



# najti pravo distanco

dokumentarni filmi  
v devetdesetih

Berlin, 9. novembra 1989. Svetovne TV mreže posredujejo prve posnetke prebivalcev vzhodnega Berlina, ki prosto prečkajo zahodnonemško mejo. Vznoseni obrazi: nekatere je dogajanje povsem prevzelo, drugi oklevajoče delajo prve korake v doslej neznan svet. Komaj nekaj tednov po berlinskih novembrskih dneh smo priče naslednji ekranizirani revoluciji. Bukarešta, 21. decembra: Ceaucescu govori množici z balkona Centralnega komiteja. Državna televizija dogodek prenaša v živo. Le nekaj dni kasneje, na božični dan 1989, televizija Rumanea libera (ista postaja z novim imenom) prenaša smrtno obsodbo diktatorja in njegove žene. In potem sledijo Trg nebeškega miru, operacija puščavski vihar, pobijanje civilistov, rakete zemlja-zemlja, samovodljive bombe, poslednji dnevi Sovjetske zveze, etnično čiščenje, vojskujoče se frakcije, Somalija, resolucije Varnostnega sveta, mirovni procesi, nov zemljevid sveta, medrasni spopadi v ameriških velemestih, sankcije, zaščitena območja, sodišče za vojne zločine itd. itd. In vsepovsod mednarodni opazovalci... Zdi se, da je zgodovina v zadnjih desetih letih dobila nov zagon. Začeli smo verjeti, da kamere, ki brez časovnega zamika pokrivajo svet, dejansko pišejo zgodovino. Pozabljali smo, da je pisanje zgodovine dejanje kontekstualizacije, ki poveže slike, zvoke, dogodke. Pri tem je selektivno. Izloči vse šume, elemente, ki so odvečni in le oslabijo možnost oblikovanja mnenja, opredeljevanja. Išče vzroke. Pretehta posledice. Izhaja iz želje po razumevanju in posredovanju razumevanja. Razkrije specifično stališče. Pokaže zgodovinopisčev odnos do tega, kar se dogaja, se je zgodilo ali se utegne zgoditi. Postavi ga/jo v njegovo/njeno okolje. Je reflektivno dejanje. Potrebuje distanco. Ali bolje: gre za poskus poiskati pravo

distanco. Snemanje dokumentarcev je zgodovino pisje in je zmeraj bilo.

In v tem pogledu ni temeljni cilj dokumentarcev v devetdesetih nič drugačen kot pri filmih, narejenih pred več kot sto leti. Spremenil se je le naš svet in način, kako ga dojemamo. Na zgodovino in pisanje zgodovine smo začeli gledati na drugačne načine. In zato so izrazi, s katerimi smo razločevali dokumentarnost ('realno', 'dejstvo', 'objektivnost',...) od fikcije, postali nekoliko zamegljeni. To je vse. V tem kratkem pregledu dokumentarne produkcije zadnjih desetih let ne nameravam (in niti ne morem) biti izčrpen. Izpostavil bom le nekaj filmov, ki ilustrirajo različne pristope k isti stari praksi, pa naj jo imenujemo pisanje zgodovine ali snemanje dokumentarnih filmov.

Ena najpopularnejših tem dokumentarnih filmov, narejenih na začetku devetdesetih, je bil, ne presenetljivo, propad bipolarnega svetovnega reda in nastanek 'družb v tranziciji'. Nekaj mesecev za tem, ko je BBC zbiral izjave vzhodnih Berlinčanov, ki so brez vizumov prihajali čez mejni prehod na zahod, je ista televizijska postaja povabila veterana dokumentarnih filmov Marcela Ophülsa, da posname film o teh zgodovinskih novembrskih dneh. Njegov dokumentarec jasno ilustrira različna pristopa, ki ju imajo na eni strani mediji in na drugi zgodovino pisec/filmar. Za izhodišče vzame posnetke iz BBC-jevega arhiva: podobe vzhodnih Berlinčanov, 'preprostih ljudi', ki oklevajoč podajajo svoje prve vtise o 'novem svetu'. Za razliko od televizije, ki jo zanimajo trenutne emocije, se je Ophuls odločil, da bo poiskal vse te (za medije) anonimne ljudi. Dal jim je imena, poklice, preteklost. Ta pronicljiv svetovljan in spretni inkvizitor uporabi isti princip pri intervjujih protagonistov bivšega režima (od Egon Krenza do Brechtove hčerke): v njih ne vidi abstraktnih predstavnikov starega sistema, temveč resnične ljudi, ki so v specifični situaciji ravnali na določen način. Moške in ženske, ki so odgovorni za svoje ravnanje. Ophuls se nikoli ne vzdrži izražanja svojih osebnih občutkov ob padcu zidu ali ponovni združitvi Nemčije (za razliko od medijev, ki se trudijo vzdrževati neke vrste 'objektivnostni standard'). Njegova montaža je energična, zabavna in neusmiljena. Ko Brechtova hči zanika svoje privilegirane zveze s Honeckerjevo garnituro, namesto komentarja ali dodatnega vrtnanja z vprašanji preprosto naredi rez in preskoči v arhivske posnetke, kjer jo vidimo sedeti v gledališču ob samem Honeckerju. Svoj razgovor z Egonom Krenzom občasno prekine z insertom papagaja, ki kriči 'langue de bois', ali vstavi histeričen smeh. Dodatne analize so odveč: ko s Krenzom in Schabowskim razpravlja o njuni 'nezvestobi' nekdanjemu voditelju v zadnjih dneh imperija, nam režiser preprosto pokaže odlomek iz Julija Cezarja. Čeprav je ton lahkoten, **Novembrski dnevi** (*November Days*, VB, 1990) izžarevajo več iskrenosti in vpogleda, kot ju lahko kdajkoli pričakujete od "televizijske resničnosti". Ophulsa očitno bolj zanima resnica za podobami kot tako imenovana resnica (dokazi) podob. Kaj nam na stotine in tisoče ur televizijskih informacij dejansko pove? Kakšno/čigavo resnico predstavljajo? V svojem filmskem eseju o medijih **Videogram neke revolucije** (*Videogramme einer Revolution*, Nemčija/Romunija, 1992) sta Harun Farocki in Andrej Ujica raziskovala pomen podob, ki jih proizvajajo mediji. Za svojo študijo slab teden trajajoče ekranizirane romunske revolucije sta v svoji

laboratorij oziroma montažno sobo vzela le obstoječi filmski material. V medijski pogled nista podvomila z uporabo/snemanjem "protikotov" *contre-champs* kot je to storil Ophuls, temveč sta ga izolirala. Pri tem sta zavestno prezrla vse, kar bi se utegnilo dogajati (ali se je dogajalo) zunaj ekrana. Analizirala sta prvo majanje znanega nosilca moči (državna televizija), kaos podob, ki je sledil (posneli so ga amaterski video navdušenci in snemalci državne filmske industrije), in pokazala nastajanje podob novih struktur moči (državna televizija). "*Najin namen je bil razvozlati množico podob in urediti sekvence na način, ki daje vtis, da so posnetki teh petih dni zabeleženi na enem in istem filmskem kolutu.*" Da so posneti kot del istega filma. Izdelava ene zgodbe, ene zgodovine.

Ujica je nadaljeval s preiskovanjem fenomena tranzicije. Ozadje njegovega filma **Izven sedanjosti** (*Out of the Present*, 1995) je propad Sovjetske zveze. Vsi se spominjamo satelitskih posnetkov iz Moskve poleti '91: kolone tankov, ki se valijo proti mestnemu središču, barikade pred rusko Belo hišo, Jelcinov prvi svetovni nastop... Ena medijskih stranskih predstav je bila tudi zgodba o kozmonavtu Sergeju Krikalevu, ki naj bi med prevratom ostal sam na vesoljski postaji MIR. Za svetovne medije je bila to krasna prisposoba za popoln ideološki in gospodarski propad ZSSR: sovjetski državljan, sam samcat, izoliran v vesolju, zapuščen od celega sveta, sam v praznini, brez možnosti za vrnitev v 'normalno' življenje. Torej? Resnična zgodba je bila nedvomno preveč banalna za medijsko eksploatacijo. Maja '91 so Krikaleva poslali na MIR skupaj s poveljnikom Anatolijem Artsebarskim in britansko gostjo, znanstvenico Helen Sharman. Gostujoči znanstveniki so običajno ostali na krovu teden dni, medtem ko se je zamenjala posadka. Artsebarski in Krikalev bi morala ostati v vesolju pet mesecev, toda zemeljska politika je te načrte spremenila...

Kozmodrom sovjetskega vesoljskega programa se nahaja v Kazahstanu. V tistem času si je Kazahstan prizadeval za neodvisnost in je zato vztrajal, da na naslednji misiji sodeluje kazahstanski gostujoči znanstvenik. Ker je bilo na vesoljskem plovilu prostora le za tri ljudi in ker so Avstrijci že rezervirali eno mesto za svojega gostujočega znanstvenika, so lahko na MIR poslali le enega od dveh članov nove posadke. Tako je moral Krikalev ostati v vesolju nadaljnjih pet mesecev. Ali povedano drugače, vsakodnevna zunajzemeljska rutina je navkljub divjemu pisanju medijev potekala povsem nemoteno. Res pa je, da je Krikalev zapustil Zemljo kot sovjetski, vrnil pa se je kot ruski državljan.

Ujica dojema *Iz sedanjosti* kot odisejado: "*Zdaj ne gre več za olimpske bogove, ki se prepirajo o padcu Troje, ampak za homo technicus, ki v nebesih izve za propad imperija.*" Zaradi odmaknjeni od težnosti zemeljskih razmer razvijajo kozmonavti med bivanjem v vesolju poseben, skoraj otroški odnos do spreminjanja barv 'tam spodaj'. Znanstvena fantastika ima z znanstvenimi dejstvi očitno le malo skupnega.

Sprememba moči na vzhodu je navdihnila tudi Chantal Akerman, da je posnela dokumentarec *D'Est* (Francija/Belgija, 1993). Kot pravi mojstri *direct cinema* sloga tudi ona ne komentira, ne analizira in ne razlaga tistega, kar vidi. Za razliko od njih pa tudi nima namena razkriti kompleksne realnosti svojih subjektov. Pokaže le svoj pogled na vzhod. Poetinja posname vse, 'kar jo gane'. Odrpito okno. Drevesa.



November days  
Marcel Ophüls

Avtomobile, ki vozijo mimo. Pokrajino, ki se razprostira pred očmi. Obraze. Akermanova je tujka na potovanju brez vodiča. Ženska z zahoda, ki potuje na vzhod. Ne razume govornice, zato jo poslušajo kot zvočni zapis poti. Njena kamera v počasnem tempu drsi po širnih pastoralnih pokrajinah in po ulicah mest. Pomika se po dolgih vrstah čakajočih ljudi, po železniški postaji, plesni dvorani, mimo radovednih množic. Tu in tam očita očigleden pogled, večinoma pa vdanost v usodo. Videti je, kot da bi vse prevečela melanholična otožnost. In potem se sredi množice, sredi enoličnega, natančnega in dolgotrajnega pogledovanja od strani, kamera ustavi in razkrije obraz, žensko, morda notranost kakšnega prostora. Potovanje, poudarjeno z obrazi, ki "izražajo nekaj nedotaknjene in tako drugačnega od prevladujoče uniformiranosti valovanja množic /.../ obrazi, ki izničijo občutek oropanosti in obupa..." (Akerman). Seveda so Ophulsovo raziskovalno novinarstvo, medijska analiza Ujice in poezija Akermanove radikalno različni pristopi. Marsikdo bi lahko celo trdil, da 'neortodoksno' delo Akermanove ne spada več v kategorijo dokumentarcev. Osebnost pa verjamem, da je dokumentarna praksa Marcela Ophülsa, Fredericka Wisemana, D.A. Pennebakerja, Chrisa Markerja, Raymonda Depardona, Johana van der Keukena, Chantal Akerman, Abbasa Kiarostamija, Abolfazla Jalilija, Victorja Kossakovskija, Michela Khleifija ali Nannija Morettija (da omenim le nekaj pomembnih imen) enaka. Kot nam je Robert Kramer povedal letos oktobra v Ljubljani: "V bistvu gre za tolmačenje sveta. /.../ Dokumentarec je način bivanja v svetu.

*Porodi ga želja biti na določenem mestu in razumeti tamkajšnje odnose. Bolj kot za kar koli drugega gre za zanimanje in radovednost. In navsezadnje morda za obupano potrebo stopiti iz sebe. Razlika med dokumentarci in fikcijo se v tem obdobju ne definira s klici k 'realnosti' ali 'objektivnosti'. Ne, kar ju razlikuje ima več opraviti z vprašanjem, kakšno vrsto izkušnje si nekdo želi, kaj dobi in kako veliko potrebo ima razumeti, kaj se dogaja okrog njega."*

#### Pod krinko dokumentarca

Potem ko smo v grobem očrtali dokumentarno prakso, je treba dodati, da se je v devetdesetih pojavilo nekaj novih oblik, ki ne sodijo v to prakso, čeprav trdijo nasprotno. Oblike, ki so nastale kot posledica trenutnega občutka zmedenosti o tem, kaj je resnica, neresnica, dejstvo ali fikcija. Ena teh oblik je znan fenomen. Zdi se, da se ciklično ponavlja. Govorim o (če uporabim star izraz) propagandi. Ni presentljivo, da je nemški režiser Ray Müller naredil svoj *Die Macht der Bilder: The Wonderful Horrible Life of Leni Riefenstahl* (1993) v devetdesetih. Preprosto zato, ker tega filma ne bi bilo mogoče narediti in prikazati v zgodnejšem obdobju. Čeprav Riefenstahlova v svojem življenju ni posnela niti enega dokumentarca, se Müller na vse pretege trudi, da bi dokazal nasprotno. Vemo, da nürnberškega shoda leta 1934 ni dokumentirala, ampak je bila scenaristka in propagandistka njegove vizualizacije. Uteležala je nacistično ideologijo. Da ni bila nacistka, bi lahko trdili samo v primeru, če bi rekli isto tudi za Goebbelsa. Toda ker je bila prvorazredna iluzionistka, so jo – za razliko od

ministra za propagando – lahko 'oprani krivde' z razsodbo: 'Ni izvajala nobene politične aktivnosti v podporo nacističnega režima, za katero bi jo bilo potrebno kaznovati.' Potem ko se je dve desetletji modro držala ob strani, se je Riefenstahlova vrnila z izdajo knjige fotografij *The Last of the Nuba*, kar je bila ponovna priložnost, da si popravi javno podobo. Tokrat je šla celo tako daleč, da je opisala obdobje nacizma kot 'za Nemčijo pogubna in zgodovinska trideseta leta', obdobje, v katerem je posnela 'dva izredna dokumentarca'. Spet ji je uspelo: bila je 'ponovno odkrita' in najuglednejše filmske revije so objavile vrsto hvalnic njenemu delu. Toda v sedemdesetih je bilo še precej kritikov, ki so se spominjali njenih pravih značilnosti. Navsezadnje je bil fašizem še zmeraj relativno nesprijemljiv, revizionizem pa še ni bil predmet razprav. Eden najboljših esejev iz tega obdobja je bil 'Fascinating Fascism' Susan Sontag, ki demistificira fašizem. Dvajset let kasneje pa je napočil pravi čas.

Devetdesetletna Riefenstahlova je lahko predstavila zadnjo, popravljeno verzijo svoje zgodbe. V Müllerjevi moteče fascinanti triurni apologiji kar cveti. Končno lahko na dolgo in široko razlaga, kakšna perfekcionistična umetnica je bila, kakšno smolo je imela, da je delala v napačni državi ob napačnem času itd. Taborišča? Kot vsa njena generacija seveda o tem ni vedela ničesar! Da to reče režiserka, ki je priznala, da je izbirala statiste v taboriščih, je morda najbolj osupljivo hinavska izjava pred kamero – in to v filmu, v katerem hinavskih izjav kar mrgoli. Orgazmičen telegram Riefenstahlove firerju leta 1940 ob padcu Pariza se je ohranil. Ko jo Müller (za katerega se zdi, da 'neprijetna' vprašanja postavlja bolj iz dolžnosti kot iskreno) povpraša o njem, brez kančka sramu razloži, da je njeno veselje izhajalo iz upanja, da bo končno zavladal mir na svetu:

Pomen Müllerjevega filma pa ni v razkritju značaja. Pravzaprav film ne razkrije nič novega o Leninem 'čudovitem strašnem' življenju (razen nekoliko motečega dejstva, da je članica Greenpeaca). Ta film je potrebno videti zaradi tega, kar nam pove o sodobni geopolitični klimi, ki film sprejema. To je obdobje medijskih mogotcev. Kdor ima nadzor nad podobami, nadzoruje zgodovino. Kot sam zgodovinski revizionizem tudi Riefenstahlova ne potrebuje več obrambe – zmagala je. Kot je nekoč zapisal moj belgijski prijatelj Marc Holthof: "Že mogoče, da je ta neumni Hitler vojno izgubil, a ona jo je zagotovo dobila."

Dela Riefenstahlove so dober primer za "neprave dokumentarce" devetdesetih (pozor: ne govorim o inteligentnih in provokativnih filmih, ki uporabljajo dokumentarni slog, kakršen je *Zgodilo se je čisto blizu vas* (*C'est arrive pres de chez vous*, 1992)). Kako se znajti v informativno-razvedrilnem toku podob? Nekateri mladi režiserji so posrkali medijske metode in jih pod krinko dokumentarcev uporabili za izdelavo 'kreativnih' kopij. Takšen primer je režijski prvenec *Anthem, an American Road Story* (1997) Shainee Gabel in Kristin Hahn. Oboroženi z dvema videokamera potujeta po Združenih državah in intervjuvata ljudi iz različnih družbenih slojev, od Clintonovega predstavnika za tisk Georga Stephanopoulusa do upokojene natararice, da bi odkrili pomen ameriškega sna v devetdesetih. Raziskovanje stanja ameriškega sna ni preveč izvorna ideja, vendar lepo pokaže sorodnost njenega početja s početjem medijev. Eden njunih sogovornikov, avtor

Studs Terkel, pravi, da današnja Amerika boleha za nacionalno Alzheimerjevo boleznijo.

Ni več občutka za zgodovino. Ironija pa je, da ima njun film enako pomanjkljivost. Čeprav pristopita k sogovornikom z odprtostjo in svežino, jima nikoli ne uspe dobiti kaj več kot zbirko izjav. Nobene analize, nobene interpretacije podatkov, nobene vizije. Toda verjetno kaj več od 'Hvalnice najveličastnejši deželi na svetu' in opevanja Jeffersona, Washingtona, Lincolna, svobode in odprtih možnosti niti ne smemo pričakovati.

So pa tudi režiserji, ki glasno zavračajo medijske strategije poznega dvajsetega stoletja. Tako je na primer Hubert Sauper na zadnjem festivalu Cinema du Reel čustveno razložil, kako nezaupljiv, nezadovoljen in zgrožen je nad medijsko reprezentacijo sveta. Očita ji komercialno usmerjenost in trivialno obravnavanje tem. Toda za njegov, na pariškem festivalu zmagovalni film *Kisangani Diary* (1997) je značilno, da njegovo nezadovoljstvo postane argument, zaradi katerega noče razumeti dogodkov, ki jih snema. Sauper ni bil pripravljen na tisto, kar je videl. Hotel je narediti film o beguncih. Sledil je odpravi ZN v osrčje (takrat še) zairske džungle. 'Našel' je več deset tisoč preganjanih in sestradanih ruandskih hutujskih beguncev. Ni mogel verjeti svojim očem, zato je snemal.

In je snemal: stotine trupel, ljudi, ki ležijo v velikem planu pred njegovo kamero. Razbesnel ga je način, kako je snemalec televizijske ekipe zbiral novice, zato ga je posnel pri opravljanju njegovega dela. Ogorčen je bil zaradi zamud pri razdeljevanju hrane, zato je posnel svoj živčen razgovor s predstavnikom ZN. Besen je bil na Kabilovo uporniško vojsko, ki je bila domnevno vpletena ali celo odgovorna za poboj tisočev beguncev v nezaščitenih begunskih taborih Združenih narodov, zato je udrihal po upornikih s ciničnimi pripombami. Film začne z besedami: "To je film o ljudeh na begu. Ko ga boste gledali, bo večina ljudi iz njega že mrtvih..." A priča smo predvsem Sauperjevemu šoku, ne pa stvarnosti za njim. To ni dokumentarec o strašni realnosti, temveč nepravi dokumentarec o osebni travmi. Tako se etika tega režiserja zelo približa etiki večine množičnih medijev, ki jih tako prezira. S tem se nezavedno in nehote izloči iz dolge dokumentarne tradicije.

V svoji izjavi za medije Sauper razloži: "Te podobe stojijo same zase, v zaporedju, kot so nastale, gole in grde. Izpostavljeno občinstvo tako postane očividec neznosne temne realnosti človeške narave."

No, vsak ustvarjalec dokumentarnih filmov ve, da podobe ne stojijo in da nikoli niso in nikoli ne bodo stale same zase. •

Out of the present  
Andrej Ujica

Anthem, an american road story  
Shainee Gabel, Kristin Hahn

