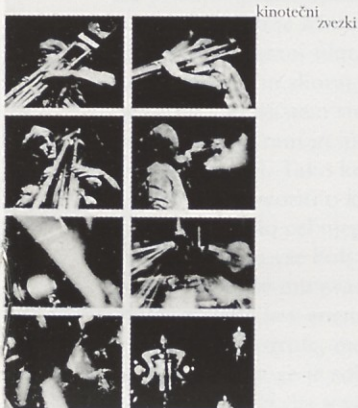


# montažna mašina

Andrej Šprah, *Dokumentarni film in oblast: vprašanje propagande in neigrane filmske produkcije v času med oktobrske revolucije in drugo svetovno vojno*, Slovenska kinoteka (zbirka Kinotečni zvezki, št. 4), Ljubljana, 1998



kinotečni zvezki

## Dokumentarni film in oblast

Andrej Šprah

"Gospodarji so že davno izginili z obličja zemlje in tudi od kreatorjev podob se še poslednji pripravljajo na dolgo potovanje. Kar je ostalo, so podobe. (...) Odmevi pa se le molče spominjajo svojih krikov." Citat bi kaj lahko bil uvodni motto pesniške zbirke ali odlomek fin-de-sièclovskega apokaliptičnega esejaja – pa ni ne eno ne drugo. Je sklepna misel uvoda v knjigi Andreja Špraha *Dokumentarni film in oblast*. Ob branju Šprahovega diplomskega teksta, ki je v knjižni obliki izšel pri Slovenski kinoteki, pride nehote na misel teoretski prvenec Mladena Dolarja, *Struktura fašističnega gospostva*, ki je izšel pri Analecti pred šestnajstimi leti. Zelo redko se namreč zgodi, da bi sklepno študijsko pisanje že kar takoj lahko postalo uvodno študijsko branje prihodnje generacije. V obeh primerih analiza nekega natančno zamejenega historičnega fenomena pričanja s sistematičnim, skoraj shematičnim kazalom, da bi se skozi premene posameznih poglavij prelevila v pričevanje o veliko širših razsežnostih celega problemskega polja (tam totalitarnega gospostva, tu samega statusa filmske "realnosti"). Še več, upal bi si celo "posumiti", da oba avtorja družijo tihi dolg angažirani sistemati, ki smo je bili študentje filozofije deležni na predavanjih dr. Božidarja Debenjaka. Kot bi se iz poglobljenih prebiranj Heglovega *Uvoda v Fenomenologijo* in Marxovih *Očrtov* na dolgi rok rodil stil, v katerem se suvereno poznavanje teme prepleta s kritično analizo, kjer se fenomen po definiciji jasnijsko skozi vpetost v produkcijska razmerja in kjer se nenazadnje posluš za jezikovne finese meša z ugodjem teksta. Vse to najdemo na straneh Šprahove knjige, oplemeniteno z dostojno, prav vpljudno skromnostjo diskurza, ki se ne tolče po prsih, temveč raje treplja po ramenih.

Zato velja Šprahovi analizi pripisati izraz, ki ji gre: je klasičen primer historičnega materializma. Tako avtor že uvodoma utemelji svoje delo na predpostavki, "da se dokumentarni film že zaradi svoje 'narave' nahaja v sferi družbenih praks, ki iščejo svoj izraz v razmerju z dejanskim dogajanjem v pojavnih realnostih". Dejstvo, da so vse projekte, ki jih obravnava, omogočala sredstva vladnih ustanov, pa namesto zapletanja v večne dileme med subverzivnostjo znotraj sistema in slepo idolatrijo raje hudomušno reflektira z dvoumnim stavkom: "Svoboda, ki jo nudi razporek mošnje, je v svetu filmskega pogojena predvsem s širino samega razporka, a v njej ni podložnost roki, ki ga oži ali širi, nič manjša kakor tam, kjer se pokoravajo despotstvu zakonitosti tržišča." (str. 12). Šprah seveda ne skriva, da ga zanimajo predvsem tisti primerki dokumentarnega filma, ki jim lahko pripiše socialno angažiranost. Še več, v samo definicijo dokumentarnega že vpiše angažma: "kot dokumentarna v najsposlošnejših okvirih pojmuje tista ustvarjalna hotenja znotraj neigrane filmske produkcije, ki so nastajala v odnosu do družbenih gibanj in socialnih statusov sočasne realnosti; ki torej niso bila zgolj hladni nezainteresirani posnetki neposredne realnosti, temveč vpis vanjo in opredeljujejo to nje." (str. 10).

In kako se avtor poda skozi to izjemno dinamično obdobje 20. stoletja, ki ga zamejuje že njegov podnaslov: od oktobrske revolucije do 2. svetovne vojne? Osnovna shema je jasna: ponudim vam štiri države, v vsaki od njih po eno filmsko gibanje, v vsakem od njih po enega avtorja, za vsakega od njih pa vam dam še obris poetike in oris tedanje politike. Tako pridemo do naslednjih verig:

**Rusija** – kinoki – Dziga Vertov – kino-oko – NEP

**Anglija** – documentary film movement – John Grierson – re-kreacija realnosti – Velika depresija

**Amerika** – Frontier Films – Pare Lorentz – dokumentarni duh časa – New Deal

**Nemčija** – Reichfilmkammer – Leni Riefenstahl – estetizacija politike – vzpon nacizma

V skrajni konsekvenci se tako štiri zarezave v čas izkažejo celo za spoprijem s štirimi ideologijami 20. stoletja: socializmom, konzervativizmom, liberalizmom in nacizmom! Šprah si ne obotavlja zaradi preglednosti posamezna gibanja omejit na ključno avtorsko figuro, saj mu prav ta redukcija omogoča, da se namesto z vzajemnimi odnosi in vplivanji filmarjev vsakič znova podrobneje ukvarja predvsem z razmerjem med figuro avtorja na eni in monolitom režima na drugi strani. Tako se torej skozi knjigo kot ključno vprašanje postopoma gradi slutnja neke vzajemne prevare med dokumentaristom in oblastjo: oblast nikoli ne dobi od avtorja samo tistega, za kar ga je angažirala, temveč vedno še nek avtorski presežek; toda tudi on nje nikoli ne najde zgolj tam, kjer jo išče, temveč se mu vsakič pritihtopi tudi tja, kjer je raje ne bi videl. Od tod tudi navidezni oksimoron, ki ga Šprah uporablja in obenem reflektira njegovo uporabo: propagandni dokumentarec. Tisto, kar bi se lepi duši neokrnjene ustvarjalne svobode zdelo svetoskrunstvo (kako je vendar objektivni dokument lahko propaganda?), se izkaže kot izvrsten nastavek teoretske analize – saj prav Šprahova "svoboda z zadržkom" omogoči, da se debata razveže preizpraševanja domnevne objektivnosti filmskih podob in preusmeri na specifično avtorsko poetiko. Tako je dovolj paradokсно dejstvo, da se šele v trenutku, ko v dokumentarcu prepoznamo propagandne razsežnosti, ko ga torej odrešimo zaveze "resničnosti", zares odpre možnost razumevanja posameznega ustvarjalnega akta – v vsej njegovi neponovljivosti, individualnosti in dogodkovnosti. Mislim, da gre tako razumeti tudi Šprahov namig iz sklepnega poglavja o vidikih propagande: ker dokumentarec ostaja predvsem tekst, je "njegova 'smrtonosnost' nevarnejša, resničnejša v tej njegovi 'tekstualni' razsežnosti, kot znotraj razmerja z neposredno realnostjo" (str. 143). Šprah dodaja, da je prav v tej tekstualnosti dokumentarni film najbližje fikcionalnemu, kolikor omogoča formalna in ideološka preoblikovanja. In ko danes gledamo **Moža s kamero, Pesem Cejlona, Mesto ali Zmagoslavje volje**, nas veliko bolj kot o dobi in njeni "resničnosti" ti filmi poučujejo prav o samih sebi: o neverjetni formalni svobodi, ki se je znala vgnezditi v svobodo-zadržkom; o individualni zavezi njihovih avtorjev; a tudi o nekem ljudstvu, ki ga še ni bilo, a so ga ti filmi znali generirati (deleuzovski *peuple à venir*).

Tudi zato se Šprahova knjiga bere lepo, a melanholično, če ne celo žalostno: ker uprizarja čas, ki je še upal, da bo lahko film spreminjal svet. Danes, ko se je ta up realiziral kot obup, ko vsakih pet minut televizije obrne okoli cel svet, tega žal nihče več ne upa. Vez, ki je nekoč vezala film in svet, se je dokončno pretrgala – pa ne zato, ker bi se izgubila vsak po svoje, temveč ker sta se vzajemno posrkala in požrla. V času popolne medijske manipulacije in virtualizacije realnosti se je zato izjemno poučno tu in tam spomniti, da se "izobraževanje ukvarja z odpiranjem uma, 'propaganda' pa z njegovim zapiranjem" (Richard Taylor). Lepota Šprahove knjige o propagandi in oblasti je v tem, da si prizadeva um odpirati: s strogostjo stila in bogatostjo opomb. In če bi moral izbrati pasažo, pri katerih je videti največji "užitek v tekstu" samega avtorja, tedaj bi se brez obotavljanja odločil za strani, ki jih posveča "kino-pilotu" Dzigi Vertovu. V tem poglavju se na najboljši možni način zgosti tisto, kar odklikuje celo knjigo: natančna historična umestitev, spoprijem z izvornimi teksti (Vertov, Gan, Eisenstein), podrobna predstavitev filmov (*Mož s kamero, Simfonija Donbasa, Tri pesmi o Leninu*) in pregleden kompendij najbolj relevantne sekundarne literature (Leyda, Michelson, Vrdlovec, Krefc). A vse skupaj dobi pravi pomen šele, ko Šprah vse te elemente s svojevrstno montažno mašino sprime v gibljiv skupek, ki ga – natanko tako kot Vertova na filmu – poganjajo intervali, preskoki od enega gibanja k drugemu in ne gibanje samo. Za umetnost intervala pa velja, kar je nekoč sam Vertov zapisal v eno od Kino-resnic: "Samo delo lahko zaceli naše rane."

**Stojan Pelko**