

Nina Cvar

Dokumentirati življenje: Družina kot fikcija realnega

Družina

leto 2017

režija Rok Biček

država slovenija

dolžina 106'

V zadnjih desetletjih lahko na področju avdiovizualne dokumentarnosti spremljamo izjemno živahnost, ki se kaže kot neverjetna ekspanzija dokumentarnih podob v sodobni medijski krajini, a tudi kot novo postavljanje koordinat dokumentarnega filma, ene temeljnih oblik filmskega izraza. Če je značilnost filmskega dispozitiva, da tako rekoč poustvarja realnost, pa skušajo dokumentarne podobe, ne glede na njihovo heterogenost, ustvariti čim bolj neposredno razmerje z realnostjo.

Specifičen odnos do realnosti je na splošno temeljna domena dokumentarnega filma, ki se je v toku zgodovine izražala na zelo različne načine. Kot ugotavlja Robert Kramer, neodvisni ameriški režiser, soustanovitelj politično

angažiranega filmskega gibanja *Newsreel*, je dokumentarec tista filmska panoga, ki je v turbulentni zgodovini sedme umetnosti vselej predstavljala torišče prevratnih idej, gibal estetske inovativnosti, raziskovanje reprezentacije, družbeno-politični angažma ...

V relaciji do fikcijskega filma dokumentarec nastopa kot pomemben vir navdiha. Andrej Šprah denimo ugotavlja, da do najpomembnejših sprememb prihaja prav »/.../ tam, kjer se doslednost ločevanja in omejitev posameznega režima gibljevih podob, ki pretendirajo na upodabljanje fenomenov in dogajanj družbene realnosti, zabrisuje.«¹

Na omenjeno presečišče je nedvomno treba umestiti tudi Bičkovo *Družino* (2017), med drugim prejemnico glavne nagrade na Tednu kritike v Locarnu ter vesne za najboljši celovečerec v Portorožu. *Družina*, za katero je Rok Biček v intervjuju z Maticem Majcnom za revijo Ekran dejal, da »/.../ sploh ni dokumentarec, temveč zgolj film. Čisti film /.../«, ² namreč po eni strani operira s prijemi dokumentarca, po drugi pa, kot pravi Biček sam, lahko »/.../ način, na katerega je narejena Družina, [...] dojemaš tudi kot fikcijo. Res je, da liki tu in tam pogledajo v kamero in se obračajo proti meni, ampak mislim, da ima več skupnega z igranim filmom kot z dokumentarnim. Morda pa sem v tem pojmovanju preveč radikalen.«³

V tem smislu je mogoče razumeti tudi neposredni vstop v Bičkovo *Družino*: gledalec se takoj na začetku znajde *in medias res*, v porodni bolnišnični sobi, skupaj z osrednjim protagonistom Matejem ter njegovo partnerico Barbaro v trenutku, ko se rodi njuna hči. S tem vizualizacija zgodbe o Mateju in njegovi družini, s katero je Biček navezal stik pred enajstimi leti, ko je v okviru rednih študijskih obveznosti

Družina, 2017



drugega letnika AGRFT posnel istoimenski 36-minutni dokumentarec, sega onkraj običajne dokumentarne fikcije. Skoznjo gledalec tudi zaradi eliptične zasnove kot logične posledice desetletnega snemanja družine Rajk neposredno vstopa v dogajanje (bodisi gre za Matejeva najstniška leta bodisi za njegovo mlado odraslost), četudi z občasnimi noticami o režiserjevi prisotnosti. Ta pristop *Družino* umešča v tradicijo sloga *cinéma vérité*, ki je zgodovinsko gledano spodbudil vzpon realizma ter pomembno vplival na razvoj igranega filma. Tudi tu nas takoj, brezkompromisno, vpelje v Matejevo realnost, ki nastopa kot osrednje osišče našega pogleda.

Za razliko od t. i. direktnega filma, ki sloni na ideji o »nevpleteni priči«, *cinéma vérité* (čeprav tudi beleži in »odkriva življenje«) ne skriva avtorjeve navzočnosti. Prav tovrstna izbira dokumentarnega filmskega sloga pa Bička odpelje onkraj t. i. razlagalnega modela, ki je z množično rabo televizije postal prevladujoča oblika televizijskih dokumentarcev.

V nasprotju z reprezentacijskim režimom sodobne televizijske medijske krajine z vzročno-posledičnimi povezavami med sekvencami in dogodki ter »vsevednim« komentarjem, ki (lažno) prevzema vloge nadosebne gotovosti, ter dramaturgijo zapleta, ki proizvaja produkcijo imaginarnega, pri Bičku situacija nastopi kot danost, ki jo je mogoče vizualizirati ne zgolj kot reprezentacijo, temveč kot nekaj, v kar je možno aktivno poseči.

Sledeč temu lahko rečemo, da Biček proizvede tip dokumentarne fikcije, v kateri se življenje ponuja na način fikcije v smislu, da ga je mogoče jemati kot surovino in jo nato prek filmskega dispozitiva organizirati v novo celoto – toda brez nujne potrebe po vzpostavljanju občutka realnega kot temeljnega elementa igranega filma.

Posledično se je Biček lahko ukvarjal s tako rekoč realnim življenja, z njegovo mozaičnostjo, ki skuša s sestavljanjem vzorcev vedno znova ubežati utrjenim shemam – četudi Matejeve karte, ki jih prejme ob rojstvu, niso najboljše, se namreč zdi, da nam Biček prav z načinom rabe filmskih sredstev skuša namigniti, da mozaiki, ki jih sestavljamo, nikoli nujno ne sledijo vnaprej danim shemam.

Tej tako rekoč programski zastavitvi pa ne nazadnje sledi tudi modus ustvarjenega afekta, ki nastane iz zasledovanja Bičkove zahteve, da »/.../ imajo prizori vsaj tri nivoje, /.../ [da] ne smejo biti zgolj nosilci informacije, ampak morajo imeti tudi močno emotivno vsebino in biti hkrati ustrezno vizualno posneti, vse skupaj pa pogojuje še princip kader-sekvence«. ⁴

Ustvarjeni afekt se morda še najbolj očitno manifestira v specifičnem razmerju, ki se splete med gledalcem in Matejem. Tu ne gre za relacijo identifikacije na način igranega filma, ki se opira na imaginarno produkcijo vednosti, temveč bolj

za identifikacijo z Matejevim odzivanjem na zunanost. Njegova tujost, nemoč, a tudi boji se namreč zazdijo, kot da so gledalčevi, pa vendar se vršijo onkraj zrcalne projekcije klasičnega pripovednega filma. Rečeno z Rancièrom, Biček tako rekoč proizvede fikcijo realnega, ki se odraža v svojevrstnem estetskem režimu, s tem pa ponudi novo distribucijo vidnega, celo nov tip podobe domačega filma. Ta je po eni strani imanentno zvezana s surovo materialno danostjo Mateja in njegove družine, po drugi strani pa zaradi edinstvenega estetskega afekta singularnost točno določenega subjekta univerzalizira v točki občega razmerja med marginaliziranostjo na eni strani in družbeno strukturo na drugi.

Vizualizacija te relacije je pogosto nefiltrirana in se kot taka celo ponuja za nekakšno tipologijo univerzalne podobe sodobnega filmskega realizma, pri čemer prav eksplicitna nefiltriranost onemogoča, da bi dana vizualizacija zdrsnila v običajno prisvojitve subjektivnega s strani aktualne medijske krajine.

Po drugi strani pa nad vsako tovrstno izvedbo nenehno visi Damoklejev meč instrumentalizacije realizma kot umetno proizvedene forme, ki lahko iz fikcije realnega in estetike telesnega in materialnega hitro zapade v estetizirano realno fikcijo. Pri estetiki fikcije realnega gre namreč v prvi vrsti za afekt realnosti, kajti, kot zapiše Susan Buck-Morss: »Prvotno področje estetike ni umetnost, temveč realnost – telesnost, materialna narava.« ⁵

Zdi pa se, da lahko to krhko ravnovesje med obema možnostma ohranja le strukturna radikalnost dokumentarnega filma v njegovi najbolj čisti obliki, in sicer na način, ki ga morda še najbolj nazorno povzame Jacques Rancièr, ko navaja razliko med obema dispozitivoma, ugotavljajoč, da »/.../ resnična razlika ni v tem, da se dokumentarec nasproti nekemu fikcijskemu izmisleku postavi na stran realnega; razlika je v tem, da je zanj realnost določena danost, ki jo je moč razumeti, in ne preprosto neki učinek, ki ga je moč ustvariti.« ⁶ E

¹ Andrej Šprah, *Sodobni dokumentarni film in zagate postdokumentarne kulture*, Društvo za širjenje filmske kulture Kino!, Ljubljana, 2010, str. 9.

² Rok Biček v Matic Majcen, »Resnica ima štrleče robove«, dostopno na <http://ekran.si/intervju-rok-bicek/>, 30. 1. 2018.

³ Citirano po ibid.

⁴ Rok Biček v Matic Majcen, »Resnica ima štrleče robove«, dostopno na <http://ekran.si/intervju-rok-bicek/>, 30. 1. 2018.

⁵ Susan Buck-Morss, »Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered«, dostopno na <https://direzionmultiple.files.wordpress.com/2012/09/buck-morss2.pdf>, 1. 2. 2018.

⁶ Jacques Rancièr v Andrej Šprah, *Sodobni dokumentarni film in zagate postdokumentarne kulture*, Društvo za širjenje filmske kulture Kino!, Ljubljana, 2010, str. 7.