

Katja Čičigoj

Dokumenti o sodobnem fašizmu

14. Festival
dokumentarnega
filma Ljubljana
(22.-29. 3. 2012)

Tahrir 2011 - dober, grd in politik

»OD VSEGA ZAČETKA ME NI ZANIMALO PROIZVAJANJE DOLOČENIH RESNIC, KJER SE BODISI OBELODANIJO RAZLOGI ALI MOTIVI ZLOČINCEV ALI PA SE PREPROSTO RAZGALI TRAVME ŽRTEV ZA NAŠ VOAJERISTIČNI POGLED. BOLJ ME JE ZANIMALO POKAZATI, KAKO MUČENJE PRONICA V VSAKDANJE ŽIVLJENJE, RAZISKATI TRAJNOST NJEGOVE MOČI NAD ČLOVEKOM.«¹
(Mantas Kvedaravičius)

Misel litvanskega režiserja Mantasa Kvedaravičiusa verjetno dobro opisuje občutljivo vprašanje dokumentarnega pristopa k prikazovanju zatiranja. Kako se ogniti voajerizmu, »pornografiji nasilja«, kot bi dejal Kvedaravičius, ki že tako prežema sodobno medijsko kulturo? Kako prikazati tegobe ljudi pod takšnimi ali drugačnimi represivnimi režimi, ne da bi podlegli njihovi viktimizaciji? Kako osvetliti dogajanje, ne da bi film spremenili v novinarski razlagalni dokument? Določeni filmi iz tekmovalnega in spremljevalnega programa letošnjega FDF so vsak na svoj način, z lastnim pristopom k razkrivanju sodobnih fašističnih mehanizmov v družbi, podajali odgovore na ta vprašanja.

Nasilje negotovosti

Barzak (Barzakh, 2011, Mantas Kvedaravičius)
Naslov filma je aluzija na teološki koncept iz Korana: Barzak je na vodo vezana oznaka za prostor med življenjem in smrtjo. Ta prostor naseljujejo prebivalci Čečenije še danes, kljub dozdevni

»normalizaciji« razmer (razmahu turizma in potrošniške kulture v večjih mestih). Na status živih mrtvecev pa niso reducirani le preštevilni izginuli, temveč predvsem njihovi svojci, ki že več let živijo v negotovosti, upajoč na njihovo vrnitev, obupavajoč nad verjetnostjo njihove smrti. Ruske oblasti ne premorejo toliko milosti, da bi prebivalce rešile negotovega limba, jim omogočile žalovanje in nadaljnje življenje. *Barzak* razkriva »afektivno politiko« (kot prevladujoči modus delovanja sodobne »družbe kontrole« označuje Brian Massumi) ruskih oblasti na čečenskem ozemlju: na eni strani gre za ohranjanje konstantnega stanja terorja s pomočjo represivnih domnevno antiterorističnih zakonov, ki omogočajo opazovanje in aretacijo vsakega po mili volji, na drugi strani pa spodbujajo »politiko upanja« (na to, da so svojci še živi), s čimer zabrisujejo odgovornost za represivna dejanja in ohranjajo prebivalstvo v stalni negotovosti in nemoči. Ta afektivna politika pa na platno ne pride v kaki pojasnjevalni obliki beleženja delovanja oblasti, temveč nasprotno: zapisuje se v telesa in misli prebivalcev, ki na filmu dobijo obliko poetičnih, aluzivnih, kot sence tavajočih podob iz nekega drugega kraja in časa: Barzaka.

Fašizem s humanim obrazom

Posebni let (Vol spécial, 2011, Fernand Melgar)
Ruska federacija pa ni edina evropska država, ki si dovoljuje represivne ukrepe proti prebivalstvu. Kljub demokratični pravlji o svobodi in enakosti v postsocialistični Evropi, so hierarhije in izključitve na dnevnem meniju velike večine evropskih držav, celo in predvsem oaze miru in blagostanja – Švice. »Danes v Evropi poteka prikrita vojna proti imigraciji. V mnogih državah so slednjo povzdignili na raven

1 <http://www.barzakhfilm.com/interview>



Barzak

zločina. Evropa zapira meje do točke, ko se spreminja v zapor, tako za paznike kot za zapornike,«²pravi režiser Fernand Melgar, ki se je po svojem odmevnem dokumentarnem filmu *Trdnjava* (La forteresse, 2008) odločil posneti še en film o notranjem Drugem Evrope, ki se zdi že kar konstitutiven za njeno (puritansko in prikrito rasistično) identiteto. Melgar je dobil popoln dostop do centra za prosilce za azil v švicarskem mestecu Frambois in to tudi s pridom uporabil. Snemalna ekipa se je spremenila v nemega opazovalca dogajanja in obsežno gradivo prelevila v observacijski dokumentarec, ki ne podcenjuje gledalca z nizanjem podatkov, razlag, kaj šele sodb, pa tudi ne z intervjuji in govorečimi glavami. Kamera postane le še eden od prebivalcev centra, prav zaradi hladne odsotnosti komentarka pa prikrita represija vznikne s še večjo močjo, saj je njeno osmišljanje prepuščeno gledalcu samemu. Paradoksalno je najbolj boleče spoznanje o specifični tega dobro upravljanega represivnega sistema: ta namreč ne temelji na eksplicitnem psihičnem ali fizičnem nasilju, nasprotno. Iz vseh por paznikov centra se kar cedi humanistično sočutje do prosilcev za azil. Nenehno slišimo besede: »Tudi nam je hudo, da morate oditi«, »Tako je bolje za vas« in »Nič se vam ne bo zgodilo v vaši domovini« (od koder azilanti bežijo iz verskih ali političnih razlogov ali ker divjajo vojne). In skorajda ni dvoma – pazniki v to tudi verjamejo. Ponovno smo priča maksimi, ki se je izkazala že ob procesih nacističnih častnikov pred pol stoletja: ključ za brezhibno delovanje represivnega aparata je prelaganje odgovornosti do točke nedoločljivosti. Pazniki zgolj opravljajo svoje delo – dobro in humano. Njihova prijaznost pa je podobna maska kot prosperiteta Čečenije, o kateri govori režiser *Barzaka*: slepilo za resnične psihične muke, ki jih doživljajo prosilci (ki so lahko v Švici že desetletja, z družinami, plačujejo prispevke itd.). Tudi policisti, ki prosilce spremljajo na posebnem letu ob njihovi prisilni repatriaciji, opravljajo svoje delo, in to dobro, učinkovito. A včasih »malo« manj humano: na enem letu je zaradi pretirane omejitve gibanja, strahu in poniževanja umrl eden od prosilcev. In tu smo tudi pri neposrednemu učinku kritičnih dokumentarcev na realnost: po predvajanju filma v Locarnu so odredili opazovalce iz cerkve, ki bodo preverjali »humanost« ravnjanja z azilanti na »posebnem letu«. Korak naprej k humanizaciji represije (še pomnimo Ženevsko konvencijo?).

Nasilje gotovosti

Čakanje na usmrtilcev (Into the Abyss, 2011, Werner Herzog)
Če bi lahko v prej obravnavanih situacijah prepoznali delovanje že

omenjene »politike upanja« (negotovosti in neskončnega upanja na rešitev), pa nad obsojenci s smrtno kaznijo v ZDA deluje »politika brezupa«. Werner Herzog se je ponovno podal na raziskovanje pokrajn duha, ki jih je zaznamovala prav ta brezupna gotovost lastne smrti. Pri tem mu ne gre toliko za kak dejanski aktivizem – Herzog kot Nемеc ne želi izražati sodb nad zakonodajo tuje države in zgolj izraža »spoštljivo nestrinjanje s smrtno kaznijo«, kot pove na začetku vsake epizode – temveč prav za razgrnitev psihologije obsojencev, tako v zvezi z zagrešenim zločinom kot s prestajajočo kaznijo. Herzog sicer ponudi razmeroma konvencionalen portret obsojencev s pomočjo intervjujev kaznjencev, njihovih svojcev, tožilcev in odvetnikov (v slogu govorečih glav), ki jih spremlja njegov komentar v offu. Vseeno pa Herzogu uspe zabeležiti nekaj resničnih trenutkov vpogleda v človeško psihologijo in zaporniški ter pravni dispozitiv, ki nakazuje na absurdno resničnost smrtne kazni: v eni kasnejših epizod na tožbo tožilke, da skuša Herzog prikazati žrtve v »človeški« luči, ji ta odgovori: »Ne skušam jih prikazati v človeški luči – oni preprosto so ljudje.«

Konec nasilja?

Tahrir 2011 – dober, grd in politik (Tahrir 2011: the Good, the Bad and the Politician, 2011, Ayten Amin, Tamer Ezzat, Amr Salama)
Eden od modusov prikaza represije na filmu ni le njena denunciacija, temveč včasih tudi – praznovanje njenega konca. K tem svetlejšim notam se nagiba triptih treh mladih egiptovskih režiserjev, ki so na filmski trak ujeli dogajanje okoli nedavne arabske pomladi, vsak iz svojega kota: Amin se je lotil »dobrih«, protestnikov; Ezzat »grdih«, policistov in vojske; Salama pa »politika«, Mubaraka. Medtem ko prvi del prežema vzneseno vzdušje skupnega revolucionarnega vrvenja, oblikovanja novih načinov sobivanja na trgu Tahrir (bolnice, hrana, higiena, medijski center itd.) prek pripovedi mladih protestnikov, zadnji prinaša nadvse humorno, satirično, manj realistično kolažirano pripoved o Mubarakovem odstopu v obliki recepta: »10 pravil, kako postati diktator«, med katerimi se znajde tudi pobarvati si lase, retuširati fotografije, skrbno vaditi govore. Osrednji del, najbolj temačen, četudi formalno precej konvencionalen (spet govoreče glave), pa je z vidika analize dispozitivov represije tudi najzanimivejši. Ponovno se pojavi že večkrat omenjena maksima: prelaganje odgovornosti kot osrednja tehnika delovanja represije. Od policistov seveda slišimo: »Opravljal sem samo svoje delo«, »Če ne bi jaz tega počel, bi kdo drug« ipd. Zveni znano?

To ni diktatura?

To ni film (In film nist, 2011, Jafar Panahi, Mojtaba Mirtahmasb)
»Biti bolj papeški od papeža« ali »subverzivna nadidentifikacija« sta dva pojma, ki morda približno označujeta to, česar Panahi ni posnel (je pa bil posnet na njem). Čakajoč na razrešitev apela, se je iranski cineast držal absurdne obsodbe do črke – 6 let zapora, 20 let prepovedi snemanja filmov in potovanja iz države – in res ni posnel filma. V filmu, ki ga je na kamero ujel njegov večkratni pomočnik režije in tudi sam režiser Mirtahmasb (ki je sedaj zaradi tega tudi sam v kazenskem postopku), je Panahi zgolj igral in pripovedoval o scenariju, na podlagi katerega je bila izdana prepoved. Kar se začne kot cinéma vérité sekvenca o vsakdanu Panahija v hišnem priporu (zajtrk, klic odvetnice, legvan, sosedi), se kmalu sprevrže v meditacijo o naravi (filmske) reprezentacije in njenemu odnosu do realnosti – stalna tema Panahijevega opusa. Aluzija na Magrittovo



Posebni let

sliko *To ni pipa* (1928/29) tako ni zgolj intelektualistična šala in tudi ni to le način, da bi se ognil sodnemu pregonu zaradi kršitve prepovedi. Je oboje, pa vendar je tudi filmska verzija Magrittove slike, ki zastavlja sorodna vprašanja, le da so tokrat vezana na filmski medij. Je film brez režiserja (o režiserju) še film? Je pripovedovanje scenarija ob gibanju na lokaciji iz lepilnega traku (v stilu *Dogvill* [2003, Lars von Trier]) že film? Je dokumentacija življenja režiserja v hišnem priporu res dokument? Panahijev videoesej je, gledan skozi optiko dokumentarnega filma, še najbliže performativnemu dokumentarcu. Kot ugotavlja Panahi kmalu po začetku, je moral za pomoč prositi prijatelja, saj se mu je zdelo, da je šlo pri prejšnjem observacijskem načinu za pretvarjanje. Ob prisotnosti snemalca pa sam dialog razkriva (deloma fiktivno oz. performativno) naravo filmskega dispozitiva in realnosti, ki se pred njim odvija: Panahi se seveda vselej zaveda kamere, in četudi mnogo stvari po naključju vstopi v njegov omejeni svet med štirimi stenami (sosedu s psom, ženinu klic, študent, ki odnaša smeti, praznovanje, ki zveni kot vojaška operacija itd.), jih vselej s svojo večino režiserja (četudi tokrat pred kamero nastopa) vodi tako, da iz njih izcimi najbolj zanimanja vredne zgodbe in pripetljaje. To ni film, je eksperiment o potencialih filmskega medija v skrajno omejenem okolju in produkcijskih (ne)zmožnostih; je esejistična meditacija o naravi reprezentacije in obenem portret moža, ki mu je odvzeta svoboda ustvarjanja, ki se ji ne more odreči. Je film, ki to ni.

Dokumentarni film kot dokument in intervencija v pogosto represivno »stanje stvari« je seveda zgolj ena od možnosti, ki jih ta nefiktivni žanr ponuja. Letošnji Festival dokumentarnega filma je

prikazal še mnoge druge – od dokumentacije okoljskih katastrof (*Fukušima: nikogaršnja cona* [Mujin chitai, 2012, Toshi Fujiwara]) do retrospektive dokumentarcev; od portretov (*George Harrison: Živeti v stvarnem svetu* [George Harrison: Living in the Material World, 2011, Martin Scorsese], *Disfarmer: Portret Amerike* [Disfarmer: A portrait of America, 2010, Martin Lavut]), prek krajinskih meditacij (*Živeli antipodi!* [iVivan las Antipodas!, 2011, Viktor Kossakovski]), do portretov-krajin (portreti kadilcev v režiji mojstra krajinskih dokumentarcev Jamesa Benninga *Dvajset cigaret* [Twenty Cigarettes, 2011]) ... A eden od največjih potencialov, ki jih (če jih) morda nosi film kot množični medij in obenem sredstvo dokumentarnih konstrukcij realnosti, je vivisekcija družbenih represij v vsaki obliki. Tej je ostal zvest tudi 14. FDF.

Nagrado, ki jo podeljuje Amnesty International Slovenija, je žirija 14. FDF »ex aequo« podelila dokumentarnima filmoma *Barzak* in *Posebni let*. *Barzak* je dobil nagrado Amnesty International že na Berlinalu 2011, pred kratkim pa ga je za film leta proglasila tudi litovska zveza snemalcev.