

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Nika Košak

**Zgodovinski dokumentarni film:
Laški akademski klub skozi desetletja**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2015

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Nika Košak

Mentorica: doc. dr. Vesna Laban

**Zgodovinski dokumentarni film:
Laški akademski klub skozi desetletja**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2015

ZAHVALA

*Hvala mentorici doc. dr. Vesni Laban
za strokovno pomoč in spodbudne besede.*

*Hvala vsem sogovornikom in ekipi MMC TV Laško
za pomoč pri nastanku dokumentarnega filma.*

*Hvala družini, ki me je spremljala
in mi stala ob strani vsa leta izobraževanja.*

*Hvala Martinu za vso podporo in spodbudo
ob zaključku študijske poti.*

Zgodovinski dokumentarni film: Laški akademski klub skozi desetletja

Zgodovina nima pomena samo za tiste, ki so bili del nje, ampak predvsem za bodoče generacije, da se spominjajo preteklih dogodkov in jih ohranjajo. Zato je zapis – v pisni ali vizualni obliki – pomemben del ohranjanja zgodovinskih dogodkov in naše kulture. Teoretični del magistrskega dela se osredotoča na definicijo dokumentarnega filma ter na razlikovanje med dokumentarnim in igranim filmom, nato pa pojasni povezanost dokumentarnih filmov z novinarstvom oziroma išče njune vzporednice. Nadaljevanje teoretičnega dela vključuje različna mnenja avtorjev o prikazu resničnih dogodkov in informacij v dokumentarnem filmu, kjer so si avtorji večinoma enotni, da prikaz popolne resničnosti v filmu ni mogoč. Jedro empiričnega dela naloge predstavlja zgodovinski dokumentarni film z naslovom Laški akademski klub skozi desetletja. Za raziskavo o pridobivanju zgodovinskega materiala in spreminjanju scenarija v procesu produkcije dokumentarnega filma sem uporabila kvalitativne metode, in sicer historično metodo, poglobljeni intervju in opazovanje z udeležbo. Rezultati analize so pokazali, da so bili zaradi pomanjkanja pisnih virov v postopku zbiranja informacij in zgodovinskega gradiva primarni ustni viri, kjer sem uporabljala predvsem metodo poglobljenih intervjujev. V procesu nastajanja scenarija sem slednjega večkrat spremenila, tako pri govornem besedilu kot pri vizualizaciji. Hkrati sem v procesu pisanja naracije, izbora vizualnega materiala, montaže in postprodukcije scenarij večkrat prilagajala.

Ključne besede: zgodovinski dokumentarni film, novinarstvo, resničnost v dokumentarnih filmih, Laški akademski klub

Historical documentary film: Laški akademski klub throughout the decades

History isn't important only for those who were part of it, but mostly for the future generations in order to remember past events and preserve them. Thus, the records, either written or visual, are important part in preserving historical events and our culture itself. The theoretical part of this thesis focuses on the definition of a documentary film and on the differences between a documentary and a narrative film. Further on, it explains the relation between documentaries and journalism and looks for their parallels. Then, the different opinions of the authors about showing actual events and information in a documentary are presented. Here, the authors mostly share the opinion that it is not possible to show complete reality in a film. The main body of the thesis consists of an actual historical documentary film entitled Laški akademski klub throughout the decades. The research on collecting historical materials and making changes to the script during the process of documentary production was based on qualitative research methods, namely the historical method, the in-depth interview and participant observation. The results of the analysis showed that the oral sources were essential in the process of collecting information and historical materials, due to the lack of written sources. Here, I used mostly the method of participant observation. In the making of the script I made changes to it several times be it the oral text or the visualization. During the process of writing the narration, choosing visual material, editing the documentary and making postproduction, I adjusted the script several times.

Key words: historical documentary film, journalism, reality in documentaries, Laški akademski klub

KAZALO

1	UVOD	6
2	DOKUMENTARNI FILM.....	8
2.1	Zgodovina dokumentarnega filma	8
2.2	Definicija dokumentarnega filma.....	11
2.2.1	Dokumentarni načini reprezentacije.....	14
2.3	Igrani vs. dokumentarni film	17
2.3.1	Razlike med igranim in dokumentarnim filmom	18
2.3.2	Podobnosti med igranim in dokumentarnim filmom	20
3	DOKUMENTARNI FILM IN NOVINARSTVO.....	22
3.1	Vzporednice med novinarstvom in dokumentarnim filmom	23
3.2	Dokumentarni filmi kot televizijska produkcija.....	25
3.2.1	Televizijski dokumentarni film in dokumentarna televizija	25
3.3	Dokumentarni film kot "pes čuvaj" / "četrti veja oblasti"	27
3.3.1	Preiskovalno novinarstvo	29
4	RESNIČNOST DOGODKOV V DOKUMENTARNEM FILMU	31
4.1	Prikaz resnice v dokumentarnih filmih	34
4.1.1	Človek kot subjekt dokumentarnega filma.....	36
4.1.2	Rekonstrukcija in uprizorjanje dogodkov v dokumentarnem filmu.....	36
4.1.3	Čas v dokumentarnem filmu	37
5	ZGODOVINSKI DOKUMENTARNI FILM: ŠTUDIJA PRIMERA.....	39
5.1	Zgodovinski dokumentarni film.....	39
5.1.1	Zgodovinarji vs. filmarji	41
5.1.2	Zgodovina kot akademska disciplina vs. zgodovina na filmu	42
5.1.3	Resnica in fikcija	44
5.1.4	Kompilacijski film.....	45
5.1.5	Zgodovinski dokumentarni film: Laški akademski klub skozi desetletja.....	46
5.2	Metodologija.....	48
5.3	Pridobivanje zgodovinskega materiala.....	51
5.3.1	Priče in intervjuvanci	53
5.3.2	Ključni problemi pridobivanja zgodovinskega materiala	54
5.4	Scenarij v dokumentarnem filmu	60
5.4.1	Spreminjanje scenarija med snemanjem in produkcijo dokumentarnega filma.....	63
6	DISKUSIJA IN SKLEP	66
7	LITERATURA.....	68
	PRILOGE	74
	Priloga A: Prvi scenarij	74
	Priloga B: Končni scenarij	80
	Priloga C: DVD z dokumentarnim filmom Laški akademski klub skozi desetletja	92

1 UVOD

Spominjati se dogodkov iz preteklosti, ki jim morda še ne moremo reči zgodovina, je del našega vsakdanjika. Čeprav za nas še ni zgodovina, bo to vsekakor za prihodnje generacije, ki bodo želele spoznati značilnosti našega časa. Beseda se prenaša od ust do ust, a naš spomin je selektiven, z leti zbledi in marsikaj enostavno pozabimo. Zato je pomen zapisane besede ali ujetega trenutka na kameri večji. Današnji dogodki bodo nekoč zgodovina.

Glavni namen magistrske naloge je predstaviti in vizualizirati zgodovino enega najstarejših študentskih klubov v Sloveniji, Laškega akademskega kluba. Do danes se več kot 55-letna zgodovina kluba natančneje še ni zapisala ali predstavila kako drugače, zato je toliko bolj pomembno, da se tradicija, ki jo Laški akademski klub (LAK) po toliko letih še vedno ohranja, predstavi vsem, ki jih to zanima, hkrati pa se predstavi tudi delovanje kluba danes.

Velik del mojega študentskega življenja je predstavljalo aktivno delovanje v Laškem akademskem klubu, lokalnem študentskem društvu, ki je v kraju znan po svoji dolgotrajni tradiciji prirejanja akademskih plesov in aktivnem vključevanju v lokalno skupnost. Ideja, da se zgodovina kluba zapiše, se je (neuspešno) poskušala realizirati že pred leti, ko je skupina študentov, med njimi tudi jaz, poskušala ob 50. letnici društva izdati zbornik. Ker je dokumentarni film primeren za prikaz zgodovine, saj »nam s svojimi podobami iz preteklosti in govorniki iz sedanjosti pogosto nudi okno v dva (ali več) svetov« (Rosenstone 2000, 42), sem se na pobudo bivšega predsednika in članov društva odločila, da se lotim projekta snemanja dokumentarnega filma o društvu, ki sem ga združila z magistrskim delom. Dokumentarni film in novinarstvo si delita nekatera skupna načela, med katerimi je najpomembnejše informiranje javnosti (Richardson 2007; Šprah 2010; Poler Kovačič in Erjavec 2011). Skozi proces ustvarjanja dokumentarnega filma bom lahko uporabila novinarski sporočanje proces, ki obsega zbiranje informacij, izbor informacij in upovedovanje oziroma tvorjenje novinarskega sporočila (Poler Kovačič in Erjavec 2011, 62).

V pisnem delu magistrske naloge bom najprej ustvarila teoretično ogrodje o dokumentarnem filmu, predvsem pa bom odgovorila na tri raziskovalna vprašanja. Prvo raziskovalno vprašanje, ki sem si ga postavila, je, kako se mnenja teoretikov o prikazu resničnosti dogodkov in informacij v dokumentarnem filmu razlikujejo ter katera mnenja prevladujejo in zakaj. Hkrati bom lahko na primeru posnetega dokumentarnega filma ugotovila, do katere mere se lahko avtor filma distancira od predmeta snemanja oziroma svojega projekta. V nadaljevanju bom raziskovala, kateri so ključni problemi pridobivanja zgodovinskega

materiala in kako se kažejo, ob koncu pa bom odgovorila še na tretje raziskovalno vprašanje, in sicer, kako in zakaj se prvotni scenarij razlikuje od končnega izdelka, torej posnetega in zmontiranega dokumentarnega filma.

Struktura naloge je razdeljena na teoretični in empirični del, del katerega je tudi dokumentarni film o Laškem akademskem klubu. V teoretičnem delu se v drugem poglavju najprej osredotočim na zgodovino dokumentarnega filma in njegovo definicijo, hkrati pa predstavim razlike in podobnosti z igranim filmom. V tretjem poglavju iščem vzporednice med dokumentarnim filmom in novinarstvom, kjer je slednji predstavljen tudi kot "pes čuvaj" ali "četrti veja oblasti", ukvarjam pa se tudi z iskanjem podobnosti s preiskovalnim novinarstvom. Kako je resnica prikazana in reprezentirana v dokumentarnem filmu, opisujem v četrtem poglavju, kjer ugotavljam, kako se mnenja avtorjev glede prikaza resničnosti v dokumentarcih razlikujejo. V petem poglavju definiram zgodovinski dokumentarni film in opisujem, kako se razlikujeta zgodovina kot akademska disciplina in zgodovina na filmu. Hkrati že predstavim predmet dokumentarnega filma – Laški akademski klub.

V omenjenem petem poglavju preidem na empirični del naloge, kjer s pomočjo kvalitativnih metod (historična metoda, poglobljen intervju in opazovanje z udeležbo) podam ugotovitve raziskave o ključnih problemih pridobivanja zgodovinskega materiala in predstavim, kako se je scenarij za dokumentarni film spreminjal med pisanjem prvega osnutka, snemanjem in produkcijo filma. Jedro empiričnega dela predstavlja dokumentarni film na temo lokalnega študentskega kluba, ki predstavlja skoraj 60-letno zgodovino delovanja in udejstvovanja študentov v klubu. V dokumentarec¹ so vključeni sogovorniki iz različnih obdobj delovanja, s fotografijami in dokumentacijo pa sta podkrepljena njihovo pripovedovanje in govor naratorke. Magistrsko delo zaključim z diskusijo in sklepom, kjer odgovorim na zastavljena raziskovalna vprašanja.

¹ Po SSKJ-ju (2014, 273) je izraz dokumentarec publicistični izraz (oziroma beseda, značilna za oblike javnega sporočanja) za dokumentarni film, zato bom besedno zvezo dokumentarni film in dokumentarec v magistrski nalogi v nadaljevanju uporabljala kot sopomenki. V svojem delu ga tako uporablja tudi Robar Dorin (2008, 11).

2 DOKUMENTARNI FILM

2.1 Zgodovina dokumentarnega filma

Še preden se je izraz dokumentarni film ustalil v jeziku in filmskem svetu, so ustvarjalci konec 19. stoletja že snemali prve gibljive slike resničnih dogodkov in čeprav so svoja dela poimenovali "dokumentarci", so ljudje njihove stvaritve imenovali "vzgojni" (*ang. educational*), "resnični" (*ang. actualities*), "interesni" (*ang. interest films*), "potovalni" (*ang. travel film*) film (Aufderheide 2007, 3). Prve projekcije slik v gibanju je zaznati že v letih 1892 in 1893, kar namiguje, da gre za dokumentarni oziroma neumišljeni film, kakor med drugim dokumentarni film poimenuje Robar Dorin (2008, 31). Leto kasneje pride do prvih javnih prikazovanj posnetkov v kinetoskopu, napravi za prikazovanje filmov, v kateri se je na valjih vrtel trak s posameznimi prizori, ki jih je lahko gledalec opazoval skozi lino, pozneje pa so projekcije prikazovali tudi na filmskem platnu ali zaslonu (prav tam). Kot opisuje predhodnike dokumentarnega filma Robar Dorin (2008, 32), so bili filmski posnetki človeških bitij in dogajanja v vsakdanjem življenju prve stvaritve v domeni neumišljenega filma. Filmi so trajali minuto ali dve, filmarji pa so snov za svoje filme zajemali »neposredno iz življenja, pri čemer jih je še posebej privlačilo vse, kar se je gibalo – ljudje na ulici, drevesa v vetru, vlak, konj – in vse tisto, kar je bilo mogoče posneti v naravnem stanju, brez predhodnih priprav in aranžiranja« (prav tam).

Pomembno vlogo pri zgodovini dokumentarnega filma sta imela tudi brata Lumière, ki sta s svojimi sodelavci posnela več kot tisoč filmov, med katerimi so najbolj znani *Odhod iz tovarne (La Sortie des Usines)*, *Prihod vlaka na postajo Ciotat (L'Arrivée d'un Train en Gare de la Ciotat)*, *Barke zapuščajo pristanišče (Barques Sortant du Port)*, *Dianine kopeli (Les Bains de Diane)* (Robar Dorin 2008, 31–32). Snemalci so odkrivali tudi tehnike gibljive kamere, mejnik slednje pa je film *Pogledi na Benetke (Vues de Venise)*, kjer je snemalec Eugène Promio prvič napravil posnetek iz vozila v gibanju, ki mu danes pravimo vožnja ali *travelling (ang.)*; gre za kader, posnet s kamero na gibljivi podlagi (Vrdlovec v Kavčič in Vrdlovec 1999, 146; Robar Dorin 2008, 32, 398).

Mnogo filmov so spodbudile vojne, o katerih so poročali z njihovih prizorišč, ali pa so posamezne dogodke rekonstruirali v studiu. Leta 1908 je francoska družba Pathé začela producirati Pathé-Journal, filmske vesti o aktualnih dogodkih, ki so jih tedensko predvajali in

distribuirali tudi v drugih državah. Skozi leta so se razvili različni projekti: snemalci so spremljali različne ekspedicije, leta 1914 pa sta J. Ernest in G. M. Williamson posnela prve podvodne prizore v filmu *30 milj pod morjem (Thirty Miles Under the Sea)*. Med 1. svetovno vojno je bilo posnetih nekaj propagandnih filmov, vendar so številni posnetki s fronte kasneje dobili vrednost arhivskega oziroma dokumentarnega materiala (Vrdlovec v Kavčič in Vrdlovec 1999, 146–147).

Šele John Grierson je leta 1926 za film z naslovom *Moana* (1925) avtorja Roberta Flahertyja uporabil pojem dokumentarni film in ga definiral kot »umetniški prikaz resničnosti« (v Aufderheide 2007, 3). Ob tem je namignil na zmožnost medija, da ustvari vizualni dokument nekega dogodka (v Nelmes 2004, 189). Čeprav se je pojem začel uporabljati sredi 20. let 20. stoletja, pa filma *Moana* ne štejemo za prvi dokumentarni film, ampak je to Flahertyjevo delo *Nanook s severa (Nanook of the North)* iz leta 1922 (Robar Dorin 2008, 48), zaradi česar avtor velja za očeta dokumentarnega filma (Barnouw 1993, 85; Nichols 2001, 85). Pomembna predstavnika začetka dokumentarnega filma sta poleg Flahertyja prej omenjeni John Grierson (oba sta v dokumentarcu zasidrila tradicijo realizma (Aufderheide 2007, 26)) in Dziga Vertov, ki je znal ujeti nepredvideni trenutek (Aufderheide 2007, 38). Med filmarji in gledalci dokumentarnih filmov omenjeni ustvarjalci veljajo za začetnike treh različnih pogledov na dokumentarni film: Flaherty se je osredotočal na razvedrilni del filma, Grierson na družbeno koristno plat filma, Vertov pa je skozi filme poskušal eksperimentirati (Aufderheide 2007, 44). Če je *Nanook s severa* z dramtiziranjem in poetiziranjem etnografskega prikaza življenjskih dejstev že skoraj na meji med igranim in dokumentarnim filmom, pa je Vertov ubral drugačen način – iz arhivskega gradiva je zmontiral *Zgodovino državljanske vojne (Istorija graždanskoj vojny)*, odkril možnosti montaže in posnel dologometražni dokumentarni film *Kino oko (Kino-glaz)*, v katerem je tudi demonstriral svojo teorijo montažne obdelave »raziskovanja živih dejstev« (Vrdlovec v Kavčič in Vrdlovec 1999, 147).

V 30. letih 20. stoletja sta v dokumentarnih filmih prevladovali urbana in socialna tematika. Glavni zagovornik usmeritve je bil Britanec John Grierson, medtem ko je v ZDA podobno vlogo imel Pare Lorentz (Vrdlovec v Kavčič in Vrdlovec 1999, 147). V Nemčiji se je v tem času uveljavila Leni Reifenstahl, ki se je osredotočala predvsem na snemanje propagandnih filmov. V njenem filmu *Zmagoslavje volje (Triumph des Willens)* se na »posnete prizore s shoda nacistične stranke v Nürnbergu navezujejo prizori gradnje cest in podobni prizori prenavljajoče se dežele in srečnih ljudi, ki so dobili delo, kar daje vtis, da je vse to posledica govorov strankarskih voditeljev /.../« (Vrdlovec v Kavčič in Vrdlovec 1999, 147–148).

Predvsem med 2. svetovno vojno je dokumentarni film služil propagandi in večinoma je nastajal pod nadzorom države, zaradi česar se je dokumentarni film po vojni znašel v krizi. Tako med vojno kot po njej so prevladovali dokumentarci z vojno tematiko, kjer so bili vključeni tudi prizori s fronte, v 50. letih pa so nastajali tudi filmi o umetnosti in uporaba dokumentarnega filma v etnološke namene (Vrdlovec v Kavčič in Vrdlovec 1999, 149–150).

V 60. letih se pojavi nov, drugačen stil snemanja dokumentarnih filmov – *cinéma vérité* oziroma film-resnica (Francija), observacijski film in direktni film (ZDA). Stil je prekinil do takrat stalno prakso snemanja dokumentarcev (vnaprejšnje načrtovanje, scenarij, uprizoritev ali inscenacija (*ang. staging*), osvetlitev, metoda rekonstrukcije in intervjuji). Prvič so uporabili sinhroniziran zvok, s čimer so lahko sliko in zvok posneli hkrati. Posebnost stila je bila lažja oprema, ki so jo ustvarjalci nosili na lokacije, kjer še niso bili – v notranjost domov, na plesišče z najstniki, v zaodrje političnih kampanj in zvezdnikov, v bolnišnice za mentalno zdravje – in posneli tisto, kar so videli. Po koncu snemanja so odšli v studio, kjer so v posnetem materialu našli zgodbo (Aufderheide 2007, 44–45).

Po letu 1968 pride v ospredje militantni film, tj. levičarsko usmerjeni dokumentarni film, ki se »postavlja v službo delavskega razreda in drugih zatiranih družbenih skupin ter se bori proti kapitalizmu in imperializmu« (Hennebelle v Kavčič in Vrdlovec 1999, 380). 70. leta je zaznamovalo feministično gibanje, zato so za kamere stopile ženske, ki so z dokumentarci razširjale ideje gibanja ali v njih govorile o sebi (Vrdlovec v Kavčič in Vrdlovec 1999, 150–151).

»Dokumentarni film je nastajal zunaj komercialne filmske industrije, pogosto z materialno pomočjo države ali raznih skladov, od 50. let naprej pa vse bolj v okviru in s pomočjo televizije, ki je danes skoraj edini medij za prikazovanje teh filmov« (Vrdlovec v Kavčič in Vrdlovec 1999, 152). Danes na televiziji poznamo programe, kjer dnevno prikazujejo dokumentarne filme (Discovery Channel, History Channel itd.). Redkeje se dokumentarci pojavljajo v kinematografih oziroma dosežejo širšo javnost, kot to uspeva televiziji. Ena izmed izjem v tem primeru je film *Fahrenheit 9/11*, ki je avtorju Michaelu Mooru v prvih dveh mesecih predvajanja prinesel več kot sto milijonov dobička (Robar Dorin 2008, 296).

Dokumentarni film se je uveljavil kot "mainstream", kot oblika kulturnega delovanja, ki proizvaja nove in popularne zvrsti, kot so dokudrame, dokulimonade, šokumentarci, mokumentarci, pa tudi resničnostni šovi na televiziji (Robar Dorin 2008, 252). Tematsko in

vsebinsko se dokumentarni filmi niso bistveno spremenili (še vedno se ukvarjajo z družbenimi, nacionalnimi in mednacionalnimi razmerami ter socialno, narodnostno, etnično in ekološko še bolj negotovim stanjem) in imajo danes ponekod večjo veljavo kot včasih, hkrati pa dobijo tudi več pozornosti kritikov (Robar Dorin 2008, 251). »Novi dokumentarec je postal mešanica raznih pristopov in tehnik, od direktnega soočenja in intervjuja do domiselnih rekonstrukcij, ki imajo izjemno velik vpliv na gledalce /.../« (Robar Dorin 2008, 253).

2.2 Definicija dokumentarnega filma

John Grierson je v spisih *First Principles of Documentary* prvi opredelil pojem dokumentarnega filma, in sicer je zapisal, da to niso potopisi (na katere se je nanašal francoski pojem *documentaire*), filmske vesti, reportaže, portreti zgodovinskih osebnosti ali izobraževalni filmi (v Kavčič in Vrdlovec 1999, 147). »Po Griersonu dokumentarnega filma ne opredeljuje njegov predmet, pa naj bo še tako »naraven« ali »realen«, marveč način predstavljanja realnosti oziroma njena ustvarjalna preureditev /.../« (prav tam). Temelji na narativni formi (»dramatiziranje realnosti«), obenem pa mu Grierson pripisuje tudi ideološko funkcijo propagiranja »demokratskih idealov« (prav tam).

Dokumentarni film se predstavlja kot reprezentacija realnosti in ne kot posnemanje realnosti (Nelmes 2004, 188). Podobnega mnenja je tudi Nichols (2001, 20), ki pravi, da dokumentarni film ni reprodukcija realnosti, ampak reprezentacija že obstoječega sveta. Aufderheidova (2007, 2) meni, da gre za filme o resničnem življenju. Pri tem opozarja (prav tam), da ne gre za resnično življenje, ampak za prikaz le-tega. So portreti resničnosti, ki uporabljajo resnično življenje kot surov material, konstruiran s strani ustvarjalcev, ki se odločajo o vsebini zgodbe, komu je ta namenjena in kakšen je njen namen (prav tam).

Dokumentarni film definira še drugače in morda tudi najenostavneje – pravi, da dokumentarni film ni film tipa *Zvezdnih stez*; gre za nezabaven in resen film, ki nas poskuša nekaj naučiti (Aufderheide 2007, 1). Podobnega mnenja je tudi Dasova (2007, 6), ki bistvo dokumentarnih filmov vidi v podajanju sporočila gledalcem, saj so dolgo bili (in še vedno so) sredstvo spodbujanja sprememb – naj bo to na družbeni ali osebni ravni. Tudi Stewart (2001, 270) pravi, da dokumentarni filmi niso samo dejstva – ta so uporabljena tako, da ustvarjajo družbeno-kritični argument, kar vabi občinstvo, da ustvari svoje zaključke. Dokumentarni filmi torej imajo moč in lahko vplivajo na mišljenje ljudi ter posledično na njihova dejanja.

Robar Dorin (2008, 48) opisuje, da je dokumentarni film interpretacija dejanskosti. »Gonilna sila dokumentarnega filma ni estetske, marveč družbene narave, hotenja ustvarjalca, da iz vsakdanjika napravi dramo. Dokumentarni film je prikaz življenja in sveta v takšni dojemljivi obliki, kot jo filmar poustvari, kadar namesto kopičenja dejstev oblikuje zgodbo, v kateri dejstva dobijo organsko povezavo« (prav tam). Avtorjeva definicija že delno nakazuje tezo, da popolna resnica oziroma resničnost v dokumentarnem filmu ni mogoča, o kateri bom več napisala v 4. poglavju.

Nichols (2001, 20) meni, da pojma dokumentarec ni možno enostavno definirati (težavnost definicije primerja z definicijama pojmov »ljubezen« in »kultura«) in pomena ne moremo zmanjšati na slovarsko definicijo, kot lahko to na primer storimo s pojmom "temperatura". Dodaja, da je definicija dokumentarca vedno relacijska ali primerjalna: »Tako kot je nasprotje ljubezni brezbržnost ali sovraštvo, kot je kultura v nasprotju z barbarstvom ali kaosom, tako je dokumentarec v nasprotju s fikcijskim filmom ali eksperimentalnim ali avantgardnim filmom« (prav tam). Tudi Stewart (2001, 270) meni podobno in pravi, da termin dokumentarec pokriva širok izbor različnih produkcijskih metod in oblik ter da tudi ustvarjalci filmov čedalje težje definirajo izraz dokumentarni film. Analitiki so predlagali, da bi termin dokumentarni film nadomestili z novim, na primer "nefiktivno programiranje" (*ang. non-fiction programming*) (prav tam). Nelmesova (2004, 188) prav dokumentarec opisuje kot nefiktivni tekst, ki uporablja resnične posnetke, ki vključujejo posnetke dogodkov v živo in pomemben raziskovalni material (na primer intervjuje, statistične podatke). Kljub vsem nesoglasjem pa obstaja skupna točka dokumentarcev, in sicer uporaba podob in glasov realnosti ali doživetega dogodka (Stewart 2001, 270).

Poznamo najmanj šest glavnih stilov dokumentarnih filmov, ki so nastali zaradi spreminjajoče se ideje resnice in različnega razumevanja občinstva (Stewart 2001, 276–277):

(1) Značilnost prvega stila je (popolna) naracija. V prvem planu je slika, v ozadju pa se sliši glas pripovedovalca, ki opisuje in pojasnjuje vizualizacijo ter velikokrat daje vtis avtoritete. Največkrat se takšen stil naracije uporablja v dokumentarnih filmih o naravi.

(2) T. i. "muha na zidu" (*ang. fly-on-the-wall*) dokumentarci se zanašajo predvsem na opazovanje. Ni komentarja ali naracije – kamere posnamejo subjekte brez kakršnegakoli vmešavanja, gledalci pa na podlagi videnege sami pridejo do zaključkov. Dokumentarne filme tega tipa sta navdihnili *cinéma vérité* (film-resnica) in direktni film.

(3) Mnogo dokumentarcev uporablja kombinacijo intervjuja, opazovanja in naracije, t. i. mešani stil. Pripovedalovalec je znotraj kadra, nato pa kader zamenjajo posnetki dogajanja, njegov glas pa ostane v ozadju. Takšni posnetki se uporabljajo tudi v novinarstvu, o čemer bomo več govorili v 3. poglavju.

(4) Kadar se subjekt dokumentarnega filma zaveda kamere in pogosto tudi govori neposredno z ustvarjalcem filma (medtem ko ta stoji za kamero in postavlja vprašanje subjektu, ki ga snema), govorimo o samorefleksivnem stilu. S takšnimi dokumentarci ustvarjalci pozornost preusmerjajo na svojo vlogo v konstruiranju realnosti, zato kritiki pravijo, da je poudarek filma na ustvarjalcu, ki išče publiciteto, in ne na subjektu.

(5) Naslednji stil je dokudrama, kjer gre za uprizarjanje dogodkov, ki so se dejansko zgodili. Za ta stil so značilni elementi dokazov in razlage, ki se združijo z elementi fikcijske naracije.

(6) Zadnji stil velja za enega izmed bolj popularnih v zadnjih letih, pravzaprav gre za pravi fenomen – dokulimonade (*ang. docusoaps*). V njih so prikazana življenja posameznih ljudi v njihovem vsakdanjiku.

John Corner (v Stewart 2001, 271) navaja pet elementov dokumentarnega filma, od posameznega stila dokumentarca pa je odvisno, kateri element prevladuje:

(1) Opazovanje

Ta element uporablja večina dokumentarnih filmov. Ponavadi je kamera nevidna oziroma jo sodelujoči ignorirajo, nevidno opazovanje pa občinstvo postavlja v vlogo očividcev.

(2) Intervju

Televizijski dokumentarci se zanašajo na intervjuje. Intervjuvar je lahko viden ali neviden, intervjuvanec pa odgovarja njemu, ne občinstvu. Včasih so preko govorčevega glasu prikazane slike ali podobe, ki podpirajo njegove besede oziroma odgovore. Intervjuji so lahko sestavljeni na dva načina: odlomke intervjuja lahko "preseka" z gradivom, ki smo ga pridobili pri opazovanju, oziroma z drugim gradivom, ali pa je posnetek intervjuja neprekinjen.

(3) Dramatizacija

Prek elementa opazovanja vsi dokumentarni filmi uporabljajo tudi dramatizacijo. Občinstvo je priča dramatičnim dogodkom, z dramatičnimi učinki pa ustvarjalci dokumentarcev želijo povečati sodelovanje občinstva. Če ustvarjalci nimajo dostopa do resničnih posnetkov ljudi in dogodkov, za doseg dramatizacije uporabijo zaigrane scene, za katere pravimo, da temeljijo na dejstvih.

(4) Mizanscena (*fra. mise en scène*)

Mizanscena se v televizijskem in filmskem jeziku nanaša na stvari oziroma ljudi v kadrih, ki so sestavljeni tako, da vsebujejo tiste podobe, za katere ustvarjalci filmov želijo, da jih gledalci vidijo.

Izraz se sicer uporablja predvsem v gledališču, kjer »označuje razporeditev ter gibanje likov na prizorišču glede na scenske elemente, praviloma po navodilih režiserja« (Kavčič in Vrdlovec 1999, 382). V filmih ima izraz drugačen pomen, saj je filmska slika dvodimenzionalna in nima realne globine, kar prikazuje, pa ni običajne velikosti (prav tam). »Poleg gibanja igralcev pred kamero in usklajevanja njihovih premikov v enem kadru s tistimi v drugem, zajema filmska mizanscena še gibanje kamere, snemalne kote, uporabo barv, osvetlitev itd.« (prav tam).

(5) Razlaga (tudi komentar)

Gre za argumentacijo, ki je sestavljena iz opisa in komentarja. Govorimo lahko tudi o "govoru" dokumentarnega filma. Razlaga je lahko preprosta in neposredna ali skrita in posredna. Corner (v Stewart 2001, 271) navaja primer dokumentarnega filma, kjer je poudarek na elementu opazovanja in kjer pripovedovalec gledalcem ne pove, kaj naj mislijo, ampak jih posnetki vodijo do lastnega sklepa. Takšni dokumentarci imajo torej močan dokaz, vendar šibko razlago, lahko pa je tudi obratno.

2.2.1 Dokumentarni načini reprezentacije

Po Renovu (v Šprah 2010, 44) obstajajo štiri retorično/estetske funkcije dokumentarnega filma, in sicer da posname, odkrije ali ohrani, da prepriča ali promovira, da analizira ali razišče in da izrazi.

Nichols (1999, 9) pojasnjuje, da lahko situacije in dogodke ter dejanja in vprašanja predstavimo na različne načine, v dokumentarnem filmu pa prevladujejo štirje načini, ki strukturirajo večino filmov:

Razlagalni dokumentarni film oziroma *razlagalna reprezentacija* je nastala iz nasprotovanja zabavnemu igranemu filmu in temelji na "vsevednem" (*ang. Voice-of-God*) komentarju, ki je namenjen gledalcu, podobe pa služijo kot ilustracija ali kontrast. Podoben primer so tudi televizijske informativne oddaje z moderatorji in zunanji poročevalci (Nichols 1999, 9, 11). »Retorika komentatorjeve razlage je dominantna in poganja film glede na njegove potrebe prepričevanja« (Nichols 1999, 11). Reprezentacija poskuša s poetičnimi perspektivami

posredovati informacije o zgodovinskem svetu in ta svet na novo odkriti (Nichols 1999, 9). Način je soroden klasičnemu razlagalnemu eseju ali poročilu, ker pa je takšna reprezentacija prevladovala pred letom 1960, ko snemanje zvoka na sami lokaciji še ni bilo mogoče, prevladuje nesinhron zvok (Nichols 1999, 11). Naloga montaže pri razlagalnem filmu je, da »vzpostavlja in ohranja prej retorično kot časovno in prostorsko kontinuiranost« (Nichols 1999, 11). Rezi, ki proizvedejo nepričakovane povezave (jukstapozicije), imajo namen, da ponujajo sveže poglede ali nove metafore, pa tudi stopnje kontrasta, ironije, satire ali surrealizma /.../ (prav tam). »Razlagalni način lahko vsebuje tudi elemente intervjuja, ki so ponavadi odvisni od tega, kar hoče povedati »vsevedni« komentar kot glas avtoritete /.../« (Nichols 1999, 13). Nichols (prav tam) dodaja, da so glasovi ostalih vpleteni v tekstualno logiko, ki si jih podredi in jih usmerja, ter so predvsem »uporabljeni za podporo argumentu ali kot dokazni material za tisto, o čemer komentar govori«. Kadar je to dobro opravljeno, pozornost gledalca »ni usmerjena na način, kako filmski ustvarjalec uporablja priče, da nekaj dokaže, temveč na učinkovitost argumenta samega« (prav tam). Gledalec tako pričakuje, da bo v dokumentarnem filmu »zdravorazumski svet predstavljen z logično, vzorčno-posledično povezavo med sekvencami in dogodki«, predvsem pa, da bo film stremel k rešitvi problema ali uganke (prav tam).

Observacijska reprezentacija oziroma observacijski dokumentarec izvira iz razpoložljivosti bolj mobilne, sinhrono snemalne opreme in iz nezadovoljstva z moralizirajočo karakteristiko razlagalnega dokumentarca (Nichols 1999, 9). Barnouw (v Nichols 199, 13) takšen način opisuje kot diskretni film, drugi kot *cinéma vérité* (prav tam). Observacijski način je filmskim ustvarjalcem omogočil nevsiljiv način snemanja ljudi, značilno je indirektno naslavljanje in medsebojni pogovori družbenih akterjev, ki se ne obračajo eksplicitno h kameri (Nichols 1999, 9, 14). Značilnost načina so sinhron zvok in dolgi posnetki, vse te tehnike pa dialog in zvok umestijo v specifičen trenutek in zgodovinski prostor (Nichols 1999, 14). Filmski ustvarjalec se distancira od dogodkov, opušča se nadzor nad dogodki pred kamero, opustijo se "vsevedni" komentar, glasba, ki ne izvira iz samega prizora, mednapisi in intervjuji (Nichols 1999, 10, 14). Observacijski način so uporabljali tudi kot etnografsko orodje (Nichols 1999, 15). Montaža se uporablja za poudarjanje vtisa živega in realnega časa, bistvo observacijskega dokumentarca pa ni razreševanje problemov, ampak izčrpno opisovanje vsakdanjika (Nichols 1999, 14). Tudi če film spremeni lokacijo oziroma kraj dogajanja, ohrani vtis prostorske in časovne povezanosti – in medtem ko sta razlagalni in interaktivni film primernejša za zgodovinske raziskave, je observacijskemu filmu bližje sodobno izkustvo (Nichols 1999, 15).

»Čeprav filmski ustvarjalec poskuša ostati čim manj vsiljiv, pa se na etični ravni zastavljajo prav problemi vsiljivosti« (Nichols 1999, 14). Tako se na primer Nichols (prav tam) sprašuje o vdoru v življenja ljudi, o možnosti zavajanja o naravi projekta in njegovih udeležencih, o spoštovanju življenja drugih ali so le-ti uporabljeni kot označevalci v diskuzu nekoga drugega, o posredovanju ali neposredovanju ustvarjalca filma v primeru nesreče družbenih akterjev itd.

Ustvarjalci *interaktivnega dokumentarnega filma (interaktivna reprezentacija)* so se želeli bolj povezati z ljudmi, ki so jih snemali, zaradi česar so nastali »različni stili intervjuja in intervencionistične taktike, ki so filmskemu ustvarjalcu omogočale bolj aktivno sodelovanje v aktualnih dogodkih« (Nichols 1999, 10). Že v poznih 50. letih je prenosna snemalna oprema omogočala boljšo in izvedljivejšo interakcijo, govor pa ni bil več omejen na postprodukcijo (Nichols 1999, 17). Filmski ustvarjalec lahko s pomočjo prič in strokovnjakov poroča o preteklih dogodkih, lahko uporablja arhivske posnetke, s katerimi se izogne rekonstrukcijam dogodkov in "vsevednemu" komentarju, komentarji in odzivi družbenih akterjev pa predstavljajo osrednji del argumenta (Nichols 1999, 10, 17). Sicer ima lahko interaktivni film različne oblike, vendar so v vseh družbeni akterji neposredno soočeni s filmskim ustvarjalcem (Nichols 1999, 19). Nichols (1999, 22) kot variacijo »pravega« pogovora omenja »maskirani intervju«, kjer ustvarjalca ne vidimo in ne slišimo, vidna pa je prisotnost družbenega akterja, kar daje intervjuju obliko "psevdomonologa". Pri slednjem je videti, kot da neposredno prenaša misli, vtise in spomine posameznih prič na gledalca (prav tam). Čeprav lahko določene strategije intervjuja in reprezentacije srečanja zamaskirajo filmarjevo prisotnost na prizorišču, kljub temu ostane občutek njegove telesne navzočnosti (Nichols 1999, 22–23). Interaktivni način reprezentacije lahko zajema tudi nepričakovane jukstapozicije, kot so grafični mednapisi, nenavadna kadriranja, posebno med intervjujem (na primer fokusiranje kamere na drugo stvar na prizorišču), neskladne ali kontradiktorne izjave o istem problemu (Nichols 1999, 18). Gledalec interaktivnega filma pričakuje, »da bo priča zgodovinskemu svetu, kakor ga predstavlja tisti, ki v njem biva in ki iz tega prebivanja naredi glavno vsebino filma« (Nichols 1999, 22).

Refleksivna reprezentacija oziroma *refleksivni dokumentarni film* je nastal iz želje, »da bi razkrili same konvencije reprezentacije in postavili pod vprašaj vtis realnosti, ki je za ostale tri načine neproblematičen« (Nichols 1999, 10). Refleksivni način, ki se je uveljavil zadnji, je »najmanj naiven in najbolj skeptičen do različnih možnosti komunikacije in izražanja, ki jih ostali načini jemljejo za samoumevne« (Nichols 1999, 24). Način se loteva vprašanja, kako

opisati zgodovinski svet, torej je njegova glavna tema sama reprezentacija zgodovinskega sveta, kjer ne slišimo le, »kako filmski ustvarjalec interaktivno vzpostavlja stik z družbenimi akterji, ampak slišimo tudi njegov metakomentar, ki nam ne govori toliko o zgodovinskem svetu kot o samem procesu reprezentacije« (Nichols 1999, 23). Poudarja srečanje med filmskim ustvarjalcem in gledalcem, ne srečanja med filmskim ustvarjalcem in subjektom filma (Nichols 1999, 24). Opisana reprezentacija gledalca spodbuja k višji stopnji zavesti o njegovem razmerju do filma ter o problematičnem odnosu med filmom in tem, kar reprezentira (prav tam), gledalec je torej pozoren tako na postopek kot na njegov učinek (Nichols 1999, 10).

2.3 Igrani vs. dokumentarni film

Francoski cineast Jean-Luc Godard je izjavil: »Vsi veliki igrani filmi težijo k temu, da bi postali dokumentarni, in vsi veliki dokumentarni filmi želijo postati igrani« (v Kavčič in Vrdlovec 1999, 146). Ko razlikujemo med igranimi in dokumentarnimi filmi, najprej pomislimo na predvajanje prvih v kinematografih, medtem ko so drugi v večini omejeni na predvajanje po televiziji – pa vendar so tudi igrani filmi predvajani le na televizijskih ekranih in dokumentarni filmi dosežejo "holivudsko slavo" v kinematografih.

Kavčič in Vrdlovec (1999, 674) opredeljujeta tip filma glede na njegov odnos do realnosti, pri čemer ločita tri osnovne zvrsti: dokumentarni film, ki prikazuje realne osebe in dogajanja v realnem okolju, igrani film, ki s pomočjo realnih ljudi (igralcev) upodablja fiktivne osebe in dogajanja, in animirani film, ki s pomočjo fiktivnih elementov (risanih figure ali lutk) uprizarja fiktivno dogajanje. Avtorja (prav tam) omenjata razne možnosti medsebojnega prepletanja zvrsti, saj tudi »dokumentarni film ni povsem brez fikcijskih primesi (izbira, način snemanja in montaža gradiva, spremni komentar /.../), igrani pa včasih vključuje dokumentarne prvine (odlomki obzornikov, filmskih reportaž itd.), laične akterje in celo velike zvezde, ki igrajo same sebe, ali pa skuša posnemati metode dokumentarnega filma«. Poleg treh zvrsti nekateri omenjajo še četrto zvrst, in sicer eksperimentalni film, kjer »ne gre ne za fikcijo ne za realnost in si pri svojih formalnih iskanjih brez zadrege pomaga s prvinaми dokumentarnosti, igre in animacije« (Kavčič in Vrdlovec 1999, 675), vendar avtorja (prav tam) opozarjata na dejstvo, da vseh filmov (predvsem t. i. "mejnih" filmov) ne moremo ustrezno razvrstiti in da takšna širitev zvrsti lahko vodi v zmedo.

Robar Dorin (2008, 19–20) se strinja z delitvijo Kavčiča in Vrdlovca, vendar sam predlaga drugačno osnovno razdelitev filmskih zvrsti, in sicer na filme z umišljeno in filme z neumišljeno vsebino (umišljeni in neumišljeni filmi). Tako dokumentarni film (in vse filme, ki niso vsebinsko zasnovani na umišljenih ali s pomočjo domišljije spremenjenih dejstvih in dejanskosti) šteje v zvrst filma z neumišljeno vsebino, med filme z umišljeno vsebino pa uvršča vse druge (Robar Dorin 2008, 20). Pri umeščanju dokumentarnega filma med neumišljene se sklicuje še na Barsama, ki pravi, da »dokumentarni film nedvomno spada v zvrst neumišljenega filma, pri čemer velja poudariti, da je vsak dokumentarec neumišljeni film, ni pa vsak neumišljeni film dokumentarec« (prav tam).

Nasprotno piše Nichols (2001, 1), ki pravi, da je vsak film pravzaprav dokumentarni film. »Celo najbolj samosvoje fiksijsko delo podaja dokaze o kulturi, v kateri je nastalo, in reproducira videze ljudi, ki v njem nastopajo« (Nichols 2001, 1). Svoje razmišljanje razdeli na dve vrsti filma: (1) dokumentarce izpolnitve želja in (2) dokumentarce socialne reprezentacije. Prvi so filmi, ki jih označujemo kot fiksijske filme. Stvari iz naše domišljije delajo dejanske – vidne in zvočne. Ponujajo nam svetove, da jih opazujemo in raziščemo, ali pa nam ponujajo prehod iz sveta okoli nas v (druge) svetove neskončnih možnosti. Drugi, dokumentarci socialne reprezentacije, so tisti filmi, ki jim običajno pravimo nefiksijski filmi. Glede na selekcije in dogovor filmarja stvari socialne realnosti na poseben način naredijo vidne in zvočne (Nichols 2001, 1–2).

Tudi Labarthe (1999, 63) loči med igranim in dokumentarnim filmom. Pravi (prav tam), da že od začetka razvoja filma obstajata dve liniji razvoja: film kot umetnost podobe, kamor uvršča primer holivudskega filma, in film kot umetnost realnosti, kamor lahko štejemo tudi dokumentarni film in ki vsake toliko časa vznikne in pretrese igrani film.

2.3.1 Razlike med igranim in dokumentarnim filmom

Vrdlovec (v Kavčič in Vrdlovec 1999, 145) pojasnjuje, da v nasprotju z igranim dokumentarni film ne temelji na fiktivnem, izmišljenem in posebej uprizorjenem dogajanju, ampak izhaja iz realnosti in prikazuje stvarne osebe v njihovih okoljih, s čimer se strinja tudi Robar Dorin (2008, 195), ki pravi, dokumentarni film prikazuje resnične ljudi in dogodke, filmi, posneti v studiih, pa imajo opravka »z uprizorjenimi dejanji ter izmišljenimi zgodbami in značajji«. Avtor (prav tam) dodaja, da je dokumentarec (v nasprotju s filmom izmišljije, kot med drugim poimenuje igrani film) »film dejstev, ki uporablja gradivo, dejansko ali

rekonstruirano, posneto v resničnem življenju«. Torej vse, kar vidimo in slišimo v dokumentarnih filmih, temelji na točnosti in dejstvih ter ne vsebuje elementa fikcije (Das 2007, 6). Vendar je resničnost dogodkov v dokumentarnem filmu kompleksnejša, kot se zdi na prvi pogled. O vprašanju resničnosti dogodkov in informacij v dokumentarcu bom podrobneje pisala v 4. poglavju.

Za razliko od dokumentarca igrani film označuje nekaj, kar ni dokument ali naravno dogajanje, ampak je plod domišljije (Rezec Stibilj 2005, 15). Ob tem Rezec Stibiljeva (prav tam) dodaja, da imajo igrani filmi v množični kulturi prevladujočo vlogo na področju kinematografije. Velika razlika v današnji kinematografiji se kaže tudi pri finančnih vložkih. Kramer (1999, 39) piše, da gre pri dokumentarnih filmih ponavadi za izredno majhne ekipe ljudi, ki so običajno skromno plačani in delajo predvsem iz užitka. Pojasnjuje (Kramer 1999, 38), da gre pri dokumentarcih za mnogo manjša sredstva kot pri igranih filmih, v Evropi pa je mogoče najti sredstva za dokumentarce samo še na televiziji. Razliko med igranim in dokumentarnim filmom dobro prikaže Kramerjevo (1999, 39) razmišljanje: »Ne gre le za številčnost, temveč za določeno družbeno težnjo, ambicijo, kariero, možnost ... Tudi če se vsi strinjajo, da si posnel najboljši možen dokumentarec, to ne bo imelo popolnoma nobenega vpliva na tvojo kariero. Morda boš laže dobil priložnost, da posnameš naslednjega. Če pa narediš dober igrani film, boš ogromno zaslužil, predvsem pa se ti bo odprl povsem nov svet. Svet zvezd, slavnostnih večerij, priložnosti, potovanj z letali in vseh drugih industrij«.

Karimi (1999, 32) pa edino pomembno razliko med dokumentarnim in igranim filmom vidi v odločanju avtorja. Po njegovem mnenju je »v igranem filmu avtor tisti, ki določa, kaj se bo zgodilo, medtem ko v dokumentarcu dogajanje določa sam predmet, na katerega se osredotočimo« (prav tam). V primeru igranega filma je tako režiser avtor zapleta, v dokumentarnem filmu pa je režiser le opazovalec – spremeni se pristop, »ki ga ima režiser v razmerju do svojega predmeta« (prav tam). Ker v nasprotju s fikcijskim filmom posnetki dokumentarca nastajajo v resničnem življenju in prikazujejo resnične dogodke, je ustvarjalec filma velikokrat brez kontrole nad dogajanjem in njegovimi okoliščinami (Das 2007, 6). Tako je v dokumentarnem filmu manj kontrole nad subjekti, vendar pa ravno improvizirani elementi dajejo čar nefikcijskim filmom (prav tam).

2.3.2 Podobnosti med igranim in dokumentarnim filmom

Čeprav se dokumentarni in igrani film razlikujeta, med njima najdemo tudi podobnosti. V nekaterih dokumentarcih lahko zasledimo igro, ki je načeloma značilna za igrane filme, oziroma t. i. rekonstrukcijo dogodkov. Zaradi omenjene možnosti rekonstrukcije Robar Dorin (2008, 28) opozarja na nepravilno rabo izraza neigrani film. Nekateri avtorji izraz uporabljajo za vse tiste filme, ki ne sodijo v zvrst igranega, vendar se po mnenju Robar Dorina (prav tam) »včasih tudi v neumišljenem filmu oziroma dokumentarcu uporablja metoda rekonstrukcije oziroma uprizoritve resničnega dogodka, ta pa je nujno zrežirana in igrana« (prav tam). Igralci so torej skupna točka (nekaterih) dokumentarcev in igranih filmov, saj se tudi režiserji dokumentarcev včasih poslužujejo igre oziroma uprizoritve resničnega dogodka. Čeprav je po besedah Rezec Stibiljeve (2005, 15) igrani film plod domišljije in v njem nastopajo igralci, sam film ni nič manj prepričljiv in sporočilen, vendar ravno obratno.

Podobnosti med dokumentarnim in igranim filmom so vidne tudi na vsebinski ravni (Karimi 1999, 31). Karimi (prav tam) pojasnjuje, da bo ne glede na to, za katero zvrst (klasični dokumentarec ali igrani film) se filmar odloči, da jo bo posnel, v obeh primerih bo soočen z istim problemom. »V obeh primerih imamo namreč neko temo ali predmet, osebek, ki ga obravnavamo, in ta ima določene karakteristike, lastnosti. Ta osebek oziroma tema je vedno postavljena v nek kontekst, neko okolje. Nekatere njegove lastnosti pa v odnosu do okolja, v katerem se nahaja, ustvarjajo konflikt oziroma določeno razmerje, ki sproža akcijo, dejanje« (prav tam). Tudi na ravni realizacije razlikovanje obeh zvrsti ni možno, saj je, kot pravi Karimi (1999, 32), »postopek v obeh primerih enak: izberemo predmet, ga postavimo v neko konfliktno situacijo ter ju v določenem času in z določenim ritmom predstavimo gledalcu«.

Obstaja še ena stična točka med dokumentarnim in igranim filmom, morda tudi najbolj očitna, in za katero Rezec Stibiljeva (2005, 15) pravi, da je najpomembjša – oba sta vezana na prikaz stiliziranega ali resničnega življenja pred kamero. »Oba nastajata s snemanjem dogodkov oziroma prizorov pred kamero« (prav tam).

Igrani in dokumentarni film drug drugega dopolnjujeta že skoraj celo stoletje, vse od začetkov dokumentarnega filma v 20. in 30. letih prejšnjega stoletja, ki se je v tem obdobju razvijal iz nasprotovanja igranemu, predvsem njegovi najmočnejši tradiciji, holivudskemu filmu – slednje velja tako za Združene države Amerike, nekdanjo Sovjetsko zvezo, Veliko Britanijo, Nemčijo in druge (Vrdlovec v Kavčič in Vrdlovec 1999, 145–146). To nasprotovanje se je izražalo »tako na oblikovni (nove snemalne tehnike, eksperimentiranje s filmskim medijev

itd.) kot vsebinski in idejni ravni (socialne in gospodarske teme, življenje nižjih slojev, levičarske ideje ipd.)« (Vrdlovec v Kavčič in Vrdlovec 1999, 146). Vendar, kot pojasnjuje Vrdlovec (prav tam), je igrani film pozneje tudi sam prevzel metode dokumentarnega filma, le-ta pa tudi ni brez "koeficienta fikcije", kar je značilno predvsem za igrani film. Avtor (prav tam) sicer piše, da dokumentarci ne temeljijo na fiktivnem, "koeficient fikcije" pa pripisuje temu, da vsako »snemanje še tako "neposredne realnosti" predpostavlja izbiro določenih snemalnih kotov in samega objekta filmanja, omejitev trajanja "žive" realnosti itn., skratka posege, ki pomenijo preoblikovanje snemane realnosti.« Slednja v dokumentarcu »ni samo posneta, marveč je obenem (če ne predvsem) narejena« (prav tam).

Prepletanje elementov dokumentarnega in igranega filma, natančneje elementa fikcije in resnice, nanese tudi na razprave o reprezentaciji realnosti v dokumentarcih, o kateri se bom podrobneje spraševala v 4. poglavju.

3 DOKUMENTARNI FILM IN NOVINARSTVO

Dokumentarni film in novinarstvo imata več stičnih točk – njuna osrednja naloga je informiranje javnosti, skupni so jima resnični dogodki, intervjuji, raziskovanje, tudi dramatizacija. Večina ustvarjalcev dokumentarnih filmov se ne vidi kot novinarje, ampak kot pripovedovalce zgodb (Aufderheide 2007, 1), oziroma kot piše Winston (2000, 20), ki povzema mnenje Griersona, dokumentarcev ne moremo enačiti z novinarstvom. Kljub nasprotnim mnenjem nekaterih avtorjev (Aufderheide 2007, Winston 2000), pa lahko med dokumentarci in delom novinarjev najdemo nekaj vzporednic, zdi pa se, da dokumentarni filmi čedalje bolj prevzemajo tudi nalogo "psov čuvajev", kar bom utemeljila v nadaljevanju.

Novinarstvo in dokumentarni film sta povezana že dolgo. Prve povezave lahko odkrijemo ob koncu 19. stoletja, ko sta brata Lumière svoje snemalce pošiljala na vse konce sveta, »od koder so prinašali kratke dokumentarne zapise o različnih dogodkih, zanimivih za najširši krog gledalcev« (Kavčič v Kavčič in Vrdlovec 1999, 446). Šlo je za vrsto dokumentarnega filma, imenovano obzornik (tudi filmski tednik, filmske novice ali filmski žurnal), ki na »strnjen način obvešča gledalce o aktualnih dogodkih v določenem časovnem obdobju (tednu, mesecu dni« (prav tam). Obzornik je bil dolg 10–15 minut in je obsegal več tematskih sklopov, od daljših reportaž do kratkih vesti, predvajali pa so ga kot predfilm oziroma kot dodatek celovečernemu filmu (prav tam).

Prvi pravi obzornik je leta 1906 produciral William G. Barker, ki je v kinu Empire v Londonu vsak dan prikazoval sveže novice pod naslovom *Day by Day (Dan za dnem)*. V obdobju nemega filma so bili obzorniki opremeljeni z uvodnimi napisi, z nastopom zvočnega filma pa jih je začel postopoma nadomeščati govorjeni komentar. V času 1. in 2. svetovne vojne je bila produkcija filmske vesti povsod pod državnim nadzorom, poudarjena pa je bila propagandna funkcija, ki so jo kasneje uporabljali tudi v času hladne vojne. Takrat so na Zahodu posvečali več pozornosti dokumentarnemu in igranemu filmu, saj je hiter razvoj televizije zmanjšal pomen filmske vesti in povzročil upadanje te produkcije, z razvojem videotehnike pa konec 50. let prejšnjega stoletja dokončno izgubil pomen in veljavo (Kavčič v Kavčič in Vrdlovec 1999, 446–447). Nove tehnologije konec 50. in v začetku 60. let so povzročile, da so se meje med dokumentarnim filmom in novinarstvom še bolj zabrisale (Winston 2000, 21). V tistem času se je v kontekstu kritičnega raziskovalnega novinarstva in v okviru nekaterih TV-oddaj razvil ameriški direktni film (Vrdlovec v Kavčič in Vrdlovec 1999, 141), ki mu je novinarska

retorika nevmešavanja in omejenega posredovanja omogočila močnejšo zahtevo po prikazu resničnosti kot v preteklosti (Winston 2000, 22). Zato tudi v tistem času lahko govorimo o povezavi med dokumentarnim filmom in novinarstvom.

3.1 Vzporednice med novinarstvom in dokumentarnim filmom

Informiranje je ena najpomembnejših vlog novinarstva (Poler Kovačič in Erjavec 2011, 45). Kot pojasnjuje Šprah (2010, 129), je informiranje tudi eno ključnih določil dokumentarca, ki je »v različnih obdobjih in znotraj različnih dokumentarnih zvrsti prihajalo do izraza na najrazličnejše načine, zato "informacijski delež" ne predstavlja neke radikalne novosti«. Po mnenju Richardsona (2007, 7) novinarstvo služi državljanom oziroma jim zagotavlja informacije in jim omogoča boljše razumevanje sveta ter njihovega položaja v njem, del medijev pa so navsezadnje tudi dokumentarni filmi, ki, tako kot novinarstvo, ne pomagajo razumeti samo sveta, ampak tudi našo vlogo v njem (Aufderheide 2007, 5).

Aufderheidova (2007, 4) piše, da dokumentarne filme ocenjujemo na podlagi resnicoljubnosti, natančnosti in zanesljivosti. Poler Kovačičeva (v Poler Kovačič in Erjavec 2011, 100) pojasnjuje, da »novinarstvo sporoča o dejanskosti, pri tem pa je zavezano normi resnicoljubnosti«. Tako lahko v primeru laži in nenatančnosti dokumentarni filmi zavedejo tako gledalce kot tudi tiste člane javnosti, ki bi lahko na podlagi znanja, pridobljenega z gledanjem filma, ukrepali (Aufderheide 2007, 4–5). Enako je v novinarstvu, kjer napake zmanjšujejo verodostojnost medija. Prestonova raziskava, ki jo je avtor opravil v enajstih državah, je pokazala, da novinarji največjo pomembnost pripisujejo nepristranskosti, objektivnosti, uravnoteženosti, poštenosti, točnosti in iskanju resnice (Poler Kovačič in Erjavec 2011, 80).

Dokumentarnim filmom in novinarstvu je skupna tudi naracija, s pomočjo katere film ali novico približamo gledalcu – tu gre predvsem za občutenje dogodka. Štrajn (1999, 81) opisuje primer uprizoritve bitke v zalivu Santiaga, kjer so bitko posneli z modeli eksplodirajočih ladij v kopalni kadi, zaradi česar je »film vstopil v "produkcijo zgodovine" s svojimi narativnimi sredstvi in nazornost njegovih imageov je lahko služila intenzifikaciji novinarske težnje po senzaciji, občutenju dogodka«. Mediji večkrat iščejo načine, kako zgodbo približati gledalcu in kako povečati krog občinstva, zato se večkrat poslužujejo dramatizacije oziroma senzacionalizma. Bolam (v Hargreaves 2007, 77) pravi, da »senzacionalizem pomeni živahno

in dramatično predstavitev dogodkov, ki na ta način močno vplivajo na mnenje bralca«. V stilistiki novinarstva se senzacionalistični učinek kaže predvsem s posebno rabo jezikovnih sredstev oziroma z izborom izraznih sredstev, ki spadajo k hiperboličnosti (Korošec 1998, 150–151). Predvsem v tiskanih medijih se to dobro vidi pri izbiri naslovov in uporabi določenih besed ali besednih zvez (na primer dvoumne besede, besede, povezane s spolnostjo, hiperboličnost se dosega tudi s primerniki, presežniki) (Korošec 1998, 151–152). Vendar pa se senzacionalizem ne kaže le v končnih besedilih, ampak, kot pravita Kalin Golobova in Poler Kovačičeva (2005, 290), je stopnjevanje senzacionalističnih novinarskih pristopov opazno v vseh fazah sporočanja procesa – od zbiranja informacij (lažno predstavljanje, sledenje znanim osebam, skrivno snemanje) do njihovega izbora in upovedovanja.

Učinek senzacionalizma oziroma dramatizacije je mogoče doseči tudi v avdiovizualnih medijih. Dramatizacijo (verbalno in vizualno), ki se osredotoča na trenutna čustva in konflikte, »razumemo kot potencialni sestavni del senzacionalističnega televizijskega novinarskega diskurza« (Laban 2007, 166). Dramatični učinek se lahko doseže na različne načine – od snemanja pod določenim kotom, bližnjih posnetkov sogovornikov, glasbenih vložkov do načinov naracije itd. Labanova (2007, 166–168) je na podlagi analiziranega vzorca slovenskih televizijskih dnevnoinformativnih oddaj izpostavila prvine verbalne in vizualne dramatizacije. Za verbalno dramatizacijo ugotavlja, da se uporablja dramatičen in pozornost zbujajoč ton glasu, da se skladijsko nepravilno poudarjajo določene besede ali besedne zveze, uporabljajo se neglagolski stavki, menjavanje branega besedila in kratkih tonskih izsekov (rekontekstualiziranih z nedokončano povedjo ali vprašanjem, ki napeljuje na odgovor) pa je hitro (Laban 2007, 166–167). Ker smo ljudje pretežno vizualna bitja, lahko še bolj kot z verbalnim načinom pri gledalcih čustvovanje oziroma občutek drame vzbudimo z vizualno dramatizacijo – uporabo čustvenih posnetkov, bližnjega in skrajno bližnjega plana, uporabo dvojne ali upočasnjene hitrosti vizualne podobe, ponovno uprizarjanje dogodka, uporabo dinamičnih premikov kamere (npr. hitri zasuki, vozeči ali hodeči posnetki v gibanju), uporabimo lahko zameglitev in izostritev ter premik k objektu snemanja za doseganje vizualnih poudarkov, hitro menjavamo kadre in/ali uporabimo posnetke novinarjevega aktivnega poizvedovanja (Laban 2007, 167–168). Z verbalnim in vizualnim načinom lahko pri gledalcih vzbudimo ganjenost, empatijo in sočutje (Laban 2007, 169).

Današnja tehnologija omogoča snemanje mnogih amaterskih posnetkov, bodisi s kamerami, fotoaparati ali telefoni, zaradi česar marsikateri pomemben dogodek skoraj ne more ostati skrit. Kot piše Štrajn (1999, 87), amaterski senzacionalni posnetki dogodkov letalskih nesreč,

požarov, vsakovrstnih incidentov ali varnostnih kamer itd., »ki dopolnjujejo profesionalno dokumentarno ponudbo, vsekakor odlično služijo prikriivanju dejstva, da televizija skriva marsikaj, kar bi "morala prikazati", saj se skriva za tem, da vendar "prikaže vse"«.

3.2 Dokumentarni filmi kot televizijska produkcija

Razlog, da dokumentarne filme povezujemo z novinarstvom, so tudi televizijske postaje tipa Discovery Channel, History Channel itd., ki dnevno predvajajo dokumentarce z različnih področij. Štrajn (1999, 85) pravi, da je z razširitvijo televizije le-ta absorbirala dokumentarni film iz kina, kar pomeni, »da je zlagoma ponotranjila njegove narativne pristope, hkrati pa izvedla "sintezo" z novinarstvom«. S tem je dokumentarni film postal bolj dostopen javnosti, gledalci dokumentarcev na televiziji pa so se, kot piše Nelmesova (2004, 188), že seznanili z njihovimi dominantnimi kodami in konvencijami, kot so naracija, govor strokovnjakov, mnenja prič in posameznikov iz javnosti, "resnične" lokacije, posnetki dogodkov in najdenega zgodovinskega materiala. Vse omenjene konvencije imajo zgodovino in mesto v razvoju in širjenju dokumentarnega filma v kinematografski obliki (prav tam). Vendar je bila zaradi prevzema vse preveč novinarskih teženj televizije dokumentarna oblika v mnogih pogledih zapostavljena in marginalizirana kot umetniški film, kasneje pa je postala tudi oblika slabega televizijskega programa v času največje gledanosti (*ang. prime-time*), ki išče širok krog občinstva (prav tam). Tudi Rezec Stibiljeva (2005, 9) meni, da je produkcija dokumentarnega filma »že vrsto let predvsem domena televizijske produkcije, kar hkrati tudi pomeni, da so le redke stvaritve posnete tudi na filmski trak«.

3.2.1 Televizijski dokumentarni film in dokumentarna televizija

Začetki televizijskega dokumentarca segajo v 50. leta 20. stoletja, ko sta Edward R. Murrow in Fred Friendly iz radijske serije z naslovom Hear It Now (*Zdaj pa poslušaj*) razvila televizijski niz oddaj See It Now (*Zdaj pa poglej*), v katerih sta predstavila mnoge pomembne dogodke dneva (Robar Dorin 2008, 227). Televizijski dokumentarec in klasični dokumentarni film sta si v nekaterih vidikih podobna – oba obravnavata tematiko, ki je povezana z resničnimi vidiki življenja, in oba zanimajo oblike in vsebine, kot so prvinska narava, mestna in podeželska civilizacija ter prikazovanje zanimivih in preteklih dogodkov (prav tam).

Manghami (v Šprah 2010, 100) s pomočjo Nicholsove konceptualizacije dokumentarnih načinov reprezentacije ugotavlja, da v današnji televizijski produkciji prevladuje t. i. izobraževalno informativno razvedrilo (*ang. edinfotainment*) – lahkoten, formuliran in neformalen dokumentarni stil, kot ga povzemajo kuharske oddaje ali oddaje o potovanjih.

Pogosto je televizijski dokumentarec težko ločiti od dokumentarnega filma, predvsem zaradi dejstva, »da se pod okriljem pojma televizijske dokumentarnosti nahaja plejada oddaj in programov, ki poljubno preigravajo določene registre dokumentarnosti, hkrati pa imajo kaj malo skupnega z invencijami, ki jih je dokumentarni film historično dosegel« (Šprah 2010, 99). Robar Dorin (2008, 227) omenjeni vrsti dokumentarnih filmov razlikuje glede na stališča in cilje posameznega filma. Pojasnjuje (prav tam), da klasični dokumentarni film prikazuje neko stališče o določenem predmetu in kot instrument družbene akcije poskuša pridobiti podporo gledalca, medtem ko televizijski dokumentarec zaradi »širokega kroga gledalcev in najrazličnejših interesov lastnikov, pokroviteljev ter moralnopolitičnih pritiskov vseh vrst le poredko nastopa v obrambi nečesa ali v prizadevanju za velike družbene cilje, ki jih po navadi spremlja vrsta nasprotujočih si in protislovnih pričakovanj« (prav tam). Corner (2009, 126) pravi, da si veliko televizijskih dokumentarnih filmov pri nastajanju pomaga z novinarskim raziskovanjem, novinarji govorijo pred kamero ali se v ozadju sliši komentar. Pri tem opozarja, da ima novinarstvo svoje protokole (glede na natančnost, resnico in področje kreativnosti), ki se razlikujejo od dokumentarnih, četudi sta si načina podobna (prav tam).

Robar Dorin (2008, 228–230) našteva deset podzvrsti televizijskega neumišljenega formata, ki so sorodne klasičnim oblikam filmskega dokumentarca in ki se pogosteje pojavljajo na javnih televizijskih mrežah: dokumentarec v živo; novinarski ali publicistični dokumentarec (novice, tednik, obzornik, reportaža); raziskovalni dokumentarec (npr. odkrivanje kriminalne ali korupcijske dejavnosti); dokumentarni esej; dokumentarni izsek iz življenja (v kratkem času prikazati vse pomembne vidike življenjskega prostora posameznikov); biografski in portretni dokumentarec; dramatisirani dokumentarec; zgodovinska kompilacija (o slednji več v 5. poglavju); etnografski (predstavitve kulture druge rase, naroda, etnične skupine) in naravoslovni dokumentarec (živalske in rastlinske vrste).

Pogosto se televizijski dokumentarec in dokumentarna televizija uporabljata kot sinonim, vendar je slednja obravnavana tudi kot zbir različnih tipov ali žanrov, ki jo sestavljajo (Šprah 2010, 103). Drugače kot Robar Dorin osnovne zvrsti dokumentarne televizije obravnavata Hillova in Bondebjerg (prav tam). Prva našteva tri osnovne tipe v sestavu dokumentarne

televizije, in sicer dokumentarni žurnalizem, dokumentarni realizem in opazovalni (observacijski) dokumentarec; drugi pa loči raziskovalni in žurnalistični, opazovalni, reflektivno-poetični ter dramatisirani dokumentarec (prav tam).

3.3 Dokumentarni film kot "pes čuvaj" / "četrta veja oblasti"

Čeprav se je število dokumentarnih filmov v stilu novic močno povečalo, pa so se posamezni ustvarjalci filmov začeli vračati h kinematografskemu pristopu (Nelmes 2004, 189). Šprah (2010, 15–16) pravi, da obstajata dve okoliščini (povezani z novinarstvom), ki vračata pravice dokumentarnega filma do kinematografskega načina obstoja:

- a) Kolaps javno-medijske sfere, ki ga je povzročila globalizacijska ekspanzija medijskega trga in prevlade (podivjanih) "svobodnih tržnih zakonitosti". Posledica (popolne) monopolizacije je bil zlom institucije raziskovalnega novinarstva v množičnomedijskem pogonu, kar je neposredno vplivalo na razporeditev silnic medijskega razkrivanja perečih družbenih in političnih problemov. Tako je dokumentarni film prevzel vlogo progresivnega raziskovalnega žurnalizma in posledično dobil vlogo "četrte veje oblasti".
- b) Fenomen resničnostne televizije, ki se je do globalnih razsežnosti razmahnila ob prelomu tisočletja. Razmah resničnostnih formatov, ki so okupirali prevladujoči del televizijskih programskih shem, je vplival na stopnjevanje ustvarjalnosti *subjektivnega* oziroma *prvoosebnega dokumentarca*, ki se je razmahnil že v prvem valu, zdaj pa je doživel revitalizacijo zlasti v segmentu opredeljevanja "jaza kot prizorišča filma".

V mojem primeru me bo zanimal predvsem kolaps javno-medijske sfere in dokumentarni film kot "četrta veja oblasti" oziroma "pes čuvaj". Naloga medijev kot "psov čuvajev" je delovati v imenu javnosti, da opozorijo na morebitne zlorabe moči oblasti (Sparks 1995, 52). Pojmovanje tiska kot "psa čuvaja" je »najbolj splošena idealizacija (možne) funkcije tiska v družbi – usmerjati pozornost javnosti na politične, gospodarske in administrativne zlorabe moči oziroma oblasti« (Splichal 2001, 33). Kot opozarja Splichal (2001, 33), pojma četrta veja oblasti in pes čuvaj nista identična, imata pa dve skupni značilnosti, in sicer dajeta prednost pojmu svodobe tiska kot korporacijske pravice pred posameznikovo svobodo publiciranja in se nanašata na svobodo medijev od nadzorovanja drugih vej oblasti, ne zanima pa ju vprašanje, kdo nadzoruje nadzornike.

Šprah (2010, 128) pravi, da sta proces globalizacije in prevlada podivjanih "tržnih zakonitosti" povzročila reduciranje ali ukinjanje javne medijske sfere, v vsesplošnem relativiziranju pa se je »pod velikim udarom znašla tudi instanca neodvisnega novinarstva«. Razlog za to so medijske korporacije, ki so »prevzele primat nad "pokrivanjem vsega sveta", kar pomeni centralizacijo "produkcijo resnice" na vseh ravneh odločanja o tem, kaj (oziroma kako) je treba objaviti, kaj zamolčati; kaj poudariti, kaj relativizirati; kaj afirmirati in kaj obsoditi« (prav tam). Štefančič (2008, 49) opisuje primer ameriških medijev, ki ustvarjajo iluzijo, da imajo potrošniki možnost izbire, demokracijo pa prirejajo korporativnim interesom. Mnogi novinarji pravijo, da so, po besedah Quinove (v Stewart 2001, 271), »bili prisiljeni izkriviti resnico in/ali napačno predstaviti poglede sodelavcev«.

Podobnega mnenja je tudi Poler Kovačičeva (v Poler Kovačič in Erjavec 2011, 34), ki piše, da novinarji verjetno nikoli niso povsem avtonomni, saj so »podvrženi različnim omejitvam, na različnih ravneh, z različnimi akterji pritiska, na različne načine«. Vplive na medijske vsebine sta predstavila tudi Shoemaker in Reese (v Poler Kovačič in Erjavec 2011, 34–40), ki poleg individualnih, ideoloških, izvenmedijskih vplivov (na primer vplivi virov informacij, dohodkov, vladnih, tržnih in tehnoloških vplivov) ter vplivov novinarskih in medijskih rutin v skupino uvrščata tudi organizacijske vplive (naj bodo to odkriti ali prikriti načini), kamor vključujeta vplive delničarjev, vlagateljev ali lastnikov, pa tudi vodstva, direktorjev in založnikov medija ter urednikov. Na medijske hiše tako vplivajo lastniki, ki preko medijev delajo za svoj lastni interes. »Vodstvo medijske organizacije ima odgovornost, da služi ekonomskim ciljem lastnikov. V nadzoru nad novinarstvom posredno sodeluje tako, da izvaja pritisk (npr. zahteva, naj novinar poroča naklonjeno poslovnim interesom korporacije oziroma naj se izogiba negativni medijski obravnavi)« (Poler Kovačič in Erjavec 2011, 36–37). Cohen (2007) na primeru ameriških medijev razlaga, da so korporacije, ki si danes lastijo medije, neusmiljeno tekmovalne, in meni, da so zelo usmerjene v moč. Pojasnjuje (prav tam), da v korporativnih medijih posameznike, ki napredujejo ter so najmanj talentirani in načelni, zanima samo visoka gledanost, da pa se ne bi zamerili šefom ali korporativnim sponzorjem, se izognejo mnogim zgodbam ali jih predstavijo pomanjkljivo.

Pomanjkanje medijske svobode je po mnenju Špraha (2010, 128) pripeljalo do tega, da mediji »ne (z)morejo več opravljati svoje imanentne vloge četrte veje oblasti«. Avtor (prav tam) dodaja, da so se prav zato »poglobila prizadevanja dokumentarnega filma za prevzemanje poslanstva (zatirane in izčrpne) dejavnosti neodvisnega informiranja javnosti«. Tako se je teza o dokumentarnem filmu kot prevzemniku četrte veje oblasti razširila tako v teoriji kot med

samimi dokumentaristi, deležna pa je bila tako afirmativnega kot zavračajočega odziva (Šprah 2010, 15). Podobno prepričanje se pojavlja tudi v Sloveniji, kjer zagovorniki teze menijo, da »dokumentarni film prevzema vlogo "novega psa čuvaja" nad političnimi institucijami in družbenimi procesi, ki jo mediji vse bolj zanemarjajo« (prav tam). Izpostavimo pogled Štefančiča (2008, 49), ki pravi, da dokumentarci predstavljajo »odgovor na vse hujšo nekredibilnost in deklasiranost medijev. Pojasnjujejo nam, kako funkcionira sodobni svet, stvari vračajo v kontekst in iščejo "veliko silo", ker mediji tega niso več sposobni«. Tako poskušajo nadomestiti medije, »ki so zatajili, ki informacije filtrirajo in ki slikajo fiktivni svet, v katerem korporativni pohlep ni nič slabega, le prakticanje ustavne pravice do svobode in iskanja sreče« (prav tam).

3.3.1 Preiskovalno novinarstvo

Zaradi različnih pritiskov s strani različnih akterjev in ekonomskih ciljev lastnikov mediji objavljajo tisto, kar od njih pričakujejo ali zahtevajo lastniki (Cohen 2007; Poler Kovačič in Erjavec 2011; Shoemaker in Resse v Poler Kovačič in Erjavec 2011), je prišlo do pomanjkanja medijske svobode (Šprah 2010). Posledično se je po mnenju Špraha (2010, 15) teza o neodvisnem dokumentarcu kot prevzemniku četrte veje oblasti razširila v polju teorije in med dokumentaristi. (preiskovalno novinarstvo razširilo v domeni dokumentarnega filma, ki je prevzel nalogo neodvisnega informiranja javnosti.)

Šprah (2010, 130) meni, da se bistvene lastnosti aktualnega žurnalističnega dokumentarca, ki se skuša braniti pred korporativnim nadzorom, »odražajo prav v povzemanju reportažnih določil, značilnih za tradicijo "razkrinkovalnega" raziskovalnega novinarstva«. Šuen (1994, 25) raziskovalno oziroma preiskovalno novinarstvo – opozarja, da je izraz "raziskovalen" neustrezen, kajti pojem "raziskava" se nanaša predvsem na akademsko sfero – definira kot posebno vrsto novinarskega sporočanja, za katero je značilno, da 1) razkriva dejstva, ki jih želijo posamezniki ali institucije prikriti, 2) so ta dejstva za družbo relativno velikega pomena, 3) novinar zavestno načrtuje preiskavo in 4) da novinar med preiskavo uporablja posebne tehnike in metode. Omenjenim štirim metodam Koširjeva (1994, 11) dodaja še eno, in sicer, da je 5) besedilo napisano v značilni strukturi in stilu. Zadeve, s katerimi se ukvarja preiskovalno novinarstvo (na primer korupcija in nezakonitosti), je težko odkriti, dokazati in razkriti javnosti (Kieran v de Burgh 2000, 156), vendar pa naj bi imela razkritja na koncu določene posledice, koristne za demokracijo – sprožila naj bi kazenski pregon tistih, ki so zlorabili oblast, vodila naj bi k spremembi zakonodaje, politike itd. (Scheuer v Poler Kovačič

in Erjavec 2011, 47). Temeljna norma preiskovalnega novinarstva je resničnost in težnja k čim manjši pristranskosti (Poler Kovačič 2003, 226), s čimer sta si z dokumentarnim filmom podobna. Poler Kovačičeva (2003, 210) pravi, da je resničnost postavljena v temelj novinarstva, torej tudi preiskovalnega, saj je naloga preiskovalnega novinarja »odkriti resnico in identificirati oddaljevanja od nje« (de Burgh 2000, 9).

Vendar različni avtorji ugotavljajo, da je med preiskovalnim novinarstvom in senzacionalizmom oziroma ustvarjanjem medijskih afer tanka črta. Tako na primer Kalin Golobova in Poler Kovačičeva (2005, 291) pišeta, da na prvi pogled lahko govorimo o preiskovalni zgodbi, saj novinarski prispevki razkrivajo za družbo na videz pomembna, prikrita dejstva in se samosklicujejo na metode preiskave, vendar natančnejša analiza kaže, da gre lahko le za ustvarjanje afer.

Zato je treba ločiti kakovostno preiskovalno novinarstvo od aferaštva in senzacionalističnega poročanja. Pri tem so bistvenega pomena argumentacija, utemeljenost obtoževanja, torej novinarski dokazi in navedeni viri, novinar pa preiskavo načrtuje zavestno, aktivno preiskuje okolico in preverja informacije ter dosledno spoštuje domnevo nedolžnosti (Poler Kovačič 2003, 226). Poler Kovačičeva in Erjavčeva (2010, 76) še poudarjata, da od preiskovalnih novinarjev pričakujemo, da »bodo preiskovali pod površjem, brskali za izvirnimi informacijami, in ne zgolj delovali kot megafoni predmetnikov, ki jih postavljajo drugi«. Avtorici (prav tam) dodajata, da ni dovolj, da se zanašamo samo na uradne institucije in vire informacije ter navajamo dokumente, ki so javno dostopni, prav tako ni dovolj, da navajamo poročila drugih medijev, saj to ne tvori novinarske preiskave.

Na podlagi nekaterih definicij dokumentarnega filma, ki sem jih zapisala v 1. poglavju, torej da so dokumentarni filmi lahko sredstvo spodbujanja sprememb (Das 2007, 6), da so instrument družbene akcije, ki poskuša dobiti podporo gledalca (Robar Dorin 2008, 227), oziroma da so v dokumentarcu dejstva uporabljena tako, da ustvarjajo družbeno-kritične argumente (Stewart 2001, 270), lahko potegnem vzporednice s preiskovalnim novinarstvom, katerega namen je razkritje nepravilnosti, katerih posledice so koristne za našo družbo.

4 RESNIČNOST DOGODKOV V DOKUMENTARNEM FILMU

Dokumentarni film naj ne bi bil povsem brez koeficienta fikcije, navsezadnje vsako snemanje realnosti med drugim predpostavlja izbiro snemalnih kotov, objekta snemanja itd. (Vrdlovec v Kavčič in Vrdlovec 1999, 146). Tako naj bi v vsak še tako "resnični" dokumentarni film posegali z izbiro različnih snemalnih "trikov". Načelo resnice v dokumentarnih filmih se postavi pod vprašaj – kako so torej prikazani resnični dogodki v dokumentarnem filmu? V nadaljevanju si zato zastavljam raziskovalno vprašanje, kako se mnenja avtorjev o prikazu resničnosti dogodkov in informacij v dokumentarnem filmu razlikujejo ter katera mnenja prevladujejo in zakaj.

Film *Nanook s severa* filmarja Roberta Flahertyja velja za prvi dokumentarni film, ki pripoveduje o življenju Eskimov na severu Kanade, in velja za enega najbolj vplivnih na področju dokumentarnih filmov (Nelmes 2004, 192). Vendar Nelmesova (2004, 192–194) v študiji primera omenjenega avtorja ugotavlja, da je, čeprav je režiser zagovornik snemanja z razdalje, kjer snemalec ne more vplivati na vedenje (v tem primeru Eskimov), in uporabe dolgih, neprekinjenih posnetkov, problematično njegovo posredovanje oziroma vmešavanje v filmih. Flaherty namreč ni bil zadovoljen le s snemanjem dogodkov, saj je želel dramaturgizirati resničnost – v primeru filma *Nanook s severa* je Flaherty snemal različne poglede kulture Eskimov, ki jih je spoznal na svojih preteklih odpravah v Hudson Bay med leti 1910 in 1916. Med drugim je želel posneti domačine med lovljenjem tjunov na tradicionalen način, s harpunami, medtem ko so ta način opustili že pred leti in je bila običajna praksa domačinov lovljenje s pištolami. Hkrati je ponovno zgradil igluje, ki jih je prilagodil opremi za kamero, in nekatere dele eskimskega življenja priredil tako, da so ustrezali tehničnim zahtevam snemanja. Podobno je Flaherty storil tudi v dokumentarnem filmu *Moana*, kjer je uprizoril sceno obreda tetoviranja, ki ga prebivalci Samoe že leta ne prirejajo več (prav tam).

S svojim gradivom Flaherty jasno "manipulira" in povzema navidezno ironijo ustvarjanja resnice dokumentarca s tem, ko pravi, da »včasih moraš lagati. Pogosto moraš kakšno stvar izkriviti, da ujameš njegov resnični duh« (Calder-Marshall v Nelmes 2004, 194). Tudi Zajčeva (2007, 151) pravi, da je »"dokument" v svoji osnovi dovzeten za prirejanja, prisvajanja in celo manipulacijo, vendar pa ni nujno, da ti procesi povzročijo izgubo prvotnega namena, konteksta ali vsebine dokumenta«.

Pri vprašanju resničnosti reprezentiranih dogodkov na filmu lahko izhajamo iz direktnega filma in njegovih ustvarjalcev, ki so dokumentarizem razumeli kot beleženje in so pri tem poskušali izbrisati sebe kot avtorja – tak pristop k dokumentarizmu naj bi jim omogočil stik z resnico (Ličer 2008, 118). Ličer (prav tam) opisuje dve predpostavki direktnega filma, povezani z objektivnostjo dokumentarca. Prva, že zgoraj delno opisana predpostavka je, »da film zmore in mora biti objektivni, če le uspe izničiti prisotnost kamere in avtorja v situaciji, ki jo film beleži« (prav tam). Pri drugi predpostavki Ličer povzema Bruzzijevo, in sicer, da je slika bolj resnična kot govorica: »Slika vsebuje razsežnosti resnice, ki jih (nujno subjektivna) naracija uničuje in moti, ter s tem uničuje možnost doseganja objektivnosti, ki bi bila sami sliki sicer dostopna« (Bruzzi v Ličer 2008, 118). Nasprotno mnenje takšnega pristopa direktnega filma ima Comolli (2007, 14), ki meni, da je že samo snemanje »produktiven poseg, ki spreminja in preobraža zabeleženo snov«. Manipulacijo dokumenta vidi v vsaki operaciji, tudi če je motivirana s tehničnimi vzroki – naj bo to zagon ali ustavitev kamere, sprememba kota, menjava objektivna, izbiranje in montaža posnetega materiala (prav tam). Poleg tega nasproti popolni objektivnosti po mnenju Koširja (1998, 41–42) stojijo že sama kamera, ki "gleda" drugače kot človekovo oko, mikrofoni, ki "sliši" drugače kot uho, torej film ne more nadomestiti človekovega pogleda in sluha. Film kot celota »ni nikoli enak osebni živi človeški izkušnji« (Košir 1998, 41). Comolli (2007, 29) zaključuje, da je posneti material vsa resničnost, s katero bo imel opraviti dokumentarec, saj šele v montaži nastaneta tako film kot "resničnost".

Stališče objektivnosti problematizira Ličer (2008, 119), ki meni, da je film kot medij »hkrati sredstvo in svoja ovira na poti do čiste objektivnosti: skozi film hočemo prikazati resnico, to pa je možno le, če smo zmožni iz procesa kreacije filma odšteti svojo lastno avtorsko subjektiviteto, ki je hkrati nujni pogoj za nastanek filma«.

Načela direktnega filma postavlja pod vprašaj posnetek umora Kennedyja, ki ga Ličer (2008, 126) delno povzema po Bruzzijevi. Avtor posnetka, Abraham Zapruder, je atentat na predsednika posnel nenamerno, posnetek je amaterski, brez komentiranja ali montaže – je torej primer »direktnega filma *par excellence*« (prav tam). Vseeno pa je jasno, da posnetek, četudi naključen in spontan, ni zmožen podati jasne vsebine in potrebuje dodatno kontekstualizacijo (Bruzzi v Ličer 2008, 126). Šele »umestitev posnetka v kontekst je tista, ki mu določi vsebino« – ključno je, da je »ta kontekst vedno jezikovno strukturiran in da to umestitev izvede natanko gledalec sam« (Ličer 2008, 126). Na »ravni osnovne semantike« na

posnetku vidimo človeka, ki ga ustrelijo med vožnjo, vendar bodo različni gledalci isti posnetek različno razumeli – tistim, ki še niso slišali za Kennedyja, bo posnetek pomenil nekaj drugega kot tistim, ki politiko spremljajo aktivno (prav tam).

Pri snemanju direktnega filma gre predvsem za trenutek izbiranja, kot piše Comolli (2008, 28), in dodaja, da je pri tem pogosto posnetega ogromno filmskega traku, katerega namen ni določen ali znan. Comolli (2008, 28) pojasnjuje, da čeprav so to podobe "resničnosti" oziroma posneti dogodki, le-ti »na nek način lebdiijo, so brez nosnika, nimajo nobenega trdnega pomena in so odprti za vsakršno usodo«. Zato se šele pri montaži, ki je po mnenju Comollija (2008, 28–29) resnično "snemanje" filma, resnični trenutek njegove izdelave, zgodi tako izbira, razvrstitev, primerjava podob in predvsem produkcija pomena (prav tam).

O umestitvi posnetka v kontekst in o tem, da gola posneta realnost ni dovolj, govori Zajčeva (2007, 150). Občinstvo se po njenem mnenju zaveda, da »mora dokumentarist podobe, zvoke in dogodke zunanjega sveta prevesti v reprezentacije«, torej da mora posnetemu gradivu dati obliko, da bodo gledalci film lahko razumeli (prav tam). Oziroma kot pravi Ličer (2008, 126), da vsebina »vznikne šele z gledalčevo umestitvijo posnetka v lastno ideološko mrežo,« saj, po mnenju Koširja (1998, 41), kljub trudu gledalcu ne moremo nikoli pokazati tistega, »kar bi pri gledanju nekega dogodka videl sam« (prav tam). Na podlagi svojih lastnih izkušenj različni ljudje vidijo isti dogodek različno (prav tam). Zajčeva (1999, 106) ugotavlja, da za učinkovitost dokumentarnega filma ni bistven odnos do t. i. realnosti, ampak so odločilni gledalci in njihova pričakovanja; če že govorimo o resnici, ta pripada šele interpretaciji (Štrajn 1999, 81). Zato Rancière (v Šprah 2007, 116) dokumentarca ne obravnava kot učinek, ki ga je potrebno proizvesti, ampak realno obravnava kot dejstvo, ki ga je potrebno razumeti. Če so ustvarjalci direktnega filma dokumentarizem razumeli kot zgolj beleženje, se s tem Zajčeva (2007, 150) ne strinja, saj pravi, da je dokumentarizem tudi dejanje spreminjanja.

H kredibilnosti realnosti oziroma razumevanju občinstva, kaj je resnično in kaj inscenirano, je prispevala tudi t. i. estetika realizma, saj je napredek tehnologije omogočil sliko, ki lahko zavede (Karimi 1999, 33). Če bi recimo postavili kamero na okno in ob pravi svetlobi ter z mirno in jasno sliko posneli naključni umor na ulici, bi bili gledalci prepričani, da gre za zaigran dogodek; če pa bi bil umor zaigran in bi kamero prepustili otroku, neveščemu ravnanja s kamero, bi bila večina prepričana, da se je umor res zgodil (prav tam).

Čeprav za dokumentarni film velja, da gre za reprezentacijo resničnih dogodkov in da nasprotno od fikcijskih filmov ne vsebuje elementov fikcije, Labarthe (1999, 63) meni, da za film umetnost realnosti (kot poimenuje dokumentarni film) »fikcija ni cilj, ampak sredstvo prikazovanja realnosti. Vsak cineast je iznašel svoj način odkrivanja realnosti«. Vsak film ima nekaj dokumentarnega, vendar Labarthe (prav tam) dodaja, da je v vsakem filmu prisoten nepričakovani element, trenutek, ko nastopi fikcija.

Nekateri ustvarjalci dokumentarnih filmov namenoma uporabljajo fikcijo za namen provokacije. Aufderheidova (2007, 24) navaja primer Emile de Antonio in njegovega dokumentarca *In the King of Prussia* (1982), kjer je s pomočjo igralcev ponovno uprizoril sodni proces proti protestnikom oziroma nasprotnikom vietnamske vojne, po tem ko so novinarje odslovili iz sodne dvorane. V filmu so nastopili dejanski branilci, pa tudi holivudski igralec Michael Sheen kot sodnik. Ne samo, da je ponovna uprizoritev znova prikazala dogodka, ampak je tudi neposredno kritizirala prepoved prisotnosti novinarjev med obravnavo (prav tam).

4.1 Prikaz resnice v dokumentarnih filmih

Ko govorimo o dokumentarnih filmih, ki reprezentirajo dejanske dogodke, se pojavlja vprašanje objektivnosti. Ličer (2008, 117) pravi, da »objektivnost dokumentarnega filma gledalcu obljublja neposredni stik z razmerami, ki jih film prikazuje. Obljublja prikaz, prost vseh ideoloških posegov, obljublja film, ki nam posreduje konkretne relacije v svetu take, kot so. Obljublja nam posredovanje neposrednega, obljublja nam nemogoče: obljublja nam neposredno reprezentacijo.« Da film nikoli ne more biti objektivni, Košir (1998, 42) utemeljuje s tem, da je filmska pripoved (tudi dokumentarnega filma) »stališče in nazor tistega, ki jo pripoveduje«, torej je odvisna od mnogih dejavnikov, ki so plod dela ustvarjalcev, režiserja, snemalca (Rezec Stibilj 2005, 17). Naj bo to pozicija kamere, velikost izreza ali dolžina posnetka (Košir 1998, 42). Košir (prav tam) dodaja, da ustvarjalec filma včasih tudi sam "popravi" dogodek in ga priredi tako, da ga gledalec čim bolje vidi in razume. Kot motnjo vidi tudi dodane luči in morebitne sodelujoče pri filmu. Med gledalcem in dogodkom je tako »vedno še nekdo, ki bolj ali manj spretno /.../, pa tudi z večjo ali manjšo moralno-etično odgovornostjo pripoveduje zgodbo o omenjenem dogodku« (prav tam), torej absolutne resnice ni (Karimi 1999, 32). Filmski ustvarjalci na platno postavljajo svojo resnico (Tammes v Stewart 2001, 270) in podajajo le lastno videnje (Karimi 1999, 32). Slednje je

razlog, da režiser večkrat ne dopušča, »da bi se obravnavani predmet predstavil sam, pač pa to opravi namesto njega« in ga tako »uporabi za dosego svojega cilja« (prav tam). Karimi (prav tam) se s takšnim delom filmarjem ne strinja in meni, da bi se moralo avtorstvo v dokumentarnem filmu izražati le pri izbiri predmeta, ki se nato predstavi sam.

Tudi Rezec Stibiljeva (2005, 17) meni, da do resnice pridemo z avtorjevim in režiserjevim posredovanjem oziroma posegom, zato je »dokumentarni film umetniški dosežek in ustvarjen kot drugi filmi«. Ne velja več prepričanje, da je kamera le umetno oko snemalca, ki pripelje do resnice in avtentičnosti (prav tam). Dokumentarni film Rezec Stibiljeva (prav tam) vidi kot iluzijo dejanske neposredne resničnosti. Na tem mestu lahko dokumentarni film ponovno primerjamo z igranim filmom, ki za razliko od dokumentarnega teži k verodostojnosti iluzije (prav tam).

Aufderheidova (2007, 25) opozarja, da je že samo dejstvo, da imajo filmarji veliko možnosti, kako bodo predstavili resničnost, opomin, da očitna reprezentacija ne obstaja, zato je v odnosu med filmskim ustvarjalcem in gledalcem ključno zaupanje, ki ga filmarji dosežejo s posameznimi tehnikami in pravilnimi izbirami, ki spoštujejo realnost, ki jo želijo predstaviti. Gre za nekakšen fenomen zaupanja gledalca, kot ga poimenuje Šprah (2000a, 9), »da se človek enostavno najbolj zanaša na tisto, kar vidi, ne da bi se ob tem dejansko spraševal o resničnosti videnega« (prav tam). Killborn in Izod (v Zajc 2007, 150–151) tako govorita o "pogodbenem dogovoru" med filmarjem in občinstvom, »da bo gradivo za dokumentarec pridobljeno v zunanjem svetu in končni izdelek zato ne bo izhajal predvsem iz kreativne domišljije ustvarjalca«. Gre torej za zaupanje občinstva, da bo ustvarjalec filma prikazal realnost in pri tem z uporabo lastnih želja in pogledov v film ne bo posegal oziroma bo posegal do določene stopnje, filmar pa tega zaupanja ne bo izkoristil. Vendar je pri zaupanju med filmarjem in gledalcem tanka meja, o čemer piše Šprah (2010, 46). Pravi (prav tam), da četudi posneti material predstavlja realnost in kot gledalci pristajamo »na izvorno "resnicoljubnost" fotografskega in filmskega odražanja dejanskosti«, če torej posnetki ne lažejo, lahko še vedno dvomimo v verodostojnost tistega, ki snema (prav tam). Poseg v zaupanje gledalcev so tudi intervjuji z ljudmi, ki jih filmarji vključujejo v svoje delo, saj lahko izberejo tiste izjave oziroma tiste poglede intervjuvancev, ki podpirajo filmarjev pogled na določeno stvar (Stewart 2001, 274), s čimer se lahko zaupanje med gledalcem in filmarjem izgubi.

4.1.1 Človek kot subjekt dokumentarnega filma

Spekter tematik dokumentarnega filma je širok in pogosto so subjekt dokumentarcev ljudje. Koliko so ljudje pred kamero "resnični", če vedo, da so subjekt v filmu? Za zgled navedimo film bratov Lumière, ko sta posnela prihod delavcev iz tovarne. Snemanje prihoda sta, kot opisuje Labarthe (1999, 62), posnela dvakrat – prvo snemanje se je končalo s prekratnim filmskim trakom, saj je le-tega zmanjkalo, še preden so se zaprla vrata tovarne. Zato sta se brata odločila, da prizor posnameta še enkrat, tokrat štiri mesece kasneje, s kamero, postavljeno na istem mestu. Delavcem sta naročila, da imajo na voljo le 47 sekund, da zapustijo tovarno – tako je bratoma v drugem poskusu uspelo obdržati nadzor nad prostorom in časom (vendar, ker so delavci vedeli, da bodo nastopili v filmu, so lepše oblečeni). Labarthe (prav tam) ugotavlja, da brata Lumière »v prvem filmu nadzorujeta prostor in ukradeta realnost, saj je očitno, da so delavci posneti nepričakovano. V drugem nadzorujeta trajanje, izumita režijo in vodenje igralcev« (prav tam). Vendar o obnašanju ljudi pred kamero Rouch (v Ličer 2008, 124) pravi, da »četudi kamera napelje ljudi v obnašanje, ki je manifestno fiktivno, so prav te sprovcirane fikcije tisto, kar je v teh ljudeh najbolj resnično«.

4.1.2 Rekonstrukcija in uprizarjanje dogodkov v dokumentarnem filmu

Z vprašanjem rekonstrukcije oziroma uprizarjanja (resničnih) dogodkov se ukvarja Aufderheidova (2007, 22–25), ki se sprašuje, koliko posnemanja resnice je pravzaprav sprejemljivega, da gledalcev ne zmedejo oziroma da še znajo ločiti med resničnimi in dejanskimi posnetki ter rekonstrukcijo dogodkov.

Uprizarjanje dogodkov so poznali že v 60. letih, ponovno pa so filmarji na takšen način začeli snemati v 90. letih (Aufderheide 2007, 22). Zaradi manjšega proračuna so včasih s težavo ustvarili zgodbo, ki bi pritegnila televizijsko občinstvo, zato je bilo na televizijski postaji History Channel v navadi, da je nekaj korakov v sandalnih predstavljalo pohod tisočih rimskih vojakov ali pa je nekaj kovancev in vaza prikazovalo bogastvo kraljev nekega drugega obdobja (prav tam). Filmski ustvarjalci so ponovno uprizoritev dogodkov uporabljali za to, da so obudili neujete trenutke, vendar pa naj takšna uporaba uprizarjanja ne bi zmedla gledalcev, saj ponavadi lahko ločijo med resničnim oziroma pristnim doživetjem in simbolično reprezentacijo le-tega. (Aufderheide 2007, 22–23).

Problem nastane, kadar gledalci ne morejo ločiti med resničnim in uprizorjenim, oziroma kot pravi Aufderheidova (2007, 23), kjer je ponaredek prepleten z resničnim, brez opozorila

gledalcem, da bi med njima razlikovali. Za primer avtorica (prav tam) navaja film Davida McNaba *The Secret Plot to Kill Hitler* (2004), kjer so igralci odigrali določen prizor iz zgodovine, glave historičnih oseb pa so si izposodili iz arhivskih posnetkov. Čeprav je film nekakšen poskus "virtualne zgodovine", so bili nekateri prepričani, da je mešanje igralcev z arhivskimi posnetki prekoračilo etično mejo in bi tovrstno mešanje lahko potencialno zmedlo občinstvo (prav tam). Kot ugotavlja Carlton (v Winston 2000, 19), scene v dokumentarnem filmu niso vedno take, kot se zdijo gledalcem; nekateri filmarji namreč verjamejo, da upravičujejo urejanje realnosti.

Pojem rekonstrukcije Šprah (2001, 68) uporablja v pomenu vzpostavljanja prvotne celote oziroma stanja stvari. Pravi (Šprah 2001, 77), da pri rekonstrukciji ne gre le za konstrukcijo sveta, ampak tudi družbenih dejavnikov, in dodaja, da pri procesu vzpostavljanja prvotne celote ne gre zgolj za »vračanje po časovnem loku nazaj na izhodiščno točko nič, ampak rekonstruiranje predpostavlja ravno vsebnost – vključitev vseh dejavnikov, ki so bili prisotni pri "uničenju" originala« (prav tam). Torej je rekonstrukcija (oziroma vzpostavljanje prvotnega stanja) »dejstvo zgodovine, ki ga izpopolnimo s sedanostjo in izneverjenimi potenciali prihodnosti, ki jih je vsebovala preteklost« (prav tam). Da je dokumentarni film običajno rekonstrukcija, meni tudi Rabinowitzova (v Šprah 2001, 66), ki jo vidi kot ponovno uprizoritev drugega časa ali prostora za drugačno občinstvo, kot »naris zgodovine v filmski podobi in posnetem zvoku – ter prek njiju – v sedanost« (prav tam).

Čeprav želijo filmarji včasih rekonstrukcijo čim bolj približati izmišljenemu filmu, Nichols (2010, 13) pravi, da za ponovno uprizoritev nekega dogodka ni potrebna tako realistična reprezentacija kot pri fikcijskih filmih. Ob morebitni uporabi rekonstrukcije Šprah (2001, 77) opozarja, da rekonstruiramo le pogled, ne pa življenja samega oziroma »dokumentarni film predstavlja "preoblikovani svet" in ne celotne resnice« (Stewart 2001, 274). Sicer pa rekonstrukcije niso odobraval filmi ideologi, saj naj bi le-ta zmanjševala verodostojnost in dokumentarno vrednost filma (Rezec Stibilj 2005, 145).

4.1.3 Čas v dokumentarnem filmu

Pri upovedovanju nekega dogodka skoraj vedno pride do manipuliranja s časom. Košir (1998, 41) meni, da dogodka ali prizora nikoli ne moremo upodobiti v celotni dolžini resničnega trajanja. V večini filmskih upodobitev imamo opravka s t. i. filmskim časom – običajno se skrajša resnično trajanje dogodkov, ko lahko »v časovni okvir posamezne filmske pripovedi

strnemo cela zgodovinska obdobja« (prav tam), lahko pa dejansko trajanje dogodka tudi podaljšamo, na primer z upočasnjenimi posnetki eksplozij.

Ker je časovni okvir v filmih, tudi dokumentarnih, omejen in posledično v času ene ure ali ure in pol gledalcu ni mogoče prikazati celega dogodka oziroma zajeti vse resnice, Karimi (1999, 33) meni, da moramo v gledalcu vzbuditi dovolj močno zanimanje za predmet, »da se bo sam lotil nadaljnjega raziskovanja, kar dosežemo tako, da v gledalca prenesemo emocijo, ki bo nato v njem vzknila in se razvila«.

5 ZGODOVINSKI DOKUMENTARNI FILM: ŠTUDIJA PRIMERA

Rancière (v Šprah 2010, 213) slikovito razlaga, da je zgodovina notranje razmerje, ki med vsemi podobami splete vez in ki dopusti, da se najdemo tam, kjer nas ni bilo. Kot meni Rosenthal (2002, 297), je zgodovina postala ena izmed najpogostejših tem dokumentarnega filma, predvsem na televiziji. Tako je na primer celotna vsebinska shema televizijskega programa History Channel namenjena zgodovini. Zgodovinski dokumentarni film je izjemno popularen, vidimo pa ga lahko v več oblikah – kot esej, dokudramo ali osebno-pripovedni zgodovinski dokumentarec (Rosenthal 2002, 297).

5.1 Zgodovinski dokumentarni film

Šprah (2000b, 75) dokumentarni film v najsplošnejšem pomenu definira kot »realistično reprezentacijo zgodovinskega sveta«, hkrati pa ugotavlja (Šprah 2007, 119), da ne gre samo za »reprezentacijo določene preteklosti, oziroma njenih konkretnih dogodkov, temveč predvsem za "reaktivacijo" njene podobe v sedanjosti«. Po Aufderheidovi (2007, 105) dokumentarni filmi niso le reprezentacije zgodovine, saj poznavanje zgodovine tudi oblikuje gledalčevo razumevanje preteklosti. Najboljši zgodovinski filmi razkrivajo probleme na nov način, jih osvetlijo in odprejo nova poglavja v razumevanju (Rosenthal 2002, 299). Mnogi filmi upajo, da nas bodo pripeljali k premisleku o tistem, kar je pisana zgodovina spregledala (Rosenstone 2000, 47).

Zgodovinski dokumentarec je torej dokumentarni film, »ki se osredotoča na neposredno obravnavanje zgodovine« (Šprah 2000b, 80) oziroma hoče posredovati zgodovinska dejstva in si hkrati zagotoviti status dejstva (prav tam). Ob tem Šprah (prav tam) opozarja, da takšno pojmovanje zajema dokumentarce, ki se ukvarjajo z že zgodovinsko umeščeno preteklostjo, če pa se soočajo s še neumeščenimi dejstvi, »jih obravnavajo s kategorialnim aparatom izbranega historičnega obdobja«. Dokumentarni film z zgodovinsko tematiko lahko po pisanju Špraha (2000b, 89) zgodovino razlaga, restavrira ali revidira, torej jo želi prikazati na nekoliko drugačen način – skuša ji »očistiti staro ali nadeti novo preobleko« (prav tam) – vendar se ne zaveda, »da je zgodovina sama tista, ki se polašča vsega, kar se znajde v območju njenega dosega« (prav tam). Čeprav je dokumentarni film posnet v sedanjosti

oziroma se ukvarja s svojo neposredno zdajšnjostjo, kot pravi Šprah (2000b, 89), je v času gledanja dokumentarca vse že del preteklosti. Takšen dokumentarni film pušča odprt konec, »da se bo vanj lahko vpisal čas in ga morda opredelil kot zgodovinsko dejstvo« (Šprah 2000b, 90), torej zgodovino soustvarja kot določeno obliko možnosti.

Kategorij zgodovine na filmu je veliko (od zgodovine kot drame, spektakla, eseja itd.), vendar se Rosenstone (2001, 52) osredotoča le na tri glavne kategorije, in sicer na zgodovino kot dramo, kot dokument in kot eksperiment. Zgodovina kot drama je razdeljena na dve kategoriji – na filme, ki temeljijo na dokumentarnih osebah, dogodkih ali gibanjih, in na filme, katerih glavna zgodba in karakterji so izmišljeni, historično okolje pa je resnično (Rosenstone 2001, 53). Med značilnosti zgodovine kot dokumenta (torej zgodovinskega dokumentarnega filma) Rosenstone (prav tam) našteva govor naratorja, posnetke zgodovinskih krajev, ki se dopolnjujejo s starejšimi posnetki, fotografije, slike, grafike, časopisne in revijalne odrezke, medtem ko je zgodovina kot eksperiment filmska oblika, tako dramatična kot dokumentarna, včasih tudi njuna mešanica (prav tam).

Pri zgodovinskem dokumentarnem filmu se njegovi ustvarjalci soočajo z mnogi problemi, tako praktičnimi kot teoretičnimi. Med prve Rosenthal (2002, 297–298) našteva uporabo arhivov, zgradbo oziroma okvir filma, pomoč strokovnjakov (zgodovinarjev) in očividcev oziroma prič ter naracijo; med druge pa interpretacijo, glas in politične poglede. Nekatere težave, s katerimi se ubadajo filmarji, bom pregledala tudi v nadaljevanju.

Ker lahko v en dokumentarni film, pa naj bo dolg eno uro ali več, vključimo daljša obdobja, tudi stoletja, se moramo zavedati, da pri produkciji pride do selekcije zgodovinskega materiala in podatkov. V omejenem času moramo predstaviti zgodbo, ne glede na to, kako dolgo obdobje je reprezentirano v filmu, zato je potrebna selekcija informacij, saj lahko le tako zgodbo predstavimo občinstvu na razumljiv način. Na to opozarja Šprah (2000b, 83), ki pravi, da bi bila »dejanskost "totalne zgodovine"« popolni kaos, zato morajo zgodovinarji in družbeni akterji dogodkov »izbirati, krčiti in prikrojivati« (prav tam) zgodovinska dejstva, torej sta »fokus posameznega zgodovinarja in njegova partikularna "objektivna" interpretacija zgodovinskih dejstev nujno selektivna« (Sobchak 2000, 56). Ker torej vsega v dokumentarnem filmu ni mogoče upovedati, Šprah (2000b, 85) tisto, kar ostane »zunaj dosega pripovedi« in »izven njegove funkcije pojasnjevanja«, imenuje presežek (vrednosti), oziroma kot to slikovito predstavi Nichols (v Šprah 2000b, 85): »Pripoved je kot črna luknja, ki vse,

kar se znajde v mejah njenega dosega, posrka vase, ki vse od dekorja in oblačil do dialogov in akcije organizira tako, da služi zgodbi.«

5.1.1 Zgodovinarji vs. filmarji

Zgodovina in film sta med seboj močno povezana, sploh pri ustvarjanju zgodovinskega dokumentarnega filma, vendar med zgodovinarji in filmarji prihaja do razhajanj. Že sama zgodovina na filmu kreira preteklost, ki se razlikuje od tiste v pisni obliki, saj vedno napada njene norme (Rosenstone 2000, 48). Mnogi zgodovinarji menijo, da bi filmarji morali zgodovino pustiti pri miru, saj jih zanima le razvedrilna funkcija filma (Rosenthal 2002, 298; Watt 2005, 363), medtem ko (akademski) zgodovinarji težijo k natančnosti (Watt 2005, 363). Čeprav dokumentarni filmi dosežejo širše občinstvo, Aufderheidova (2007, 92) pravi, da ustvarjalci filmov pogosto nimajo ne znanja in ne (standardizirane) izobrazbe zgodovinarjev ter skupnega pristopa k zgodovini (Rosenstone 2000, 48). Zato Rosenstone (prav tam) meni, da bo zgodovina na filmu za razliko od pisne zgodovine vedno le osebna in domiselna refleksija o pomenu preteklosti.

Zgodovinarji zgodovinskim filmom ne zaupajo, čeprav so zaradi prakse pisne oblike zgodovine bolj kot dramatičnemu filmu naklonjeni dokumentarnemu s historično tematiko, saj predstavi "dejstva" in poda tradicionalne zgodovinske argumente (Rosenstone 2001, 53). Rosenstone (2001, 50) pojasnjuje, da zgodovinarji menijo, da so filmi z zgodovinsko tematiko netočni, da izkrivljajo in ponarejajo zgodovino oziroma preteklost, si izmišljujejo, banalizirajo in romanticirajo ljudi, dogodke in gibanja.

Zaradi nepoznavanja akademske sfere zgodovine filmarjev in obratno se pojavljajo različna mnenja o medsebojnem sodelovanju. Čeprav Aufderheidova (2007, 92) piše, da se filmski ustvarjalci pri svojem delu redko posvetujejo z zgodovinarji, pravzaprav se jih pogosto izogibajo, Rosenthal (2002, 298) meni nasprotno, saj mnogo dokumentaristov sodeluje z zgodovinskim svetovalcem, pa čeprav samo navidezno kot sredstvo za odobritev raznih filmskih organizacij oziroma agencij (NEA ali NEH). Svetovalec lahko pred izidom filma svetuje pri popravkih, opozori na napačne navedbe, dobro je tudi, da pozna scenarij in da je seznanjen s filmarjevim načinom dela, zavedati pa se mora, da je njegova naloga svetovanje, medtem ko končno odločitev oziroma odgovornost sprejema filmar (Watt 2005, 369).

Vseeno zgodovina na filmu ni disciplina, kjer bi v večji meri sodelovali zgodovinarji – slednji jo sicer nadzorujejo, vendar v večini le kot zunanji opazovalci (Rosenstone 2000, 48). Prav

zaradi pomanjkanja profesionalnega nadzora in naključnosti posnete zgodovine Rosenstone (2000, 48–49) meni, da bi bilo nujno, da se zgodovinarji naučijo »"branja" in "presojanja" filma ter posredovanja med zgodovinskima svetovoma filmskih ustvarjalcev in zgodovinopiscev«. Po njegovem mnenju bodo morali zgodovinarji ponovno premisliti historiografske standarde ali se naučiti premagovati razlike med standardi filmskih ustvarjalcev in zgodovinopiscev (Rosenstone 2000, 49). Tudi Rosenthal (2002, 299) meni, da zgodovinarji ne razumejo razlik med akademsko in filmsko zgodovino. Svoje razmišljanje kot filmar strne v pet točk (prav tam):

- (1) Čeprav filmarji ne pišejo izobraževalnih akademskih člankov, prav tako hočejo biti pri svojem delu natančni.
- (2) Film je narejen za množično občinstvo, za vse starostne skupine in za ljudi z različno izobrazbo.
- (3) Film mora ljudi pritegniti – če jih ne, bodo zamenjali program. Filmarji želijo občinstvo tako zabavati kot izobraževati.
- (4) Upoštevati morajo dejstvo, da vsi ljudje nimajo istega predznanja. Ustvarjalci filmov morajo biti razumljivi, jedrnat in omejiti področje upovedanega.
- (5) Namen dokumentarnega filma je, da predstavi pogled zgodovine, ne določenega pogleda nanjo.

Čeprav zgodovinarji vztrajajo, da je znanstvena diskurzivna prezentacija ali verbalna naracija superiorna (Štrajn 2000, 105), Rosenstone (2000, 49) meni, da se bodo morali filmski praksi prilagoditi prav zgodovinarji (ker zgodovina ni primarni interes filmarjev), saj jo bodo le tako lahko kritizirali in presojali, kaj je dobro in kaj ne, ter bodo lahko določili, kaj se je mogoče v odnosu do preteklosti naučiti. Srednjo pot ubere Watt (2005, 370), ki meni, da bi razmerje med zgodovinarjem in filmarjem moralo biti partnersko – četudi ne poznata dela drug drugega, ga naj poskušata vsaj razumeti.

5.1.2 Zgodovina kot akademska disciplina vs. zgodovina na filmu

Rosenstone (2000, 48) govoricu zgodovine na filmu primerja z akademskim govorom, še preden je zgodovina kot veda postala akademska disciplina. Šprah (2010, 208) razlikuje med historiografijo in historiofotijo oziroma med zgodovino v besedi in zgodovino v sliki. Po Whitu (v Šprah 2010, 208) je historiografija reprezentacija zgodovine v verbalnih podobah in

pisnem diskurzu ter ustreza kriterijem resnice in preciznosti; pri historiofotiji pa gre za reprezentacijo zgodovine in njeno premišljevanje v vizualnih podobah in filmskem diskurzu.

V preteklosti se je pojavljalo mnenje, da lahko »filmski zgodovinarji kolektivno povedo "vso zgodbo" in z dopolnjevanjem dela drug drugega zapolnijo sporne "vrzeli" v zgodovinski vednosti« (Sobchak 2000, 58), torej da lahko skupaj »ustvarijo relativno kontinuirano, koherentno in unificirano razlago, ki bo hkrati izčrpna in razumljiva« (prav tam). Vendar kot pojasnjuje Aufderheidova (2007, 92), v dokumentarcih podobe in zvok ustvarjajo imitacijo realnosti, ki je sama po sebi posredna izpoved resnice, zato težko vpeljejo alternativne razlage oziroma interpretacije dogodkov. Nasprotno lahko ob prebiranju akademskih člankov, zgodovinskih knjig oziroma kakršnihkoli zgodovinskih del v pisni obliki zasledimo opombe pod črto ali komentarje, zgodovinarji pa imajo dovolj prostora, da lahko vsebini še vedno dodajo druga znana dejstva oziroma lahko vsebino razširijo (Aufderheide 2007, 92). Pri dokumentarnih filmih pa ni časa za refleksijo, torej gre za medij, kjer ni možnosti odloga (Kuehl 2005, 374).

Zgodovinski dokumentarni film oziroma dokumentarec nasploh je prikrajšan za daljše komentarje in možnosti dodatne pojasnitve, saj lahko filmar s predolgo razlago izgubi gledalce – komentar naj bi zajemal le četrtino celotnega filma, saj bi daljši govor gledalce odbil in ne informiral (prav tam). Veliko podrobnosti je tako treba izpustiti, zato je odločilnega pomena dobra in učinkovita naracija (Rosenthal 2002, 303–304). Kot pojasnjuje Rosenthal (2002, 304), je naracija primerna predvsem za zgodbe in anekdote ter za obuditev določenega razpoloženja in vzdušja, odsvetuje pa jo za podrobno analizo dogodkov ali težko razumljivih misli. Najbolje deluje v povezavi z vizualizacijo, saj poudari določene zadeve, jih pojasni in daje pozornost detajlom (prav tam).

Zgodovina na filmu ima prednost gibljivih slik (dramatično zgodbo, videz, intenzivnost čustev, proces), ki jih izkoristi in hkrati do skrajnosti uporabi moč filma, saj s tem zavaruje možnost spreminjanja v načinu mišljenja preteklosti (Rosenstone 2000, 48). O razliki med zgodovinopisjem in dokumentarnim filmom govori tudi Rosen (v Šprah 2000b, 81), ki temeljno razliko vidi v dejstvu, »da je pri prvem za zaključke odločilna izvzetost subjekta iz pretekle realnosti, pri drugem pa njegova vpetost vanjo« (prav tam).

Rosenstone (2001, 52) pravi, da zgodovinarji pisno obliko zgodovine uporabljajo za kritiko vizualne zgodovine, kot da je pisana beseda sama po sebi trdna in neproblematična. Pa vendar

je White (v Šprah 2010, 208–209) prepričan, da ni mogoče, da bi bil kateri od omenjenih medijev bolj primeren za podajanje zgodovine, saj slednja »v nobeni izmed svojih pojavnih oblik ne more "zrcaliti" celotnega ali vsaj prevladujočega dela dejanskih dogodkov preteklosti, katerim se posveča« (White v Šprah 2010, 209). Tako pri zgodovinopisju kot zgodovini na slikah oziroma filmu prihaja do »kondenzacije, premeščanj, simbolizacije in prilagoditev. /.../ Razlikuje se samo medij, ne pa način produkcije sporočil« (White v Šprah 2010, 209).

5.1.3 Resnica in fikcija

Vprašanje subjektivnosti in objektivnosti je prisotno tudi pri zgodovinskih dokumentarnih filmih. Sobchakova (2000, 56) pojasnjuje, da je bila včasih naloga filmskega zgodovinarja odkrivati neznana zgodovinska dejstva in jih čim bolj objektivno interpretirati in predstaviti, medtem ko se danes zgodovinarji (tudi na področju filmskih in medijskih študij) sprašujejo, ali je zgodovinska objektivnost sploh možna in zaželeno. Tudi Rosen (v Šprah 2000b, 81) se sprašuje o subjektivnosti zgodovinarja, torej v kolikšni meri naj bi njegova subjektivnost vplivala na opredeljevanje preteklosti kot objekta, medtem ko se po Aufderheidovi (2007, 91) ustvarjalci soočajo z vprašanjem rekonstrukcije, koliko je je še sprejemljive in na kakšen način jo lahko dosežemo. Sobchakova (2000, 58) strne ugotovitve zgodovinarjev, da »"surovi", "primarni" in "temeljni" material, na katerem (zgodovinarji, op. p.) utemeljujejo svoje "objektivne" zgodovinske raziskave,« ni nič drugega »kot le njihove lastne posredovane in domnevne reprezentacije« (prav tam). Znotraj historiografije so torej zgodovinarji tisti, ki izbirajo informacije o preteklem dogodku in mu podeljujejo status "objektivnosti", kot pojasnjuje tudi Šprah (2010, 209), in nadaljuje, da morajo zgodovinopisci priznati subjektivnost in intimnost udeležbe historičnega dejanja ali dogajanja. »Pojavlja se zavest, da gre pri vsakršni obdelavi "surovega" zgodovinskega gradiva, na katerem naj bi temeljile "objektivne historične analize", pravzaprav le za individualne "posredovane in domnevne reprezentacije" samih zgodovinarjev« (Šprah 2010, 210). Ne samo historiografi, tudi ustvarjalci zgodovinskih dokumentarnih filmov se morajo zavedati, da je njihovo individualno mnenje oziroma »individualna prizadetost neizbežno všteta v skupno vsoto obravnavanega historičnega dejanja ali dogajanja« (prav tam).

Ob arhivskih posnetkih se lahko pojavlja dilema o njihovi (ne)pravilni uporabi, saj lahko filmski ustvarjalci zlorabijo in napačno navajajo arhivsko gradivo, pravi Rosenthal (2002, 305) in navaja primer uporabe gradiva, posnetega v 30. letih 20. stoletja, za ozadje filma, ki

govori o desetletju prej (prav tam). Druga težava je pogosta napaka filmskih ustvarjalcev glede razumevanja globljega pomena arhivskih posnetkov. Kot primer Rosenthal (prav tam) opisuje posnetke nacistov v 2. svetovni vojni, ko so posneli svoje ujetnike, danes pa se ti posnetki uporabljajo kot objektivni posnetki, brez da bi gledalce opozorili, da so originali portretirali ujetnike izrazito negativno in ponižujoče. Omenjeno razumevanje Šprah (2000b, 81) poimenuje dilema o dokumentarnem filmu kot nespornem "dokazu zgodovinskih dejstev".

Tudi pri zgodovinskem filmu se pojavi vprašanje resnice oziroma fikcije. Rosenstone (2000, 51) razliko med fikcijo in zgodovino vidi v tem, da čeprav obe pripovedujeta zgodbi, je le slednja resnična. Vendar pa zgodba na filmu (in tudi v natisnjenem besedilu, o katerem smo že govorili) nikoli ne more biti natančna kopija preteklosti (prav tam). Tu nastopi po besedah Rosenstona (prav tam) določena vrsta "fikcije" ali konvencije, »ki omogoči določenemu izboru dokazov zastopati neko širše zgodovinsko izkustvo in ki dovoljuje nekaterim vzorčnim primerom pričevanj reprezentirati izkustvo tisočev, desetisočev in celo milijonov, udeleženih v dogajanju, ki ga je mogoče dokumentirati«. Rosenstone (2000, 52) zaključuje, da mora zgodovina na filmu biti fiktivna, da bi bila resnična, saj popolna verodostojnost na filmu ni možna, in dodaja (prav tam), da mora poročanje o zgodovini temeljiti na dejanskih dogodkih, vendar pa samo poročilo ne more biti popolnoma verodostojno, ne na zaslonu ne v pisni obliki.

5.1.4 Kompilacijski film

Dokumentarni filmi, sploh z zgodovinsko tematiko, so pogosto posneti s pomočjo že posnetega gradiva, uporabo fotografij, dokumentov itd. T. i. compilacijski film oziroma dokumentarni film z elementi kompilacije (Vrdlovec v Kavčič in Vrdlovec 1999, 318; Rezec Stibilj 2005, 153) je po definiciji Vrdlovca (v Kavčič in Vrdlovec 1999, 318) dokumentarni film, ki prikazuje »zgodovinsko obdobje, družbeni pojav ali dogodek«, ki uporablja že posneto filmsko gradivo oziroma montira odlomke iz že narejenih dokumentarnih filmov (tudi reportaž, potopisnih filmov, filmskih vesti), poslučuje pa se tudi fotografij, risb, načrtov in drugega materiala (prav tam). Z raznovrstnim arhivskim gradivom torej filmar poskuša oživiti in ponazoriti določeno obdobje ali dogodek iz zgodovine (Rezec Stibilj 2005, 153). Skrtova (2004, 74) dodaja, da je pomemben tudi vsebinski oziroma tekstovni kontekst, saj, kot pravita Reisz in Millar (v Skrt 2004, 74), dobi niz kadrov, ki so tematsko povezani in sestavljeni v sekvenco, polnejši smisel šele s spremljavo komentarja. Po Skrtovi (2004, 74) je torej

kompilacija filmsko delo, ki originalne starejše dokumente uporablja le kot gradivo, medtem ko se s pomočjo novega teksta zmontira nova pripoved.

Robar Dorin (2008, 229) kot sorodno filmski kompilaciji opisuje zgodovinsko kompilacijo, ki poskuša rekonstruirati pretekle dogodke ter njihove duhovne in čustvene značilnosti. Zgodovinske rekonstrukcije ne zanima propaganda ali prepričevanje, ampak »avtentična rekonstrukcija na podlagi razpoložljive dokumentacije o zgodovinskem dogodku in je vsebinsko omejena oziroma jo določajo dogodki, ki so se dejansko zgodili, in ljudje, ki so se jih dejansko udeležili« (prav tam). S kompilacijskim filmom sta si podobna v vizualizaciji, saj ustvarjalci snov za filme in oddaje dobijo »v arhivskih posnetkih, na video trakovih, fotografijah, slikah, ploščah, magnetnih trakovih, v obliki raznih drugih artefaktov, stavb ali spomenikov«, torej filmar uporabi ostanke preteklosti (prav tam). Ker filmar ne more posneti preteklih dogodkov, zaključuje Robar Dorin (prav tam), pa lahko vseeno pripomore, »da se v gledalcih vzbudi zavest o njihovi človeški usodi oziroma dediščini, osebni občutek kontinuitete in položaja znotraj živega toka kulture«.

Pogosto so del zgodovinskih dokumentarnih filmov posnetki preteklosti in govorci iz sedanjosti, zaradi česar Rosenstone (2000, 42) meni, da je dokumentarni film nekakšna mešanica materialov v različnih časovnih pasovih in nam tako nudi okno v dva (ali več) svetov. Takšne dokumentarne filme, ki združujejo na novo posneta in arhivska gradiva, Skrtova (2004, 75) imenuje kombinacija oziroma soočenje, kjer pride do združitve dveh načel – »preteklosti in sedanjosti, pojavnosti realnosti in imaginacije, doživljanja in spominjanja« (prav tam). Šprah (2010, 211) pravi, da so za "historično interpretacijo" obravnavanih dogodkov in njihovo na novo vzpostavljeno razmerje s sedanjostjo velikega pomena prijemi, ki temeljijo na izmenjavi momentov vizualne interpretacije "že videnega" s podobami individualnih zgodb, naj bo to v obliki arhivskega gradiva ali materialov iz preteklih filmov, z novim diskurzom ali dodano, historično preoblikovano interpretacijo.

5.1.5 Zgodovinski dokumentarni film: Laški akademski klub skozi desetletja

Začetki Laškega akademskega kluba (LAK), študentskega kluba, segajo v 50. leta prejšnjega stoletja, ko so laški študenti od leta 1955 delovali kot sekcija Celjskega akademskega kluba (CAK), leta 1958 pa so se odcepili in začeli delovati kot samostojni klub, ki so ga poimenovali Akademski klub Laško (Erjavec 2007, 122). Zaradi pomanjkljive dokumentacije prihaja tudi do razhajanj glede letnice ustanovitve, saj je na trenutnem logotipu zapisana

letnica 1957, ki jo omenja tudi Miloš Rybář (Rybář 1968, 33), dolgoletni član kluba in tudi prvi Zeleni car na 1. akademskem plesu leta 1958. Letnica ustanovitve kluba je pomembna, zato sem pri raziskovanju zgodovine kluba tudi poskušala izvedeti, kdaj je bil klub uradno ustanovljen (več o tem v podpoglavju Pridobivanje zgodovinskega materiala). Rdeča nit dokumentarnega filma bo delovanje kluba skozi desetletja in predvsem akademski ples, ki je leta 2014 zaživel že 56-ič. Namen dokumentarnega filma je predstaviti dolgoletno tradicijo plesa z brucovanjem, ki po vsebini in konceptu še danes ostaja enak kot pred skoraj 60-imi leti.

Ciljno občinstvo dokumentarnega filma so predvsem bivši člani LAK-a (LAK-ovci), vsi aktivisti, ki so se dolgo let trudili ohranjati zgodovino in tradicije kluba, da se le-ta ne pozabi in ne bo pozabljena tudi za naslednje generacije laških študentov. Hkrati želim s filmom predstaviti delovanje več generacij laške študentske mladine, ki so se v preteklih desetletjih aktivno vključevale v družbeno življenje v Laškem. Seveda film ni namenjen le bivšim (in morebitnim bodočim) aktivistom LAK-a, ampak tudi vsem tistim, ki jih zanima zgodovina in tradicije laških študentov.

Z dokumentarnim filmom želim zabeležiti zgodovino na filmski trak, da se tradicij kluba in akademskega plesa ne bo pozabilo. Akademski ples z brucovanjem se opira na tradicijo Križevačkih statotov, ki se danes večinoma uporabljajo za brucovske izpite (brucovanja), častno mesto v tej tradiciji pa ima tudi latinščina. Vsak bruc mora stopiti pred Zeleno carstvo, kjer mora opraviti izpit pred tričlansko komisijo (včasih je bila izpitna snov sestavljena iz zgodovine društva "Triglav", Križevačkih statotov, petja in politike, v Laškem so vprašanja priredili na lokalno tematiko, danes pa so vprašanja predvsem humorne narave), nakar so po prisegi povzdignjeni v krokarski stan, podeljene pa so tudi latinske diplome (Rybář 1968, 23–38). Del tradicije plesa je kronika, ki so jo Laščani poimenovali Kronika "Comuna nostra" (*lat. "Naša skupnost"*) in ki jo je na akademskem plesu leta 1962 kot zaključni govor prvič prebral Zeleni car (Zeleni car 1968, 43). V kroniki so v rimah zajete najbolj aktualne laške čenče, družbeno-politično dogajanje in dogodki v kraju v letu od zadnjega akademskega plesa, namen besedila pa je predvsem popestritev in zabava za goste plesa (Zeleni car 1968, 43–44). Ohranila se je tudi tradicija, da so članom in članicam podelili red cuclja (tistim, ki so v preteklem letu postali starši), kasneje pa tudi red štoplcigra (tistim, ki so opravili vse svoje študijske obveznosti in diplomirali).

Dolga leta je bilo delovanje kluba omejeno le na akademske ples in brucovanja. Ob ustanovitvi kluba so si študentje zastavili pester program delovanja, med drugim organizacijo predavanj, kulturnih in športnih prireditev, sodelovanje z delovnimi aktivni v lokalnem okolju itd., vendar se je delovanje kluba skozi leta zreduciralo na že prej omenjena glavna dogodka. Na začetku 80. let je bil obstoj kluba zelo vprašljiv, vendar so se študentje, tudi s pomočjo starejših, bivših članov LAK-a, zavzeli za klub in uspeli ohraniti njegovo dolgoletno tradicijo. Skoraj 40 let sta bila ogrodje delovanja LAK-a ples in brucovanje, člani kluba pa so se dobivali na raznih srečanjih in druženjih v Ljubljani ter občasno organizirali tudi kakšno predavanje ali piknik. Delovanje društva se je ponovno razširilo v 90. letih 20. stoletja, ko so takratne generacije laških študentov med drugim sodelovale tudi na Pivu in cvetju, kasneje so začeli z organizacijo večdnevni izletov po Evropi, ponovno pa so obudili tudi športno dejavnost. Velik preskok je naredila generacija v prvih letih po letu 2000, ko so se vključili v Zvezo študentskih klubov Slovenije (Zveza ŠKIS) in s tem pridobili večjo finančno stabilnost, ki jo prinaša članstvo v Zvezi z rednimi mesečnimi nakazili. Finančno stanje je tako omogočilo več dogodkov in subvencij za študente iz UE Laško. Danes je klub prerasel osnovne okvirje, saj na letni ravni organizira več kot 50 dogodkov in projektov, namenjenih študentom iz Laškega in okolice.

5.2 Metodologija

Ključna raziskovalna metoda, ki jo bom uporabila pri zbiranju gradiva za dokumentarni film, bo poglobljeni intervju. Poglobljeni intervju je kvalitativna raziskovalna metoda, ki vključuje izvedbo intenzivnih individualnih intervjujev z manjšim številom ljudi, z namenom raziskati njihove poglede glede določene ideje, programa ali situacije (Boyce in Neale 2006, 3). Uporabljamo ga predvsem takrat, ko potrebujemo podrobnejše informacije o intervjuvančevih razmišljanjih in odnosu do nečesa ali želimo poglobljeno raziskati nova vprašanja (prav tam). Za razliko od anket, neformalnih intervjujev ali fokusnih skupin raziskovalec s poglobljenimi intervjuji išče globlje informacije in znanja (Johnson 2001, 104). Pogosto so združeni z drugimi podatki, ki smo jih pridobili s pomočjo opazovanja, dokumentarnimi podatki, raziskavami, neformalnim intervjujem itd., služijo pa nam tudi kot preverjanje teorij, ki so jih raziskovalci pridobili z opazovanjem (prav tam), oziroma lahko na podlagi pridobljenih podatkov sprašujejo nadaljnje intervjuvance in preverjajo podatke (Johnson 2001, 112).

Poglobljeni intervjuji so uporabni predvsem pri kvalitativnih raziskavah, raziskavah življenjskih zgodb, zbiranju osebnih pripovedovanj in ustnem izročilu (Johnson 2001, 105).

Prednost poglobljenih intervjujev je, da priskrbijo bolj podrobne informacije kot druge metode zbiranja podatkov, poskrbijo pa tudi za bolj sproščeno atmosfero, v kateri zbiramo informacije (na primer ljudje so bolj sproščeni pri pogovoru kot pri izpolnjevanju ankete) (Boyce in Neale 2006, 3). Med slabosti poglobljenih intervjujev štejemo pristranskost in dolgotrajno delo, saj nam sama izvedba intervjuja ter kasnejši transkripcija in analiza vzamejo več časa, hkrati pa mora tisti, ki intervjuva, poznati tehnike intervjuja, in pridobljenih podatkov ne sme posploševati (Boyce in Neale 2006, 3–4).

Poglobljeni intervju kot družbena oblika je intervju daljšega obsega, običajno pa je med raziskovalcem (torej tistim, ki intervjuva) in informatorjem interakcija (Johnson 2001, 103). Prvi mora vzpostaviti nekakšno formo vzajemnosti, da med seboj in intervjuvancem zgradi zaupanje (med drugim je to možno, če je tisti, ki intervjuva, (bivši) član skupine, ki jo raziskuje) (Johnson 2001, 109). Seveda vsi morebitni sogovorniki niso enako koristni kot informatorji, saj se lahko med seboj razlikujejo po znanju, želji po sodelovanju itd. (Johnson 2001, 110). Pri poglobljenih intervjujih se načeloma zanašamo na več virov informacij, ki poskrbijo za čim bolj celovito sliko (Boyce in Neale 2006, 7).

Pred samo izvedbo intervjuja je dobro najprej narediti načrt – premislimo, koga bomo intervjuvali, katere informacije lahko dobimo od določenih oseb itd. (Boyce in Neale 2006, 4). V nadaljevanju pripravimo orodje za intervjuje oziroma napotke, ki jim sledimo pri intervjujih in ki nam zagotavljajo doslednost in zanesljivost ugotovitev (na primer kaj rečemo intervjuvancu, ko se dogovarjamo za intervju, kaj rečemo na začetku intervjuja, kaj na koncu), hkrati pa si pripravimo največ 15 glavnih vprašanj, ki vodijo intervju (Boyce in Neale 2006, 5). Sledi zbiranje podatkov in informacij – dogovorimo se s sogovorniki, prosimo za njihovo privoljenje v intervju (pisno dovoljenje ali ustni dogovor), jim pojasnimo namen intervjuja, čas trajanja, jih opozorimo na uporabo diktafona in uporabo podatkov (Boyce in Neale 2006, 6). Glavne podatke si zapišemo že med intervjujem, informacije pa po potrebi tudi preverimo (prav tam). Po končanem intervjuju sledi analiza podatkov v obliki transkripcije in/ali poročila podatkov (Boyce in Neale 2006, 7). Končne ugotovitve strnemo v poročilu, revidiramo, intervjuvance pa lahko tudi prosimo za "feedback" (prav tam).

Z intervjuji bom dobila podatke oziroma vpogled v izkušnje ljudi (Silverman 2001), ki so v zadnjih 50-ih letih sodelovali kot aktivni člani Laškega akademskega kluba, saj predvidevam, da bodo imeli največ potrebnih informacij in izkušenj ter nam bodo lahko s svojimi odgovori pomagali pri nadaljnem raziskovanju (na primer vpogled v določene knjige, medije, pogovor z določenimi osebami² itd.).

Za boljši vpogled v delovanje društva bom pregledala tudi njegov arhiv, za kar bom uporabila historično metodo, ki (načeloma) uporablja primarne vire za opis dogodkov iz preteklosti (Semlič Rajh, Šabotić in Šauperl 2013, 130). Grafenauer (v Semlič Rajh, Šabotić in Šauperl 2013, 134) vire deli na primarne in sekundarne, pri čemer so prvi viri, ki so nastali neposredno v času določenega zgodovinskega dogodka, medtem ko sekundarni viri govorijo o tem dogodku prek posrednika. Pri raziskovanju bom uporabila tako primarne (arhiv) kot sekundarne vire (intervjuji z osebami, ki so aktivno sodelovale v določenem obdobju v klubu). Kot pišejo Semlič Rajh, Šabotić in Šauperl (2013, 133), je ena najpomembnejših nalog historične metode »obvladovanje velike količine logičnih virov, na osnovi katerih je mogoče doseči resnično spoznanje predmeta raziskovanja. To je razumska dejavnost, kombinacija neposredne in posredne izkušnje na različnih nivojih, sklepanje oz. presoja, ki želi ugotoviti veljavnost resnice o določeni temi.« Avtorji (prav tam) pojasnjujejo, da je za ugotavljanje zgodovinske resnice treba preučiti veliko število zgodovinskih virov različnega izvora, hkrati pa bo zgodovinsko spoznanje »v veliki meri odvisno od kakovosti in količine ter zlasti ravni priprave zgodovinskih virov, prav tako pa tudi iz zbira posameznih dejstev, ki jih vsebujejo viri« (prav tam).

Poleg historične metode in poglobljenih intervjujev bom kot metodo uporabila še opazovanje z udeležbo. Opazovanje je predvsem postopek kvalitativnega tipa in je v primerjavi z anketami in drugimi kvantitativnimi metodami bolj celostno (ne dobi samo odgovorov na vprašanja, ampak lahko dojame tudi celostno družbeno situacijo itd.) (Flere 2000, 81). Pri opazovanju raziskovalec »ničesar ne vsiljuje, dogodki potekajo po svoji notranji logiki brez raziskovalčevega posredovanja« (Flere 2000, 80), raziskovalec ima torej pasivno držo in le beleži potek dogajanja (prav tam). Čeprav lahko z opazovanjem dobimo bolj celostno sliko,

² Intervjuje bom opravila z Jožetom Erjavcem, Janezom Križnikom, dr. Tomom Korošcem, Borisom Šinigojom, Jožetom Benedekom, Petrom Krašovcem, Marjanom Zavškom, Bojanom Zorcem, Milkom Škobernetom, Andrejem Lenkom, Zdenko Lenko, mag. Natašo Erjavec, Boštjanom Krašovcem, Janezom Benedekom, Petrom Anžinom, Tatjano Rajh, Klemnom Grešakom in Miho Mirtom.

pa je omejitev metode, da ne omogoča testiranja hipotez, hkrati pa pri opazovanju obstaja nevarnost pristranskosti (Flere 2000, 81).

Opazovanje z udeležbo nas pripelje do ugotovitve poteka dogodkov znotraj določene skupine ali določenega procesa (Flere 2000, 90). Stopnje udeležbe variirajo od popolne udeležbe do prisotnosti brez dejavne udeležbe (Flere 2000, 88). Ker bom spremljala svoje delo, torej potek zbiranja informacij za dokumentarni film in pisanje scenarija, kjer bom opazovala, kako se v procesu snemanja in produkcije slednji spreminja, bom uporabili metodo opazovanja s popolno udeležbo.

Flere (prav tam) sicer omenja, da je prisotnost brez dejavne udeležbe bolj priporočljiva, ker bi naj lažje zagotavljala nepristranskost, vendar pa večja udeležba in večja stopnja involviranosti omogočata dojetje tudi skritih plati in elementov poteka dogodkov. Pri opisani tehniki je pristranost opazovalca temeljna epistemološka omejitev, mnogi ji tudi očitajo, da teh pomanjkljivosti ni možno odpraviti (Flere 2000, 90).

5.3 Pridobivanje zgodovinskega materiala

Zgodovine brez zapiskov se ne da pisati, posledično pa tudi ne posneti. Četudi obstajajo laični zapisi zgodovinskih dejstev, nikoli ne moremo biti prepričani o resničnosti dejstev. Zato se tudi filmarji marsikdaj soočajo s pomanjkanjem zgodovinskega materiala, ki »vodi k občutnemu popačenju zgodovinskih dejstev, saj naj bi bila dejanja ali dogodki, o katerih ni vizualnih pričevanj, v nevarnosti, da enostavno izginejo iz zgodovinske zavesti« (Rosenthal v Šprah 2000b, 81). Obstoj arhivskih posnetkov zapoveduje potek filma, medtem ko bi moralo biti obratno, zato je treba biti pri pomanjkanju historičnega materiala še posebej previden (Rosenthal 2002, 305). Pomanjkanje zgodovinskih podatkov je vsekakor izziv za ustvarjalce dokumentarnih filmov, saj slednji pogosto predstavljajo pretekle dogodke, ki niso bili posneti na filmski trak (Aufderheide 2007, 91), zato morajo biti filmarji pri "nadomeščanju" manjkajočih posnetkov iznajdljivi (Downing 2001, 297). Čeprav je zgodovinskega materiala v pisni obliki vsekakor več kot avdiovizualnega (Watt 2005, 364), se s pomanjkanjem slednjega soočajo tako zgodovinarji kot producenti filmov, žal pa za nastali problem ni univerzalne rešitve (Watt 2005, 365). Zato se filmarji velikokrat poslužujejo drugih metod – uporabijo fotografije, slike, predmete tistega časa, slike dokumentov, posnamejo rekonstrukcije dogodkov in intervjujev s strokovnjaki, očitvidci oziroma ljudmi, ki so živeli v

obdobju, ki ga želi dokumentarni film prikazati (Aufderheide 2007, 91), torej filmarji združujejo arhivske posnetke in intervjuje s pričami (Downing 2001, 297), ena izmed rešitev pa je tudi snemanje historičnih in arheoloških krajev (Rosenthal 2002, 304). V zadnjih letih se filmarji poslužujejo trika, ki so ga poimenovali snemanje "brezčasne lokacije" (*ang. "timeless location" shooting*) (prav tam). Gre za zvijačo, ki od gledalcev zahteva neke predpostavke – na primer gledajo Beduine ali ribiče v sedanjosti, hkrati pa naj bi domnevali, da povsem reflektirajo življenje v času Jezusa ali Mohameda (prav tam). Rosenthal (prav tam) pojasnjuje, da trik včasih deluje, ponavadi pa je omenjena metoda preveč očitna in zato manj verjetna.

O uporabi rekonstrukcije sem že govorila v 4. poglavju, kjer sem ugotovila, da le-ta ni sporna, dokler je iz videnega jasno razvidno, da gre za ponovno uprizoritev dogodkov. Rekonstrukcije dogodkov (pa tudi razne hipoteze in sklepi) so dovoljene, vendar pa morajo biti jasno označene in se morajo razlikovati od drugega materiala (Watt 2005, 369; Downing 2001, 297).

Arhivsko vizualno gradivo je nepogrešljivi del zgodovinskih dokumentarnih filmov, vendar je njegova uporaba lahko problematična. Čeprav je lahko gradivo vizualno zelo zanimivo, pa je lahko hkrati zgodovinsko nepomembno (Rosenthal 2002, 304). Med problemi, ki jih navaja Rosenthal (2002, 305), je tudi napačna uporaba oziroma zloraba in napačno navajanje arhivskega filma (na primer uporaba posnetkov iz 30. let prejšnjega stoletja za film, ki se dogaja v 20. letih).

Ne samo, da se filmarji soočajo s pomanjkanjem zgodovinskega gradiva, marsikdaj je ovira tudi omejen dostop do le-tega. Avtorske pravice namreč segajo za več prihodnjih generacij naprej, zato arhivski material, ki ni v javni domeni, postaja čedalje težje dosegljiv (Aufderheide 2007, 94–95).

V prejšnjih poglavjih sem že pisala o novih tehnologijah in možnosti, da lahko danes že skoraj vsak s telefonom posname dogodke, ki so uporabni, če ne v sedanjosti, pa bodo morda kdaj v prihodnosti. Tudi snemalci so velikokrat zavestno snemali ljudi in dogodke z namenom, da ohranijo posnetke za zgodovino (Štrajn 2000, 105), obstaja pa mnogo zanimivih (amaterskih) posnetkov, ki še niso bili niti odkriti niti uporabljeni (Downing 2001, 297–298). Hkrati pa je vizualni material marsikdaj tudi pomanjkljiv in nepopoln, saj dogodki niso bili posneti zaradi prepričanja, da dogajanje ni dovolj pomembno, da bi ga posneli (Rosenthal 2002, 305).

Ugotovljam, da so arhivski posnetki vsekakor velikega pomena pri ustvarjanju zgodovinskega dokumentarnega filma, da obstajajo zanimivi posnetki, ki za zgodovino sicer niso relevantni, pa vendar obstajajo tudi pomembni dogodki, ki niso bili posneti na filmski trak ali ujeti v fotografski objektiv. Zato se Downing (2001, 297) sprašuje, če neobstoj arhivskega gradiva pomeni nepokrivanje teme. Avtor (prav tam) se s tem ne strinja, saj meni, da posnetki niso edini način, kako ustvariti zgodovinski film, in da za to obstaja še veliko drugih načinov. Dodaja, da je mišljenje, da se mora zgodovina na filmu zanašati le na arhivske posnetke ali filme, napačno, saj po tej logiki ne bi mogli posneti dokumentarnih filmov o temah oziroma dogodkih, ki so se zgodili pred 20. stoletjem (prav tam).

Vzdušje reprezentiranega časa poskušajo filmarji ujeti z glasbo, ki je zaznamovala obdobje, uporabljajo pa tudi zvočne efekte, ki gledalce prepričajo v pristni trenutek v zgodovini (Aufderheide 2007, 91). Element zvoka je vsekakor pomemben del vsakršnega filma – dialog, glasba ali zvočni efekti, ki spremljajo podobe, lahko dramatično vplivajo na pomen filma (O'Connor 2005, 387). Tony Schwartz (v O'Connor 2005, 387) trdi, da je zvok celo bolj pomemben od podob – meni, da glasbo (oziroma zvoke) lahko poslušamo brez vizualizacije in podob, medtem ko težko ugotovimo pomen podob brez zvoka.

5.3.1 Priče in intervjuvanci

Ključne osebe, ko želimo oživeti zgodovino, so očitvidci oziroma priče, ki lahko k zgodbi doprinesejo bistvena, pomembna dejstva ali pa nam ne povedo ničesar koristnega (Rosenthal 2002, 305). Kot pravi Downing (2001, 298), jih filmarji pogosto imenujejo "govoreče glave" (*ang. talking heads*). Rosenthal (2002, 305–306) pojasnjuje, da lahko za poustvarjanje občutka dogodka uporabimo več prič, ki se pri pripovedovanju dopolnjujejo ali si nasprotujejo – sploh pri slednjem so filmarji zelo pazljivi. Včasih so priče edini vir informacij, sploh kadar se soočamo s pomanjkanjem vizualnega in drugega historičnega gradiva, zato je izbira le-teh odločilnega pomena (Rosenthal 2002, 306). Čeprav so priče oziroma intervjuvanci ključnega pomena, mora biti filmar, sploh pri ustvarjanju zgodovinskega dokumentarnega filma, pozoren na njihovo pripovedovanje zgodb in dejstev, saj so lahko človeški spomini nezanesljivi (prav tam), intervjuvanci pa lahko povedo le določene poglede, predstavijo selektivno mnenje, podajo delno interpretacijo (dogodka) ali celo premišljeno zavajajo (Downing 2001, 298). Rosenthal (2002, 306) opozarja, da si lahko ljudje nekatere spomine izmislijo in jih olepšajo ter da se tega pogosto niti ne zavedajo, česar pa se mora zavedati režiser. Ustne vire je zato treba uporabljati previdno in pametno, saj lahko, kadar so njihove

izjave uporabljene natančno in kritično, prispevajo k boljšemu razumevanju zgodovine (Downing 2001, 298). Hkrati lahko mnogi (veliki) spomini (npr. prihod vlaka v Auschwitz, govor Kennedyja v Berlinu l. 1963) podajo močno sporočilo in vtis o dogodku, ustvarijo čustvovanje in pomene, ki jih nihče ne more prezreti (Downing 2001, 299). Težava nastane, kadar filmarji spomine in izjave intervjuvanca jemljejo nekritično, pravi Downing (2001, 299) in opozarja (prav tam), da filmarji ničesar ne smejo imeti za sveto resnico, zato morajo preveriti tudi dokaze in izjave ustnih virov.

5.3.2 Ključni problemi pridobivanja zgodovinskega materiala

(1) PISNO GRADIVO

Pregledovanje zgodovinskega materiala sem začela pri dokumentaciji Laškega akademskega kluba, ki jo trenutni člani študentskega kluba hranijo v svojih prostorih v Laškem. Dobila sem prost dostop do dokumentov, knjig in elektronskega gradiva, ki se v takšni obliki hrani predvsem v zadnjem desetletju. Vsekakor mi je bilo v pomoč dejstvo, da sem bila tudi sama več let aktivna članica kluba ter sem poznala zgodovino kluba in ljudi, ki so svoj čas delovali v klubu. Vendar sem šele s podrobnejšim raziskovanjem začela spoznavati ozadje nastanka kluba in njegovega delovanja ter organizacije akademskih plesov.

Pisnega gradiva ni bilo veliko – med trdnejšimi oziroma bolj zanesljivimi gradivi lahko izpostavim knjigo *Bil sem zraven* avtorja Jožeta Erjavca (Erjavec 2007), sicer prvega predsednika kluba, in zbornik *Laški študent* (Benedek 1968), ki so ga laški študenti izdali leta 1968. V prvi je opisan nastanek kluba in že tu sem naletela na polemiko, ki se pojavlja med aktivnimi člani LAK-a v zadnjih letih, in sicer letnica ustanovitve kluba. V knjigi je zapisana letnica 1958, v logotipu društva, ki se je oblikoval v 90. letih, pa je še danes napisano leto 1957. Na napačno letnico je v pismu, naslovljenem na LAK, pred leti opozoril tudi Erjavec, ki se je pri pisanju knjige opiral na dokumentacijo, ki jo ima v svojem arhivu. Med pregledovanjem arhiva v Laškem namreč nisem našla nobenih dokumentov o nastanku kluba. Zaradi omenjene polemike sem prvega predsednika tudi kontaktirala in ga prosila za intervju o delovanju LAK-a v njegovem obdobju študija. Ob tem sem imela priložnost videti dokumentacijo, ki dokazuje, da klub ni bil ustanovljen leta 1957, ampak konec leta 1958. Zgodovina LAK-a se sicer začne leta 1955, ko je bila pod okriljem Celjskega akademskega kluba (CAK) ustanovljena sekcija Laško. Ideja o lastnem klubu se je nato laškimi študentom porajala nadaljnjih nekaj let, dokler se konec leta 1958 niso dokončno odcepili od CAK-a in postali samostojni študentski klub – Akademski klub Laško (LAK). Čeprav med

dokumentacijo ni ustanovnega zapisnika, pa datumi in žigi sekcije Laško na zapisnikih kažejo, da je sekcija obstajala še večino leta 1958, prvi žigi samostojnega kluba pa so vidni v dokumentaciji leta 1959. Po pripovedovanju Erjavca (2014a) je bil klub ustanovljen oziroma registriran 30. novembra 1958 na letni skupščini kluba. Tako je bil tudi prvi akademski ples organiziran pod okriljem CAK-a, sekcije Laško.

Zbornik *Laški študent*, urednik katerega je bil Jože Benedek (1968), je bil ključen predvsem pri zbiranju gradiva o brucovanjih in akademskem plesu v Laškem, ki je tudi rdeča nit dokumentarnega filma. Poglavje Brucovanje nekdanj in danes avtorja Miloša Rybáča (v Benedek 1968) opisuje začetek brucovanj v Sloveniji, ki so se v 50. letih pojavili tudi v Laškem in ki se opirajo na tradicijo Križevačkih statotov (zapise Križevačkih statotov sem v nadaljevanju našla v arhivu LAK-a). V poglavju so opisana prva brucovanja in prvi akademski plesi v organizaciji kluba, opisi pa so mi služili kot oporna točka pri pogovorih z udeleženci in organizatorji akademskih plesov oziroma študenti, ki so skozi leta delovali v LAK-u. Glede na to, da je kronika "Comuna nostra" danes pomemben del akademskih plesov, mi je poglavje v zborniku dalo bolj jasen pogled na nastanek oziroma na vprašanja, kako, kdaj in s kakšnim namenom so se kronike začele pisati.

Med raznimi dokumenti v omenjenem arhivu sem v povezavi z akademskim plesom našla še odločbe, prošnje za prijavo javnih prireditev in donacij, pogodbe z glasbenimi izvajalci, ki so mi služili za postavitev določenega plesa v zgodovinski okvir, predvsem pa kot "pojasnilo", kako je potekala sama organizacija plesa. Ohranili so se tudi nekateri programi oziroma scenariji programov, na podlagi katerih sem ugotovila manjše spremembe, ki so se zgodile skozi desetletja, čeprav je rdeča nit programa ostala podobna. Skozi leta so se ohranili nekateri sezname brucev, diplomantov, magistrstov, doktorjev, novopečenih staršev itd. Ohranjenih je tudi nekaj vabil starim bajtam in akademikom, ukazov brucem in prisege, ki so jih morali bruci pred "polnopravnim članstvom" ponavljati za Zelenim carjem. Med pisne vire spadajo tudi karte za akademski ples, vendar je tudi ta arhiv nepopoln, saj so v arhivu LAK-a predvsem karte iz zadnjih dveh desetletij. Vsi zgoraj opisani pisni viri so bili v fizični obliki; z namenom ohranjanja in njihove uporabe v dokumentarnem filmu sem jih s pomočjo skenerja shranila v digitalno obliko (.jpg ali .pdf).

V nadaljevanju pregledovanja arhiva sem v povezavi z delovanjem kluba med pisno dokumentacijo našla predvsem stare račune, finančna poročila ali zapisnike skupščin oziroma sestankov iz 70., 80. in 90. let. Z njimi sem si pomagala pri izpisovanju oseb, ki so bile

podpisane na dokumentih oziroma zapisnikih, in jih v nadaljevanju raziskovanja tudi kontaktirala (po elektronski pošti ali po telefonu). V pomoč mi je bil tudi seznam oseb, ki so ga bivši člani LAK-a naredili pred desetletjem, ko so poskušali izdati zbornik, vendar projekta niso končali. Od omenjenega projekta je ostalo nekaj zapisov intervjujev, ki so mi pomagali tako pri oblikovanju vprašanj za intervjuvance pri oblikovanju zgodbe, ki sem jo želela predstaviti. Arhiv v prostorih kluba večinoma ni bil sistematično urejen, kar mi je oteževalo pregled, vendar sem s sprotnim urejevanjem dobivala tudi jasnejši pregled nad gradivom.

Več pisnih virov v arhivu kluba nisem našla. V nadaljevanju sem se zato opirala na ustne vire, za katere sem upala, da so shranili vsaj kakšen del arhiva. V večini nisem imela sreče, saj so, kot sem izvedela od več posameznikov, v preteklosti dokumentacijo in arhiv shranjevali v škatli, ki so jo predsedniki v odhajanju predali svojemu nasledniku. Posledično se je arhiv skozi čas izgubil ali pa je del arhiva tisti, ki ga danes hrani LAK v svojih prostorih. Med razloge za izgubo navajajo pomanjkanje lastnih prostorov ali takratno pomanjkanje zanimanja za ohranjanje dokumentacije.

Večji arhiv ima prvi predsednik LAK-a, Jože Erjavec, ki je tudi kasnejše generacije prosil za arhiv, vendar ga le-te niso imele. V njegovem arhivu so zapisniki skupščin iz obdobja CAK-a, ko so laški študenti delovali kot njihova sekcija, in prva leta po ustanovitvi lastnega kluba. Iz zapisnikov je razvidno, da so se zavzemali za povezovanje študentov z lokalnimi podjetji, z družbenimi in političnimi organi, organizirali so razna predavanja, športne dogodke in ekskurzije, iz zapisnikov pa je razvidna tudi organizacija prvega akademskega plesa. V arhivu je prvi pravilnik kluba, med določenimi zapisi so tudi takratni člani kluba, izidi volitev, prošnje in poročila.

Mlajše generacije oziroma generacije v zadnjih desetih letih so večino zapisnikov in poročil že hranile v digitalni obliki, do katerih sem imela dostop. V zadnjih petih letih so člani kluba vestno pisali načrte in poročila dogodkov, iz česar sem lahko videla, kako se je klub, predvsem pa njegovo delovanje v zadnjem desetletju razširilo. Nekaj let po ustanovitvi kluba se je delovanje LAK-a okrnilo in več desetletij, predvsem v 70. in 80. letih, je bila poglobljena dejavnost LAK-a le organizacija akademskega plesa in brucovanja, občasno so organizirali še srečanja v Ljubljani ali piknik. To se je predvsem sredi 90. let spremenilo z organizacijo izletov, tudi večdnevnik, po letu 2000, od vključitve v Zvezo ŠKIS, pa se je delovanje razširilo še na kulturno, športno in izobraževalno področje. Iz dokumentacije je tako razvidno,

da se danes na letni ravni v klubu organizira več kot 50 dogodkov, izobraževanj in drugih projektov.

(2) USTNI VIRI – poglobljeni intervjuji

Glede na to, da večina študentov, ki so delovali v LAK-u v prvih štirih desetletjih, v veliki večini ni delala zapisnikov oziroma načrtov in poročil dogodkov – posledično ni veliko pisnega gradiva, na katerega bi se lahko opirala –, sem se pri zbiranju informacij največkrat zanašala predvsem na ustne vire oziroma sem pomanjkanje pisnih virov nadomestila z ustnimi. Ker film temelji na spominih, doživljanju določene generacije in obdobja, sem svojim virom zaupala, hkrati pa sem njihove izjave uporabljala natančno in kritično, če je bilo možno, pa sem podatke, ki so se mi zdeli najbolj pomembni in relevantni, tudi preverjala pri drugih virih.

Da bi dobila čim bolj celovito sliko delovanja LAK-a, sem z namenom pridobivanja globljih informacij in znanj uporabila poglobljene intervjuje. Z vpogledom v dokumentacijo in s svojim delnim predhodnim znanjem o zgodovini LAK-a sem pripravila okvirna vprašanja za intervjuje, ki sem jih pred vsakim posameznim intervjujem prilagodila sogovorniku oziroma obdobju, v katerem je le-ta deloval v klubu. Hkrati sem z vsakim novim intervjujem dobila nove informacije, ki sem jih pri naslednjem sogovorniku preverila ali z njihovo pomočjo oblikovala nova vprašanja.

Sogovornike sem kontaktirala po elektronski pošti ali po telefonu. Po pričakovanjih se nekateri niso odzvali na sporočilo ali so sodelovanje vljudno zavrnil. Kljub temu sem o delovanju kluba in akademskem plesu spregovorila s približno 20-imi osebami, ki so mi s svojimi spomini pomagali pri oblikovanju zgodbe.

(3) SLIKOVNO GRADIVO

Med pregledovanjem arhiva v prostorih LAK-a sem našla tudi slikovni material, fotografije z akademskih plesov v 50., 60. in 70. letih, ki so že bile urejene v digitalnem arhivu, v katerem sem našla tudi fotografije akademskih plesov v 80. in 90. letih. V digitalno obliko so fotografije uredili pred leti, natančneje leta 2008, ko je generacija študentov za 50. akademski ples pripravila projekcijo fotografij v spomin na polstoletno tradicijo. Največ fotografij v digitalni obliki hranijo od leta 2000 naprej, torej od časa, ko so v vsakdanje življenje množično vstopili digitalni fotoaparati.

Ker je slikovno gradivo velikega pomena za prikaz zgodovinskih dogodkov, sem vsakega sogovornika, s katerim sem opravila intervju, prosila za morebitne fotografije iz obdobja njegovega udejstvovanja v LAK-u. Za razliko od pisnega arhivskega gradiva, ki ga večina sogovornikov ni imela, so fotografije ohranili. Nekateri so fotografije že imeli v digitalni obliki, ki so mi jih posredovali po elektronski pošti, druge pa sem prosila za fotografije v fizični obliki, da sem jih lahko digitalizirala.

Slikovni material sem v času raziskovanja urejala po letnicah oziroma po zaporedju akademskih plesov, saj je, kot že omenjeno, 40 let Laški akademski klub slonel na organizaciji plesa, posledično pa se je ohranilo tudi največ slikovnega gradiva s plesov. Nekaj fotografij je bilo ohranjenih tudi iz obdobja CAK-a, sekcije Laško, v svojem arhivu jih ima Jože Erjavec. Na fotografijah so študentje med nekaterimi klubskimi aktivnostmi. Tako sem za obdobje od leta 1956 do leta 2000 zbrala skoraj 300 fotografij.

Še najmanj težav mi je povzročalo zbiranje fotografij iz obdobja zadnjih desetih let, ko je večina fotografij že primarno shranjenih v digitalni obliki. Edini problem je predstavljala slabša kakovost fotografij oziroma premajhne velikosti slik. Uporaba fotografij z manjšo resolucijo sicer ne predstavlja večjega problema, saj je njihova uporaba v dokumentarnem filmu vseeno mogoča – boljša resolucija le prikaže lepšo in čistejšo sliko za potrebe filma.

(4) VIDEO POSNETKI

Pri snemanju in montaži dokumentarnega filma sem se opirala na slikovno gradivo in pripovedovanje ljudi, ki so sodelovali pri organizaciji plesov in ohranjanju tradicije kluba. Med arhivom v prostorih LAK-a sem našla stare video kasete, ki sem jih morala digitalizirati, da sem lahko pregledala njihovo vsebino. Izkazalo se je, da gre za posnetke iz 90. let in z začetka 20. stoletja, na katerih so interna brucovanja in akademski plesi. Zaradi slabe kvalitete posnetkov se je pojavilo vprašanje, ali jih bo mogoče vključiti v dokumentarni film. Ob montaži se je nato pokazalo, da posnetki niso bili primerni oziroma je bila kvaliteta posnetkov preslaba, hkrati pa sem presodila, da vsebine na posnetkih niso nujno potrebne za razumevanje zgodbe v dokumentarnem filmu.

Zadnjih nekaj let LAK sodeluje s Študentskim, mladinskim in otroškim centrom Laško (ŠMOCL), v sklopu katerega deluje tudi MMC TV Laško, ki je posnel nekaj večjih LAK-ovih dogodkov (akademski ples, otvoritev fotografske razstave, interna brucovanja). Posnetega materiala sicer v dokumentarnem filmu nisem uporabila, ker vsebina posnetkov in zgodba v

filmu nista bili združljivi, mi je pa omenjeno gradivo pomagalo pri pregledu zadnjega desetletja, ko se je delovanje LAK-a močno razširilo.

Za snemanje intervjujev sem se najprej dogovorila z MMC TV Laško, kjer so mi pomagali s tehnično opremo (kamera, mikrofoni, razsvetljava), snemanjem za kamero in pri kasnejši montaži dokumentarca. Po narejeni analizi in napisanem prvem scenariju sem ponovno kontaktirala posameznike, s katerimi sem že opravila poglobljene intervjuje ter katerih izjave in pripovedovanje zgodovinsko relevantnih dogodkov sem si na podlagi predhodno povedanega želela vključiti v dokumentarni film. Kontaktirala sem šest sogovornikov iz različnih obdobj. Pričakovala sem, da vsi ne bodo želeli sodelovati in podati izjave tudi pred kamero, zato sem imela v rezervnem načrtu še dodatne sogovornike. Sodelovanje je odklonil le eden, zato sem kontaktirala drugega sogovornika. V nadaljevanju sem izbrala snemalne lokacije ter uskladila čas snemalne ekipe in sogovornikov. Po izboru lokacije, dogovoru s sogovornikom in snemalno ekipo, je slednja pol ure pred vsakim snemanjem postavila opremo in osvetlila prostor. V snemalnem kadru je viden srednji bližnji plan sedečega sogovornika. Za omenjeni kader sem se odločila, ker omogoča, da do izraza pride govornica telesa – opazi se obraz sogovornika in njegovo razpoloženje ter govornica rok.

Za morebitne potrebe dokumentarnega filma sem prosila snemalno ekipo, da je posnela nekaj kadrov stola, ki je del kulise akademskega plesa vse od začetkov v 50. letih (na njem sedi Zeleni car) in ki ga danes hranijo v Muzeju Laško, še danes pa si ga študenti sposodijo za namene akademskega plesa. En intervju smo posneli tudi na kraju, kjer so nekoč, še pred obnovo v 80. letih, potekali akademski plesi. Danes je to Kulturni center Laško, nekdanj imenovan Dom Dušana Poženela (tudi Sokolski dom). Snemalno lokacijo smo izkoristili, da smo naredili nekaj posnetkov dvorane, kjer je nekoč potekal akademski ples, ki bi jih lahko primerjala s starimi fotografijami, kjer se vidi lokacija dogodka. Posnetkov kasneje nisem uporabila, ker v arhivu nisem našla primernih fotografij, s katerimi bi lahko dvorano prikazala v dveh različnih časovnih obdobjih in podobah.

(5) ANALIZA ZBRANIH PODATKOV

Na podlagi zbranih podatkov sem naredila analizo, s pomočjo katere sem napisala prvi scenarij. Čeprav je pisnega gradiva malo, sta mi bila v največjo pomoč knjiga *Bil sem zraven* Jožeta Erjavca (2007) in zbornik *Laški študent* (Benedek 1968). V veliko pomoč sta mi bila arhiva Laškega akademskega kluba (gradivo, ki ga klub hrani v svojih prostorih) in Jožeta Erjavca. Boljši vpogled v zgodovino kluba so mi dali tudi (redki) zapisniki, predvsem tisti iz

obdobja pred ustanovitvijo kluba. Predvsem poglobljeni intervjuji pa so mi dali poglobljen pogled v delovanje kluba v določenih obdobjih. Ker je lahko pripovedovanje posameznikov subjektivno in selektivno ter lahko podaja delno interpretacijo in individualne poglede, sem ustne vire uporabljala previdno in kritično, izluščila in uporabila sem tiste podatke, ki sem jih za potrebe dokumentarnega filma potrebovala ter so preverjeni in kredibilni. Pri analizi sem si pomagala z miselnimi vzorci, kamor sem zapisovala ideje ter zanimive in pomembne izjave sogovornikov, prelomne dogodke kluba in najpomembnejše podatke glede akademskega plesa. Ob zaključku raziskovanja sem kljub manjši količini pisnega gradiva ugotovila, da sem manjkajoče informacije lahko nadomestila z intervjuji. Hkrati sem dobila določene informacije, ki so bile prej neznane ali nezapisane, pa vendar pomembne za razvoj kluba.

Med raziskovanjem sem našla nekaj dokumentacije, predvsem pa veliko število fotografij, ki sem jih, kot že omenjeno, digitalizirala. Zaradi večje preglednosti in kasnejše lažje najdbe sem uredila digitalni arhiv. Fotografije sem uredila po zaporedju akademskih plesov, ostalo dokumentacijo pa po letih. Ugotovila sem, da med arhivom ni bilo veliko slikovnega materiala razen fotografij z akademskega plesa, čeprav na podlagi ugotovljenega, drugih (večjih) dogodkov študentje do 90. let prejšnjega stoletja niso organizirali.

Sistematično urejen arhiv mi je bil v pomoč pri pisanju scenarija. Med množico fotografij je bilo tako lažje najti primerno sliko iz določenega obdobja.

5.4 Scenarij v dokumentarnem filmu

Ko zaključimo z raziskovalnim delom, nas čaka naloga, da v gradivu, ki smo ga med raziskovanjem zbrali, izluščimo informacije, ki jih bomo predstavili v dokumentarnem filmu (Das 2007, 15). V nadaljevanju procesa ustvarjanja filma si lahko pomagamo s scenarijem. Obstajajo različna mnenja, ali najprej napišemo naracijo, ki ji priredimo vizualizacijo, ali obratno, torej da se najprej posvetimo vizualizaciji, ki ji prilagodimo naracijo (Stewart 2001, 283). Boyd (2001, 344) meni, da je resnica nekje vmes ter da v praksi selekcija vizualizacije in naracije potekata sočasno. Pri pisanju scenarija mnogi uporabljajo novinarski, tabelarni stil scenarija, kjer je opis slike oziroma vizualizacija na levi, besedilo (naracija) pa na desni strani (Boyd 2001, 347; Rosenthal 2002, 84; Stewart 2001, 283).

Scenarij prilagajamo stopnjam produkcije – pisanje scenarija poteka vzporedno s snemanjem in produkcijo filma (Stewart 2001, 283). Stewart (prav tam) opisuje tri stopnje nastajanja

scenarija. Prva stopnja je razprava (*ang. treatment*). Gre za narativni načrt oziroma osnutek, ki ga napišemo po končani raziskavi in predstavlja veliko več informacij, kot jih bomo uporabili v scenariju (Rosenthal 2002, 122). V razpravi se zapiše temo dokumentarnega filma, razvoj zgodbe, teze, pomembnejše scene, stil dokumentarnega filma itd. (Rosenthal 2002, 123; Stewart 2001, 283). Drugo stopnjo Stewart (prav tam) poimenuje osnutek (*ang. outline*), ki določa glavne ideje in predlaga končno strukturo načrta. Vseeno pa se osnutek še vedno spreminja med samim procesom nastajanja dokumentarnega filma. Zadnja stopnja je celoten scenarij, ki ponavadi ni končan vse do zadnjega dela produkcije filma (prav tam).

Prvi osnutek scenarija lahko zapišemo na dva načina, in sicer lahko napišemo osnutek, kjer predstavimo le ideje, ki jih želimo predstaviti poleg vizualizacije, ali osnutek s komentarji, kjer že napišemo besedilo za naracijo, čeprav se bo le-ta skozi produkcijo še spreminjala (Rosenthal 2002, 82). Premisliti moramo tudi o zaporedju kadrov, ki si bodo sledili v filmu in ki bodo predstavljali zgodbo. Willis in D'Arienzo (v Stewart 2001, 282–283) predlagata nekaj vzorcev: kronološko zaporedje, lokacijsko zaporedje, razvrstitveno zaporedje (na primer kakšne so posledice težav za različne skupine ljudi), zaporedje vzrok-posledica in zaporedje problem-rešitev. Najbolj enostavno in naravno zaporedje je kronološko, vendar moramo pred pisanjem pomisliti tudi na to, katero zaporedje bo filmu dalo smisel razvoja (Rosenthal 2002, 89). Zavedati se moramo, da obstaja razlika med logičnim in matematičnim zaporedjem ter da mora biti postopna doslednost idej vzporedna z vizualnim in čustvenim razvojem filma (Rosenthal 2002, 88–89). Dasova (2007, 47–50) poda nekaj nasvetov za dober scenarij: o filmu moramo veliko razmišljati, pozorni moramo biti na podrobnosti, z zgodbo moramo gledalce spodbuditi, da bodo aktivni in da si bodo lahko tudi sami ustvarili svoja mnenja, stati moramo za svojim prepričanjem, imeti spoštovanje do sogovornikov, ki so nam zaupali svoje zgodbe, pri pisanju moramo biti strastni in imeti inspiracijo, izbirati moramo enostavno besedišče in naracijo itd.

Pred začetkom pisanja scenarija moramo najti pravi pristop in strukturo scenarija, hkrati pa že imeti v mislih uvod, jedro in zaključek (Rosenthal 2002, 82). Uvod mora gledalce pritegniti in pri njih ustvariti zanimanje (Das 2007, 24; Rosenthal 2002, 102; Stewart 2001, 281). Že na začetku mora biti jasna tema dokumentarnega filma oziroma njegovo glavno sporočilo, ki pri gledalcih ustvari radovednost (Das 2007, 24). Če smo z uvodom pritegnili gledalce, pa jih moramo z dobrim jedrom tudi zadržati. Ključ do dobrega jedra je po mnenju Dasove (2007, 25) struktura – v jedru mora biti logično zaporedje, vključevati pa mora tudi dobre kadre ter scene s svojim uvodom, jedrom in zaključkom. Pomemben del jedra je ritem, ki se mora

ohranjati, da ima film logičen tok, da se napetost spreminja, da je vrh zanimiv in da se zanimanje gledalca med filmom ne spremeni (Rosenthal 2002, 115). Problemi, ki pri tem nastajajo, so lahko predolgi in nepovezani kadri, brez logičnega ali čustvenega zaporedja, preveč predolgih kadrov itd. (prav tam). Faktor, ki določi, kakšno mnenje si bo o filmu ustvarilo občinstvo, je zaključek (Das 2007, 30). Vsi morebitni zapleti v filmu morajo biti rešeni, v sklepnem delu pa morajo gledalci brez dvoma ugotoviti namen filma (Stewart 2001, 281). Možna sta dva zaključka – odprt ali zaprt. Prvi pušča vprašanja neodgovorjena, občinstvo pa lahko s pomočjo domišljije tudi samo zapolni praznine, ki jih je pustil film, drugi zaključek pa odgovori na vsa vprašanja in pri gledalcih ne pušča nobenih dvomov (Das 2007, 30).

Dasova (2007, 42) pravi, da je pri dokumentarnem filmu vizualizacija primarnega, naracija pa sekundarnega pomena. Vseeno pa naracija pove tisto, česar vizualizacija ne (prav tam). Osnovna funkcija naracije v dokumentarnem filmu je razširiti in razjasniti sliko, torej dodati informacije, ki niso razvidne iz vizualizacije (Rosenthal 2002, 220). Naracija je sredstvo za nadzor pretoka informacij in služi kot pojasnjevanje ali podkrepitev tistega kar že prikazuje slika (Stewart 2001, 283), oziroma naracija naj razlaga, kaj je na sliki, in ne opisuje (Boyd 2001, 345). Boyd (prav tam) namreč pravi, da je izguba časa, če bi gledalcu z besedami povedali vse, kar že prikazuje slika, saj lahko slednja včasih "govori" tudi sama zase. Torej obstajata dve osnovni pravili pri pisanju naracije: ne opisujemo tistega, kar vidimo na sliki, temveč opisujemo tisto, česar se na sliki ne vidi (Rosenthal 2002, 231).

Avtorji (Mayeux v Stewart 2001, 283; Das 2007, 43) se strinjajo, da mora biti naracija kratka in jedrnata, z enostavnim besediščem, kjer podrobnosti niso potrebne (Boyd 2001, 347). Zavedati se moramo, da pišemo za uho, kjer se gledalec ne mora vrniti nazaj, kot lahko to stori pri tiskanih medijih (Rosenthal 2002, 231–232). Pozorni moramo biti tudi na slovnico, uporabljati enostavne, vendar močne povedi, priporočljivo je, da z besedami ustvarimo atmosfero, uporabljamo moč besed, izmenjavamo pa lahko tudi naracijo in intervjuje (Rosenthal 2002, 232–237). Hkrati se moramo zavedati problemov, ki spremljajo naracijo in na katere moramo biti pozorni, da se jih izognemo. Rosenthal (2002, 238–240) opozarja na opise seznamov in statistik, ki niso primerni za naracijo, uporabo klišejev, ki se jih naj izgibamo, in uporabo težke terminologije, kjer moramo paziti, da bodo uporabljene izraze razumeli vsi gledalci. Izogibati se moramo preobširni naraciji, v mislih pa moramo imeti tudi dejstvo, da pišemo za raznoliko občinstvo, zato moramo najti srednjo rešitev, da bodo

zadovoljni tako tisti, ki o pripovedovani temi že nekaj vedo, kot tisti, ki ne vedo ničesar (prav tam).

Rosenthal (2002, 229) predlaga, da še pred pisanjem scenarija in naracije naredimo seznam posnetkov, ki jih bomo uporabili v filmu, saj bomo tako lahko napisali dobro in točno naracijo. Na podlagi predlogov, kako pisati naracijo, lahko ugotovim, da je bolje najprej urediti vizualizacijo oziroma vedeti, katere posnetke, kadre, intervjuje, fotografije, tabele itd. bom vključila v dokumentarni film, in na podlagi tega napisati primerno besedilo oziroma naracijo.

5.4.1 Spreminjanje scenarija med snemanjem in produkcijo dokumentarnega filma

Po končanem raziskovanju sem naredila analizo podatkov, na podlagi katere sem napisala prvi scenarij. Opirala sem se na Stewartovo (2001, 283) razčlenitev stopenj nastajanja scenarija – naprej sem napisala "razpravo" oziroma narativni osnutek. Pomagala sem si z miselnimi vzorci, kamor sem zapisovala ideje, zgodbe, pomembnejše dogodke, opredelila sem stil in temo dokumentarnega filma. V miselnih vzorcih je bilo zapisanih veliko več informacij in idej, kot sem jih kasneje uporabila pri prvem scenariju, so mi pa vseeno dale vpogled v celotno temo dokumentarnega filma. Iz njim sem nato izluščila najpomembnejše informacije ter dobila predstavo o razvoju zgodbe, ki sem jo želela predstaviti v filmu.

Že osnutek oziroma prvi scenarij (Priloga A) sem prilagodila televizijskemu novinarskemu stilu, kjer sem vizualizacijo opisala na levi strani tabele, govorjeno besedilo pa na desni. Prvi osnutek scenarija sem že napisala s komentarji in nekoliko obširnejšo naracijo, hkrati pa sem imela v mislih tudi, katere vizualne elemente imam. Poleg svoje naracije sem v stolpec govorjenega besedila zapisovala vprašanja oziroma teme, o katerih bi govorili sogovorniki. Tako sem se sočasno že pripravljala na intervjuje, ki sem jih kasneje posnela s sogovorniki. V nadaljevanju sem opisala vizualizacijo, torej sem jo prilagajala govorjenemu besedilu. Že v tem procesu sem ugotovila, da bom morala naracijo prilagoditi, ker pri določenih točkah naracije nisem imela slikovnega gradiva oziroma nisem imela primernih dokumentov za vizualizacijo. Posledično se je tudi v tem procesu začel moj scenarij spreminjati in sem naracijo prilagodila vizualizaciji. Nekatero (ne ključno) zgodbo sem izpustila, vendar pri tem pazila, da nisem ogrozila logičnega poteka zgodbe dokumentarnega filma, ali pa sem namesto svoje naracije uporabila izjave sogovornikov, kjer ni bilo potrebnega arhivskega gradiva in sem lahko uporabila njihov kader.

Precej časa sem namenila premisleku o zgradbi dokumentarnega filma in o tem, na kakšen način predstaviti zgodbo, da bo razumljiva vsem gledalcem – tako tistim, ki zgodovino kluba poznajo, kot tudi tistim, ki o njej ne vedo veliko ali sploh nič. Glede na temo, kjer opisujem zgodovino in potek razvoja kluba, sem se odločila za kronološko zaporedje. Ker je uvod eden najpomembnejših delov filma, sem dolgo razmišljala o začetnem kadru, ki bi pri gledalcih ustvaril radovednost in jih pritegnil k nadaljnjemu gledanju dokumentarca, hkrati pa sem želela podati sporočilo in nakazati temo dokumentarnega filma, ki bi jo predstavila v jedru. Zaključek sem želela pustiti odprt, ker delovanje kluba še ni zaključeno in pušča odprte možnosti za nadaljevanje zgodbe v prihodnosti – naj bo to kot film ali kot tiskana izdaja v obliki zbornika.

Po napisanem prvotnem scenariju sem šla na teren s snemalno ekipo, s katero smo v obdobju dobrega meseca posneli šest intervjujev in prvi (zaigran) kader dokumentarnega filma. Po pregledu vseh intervjujev je sledil izbor kadrov, ki sem jih potrebovala za dokumentarni film. V scenarij sem dopisala izjave sogovornikov, posledično pa sem morala delno prilagoditi tudi svojo naracijo, da se je na prehodih od izjav sogovornikov na mojo naracijo in obratno vsebinsko ujemala. Hkrati sem se še bolj podrobno lotila vizualizacije, ki sem jo prilagodila izjavam sogovornikov – če sem imela primerno vizualno gradivo, sem ga vključila med njihove izjave, s čimer sem želela podkrepiti njihove besede, da bi gledalci dobili še boljši vpogled v zgodbo.

Pred začetkom montaže sem scenarij večkrat pregledala, spremenila in naredila manjše popravke – tako pri vizualizaciji kot naraciji, saj sem v času pisanja scenarija naknadno dobila ali našla vizualno gradivo, ki je bilo primerno in uporabno v filmu. Spremembe naracije so se pojavile tudi med vajo in snemanjem le-te. Šele ob glasnem branju naracije so do izraza prišle razne napake in nerazumljivosti, ki se morda pri pisanem besedilu ne opazijo (na primer vrstni red besed, razumljivost posameznega stavka ali povedi).

Na poti do končnega izdelka se je scenarij še nekajkrat spremenil, predvsem v procesu montaže. Šele ob prvih minutah zmontiranega filma sem dobila občutek za trajanje posameznih kadrov, zaradi česar sem v nadaljevanju morala prilagajati vizualno gradivo, predvsem pri delih z naracijo. Posledično sem naknadno dodala nekaj vizualnega gradiva. Glede na izjave sogovornikov in naracijo, sem prilagajala pozicije fotografij, ki primarno po scenariju niso bile mišljene v določenem kadru, vendar so vsebinsko dopolnjevale sogovornike.

Prvi ogled dokumentarnega filma je podal bolj celostno podobo filma, lažje pa so se videle tudi pomanjkljivosti, ki v montaži niso prišle do izraza in ki bi jih bilo treba popraviti v procesu postprodukcije. Šlo je predvsem za spremembe v vizualnem delu filma, medtem ko pri naraciji ni bilo potrebnih večjih popravkov. Urediti je bilo treba pozicije fotografij – pri nekaterih skrajšati čas prikaza na ekranu, posledično pa dodati fotografijo več, da se je časovni prikaz fotografij ujemal z govornim besedilom. Da bi pri izjavah sogovornikov dobili še boljši vpogled v to, o čemer pripovedujejo, sem se odločila dodati še kakšno fotografijo več (če sem v arhivu našla fotografijo ali dokument, ki se vsebinsko navezuje na njihov govor). S spremembo vizualizacije sem poskušala tempo dokumentarnega filma zadržati na isti ali podobni ravni vseh 50 minut. Zaradi prilagajanja vizualizacije na filmu se je posledično spremenil tudi scenarij.

Če primerjamo le pisni del, torej sam scenarij, se prvi osnutek od zadnjega, končnega (Priloga B) razlikuje po dolžini – z dobrih petih strani napisanega scenarija se je razširil na 12 strani, predvsem po zaslugi transkripcije izjav sogovornikov, ki pri prvotnem scenariju še niso bile narejene. Spreminjala se je naracija, ki sem jo po prvotnem scenariju prilagajala vizualizaciji in hkrati pazila na vsebino dokumentarnega filma, da se ta ni bistveno spremenila in da je ostal potek zgodbe logičen.

Scenarij se je skozi proces pisanja, snemanja in montaže vseskozi spreminjal in prilagajal, saj pri produkciji pride do mnogih nenačrtovanih in nepričakovanih situacij. Največje spremembe so opazne v procesu montaže in postprodukcije, kjer sem dobila boljši vpogled v vizualni medij oziroma v sam dokumentarni film, ki je bil predhodno predstavljen le na papirju kot napisan scenarij. V slednjem sem prvotno predvidela in zajela premalo zgodovinskega vizualnega gradiva oziroma fotografij, ki je sploh pri zgodovinskih dokumentarnih filmih velikega, če ne celo odločilnega pomena. Zato sem v procesu montaže in kasneje postprodukcije vizualno gradivo dodajala, posledično pa se je spreminjal tudi scenarij. Zadnji scenarij ni bil končan vse do zaključka postprodukcije.

6 DISKUSIJA IN SKLEP

Dokumentarni film *Laški akademski klub skozi desetletja* ne odkriva nepravilnosti ali razkriva dejstev, ki jih želijo posamezniki ali institucije prikriti, temveč predstavlja obdobje zadnjih 60 let, odkar je bil klub ustanovljen, in njegov pomen za posameznike, ki so bili v različnih obdobjih njegovi člani. Gre za zapis zgodovinskih dogodkov in dogajanja v določenih obdobjih, ki temelji predvsem na pripovedovanju akterjev kluba.

Med raziskovanjem mnenj teoretikov sem ugotovila, da so si v večini enotni, da popolne resnice v dokumentarnem filmu ne moremo prikazati oziroma da se ji približamo s poseganjem v film, saj je v procesu nastajanja dokumentarca veliko dejavnikov, s katerimi avtor pomaga gledalcu razumeti zgodbo. Teoretiki direktnega filma sicer zagovarjajo stališče, da je za prikaz resnice v dokumentarnem filmu potreben izbris sebe kot avtorja (Ličer 2008), s čimer morda gledalcu res omogočimo, da si sam izoblikuje mnenje o videnem, vendar ga v večini primerov ta način ne pripelje do pravih informacij, saj šele umestitev le-teh v neko celoto pomaga pri razumevanju vsebine filma (Košir 1998; Zajc 2007; Ličer 2008). Avtor se tako iz filma ne more popolnoma izbrisati, saj je navsezadnje potreben za nastanek dokumentarnega filma in je torej vmesni člen med filmom in občinstvom (Ličer 2008) – dokumentarni film je torej plod in nazor ustvarjalcev filma (Košir 1998; Rezec Stibilj 2005).

Glavni problem pridobivanja zgodovinskega materiala in oblikovanja vsebine dokumentarnega filma je predstavljalo pomanjkanje pisnih virov, ker se je mnogo dokumentacije v procesu menjavanja generacij in vodstva kluba skozi desetletja izgubilo. Pomanjkljaj pisnih virov sem nadomestila z ustnimi, s pomočjo katerih sem zakrpala vsebinske luknje, ki so nastale. Ker ustni viri niso vedno zanesljivi, sem podatke preverjala pri večjem številu sogovornikov in s tem poskušala dobiti čim bolj verodostojne informacije. Problem pregledovanja pisnih zgodovinskih dokumentov je predstavljal tudi neurejen arhiv, ki ni bil digitaliziran, zato so organizacija in pregled arhiva ter raziskovanje in iskanje informacij trajali dlje, kot sem načrtovala. Problem pomanjkanja virov se je pokazal predvsem pri prilagajanju vsebine dokumentarca razpoložljivemu zgodovinskemu materialu – zgodbo dokumentarnega filma sem predstavila s tistimi podatki in vizualnim gradivom, ki sem jih imela na voljo.

V procesu pisanja, snemanja in montaže filma se je scenarij večkrat spremenil, kar je bila posledica prilagajanja naracije oziroma govorjenega besedila vizualizaciji in/ali obratno.

Scenarij se je vsebinsko spreminjal v celotnem procesu nastajanja dokumentarnega filma (od pisanja prvega scenarija do postprodukcije), saj morebitnih problemov, ki so nastali v procesu nastajanja dokumentarnega filma, večkrat nisem mogla predvideti v naprej. Največje spremembe so nastale po posnetih intervjujih, ko sem vizualizacijo in predvsem svojo naracijo prilagodila izjavam sogovornikov, da je bilo govorno besedilo (izjave sogovornikov in naracija) vsebinsko povezano. Pri montaži sem se srečevala z nenačrtovanimi situacijami (npr. izjav sogovornikov zaradi artikulacije nisem mogla rezati na želenem mestu, zato sem izjave podaljšala oziroma skrajšala), zaradi česar sem morala scenarij prilagoditi, da je zgodba dobila svoj logični tok.

Čeprav v dokumentarnem filmu nisem želela uporabiti igranih prizorov, sem v primeru uvoda naredila izjemo. Ker mora biti uvod v film udaren, sem se odločila za posnetek t. i. Zelenega carja, ki bere latinski govor, ki ga danes študentje uporabljajo za uvod v brucovanje. Prizor predstavlja simbolično reprezentacijo zgodovine Laškega akademskega kluba (od današnjega dne nazaj v zgodovino, do leta 1958 in prvega akademskega plesa), ki se v nadaljevanju filma pojasni.

Na podlagi izkušnje snemanja dokumentarnega filma tudi sama ugotavljam, da je popolna objektivnost oziroma resnica v dokumentarnem filmu težko dosegljiva, če sploh. Kot piše Košir (1998, 42), je med gledalcem in dogodkom vedno »nekdo, ki bolj ali manj spretno /.../, pa tudi z večjo ali manjšo moralno-etično odgovornostjo pripoveduje zgodbo o omenjenem dogodku«. Med raziskovanjem in snemanjem sogovornikov sem dobila mnogo več informacij, kot bi jih sploh lahko umestila v 50 minut dolg dokumentarec. Z določenimi posegi (od selekcije informacij, osvetljave in postavitve kamer za intervjuje, rezanja kadrov in izjav sogovornikov do montaže, postprodukcije in prilagajanja scenarija) je zgodba dobila logično in razumljivo vsebino. Zato lahko trdim, da, tako kot menijo avtorji (Košir 1998; Karimi 1999; Kavčič in Vrdlovec 1999; Rezec Stibilj 2005), tudi v mojem dokumentarnem filmu ni popolne objektivnosti oziroma popolne resnice, čeprav gre za pripovedovanje dogodkov, ki so se dejansko zgodili. S posredovanjem in vključevanjem v proces nastajanja dokumentarca sem vplivala na vsebino zgodbe do te mere, da sem gledalcu vseeno predstavila dovolj informacij, da si lahko sam ustvari čim bolj realno predstavo preteklih dogodkov.

7 LITERATURA

- Anžin, Peter, Boštjan Krašovec in Tatjana Rajh. 2014. Intervju z bivšimi člani LAK-a. Celje, 24. maj.
- Aufderheide, Patricia. 2007. *Documentary Film: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Barnouw, Erik. 1993. *Documentary: a history of the non-fiction film*. New York: Oxford University Press.
- Benedek, Jože, ur. 1968. *Laški študent 1968. List Laškega akademskega kluba*. Laško: Laški akademski klub.
- Benedek, Jože in Tomo Korošec. 2014. Intervju z bivšima članoma LAK-a. Laško, 15. marec.
- Boyce, Carolyn in Palena Neale. 2006. *Conducting In-depth Interviews: A Guide for Designing and Conducting In-Depth Interviews for Evaluation Input*. Watertown: Pathfinder International. Dostopno prek: http://www2.pathfinder.org/site/DocServer/m_e_tool_series_indepth_interviews.pdf (12. januar 2015).
- Boyd, Andrew. 2001. *Broadcast journalism: techniques of radio and television news*. Oxford: Focal Press.
- Cajhen, Rafael. 1956. *Študentska dejavnost v Laškem* [zapisnik v arhivu Jožeta Erjavca]. Laško: Laški akademski klub.
- Cohen, Jeff. 2007. *Izlet po korporativnih medijih*. Dostopno prek: http://www.share-international.net/slo/publikacije/arhiv/svet/korporativni_mediji.htm (13. april 2013).
- Comolli, Jean-Louis. 2007. Ovinek skozi direktno. *Kino!* 1 (2/3): 13–29.
- Corner, John. 2009. Documentary (podpoglavje Documentary Realism). V *The television genre book*, ur. Glen Creeber, 125–128. London: Palgrave Macmillan.
- Das, Trisha. 2007. *How to Write a Documentary Script*. Dostopno prek: http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/programme_doc_documentary_script.pdf (26. november 2011).
- De Burgh, Hugo. 2000. *Investigative Journalism. Context and Practice*. London: Routledge.

Downing, Taylor. 2001. History on Television: The Making of Cold War, 1998. V *The historical film: history and memory in media*, ur. Marcia Landy, 294–302. New Brunswick: Rutgers University Press.

Erjavec, Jože. 2007. *Bil sem zraven*. Ljubljana: samozal. J. Erjavec.

--- 2014a. Intervju z bivšim članom LAK-a. Ljubljana, 12. junij.

--- 2014b. Intervju z bivšim članom LAK-a. Ljubljana, 18. avgust.

Erjavec, Nataša. 2014. Intervju z bivšo članico LAK-a. Laško, 21. avgust.

Flere, Sergej. 2000. *Sociološka metodologija: temelji družboslovnega raziskovanja*. Maribor: Pedagoška fakulteta.

Grešak, Klemen. 2014. Intervju z bivšim članom LAK-a. Laško, 23. avgust.

Grešak, Klemen in Miha Mirt. 2014. Intervju z bivšima članoma LAK-a. Laško, 18. maj.

Hargreaves, Ian. 2007. *Novinarstvo: zelo kratek uvod*. Ljubljana: Krtina.

Johnson M., John. 2001. In-Depth Interviewing. V *Handbook of Interview Research: Context & Method*, ur. Jaber F. Gubrium in James A. Holstein, 103–119. Thousand Oaks: Sage. Dostopno prek: <http://ssc300.files.wordpress.com/2010/08/in-depth-interviewing-j-johnson-pgs-103-119.pdf> (12. januar 2015).

Kalin Golob, Monika in Melita Poler Kovačič. 2005. Med novinarskim stilom in etiko: senzacionalizem brez meja. *Družboslovne razprave* 21 (49/50): 289–303. Dostopno prek: <http://druzboslovnerazprave.org/clanek/pdf/2005/49-50/16/> (4. november 2013).

Karimi, Bebak. 1999. Realizem in resnica. V *Dokumentarni film: 8. mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike 1998*, ur. Simon Popek, 31–34. Ljubljana: Slovenska kinoteka.

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

Korošec, Tomo. 1998. *Stilistika slovenskega poročevalstva*. Ljubljana: Kmečki glas.

--- 2014. Intervju z bivšim članom LAK-a. Laško, 4. september.

Košir, Igor. 1998. O dokumentarnem filmu in dokumentarnosti filma. V *Slovenski film in njegovo varovanje*, ur. Lojz Tršan, Vladimir Sunčič in Vladimir Kološa, 36–52. Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije.

- Košir, Manca. 1994. Razkriti prikrito in napisati zgodbo. V *Preiskovalno novinarstvo*, Matjaž Šuen, 9–17. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Kramer, Robert. 1999. Biti nekje. V *Dokumentarni film: 8. mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike 1998*, ur. Simon Popek, 35–44. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- Krašovec, Peter. 2014. Intervju z bivšim članom LAK-a. Laško, 19. september.
- Križnik, Janez. 2014. Intervju z bivšim članom LAK-a. Laško, 7. maj.
- Kuehl, Jerry. 2005. History on the Public Screen, II. V *New Challenges for Documentary*, ur. Alan Rosenthal in John Corner. 372–381. Manchester, New York: Manchester University Press.
- Laban, Vesna. 2007. *Televizijsko novinarstvo: hibridizacija žanrov in stilov*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Labarthe, Andre S. 1999. Dokumentarni film in fikcija. V *Dokumentarni film: 8. mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike 1998*, ur. Simon Popek, 61–64. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- Lenko, Andrej in Zdenka Lenko. 2014. Intervju z bivšima članoma LAK-a. Laško, 26. junij.
- Ličer, Marjaž. 2008. Dokumentarni film med reprezentacijo in kreacijo. *Kino!* 2 (5/6): 117–131.
- Nelmes, Jill. 2004. *An introduction to film studies*. London: Routledge.
- Nichols, Bill. 1999. Dokumentarni načini reprezentacije. V *Dokumentarni film: 8. mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike*, ur. Simon Popek, 9–30. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- 2010. *Introduction to Documentary* (druga izdaja). Bloomington: Indiana University Press.
- O'Connor, John. 2005. Historical Analysis, Stage One: Content, Production, and Reception. V *New Challenges for Documentary*, ur. Alan Rosenthal in John Corner. 382–396. Manchester, New York: Manchester University Press.
- Poler Kovačič, Melita. 2003. Preiskovalno novinarstvo, ustvarjanje škandalov in novinarska etika. *Teorija in praksa* 40 (2): 207–228. Dostopno prek: http://dk.fdv.uni-lj.si/db/pdfs/tip20032poler_kovacic.pdf (5. april 2013).

Poler Kovačič, Melita in Karmen Erjavec. 2010. Podobe preiskovalnega novinarstva v slovenskem tisku. *Družboslovne razprave* 26 (64), 63–80. Dostopno prek: <http://druzboslovnerazprave.org/clanek/pdf/2010/64/4/> (5. november 2013).

--- 2011. *Uvod v novinarstvo: učbenik za študente prvega letnika študijskega programa Novinarstvo na FDV*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Rezec Stibilj, Tatjana. 2005. *Slovenski dokumentarni film: 1945–1958*. Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije.

Rybář, Miloš. 1968. Brucovanje nekdanj in danes. V *Laški študent 1968. List Laškega akademskega kluba*, ur. Jože Benedek, 18–38. Laško: Laški akademski klub.

Richardson, J. E. 2007. *Analysing Newspapers. An Approach from Critical Discourse Analysis*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan.

Robar Dorin, Filip. 2008. *Resničnost in resnica v dokumentarnem filmu: razvoj in dosežki neumišljenega filma v svetu in doma*. Ljubljana: Umco in Slovenska kinoteka.

Rosenthal, Alan. 2002. *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Rosenstone, Robert A. 2000. Vizije preteklosti. V *Kako pisati zgodovino filma oziroma zgodovino umetnosti: mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike 1999*, ur. Simon Popek in Andrej Šprah, 41–53. Ljubljana: Slovenska kinoteka: Revija Ekran.

Rosenstone, Robert A. 2001. The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age. V *The historical film: history and memory in media*, ur. Marcia Landy, 50–66. New Brunswick: Rutgers University Press.

Semlič Rajh Zdenka, Izet Šabotić in Alenka Šauperl. 2013. Znanstvenoraziskovalno delo v arhivistiki: značilnosti uporabe dveh raziskovalnih metod. *Tehnični in vsebinski problemi klasičnega in elektronskega arhiviranja* 12: 125–144. Dostopno prek: http://www.pokarh-mb.si/uploaded/datoteke/Radenci/Radenci2013/11_Semlic_Sabotic_Sauperl_2013.pdf (8. januar 2015).

Skrtnar, Darja. 2004. *Giblјive slike z razstave*. Nova Gorica: Goriški muzej Nova Gorica.

Slovar slovenskega knjižnega jezika: prva knjiga: A–Pa. 2014. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Sobchak, Vivian. 2000. Kaj je filmska zgodovina? ali Uganka sfing. V *Kako pisati zgodovino filma oziroma zgodovino umetnosti: mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike 1999*, ur. Simon Popek in Andrej Šprah, 55–73. Ljubljana: Slovenska kinoteka: Revija Ekran.

Sparks, Colin. 1995. The Media as a Power for Democracy. *Javnost/The Public* 2 (1): 45–59. Dostopno prek: <http://javnost-thepublic.org/article/pdf/1995/1/3/> (3. april 2013).

Splichal, Slavko. 2001. Publiciteta, množični mediji in delitev oblasti. *Teorija in praksa* 38 (1): 29–46. Dostopno prek: <http://dk.fdv.uni-lj.si/tip/tip20011Splichal.PDF> (3. april 2013).

Stewart, Colin, Marc Lavelle in Adam Kowaltzke. 2001. *Media and meaning: an introduction*. London: British Film Institute.

Šinigoj, Boris. 2014. Intervju z bivšim članom LAK-a. Ljubljana, 12. junij.

Škoberne, Milko. 2014. Intervju z bivšim članom LAK-a. Laško, 2. september.

Šprah, Andrej. 2000a. Uvodnik. V *Kako pisati zgodovino filma oziroma zgodovino umetnosti: mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike 1999*, ur. Simon Popek in Andrej Šprah, 9–11. Ljubljana: Slovenska kinoteka: Revija Ekran.

--- 2000b. Dokumentarni film kot zgodovinsko dejstvo. V *Kako pisati zgodovino filma oziroma zgodovino umetnosti: mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike 1999*, ur. Simon Popek in Andrej Šprah, 75–90. Ljubljana: Slovenska kinoteka: Revija Ekran.

--- 2001. Film kot rekonstrukcija realnosti. V *Mi gradimo film – film gradi nas: Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike 2000*, ur. Simon Popek in Stojan Pelko, 65–79. Ljubljana: Slovenska kinoteka.

--- 2007. Shoah: med dokumentarnostjo in »fikcijo realnega«. V *Kino!* 1 (2/3): 101–136.

--- 2010. *Prizorišče odpora. Sodobni dokumentarni film in zagate postdokumentarne kulture*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture Kino!.

Štefančič, Marcel jr. 2008. *Filmski almanah 2007: tortura najboljših let našega življenja*. Ljubljana: UMco d. d.

Štrajn, Darko. 1999. Ladjice v kopalni kadi. V *Dokumentarni film: 8. mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike 1998*, ur. Simon Popek, 79–88. Ljubljana: Slovenska kinoteka.

--- 2000. Konec zgodovine (filma)? V *Kako pisati zgodovino filma oziroma zgodovino umetnosti: mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike 1999*, ur. Simon Popek in Andrej Šprah, 103–115. Ljubljana: Slovenska kinoteka: Revija Ekran.

Šuen, Matjaž. 1994. *Preiskovalno novinarstvo*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Watt, Donald. 2005. History on the Public Screen, I. V *New Challenges for Documentary*, ur. Alan Rosenthal in John Corner. 363–371. Manchester, New York: Manchester University Press.

Winston, Brian. 2000. *Lies, Damn Lies and Documentaries*. London: British Film Institute.

Zajc, Melita. 2007. Nekaj opomb o dokumentarizmu kot prevladujoči obliki sodobnih avdiovizualnih vsebin. V *Kino!* 1 (2-3): 147–154.

Zavšek, Marjan. 2014. Intervju z bivšim članom LAK-a. Laško, 29. april.

Zeleni car. 1968. Kronika "COMUNA NOSTRA". V *Laški študent 1968. List Laškega akademskega kluba*, ur. Jože Benedek, 43–70. Laško: Laški akademski klub.

Zorec, Bojan. 2014. Intervju z bivšim članom LAK-a. Laško, 11. junij.

PRILOGE

Priloga A: Prvi scenarij

Vizualizacija	Govorjeno besedilo
Slika s plesa ali slika iz Križevačkih statutih	<i>Naracija:</i> Latinski govor, ki je stalnica akademskih plesov, tradicionalnega dogodka, ki ga študentski klub organizira že skoraj šest desetletij.
Zapisnik ustanovne seje sekcije Laško + zapisnik, kjer so napisne dejavnosti kluba	<i>Naracija:</i> Ustanovitev LAK-a – v povojnem času se je tudi na področju laške občine povečalo število študentov. Zaradi porasta študentov se je leta 1953 ustanovil pokrajinski Celjski akademski klub (CAK), ki je začel organizirano vključevanje študentov celjskega okraja v celoto, med njimi seveda tudi laške študente. Že leta 1955 so se slednji odločili ustanoviti sekcijo CAK-a, katere predsednik je postal Rafko Cajhen. Delo sekcije je bilo omejeno za čas zimskih oz. semestrskih počitnic. Program: predavanja, športne dejavnosti, ekskurzije, inštrukcije, igralska skupina itd.
Srednji bližnji plan sedečega moškega. Identifikacijski napis Jože Erjavec Izjava delno pokrita s prvim pravilnikom kluba in zapisniki sej + slike študentov iz 50. let	Uspešno delovanje in naraščajoče članstvo je po treh letih privedlo do odločitve, da se sekcija laških študentov odcepi in tako so 30. novembra 1958 ustanovili Akademski klub Laško – LAK, katerega prvi predsednik je bil Jože Erjavec. Program je še naprej temeljil na osnovi programa sekcije, in sicer na vzdrževanju odnosa med domom in Ljubljano, prinašanju naprednih misli, organizaciji predavanj, športnih prireditev, šahovskih simultantk, predvajanju filmov, obiskovanju podjetij. - Kako je prišlo do ideje o ustanovitvi lastnega kluba - Kako ste se financirali?
Slike iz Križevačkih statutih + citati iz Križevačkih statutih (ki se navezujejo na brucovske izpite in ki se uporabljajo tudi v Laškem akademskem klubu) + slika latinske diplome	<i>Naracija:</i> Poleg teh dejavnosti pa je bilo del študentskega življenja tudi brucovanje, ki se je med laškimi študenti ohranilo vse do današnjih dni, ko je za mnogimi generacijami že več kot 50 brucovanj – glavni pobudnik za uvedbo brucovanj v Laškem je bil Juro Kislinger, takrat študent na Akademiji za igralsko umetnost; že od samega začetka je sodeloval Miloš Rybař, ki je med laške študente posredoval izkušnje iz Pravne fakultete, saj so brucovanja temeljila na Križevačkih statutih, ki jih je Josip Rakež priredil za slovenske študente oz. se je pri pisanju pravil pivskih ceremonij opiral na omenjena pravila. Križevački statuti Mukoloveckyja (kot si je psevdonom nadel Rakež) štejejo 60 členov in predstavljajo temeljno vsebino omike in olike v študentskih družbah. Namenjeni so vsem visokošolcem in diplomantom, predvsem pa novincem na univerzi, brucem. Slednji še danes morajo po Križevačkih statutih pred tričlansko komisijo v sestavi Zelenega carja in dveh asesorjev pokazati vse svoje znanje in iznajdljivost. Po prisegi so povzdignjeni v krokarski stan oz. postanejo t. i. redni krokarji, torej študenti, ki so po enem letu opravili brucovski izpit. V znak opravljenega izpita prejmejo tudi latinsko diplomo.
Srednji bližnji plan sedečega moškega. Identifikacijski napis dr. Tomo Korošec	- Pripovedovanje o Križevačkih statutih oziroma kako so jih laški študentje priredili za lokalno okolje.

<p>Slike druženj v 50. letih + slike z brucovanj + slike s plesov (s katerih je razvidno, da ljudje plešejo)</p>	<p><i>Naracija:</i> Sočasno z delovanjem sekcije CAK-a so se med laškimi študenti že širila brucovanja. V svojih opisih Miloš Rybař opisuje 1. brucovanje že v študijskem letu 1953/54, kjer so v ljubljanski »Šestici« po slučaju študenti ugotovili, da je med njimi tudi brucka Mira Deželak, ki še nima opravljenega brucovskega izpita. Že takrat je vlogo Zelenega carja prevzel Rybař, ki je vlogo opravljal na brucovanjih do leta 1959.</p> <p>V 50. letih so brucovski izpiti potekali brez večjih slovesnosti in priprav, organizirali so jih povsem spontano, med drugim v hotelu Savinja pa tudi na domu Kislingerjevih. Izpit so poimenovali kar lokalni brucovski izpit, temu primerna pa so bila tudi vprašanja, ki so se nanašala na laški prirodoepis, laški zemljepis in zgodovino, če pa je teh vprašanj zmanjkalo, pa so zastavljali tudi bolj splošna vprašanja. Za prvo brucovanje v večji družbi štejemo 14. julij 1957 v hotelu Savinja, kjer so se zbrali laški študentje, prvič je carstvo bilo v kostumih, čeprav še vedno niso imeli kakšne predhodne priprave. Vlogo zelenega carja je ponovno prevzel Rybař, asesorska stola sta zasedla Juro Kislinger in Bogdan Opresnik, brucmajor je bil Milan Knez, za pijačo pa je skbel pedel Karel Bezgovšek.</p> <p>V Laškem so v tistih časih prirejali različne ples v organizaciji različnih društev, zaradi česar se je tudi študentom utrnila ideja, da bi podoben ples priredili tudi sami. Začeli so razmišljati o konceptu plesa, o programu, kjer sicer ni bilo veliko pomislekov - program bo v smislu brucovanja, ki mu bo sledil ples.</p>
<p>Srednji bližnji plan sedečega Jožeta Erjavca</p> <p>Izjava delno pokrita z zapisom priprav in zadolžitv + s sliko pogodbe z gostincem + s sliko s prvega plesa</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Kako so potekale priprave na ples; - o programu na plesu; - o vključitvi brucovanja v program na plesu; - kakšna so bila pričakovanja pred prvim plesom; - kako so obveščali ljudi, da pripravljajo ples.
<p>Srednji bližnji plan sedečega Jožeta Erjavca</p> <p>Izjava delno pokrita s sliko z oslom</p>	<p>Pripoved, kako so na 2. akademski ples pripeljali osla.</p>
<p>Srednji bližnji plan sedečega dr. Toma Korošca</p> <p>Izjava delno pokrita s sliko dr. Korošca, ko prejema Red ostrega peresa</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Pripovedovanje o tem, kako so hoteli dokazati, da so kot študentje sposobni organizirati prireditev na višjem nivoju od takrat znanega; o elitnosti plesa, ki sicer to ni bil (vidna je bila socialna nota), da so kot študentje mislili, da lahko Laščanom vsako leto priredijo nekaj boljšega; - o krepitvi krajevne pripadnosti.
<p>Slike glasbenih izvajalcev</p>	<p><i>Naracija:</i> Že za prvi ples so se povezali z laškimi družinami, sponzorji oziroma laškimi podjetji, ki so prispevala finančna sredstva.</p>

	O pomenu glasbe na plesu in kako so v Laško vsako leto pripeljali najboljše glasbene izvajalce tistega časa (morda lahko več o tem pove tudi kateri izmed sogovorcev).
Srednji bližnji plan sedečega moškega v dvorani. Identifikacijski napis Peter Krašovec Izjava delno pokrita s sliko priprave prostorov	- O prodaji kart, kako je bilo vedno veliko povpraševanja po kartah, vendar žal vsem niso mogli ugoditi; - kaj se je počelo na plesu; - kako so mame pekle torte, da so jih prodajali v kavarni (tri študentske mame – gospe Benedek, Kleine in Golež); - o baru pod odrom (kako so od kavarne in bara imeli dobiček, s katerim so se »živeli« celo leto); - "dress code".
Slike programa in branja kronike	<i>Naracija:</i> Program za akademski ples se je delal v strogi tajnosti. Tudi sami gostje so komaj čakali, kaj bodo pripravili študentje. Del programa je sestavljalo brucovanje, pomemben del pa je bila tudi kronika, ki so jo laški študentje poimenovali kronika Comuna nostra. Pri kroniki je šlo za postavljanje ogledala lokalni skupnosti. Njen namen je bil pozabavati goste plesa in jih dati kost za glodanje; kronika je imela pomen za tiste, ki jim je namenjena, torej za Laščane.
Srednji bližnji plan dr. Toma Korošča	- Pripovedovanje o kroniki – zakaj so pisali kroniko, kakšna je bila njena vsebina (da je šlo za ostro kritiko, da so povedali kar si drugi niso upali, napisana je na eleganten, humoren način).
Slika dr. Toma Korošča + zapisan citat iz zbornika Laški študent	<i>Naracija:</i> Zaradi ostre kritike, ki so jo študentje podali v kroniki, so se izvajali tudi manjši pritiski s strani oblasti, vendar študentje niso odstopali od svojega mnenja, ki jih je dajalo avtonomnost kluba. Kot je že leta 1968 zapisal Zeleni car: »Res je kronika od začetka sem koga zbodla, pa nikogar zato, da bi ga žalila, še manj pa zato, ker bi si domišljala, da bo njena ost – če je bila tu in tam kdaj kritična – kaj ali koga spreobrnila. Ne, njen edini namen skozi vsa leta isti: pozabavati, razpoložiti goste laškega akademskega plesa, dati jim kost, ki so jo med letom potihoma glodali, da jo zdaj doglodajo, skupno in glasno, pa bolj za šalo kot zares.«
Slika gostilne pri Slamiču (iz današnjega časa)	<i>Naracija:</i> Delovanje kluba je bilo vrsto let povezano le z organizacijo akademskih plesov in internih brucovanj, ki so jih študentje običajno izvedli na katerem izmed skupnih srečanj v Ljubljani. Vse do 80. let so se laški študentje dobivali na mesečnih srečanjih. Vabila niso bila potrebna, saj so vsi vedeli kje in kdaj. V 60. in 70. letih so se srečevali v gostilni pri Slamiču, v začetku 80. v gostilni Pod lipo.
Srednji bližnji plan Petra Krašovca v dvorani	- Pripovedovanje o tem, kako so potekala druženja pri Slamiču; - o internih brucovanjih, ki so jih organizirali kar pri Slamiču; - o drugih dejavnostih, ki so jih še izvajali v LAK-u; - o financiranju LAK-a.
Srednji bližnji plan Jožeta Erjavca	- Upad aktivnosti LAK-a: po ustanovitvi kluba leta 1958 se je število dogodkov zreduciralo – kot piše Erjavec, je verjetno bila to posledica zaostrenih študijskih pogojev, morda pa tudi pomanjkanja zagnanosti posameznikov. Ne glede na to sta se skozi vsa leta ohranila akademski ples in brucovanje.

<p>Slike plesov + slika vabila</p>	<p><i>Naracija:</i> V več kot 50-ih letih ni bilo niti ene generacije študentov, ki bi se organizaciji akademskega plesa izognila. Edini ples, ki je odpadel, je bil leta 1980 zaradi bolezni Tita.</p> <p>Vse do leta 1981 je bil ples organiziran v Domu Dušana Poženela, tistega leta pa so se odločili, da ples organizirajo v Zdravilišču Laško.</p>
<p>Srednji bližnji plan sedečega moškega. Identifikacijski napis Milko Škoberne Izjava delno pokrita s slikami s plesov v Zdravilišču Laško</p>	<p>- Zakaj so se odločili, da ples prestavijo v Zdravilišče Laško (bilo je manj dela, ni bilo več takšnih priprav kot prejšnja leta)?</p>
<p>Slika vabila na izredno skupščino</p>	<p><i>Naracija:</i> Istega leta je bil še en prelomni dogodek, kjer se je pod vprašaj postavil obstoj kluba. Pojavljati so se začela vprašanja o obstoju kluba, ki bi se priključil študentski organizaciji. Takratni predsednik Milko Škoberne je sklical skupščino, na dan 14. marca 1981, na skupščino povabil tudi bivše člane LAK-a, torej stare bajte. Člani so tako dobili veliko podporo, zaradi česar so lahko zagovarjali stališča v prid obstanku kluba, katerega namen je bil druženje in ohranjanje tradicij, medtem ko je imela študentska organizacija drugačne projekte.</p>
<p>Srednji bližnji plan Milka Škoberneta</p>	<p>- Zakaj so sklicali skupščino; - kakšen je bil končni rezultat?</p>
<p>Slike plesov + slike druženja</p>	<p><i>Naracija:</i> Leta 1985 so še zadnjič akademski ples organizirali v Domu Dušana Poženela, ki je kasneje doživel prenovo. Šlo je za nostalgijo po starih časih, ki jo je želela obuditi generacija tistega obdobja.</p> <p>Sredi 80. let se je delovanje LAK-a omejilo le še na akademski ples, interno brucovanje v enem izmed gostišč v Laškem in kakšen izlet. Finančna sredstva so študentje dobili le od sponzorjev, s katerimi so lahko pokrili glavna dogodka (akademski ples in brucovanje), dobička pa niso imeli. Prekinila so se tudi tradicionalna druženja v Ljubljani, so se pa konec 80. let študentje ob vikendih srečevali v Laškem, ponavadi v hotelu Savinja. Sredi 90. let so srečanja v Ljubljani poskušali obuditi, tokrat ob četrtek pri Čarlju, vendar druženje ni obstalo. Od osamosvojitve Slovenije naprej so se laški študentje dobivali na rednih sestankih v Laškem, ponavadi v eni izmed lokalnih gostiln. Tudi dejavnost kluba se je z leti razširila in delovanje ni bilo več omejeno samo na ples in brucovanje.</p>
<p>Srednji bližnji plan sedeče ženske. Identifikacijski napis mag. Nataša Erjavec Izjava delno pokrita s slikami s plesov okoli leta 1990 + slika Erjavčeve v Zelenem carstvu</p>	<p>- Dejavnosti LAK-a v obdobju konec 80. let in začetku 90. let; - o šanku na Pivo&cvetju; - o izposoji oblek za akademski ples; - občutki ob tem, da je bila prva ženska predstavica na čelu kluba in prva ženska v Zelenem carstvu na akademskem plesu.</p>

<p>Slike iz Rima in z izleta po vinskih kletah + slika z rekreacije + zgibanke za pridobivanje članstva</p>	<p><i>Naracija:</i> V 90. letih se je delovanje LAK-a razširilo tudi na organiziranje več izletov po Evropi, prvič pa so se študentje podali na izlet po vinskih kletah, ki je danes že tradicionalni izlet. Sočasno se je dejavnost razširila tudi na športno področje z organizacijo rekreacije v badmintonu in nogometu. Po letu 2000 je prepoved v delovanju kluba povzročila večja finančna stabilnost, ki jo je klub pridobil s priključitvijo v Zvezo študentskih klubov Slovenije, na kratko Zveza ŠKIS. LAK je tako v zadnjih (10-ih) letih prerasel okvirje, kjer bi se ukvarjal samo z akademskim plesom in brucovanjem.</p>
<p>Srednji bližnji plan sedečega moškega. Identifikacijski napis Klemen Grešak</p> <p>Izjava delno pokrita s sliko z gibanke za pridobivanje članstva</p>	<p>- Zakaj so se odločili, da se vključijo v Zvezo ŠKIS; - kaj jim je to sodelovanje prineslo s finančnega vidika.</p>
<p>Slika dela v prostorih + slika z otvoritve prostorov + slika ali posnetek prostorov danes</p>	<p><i>Naracija:</i> Finančno stanje je omogočilo tudi najem prostorov leta 2007, kar so bili pravzaprav tudi prvi klubski prostori – pred tem so člani kluba dokumentacijo shranjevali na domu in jo po preteku mandata predali naslednji generaciji. Slednje dejstvo je tudi razlog, da se je mnogo te dokumentacije v desetletjih izgubilo. Z vključitvijo v Zvezo ŠKIS so prišle tudi večje birokratske obveznosti.</p>
<p>Srednji bližnji plan Klemna Grešaka</p>	<p>- Ob ustanovitvi ŠMOCL-a imeli eno omaro, kako so shranjevali dokumentacijo; kako so potekali sestanki pred lastnimi prostori.</p>
<p>Slika s sestanka + slika ali posnetek prostorov danes + slika s fotografske razstave kLAK + slike raznih dejavnosti danes</p>	<p><i>Naracija:</i> Danes študentje skoraj vsak petek sestankujejo v najemnih prostorih na Trubarjevi ulici v Laškem, ki jih med drugim krasijo tudi fotografije začetkov LAK-a. Pomen ohranjanja tradicionalnih dogodkov kot sta akademski ples in brucovanje generacijam študentov ni predstavljalo le zabaven dogodek, ampak določeno odgovornost, da se ohrani tisto, kar so študentje pred desetletji izoblikovali kot pomemben dogodek v kraju. Sploh v zadnjem desetletju se je število dogodkov in projektov znatno povedalo. Eden večjih projektov je kLAK, amaterski fotografski natečaj, ki ga člani LAK-a že štejejo med svoje tradicionalne projekte, saj je v preteklem letu praznoval svojo 10- obletnico. Finančno stanje in čedalje več dejavnosti in dogodkov pa je študentom zadalo še večjo družbeno odgovornost. Preračunljivo ravnanje s finančnimi sredstvi klubu omogoča več kot 50 projektov na letni ravni. Študentom danes klub omogoča subvencionirane smučarske karte, kino vstopnice in vstopnice za razne prireditve in koncerte, v lastni režiji pa LAK organizira tudi eno- in večdnevne izlete čez celo leto. Z raznimi koncerti, zabavami, rekreacijami, predavanji in tečaji v lokalnem okolju skrbi za prepoznavnost kluba, predvsem pa nudi študentom popestritev prostega časa in pridobivanja novih znanj. Hkrati se študentje čedalje bolj zavedajo tudi problematike na področju socialnega varstva, zato enkrat na leto organizirajo dobrodelni koncert za pomoč dijakom in študentom iz UE Laško.</p>

Srednji bližnji plan Klemna Grešaka	- Pripovedovanje o obsežnejši birokraciji, - o sestankih nekoč, ko se dobivali v gostilnah (kako je bilo na tistih sestankih).
Slike raznih dejavnosti danes	<i>Naracija:</i> Od vstopa v Zvezo ŠKIS LAK deluje konstantno brez bujnih sprememb. Na letni ravni organizira več kot 50 dogodkov, kar je preraslo vsa pričakovanja prejšnjih generacij. Klub še vedno vodijo izključno študentje iz UE Laško in še vedno na prostovoljni ravni.
Srednji bližnji plani sogovorcev	- Kako so LAK doživljali kot študentje in kako ga vidijo danes?

Priloga B: Končni scenarij

Vizualizacija	Govorjeno besedilo
<p>Posnetek Janeza Benedeka, ki bere besedilo v latinskem jeziku, v ozadju scena, ki jo študenti uporabljajo na akademskih plesih. Po nekaj sekundah posnetka govorca prekrijejo fotografije z akademskih plesov od danes nazaj v preteklost.</p> <p>Podnapis: SPREJEM V ZELENO CESARSTVO Da bi dvignili narodno zdravje in blaginjo, smo izvedli državni prevrat. Zrušili smo staro zeleno cesarstvo. Temne sovražne sile so nas ovirale in nam nasprotovale, vendar niso uspele. Nekaj žrtev smo imeli in na to smo ponosni, ker za nas velja načelo: »Kako sladko in častno je za domovino umreti!« (Horac, Ode III. 2-13)</p>	<p>ACCEPCIO IN IMPERIUM VIRIDE</p> <p>In salutem et bonum populi omnino necesse fuit, ut eversionem rei publice perfecerimus.</p> <p>Imperium viride vetus destruimus.</p> <p>Vires hostiles repugnauerunt et adversate sunt nobis, set non prevaluerunt.</p> <p>Aliqui ex nobis in proelio ceciderunt, sed cum animo magnifico dicere possumus: »Quam dulce et decorum est pro patria mori!«</p>
<p>Bel napis na črnem ozadju: Laški akademski klub skozi desetletja – dokumentarni film</p>	
<p>Slike študentov iz 50. let + seznam laških študentov iz 50. let</p>	<p><i>Naracija:</i> Zgodovina enega najstarejših študentskih klubov na Slovenskem sega v 50. leta prejšnjega stoletja, ko se je v povojnem času tudi na področju laške občine povečalo število študentov. Zaradi njihovega porasta se je leta 1953 ustanovil Celjski akademski klub, ki je začel organizirano vključevanje študentov celjskega okraja v celoto, med njimi tudi laške študente. Slednji so se leta 1955 odločili storiti korak naprej.</p>
<p>Srednji bližnji plan sedečega moškega. Identifikacijski napis <i>Jože Erjavec</i></p> <p>Izjava delno pokrita z dvema zapisnikoma iz leta 1955, kjer so zapisne dejavnosti kluba, in programom sekcije; Zadnje sekunde izjave pokrite s sliko dejavnosti na Vrhu nad Laškim</p>	<p>Prvi, bi rekel pristop, so naredili kolegi že pred menoj, in sicer Rafko Cajhen, Pertenelj Edgar, Lenka Dernovšek in še nekaj jih je bilo, ki so prišli na idejo, da bi v Laškem naredili sekcijo Celjskega akademskega kluba. In sestali so se v hotelu Savinja in so sklenili, da pristopijo k izvedbi tega postopka za formiranje sekcije. To so bili zelo hitri. Ustanovili so to sekcijo še skoraj v istem mesecu, kot so prišli na idejo, pripravili so nek program in zavzeli neka izhodišča, na podlagi katerih naj bi ta klub deloval. Predvsem so se opredelili, da je to klub oziroma sekcija, ki bo delala na kulturnem področju, družabnem področju, športnem področju in takrat je bilo sploh aktivno delovanje v t. i. družbeno-političnih aktivnostih, organizacijah.</p>
<p>Sliki dejavnosti na Vrhu nad Laškim + slika logotipa</p>	<p><i>Naracija:</i> Uspešno delovanje in naraščajoče članstvo je po treh letih privedlo do odločitve, da se sekcija laških študentov odcepi od Celjskega akademskega kluba in tako so 30. novembra 1958 ustanovili</p>

LAK-a + zapis dejavnosti v 50. letih + slike druženja in obiska v pivovarni	Akademski klub Laško oziroma LAK. Program je še naprej temeljil na osnovi programa sekcije, in sicer na vzdrževanju odnosa med domom in Ljubljano, organizaciji predavanj, kulturnih in športnih prireditev, šahovskih simultantk, predvajanju filmov in sodelovanju z delovnimi kolektivi v lokalnem okolju. Pomagali so bodočim študentom pri vključevanju v študijske zadeve, hkrati pa so priskrbeli simbolično finančno pomoč tistim, ki so jo najbolj potrebovali.
Srednji bližnji plan sedečega Jožeta Erjavca Izjava delno pokrita s sliko dogodka iz leta 1957 na Vrhu nad Laškim + sliko prvega pravilnika	Ideja o ustanovitvi Akademskega kluba Laško je nastajala dve leti po tistem, ko je bila ustanovljena sekcija, se pravi v tretjem letu delovanja sekcije smo prišli do zaključka, da se ustanovi samostojni klub. In sicer zakaj? Zato, ker smo bili mi izredno aktivni v Laškem in je naša sekcija predstavljala glavni del delovanja Celjskega akademskega kluba in zato je prišlo do pobude, da mi preprosto ustanovimo svoj akademski klub. Bila pa je tudi to ideja, sicer v okviru Zveze študentov Jugoslavije, univerzitetnega odbora v Ljubljani, da se ustanavljajo tudi ti pokrajinski klubi. In potem smo bili mi eni prvih, ki smo ustanovili ta samostojni klub.
Slika blagajniškega poročila + slika carstva med brucovanjem + 'zoom-in' na Jura Kislingerja + 'zoom-in' na Miloša Rybača + skupna slika Kislingerja in Rybača + naslovnica Križevačkih statutov + slika bruca + slika carstva (Zeleni car in asesorja) + slika latinske diplome	<i>Naracija:</i> Za delovanje kluba so bila potrebna finančna sredstva, ki so jih študentje dobili od občine, nekaj pa so s sponzorskimi sredstvi zbrali pri raznih podjetjih. Del študentskega življenja v Laškem je bilo brucovanje, ki se je med laškimi študenti ohranilo vse do danes. Glavni pobudnik za uvedbo brucovanj v kraju je bil Juro Kislinger, študent Akademije za igralsko umetnost, pri organizaciji pa je že od začetka sodeloval tudi Miloš Rybač, ki je postavil programske osnove brucovanj. Program le-teh je temeljil na Križevačkih statutih, ki jih je Josip Rakež priredil za slovenske študente in ki predstavljajo temeljno vsebino omike in olike v študentskih družbah. Namenjeni so vsem visokošolcem in diplomantom, predvsem pa novincem oziroma brucem na univerzi. Slednji morajo še danes v Laškem po Križevačkih statutih pred tričlansko komisijo v sestavi Zelenega carja in dveh asesorjev pokazati vse svoje znanje in iznajdljivost. Po prisegi so povzdignjeni v krokarski stan, oziroma postanejo t. i. redni krokarji, v znak opravljenega brucovskega izpita prejmejo latinsko diplomno.
Srednji bližnji plan sedečega moškega. Identifikacijski napis dr. Tomo Korošec Konec izjave pokrit s sliko krokarja iz Križevačkih statutov	Križevački statuti so bili burševski zapis, običaj, za katerega natančno ne vemo, ali je bil splošno študentski ali je bil buršovski, nemški, ki je bil grob in nam ni bil všeč. Za Križevačke statute smo zvedeli tako, da nam jih je del od nekod prinesel kolega Miloš Rybač. Tam so bile stvari, ki nam niso bile jasne, zanesljivo pa smo tudi vedeli, da laškemu občinstvu ne bodo. Zato jih je bilo treba prilagoditi. Narediti tako, da bodo kazale na nekaj starejšega, študentovskega, ne burševskega.
Začetek naracije pokrit s sliko krokarja, ki se nadaljuje iz prejšnjega kadra + slike s plesa (iz katere je razvidno, da ljudje plešejo) + slika carstva + slika	<i>Naracija:</i> Zgodba najpomembnejšega dogodka Laškega akademskega kluba je povezana prav z brucovanjem, Križevačkimi statuti in plesom. 50. leta so Laško zaznamovali plesi v organizaciji različnih društev, zaradi česar se je študentom utrnila ideja, da bi podoben ples priredili tudi sami. Začeli so razmišljati o konceptu plesa in programski zasnovi ter 8. marca 1958 organizirali prvi, t. i. akademski ples. Osrednji del

<p>štoplcigrov in cucljev + slika plesa</p>	<p>programa še danes predstavlja brucovanje in podelitev reda štoplcigra tistim, ki so v preteklem letu diplomirali, novopečeni starši pa prejmejo red cuclja. Programu sledi ples do zgodnjih jutranjih ur.</p>
<p>Srednji bližnji plan sedečega Jožeta Erjavca + identifikacijski napis Jože Erjavca</p> <p>Izjava delno pokrita s spiskom razdelitev nalog + zapisom priprav in zadolžitev za akademski ples + seznamom sponzorjev</p> <p>V nadaljevanju je izjava delno pokrita še s sliko pogodbe z gostincem + sliko dekoracije + slikama s prvega plesa</p> <p>Konec izjave pokrit s sliko študentov na akademskem plesu</p>	<p>Na to idejo smo prišli zato, ker je planinsko društvo imelo prej leto ali dve svoj ples in smo prišli na idejo, da bi tudi mi organizirali akademski ples. Preprosto smo se odločili, da ga bomo speljali. Stopili smo v akcijo, si razdelili, naprej pripravili program, potem si razdelili naloge, kdo za kaj poskrbi – za prostor, za dekoracijo, za pijačo, prehrano itd.</p> <p>Zbirali smo reklame od podjetij in potem smo nabrali toliko, da smo pokrili vsaj glasbo, potem tiste osnovne organizacijske zadeve – reklame, plakate, vabila itn. To smo mi financirali pri prvem plesu, gostinski del pa je gostišče Hum financiralo, ker smo tudi nastopili v njihovi prostorih, v njihovi dvorani. Na ta način smo potem pokrili tudi te stroške. Naslednje leto smo bili pa že malo bolj korajžni in smo organizirali akademski ples, zdaj je to Dom kulture v Laškem, tako da smo ga tam organizirali. Celotna organizacijo, tudi prehrane, postrežbe smo sami zagotavljali, s tem, da so nam tukaj zelo veliko pomagale naše mame, naši starši, ki so pripravili, prevzeli slaščičarno, kavarno. Pijačo smo sami nabavili, strežbo sami, dekoracijo sami opravili in na ta način smo spet pokrili te stroške, ker naš cilj je bil, da pokrijemo stroške pa da nam nek minimum sredstev ostane.</p> <p>Naša pričakovanja so bila pravzaprav zelo skromna – zorganizirati neko družabno prireditev, ki ne bo namenjena samo nekemu popivanju, ampak tudi nek drugačen nivo in da bomo privabili tudi tiste starejše akademike, ki so v Laškem živeli, kot so dr. Malenšek, dr. Pirnat. In tudi druge Laščane, starše in s tem mislim, da smo zadeli. Zato se tudi potem ples prijel, kot rečem. Če upoštevam odziv teh ljudi, ki sem jih navedel in seveda še številne druge, potem moram reči, da smo to, kar smo pričakovali, dosegli.</p>
<p>Srednji bližnji plan sedečega Toma Korošca + identifikacijski napis dr. Tomo Korošec</p> <p>Izjava delno pokrita s slikama brucmajorja in brucev + slikama, kjer so vidna elegantna oblačila + sliko povabljenih gostov za mizami</p>	<p>Če hočemo razumeti nastanek prizadevanj za t. i. akademski ples, ne smemo prezreti časa, ko se je to dogajalo. To je čas 15 let po rušilni vojni, po lakoti, po bedi, tudi po morijah, poveljni čas, čas vsega pomanjkanja. V naši državi, takratni Jugoslaviji, je bil to hkrati tudi čas racionalizirane preskrbe, kar pomeni, da smo imeli karte, da se je za vse čakalo v vrstah, od krompirja do premoga.</p> <p>Prizadevanje za narediti nekaj kar ne bo gasilska veselica, nič zaničljivega o gasilski veselici, sodi v ta čas. Ni bilo več kart, ni bilo več tiste prave revščine.</p> <p>Potem je mogoče razumeti tudi to silno zagnanost, ta skoraj da strast, ki smo jo bili pripravljene vložiti v to, da bi naredili akademski ples, ki smo ga, zopet bi rekli s pridržkom, imenovali elitni ples. Mi se za elito nismo imeli, nismo bili elita. Elite takrat Slovenija v tem času po kartah ni imela. Zato smo to besedo poimenovali malo bolj ohlapno, da bi bilo to nekaj bolj finega, da na večer ne bi prišli ljudje v gozderjih, škornjih, ampak da bi se primerno oblekli, da bi bili osebno povabljeni, da bi si izbrali mizo, pri kateri bodo sedeli, da bi boljše kot sicer večerjali – bili</p>

	so zrezki, ki sicer še niso bili na delavskih mizah. Bila je izbrana glasba, znana glasba v tistem času za ples in bilo je veliko sodelovanje staršev. Pripravljenost vseh naših staršev, da bi to uspelo, je bila za današnje čase povsem nepojmljiva.
Slike glasbenih izvajalcev	<i>Naracija:</i> Velik pečat akademskemu plesu so sploh v prvih desetletjih pustili glasbeni izvajalci. V Laško so vsako leto pripeljali najbolj prepoznavne glasbene izvajalce tistega časa, ki še danes veljajo za smetano slovenske glasbene scene, med njimi Ireno Kohont, Lidijo Kodrič, Barbaro Jarc, Alenko Pinterič, Ota Pestnerja, skupine Pepel in kri, Mlade leve, domače Safirje in mnoge druge.
Slike hotela Hum in Doma Dušana Poženela + slika dvorane med plesom	<i>Naracija:</i> Ples so študentje več kot 20 let prirejali v hotelu Hum in v Domu Dušana Poženela oz. Sokolskem domu. Posebnost plesov v slednjem je bila dvorana, ki je bila namenjena predvsem športnim dejavnostim ter ni bila opremljena in namenjena plesu, kakršnega so organizirali laški študentje. Za pripravo plesa je bilo treba pospraviti športno opremo, zastreti visoka okna, postaviti mize, največji izziv pa je predstavljalo vizualno znižanje stropa. Po mesecu ali dveh priprav je dvorana le dobila pridih svečanosti.
Srednji bližnji plan sedečega moškega v dvorani. Identifikacijski napis <i>Peter Krašovec</i> Izjava je delno pokrita s slikama nižanja stropa – sliki s kockami	Zaradi neprimernosti, zelo visokega stropa, smo morali strop vedno zniževati. In ta strop je bil ena posebnost pri tem akademskem plesu, ker so vsi, ki so prihajali na ta akademski ples, hoteli videti, kako ta strop zgleda. In moram reči, da smo mi te strope izdelovali sami. Pri sami izdelavi so nam pomagali tudi na OŠ Laško. Tam je naš učitelj umetnostne vzgoje, likovnik profesor Majcen nam šel na roke, da smo v tehnični delavnici OŠ Laško sami izdelovali strop. To so bili različni stropi – recimo eno leto smo imeli t. i. gamblerske kocke, se pravi te s pikicami in teh kock je bilo, če se spomnim, nekaj čez 30. To je bilo ogromno dela, ker smo morali najprej konstrukcijo narediti, potem to prevleči s papirjem in nato nalepiti gor te pike. In te kocke so potem visele s stropa dol in to je dalo tak tridimenzionalni pogled. Fenomenalno je izgledalo, ko je bilo to konec. ----- Vedno smo skrbeli, da je bilo nekaj posebnega, da smo dvorano uredili, da potem, ko je bila dvorana urejena, je res dobila nek bolj svečan, neko svečano preobleko, ki je lahko služila temu, da je ples izpadel čim bolj elitno, čim bolj urejeno.
Slika programa – brucovanja na akademskem plesu + slike branja kronike + slika branja kronike danes	<i>Naracija:</i> Program za akademski ples so študentje delali v strogi tajnosti, kar je povzročilo nestrpno pričakovanje dogodka med gosti. Poleg brucovanja je bila pomemben del programa je tudi kronika, ki so jo laški študentje poimenovali kronika Comuna nostra. Napisana na eleganten in humoren način v rimah, je kronika postavljala ogledalo lokalni skupnosti, njen namen pa je bil pozabavati goste plesa in jih dati kost za glodanje. Kronika je svojo ost ohranila vse do danes in ima pomen za Laščane.

<p>Srednji bližnji plan Toma Korošca + identifikacijski napis dr. Tomo Korošec</p> <p>Izjava je delno pokrita z izsekom iz kronike iz leta 1963 + slikama dr. Toma Korošča, ko prejema red ostrega peresa</p>	<p>Čeprav je ta kronika Comuna nostra navadno klepanje stihov, samo rime so bile. Nekaj pa je tam že bilo družbeno-kritičnega. Kritiziral sem to, kar so Laščani skozi leto si prišepetavali, laške čveke in podobno. Torej splošne človeške slabosti, ki so bile tako znane, da so bile predmet, če ne šankarskega, pa vsaj večernih družinskih klepetov in vmes tudi tu in tam kaj pomembnejše družbene kritičnosti.</p> <p>Bilo je namenjeno samo za tisti večer, zato ni bilo pozneje spotikanj: »A zdaj te je pa razkrinkal.« To so bile znane stvari, samo muzali so se ali pa zabavali so se. Čeprav so bili tam imenovani ali pa tudi ne, pa je dejanje samo – greh se pove, grešnik ne – to je bilo mišljeno samo za tisti večer. Če je bilo pozneje natisnjeno, ko že itak ni bilo več aktualno ali res, je nekaj drugega. Ampak po tistem, ko je Zeleni car prebral to kroniko, ni bila več predmet ne oponašanj, ne spotikanja, ničesar. Bila je namenjena samo tistemu trenutku, ko je bila slišana. V tem smislu je torej mogoče reči, da se manj zameri. Nobene zamere. Ne spomnim se, da bi kdaj kdo pozneje rekel, to sem ti pa zameril.</p>
<p>Sliki polne dvorane + slika z napisom <i>bar</i> nad vrati + slika kavarne</p>	<p><i>Naracija:</i> Ples je veljal za močan družbeni dogodek v Laškem, kar je nakazovala vedno polna dvorana. Gostje, vsako leto jih je bilo okoli 200, so se lahko družili tudi v baru, ki so ga študentje uredili v prostoru pod odrom. Hkrati so mladi s pomočjo t. i. študentskih mam uredili še kavarno, v kateri so prodajali torte in pecivo, ki jo jih za to priložnost spekle mame brucev in študentov. Dobiček iz bara in kavarne je ostal klubu, ki so ga študentje porabili za medsebojna druženja in druge dogodke.</p>
<p>Srednji bližnji plan sedečega Petra Krašovca</p> <p>Izjava je delno pokrita s sliko s plesa, kjer je viden napis <i>bar</i> + slikami iz kavarne</p>	<p>Pod odrom smo imeli tudi na akademskem plesu bar. In ta bar je bil namenjen res nekemu intimnemu druženju z dosti velikim šankom, kjer se je ponavadi točilo razne žgane pijače, cocktaile, po cocktailih smo bili znani in mi smo jih naštudirali in ljudje so jih zelo radi konzumirali. Potem bili smo tudi malo – našli smo neki način, kako ta prostor tudi intimno urediti. Tu je bilo zelo temno noter, muzika je bila zelo na glas tu pod odrom, študenti so stregli za šankom, notri je bila tema, tu in tam smo imeli bliskavice, da je to malo, ti svetlobni barvni efekti so bili narejeni. Potem pa smo imeli na stebri, ki je bil sredi tega bara, smo pa naredili ponavadi golo žensko, akt, narejen iz gipsa, pobarvan, z lasmi. Skratka, potem smo pa ob kot tako v tistem polmraku postavili grede, ki so jih uporabljali otroci (to je bila telovadnica pri športu) – tiste grede smo postavili, da so ljudje potem na teh nizkih gredah sedeli. Tu bila potem tista intima, pa da se nekako umakneš dol, da se separiraš od te osvetljene dvorane. No in moram reči, kolikor je ta ples potekal – od začetka je bilo vse v dvorani, kasneje, bolj kot je šlo proti jutru, je bilo pa že čedalje več ljudi dol spodaj. Poleg tega bara smo imeli tu na desni strani pa kavarno. Značilnost te kavarne je bila, da smo v tej kavarni stregli tortice, ki so jih spekle naše mame.</p> <p>Tu v kavarni smo imeli potem žgane pijače, razne likerje, kava se je tu kuhala, tortic je bilo, da smo se včasih prenažirali z njimi ob koncu plesa. Tu v zvezi s kavarno moram pa nekaj povedati. Vsaj v moji</p>

Izjava je pri naštevanju študentskih mam pokrita s sliko iz kavarne - 'zoom-in' na gospo Benedek	generaciji – in kolikor vem mogoče še kakšna generacija pred mano, potem pa za mano pa ne vem, vprašanje, če me spomin ne vara, se je to kar malo prekinilo – so bile pa tri mame, mi smo jih imenovali študentske mame. To je bila gospa Golež, potem je bila gospa Kleine in gospa Benedek. In moram reči, da to njihovo delo v kavarni je imelo poseben čar.
Sliki carstva + novejša slika gostilne pri Slamiču	<i>Naracija:</i> Poleg akademskih plesov so laški študentje prirejali tudi interna brucovanja, ki so jih običajno izvedli na enem izmed skupnih druženj v Ljubljani. Za srečanja niso bila potrebna vabila, saj so vsi vedeli čas in lokacijo zbora. V 60. in 70. letih so se enkrat mesečno dobili v gostilni pri Slamiču, v začetku 80. let pa v gostilni Pod lipo.
Srednji bližnji plan Petra Krašovca v dvorani	Sami smo si potem morali najti neko obliko združevanja in akademski ples, študentska organizacija nam je nudila to možnost, da smo se znotraj študentske organizacije Laškega akademskega kluba potem družili, iskali oblike neke zabave, predvsem pa združevanja tistega dela študentov, ki smo študirali v Ljubljani, da smo se potem ob petkih, ko smo se vračali domov, dobivali tu v Laškem ali pa v Ljubljani enkrat na mesec. Temu smo rekli t. i. študentski žur, ki je bil vsak prvi torek v mesecu v gostišču pri Slamiču.
Izjava je delno pokrita s sliko Rybača - 'zoom-in' na Rybača	Bistvo vsega je bilo, da se dobivamo, da si izmenjujemo, poleg zabave seveda, ki je bila primarna, strokovna vprašanja, iščemo literaturo, pomagamo eden drugemu pri iskanju literature in da se s starejšimi akademiki, ki so že bili profesorji na Univerzi, pa tudi z nekaterimi, tu moram omeniti Miloša Rybača, rekli smo mu Elsbacharjev Miloš, ki je bil zaposlen na NUK-u v Ljubljani in on nam je pogosto, marsikomu je pomagal, da je lahko prišel do literature. Namreč treba je vedeti, da gmotni položaj posameznika ni bil tak, da bi si lahko kar tako prosto kupovali študijsko literaturo.
Slika carstva v 60. letih + sliki študentov v 60. in 70. letih + sliki s plesa v 70. letih	<i>Naracija:</i> Delovanje Laškega akademskega kluba se je v obdobju 60. in 70. let osredotočalo predvsem na organizacijo akademskega plesa in druženj v Ljubljani, občasno pa so prirejali še kakšna predavanja ali organizirali manjše športne dejavnosti. Študentska leta v LAK-u je zaznamovalo medsebojno povezovanje in druženje mladih in ne glede na vzpone in padce v delovanju društva, so se člani zavedali pomena in ohranjanja tradicije, ki jo je skozi leta predstavljal akademski ples in z njim delovanje kluba.
Srednji bližnji plan Toma Korošca + identifikacijski napis dr. Tomo Korošec	Danes me to res veseli, da ni bilo generacije – saj veste, odidejo, pridejo novi in stari imajo komaj toliko volje še, da zberejo naslednike na naslednje brucovanje. Ampak ni bilo generacije, ki bi si drznila reči: »Nam pa do tega več ni. To je ja neumnost.« Da bi prekinila. Te ni bilo. Gre za neko odgovornost, civilno-družbeno, željo nad tem, da bi to bilo še naprej. In mene to veseli. Ne verjamem, da je to zgolj zasluga akademskega kluba, morda je še kaj drugega. Ampak dobro je, da je, kajti na civilno-družbenem življenju Laškega se pa to vendarle pozna.

Slika plesa iz leta 1976	<i>Naracija:</i> Le leta 1980 je bila nepričakovana okoliščina vzrok za neizvedbo plesa. Do danes je to edini ples, ki ga študentje niso uspeli organizirati.
Srednji bližnji plan sedečega moškega. Identifikacijski napis <i>Milko Škoberne</i>	Mi leta 1980 nismo organizirali akademskega plesa. To je bilo prvič, da se ples ni organiziral. Iz preprostega razloga, ker se je takrat v tistem socialističnem sistemu zdelo neprimerno, da bi, glede na to, da je bil Tito v bolnici, in ker smo pač mogli biti na njegovi strani, v tem smislu, da vsa naša srca bijejo za njega, da bo ozdravel, organiziramo akademski ples, ki je bil nek simbol neke dekadence oziroma nekega razvrata v tistem obdobju. S tem, da ni bilo nikakršnih direktnih pritiskov, da bi rekel, da je politika pritiskala na nas v tem smislu, da ne smete imeti plesa. Ampak je bilo to nekako bolj mehko narejeno. Takrat so bile tiste družbeno-politične organizacije, ki so bile, in določeni glasovi so prihajali. Mi smo se potem sami odločili, da tega ne bomo naredil, ker se nam je res zdelo neprimerno. Čeprav takrat je akademski ples bil prej kot se ga zdaj prireja, je bil konec februarja, ampak vseeno, družbena klima je bila takšna, da enostavno se tega takrat ni naredilo oziroma se ni zdelo primerno narediti.
Slika blagajniških zapiskov leta 1981 + vabilo na izredno skupščino + 'zoom-in' vabila	<i>Naracija:</i> Kljub odpadlemu plesu so študentje nadaljevali z udejstvovanjem v klubu do naslednjega leta, ko so se začela pojavljati vprašanja o obstoju kluba, ki naj bi se priključil Klubu študentov občine Laško. Takratni predsednik je zato sklical skupščino, na katero so bili povabljeni aktivni in bivši člani Laškega akademskega kluba, da se s skupnimi močmi odločijo o prihodnosti kluba.
Srednji bližnji plan Milka Škoberneteta Izjava delno pokrita s finančnim poročilom iz akademskega plesa leta 1981 + vabilom na izredno skupščino	Potem je pa prišlo to leto 1981, ko se je takratna politika odločila, da bi bilo dobro, da bi ta Laški akademski klub nehal obstojati, da bi se v okviru Zveze socialistične mladine enostavno združil s Klubom študentov občine Laško in ostal kot Klub študentov občine Laško. Jaz, ko sem prevzel to funkcijo predsednika, pa Mojca Ratej, ki je bila povsem enakopravna meni, pa še nekaj ljudi, ki nas je bilo okoli, smo pač presodili, da gre za neko nevzdržno situacijo, pri kateri smo hoteli videti odziv članstva. Zato sem takrat sklical en tak sestanek, posvet v bivšem Humu, povabil vse bivše člane, pa takratne člane, da smo se pogovorili in zmenili, kakšni so naši cilji, kaj želimo in na kakšen način bomo delali naprej, če bomo delali. Zadeva je bila pripravljena v tem smislu, da bi se mi enostavno združili s KŠOL-om. Sredstva, ki smo jih imeli in ki so ostala od prejšnjih plesov in donacij, ki je bil sistem financiranja precej drugačen kot zdaj, da bi se preneslo na KŠOL in enostavno bi se približno 25 let kluba utopilo v neki mladinski organizaciji. Na tem sestanku se je potem pokazalo, ko so prišli starejši člani, stare bajte t. i., da je velik interes, da klub ostane, se pravi, da smo imeli mi, tisti, ki smo vodili, pet, šest nas je bilo, prav. In potem je prišlo do tega, da je klub obstal in smo se potem zavzeli za klub in nadaljevali s tistim delom, ki smo ga imeli in enostavno pri življenju. Čeprav tisto leto moram reči, da je bilo krizno tudi kar se članstva tiče, ker bi prišlo do

<p>V nadaljevanju je izjava delno pokrita še z vabilom na sestanek leta 1981</p>	<p>mešanja KŠOL-a, LAK-a, vse skupaj je bilo zmešano, kar se je videlo tudi na akademskem plesu leta 1981, ker smo imeli tudi nekaj brucev iz radeškega konca, zato, da smo zadovoljili politiko. Smo potegnili dva, tri gor, pa smo še tiste krstili. In so nas potem bolj ali manj pustili pri miru. To je bil kar, neka mehka varianta, nič direktnega, nobenih direktiv pa nič ni bilo, ampak pritiski s strani so bili pa kar veliki.</p> <p>Tradicija je bila takrat dolga že 25 let. 25 let še takrat nismo bili stari, tu nekje smo bili. Se pravi, začeli so takrat, ko smo se mi rodili, tisti pred nami. In ta tradicija in ta pomen akademskega plesa kot tistega glavnega dogodka, pa akademskega kluba – za nas, ki smo takrat klub vodili, se to je zdelo nekaj neprecenljivega. Da bi zdaj mi nekaj ugasnili, kar je 25 let lepo živelo in bilo dokaj spoštovano takrat, se nam je zdel največji greh, ki bi ga takrat lahko naredili. Zato je potem z naše strani prišlo do tega tihega upora, da to ne bomo naredil, in smo potem uspeli to narediti.</p>
<p>Zapisnik iz začetka 80. let + 'zoom-in' na zastavo z vprašajem + slika vabila na akademski ples leta 1981 + slika Doma Dušana Poženela + slika s plesa v Zdravilišču Laško</p>	<p><i>Naracija:</i> V začetku 80. let so študentje občasno organizirali tudi piknik v okolici Laškega ali se odpravili na kakšen izlet. Poleg vprašanja obstoja so tisto obdobje klub zaznamovale še druge spremembe. Leta 1981 so se študentje odločili za spremembo lokacije akademskega plesa. Zgradbo, v kateri so se spletle marsikateri zgodbe in ki je dolga leta gostila akademske plese, je nadomestilo Zdravilišče Laško, ki je z redkimi izjemami prizorišče plesov še danes. Z novo lokacijo se je organizacija dogodka z vidika priprave prostora poenostavila.</p>
<p>Srednji bližnji plan sedečega Milka Škoberneta</p> <p>Izjava delno pokrita z zapisom stroškov za akademski ples 1981 + s slikami plesov v Zdravilišču Laško + s scenarijem, ki so ga uporabili na plesu leta 1982</p>	<p>Tako da je odpadel velik del te organizacije, vse ostalo smo pa morali narediti. In to, ko se je zdravilišče takrat prenovilo, je bil kar velik dosežek, da smo uspeli takratnega direktorja prepričati, da smo mi lahko šli tja, po drugi strani pa ogromno "prišparanega" dela, kar se nas tiče. Ker kolikor se spomnim, ko sem bil bruc, smo mi, mislim da kar 10 ali 14 dni pripravljali Dom Dušana Poženela, za to, da bo tam ta ples. Poleg tega po potem še težje pospraviti. To je bilo pa še težje.</p> <p>In odziv je bil precej dober. Druga stvar, ki se je pokazala, da so takrat vse stare bajte prišle na ta ples, ker so hotele videti, kako bo. In je bilo leta 81 kar v redu. Sicer so nas skušali nekako omejiti z neko cenzuro glede programa, ampak nekaj smo povedali, nekaj nismo. Spravili smo tako, ko smo si mi zamislili. Imeli smo dva scenarija – enega uradnega in enega neuradnega, po katerem smo potem delali, razlike so bile pa ponekod majhne, ponekod pa malo večje.</p>
<p>Slika carstva v Zdravilišču Laško v 80. letih + prijava javne prireditve leta 1985 + zapiski priprav na ples + slika študentov (brucev) v Zdravilišču Laško + finančno poročilo iz leta 1985 + potrdilo o vplačilu iz leta 1985 + fotografiji</p>	<p><i>Naracija:</i> Čeprav je bila sprememba lokacije sprejeta pozitivno, so študentje leta 1985 še zadnjič akademski ples organizirali v Domu Dušana Poženela, ki je kasneje doživel prenovo. Šlo je za nostalgijo po starih časih in podoživljanje spominov, ki jih je želela obuditi generacija tistega obdobja.</p> <p>Sredi 80. let je bilo delovanje LAK-a omejeno le še na akademski ples, interno brucovanje v enem izmed gostišč v Laškem in občasne izlete. S sponzorskimi sredstvi, ki so bila edini vir dohodka, so lahko pokrili glavna dogodka, dobička niso imeli. Prekinila so se tudi tradicionalna</p>

študentov s plesa v Zdravilišču Laško	druženja v Ljubljani, so se pa konec 80. let študentje ob vikendih srečevali v Laškem. Vse generacije, ki so prevzele delovanje kluba, so se organizacije akademskega plesa lotile z veliko odgovornostjo.
Srednji bližnji plan sedeče ženske. Identifikacijski napis <i>mag. Nataša Erjavec</i> Izjava delno pokrita s slikami s plesov na prelomu iz 80. v 90. leta + slikama, kjer so vidni kostumi za carstvo in pedela ----- V nadaljevanju je izjava pokrita še s sliko prejemnikov štoplcigrov in cucljev	Priprave na akademski ples so potekale kar nekaj časa in kmalu po končanem jesenskem brucovanju se je mislilo že za to. V mojem času, ko sem bila tudi predsednica, smo se zelo dobro zavedali, kaj LAK pomeni in predvsem brucovanje, še bolj pa ples. To je dogodek, ki je že od nekdaj v Laškem čislán, imel je tudi že neko zgodovino, zato je bila odgovornost toliko večja. Sami smo pripravljali scene, to se je na roke risalo, barvalo, potem smo si sposodili vsako leto stole, take malo bolj starinske. Eden lepših dogodkov je bil, vsaj meni osebno, ko smo šli v Celje v gledališče, kjer smo bili vedno dogovorjeni, da nam bodo posodili kostume za carja, asesorje, pedele itn. In potem smo tam preizkušali te kostume, veliko smeha je bilo zraven. ----- Poseben dogodek je bila pa prodaja kart. Prodaja kart je sicer bila nek končni cilj, šlo je pa predvsem za obiskovanje ljudi. Hodili smo po domovih, ponujali karte. Ljudje so nas vedno pogostili, tako da to se je znalo zavleči pozno v noč in trajalo teden ali še več, da smo prodali. Ampak so zelo lepi spomini. Že takrat smo malo napeljali stik z gosti, majčkeno, ko nas že spraševali, kdo je bruc. Dobili smo tudi pomembne informacije, ki smo jih potrebovali za podelitev redov, cuclje, štoplcigre itn. To so ti stari akademiki vedeli ali pa so prav pri družini imeli koga, ki je diplomiral, dobil otroka.
Srednji bližnji plan sedeče Nataše Erjavec	Poleg brucovanj in akademskih plesov smo ponavadi organizirali še kakšne piknike, eno leto smo se pa odločili, da bi tudi mi sodelovali na Pivo&cvetju, tako da smo pod imenom Laškega akademskega kluba najeli prostor, šank in enostavno se šli gostince v času Pivo&cvetja. Takrat je ta prireditev trajala še celih 10 dni, tako da je bil kar logistični zalogaj velik, da smo vse to pokrili.
Zapis predloga za novo predsedstvo LAK-a leta 1988	<i>Naracija:</i> Obdobje v času osamosvajanja Slovenije so zaznamovale nove ideje in izzivi, na čelo kluba pa je prvič stopila tudi ženska predstavnica.
Srednji bližnji plan sedeče Nataše Erjavec Izjava delno pokrita z zapisom predloga za novo predsedstvo LAK-a leta 1988 + sliko carstva ('zoom-in' na Erjavečevo) + slika carstva, v katerem je bila Erjavečevo	Leta 1988 sem postala prva predsednica kot ženska našega Laškega akademskega kluba. Meni je bilo to v veliko čast, zato ker LAK je v moji družini, v moji rodbini že od nekdaj nekaj pomenil, saj je bil prvi predsednik moj stric, Jože Erjavec, zato sem bila počaščena, da so me izbrali. Hkrati je bil pa en tak splet okoliščin, da je prejšnja ekipa hkrati bolj kot ne odnehala in smo se mogli na hitro organizirati, ker nismo želeli dopustiti, da bi klub prenehal delovati ali zamrl ali kakorkoli. In v tisti skupini, ki smo bili, se je pokazalo, da bi verjetneje najuspešnejše jaz to potegnila naprej. Potem se je pa pokazala kar hitro potreba po sodelovanju v carstvu. Nekako fantje niso bili dovolj pogumni in tako sem tudi dobila vlogo, mislim, da sem bila enkrat en asesor in enkrat celo car oziroma carica. Meni je bilo to zanimivo, to je

	<p>na nek način igra, drama. Mene je to že od nekdaj zanimalo, rada se šalim, tako da imam na vse skupaj samo lepe spomine. Moram reči, da mi fantje niso metali nobena polena pod noge, jaz nisem imela občutka, da bi kdor koli imel težave s tem, ker sem kot ženska na čelu kluba in v carstvu. Niti starejši akademiki – v tistem obdobju so bili med starimi bajtami sami moji strici, stari strici in tete, tako da, kolikor sem imela občutek, so bili oni veseli, da se je tudi to v klubu zgodilo.</p>
<p>Slika brucovanja na akademskem plesu v 90. letih + slika skupnega druženja + trenutna spletna stran + slika starega logotipa in prelivanje v nov logotip LAK-a + 'zoom-in' na stol na akademskem plesu + slike akademskega plesa iz sredine 90. let + slika iz Rima + slika z izleta po vinskih kletah + slika nogometa + zgibanka za pridobivanje članstva v Zvezo ŠKIS</p>	<p><i>Naracija:</i> Tudi v 90. letih so študentje nadaljevali z organizacijo plesa in brucovanja, redno pa so se družili tudi na sestankih v Laškem. Z vstopom interneta v vsakdanje življenje so postavili prvo spletno stran društva, ki je do danes že zamenjala nekaj preoblek, hkrati pa so se odločili posodobiti logotip, ki ga je narisal Blaž Križnik in ki ga krasi stol, prav tisti, ki ga študentje za potrebe akademskega plesa in brucovanja uporabljajo vse od 50. let dalje.</p> <p>Dejavnost kluba se je razširila in delovanje ni bilo več omejeno samo na ples in brucovanje, čeprav sta omenjena dogodka še vedno predstavljala njegovo bistvo. Študentje so organizirali več izletov po Evropi, prvič pa so se podali na izlet po vinskih kletah, ki je danes že tradicionalen. Sočasno so postali aktivni tudi na športnem področju z organizacijo rekreacije v badmintonu in nogometu, po letu 2000 pa je prepoved v delovanju kluba povzročila večja finančna stabilnost, ki jo je klub pridobil s priključitvijo v Zvezo študentskih klubov Slovenije, Zvezo ŠKIS.</p>
<p>Srednji bližnji plan sedečega moškega. Identifikacijski napis Klemen Grešak</p>	<p>Naša generacija se je odločila za vstop v Zvezo ŠKIS preprosto zaradi razloga, da ta študentski klub približamo večjemu številu študentov, to pa zaradi tega, ker so se iz leta v leto, tudi pred našo generacijo, pojavljale težave s članstvom. Enostavno ljudi ni bilo. Zato smo se odločili, da je treba LAK spremeniti v smislu čim širšega delovanja za vse študente v Občini Laško. Oziroma zdaj glede na predpise oziroma akte zveze ŠKIS na celotno UE Laško. To je bil glavni smoter. Posledično so se začele dogajati nove stvari, neke vrste nove dimenzije za LAK, sredstev je bilo več in zaradi tega se lahko študenti bistveno bolj angažirajo tako pri organizaciji dogodkov kot tudi pri obisku teh dogodkov, ker jih je več in so po moje posledično tudi bolj kvalitetni.</p>

<p>Zgibanka za pridobivanje članstva v Zvezo ŠKIS + slika dela v prostorih + slika z otvoritve prostorov + slika prostorov danes + slika dokumentacije + slika študentov s Škisove tržnice + slika s piknika – igranje odbojke + sliki z otvoritve fotografske razstave kLAK</p>	<p><i>Naracija:</i> Z vstopom v Zvezo ŠKIS so študentje želeli izbrati samostojno pot, čim bolj neodvisno od lokalne skupnosti, in pridobiti sredstva namenjena študentskim klubom s strani države, oziroma s strani študentskih napotnic. Leta 2007 je finančno stanje omogočilo najem prostorov, kar so bili pravzaprav tudi prvi klubski prostori – pred tem so člani kluba dokumentacijo shranjevali na domu in jo po preteku mandata predali naslednji generaciji. Slednje dejstvo in pogosta menjava vodstva sta tudi razlog, da se je mnogo dokumentacije izgubilo.</p> <p>LAK je v preteklem desetletju prerasel okvirje, kjer bi se ukvarjal samo z dvema ali tremi dogodki in sploh v zadnjih letih se je njihovo število povečalo. Eden večjih projektov je amaterski fotografski natečaj kLAK, ki ga člani LAK-a že štejejo med svoje tradicionalne projekte, saj je v preteklem letu praznoval svojo 10-letnico.</p>
<p>Srednji bližnji plan Klemna Grešaka</p> <p>Začetek izjave pokrit s sliko z razstave kLAK</p> <p>V nadaljevanju je izjava delno pokrita še s sliko kino kupončkov + skupinsko sliko z izleta + sliko z novoletne zabave v Brnu + sliko študentov v Beogradu</p>	<p>Meni je v spominu ostal 1. LAK-ov kLAK, kjer smo začeli razvijati neko zgodbo fotografskega natečaja, ki se konča z neko razstavo, danes je to že tradicionalna zadeva tako v LAK-u kot v širši skupnosti. Potem smo se poskusili z organizacijo dogodkov, s tem, da smo malce eksperimentirali zaradi tega, da smo ugotovili, kaj ljudi pravzaprav privabi. Potem smo recimo naredili – smo začeli zbirati ugodnosti za študente, se pravi, npr. da ceneje obiskujejo kino, bowling, začelo se je odvijati na področju izletov. Sicer mislim, da študentski izleti kljub vsemu ne smejo biti samo žur – seveda so žur, če jih dela domači študentski klub, ampak vendarle je prav, da se tudi pogleda čez meje in to ta denar omogoča. Se pravi, lahko gremo, naredimo nek izlet v tujino, kjer se ogledajo neke znamenitosti, potem se pa seveda tudi zabava. Novoletna druženja so se začela odvijati malo bolj pestro s silvestrovanjem v tujini, se pravi LAK je prispeval nekaj subvencije. Ogromno tega se je začelo odvijati, niti sam ne vem, koliko dogodkov je, tako da sem prav vesel, da je tako, da je pravzaprav v LAK-u danes vsak teden ali vsake 14 dni, če bi dali povprečje, se nekaj odvije. Poleg tega se odvijajo tudi humanitarne dejavnosti, to je zelo pomembno, ker danes vemo – ne bomo na široko kakšni časi so – in vse to omogoča ta denar in sem vesel, da je tako.</p>
<p>Slika prejetja jubilejne listine Občine Laško + slika prostorov + slike raznih dejavnosti (izlet na Triglav + spoznavni žur + smučanje + na Triglavu + plesni tečaj + bowling turnir + tečaj ruščine + dobrodelni Božiček + dobrodelni koncert) + logotip dijaške sekcije LAK-a + sliki</p>	<p><i>Naracija:</i> Finančno stanje in čedalje več dejavnosti in dogodkov je študentom zadalo še večjo družbeno odgovornost v lokalni skupnosti, hkrati pa so prišle tudi večje birokratske obveznosti. Racionalno ravnanje s finančnimi sredstvi članom omogoča organizacijo več kot 50 projektov na letni ravni, kar je morda preraslo vsa pričakovanja prejšnjih generacij. Klub danes študentom nudi subvencionirane smučarske karte, kino vstopnice in vstopnice za razne prireditve in koncerte, v lastni režiji pa LAK organizira tudi eno- in večdnevne izlete čez celo leto. Z raznimi koncerti, zabavami, rekreacijami, predavanji in tečaji v lokalnem okolju skrbi za prepoznavnost kluba, predvsem pa nudi študentom popestritev prostega časa in pridobivanja novih znanj. Hkrati se študentje čedalje bolj zavedajo tudi problematike na področju socialnega varstva, zato enkrat na leto organizirajo</p>

dijakov v LAK-ovih prostorih in na kostanjevem pikniku	dobrodelni koncert za pomoč dijakom in študentom iz UE Laško. V letu 2012 so v društvu ustanovili tudi dijaško sekcijo Laškega akademskega kluba. Z namenom druženja in samostojnega organiziranja projektov je sekcija popestrila še dijaško življenje v UE. Deluje pod okriljem in mentorstvom LAK-a, ob strani pa jim stojijo študentje, ki jim pomagajo pri izvedbi njihovih projektov.
Srednji bližnji plan Klemna Grešaka Izjava delno pokrita s slikama z akademskega plesa in brucovanja	Smisel LAK-a je, kljub tem širjenju, kljub tem aktivnostim navzven, da ohranja to tradicijo brucovanja, vinskega izleta in akademskega plesa. Se mi zdi, da je vendarle tisto bistvo in naj ostane to bistvo, ker ljudje v Sloveniji na tem prehodu iz nekega drugega sistema v zdajšnjega so pozabili na bistvo. In upam, da se kaj takšnega tudi ne bo zgodilo kdaj z LAK-om.
Slika trenutnega vodstva LAK-a in bivših aktivistov + slika s Škisove tržnice	<i>Naracija:</i> Smisel LAK-u daje tudi dejstvo, da že od ustanovitve dalje klub deluje na prostovoljni ravni, apetiti posameznih generacij pa se niso povečali tudi v času, ko so finance kluba postale bolj stabilne.
Srednji bližnji plan Klemna Grešaka Izjava delno pokrita s sliko trenutne generacije študentov LAK-a	Ti prideš sem, se družiš, spoznaš ljudi, organiziraš dogodke, komuniciraš z drugimi, pridobivaš od računovodskega do ne vem kakšnega znanja, ki je potrebno za organizacijo enega dogodka. Daje bistveno, bistveno več kot to, da bi prišli študenti na sestanek vsak petek pa si vsak dal 100 EUR sejnine pa šel domov. To bi bila kratkoročna zgodba brez smisla. Zdaj pa LAK ima nek smisel in to se tudi vidi. LAK je živ organizem.
Slike vseh generacij iz 50., 60., 70., 80., 90. let in po letu 2000	<i>Naracija:</i> Ohranjanje tradicionalnih dogodkov kot je akademski ples z brucovanjem, generacijam študentov ni predstavljalo le zabave, ampak določeno odgovornost, da se ohrani tisto, kar so študentje pred desetletji izoblikovali kot pomemben dogodek v kraju. Vse, kar so si ustanovitelji kluba zadali, se danes uresničuje in udejstvuje. Vsaka generacija je v LAK-u pustila svoj pečat in del zgodbe v knjigi, zdajšnje generacije študentov pa z novimi idejami in spoprijemanji z izzivi pišejo novo poglavje Laškega akademskega kluba.
Slika LAK-ovega logotipa in nazdravljanje s kozarcem	<i>Naracija Janez Benedek:</i> V utelešenju izrečenega, živeli!
Odjavna špica	

Priloga C: DVD z dokumentarnim filmom Laški akademski klub skozi desetletja