

ISKANJA

HANNA SLAK

Umetniška zvrst, ki ji je lastno, da zajema iz resničnosti, svojo snov manipulira in pretvarja v novo resničnost, resničnost umetniškega dela. Zato dokumentarni film ne more biti realističen v smislu objektivnega in neprizadetega, analitičnega odnosa do svoje snovi – do resničnosti. Njegov odnos ni distancirana raziskava – in če je, potem to ni več film.

Dokumentarni film do svoje snovi torej ne more imeti objektivnega odnosa.

Vendar pa je lahko svoji snovi zvest.

Ta zvestoba ne pomeni ohranjanja vzročno-posledične in časovne istovetnosti z resničnimi dogodki. Prej kot objektivnost je njeno nasprotje. Je ponotranjenje, občutenje neke izkušnje, sočutenje s protagonisti – nosilci zgodbe. Za takšno občutenje pa je seveda potreben subjekt – ustvarjalec, avtor.

Avtorski dokumentarni film ima izjemno moč, da gledalcu preda ponotranjeno občutenje neke izkušnje realnosti. Velika sugestivna moč te umetniške oblike ter bistvo njenega nastanka, ki je manipulacija, pa zahtevata visoko stopnjo odgovornosti avtorja v odnosu do snovi. Zahtevata visoko moralno in etično zavest.

Avtorjevo delo je iztrgati zgodbo iz gravitacijskega polja dejanskosti in jo pretvoriti v umetniško obliko na ta način, da se pri tem prehodu v drugo resničnost, v drugo agregatno stanje, ohrani njeno bistvo.

Pri tem ne gre za ohranjanje »resničnega« zaporedja dogodkov, za njihovo »objektivno« vrednotenje in gradiranje, za ohranjanje »enotnosti« dejanskega časa in prostora. Gre za to, da se avtor, ustvarjalec (pretvarjalec) intimno približa bistvu svoje snovi, da se mu pusti dotakniti, raniti. Da preraste to osebno izkušnjo in jo prelije v film, ki izkorišča odlomke dejanske resničnosti (a jih ne zlorablja) in jih sestavlja v novi mozaik filmske resničnosti na ta način, da v gledalcu poustvari občutenje intimne bližine bistvu snovi. Da se gledalca dotakne, ga rani na način sočutenja s protagonistom, nosilci zgodbe.

Film torej ne tematizira dejanske realnosti same, ampak izkušnjo te realnosti. Tak film se lahko gledalca dotakne na izkustven način, ga spremeni in v njem sproži mehanizme reakcije, ki jih gledalec potem lahko aplicira v drugem izkustvenem polju – v dejanski resničnosti, v svojem življenju.

Film tako predstavlja emotivni izkustveni most

DOKUMENTARNI FILM JE OBLIKA UMETNOSTI, KI KOT SVOJO SUROVINO, SNOV, NAJPOGOSTEJE UPORABLJA OBSTOJEČE LJUDI IN NJIHOVE IZKUŠNJE – NJIHOVA ŽIVLJENJA. TEMATIZIRA TOREJ RESNIČNO LJUBEZEN, BOLEČINO, VESELJE, UPANJE, TRPLJENJE, STRAH, SREČO. VENDAR PA JE DOKUMENTARNI FILM V SVOJEM BISTVU ŠE VEDNO – FILM.

med dvema dejanskima resničnostima, med življenji. Od tod velika avtorjeva odgovornost do soljudi: ne le do tistih, ki jih uporablja kot snov, ampak tudi do gledalcev, v katerih življenja s svojo umetnostjo posega.

Kar velja za dokumentarni film, velja tudi za igrani oz. »fiktivni« film. Ne glede na to, koliko se snov filma oddaljuje od neposredne izkušnje dejanske realnosti, ostaja odgovornost avtorja do bistva njegove teme enaka.

Vse, kar ustvarimo, spreminja naš svet in nas same. V okviru tega kreda se trudim kot avtorica realizirati svoje filme. Na podoben način se s filmi soočam kot

Film torej ne tematizira dejanske realnosti same, ampak izkušnjo te realnosti. Tak film se lahko gledalca dotakne na izkustven način, ga spremeni in v njem sproži mehanizme reakcije, ki jih gledalec potem lahko aplicira v drugem izkustvenem polju – v dejanski resničnosti, v svojem življenju.

gledalka; kot tisti, v katerega življenje posegajo dela drugih avtorjev. In s tega zornega kota sem spremljala tudi projekcije dokumentarnih filmov festivala Mesto žensk.

Trije dokumentarni filmi letošnjega festivala imajo marsikaj skupnega. Predvsem se njihova sorodnost kaže v tem, da se vsak po svoje lotijo razkrivanja družbenih procesov, ki so vsaj problematični. S tem pravzaprav prevzemajo vlogo, ki naj bi jo v družbi opravljal predvsem novinarji. Ali to kaže na to, da je film tisti medij, ki je lahko najbolj prodoren v razkrivanju družbenih nepravilnosti – pa čeprav gre za medij, ki mu je prav manipulacija realnosti osnovno izrazno sredstvo? Morda pa prav zato: kjer novinarja omejuje relativna zavezanost objektivnemu (s konkretnimi dokazi podkrepjenemu) poročanju, je filmski ustvarjalec svoboden, a tudi zavezan temu, da izraža neodvi-

sen, osebni pogled in odnos do problema. To omogoča hitro reakcijo, je pa lahko tudi problematično v smislu že opisane zvestobe resničnosti. Dokumentarni film je namreč vreden toliko, kolikor se njegov avtor intimno izpostavi tematiki in v kolikor ta lastni pogled tudi razkrije. Način, kako je avtor v filmu prisoten, pa je stvar specifičnega filmskega jezika. In prav to je tisto, kar vse tri filme najbolj loči, skozi to se razkriva ne le odnos avtoric do tematike, ampak tudi njihov ustvarjalni namen.

Za film *Življenje drugače* (La Vie Autrement, 2005) Loredane Bianconi je značilna neposrednost in nepreterencioznost. Film skozi pogovor s štirimi belgijskimi umetnicami maroškega porekla postavlja vprašanja o kulturi, tradiciji, identiteti tistih, ki so ženske, potomke arabskih priseljencev, umetnice – torej so velika vprašanja identitete, tradicije in kulture nekaj, kar ne le določa njihovo umetniško ustvarjanje, ampak predvsem prežema njihovo osebno življenjsko pot.

Zdi se, da avtorico pri pogovorih s protagonistkami vodi predvsem empatija, radovednost in želja po spoznanju. Nepremična kamera je postavljena tako, da predvsem omogoči stik s protagonistkami. Da jih dobro vidimo – sliši se preprosto, a v času preobloženosti slike z vizualno kramo je enostavno videti nekoga, ki pripoveduje, imeti možnost slediti govorici njegovega telesa, njegovih pogledov, prava redkost. Odločna, a nežna montaža deluje kot moderator pogovora, ki gledalca vodi, hkrati pa dovoljuje tišine in premore, v katerih se misli do konca oblikujejo. Gledalec ima občutek, da je pri pogovoru neposredno udeležen. Formalno izčiščen, nikakor ne formalno preprost film.

Pogovor nas vodi v globino posamezne življenjske poti, izbire in spoznanj, vendar ne brez uvida v kontekst specifičnega prostora in časa. Zdi se, da prek izpovedi posameznic gradi nežno podobo skrite, intimne zgodovine dvajsetega stoletja. Ta skrita zgodovina določa naše sodobno razumevanje sveta, toda obstaja še vedno prej v družbeni podzavesti kot v zgodovinski zavesti. Film prek posameznih zgodb spregovori o nevidnih, močnih nitih, ki vežejo posameznika z družbo in z zgodovino. Izpostavi odgovornost posameznika. Na videz povsem osebne odločitve posameznika so tisto, kar posledično tvori zgodovino, ustvarja sedanost, zakoliči prihodnost.



Ne glede na to, da se avtorica ne razkrije, ne z besedo ne v sliki, njena prisotnost žari v filmu. Občudujem mojstrsko preprostost, s katero se postavi med gledalca in temo. Po lastnih besedah čuti svojo ustvarjalno vlogo predvsem na način predstavitve, prenosa: transpozicije. Spajanja ljudi, obstojev, ki se sicer ne bi srečali, a se srečajo z njenim posredovanjem, s pomočjo filma.

Loredana Bianconi ni filmar, ampak je medij. Toda pot ni preprosta. Avtorica sama pove, da ima pri ustvarjanju filmov pogosto težave, saj njeni filmi zaradi specifičnega enostavnega stila, zaradi zavestnega odrekanja odvečni estetizaciji in komentarju, torej absurdno prav zaradi svoje neposrednosti in moči, nimajo »tržne vrednosti«. Avtorica vseeno vztraja – vzpodbujajo jo reakcije gledalcev; ti v njenih filmih najdejo trenutke, ki se dotikajo njihovih življenj. Spodbujajo jo komentariji nastopajočih, ki skozi film pogosto izrazijo misli in čustva, ki jih niso še nikoli prej artikulirali, in tako dobijo nov uvid v lastno življenje. Ne nazadnje pa avtorica pripoveduje tudi, da se njeno delo dotika, se tiče njenega lastnega življenja: »O nekaterih stvareh sem preprosto morala spregovoriti, se spraševati, to je bilo zame nujno, bilo je del mojega lastnega iskanja sebe. Toda spraševati se o njih je bilo težko. Da bi spregovorila, sem potrebovala filter. Ta filter je kamera, je film.«

Povsem drugače pa deluje film *Ena cela dve* (Uno virgola due, 2005), ki govori o diskriminaciji mladih mater na trgu dela in posledičnem padanju natalitete. Film Silvie Ferreri, sicer igralka, problematike ne izriše povsem, ne v smislu globine, ko gre za občutenje zgodbe posamezne protagonistke, ne v smislu širine razumevanja družbenega konteksta. Ta površnost ima sicer določeno prednost: gledalec poskuša zapolniti luknje sam in se tako angažira v tematiko. Toda nič ne spremeni dejstva, da so izjave protagonistk nespretno vodene, kar ustvarja občutek, da gre za inscenacijo, kljub dejstvu, da gre za resnične zgodbe. Ko avtorica iz življenja protagonistk izlušči le tisto, kar ji koristi pri vzpostavljanju teze o diskriminaciji, nehote povzroči, da zgodbam pada verodostojnost – saj ne vemo o pripovedujočih nič oprijemljivega, razen da se jim je zgodila krivica. Film ne razkrije ne njihovega temperamenta ne življenjskih okoliščin. Prav tako jim ne do-

voli pogleda, geste, trenutka tišine, ki bi kaj povedali namesto besed. Stranski učinek je, da postanejo skoraj brezosebne – in to ob vsej človeški stiski, ki jo tematizira film. Je mogoče, da ta problem izvira prav iz avtoričinega izmikavanja osebnemu angažmaju? Čeprav se v filmu pogosto pojavlja v sliki in besedi, v pogovorih s protagonistkami ter v insertih in opisih družinske zgodovine, se zdi, da se izmika iskrenemu soočenju z vprašanjem materinstva ter se ga loteva le previdno in vse naokoli, s pomočjo in skozi optiko tujih zgodb.

Spet povsem drugače deluje film Sabine Guzzanti *Viva Zapatero!* (2005), kjer se avtorica razkrivanja ozadja, okoliščin in posledic ukinitve lastne satirične

Ob sijajni dramaturški strukturi filma Viva Zapatero! se tako znova soočim z vprašanjem filmskega medija kot sredstva manipulacije. Še posebej zato, ker se je (predvsem pod vplivom televizije) razširilo dožemanje dokumentarnih posnetkov kot objektivnega zgodovinskega dokumenta, celo dokaznega gradiva – in vendar gre pri vsakršnem snemanju resničnosti za strogo selektiven in subjektiven proces.

oddaje RAIot loti na michael-moorovski način: s skrbno premišljeno dramaturško strukturo vodi gledalca skozi film, v katerem duhovito in brez dlake na jeziku polovi politike in njihove nameščence, jih s kamero stisne v kot, tako v prenesenem pomenu kot dejansko, jih razkrinka in osmeši; poišče simpatizerje med satiriki svetovnega slovesa, humanisti in novinarji; pokaže odlomke iz lastne satirične oddaje in oddaj angleških, francoskih, ameriških in nizozemskih kolegov, pa s tem osmeši še vse ostale trinoge in samozvane glasnike ljudske volje; opozori na sorodne primere cenzure, omejevanja svobode medijev in diskreditiranja v javnosti; trpko kritizira konformizem in mlahavost italijanskih novinarjev ter netransparentnost italijan-

ske družbe. In to vse z veliko mero šarma in temperamenta.

Vseeno si ne morem kaj, de me gladka in zapeljiva dramaturgija filma ne bi navdajala z nelagodjem. Občudujem spretnost režiserke, a raje bi videla, da bi me film o tako pomembni stvari, kot je svoboda medijev, svoboda govora, svoboda izražanja – preprosto svoboda – nagovarjal prek razuma in ne prek čustev. Pri tem mi ne gre za humor – smeh je gotovo najbolj subverzivno orožje razuma ..., a ko vsaj ne bi vse tako zelo očitno vodilo v eno samo pravo in možno resnico ... Tako zelo spretno, da gledalcu ne pusti ustvariti si lasten pogled, na neki čuden način mu ne pusti – svobode.

Ob sijajni dramaturški strukturi filma *Viva Zapatero!* se tako znova soočim z vprašanjem filmskega medija kot sredstva manipulacije. Še posebej zato, ker se je (predvsem pod vplivom televizije) razširilo dožemanje dokumentarnih posnetkov kot objektivnega zgodovinskega dokumenta, celo dokaznega gradiva – in vendar gre pri vsakršnem snemanju resničnosti za strogo selektiven in subjektiven proces. To subjektivnost in selektivnost še potencira postopek montaže. Zato je filmski jezik gotovo bližje mehanizmu subjektivnega spomina kot objektivnemu zgodovinopisju – če kaj takega sploh obstaja, saj se zdi, da so zgodovinarji še bolj kot filmarji podvrženi želji po manipulaciji z realnostjo (le da jih pri tem ne zavezuje etični kodeks zvestobe in razkrivanja lastnega pogleda). Je v času *reality showov* in vsesplošne manipulacije vsakogar z vsakim pod pretvezo resničnosti sploh še mogoč iskren avtorski pristop? Mislim, da vsaj film *Življenje drugače* potrjuje, da gotovo je.

Ne nazadnje se pojavi še vprašanje, kje je meja med samoizpraševanjem in osebnim angažmajem ter ekshibicionizmom avtorja. To vprašanje je precej prisotno tudi v igranem filmu, kot tudi v drugih umetniških oblikah. Mogoče je v primeru dokumentarnega filma lažje opredeliti mejo, saj veliko bolj jasno obstaja subjekt – avtor in objekt zunaj njega. Morda je odgovor v tem, da skozi optiko osebnega doživetja govorimo o dogodku, procesu, pojavu, ne pa da te zadnje izkoriščamo za to, da govorimo o osebnem problemu. To ni tako zelo enostavno, saj se večinoma lotevamo tem, ki se nas tičejo. Vendar pa je mogoče ohraniti dovolj zdrave distance, da se zavedamo, kdaj je tematika in vzgon našega ustvarjanja postala le še avtorefleksija in se v tem primeru odrečemo manipuliranju s tujimi življenji in zgodbami ter se raje posvetimo osebnoizpovedni izrazni obliki.

Verjamem, da se mnoga vprašanja v zvezi z ustvarjanjem dokumentarnega filma tičejo tudi filmskega ustvarjanja sicer in ustvarjanja nasploh. To so velika vprašanja, in ne domišljam si, da je moje iskanje že odgovor. Toda včasih lahko iskanje samo ponudi vsaj nova vprašanja – in to velja tudi za močne dokumentarne filme. S tega stališča je bilo spremljanje filmskega in ostalih sporedov festivala Mesto žensk velik užitek – kljub uvodnemu nelagodju, saj je moj prvi spomin na Mesto žensk ubogi Mastroianni, ki v istoimenskem Fellinijevem filmu (*La Città delle donne*, 1980) izgublja identiteto, razum in spomin.