

UNIVERZA V NOVI GORICI  
VISOKA ŠOLA ZA UMETNOST

**DOKUMENTARNI FILM**  
**(pomen dokumentiranja)**

DIPLOMSKO DELO

**Urša Bonelli Potokar**

Mentor za praktični del: univ. dipl. rež. Boštjan Vrhovec

Mentorica za teoretični del: dr. Petja Grafenauer

Nova Gorica, 2010

- ZA MIŠO -

UNIVERZA V NOVI GORICI  
VISOKA ŠOLA ZA UMETNOST  
Digitalne umetnosti in prakse

DIPLOMSKO DELO

TEORETIČNO DELO:

*Dokumentarni film (pomen dokumentiranja)*

Mentor: dr. Petja Grafenauer

PRAKTIČNO DELO:

*Kaj, kdo, kje na Animateki 09*, kratki dokumentarni film

Mentor: univ. dipl. rež. Boštjan Vrhovec

Avtorica: **Urša Bonelli Potokar**

Nova Gorica, 2010

---

## ZAHVALA

Praktični del diplomske naloge z naslovom *Kaj, kdo, kje na Animateki 09* je nastal v sodelovanju z Animateko, Mednarodnim festivalom animiranega filma, katerega producent je Društvo za oživljanje zgodbe 2 koluta. Na tem mestu bi se najprej zahvalila njima, še posebno programskemu direktorju festivala, Igorju Prasslu, ki mi je ponudil sodelovanje in omogočil uporabo gradiva za diplomsko delo. Delo pa nikakor ne bi potekalo, kot je, brez celotne festivalske ekipe, ki mi je bila ves čas na voljo. Zahvala gre tudi vsem, ki ste pripomogli z idejami, si vzeli čas za sprotne preglede dela v nastajanju, in vsem tistim, ki ste mi bili v oporo in me enostavno samo „prenašali“ med delom.

Zahvaljujem se tudi vsem, ki ste s svojo energijo, časom in dobro voljo prispevali k nastanku teoretičnega dela in me skozi celotno pisanje spodbujali.

## POVZETEK IN KLJUČNE BESEDE

### **DOKUMENTARNI FILM (pomen dokumentiranja)**

V teoretičnem delu diplomske naloge se osredotočam na dokumentarni film. Pišem o njem kot celoti in o vseh njegovih zakonitostih in odstopanjih, ki jih ustvarjalci uporabljamo, da naredimo in prikažemo nekaj, kar bi radi povedali ožji ali širši javnosti. Pri delu na tem področju sem se velikokrat srečala z vprašanjem pomena dokumentiranja, zato se v teoriji diplomskega dela posvečam tej tematiki. Skozi različna poglavja, ki so postavljena za vodenje bralca od osnovne ideje dokumentaristike pa vse do vpliva nje same na gledalca, bom poskušala odgovoriti na lastna vprašanja in dileme, ki se mi skozi ustvarjanja porajajo, ter tako bralcu prikazati pomen različnega dokumentiranja.

Najprej se posvečam zgodovinskemu pregledu dokumentaristike. Vse od njenega začetka pa do danes skozi opise različnih prikazov dokumentarnega filma povzemam nekatere bistvene reprezentacije, ki so postavile temelje, na katere se zanašajo avtorji in gledalci vse do danes. Preidem na sodobni dokumentarni film, kjer predstavim, kam vse nas je pripeljal razvoj tehnologije in s tem tudi dojemanje dokumentarnosti.

V zadnjem delu pišem o praktičnem delu diplomske naloge, o kratkem predstavitvenem dokumentarnem filmu z naslovom *Kaj, kdo, kje na Animateki 09*, ki je prikaz dogajanja na samem festivalu. Skozi opis in primerjavo ter z umestitvijo lastnega dela poskušam sebe umestiti v ustvarjalni prostor, najti odgovore in v teoriji prikazati pomen dokumentiranja.

#### **Ključne besede:**

dokumentarni film, dokumentaristika, dokumentiranje, film, video, arhiviranje, zgodovina

---

## ABSTRACT AND KEYWORDS

### **DOCUMENTARY FILM (The significance of documenting)**

The thesis focuses on documentary film. It is discussed comprehensively, its laws and deviations that creators use are explained, to make and show the message we want to convey to both, the narrow or the broadest public. During my practical work in this field I often came across the question about the meaning of documenting which is the main reason for the choice of making this the topic of my diploma thesis. Through various chapters set with a purpose of guiding the reader from the very basic idea of documentarism to its impact on the viewer, the thesis will be an attempt to answer my own questions and dilemmas, created through the process of creation and through this to present the meaning of any kind of documenting to the reader.

The focus of the first part of the thesis is on historical overview of documenting. From its beginning until present day, through descriptions of different documentary film presentations, it summons some of the basic representations, which have set the boundaries on which the authors and viewers rely until present day. The next part focuses on contemporary documentary film, in which the technological evolution and its consequences are presented along with the perception of documentarism.

The final part consists of the practical work of the thesis. It is a short representative documentary film entitled *What, who, where on Animateka 09*, a short presentation film of the festival. Through description, comparison, and placement of my own work, the thesis is an attempt to place myself into creative space, find answers and theoretically present the meaning of the documenting process.

#### **Keywords:**

Documentary film, documentarism, documenting, film, video, archiving, history

## KAZALO

<i>I. Vsebina teoretičnega dela diplomske naloge</i> .....	8
<b>1. Uvod: Opredelitev teme</b> .....	8
<b>2. Zgodovinski pregled dokumentarnega filma</b> .....	10
2.1 <u>Predhodniki dokumentarnega filma ali neumišljeni film</u> .....	10
2.2 <u>Dokumentarni film kot samostojna filmska zvrst</u> .....	13
2.3 <u>Dokumentarni film v Evropi in drugod</u> .....	15
2.3.1 Rusija.....	16
2.3.2 Anglija.....	16
2.3.3 Amerika.....	18
2.3.4 Nemčija.....	18
2.3.5 Slovenija.....	19
<b>3. Različni tipi dokumentarnega filma</b> .....	21
3.1 <u>Razlagalni / poetični / pojasnjevalni</u> .....	22
3.2 <u>Observacijski / opazovalni / direct cinema</u> .....	23
3.3 <u>Interaktivni / vzajemni / cinéma vérité</u> .....	24
3.4 <u>Refleksivni / performativni</u> .....	26
<b>4. Sodobni dokumentarni film</b> .....	29
4.1 <u>Televizijski dokumentarec vedno bližje</u> .....	31
4.2 <u>Rockumentarec cveti</u> .....	32
4.3 <u>Spletni dokumentarizem</u> .....	34
4.4 <u>Direktni film in njegov vpliv na sodobni dokumentarec</u> .....	36
<b>5. Umestitev in primerjava praktičnega dela</b> .....	38
<b>6. Zaključek</b> .....	41

---

<i>II.</i>	<i>Literatura in viri.....</i>	<i>44</i>
<i>III.</i>	<i>Seznam slikovnega gradiva.....</i>	<i>46</i>
<i>IV.</i>	<i>Seznam prilog na elektronskem nosilcu.....</i>	<i>48</i>
<i>V.</i>	<i>Seznam zaslug.....</i>	<i>48</i>
<i>VI.</i>	<i>O avtorici.....</i>	<i>49</i>
<i>VII.</i>	<i>Izjava o avtorstvu.....</i>	<i>49</i>

## I. VSEBINA TEORETIČNEGA DELA DIPLOMSKE NALOGE

### 1. Uvod: Opredelitev teme

V teoretičnem delu diplomske naloge z naslovom *Dokumentarni film (pomen dokumentiranja)* opisujem dokumentarni filma skozi njegov nastanek in obstoj do danes. Ker se velikokrat srečujem z vprašanjem pomena kakršnekoli vrste dokumentiranja, se osredotočam ravno na to temo. Zakaj je treba spraševati čemu, kako in kaj? Kaj je tisto, kar avtorji in ustvarjalci dokumentarnih zapisov ustvarijo? Kakšen pomen imajo pri pisanju in vizualizaciji zgodovine? Oznaka dokumentarni film je zelo širok pojem, zato ga ne bom raziskala in opisala v vseh segmentih njegove biti, ampak bom opisala le tiste dele, ki se tičejo pomena dokumentiranja.

V zgodovinskem pregledu opišem nastanek in začetke dokumentarnih posnetkov, da prikažem razvoj dokumentarnosti. Ravno zgodovina dokumentarnega filma jasno kaže, koliko je bilo že storjenega na tem področju in s čim vse so se do danes spoprijemali ustvarjalci dokumentarnih filmov. Predstavljena je tudi razlika med dokumentarnim filmom kot umetniškim delom in dokumentarnostjo kot informacijo ali arhivom dogodka. Ko opisujem zakonitosti dokumentarnih zapisov, predstavim ravno tisto, kar se velikokrat izkaže, da se gledalcu zdi preveč samo po sebi jasno in enostavno. Dokumentarni film je tako kot marsikatera druga veja vizualne umetnosti potreboval veliko posnetega filmskega traku, da se je uveljavil in je zasedel svoje mesto, ki ga ima še dandanes.

Velik pomen za razvoj dokumentarnosti predstavlja napredek v tehnologiji, ki je ustvarjalcem počasi omogočil večjo dostopnost in seveda predvsem večjo mobilnost opreme. S tem snemanje dokumentarnega filma ni več omejeno na studio, ki je od



nekaj omejeval delo dokumentarista, ampak lahko avtor svobodno izstopi iz zaprtega prostora. Šele s tem korakom je dokumentarni film prišel na ogled v vseh svojih razsežnostih.

V današnjem času igrajo veliko vlogo tudi drugi mediji, na primer televizija, ki so nekako združili več zvrsti. Splet je verjetno najpomembnejši dejavnik, ki širi dokumentaristiko in z njo lepo sodeluje, saj ji omogoča vedno večjo dostopnost in s tem zvišuje gledanost po vsem svetu. Tako se je razvilo tudi nekaj novih podzvrsti dokumentarizma, ki so postale nepogrešljive. Na primer dnevne novice, ki so v večini primerov dostopne skoraj kjerkoli in komurkoli. Gledalec si jih lahko ogleda zgolj iz zanimanja dogajanja. Lahko si jih ogleda zaradi zanimanja avtorjevega odnosa do teme ali pa enostavno videozapisu prepusti prosto pot. Lahko avtorju verjame ali pa tudi ne, vendar pa brez njega ta zapis ne bi obstajal.

Preidem v poglavje sodobni dokumentarni film, skozi katerega se spoznamo z vsemi novimi tehnikami in zakonitostmi, ki so razsežne in tako se včasih meje med dokumentarnim in igranim že krepko izbrišejo. Z ustvarjanjem na tem področju sem spoznala, da resnično obstaja veliko različnih načinov prikaza ali montaže določene teme. Vsak od teh načinov pa nekako poseže v samo vsebino. Tako se pogosto srečaš z vprašanjem etike in morale. Do kam naj bi dokumentarist posegal s svojo voljo in katero resnico naj bi prikazal? Vse to so vprašanja, ki se meni in verjetno tudi še komu postavljajo med samim delom. Ali gledati skozi oči snemalca ali le upoštevati gledalca?

V zadnjem poglavju predstavim praktični del diplomske naloge z naslovom *Kaj, kdo, kje na Animateki 09*. To je kratki dokumentarni film, ki je nastal po dogovoru z Mednarodnim festivalom animiranega filma *Animateka*. Umestim ga v prej opisano teorijo dokumentaristike in v njem najdem odgovore na zastavljena vprašanja. Opišem, zakaj to počnem in kakšen pomen ima tak ali podoben videozapis. Naredim tudi primerjavo s svojimi drugimi do zdaj narejenimi dokumentarnimi izdelki, ki so po vsebini in zakonitostih različni, ter tako svoje delo umestim skozi teorijo.

## 2. Zgodovinski pregled dokumentarnega filma

### 2.1 Predhodniki dokumentarnega filma ali neumišljeni film

Da bi lahko popolnoma opredelila začetek dokumentarnega filma, bi se morala v teoriji vrniti daleč nazaj v zgodovino. Tako kot pri igranem in vseh drugih podzvrsteh filma je tudi tukaj ključnega pomen razvoj tehnologije. Najprej v kiparstvu in slikarstvu, temu sledi izum fotoaparata in z njim fotografije. Počasi smo priča prvim gibljivim slikam in pozneje prvim projekcijam. Tako bi lahko naprej naštela še veliko dosežkov v tehnologiji, kot so *kinematograf, fonograf, kinematograf, mutoskop* ipd., ki nas počasi pripeljejo do leta 1922, ko se dokumentarni film, samosvoja filmska zvrst, uveljavi kot izvirni filmski model. Zatorej sem zaradi teme in vsebine diplomskega dela izpustila opis razvoja tehnologije, ki vodi do nam danes znane kamere in preostale tehnike, ki jo potrebujemo za montažo videoposnetkov. Vendar pa še pred omembo te letnice nikakor ne smem izpustiti zelo pomembne prelomnice med igranim in dokumentarnim filmom. Kot smo že velikokrat videli in slišali, se tudi pri tej veji umetnosti različno pojmuje dejanski začetek oziroma dejanskega „očeta“, krivca prvega primera.

*„Filmski posnetki človeških bitij in dogajanja v vsakdanjem življenju so bile prve stvaritve v domeni neumišljenega filma, predhodniki dokumentarnega filma. Filmi so trajali kakšno minuto ali dve, dejanske dogodke pa so prikazovali tako zvesto, neposredno in prepričljivo, da so hitro postali predmet splošnega čudenja in občudovanja. Filmarji so zajemali snov za svoje filme neposredno iz življenja, pri čemer jih je še posebej privlačilo vse, kar se je gibalo – ljudje na ulici, drevesa v vetru, vlak, konji in vse tisto, kar je bilo mogoče posneti v naravnem stanju, brez predhodnih priprav in aranžiranja.“ (Robar Dorin 2008: 32)*

Prvi dokumentarni *zapisi* so se začeli, ko sta brata Louis in Auguste Lumière postavila pred družinsko tovarno kamero - *kinetograf* in posnela vse, kar se je dogajalo pred njo. Temu takrat edinstvenemu dogodku pripisujemo rojstvo dokumentarnega filma. Snemala sta ljudi in okoliščine njihovega delovanja. Tem filmom so takrat rekli *actualités*<sup>1</sup> ali *documentaires*<sup>1</sup> saj so prikazovali dejanske ljudi, njihove vsakdanje dogodke iz življenja, prikazovali so tudi različne pokrajine in njihove značilnosti, prav tako pa so velikokrat postavili rekonstrukcije dejanskih komičnih ali dramatičnih dogodkov in tako ljudem približali dogajanja okoli njih. Tako sta brata Lumière naredila pomemben korak v razvoju dokumentarnega filma.

Nenadomestljivo vlogo pa ima tudi Thomas A. Edison, ki velja za „očeta“ filma, saj je s svojim *kinetoskopom*<sup>2</sup> prvi tržil filmske posnetke in vpeljal 35-milimetrski filmski trak. V naslednjih letih so s pomočjo omenjenih ljudi nastajali številni filmi, tako igrani kot neigrani, ki so postavili mejnike in temelje zdaj znanega dokumentarnega filma. V nekaj manj kot tridesetih letih razvoja neigranega filma so dosegli tisto, kar danes predstavlja marsikaj drugega kot le zabavo in očaranost ljudi nad premikajočimi se slikami.



- S1: 1.1: Brata Lumière ob prikazu prvih gibljivih slik (1895).  
1.2: Prva kinematografska kamera, izdelala sta jo brata Lumière (1895).  
1.3: Prvi klasični dokumentarni film; *Nanook s severa*, Robert Flaherty (1922).

---

1 Izraza *actualités* in *documentaires*, sta bili prvi pojmovanji dokumentarnega načina snemanja.  
2 *Kinetoskop* je priprava za gledanje filmov, sestavljena iz neskončnega krožnega filmskega traku, žarnice in hitre zaslonke.

Za prikaz začetka dokumentarnosti sem naštela dva znana primera, ki sta močno vplivala na razvoj dokumentarizma. Rada pa bi na kratko opisala tudi čisti začetek dokumentarizma v dobesebnem pomenu besede. Govorim o kratkem videozapisu Američana W. K. L. Dicksona. Njegovemu poskusu je naslov *Posnetek moža, ki kihne* (1894), katerega je avtor prikazal kot zapis videnega. V tem delu zasledimo prve težnje po lovljenju naključnih dogodkov. Ustvarjalec ne režira in postavlja scenografije, temveč želi prikazati tisto, kar ga fascinira. Ne zanima ga igra, ne zanima ga kamera kot orodje za prikaz filmskih vsebin, ki bi zabavale množico. Orodje uporabi za zajetje subjekta ali objekta v nekem okolju, brez scenarija. V tem primeru je avtor posnel moža, ki kihne. Videozapis je kratek le toliko, kolikor časa oseba kiha. Celotni posnetek je dolg sedem sekund in v njem vidimo vse kar se zgodi, ko nekdo kihne. Se pravi, avtor ni dodal ničesar nepotrebnega, saj je želel prikazati zgolj človeški kih. Gre za zelo enostaven filmski zapis, ki pa je vodil v začetke dokumentarizma.

Najprej tudi ni bilo povsem jasno, kje je meja med uporabo takratne tehnike za raziskave pri ustvarjanju novejših naprav za snemanje in prikazovanje sličic ter uporabo le-te za raziskave možnosti zanimanja videnega, pri gledalcih. Ustvarjalci so si prizadevali uveljaviti novo smer v filmu, potrebno pa je bilo kar nekaj časa, da je bila sprejeta kot samostojna filmska zvrst. Ravno zaradi prej omenjene dileme se je namreč velikokrat zgodilo, da so take in podobne filmske zapise jemali le kot poskuse. Ker pa je bilo kar nekaj pomembnih ustvarjalcev na tem področju, ki so vztrajali pri dokumentarizmu, se je kmalu zgodil preobrat in dokumentarni film je začel svojo pot.

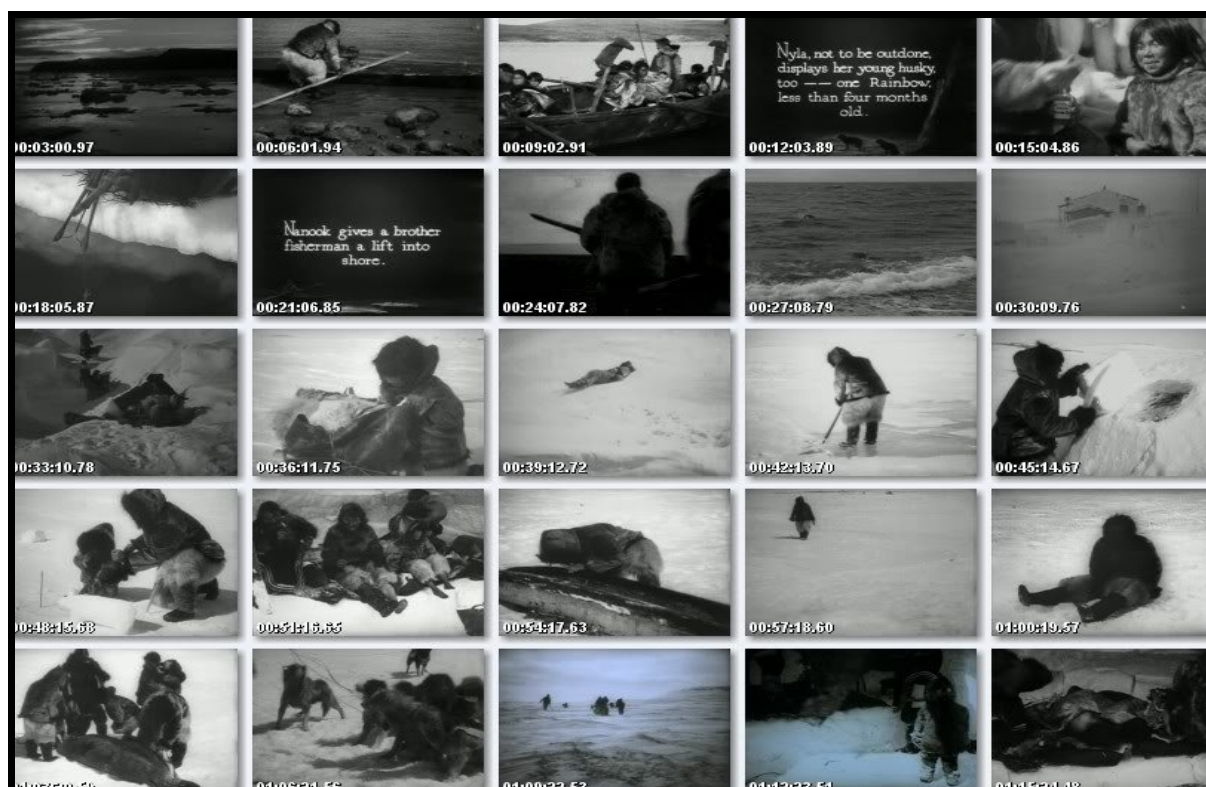


S2: Izseki iz dokumentarnega videozapisa; *Posnetek moža, ki kihne*, W. K. L. Dickson (1894).

## 2.2 Dokumentarni film kot samostojna filmska zvrst

Kot sem omenila v prejšnjem poglavju, je pomembna letnica v uveljavitvi dokumentarnega filma leto 1922. Takrat je Robert Flaherty posnel svoj prvenec *Nanook s severa*. To je dokumentarni film, v katerem je avtor raziskoval življenje Eskimov na severu Kanade. Flaherty je omenjeni film naredil čisto po naključju, ko je bil med Eskime poslan zaradi rudosledstva in se je dokumentarizmu posvetil pozneje. Preden se je odpravil na sever, je opravil le začetni tečaj snemanja. Po prihodu na omenjeno območje je začel opazovati tam živeče krajane. Njegove odprave so trajale več let in na eno od njih je s seboj vzel kamero ter začel zapisovati njihovo življenje. Končni rezultat je tisoče metrov filmskega traku o načinu življenja med Eskimi. Ko se je vrnil v Toronto, je začel montirati posnetke, vendar se mu je med dolgotrajnim delom pripetila nesreča s cigaretnim ogorkom. Zažgalo se je okoli 23.000 metrov posnetega filma. Po pregledu preostalega materiala se je odločil vrniti med Eskime in posneti film z novo vsebino. Nastal je 79-minutni nemi dokumentarni film o Nanooku in njegovi družini in s tem prikaz njihovega načina preživetja v težkih razmerah. Bistvena moč dokumentarnega filma o Nanooku je prenašanje avtorjeve emocionalne izkušnje na gledalca. Tu pa se pojavi vprašanje, ki ga velikokrat izpostavljajo kot neavtentičnost dokumentarnega filma. Flarety sicer uporablja in snema dejansko, realno življenje na nekem območju, vendar vseeno tu ostane prostor za vprašanje rekonstrukcije vsakdanjih dogodkov, ki nam jih prikaže. Nanook junaško in neustrašno ubija mogočno žival, bije junaški boj z orjaško ribo, ki plava pod ledom in ga premetava sem ter tja, Eskimi mirno in idilično, napol goli, le rahlo zaviti v živalske kože, spijo v igluju, a jih čisto nič ne zebe. Pozneje ugotovljena resnica o tem je taka: mogočna žival, ki jo ubija Nanook, je bila že prej mrtva, kar pomeni, da je ubijal mrtvo žival. Orjaška riba, s katero se bojuje Nanook, sploh ni bila pod ledom, vrv s katero je Nanook skozi led lovil ribo, je bila pod ledom speljana na drugi konec, kjer so jo trije Eskimi vlekli in posledično premetavali junaškega in neustrašnega Nanooka. In še za idilični posnetek Eskimov v igluju je bilo treba odstraniti sprednjo steno igluja, kar pomeni, da v prostoru ni bilo prav nič idilično in

toplo. Vendar pa ne glede na to in podobna vprašanja, ki jih filmski kritiki in teoretiki obravnavajo že vsa leta, s tem filmom dobimo prvi dokumentarni film v vsej svoji veličini. John Grierson, škotski sociolog in filmski producent, pobudnik britanskega filmskega dokumentarnega vala in prvi teoretik dokumentaristike, je omenjeni film nekaj let pozneje ob raznih priložnostih opredelil kot dokumentarni film.



S3: Izseki iz dokumentarnega filma; *Nanook s severa*, Robert Flaherty (1922).

*„Pomembna osebnost, ki naj bi v veliki meri vplivala tako na Flahertyjevo „prakso“ kakor na Griersonovo „teorijo“, naj bi bil Edward Sheriff Curtis, fotograf, ki je skoraj trideset let preživel na lovu za podobami severnoameriških Indijancev. Leta 1914 je posnel film *In the Land of the Head-Hunters*, ki naj bi bil prvi v seriji filmov o vseh indijanskih plemenih Severne in Južne Amerike. Ob iskanju sponzorjev za svoj projekt je izdal informativno brošuro, v kateri govori o pomenu dokumentarnega materiala za preučevanje določenega časa in hkrati poudarja, da je pri upodabljanju resničnega življenja potrebno osebno pozornost posvetiti ujemanju obravnavane „ideje in vsebine“ verodostojnosti „izvajanja obredov“ in „avtentičnosti kostumov.““ (Šprah 1998: 3)*

Omenjeni film spada v podzvrst klasični dokumentarni film. Za zdaj bi to podzvrst samo omenila, saj je postavila temelje in odprla vrata vsem nadaljnjim zvrstem dokumentarnega filma. V naslednjem poglavju bom obravnavala vse podrobne dokumentarne načine reprezentacije.

### 2.3 Dokumentarni film v Evropi in drugod

Za začetek bom omenila ameriški nemi dokumentarec dveh avtorjev, slikarja Charlesa Sheelerja in fotografa Paula Stranda z naslovom *Manhatta* (1921). Film se uvršča med *socialne* dokumentarne filme. Ker pa gre za neke vrste poezijo, pridih nekega mesta, kot so to posneli pozneje še mnogi avtorji, se je za tako zvrst dokumentarcev uveljavil izraz *simfonija mesta*. Film na začetku ni požel velikega odobravanja, predvsem ne na rojstnih tleh, so ga pa veliko bolje sprejeli v Evropi in pozneje je bil opažen njegov vpliv na marsikaterega znanega avtorja. Film *Manhatta* je le en filmski zvitek, kratki, eksperimentalni, poetični portret New Yorka. Ko sta avtorja posnela film, je bila javnost sprva razburjena, ker do takrat še niso poznali take zvrsti filma. Simfonija mesta nekako ni bila poznana tema v časih, ko je film nastal. Dokumentarni zapisi pred njim so zajemali popolnoma drugačne življenjske tematike, zato je bil zopet potreben čas, da je bil film sprejet. Omenila sem ga ravno zato, ker je pomemben predstavnik dokumentarnega filma in s svojo poetičnostjo uvod v dokumentarnost drugod po svetu.



S4: Izsek iz dokumentarnega filma; *Manhatta*, Charles Sheeler in Paul Strand (1921).

### 2.3.1 Rusija

Zelo pomembno vlogo ima Rusija z uveljavljanjem družbene koristnosti dokumentarnega filma. Na njenih tleh so ustvarjali predvsem avantgardni filmarji. Eden glavnih na tem področju je Denis Arkadijevič Kaufman, ki ga svet veliko bolj pozna pod psevdonimom Dziga Vertov. Spada med tiste umetnike, ki so ideje revolucije uspešno mešali s svojim umetniškim ustvarjanjem. V tistih časih je bila želja po revoluciji zaradi slabih razmer neznanska in zato so ljudje radi prisluhnili, še raje pa videli izdelke, povzete po teh idejah. Njegovi pomembnejši filmi so *Šesti del sveta* (1926), *Enajsti* (1928), *Simfonija Donbasa* (1930), *Tri pesmi o Leninu* (1934) in *Mož s kamero* (1929). Celotne družbenopolitične razmere v tistem času so bile nekako pravšnje za tak odmev sovjetske filmske ustvarjalnosti. Vertov je bil tudi eden prvih, ki je posneto uporabljal in prikazal ne le kot zapis nekega dogodka, temveč največkrat zato, da bi vplival na gledalca ter ga poučeval in ozaveščal o aktualnih dogodkih. Razvil je tudi lastno teorijo filmskega ustvarjanja, imenovano *kino-oko*<sup>3</sup>, tisti, ki so sledili tem načelom, pa so tako imenovani kinooki. O tem veliko piše Andrej Šprah v knjigi *Dokumentarni film in oblast; Vprašanje propagande in neigrane filmske produkcije v času med oktobrsko revolucijo in drugo svetovno vojno*.

„Po učni dobi montiranja vojnih reportaž in filmskih tednikov je kot idejni vodja in organizacijski vodja gibanja kinookov začel svojo borbo za „filmsko občutenje sveta“, ki ga - na principu montaže v času in prostoru - omogoča kino-oko z odkritjem nove, sebi lastne dimenzije časa in prostora, drugačne od razsežnosti, ki jih je sposobno zaznati človeško oko.“ (Šprah 1998: 4)

### 2.3.2 Anglija

V britanskem dokumentarnem gibanju ima pomembno vlogo filmski avtor in teoretik John Grierson. Uveljavljati se začelja zelo pomembna usmeritev dokumentaristike,

---

3 Naziv *kino-oko* je skovanka iz samostalnikov kino in oko. Gibanje si je nadelo ime na osnovi prepričanja, da je filmsko oko, torej objektiv kamere, skupaj z ostalo filmsko „pirotehniko“ mnogo popolnejše od človeškega. (Ekran 1998: 10)



to je družbeno-moralno angažirani film. Njegove smernice so zavzemanje za pozitivne spremembe v življenju posameznika in družbe po političnih in ideoloških motivikah. Griersonu je uspelo sestaviti veliko skupino ustvarjalcev, ki so nanizali kar nekaj pomembnih dokumentarnih filmov. Delovali so pod okriljem General Post Office. Vsebinsko so se spodaj naštetih filmi zavzemali predvsem za spremembe znotraj obstoječega državnega sistema. V tem primeru se izpostavijo propaganda in ozaveščanje, izobraževanje. Omenila bom le najopaznejše: *Pesem Cejlona* (Basil Wright: 1934), *Obraz, umazan od premoga* (Alberto Cavalcanti: 1936), *Nočna pošta* (Basil Wright in Harry Watt: 1936), *Severno morje* (Harry Watt: 1938) in *Spare Time* (Humphrey Jennings: 1939). Posnetega in prikazanega je bilo še veliko drugega, vendar bom kot pri Rusiji tudi tukaj in v drugih državah omenila le najvidnejše, ali drugače rečeno, tisto, kar se je zapisalo v zgodovino dokumentarnega filma zaradi določenih značilnosti in vodil.



- S5: 5.1: Humphrey Jennings med snemanjem filma *Spare Time* (1939).  
5.2.: Izsek iz dokumentarnega filma; *Spare Time*, Humphrey Jennings (1939).

### 2.3.3 Amerika

Na ameriškem območju je velik pečat pustil filmski producent in dokumentarist Pare Lorenz. Ustanovil je vladni servis za propagandno in izobraževalno dokumentaristično produkcijo. Filmi, narejeni pod njegovim okriljem, so zavzemali predvsem teme iz ruralnega okolja. V Ameriki je nastalo veliko vprašanje revščine in propadanja zemljiških posesti. Zato je Lorenz v svoje *dokumentarne filme* vpletal preprostega kmeta in njegovo življenje. Nastal je Lorenzov prvenec *Plug, ki je razoral prerijo* (1936), leto za tem pa še *Reka*. Pozneje je pod njegovim okriljem posnel film s podobno tematiko tudi Robert Flaherty *Zemlja* (1942). Zanimivo je bilo tudi to, da so bili Američani v nasprotju z evropskimi dokumentaristi, ki so finančna sredstva pridobivali v glavnem od vladnih organizacij, odvisni le od lastnih sredstev in občasne podpore naprednih gibanj ter izobraževalnih ustanov. V 60. letih je v Ameriki postal postal direktni film najbolj priljubljen (o njem bom več govorila v samostojnem poglavju), kot način snemanja.

### 2.3.4 Nemčija

Nemčija je slovela predvsem po vojnih propagandnih filmih. V obdobju med prvo in drugo svetovno vojno je dokumentarni film doživel razcvet. Najmočnejša na tem področju je bila, sprva igralka v romantičnih filmih, nato režiserka, Leni Riefenstahl. Njeni filmi so ponarejali dejstva veliko bolj kot drugi propagandni dokumentarci.



S6: Leni Riefenstahl med snemanjem enega izmed svojih dokumentarnih filmov.

V tistem času je bila verjetno edina dokumentaristka, ki je bila finančno skorajda neomejena in seveda zaradi tega tudi tehnično popolno opremljena, saj je ustvarjala na voljo in po navodilih samega Hitlerja. Po vojni se je Riefenstahlova sicer branila, da so njeni filmi resnično čisti posnetki zgodovine in zaradi tega nikakor propagandni. Poleg nje velja na nemškem dokumentarnem področju (predvsem propagandnem) omeniti še dva avtorja, Fritza Hipplera in Fritza Bruncha.

#### 2.3.4 Slovenija

Pionir slovenskega dokumentarnega filma je Metod Badjura. Ustanovil je podjetje Sava-Film, znotraj katerega je nastalo okrog 30 kratkih filmov. Med vidnejše sodijo predvsem *Odkritje spomenika Napoleonu in Napoleonovi Iliriji* (1929), *Bloški smučarji* (1932) in *Triglav pozimi* (1932). Omenjene filme označujeta lirični navdih in dovršena tehnika snemanja. Nikakor pa v slovenski dokumentaristiki ne smem izpustiti vloge goriškega dokumentarnega filma. V samih začetkih razvoja dokumentaristike pri nas se je takoj uveljavil in ostal pomemben vse do danes, saj Slovenija velja za pomembno maternico goriških dokumentarnih filmov. V nasprotju z drugimi državami pa je Slovenija zelo šibka na področju vojnih dokumentarnih filmov, torej propagandni filmi so bili bolj gverilskega tipa in so v primerjavi z drugimi nastali pozneje in v veliko manjšem številu. Po drugi svetovni vojni je nastalo filmsko podjetje Triglav film, ki je v svoj program uvrstilo poleg drugih filmskih zvrsti tudi redno snemanje dokumentarnih filmov. Pomembni slovenski dokumentaristi so Dušan Povh (*Maščujmo in kaznujmo*), Franc Štiglic (*Vojni zločinci bodo kaznovani*), Matjaž Klopčič (*Ljubljana je ljubljena*), Boštjan Hladnik (*Življenje ni greh*), Jože Pogačnik (*Cukrarna*) in Milan Ljubić (*Portret meniha*).

„O izboru tematike so v glavnem odločali filmski delavci v podjetju, ki so svoje delo uravnavali glede na družbene potrebe in po lastni presoji. Nekateri obzorniki so si pred javnim predvajanjem ogledali predstavniki družbenih ustanov.“ (Robar Dorin 2008: 114)

Omenila in predstavila sem le nekaj pomembnih avtorjev dokumentarnih filmov, dotaknila pa se nisem vseh držav in območij nastajanja te zvrsti filma. Velik razvoj je bil tudi v Franciji, Belgiji, na Nizozemskem, v Aziji in še marsikje. Po letih opisa sem zajela filme in avtorje od rojstva dokumentarnega filma pa nekje do 50. in 60. let dvajsetega stoletja. Sodobni dokumentarni film se mi zdi veliko obširnejša tema, zato ga bom predstavila v samostojnem poglavju. Predvsem zajema nekoliko več avtorjev ter njihovih del, novih zvrsti in podzvrsti dokumentarnih filmov, ki so nastajale predvsem zaradi velikega razvoja tehnologije v tistih letih. To je spodbudilo nov, popolnoma drugačen način dojemanja in prikaza slike, videa ter filma. Največ podatkov za zgoraj opisano poglavje sem črpala iz knjige Filipa Robarja Dorina: *Resničnost in resnica v dokumentarnem filmu; razvoj in dosežki neumišljenega filma v svetu in doma.*



### 3. Različni tipi dokumentarnega filma

V tem poglavju bom poskušala približati in pojasniti zvrsti in gibanja v dokumentarnem filmu ter vse njihove značilnosti. Za začetek naj povem, da je kar nekaj različnih poimenovanj zvrsti, prav tako se po mnenju filmskih analitikov in kritikov poimenovanja podzvrsti in smernic dokumentarizma razlikujejo. Kot pri drugih medijih velja tudi tukaj, da lahko vse dogodke in dejanja ali pa pričevanja ter zanimanja prikažemo na več različnih načinov. Mogoče bi lahko za kratek in hiter oris povzela Billa Nicholisa in njegova pojmovanja iz uvoda na to temo. Najprej le na kratko, nato bom opisala obširneje, povzeto po večih teorijah:

**Razlagalni dokumentarec** je nastal zaradi nezadovoljstva z zabavljaškimi lastnostmi igranega filma. Temeljil je na *vsevednem komentarju*<sup>4</sup> in poskušal tudi s poetičnimi perspektivami posredovati informacije o zgodovinskem svetu in ga na novo odkriti, čeprav je to velikokrat izpadlo romantično ali didaktično.

**Observacijski dokumentarec** izvira iz razpoložljivosti mobilnejše, bolj sinhrono snemalne opreme in nezadovoljstva z moralizirajočo karakteristiko razlagalnega dokumentarca. Observacijski dokumentarce je filmskemu ustvarjalcu omogočil, da na nevsiljiv način snema početje ljudi, ko se ti obračajo eksplicitno na kamero.

**Interaktivni dokumentarec** je povezan z enako razpoložljivostjo mobilne snemalne opreme, vendar gre v njem za večjo navzočnost samega filmskega ustvarjalca. Ustvarjalci interaktivnih dokumentarnih filmov so se hoteli bolj neposredno zaplesti z ljudmi, ki so jih snemali, ne da bi pri tem uporabljali prijeme klasičnega razlagalnega načina.

**Refleksivni dokumentarec** je nastal iz želje, da bi razkrili same konvencije reprezentacije in postavili pod vprašaj vtis realnosti, ki je za ostale tri načine neproblematičen. Je najbolj samozaveden način: uporablja enake postopke kot drugi dokumentarni filmi, vendar tako, da jih izpostavi kot takšne in s tem gledalčevo pozornost usmeri tako na postopek kot na njegov učinek. (Nichols 1998: 9-10)

4 *Vsevedni komentar* je izraz za pripovedovalčev glas v razlagalnem načinu dokumentarnega filma.

### 3.1 „Razlagalni / poetični / pojasnjevalni“

Pri tem načinu snemanja, montaže in prikazovanja končni izdelek temelji na komentarju, ki je namenjen gledalcu. Skozi celoten film slišimo glas pripovedovalca, komentatorja, ki nam pojasnjuje dejstva o izbrani temi. Ta oblika je najstarejša zvrst dokumentarizma. Ker izvira iz časa, ko tehnično še ni bilo mogoče posneti zvoka na samem kraju snemanja, je ravno pripovedovalčev komentar tisto, kar v filmu naredi neko smiselno celoto. Nekoč je bil to dobesedno komentator na kraju prikazovanja dokumentarnega filma, ki je pripovedoval zgodbo videnega, danes pa to poznamo kot *glas v off-u*<sup>5</sup>. Glas nas vodi, slika pa je kot ilustracija vsebine in njen kontrast. S tem pa nam glas predstavi tudi svoje mišljenje in nas vodi po neki zgodovinski zgodbi z že v naprej določeno resnico. Torej njegova resnica je tudi naša. Poleg posnetkov je vključenih tudi veliko slik. Slika sama po sebi brez pripovedovalca težko pove vsebino. Redko so vključeni delci intervjujev. Če so, so izključno za potrditev pripovedovalčevega dejstva, torej so glasovi drugih udeleženi v filmu uporabljeni le kot dokazno gradivo.

Najbolj znana avtorja na tem področju sta bila nedvomno že prej pogosto omenjena Robert Flaherty in John Grierson. V ta segment dokumentarizma spadajo večinoma tudi vse televizijske informativne oddaje s svojimi moderatorji in z zunanjimi poročevalci. Zanje ravno tako velja pravilo *vsevednega glasu*, imenovanega tudi *voice-of-god*<sup>6</sup>, saj nam poročevalec pokaže prispevek o nečem, pri čemer pa se sam že vnaprej postavi v vlogo sodnika. Slika, ki jo vidimo, se uporablja kot poudarek govora ali na neki način dokazovanje. Razlagalna zvrst odpira etična vprašanja glasu: ali besedilo govori objektivno ali prepričevalno ali kot sredstvo propagande. Če govori namesto oziroma v imenu nekoga drugega, kakšno odgovornost prevzema tako do subjekta filma kot do gledalcev, katerih soglasje išče? (Nichols 1998: 11).

---

5 Izraz *glas v off-u* označuje vse glasove v filmu, ki so umeščeni zunaj kadra oz. vidnega polja in ki pripovedujejo zgodbo, podajajo komentar, ali obujajo preteklost.

6 Izraz *voice-of-god* je pogosto uporabljena tujka za izraz vsevedni komentar.

Komentatorjev glas je dominanten in tako nam skoraj ne pušča možnosti lastnega razmišljanja ali analiziranja, saj nas on vodi. Velikokrat se slika tudi ponavlja, saj jo avtor uporablja za nazornejši prikaz določene teme. Vzpostavi neko napetost in kontinuiteto. V dokumentarcu razlagalnega tipa pa ne gre za reševanje nekega velikega problema ali napetost reševanja skrivnosti, temveč za poetično ali informativno prikazovanje dejstev, pri katerih je ustvarjalec močno vpleten v sam nastanek filma in posledično s pripovedovalcem tudi v sam film.

### 3.2 „Observacijski / opazovalni / *direct cinema*“<sup>7</sup>

Glavni preobrat se je zgodil, ko je zaradi razvoja tehnologije veliko zmogljivejša tehnična oprema ustvarjalcem omogočala snemanje zvoka zunaj filmskih studiov. Lažje in manjše prenosne kamere so preplavile tržišče in so ustvarjalcem ponujale možnost nemotenega gibanja. Zdaj lahko nastajajo filmi, ki ne potrebujejo več dodatnega pripovedovalca. S tem se razvije drugačno dožemanje in prikazovanje, montiranje posnetega materiala. Pri tem načinu dokumentiranja je avtor popolnoma umaknjen za kamero. Velikokrat je to produkcija ali delo enega ustvarjalca in ta se ne umešava v potek dogodkov.



S7: Primer ustvarjalca opazovalnega dokumentarnega filma na kraju dogodka.

7 Izraz *direct cinema* (direktni film) je tujka uporabljena za opazovalni način reprezentacije.

To je po mojem mnenju najčistejše dokumentiranje, saj se v poznejši montaži bolj ali manj glasba ne dodaja (uporablja se zvok posnet na kraju dogodka), *vsevedni komentar* je izključen, intervjuji so vključeni le redko. Avtor ne provocira snemanih dogodkov, oziroma se vanje ne vmešava, temveč čaka za kamero, kaj se bo zgodilo, in to dokumentira. Tako je avtor bolj ali manj popolnoma neopažen in igra vlogo nevpletenega gledalca. Nobeden izmed udeležencev v opazovalnih dokumentarnih filmih se ne obrača neposredno h kameri. Njihove diskusije niso odziv na vprašanja avtorja. Namen teh filmov ni reševanje kakega problema, temveč zgolj nazorno in velikokrat izčrpno opisovanje dogodkov. Opazovalni film torej podaja občutek neposrednega in neoviranega dostopa do sveta. (Nichols 1998: 16).

Filmski ustvarjalec s svojimi narativnimi tehnikami umeščanja pripovedi v specifičen trenutek in konkreten prostor ter prepuščanja besede ljudem in dogodkom vseskozi dokazuje, da pripada zgodovinskemu svetu, hkrati pa se izkazuje za izčrpnega opazovalca in opisovalca vsakdanjosti. (Šprah 1999: 79) Opazovalni način snemanja je omejen na sedanost in njene dogodke. Zaradi odsotnosti pripovedovalca pa daje gledalcu občutek njegove navzočnosti in vpletenosti v samo dogajanje pred kamero. Načelo opazovalnih dokumentarnih filmov je prepustiti dogodkom, da gredo svojo pot, to ujeti na kamero in prepustiti besedo ljudem, ki so v dogajanje vpletene. Glavni predstavniki te smeri dokumentaristike so nedvomno R. Leacock, D. A. Pennebaker in F. Wiseman.

### 3.3 „Interaktivni / vzajemni / *cinéma vérité*“<sup>8</sup>

V teoriji filmske in videorazlage pomembni filmski teoretiki, kot so Roy Paul Madsen, Richard Meran Barsam in Bill Nichols, vsak po svoje razdelijo smernice dokumentarizma. Velikokrat enačijo interaktivni tip dokumentarca z opazovalnim. Mogoče tudi zato, ker gre za razvoj smeri v dokumentarizmu, ki je nastal v Franciji

---

8 Izraz *cinéma vérité* (film resnica) je tujka uporabljena za interaktiven način reprezentacije df.



sočasno kot *direct cinema* v Ameriki. Pa vendar je med njima toliko razlik, da ju bom kot Bill Nichols, ki ga večkrat povzamem in se tako nanašam na njegovo teorijo, razdelila v samostojni poglavji.

Najopaznejša razlika in tisto, kar naredi *cinéma vérité* drugačno, je to, da ima tukaj avtor vlogo provokatorja. V filmu sodeluje in s tem je gledalcu viden ali slišan. Ravno tako kot pri opazovalnem tipu sta tudi tukaj ključnega pomena razvoj tehnologije in večja dostopnost snemalne opreme. Torej v 50. in 60. letih je ta način snemanja postajal vse pogostejši. Ustvarjalci so začeli sodelovati v dogodkih in velikokrat so film posneli brez uporabe stativa za kamero. S tem so še dodatno vnesli občutek subjektivnosti. V tem primeru so intervjuji pogostejši, uporabljeni za dokazovanje argumentov in posledica interakcije med avtorjem in subjektom. Po navadi *vsevedni komentar* ni vključen, saj imamo namesto njega pred sabo samega ustvarjalca. Začetnik in vodilni predstavnik *cinéma vérité* je Jean Rouch, etnolog, ki je začel uporabljati kamero pri svojem delu v Afriki. V filmu *Jaz, črnc* (1958) je vpeljal čisto drugačen pristop od dotlej zgolj opazovalnega načina: kamera ni več „nevtralen registrator“ nekega realnega dogajanja, marveč posega v dogajanje in celo ustvarja situacije, ki jih brez nje nebi bilo. (Šprah 1998: 27)



S8: 8.1: Jean Rouch; med snemanjem filma *Jaz, črnc* (1958).

8.2: Errol Morris; *Tanka modra črta* (1988).

Tudi tukaj, tako kakor pri opazovalnem načinu, velja pravilo snemanja brez scenarija ali kakršnih koli *mizanscenskih*<sup>9</sup> posegov. Interaktivni dokumentarec poudarja predvsem različna pričevanja v sliki intervjuja in podobe za prikaz, dokaz le tega ali kot negiranje ter dvomljivost.

9 *Mizanscena* je gledališki izraz, ki pomeni razporeditev igralcev v prostoru in podrobno določitev gibanja, govorjenja glede na vsebino in idejo dela.

V nasprotju z opazovalnim dokumentarnim filmom, je v interaktivnem filmu način montaže izredno pomemben in se ne uporablja samo za ohranjanje njegove kontinuitete. Pomembno je namreč, kako so posnetki med seboj zmontirani, saj z različnimi načini lahko različno vplivamo na gledalčevo dožemanje dogodka. Prikazani so različni detajli, ki nimajo povezave z govorom, gledalca pa popeljejo v želeno zgodbo. Tudi prostorski premiki so veliko bolj pogosti, včasih nesorazmerni, a nam dajejo nove informacije pri gradnji celote. Pogosto so uporabljeni mednapisi, ki imajo enako vlogo. Vse je pripovedovanje nečesa, gradi se na dokazovanju, velikokrat so prikazana protislovja tako, da zopet pridemo do „resnice“. Ravno zaradi tega velikokrat pri tem naletimo na vprašanje meje vpletenosti ustvarjalca v posamezne dogodke. Nema lokrat se je namreč zgodilo, da je avtor s svojim delom škodil udeležencem, ravno zaradi poskusa prikazovati dogodek skozi lastne oči. Kakor pri razlagalnem tipu je tudi tukaj postavljen v vlogo sodnika. Kritiki se velikokrat spotaknejo ob etičnost ustvarjalcev. Pa vendar je odvisno od vsakega posameznega avtorja, kaj želi prikazati in kakšne prijeme in montažne „prevare“ bo uporabil.

### 3.4 „Refleksivni / performativni“

Če je predstavljanje zgodovinskega sveta v interaktivnem filmu kraj srečevanja procesov družbene izmenjave, je za refleksivni tip glavna tema sama predstavitev zgodovinskega sveta. (Nichols 1998: 23). Refleksivni tip dokumentarca se loteva vprašanja, kako opisati zgodovinski svet. Pozornost gledalca pritegne, ko sam proces ustvarjanja postavi v ospredje kot del vprašanja. Predstavitve etične dileme o tem, kako predstavljati ljudi, se loteva na dva načina. Prvi je predstavitev dileme kot tema filma, drugi pa je dilema, ki je ponujena presoji gledalca in se ukvarja s kontekstom, v katerem se ljudje pojavljajo v sami funkciji filma. Refleksivni dokumentarni film daje poudarek na povezljivost med ustvarjalcem in gledalcem, ne pa s subjektom filma. Veliko vlogo imajo pravi igralci, ki prihranijo uporabo ljudi za predstavitev bistva narave refleksivnega dokumentarca, ne pa narave svojih lastnih življenj in izkušenj. Način izvira iz želje, da bi razkrili same konvencije zvrsti in

podvomili o vtisu realnosti, ki je za prejšnje tri predstavljene tipe dokumentarnih filmov nekako neproblematičen.

Film Dziga Vertova *Mož s kamero* (1929) je prvi izmed teh filmov, saj se loteva vprašanj in avtorjevega posredovanja. V ta tip dokumentarca spada tudi performativna zvrst, ki je v vsej svoji zakonitosti zelo podobna reflektivni in sta zato velikokrat obravnavani skupaj. Ta vključuje subjektiven pogled na obravnavano tematiko dokumentarnega ustvarjalca. Performativni dokumentarec se primarno tudi naslavlja na gledalce. Čeprav gledamo predstavitev zgodovinskega sveta filmskega ustvarjalca, ta sproža in si prizadeva, da bi ta postala naša lastna. (Nichols 2001: 134)

Znotraj dokumentarnega filma imamo sedem različnih modelov, ki so podkategorije žanra dokumentarnega filma. Nekatere sem združila zgolj zaradi njihovih podobnosti v zakonitostih ustvarjanja in jih nisem obravnavala ločeno. Zaradi konvencij, katerih se držijo, gledalec ponavadi ve, kaj lahko pričakuje od filma. Vsekakor pa je treba poudariti, da te smernice niso jasno pisano pravilo in da se lahko znotraj enega filma uporabljajo izmenično. Ustvarjalci velikokrat preskakujejo iz ene na drugo, in to združijo zaradi jasnejše kontinuitete teme ali pa zgolj zaradi radovednosti preizkušajo različne meje. Dostopnost snemalne opreme, ne samo šolanim in uveljavljenim avtorjem, temveč tudi vsem drugim, je poleg omenjenim modelom Billa Nicholisa, v zadnjih dvajsetih letih omogočila še nekaj podzvrsti in novih smernic, ki so nastale v sodobnem dokumentarnem filmu, tudi zaradi vpliva drugih medijev na celotni dokumentarizem.

Za konec bi zaradi jasnosti samo še opredelila besedo dokumentarizem. Mogoče bi bilo to smiselno napisati že na samem začetku, vendar se mi zdi, da šele zdaj, ko sem vse skupaj zgodovinsko in vsebinsko, upam, da jasno predstavila, dobi definicija dokumentarizma kot pomembna zvrst filma večji smisel. Beseda *dokumentirati* izhaja iz latinske besede „docere“, ki v prevodu pomeni učiti. Iz tega lahko sklepamo, da je bilo že v svojih začetkih dokumentiranje v službi izobraževanja.



S9: Kolaž, sestavljen iz posterjev za naključne dokumentarne filme, ki so posneti po različnih zgoraj opisanih možnih tipih dokumentarnosti.

Dokumentarni film je široka kategorija vizualnega izražanja in temelji na prizadevanju različnih podkategorij, ki dokumentirajo resničnost. Po svoji naravi je sestavljen iz filmskih ali videoposnetkov, ki so zapisani bodisi na filmski trak ali digitalni medij. Poistovetimo ga lahko s prakso filmskega ustvarjanja, s filmsko tradicijo in filmskimi elementi ter z načinom kako ga občinstvo dojema brez točno določenih pravil in mej. (Nichols 1997: 100)

*„O dokumentarnem filmu so strokovnjaki in laiki pogosto govorili in pisali v takšnem tonu, kot da gre za odkritja, ki človeka predvsem zabavajo ali kvečjemu poučujejo in prepričujejo, ne pa nagovarjajo k resnemu in poglobljenemu razumevanju, bolj ali manj prikrito pa tudi k ustrežnejšemu ravnanju v življenju in svetu.“ (Robar Dorin 2008: 13)*

#### **4. Sodobni dokumentarni film**

V šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja je prišlo do velikega razcveta dokumentarnega filma. Ustvarjalci so se takrat zelo politično angažirali, kar je vodilo v nastanek veliko dokumentarnih filmov na to tematiko. Na platna je prišlo tudi veliko dokumentarcev s socialnimi vsebinami, ki pred tem niso bile ravno velikokrat zastopane. To so predvsem dokumentarni filmi, ki izpostavljajo položaj žensk, homoseksualcev, etničnih manjšin, revščino, zapornike, zdravstvo ipd. Kot način predstavitve socialne tematike je obstal predvsem trend direktnega filma. Politična stanja po svetu so vsepovsod ustvarjalce gnala v iskanja resnic. Dogajanj vsekakor nikoli ni manjkalo. V 80. in 90. letih se je zanimanje za dokumentaristiko krepko povečalo zaradi televizije, sicer malo počasneje, ampak vseeno opazno, zaradi komercialnega kina in razširitve svetovnega spleta. Posledično se je zanimanje gledalcev povečalo, zato se je poročanje iz krajev dogodka krepko razširilo.

Dokumentarizem še bolj kot prej želi s svojim bitom spodbuditi določene odzive v družbi. Tako družba razmišlja drugače, saj je vedno pomembnejše vprašanje, kaj je res in kaj ne, kaj je vzrok in kaj posledica. Razvije se tudi filozofsko navdihnjen in satirično obarvan tip dokumentarnega filma, ki je razkrival motnje in napake sodobnega načina življenja, kot so alkoholizem, zasvojenost z igrami na srečo, mamila....

Sodobni dokumentarni film se močno razvije po vsem svetu in ni tako kot prej osredotočen na območja držav, ki imajo veliko ustvarjalcev, saj ti pa zastopajo in pokrivajo ves svet. Zanimanje za dokumentarizem narašča tudi pri avtorjih, ki jim tehnologija prej ni bila dostopna. Vedno več je mladih ustvarjalcev, ki odstopajo od vseh zakonitosti dokumentarizma in gredo popolnoma svojo pot, za katero so prepričani, da bo ta začrtala popolnoma nove smernice. Včasih so govorili, da so dokumentarni filmi dolgočasni, zdaj pa z uvedbo marsikaterega novega tipa

dokumentarnega filma to ne velja več. Nekaj kar je povzdignilo vrednost dokumentarnega filma in ga predvsem tudi močno približalo širši javnosti, je zagotovo uvedba filmskih festivalov. Na začetku so bili v program uvrščeni le igrani filmi, kaj kmalu pa se je uveljavila sekcija dokumentarnega filma, ki je predstavljala veliko spremembo v dojemanju dokumentarnosti. Počasi so začeli nastajati samostojni festivali dokumentarnega filma po svetu in tako je ta zvrst postala še bolj zastopana ter dostopnejša vsakomur. Pomembno je poudariti tudi to, da so morali dokumentarci, če so želeli vstopiti v kinodvorane in na festivale, zajemati vedno bolj zanimivejše vsebine. Tako so predvajali največkrat le prestižne dokumentarce o rock koncertih ali pa trenutno res zelo aktualno politično vsebino. Najbolj zagotovljen vstop v dvorano je imel le, če je vseboval tematiko, ki je televizija ni predvajala. (Thompson, Bordwell 2009: 537-548)

Velika prednost dokumentarnega filma kakršnekoli zvrsti pa je to, da sta njegova produkcija in postprodukcija občutno cenejši od igranega filma, hkrati pa je nemalokrat zanimivejši za televizijsko in kinodistribucijo. Pri dokumentarizmu je vključenih veliko manj dejavnikov, tako, da ima ta veliko prednost pred drugimi produkcijami. V sodobnem času se pozna naraščanje ljubiteljskih in neodvisnih avtorjev, predvsem zaradi dostopnejše in preprostejše tehnologije. Za izdelavo dokumentarnega filma filmski studio z vso pomožno opremo ni več potreben, za postprodukcijo ne potrebujemo velike montažne sobe, vse lahko naredimo sami z domačo opremo.

*„Za zdaj je tako, da je dokumentarni film ne samo preživel, temveč se je uveljavil kot „mainstream“ oblika kulturnega delovanja, ki celo proizvaja nove in popularne zvrsti, če ne celo rodove. Dokumentarna dela niso več domena intelektualcev in aktivistov, temveč zabava za milijone.“* (Robar Dorin 2008: 252)

Knjige, ki sem jih prebrala med pripravami za pisanje o dokumentarizmu in pomenu dokumentiranja, v vsakem poglavju nizajo imena avtorjev in naslove filmov. V prejšnjih poglavjih sem jih nekaj naštel in obdelala zaradi boljšega pregleda in

razumevanja. V tem poglavju pa večinoma ne bom izpostavljala avtorjev in naslovov, ker menim, da v izbrani temi niso tako pomembni. Opisala in razložila bom, kam nas je pripeljal dokumentarizem, zakaj je obstal in kako se razvija danes.

#### 4.1 Televizijski dokumentarec vedno bližje

Pomembno je razlikovanje med televizijskim dokumentarcem in dokumentarnim filmom. Televizijski dokumentarec se je uveljavil sredi osemdesetih let in ima svoje zakonitosti, čeprav jih gledalci velikokrat mešajo z drugimi dokumentarnimi filmi. Korenine televizijskih dokumentarcev segajo vse do radijskih oddaj v 20. in 30. letih prejšnjega stoletja. Takrat radijske oddaje v nasprotju z dokumentarnimi filmi niso predstavljale kritičnega pogleda na dogodke in so bile zasnovane neprovokativno, njihov namen ni bil doseči družbenih, političnih ali ekonomskih sprememb, bile so zgolj informativne.



S10: V snemalnem studio CBS; med nastajanjem prve oddaje *See it Now*, (18. 11. 1951).

V petdesetih letih pa se je tematika radijskih oddaj spremenila in tako sta producenta radijske in televizijske družbe CBS Edward R. Murrow in Fred Friendly iz radijske serije *Hear It Now* razvila televizijski niz oddaj *See It Now*. V tej oddaji sta prikazala veliko pomembnih dnevnih dogodkov in tako gledalcem televizije glasu končno dodala sliko. Tako se je razvil televizijski dokumentarec. Čeprav imata klasični in televizijski dokumentarni film veliko skupnih in podobnih zakonitosti, sta si različna, predvsem pa se je zadnji pojavil zadnjih nekaj desetletij.

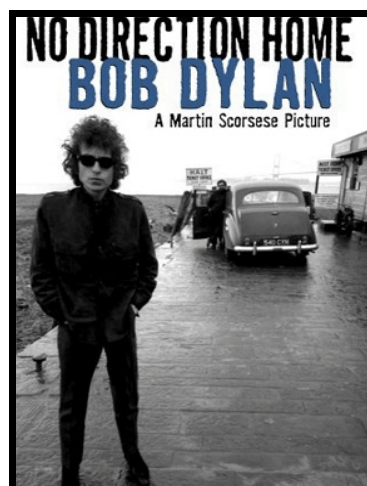
Filip Robar Dorin je v intervjuju za revijo *Ekran* opisal razliko med dokumentarnim filmom in televizijskim dokumentarcem takole:

*„V marsičem sta si dokumentarni film in televizijski dokumentarec podobna; oba obravnavata tematiko, ki je povezana z resničnimi vidiki življenja ljudi in drugih živih bitij, največkrat brez primesi, ki jih je iznašla in jih spretno uveljavlja praksa umišljenega in uprizorjenega umetniškega oziroma komercialnega filma. Oba zanimajo takšne oblike in vsebine, kot so prvinska narava, mestna in podeželska civilizacija, ter prikazovanje zanimivih sodobnih in preteklih dogodkov. Temeljne razlike se pojavijo, ko se podamo na polje interdisciplinarnega obravnavanja sporočilnih vrednosti. Klasični dokumentarni film je tematsko, konceptualno in po svojem namenu instrument družbene akcije in je navadno po svoji naravi idejno in pogosto tudi ideološko naravnano, kar pomeni, da prikazuje jasno stališče o določenem dogodku ali predmetu in skuša pridobiti podporo gledalca za ustrezna dejanja. 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. Klasično definicijo, po kateri je dokumentarni film instrument za doseg družbenih sprememb, je potemtakem skoraj nemogoče uporabiti za televizijski dokumentarec. Glavna naloga slednjega je predvsem dokumentiranje časa in spodbujanje gledalčeve pozornejše zaznave lastnega življenja, življenja drugih ljudi ter občutljivosti za kakovost življenjskih dogodkov.“ (Burlin, 2010: spletni vir 1)*



## 4.2 Rockumentarec cveti

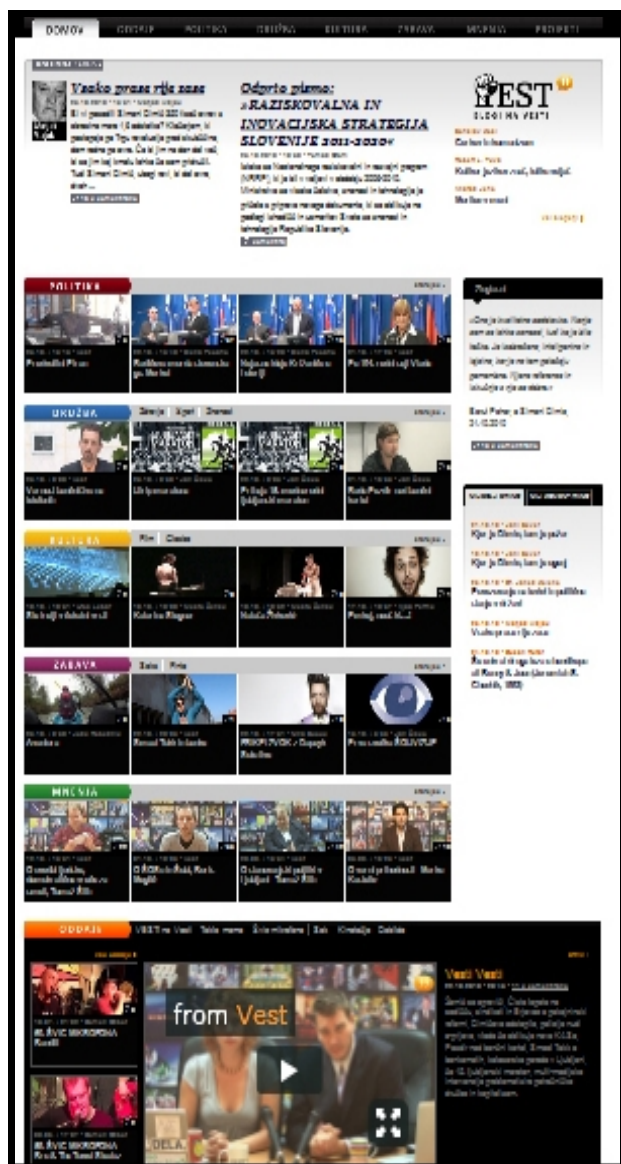
Zaradi priljubljenosti glasbenikov in vse večjega zanimanja za njihova življenja, kaj so počeli za odrom, kako razmišljajo in od kod jim navdih za nastajanje pesmi, se je iz direktnega dokumentarnega filma razvila podzvrst *rockumentarec* ali *rockumentary*. Avtorji takih dokumentarcev so se popolnoma posvetili eni osebi ali turneji koncerta ter jo predstavili. V ta segment spadajo tudi dokumentarci o glasbenih festivalih, ki so bili v času hipijev pogosti in zelo množično obiskani. To je bilo največkrat hitro in poceni snemanje privlačnih dokumentarcev. Ciljno občinstvo so bili predvsem mladi, ki so takrat izražali veliko zanimanje za življenje svojih „idolov“. Zaradi novejšje in lažje opreme so taki filmi ponujali že kakovostno sliko in zvok, vendar ju televizija še ni bila zmožna predvajati, zato so bili predvsem namenjeni predvajanju na velikih projekcijah v kinodvoranah. V osemdesetih in devetdesetih letih je bil rockumentarec mogoče manj zanimiv za udeležence v filmu, vendar veliko bolj zaželen pri občinstvu. Snemani subjekti so se velikokrat otepali ustvarjalcev filma, jih izzivali, se iz njih norčevali in tako vzbujali pozornost. Danes pa je rockumentarec postal veliko bolj zaželen tudi pri snemanem subjektu, saj ga pojmuje kot predstavitev in mu navsezadnje prinaša brezplačno promocijo. Lik v filmu se želi prikazati kot ustvarjalec nečesa in vedno manj kot provokator javnosti. S to sodobno podzvrstjo dokumentarnega filma je nastalo kar nekaj pomembnih portretov glasbenikov in zapisov zgodovinskih glasbenih koncertov oziroma dogodkov. Poleg tega pa je ravno dokumentarizem v glasbi povzdignil prenekatero preslišano sceno v javnosti in jo približal ljudem. Še dandanes ravno z rockumentarci spoznavamo mnoge neuveljavljene glasbenike ali pa slišimo za zvrst glasbe, ki jo drugače nikoli ne bi poznali. Tako ima tudi ta podzvrst dokumentarizma velik pomen pri pisanju zgodovine in zapisu dogodkov.



S11: Reklamni plakat za rockumentarec o Bob Dylanu; *Bob Dylan: No Direction Home* (2005).

### 4.3 Spletni dokumentarizem

Spletni dokumentarizem je pojav zadnjih dveh desetletij, v katerih je medmrežje postalo glavno orodje za nabiranje informacij. Njegovi začetki segajo daleč v leto 1969, ko so ga razvili na ameriškem obrambnem ministrstvu. Najprej je bila njegova uporaba mišljena zgolj za potrebe vojske in njihovega tajnega obveščanja. Pozneje je internet te potrebe prerasel in se je uporabljal predvsem v znanstvenoraziskovalne namene. Za velike računalniške navdušence pa je bil seveda velika neraziskana



S12: Spletni dokumentarizem; Vest.si (25. 10. 2010).

mreža možnosti. Tako je sredi devetdesetih let medmrežje zaživelo med širšo javnostjo, ki pa se nikakor ni zavedala njegove razsežnosti in moči. Kmalu je postalo baza vsemogočih podatkov. Še danes si marsikdo ne predstavlja, kaj vse je na medmrežju dosegljivo. Vedno več medijev je spoznalo prednosti spletnih objav in tako se je v prejšnjem desetletju močno razvil spletni dokumentarizem, ki zajema spletne televizije, videobloge, spletno videoarhiviranje, videoportale in še marsikaj. Medmrežje je za vselej korenito spremenilo filmsko produkcijo in distribucijo. Nekaj časa je bilo priljubljeno prenašati samo televizijske informativne vsebine na medmrežju, vedno bolj pa se uveljavlja razvoj produkcije, ki je popolnoma prilagojena medmrežju.

Dokumentarni posnetki, ki jih najdemo na spletu, imajo čisto svoja pravila in zakonitosti. Informativni spletni portali sicer vsebujejo smernice televizijskih poročil in dokumentarizma, pa vendar zaradi zahtev svojega ciljnega občinstva marsikaterih smernic ne upoštevajo in jih celo spremenijo. Spletni dokumentarizem se najbolj razlikuje od drugih po tem, da se mu ni treba vezati v celoto. Zaradi možnosti večnega spletnega arhiva imamo na njem lahko ogromno kratkih dokumentov, arhivskih posnetkov, dokumentarnih oddaj, reportaž, ki niso nujno vezani v dnevna poročila, temveč so del nečesa večjega, dojemamo jih pa kot celoto. In še nekaj spletni dokumentarizem loči od televizijskih dokumentarcev in dokumentarnih filmov: na medmrežju je nadzor medijev in politike, ki bi vplivali na prikaz vsebin, veliko težji kot drugod. Ravno zaradi tega je spletni dokumentarizem v velikem zagonu in zelo priljubljen tudi med mladimi ustvarjalci, ki lahko tako širši javnosti prikazujejo vsebine, ki jih drugače ne bi mogli distribuirati skoraj nikjer drugje kot v zaprtih krogih. Na raznih videoplatfromah, kot so *YouTube*<sup>10</sup>, *Google Video*<sup>10</sup> in podobno, lahko vidimo ogromno število ljubiteljskih dokumentarnih posnetkov, ki na ta način sodelujejo v spletnem dokumentarizmu, pa čeprav jih večina to dojema zgolj kot videodokumentiranje zabavnih dogodkov.

Tudi razvoj mobilne telefonije in s tem prenos videovsebin na splet spada v enako kategorijo. In ravno tako je *Videoblogging*<sup>11</sup>, ki je nekakšen spletni dnevnik in omogoča vsakemu uporabniku objavljanje videovsebin na medmrežju, del spletnega dokumentarizma. Videoblogi so nekaj, s čimer smo zelo blizu osebni televizijski postaji. (Blatnik 2009: 159). Na medmrežju stalno poteka toliko aplikacij, da je enostavno nemogoče opisati vse, sploh zato ker, da nenehno nastajajo nove vsebine, ki se vedno bolj nagibajo k vključevanju videozapisov. Spletni dokumentarizem torej ni več toliko noviteta, kot je del vsakodnevnega dogajanja, ki zajema velik segment ljudi, ti pa se le redkokdaj zavedajo svoje vloge pri ustvarjanju velike dokumentaristično-arhivske vsebine.

10 *YouTube* in *Google Video* sta spletna portala namenjena za izmenjavo videoposnetkov, kjer uporabnik lahko gleda, snema ali nalaga videovsebine.

11 *Videoblogging* je objavljanje videovsebin na spletnem mestu, ki deluje po sistemu dnevnika.

#### 4.4 Direktni film in njegov vpliv na sodobni dokumentarec

*Direct cinema* ali direktni film je vse do danes ostal najmočnejša gonilna sila v dokumentarizmu. Njegov pristop ima velik vpliv na vse novejšje podzvrsti dokumentarnega filma. Res je, da je direktni film po definiciji strogo določen s smernicami, ki sem jih opisala v poglavju *Načini reprezentacije dokumentarnega filma*, vendar se v sodobnem dokumentarizmu pogosto vpleta v različne videozapise. Marsikateri ustvarjalec je dvomil, da lahko direktni film prikaže resničnost brez manipulacije. Veliko let se je ta pomembna veja dokumentarnosti bojevala z občinstvom in s filmskimi kritiki za svojo resničnost in integriteto. Pa vendar je danes opažena v skoraj vsakem videozapisu, s katerim želi avtor prikazati resnico. Resnico kot tako ali zmanipulirano.



S13: Portret enega glavnih ustanoviteljev filma *direct cinema*; **Richard Leacock** (21. 01. 2010).

V vsakem primeru vsebuje zakonitosti direktnega filma. Tudi celotni pojav resničnostnih šovov in resničnostnih tv-programov, ki sicer imajo svoje smernice, v samem bistvu delujejo po načelu direktnega filma. Ljudje se vedno bolj zanimamo za resnico. Tudi svet, kot ga dojemamo danes, je z vsakim dokumentarnim zapisom bližje absolutni resnici. Vsa dejstva, ki so nam znana že dolgo, se zaradi razvoja direktnega filma razčlenjujejo v več in več prafaktorjev, ki naprej spodbujajo radovednost vsakega gledalca. Nekatere ustvarjalce pritegne in vedno znova premami direktni film ravno zaradi zmožnosti, da ujame trenutni razvoj dogodkov ali trenutno stanje v družbi, ne glede na področje. Dokumentarnega filma se od nekdaj in še danes drži pridih objektivnega in nepristranskega pogleda na izbrano temo.

Ravno zaradi tega je *direct cinema* najpogostejša oblika dokumentiranja, predvsem pa tudi najbolj priljubljena med gledalci.

V *direct cinema* velikokrat naletimo na zmanipulirano resnico. Avtor lahko v svojem delu nekaj prikaže popolnoma drugače samo z uporabo video montaže. Pa vendar se v osnovi dela poslužuje načel direktnega filma. Tako se direktni film vedno pogosteje meša in prekriva s fiktivnim filmom. Izvorno je bila naloga direktnega filma zgolj stroga reportaža, danes pa se lepo znajde v vseh ostalih tehnikah dokumentarizma. Ne smemo pozabiti, da je reportaža le osnova direktnega filma - njegova ničtatočka - ne pa njegovo bistvo. Direktni film je v surovi obliki v vsakem drobciu reportaže, tako kot je film v surovi obliki v vsakem zaporedju podob. (KINO! 2007: 14). Zelo pomembno je tudi to, da elementi direktnega filma nikoli niso trenutki ponavljanja ali rekonstrukcije resnice, temveč bolj trenutek zbiranja, ki vodi v ujemanje trenutka. S tem je direktni film ujel neko večnost, ki jo bo vedno zaznati v dokumentarizmu. (Thompson, Bordwell 2009: 537)

Sodobni dokumentarec se razvija in je postal mešanica raznih pristopov in tehnik, vendar večina ljudi v njem še vedno vidi resnico. Smernice direktnega filma so le temelj in začetek procesa ustvarjanja dokumentarnega filma. Od manipulacije montaže pa je odvisno, kakšna bo končna podoba oziroma sporočilo končanega filma. Vsako posneto resnično dejstvo se lahko v samem postopku montaže hitro izgubi ali pa enostavno spremeni svoj prvotni namen. Prav tako obstaja nevarnost, da se ustvarjalec sam izgubi v drugačni resnici, kot jo je prvotno želel predstaviti. Zaradi takih in podobnih primerov, strokovnjaki pogosto poudarjajo, da *direct cinema* ni vse, kar je posneto po načelu tukaj in zdaj. Vedno bodo obstajala dela, s katerimi se bo manipulirala javnost in iskali njeni odzivi, ki načelo strogo upoštevajo, vendar pa bodo s spretno montažo pačila resnico.

Kljub vsemu pa je od svojih začetkov in vse do danes to najbolj razširjena in obstoječa veja dokumentarizma, ki je pustila velik pečat in ki se je še vedno najbolj vztrajno oprijemajo sodobni avtorji.

## 5. Umestitev in primerjava praktičnega dela

Kot sem omenila v uvodu, me zanima predvsem pomen dokumentiranja, odnos javnosti do tega procesa in dojemanje dokumentarnosti. S kratkim dokumentarnim filmom *Kaj, kdo, kje na Animateki 09*, sem poskušala predstaviti segment sodobnega dokumentarnega videozapisa. V njem se prepleta kar nekaj smernic, o katerih sem govorila, in različnih podzvrsti dokumentarizma, ki rezultirajo kot produkt, s katerim bom poskušala opisati pomen dokumentiranja.



S14: Naslovni prizor iz kratkega dokumentarnega filma; *Kaj, kdo, kje na Animateki 09* (2010).

Dokumentarni film je bil narejen po naročilu, kar pomeni, da je bila tema vnaprej določena. Po svoji naravi je film arhivski zapis in se drži osnovnega načela direktnega filma, ker je njegova osnova klasična reportaža. Ker sem bila v posnetke osebno vpletena kot izpraševalka provokatorka, četudi samo za kamero, film samodejno pade v kategorizacijo interaktivnega filma. Začetek dela je pomenilo snemanje dogajanja na mestu samem, pozneje pa je bil film v postprodukciji montiran na tri različne načine in tako tudi prikazan. S tem sem želela izpostaviti, kako lahko z različno montažo istega video materiala vplivamo na končni izdelek.

Prvi film je zgolj surovi material, popolnoma nezmontiran in je klasični primer *direct cinema* dokumentarca. Ta film lahko obravnavamo tako kot druge iz zgodovine, ki so bili posneti iz določenega kraja in samo posneli dogodke. V sedemindvajsetih urah si lahko ogledamo dogajanje na festivalu, čisto, brez manipulacije montaže in brez korekcijskih popravkov. S tem prvim filmom sem dogodek zapisala v obliki videozapisa, torej sem ga zapisala in ovekovečila v del zgodovine in zadovoljila končni cilj dokumentiranja samega v najširšem pomenu besede. Lahko bi se sicer omejila na dokumentiranje dogodka s fotografijami ali z novinarskimi članki, vendar pa se mi zdi, da bi bil to veliko manj privlačen način za večino gledalcev. V današnjem svetu, kjer je čas vreden zlata in si vsi želimo izvedeti čim več v najkrajšem mogočem času, je videoobdelava skoraj nujno potrebna.

Drugi, občutno krajši film sem izdelala in prilagodila spletni objavi. Lahko bi ga opisala kot dokumentarni izveček, saj na neki način samo povzema razpoloženje na dogodku. Temeljni elementi ostajajo zvesti direktnemu filmu, kljub temu pa je dodanih nekaj grafičnih podob, kar pomeni da je končni produkt že nekako zmanipuliran. Nekaj grafičnih podob sem dodala po lastni presoji, nekaj po želji naročnika, saj je jasno, da smo si vsi skupaj želeli dogodek in splošno vzdušje predstaviti kar se da zanimivo. Prav tako, kot prvi, občutno daljši film, je tudi ta v osnovi namenjen arhiviranju. V tem primeru spletnemu arhiviranju, saj je glede na velikost samega video zapisa ta film ustrežnejši.



S15: Prikaz vključitve dokumentarnega filma *Kaj, kdo, kje na Animateki 09* na spletu (2010).

Glavni del naročila je bil tretji film. To je kratki do srednje dolgi dokumentarni videozapis, ki je v nasprotju s prvim brez videomontaže, in drugim, ki je prilagojen spletnemu prikazu, po svojih zakonitostih veliko bolj *cinéma vérité* dokumentarni film. V središče dogajanja je še vedno postavljena reportaža, dodani pa so tudi intervjuji, kar je bistvena razlika med *direct cinema* in *cinéma vérité*. Veliko vlogo ima zopet montaža. Z njo sem poskušala razdelati in povzeti vse bistvene dogodke. Za jasnost sem dodala napise in druge grafične elemente. Tako se gledalec v vsakem trenutku zaveda kaj gleda. Izpraševanec ni vedno viden, slika velikokrat potrjuje govor. Jaz, kot avtor, nastopam v vlogi izzivalca, ki išče odgovore in odzive. Vse to je tisto, kar spada v osnovne lastnosti *cinéma vérité* dokumentarcev.



S16: Naključni prizori iz kratkega dokumentarnega filma; *Kaj, kdo, kje na Animateki 09* (2010).

Glavne smernice vseh treh filmov se gibljejo znotraj splošnih okvirov klasičnega dokumentarizma. Seveda pa vsebujejo tudi tiste, ki od njih odstopajo. Prav to pa je tisto, kar moje delo umešča v sodobni dokumentarni film, kjer je zavoljo „avanturizma“ marsikaj dovoljeno. S tem umestim svoje delo v širok pojem dokumentaristike in prikažem vsesplošen pomen in potrebo po arhiviranju in dokumentiranju kakršne koli oblike.

S snemanjem samega dogodka sem festivalu omogočila dokumentarni zapis, ki bo ostal v njihovem arhivu in bo v prihodnosti lahko privabil nove obiskovalce. Prihodnji obiskovalci si bodo lahko tako vizualno predstavljali, kaj festival je in s čim se ukvarja. Z uporabo videomontaže in zvočne obdelave sem poskušala film narediti kar se da privlačen in zanimiv in festival približati čim večjemu krogu potencialnih obiskovalcev. Mislim, da je pomen dokumentiranja popolnoma jasn in da je že davno prešel nalogo samega arhiviranja.



## 6. Zaključek

*„Celo pri najpopolnejši reprodukciji nekaj odpade: „tukaj“ in „zdaj“ umetniškega dela, njegova enkratna bivačnost na mestu, kjer je. Toda prav v tej enkratni bivačnosti in v ničemer drugem se je dogajala zgodovina, ki ji je bilo v svojem obstoju podrejeno umetniško delo.“ (Walter Benjamin)*

Z opisovanjem različnih postopkov izdelave dokumentarnega filma sem želela svoj praktični del diplomske naloge umestiti v obstoječe metodološke okvire dokumentaristike. Z njimi sem svoje delo razčlenila in ga bolje razumela. Tako sem si odgovorila na večino vprašanj in razčistila dvome, ki so se mi porajali pri celotnem procesu dokumentiranja.

Z izdelavo diplomskega videa sem se naučila, kako se samostojno lotiti večjega projekta in kakšne so različne možnosti montaže videoposnetkov. Postalo mi je jasno, kako z različno montažo istih posnetkov lahko spremenim sporočilo videa in na kakšen način lahko posnetke uporabim v različne namene.

Skozi priprave na snemanje, skozi celoten postopek snemanja dogodkov in navsezadnje tudi z montažo vseh posnetkov sem ugotovila, da če želim prikazati svojo prvotno idejo oziroma zgodbo, moram imeti točno določen plan dela in se ga strogo držati. Ta mi je omogočil, da se na mestu dokumentiranja nikoli nisem znašla pred vprašanjem: Kaj pa zdaj??

Poudarila pa bi rada, da se tudi sama s svojim delom počasi uvrščam med videodokumentariste. Tako sem se pogosto srečala z vprašanjem okolice: Zakaj?

Za temo z naslovom *Dokumentarni film (pomen dokumentiranja)* sem se odločila, ker sem želela v prvi vrsti odgovoriti sebi in nato vsem drugim, zakaj je videodokumentiranje tako pomemben dejavnik v vsakdanjem življenju in v razvoju zgodovine. Konec koncev je vsak dokumentiran dogodek zgodovine vir neprecenljivega znanja in modrosti, iz katerega se človeštvo lahko marsičesa nauči. Mislim, da je tudi dokumentiranje samo pripomoglo k razvoju človeškega uma in njegove radovednosti. Čeprav se je nastanek in razvoj dokumentarnega filma skozi zgodovino stalno boril za preživetje, je ne glede na to, še vedno oziroma vedno bolj, močno prisoten v našem vsakdanjiku.

Mislim, da je naša odgovornost ohraniti dogodke iz sedanjosti v kar se da natančnem opisu za generacije za nami in jim tako omogočiti, da se iz naših napak in uspehov učijo, tako kot se mi učimo iz napak naših prednikov. Sliko današnjega časa je potrebno naslikati kar se da natančno. Pri tem pa dokumentarni film vsekakor pripomore - veliko lažje in natančneje kot ostali mediji.

Moram poudariti, da si sama ne predstavljam življenja brez dokumentarnosti. Dvomim, da se večina ljudi zaveda njene pogoste uporabe in njenega velikega pomena v našem vsakdanu.

Dokumentarnost se začne v trenutku, ko vklopimo kamero, fotoaparata ali pa enostavno samo zapisujemo dogodke okoli sebe s katerokoli drugo digitalno ali analogno napravo ali enostavno s svinčnikom in listom papirja. Tehnika beleženja konec koncev ni pomembna. Je stvar, oziroma izbira posameznika. Pomembno je le to, da je dogodek posnet. S tem zapišemo sedanjost v zgodovino in spomin na sedanjost ovekovečimo. Sicer bo verjetno vedno obstajal dvom o integriteti vsakega dokumentiranja in dokumentatorja samega, vendar pa sem prepričana, da se s primerjanjem različnih poročanj o istem dogodku, lahko zelo približamo objektivni resnici. Dilema etičnosti pri snemanju in montaži tako postane odgovornost avtorja

---

samega. Pomeni njegov splošni ugled v stroki in med laičnim poslušalstvom in gledalstvom.

Upam, da mi je v diplomskem delu uspelo pojasniti, da dokumentarni film ni samo umetniško delo in da ima pomembno vlogo v svetu informacij, izobraževanja in arhiviranja, da nam je jasno, zakaj je ta veja filmske industrije tako pomembna in zakaj je vse, kar je bilo in še bo ustvarjenega znotraj pojma dokumentarnosti, nepogrešljiv in nenadomestljiv zaklad človeštva.

Večno bo obstajalo vprašanje resnice in manipulacije vsakega dokumentarnega prispevka - sicer neizogibno dejstvo - pa vendar je to vprašanje tisto, ki predstavlja avtorja kot umetnika. Kot nekoga, ki vidi svet skozi lastne oči in ga občuti skozi svojo celotno bit. To je tisto, kar celotnemu dokumentarizmu doda osebni pridih in ga naredi še toliko bolj zanimivega in privlačnega.

*„Vsako filmanje resničnosti je pogojeno s tolikimi dejavniki, da ne moremo več govoriti o filmu kot vernem prikazu resničnosti, ampak kot predrugačenju resničnosti, kot o posnetku resničnosti. Resnica pa, ki jo mora odgovoren filmar izluščiti iz vsega tistega, kar sestavlja resničnost, pokaže svoj obraz šele pri skrbnem in natančnem raziskovanju in pozornem spremljanju vseh bistvenih dejavnikov v nekem dogajanju, dejanju, odnosu, procesu ali pojavu.“* (Robar Dorin 2010: splet 5)

## II. LITERATURA IN VIRI

### Publikacije

1. Balázs, Béla, 1966: *Filmska kultura*. Cankarjeva založba
2. Blatnik, Aleš, 2009: *Digitalna filmska revolucija; kako je internet za vselej spremenil filmsko produkcijo in distribucijo*. UMco in Slovenska kinoteka
3. Nichols, Bill, 1997: *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit, Wayne State University Press
4. Nichols, Bill, 1998: *Dokumentarni film; 8. mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike, Jesenska filmska šola*. Slovenska kinoteka in Ekran, 9-30
5. Nichols, Bill, 2001: *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, Bloomington & Indiana
6. Robar Dorin, Filip, 2008: *Resničnost in resnica v dokumentarnem filmu; razvoj in dosežki neumišljenega filma v svetu in doma*: UMco in Slovenska kinoteka, 32, 114
7. Šprah, Andrej, 1998: *Dokumentarni film in oblast; Vprašanje propagande in neigrane filmske produkcije v času med oktobrsko revolucijo in drugo svetovno vojno*. Kinotečni zvezki
8. Šprah, Andrej, 1998: *Ekran; Revija za film in televizijo - vol.23, letnik XXXV*. Slovenska kinoteka, 3-10
9. Šprah, Andrej, 1999: *Kako pisati zgodovino filma oziroma zgodovino umetnosti; mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike; Jesenska filmska šola*. Slovenska kinoteka in Ekran
10. Thompson, Kristin, Bordwell, David, 2009: *Svetovna zgodovina filma*. UMco in Slovenska kinoteka, 536-600
11. Turković, Hrvoje, 1985: *Filmska opredjeljenja*. Cekade
12. Villain, Dominique, 1991: *Montaža*. Imago in Slovenska kinoteka

13. *KINO!; 2/3*. 2007: Društvo za širjenje filmske kulture Kino!
14. *Stoletje Lumiere; Retrospektiva dokumentarnih filmov velikih francoskih režiserjev od bratov Lumière do Agnès Varda*. 1993: Kinotečni zvezki; Zvezek št. 36. Ljubljanski kinematografi
15. *XV film in video monitor; film/tv/video/web*. 2000: Kinoatelje Gorica

Spletni viri (brani in citirani med 1. septembrom in 4. novembrom 2010)

1. Burlin, Tomaž, 2010: *Ekran, revija za film in televizijo, Intervju s Filipom Robar Dorinom*;  
<[http://www.ekran.si/fokus/36/496-filip-robar-dorin-intervjujoscclean=1&comment\\_id=55#jossc55](http://www.ekran.si/fokus/36/496-filip-robar-dorin-intervjujoscclean=1&comment_id=55#jossc55)>
2. Ekran, 2010: *Revija za film in televizijo*;  
<<http://www.ekran.si/>>
3. Jordan, Randolph, 2003: *The Gap: Documentary Truth between Reality and Perception*;  
<[http://www.horschamp.qc.ca/new\\_offscreen/documentary\\_truth.html](http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/documentary_truth.html)>
4. KINO!; 8/9, 2009: *Sodobni dokumentarni film*;  
<<http://www.e-kino.si/2008/no-2-3/sodobni-doku-film/nagovor-urednistva>>
5. Malus, Maja, 2004: *Percepcija in interpretacija prostora in časa v dokumentarnem filmu*, diplomsko delo;  
<<http://dk.fdv.uni-lj.si/dela/Malus-Maja.PDF>>
6. Pöschl, Andraž, 2010: *Nastanek in razvoj dokumentarnih filmov*;  
<<http://www.gea-on.net/clanek.asp?ID=1570>>
7. Rački, Tone, 2005: *Dokumentarni film in osebna, avtorska poetika*;  
<<http://www.ljudmila.org/kudcineast/festival/bilten/dokumentarni.htm>>
8. Starr, Cecile, 1952: *The Land*;  
<<http://www.filmreference.com/Films-Kr-Le/The-Land.html>>
9. Wikipedia, 2010: *Documentary Film*;  
<[http://en.wikipedia.org/wiki/Documentary\\_film](http://en.wikipedia.org/wiki/Documentary_film)>

### III. SEZNAM SLIKOVNEGA GRADIVA

Slika 1: 1.1 Brata Lumière ob prikazu prvih gibljivih slik (1895).

<[http://sl.wikipedia.org/wiki/Slika:Fratelli\\_Lumiere.jpg](http://sl.wikipedia.org/wiki/Slika:Fratelli_Lumiere.jpg)>

1.2 Prva kinematografska kamera, izdelala sta jo brata Lumiere leta (1895).

<[http://www.egss.si/dijaki/2ma/fotografija/urbasj/zgodovina\\_fotografije.htm](http://www.egss.si/dijaki/2ma/fotografija/urbasj/zgodovina_fotografije.htm)>

1.3 Prvi klasični dokumentarni film; *Nanook s severa*, Robert Flaherty (1922).

<<http://www.filmreference.com/Films-My-No/Nanook-of-the-North.html>>

Slika 2: Izseki iz dokumentarnega videozapisa; *Posnetek moža, ki kihne*, W. K. L. Dickson (1894).

<<http://ocw.mit.edu/courses/literature/21l-011-the-film-experience-fall-2007/public-domain-films/>>

Slika 3: Izseki iz dokumentarnega filma; *Nanook s severa*, Robert Flaherty (1922).

<<http://download.f60s.com/forums/t/559341.aspx>>

Slika 4: Izsek iz dokumentarnega filma; *Manhatta*, Charles Sheeler in Paul Strand (1921).

<<http://mubi.com/films/25053>>

Slika 5: 5.1: Humphrey Jennings med snemanjem filma *Spare Time* (1939).

<<http://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/3667284/Humphrey-Jennings-true-poet-of-cinema.html>>

5.2: Izsek iz dokumentarnega filma; *Spare Time*, Humphrey Jennings (1939).

<<http://www.tate.org.uk/britain/artistsfilm/programme3/dailyness.htm>>

Slika 6: Leni Riefenstahl med snemanjem enega izmed svojih dokumentarnih filmov.

<<http://www.lib.berkeley.edu/MRC/docexhibit/docuchron.htm>>

Slika 7: Primer ustvarjalca opazovalnega dokumentarnega filma na kraju dogodka.

<<http://www.lib.berkeley.edu/MRC/reellife/docsaboutdoc.html>>

Slika 8: 8.1 Jean Rouch; med snemanjem filma *Jaz, črnc* (1958).

<<http://www.fiff.ch/fiff2010/index.php>>

8.2 Errol Morris; *Tanka modra črta* (1988).

<<http://www.examiner.com/movie-in-burlington/the-top-10-films-of-the-1980s>>

Slika 9: Kolaž, sestavljen iz posterjev za naključne dokumentarne filme, ki so posneti po različnih zgoraj opisanih možnih tipih dokumentarnosti.

Slika 10: V snemalnem studio CBS; med nastajanjem prve oddaje *See it Now*, (18. 11. 1951).

<<http://www.oupcanada.com/blogs/?paged=2>>

Slika 11: Reklamni plakat za rockumentarec o Bob Dylanu; *Bob Dylan: No Direction Hom* (2005).

<<http://tonysmusicroom.blogspot.com/2010/04/bob-dylan-no-direction-home.html>>

Slika 12: Spletni dokumentarizem; *Vest.si* (25. 10. 2010).

<<http://www.vest.si/>>

Slika 13: Portret enega glavnih ustanoviteljev filma *direct cinema*; **Richard Leacock** (21. 01. 2010).

<<http://www.eicar-international.com/news.php?mode=all>>

Slika 14: Naslovni prizor iz kratkega dokumentarnega filma; *Kaj, kdo, kje na Animateki 09* (2010).

<<http://vimeo.com/12024631>>

Slika 15: Prikaz vključitve dokumentarnega filma *Kaj, kdo, kje na Animateki 09* na spletu (2010).

<<http://www.animatekafestival.org/en/node/2781>>

Slika 16: Naključni prizori iz kratkega dokumentarnega filma; *Kaj, kdo, kje na Animateki 09* (2010).

<<http://vimeo.com/12024631>>

#### IV. SEZNAM PRILOG NA ELEKTRONSKEM NOSILCU

Priloženi DVD-nosilec je sestavljen iz dveh delov:

1. Video del vsebuje:

Diplomski film: *Kaj, kdo, kje na Animateki 09*

(PAL, 720x576, 16:9, 7' 06", 2010)

Diplomski film: *Kaj, kdo, kje na Animateki 09*

(PAL, 720x576, 16:9, 16' 50", 2010)

2. Podatkovni del vsebuje:

*Dokumentarni film (pomen dokumentiranja) / pdf / (49 strani, 2010)*

#### V. SEZNAM ZASLUG

**Mentorja:** Petja Grafenauer (teoretično delo) in Boštjan Vrhovec (praktično delo)

**Konzultanta:** Igor Prassel (film; zasnova)

**Izposoja tehnike:** Visoka šola za umetnost Univerze v Novi Gorici, Šola uporabnih umetnosti Famul Stuart, Kino Dvor

**Lektorica in prevajalca:** Tatjana Ličen, Urša Mužič, Dunja Danial

**Producent:** Visoka šola za umetnost Univerze v Novi Gorici

**Koproducent:** Šola uporabnih umetnosti Famul Stuart,

Mednarodni festival animiranega filma Animateka

Film *Kaj, kdo, kje na Animateki 09* je javno objavljen na spletni strani Mednarodnega festivala animiranega filma Animateka. V njem so uporabljeni izseki animiranih filmov več avtorjev 9. Mednarodnega festivala animiranega filma Animateka.

Zasnova projekta, režija, scenarij, kamera, montaža, postprodukcija: Urša Bonelli Potokar.



---

## VI. O AVTORICI

Urša Bonelli Potokar, rojena 20. maja 1982 v Ljubljani. Sem soustanoviteljica Kulturnega in umetniškega društva PUNce. Od leta 1999 delujem na intermedijskem področju: področju vizualnih umetnosti, videa in grafičnega oblikovanja.

Elektronski naslov: [ursabpotokar@gmail.com](mailto:ursabpotokar@gmail.com)

Videodela so dosegljiva na spletnem naslovu: <http://vimeo.com/user3778351>

## VII. IZJAVA O AVTORSTVU

Podpisana **Urša Bonelli Potokar** izjavljam, da sem avtorica diplomskega dela z naslovom *Dokumentarni film (pomen dokumentiranja)*.