

d-day: visoka šola dokumentarnega filma



Robert Kramer

andrej sprah

Robertu Kramerju

... kljub neštetim knjigam in razpravam ostaja primer Lumière vs. Méliès nerešen. Stoletje kasneje se o filmu kot ogledalu ali iluziji resničnosti ni več vredno spraševati. Naj priznamo ali ne, vsi filmi so postali del paradoksnosti, v kateri živimo. Resničnosti, v kateri vse teže ohranjamo iluzijo, da teče med dejstvi in fikcijo jasna meja. Iluzija, ki lahko preživi le z našo vero v moč podob. (Koen Van Daele)

Zaključek tretje in – z dokumentarci Michelangela Antonionija – obetaven začetek nove sezone tematskih večerov projekta *D-Day: Dan za dokumentarce* v dvorani Slovenske kinoteke se zdi primeren razlog za nekaj misli o situaciji filmske dokumentaristike, kot jo je (bilo) mogoče razumevati skozi bližnja srečanja s četrtkovimi, dokumentarnemu filmu namenjenimi večeri.¹ Projekt, ki je iz svojih korenin v samostojni selekciji znotraj ljubljanskega FAF-a prerasel v možnost srečevanja z dokumentarnim filmom skozi vse leto, je v največji meri zaslužen, da se je dokumentarec pri nas sploh "vrnil" v kinodvorane. In to prav v času, ko dokumentarni film – kot kritična vest fikcije, bi rekel Zdenko Vrdlovec – z velikim zamahom na novo osvaja svet in vnaša v enoumni "zahodni" imperativ globalizacije zavest drugačnosti. Tri sezone, dvajset tematskih sklopov, več kot šestdeset filmov različnih dolžin in tehnik, v katerih je zastopan velik del dokumentarističnih gibanj, zvrsti ali žanrov s skoraj vseh celin ter še kakšen živ glasbeni nastop v sodelovanju s *Kino-ušesom*, je okvirna, vsega spoštovanja vredna faktografija, ki pa vendarle predstavlja predvsem zunanjo spodbudo za pričujoče pisanje. Naše razmišljanje si namreč jemlje za izhodišče v prvi vrsti vprašanje konceptualizacije projekta *D-Day*, s tem pa tudi določenega odnosa in pogleda na fenomen dokumentarnega filma in njegovo zgodovino, ki očitno sovпада z osrednjimi teoretičnimi debatami o temeljnih problemih "dokumentarnega pogleda na svet" iz obdobja zadnjih petnajstih let. Za rdečo nit pričujočega pisanja tako jemljemo prav uvodoma citirano misel programskega vodje projekta, ki stavi na vero v "moč podob". Podob, "...ki nam morda sporočajo kaj, kdaj in kje, toda redkokdaj odgovorijo na vprašanje (...) – zakaj?" Takšno stališče je pomembno iz več razlogov. Na prvem mestu gotovo zaradi dejstva, da se s spremembo konteksta spraševanja tudi os razprave o dokumentarnem filmu kot reprezentaciji realnosti, ki temelji na predpostavki razmerja resničnega in lažnega, premešča na torišče pojmovanje dokumentarca kot "načina bivanja v svetu" (Kramer)² znotraj labirinta razmerij človek-svet. Priča smo dovolj odločnemu odmiku od tradicionalnega pojmovanja dokumentarnega filma, da je vreden vse pozornosti, obenem pa je treba poudariti, da gre v osnovi za konstruktivno dejanje, ki ne problematizira vprašanja zgodovinske vloge dokumentarca, kot tudi ne odnosa med družbenimi akterji in socialnimi konteksti, pač pa pred(po)stavlja spremembo teoretske paradigme, ki je – iz izhodišča v Griersonovi definiciji dokumentarca kot "ustvarjalne preureditve realnosti" – dokumentarni film pojmovala v prvi vrsti kot način reprezentacije realnosti. Obrat, ki temelji na spodmiku reprezentacijske podmene dokumentarca, pa se še vedno zdi najlažje razumljiv s pomočjo – kdo ve katerega v vrsti nepreštvenih – pogledov na razmerje med lumièrovskim in mélièrovskim, torej igranim in neigranim polom kinematografske umetnosti. Eden od mnogih možnih načinov za opredelitev njunega pristopa k obravnavanju sveta temelji na razlikovanju med zgodbo in argumentom, kot ga je zasnoval Bill Nichols. V Nicholsovi predpostavki je zajeta razlika med zgodbo in njenim imaginarnim svetom v polju fikcije ter dokumentarnostjo kot argumentom o historičnem svetu; argument je tisti, ki si jemlje zgodovinski svet za temelj (iz)oblikovanja dokumentaristične reprezentacije. Čeprav se oba načina pripovedovanja na prvi pogled podrejata enakim ali vsaj podobnim narativnim zakonitostim, kar je pripeljalo tudi do teze, da je dokumentarec "fikcija kot vsaka druga..." (njegova pripoved naj bi temeljila na zapletu, nosilnih likih, situacijah in dogodkih), pa temeljna razlika samega načina pripovedovanja izvira iz različnih razmerij do sveta. "Dokumentarec dejansko deli mnogo značilnosti z igranim filmom, toda v pomembnih pogledih se od fikcije vseeno odločno razlikuje. Gre za vprašanja nadzora filmarke(ja) nad tistim, kar snema, in za etična vprašanja pri obravnavanju socialnih akterjev, kajti njihova življenjska izkušnja se, četudi upodobljena na filmu, nadaljuje daleč prek njegovega dosega; gre za problematiko tekstualne zgradbe in za vprašanje gledalčeve aktivnosti ter

pričakovanj. Ti trije vidiki, ki stojijo na izhodišču definicije dokumentarca (filmski ustvarjalec, tekst, gledalec), predstavljajo tudi pomembne metode, zaradi katerih dokumentarni film ni fikcija kot vsaka druga." (Nichols: 109) V tej argumentaciji pa naj bi se po mnenju Briana Winstona skrivala tudi ključna "rešilna bilka" za konstituiranje novega načina doumevanja dokumentarca, ki se mora osvoboditi griersonovskih "principov"³ in z obratom paradigme odpreti novo – post-griersonovsko – poglavje tako za ustvarjalni princip kakor za analitično obravnavo. Celotna problematika naj namreč sploh ne bi zadevala formalnih razlik, ki jih je mogoče določiti med igranim in neigranim alter-egom filma na platnu, pač pa je osredotočena v tretjem Nicolsovem določilu definicije dokumentarca – v gledalcu ter njegovih dejavnostih in pričakovanjih. "Kar preprečuje, da bi bil dokumentarec 'fikcija kot vsaka druga', je predvsem vprašanje 'kaj mi sami menimo o pričevanjih, ki jih podaja dokumentarna reprezentacija' (Nichols)⁴. Občinstvo je tisto, ki lahko določi razliko med fiktionalno pripovedjo in dokumentarnim argumentom. Z drugimi besedami, gre za vprašanje recepcije. Razlika je treba iskati v zavesti občinstva." (Winston: 253) Nujno potreben obrat – od reprezentacije k recepciji – naj bi po Winstonovem mnenju "obvaroval" dokumentarni film pred zlomom, ki ga predpostavlja zaton ideološkega principa, ta pa je v tehnično reproduktivnih vizualnih umetnostih vzpostavljala hierarhično odvisnost vrednotenja podob glede na njihovo domnevno razmerje z realnostjo. Nevarnost, ki jo ima Winston v mislih, naj bi izvirala iz spremembe kulturne dominante, ki naj bi v svoji novi inkarnaciji ne omogočala nadaljevanja stare ekonomije resnice in reprezentacije. Nova razmerja naj bi se namreč vzpostavljala na predpostavki, da je 'realnost' le še konstrukcija množično-medijske regeneracije, da se vrednote določajo zgolj na osnovi potrošniških zahtev in da ni ničesar več, kar bi omogočalo ločevanje pomena očitne resnice od zgolj navideznih, na podlagi medijskih vzorcev izoblikovanih prepričanj. Rešitev za "preživetje" dokumentarca v takšnih pogojih naj bi bil torej – nujni – obrat od reprezentacije k recepciji. Vprašanje recepcije v sferi dokumentarnega – da o igranem sploh ne izgubljam besed – seveda ni nikakršen teoretski novum. Winston namreč govori celo o ironičnem dejstvu, da naj bi pravzaprav že ves čas šlo za vprašanje recepcije, saj je bil problem odnosa med filmom in občinstvom poznan vsaj že od trenutka, ko je Robert Fairthorne pred šestdesetimi leti povsem jasno izrazil stališče, da "‘realnost’ ni temeljno načelo, temveč odnos med filmom in občinstvom." Utemeljitev dokumentaristične ideje na recepciji – in ne na reprezentaciji – je edini način za ohranitev njene veljavnosti." (Ibid.) Da pa bi bilo obrat, kot ga zahteva Winston, mogoče relevantno utemeljiti, naj bi bila potrebna popolna distanca do celotnega griersonovskega projekta. V tako radikalni potezi namreč ni zajeta samo sprememba paradigme, temveč tudi osvoboditev dokumentarca spon "ustvarjalne preureditve" realnosti, ki je – utemeljena na osnovi kategorialnega aparata, zasnovanega na pojmih, kot so resnično, lažno, aktualnost, verodostojnost, objektivnost, posnetek, ponaredek itn., pa tudi na predpostavki "kanona nespremenljivih etičnih vrednot" (Grierson), ki naj bi imel ideološko funkcijo propagiranja "demokratskih idealov" – določala odločilne kriterije za opredeljevanje same filmske vrste.

Razpravljanje o spodniku reprezentacijske paradigme pa terja tudi podrobnejši pogled v zasnovo subvertirane pojmovnosti. Če namreč rečemo, da dokumentarec reprezentira svet, se je treba zavedati večpomenskosti pojma reprezentacije. Po Nicholsovem mnenju gre pri dokumentarcu za "sočasno uporabnost" večpomenja, zajetega v kontekstu termina. Na področju filmske kritike prevladuje pomen reprezentacije kot podobe, modela, opisa ali prikaza. V okvirih socio-političnega žargona je v reprezentaciji izpostavljen predvsem pomen političnega zastopništva, vezanega na institucijo poslanskih skupščin in sorodnih političnih ureditev, ki temeljijo na izvoljenih predstavnikih ljudstva kot zastopnikih njihovih interesov in odločujočih v njihovem imenu. Reprezentacija pa ima tudi dvojni pomen v kontekstu diskurza. Na eni strani lahko pomeni ugotovitev, mnenje, utemeljitev, na drugi pa pomislek, ugovor ali pripombo. V obeh pomenih gre v tem primeru za podajanje, ki je neposredno povezano z retoriko, prepričevanjem ali argumentacijo, na pa s podobo ali reprodukcijo. Reprezentacija v dokumentarnem filmu pa naj bi predstavljala seštevek vseh omenjenih pomenskosti: "... dokumentarec nam daje fotografsko in slušno reprezentacijo ali podobo sveta. V njem so, prek enega samega filmskega ustvarjalca, kot je Flaherty, oziroma prek institucij, kot so CBS News ali državni uradi, zastopana oziroma reprezentirana stališča posameznikov, skupin ali agencij. Podaja pa tudi reprezentacijo sveta oziroma primer ali argument o njem, ki je lahko tako impliciten kakor ekspliciten." (Nichols: 111) Za dodatno osvetlitev problema reprezentacije nam je morda lahko v pomoč korak vstran od njegove "filmske rabe" – korak k razpravi Ernesta Laclaua o revolucijah našega časa. Laclau obravnava družbeni vidik samega pojma: razpravlja namreč o fenomenu političnega zastopništva, vendar pa se njegova metodologija ponaša z izrazito mnogoplastnostjo, kar je za naše potrebe več kot dobrodošlo. Nenazadnje tudi zaradi pronicljivega načina obravnave, ki k problematiki pristopa skozi nujno potrebno optiko širokokotnega objekta: "V svojem dobesednem pomenu reprezentacija predpostavlja prisotnost nekoga na kraju, kjer je pravzaprav odsoten. To je potemtakem fictio iuris. Natanko tu pa se začnejo težave, saj se ozemlje, na katerem se godi reprezentacija, razlikuje od tistega, na katerem se konstituira identiteta reprezentirane osebe. V tem smislu reprezentacija ne more biti zgolj nekakšna transmisija volje, ki se je že konstituirala, temveč mora zajemati konstrukcijo nečesa novega." (Laclau: 129) Priča smo dvojnemu procesu, v katerem reprezentacija ne more izključevati reprezentirane osebe, hkrati pa je za samo reprezentacijo nujna "artikulacija nečesa novega". Tako pristanemo v situaciji, ko absolutna reprezentacija pomeni tudi odpravo reprezentacijskega razmerja. "Če reprezentirajoče in reprezentirano konstituira eno in isto voljo, tisti 're-' pri reprezentaciji izgine, saj je ena in ista volja prisotna na dveh različnih krajih. Reprezentacija lahko potemtakem obstaja le, če se transparentnost, ki jo predpostavlja ta pojem, nikdar ne uresniči, in če je med reprezentirajočim in reprezentiranim nenehna dislokacija." (Ibid.) In kje naj bi se v filmskem univerzumu dogajala dislokacija, ki je po našem mnenju ključnega pomena za spodnik reprezentacije? Lahko bi rekli, da zajema različne nivoje kinematografske umetnosti, najbolj očitna pa je bržkone tam, kjer je meja med igranim in neigranim



In življenja teče dalje (A. Kiarostami)



Velji plan (A. Kiarostami)



Elegija iz Rusije (A. Sokurov)



Elegija (A. Sokurov)

principom filma najbolj zabrisana. Torej pri avtorjih in gibanjih, ki kršijo konvencije obeh polov filmske identitete, izumljajo nove "avto-poetične" principe in presegajo tradicionalistične težnje, kar vodi h konstituiranju novih istovetnosti. Morda bi lahko njihovo aktivnost označili z besedami, ki jih Laclau namenja izhodiščnim možnostim; slednje naj bi omogočala prav družbena dislokacija: *"Tako imamo za zgodovinsko akcijo vrsto novih možnosti, ki so neposreden nasledek strukturne dislokacije. Svet je manj dan in ga je treba čedalje bolj konstituirati. Vendar ne gre le za konstrukcijo sveta, temveč tudi družbenih dejavnikov, ki se spreminjajo in zato porajajo nove identitete."* (Ibid.: 131) Avtorjev, ki so zasloveli z določenim "revolucioniranjem" ustvarjalnih metod, predvsem pa z zabrisovanjem meje med igranim in neigranim principom, v zgodovini filma ni malo. Za primer navajamo zgolj nekaj najbolj razvpitih: R. Rossellini, C. Marker, J. L. Godard, R. W. Fassbinder, J. Cassavetes, R. Kramer, A. Kiarostami, K. Kieslowski, L. Von Trier itn. Kar družijo navedene ustvarjalce, pa ni samo gibanje po ozkem robu med fikcionalnostjo in nefikcionalnostjo, ni samo zavest o realnosti, ki je mnogo bolj neverjetna, vznemirljiva in dovzetna za manipulacije kakor fikcija, temveč tudi dejstvo avtorefleksije v pogojih filmskega ustvarjanja. Kajti predmet njihove obravnave je pogosto sam film in njegova bit, kar seveda vodi k podvojenemu presečišču: v situaciji, ko dokumentarno preči fikcijo in ko se fikcionalno sooča s lastnim razgaljenjem. To pa je depozicioniranje, ki navidez pred(po)stavlja regresijo, v resnici pa pomeni zgolj "jemanje zaleta" za (pre)skok, s katerim se vzpostavlja nova identiteta.

Poslednja dilema, ki jo bo treba razrešiti, pa se glasi: kakšna naj bi bila neposredna povezava med problemom *repcija-proti-reprezentaciji* v obravnavi dokumentarnega filma ter programskim konceptom *D-Day* v Slovenski kinoteki? Kaj naj bi torej bila rdeča nit, ki naj bi povezovala na prvi pogled tako raznorodne filmske projekte, kot so npr. *Elegije* Aleksandra Sokurova in *Pesem kamnov* Michela Klefija? Morda bi poglobljena analiza posameznih filmov celo postregla s kakšnimi zunanjimi sorodnostmi ali celo imanentno filmskimi pomeni, ki sredobežne sile vežejo na eno samo jedro, vendar pa se nam zdi, da je prav koncept sam tisti, ki najbolje opredeljuje obravnavano dilemo. V čem torej vidimo bistvo programske politike Koena Van Daela? V dejstvu, da je konceptualno prilagojena aktualnosti neposrednih dogodkov meseca, v katerem naj bi se predvajali dokumentarci. Če je to čas svetovnega prvenstva v nogometu, imamo priložnost videti odisejado potencialnih črnih nogometnih zvezd v "belem svetu" oziroma film *Črna zvezda* Manuja Ritcheja. Ob petdeseti obletnici izraelske države lahko gledamo že omenjeno *Pesem kamnov*, dokumentarno-igrani film o ljubezni med obdobjem Intifade. V kontekstu "součinkovanja v umetnosti" med stripom, animacijo in filmom se soočamo z Robertom Crumbom skozi pogled Terrya Zwiggoffa. Ali pa nam dva tedna po podelitvah nagrad v najuglednejšem evropskem festivalu dokumentarnega filma v Amsterdamu že postreže z dvema izmed nagrajencev, ki se tematsko navezujeata na tragično vojno v Jugoslaviji: *Klic iz groba* Leslija Woodheada ter *Cesta bratstva in enotnosti* Maje Weiss. Ko poteka Ekranova *Jesenska filmska šola* o dokumentarnem filmu, nam *D-Day*

predvaja mini retrospektivo mojstrov in njenega najpomembnejšega gosta, Roberta Kramerja; pozneje, ob njegovi tragični in povsem nepričakovani smrti pa v posvetilo nakloni gledalcem dve njegovi deli. In tako naprej v istem nezmotljivem tempu, tako da se lahko že vnaprej nadejamo, da nam bodo čas *Druge godbe* zagotovo tudi v Kinoteki popestrili s kakšno odlično filmsko-glasbeno poslastico, da bodo retrospektive velikanov filmske zgodovine obogatene z njihovimi morebitnimi dokumentarističnimi podvigi, ali da bo prvomajsko slavlje obeleženo tudi z ufilmanimi problemi delavstva v nekem izbranem delu sveta. Vendar pa za nas vseeno ne more biti osrednjega pomena gotovost filmskih zanesenjakov, da jih selektorjeva hvalevredna ažurnost in agilnost ob najpomembnejših družbeno-umetniških dogodkih ne bo pustila na cedilu pri deležu le-tem posvečenih neigranih podob. Kar nas zanima v prvi vrsti, je fenomen ekvivalenta; fenomen ustreznosti posameznih filmov za izbran kontekst, ki sovпада s problematiko ene izmed temeljnih premis, s katerimi smo se ukvarjali v prvem delu zapisa. V predpostavki ekvivalenta je namreč zajeta "svoboda" posameznega dela; svoboda, ki jo predstavlja prav izogib reprezentacijskemu imperativu. Kar v veliki meri sovпада z Winstonovo tezo ironičnega dejstva, da je bilo vprašanje recepcije že ves čas osrednje vprašanje dokumentarca in da je bila griersonovska reprezentacijska paradigma utemeljena na predpostavki določene naivnosti gledalcev. Kajti če takšno naivnost odmislimo, dobimo gledalca, ki seveda ve, da kamera "laže", vendar pa njene podobe sprejema kot resnične na podlagi svoje lastne izkušnje. V imperativu ekvivalenta kot želje po izkušnji vidimo možni paradigmatški obrat, o katerem razpravljamo. Na eni strani s postavljanjem v nov – povsem konkreten – kontekst reprezentacijsko paradigmo podvržemo recepcijski, na drugi pa je recepcijski "dano spregovoriti" na njen avtentični način: na način bivanja v svetu. Izhodišče *"načina bivanja v svetu"* (Kramer) namreč na isto raven postavlja tako ustvarjalčevo željo kakor bivajočnost umetniškega dela, ki se uspešno (u)brani vseh determinant, s katerimi so pogojevali kriteriji reprezentacije kot "ustvarjalne preureditve realnosti". Oziroma, če pustimo spregovoriti filmarkam/jem samim: *"Spustiti delo prav v trenutku, ko je najbolj učinkovito, pomeni, da delu pustimo živeti naprej, neodvisno od predvidenih povezav, da lahko komunicira sebe v sebi, kot Benjaminov 'Jaz je besedilo', nič drugega kakor 'projekt, ki ga je treba zgraditi'."* (Minh-ha: 112) Iskanje pravega trenutka pa je tisti moment, ko kot ključni – vezni – člen nastopi gledalec. Sedaj namreč ne gre več za – socio-historični – kontekst trenutka, v katerem je delo nastalo, temveč za trenutek, v katerem "nastopa". Gre za željo po določeni vrsti izkušnje, ki jo film nosi v sebi in jo gledalec potrebuje kot izkušnjo dogodka, ki jo lahko podoživlja, ne da bi jo prej doživel. Gre za željo, ki jo lahko izborno opredelijo misli Aleksandre Tučinskaje o *Elegiji iz Rusije* Aleksandra Sokurova: *"... to ni samovoljna montaža kontrastnih kadrov, temveč zapečateni pojavi časa, ki se pretakajo eden v drugega in se spajajo. Kakor v snu, z logiko dohitevaljoče neizbežnosti. To so pojavi in čas iz našega življenja. Prepoznavamo jih, čeprav jih morda v življenju nikoli nismo srečali. Umetnost tukaj izpolnjuje funkcijo vaših sanj."* To pa je hkrati želja, ki jo ustvarjalec posreduje s pozicije hotenj in potreb po konkretni izkušnji; s pozicije dileme, kakšno vrsto izkušnje si ob stiku z ljudmi in resničnim



Route One, USA (R. Kramer)



Sence (J. Cassavetes)

dogajanjem želi, kaj dobi in kako veliko potrebo ima razumeti, kaj se dogaja okrog njega. Morda bo kdo rekel, da stojimo na povsem anahronističnem stališču – v času, ko naj bi televizija s svojimi neposrednimi – živimi – prenosi cel svet spremenila v en sam nepretrgan spektakel “resnice”. Vendar pa je naše mnenje, da je prav dokumentarni film tisti, ki nas lahko obvaruje pred dožemanjem sveta kot spektakelskega poligona, ki ga obvladujejo multumedijski koncerni, pod psevdonimom (re)prezentacije realnosti. Razlika med TV-žurnalizmom in “dokumentarnim pogledom na svet”, kot ga zagovarja denimo Robert Kramer, je v vprašanju nadzora. TV-prenosi pod pretvezo podajanja informacije v živo itn. v resnici predstavljajo popoln, do potankosti dodelan režijski koncept, ki nima niti najmanjše povezave s tistim, kar smo skušali obravnavati kot “način bivanja v svetu”. TV mreže preprosto niso “prisotne v svetu”, pač pa v slonokoščenem stolpu informacijske “visoke kulture”, v območju monolitnega pogleda na svet, katerega edini imperativ je imperialistična težnja hegemoniziranja vsega “drugačnega” s pomočjo pretveze “podeljevanja pomena” dogodkom in stvarim; slednja je enaka hegemonističnim težnjam dominirajočih religij, ki se še danes neposredno odražajo v instituciji misionarstva.⁵ Takšen način prisotnosti v svetu se v nobenem segmentu ne dotika tistega, čemur Kramer pravi “zelo resnična izkušnja”: popolne mobilizacije razuma in srca. To pa je tisto, čemur se izpostavi dokumentarni film v recepcijski paradigmi. To je tista gledalčeva težnja po izkušnji, ki je ne more zagotoviti nobena “resnična”, “objektivna”, “nepotvorjena” oblika reprezentacije realnosti, ki v sebi že nosi – ideološko – predpostavko “ustvarjalnega preoblikovanja” sveta. Neposrednost, ki jo izpostavljamo tukaj, ni sinhronost, ni časovno-prostorska TV-neposrednost “živega” prenosa, temveč neposrednost izkušnje biti del sveta. “Del te želje po prisotnosti v svetu – to, kar imenujem dokumentarec, resnični duh dokumentaristike, in kar ima nič skupnega z antologijo ali vprašanjem, kaj je resnično – je predvsem stvar neposredne izkušnje v smislu nekakšne eksistencialne definicije dokumentarcev.” (Kramer: 37)

Sprememba paradigme pa nikakor ne zmanjšuje zgodovinskega imperativa, ki je nekakšen samoumevni dejavnik dokumentarnega filma. Razlika je predvsem v dejstvu, da “postavljanje v kontekst” opredeljuje neposrednost izkušnje, ki potrebuje, kot bi rekel Van Daele, “pravo distanco”: “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 zgodovino pisčev odnos do tega, kar se dogaja, se je zgodilo ali se utegne zgoditi. Postavi galjo v njegovo/njeno okolje. Je reflektivno dejanje. Potrebuje distanco. Ali bolje: gre za poskus poiskati pravo distanco.” (Van Daele: 12) V predpostavki zgodovinske dokumentarnega filma s stališča recepcije pa je zajeta tudi predpostavka zgodovine same kot odprtega toka, ki ga soustvarjajo procesi negotovosti, kompromisov in “brezštevilne artikulacije konsenza”. (Rizman) Zgodovina v tem kontekstu ni zaprta

zgodba o nekem svetu temveč “odprta slika sveta”. Odprta tako za vse nepredvidljive podrobnosti neke realnosti kakor za emocionalni vpis gledalčeve izkušnje, ki šele kot tako preoblikovana odseva “pogoj dogodka”. In Van Daelejevo spreminjanje vprašanje iz začetka šele tako dobi pravi smisel. “Zakaj” je namreč edina vprašalnica, ki predpostavlja neposredni gledalčev angažma, kot ga terja eksistencialna definicija dokumentarca. Morda to v končni konsekvenci pomeni, da smo tudi mi po vijugavem kolovozu prišli do križišča, kjer ena od poti vodi k radikalno zastavljeni in še bolj odločno razrešeni dilemi “konca Zgodovine”; k odgovoru, ki vsekakor predpostavlja njen konec, če naj bi bil to konec konceptualno pojmljivega objekta, “ki zaobsega celoto realnega v svoji diahroni prostorsosti. (...) V nekem drugem smislu pa lahko rečemo, da smo na začetku Zgodovine, na točki, kjer zgodovinskost končno dobiva polno priznanje. Zakaj če je sleherna ‘transcendentalnost’ v sebi ranljiva, nazadnje vsako prizadevanje za uprstorjenje časa odpove in prostor sam postane dogodek. V tem smislu je dokončna nereprezentabilnost Zgodovine pogoj za našo radikalno zgodovinskost. Na robovih vsakršne reprezentacije se kaže naš čisti pogoj dogodka – in v sledovih časovnosti, ki kvarijo vsakršen prostor, kjer nahajamo najbistvenejšo bit, ki je naša kontingentnost in notranja dostojanstvenost naše minljive narave.” (Laclau: 174).

Opombe

- 1 Projekt D-Day: Dan za dokumentarec je pripravil Zavod za odprto družbo Slovenija, v sodelovanju z Open Society Network Programs – Soros Documentary Fund (New York). Izvršni producent je Slovenska kinoteka. Programski selektor in koordinator je Koen Van Daele, asistentka pa Sabina Potočki.
- 2 “Obstaja pa še drug način gledanja, ki mi je mnogo bliže – prepričan sem namreč, da je ukvarjanje z dokumentarci povezano predvsem z željo. Z željo, da bi bil del sveta, ki te obkroža.” (Kramer: 37)
- 3 Gre za “The First Principles of Documentary Film”, zbornik razprav, s katerimi je John Grierson v času od 1932-34 definiral pojem dokumentarnega filma kot način reprezentacije realnosti oziroma njeno ustvarjalno preureditev.
- 4 Winston tukaj navaja del Nicholsove misli, ki se v celoti glasi takole: “Argument je tisto, kar mi sami menimo o pričevanjih, ki jih podaja dokumentarna reprezentacija.” (Nichols: 125)
- 5 “Misijonarka, nuna, belka, ki dela v oddaljeni vasi v Afriki, opisuje svoje delo s temi preprostimi besedami: ‘Tu smo zato, da ljudem pomagamo dajati pomen njihovemu življenju.’ Lastništvo je monotono krožno s svojimi potrebami po dajanju in sprejemanju.” (Minh-ha: 112)

Viri

- R. Kramer: “Biti nekje”, v: *Dokumentarni film: mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike*, ur. S. Popek, Ljubljana, Slovenska kinoteka in Ekran, 1998, str. 35–44
- E. Laclau: “Nova razmišljanja o revoluciji našega časa”, v: *Beseda, dejanje, svoboda: Filozofija skozi psihoanalizo / V*, Ljubljana, Problemi-Razprave, 1990, str. 93–174
- T. T. Minh-Ha: “Vseobsegajoče iskanje pomena”, v: *Maska*, letnik VIII, št. 5/6, jesen-zima (1999), str. 107–112
- B. Nichols: *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 1991
- K. van Daele: “Najti pravo distanco: dokumentarni film v devetdesetih”, Ekran, letnik XXXV, št. 9/10, (1998), str. 12–15
- B. Winston: *Claming the Real: The Documentary Film Revisited*, London, British Film Institute, 1995