

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Eva Schmitt

Dokumentarni film in reprezentacija padca berlinskega zidu

Diplomsko delo

Ljubljana, 2014

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Eva Schmitt

Mentorica: doc. dr. Maruša Pušnik

Somentorica: doc. dr. Andreja Vezovnik

Dokumentarni film in reprezentacija padca berlinskega zidu

Diplomsko delo

Ljubljana, 2014

Dokumentarni film in reprezentacija padca berlinskega zidu

Padec berlinskega zidu, simbola železne zavese in hladne vojne, velja za pomemben zgodovinski trenutek, saj predstavlja tako padec komunističnega režima kot ponovno združitev razdeljene Nemčije. Kljub temu da mnogo ljudi ohranja individualne spomine o padcu zidu, pa je dogajanje poustvarjeno tudi v mnogih dokumentarnih filmih. V današnjem času, ko je vsak aspekt posameznikovega življenja pod vplivom množičnih medijev, imajo le-ti pomembno vlogo pri učenju o preteklosti, saj mnogim predstavljajo pomemben in kredibilen vir prikazovanja dogajanja. Historični dokumentarni filmi z uporabo določenih narativnih, semiotičnih in diskurzivnih elementov pomagajo pri (pre)oblikovanju kolektivnega spomina družbe in tako ustvarjajo ali ohranjajo spomin, ki ustreza določeni ideologiji. Cilj diplomske naloge je bil preučiti te elemente in jih analizirati na primeru dveh dokumentarnih filmov o hladni vojni in padcu berlinskega zidu. Prvi film *Der Fall der Mauer* (*Padec zidu*) je nemške produkcije, drugi *Berlin History – The Fall of the Wall* (*Zgodovina Berlina – Padec zidu*) pa britanske. Ugotovila sem, da se bistvene razlike v analiziranih elementih pojavljajo predvsem zaradi različne produkcije filmov in zato različnih namenov reprezentiranja preteklosti. *Der Fall der Mauer* tako padec zidu prikaže bolj kot ponovno združitev družin in države, medtem ko je v *Berlin History* več poudarka na padcu komunističnega režima.

Ključne besede: dokumentarni filmi, kolektivni spomin, hladna vojna, berlinski zid.

Documentary Film and Representation of the Fall of the Berlin Wall

The fall of the Berlin wall, symbol of the iron curtain and cold war era, counts as an important historical event, for it represents the fall of communist regime as well as the reunion of separated Germany. Despite many people's preservation of individual memories about the fall, its events are recreated in numerous documentaries. In our societies, where every aspect of individual's life is affected by the mass media, they also play an important role in learning about the past, because they represent an important and reliable source of knowledge. The historical documentaries with the usage of elements of narration, semiotics and discourse help to (re)shape society's collective memory and further to create or maintain the memory that is convenient for a specific ideology. The goal of my diploma was to study these elements and analyse them with two documentaries about the fall of the wall. The first documentary *Der Fall der Mauer* (The Fall of the Wall) was produced in Germany and the second *Berlin History* was produced in Great Britain. I discovered that the crucial differences in the analysed elements arise mostly due to the differences in the production of the movies and therefore differences in representing the past. *Der Fall der Mauer* represents the Fall more as the reunion of families and the state, while *Berlin History* highlights the fall of the communist regime.

Key words: Documentary Movies, Collective Memory, Cold War, Berlin Wall.

Kazalo

1 Uvod.....	5
2 Dokumentarni film in (pre)oblikovanje kolektivnega spomina	8
2.1 Študije reprezentacije in preučevanje dokumentarnih filmov	8
2.2 Dokumentarni film in kolektivni spomin v dobi množičnih medijev	14
3 Kulturnozgodovinski kontekst hladne vojne in berlinskega zidu	18
4 Semiološka in diskurzivna analiza dokumentarnih filmov	21
4.1 Narativna struktura	21
4.2 Verbalizacija zgodbe	23
4.3 Vizualna retorika	28
4.4 Zvok in glasba	29
4.5. Diskusija.....	30
5 Sklep.....	32
6 Literatura	34

1 Uvod

Berlinski zid, simbol hladne vojne, je padel 9. novembra 1989. Njegov padec je v vzhodni Evropi pomenil konec komunističnega režima, za Berlinčane in druge nemške državljane pa je njegov pomen mnogo večji – pomenil je ponovno združitev družin in prijateljev ter enotno državo. Devetega novembra so množice ljudi preplezale zid in začele z lastnoročnim rušenjem.

Nemška vlada je zid začela graditi v letu 1961, saj je želela preprečiti masovno izseljevanje svojih državljanov na zahod. Gradnja zidu je pustila močan pečat na življenjih prebivalcev mesta in celotne Nemčije, saj je le-ta uničil družine in vzel službe. Zid je stal kot simbol "železne zavese", katere namen je bil ločiti kapitalistični zahod od komunističnega vzhoda. Kmalu je bilo prepovedano prosto potovanje med obema deloma in zahodni Berlin je postajal vedno bolj izoliran (Judt 2005).

Padec zidu leta 1989 se šteje za vrhunec v nizu dogodkov, ki so terjali padec komunističnega režima. Vedno več ljudi je na ulicah protestiralo, tudi prebegi na zahod so postajali vedno številčnejši. Devetemu novembru so sledili tedni rušenja zidu, ki ga je opravila množica Berlinčanov. Kljub temu da padec zidu še ni pomenil izbris meja med vzhodno in zahodno Nemčijo, pa je bil pomemben mejnik v prizadevanju za ponovno združitev države.

Veliko posameznikov hrani individualne, osebne spomine o takratnem dogajanju, zaradi česar se ohranja tako imenovani *kolektivni spomin*, ki obnavlja dediščino družbe. Posameznik se spominja tako, da se postavi v perspektivo določene skupine ali skupin (Halbwachs 1992, 38). Pušnikova uporabi tudi besedno zvezo *kulturni spomin*, kot rezultat različnih kulturnih reprezentacij preteklosti, ki krožijo v družbi. Le-ta je v tem oziru lahko razumljen kot način komunikacije med ljudmi, ko si pripadniki določene skupnosti delijo specifične reprezentacije preteklosti (Pušnik 2009).

Vendar pa so družbe 21. stoletja pod velikim vplivom množičnih medijev, ki posegajo v vsak aspekt posameznikovega osebnega življenja (Pušnik 2009). Zato smo tudi pri učenju o preteklosti podvrženi vplivom medijskih popularnih historičnih reprezentacij, kjer vedno večjo vlogo pri razumevanju preteklega dogajanja pridobivajo dokumentarni filmi (Pušnik 2009). Kulturni spomin naroda je lahko ponovno proizveden preko različnih kulturnih reprezentacij preteklosti, ki delujejo kot "tehnologije spomina" – lahko gre za zgodovinske

knjige, razstave v muzejih, šolske učbenike ali dokumentarne filme (Pušnik 2009). S temi teksti se ustvari agenda za javne debate in mobilizira interese ljudi glede specifičnih historičnih dogodkov, oseb ali obdobj ter istočasno potlači nasprotujoče ali drugačne poglede in ideje (Pušnik 2009). Medijske podobe tako predstavljajo pomembno orodje kolektivnega spomina, saj so namenjene shranjevanju in prikazovanju informacij o določenem dogodku (Vivian 1995). S shranjevanjem in prikazovanjem informacij o dogodku ohranjajo spomin na določen dogodek, in sicer na način, ki ustreza določeni ideologiji. S tem se spodbuja specifičen način gledanja na dogodek, pravi Schwarz (1999). V diplomski nalogi bom preučila načine reprezentacije, s katerimi dokumentarni filmi upovedujejo preteklost, še posebej pa me bo zanimalo njihovo morebitno oblikovanje oziroma ustvarjanje kolektivnega spomina o hladni vojni in berlinskem zidu. Mnogo ljudi pokaže zanimanje za popularne reprezentacije preteklosti v dokumentarnih filmih zaradi njihove estetike, ki je omogočena s pomočjo multimedijske tehnologije in računalniško ustvarjenih učinkov (Pušnik 2009). Z njihovimi atraktivnimi avdiovizualnimi zgodbami o preteklosti, ki naj bi vsebovale avtentične historične prizore, dokumentarni filmi preoblikujejo spomine in (re)organizirajo preteklost (Pušnik 2009).

Cilj diplomske naloge je torej raziskati vpliv in načine reprezentacije medijskih podob, natančneje dokumentarnih filmov in njihov pomen za gradnjo kolektivnega spomina o hladni vojni in o padcu berlinskega zidu. Po pregledu več filmov na omenjeno tematiko sem se odločila, da se bom osredotočila na dva dokumentarna filma sodobne produkcije, in sicer britanske (režiser Brian Hanrahan, film ustvarjen leta 2009) in nemške (režiserja Stefan Aust in Katrin Klocke, film ustvarjen leta 1994), saj menim, da le-ta razlika predstavlja pomemben faktor razlikovanja tako ideoloških kot semiotičnih prvin, ki pri bralcu vzpodbudijo gledanje na dogodek v skladu z njihovim prikazovanjem dogajanja.

Tezi moje diplomske naloge sta naslednji:

- *Učinek resničnosti da dokumentarnim filmom o padcu berlinskega zidu avtentičnost – prisotna bo uporaba pripovedovalca, črno-belih posnetkov in podobnih elementov, ki jih dokumentarni filmi uporabljajo za prikazovanje in dokazovanje resničnosti.*
- *Glede na različne produkcijske vidike analiziranih dokumentarnih filmov se kažejo razlike v reprezentaciji padca berlinskega zidu. Pri prvem dokumentarnem filmu *Der Fall der Mauer*, ki je nemške produkcije, predvidevam, da bo padec zidu prikazan predvsem v pomenu ponovne združitve Nemčije, pri drugem – *Berlin History*,*

britanske produkcije, pa bo padec poleg združitve Nemcev osredotočen predvsem na ideološke ločnice in politične ideje.

Dokumentarna filma sta dostopna na kanalu YouTube. *Der Fall der Mauer* je bil narejen v sklopu Spiegel TV, ki je sodelovala pri produkciji filma. Film natančno prikazuje noč, ko je padel berlinski zid; rekonstruirala sta jo novinarja Spiegel TV-ja in režiserja dokumentarca – Stefan Aust in Katrin Klocke, iz njunih originalnih posnetkov. Govorjeni jezik v filmu je nemščina. V filmu sodelujejo novinarji Georg Mascolo, Christiane Meier, Gunther Latsch in Thomas Schaefer. Producenta pa sta Dirk Pommer in Susanne Schaefer. Film je dolg 65 minut. *The Berlin History* je bil ustvarjen v sklopu BBC-ja (BBC Our World). Razdeljen je na več poglavij; v namene naloge se bom posvetila zadnjemu – *The Fall of the Wall*. Analizirano poglavje je dolgo 30 minut. Govorjeni jezik v filmu je angleščina. Film je bil posnet 4. in 9. novembra 2009, natanko 20 let po padcu berlinskega zidu in prikazuje neposredno dogajanje 9. novembra 1989 na glavnih prehodnih točkah med zahodnim in vzhodnim Berlinom. Film je napisan in režiran s strani novinarja Briana Hanrahana. Producent filma je Mark Georgiou. Za filma bom uporabila diskurzivno in semiološko analizo. Pozorna bom na prvine in elemente, ki v dokumentarnih filmih služijo kot dokaz avtentičnosti – pripovedovalec, kamera, črno-beli posnetki, zvok, glasba, osvetlitev, montaža, ter na načine naracije uporabljene v filmih.

Naloga bo v grobem razdeljena na tri dele. V prvem, *teoretskem delu*, bom opredelila dokumentarne filme in elemente, ki so v le-teh uporabljeni za doseganje avtentičnosti in ustvarjanje pomenov. Opisala bom tudi proces reprezentacije, ki je ključen pri proizvajanju pomena in zato pomemben faktor pri razumevanju pomenov filmskega jezika. Pojasnila bom pojem kolektivnega spomina, ki je v današnjem močno mediatiziranem času (pre)oblikovan tudi s strani dokumentarnih filmov. V drugem, *kulturnozgodovinskem delu*, bom zelo na kratko opisala razmere v Evropi in Nemčiji po koncu druge svetovne vojne. Nekaj pozornosti bom namenila razdelitvi poražene Nemčije in dogajanju v Berlinu. Želela bom poudariti predvsem stanje bipolarnosti in ideološkega razkola. V tretjem, *metodološkem delu*, pa bom analizirala dva dokumentarna filma o padcu berlinskega zidu, kjer bom ugotavljala razlike ali podobnosti v načinih reprezentacije in naracije glede na državo produkcije (torej ali je film nemške ali britanske produkcije).

2 Dokumentarni film in (pre)oblikovanje kolektivnega spomina

2.1 Študije reprezentacije in preučevanje dokumentarnih filmov

Aufderheidova definira dokumentarne filme kot »filme o življenju«. Poudarja pa, da se ravno pri tem lahko pojavi problem – dokumentarni filmi so filmi o resničnem življenju, ne resnično življenje. Ne gre za neka okna v svet, temveč zgolj za prikaze življenja, ki resničnost uporabijo za osnovo, na kateri gradijo naprej (2007, 2).

Podobno dokumentarne filme opredelita Hardt in Brennenova: »Dokumentarni film je široka kategorija vizualnega izražanja, ki temelji na različnih poskusih dokumentiranja realnosti« (1999, 49). Tudi Šprah meni, da je namen dokumentarnih filmov predvsem socialen, saj stremi k temu, da gledalca nagovori in pri njem vzpodbudi občutek za odgovornost vsebine, ki jo predstavlja (1998). Vendar, če rečemo, da gre pri dokumentarnem filmu v najsplošnejšem pomenu za "realistično reprezentacijo zgodovinskega sveta", oziroma, da so predmet njegove obravnave socialni akterji in zgodovinski dogodki, pravzaprav nismo povedali še ničesar (Šprah 1999, 75). Potrebno je osvetliti širši kontekst zgodovinskih tokov, da pridemo do teze Nicholisa, ki pravi, da nekaj kar trenutno predstavlja realistično reprezentacijo preteklosti, ni le stremenje k končni obliki resnice, temveč gre za prevlado in dominanco v zgodovinskem prostoru (Nichols v Šprah 1999,75). Tukaj lahko zasledimo korespondenco s filozofsko tezo Benjamina, predvsem v tistem njenem segmentu, ki opozarja, da je potrebno preteklost ob vsakem zgodovinskem preobratu obvarovati pred nevarnostjo, da bi postala orodje v rokah vladajočega razreda (Benjamin v Šprah 1999, 76). Soočamo se s pojmovanjem samega filma v kontekstu "kompleksnega zgodovinskega fenomena", določenega s prepletom in medsebojnimi razmerji vseh tistih dejavnikov, ki opredeljujejo njegovo bit kot obliko umetnosti, kulturni proizvod, tehnologijo in ekonomsko institucijo (Šprah 1999, 76).

Vsak dokumentarni film redefiniran skozi čas preko ustvarjalca in preko gledalca. Gledalec oblikuje pomen vsakega dokumentarnega filma s tem, ko združuje svoje znanje in interese z ustvarjalčevim načinom prikazovanja filmske vsebine (Aufderheide 2007, 2). Vendar pa, ker dojemamo dokumentarne filme kot prikaze resničnosti in objektivnosti, dojemamo tudi dogodke, ki so v filmih predstavljeni kot resnični, glede na način, kot nam jih predstavljajo (Sontag 2001). Dokumentarni filmi uporabljajo mnogo različnih sredstev s katerimi

prikazujejo in kasneje utrjujejo oziroma gradijo njihovo resničnost. Poleg tega dokumentarni filmi delujejo kot kulturni predmeti, ki izražajo mnogo pomenov, pri čemer uporabljajo različne vrste sistemov znakov; govorjeni ali pisani ter vizualni jezik.

Z uporabo določenih sredstev dokumentarni filmi glede na Hallovo klasifikacijo branja tekstov spodbujajo »dominantno – zaželeno branje« in bralcu "pomagajo" odkodirati pomen filma v skladu z referenčnim kodom, v katerem je bilo sporočilo zakodirano (Hall v Turner 2000, 87). Zato je potrebno tudi poudariti, da realnost v dokumentarnih filmih nikoli ni "samo posneta, marveč je obenem (če ne predvsem) narejena" pravi Robar Dorin (2008, 1999). Razumevanje in interpretacija dokumentarni filmov potemtakem, kot meni Bordwell, omogočata konstrukcijo pomena preko tekstualnih namigov. V tem oziru je ustvarjanje pomena psihološka in socialna aktivnost, sorodna drugim kognitivnim procesom. Sprejemnik ni zgolj pasivni prejemnik informacij, temveč aktivni ustvarjalec struktur in procesov. V večini primerov gledalec aplicira strukture znanja, ki jih identificira s filmom in pomeni, ki jih iz le-tega prebere (Bordwell 1989, 3).

Pri tem je pomemben pojem *reprezentacije*, ki je ključni del procesa, kjer člani določene kulture proizvajajo in izmenjujejo pomene. Pojem reprezentacije opredeli Stuart Hall, ki pravi, da gre za proizvodnjo pomena s pomočjo jezika (2004, 48). Pri dokumentarnem filmu bi zato lahko govorili o filmskem jeziku, torej o kotih kamer, montaži slik, zvoka, osvetlitve in drugih elementov. Hall v svojem teoretskem delu predstavi tri načine delovanja reprezentacije, vendar je za namene naloge pomemben predvsem tretji – konstruktivistični, ki pravi, da stvari same ne pomenijo nič, temveč, da pomen konstruiramo mi. Je rezultat označevalske prakse – prakse, s pomočjo katere proizvajamo pomene (1996, 44). Reprezentacija naj bi bila v sferi dokumentarnega filma predvsem reprezentacija realnosti. Vendar pa v razmerju med reprezentacijo in "resnico" ni nikakršne neposredne povezave v smislu "podobe neizpodbitnega dejstva" (Šprah 2000, 77).

V jedru dokumentarnega filma je torej manj poudarka na sami zgodbi, pozornost je namenjena samemu argumentu in dokazu o zgodovinskem svetu (Nichols v Lacey 2006, 32). Ob tem je pomembno dejstvo, da dokumentarni filmi prikazujejo dogajanje v skladu s prevladujočo ideologijo političnih in družbenih centrov moči (Schwartz 1999, 180). Kot pravita Sturkenova in Cartwrightova, je ideologija "široka, skupna zbirka vrednot in prepričanj preko katerih posamezniki ustvarijo kompleksne odnose do raznih družbenih struktur" (2001, 21). Najpomembnejša značilnost ideologije je ta, da je videti naravna in ne kot del sistema vrednot, ki je proizveden preko kulture (2001, 21). Lahko pa filmi v določenih

primerih delujejo ravno obratno in nasprotujejo dominantni ideologiji, ter postanejo orodja propagande (Hardt in Brennen 1999). Vendar, kot meni Turner, se ideologija v filmih ne pojavlja v obliki direktnih izjav ali refleksij o kulturi, temveč je razvidna predvsem v strukturi in v diskurzih, ki so uporabljeni (2000, 173). Diskurz tako lahko razumemo kot sistem reprezentacije, pri katerem gre za proizvodnjo vednosti preko jezika (Foucault v Hall 1996, 65).

Vendar pa pomen, ki ga razumemo kot gledalci dokumentarnih filmov, ni nikoli popolnoma enak tistemu, ki ga je določil ustvarjalec. Pomen se dejavno bere in dejavno interpretira (Hall 1996, 53). Pomembno vlogo ob tem igra kultura, saj znake povezujemo s koncepti preko raznih kodov in konvencij, ki smo se jih naučili preko specifične kulturno socializacijske prakse (Sturken in Cartwright 2001, 14). Tudi Vivien Burr pravi, da se pomeni konstruirajo predvsem preko dnevnih interakcij med ljudmi in so zato posledica specifičnih kulturnih in zgodovinskih tekstov (1995, 4). Dokumentarni filmi delujejo kot kulturni predmeti, ki predstavljajo določene pomene z uporabo različnih sistemov znakov, poleg govora in pisanega jezika so pomembni tudi prikazi vizualnih podob, zvoka in osvetlitve.

Hall poudarja, da je pri proizvodnji pomena bralec enako pomemben kot pisec. Vedno ko pomen zakodiramo, ga mora prejemnik pravilno odkodirati in logično interpretirati (Hall 1996, 53). Zato tudi ustvarjalci dokumentarnih filmov morajo paziti, da pride do čim manj interpretacij filma, ki niso v skladu z njihovimi. Vendar pa se sam pomen konstantno spreminja, zato se ga bralec medijskih tekstov mora naučiti interpretirati. Barthes pri tem loči procesa *denotacije in konotacije*. Pri prvem gre za enostavno, opisno raven, ki je objektivno predstavljena in vidna. Pri konotaciji pa znak dobi dodaten, večpomenski pomen. "Tu začnemo zaključene znake interpretirati v smislu širših področij družbene ideologije: splošnih prepričanj, konceptualnih okvirov in vrednostnih sistemov družbe" (Barthes v Hall 1996, 59).

Semiotični pristop torej zagotavlja metodo za analiziranje, ki nam pomaga razumeti kako vizualne reprezentacije izražajo pomen. Vendar pa Hall opozarja, da je pomen mnogokrat odvisen tudi od večjih sistemov naracije ali diskurza (1996, 63). Kot pravi Stam, moramo vsak element v narativni strukturi obravnavati kot znak, preko katerega lahko komuniciramo sporočila, ki so s svetom zgodbe povezana na različne načine (Stam in drugi 1992, 70). Filmsko naracijo je mogoče razumeti kot široko diskurzivno aktivnost, katere naloga je reprezentacija ali pripovedovanje dogodkov in situacij (Stam in drugi 1992, 97). Chatman naracijo razdeli na dve kategoriji, na *kaj* oziroma zgodbo in na *način* oziroma diskurz. Naracija obsega oboje, zgodbo in diskurz, preko katerih pove tisto, kar je na prvi pogled

skrito (1987, 19). Poleg tega je, kot pravi Turner, naracija osnova za identifikacijo in omogoča, da se preko zgodbe pretekli dogodki pretvorijo v zgodovino. Problem pa se pojavi, ker film ponavadi izbere in fokusira zgolj eno stališče, ki ga predstavi v filmu (2000, 85). Kot pravita Kavčič in Vrdlovec, pri analiziranju pripovednosti lahko ločimo tri kategorije: *čas* (odnos med časom zgodbe in časom pripovedi), *modus* (zajema pripovedne aspekte) in *glas* (predstavlja način, kako je v pripovedi navzoč sam pripovedovalec) (1999).

Da bi lažje razumeli delovanje dokumentarnih filmov, lahko prepoznamo specifične diskurzivne strategije, narativne tehnike in semantične režime. Narativne tehnike in diskurzivne strategije podeljujejo močne simbolične pomene preteklim dogodkom, ki pa so povedani samo preko tistih, ki imajo privilegij, da so slišani v dokumentarnih filmih. Vsi drugi glasovi, ki bi doprinesli k razumevanju kompleksnosti in multidimenzionalnosti konteksta zgodovine, pa so utišani (Pušnik 2009, 193). Naracije so osnove identifikacije, saj se pretekli dogodki preko zgodbe pretvorijo v zgodovino (Turner 2000, 83). Diskurz je torej povezan z različnimi praksami, ki v družbi preživijo predvsem zato, ker je to v interesu relativno močnih skupin. Tako nekateri diskurzi dobijo pečat resnice (Burr 1995, 55).

Svet kot nam ga prikaže film moramo razumeti v korelaciji s semantičnimi prvinami, ki so element stilistične transfiguracije, oziroma prikazov medsebojnih odnosov med osebami, pozicije kamere pri njihovi uprizoritvi, osvetlitve ipd. Filmska govorica se hitro spreminja, zato bi bilo primerneje uporabiti pojem stila, saj govorice ni mogoče omejiti na zbirko pravil. Metz razlaga govorico filma kot sestav kodov, ki so po značilnostih enaki filmskim označevalnim substancam oz. "materijam izraza" v filmih, kot so glasba, slika, glasovi (1999, 212).

Pomemben element filmskega jezika je *pripovedovalec* in njegovo spremljevalno komentiranje, ki potrjuje prikazovanje historičnih dokazov (Hardt in Brennen 1999, 5). Pripovedovalec je osrednji koncept zgodbe in njegova identiteta in dejanja lahko tekstu dodajo posebne značilnosti (Bal 1997, 19). Ponavadi je glas pripovedovalca moški, kar kaže na določen nivo avtoritete, medtem ko je ženski glas uporabljen za izražanje razumevanja, občutljivosti in nedolžnosti. Ženski glas naj bi vzbujal čustva (Pušnik 2009). Lingvistični nivo zgodbe je zelo pomemben – kako je naracija verbalizirana, kakšen jezik je uporabljen in kako so dogodki in ljudje opisani. Dokumentarni filmi pogosto uporabijo zgodovinarja kot glas avtentičnosti in legitimnosti, ki zagotovi profesionalno kredibilnost (Pušnik 2009, 196). V dokumentarnih filmih so mnogokrat prisotne *osebne zgodbe*. Poudarek le-teh potrdi in legitimira širši interpretativni okvir dokumentarnega filma. Gledalci takšnih historičnih

drama-dokumentarcev vstopijo v preteklost skozi melodramatične strukture in osebnih pripovedi, ki so pripovedovane skozi določen vidik. Ker so gledalci čustveno ganjeni, se lažje identificirajo z igralcem (Pušnik 2009, 194). Poleg tega pa liki v filmih gledalcu omogočijo, da lažje razume film, saj se preko njih lahko identificira. Mnogokrat so uporabljeni *črno-beli posnetki*, ki predstavljajo resničnost in preteklost, ter hkrati ustvarjajo občutek napetosti, mračnosti in neprijetnosti, pravi Lacey (1998, 39). Mnogo dokumentarnih filmov uporablja tudi *zaigrane prizore*. Le-ti so uporabljeni predvsem kot element prepričljivosti. Ponavadi so vključeni v zgodbo kot da bi bili avtentični in postavljeni skupaj z arhivskimi posnetki ali historičnimi materialnimi objekti, ter gledalcu s tem dajejo vtis, da res gledajo preteklost. Vizualna retorika potegne gledalca v zgodbo in potemtakem tudi v preteklost. Ustvarja učinek realnosti, saj ustvarja iluzijo, da je slika zgolj okno, skozi katerega gleda v preteklost. Vizualne podobe imajo poleg tega potencial, da vzpodbudijo močna čustva – posnetki od blizu, ki prikazujejo posameznike, ki izpovedujejo svoje osebne zgodbe in so vidni občutki bolečine, solze (Pušnik 2009, 197).

Veliko vlogo igra tudi *zvok*, ki filmu pomaga vzpodbuditi čustvenost in je pomemben element pri narativni funkciji (Turner 2000, 60). Obstajajo tri osnovne vrste zvokov: *glasovi*, ki so bodisi sinhroni (posneti na snemanju filma) bodisi postsinhronizirani ali komentatorski, *zvočni učinki*, *glasba* (Kavčič in Vrdlovec 1999).

Glasba v filmih veliko pripomore tudi pri sami identifikaciji gledalca s subjektom, saj se poistoveti z njihovimi čustvi, ki so prikazani z uporabo njene določene zvrsti (Turner 2000, 68). Glasba ustvari primerno ozračje in pomaga ljudem, da razkrijejo svoje občutke kot posamezniki in kot občinstvo (Frith v Pušnik 2009, 197). Pogosto nam nakazuje občutke likov in ponuja direktno čustveno izkušnjo. Poleg tega nam razkrije čustveno pomembnost določene scene. Zvok in glasba sta ponavadi uporabljena za poudarjanje čustev, za podžiganje strahu, groze, sočutja, zaničevanja ali usmiljenja. Pesem poleg tega pomaga potrditi interpretacijo, ki jo ponuja zgodba (Pušnik 2009, 198). Tudi dialogi in govor v filmu gledalcu omogočajo, da razume like in poudarja avtorjevo idejo (Benyahia in drugi 2006).

Pomemben element so tudi *koti kamer*, saj nam nakazujejo odnos do subjekta na filmu. Pomemben je odnos položaja kamere glede na snemalni objekt, torej perspektiva zajemanju prizorišča. Če je kamera v višini horizontale, v višini običajnega pogleda oz. pogleda oseb v kadru, gre za t. i. normalni snemalni kot. Če je pod mejo, govorimo o spodnjem rakurzu, če je nad njo, pa o zgornjem rakurzu. Glede na konvencionalno klasifikacijo spodnji rakurz izraža večvrednost in premoč, zgornji rakurz pa njeno podrejenost, ujetost, ponižanost in sploh

inferiornost. V nasprotju velja normalni rakurz za nedramatičnega, horizontalni pa za deskriptivnega (Kavčič in Vrdlovec 1999, 571).

V nekaterih filmih veliko vlogo odigra *osvetlitev*, ki deluje kot eden glavnih elementov ekspresivnosti (Pušnik 2009). Osvetlitev pomaga vzpostaviti željeno vzdušje v filmih in dodatno prispeva k naraciji. Eden izmed najbolj splošnih namenov osvetlitve je tudi proizvajanje realizma (Turner 2000, 64). Poleg tega osvetlitev omogoča estetsko oblikovanje stilističnih posebnosti slike, ustvarjanje atmosfere, poudarjanje emocionalnih stanj oseb in lastnosti stvari, informiranje o času dogajanja ipd. (Kavčič in Vrdlovec 1999, 452).

V velikih primerih pa je v dokumentarnih filmih uporabljena *montaža*, s katero se konstruira odnos med prikazanimi posnetki, glede na to, kako se le-ti izmenjujejo med seboj. »Lepljenje« sorodnih posnetkov pomaga pri navideznem prikazovanju resničnosti zgodovinskih dejstev. Rezi posnetkov pa poleg tega filmu dodajo določeno energičnost dogajanja (Turner 2000, 63–64).

Kljub temu da vse naštetu deluje kot navidez nepomembno, pa so ti elementi ključnega pomena pri analiziranju filmov, saj se le prek njih proizvajajo pomeni. Filmski tekst razumemo kot celoto, saj se vsi njegovi posamezni elementi skladajo in uresničujejo skupni cilj – gledalcu nekaj povedati (Kolker 1998, 12).

Vsi naštetu elementi veljajo tako za igrane kot tudi za dokumentarne filme. Kot pravi Nichols, se dokumentarni filmi od igranih ne razlikujejo v sami konstrukciji kot teksti¹, temveč je razlika v reprezentacijah, ki jih ustvarjajo.

Pri razumevanju, kako dokumentarni filmi oblikujejo specifično vedenje o preteklosti in spodbujajo določene spomine, se lahko navežemo na Foucaulta, ki je dejal, da zgodovina vedno pove več o sedanjosti kot o preteklosti. Analiza medijske reprezentacije preteklosti je lahko uporabljena kot indikator sedanjega družbenopolitičnega konteksta (Foucault v Pušnik 2009). Zato kulturni spomin lahko razumemo kot prostor diskurzivnega boja, kjer se bje bitka za pomene preteklosti in preživetje specifičnega znanja o preteklosti (Pušnik 2009). Določeni spomini so izbrani, nadzorovani, instrumentalizirani in legitimirani znotraj javnega zavedanja, da bi ustvarili nek javni konsenz in zgradili koherentno ideološko identiteto (Pušnik 2009). Zgodovina je lahko mobilizirana tako, da podpira določene podobe narodne identitete ali specifične politične režime. Za take namene morajo biti ustvarjeni novi simboli in nove točke

¹ Semiologi analizirajo film kot tekst, torej kot niz oblik, odnosov in pomenov (Turner 2004).

spomina. Ko te interpretacije preteklosti močno vstopijo v kulturni spomin, preidejo realnost in začnejo preoblikovati sedanje identitete. Dokumentarni filmi imajo moč razširiti določeno historično zavednost in privilegirati neke spomine namesto drugih. Imajo moč povezati ljudi s preteklostjo s tem, ko jim ne omogočijo zgolj interpretacije zgodovine, temveč tudi dramo, zabavo in užitek (Pušnik 2009, 201).

2.2 Dokumentarni film in kolektivni spomin v dobi množičnih medijev

Danes imajo pomembno vlogo pri ustvarjanju in ohranjanju kolektivnega spomina množični mediji, ki s pomočjo procesa reprezentacije omogočajo njegovo nenehno cirkulacijo v družbi. Kot pravi Pušnikova, mediji na zanimiv in privlačen način v sedanost pritegnejo preteklost, na ta način določajo vednost ljudi o preteklosti in posredujejo določene sheme v okviru nacionalnih, političnih interesov (2006, 10).

Kolektivni spomin torej deluje kot družbeni konstrukt, na katerega se vežejo individualni spomini posameznikov. Ravno zaradi svoje družbenosti ga lahko najdemo v artefaktih – tudi v dokumentarnih filmih. Definiramo ga lahko kot "resničen, integriran in nezaveden spomin, ki obnavlja dediščino. Na samo dejanje spominjanja vpliva nivo, do katerega se misel posameznika širi znotraj določenih okvirjev in s tem sodeluje v dejanju kolektivnega spominjanja. Posameznik se torej spominja tako, da se postavi v perspektivno določene skupine ali skupin" (Halbwachs 1992, 38).

Vendar pa na naše zamišljanje preteklosti vpliva mnogo različnih dejavnikov; že v samem trenutku, ko želimo preteklost reproducirati, delujemo pod vplivom sedanosti in družbenega okolja, v katerem se nahajamo. "Spomin je tako v zelo veliki meri rekonstrukcija preteklosti s pomočjo podatkov, sposojenih iz sedanosti, to pa so poleg tega pripravile druge rekonstrukcije, narejene v prejšnjih dobah, iz njih pa je podoba preteklosti izšla že precej predrugačena" pravi Halbwachs (2001, 75). Podobno meni tudi Connerton: "Razne podobe preteklosti uporabljamo za legitimiranje sedanjega družbenega reda" (2003, 3).

Znotraj družb 21. stoletja torej posameznikovo historično znanje ni odvisno le od njegove formalne izobrazbe ali od pripovedovanja zgodb njihovih staršev ali starih staršev, temveč postaja vedno bolj determinirano s strani medijev in drugih popularnih historičnih reprezentacij, ki vzpodbudijo domišljijo in določeno identifikacijo med preteklostjo in sedanostjo (Pušnik 2006, 90). To lahko privede do ustvarjanja vedenja o preteklosti, ki je

točno določeno in zato izpodrine drugačne reprezentacije. Dober primer za to so dokumentarni filmi.

Kot pravi Edgerton, je televizija – in z njo dokumentarni filmi, ki se predvajajo, postala glavno sredstvo preko katerega se večina ljudi uči zgodovine (2001, 1). Televizija zato mora biti razumljena kot primarni način učenja preteklosti. Tako kot je televizija množično vplivala na vsak aspekt družbenega življenja, so njeni fiksijski in nefiksijski prikazi enako pomembno transformirali mišljenja ljudi o zgodovinskih osebah in dogodkih. Pri tem imajo posebno vlogo predvsem tehnične in stilistične prvine filmov, saj le-te močno vplivajo na historične reprezentacije, ki so ustvarjene (Edgerton 2001, 1). Zgodovina na televiziji in v dokumentarnih filmih poskuša poudariti dvojno narekovanje pripovedi in biografije, v kateri se najbolje izraža televizijska tendenca personaliziranja vsega družbenega, kulturnega in historičnega znotraj dobro konstruirane strukture pripovedi (Edgerton 2001, 2).

Dokumentarni film nagovori gledalce z glasom avtoritete, ki izraža avtentičnost in objektivnost in jim hkrati ponuja iluzijo realnosti, kot da bi gledali zrcalo, ki reflektira preteklost. Svoje namene doseže z uporabo tehnik, ki so značilne za fiksijske žanre, kot so posebne rabe kamere in oblikovanja, kasnejša računalniška obdelava in zaigrani prizori. Današnji dokumentarni filmi si sposojajo tehnike produkcije TV novic, fiksijske filmske industrije in koncepta dramatičnega pripovedovanja "prime-time" oddaj (Pušnik 2009, 193). Tudi Morris Suzukijeva pravi, da je spomin postal dobičkonosna dobrina, zaradi česar bi vsak posameznik moral dobro poznati in razumeti načine, na katere mediji oblikujejo historično znanje. Vendar pa kljub temu opominja, da isti multimedijski sistem lahko prinaša tudi možnosti komunikacije alternativ, marginalnih preteklosti, ter bo nekoč celo uporaben za razvoj historične domišljije in vzpodbujanja javnega zavedanja (Morris Suzuki v Pušnik 2006, 92).

Današnji raziskovalci opominjajo na razlike med akademskih historičnim zapisom preteklosti in ostalim – kar imenujejo kolektivni spomin. S tem, ko se profesionalni zgodovinarji osredotočajo bolj na natančnost in točnost spominov, bi lahko trdili, da popularni spomini uporabljajo preteklost kot za nekakšen nauk ali mitični odziv na trenutno dogajanje, kontroverznosti in izzive (Edgerton 2001, 5–6). Vendar pa kolektivni spomin od preteklosti obdrži tisto, ki vpliva na vsakdanje življenje članov skupine in iz katere skupine črpa svojo identiteto (Robins in Olick 1998) in "gleda na preteklost nekritično, subjektivno in nemotivirano, brez dvomnosti in različnih interpretacij, stvari so poenostavljene ter predstavljene iz ene motivirane pozicije" (Wertsch 2002, 19).

Vendar pa na kulturnem in osebnem nivoju spomini pridobivajo pomen v resonanci z drugimi historičnimi konstrukti kot so filmi, slike, pripovedovanja, politične debate, ideološka prepričanja ipd. Tudi Sturkenova pravi, da obratno kot fotografije spomin ne ostaja statičen skozi čas – spomini so preoblikovani in preurejeni, nekateri nastajajo, drugi izginjajo (Sturken v Edgerton 2001, 23). Formacija in funkcija popularnega spomina je torej historično in kontekstualno povezana s potrebami določene skupnosti v določenem času (Edgerton 2001, 23). Spominjanje vodi oboje, javno pozornost in posameznikove intimne svetove. Preko teh procesov spominjanja se določenim preteklim dogodkom s poudarjanjem nameni več pozornosti, medtem ko so drugi potisnjeni v pozabo. V tem oziru lahko reprezentacije popularnih medijev postanejo avtentične javnim pričevanjem o preteklosti (Pušnik 2006, 90). Selekcija oseb, dogodkov in objektov, ki so vredni spominjanja, v določeni situaciji producira specifično historično znanje, ki okvirja javno agendo in vpliva na posameznikova občutja, identitete in dejanja (Pušnik 2006, 90). Poleg tega Hoskins opozarja, da spomin ni zgolj elektronsko mediatiziran in manipuliran fenomen; saj vsesplošna razširjenost televizije kot prvotnega dejavnika javnega, kolektivnega in globalnega gledanja le-to pogosto naredi za medij same produkcije spomina (Hoskins 2001). Na to je opozarjal tudi Foucault, ki je dejal, da "je vsako izdelovanje zgodovine manifestacija moči skupin, ki določajo njeno obliko" (Foucault v Pušnik 2006, 96). Ob tem se lahko navežemo na Gramscijevo idejo hegemonije: "spomin lahko postane prizorišče boja za hegemonično interpretacijo preteklosti, kar pomeni moralno, kulturno, intelektualno in tako tudi politično vodenje specifične interpretacije preteklosti nad vsemi drugimi interpretacijami, ki lahko potem zaseda centralno pozicijo v kolektivnem spominu" (Gramsci v Pušnik 2006, 97).

Kolektivni spomin je torej nenehni proces zamišljanja preteklosti – določene skupine ljudi, dogodka ali doživetja – v sedanjosti. "Kolektivnost", ki predstavlja ključno značilnost sedanjega spomina, je torej proizvedena, manipulirana in mediatizirana (Hoskins 2001, 334–336). Podobno pravi tudi Anderson, ki trdi, da tako preteklost kot spomin moramo razumeti kot mesto hegemonškega boja (Anderson v Edgerton 2001, 22). Spomini, ki preživijo med posamezniki in družbami, so mnogokrat v nasprotju s historičnim diskurzom, ki je propagandno ustvarjen preko kulturnih in vladnih institucij. V tem primeru je naše razumevanje preteklosti "proizvedeno" in ne spominsko, saj deluje pod močnim vplivom globalnih podob prikazanih preko televizije in filma (Hoskins 2001, 15).

Ker je prvotna funkcija dokumentarnih filmov dokumentiranje realnosti, so najbolj primerni za predstavljanje realnih dogodkov in oblikovanje kolektivnega spomina. Ker torej

dokumentarne filme dojemamo kot prikaze resničnosti, verjamemo tudi, da je način, kako so le-ti predstavljeni, resničen. Kljub temu da nam dokumentarni filmi prikažejo preteklost, ki je močno definirana, jasna in točna, pa se je potrebno zavedati, da je ta »resničnost« zavedljiva, saj nas zgolj vodi do prepričanja, da se je »res tako zgodilo« (Hoskins 2001, 335). Gre za delno zavedni proces, kjer nekatere spomine izbrišemo in druge selektivno prenašamo v sedanost. Spominjanje oziroma pozabljanje je tako razumljeno kot aktivni proces, ki se ga poslužujemo za izogibanje neprijetnim spominom (Hoskins 2001, 335).

Kritični diskurz pri reprezentaciji in našem razumevanju preteklosti je torej pod močnim vplivom mediatiziranih razmer današnje sodobnosti. Povezave med individualnim, kolektivnim in elektronskimi mediji so prenovljene v pogojih "takojšnjosti" modernega časa, pravi Hoskins (2001, 13). Podobno tudi Rose kolektivni spomin označi kot tisti spomin, ki nastane preko "umetnega – artificial spomina", torej spomina, ki ga ustvarijo mediji. Umetni spomin predstavlja jedro kolektivnega spomina, saj hkrati osvobaja in omejuje naš lastni spomin, saj nam zapoveduje kaj si je potrebno zapomniti in na kakšen način (Rose v Hoskins 2001). Vendar pa se ključni problem pri globalni digitalizaciji spomina, ki je ustvarjen in manipuliran, kaže pri sami avtentičnosti le-tega. Kakšna je torej njegova historična korektnost? Kot pravi Rose, lahko živimo z umetnim spominom, vendar ne smemo živeti z umetno zgodovino (v Hoskins 2001). Televizijska minljiva, trivialna in površinska produkcija dogodkov služi kot prepreka pred posameznikovim preudarjanjem o njeni dejanski vlogi pri "izmišljanju" spominov in zgodovine. Vendar, kot meni Hoskins, se v tem kaže ironija, saj so medijske podobe, predstavljene na televiziji, razumljene kot resnične in avtentične in se tako vključijo v določene aspekte zgodovine. Televizija in dokumentarni filmi tako postanejo primarni viri informacij in oblikovalci "originalnega" spomina (Hoskins 2001).

Bistvena ideja samega kolektivnega spomina je torej dejanska ohranitev preteklosti. Vendar zgolj zastarele reprezentacije preteklosti ne zadoščajo, saj potrebujemo prizadevanja zgodovinarjev za avtentičnost in originalnost ter preteklost, ki ustreza osebi, kraju ali dogodku, ki je poustvarjen v sedanosti.

3 Kulturnozgodovinski kontekst hladne vojne in berlinskega zidu

Po koncu druge svetovne vojne je kapitulacija sil osi temeljito spremenila politični položaj na svetu. Potsdamska konferenca je leta 1945 določila, da se premagana Nemčija razdeli na štiri cone, ki bodo dodeljene zmagovalkam – Sovjetski zvezi (SZ), Združenim državam Amerike (ZDA), Franciji in Veliki Britaniji. Na štiri cone je bila razdeljena tudi prestolnica Nemčije – Berlin. Kljub temu, da je bilo predvideno, da bo okupacija trajala le kratek čas, do podpisa formalnih mirovnih pogodb, pa je do tega prišlo šele leta 1990 ob ponovni združitvi Nemčije (Konte 1996).

V vseh državah, ki so v vojni sodelovale, so se sprožile "obsežne politične preobrazbe" (Konte 1996, 971). Sile osi, kamor so spadale Nemčija, Italija in Japonska, so izpadle iz skupine velesil in "stara Evropa se je morala dokončno posloviti od nekdanje vodilne vloge v svetovni politiki" (Konte 1996, 972). Zmagoviti državi ZDA in ZSSR sta začeli zapolnjevati praznino, ki je nastala s propadom sil osi in se močno politično okrepili, kar je povzročilo, da se je svet začel deliti in usmerjati bodisi k ZDA bodisi k ZSSR (Konte 1996, 971–972).

Po letu 1945 je torej v svetovni politiki vladalo stanje popolne bipolarnosti. "Uveljavljanje gospostva dveh blokov pa ni bilo mirno, temveč polno ostrih spopadanj v t.i. *hladni vojni*. Hladna vojna naj bi bila "stanje ne vojne ne miru". Velja za zgodovinsko obdobje nasprotij družbenopolitičnih, gospodarskih in vojaških sistemov v času, ko je nastajalo veliko sprememb (Nečak 1999, 5). Razcepitev sveta na bloka je dobivala dodatne razsežnosti zaradi dveh temeljno različnih družbenih sistemov in zaradi njihovih ideologij (Konte 1996, 972).

ZDA je svojo zunanjo politiko organizirala v "znamenju protikomunizma" in s tem poskušala uvesti politiko zaustavljanja sovjetskih teženj po prevladi (Konte 1996, 972). Podlaga za politiko takšnih teženj je predstavljal Marshallov načrt, ki je zajemal obnovitveni program za gospodarsko oslabele Evropo. SZ je v odgovor ustanovila Informacijski biro komunističnih in delavskih partij (Informbiro), s katerim pa si je želela okrepiti lasten nadzor.

Dokončni razkol med vzhodnimi in zahodnimi okupacijskimi conami je povzročila tako imenovana "*valutna reforma*", ki je povzročila, da je Sovjetska zveza 24. junija 1948 zaprla vse dovozne poti v Berlin. Ker sta ZDA in Velika Britanija šteli Berlin za simbol zadrževanja sovjetskega vpliva v Evropi in predvsem v Nemčiji, sta začeli prestolnico oskrbovati z letali (Konte 1996, 981).

Ena izmed glavnih posledic hladne vojne je bila leta 1949 – ustanovitev dveh nemških držav iz okupiranih con (Zvezne republike Nemčije – ZRN in Nemške demokratične republike – NDR).

Zahodna Nemčija je bila v okviru Marshallovega načrta deležna devizne pomoči, saj so ZDA želele razviti Evropo v poslovno zmožno trgovsko partnerico in pridobiti v njej trg za ameriške izdelke, ter hkrati politično in gospodarsko okrepiti svoj del države (Konte 1996, 977). Država je kmalu dosegla ekonomsko rast in se leta 1955 priključila NATO paktu. Vzhodna Nemčija, ki pa je pripadala vzhodnemu bloku, pa je bila deležna politične in vojaške kontrole Sovjetske zveze in kasnejšega Varšavskega pakta. Kljub navidezno demokratični državi je bila politična moč v rokah vodilnih članov komunistično usmerjene stranke Enotna socialistična partija Nemčije (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands – SED).

Prebivalci NDR so začeli z množičnimi stavkami in demonstracijami, saj so zahtevali izboljšanje gospodarskih razmer, svobodne volitve in odstop vlade Enotne socialistične partije Nemčije (Konte 1996, 990). Nezadovoljstvo, ki je sprožilo vstajo, je bilo povezano s prenatrjenimi vladnimi ukrepi za graditev socialistične družbe, z gospodarskimi težavami, razmeroma nizko življenjsko ravni, slabo preskrbo s hrano in tudi s spoznanjem o zahodnem načinu življenja (Konte 1996, 990). Razlike med državama in v sami kakovosti življenja so se nenehno večale, zato se je množilo tudi število selitev iz vzhodne v zahodno Nemčijo, kar je povzročilo zaostrovanje meje med obema stranema. Le-to so sprva nadzirali zgolj policisti, kasneje pa so začeli postavljati tudi ograje in jarke (Judt 2005). Med letoma 1949 in 1961 naj bi vzhodno državo zapustilo približno 2,6 milijona prebivalcev. Selitve so začele ogrožati tako gospodarsko moč kot tudi sam obstoj NDR. Zato so se 13. avgusta 1961 v zgodnjih jutranjih urah zaprle meje med vzhodnim in zahodnim Berlinom ter se začela gradnja zidu (Judt 2005, 297). Okoli 160 km dolg zid je mesto razdelil na dva dela. Dopolnjeval ga je tudi obsežen varovalni sistem kot so bile žice, jarki, kontrolna vozila in stolpi. Kljub temu pa je prihajalo do mnogih poskusov pobega, za katere pa je bilo vojakom, ki so nadzorovali meje, naročeno, da jih je potrebno zatreti za vsako ceno (Judt 2005, 297).

Po več kot 28 letih je NDR odprl zahodne meje. Padec zidu so povzročili množični protesti in zborovanja, ki so uveljavljali zahteve po svobodnem potovanju državljanov vzhodnega dela, ter razni pobegi na zahod, ki so potekali preko evropskih prestolnic. Najpomembnejši dejavnik padca zidu pa je bila konferenca, na kateri Günther Schabowski, predstavnik Enotne socialistične partije, poda govor o spremenjenih pravilih potovanja. Ker je bil njegov govor predvajan v živo po televizijskih sprejemnikih, ga je spremljala večina prebivalstva. Njegov

legendarni odgovor na vprašanje novinarke² je sprožil val več tisočih Berlinčanov k mejnim prehodom in zahtevo po odprtju meja. Mejni prehodi so se pod pritiskom množice odpirali in zid je 9. novembra 1989 padel. Padeč zidu je svetu nakazal, da prihaja konec pomembnega obdobja v sodobni zgodovini, ki je zaznamovalo vzpon in pozneje hegemonijo, nazadnje pa postopen razkroj komunistične ideje. Kar se je zgodilo tistega dne, ima torej veliko večje posledice od svojega takojšnjega učinka, se pravi prostega gibanja med obema deloma mesta, ki mu je čez nekaj mesecev sledila združitev Nemčije. V duhu sodobnikov je postal padeč zidu simbol za propad komunizma (Todorov 2012, 9).

Ko je prvi val evforije ob združenju Nemčije oktobra 1990 popustil, je postalo jasno, da naloga združevanja dveh držav ne bo zgolj politični in ekonomski izziv. Po štiridesetletni ločenosti je z integracijo vzhodne Nemčije v demokracijo zahodnega dela države prišlo do vprašanja kulturne enotnosti. Novosti so v obeh državah predstavljale težave, saj so zamajale jedro politike identitete in spomina, ki je v preteklosti v obeh državah težila predvsem k skupni strategiji izoliranosti, sedaj pa sta bili prisiljeni k direktni izmenjavi (Meseth 2012,14). Kar nekaj desetletij so liberalno-kapitalistični in državno-socialistični režimi vlagali ogromne količine pedagoških in ideoloških virov v izobraževanje svojih državljanov v "edino" resnico, ki je opravičevala polarizirano geopolitiko v drugi polovici 20. stoletja (Boyer in Yurchak, 2012). Bistvo te resnice je bilo, da nič ne bi moralo biti večje nasprotje liberalnim pravicam in svobodam zahodne demokracije kot tiranija komunizma ali če gledamo z druge strani – nič ne bi moralo biti večje nasprotje internacionalističnih, komunitarističnih vrednot socializma kot pa plenilska, vase-zagledana razredna družba kapitalizma. Tako se je prava bitka za enotnost naroda po padcu zidu šele dobro začela.

²»V tujino se bo lahko potovalo, ne da bi bilo potrebno na podlagi posebnih predpostavk zaprositi za dovoljenje. Odobritev bo podeljena takoj. Potovalno vizo bo mogoče pridobiti, ne da bi za to morali navajati posebne razloge. Iz NDR v ZRN bo možno prehajati skozi vse mejne prehode ...«

Novinarka: »Kdaj se bo to zgodilo?«

Schabowski (listajoč po papirjih): »Kolikor vem, takoj, nemudoma« (Hertle in Elsner 1999)

4 Semiološka in diskurzivna analiza dokumentarnih filmov

V teoretičnem delu sem se posvetila teoriji reprezentacije in ustvarjanju pomenov preko elementov filmskega jezika v dokumentarnih filmih. Želela sem opisati kako ti elementi delujejo kot celota in gledalcu na specifičen način posredujejo znanje o preteklosti. S tem pomagajo pri (pre)oblikovanju kolektivnega spomina o preteklem dogajanju. S prikazovanjem podob jim uspe poustvariti preteklost, ki je v skladu z vrednotami in prepričanji, ki jih podpira določena ideologija. V analizi filmov me bo predvsem zanimalo, v kolikšni meri obravnavana dokumentarna filma vsebujeta prvine in elemente dokumentarnih filmov in načinov reprezentacije, ki sem jih opisovala v teoretičnem delu, saj ravno z njimi ustvarjata pomene in oblikujeta kolektivni spomin o dogajanju. To bom preverjala tako, da bom pozorna predvsem na narativne strukture (kakšen je potek filmov), upovedovanje zgodbe (opazovala bom s katerimi elementi in s kakšnim jezikom je predstavljena zgodba in opisani dogodki) in vizualno retoriko (pozorna bom na kote kamer, osvetlitve, montaže ...). S tem bi rada ugotovila, če obstajajo razlike med analiziranima filmoma in kakšne pomene posredujejo uporabljeni elementi.

Ko sem iskala dokumentarne filme, sem ugotovila, da je na izbrano tematiko mogoče najti izredno veliko filmov. Za analizo sem si izbrala dva dokumentarna filma. Prvi film *Der Fall der Mauer*, posnet leta 1994, je nemške produkcije, drugi *Berlin History – The Fall of the Wall*, posnet leta 2009, pa britanske. Razlogov, da sem si izbrala ta filma, je več. Želela sem primerjati film nemške produkcije, ki prikazuje zgodovinsko obdobje lastne države, s filmom tuje produkcije, ki pa bo najbrž na isto zgodovinsko obdobje gledal z drugačne, tuje perspektive. Ker je moj namen iskati razlike med filmoma predvsem zaradi države njune produkcije, sem želela, da sta si vsebinsko kar se da podobna. Oba filma sta tako ustvarjena iz novinarskih prispevkov in iz originalnih posnetkov novinarjev in ne vsebujeta nobenih igranih prizorov. Drugi razlog za izbor filmov pa je njuna potencialna visoka gledanost in dostopnost – *Der Fall der Mauer* se je predvajal na programu National Geographic in bil kot bonus dvd dodan ob izdaji revije Spiegel. *Berlin History* pa je bil ustvarjen v sklopu BBC-jevih dokumentarnih filmov.

4.1 Narativna struktura

Dokumentarni filmi se v veliki večini poslužujejo linearne narativne strukture, ki vsebuje jasen začetek, osrednji del – zaplet in zaključek. Analizirana filma imata zelo podobno

narativno strukturo – oba se začeta z dogajanjem 9. novembra 1989, takoj po padcu zidu, kjer prikazujeta kako ljudje praznujejo in se veselijo ob prostem prehajanju iz zahodnega dela na vzhod (in obratno), vendar se kmalu po teh začetnih minutah filma vrneta v preteklost in postavita nek kontekstualni okvir dogodkov in vzrokov, ki so pripeljali do padca zidu. *Der Fall der Mauer* se osredotoči na povojne posnetke Berlina in opustošenja in začetke gradnje zidu. Nato nekaj pozornosti nameni pobegom čez zid in razmeram v mestu, ki so se vedno bolj zaostrovale. Prikazani so množični protesti in dogajanje se postopoma začne vračati na začetek, na noč 9. novembra in prikaže paznike, ki so začeli spuščati ljudi preko zapornic. Dogajanje se ponovno linearno nadaljuje. Prikazani so govori politikov 10. novembra in postopno podiranje zidu v kasnejših dneh. Na koncu filma pa se zopet vrnemo na 9. november, ko se je odprl prehod. Prikazana je ista množica kot na začetku, ljudje pojejo, odpirajo šampanjce, plešejo. Za tem se posnetek prestavi na Brandenburška vrata, ki so ob začetku uporov leta 1989 simbolizirala svobodo in željo po enotnosti. Film ob zaključku prikaže, ko takratni zahodnonemški kancler Helmut Kohl prvi zakoraka skozi vrata proti vzhodnonemškemu premieru Hansu Mudrowu. V tem trenutku so vrata simbolizirala složnost mesta in svobodo meščanov.

Zelo podobno tudi *Berlin History* svojo pripoved začne z devetim novembrom in prikazom ljudi, ki dvigajo zapornico na prehodu iz vzhodnega v zahodni Berlin, ki ga spremlja glasno vzklikanje, ploskanje, smeh in solze. Ta dokumentarni film prikazuje dogajanje v treh časovnih obdobjih, naprej leta 1989, nato se na primeru osebne zgodbe ustavi v letu 1999 in nato še leta 2009. V nadaljevanju filma se zaradi vzpostavitve kontekstualnega okvirja dogajanje prestavi še dlje nazaj, na čas po 2. svetovni vojni, razdelitvi Nemčije in začetke gradnje zidu. Tekom filma se dogajanje velikokrat prestavlja na leto 2009, ko Hanrahan hodi po sodobnem Berlinu in pripoveduje svojo zgodbo, nato pa se kmalu vrne v preteklost, na leto 1989, kjer prikaže vzroke, ki so pripeljali do padca zidu. Postopoma se približujemo dogodkom, ki so bili prikazani na začetku filma, torej zopet je prikazan 9. november in množica, ki slavi odprtje prehodov.

Takšna narativna struktura pripovedovanja gledalcu prikaže širši kontekstualni okvir (dogajanje med 2. svetovno vojno, začetki gradnje zidu in dogodki, ki so pripeljali do le-tega), ki gledalcu da občutek, da je film zgolj okno v preteklost ter s prikazovanjem zgodovinskih posnetkov poudarja svojo avtentičnost. Vendar je ta okvir hkrati izredno omejen, zaradi česar so prikazani izbrani dogodki tako, da spodbujajo način gledanja, ki ga želi ustvarjalec filma doseči in ki je v skladu z dominantno ideologijo.

4.2 Verbalizacija zgodbe

Pri verbalizaciji zgodbe, predstavljene v filmu, opazujemo predvsem kako je zgodba ubesedena, torej kakšen jezik je pri tem izbran in kako so določeni dogodki opisani (Pušnik 2009, 196). Pri dokumentarnih filmih je pomemben glas pripovedovalca, ki ima predvsem vlogo povezovalca dogodkov in služi kot dokaz avtentičnosti. V *Der Fall der Mauer* pripovedovalec ni eden, temveč sta dva (Aust in Klocke, novinarja, ki sta ustvarila film). Kljub temu da je ženski glas v vlogi pripovedovalca v dokumentarnih filmih ponavadi uporabljen v delih, kjer želimo pri gledalcu vzbuditi čustva, pa je v tem filmu drugače, saj si Klockejeva vlogo pripovedovalca deli popolnoma enakovredno in izmenjujoče. Pripovedovalca na začetku komentirata dogajanje izpred Brandenburških vrat, kjer je prikazan posnetek, ko ljudje plešejo in pojejo ter ponosno dvigajo zastavo. Pravita, da je konec dobe, ki se je imenovala socializem. Posnetek nato prikaže kvadrigo na vrhu Brandenburških vrat (gre za boginjo miru, ki se vozi v kočiji), na katero obešajo zastavo. Pripovedovalka na tem mestu reče, da konji, ki vlečejo kočijo, galopirajo proti zahodu, proti prihodnosti. S tem gledalcu nakaže izredno optimistične napovedi in namigne, da s padcem zidu prihajajo boljši časi. Pripovedovalca se na začetku za nekaj minut osredotočita na obnovo dogodkov, ki so pripeljali do padca zidu. Tudi, ko govorita o opustošenju po vojni in posnetki prikazujejo ruševine Berlina, požgan parlament "Reichstag", se posnetek ustavi na požganem napisu "DEM DEUTSCHEN VOLKE – (za) nemške ljudi", ki je veljal za znak demokracije. Pripovedovalec doda, da Reichstag potrpežljivo čaka, da ponovno izpolne svojo misijo – kar je združen narod Nemčije – torej gre zopet za nakazovanje optimistične prihodnosti z drugačno politično ureditvijo. Prikazan je tudi govor dveh najpomembnejših nemških politikov v takratnem času. Prvi je bil Willy Brandt, ki je znan zaradi tako imenovane "Ostpolitik" – prizadevanja za izboljšanje odnosov z vzhodno Nemčijo in Sovjetsko zvezo. Brandt v svojem govoru reče: "Z betonskimi zidovi in ograjami iz bodoče žice delujemo proti toku zgodovine!" Množica mu na koncu glasno ploska. Nato pa je prikazan še govor Helmuta Kohla (nemškega kanclerja, ki je pri padcu zidu odigral izredno pomembno vlogo, saj si je ves čas prizadeval ponovno združiti Nemčijo). Že sam izbor prikazovanja govorov politikov, ki sta si prizadevala za združevanje in dobre odnose, gledalcu zopet sporoča, da so si Berlinčani ves ta čas razdelitve prizadevali, da zopet postanejo enotno mesto in Nemci enoten narod.

Za podrobnejšo interpretacijo sem si izbrala osebno zgodbo. Gre za prikazovanje množice, ki 9. novembra zahteva, da se odprejo meje, prikazano na osebni zgodbi ženske, ki prosi paznike, naj njene otroke spustijo na drugo stran mesta. Z analizo le-te sem želela pokazati,

kako z uporabo različnih verbalnih in vizualnih elementov film ubesedi dogodek na podlagi osebne zgodbe.

Po množičnih protestih, ki so postajali vedno bolj intenzivni, in po znani izjavi predstavnika Enotne socialistične partije Nemčije, Güntherja Schabowskega, so Berlinčani hiteli k mejnim prehodom in zahtevali odprtje meja. Kmalu so pazniki na nekaterih prehodih dobili okrepiteve in niso znali reagirati na vedno večje množice ljudi. Na tem mestu je predstavljena zgodba mlade matere, ki kriči na paznike in prosi, da naj jo z otroki spustijo na drugo stran, da bi jim lahko omogočila boljše življenje na zahodu. Dogajanje spremlja komentar pripovedovalke, ki reče: *"Prikazana je bila realnost življenja kot na igralskem odru. Ta scena je postala simbol večera, ko se je vse spremenilo."* V kričečo in jokajočo žensko so uprti reflektorji, kot da bi res nastopila na odru gledališča in ne na ulici, po licih ji tečejo solze in prosi paznike, da jo spustijo mimo. Po vsej izrečenih prošnjah, obljubah in grožnjah nato v solzah samo še ponavlja: *"Prosim, prosim, prosim."* Nato pa jo začne podpirati celotna množica, ki stoji za njo in v enem glasu začnejo vzklikati: *"Spustite jo mimo, spustite jo mimo!"* Na koncu jim zakriči, da hoče svojima sinovoma zagotoviti prihodnost, študij, življenje, ki ga tukaj ne bosta mogla imeti. *"Vam je to tako težko razumeti?"* Temu sledi mučna tišina. Molk, kot pravi Pušnikova, ima za gledalca močan identifikacijski naboj, saj lahko občuti mučnost situacije in bolečino nastopajočih (2003, 274). Na njeno vprašanje gledalcu odgovori pripovedovalka, ki reče, da so pazniki razumeli in da so jo osebno pospremili na drugo stran. Kmalu zatem, ravno po izjavi paznika, da naj se vrnejo domov, da se ne bo nič več zgodilo, pa skozi Brandenburška vrata zakorakajo tudi prebivalci iz zahodnega dela, ki jih z velikim veseljem sprejmejo na drugi strani. Pazniki se nato končno umaknejo in pustijo prost prehod. Posnetek nam pokaže, da so si Nemci prizadevali ustvariti boljše življenje, pri čemer so se zavedali, da bo lažje, če odidejo na zahod. Pokaže tudi, da so kot ljudstvo pripravljeni stopiti skupaj in pomagati drug drugemu, saj je na koncu že celotna množica kričala, naj jo spustijo mimo. Ustvarjalca poleg tega z vsemi naštetimi elementi želita pri gledalcu vzbujati empatijo do ženske in s tem povečati učinek dramatičnosti.

V *The Berlin History* je pripovedovalec moški – Brian Hanrahan, ki ima glavno vlogo povezovalca dogajanja in se v filmu pojavlja leta 1989, 1999 in v letu 2009. Enako tudi kot v prvem filmu se ob pripovedovalčevem komentiranju dogodka le-ta predvaja tudi na posnetku (npr. ko govori, da je gradnja zidu razdrla družine, je na posnetku prikazana gospodinja, ki maha v slovo in si briše solze). S tem posnetkom doda verodostojnost. Hanrahan se skozi film konstantno pojavlja pred kamero. S svojo prisotnostjo lastnemu pripovedovanju da

verodostojnost očitvidca. Njegovim posnetkom je v desnem zgornjem robu slike vedno dodan datum, ki gledalcu olajša spremljanje letnice dogajanja, saj le-ta s pomočjo montaže posnetkov nenehno preskakuje iz leta 1989 na 1999 in 2009. Film vključuje tudi izredno veliko izjav politikov, ki so delovali v tem času. Tudi njihova vloga je za namene dokumentarnega filma zelo pomembna. Dokumentarni filmi gledalcu ponujajo iluzijo realnosti in mu dajejo občutek, da gledajo skozi neko zgodovinsko okno. Za razliko od prvega filma so v angleški dokumentarni film vključene tudi izjave politikov, ki v tistem času niso delovali na političnem področju Nemčije, temveč tudi drugje. Tako je vključena izjava Mikhaila Gorbacheva, takratnega generalnega sekretarja Sovjetske komunistične stranke, ki si je prizadeval politično reformirati Sovjetsko zvezo z uvedbo raznih programov, kot so Glasnost in Perestrojka. V filmu je Gorbachev prikazan, ko prileti v Nemčijo, da se udeleži 40. obletnice države. Kot pravi pripovedovalec je bil Gorbachev izredno v zadregi, ko je moral spremljati grozeče vzhodnonemško razkazovanje vojaške moči. Gorbachev se nato pojavi pred kamero in poda izjavo, da je želel uvesti spremembe in da je na to opozarjal tudi Ericha Honeckerja, nemškega komunističnega politika v Nemški demokratični republiki, vendar naj bi ga le-ta ignoriral. Dejal je: *"Erich me je popolnoma ignoriral in pel naprej, pel svojo vedno isto pesem in me poskušal prepričati, da je vse v redu. Sam pa sem razumel, da se bo situacija spremenila."* Kljub temu, da izjava Gorbacheva leti zgolj na enega politika, pa gledalec njegovo mnenje posploši na celotno politično vodstvo vzhodne Nemčije. Gledalec lahko prevzame mnenje, da so bili vsi politični voditelji zadovoljni z razmerami v državi in si niso želeli sprememb. Zopet je opazna velika razlika glede na prikazovanje političnih govorov v prvem film, ki pa ravno nasprotno prikaže govora politikov, ki sta si močno prizadevala za spremembe v državi.

Na črno-belem posnetku je nato prikazan znani govor ameriškega predsednika Kennedyja, 26. junija 1963 v zahodnem Berlinu, ko izgovori slavni stavek: *"Ich bin ein Berliner"* (*Sem Berlinčan*), ki ga zopet spremlja datum dogodka. Omenjeni govor velja za enega njegovih boljših in predstavlja pomemben dogodek v zgodovini hladne vojne. S tem stavkom je Kennedy želel izraziti podporo Združenih držav zahodni Nemčiji po gradnji zidu, da bi preprečili masovne selitve na zahod. Posnetek komentira Hanrahan, ki pravi, da Kennedy zariše ločnico med dvema tekmovalnima ideologijama. Zopet lahko opazimo navezovanje na politiko in na poudarjanje različnih ideologij. Film nato prikaže navdušen odziv publike. Kennedy je, kljub slovnični nepravilnosti stavka, želel spodbuditi prebivalce zahodnega Berlina in jim izraziti podporo v težkih časih. S tem posnetkom film želi prikazati, da morajo

Berlinčani v ZDA videti podporo in pomoč, ki jim bo pomagala uvesti demokracijo in blaginjo.

Naslednji posnetek prikazuje Margaret Thatcher, takratno britansko predsednico vlade, ki poda izjavo: "*Neskončno moramo biti hvaležni ljudem za železno zaveso, ki nikoli niso izgubili upanja v svobodo. Sedaj pa nas čaka težko, praktično delo grajenja demokracije in potem bomo videli, kaj se bo zgodilo.*" Ob Thatcherjevi izjavi menim, da je poudarek predvsem na enačenju med svobodo in demokracijo. Torej je njena izjava zopet izredno politično obarvana, saj je vzhodne Berlinčane označila kot zapornike komunističnega sistema. Le-ta je na nek način to res predstavljal, sploh po izgradnji zidu. Dokumentarni filmi so torej lahko uporabljeni v propagandne namene, v tem primeru v namene širjenja in poudarjanja demokracije in zaviranje razvoja in širjenja komunizma, kar je bilo v interesu političnih voditeljev zahodnih držav.

Tudi v filmu *Berlin History* sem se želela osredotočiti na osebno zgodbo, za katero menim, da nosi velik pomen. Osebne zgodbe v dokumentarnih filmih služijo za potrjevanje in legitimiranje interpretativnega okvira dokumentarnega filma. Gledalci se preko osebnih zgodb vrnejo v preteklost preko "melodramatične strukture". Ker so gledalci čustveno ganjeni, se lažje identificirajo z igralcem (Pušnik 2009, 194).

Osebna zgodba se začne s Hanrahamovim stavkom, da se je po padcu zidu Nemčija začela celiti kot država in Berlin kot mesto. Nadaljuje, da pa je problem nastal pri celjenju življenj ljudi, ki so bili vpleteni. Predstavi nam Steffi Ruben in Klaus Kubatha, nemški par, ki je živel v vzhodnem Berlinu. Njuno pripovedovanje je posneto leta 2009, v njuni skromni hiši, za kuhinjsko mizo. S tem ju doživljamo kot sebi enaka in podkrepi resničnost njunih izjav. Steffi komaj govori angleško, Klaus pa angleščine sploh ne govori. Dogajanje povezuje Hanrahan, ki ima zopet enako vlogo. Sprva opisujeta njune spomine na 9. november 1989, poudarjata predvsem hrup in navdušenje ljudi, ki so se zbirali pri zidu, katerim sta se pridružila tudi sama. Na tem mestu se izredno dobro vidi tehnika lepljenja in montaže, saj je njun glas v nadaljevanju uporabljen zgolj kot "voice-over", posnetki pa nam kažejo množico ljudi pri zidu, enako kot na začetku filma. Ob korakanju vzhodnih Berlinčanov po zahodni strani mesta kamera ujame isti par, ki na Hanrahanovo vprašanje, če nočeta ostati na zahodu, zelo odločno odgovorita: "*Ne, nikoli.*" Posnetek začne komentirati Hanrahan, ki gledalcem razloži, da je Steffi in Klaus spoznal 20 let nazaj. Razložita mu, da zahodni Berlin želita obiskati samo kadar bosta obiskala prijatelje, koncerte ipd. Nato pa nas Hanrahan popelje v leto 1999, ko je prvič obiskal Steffi in Klaus. Razloži nam, da sta zelo nesrečna. Steffi zastavi vprašanje: "*Če*

bi bilo zopet 1989 leto in bi imela možnost, da se odločiš, ali bi ponovno izbrala združitev?" In ona mu odgovori: "Ne." Nato pa se zopet vrnemo v leto 2009 v njuno kuhinjo, kjer ju ponovno vpraša: "*Kaj pa po vseh teh letih, sta srečnejša?"* In ona mu zopet odgovori: "*Srečna? Ne.*"

Opisani element osebne zgodbe ima pomembno vlogo v dokumentarnem filmu. Takšen način pripovedovanja pri gledalcu vzbudi občutek empatije, kar mu pomaga pri vživljanju v samo dogajanje. Vse skupaj na koncu igra pomembno vlogo pri gledalčevem doživljanju resničnosti filma. Ker Halbwachs pravi, da se posameznik spominja tako, da se postavi v perspektivo določene skupine (1992, 38), bi v tem primeru lahko rekli, da se gledalec postavi v perspektivo para predstavljenega v zgodbi in se spominja enako kot onadva in hkrati lahko prevzame njuno mišljenje glede združitve Nemčije, ki je izredno negativno. Poleg tega bi lahko njuno mišljenje posplošil na vse Berlinčane ali celo na celotno Nemčijo. Na tem mestu vidimo funkcijo dokumentarnih filmov in njihovo moč, da razširijo določeno historično zavednost s tem, ko privilegirajo določene spomine. Pomeni so v tem primeru povedani samo preko tistih, ki imajo možnost biti slišani. Torej, zakaj je v tem filmu uporabljena ravno zgodba Klause in Steffi, nezadovoljnih prebivalcev, ki si želita, da se zid nikoli ne bi podrl? Zakaj je nasprotujoče mnenje utišano oziroma zakaj ni predstavljena tudi zgodba posameznika, ki pa padec zidu odobrava? Pri tem zopet pridemo do ideje hegemonije in diskurzivnega boja, ki omogoča, da imajo dokumentarni filmi moč razširjanja določene historične zavednosti s privilegiranjem ali utišanjem določenih glasov in spominov. Spomin je tako bojišče za hegemonično interpretacijo in zgodovina je lahko predstavljena na način, ki podpira ali nasprotuje določenemu političnemu režimu. V tem primeru gre za kritiko socializma in načina življenja, ki ga je razvijal, saj dobimo občutek, da so ljudje na zahodnem delu živeli veliko boljše, česar si drugi na vzhodu niso mogli privoščiti.

4.3 Vizualna retorika

Vizualna retorika velja za enega najpomembnejših pomenskih sistemov v dokumentarnih filmih. Vključuje vse od osvetlitve, kamere, igranih prizorov ipd.

V *Der Fall der Mauer* so uporabljeni posnetki, ki so bili ustvarjeni kot novinarski prispevki. Kot kamere je tako večinoma v višini horizontale – gre za normalni snemalni kot (Kavčič in Vrdlovec 1999, 571). Osvetlitev posnetkov je naravna. V filmu je prikazanih mnogo posnetkov množičnih pobegov, ki so prikazani kot novinarska poročila in en resnični posnetek, ki prikaže pobeg na primeru osebne zgodbe, saj je eden izmed beguncev tisti, ki v rokah med begom drži kamero. Kamera se med snemanjem tresne, zmoči in gledalcu nasploh da občutek, kot da je zraven in da tudi on beži. Slišimo lahko globoko dihanje snemalca, šepetanje med njima in tresenje glasu. Vsi ti elementi pri gledalcu podžigajo strah in mu omogočijo, da se vživi v dogajanje prikazano v filmu. Namen teh je pri gledalcu vzbuditi emocije strahu in groze, ki so jih doživljali prebivalci vzhodnega dela, ko so poskušali prebežati v boljšo prihodnost. Kljub temu da film ne vsebuje igranih prizorov, pa posnetki vseeno vzbujajo močna čustva s prikazovanjem ljudi, ki izpovedujejo svoje zgodbe. Kot pravi Pušnikova, dramtizacija in personalizacija zgodb postaja skoraj ekskluzivni način pripovedovanja v dokumentarnih filmih (2003, 271). Kot meni Nichols, se pri interaktivnem načinu dokumentarne reprezentacije poudarja pričevanja ali verbalno izmenjavo in podobe dokazovanja (v Kavčič in Vrdlovec 1999, 151). Tak način omogoča filmarju, da je v odnosu do nastopajočih v filmu kot udeleženec v dogajanju (1999, 151). Za primer sem si izbrala posnetek fanta, ki ga Aust in Klocke intervjuvata, ko stopi iz vlaka po pobegu na zahodno stran. Ko ga vprašajo kaj si misli zdaj, ko je svoboden, reče: "*Moja žena je še vedno mrtva.*" Opazimo lahko solzne oči in bolečino v njegovem izrazu. Te tehnike so rabljene z namenom, da določijo središče pozornosti (solzne oči, utrujen obraz, bolečina) ter tako upravljajo s pogledom gledalca, ko mobilizirajo njegove simpatije (Pušnik 2003, 273). Snemani so ponavadi zelo od blizu, tako da gledalec lahko vidi bolečino na obrazu ali solze. Takšna narativna struktura pri gledalcu vzbuja sočutje, saj se opre na patos, ki je tesno povezan z "refleksom solz" (Langer v Pušnik 2003, 273). Ustvarjalca filma hočeta prikazati kakšne grozote so ljudje doživljali s tem, ko so želeli uiti na drugo stran, v boljšo prihodnost. Takšni elementi igrajo na osnovna človekova čustva kot sta žalovanje in jeza (Pušnik 2003, 273). Dokumentarni film se torej poslužuje sredstev, ki so tipična za melodrame. Ljudi povezujejo s

preteklostjo tako, da jim poleg interpretacije zgodovine ponujajo tudi dramo, zabavo in užitek (Pušnik 2009, 201).

Tekom filma novinarske prispevke nadomestijo starejši posnetki, nekateri barvni, nekateri črno-beli. To so predvsem posnetki, ki prikazujejo opustošenje Berlina po 2. svetovni vojni in posnetki, ki prikazujejo začetke gradnje zidu. Njihova funkcija je zopet v dokazovanju avtentičnosti dokumentarnega filma. V filmu je mogoče videti tudi uporabo montaže – tehnike rezanja in lepljenja posnetkov, saj dogajanje preskakuje iz različnih dogodkov. Montaža se kaže v teh preskokih in zgodovinskih obdobjih, kar pa je pri zgodovinskih dokumentarcih že v navadi. Montaža je namreč operacija, ki iz kadrov sestavi film kot narativno-reprezentativno celoto, saj ustvari kontinuirano in koherentno predstavljano dogajanje (Kavčič in Vrdlovec 1999, 385).

V *The Berlin History* je enako kot v prvem filmu uporabljeno veliko novinarskih prispevkov, s to razliko, da se pripovedovalec pojavlja zraven na posnetkih. Kamera je zato v enakih položajih kot v prvem filmu, torej v višini horizontale, tudi osvetlitev je naravna. V dokumentarnem filmu je enako mogoče opaziti tudi črno-bele posnetke. Prvi prikazujejo korakanje vojakov Sovjetske zveze, ko se je začel postavljati zid. Prikazani so Berlinčani, ki svojim prijateljem v joku mahajo v slovo. Njihova vloga je predvsem v dokazovanju avtentičnosti in stopnjevanju napetosti filma. Enako kot v prvem filmu pa avtentičnosti ne dokazujejo zgolj črno-beli posnetki, temveč tudi kasnejši barvni. Črno-beli so uporabljeni iz obdobja, ko se je zid začel graditi, barvni pa, ko so zid začeli rušiti, v čemer bi lahko videli tudi nekakšno simboliko – gradnja zidu, temni, težki časi v nasprotju z rušenjem zidu – veselje, barvnost. Poleg tega je mogoče opaziti tehnike montaže in lepljenja, saj se datumi dogajanja nenehno spreminjajo. Prisotni so posnetki, ki zajemajo širok spekter zgodovinskega dogajanja (leta 1989, 1999 in 2009), ki gledalcu dajejo občutek, da naj bi dokumentarni film odpiral okno v preteklost, zaradi česar je le-ta še bolj dovteten za dogajanje in ideje predstavljene v filmu.

4.4 Zvok in glasba

Pomembno vlogo pri obeh dokumentarnih filmih imata tudi *zvok in glasba*. Zvok doprinese pri narativni funkciji, uporabljen je predvsem za dokazovanje resničnosti posnetka, saj krepi vtis realnosti prostora (Kavčič in Vrdlovec 1999). Pogosto je uporabljena tudi glasba, ki gledalcu nakaže čustva likov in v filmu ustvarja razpoloženje dogajanja. V *Der Fall der Mauer* se posnetek začne s prikazom Brandenburških vrat, ki jih obkroža množica ljudi, nad njimi pa se odvija glasen ognjemet. Zaslišimo vzklikanje ljudi, odpiranje šampanjca in

veseljačenje. Zvok ima vlogo poudarjanja čustev. S tem, ko gledalec sliši pokanje ognjemeta in odpiranje šampanjca, mu ta zvok vzbudi pozitivne in praznične interpretacije, saj šampanjec in ognjemet uporabljamo ob praznovanjih. Pomemben element, ki ga je mogoče opaziti, je tudi glasba. V filmu je prisotna na različne načine. Ob prikazovanju tragičnih ali žalostnih posnetkov je uporabljena ista glaba, ki nam pomaga razumeti občutke prikazanih ljudi. Ravno nasprotno je na primer na koncu filma, ko se zid že podira in ima glasba nekakšen poskočen, zmagoslaven ritem. Posebna glasba se pojavi tudi na sredini filma, ko se predvaja posnetek, ko ljudje prvič po dolgem času lahko prosto prestopijo mejo. V tem trenutku je glasba umirjena, vendar ima prizvok zmagoslavnosti. Poleg glasbe pa je v filmu ves čas prisoten tudi zvok množice. Večino časa so vzkliki in kriki, včasih v znamenju jeze in nasprotovanja, drugič v znamenju zmagoslavja. Gledalcu zopet sugerirajo kakšna občutja naj ob teh posnetkih občuti tudi sam.

V *The Berlin History* je zopet zelo podobno – film se začne s prikazom ljudi, ki dvigajo zapornico na prehodu iz vzhodnega v zahodni Berlin, ki ga spremlja glasno vzklikanje, ploskanje, smeh in solze. Navdušenje in ploskanje sta zopet značilna za vesele, pozitivne trenutke, zato kot takšne lahko razumemo tudi občutja posnetih ljudi in posledično se ti občutki prenesejo na gledalca. Dogajanje spremlja dramatična glasba, ki se spreminja glede na čustva, ki jih skuša vzbuditi pri gledalcu. Kot že omenjeno glasba razkriva čustveno pomembnost določene scene. Zato lahko opazimo izredno zloveščo glasbo pri črno-belih posnetkih, ki prikazujejo kako so ljudje poskušali pobegniti čez zid, kljub temu da so vedeli, da je paznikom naročeno, da naj v takih primerih brez pomisleka streljajo in so zato tvegali lastno življenje.

4.5. Diskusija

Ob končanem analiziranju obeh filmov sem ugotovila, da med filmoma lahko najdem veliko podobnosti ter tudi nekaj razlik. V obeh dokumentarnih filmih je bilo mogoče zaslediti pripovedovalca in njegovo spremljevalno komentiranje, ki služi kot pomemben narativni element in hkrati kot glas avtentičnosti. V *Der Fall der Mauer* sta bila pripovedovalca dva, novinarja, ki sta hkrati ustvarjalca filma in režiserja. V *The Berlin History* pa je podobno pripovedovalec novinar. V obeh primerih imajo pripovedovalci funkcijo očitidca, ne glede na to ali so avtorji posnetkov ali pa se pojavljajo pred kamero. Poleg tega so bili vsi pripovedovalci v obeh filmih novinarji, od katerih gledalec še toliko bolj pričakuje objektivnost in korektnost.

V obeh analiziranih filmih je mogoče najti historične posnetke, ponavadi črno-bele, ki služijo kot dokazi resničnosti. Prikazujejo predvsem povojno uničenje Berlina in posnetke poskusov pobegov preko zidu. V drugem filmu so črno-beli posnetki predvsem vojni posnetki in začetki gradnje zidu. Nato pa so uporabljeni tudi barvni/sepia posnetki, ki pa prikazujejo padec zidu. V obeh filmih je pomemben element zvoka – vzkliki množic, ploskanje, odpiranje šampanjca in glasbe – ki ustvarjata vzdušje in pomagata gledalcu interpretirati dogodke v skladu z ustvarjalčevim namenom.

Pomemben element, ki sem ga opazila v obeh dokumentarnih filmih, je bil predvsem poudarek na osebnih zgodbah. Kljub temu da nobeden izmed filmov ni vseboval igranih prizorov, ki so v velikih primerih značilni za dokumentarce, pa menim, da sta moja analizirana filma nalogo le-teh nadomestila s prikazovanjem osebnih zgodb. Zato sem nekaj več pozornosti namenila predvsem osebnim zgodbam, ki gledalca pretresejo in šokirajo ter s tem apelirajo na njegova čustva. Javni napad na paznike s strani nemočne ženske, ki bi naredila vse, da spravi svoje otroke na drugo stran, je trenutek simbolnega pomena tiste noči. V *Der Fall der Mauer* je predstavljenih veliko takšnih tragičnih zgodb ljudi, ki jih je zid in njegove posledice prizadel in ranil, vendar kljub temu niso obupali. Menim, da je dokumentarni film s tem želel sporočiti, da so Nemci močan narod, ki so preživeli mnogo hudega, vendar se zavedajo pomembnosti družine in naroda kot skupnosti, ter imajo moč in željo, da to prebrodijo in da ustvarijo boljšo prihodnost. Ravno nasprotno pa je na primeru osebne zgodbe nemški narod prikazan v drugem filmu. Steffi in Klaus sta zaradi združitve izredno nezadovoljna, prikazana sta v majhni kuhinji v njunem skromnem stanovanju. S prikazovanjem določenih posnetkov in izjav se omogoči, da so v filmih privilegirani zgolj določeni spomini, medtem ko so drugi potisnjeni v pozabo ali utišani. S prikazovanjem zgolj njune osebne zgodbe dobimo ob gledanju dokumentarnega filma *Berlin History* splošno prepričanje, da so bili vsi Nemci nezadovoljni zaradi ponovne združitve, saj sta tako zahodni kot vzhodni del vpeljala mnogo sprememb, ki so ljudi odtujile drug od drugega, tako na kulturni kot na politično-sistemski ravni. Seveda je logično, da celotni postopek ni bil enostaven. Vsi so morali prispevati veliko potrpljenja, saj je bilo ponovno treba vzpostaviti razmerje kulturne in politične enotnosti, kar pa je bilo izredno težko, saj sta bila tako zahodni kot vzhodni del vpeljana v popolnoma nasprotujoče-si ideologije in družbene sisteme. Vseeno menim, da nemški dokumentarec *Der Fall der Mauer*, ker govori o zgodovini lastnega naroda, več pozornosti nameni združitvi države, družin in prijateljev, kar je dobro upovedano z uporabo osebnih zgodb. Tudi govori političnih voditeljev v filmu poudarjajo to združevanje, slogu in zmago. Na drugi strani pa angleški film *Berlin History* padec zidu enači s padcem

komunizma ter nalogo demokracije, da na novo zgradi temelje na vzhodnem delu. Seveda je pozornost namenjena tudi združitvi naroda, vendar menim, da ne v tolikšni količini kot v prvem filmu.

V kolikšni meri so torej elementi v filmu (pre)oblikovali kolektivni spomin o hladni vojni in padcu berlinskega zidu? Padec zidu je v dokumentarcu *Der Fall der Mauer* prikazan predvsem kot posledica številnih protestov, ki so stvari privedli tako daleč, da je bilo očitno, da je nekaj potrebno spremeniti. Konec filma je izredno optimističen, saj, ko si Kohl in Mudrow zakorakata nasproti skozi Brandenburška vrata, to predstavlja, da vsi Nemci korakajo skupaj v boljšo prihodnost. *Berlin History* pa po drugi strani skozi cel film poudarja ideološko ločnico med vzhodom in zahodom, ter padec zidu prikaže predvsem kot slučaj, kot napako Schwaboskega. Tudi konec filma ni tako optimističen kot v prvem filmu. Hanrahan ga zaključí namreč z mislijo: "*Bi lahko rekli, da se je zgodovina zaradi tega spremenila? Moram reči, da je iskren odgovor "ne". Komunizem bi vsakem primeru padel in Evropa bi na koncu postala taka, kakršna je. Zid je predstavljal predvsem ovinek, ki je povzročil, da so se dogodki odvijali z zamikom. Kar bi bil lahko dolg, mučen proces, se je zgodil izredno hitro in skoraj popolnoma brez žrtev.*" Njegova zaključna misel je torej zopet posvečena padcu komunističnega režima.

5 Sklep

V nalogi sem pokazala, da lahko potrdim *prvo tezo* in sicer, da učinek resničnosti da dokumentarnim filmom avtentičnost. Dokumentarni filmi nagovarjajo gledalce z glasom avtoritete. S tem se izraža avtentičnost in objektivnost ter hkrati občutek, da dokumentarni filmi služijo zgolj kot zrcalo, ki reflektira preteklost. Svoje namene tudi v tem primeru doseže z uporabo raznih tehnik, ki so značilne za drugačne, fiktivske žanre. Pri tem gre za uporabo elementov pripovedovalca in njegovega spremljevalnega komentiranja, črno-belih posnetkov, ko se prikazuje zgodovinske posnetke gradnje zidu in pobegov, zvoka množice in navijanja, ko se zid končno začne podirati, zmagoslavne glasbe, ko se ljudje sprehodijo skozi Brandenburška vrata, posebnosti v montaži, ko posnetki preskakujejo iz leta 1989, 1999 in 2009, osvetlitve, horizontalne postavitve kamere ipd.

Tudi *drugo tezo* moje naloge lahko potrdim – kljub velikim podobnostim v obeh analiziranih filmih sem vseeno našla tudi razlike, ki pa se pojavljajo predvsem zaradi razlike glede države produkcije filmov. Tako lahko opazimo razlike predvsem v prikazovanju zadovoljstva Nemcev nad padcem zidu in v poudarjanju ideološkega razkola in potrebe po uveljavljanju

demokracije. Nemški dokumentarec ne vključi nobenega mnenja, ki bi nasprotoval združenju, in s tem ustvarja prepričanje, da so se vsi Nemci s tem strinjali. Britanski dokumentarec pa ravno obratno, veliko časa in pozornosti nameni ravno zgodbi, ki pravi nasprotno, da pa se vsi Nemci le niso strinjali s padcem zidu in bi jim ta ločenost ustrezala tudi v prihodnosti. Poleg tega britanski dokumentarec veliko več pozornosti namenja poudarjanju razlik med demokratičnim zahodom in komunističnim vzhodom, pojmom, ki se ju nemški dokumentarec zgolj dotakne, omeni, vendar ne poudarja.

Dokumentarna filma sam padec zidu prikažata kot posledico zelo različnih dejavnikov. Nemški film se posveti protestom ljudi in nezadovoljstvu, ki je med njimi prevladovalo, ter njihova prizadevanja, da bi se stvari izboljšale. Britanski film padec prikaže kot napako Schwaboskega ter poleg tega gledalcu nenehno ponuja idejo ideološke ločnice med zahodom in vzhodom, ter dvom, kako bo z grajenjem demokracije in vzpostavljanjem enotne kulture. Filma tako ustvarjata različne spomine na takratno dogajanje in Nemce prikazujeta zelo različno, nemški film kot aktivno prebivalstvo, ki protestira na ulicah, britanski film pa kot pasivne ljudi, ki so nezadovoljni nad svojim življenjem po združitvi.

Vendar pa pri tem obstaja problem v tem, da dokumentarni filmi poskušajo prikazati dogajanje kot edino resnično, kot da bi gledalcu ponujali okno v preteklost in v dogajanje ob padcu berlinskega zidu. S tem ustvarjanjem iluzije razširjajo specifično zgodovinsko zavest, saj ko interpretacije preteklosti vstopijo v kulturni, kolektivni spomin, preidejo tudi v realnost. Družbo bi zaradi tega morali naučiti razumeti dokumentarne filme kot fiksijske žanre in ne kot popolnoma objektivne prikaze preteklega dogajanja.

6 Literatura

1. Aufderheide, Patricia. 2007. *Documentary film – A short introduction*. Oxford: University Press.
2. Bal, Mieke. 1997. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Second Edition. Toronto: University of Toronto Press Incorporated.
3. Benyahia, Sarah Casey, Freddie Gaffney in John White. 2006. *AS Film Studies the Essential Introduction*. Abingdon: Routledge.
4. Bordwell, David. 1989. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Massachusetts: Harvard University Press.
5. Boyer, Dominic in Alexei Yurchak. 2010. AMERICAN STIOB: Or, What Late-Socialist Aesthetics of Parody Reveal about Contemporary Political Culture in the West. *Cultural Anthropology* 25 (2): 179–221.
6. Burr, Vivien. 1995. *An Introduction to Social Constructionism*. London, New York: Routledge.
7. Chatman, Seymour Benjamin. 1978. *Story and discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University.
8. Connerton, Paul. 2003. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
9. Edgerton, Gary R. 2001. Introduction. Television as Historian. A Different Kind of History Altogether. V *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*, ur. Gary R. Edgerton in Peter C. Rollins, 1–16. Lexington: The University Press of Kentucky.
10. Halbwachs, Maurice. 1992. *On Collective Memory*. Chicago: The University of Chicago Press.
11. --- 2001. *Kolektivni spomin*. Ljubljana: Studia humanitatis.
12. Hall, Stuart. 1996. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Newbury Park, CA: Sage.
13. --- 2004. Delo reprezentacije. V *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 35–96. Ljubljana: Študentska založba.

14. Hardt, Hanno in Bonnie Brennen. 1999. *Picturing the Past. Media, History and Photography*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
15. Hertle Hans-Hermann in Kathrin Elsner. 1999. *Mein 9. November*. Berlin: Nicolai.
16. Hoskins, Andrew. 2001. New Memory: Mediating History. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 21 (4): 333–316.
17. Judt, Tony. 2005. *Povojna Evropa 1945–2005*. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga.
18. Kavčič, Bojan in Zdenko Vrdlovec. 1999. *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan.
19. Kolker, Robert P. 1998. The film text and film norm. V *The Oxford Guide to Film Studies*, ur. John Hill in Pamela Church Gibson, 11–23. Oxford: Oxford University Press.
20. Konte, Breda, ur. 1996. *Kronika človeštva*. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga.
21. Lacey, Nick. 1998. *Image and Representation: Key Concepts in Media Studies*. Houndmills, London: Macmillan.
22. Meseth, Wolfgang. 2012. Education After Auschwitz in a United Germany. A Comparative Analysis of the Teaching of the History of National Socialism in East and West Germany. *European Education* 44 (3): 13–38.
23. Nečak, Dušan. 1999. *Hladna vojna*. Ljubljana: Modrijan.
24. Pušnik, Maruša. 2003. Moralizacija kot estetski projekt dokumentarnega žurnalizma: O urbanih legendah, meganormalnosti in globokem tovarištvu. *Teorija in praksa* 40 (2): 267–286.
25. --- 2005. Fotografija v muzeju kot arhiv kolektivnega spomina: Ljubezen do zgodovine. *Teorija in Praksa* 42 (2–3): 408–429.
26. --- 2006. Collective Memory in a Multimedia Age. *Javnost – The Public* 13 (1): 89–102.
27. --- 2009. Documentaries and mediated popular histories: shaping memories and images of Slovenia's past. V *Technologies of memory in the arts*, ur. Liedeke Plate in Anneke Smelik, 188–202. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.
28. Robar Dorin, Filip. 2008. *Resničnost in resnica v dokumentarnem filmu: razvoj in dosežki neumišljenega filma v svetu in doma*. Ljubljana: Umco: Slovenska kinoteka.
29. Sontag, Susan. 2001. *O fotografiji*. Ljubljana: Študentska založba.
30. Stam, Robert, Robert Burgoyne in Sandy Flirtterman-Lewis. 1992. *New vocabularies in film semiotics: structuralism, poststructuralism, and beyond*. London: Routledge.

31. Sturken, Marita. 2009. Tourist of History: Souvenirs, Architecture and the Kitschification of Memory. V *Technologies of memory in the arts*, ur. Liedeke Plate in Anneke Smelik, 18–35. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.
32. --- in Lisa Cartwright. 2001. *Practices of Looking: An Introduction to visual Culture*. Oxford, New York: Oxford University Press.
33. Šprah, Andrej. 1998. *Dokumentarni film in oblast: Vprašanje propagande in neigrane filmske produkcije v času med oktobrsko revolucijo in drugo svetovno vojno*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
34. --- 1999. Dokumentarni film kot zgodovinsko dejstvo. V *Kako pisati zgodovino filma oziroma zgodovino umetnosti*, ur. Simon Popek in Andrej Šprah, 75–90. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
35. --- 2000. Film kot rekonstrukcija realnosti. V *Mi gradimo film – film gradi nas!*, ur. Simon Popek in Stojan Pelko, 65–80. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
36. Todorov, Tzvetan. 2012. *Totalitarna izkušnja*. Maribor: Hiša knjig, založba KMŠ.
37. Turner, Graeme. 2000. *Film as social practice*. London, New York: Routledge.
38. --- 2004. Filmski jezik. V *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 339–355. Ljubljana: Študentska založba.
39. Vivian, John. 1995. *The media of mass communication*. Boston: Ally and Bacon.
40. Wertsch, James. 2002. *Voices of Collective Remembering*. Cambridge: Cambridge University Press.