustroju filmske produkcije, s kinodvoranami razpredenimi po celem svetu, z občinstvom stotih milijonov na teden, je bilo eno od velikih novih inštrumentov vojne propagande. Ljudi lahko pripravi do tega da se ljubijo ali sovražijo. Ljudi lahko drži na lepljivi točki namena. (Grierson v Hardy 1947: 187)*

Podobno kot Hitler je tudi on videl, kako je propagando mogoče uporabiti in kakšne možnosti ponuja. Poudarja, da je propaganda terorja (strahu) samo ena oblika propagande, da pa obstajajo tudi bolj subtilne metode. Citira nekoga od Hitlerjevih bližnjih sodelavcev:

*Vsako državo je možno s primernimi metodami razdeliti navznoter tako, da je potrebno le malo moči, da se jo zlomi. Vsepovsod so skupine, ki želijo neodvisnost, bodisi nacionalno ali gospodarsko ali zgolj politično. Prerivanje za osebne prednosti in izkrivljena častihlepnost, to so nezgrešljiva sredstva za revolucionarno orožje s katerim sovražnika uničimo od zadaj. Končno obstajajo tudi trgovci, katerih dobički so konec koncev njihovi. Ni patriotizma, ki bi vzdržal proti vsem skušnjavam. Ni težko najti patriotskih sloganov, ki lahko pokrijejo vse takšne namene. V Franciji smo videli kako so se lahko skupine ljudi, v imenu Francije, izročile Hitlerju. Mogoče so v imenu Francije želeli zlomiti ljudsko fronto in preprečiti socializem, ampak izročili so se Hitlerju. Mogoče so v imenu Francije poskušali zlomiti kapitalizem v imenu socializma, ampak izročili so se Hitlerju. Mogoče so v imenu Francije vzdihovali za nekim novo-srednjeveškim verskim avtoritarizmom, ampak izročili so se Hitlerju. (Grierson v Hardy 1947:204)*

Nemci so torej načrtno spodbujali prepire znotraj okupiranih narodov. Grierson pravi, da je to razmišljanje smrtonosno. "V tem", pravi Grierson, "je ofenzivna propaganda, kot vsako orožje, popolnoma hladnokrvna".(Grierson v Hardy 1947:205). Takšni vojni propagandi je kot drugo možnost postavljajal za vzor britanski model:



*Britanski model izvira iz njene dolge liberalne tradicije. Bojim se, da ta metoda ni preveč znanstvena, ampak iz svojega liberalnega prepričanja verjame, da mora govorjenje resnice voditi dobre namene in na dolgi rok premaga popačenja in hvalisanja in hrupnost sovražnika. Nemci verjamejo, da je človeštvo v svojem bistvu šibko, verjamejo da so glavni motivi delovanja prvinsko ekonomski in sebični; verjamejo da človeka bolj zanima elan vital kot elan moral in iz tega izpeljujejo svoje principe propagande. Britanci še vedno verjamejo v elan moral in upajo da bo poziv k platoničnemu principu pravičnosti zmagal. (Grierson v Hardy 1947: 206).*

Poleg domoljubja se v zgornjih besedah kaže bistvena razlika med avtoritarnimi in svobodnjaškimi izhodišči. "Svoboden človek potrebuje več časa, da se odloči" pravi Grierson in poudarja, da je to eden glavnih očitkov nacionalsocializma demokraciji, "ampak vseeno mora vstopiti sam, po svobodni volji". Britanski propagandi sicer pripisuje, da je vase zagledana, da ne govori vse resnice in da sta tudi tam prisotni dve struji, ampak da mlajša (katere utemeljitelj in vodja je on) vedno bolj prevladuje.

#### **4.5 Griersonov vpliv**

Njegov vpliv na filmsko teorijo in prakso je bil enormen, v dokumentarnih filmskih gibanjih v Angliji in Kanadi, je vplival na mnoge ustvarjalce, velik so po njegovih idejah ustanavljali nova filmska "učiteljišča" po ZDA, Avstraliji in drugod po svetu. Ogromno je predaval in pisal in njegov vpliv je težko merljiv. Vseeno pa je to, kar mu pripisujejo, pogosto preveč površno. Klasični televizijski dokumentarec, recimo na programu Discovery Channel, naj bi bil griersonovski. Dramska struktura teh dokumentarcev, ki so v glavnem poučni ali zgodovinski, je stereotipna<sup>71</sup>, vedno znova poskušajo zoperstavljeni tendence protagonistov z namenom doseči dramatične učinke. Pri tem ponavadi uporabljajo ponazoritve, igralske vloške, arhivske posnetke in nimajo kaj dosti z dokumentarnim opazovanjem življenja. Ponavadi so točno to, kar je očital Grierson dokumentarcem svojega časa, to je zgolj deskriptivni in da predavajo<sup>72</sup>. Zdi se, da so od Griersona prevzeli predvsem formo dokumentarnih filmov, ki so prihajali iz filmskih gibanj pod njegovim vodstvom. Kot pravi Tonejc (ki povzema po avtorjih Kilbornu in Izodu), je bil razlagalni dokumentarec norma britanskega dokumentarnega gibanja. Zanj naj bi bil značilen predvsem off glas, ki nam govori, kaj naj mislimo. Gre za metodo imenovano "božji glas", ki se ne nanaša le na dejstvo, da pripovedovalca ne vidimo, ampak tudi na značilno avtoritativnost sporočila in glasu, ki naj

---

<sup>71</sup> Grierson sam je sicer napovedal, da se bo oblika propagandnih filmov ustalila tako, da bo prinašala relativno zanesljive učinke.

<sup>72</sup> Seveda bi bilo absurdno trditi, da so vsi dokumentarci stereotipne dramaturgije slabi.

bi bil namenjen tipičnemu gledalcu filma. Tonejc citira tudi Winstona, ki razloge za takšno filmsko obliko vidi v tehničnih možnostih tistega časa (velika kamera, nizko občutljiv filmski trak, ki potrebuje veliko osvetljave, problem zvočnega snemanja itd.) in poudarja, da Griersonovi realisti niso želeli aktivno rekonstruirati, polni opazovalni potencial je omejevala tehnika. (glej Tonejc, 2002: 16). Dokumentarnim filmom, ki danes kot obrazec uporabljajo formo in dramaturgijo filmov iz tridesetih let prejšnjega stoletja – in to serijsko, kot po tekočem traku – to težko pripisujemo zaradi njihove težnje po klasičnosti. To so filmi, ki jih delajo televizije, ki zahtevajo visoko stopnjo gotovosti<sup>73</sup> in predvsem, in to je bistveno, nizke produkcijske stroške. Ne da neka forma ne bi mogla nakazovati usmeritve ustvarjalcev, a avtoritarnost božjega glasu, kljub Griersonovem dojemanju filma kot pridigarja, je preveč površno pripisovati človeku, ki je naredil samo en film – in to nemi – drugič, pa takšna forma (do neke mere, kot rečeno, je bila pogojena s tehniko), to je uporaba nevidnega pripovedovalca, ni nobeno zagotovilo niti predispozicija za avtoritarnost. Osebno mislim, da se vtis avtoritarnega na filme te vrste ne lepi zaradi Griersona in ostalih članov britanskega dokumentarnega gibanja kot so Rotha, Wright, Watt, Anstey itd., ki bi jih težko obtožili avtoritarnosti, ampak na tiste, ki so kasneje to obliko prevzeli, to pa velja zlasti za ameriške propagandne filme druge svetovne in hladne vojne.

---

<sup>73</sup> Te vrste dokumentarne filme je relativno lahko predvideti vnaprej, v veliki meri sledijo svoji scenaristični zasnovi, v nasprotju z recimo filmi Dzige Vertova in ustvarjalci cinéma vérité, ki so scenarije (in predvidljivost izplena) ponavadi popolnoma zavračali.

## 5. DZIGA VERTOV IN DOKUMENTARNI FILM KOT SAMOSTOJNA UMETNIŠKA ZVRST

Ob spoznavanju z delom Vertova se mi je ves čas ponavljalo vprašanje – zakaj so mladi francoski režiserji konec šestdesetih svoje gibanje poimenovali cinéma vérité? Kaj so videli v filmih Dzige Vertova s čimer so se identificirali? Ves čas sem imel namreč pred očmi razkorak med velikopotezno in mogočno retoriko Vertova in njegovih filmov, in med navidez neobremenjeno in preprosto (kamera iz roke, slaba osvetljenost, brez voženj, dvigov, raznoraznih filmskih trikov, kot v filmih Vertova) formo filmov cinéma vérité. Forma je zavajajoča, ne veže jih namreč toliko izbira podobnega filmskega izraza ali tematike, sorodnosti so v izhodiščih. Ta so med seboj prepletene – predvsem, film ima svoj avtonomen izraz, sebi lasten način, sebi lastno obliko ali formo, ki so jo iskali tako Vertov, kot njegovi častilci. Drugič: dojemanje dokumentarnega filma kot medija, ki izraža resnico, tretjič: zavračanje prevladujoče filmske produkcije, t.i. mainstreama in njegovih norm.

### 5.1 Biografija

Da je bil Dziga Vertov kompleksna osebnost kompleksnega časa se pozna tako usodi njegovega življenja kot njegovemu delu. Rodil se je leta 1896 v Bialistoku v družini židovskih intelektualcev kot Denis Arkadijevič Kaufman. V zgodovini filma sta znana tudi njegova brata Mihail Kaufman, snemalec Vertova in kasneje tudi režiser (znan je njegov film-simfonija *Moskva* iz leta 1926) in Boris Kaufman, prav tako filmski snemalec, ki je emigriral v New York preko Francije, v kateri je z znanim francoskim režiserjem Jeanom Vigojem posnel filme *Glede Nice* (1929), *Taris* (1931), *Ničla iz vedenja* (1933) in *Atalanta* (1933). Mladi Vertov je študiral glasbo na konzervatoriju v Bialistoku, a prišla je vojna in družina je zbežala pred nemško armado v Moskvo. Tam je začel pisati poezijo in znanstveno fantastiko, med leti 1914 in 1916 se je kot mnogi drugi iz literarnih krogov navdušil nad futurizmom, v tem času je tudi prevzel psevdonim Dziga Vertov. Vertov pomeni vrteti, krožiti, medtem ko je dziga onomatopoetična beseda, ki če jo ponavljamo, ustvarja zvok vrtečih se kolesc kamere (dziga, dziga, dziga....) Leta 1916 in 1917 je Vertov v St.Petersburgu študiral medicino, leta 1918 pa se je pridružil Filmskemu komiteju Narodnega Komisariata za ljudsko izobraževanje, kjer je postal montažer filmskih vladnih tednikov imenovanih *Kinonedelja*. Tam je spoznal svojo bodočo ženo in sodelavko Elizaveto Svilovo. Leta 1919 je delal kot vojni poročevalec iz fronte blizu Caricina, kjer so potekali boji s protirevolucionarno Belo armado. S

propagandnim vlakom z imenom *Oktobrska revolucija*, je šel leta 1920 po južnih bojiščih Rusije in se vrnil z več dokumentarci. Po tem je osnoval serijo obzornikov pod imenom *Kinopravda*, kar pomeni kino resnica (od tu izhaja tudi francoski prevod *cinéma vérité*). V letu 1922 skupaj z Elizaveto Svilovo in bratom Mikhailom ustanovi *Svet treh*, ki je ponavadi podpisan pod objavami in manifesti s katerimi začne Vertov leta 1922. Leta 1923 Vertov objavi v reviji LEF manifest z naslovom *Kinooki: Revolucija*. V tem času snema filme pod okriljem državnih agencij, s temami, ki se dotikajo specifičnih problemov takratne sovjetske sodobnosti. Njegov brat Mikhail Kaufman leta 1926 posname film *Moskva*, ki je vplival tako na Ruttmanov *Berlin: Simfonija velemesta* (1927) kot na najbolj znani Vertovov film *Mož s kamero* (1929). Ker je nezadovoljen z delovnimi pogoji in skromno distribucijo njegovih filmov, se sporazumno razide s produkcijskim studijem Goskino in začne z veliko mero svobode snemati pod okriljem VUFKU, ukrajinsko filmsko enoto. Tu je ustvaril svoja najpomembnejša dela *Enajsto leto* (1928), *Mož s kamero* (1929) in *Navdušenje ali Simfonija Donbasa* (1930), njegov prvi zvočni film. Po tem filmu, v spremenjeni politični klimi v Stalinovem režimu, ni dobil več možnosti za svoje celovečerne projekte, snemal je več ali manj krajše prispevke in obzornike. Umrl je v Moskvi 1954 leta. (povzeto po Michelson 1984: xxiii)

## 5.2 Ideje Vertova

*Mi se imenujemo kinooki<sup>74</sup>, v nasprotju z filmarji<sup>75</sup>, krdelom trgovcev, ki jim gre precej dobro pri prodajanju njihove krame.*

*Mi med pravim kinočestvom<sup>76</sup> in prekanjenostjo in preračunljivostjo dobičkarjev ne vidimo nobene povezave.*

*Mi imamo psihološko rusko-nemško filmsko dramo – obteženo s prividi in otroškimi spomini – za absurd.*

*Ameriškemu pustolovskemu filmu z njegovo kičasto dinamičnostjo in dramtizacijam ameriških detektivk se zahvaljujemo za hitro menjavanje kadrov in bližnje plane. Dobro...ampak zmedeno, brez osnovanosti na natančnem preučevanju gibanja. Malenkost nad psihološko dramo, ampak še vedno mu manjka osnova. Kliše. Kopija kopije.*

*Mi razglašamo stare filme, osnovane na romantičnosti, gledališke filme in podobno, za škodljive.*

*- Izogibajte se jih!*

*- Ne glejte jih!*

*- So smrtno nevarni!*

---

<sup>74</sup> Neologizem Vertova. Kinooki so pripadniki gibanja Kino-oko (rus. Kino-Glaz), ki mu je dal Vertov ime in bil njegov voditelj. Idejam gibanja se posvečam v nadaljevanju.

<sup>75</sup> Prevod iz angleškega "cinematographer", še najbližji prevod je filmski delavec, ali pogovorno filmar.

<sup>76</sup> Neologizem, ki se navezuje na abstraktno kvaliteto gibanja kinoookov.

- Kužni!

*Mi smo za prihodnost filmske umetnosti s tem, da zanikamo njeno sedanjost.*

*Kinematografija mora umreti, da bi lahko živel filmska umetnost. Mi kličemo njeni smrti - naj pohiti.* (Vertov: Mi: varianta manifesta (1922) v Michelson 1984: 5-7 ).

Ena od glavnih točk programa Vertova je bila težnja po uveljavitvi čistega filmskega izraza. Zavračal je literarne in gledališke norme na filmu, zavedal se je, da (takrat še mlada) umetnost filma ponuja popolnoma svoj izraz in da jo podrejanje zakonitostim drugih umetnosti mrtvi.

Vprašanja o naravi filma v odnosu do drugih umetnosti, se pojavljajo pri mnogih teoretikih filma in več desetletij je bilo opaziti neko vrsto zafrustriranosti, ki se je navezovala na inferiornost filma v primerjavi z visokimi umetnostmi slikarstva, kiparstva, arhitekture, glasbe, plesa, literature. Takšen odnos do filma so imeli tudi mnogi znani filmski ustvarjalci, že prej sem omenil Griersona in Griffitha. Film je dolgo veljal za ceneno sejemska atrakcija, njegov glavni greh pa je bil njegova množična popularnost. Dokončno (če sploh) se je film uspel postaviti ob bok ostalim umetnostim šele konec šestdesetih in v sedemdesetih letih, danes ga tako imenujemo sedma umetnost. Po drugi svetovni vojni so zlasti v Franciji začeli gojiti "kult filma", poleg nekaj pomembnih filmov, teorije o avtorju in vsega ostalega, kar zajema pojem novega vala<sup>77</sup>, ustvari tudi jasno artikulirano modo ljubezni do filma. Strastna privrženost filmu, ki jo filmu izkazujejo cinefili s tem, da se borijo za sedeže v prvih vrstah, kjer je možno film okušati neposredno, brez gledalcev in njihove reakcije pred tabo in druge patetične neumnosti, kažejo na novo uveljavljeno famo filmske pravovernosti, ki ne dopušča več prejšnjega, takorekoč blasfemičnega, dvoma v film.

Vertov je bil eden od prvih, ki je jasno artikuliral nujnost osamosvojitve filma od vplivov gledališča in literature, in to tudi poskušal doseči v svojih delih. Čistost filmskega izraza je videl v odmiku od igrane produkcije, v dokumentarnem filmu, s katerim je iskal nove možnosti filmskega jezika, od kadriranja, dramaturgije<sup>78</sup>, montaže, trikov itd. Vertov, katerega ideal je bila nekakšna vseprisotna kamera, ki snema vse, zleze povsod, ki beleži

---

<sup>77</sup> Nouvelle vague, eden od ključnih momentov v filmski zgodovini: v šestdesetih letih se okoli revije Cahiers de Cinema formira skupina kritikov, ki zavračajo prevladujočo francosko produkcijo tistega časa in se precej navdihujejo pri ameriških režiserjih. Mnogi sami postanejo režiserji (Godard, Truffaut, Rivette, Chabrol itd.), novi val ima močan vpliv na moderni film po vsem svetu.

<sup>78</sup> Pogosto imajo filmi Vertova v naslovu besedo simfonija – beseda dobro označuje način, na katerega tečejo njegovi filmi, struktura ja pravzaprav podobna strukturi glasbe (ki jo je študiral). Polifoničnost (ki bi jo lahko primerjali s sliko v sliki, preliv, deljenimi posnetki, ki jih Vertov tako izdatno uporablja v *Možu s kamero*), in ponavljanje istih motivov v različnih sekvencah, vtis njegovih filmov, ki se odmika od klasične dramaturške strukture, spominjata na vtis, ki ga daje glasba. Vertov je to tudi sam formuliral s svojo teorijo intervalov v filmu.

življenje v vseh segmentih življenja, je zavračal scenaristične dokumentarce in napovedal postopno izginotje scenarijev. To je prva pomembna stična točka z gibanjem cinéa vérité<sup>79</sup>. Ti so prav tako zavračali scenarije in njihovi filmi so nastajali v montaži, za razliko od Vertova pa so imeli tehnične možnosti, ki so ideje, podobne tistim Vertova, delale veliko bolj uresničljive<sup>80</sup>. Podobni so si v odnosu do forme. Oboji so si močno prizadevali za nova izrazna sredstva filma, na novo so izumljali filmski jezik. Tu ne gre le za željo po originalnosti ali "nekaj povedati na drugačen način". Gre za potrebo izraziti kompleksnosti (situacij, čustev, misli itd.) kot jih občutimo v življenju, in to z medijem filma in na filmu lasten način.

Vendar pa se eksperimentatorstvo, kot posledica zgornje težnje, ni nanašalo zgolj na željo po iskanju čistega filmskega, njegova tendenca po novem (in po ločitvi od starega) je tudi odraz časa, prostora in idej, v katerih je snemal. Z manifesti in filmi je Vertov začel v začetku dvajsetih letih prejšnjega stoletja, ko je bila zlata doba vsakršnih manifestov, najrazličnejša umetniška in druga gibanja so jih objavljala bolj pogosto kot kdajkoli prej. Začetek prejšnjega stoletja, v katerem je Vertov odraščal, je bil čas preloma umetnosti s svojimi tradicionalnimi potmi, ta je nadaljevala s iskanjem novih umetniških oblik, ki so se razlikovale od več stoletij starih tradicij. Nekatera gibanja so družbo z njenimi starimi in nespremenljivimi vrednotami poskušali bojkotirati in jo razgaljati, kot npr. dadaizem, nekatera druga gibanja, npr. konstruktivizem<sup>81</sup>, so k zavračanju starega pridali tudi svoje odgovore za prihodnost, v tem primeru vera v znanost, tehnologijo, natančnost, novi popolnejši svet itd.

*Psihološko preperečuje človeku, da bi lahko bil tako natančen kot stoparica, ovira njegovo sorodstvo s strojem.*

*V umetnosti gibanja nimamo razloga, da bi posvečali posebno pozornost sodobnemu človeku.*

*Ob stroju nas je sram človeške nezmožnosti, da bi se kontroliral, ampak kaj nam je storiti, če nas nezmotljive poti elektrike bolj navdušujejo kot zmešana naglica delavnih in nalezljiva lenoba pasivnih ljudi?*

*Plesanje rezil na žagi nam dajejo veselje, ki je bolj intimno in jasno kot tisto človeških plesišč.*

*Zaradi njegove nezmožnosti, da bi kontroliral svoje gibanje, MI človeka začasno izločamo kot predmet filma.*

---

<sup>79</sup> V tem poglavju pod pojmom cinéa vérité pojmem najbolj širok obseg te oznake; tako francosko oz evropsko šolo, kot ameriško verzijo t.i. direct cinema, (med katerima sicer obstajajo prej omenjene razlike o poseganju ali neposeganju avtorja v snemano dogajanje, a so v tem kontekstu zanemarljive), pa tudi britanski free cinema, kanadski candid eye itd.

<sup>80</sup> Kajti moramo se zavedati, da je Vertov še konec 20-ih let snemal filme na kamero na ročni pogon!

<sup>81</sup> Umetnostna smer po prvi svetovni vojni, ki pod vplivom tehničnega razvoja poudarja obliko, konstrukcijo.

*Naše poti vodijo preko poezije strojev, od zmaličenega državljana do popolnega električnega človeka.*

*V razkritju duha strojev, s tem da pripravimo delavca, da vzljubi svojo delovno mizo, kmet svoj traktor, inženir svoj motor –*

*vpeljemo ustvarjalno veselje v vse strojno delo, približamo človeka k tesnejšemu sorodstvu s stroji,*

*vzgajamo novega človeka.*

*Novi človek, osvobojen okornosti in nebogljenosti, se bo gibal lahko, natančno kot stroji, in bo hvaležen predmet naših filmov.*

(Vertov: Mi: varianta manifesta (1922) v Michelson 1984: 7-8 ).

Vertov je bil pod močnim vplivom konstruktivizma, skladno z konstruktivističnimi idejami je verjel v novi svet, ki potrebuje preobrazbo proletariata. "Revolucionarna transformacija občinstva" ostaja najpomembnejša naloga umetnika (Vertov: O organizaciji kreativnega laboratorija (1936) v Michelson 1984: 139). V tem in v navdušenju nad tehniko je Vertov navezan na ideje konstruktivizma, "s katerim deli ideološko skrb za vlogo umetnosti kot silo človeškega izpopolnjevanja, vero v družbeno transformacijo kot sredstvom za proizvodnjo transformacije zavesti in prepričanost v dosegljivost "sveta gole resnice"" (Michelson 1984: xxv). To pa je mogoče doseči samo z novimi načini. V Rusiji tistega časa, ko se je uveljavila komunistična oblast, je bil prelom s starim oziroma prejšnjim, na večini družbenih področjih eden najbolj ostrih v zgodovini. Tudi na umetniškem področju se je pojavila potreba po hitri vzpostavitvi nove umetnosti, čiste umetnosti za proletariat in zgodil se je edinstveni trenutek zgodovine umetnosti, avantgarda je postala državna, etablirana umetnost. Dejstvo je, da so raznorazna avantgardna gibanja skozi zgodovino praviloma obsojena na vegetiranja na obrobju, brez splošnega priznanja, pogosto obsojena na boj z uveljavljeno umetniško doktrino in se (če sploh) največkrat uveljavijo šele naknadno<sup>82</sup>. V ruskem primeru se je zgodilo nasprotno, za kratek čas so dobile nekatere avantgardne ideje in prakse vodilno vlogo, v tistem divjem času so dobili novi pristopi z novimi ljudmi možnost, ki je zgodovina ponavadi ne dovoljuje. Kreativni izbruh na vseh umetniških področjih je bil silen in je močno zaznamoval umetnost dvajsetega stoletja. Nekakšna "pravoverna" kreativna svoboda v umetnosti, ki je morala služiti idejam in ciljem takratne oblasti (in je bila v tem smislu po definiciji propagandna), se je (najbrž zaradi odsotnosti cinizma) v svojih novih pristopih in postopkih za kratek čas razživela. To pa seveda pomeni tudi poseganja na nezaželjena področja in proti koncu dvajsetih let, se je stanje v Rusiji spremenilo. Leva opozicija je bila poražena, pod Stalinom pa je oblast tako umetnosti kot propagandi vsilila doktrino socialnega realizma.

---

<sup>82</sup> Glej Šprah 1999.

Druga in za navezavo na cinéma vérité ključna ideja Dzige Vertova je, da film omogoča človeku videti stvari, ki jih drugače ne more. Zanj je človeško oko v primerjavi z očesom – objektivom kamere slabši aparat, kamera je neprimerno močnejše sredstvo za razkrivanje resnice sveta okoli nas. S pomočjo različnih objektivov, upočasnjenih in hitrih posnetkov, različnih rakurzov in vseh ostalih filmskih sredstev, ki so na razpolago, odkrivamo svet, ki ga s svojim človeškim očesom nismo sposobni. Ali z besedami Vertova:

*Glavno in bistveno je:*

*Čutno raziskovanje sveta s filmom.*

*Tako si torej za izhodiščno točko jemljemo uporabo kamere kot kino-očesa, bolj popolnega od človeškega, za raziskovanje kaosa vidnih pojavov, ki zapolnjujejo prostor.*

*Kino-oko živi in se premika v času in prostoru; vtise zbira in beleži na popolnoma drugačen način kot človeško oko. Položaj naših teles, ko opazujemo ali naša sprejemanje nekega določenega števila potez vidnega pojava v danem trenutku, niso na noben način nujne omejitve za kamero, ki, glede na to, da je natančna, sprejema več in bolje.*

*Ne moremo izboljšati ustroja naših oči, lahko pa neskončno izboljšujemo kamero.*

(Vertov po Michelson 1984: 16).

Ideja, da je film sredstvo za doseganje resnice<sup>83</sup>, da omogoča videti stvari na način, ki je drugačen in je resničnejši, od običajnega človeškega pogleda, je *osnovna ideja*, ki je bila skupna Vertovu in francoskemu gibanju, ki si je nadel ime cinéma vérité.

*Do zdaj smo nad kamero izvajali nasilje in jo silili h kopiranju dela naših oči. In boljša ko je bila kopija, za boljšega je veljal posnetek. Z današnjim dnem smo osvobajamo kamero in jo uporabljamo za delo v nasprotni smeri - stran od kopiranja.*  
(Vertov po Michelson 1984: 16).

Kopiranje je Vertov v svojem hlepenju po "resničnem" preziral, preziral je posnemanje stvarnega sveta, ni ga vleklo k igranim filmom, ko je vendar možno zajemati neposredno iz življenja. To je tretja pomembna sorodnost z idejami cinéma vérité, družijo jih zanikanje in odpor proti prevladujoči obliki filmov svojega časa. To se pravi, igranih filmov in to predvsem melodram in ostalih zvrsti klasičnega repertoarja komercialne filmske produkcije. Gre za odmik od igranega filma, odmik od komercialnega filma, k resničnemu življenju, ki ga zmore, kot so verjeli, zvesto ujeti dokumentarni film. Navidez paradoksalno - in v popolnem

---

<sup>83</sup> Na podoben način so v dvajsetih letih razmišljali tudi mnogi drugi v zahodni Evropi. Annette Michelson navaja recimo znanega filmskega teoretika László Moholy-Nagya in režiserja Jeana Epstein (Michelson 1984: xli)



nasprotju s filmskimi postopki v filmih ameriškega direct cinema - pa je Vertov priznaval vsa možna filmska sredstva, ki jih imajo mnogi za manipulativna. Z njegovimi stavki oziroma verzi:

*Jaz sem kino-oko. Tebe, ki sem te danes ustvaril, sem postavil v nenavadno sobo, ki je ni bilo, dokler je nisem jaz ustvaril. V tej sobi je dvanajst zidov, ki sem jih posnel jaz na različnih delih sveta. Ko sem povezal zidove in detajle, mi jih je uspelo sestaviti v red, ki je prijeten in z pravilnimi intervali ustvariti filmski stavek, ki je ta soba.*

*Jaz sem kino-oko, ustvarjam človeka, ki je popolnejši od Adama, ustvarjam tisoče različnih ljudi v skladu z vnaprejšnjimi načrti in diagrami različnih vrst.*

*Jaz sem kino-oko.*

*Od enega človeka vzamem roke, najmočnejše in najspretnейše; od drugega vzamem noge, najbolj urne in najlepše oblikovane; od tretjega, najlepšo in najbolj izrazito glavo – in z montažo ustvarim novega, popolnega človeka.*

*Jaz sem kino-oko, jaz sem strojno oko. Jaz, stroj, vam pokažem svet, kot sem ga sposoben videti le jaz.*

*Zdaj in za vedno se osvobodim človeške nepremičnosti, jaz sem v večnem gibanju, pridem blizu, nato vstran od predmetov, splazim se spodaj, splezam na njih<sup>84</sup>. Premikam se hitro z gobcem konja v galopu, s polno hitrostjo planem v množico, prehitevam vojake na begu, padem na hrbet, dvignem se z letalom, padam in lebdim skupaj s padajočimi in lebdečimi telesi. Zdaj jaz, kamera, švigam po njihovih rezultantah, manevriram v kaosu gibanja, beležim gibanje, začeni z gibanji, ki so sestavljeni iz najbolj kompleksnih kombinacij.*

(Vertov: Resolucija Sveta treh v Michelson 1984: 17)

Tu je treba izpostaviti razlike med cinéma vérité v ožjem, francoskem, smislu in direktnim filmom v ZDA (pa tudi britanskim svobodnim filmom), ki so se s snemanjem in kasneje v montaži osredotočali zlasti na *iluzijo* resničnosti, dajanje vtisa prisotnosti in voajerstva<sup>85</sup>. Njihovo ključno orožje za doseg teh učinkov je bila montaža,<sup>86</sup> se pravi montažni rezi, sklopi posnetega materiala, uporaba zvoka (ki ga Vertov pri večini svojih filmov še ni mogel uporabljati), poleg tega pa še način snemanja itd., skratka manj opazna in mehkejša filmska sredstva, vsi radikalnejši posegi bi to razbijali in delovali kot potujitveni efekti<sup>87</sup>. Francoski avtorji so resnico iskali drugače, v filmih francoskega cinéma vérité, v katerih pogosto nastopa avtor sam, večkrat najdemo postopke kot so zamrznitev slike, arhivske posnetke, sliko v sliki itd. Vendar pa so od Vertova oboji ločijo po tem, da so veliko bolj vezani na

---

<sup>84</sup> V filmih Dzige Vertove, zlasti Možu s kamero, so sekvence, kjer se vse (ljudje, orodja, kolesa strojev) vrti, giba, preliva itd.

<sup>85</sup> V zgodnjih filmih Fredericka Wisemana takorekoč ne vidiš človeka, ki bi pogledal v kamero, kar se je na snemanju zagotovo večkrat zgodilo. Z montažo se je tem posnetkom (med njimi brez dvoma dobrim) odpovedal, s tem pa dosegel v svojih filmih veliko mero iluzije, vtis nepotvorjene resničnosti in s tem veliko filmsko moč.

<sup>86</sup> Poleg tega, seveda, kaj in kako so posneli.

<sup>87</sup> Izraz prihaja od velikega nemškega dramatika Bertolta Brechta, ki je v svojih dramah uporabljal postopke s katerimi je razbijal t.i. odrsko iluzijo, z namenom ozemljiti probleme, o katerih govorijo njegove drame.

posneti material. Za to je razlogov več: prvi je v tehniki, njihovi filmi so bili prvič barvni in kar je bolj pomembno – zvočni. Pri zvočnem filmu si težko privoščiš radikalno mešanje posnetkov. Drugi razlog pa je verjetno v tem, da je bil njihov cilj odkriti ali prikazati resnico konkretnih življenjskih situacij, medtem ko so te Vertovu bolj služile za ogrodje višjemu namenu, to je ideji. Spomniti je treba, da je začel kot montažer filmskih obzornikov, ki so, ko govorijo o kakšnih dogodkih, ponavadi sestavljeni iz posnetkov najrazličnejših krajev, časov in ljudi, in to je bila (in je pogosto tudi še danes) popolnoma običajna praksa. Montaža pač omogoča stvari kot je Lenin iz leta 1919, ki ga pozdravljajo množice iz leta 1926. Vendar pa je pri Vertovu težko pomisliti na manipulacijo, saj je preprosto preveč "pesniški", preveč subjektiven: kadri se prelivajo, snemalec se pomanjša, delavcu okoli glave švigajo stroji – nikjer pravzaprav izrecno ne trdi, da govori resnico, ampak skozi subjektivno umetniško obdelavo resničnostnih posnetkov, ki jih dojema kot poetične, sporoča neko idejo<sup>88</sup>. Eno je, če v celotnem filmu predstavljaš nek konkreten dogodek, recimo shod in vmontiraš posnetke od drugod, drugo pa je, če si, kot je bil Vertov, kljub temu, da je bil "politično" pravilno usmerjen, pravzaprav bolj okupiran in fasciniran nad (filmskim) ustvarjanjem. Mogoče se Vertov tega ni zavedal, in je menil, da "služi pravični stvari", vendar so bili njegovi subjektivni nagibi premočni, da bi jih mogel podrediti zgolj propagandnemu idejnemu aparatu, pa tudi ta ni mogel prebaviti njega in ga je izločil. Njegov izvirni greh je bil, da je bil preprosto preveč (dokumentarno) spontan, bil je bolj umetnik kot vernik.

*Gledalca prisilim, da gleda na način, ki je najbolj primeren za mojo predstavitev tega ali onega vidnega pojava. Oko se podredi volji kamere in je usmerjano od nje k tistim zaporednim korakom dejanja, ki najbolj zgoščeno in živo pripelje filmski stavek do vrhunca ali globine sklepa.*

(Vertov: Resolucija Sveta treh v Michelson 1984: 16).

Značilna je torej osredotočenost na želeni učinek na občinstvo, vendar je ta, kot rečeno, pogosto bolj v izražanju subjektivnega doživljanja sveta kot propagandi.

---

<sup>88</sup> Seveda je temu stavku mogoče oporekati z množico drugih režiserjev, naj omenim samo Leni Riefenstahl, ki prav tako s "skozi subjektivno umetniško obdelavo resničnostnih posnetkov, ki jih dojema kot poetične, sporoča neko idejo".

## 6. GRIERSONOVSTVO IN VERTOV S CINÉMA VÉRITÉ<sup>89</sup>

V zgodovini dokumentarnega filma vidim tri ključne momente: prvi je ruski film dvajsetih let prejšnjega stoletja, ki je ključno zaznamoval ne samo zgodovino dokumentarnega filma ampak film nasploh.

Drugi je John Grierson, ki je na zahodu uveljavil dokumentarni film s svojim poudarjanjem dramatičnega obravnavanja resničnosti, kar je občudoval pri Flahertyju. V dokumentarni film je vnesel filmske prijeme ruske šole, zlasti ideje o montaži in kaj je za dokumentarni film poleg slike bolj pomembno? Bil je prvi večji in najvplivnejši teoretik dokumentarnega filma. Njegove ideje v zvezi s filmom kot pridigarjem in poudarjanje propagandne vloge filma, kot jo razume, se mi zdijo manj pomembne, v nadaljevanju bom razložil zakaj.

Najmlajši odločujoči trenutek pa je gibanje cinéma vérité v svojem širokem pomenu, ki je zadnja zares pomembna prelomnica, kar se tiče filmske forme<sup>90</sup>.

### 6.1 Nasprotje med Cinéma vérité in Griersonom

Vprašanje, ki si ga zastavljam je, ali so si Griersonova šola in gibanje cinéma vérité skupaj z Dzigo Vertovom, dve nasprotujoči si struji. Pri tem mislim predvsem na nasprotje v idejah o tem, kaj naj bi dokumentarni film bil. V čem je možno videti nasprotje med obema strujama?

Bistvena razlika je v tem, da je pri Griersonu film podrejen svoji uporabnosti, je zgolj orodje, medtem ko je pri gibanju cinéma vérité film popolnoma samostojna umetniška stvaritev.

Grierson je poudarjal utilitarno vlogo dokumentarnega filma, ki ga vidi predvsem v vlogi propagandnega filma. Tega je razumel na drugačen način, kot ga ponavadi razumemo danes, njegovo razumevanje propagande sem predstavil v četrtem poglavju in se na tem mestu s tem ne bom ukvarjal. Bistveno je tole: dokumentarni film je sposoben preseči kompleksnost

---

<sup>89</sup> V tem poglavju združenimi so pod pojmom cinéma vérité združena povojna dokumentarna gibanja free cinema, direct cinema, candid eye, cinéma vérité itd.

<sup>90</sup> Izraz post-veritejska doba, ki ga uporablja Michael Renov, znani teoretik na področju dokumentarnega filma, izhaja iz enakega razmišljanja.

informacij in vtisov resničnega sveta s tem, da to oblikuje v (dramatično) strukturo. Samo dramatična struktura, oziroma "kreativna obdelava realnosti", pa ni dovolj, ta mora biti osnovana na nekem izpričanem moralnem izhodišču. Film naj bi pripomogel, da bi bili gledalci, oziroma družba nasploh, bolj izobraženi, odgovornejši, bolj družbeno čuteči, boljši. Film naj skratka nosi neko humanistično sporočilo, stališče. Film je najboljša izbira med mediji zaradi svoje množičnosti in učinkovanja na publiko. Dokumentarni film pa je boljši od igranega ker je bližji družbeni realnosti, ponuja več kot sterilnost igranih filmov in je cenejši, opravičuje vložena sredstva, ki bi jih bilo sicer boljše vložiti v postavljanje novih stanovanj, bolnic itd. Skratka, film ima neko *funkcijo* in ta je v konstruktivnem osnovanju družbenih vrednot.

Na drugi strani sta Vertov in gibanje cinéma vérité. To je zlasti v svoji ameriški različici direktnega filma kot ideal dokumentarnega filma poudarjalo objektivno opazovanje življenja, ki ga film beleži takšno kot je, odsotnost vsakršnega zaključka, spontanost, prepuščanje dogodkom in poudarjanje poljubnosti. Kot pravi ameriški režiser Richard Leacock, je bila njegova obsesija predvsem ustvariti občutek, da si tam, na kraju dogodkov, "ne analize, ne da bi napravil neko krepostno družbeno izjavo, ampak samo kako je biti tam" (Leacock v Wintonick 1999). Ali izjava angleškega režiserja Karla Reiza, ko govori o filmih gibanja free cinema: "Filmi niso imeli nobenega argumenta, bili so brez polemike in brez zaključkov. Rotili so gledalce, da bi se identificirali z detajli"(Reisz v Wintonick 1999). Filmi niso imeli nobenega namena, po pravilu so bili snemani brez scenarija, z idejo, da: "narediš film iz tega kar se zgodi, v montaži, absolutno nasprotno načrtovanemu, scenarističnemu dokumentarcu. Bilo je želeli si, to kar dobiš in ne dobiti tisto, kar želiš" (Reisz v Wintonick 1999).

Čeprav že skozi celotno nalogo nakazujem boj za prevlado ene ali druge usmeritve, je treba na tem mestu povedati, da je ta spopad malo privlečen za lase. Takšno (lahko bi rekli marksistično) gledanje hitro popači, predvsem pa, če ne prej, odpove pri dogajanju v povojnem dokumentarnem filmu. Za lažjo predstavo si lahko zamislimo dvajseta leta filmarjev-umetnikov, ki jih povozijo trideseta, ali drugo svetovno vojno, ko je bil dokumentarni film popolnoma v funkciji propagande. Če pa bi rekli, da je z dokumentarnimi gibanji v šestdesetih letih ponovno prevladala struja Vertova in da je angažirani politični dokumentarni film hladne vojne dedič utilitarnega videnja filma, je to nekoliko preodločno. V tem času stvari postanejo mnogo manj razvidne in že prej pogojna dvopolnost se, kot vedno, hitro izkaže za nevhvaležno. Zakaj?

Prvič:

Cinéma vérité je sicer umetniška smer v dokumentarnem filmu, a jo sestavljajo mnogi precej različni posamezniki, in nemogoče je vse spraviti pod okvir neangažiranosti ali katerihkoli drugih oznak. Poleg tega je bil Grierson učitelj (tudi osebni) in je vplival na mnoge ustvarjalce, ki "spadajo" h gibanju cinéma vérité. Tako npr. z idejo o dramatični obravnavi resničnosti, z usmerjanjem v sodobnost, k aktualnim družbenim problemom itd. Vseeno pa so prej omenjene značilnosti tisto, kar je gibanje najbolj opredeljevalo. Poleg tega so te ideje zaznamovale takrat nov in značilen filmski jezik. Ta je njihov skupni imenovalec, posledica po eni strani tehnike, po drugi strani teoretičnih izhodišč. Posamezniki se izražajo skozi film vsak na svoj način, s svojimi stališči, s svojimi gledišči. Res je sicer, da uporabljajo podoben filmski jezik, ki je bil takrat revolucionaren in subtilnejši, a jih je nemogoče poenotiti - *v kateremkoli jeziku je možno povedati zelo različne stvari*. Režiserji cinéma vérité dokumentarnega filma, so novi filmski jezik in pravila, s katerimi so to dosegali, uporabljali kot sredstva za doseganje večje stopnje iluzije, kot *sredstva* s katerimi so dosegali večji učinek na publiko.

Drugič:

Nekdo bi lahko rekel, da je Dziga Vertov po svojih idejah gibanju cinéma vérité popolnoma tuj, saj je deloval kot del ruskega propagandnega aparata, medtem ko so pri gibanju cinéma vérité kot ideal poudarjali ravno odprtost materiala. Vendar pa bi bila takšna trditev površna. Pri Dzigi Vertovu, prav tako kot pri njegovem sodobniku Griersonu, najdemo poudarjanje prevzgoje publike, propagiranje idej komunizma itd., skratka izrazito stremenje za sporočilnostjo filma, filma v službi idej. To pa je poskušal doseči z montažo posnetkov življenja, katerega realistični filmski posnetki so mu bili, podobno kot mnogim v povojnih dokumentarnih gibanjih, poetični – to pomeni subjektivni. Po življenju je hlatal, želel je snemati, snemati, snemati življenje vsepovsod med ljudmi, pa tudi kamor ljudje ne morejo in to zmore le kamera itd.

V tem "begu v življenje" so vsa povojna dokumentarna gibanja, ki jih na splošno označujemo s pojmom cinéma vérité, sorodna Dzigi Vertovu. In v tej pogojni razdelitvi, ko imamo na eni strani racionalni namen in na drugi zgolj opazovanje tistega, kar nas čustveno, iracionalno zanima in privlači - je ta druga, dokumentarna stran pri Vertovu močnejša. Prav možno je, da se tega sam ni zavedal in se je videl prvenstveno kot "umetnika prosvetljevalca", ampak mislim, da je bil v vsem svojem zavzemanju in navdušenju nad racionalnim popolnoma

iracionalen, nagnjen k spontanemu, čistemu (človeškemu) filmskemu opazovanju, lahko bi ga imenoval impresionist<sup>91</sup>.

Tretjič:

Griersonovo pojmovanje filma kot pridigarja je možno videti relativno, saj ga je nemogoče izluščiti iz celostnega konteksta njegove teoretične misli in praktičnega dela. Film vidi kot utilitarnega, a takšno pojmovanje ni v zgodovini umetnosti nič novega<sup>92</sup>, poleg tega tudi ustvarjanje "v službi", kar je (resnici na ljubo) tudi najbolj pogosta pozicija umetnikov, ne izključuje možnosti nastanka umetnin, ki delujejo popolnoma samostojno in presegajo svojo namembnost. Poleg tega je Griersona, čim se mu malo posvetimo, težko imeti za nekoga, ki film podreja nekim pragmatičnim ciljem, saj ga ima preveč rad. Poleg tega imajo tisti, ki vidijo dokumentarni film kot avtonomno umetniško zvrst, zelo pogosto probleme s tem, da jih odnaša v malikovanje nekakšne poetične čistosti filma. O tem in o Griersonu samem veliko pove Grierson, ko kritizira Ruttmanov film *Berlin, Simfonija velemesta*:

*Pri vsem kar si da opraviti z delavci in tovarnami in gibanju in vrvenju velikega mesta, Berlin ni ustvaril ničesar. Oziroma, če je že kaj ustvaril, je to tista ploha dežja popoldan (gre za prizor, ko pred večerom začne deževati op. D.S.). Ljudje v mestu so krasno vstali, prepričljivo so vrveli preko njihovih petmilijonskih zavojev in se vrnili domov; in nič drugega božjega ali človeškega se ni pojavilo razen tistega nenadnega mokrega naliva na ljudi in pločnike.*

*Poudarjam kritiko, ker Berlin še zmeraj vznemirja duhove mladih, in forma simfonije jih še vedno najbolj navdušuje. Od petdesetih scenarijev, ki jih predstavijo novinci, jih je petinštirideset simfonija Edinburga ali Ecclefechana ali Pariza ali Prage. Prebudi se dan – ljudje gredo v službo – tovarne začnejo delati – hrup avtomobilov – čas kosila in spet ulice – šport, če je sobota popoldan – zagotovo večer in lokalno plesišče. In tako, ne da bi se kaj zgodilo in bilo karkoli konkretnega rečeno o čemerkoli, v posteljo, čeprav je Edinburg prestolnica dežele in je Ecclefechan, že sam po sebi zanimiv, rojstni kraj T. Carlyla, ki je na nek način najmočnejši element te dokumentarne ideje.*

*Majhna dnevna opravila, pa če še tako simfonična, niso dovolj. Da bi lahko nastala visoka umetniška dela, se je potrebno dvigniti nad delovanje ali proces k ustvarjanju*

---

<sup>91</sup> Tu je pomenljiva Griersonova kritika ruskih režiserjev dvajsetih let, ki jih obtožuje neozemljenosti in egocentrizma. V skladu z logiko, da če hočeš biti pošten, moraš stati na trdnih tleh in če iščeš resnico, ne moreš plavati v oblakih idealov, Ruse obtožuje, da so podlegli ekstazi pravkaršnje revolucije, in se niso dovolj posvečali problemom realnosti in njih reševanju, in se (popolnoma buržoazno) dvignili v višave umetnosti, kjer so se izolirali z osebno impresijo in osebnim predstavljanjem. Pravi, da je Vertov prišel bližje problemu, ampak da v resnici ni snemal tistega, kar ljudje počnejo. Pravilno tudi napove, da jih bodo oblasti po preteku obdobja, v katerem so bolj zaposleni z drugimi problemi, obrzdale. (po Grierson v Hardy 1947: 1940)

<sup>92</sup> Poljski filozof estetike Vladislav Tatarkjevič govori o različnih videnjih umetnosti skozi zgodovino, različna so bila glede na vprašanja prisotnosti oziroma odsotnosti morale ali ideje, njene uporabnosti, njenega namena, njenega učinkovanja na ljudi, njenega odnosa do resničnosti, njene vrednosti in pomena, njene klasifikacije itd. Tartarkjevič zaključí: "Kakorkoli že opredelimo umetnost – ne glede na to ali se sklicujemo na njen namen, njen odnos do stvarnosti, njeno delovanje, njeno vrednost – vedno bomo končali na alternativni, na formuli: "ali – ali"". (Tartarkjevič 1976: 46)

*samemu. S to kvaliteto ustvarjanje ne pomeni ustvarjanje stvari ampak ustvarjanje vrednot.*

*In v tem je težava za začetnike. Iz svoje sposobnosti opazovanja lahko brez težav izoblikujejo natančen pregled dogajanja in sposobnost opazovanja lahko izoblikujejo iz svojega lastnega dobrega okusa, a pravo delo se začne šele ko začnejo svojim opazovanjem in dogajanju dajati zaključke. Umetniku ni treba izpostavljati namena – kajti to je naloga kritika – ampak namen mora obstajati, ta navdihuje izraz in daje dokončnost (nad prostorom in časom) izrezu iz življenja, ki si ga je izbral. Za ta večji učinek mora obstajati moč poezije ali preroškosti. In če že ne uspemo pri enem ali obojem na najvišji stopnji, mora obstajati vsaj sociološki pomen, nakazan v poeziji in preroškosti.*

*Najboljši začetniki se tega zavedajo. Verjamejo, da bo lepota prišla v pravem času in se naselila v izjavi, ki je poštena in lucidna in globoko občutena in ki izpolnjuje najboljše koristi državljanov. Dovolj so senzibilni, da umetnost sprejemajo kot stranski proizvod namena opravljenega dela. Nasprotno prizadevanje, da bi ujeli najprej stranski proizvod (smisel lepote je v lepoti sami po sebi, umetnost zaradi umetnosti z izključitvijo namena dela in drugi prozaični začetki) je bilo vedno izraz bogastva sebičnosti, sebične lagodnosti in estetske dekadence. (Grierson v Hardy: 105)*

## 7. DOKUMENTARNI IN IGRANI FILM

Če zanemarimo razlike znotraj dokumentarnega filma in nanj poskusimo pogledati kot na celoto, vidimo, da je dokumentarni film tisto, kar ni igrani film. Glavni veji filma<sup>93</sup> druga drugo vzpostavljata, se definirata in oplajata. S trditvijo, da med dokumentarnim in igranim filmom pravzaprav ni razlike, da gre na nek način za eno in isto stvar, si bom pomagal da bi predstavil, kar se mi zdi bistveno med vsem, kar sem ob tej diplomski nalogi naučil. Sama po sebi nekoliko preodločna teza mi služi predvsem kot orodje, da ob njenem dokazovanju in spodbijanju nakažem moje videnje tega, kaj dokumentarni film je.

Izpričani ideal mnogih povojnih dokumentaristov je čistost filmskega posnetka, se pravi, posneto samo po sebi, brez osebnih, ideoloških in drugih predsodkov. Ideal je bil videti svet tak, kakršen je. Temu bi lahko rekli preprosto tudi lovljenje resnice in to je tista ključna stvar, okoli katere se že nekaj časa vrtimo. Dokumentarni film posega po njej oziroma je po splošnem prepričanju "resničen" in takšna so tudi izhodišča cinéma vérité, ki po tej ideji nosi celo ime. Resnica je seveda težka beseda, obtežena je namreč z nešteti razmišljanji o tem, kaj naj bi *v resnici* bila. A na tem mestu je pomembno predvsem to, da se dokumentarnemu filmu pripisuje (in to tudi izkorišča), da je tisto kar kaže – res. Za dokumentarni film velja podobno kot pravi napis v enem slovenskih časopisov nad neko foto rubriko: Fotografija ne laže. Vendar pa so to ponavadi tako pri režiserjih, kot pri vsakem, ki se dokumentarnemu filmu posveti le za malenkost bolj, le začetna verjetja. Če se upošteva samo dejavnik montaže, ko recimo iz 120 ur posnetega materiala naredimo eno uro dolg film, je jasno da je bila potrebna močna subjektivna selekcija. Pri nemontiranih posnetkih imamo tudi brez montaže kadriranje, rakurz kamere, izrez, objektiv, statičnost/nestatičnost posnetka itn. Sicer je film neverjetno fascinanten zaradi svoje fotografske možnosti posnetka, in to je človeštvo šokiralo. Ampak to se je na to se je navadilo, se razvadilo in danes, ko ima takorekoč vsaka družina arhiv video posnetkov, jih tudi dobro zmontiranih, ne gledamo v kinih, ker so, razen za redke posameznike, običajni, najbrž tudi dolgočasni in – nezanimivi. O tem govori tudi naslednji citat:

*Engelmann mi je povedal, da se mu, ko doma premetava svoje predale, polne rokopisov, ti zazdijo silno čudoviti in kar pomisli, da so vredni tega, da bi jih prejeli še*

---

<sup>93</sup> V literaturi kot tretjo in četrto vejo filma ponavadi omenjajo še eksperimentalni in animirani film, ki pa v tem kontekstu nista pomembna.



*drugi ljudje. (Kar pa da se mu dogaja tudi tedaj, ko pregleduje pisma svojih umrlih sorodnikov). A če si predstavlja, da bi iz tega izšel nekakšen izbor, se mu zdi, da je vse skupaj izgubilo vsako draž in vrednost in bi bilo to nemogoče. Rekel sem mu, da je to nekaj takega kakor naslednji primer. Nič ne bi bilo bolj nenavadnega, kot če bi gledali nekoga ob kaki poljubni, vsakdanji preprosti dejavnosti, ob kateri bi ta človek mislil, da ga nihče ne opazuje. Predstavljajmo si, da gremo v gledališče, kjer se dvigne zastor in na odru gledamo človeka, kako sam hodi gor in dol po svoji sobi, si prižge cigareto, se usede itn.- da bi tako nenadoma zrl na nekoga na način, kot se sami sicer nikoli ne moremo opazovati; da bi takorekoč z lastnimi očmi gledali poglavje neke biografije: to bi moralo biti grozno in hkrati čudovito. Čudovitejše od vsega tistega, kar bi pesnik kot igro ali govor mogel postaviti na oder: mi bi gledali življenje samo. – Toda saj to vendar gledamo dan za dnem, pa nas pušča mrtvo hladne! Že, ampak ne gledamo tega v tej luči. – Ko torej E. opazuje svoje spise in se mu zdijo čudoviti (a jih posamič noče objaviti), vidi tudi svoje življenje kot božje delo, in kot takšno ga je seveda vredno opazovati, kar velja za vsako življenje in sploh za vse. Vendar pa le umetnik zna predstaviti posamezno na način, ki ga imamo za umetnost; čisto prav je, da tisti rokopisi izgubljajo svojo vrednost, če jih opazujemo vsakega posebej in nasploh nepristransko, to se pravi, ne da bi bili že vnaprej navdušeni nad njimi. Umetnina nas takorekoč prisili k pravilni perspektivi, brez umetnosti pa je predmet le kos narave, kot karkoli drugega - in dejstvo, da ga prek navdušenja lahko mi povzdignemo, nikomur ne daje pravice, da bi nam ga sugeriral. (Wittgenstein 2005: 17)*

Dokumentarni posnetki sami po sebi so prav tako dolgočasni, tudi če jim naključje nakloni kakšen dramatičen moment<sup>94</sup>. S tem so se morali soočiti tudi ustvarjalci cinéma vérité, ki so sicer imeli na voljo nekakšno fascinantnost novega filmskega realizma, ki ga je omogočila tehnika in to je tehnika omogočila večkrat v dvajsetem stoletju. Takšni "preporodni" zagoni se približajo izvornemu tehničnemu dosežku, to je izumu filma, in moč vedno znova tehnične "dokumentarnosti" je v njihovi sposobnosti vzpostavljanja iluzije oziroma *iluzorni moči*. To je za film hkrati bistveno in vse, ampak je vendarle zgolj značilnost medija, nekakšno orodje, nekakšen temelj, naivnost, moč, ampak samo po sebi zgolj to. Pogosto to tudi izgubi, stari dokumentarni filmi se nam danes zdijo smešno nerodni s svojimi nekoč izredno učinkovitimi filmski sredstvi. Zaradi sposobnosti režiserja-umetnika-obrtnika in pa zaradi trikov filmske govorice, nas zavede osnovna filmska moč iluzije, ki jo dojemamo takorekoč nagonsko, in ji pripisujemo vzročnost za to, da nekaj dojemamo kot resnično. Nekaj drugega je, zaradi česar nekaterim še danes verjamemo in to je resnica umetnosti.

Resničnost filmskega medija kot takega, se pravi njegova sposobnost "fotografskega" posnemanja, je sama po sebi prazna. Oziroma ravno toliko kot literatura, gledališče, slikarstvo

---

<sup>94</sup> Od nekega fotografa sem slišal zabavno "teorijo krave". Po tej teoriji naj bi bil še tako velik amater zaradi čistega naključja sposoben posneti fenomenalne posnetke, to bi uspelo celo kravi, če bi ji na rogove pritrtili fotoaparatus, ki bi se samodejno sprožil vsakih nekaj sekund. Analogna tej teoriji je radikalnejša teorija o opici, ki bi, če bi se zelo veliko igrala s tipkalnim strojem, po naključju napisala Hamleta.

itn. Film ni nič bolj resničen od drugih umetnosti, ima pa največjo iluzorno moč, pa še ta je po vsej verjetnosti samo začasna. Vsak medij ima učinek na človeka, in na začetku ima zgolj sam, čisti učinek čar privlačnosti, ki "zadošča" sam po sebi. A zgolj na ta čisti občutek medija se po večini ljudje navadimo in počasi izgubi fascinantnost sam po sebi, medij ni več zanimiv samo zato ker je. Za primer predpostavimo, da je slikarstvo nekdo v neki skupnosti "odkril" naenkrat, kakšen šok za vse, ki prej tega niso bili sposobni niti slutiti. Ali ko si je nekdo začel zamišljati pisavo in bil sposoben prej popolnoma abstrakten nič zajeti v sistem - kakšen šok za ljudi, kakšno bogastvo prej neznanih možnosti! A danes so na žalost le redki fascinirani ob dejstvu, da smo sposobni pisati in da so nas drugi sposobni brati in pri tem vsaj približno razumeti. Podobno je s filmom. Leta 1895 je povzročil šok, ljudje so baje skakali s stolov, ko je proti njim na platnu vozil vlak. Vsekakor je nekaj let obstajal čisti film kot medij in zgolj to je začaralo na tisoče in tisoče ljudi. Danes zdolgočaseno preklapljam iz enega programa na drugega, težko smo s čim tako zadovoljni, da bi zdržali več kot nekaj sekund. In tako je po moje tudi z dokumentarnim filmom, ki je film rodil in ima največjo iluzorno moč, kot to imenujem. Tudi to je medij, kot vsak drug medij v resnici fascinanten, a kot vsak drug medij tudi obsojen na to, da ga večina ljudi slej kot prej začne gledati kot nekaj samoumevnega, se ne ukvarja z njegovo ontologijo in je zanje zanimivo predvsem tisto, kar se preko njega izraža. V tem smislu sta dokumentarni film in igrani film eno in isto.

Filma se po mojem mnenju kot civilizacija še nismo povsem navadili, oziroma tako je še mlad, da še zelo pogosto kaže *nove oblike*, ki so za nas povsem novo odkritje. Kot majhen otrok je, ki iz dneva v dan preseneča. Razvoj montaže, cinéma vérité ali bolj tehničnih stvari: zvoka, barv, novih formatov, lahko v tem smislu primerjamo z izumom perspektive ali bolj tehničnim pojavom barv v tubah v slikarstvu (ki so olajšale slikanje na prostem in spodbudile slikanje v naravi), pojavom modernega romana v literaturi itd.

Dobrih filmov (to je resničnostnih, kar naj bi dokumentarni filmi bili) ni ustvarila tehnika, ampak njihovi ustvarjalci-umetniki, ki jim je filmska iluzija služila kot sredstvo "čustvenega" učinka na občinstvo. Pravila cinéma vérité kot so kamera iz roke, brez stativa, brez dodatne osvetlitve, brez intervjujev itd. so v funkciji učinka na publiko, so filmska sredstva, ki so jih v nekem določenem času dojemali kot najbolj učinkovite, imele so največjo *iluzorno moč* tako za gledalce kot za ustvarjalce. Ne gre za objektivnost, ampak za učinek. Gre za zgoraj omenjeni *nov obraz* filma. Resnica, ki jo vidimo v filmih so posledica umetniškega delovanja, posledica izbora izraznih sredstev in kljub videzu poljubnosti, te v resničnih umetninah ni.

Kot pravi kanadski režiser Wolf Koenig: "cinéma vérité je gledališče, vsi dokumentarci so gledališče. Vsak rez je laž, v resnici ni tako, dva kadra nista nikoli bila v tem časovnem razmerju. Ampak laže se zato, da bi se povedalo resnico" (Koenig v Wintonick 1999). Rečemo lahko resnico, ta pojem se pri dokumentarnem filmu najbolj pogosto uporablja, ampak rečemo lahko tudi kaj drugega, kar naj bi bila umetnost sposobna izražati: lepo, dobro, božje, večno itd., tisto, kar smo ljudje še sposobni izreči. V tem smislu med dokumentarnim in igranim filmom ni razlike, gre za eno in isto stvar. V tem smislu ni razlike med filmi Charlieja Chaplina in dokumentarista Fredericka Wisemana, ne glede na karikiranost prvega in naturalističnostjo drugega. Ali kot pravi Frederick Wiseman na vprašanje režiserja, kaj je zanj cinéma vérité: "moja definicija - cinéma vérité je pompozni francoski termin, ki ne pomeni nič. To je pompozni in pretenciozni francoski termin brez pomena" (Wiseman v Wintonick 1999).

Primer Fredericka Wisemana je posebno nazoren. Wiseman pravi, da poskuša v svojih filmih organizirati dramatične momente vsakdanjih izkušenj običajnih dni. Nato ga režiser vpraša: Toda ali ni to zavestna manipulacija realnosti? Wiseman se razburi: "Seveda je manipulacija! Vse v zvezi s filmom je manipulacija! Kako me lahko to sploh vprašate?! Iz mene delate prevaranta!" (Wiseman v Wintonick 1999). Zakaj prevaranta? Od kod ta ogorčenost?

Kako recimo dela filme Wiseman? Pridobi dovoljenje za snemanje v neki instituciji in tam ne da bi se pripravljali ali raziskovali vnaprej snema približno 14 dni. Ponavadi posname med 70 in 120 urami materiala, ki jih nato začne montirati, da bi jih spravil v dolžino recimo ene ure. Pri tem, pravi Wiseman, ga zanima: kako zreducirati posneto v uporabno formo, "zanima me dramatična struktura sekvence, zanima me, kako biti pošten do ljudi, ki so pristali na to, da so v filmu, in da bi imel film, ki bi deloval!" (Wiseman v Wintonick 1999). Na režiserjevo vprašanje, ali ne gre tu za laž, Wiseman odgovori: "Laž? Odvisno ali ti je všeč ali ne. Razumeti morate, da je pri teh vrstah filma vse popačenje". In malo zatem pravi: "Snemanje teh filmov je notranje, razumete? Je konstanten pogovor sam s sabo" (Wiseman v Wintonick 1999).

S filmom je poskušal dobiti nekaj, kar imenuje resnico, to se pravi, da bi *se* izrazil, to se pravi, da bi izrazil *sebe*. Znano reklo je, da umetniki, tudi če opisujejo in slikajo svoj čas in družbo, pravzaprav ves čas govorijo o sebi. V Wisemanovih filmih, se vidi to samoizpraševanje, čutiti ga je ves čas. V tem kaj in kako opazuje, kako montira, čutiš da ves čas odpira vprašanja,

njegov način gledanja je ves čas: Kaj neki je to? Kakšna bitja so to? Kaj sploh počnejo? Zakaj to počnejo? Kaj naj si mislim o tem? Kot pogled vesoljca, ki bi padel na zemljo in bi si ob opazovanju poskušal nekako doumeti ljudi. Kaže skratka svoje videnje sveta, svoje občutenja, svoja razumevanja, svoja nerazumevanja – sebe. V nekem smislu tudi gledalec počne isto, skupaj z njim.

In to je drugo gledišče, s katerega je dokumentarni in igrani film eno in isto. Zgoraj omenjeno samoizpraševanje, konstanten pogovor samega s sabo, kot to imenuje Wiseman, ni vezano na dokumentarni film, pravzaprav sploh ni vezano na karkoli realističnega, lahko je popolnoma v domeni domišljije, iracionalnega, abstraktnega. Film (tudi dokumentarni ne) v tem smislu ni nič bližji resnici kot slikarstvo ali recimo glasba, mogoče lahko rečemo zgolj, da *daje vtis* večje realističnosti.

Igrani in dokumentarni film nista eno in isto. Ko Aristotel opredeljuje razliko med pesništvom in zgodovinopisjem, pravi da je zgodovinopisje tisto, kar se je zgodilo, pesništvo pa tisto, kar bi se lahko zgodilo. Prikladna je tudi trditev, da je pri delitvi na igrani in dokumentarni film kot v literaturi: opisuješ izmišljene ali resnične dogodke, v obeh primerih je od pisatelja odvisno ali bodo čas, družba, dogodki, dejstva pred nami zaživel kot živi in torej resnični. Vendar pa je bistvena razlika med tem, da nekdo piše o umorih tam in tam, in med tem, da gledamo dokumentarne posnetke, na katerih klečeče vojake streljajo v tilnik. Takšnemu dokumentarnemu posnetku (ne filmu, ampak zgolj enemu posnetku), je težko odrekati večjo težo kot identičnemu posnetku v igranem filmu, večjo *težo resnice*. Pa vendar....

Za ilustracijo neke misli: čez 300 let bo na voljo na tisoče in tisoče dokumentarnih filmov, ki so dejansko na trak zabeležili umore, krivice, rope, posilstva, vojne itd., kot o vseh teh stvareh že stoletja prav tako beremo v knjigah. Pa vendar bo v obravnavanju teh, skozi vso zgodovino vedno znova ponavljajočih se "človeških dejavnostih", "človeštvo" izpostavilo - kot bolj pomenljiva, pomembna, klasična - le nekaj del. Za njihove avtorje bo veljalo, da jim je uspelo s svojo občutljivostjo, zabeležiti trenutke, nič bolj ali manj presunljive od milijarde drugih v zgodovini sveta, na nek način, ki je pomemben. Milijoni drugih filmov bo ostalo na kupu z ostalimi.

Podoben primer bi lahko vzel tudi iz sedanjosti. Vsak večer lahko na tv dnevniku gledamo posledice raznih bombnih napadov, poplav, potresov itd. Vsa družina si ob sedmih zvečer

lahko ogleda razmesarjene otroke iz Izraela, drugi dan krvave in mrtve iz Iraka, tretji dan Sarajevo ali kaj vem kaj. Ob vsakodnevnem poslušanju identičnih fraz o tem, kako je recimo v Iraku "odjeknila bomba", se na to (na žalost?) navadimo, postane nezanimivo in v končni fazi - popolnoma nerelavantno. O tem govori tudi dejstvo, da je tovrstnih novic s posnetki čedalje več – na njih se preprosto *navajamo*. In takšne posnetke, filme, gledamo že desetletja, pa vendar so kot resnično *zanimivi* ostali le nekateri.

Da bi govorili o njih, za mnoge teh dogodkov, o katerih imamo dokumentarne filme, kličemo na pomoč igrani film. Kajti obstaja možnost, da nam ti "postrežejo" z enako *težo resnice*, kot prej omenjeni posnetki. In tu ne gre le za to, da lahko igrani prizori izgledajo bolj realistični kot dokumentarni.

## 8. ZAKLJUČEK

Žal mi je, da je pričujoči pregled zgodovine dokumentarnega filma tako okrnjen, ogromno zanimivega - pravzaprav velika večina - ki se skriva v podrobnostih v zvezi z različnimi filmi, se je na tako kratkem prostoru morala umakniti splošnemu informativnemu pregledu. Tega je seveda treba jemati z rezervo, saj je vsak izbor iz tisočev in tisočev filmov v zadnjih sto letih, pristranski, to se kaže zlasti pri obravnavi zadnjih treh desetletij. Na splošno je – v nasprotju z igranimi filmom – napisanih malo zgodovin dokumentarnega filma, te, ki sem jih obravnaval jaz, so med najbolj znanimi. Obe knjigi, Barsam in Barnouw, sta ameriški, to zagotovo vpliva na sliko, ki ju dajeta, in to je zagotovo treba vzeti v zakup tudi pri mojem povzetku; sam širšemu spopadu s tako obširnimi področjem, ki zagotovo zahteva leta dela, nisem bil kos.

V zvezi s slovenskim dokumentarnim filmom je na voljo le malo literature, ki bi se direktno ukvarjala z zgodovino slovenskega dokumentarnega filma. Celotnega pregleda pravzaprav še nimamo, delo Tatjane Rezec Stibilj se ustavi ob letu 1958, Filip Robar-Dorin pa je v svojem še neobjavljenem delu prvi v Sloveniji povzel zgodovino razvoja na področju dokumentarnega filma.

Kar se tiče Griersona in Vertova, bi ju zagotovo bilo potrebno izdati v slovenščini. To bi bilo pomembno, saj sta v filmski zgodovini oba izredno pomembna.

V zadnjem poglavju sem se ukvarjal s tezo, ki je v službi tega, da lažje kam pritrdim lastne misli ob dokumentarnem filmu. Teze same po sebi torej ne jemljem preresno. Na prvi pogled se mogoče sliši blasfemično, a nisem prepričan, da zgornje preigravanje teze, da sta igrani in dokumentarni film eno in isto, prenese hujši logični potres, saj je najbrž že samo dejstvo, da obstaja ločeno imenovanje dovolj pomenljivo. A v določeni luči, kot sem poskusil v zadnjem poglavju razložiti, razlike med njima ni. Oziroma bolj natančno je, če rečem, in to sem - upam - uspel nakazati, da so te pravzaprav nepomembne. Sklep je torej: razlike med igranim in dokumentarnim filmom so nepomembne.

O najbolj zanimivem v zvezi s to diplomsko nalogo pa sem pravzaprav komaj kaj zares spregovoril – to so filmi. Ves čas sem se vrtel okoli njih, a o njih večinoma govoril na splošno; kar je pri govorjenju o filmu najmanj – nerodno. Vesel sem, da sem ob pisanju te diplomske naloge videl nekaj pomembnih filmov, med katerimi nekaterih ne bom pozabil.

## 9. LITERATURA IN VIRI

Literatura:

**Barnouw**, Eric (1993): *Documentary: a history of the non-fiction film*. Oxford University Press, New York, Oxford.

**Barsam**, M.Richard (1992): *Nonfiction film: a critical history*. Indiana University Press, Bloomington in Indianapolis.

**Encyclopædia Britannica** (2004): CD Deluxe edition.

**Hardy**, Forsyth (1947): *Grierson on documentary*. Harcourt, Brace and Company, New York.

**Kavčič**, Bojan in **Vrdlovec**, Zdenko (1999): *Filmski leksikon*. Modrijan, Ljubljana.

**Kavčič**, Bojan (2005): Kratka kronologija slovenskega filma. *Ekran 30* (letnik XLII, 1-2): 56

**Kelbl**, Barbara (2003): Jezik dokumentarnega filma. Seminarska naloga. AGRFT, Ljubljana.

**Kelbl**, Barbara (2004): Slike stvarnosti v dokumentarnih filmih Helene Koder. Seminarska naloga. AGRFT, Ljubljana.

**Michelson**, Annette ur. (1984): *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.

**Rezec Stibilj**, Tatjana (2005): *Slovenski dokumentarni film 1945-1958*. Arhiv republike Slovenije, Ljubljana.

**Robar Dorin**, Filip (2004): Dokumentarni film. Pregled razvoja in dosežkov v svetu in doma. (neobjavljeno)

**Senegačnik**, Brane ur. (2001): *Antologija antičnega govorništva (Lizija, Izokrat, Demosten, Ciceron, Evmenij)*. Študentska založba, Ljubljana.

**Šprah**, Andrej (1998): *Dokumentarni film in oblast*. Kinotečni zvezek, Slovenska kinoteka, Ljubljana.

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

**Tarkovski**, Andrej (1997): *Ujeti čas*. EWO, Ljubljana.

**Tatarkjevič**, Vladislav (1976): *Istorija šest pojmov (Umetnost. Lepo. Forma. Stvaralaštvo. Podražavanje. Estetski doživljaj. Dodatak: O Savršenstvu.)* Nolit, Beograd.

**Wittgenstein**, Ludwig (2005): *Kultura in vrednota. Mešani zapiski*. Študentska založba, Ljubljana.

Film:

**Wintonick**, Peter (1999): *Cinéma vérité: Defining the Moment*. National Film Board of Canada, Ottawa.

Internet:

**Gerow**, Aaron in **Toshifumi**, Fujiwara (1999): *A Discussion with Frederick Wiseman and Robert Kramer*. Dostopno na <http://www.yidff.jp/docbox/12/box12-1-e.html> (5.maj 2006).

**Renov**, Michael (1995): *New Subjectivities: Documentary and Self-Representation in the Post-Verité Age*. Dostopno na <http://www.yidff.jp/docbox/7/box7-1-e.html> (5.maj 2006).