

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Saša Kejžar

Konstrukcija resničnosti v filmih Michaela Moora

Diplomsko delo

Ljubljana, 2011

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Saša Kejžar

Mentorica: red. prof. dr. Breda Luthar

Somentor: asist. dr. Ilija Tomanić Trivundža

Konstrukcija resničnosti v filmih Michaela Moora

Diplomsko delo

Ljubljana, 2011

Konstrukcija resničnosti v filmih Michaela Moora

Diplomsko delo obravnava spremembe, ki so se zgodile v dokumentarističnem diskurzu na prehodu iz moderne v postmoderno. Ključno vprašanje s katerim se ukvarja je, kako se je spremenilo dožemanje resničnosti in kako se to kaže v dokumentarni praksi. Modernizem je pomembno zaznamovala vizualna paradigma, ki nam ponuja idejo, da lahko s pomočjo vida in znanstvenih naprav, s katerimi je mogoče objektivno posneti resničnost, pridemo do spoznanj o svetu okoli nas. Dokumentarizem kot projekt modernizma manifestira to idejo, saj trdi da lahko predstavi točno in resnično sliko družbeno-zgodovinskega sveta in preko nje razkrije »Resnico« o svetu in človeštvu. Postmodernizem je prinesel številne spremembe, za dokumentarizem sta najpomembnejši zavrnitev objektivne resnice in globalne kulturne naracije. Njegov cilj je razkrivanje navidezno samoumevnih pomenov, ki pa so v resnici skrbno konstruirani in naturalizirani skozi različne diskurze. V središču t.i. postdokumentarizma tako ni več objektivno reprezentiranje in razkrivanje resničnosti, temveč v ospredje stopijo multiple subjektivne resnice, kritično-refleksivna reprezentacija in številni hibridni dokumentarni formati, ki brišejo meje med družbeno in medijsko resničnostjo, fikcijo in nefikcijo, gotovim in negotovim. Pomemben predstavnik postmodernističnega dokumentarnega stila je tudi ameriški avtor in režiser Michael Moore.

Ključne besede: dokumentarizem, postmodernizem, načini dokumentarne reprezentacije resničnosti, realizem, Michael Moore.

Construction of reality in films of Michael Moore

This final thesis examines closely changes that occurred in documentary discourse among transition from modernism to postmodernism. The key question it deals with is in what ways has the comprehension of reality changed and how is this reflected in documentary practice. Modernism is significantly marked by the visual paradigm which contains the idea that it is possible to achieve understanding of the world around us through the sense of sight and scientific devices that enable objective recording of reality. Documentary as a project of modernism manifests this idea, since its key statement is that it can represent an accurate and real image of social-historic world and through it reveals the »Truth« about the world and humanity. Postmodernism however, brought several changes, rejection of objective truth and global cultural narration among them influenced documentary the most. Its goal is to reveal apparent self-evident meanings that are carefully constructed and naturalized through different discourses. In the focus of so called postdocumentary are thus not objective representation of reality but multiple subjective truths, critical self-reflective representation and numerous hybrid documentary forms that blur the lines between social and media reality, fiction and non-fiction, certainty and uncertainty. One of the important representatives of postmodern documentary style is American author and director Michael Moore.

Key concepts: documentary, postmodernism, documentary modes of representation of reality, realism, Michael Moore.

Kazalo vsebine

1	UVOD.....	5
2	DOKUMENTARIZEM.....	7
2.1	DOKUMENTARIZEM KOT PROJEKT MODERNIZMA.....	7
2.2	DEFINICIJA DOKUMENTARIZMA.....	10
2.2.1	Dokumentarizem z vidika filmskih ustvarjalcev.....	10
2.2.2	Dokumentarizem z vidika teksta.....	10
2.2.3	Dokumentarizem z vidika občinstva.....	11
3	POSTDOKUMENTARIZEM.....	13
3.1	ZNAČILNOSTI POSTMODERNIZMA.....	13
3.2	TRANSFORMACIJA DOKUMENTARIZMA V POSTMODERNIZMU.....	14
3.2.1	Institucionalne spremembe.....	15
3.2.2	Kulturne spremembe.....	15
3.2.3	Tehnološke spremembe.....	16
3.2.4	Spremembe v kulturnih praksah.....	17
3.3	POSTDOKUMENTARNA KULTURA.....	17
4	FILMSKA PRODUKCIJA.....	19
4.1	NAČINI DOKUMENTARNE REPREZENTACIJE RESNIČNOSTI.....	19
4.1.1	Poetični način.....	19
4.1.2	Razlagalni način.....	20
4.1.3	Opazovalni način.....	20
4.1.4	Interaktivni način.....	21
4.1.5	Refleksivni način.....	21
4.1.6	Performativni način.....	22
4.2	HIBRIDNE DOKUMENTARNE OBLIKE.....	23
4.2.1	Dokumentarna drama (ang. docu-drama).....	23
4.2.1	Dokumentarna limonadnica (ang. docu-soap).....	23
4.2.2	Zasmehovalni dokumentarni filmi (ang. mockumentary).....	24
4.2.3	Naključni amaterski posnetki (ang. accidental footages).....	24
4.2.1	Resničnostna televizija.....	24
5	ANALIZA PRIMERA: MICHAEL MOORE.....	26
6	SKLEP.....	38
7	LITERATURA.....	41

1 UVOD

V poplavi številnih novih hibridnih dokumentarnih formatov kot so resničnostna televizija, dokumentarne limonadnice (ang. docu-soap), dokumentarne drame (ang. docu-drama) in zasmehovalni dokumentarni filmi (ang. mockumentary), se pojavlja vprašanje, v kolikšni meri lahko dokumentarni teksti sploh še prinašajo resnico o družbi in svetu. Hibridni formati namreč kombinirajo tako nefikcijske (dokumentarne) kot fikcijske kode in konvencije, teksti so podvrženi močni montaži in stilizaciji, njihova vsebina pa vse bolj pogosto odgovarja na potrebe po senzacionalizmu in razvedrilu, kot na potrebe po informativnosti in izobraževanju.

Naraščajoče nezaupanje v družbene avtoritete, institucije in znanost samo po sebi je pripeljalo do dvoma v obstoj objektivne »Resnice«. Namesto nje prihajajo v ospredje subjektivne resnice, ki hkrati prinašajo tudi raznolikost, nasprotja, negotovost in tveganje. Brišejo se meje med družbeno in medijsko resničnostjo, med fikcijo in nefikcijo, med gotovim in negotovim.

Zgoraj opisane spremembe lahko pripišemo premiku družbene ideologije iz modernizma v postmodernizem. Če je dokumentarizem nastal kot politični projekt moderne, v ozadju katere je ideja, da je družbo mogoče spoznati v njeni celovitosti in jo tudi upravljati ter da dokumentarni teksti to omogočajo, se moramo sedaj vprašati, kaj nam lahko dokumentarizem pove o družbi v postmoderni dobi.

Namen tega diplomskega dela je raziskati spremembe, ki so nastale v dokumentarističnem diskurzu in praksi pri prehodu iz modernizma v postmodernizem. Pri tem se bom osredotočila na to, kako se je spremenilo dožemanje resničnosti ter na to, kako so se spremenile tehnike reprezentacije resničnosti v dokumentarnih in nefikcijskih tekstih. Te spremembe bom v praksi raziskala na primeru ameriškega avtorja in režiserja Michaela Moora in njegovih filmov, ki jih bom analizirala na podlagi izbranih teorij iz področij filmskih, kulturnih in medijskih študij. Za metodo proučevanja sem si izbrala komparativno analizo literarnih in avdio-vizualnih virov.

V prvem delu tega diplomskega dela bom opredelila dokumentarizem kot projekt modernizma, pri čemer se bom osredotočila na koncepte znanosti, realizma in naturalizma ter objektivnosti. V nadaljevanju bom podala trojno definicijo dokumentarizma po Billu Nicholisu, ki dokumentarizem definira z vidika filmskih ustvarjalcev, teksta in občinstva.

V drugem delu bom opisala spremembe, ki jih prinaša postmodernizem za družbo nasploh ter

specifično za dokumentarizem. Ključne spremembe, ki jih bom opisala so institucionalne, kulturne in tehnološke ter spremembe v kulturnih praksah.

V tretjem delu se bom podrobneje posvetila tehnikam oziroma načinom dokumentarne reprezentacije resničnosti in novim hibridnim dokumentarnim oblikam, kot jih navaja Nichols. Slednji ločuje šest načinov dokumentarne reprezentacije resničnosti, in sicer: poetični, razlagalni, opazovalni, interaktivni, reflektivni in performativni način. Opisala bom tudi naslednje hibridne dokumentarne oblike: resničnostna televizija, dokumentarne drame in limonadnice, zasmehovalni dokumentarni filmi in naključni posnetki.

V četrtem delu bom na podlagi prej proučenih teorij analizirala dokumentarni stil Michaela Moora. Posvetila se bom vprašanju, kako Moore uporablja dokumentarne filme za dosego svojih ciljev. Pri tem se bom nanašala predvsem na njegov prvi film *Roger & Me* ter na njegov zadnji film *Capitalism: A Love Story*.

Pričakujem, da bom s pomočjo analize literature in avdio-vizualnih virov prišla do ugotovitve kako se je dokumentaristični diskurz spremenil s prehodom iz modernizma v postmodernizem in kako se to kaže v praksi.

2 DOKUMENTARIZEM

2.1 DOKUMENTARIZEM KOT PROJEKT MODERNIZMA

Način mišljenja v Zahodni kulturi je pod močnim vplivom vizualne paradigme. V njenem središču je ideja, ki izvira iz samih temeljev Zahodne kulture in pravi, da vid omogoča neposreden dostop do razumevanja zunanjega sveta. Tudi sam pojem ideja je povezan z vizualnim, saj »izhaja iz grškega glagola, ki pomeni videti« (Jenks 2005, 1). Skozi zgodovino so gledanje, videnje in vedenje postali tesno povezani, zaradi česar danes vizualne podobe sprejemamo kot nesporna dejstva. Rorty (v Jenks 2005, 2) v svoji teoriji »ogledalo sveta« povzame modernistično filozofijo z idejo, da je v Zahodni kulturi »vzpostavljen zdravorazumski pogled, da so mentalne reprezentacije esencialno odsev zunanje resničnosti« (prav tam).

Dokumentarizem kot projekt modernizma odseva vizualno paradigmo Zahodne kulture, saj v svojem bistvu vsebuje trditev, da lahko predstavi točno in resnično sliko družbeno-zgodovinskega sveta ter posledično razkrije »Resnico« o svetu in človeštvu, zaradi česar ima v družbi poseben status. V ozadju te trditve se skriva predpostavka, da obstaja neposreden odnos med dokumentarno podobo in objektom – družbenim svetom, ki ga predstavlja. Podoba in posnetek podobe sta torej dojeta kot enaka stvar, iz česar sledi, da med posnetkom resničnosti in resničnostjo obstaja močna in neposredna povezava (Roscoe in Hight 2001, 6). To povezavo dokončno utrdi prihod znanstvenih naprav, s katerimi je mogoče posneti nevtralne vizualne podobe, prav zaradi nje pa lahko dokumentarizem zase trdi, da predstavlja objektivni projekt snemanja resničnosti.

Dokumentarizem je tesno povezan z diskurzom znanosti in napredkom v tehnologiji. Znanost je v obdobju razsvetljenstva nadomestila religijo kot nova paradigma in obenem razvila vrsto novih znanstvenih metod in procesov za opisovanje, raziskovanje in razkrivanje resnice o družbenem svetu. Pri tem je bil cilj razsvetljencev spremeniti družbeni svet v dobro vseh ljudi. Projekt dokumentarizma najbolj eksplicitno artikulira to znanstveno željo (Roscoe in Hight 2001, 9).

Z diskurzom znanosti je povezana tudi modernistična vera v dejstva. Znanost je v modernizmu prioritizirala dokumentacijo dejstvenih informacij in posledično fetišizirala dejstva. Vlogo znanstvenega instrumenta in ključnega aparata, skozi katerega je mogoče naravni svet objektivno

in točno dokumentirati, je prevzela kamera, najprej fotografska, nato še filmska. Slikovna gradiva so bila posledično sprejeta kot nepristranski in verodostojni znanstveni dokazi. (Ibid) Omenjena povezava dokumentarizma z znanostjo je v središče dokumentarizma postavila dejstva, dokaze in objektivnost.

Dokumentarizem trdi, da lahko razkriva splošne resnice o svetu in človeštvu ter da njegove objektivne reprezentacije zagotavljajo najbolj neposredno pot do takih resnic. Dokumentarizem torej eksplicitno ponuja svoje reprezentacije kot dejstvene dokaze. Znotraj pozitivističnega diskurza se smatra, da dejstva govorijo sama zase in da so prosta subjektivne interpretacije, zaradi česar se o njih tudi ne sprašujemo in jih višje vrednotimo. Sodobni diskurzi problematizirajo tako konceptualizacijo dejstev in dokazov. Baskar in MacLennan trdita, da »obstaja resničnost, vendar je resničnost dostopna zgolj skozi družbena znanja; dejstva obstajajo, vendar morajo biti interpretirana« (v Roscoe in Hight 2001, 10). Dejstva sama po sebi torej ne ponujajo resnice, prav tako niso resnica; v ta namen jih je potrebno interpretirati. Dokumentarizem izkorišča take povezave med resnico in dejstvi, s tem ko trdi, da lahko kamera snema dejstva o družbenem svetu in tako legitimira svoj status objektivnega snemalca resničnosti (Roscoe in Hight 2001, 10).

»Trditve dokumentarizma, da lahko predstavi resnično in točno sliko družbenega sveta ni potrjena samo skozi asociacijo s kamero kot instrumentom znanosti, ampak je odvisna tudi od kulturnega prepričanja v to, da kamera ne laže« (Roscoe in Hight 2001, 11). Prvi del trditve je povezan z močjo fotografije, drugi pa z diskurzi realizma in naturalizma. V zvezi s fotografijo obstaja prepričanje, da predstavlja neposredno povezavo z resničnostjo zaradi podobnosti podobe na fotografiji in dejanskega objekta v resničnosti. Bazin tako trdi, da je odnos med podobo in resničnostjo ena in ista stvar. Pierce pravi, da je fotografija odtis narave, zato ta odnos poimenuje kot indeksično razmerje. Barthes dodaja, da avtentičnost fotografije presega moč reprezentacije - predvidevamo, da tisto kar vidimo na fotografiji tudi dejansko obstaja v resničnosti, saj fotografija avtomatsko zapiše podobo iz narave. Cowie celo trdi, da videnje je verjetje in da je videnje bolj resnično kot vedenje. Diskurzi realizma in naturalizma pa predstavljajo reprezentacije kot ideološko nevtralne in dajejo videz, da so se zgodile naravno ter s tem maskirajo njihovo konstruirano in ideološko naravo (Roscoe in Hight 2001).

Corner (v Creeber 2002, 126) pravi, da realizem ali videz resničnosti predstavlja osrednji

koncept dokumentarizma, ki je učinek produkcije resničnega in hkrati pogoj zato, da je nekaj lahko definirano kot resnično. »V fikciji realizem služi temu, da naredi prikazani imaginarni svet videti bolj resničen, v dokumentarnih vsebinah pa realizem služi temu, da naredi argument o zgodovinskem svetu bolj prepričljiv« (Nichols 1991, 165). Realizem je torej učinek dokumentarne reprezentacije resničnosti, ki naredi predstavitev sveta v dokumentarnih tekstih videti bolj nevtralnno, zdravorazumsko, racionalno in posledično tudi neproblematično.

Nichols (1991) predlaga tri tipe realizma – empirični, psihološki in zgodovinski realizem. *Empirični realizem* predstavlja najbolj splošno obliko realizma. Nanaša se na naturalizem in je domena indeksične kvalitete fotografske podobe in posnetega zvoka. *Psihološki realizem* predstavlja občutek verjetne in točne reprezentacije človeške percepcije in emocij. Minimizira svoj status kot družbeno konstruirano realnost z namenom maksimizacije vtisa neposrednega, takojšnjega dostopa do emocionalne resničnosti. *Zgodovinski realizem* pa je oblika vizualne histografije. Predstavlja kombinacijo reprezentacije sveta in reprezentacij o svetu, dokazov in argumentov, ki jim daje ambivalenten status. Zgodovina je ambivalentna, ker je obenem živeta izkušnja družbenih dogodkov kot se zgodijo in zapisani diskurz, ki govori o teh dogodkih.

V fikcijskih vsebinah realizem deluje kot funkcija skopofilije – užitka gledanja, dokumentarni realizem pa je funkcija epistofilije – užitka vedenja, ki predstavlja značilno obliko družbenega sodelovanja. Od tod tudi moto, da dober dokumentarni film usmerja pozornost na temo in ne na samega nase (Nichols 1991).

Dokumentarni realizem priča tudi o prisotnosti. Filmski ustvarjalec je bil na mestu dogajanja, film to dokazuje. Hkrati gledalcu pokaže tisto, kar bi videl če bi bil tam in kar bi se zgodilo, tudi če kamere ne bi bilo tam. Preko tega nas usmerja k svetu takemu kot je sam po sebi. Vendar indeksičnost podobe še ni zagotovilo za zgodovinsko avtentičnost, ampak zgolj za vez med podobo in tem, kar je bilo prisotno pred kamero (Nichols 1991).

Poleg diskurzov realizma in naturalizma je dokumentarizem povezan tudi z diskurzi novinarstva. Tako kot za dokumentarizem so tudi v novinarstvu pomembno vlogo odigrale modernistične tehnologije resnice. Imata skupne profesionalne prakse, med katerimi je najbolj pomembna objektivnost, poleg tega pa še razumski in logični argument, raziskovanje ter vzročno posledična logika reševanja problema. Tako novinarji kot dokumentaristi se predstavljajo kot objektivni

komentatorji družbe in izobraževalci množic, vendar tega ne bi mogli trditi, če njuno občinstvo ne bi verjelo v njune profesionalne praske in sposobnost predstavljanja točne resnice o svetu (Roscoe in Hight 2001).

2.2 DEFINICIJA DOKUMENTARIZMA

Študije dokumentarizma izhajajo iz interdisciplinarnih medijskih študij, natančneje iz kulturnih in filmskih študij. Poudarek le-teh je na dokumentarnih vsebinah kot medijskih proizvodih ter na proučevanju njihovih odnosov do drugih medijskih proizvodov, na primer novic ali limonadnic. Skupna lastnost vseh dokumentarnih vsebin je uporabiti podobe in zvoke z namenom ustvarjanja argumenta o resničnem svetu (Corner v Creeber 2002).

Nichols ponuja tridelno definicijo dokumentarizma, in sicer skozi pogled filmskih ustvarjalcev, teksta in občinstva.

2.2.1 Dokumentarizem z vidika filmskih ustvarjalcev

Dokumentarizem je institucionalna praksa s svojim lastnim diskurzom. Obstaja skupnost dokumentaristov, ki si delijo skupen jezik, cilje in mandat za reprezentacijo resničnega sveta. V njihovem delu je prisoten močan vpliv novinarskega diskurza, ki se kaže skozi reprezentiranje subjekta na pošten in razumski način ter v izpolnitvi pričakovanj občinstva, da bodo dobili predstavitev resničnih ljudi, prostorov in dogodkov. Dokumentaristi si pridržujejo pravico do ohranjanja uredniškega nadzora nad produkcijo dokumentarnih vsebin (Nichols 1991; Roscoe in Hight 2001).

2.2.2 Dokumentarizem z vidika teksta

Z vidika teksta so dokumentarne vsebine filmski žanr. Značilnost žanra je, da vzpostavlja določena pričakovanja občinstva o medijskem tekstu, predvsem o tem kaj se bo zgodilo ter določa značilnosti določene vrste medijskih tekstov. Lacey (2000) navaja naslednje elemente, ki služijo za identifikacijo žanra, in sicer okoliščine, karakterji, naracija, ikonografija, stil in zvezde.

Dokumentarne vsebine se oblikujejo okoli informativne logike, katere osrednji element je reprezentacija oziroma argument o zgodovinskem svetu in katere cilj je reševanje problema. Paradigmatska struktura dokumentarnih vsebin vključuje opredelitev problema, predstavitev ozadja, preiskavo trenutnega stanja, pogosto iz več različnih vidikov ter rešitev ali predlog

možne rešitve (Nichols 1991, 18). Roscoe in Hight (2001) gresta še dlje in sam tekst razdelita na dva dela, in sicer na kode in konvencije ter na načine reprezentacije, ki so uporabljeni za sestavljanje argumenta ali naracije o družbenem svetu.

2.2.2.1 Kode in konvencije

V dokumentarjih vsebinah najdemo tako nefikcijske kot tudi fikcijske kode in konvencije, zaradi česar Roscoe in Hight predlagata, da dokumentarizem obstaja vzdolž kontinuuma dejstvo-fikcija, pri čemer »vsak tekst konstruira odnos tako z dejstevnimi kot s fikcijskimi diskurzi« (Roscoe in Hight 2001, 7). Glavna funkcija kod in konvencij je ustvariti občutek »biti tam« za gledalca, druga pa je doseči učinek realizma. Tipične *nefikcijske kode in konvencije* so uporaba posnetkov ročne kamere, dolgih posnetkov ter naturalističnega zvoka in svetlobe, ki ustvarijo občutek za gledalca, da je priča dejanskemu dogodku. Vizualno prisoten ali odsoten narator predstavlja tradicionalni avtoritativni glas, ki usmerja gledalce k argumentu. Pomembno vlogo imajo tudi ljudje, ki nastopajo kot priče ali strokovnjaki. Priče ustvarjajo neposredno povezavo z določenim dogodkom, strokovnjaki pa zagotavljajo kredibilnost iz uradne pozicije in specializiranega diskurza. Pogosto se uporablja tudi črno-bela fotografija. Tipične *fikcijske kode in konvencije* so rekonstrukcija dogodkov, uporaba igralcev, uporaba zunanje glasbe in osvetlitvenih tehnik, pogled od blizu in klasična tridelna struktura zgodbe. Fikcijske kode in konvencije povečujejo občutek napetosti in čustveno identifikacijo občinstva s subjekti (Nichols 1991; Roscoe in Hight 2001).

2.2.2.2 Načini dokumentarne reprezentacije resničnosti

Dokumentarizem uporablja zgoraj opisane kode in konvencije znotraj številnih načinov reprezentacije. Njihova glavna funkcija je povečevanje verjetnosti argumenta o družbenem svetu. Nichols (1991) navaja šest načinov dokumentarne reprezentacije resničnosti, in sicer poetični, razlagalni, opazovalni, interaktivni, reflektivni in performativni. Načini bodo podrobneje opisani v poglavju filmska produkcija.

2.2.3 Dokumentarizem z vidika občinstva

Občinstvo ima do dokumentarnih vsebin določena pričakovanja. Ta pričakovanja Nichols poimenuje dokumentarni način angažiranja (ang. documentary mode of engagement). Temeljno pričakovanje gledalcev je, da bodo dobili predstavitev resničnih ljudi, prostorov in dogodkov. Pričakujejo specifičen tip reprezentacije, ki jim bo omogočil dostop do novih znanj in načinov

razumevanja družbenega sveta. Na ta način gledalci predvidevajo, da bodo dobili dostop do dejstev in dokazov. Občinstvo pričakuje tudi, da bo videlo na platnu/ekranu, kar bi se zgodilo in tako kot bi se zgodilo, tudi če filmskega ustvarjalca ne bi bilo tam. Na ta način se ustvari neposredna povezava med dokumentarno reprezentacijo in zgodovinskimi dogodki. Pomembno je, da občinstvo verjame, da je to, kar gleda, resnično, ni pa mu treba sprejeti argumenta o svetu, ki ga dokumentarni film ponuja. Za razumevanje in interpretacijo dokumentarnih vsebin občinstvo razvije sklop sposobnosti. Te temeljijo na predhodnem znanju in izkušnjah gledalcev ter na namigih, ki jih najdejo v tekstu samem (Nichols 1991; Roscoe in Hight 2001).

Tridelna definicija dokumentarizma prikazuje kako diskurzi oblikujejo produkcijo, tekst in potrošnjo dokumentarnih vsebin in kot taka ponuja celosten pogled na dokumentarizem.

3 POSTDOKUMENTARIZEM

Postmodernizem je nova družbena ideologija, ki se nanaša na številne spremembe v sodobni kulturi na koncu 20. in začetku 21. stoletja, med njimi sta najpomembnejši zavrnitev objektivne resnice in globalne kulturne naracije. Postmodernizem se ukvarja predvsem z vlogo jezika, odnosi moči, ideologijo in podobnimi koncepti, ki vplivajo na konstrukcijo pomena. Zanj je značilen premik od vsebine k formi. Njegov vpliv sega na vsa področja družbenega življenja, od kulture, politike, ekonomije pa vse do medijev in komuniciranja.

3.1 ZNAČILNOSTI POSTMODERNIZMA

Denis McQuail definira postmodernizem kot »kulturno teorijo, ki temelji na ideji, da je dobe ideologije, skupaj z industrijsko družbo in njenimi množičnimi oblikami družbene organizacije, nadzora in racionalnosti, konec. Namesto tega živimo v dobi nestrukturirane raznolikosti, negotovosti, nasprotij, odprte kreativnosti in individualne svobode, stran od vsiljenih pravil in družbenih omejitev« (McQuail 2005, 564). Pojem postmodernost je sicer koncept Davida Harveyja, ki trdi da je projekt razsvetljenstva dosegel svoj zgodovinski konec, še posebej na področju materialnega napredka, egalitarizma, družbenih reform in aplikacije birokratskih pomenov na doseganje družbeno zastavljenih objektov. »Kot družbeno kulturna filozofija, postmodernizem spodkopava tradicionalno pojmovanje kulture kot nečesa fiksnega in hierarhičnega. /.../ Postmoderna kultura je pohlepna, nelogična, kalejdoskopska in hedonistična« (McQuail 2005, 131). Za nove postmoderne kulture so tako značilni prehajanje, trenutnost oziroma začasnost, novosti ter površno zadovoljevanje občutkov bolj kot razuma. Postmodernost se torej nanaša na dominantni etos ali duh časa in na določene estetske in kulturne trende, ki prevladujejo v sodobni družbi. Simbolizira »umik od politične ideologije in izgubo vere v bogove razuma in znanosti« (McQuail 2005, 132). Kot tak oblikuje sodobni duh časa v smislu, da ne delimo več fiksnih prepričanj ali predanosti in da je namesto tega prisotna tendenca k hedonizmu, individualizmu in življenju v sedanjem trenutku (McQuail 2005).

Jean-François Lyotard pravi, da so s postmodernizmom izginile velike zgodbe ter organizacijski oziroma razlagalni okvir kot centralni projekt za človeštvo. »Kulturna estetika postmodernizma

»vključuje zavračanje tradicije in iskanje novosti, inovacij, trenutnega užitka, nostalgije, igrivosti, pastiša in nekonsistence« (prav tam).

Jean Baudrillard za bistvo postmoderne kulture postavi koncept simulakra, ki pomeni, da sta podoba resničnosti in resničnost postali ena in ista stvar. »Množični mediji zagotavljajo neizčrpen vir podob psevdorealnosti, ki služijo namesto izkušnje in postanejo težko ločljivi od dejanske realnosti« (McQuail 2005, 133).

McQuail kot glavne značilnosti postmodernizma navaja: zaton racionalno-linearne dobe, izginotje zanesljivih velikih organizacijskih idej o kulturi in družbi ter fiksnih kulturnih vrednot, iluzornost in kratkotrajnost izkušnje in realnosti, nove kvalitete kulture, ki so novost, pastiš, humor in šok ter združitev komercialne kulture s postmoderno (prav tam).

Ob tem ni več čisto jasno ali so množični mediji razlog ali rezultat družbenih sprememb. Ni več mogoče ločiti med sfero kulture in sfero medijev, to je aplicirano na vsa področja kulture (simbolična reprodukcija, artefakti, vsakdan družbenega življenja in družbeni rituali), mediji so v središču vsega. Prav tako ni več mogoče določiti učinkov množičnih medijev npr. radia, televizije, filma, interneta itd. na kulturo, saj so le-ti postali kultura. Vendar pa McQuail tudi opozarja, da niti materialni pogoji sodobne družbe, niti oblike organizacije množičnih medijev, ne kažejo povsem čistih znakov postmodernizma (McQuail 2005). Torej, čeprav zaznavamo modernizem, to namreč še ne pomeni, da smo ga popolnoma prešli.

3.2 TRANSFORMACIJA DOKUMENTARIZMA V POSTMODERNIZMU

Tako kot kultura je bil tudi dokumentarizem izpostavljen številnim spremembam, med katerimi so ga najbolj zaznamovale pojav televizije, interneta in globalnega občinstva, zahteva po razvedrilnosti vsebin ter nove digitalne tehnologije, ki prinašajo lažjo produkcijo in manipulacijo posnetkov, s čimer resno spreminjajo sposobnost tehnologij, da snemajo točno in pravično. Posledica teh sprememb se kaže v pojavu številnih novih reprezentacijskih strategij, ki se odpirajo v prostoru med dejstvi in fikcijo. Kljub temu, da novi stili predstavljajo rešitev dokumentarizma in krize, hkrati zaradi svoje fikcijske narave spodkopavajo same temelje dokumentarnega žanra (Roscoe in Hight 2001, 24). V nadaljevanju so opisane spremembe dokumentarizma v postmodernizmu na področjih institucij, kulture, tehnologije in kulturnih

praks.

3.2.1 *Institucionalne spremembe*

Zgodovinsko dokumentarne vsebine izhajajo iz dveh različnih institucionalnih kontekstov, in sicer iz kinematografskega in televizijskega. Čeprav gre za podobne vsebine, med kontekstoma obstajajo številne razlike, ki temeljijo na dihotomiji visoke (elitne) in nizke (popularne oziroma komercialne) kulture. Kino dokumentarci so močno zaznamovani z avtorjevo osebno vizijo in profesionalno avtonomnostjo, za njihovo produkcijo so namenjeni večji proračuni, daljša pred- in postprodukcija, vsebinsko so bolj politično radikalni ter imajo daljšo življenjsko dobo tudi po prvotnem predvajanju (npr. video kasete, dvd), čeprav imajo primarno manjše občinstvo. V televizijskih dokumentarcih je avtorjeva osebna vizija manj prisotna, navadno obravnavajo bolj varne teme, zaradi komercialnih pritiskov pogosto vključujejo tudi razvedrilne elemente ter načeloma nimajo daljše življenjske dobe po prvotnem predvajanju, čeprav je njihovo primarno občinstvo večje od kinematografskega. V postmodernizmu prihaja do tendenc k združevanju obeh institucionalnih kontekstov s pomočjo novih digitalnih tehnologij npr. digitalna in interaktivna televizija, internet; pojavljajo se novi stili, nove tradicije in nove filmske agende, ki presegajo specifične institucionalne faktorje, ki so se ločeno oblikovali znotraj televizijskih in kino dokumentarcev (Roscoe in Hight 2001, 27).

3.2.2 *Kulturne spremembe*

V središču kulturnih sprememb je kritika realizma in modernizma. Pojavi se dvom v objektivno resničnost ter diskurze znanosti. Ključno vprašanje je, če je družba postala nezaupljiva do znanosti, ali bo, in do kakšnega obsega, postala nezaupljiva tudi do dokumentarizma. Slednji namreč tako kot znanost trdi, da ima dostop do objektivne resnice o družbenem svetu in da jo lahko razkrije. Postmodernistična kritika pokaže, da to ni res; dokumentarizem lahko samo reprezentira resnico, ne more pa nam dati »Resnice«. Reprezentacija je namreč ključna praksa, ki ustvarja kulturo in ni zgolj njen nevtralen odsev. »Reprezentacija povezuje pomen in jezik s kulturo. /.../ [Je] ključni del procesa, v katerem člani iste kulture proizvajajo pomene in si jih izmenjujejo« (Hall 1997, 15). Predpostavlja, da stvari same po sebi nimajo pomena, ampak se le ta oblikuje v načinih reprezentacije teh stvari. Reprezentacija je torej družbeni proces, preko katerega osmišljujemo svet in je del procesa družbene konstrukcije resničnosti.

Postmodernisti opozarjajo na slepo zaupanje v modernistične ideje in tako vzpostavljajo dvom v

temelje dokumentarnega diskurza (Roscoe in Hight 2001, 28). »Znanost postane le eden od diskurzov, ki ponuja načine osmišljanja sveta in naših individualnih družbenih in političnih izkušenj« (Seidman v Roscoe in Hight 2001, 28) in ne edini pravi način. Sommerville (v Roscoe in Hight 2001, 28) pa dodaja, da je dvom v znanstvene avtoritete posledica splošnega nezaupanja v družbene institucije.

Poleg kritike realizma in krize reprezentacije sta v središču postmodernizma tudi impulzija pomenov in sesedanje resničnega. Zanašanje dokumentarizma na razliko med resnico in neresnico v postmodernizmu ne vzdrži Baudrillardove teze, da ni več razlike med medijsko reprezentacijo in originalnimi dogodki ter posledično nima več dokaza za svojo avtentičnost (Roscoe in Hight 2001, 28-29). Ena od posledic sesedanja resničnosti je izginjanje tradicionalnih mej med dramo, dejstvi in fikcijo, ki se kaže v pojavu novih hibridnih oblik in formatov. Pogosta je tudi uporaba parodije, ironije in satire s ciljem kritičnega komentarja, kot novih reflektivnih oblik dokumentarnih tekstov. Primer takih vsebin so t.i. zasmehovalni dokumentarci. Fokus dokumentarizma v postmodernizmu je torej na kritično-refleksivni reprezentaciji družbenega sveta, ki opozarja na skonstruiranost dokumentarnih vsebin in ne (ne)samoumevnost realističnih reprezentacij (Roscoe in Hight 2001).

3.2.3 Tehnološke spremembe

Razvoj novih digitalnih tehnologij produkcije in tehnik postprodukcije avdio-vizualnih vsebin (kamere, fotoaparati in mobilni telefoni z možnostjo snemanja, računalniški programi za obdelavo avdio-vizualnih vsebin) omogoča bistveno lažjo produkcijo in posledično popularizacijo produkcije dokumentarnih vsebin – danes lahko skorajda vsakdo posname dokumentarni film. K temu lahko dodamo še pojav spletnih družabnih tehnologij (pogosto odprtokodna programska oprema, kot na primer Facebook, Myspace, You Tube itd.), ki uporabnikom olajšujejo interakcijo in izmenjavo podatkov z ostalimi uporabniki in globalnim občinstvom. Poleg tega nove digitalne tehnologije prinašajo tudi več možnosti za urejanje in manipulacijo. Roscoe in Hight pravita, da »čeprav so dokumentarni filmi do neke mere vedno skonstruirani, ker morajo narediti selekcijo in strukturirati informacije v tekstualno formo, nove tehnologije dovoljujejo, da je objekt sam po sebi manipuliran – s tem pa je bistveno spodkopana temeljna integriteta kamere kot snemalnega instrumenta« (Roscoe in Hight 2001, 39). Ker tehnologija omogoča produkcijo že skonstruiranih in manipuliranih avdiovizualnih materialov,

kot taka ne more biti več nosilec objektivnosti, kot je to bila v modernizmu. V postmodernizmu zato pride do prenosa nosilca objektivnosti iz tehnologije – naprav na samega avtorja – režiserja dokumentarnih vsebin. Nove tehnologije tako na eni strani predstavljajo potencial za pridobivanje novih občinstev skozi številne nove formate, vendar na drugi strani predstavljajo grožnjo trditvi dokumentarizma, da lahko reprezentira objektivno resnico.

3.2.4 Spremembe v kulturnih praksah

Spremembe v kulturnih praksah se kažejo predvsem v pojavu novih dokumentarnih formatov. Pri tem ločimo spremembe od znotraj in spremembe od zunaj. Prve predstavlja pojav dveh novih dokumentarnih načinov reprezentacije resničnosti, in sicer reflektivnih in performativnih dokumentarnih filmov. Druge pa predstavlja pojav novih hibridnih dokumentarnih oblik, kot so dokumentarne limonadnice, dokumentarne drame, resničnostna televizija, zasmehovalni dokumentarni filmi, amaterski dokumentarni filmi, naključni posnetki itd. Naštete hibridne oblike so podrobneje opisane v poglavju televizijska produkcija.

3.3 POSTDOKUMENTARNA KULTURA

John Corner (2002) postdokumentarno kulturo opredeljuje kot pristop za proučevanje novih oblik razvedrila in telefaktualnosti. Pravi, da se bodo v tej kulturi še naprej razvijali konvencionalni dokumentarni elementi, vendar v radikalno spremenjenem okviru. Corner določi tudi štiri konvencionalne funkcije dokumentarnih vsebin, prve tri – projekcija državljanske vzgoje, novinarsko poročanje (poizvedovanje in razlaga oz. razkritje) ter radikalno izpraševanje in alternativna perspektiva so obstajale že v modernizmu. K tem funkcijam doda še četrto postdokumentarno funkcijo – razvedrilo.

Corner (2002) govori o treh glavnih značilnostih postdokumentarne kulture. Prva značilnost se nanaša na (o)slabitev statusa dokumentarnih vsebin, kot posledica obsežnega sposojanja dokumentarnega videza pri nedokumentarnih vsebinah in nedokumentarnega videza pri dokumentarnih vsebinah. Druga značilnost je močan razvoj in prisotnost performativnega in (raz)igranega elementa znotraj nove produkcije dejstev. V povezavi s tem omenja samorazkrivanje kot performativno priložnost, kompetitivno razkrivanje osebnosti, vstop navadnih udeležencev v sistem zvezdnitva z minimalno tranzicijo ter dvig zavedanja občinstva

o skonstruiranosti avdio-vizualne dokumentacije. Kot tretjo značilnost navaja spremembe v naravi javnosti in zasebnega življenja v zadnjih dveh (treh) desetletjih in načine preoblikovanja družbenega znanja in emocionalnih izkušenj. V zvezi s tem navaja krizo ideje javnosti, odmik od solidarnosti in premik k marketinškim vrednotam ter dinamiko potrošništva. Dodaja še, da dokumentarizma ni več možno klasificirati kot diskurz treznosti, ampak le-ta postaja zlit z novo lahkostjo bivanja.

4 FILMSKA PRODUKCIJA

Dokumentarne prakse lahko ločimo na čiste dokumentarne oblike – načini dokumentarne reprezentacije resničnosti in na hibridne dokumentarne oblike.

4.1 NAČINI DOKUMENTARNE REPREZENTACIJE RESNIČNOSTI

»Načini reprezentacije so načini organizacije teksta v odnosu do določenih ponavljajočih se značilnosti ali konvencij« (Nichols 1991, 32). Kot taki razkrivajo konvencionalno naravo resničnosti in vzpostavljajo zavedanje norm in konvencij, preko katerih se resničnost konstruira. Nichols (1991) navaja šest načinov reprezentacije kot dominantne organizacijske vzorce okoli katerih je tekst strukturiran v dokumentarnih vsebinah, in sicer: poetični, razlagalni, opazovalni, interaktivni, reflektivni ter performativni. Posamezni načini reprezentacije so značilni za določeno obdobje v zgodovini dokumentarnega filma, vendar se v praksi načini mešajo med sabo in spreminjajo znotraj posameznih filmov. Ključna elementa reprezentacijskih načinov sta naracija in realizem. Vsak način ta elementa razporeja drugače in tako iz podobnih sestavin ustvarja različne tipe teksta z različnimi etičnimi temami, tekstualnimi strukturami in pričakovanji občinstva. Nichols tako trdi, da »kar v določenem trenutku šteje kot realistična reprezentacija zgodovinskega sveta, ni preprosto stvar napredka h končni obliki resnice, ampak je napredek bojev za moč in avtoriteto znotraj zgodovinske arene« (Nichols 1991, 33).

Prvi štirje načini, poetični, razlagalni, opazovalni in interaktivni, so značilni za modernistični dokumentarni diskurz, medtem ko sta zadnja dva, reflektivni in performativni, značilna za postmodernistični dokumentarni diskurz.

4.1.1 Poetični način

V poetičnih tekstih so v središče postavljene vizualne asociacije, ton in ritem, opisni prehodi ter formalna organizacija teksta. Poetični teksti pogosto funkcionirajo kot serija fragmentov, subjektivnih impresij, nekoherentnih dejanj in ohlapnih asociacij, ki jih lahko razumemo na več načinov. Individualni družbeni akterji so redko predstavljeni kot kompleksni psihološki karakterji, subjekti funkcionirajo kot del celote in hkrati kot neobdelan material, ki ga filmski ustvarjalec izbere in uredi v asociacije in vzorce po lastni izbiri. Poetični način predstavlja

alternativni način neposrednega prenosa znanja, predstavitve argumenta o svetu ali problema. Poudarek je bolj na ritmu, formi, občutkih in afektih, kot na prikazu družbenega znanja ali prepričevanju, čemur je podrejena tudi prostorska in časovna kontinuiteta. V poetičnih tekstih retorični element pogosto ostane nerazvit. Tipična predstavnika poetičnega načina sta Joris Ivens in Louis Bañuel (Nichols 2001).

4.1.2 Razlagalni način

Razlagalni način se je pojavil v 20-tih letih prejšnjega stoletja. Zanj je značilno, da se neposredno nanaša na probleme zgodovinskega sveta, njegov namen pa je prepričati občinstvo o rešitvi teh problemov. Filmski ustvarjalec je predstavljen kot objektivna zunanja avtoriteta, ki gledalce usmerja in vodi od problema do rešitve. Občinstvo naslavlja neposredno, pri tem poudarja vtis objektivnosti in dobro utemeljenih sodb. Med filmskim ustvarjalcem in subjekti ni sodelovanja. Teme so naslovljene znotraj referenčnega okvira tako, da se o njih ne dvomi, ampak se jih preprosto dojame za resnične, gotove. Za doseganje tega razlagalni način uporablja diskurze naturalizma, realizma in objektivnosti skozi katere se pogosto reprezentira dominantna ideologija. Značilna je tudi uporaba strokovnjakov, nasprotnih glasov za predstavitev več strani zgodbe, rekonstrukcij in fotografskih dokazov. Funkcija montaže je ohranjanje retorične kontinuitete pred prostorsko ali časovno. Gledalci pričakujejo, da se bo film dogajal okoli problema, ter da se bo v filmu razkril navadni svet v smislu vzpostavitve logične vzročno-posledične povezave med zaporedjem in dogodki. Tipična predstavnika tega načina sta John Grierson in Robert Flaherty (Nichols 1991; Roscoe in Hight 2001, 18).

4.1.3 Opazovalni način

Opazovalni način je značilen za dva dokumentarna podžanra in sicer za francosko dokumentarno gibanje »cinéma vérité« in ameriško dokumentarno gibanje »direct cinema«. Povezan je s tehnološkim razvojem prenosne snemalne opreme, ki je omogočil snemanje izven studiev in posledično nastanek bolj »življenjskih« dokumentarnih vsebin. Njegova temeljna značilnost je nevmešavanje filmskega ustvarjalca. Bolj kot na problem iz zgodovinskega sveta ali argument o njem, se opazovalni teksti osredotočajo na izčrpan prikaz vsakdanje resničnosti take kot je, brez kakršnegakoli vmešavanja ali urejanja. Funkcija montaže je zgolj povečanje vtisa življenjskega oziroma resničnega časa. Prisotnost kamere na sceni priča o njeni prisotnosti v zgodovinskem svetu, njena fiksnost pa predlaga zavezo s trenutnim, intimnim in osebnim, ki je primerljivo s

tem, kar bi občutil dejanski opazovalec ali udeleženec. Odsotnost komentarja in nenaklonjenost uporabi podob za ilustracijo posploševanj spodbuja poudarek na aktivnosti posameznikov ter jih vabi, da zavzamejo bolj kompleksen odnos do prikazane teme. Opazovalni način spodbuja verjetje, da je »življenje tako kot je prikazano, ali ne?¹« Občinstvu daje občutek neposrednega in neoviranega dostopa do sveta. Tipični predstavniki so Robert Leacock, Donn Alan Pennbacker in Frederick Wiesman (Nichols 1991; Roscoe in Hight 2001).

4.1.4 Interaktivni način

Interaktivni način se je pojavil v 60-ih letih 20. stoletja. Zanj je značilna interakcija ustvarjalca s subjekti ter uporaba arhivskih posnetkov za rekonstrukcijo zgodovinskih dogodkov. V središču interaktivnega teksta je verbalno pričanje družbenih akterjev, ki neposredno naslavljajo kamero oziroma občinstvo. Interakcija se navadno dogaja okoli intervjujev. Ti imajo lahko več oblik, vse pa usmerjajo pozornost družbenih akterjev v neposredno sodelovanje z ustvarjalcem. Glas ustvarjalca primarno naslavlja družbene akterje na ekranu in šele nato občinstvo. Vidna prisotnost družbenih akterjev kot dokaznih prič in odsotnost režiserja pogosto daje vtis »zgolj pogovora«, psevdodialoga ali psevdomonologa. Funkcija montaže je ohranjanje logične kontinuitete med posameznimi vidiki, navadno brez prevladujočih komentarjev. Slednji jasno podrejajo intervjuje k argumentu filma. Občinstvo pričakuje, da bo priča zgodovinskemu svetu reprezentiranemu preko nekoga, ki ga je doživel, zaradi česar interaktivni teksti funkcionirajo kot oralna zgodovina. Tipična predstavnika tega načina sta Jean-Luc Godard in Jean Rouch (Nichols 1991; Roscoe in Hight 2001).

Za poetični, razlagalni, opazovalni in interaktivni način je značilno prepričanje, da lahko predstavijo najbolj točno sliko resničnosti. Bistvo teh tekstov je argument o družbenem svetu. Za modernistične dokumentariste je značilno tudi prepričanje, da obstaja ena sama resnica, ki jo predstavljajo kot objektivno in edino pravilno resnico. Preko konvencij realizma in naturalizma ti teksti maskirajo svojo skonstruiranost in ideološkost, čemur so podrejene tudi vse urejevalne tehnike.

4.1.5 Refleksivni način

Za refleksivne tekste je značilno, da pod vprašaj postavljajo dokumentarno formo. Rezentacija zgodovinskega sveta kot proces postane sama po sebi osrednja tema. Fokus se

¹ »Life is like this, isn't it?« (Nichols 1991, 43)

tako prenese iz vsebine zgodovinskega sveta na način kako je zgodovinski svet predstavljen. Refleksivni način izpostavi tradicionalne konvencije realizma in naturalizma kot problematične in preko tega občinstvo spodbuja k povečanju zavedanja njegovega lastnega odnosa do teksta in problematičnih odnosov, ki jih tekst reprezentira. V ta namen pogosto uporablja konvencije parodije, ironije in satire ter druge fiksijske konvencije. Funkcija montaže je opozarjanje na formo teksta. Poudarek je bolj na sodelovanju med režiserjem in občinstvom kot med režiserjem in subjektom. Občinstvo pričakuje nepričakovano, ki pa ne funkcionira z namenom šokiranja in presenečenja, ampak z namenom povečevanja zavedanja forme in strukture teksta ter njihovih determinacijskih učinkov. Nichols navaja še dve glavni refleksivni strategiji, in sicer politično refleksivnost in formalno refleksivnost. Tipični predstavniki refleksivnega načina so Dziga Vertov, Jitt Godmilow in Raul Ruiz (Nichols 1991; Roscoe in High 2001).

4.1.6 *Performativni način*

V središču performativnih tekstov so emocionalni, subjektivni in ekspresivni vidiki filmskega ustvarjalca v odnosu do družbenega akterja ali sveta ter odziv občinstva na ta odnos. Performativni način zavrača objektivnost v prid emocionalnemu in družbenemu učinku na občinstvo. Argumenti o svetu so predstavljeni kot del širšega konteksta, pri čemer imajo pogosto različne pomene za različne subjekte. Občinstvu je prepuščeno, da se samo odloči o resničnosti dokumentarnih trditvev in zavzame eno od ponujenih pozicij. Teksti so močno stilizirani in namerno brišejo meje med dejstvi in fikcijo, da bi izpostavili diskurze realizma in naturalizma (Nichols 2001; Roscoe in Hight 2001). Nichols trdi, da ta način vsebuje paradoks – »ustvarja napetost med performansom in dokumentom, med osebnim in tipičnim, med utelešenim in neutelešenim, med zgodovino in znanostjo. Združuje prej ločeni entiteti dejstva in fikcije in spodbuja gledalce, da premislijo možnosti igranja v prostoru med dejstvom in fikcijo« (Nichols v Roscoe in Hight 2001, 35). Tipični predstavniki so Alain Resnais, Marlon Riggs in Issac Julien.

Oba načina, refleksivni in performativni, postavljata pod vprašaj konvencije realizma in naturalizma, ki jih dokumentarizem uporablja za legitimiranje svoje trditve, da lahko reprezentira najbolj resnično in točno sliko resničnosti. Te konvencije postavita v središče svojih tekstov in jih tako izpostavita kritiki. S preferiranjem subjektivnega pred objektivnim izpostavljata tudi dvom v to, da obstaja samo ena resnica. Občinstvu puščata možnost, da se samo odloči, katera resnica je prava.

4.2 HIBRIDNE DOKUMENTARNE OBLIKE

V postmodernizmu so se ob tradicionalnih dokumentarnih oblikah pojavile tudi številne nove hibridne dokumentarne oblike, katerih glavna značilnost je, da združujejo tako fikcijske kot dokumentarne elemente. Hibridne vsebine navadno vključujejo tudi razvedrilno komponento. V ospredje stopijo subjektivne in emocionalne resnice, ki se zdijo bolj avtentične, objektivna resnica se umakne v ozadje. V nadaljevanju so opisane naslednje hibridne oblike: dokumentarna drama, dokumentarna limonadnica, zasmehovalni dokumentarni film, naključni posnetki in resničnostna televizija.

4.2.1 Dokumentarna drama (ang. docu-drama)

Dokumentarne drame so igrani fikcijski teksti. V središču je igrana zgodba dejanske zgodovinske osebe ali dogodka, ki sledi zaporedju dogodkov v resničnih zgodovinskih okoliščinah. Dokumentarne drame pokrivajo področja človeških izkušenj, ki jih sicer dokumentarni projekti ne obravnavajo oziroma o njih ne obstaja dovolj dokazov. Poudarek je na osebni zgodbi protagonista in na emocijah, hkrati so uporabljene nekatere tradicionalne dokumentarne metode, ki zagotavljajo večjo kredibilnost zgodbe. Dokumentarne tekste posnemajo z vidika raziskave problema, uporabljajo resnične posnetke in fotografije, pogosto vključujejo glasovni komentar in napise, ki razlagajo prikazano. Cilj dokumentarnih dram je predstaviti množičnemu občinstvu resnično in relevantno zgodbo, ki vključuje resnične ljudi. Občinstvo ima do dokumentarnih dram podobna pričakovanja kot do ostalih dokumentarnih tekstov (Roscoe in Hight 2001).

4.2.1 Dokumentarna limonadnica (ang. docu-soap)

Dokumentarne limonadnice so se pojavile v 1990-ih na televiziji kot protiutež popularnim dramam. Nov televizijski format združuje resnost dokumentarnih tekstov z lahkomišelnostjo limonadnic. Vsebinsko se dokumentarne limonadnice osredotočajo na prikaz zgodbe posameznika ali institucije in ne na argument o svetu nasploh. Od dram so si sposodile fokus na karakterje, ki postanejo zvezdniki oddaj, zaradi česar se jim pogosto očita, da delajo spektakel iz navadnega. Občinstvo se zaveda prisotnosti kamere in ekipe, saj se slednji večkrat prikažejo v kadru, osrednji karakterji pa govorijo neposredno v kamero v na videz izpovednem stilu, zaradi česar ima občinstvo občutek neposrednega dostopa do zasebnih interakcij med osrednjimi karakterji in ekipo. Argument je konstruiran zgolj posredno, glavna naracija prihaja iz osebnih

izkušenj osrednjih karakterjev (Creeber 2001; Roscoe in Hight 2001).

4.2.2 Zasmehovalni dokumentarni filmi (ang. mockumentary)

Zasmehovalni dokumentarni filmi oziroma dokumentarne »prevare« so fikcijski teksti, ki posnemajo dokumentarne tehnike in jih parodirajo z namenom komičnega učinka. V nasprotju z dokumentarnimi dramami izpostavljajo svojo fikcijsko naravo. Njihov cilj je parodirati predvidevanja in pričakovanja povezana z dejstvenim diskurzom ter se posmehovati iz kulturnega statusa dokumentarnih žanrskih kodov in konvencij. Preko tega želijo ponuditi obliko kritike sodobne kulture. Navadno prevzemajo opazovalni, interaktivni ali razlagalni dokumentarni način. Občinstvo ima do zasmehovalnih dokumentarcev podobna pričakovanja kot do ostalih dokumentarnih tekstov, vendar se hkrati zavedajo, da je tekst fikcijski, saj sicer ne bi dojeli njegove kritično reflektivne dimenzije (Roscoe in Hight 2001).

4.2.3 Naključni amaterski posnetki (ang. accidental footages)

V zadnjem času se na internetu pojavlja ogromna količina naključnih posnetkov, ki jih posamezniki posnamejo nenamerno in jih nato objavijo na portalih kot je You Tube. Ker t.i. domači posnetki navadno niso vnaprej pripravljeni, niti niso posebej produkcijsko obdelani, delujejo še toliko bolj avtentično in ekskluzivno. Občinstvo pričakuje in predvideva, da bo preko naključnih amaterskih posnetkov dobilo še bolj neposreden dostop do resničnosti kot preko televizijskih ali tiskanih novic, saj so slednje pogosto pod vplivom ekonomsko-političnih (lastniških) interesov. Komični element naključnih posnetkov dodaja še razvedrilno kvaliteto, zaradi česar so naključni amaterski posnetki postali ena od ključnih in najbolj priljubljenih oblik informacijskega razvedrila. Naključni posnetki so kasneje pogosto uporabljeni in reinterpretirani znotraj uradnih novic ali dokumentarnih tekstov in tudi znotraj drugih amaterskih posnetkov, ki se prav tako pojavljajo na spletnih videoportalih.

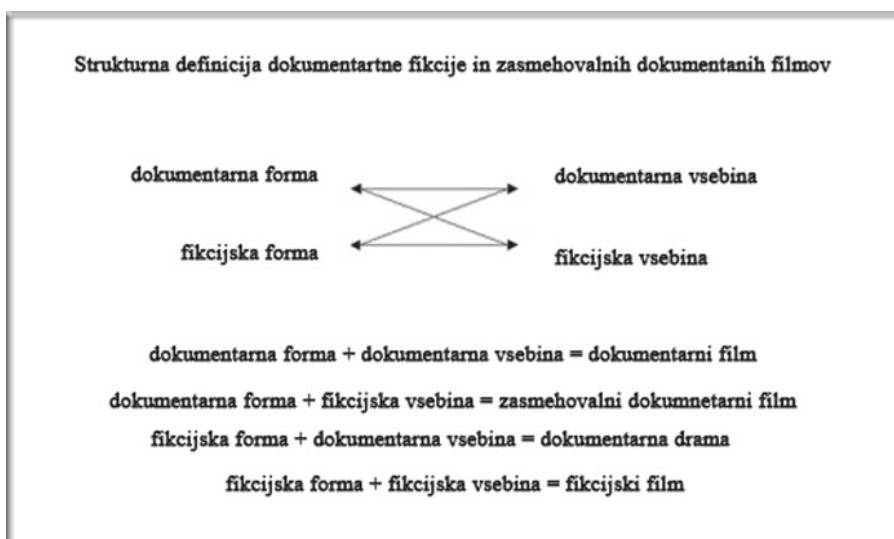
4.2.1 Resničnostna televizija

Resničnostna televizija izhaja iz ideje o razvedrilno-informativni televiziji, ki primarno služi javnemu interesu po zagotavljanju družbeno uporabnih informacij in hkrati po razvedrilu. V 90-ih letih 20. stoletja se je izraz uporabljal za nove formate, ki so se ukvarjali predvsem s kriminalom, nesrečami in zgodbami o zdravju – t.i. travmatična televizija, kasneje pa je izraz postal sopomenka za različne resničnostne šove, ki v s kamerami nadzorovano izolirano okolje postavijo umetno izbrano skupino »navadnih« posameznikov in snemajo interakcije med njimi.

V središču resničnostne televizije so tehnologije nadzora in vojeristični vzgibi. Zanj je značilno snemanje iz roke, ki daje občutek neposredne in spontane resničnosti, vendar hkrati tudi opominja na prisotnost kamere in na skonstruiranost reprezentacije. Zavrača tudi profesionalizem v prid amaterizmu, ki je videti bolj avtentičen. »Resničnost, ki smo ji priča v resničnostni televiziji je visoko popularizirana in stilizirana pod vplivom tabloidnega senzacionalizma« (Roscoe in High 2001, 38), zaradi česar dosega velika občinstva. Najbolj znana različica resničnostnih šovov je »Big Brother«.

Rhodes in Springer sta za lažjo predstavitev razlike med čistimi dokumentarnimi ter fikcijskimi in hibridnimi vsebinami naredila preglednico iz vidika strukture teh vsebin. Hibridne dokumentarne vsebine postavita med čiste dokumentarne in čiste fikcijske vsebine, pri čemer so prve sestavljene iz dokumentarne forme in vsebine, druge pa iz fikcijske forme in vsebine. Hibridne dokumentarne vsebine ločita na tiste, ki so sestavljene iz dokumentarne forme in fikcijske vsebine, najbolj tipični primer takih vsebin so zasmehovalni dokumentarci ter na tiste, ki so sestavljene iz fikcijske forme in dokumentarne vsebine, kot na primer dokumentarne drame in limonadnice (v Mast 2009, 234).

Slika 4.1: Strukturna definicija dokufikcije in zasmehovalnih dokumentarnih filmov.



Vir: Mast (2009).

5 ANALIZA PRIMERA: MICHAEL MOORE

Eden izmed prepoznavnejših filmskih režiserjev, ki dokumentarno formo uporabljajo na postmodernistični način, je Michael Moore. V nadaljevanju je podana analiza njegovega dokumentarnega stila v filmih *Roger & Me* (Moore 1989) in *Capitalism: A Love Story* (Moore 2009).

Moorov prvi film *Roger & Me* in zadnji film *Capitalism: A Love Story*, skupaj predstavljata povzetek njegove dvajsetletne kariere in njegov lov na krivce za moralni in materialni propad ameriške družbe. *Roger & Me*, ki je Moorov prvi samostojen in komercialno uspešen film, je zgodba o uničenju ameriškega mesta Flint Michigan, kot posledica korporativne politike podjetja General Motors. Slednji je zaradi selitve proizvodnje v Mehiko, kjer je delovna sila cenejša, v letih 1986/87 zaprl tovarno avtomobilov v Flint Michiganu in odpustil 30.000 ljudi, s čimer je po Moorovem mnenju povzročil smrt mesta. Moore krivca personalizira v Rogerju Smithu, takrat glavnemu izvršnemu direktorju General Motorsa, za svojo misijo pa si zada cilj narediti intervju z njim, kar pa mu ne uspe. Česar ne uspe dokončati v prvem filmu, dokonča v zadnjem. *Capitalism: A Love Story* je nadaljevanje zgodbe o katastrofalnih vplivih kapitalističnih korporacij na vsakdanje življenje Američanov, predvsem delavskega razreda. Krivec za propadanje ameriške družbe ni več General Motors, ampak naveza med politiki (vlado) in direktorji najpomembnejših finančnih organizacij. Moore poskuša ugotoviti, kaj se je zgodilo z davkoplačevalskim denarjem državljanov, ki ga je država dala bankam in borznim hišam, da bi slednje preživele recesijo in ga dobiti nazaj. Pri svojem raziskovanju je znova neuspešen, vendar je njegova družbena kritika v tem filmu bistveno bolj konstruktivna in prepričljiva.

Michael Moore je filmski ustvarjalec, ki pripada skupini sodobnih dokumentaristov (Nick Broomfield, Alan Berliner, Ross McElwee in drugi), ki za izražanje svojih subjektivnih argumentov o svetu uporabljajo reflektivni dokumentarni način. Slednjega so v 90. letih prejšnjega stoletja reinterpreterali skozi prvoosebni pogled. Za prvoosebne reflektivne dokumentarne filme so značilni subjektivni, avtobiografski in izpovedni načini izražanja, v središču je avtorjeva - režiserjeva vizija sveta, njegov specifični stil ter neposreden nagovor javnosti. Pogosto gre za neodvisno produkcijo, zato režiserji snemajo z majhnimi ekipami in nizkimi proračuni. V večini primerov so režiserji celo bolj slavni od svojih filmov. Vsem pa je

skupno, da v svojih filmih ponujajo različne načine za predstavitev subjektivne vizije znotraj tradicionalne dokumentarne forme (Dovey 2000).

Filma *Roger & Me* in *Capitalism: A Love Story* obravnavata odzive javnih oseb in navadnih posameznikov na posledice ekonomskega razvoja na ameriško družbo. Moore v obeh filmih igra vlogo preiskovalnega novinarja, ki se sooča s subjekti svoje preiskave (Roger Smith, vodilni predstavniki ameriških bank, borznih hiš in politiki), jim osebno sodi in na koncu doseže tudi osebno moralno odrešenje. Pri tem neposredno nagovarja občinstvo, svoje subjekte pa reducira na žrtve ali goljufe, kot je vidno iz prizora iz filma *Roger & Me* na sliki 5.1, kjer se s takratnim lobistom družbe General Motors, Tomom Kayem, pogovarja o »navideznih« priložnostih za delo odpuščene delavce in prizora iz filma *Capitalism: A Love Story* na sliki 5.2, kjer se pogovarja z vdovo delavca v banki Amegy. Banka je njenega moža brez njegove vednosti zavarovala, po njegovi smrti na ta račun pridobila 1,5 milijona ameriških dolarjev odškodnine.

Slika 5.1: Prizor iz filma Roger in Me.





Vir: Moore (1989).

Slika 5.2: Prizor iz filma *Capitalism: A Love Story*.



Vir: Moore (2009).

Da bi dokazal veljavnost svojega argumenta – kritike kapitalizma, Moore v filmu drug ob drugega postavlja izpovedi navadnih ljudi, ki so na lastni koži izkusili negativno stran kapitalizma in družbene elite (politiki, bogati), ki si z vsemi možnimi sredstvi prilašča vse več bogastva, pri tem pa se otepa vsakršne morale odgovornosti za posledice svojih dejanj. S prikazom več različnih pogledov na kapitalizem, Moore zavzema pozicijo, da ne obstaja ena sama objektivna resnica, ampak je resnic več.

Moore konstruira sebe kot avtorja in heroja, s tem ko konstantno uporablja reference nase, na proces ustvarjanja filma in na nezmožnost dobiti glavni intervju. Njegov zaščitni znak sta njegov stil oblačenja in obnašanja - nerodna hoja, teniske, kavbojke, jopica in bejbolska kapa ga spremljajo, kadarkoli se kot preiskovalni novinar odpravi raziskovati svojo zgodbo. Kljub temu se Moore ne pojavlja samo v tej vlogi, ko se odpravi po intervju z Rogerjem Smithom se situaciji primerno obleče v obleko in je brez bejbolske kape, kot je to razvidno iz prizora iz filma *Roger & Me* na sliki 5.3. Moore je kot preiskovalec neuspešen, dela napake, se prepira s svojimi subjekti, ponavlja svoje korake in ne more dobiti glavnega intervjuja, zaradi česar je bolj kot klasičen heroj z nadnaravnimi sposobnostmi pravzaprav ljudski heroj s povsem človeškimi napakami.

Slika 5.3: Prizor iz filma *Roger in Me*.



Vir: Moore (1989).

V filmu *Roger & Me*, se Moore po več kot letu dni pisanja prošelj za sestanek z Rogerjem Smithom, odloči da ga obišče v njegovi pisarni, vendar mu uspe priti zgolj do dvigala v pritličju poslovne stavbe General Motorsa, tam ga ustavi varnostnica, ki mu ne dovoli naprej. Moora nato

uslužbenec General Motorsa odslovi s predlogom, da naj pošlje prošnjo za sestanek z Rogerjem Smithom njemu in ne Rogerju Smithu osebno. Podobna zgodba se Mooru zgodi vsakokrat, ko poskuša priti do intervjuja z Rogerjem Smithom, v filmu *Capitalism: A Love Story* pa naleti na enak odziv tudi, ko poskuša od vodilnih zaposlenih v ameriških bankah in borzah dobiti nazaj davkoplačevalski denar, ki jim ga je država namenila za rešitev iz finančne krize.

Svojo mitologizirano podobo ljudskega heroja Moore kombinira z razvedrilnim, duhovitim in samoposmehovalnim komentarjem, ki spremlja komično montažo raznovrstnih nefikcijskih in fikcijskih posnetkov. V obeh filmih Moore osrednjo zgodbo kombinira z družinskimi arhivskim posnetki in svojo življenjsko zgodbo (odrastel je v Flint Michiganu, njegova družina je delala v tovarni General Motors, imel je neuspešno novinarsko kariero), kot je to razvidno iz prizora iz filma *Capitalism: A Love Story* na sliki 5.4, kjer Moore predstavi odnos njegove družine do kapitalizma v času njegovega odraščanja.

Slika 5.4: Prizor iz filma *Capitalism: A Love Story*.





Vir: Moore (2009).

Poleg tega Moore uporablja tudi zunanjo glasbo, arhivske posnetke televizijskih dnevnikov, oglase, državne sponzorske filme za spodbujanje kapitalizma in potrošništva ter odlomke iz fikcijskih filmov. Moore opisane elemente uporablja predvsem iz dveh razlogov in sicer za ilustracijo svojih komentarjev (kot nadomestni ilustrativni zunanji glas, ki nadomesti njegov avtorski komentar) in / ali za ironični poudarek, kot je razvidno iz prizora iz filma *Roger & Me* na sliki št. 5.5. Posebnost Moora je tudi način kako kombinira nefikcijske in fikcijske elemente v svojih dokumentarnih filmih, namreč izseke fikcijskih vsebin izvzame iz originalnega konteksta in jih grobo vstavi v nefikcijo.

Slika 5.5: Prizor iz filma Roger in Me.





Vir: Moore (1989).

Bernstein Moorov na trenutke morda celo pretirani ironični stil, pripisuje njegovemu patološkemu strahu pred dolgočasnjem občinstva s triurnim filmom. Trdi celo, da Moore trpi za

dokumentofobijo (Bernstein 1998, 409).

V obeh filmih se pojavljajo tudi dogodki, ki bi sicer v tradicionalnih dokumentarnih filmih ostali skriti, na primer opisovanje proces snemanja filma, kot je to vidno na prizoru iz filma *Roger & Me* na sliki 5.6, neposredno nagovarjanje snemalne ekipe, naslavljanje oziroma pokrivanje kamere z roko in neposredno gledanje v kamero, kot je to vidno na prizoru iz filma *Capitalism: A Love Story* na sliki 5.7.

Slika 5.6: Prizor iz filma *Roger & Me*.



Vir: Moore (1989).

Kamera ima kot znanstvena naprava vlogo transparentnega, nevidnega okna v svet, ki zgolj pasivno snema tisto, kar se dogaja pred njo in ki ni neposredno naslovljena, vendar v refleksivnih filmih postane vidna in aktivno prisotna (Dovey 2000). Moore preko mešanja subjektivnega z objektivnim, nefikcije s fikcijo ter uporabe ironije in parodije, občinstvo neprestano opozarja na to, da so dokumentarne vsebine prav tako konstruirane kot fikcijske ter ga poziva, da zavzame bolj kritično pozicijo do njih.

Slika 5.7: Prizor iz filma *Capitalism: A Love Story*.



Vir: Moore (2009).

Posebnost Moora je tudi način, kako sebe pozicionira v odnosu do subjektov, ki jih obravnava. Moore sebe postavi na stran navadnih ljudi – žrtev kapitalizma. Kot navadna oseba neprestano poskuša vzpostaviti stik z vodilnimi direktorji in politiki, vendar mu to po navadi ne uspe. Čeprav zaradi tega občinstvo na trenutke dobi občutek, da ga nihče ne jemlje resno, pa je Moore kljub temu uspešen, saj vzpostavi javno razpravo o učinkih kapitalizma na družbo, kar pa predstavlja glavni cilj njegovih filmov. Natter in Jones pravita, da lahko »Moorove neprestane poskuse, da bi prodrli v zasebni prostor korporativne izključenosti, beremo kot odgovor na zlom Fordističnega konsenza, ki je vzpostavil javni prostor, skupnost, ki je temeljila na izpogajanem dogovoru med kapitalom in delovno silo« (v Dovey 2000, 37). Tega javnega prostora, skupnosti danes ni več, kar lahko vidimo na primeru neodgovornega in nemoralnega obnašanja družbene elite, ki ga predstavi Moore. Slednji poskuša s svojo zasebno naratorsko figuro ponovno vzpostaviti ta javni prostor in diskurz znotraj njega (prav tam), s tem ko poskuša v imenu ljudstva aretirati odgovorne za nepravilno ravnanje z davkoplačevalskim denarjem, pri tem pa poziva svoje občinstvo, da naj se mu čim hitreje pridruži. Primer tega lahko vidimo v zaključnem prizoru iz filma *Capitalism: A Love Story* na sliki 5.8.

Slika 5.8: Prizor iz filma *Capitalism: A Love Story*.



Vir: Moore (2009).

Z vzpostavitvijo sebe kot avtorske osebnosti kot ljudskega heroja želi Moore doseči identifikacijo občinstva z njegovim prvoosebim pogledom na svet. Kot navaden, nevseveden in nepopoln posameznik, ki je tako kot mnogi drugi ljudje tudi sam doživel nepravilnost kapitalizma, se lahko bistveno bolj približa svojemu občinstvu, kot bi se lahko kot modernistični objektivni in vseveden avtor. Na ta način pripomore k lažjemu ustvarjanju pomena svojega argumenta, hkrati pa postane nosilec njegove verodostojnosti. Problem takšne identifikacije je, da občinstvo ne bo verjelo avtorjevemu subjektivnemu argumentu, če jim kot zvezdniška

osebnost ne bo všeč, posledično pa bo film neuspešen (Dovey 2000).

Modernistični kritiki Moorove filme označujejo za nekredibilne in neavtentične predvsem zaradi montaže, ki jo uporablja za podporo svojemu argumentu in ne toliko resničnemu poteku dogodkov. Tako dogodki v njegovih filmih ne sledijo vedno enakemu kronološkemu zaporedju kot v resničnosti, vendar pa Moore dogodkov tudi nikjer kronološko ne definira. Prav tako dogodke in podatke pogosto vzame iz originalnega konteksta in jih postavi v nov kontekst, z namenom da so videti bolj dramatični; na primer globalne številke o brezposelnosti predstavi kot lokalne. Moore svoja dejanja zagovarja na način, da gre za predstavitev njegovega subjektivnega pogleda na svet ter da montažo uporablja, tako kot jo, da bi poudaril bistvo svojega argumenta (Bullert 1997 in Winston 2000, 36).

Čeprav gre v filmih *Roger & Me* in *Capitalism: A Love Story* na prvi pogled za predstavitev Moorovega subjektivnega odziva na dogodke v Flint Michiganu in posledice recesije v Ameriki, pa imata oba filma večjo vrednost v smislu kritike neoliberalne ekonomske ideologije. Moore ima v obeh filmih jasen argument o učinkih kapitalizma, ki so po njegovem negativni in povzročitelji vseh težav, s katerimi se danes sooča ameriška družba ter daje vtis, da se čuti odgovornega, da to kritiko deli s širšo javnostjo. V skladu s tem izbira tudi teme svojih filmov, ki so vse tesno povezane s politično-ekonomsko ideologijo neoliberalizma in njegovo kritiko. Glavne teme, ki jih naslavlja so ekonomija - *Roger & Me* (1989), *Capitalism: A Love Story* (2009), politika - *Fahrenheit 9/11* (2004), *Slacker Uprising* (2007), zdravstveni sistem - *Sicko* (2007), in nasilje - *Bowling for Columbine* (2002).

Kljub temu, da Moore za predstavitev svojih argumentov uporablja tradicionalno dokumentarno formo, ki mu daje verodostojnost, je njegov način ustvarjanja argumentov izrazito postmodernističen. V svojih filmih uspešno združuje trende postmodernističnega dokumentarizma (refleksivnost, subjektivnost, ironičnost, razvedrilnost, mešanje dokumentarnih in fiksijskih konvencij) in v določeni meri jih celo presega, saj kot eden redkih kritično obravnava politično-ekonomske teme, ki so v poplavi razvedrilnih popularnih resničnostnih vsebin skoraj izginile.

6 SKLEP

»V moderni Zahodni kulturi obstaja enoten in determinirajoč način gledanja – realistična estetika« (Jenks 2005, 14). Realistični način gledanja je tesno povezan z vedenjem – videnje se namreč enači z verjetjem. Realistični in naturalistični diskurzi preko konvencij nevtralnosti, objektivnosti in naravnosti prikrivajo svojo lastno skonstruiranost in ideološko naravo. Pri tem se sklicujejo na indeksični odnos – podobnost med reprezentacijo in podobo v resničnosti, zaradi česar sklepamo, da obstaja med reprezentacijo resničnosti in resničnostjo neposredna vez. Vizualni dokazi so posledično sprejeti kot dejstveni dokazi. Vizualna paradigma moderne Zahodne kulture se odraža v funkciji kamere in dokumentarizmu kot ključnemu projektu za spoznavanje družbenega sveta. Kamera predstavlja objektivni znanstveni aparat, ki pasivno snema resničnost, ki se dogaja pred njo, dokumentarizem pa je kulturna praksa, ki lahko najbolj točno reprezentira družbeno resničnost.

Postmodernistični diskurzi kritizirajo take povezave in pravijo, da dokumentarizem s svojo trditvijo, da lahko poda točno sliko resničnosti, predstavlja formo za nadzor družbe. Skozi dokumentarizem se namreč manifestira pozitivistična ideja, da je družbo mogoče spoznati v njeni totalnosti in jo posledično tudi nadzorovati. Pogled in zavedanje konstrukcije vizualnih podob torej predstavlja dvojno orožje v funkciji modernih sistemov – način družbenega nadzora. Nadzor nad konstrukcijo pomenov omogoča hegemonijo, slednja pa nadzor nad celotno družbo. Kot tak je dokumentarizem v svojem bistvu politični projekt moderne.

Kritika realizma govori tudi o tem, da dokumentarizem ne more dati dostopa do Resničnosti, lahko jo samo reprezentira. Reprezentacija je vedno konstrukt, kar pomeni, da so dokumentarne in nefikcijske vsebine konstruirane prav tako kot fikcijske vsebine. Poleg tega reprezentacija, pa čeprav se predstavlja kot samoumevna, vedno potrebuje intepretacijo. Reprezentacija resničnosti nikoli ne more biti povsem nevtralna, saj za kamero vedno stoji filmski ustvarjalec, ki ima svoje poglede na svet in je zato vedno subjektiven. Collins pravi, da »niso dokumentarni filmi oziroma filmski ustvarjalci problematični, oni so najbolj pošteni in zavedni ljudje, forma sama po sebi je pomanjkljiva zaradi lastnih internih nasprotij. Namen je pokazati resnično, vendar kar vidimo, je neizogibno iluzija. Dokumentarne vsebine morajo biti konstruirane in zato zlagane« (Collins 1990, 132). Brez konteksta in interpretacije se dokumentarne podobe torej ne razlikujejo veliko

od fikcijskih in obratno, zaradi česar ne morejo nikoli biti povsem objektivne.

Postmodernizem postavi dokumentarizem pod vprašaj tako na nivoju teorije kot kulturne produkcije. Fokus dokumentarizma se premakne iz resničnosti - družbenega sveta na samo reprezentacijo, torej iz vsebine na tekst oziroma na konstrukcijo teksta. To naredi tako, da postavi v središče realistične in naturalistične kode in konvencije ter izpostavi njihovo konstruiranost. Postmodernistični dokumentarizem tako zaznamuje reflektivnost, subjektivnost, zavračanje profesionalizma in namesto njega amaterizem, nove digitalne tehnologije za produkcijo avdio-vizualnih podob in nove možnosti za njihovo manipulacijo, ki prinašajo tudi popularizacijo dokumentarnih vsebin, poleg tega pa še uporaba parodije, ironije in satire, uporaba fikcijskih kod in konvencij, razvedrilnost in senzacionalizem. Corner zaradi opisanih sprememb govori celo o prehodu v postdokumentarno kulturo.

Dokumentarizem se na nivoju forme spremeni tako od znotraj kot od zunaj. Ob tradicionalnih dokumentarnih formah (poetični, opazovalni, razlagalni in interaktivni način) se pojavijo nove – reflektivni in performativni način. Poleg tega pa se pojavijo tudi nove hibridne (dokumentarne) forme, ki brišejo meje med dejstvi in fikcijo, na primer dokumentarne drame in zasmehovalni dokumentarci. Preko reflektivnosti, subjektivnosti, ironičnosti in uporabe fikcijskih kod in konvencij postmodernizem izpostavi dokumentarne reprezentacije kot ideološko aktivno konstruirane in ne zgolj pasivno posnete. Postmodernizem se tako oddaljuje od vprašanja ultimativne resnice in namesto ene same objektivne resnice v ospredje postavlja multiple subjektivne resnice. Temu primerno postmodernizem daje tudi večjo vlogo občinstvu, ki se lahko samo odloči, katera resnica je prava, če sploh katera. Vendar pa v ozadju še vedno pušča možnost, da končna resnica kljub vsemu obstaja.

V postmodernizmu se pojavlja ogromno novih dokumentarnih vsebin, ki pa so pogosto nekritične, nepolitične in bolj razvedrilne kot pa informativne. Fúrisheva (2003) ponuja dvojni odgovor na popularnost razvedrilnih dokumentarnih vsebin. Pravi, da obstaja zaradi komercializacije in globalizacije medijske industrije večja konkurenca, dokumentarne vsebine pa so cenejše za produkcijo fikcijskih vsebin, zaradi česar so idealno polnilo televizijskega programa. V zvezi z nekritičnostjo in nepolitičnostjo oziroma razvedrilnostjo dokumentarnih vsebin pa pravi, da so lahke razvedrilne teme varnejše od resnega, kontroverznega raziskovalnega novinarstva, ker so mediji, politika in ekonomija postali preveč povezani. Zaradi

teh povezav novi ekonomsko-politični eliti, ki ima v lasti medije, ni v interesu, da bi mediji preiskovali in objavljali take teme.

Ameriški režiser Michael Moore za predstavitev svoje subjektivne vizije o svetu uporablja prvoosebni reflektivni način dokumentarne reprezentacije resničnosti, ki je značilen za postmodernistični dokumentarizem. Moore je centralni protagonist svojih filmov, v katerih podaja (samo)refleksiven komentar ameriških poslovnih praks. Njegovi filmi so subjektivni, avtobiografski in izpovedni, v središču je njegov argument o družbenem svetu in njegov specifični naratorski stil. Danes je tako velika večina ljudi že slišala za Michaela Moora in marsikdo bi ga znal tudi opisati, precej manj ljudi pa bi znalo našteti njegove filme. Moore oblikuje svojo avtorsko osebnost kot heroj, katerega misija je rešiti ameriško ljudstvo pred »pokvarjenimi« kapitalističnimi ekonomisti in politiki. Ker mu njegova misija ne uspeva najbolje, izkaže se, da ima povsem človeške napake, je nevseveden in nepopoln, je bolj kot klasičen heroj pravzaprav ljudski heroj. Kljub vsemu Moore doseže svoj cilj, s tem ko v javno razpravo pripelje kritiko neoliberalistične ideologije. Kot ljudski heroj svoj argument bistveno lažje približa širši javnosti, hkrati pa sam postane nosilec njegove verodostojnosti in ne več objektivnosti – ne poskuša biti objektivni, ampak svoj argument podpre z več različnimi subjektivnimi resnicami, ki jih predstavi skozi subjekte svojega preiskovanja ter občinstvu prepusti, da se samo odloči, katera resnica je prava. Iz tega lahko sklepamo, da je ustvarjanje avtorja ena pomembnejših značilnosti prvoosebnih reflektivnih filmov.

Moore v svojih filmih konstantno opozarja tudi na skonstruiranost dokumentarnih vsebin in njihovih sposobnosti za točno reprezentacijo resničnosti. S tem namenom parodira realistične in naturalistične konvencije ter meša nefikcijske in fikcijske konvencije. Preko kombinacije opisanih elementov Moore apelira na razumevanje, kako se konstruira znanje v sodobnih medijih.

Filmi Michaela Moora predstavljajo alternativo mainstream dokumentarni produkciji. Slednja namreč ponuja vedno več razvedrilnih dokumentarnih vsebin in vedno manj politično kritičnih dokumentarnih vsebin. S tem ko snema svoje filme, Moore zavzema jasno pozicijo, da lahko svojo resnico pove sam, v nasprotju z mainstream produkcijo, ki ponuja samo določene vidike resnice. Moorovi filmi so tako danes eni redkih popularnih medijskih tekstov, kjer razred, ekonomija in moč še vedno ostajajo osrednja tema.

7 LITERATURA

- Bernstein, Matthew. 1998. Documentophobia and Mixed Modes. V *Documenting the Documentary – Close Readings in Documentary Film and Video*, ur. Barry Keith in Jeannette Sloniowski, 397-415. Detroit, Michigan: Wayne State University Press.
- Bullert, B. J. 1997. *Public Television: Politics and the Battle over Documentary Film*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Creeber, Glen. 2002. *The Television Genre Book*. London: British Film Institute.
- Collins, Richard. 1990. Seeing is Believing: The Ideology of Naturalism. V *Documentary and the mass media*, ur. Corner, John, 125-140. London, New York: Edward Arnold (Publishers) Ltd.
- Corner, John. 2002. Performing the Real: Documentary Diversions. *Television New Media* 3 (3): 255-269.
- Dovey, John. 2000. *Freakshow: First Person Media and Factual Television*. London: Pluto Press.
- Fursich, Elfriede. 2003. Between Credibility and Commodification: Nonfiction Entertainment as a Global Media Genre. *International Journal of Cultural Studies* 2 (6): 131-153.
- Hall, Stuart. 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: The Open University/Sage Publications Ltd.
- Jenks, Chris. 2005. *Visual Culture*. London, New York: Routledge.
- Lacey, Nick. 2000. *Narrative and Genre*. New York: St. Martin's Press.
- Mast, Jello. 2009. New directions in hybrid popular television: a reassessment of television mock-documentary. *Media Culture Society* 31 (2): 231-250.
- Mcquail, Denis. 2005. *McQuails Mass Communication Theory*. 5th edition. London: SAGE Publications Ltd.
- Moore, Michael. 1989. *Roger & Me*. DVD. Burbank: Warner Bros Record.
- 2009. *Capitalism: A Love Story*. DVD. Vojnik: Fivia.

Nichols, Bill. 1991. *Representing Reality*. Indiana: Indiana University Press.

--- 2001. *Introduction to Documentary*. Indiana: Indiana University Press.

Roscoe, Jane in Craig Hight. 2001. *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press.

Winston, Brian. 2000. *Lies, damn lies and documentary*. London: British Film Institute.