

# Izazovi dokumentarnog filma u doba novih medija

---

**Borjan, Etami**

*Source / Izvornik:* **Filozofska istraživanja, 2020, 40, 711 - 711**

**Journal article, Published version**

**Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)**

<https://doi.org/10.21464/fi40403>

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:696722>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-07-13**



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
University of Zagreb  
Faculty of Humanities  
and Social Sciences

*Repository / Repozitorij:*

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb  
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



## **Etami Borjan**

Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Ivana Lučića 3, HR-10000 Zagreb  
eborjan@ffzg.hr

# **Izazovi dokumentarnog filma u doba novih medija**

### **Sažetak**

*Pojava digitalnih tehnologija u filmu promijenila je postojeće modele produkcije, distribucije i recepcije. Neki teoretičari gledaju na digitalnu tehnologiju kao prijetnju indeksnom fotografskom realizmu te vjeruju da se ta ista karakteristika zanemaruje ili čak potpuno gubi kod digitalne slike. Dokumentaristi brzo prihvaćaju nove medije i tehnološke promjene, kako kroz povijest tako i danas, jer im otvaraju veće mogućnosti u procesu stvaranja filma, ali omogućuju i veći angažman korisnika odnosno gledatelja. Novomedijski dokumentarni film nastaje isprepletanjem različitih medija i novih tehnologija, ali to nužno ne pretpostavlja da je dokumentarac u krizi, dok je korištenje digitalnih tehnologija manje radikalno i prijeteeće za prirodu filma, nego što se to u početku činilo.*

### **Ključne riječi**

digitalni dokumentarac, interaktivni dokumentarizam, i-doc, novomedijski dokumentarac, remedijacija

Pojava novih medija i digitalne tehnologije najviše diskusije izazvala je upravo u dokumentarnom filmu. Novi mediji prikazani su kao prijetnja klasičnom dokumentarizmu Griersonova tipa, a digitalno doba proglašeno je periodom krize. U većini slučajeva teoretičari gledaju na digitalnu tehnologiju kao prijetnju indeksnom fotografskom realizmu, a u teorijskim tekstovima o digitalnim medijima u filmu i fotografiji, indeksnost<sup>1</sup> se smatra ekskluzivnom karakteristikom analogne slike, dok se vjeruje da se ta ista karakteristika zanemaruje ili čak potpuno gubi kod digitalne slike. Digitalna tehnologija dovela je do navodne krize u prikazu jer vanjski referent više ne mora postojati, a ako i postoji neograničene su mogućnosti manipulacije digitalnom slikom, što dovodi u pitanje vjerodostojnost prikaza. Jedan od najglasnijih protivnika novih medija bio je Carl Plantinga koji je smatrao da »digitalna tehnologija ne učvršćuje fotografsku indeksnost; ona prijeti da će je uništiti« (Plantinga 1997, 67), a to bi, po mišljenju autora, moglo dovesti do gubitka vjere u vjerodostojnost prikaza statične i pokretne analogne slike, tj. fotografije i filma.

1

Zapis ili slika koja odgovara onome što prikazuje naziva se indeksnom značajkom. Termin je preuzet od Charlesa Sandersa Peircea, utemeljitelja moderne semiotike, koji se bavio odnosom između znakova i ideja. Peirce je u djelu *Collected Papers* (1931) opisao znak kao trijadni odnos među reprezentantom, objektom znaka koji znak predstavlja i interpretantom. S obzirom na odnos između reprezentanta i objekta koji prikazuje, Peirce

znakove dijeli na tri osnovne skupine: ikoničke, indeksalne i simboličke. Ikonički znak nalikuje na svoj predmet te ima neke karakteristike zajedničke s predmetom. Kod indeksalnog znaka označeni i označitelj povezani su uzročno-posljedičnom vezom. Simbolički znak ne pokazuje nikakvu sličnost s predmetom i njihova je veza proizvoljna i konvencionalno ustanovljena (usp. Turković 1986).

Međutim, treba napomenuti da je Plantinga kasnije omekšao svoj stav prema digitalnim medijima i novim tehnologijama.

U suvremenim teorijama o dokumentarnom filmu, napisanima u zadnjih dvadesetak godina, teoretičari se najčešće bave kompleksnošću i ambigvitom nove »dokumentarističke istinitosti« u digitalnom dobu koja je oslobođena imperativa objektivnosti i indeksnosti. Teoretičari filma spekulirali su oko toga mogu li nove tehnologije dovesti do konačnog prekida u odnosu slike i njezinog izvanjskog referenta s obzirom na to da kompjuterski generirane slike ne moraju imati stvarnog referenta, što je naročito vidljivo kod korištenja specijalnih efekata koji se, međutim, ne koriste toliko često u dokumentarnom kao u igranom filmu. Na tom je tragu i filmolog Brian Winston koji u svojoj knjizi *Claiming the Real* (2006) govori o inkorporaciji digitalnog u dokumentarni film kao o prevari koja će uništiti vezu između slike i vanjskog referenta. U zaključku knjige na pesimističan način tvrdi da se dokumentarac, želi li preživjeti u digitalnom dobu, treba odreći zbilje (Winston 2006, 259).

Međutim, pitanje istinitosti i objektivnosti u dokumentarnom filmu tematiziralo se puno prije pojave digitalne tehnologije. Dokumentarni film od početaka se oslanjao na indeksni ili fotografski realizam vremena i mjesta. Indeksna kvaliteta slike može stvoriti realističan dojam vremena i mjesta u dokumentarcu zahvaljujući fotografiji lokacije i drugim tehnikama (npr. pravocrtno snimanje, kontinuirana montaža, Božji glas i sl.), što je samo pojačalo vjeru u blisku vezu slike i materijalne stvarnosti te indeksnu sposobnost fotografije i snimljena zvuka da repliciraju ono što smatramo karakterističnim vizualnim ili akustičnim značajkama svijeta oko nas. U jednom od svojih najpoznatijih eseja, »Ontologija fotografske slike« (1945), Bazin je definirao fotografiju kao napredni stadij vizualnih umjetnosti, a film je smatrao »ostvarenjem fotografske objektivnosti u vremenu« jer je po »prvi put slika stvari ujedno i slika njihova trajanja« (Bazin 2005 [1958], 9). U Bazinovoј teoriji, objektivnost fotografije temelji se na transparentnosti, mehaničkoj reprodukciji i neraskidivoj vezi između fotografije i objekta koji se nalazi ispred kamere. Upravo ovo njegovo razmišljanje o mogućnosti analogne slike da reproducira materijalnu stvarnost odredilo je kasnije promišljanje o dokumentarnom filmu kao vjernoј reprodukciji vanjskog svijeta. Kritičari poput Bazina i Kracauera svoju teoriju o realističnosti filma temelje na njegovim fotografskim i fonografskim reproduktivnim karakteristikama. Međutim, Bazin je bio itekako svjestan ontološkog paradoksa utkanog u prirodu filma: s jedne strane, uvažavao je artifičijelnost filmskog prikaza, ali to nije podrazumijevalo zadiranje u ontološki odnos filma prema stvarnosti, tj. u »realističnost« reprezentacije. Kracauer je smatrao da je mimetičko prikazivanje, što ga omogućuje mehanički aparat, umjetnička specifičnost filma te ga je uspoređivao s fotografijom jer i jedan i drugi medij imaju isti cilj: zabilježiti i otkriti stvarnost. Kracauer je razlikovao film od ostalih umjetnosti zbog njegove sposobnosti prikazivanja materijalne stvarnosti na takav način da se gledatelju čini kao da mu je ona nadohvat ruke. Čak i najkreativniji redatelj neizbježno je vezan za stvarnu materiju, puno više nego slikar ili pjesnik pa se i kreativnost redatelja pokazuje kad »prodre u zbilju« (Kracauer 1997 [1960], 40). Po mišljenju ovih dvaju teoretičara, mehaničko sredstvo fotografske reprodukcije osigurava objektivnost filma, a indeksnost fotografije omogućuje vjerodostojno svjedočenje o stvarnosti.

Moć indeksne slike u analognom dokumentarcu pojačala je dojam autentičnosti prikaza te navela publiku da očekuje i vjeruje indeksnoj vezi između kadrova i onoga što se zbilo. Sposobnost analogne fotografske snimke da

prikaže ono što se pred njom nalazi navodi gledatelja na to da vjeruje kako dokumentarni film vjerno preslikava zbilju, a on je zapravo, baš kao i drugi filmski rodovi, samo jedan specifičan način gledanja i interpretacije te stvarnosti. Indeksne slike mogu biti dokazi izvanfilmske zbilje, ali i oni su u konačnici materijal koji će dobiti neku interpretaciju kao i računalno proizvedene slike. Međutim, dokumentarni je film puno više od indeksnih slika: on je ujedno i specifičan pogled na svijet, subjektivan prikaz svijeta od strane autora i njegov način tumačenja svijeta. Indeksne slike, baš kao i računalno proizvedene ili animirane slike, služe općoj svrsi filma te nisu jedina osnova za definiciju dokumentarnog filma. Potrebno je naglasiti da »premda se referira na stvarnost, dokumentarni joj film ne pripada više od ostalih filmskih rodova – on samo uspostavlja drugačiji odnos sa stvarnošću ili, preciznije, s izvanfilmskim pojavama« (Gilić 2007, 33). Ako uzmemo u obzir razliku između indeksne slike kao izvora dokaza i tumačenja koje ona podržava, odnosno načina na koji se koristi u filmu, vidljivo je da digitalna tehnologija nije ugrozila prirodu dokumentarnog filma, kako se to na početku tvrdilo, nego je samo otvorila nove mogućnosti stvaranja i korištenja slika koje ne moraju nužno biti indeksne da bi imale dokumentarističku funkciju u filmu.

Međutim, pojava digitalnih slika dovela je do deontologizacije bazinovskog poimanja slike koje je desetljećima bio dominantan pristup u teoriji filma. Stoga, Stephen Prince (2012) predlaže drugi model realizma koji se ne bavi pitanjem indeksnosti – »perceptualni realizam«. Računalno proizvedene digitalne slike koje uopće ne trebaju profilmski model odgovaraju gledatelju iskustvu trodimenzionalnog prostora. Perceptualni realizam stvara vezu između gledatelja i filmske slike te obuhvaća nestvarne slike i one nastale po vanjskom referentu. Princeov model važan je za suvremeni digitalni dokumentarac jer ne inzistira na indeksnosti kao temeljnoj odrednici realizma, što znači da digitalna slika ne mora imati vanjskog referenta da bi je gledatelj percipirao kao stvarnu.

Dokumentarni film dugo je vremena bio percipiran kao objektivni prikaz, reprodukcija stvarnosti, kopija nečega što već postoji. Taj stav bio je dominantan u dokumentarnom filmu sve do 1960-ih i do pojave *cinéma vérité*a pod čijim se utjecajem redatelj okreću refleksivnim i participacijskim dokumentarcima, dok se mit o objektivnom prikazu dekonstruira pojavom performativnih dokumentaraca<sup>2</sup> koji jasno prikazuju da dokumentarac nije reprodukcija, već re-prezentacija zbilje. Definirati dokumentarni film nikad nije bilo jednostavno jer postoji puno modusa, tehnika i hibridnih formi. Također, ne postoji jedinstveni skup formi i stilova, a redatelji često preispituju neke od ustaljenih konvencija koje definiraju dokumentarni film (stvarni ljudi, stvarni događaji). To se najbolje vidi u lažnim dokumentarcima (mockumentarcima). Mockumentarci (*Tito po drugi put među Srbima*, Želimir Žilnik, 1994.; *Ovo je Spinal Tap /This is Spinal Tap/*, Rob Reiner, 1984.; *Čovjek grize psa /Man Bites Dog/*, Benoît Poelvoorde, Rémy Belvaux, André Bonzel, 1992.) se slu-

2

Performativni dokumentarni film jedan je od šest modusa koje Bill Nichols spominje (2017, 149–158), a podjela samo djelomično odgovara kronologiji njihovog pojavljivanja. Tih šest modusa (poetski, izlagački, refleksivni, opservacijski, participacijski, performativni) određuju prikazivačke konvencije koje određeni dokumentarni film usvaja kao

i najprepoznatljivije osobine toga modusa. Performativni modus preispituje što se točno smatra znanjem; takvi dokumentarci naglašavaju subjektivan i afektivan aspekt u procesu stvaranja, često ističu subjektivne osobine iskustva i sjećanja, mogu biti prožeti autobiografskim ili esejističkim elementima, s ciljem naglašavanja osobne perspektive.

že dokumentarnim konvencijama, no inscenirani su i odglumljeni kako bi odali dojam stvarnog dokumentarca, izgledaju kao dokumentarci, a zapravo prikazuju izmišljene događaje. Dokumentarni filmovi mogu imati manji ili veći odmak od stvarnih događaja koje prikazuju. U skladu s tipom i stupnjem odmaka od zbilje, Turković (1996, 57–61; 2010, 47) razlikuje dva osnovna tipa dokumentarizma: zatjecajni i priređivački ili rekonstrukcijski. Kod zatjecajnog dokumentarizma bilježi se ono što se događa neovisno o tome snimali li se ili ne. Kod priređivačkog dokumentarizma redatelj inscenira ili rekonstruira događaje za snimanje, ponekad navodi ljude da glume za potrebe filma, neki događaji se ponavljaju samo za snimanje, premda ih snimani subjekti u stvarnom životu ne ponavljaju.

Nove tehnologije rapidno se mijenjaju te konstantno utječu na produkciju, distribuciju i recepciju dokumentarnog filma, ali određene tendencije postojale su i ranije, ali postale su vidljivije pojavom digitalnih medija. Stoga je važno promatrati odnos tehnološkog napretka, novih medija i promjena u dokumentarističkoj estetici u širem povijesnom kontekstu. Želja za manipulacijom slike nije nastala pojavom digitalnih medija, ona postoji još od početka filma, ali su tehnološki napredak i novi mediji omogućili sofisticiranije metode manipulacije slikom. Bilo koja slika, bilo da je snimljena kamerom ili je računalno proizvedena, analogna ili digitalna, može se modificirati, a upravo ovaj kontinuitet podriva teorije o drastičnoj prijetnji koju digitalna tehnologija predstavlja za dokumentarni film, ali ujedno dovodi u pitanje neke od distinktivnih karakteristika digitalne slike, a to je nedostatak indeksnosti i mogućnost manipulacije, što je čini manje vjerodostojnom, realističnom i uvjerljivom od analogne slike. I rani dokumentarni film često je pribjegavao rekonstrukcijama koje nisu biti autentični zapisi o stvarnim događajima, slično kao što novomedijski dokumentarci posežu za animacijom i digitalnim tehnikama. Scene snimljene u iglu u filmu Roberta Flahertyja, *Nanook sa sjevera* (*Nanook of the North*, 1922.), zapravo su snimljene na otvorenom kako bi se omogućilo dovoljno svjetla, a protagonisti su se u nekim scenama ponašali kao da su u iglu, a zapravo nisu bili unutra. Poznata scena lova na morža priređena je za potrebe filma: nekoliko muškaraca vuklo je uže izvan kadra, a u filmu izgleda kao da se Nanook stvarno bori sa životinjom. Turković navodi *Nanooka sa sjevera* kao primjer filma u kojem se miješaju zatjecajni i prikazivački dokumentarizam. Prikazan tijek zbivanja nije istinito svjedočanstvo pa je vjerodostojnost prikaza, tipična za zatjecajni dokumentarizam, zamijenjena »tipskom istinitošću« (Turković 1996, 59) koja je svjedočanstvo određenih trenutaka inuitske svakodnevnice, ali ne i njezinog općeg ustrojstva.

Povijesna promjenjivost dokumentarističkih formi uvjetuje i naše shvaćanje onoga što dokumentarni film jest, a na dinamičnost promjena formi utječu kako novi mediji tako i ideje redatelja o onome što žele napraviti i tehničke mogućnosti koje su im na raspolaganju u tom trenutku. Dokumentaristi brzo prihvaćaju nove medije i tehnološke promjene, kako kroz povijest tako i danas, zato što im to omogućuje da ostvare neke od svojih ciljeva, bilo da se radi o većem stupnju intimnosti sa subjektima, manjoj vidljivosti kamere te manjem uplitanju u tijek radnje koja se snima. Međutim, potrebno je naglasiti da tehnologije same ne uvjetuju u potpunosti što i kako će redatelj raditi, ali tehnologije uobličuju na razne načine ono što redatelj inače radi. Tako, na primjer, izraelski dokumentarist Avi Mograbi u svom dokumentarcu *Z32* (2008.) upotrebom digitalne tehnologije naglašava granicu između zatjecajnih i priređivačkih elemenata korištenjem gotovo neprimjetnih digitalnih maski koje

stavlja na lica protagonista filma. Protagonist ovog performativnog dokumentarca bivši je izraelski vojnik koji se zajedno s djevojkom prisjeća trenutaka iz rata, a njegovo izlaganje isprekidano je autoreferencijalnim sekvencama u kojima redatelj na ironičan način kroz pjesme komentira mladićevo izlaganje ismijavajući nacionalistički diskurs i rat općenito. Mograbi koristi različite strategije digitalnog maskiranja; na početku digitalne maske prekrivaju samo dijelove lica bez usta i očiju, a kasnije u filmu stvara maske koje su vjerna rekonstrukcija lica protagonista i tako navodi gledatelja da preispituje koliko je stvarno to što gleda. U ovom performativnom dokumentarcu digitalna intervencija koristi se, osim za sakrivanje identiteta protagonista zbog sigurnosnih razloga, s ciljem naglašavanja artifičnosti prikaza i poigravanjem s indeksom »realističnošću«. Maske izgledaju toliko stvarne da tek na sredini filma postaje jasno da se ne radi o stvarnim licima protagonista, nego o kompjuterski animiranim maskama u trenutku kada mladić slučajno, tijekom intervjua s redateljem, pali cigaretu.

Pojava digitalnih tehnologija u filmu promijenila je postojeće modele produkcije i distribucije, a neki teoretičari govore o paradigmatškoj promjeni, »epistemološkom rascjepu između postojećih ideja i obrazaca razmišljanja i načina konceptualizacije u budućnosti« (Beattie 2004, 205). Ovakve rasprave o opasnosti digitalnih medija u drugi su plan stavile uspješne primjere integracije digitalne tehnologije u konvencionalne dokumentarističke prakse, što je u konačnici pomoglo ne da se zanemari zbilja nego i da se još uvjerljivije stvori »efekt stvarnosti«<sup>3</sup> koji ionako nikad u potpunosti ne odgovara zbilji, već je uvijek artifično konstruiran, kako u analognom, tako i u digitalnom filmu. Postoje digitalni dokumentarci koji ne gube svoje uporište u profilmskoj stvarnosti i u kojima je korištenje digitalne tehnologije estetsko pitanje koje nužno ne podrazumijeva nepostojanje vanjskog referenta. Dva veterana u povijesti europskog filma, Werner Herzog (*Špilja zaboravljenih snova / Cave of Forgotten Dreams!*, 2010.) i Wim Wenders (*Pina*, 2011.), u svojim recentnim filmovima koriste 3D tehnologiju za transformaciju prostora. Kao što je vidljivo u oba filma, 3D naglašava iluziju gledatelja da je prisutan u prostoru, a sama slika postaje spektakularnija. U Herzogovu se filmu 3D koristi da bi se naglasila dimenzionalnost najstarijih poznatih ljudskih crteža u spilji Chauvet-Pont-d'Arc u Francuskoj te da bi se simuliralo iskustvo gledanja crteža u njihovom prirodnom okruženju, što ide u prilog tezi da se digitalna tehnologija može iskoristiti na način da se postignu dokumentaristički ciljevi, a da se ne ugrozi sama priroda dokumentarnog filma.

U Wendersovu filmu o poznatoj njemačkoj plesačici i koreografkinji Pini Bausch koristi se 3D tehnologija da bi se dočarala dimenzija prostora te stvorila iluzija naše prisutnosti među plesačima, što pojačava fizički doživljaj plesa i prostora. Kao što Bill Nichols tvrdi u trećem izdanju svoje knjige, *Introduction to Documentary*:

»Film, video, a sada i digitalne slike mogu nesvakidašnje vjerno svjedočiti o onome što se događa ispred kamere. Slikarstvo i crtež blijede su imitacije stvarnosti u usporedbi s oštrim, prikazima visoke rezolucije s filmskih, video ili kompjutorskih ekrana.« (Nichols 2017, xii)

3

Bettetini (2001, 71) tvrdi da svaki prikaz zbilje podrazumijeva čin stvaranja predodžbe o njoj. »Efekt stvarnosti« prikaz je zbilje koji nije puka preslika izvanjskog svijeta, nego

podrazumijeva konstrukciju modela zbilje, što znači da je cijeli proces artifičijelan bez obzira na to koliko se činio autentičan, vjerodostojan i realističan.

Određene nas tehnike potiču da vjerujemo u vjerodostojan i autentičan prikaz. Međutim, uvijek se radi o dojmu autentičnosti nečega što je u stvari artifičijelno stvoreno, a interpretacija prikaza ovisit će o jako puno drugih faktora osim vjerodostojnosti. Dokumentarna se tradicija oslanja na mogućnost stvaranja »efekta stvarnosti«, a pojava novih digitalnih medija dovodi do križanja s tom tradicijom.

»Bliski mediji razmjenjuju konvencije i jedni od drugih posuđuju tehnike. Stranice poput YouTubea i Facebooka, baš kao i fotografija prije njih, uskoro će zaslužiti vlastitu povijest i teoriju.« (Nichols 2017, xiii)

Promišljanje filma kao medija počelo je praktički sa samim medijem, a Lev Manovich prvi je u knjizi *The Language of New Media* (2005 [2001]), u kojoj je i film predstavljen kao novi medij, napravio detaljnu analizu načina na koje novi mediji redefinišu prirodu statičnih i pokretnih slika. Pokušavajući opisati i definirati novi fenomen digitalnog filma u kojem se snimljenim materijalom može dalje manipulirati,<sup>4</sup> autor je pronašao analogiju s animacijom. Manovich smatra da se film – medij koji definira kao »indeksnu umjetnost« – kada uđe u digitalno doba više ne razlikuje od animacije; on više nije indeksni medij, već podvrsta slikarstva. Manovich izlaže tezu da se film rodio iz animacije, a Mélièsa smatra ocem računalne grafike (Manovich 2005, 252–258) te naglašava analogiju između specijalnih efekata u današnjem filmu i simulacije zbilje u Mélièsovim filmovima. Računalna grafika ostvarila je »fotorealizam« – »sposobnost falsifikacije ne našeg perceptivnog i materijalnog doživljaja zbilje, nego samo njezine fotografije« (Manovich 2005, 252). Ovo je jedan od argumenata koje Manovich navodi u svojoj tezi o cirkularnom razvoju filma; prvi pokušaji simulakruma stvarnosti u nijemim filmovima nalikovali su animaciji i sada se, zahvaljujući novim medijima, film vraća animaciji kroz manipulaciju digitalne slike uz pomoć novih tehnika. Manovich je prepoznao korijene animacije u ranom filmu, ali je otišao predaleko tvrdeći da je automatska reprodukcija stvarnosti, iz koje se kasnije razvio dokumentarni film, bila iznimka u povijesti vizualne reprezentacije te da sada, zahvaljujući novim mogućnostima za digitalnu obradu slike »film postaje posebna vrsta slikarstva – slikarstvo u vremenu. Nije više kino-oko nego kino-kist« (Manovich 2005, 378–379).

Uzevši u obzir činjenicu da se vrste audiovizualne predodžbe mijenjanju u različitim epohama u ovisnosti o tehničkim dostignućima, Carroll (1996; 2003) zaključuje da je preciznije zamijeniti pojam »filma« s pojmom »pokretne slike«. Ako je »pokretna slika« temeljni prikazivački medij filma, potrebno je uzeti u obzir ontološke i fenomenološke razlike koje pred nas stavljaju nove digitalne pokretne slike naspram analognih slika, ali se također moramo složiti da su slike kao takve postojale i ranije u pred-filmskim umjetnostima, a i danas se koriste u različitim kontekstima u takozvanom post-filmskom vremenu. Kao što Pethő tvrdi:

»Moramo priznati da je film od samih svojih početaka kompleksan medij koji se sastoji od heterogenih elemenata: vizualne kompozicije (koja često proizlazi iz kanona figurativnog prikaza), verbalnog jezika, grafičkih znakova, glazbe, jezika pokreta, plesa, itd. Film se može smatrati kao *par excellence* multimedijalni 'zapis' te se u tom kontekstu mogu iskusiti specifične intermedijalne relacije, kontrasti i interakcije.« (Pethő 2011, 58)

Značenje u filmu uvijek je kontekstualno i ovisi o cijelom nizu odnosa: slike i zbilje (indeksnost), slika međusobno (montaža), multimedijski odnosi unutar filma, kulturološki i povijesni kontekst kod recepcije filma itd., a mediji

»ostavljaju tragove vlastitih ‘medijskih poruka’ unutar kompleksnog svijeta filma« (Pethő 2011, 60). Intermedijalnost,<sup>5</sup> kao jedna od odrednica suvremenog dokumentarnog filma, pretpostavlja remedijaciju, isprepletanje starih i novih medija i apsorpiranje medija međusobno. »Ono što se u intermedijalnome odnosu evocira nisu toliko pojedinačne fizikalne karakteristike jednog medija u drugom, koliko načini organizacije materijala svojstveni dugom mediju« (Pavličić 1988, 171), što podrazumijeva da će karakteristični postupci i konvencije medija među kojima se uspostavlja relacija ostati prepoznatljiviji. Jedna je od temeljnih knjiga koja podržava ovu tezu *Remediation*, Jay Boltera i Richarda Grusina, koji smatraju da bi način na koji se različiti mediji »kontinuirano komentiraju, reproduciraju i zamjenjuju jedni druge« (Bolter i Grusin 2000, 55) trebao biti sastavni dio razumijevanja medija. Radi se o dvosmjernom procesu kombiniranja i rekonfiguriranja u sklopu kojeg mediji slobodno posuđuju jedan od drugoga i stalno se recikliraju. To konstantno isprepletanje novih i postojećih medija autori nazivaju remedijacija; proces oscilacije u kojem se novi mediji definiranju referirajući se na stare medije, često ističući neposredniji odnos prema zbilji.

»Mi zovemo reprezentaciju jednog medija u drugome remedijacija i tvrdimo da je remedijacija odlučujuća karakteristika novih digitalnih medija.« (Bolter i Grusin 2000, 45)

Ono što autori sugeriraju jest da je naš odnos prema novim medijima uvjetovan poznavanjem starih medijskih formi, a da bismo bolje razumjeli kulturnu važnost novih medija trebamo se fokusirati na prirodu odnosa koje oni stvaraju s ranijim prikazivačkim tehnikama i sa starijim medijskim formama. Iz ovog je jasno da intermedijalnost nije novost koja se pojavljuje isključivo razvojem digitalnih tehnologija jer film po svojoj prirodi nikad nije bio nekontaminiran drugim medijima usprkos pokušajima ranih teoretičara da uspostave teorije koje dokazuju njegovu »čistoću«.<sup>6</sup>

4

Premda su se teoretičari filma intenzivnije počeli baviti problemom manipulacije snimljenim materijalom u doba digitalnog filma, intervencije u snimljeni materijal postojale su i ranije, već na samim počecima filma. Specijalni efekti u filmovima *Segunda de Chomóna (Ukleta kuća /La maison encorcelée)*, 1908.) i *Georgesa Mélièsa (Put na Mjesec /Le voyage dans la Lune)*, 1902.) uključivali su ručno koloriranje, makete, animaciju, ucrtavanje pozadine, tj. dodavanje snažnih pejzaža ili nepostojećih predmeta, a sve u cilju manipuliranja stvarnosti. Chomon je postao poznat zahvaljujući korištenju specijalnih efekata u filmovima, a bio je zadužen za specijalne efekte u poznatom talijanskom nijemom blockbustera *Cabiria* (1914.) Giovannija Pastronea.

5

*Intermedijalnost* je termin koji se već nekoliko desetljeća koristi u teoriji medija, ali je u teoriji filma i danas kontroverzan i postoji mnoštvo teorija i definicija tipova i kategorija intermedijalnosti. Za razliku od semiotike filma, koja se fokusira na strukturu, tekst i jezik, kod intermedijalnosti fokus je na odnosima među medijima koji se međusobno isprepliću

i pretapaju u filmu, ali i na fenomenološke i ontološke nedoumice koje se nameću pojavom novih medija. Premda teorije intermedijalnosti proizlaze iz teorija intertekstualnosti, teoretičari intermedijalnosti odbacuju pojam filmskog »teksta« i »tekstualnosti« smatrajući da je taj pojam bliži kulturalnim i književnim teorijama (Müller 2010, Pethő 2011, Nagib 2014). Intertekstualnost je, smatraju intermedijalisti, prvenstveno intelektualno iščitavanje jednog teksta koji povezujemo u dijalogu s drugima kroz metatekstualne i paratekstualne odnose, aktivirajući naše sjećanje na druge, slične tekstove, dok je prepoznavanje intermedijalnosti u filmu multisenzorno iskustvo koje gledatelja stimulira na razini svijesti i percepcije.

6

Rani teoretičari filma (Jean Epstein, Riccio Canudo, Louis Delluc) bili su zaokupljeni njegovom »biti«, jedinstvenim i razlikovnim obilježjima, te su se zalagali za ideju »čistog filma« koju su također podržavali avangardni redatelji 20-ih i 30-ih godina 20. stoljeća kroz korištenje tehnika svojstvenih filmskom mediju, kao što su pokret, ritam, svjetlo, s ciljem





Načini recepcije filma i audiovizualnih medija promijenili su se dolaskom novih medija te se gledatelji sve više okreću individualnom korištenju audiovizualnih sadržaja putem Interneta, društvenih mreža, blogova i slično; recepcija se temelji na transmedijskoj komunikaciji, pri čemu dolazi do fuzije različitih medija.

»Tehnologije koje se koriste u filmu neizostavno su povezane s prevladavajućim konvencijama filmskog prikaza.« (Ellis 2012, 35)

Digitalni mediji integrirali su se unutar konvencionalnih dokumentarističkih praksi, a donijeli su i preinake i novitete u estetici dokumentarnog filma. Najočitije su promjene u produkciji filmova te u brznoj i jeftinijoj distribuciji kroz razne platforme. Alexandra Juhasz navodi i nekoliko estetskih promjena tipičnih za YouTube dokumentarce. Jedna od najznačajnijih je kratkoća dokumentaraca koji su prilagođeni očekivanjima korisnika; uglavnom se radi o kratkim filmovima od nekoliko minuta koji na jasan način iznose neke ideje, teze ili stavove, a poneki svojim intenzitetom često nalikuju reklamama koje imaju za cilj da u kratkom roku privuku pažnju, šokiraju, iznenade i zainteresiraju gledatelja (Juhasz 2008, 302). Međutim, još uvijek je teško govoriti o standardima YouTube dokumentarca, ali može se uočiti nekoliko glavnih tendencija u tipu prikaza koji idu u prilog našoj tezi o remedijaciji starih medija u nove. Fragmentarnost u dokumentiranju događaja, prikazivanje nemonitiranih snimaka s važnih društvenih događanja (protesti, povorke, intervjui), gledanje redatelja i sudionika direktno u kameru te direktno obraćanje gledateljima, elementi su ovih dokumentaraca koji se djelomično oslanjaju na estetiku *direct cinema* i *cinéma vérité* dokumentarca, ali isto tako nalikuju televizijskom, a naročito reportažnom javljanju. Internet je omogućio veću vidljivost redateljima aktivističkih i političkih dokumentaraca te im dao veću slobodu u eksperimentiranju s radikalnim i subverzivnim formama, ali je i omogućio akterima i glasovima iz raznih dijelova svijeta da kritiziraju društveno-politički poredak u svijetu, što je dovelo do demokratizacije filma i učinilo ga manje elitističkim i nedostižnim za one ljude koji nemaju mogućnost proći kroz institucionalni oblik edukacije ili treninga. Digitalne kamere i digitalna montaža olakšavaju stvaranje niskobudžetnih filmova. Dokumentarci na YouTubeu dekonstruiraju i rekonstruiraju *mainstream* medije, preispituju dominantnu ideologiju kao i odnose moći u filmskoj reprezentaciji, a sve se to odvija u poprilično anarhičnom okuženju koje otežava definiciju ovog tipa dokumentarizma čija baza su intermedijalnost i remedijacija: korištenje novih i starih medija koji se pretapaju na raznovrsne načine.

»Kao većina novih medija, YouTube ruši binarnu opoziciju javno/privatno, otvarajući nove mogućnosti za kombinacije nezamislive bez tehnologije. Pa ipak YouTube onemogućuje stvaranje koherentnih zajednica i vraća produkciju, konzumaciju i stvaranje značenja na individualnu razinu, ponovo uspostavljajući vladavinu pojedinca.« (Juhasz 2008, 307)

Internet omogućava lakšu distribuciju te omogućava razmjenu audiovizualnih materijala na globalnoj razini otvarajući prostor novim glasovima i pogledima iz cijelog svijeta, a zahvaljujući pristupačnosti digitalnih kamera svjedočimo procvatu niskobudžetnog dokumentarca u svijetu. Jedan je od takvih primjera Novi dokumentaristički pokret u Kini u kojoj prije 1990-tih nije postojala produkcija nezavisnih dokumentaraca. Kad su male DV kamere ušle u optjecaj oko 1997., njihov utjecaj na nezavisnu scenu bio je ogroman i »ne samo da je to omogućilo razvoj nezavisne produkcije nego je dovelo i do identifikacije DV-a s nezavisnim i amaterskim pokretom i njegovom formom

realizma na licu mjesta« (Berry, Xinyu i Rofel 2010, 9). Prikaz novih glasova i novih očista u svjetskom filmu pitanje je kontrole i moći u stvaranju prikaza, a upravo je digitalna tehnologija imala važnu ulogu u preuzimanju kontrole nad prikazom starosjedilačkih naroda koji su desetljećima bili predmetom istraživanja i snimanja zapadnih filmaša i antropologa. Međutim, nisu samo novi mediji utjecali na dokumentarni film, već je prisutan i obrnuti trend, što dokazuje procvat pseudodokumentarističkih formi (dokusapunicе, *reality TV*). Ovi novi televizijski formati posuđuju tehnike opservacijskog dokumentarizma, *direct cineme* (narušavanje privatnosti i naglašavanje voajerizma), videoigara (gledatelji mogu odlučivati o zadacima i sudbini sudionika kroz telefonske pozive, glasanje, preko Interneta) u kombinaciji s elementima doku-drame (npr. insceniranje događaja). Ovakvi formati mogu izgledati istiniti jer prikazuju stvarne ljude te imaju fokus na svakodnevne događaje, ali zapravo su priređeni, a za razliku od *direct cinema* u kojem redatelj ne žele utjecati na tijek radnje, u dokusapunicama je sve priređeno za kameru i krajnji je cilj prikazati svakodnevicu na zabavan način.

Na primjeru interaktivnog dokumentarca vidljivo je da su Internet i mrežne platforme omogućile veću interakciju između gledatelja i samog filma u svim fazama stvaranja filma. I-doc, interaktivni dokumentarac ili novomedijski dokumentarac je »svaki projekt nastao s namjerom da se bavi zbiljom i koji koristi digitalnu interaktivnu tehnologiju da bi ostvario tu namjeru« (Aston, Gaudenzi i Rose 2017, 1). Novi mediji omogućuju veću pristupačnost informacijama i sadržajima, visoku tehničku performansu i raznovrsne mogućnosti interakcije među korisnicima, ali veći angažman gledatelja u procesu stvaranja filma istovremeno dovodi do niza temeljnih pitanja vezanih za autorstvo, stupanj angažmana korisnika te prirodu novomedijskog filmskog prikaza. Novi mediji nude mogućnosti koje korisnici mogu i ne moraju iskoristiti, ali je činjenica da su nove tehnologije stvorile ne samo novi film nego i novog gledatelja. Tradicionalnog pasivnog gledatelja sada je zamijenio aktivni korisnik, a filmsko platno zamijenio je ekran na kojem se pojavljuju višestruke slike. Interaktivni dokumentarci, za razliku od klasične situacije gledanja u kinodvorani, zahtijevaju od korisnika veći angažman u preobražavanju vremena i prostora. Korisnik odlučuje o trajanju sekvenci, višestrukoj temporalnosti i perspektivama, a nude mu se i višestruke opcije u oblikovanju priče; on postaje stvaratelj, a ne pasivni gledatelj.

»Novomedijski dokumentarac udaljava se od jednog i jedinstvenog kuta gledanja. Umjesto toga, on objedinjuje i aktivira polifoniju glasova i gledišta koji nisu uvijek u skladu. Ti glasovi zajedno mogu artikulirati i razjasniti složene političke i društvene probleme.« (Zimmermann 2018, 11)<sup>7</sup>

potpune emancipacije filma od naracije, smatrajući da ona ne može pružiti temelj za izgradnju čisto vizualnog oblika umjetnosti. Ustrajanje na razlikama i sličnostima filma i drugih medija poslužilo je za legitimizaciju filma kao samodostatnog medija s vlastitim potencijalom i estetikom. Međutim, nekoliko desetljeća kasnije Bazin preispituje ideju »čistog filma« te se u svom eseju »Pour un cinéma impur: défense de l'adaptation« (»Za nečisti film: u obranu adaptacije«, 1951) pita može li film preživjeti kao samostalna umjetnosti ili je osuđen da bude podređen starijim i etabliranim umjetnostima (književnost, kaza-

lišće, glazba, slikarstvo), a već tada prepoznaje tendenciju miješanja starih i novih umjetnosti: »Prihvatljivo je da je umjetnost u početku pokušala imitirati starije umjetnosti, ali je malo po malo razvila svoje vlastite zakone i teme.« (2005 [1959], 123) Bazin prepoznaje ovisnost filma o drugim umjetnostima i smatra da film ne treba odustati od svojeg prava da crpi iz drugih umjetnosti.

7

U posljednjih desetak godina pojavilo se mnoštvo aktivističkih interaktivnih dokumentaraca i projekata koji su zamišljeni kao direktan odgovor na društveno-političke promjene

Interaktivni dokumentarizam i sposobnost djelomičnog mijenjanja slike i filma od strane korisnika dovode do toga da značenje više nije jednoznačno te se tako dekonstruiraju pozitivističke konstrukcije znanja, a film postaje sličan Ecovu otvorenom djelu, kao neka vrsta teksta bez granica. Novomedijski dokumentarci napuštaju model linearne naracije kao i dominantni Božji glas komentara,<sup>8</sup> sve se češće koristi elektronička nelinearna montaža, digitalni efekti, a kauzalnost i motivacija više nisu nužni za praćenje filma. To se najbolje vidi na primjeru dokuigre, podvrste novomedijskog dokumentarca, u kojoj se vidi miješanje estetike dokumentarnog filma i videoigara. U jednom takvom filmu, *Fort McNovac (Fort McMoney, David Dufresne, 2013)*,<sup>9</sup> gledatelj nije pozvan samo promatrati nego i sudjelovati, da se igra i sam bira tijek filma, intervjuje s ljudima i teme koje ga zanimaju. U drugim vrstama interaktivnog dokumentarizma ili takozvanim dokumedijima (Winston, Vanstone i Chi 2017) film postaje proces, prikaz zbilje kreiran u suradnji s gledateljima/korisnicima koji postaju aktivni sudionici u stvaranju audiovizualnog prikaza. Međutim, granice i razine do kojih je gledateljima/korisnicima omogućeno mijenjanje sadržaja nisu uvijek ni jasne ni iste za sve projekte i ovise o redatelju, što zapravo implicira da je potpuna interaktivnost i demokratizacija medija iluzija jer pravila definira redatelj koji limitira korisnikove opcije, a time i ideja digitalnih medija kao tehnika potpune slobode postaje utopija. Neki redatelji dozvoljavaju korisnicima da dodaju kadrove, rade promjene unutar kadrova ili mijenjaju njihov redoslijed, kao *Projekt Johnny Cash (The Johnny Cash Project, Chris Milk, 2010.)*,<sup>10</sup> što zapravo destabilizira značenje filma i otvara ga mnogostrukim interpretacijama, a to zahtijeva preispitivanje tradicionalnog poimanja dokumentarnog filma. Digitalni mediji doveli su do liberalizacije narativne strukture u interaktivnom dokumentarcu, ali ne s ciljem da izbrišu naraciju u dokumentarnom filmu, već da omoguće gledateljima da stvaraju vlastite naracije i interpretacije podrivajući autoritativni glas redatelja. Interaktivni dokumentarizam otvara mnoga pitanja koja se tiču odgovornosti, inkluzivnosti, moći, višeglasja.

Pojava digitalnih kamera i uređaja za snimanje, računalnih programa za montažu i Interneta izrodila je niz novih mogućnosti. Snimke snimljene mobitelom, videoradovi od nekoliko sekundi, videodnevni i druge nove tehnologije šire mogućnosti, baš kao što interaktivni dokumentarci predstavljaju radikalnu alternativu svim dokumentarcima koji imaju fiksnu i konačnu formu. Novomedijski dokumentarni film nastaje isprepletanjem različitih medija i novih tehnologija, slojeva zvuka i slike, ali to nužno ne pretpostavlja da je dokumentarac u krizi i da je njegov identitet doveden u pitanje jer ne ovisi isključivo o indeksnoj kvaliteti slike. Kao što smo vidjeli iz nekoliko navedenih primjera, digitalni mediji nisu uništili stare medije pa je i korištenje digitalnih tehnologija manje radikalno i prijetće za prirodu filma, nego što se to u početku činilo. Nije se ostvarilo ni zloslutno predviđanje Briana Winstona s kojim završava svoju knjigu *Claiming the Real (2006)* o digitalnoj tehnologiji koja će, zbog svojih mnogobrojnih mogućnosti manipuliranja fotografskim i filmskim slikama, potpuno uništiti potrebu dokumentarca za profilmskom stvarnošću. Ova epistemološka kriza nije se dogodila, a primjeri korištenja 3D tehnologije u dokumentarnom filmu te novomedijski dokumentarci dokaz su da novi mediji otvaraju nova polja i mogućnosti u filmskom prikazu. Novomedijski dokumentarci ne moraju nužno izgubiti vezu s profilmskom zbiljom, a digitalne tehnike mogu pojačati efekt stvarnosti, a da se ne udaljuju od vanjskog referenta, kao što je slučaj kod Herzoga. Zahvaljujući novim

medijima, film je premostio ograničenja fotografskog prikaza i otvorio nove puteve za realizaciju svojih prikazivačkih potencijala, što pokazuju filmovi redatelja kao što su Werner i Mograbi. Većina spomenutih novomedijskih filmova slijedi osnovne tendencije dokumentarnog filma, ali uz pomoć novih medija i tehnologija pomiču granice prikaza korištenjem različitih metoda i formata, što ne treba biti shvaćeno kao prijetnja statusu dokumentarnog filma, već kao širenje njegovih mogućnosti i jačanje njegove uloge i važnosti u društvu u kojem postaje vidljiviji i važniji zahvaljujuću novim medijima i lakšoj distribuciji i kontaktu s gledateljima, što je naročito važno za aktivističke i političke dokumentarce.

## Literatura

Aston, Judith; Gaudenzi, Sandra; Rose, Mandy (ur., 2017), *I-Docs. The Evolving Practices of Interactive Documentary*, Wallflower Press, Columbia University Press, London, New York.

Austin, Thomas; de Jong, Wilma (ur., 2008), *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*, McGraw Hill Open University Press, New York.

Bazin, André (2005 [1958]), *Che cosa è il cinema?*, preveo Adriano Aprà, Garzanti, Milano.

Beattie, Keith (2004), *Documentary Screens. Non-Fiction Film and Television*, Palgrave Macmillan, New York.

Berry, Chris; Xinyu, Lu; Rofel, Lisa (ur., 2010), *The New Chinese Documentary Film Movement: For the Public Record*, Hong Kong University Press, Hong Kong.

Bettetini, Gianfranco (2001), *L'audiovisivo: dal cinema ai nuovi media*, Bompiani, Milano.

Bolter, Jay David; Grusin, Richard (2000), *Remediation. Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge (MA).

Carroll, Noël (1996), *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, Cambridge.

Carroll, Noël (2003), *Engaging the Moving Image*, Yale University Press, New Haven, London.

(*Hotel s 4 zvjezdice /4 Stelle Hotel/*, Valerio Palermo, Paolo Muscella, 2014.; *18 dana u Egiptu /18 Days in Egypt/*, Yasmin Mehta, Jigar Elayat, 2011., i drugi). Oni su neka vrsta politički angažiranog filma s definiranim društvenim ciljevima. Ono što razlikuje ove filmove i projekte od klasičnog aktivističkog dokumentarca je višeglasje, kolaboracija s gledateljima i njihovo aktivno sudjelovanje, različiti prikazi suvremenog društva, participacija gledatelja u stvaranju zajedničkog projekta.

8

Božji glas sintagma je koja se koristi za glas autoriteta, sveznajućeg komentatora, koji opisuje situacije, iznosi argumente, ponekad sugerira rješenja i gledašta te navodi gledatelja da im se prikloni. Ova vrsta komentara tipična je za britanski dokumentarac 1930-ih godina (npr. *Pjesma Cejlona /Song of Ceylon/*, Basil Wright, 1934.; *Noćna pošta /Night Mail/*, Basil Wright, Harry Watt, 1936. i drugi), ali se

učestalo pojavljuje i kasnije u povijesti dokumentarnog filma (1950-ih, 1960-ih i 1970-ih godina), naročito u televizijskom i znanstvenom dokumentarcu, a česta je pojava u izlagačkom modusu te se povezuje s objektivnošću i sveznanjem.

9

Film je sniman 60 dana na 22 lokacije i sastoji se od 55 intervjua sa stanovnicima gradića Fort McMurray u Alberti u Kanadi koji je treći u svijetu po rezervama nafte i u koji dolaze ljudi u potrazi za bogatstvom. U gradiću se miješaju novopridošlice i lokano stanovništvo, a u filmu se vide i borbe koje se vode između naftnih kompanija i organizacija za zaštitu okoliša. Dostupno na: <https://docubase.mit.edu/project/fort-mcmoney/> (pristupljeno 9. 6. 2020.).

10

Dostupno na: <http://www.thejohnnycashproject.com/> (pristupljeno 8. 6. 2020.).

- Gilić, Nikica (2007), *Filmske vrste i rodovi*, AGM, Zagreb.
- Juhasz, Alexandra (2008), »Documentary on YouTube«, u: Austin, Thomas; de Jong, Wilma (ur.), *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*, McGraw Hill Open University Press, New York, str. 299–312.
- Ellis, John (2012), *Documentary, Witness and Self-revelation*, Routledge, Taylor and Francis Group, London, New York.
- Kracauer, Siegfried (1997 [1960]), *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Princeton University Press, Princeton.
- Manovich, Lev (2005 [2001]), *Il linguaggio dei nuovi media*, preveo Roberto Merlini, Edizioni Olivares, Milano.
- Müller, Jürgen E. (2010), »Intermediality and Media Historiography in the Digital Era«, *Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies* 2 (2010), str. 15–38.
- Nagib, Lúcia; Jerslev, Anne (ur., 2014), *Impure Cinema. Intermedial and Intercultural Approaches to Film*, I. B. Tauris, London, New York.
- Nichols, Bill (2017), *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington.
- Pavličić, Pavao (1988), »Intertekstualnost i intermedijalnost: tipološki ogleđi«, u: Maković, Zvonko et al. (ur.), *Intertekstualnost i intermedijalnost*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, str. 157–195.
- Pethő, Ágnes (2011), *Cinema and Intermediality. The Passion for the In-Between*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle.
- Plantinga, Carl (1997), *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press, New York.
- Prince, Stephen (2012), *Digital Visual Effects in Cinema. The Seduction of Reality*, Rutgers University Press, New Jersey.
- Rodwick, David N. (2007), *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, Massachusetts, London.
- Turković, Hrvoje (2010), *Nacrt filmske genologije*, Matica hrvatska, Zagreb.
- Turković, Hrvoje (1996), *Umijeće filma*, Hrvatski filmski savez, Zagreb.
- Turković, Hrvoje (1986), *Strukturalizam, semiotika, metafilmologija*, Filmoteka 16, Zagreb.
- Zimmermann, Patricia R. (2018), »Thirty Speculations Toward a Polyphonic Model for New Media Documentary«, *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 15 (2018), str. 9–15. Dostupno na: <http://www.alphavillejournal.com/Issue15/ArticleZimmermann.pdf> (pristupljeno 16. 6. 2018.).
- Winston, Brian; Vanstone, Gail; Chi, Wang (2017), *The Act of Documenting. Documentary Film in the 21st Century*, Bloomsbury Academic, London, New York.
- Winston, Brian (2006), *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*, British Film Institute, London.

**Etami Borjan**

**Challenges of Documentary in the Age of New Media**

**Abstract**

*The arrival of the digital technology in the documentary has changed the existing modes of production, distribution and reception. Some film scholars see the digital as a threat to indexically-based photographic realism and believe that this feature is neglected or lost in the digital image. New media and technological changes have always been quickly embraced by documentary filmmakers from the early days till today since they provide more possibilities in filmmaking and also invite the users (viewers) to be more active. New media documentary comes out as a result of the interplay of different media and new technologies, but that does not necessarily lead to the crisis of representation, and the use of digital technologies is less radical and threatening to the nature of cinema than it was first voiced in scholarship.*

**Keywords**

digital documentary, interactive documentary, i-doc, new media documentary, remediation