

andrej šprah

nezanesljiva

oris
zgodovine
dokumentarnega
filma



Nanook s Severa
Robert Flaherty



Moana
Robert Flaherty

Celo pri najpopolnejši reprodukciji nekaj odpade: "tukaj" in "zdaj" umetniškega dela, njegova enkratna bivačnost na mestu, kjer je. Toda prav v tej enkratni bivačnosti in v ničemer drugem se je dogajala zgodovina, ki ji je bilo v svojem obstoju podrejeno umetniško delo.

Walter Benjamin

Namen zapisa, s katerim bomo pobrskali po arhivih določenega segmenta filmske umetnosti, oziroma natančneje, po delu njenega *neigranega* – Lumièreovskega – alter ega, je predvsem informativne narave. V grobih obrisih bomo skušali predstaviti najpomembnejše etape v zgodovinskem razvoju dokumentarnega filma, tistega segmenta v "reproduktivni umetnosti", ki se še najbolj trudi ugovarjati navedeni Benjaminovi tezi o nemožnosti "upodabljanja" dogajanja zgodovine – "tukaj-zdajšnjosti", ki ji je bil v času svojega nastanka podrejen.

Naš prikaz se bo gibal v luči misli, da se dokumentarnega filma pravzaprav ne da definirati: *"Dokumentarni film kot koncept ali praksa ne zavzema stalnega teritorija. Ne uporablja dokončno izbranih sredstev ali tehnik, ne naslavlja se na določen izbor problemov in si ne prisvoja popolnoma poznanih klasifikacij ali oblik, stilov ali načinov obravnave. Sam izraz dokumentarno je zasnovan zelo podobno kakor svet, ki ga poznamo in si ga delimo. Dokumentarna filmska ustvarjalnost je prizorišče sporov in sprememb."* (B. Nichols)¹ In če torej območja dokumentarnega ni mogoče očitno zamejiti, je še toliko težje izmerljiv njegov odnos do, denimo eksperimentalnega, faktografskega, izobraževalnega, znanstvenega ali reportažnega filmskega zapisa. Seveda ne trdimo, da teh razmerij ni mogoče določiti, ali da o tem niso natisnjene številne razprave; poudarili bi radi le to, da je že najsplošnejša opredelitev dokumentarnega filma tako nedefinitivna, da bi iskanje kakršnega koli razmerja z *neigrano* produkcijo nasploh oziroma katero izmed njenih zvrsti, daleč presegalo zgolj informativni značaj. Zato bo tudi v našem primeru možen zdrs na to ali ono stran(pot), kjer bi ostro teoretično oko znalo na hitro pokazati, da določen obravnavani segment v bistvu nima nič skupnega z dokumentarcem.

verodostojnost resničnih podob

Vendar naj bo to prepuščeno teoriji... Ker naša namera torej ni pregled teorij oziroma teoretičnih pristopov k dokumentarnemu filmu – ki so v zadnji petini stoletja doživele pravi preporod² –, bi želeli opozoriti, da se tudi naš oris ne veže na nobeno teoretično izhodišče posebej, temveč skuša uporabiti tiste "splošno (u)veljav(lje)ne" izrazne in karakterne značilnosti posameznih obdobj ali načinov podajanja podob v razvoju dokumentarca, ki so jih tudi novejša teoretske obdelave "vzele za svoje".

V najsplošnejših okvirih bomo tako kot *dokumentarna* obravnavali tista ustvarjalna hotenja znotraj *neigrane* filmske produkcije, ki so nastajala v odnosu do družbenih gibanj in socialnih statusov sočasne realnosti; tista torej, ki niso bila zgolj hladen, nezainteresiran posnetek realnosti, temveč vpis vanjo in opredelitev do nje. Ali najpreprosteje: ki so imela določen "socialni namen". Čeprav je mogoče že takoj opozoriti, da so posamezna dokumentaristična gibanja temeljila prav na predpostavki "nevmešavanja" – npr. princip "muhe na zidu" – in bi jim bilo iz tega vidika kontradiktorno pripisovati kakršen koli "namen", bi radi poudarili, da zgornja trditev gradi na predpostavki, da se dokumentarni film že zaradi svoje "narave" nahaja v sferi družbenih praks, ki iščejo svoj izraz v razmerju z dejanskim dogajanjem v pojavi realnosti. Natančneje: za svoj predmet obravnave jemljejo dogodke, ki jih je mogoče umestiti v določen čas in prostor – t.j. dejanske dogodke in resnične ljudi. Dokumentarni film se nanaša na specifiko dokumenta kot svoje notranje biti v tistem smislu, kot ga pojem zajema v humanističnih vedah: kot verodostojno reprezentacijo dogodkov, ki obstajajo zunaj in neodvisno od zavesti ustvarjalca – v našem primeru filmskega režiserja. V tem pomenu dokumentarec predstavlja vizualni dokaz situacij in pojavov, ki so prepoznavni del človeške univerzalne izkušnje – zgodovinskega sveta, s katerim se soočamo in spopadamo. To pa naj bi bil tudi najširši prostor zamejitve dokumentarnega filma kot družbene prakse, kajti povedano nikakor ne predpostavlja, da je "socialni namen", ki smo ga izpostavili zgoraj, že nekakšna vsesplošna oblika socialnega zavzemanja in političnega opredeljevanja ter da je, izhajajoč iz teh razmerij, dokumentarni film nujno tudi svojevrstna – družbeno – angažirana oblika filmske umetnosti.

Povedano je tudi razlog, da se ne bomo podrobneje zaustavljali ob začetkih dokumentarne filmske reprezentacije oziroma v njeni "predzgodovini", ki jo lahko seveda najdemo že v sami postavitvi filmske kamere bratov Lumière pred družinsko tovarno ali na peronu postaje Ciotat, temveč bomo pričeli v tistem zgodovinskem obdobju, ko se je dokumentarni film konstituiral kot oblika družbene prakse. Takrat torej, ko so težnje po "objektivnem prikazovanju realnosti" sovpadle z estetskimi kriteriji filmskega medija kot – že izdelanega – sistema vizualne govorice. Kajti v prvotnih *neigranih* – včasih poimenovanih tudi *faktografskih* – filmskih raziskovanjih (od samega izuma filmske kamere naprej so se "snemalci" navduševali tako rekoč nad vsem, kar se je premikalo), je umanjkal prav temeljni predpogoj, ki določa dokumentarni film: vzpostavitev – filmskega – razmerja z realnostjo, ki jo upodablja. Zato bomo začeli pri tistem režiserju,

ki ga zgodovina proglašala za "očeta" dokumentarca in ob čigar ustvarjalnosti se je tudi sama opredelitev pojma dokumentarnega filma uveljavila v takšni pomenskosti, kot se je ohranila do današnjih dni – pri Roberu Flahertyju. Njegov prvenec *Nanook s severa* (*Nanook of the North*, 1922) po mnenju mnogih raziskovalcev gibljivih podob predstavlja mejnik v zgodovini *neigranega* filma, predstavljal pa naj bi tudi temeljni kamen dokumentarca kot samostojne in suverene filmske zvrsti. To pomeni, da je bilo potrebnih blizu trideset let razvoja *neigrane* filmske produkcije, da je iz neposrednega odraza realnosti – snemanja in projekcije dogajanja v zornem področju objektivna – nastalo filmsko dejanje. Seveda je treba takoj poudariti, da niti Flahertyjev prvenec niti njegov drugi film *Moana* (1926) niti teoretski korpus Johna Griersona, ki naj bi na osnovi Flahertyjevega dela vpeljal oznako *dokumentarni* v filmski univerzum in bil odgovoren za zasnovo definicije dokumentarca kot "kreativnega obravnavanja realnosti", niso samoniknili prebliski genialnih posameznikov, temveč zbir predhodnih dogajanj, ki so v navedenih primerih kulminirala v dovolj intenzivno dejanje, da je to v luči zgodovine dobilo status "začetnosti". Pomembna – in po mnenju nekaterih neupravičeno prezrta³ – osebnost, ki naj bi v veliki meri vplivala tako na Flahertyjevo "prakso" kakor na Griersonovo "teorijo", naj bi bil Edward Sheriff Curtis, fotograf, ki je skoraj trideset let preživel na lovu za podobami severnoameriških Indijancev. L. 1914 je posnel film *In the Land of the Head-Hunters* (film je do začetka petdesetih let, ko so ga restavrirali in preimenovali v *In the Land of the War Canoes*, veljal za izgubljenega), ki naj bi bil prvi v seriji filmov o vseh indijanskih plemenih Severne in Južne Amerike. Ob iskanju sponzorjev za svoj projekt je izdal informativno brošuro, v kateri govori o pomenu *dokumentarnega* materiala za preučevanje določenega časa in hkrati poudarja, da je pri upodabljanju resničnega življenja potrebno osebno pozornost posvetiti ujemanju obravnavane "ideje in vsebine", verodostojnosti "izvajanja obredov" in "avtentičnosti kostumov". Zgodovina izpričuje, da je Flaherty Curtisa spoznal, da je videl njegov film in da je bil prek Flahertyja najverjetneje tudi Grierson seznanjen z njegovimi dognanji. Navedeno govori o tem, da je Griersonov primat "filmskega smisla" vpeljave samega termina očitno sporen. Kakor je seveda sporna tudi sama dokumentarnost Flahertyjevega pristopa, če vemo, da so bili prizori iz življenja Eskimov vnaprej "zrežirani" in bi bili z zornega kota zdajšnjosti lahko deležni zgolj oznake kvazi-dokumenta(rca). Ker pa se je v zgodovini "obdržalo" Griersonovo pojmovanje izraza *dokumentarnosti*, za naš namen vprašanje primata pri vpeljavi oznake – in resnične dokumentarnosti samega vira le-te – v filmski univerzum ni toliko pomembno, da bi se mu podrobneje posvetili.

Mnogo pomebnější je Flahertyjev prvenec, ki govori o življenju članov Eskimske družine ter njihovi borbi za preživetje z neizprosnimi zakonitostmi narave. *Nanook s severa* ni pomemben samo kot prvi "celovečerni" *neigrani* film (57 min), ampak je potegnil tudi mejo ločnico med dotedanjo formulo povsem "opisnega" prikazovanja realnosti, temelječo na prepričanju, da je tisto, kar je posnela kamera, vsa in edina realnost, ter verjetjem,



Berlin, simfonija velemesta
Walter Ruttmann



Klatschi
John Grierson

da tudi *faktografski* film lahko "prikazuje" realnost, ki ni neposreden predmet pogleda kamere. Takšno realnost, ki je ni mogoče dekodirati zgolj z gledanjem, temveč šele s pomočjo zavestne in čustvene zaznave, kar je njegova žena poimenovala "tisti vzvišeni trenutek pogleda, ki zažari ob prodiranju v srce stvari". Bistveno za prelomni pomen Flahertyjeve vizije dojemanja sveta je bilo odkritje, da je notranje napetosti med dogodki in stvarmi mogoče podati tudi faktografsko. In to ne z neposrednim razgaljanjem dejanskosti, niti z vsiljevanjem dramatičnosti "od zunaj", marveč z iskanjem pravih sorazmerij, ki omogočijo razkritje dramatičnih momentov v sami materiji. Flaherty je ta razmerja raziskoval na "poetičen" način in ga ni toliko zanimala možnost izkoriščanja čisto vseh filmskih izraznih možnosti.⁴ To pa so s pridom počeli njegovi nasledniki. Tako je Flahertyjeva metoda obravnavanja realnosti, ki je postala "prototip" za dokumentarni film in konstitutivni dejavnik njegove tradicije, s pomočjo angažiranja celotne "tehnološke" baze, ki je bila – do – takrat na vojo filmskemu ustvarjalcu, z velikimi koraki vstopila v zgodovino. V naslednjih letih se je dokumentarec tako trdno zasidral v zavest filmske javnosti, da je v določenih krogih dobil celo kulturni status. Toda preteči so morali še kilometri filmskega traku, da je našel tudi svoje – relevantno – teoretično sidrišče.

Pred tem pa sta Flahertyjeva vizija na eni strani, na drugi pa način pogleda, ki sta ga l. 1921 s svojim kratkim (en zvitek dolgim) eksperimentalnim poetičnim portretom New Yorka, po Whitmanovi pesnitvi naslovljenim *Manhattan*, posnela slikar Charles Sheeler in fotograf Paul Strand, dodobra razburkala gladino *neigranega* filma. Prvi predstavlja predhodnika dolgega niza filmov, ki bi jim zelo na splošno lahko rekli *socialni dokumentarci*. Drugi pa je začetnik mejne dokumentarne pod-zvrsti, po filmu Walterja Ruttmanna *Berlin, simfonija velemesta* (*Berlin: Die Symphonie einer Grosstadt*, 1927) poimenovane *simfonija mesta*, ki se je razmahnila večinoma med filmarji, ki so bili člani ali simpatizerji krogov avantgardnih (proti)umetniških gibanj dvajsetih let.⁵ Forma *simfonija mesta* je predstavljala predvsem vizualno orkestracijo podob in gibanja,

ki so jo nudila velemesta s svojimi atributi modernosti in industrijskega razvoja. Na eni strani s vizualnimi efekti, ki jih je omogočala "mrtva narava" mesta – s stolpi, mostovi, nebotičniki, ulicami, avenijami, igrami svetlob in senc ter s njihovo pomočjo nastalih vzorcev in efektov... – in na drugi s svojim fasciniranim "gibanjskim momentom" množic, prevoznih sredstev, prometa ter mikro procesov velemestne vsakdanjosti.

V svoji poznejši razvojni fazi pa je pomenila tudi možnost, da se je s pomočjo sopostavljanja vsakdana revnih in bogatih prebivalcev metropolisov razkrila notranja struktura resničnosti "prave podobe" mestnega življenja. V tej opciji se je tako v formalnih okvirih *simfonije mesta* zazrcalil tudi Flahertyjevski socialni vidik.⁶ Socialna nota pa ni bila toliko značilna za *simfonije mesta*, marveč se je izpostavljala predvsem v tistih primerih, ko so bili filmski ustvarjalci tudi družbeno ali celo politično angažirani. To je bilo v primeru t.i. *socialnega dokumentarca* predvsem na "levem" krilu socio-političnih silnic, v primeru *propagandnega* dokumentarnega filma pa so bili ustvarjalci primorani slediti političnim opredelitvam naročnikov in financerjev filmov – v glavnem vladnih agencij ali političnih strank –, s tem pa so tudi ideološke tendence gravitirale predvsem v smeri, ki jo je začrtoval denar (nedvomno pa tudi osebna opredelitev ustvarjalcev).

Na skrajnem "levem" krilu so seveda dominirali ruski avantgardni filmarji, ki niso bili samo nosilci idej socialistične revolucije, ampak tudi mnogih revolucionarnih filmskih zamisli in izraznih novotarij, ki so jih v svojem prevratniškem zanosu bodisi izumljali sami ali pa so – za potrebe izkaza zmagovitega svetovnega nazora – preoblikovali že poznane ustvarjalne prijeme in izrazne možnosti. Na čelo ruskih dokumentaristov nedvomno sodi Denis Arkadijevič Kaufman, bolj znan pod psevdonimom Dziga Vertov, s svojimi filmskimi projekti kot *Šesti del sveta* (*Šestaja čas' mira*, 1926), *Enajsti* (*Odnadcaty*, 1928), *Simfonija Donbasa* (*Entuziazm – Simfoniia Donbassa*, 1930), *Tri pesmi o Leninu* (*Tri pesni o Lenine*, 1934) in predvsem *Mož s kamero* (*Čelovek s kinoapparatom*, 1929). Vertov spada v tisto vrsto "militantnih" avantgardistov, ki so ideje revolucije uspešno združili s svojo umetniško vizijo. Pod vplivom futurizma, konstruktivizma in delno suprematizma je izdelal filmsko poetiko, ki je v standardni avantgardistični maniri napovedala vojno vsem "starim", "meščanskim" in "teaterskim" oblikam filma ter najavila novo *kinokistično* preobrazbo kinematografije. Po učni dobi montiranja vojnih reportaž in filmskih tednikov je kot idejni in organizacijski vodja gibanja *kinokov*⁷ začel svojo borbo za "filmsko občutenje sveta", ki ga – na principu montaže v času in prostoru – omogoča kino-oko z odkritjem nove, sebi lastne dimenzije časa in prostora, drugačne od razsežnosti, ki jih je sposobno zaznati človeško oko. Vertovova revolucija se torej ni odvijala samo na socialnem področju v sferi javnega življenja, temveč tudi v znotraj-filmskih razmerjih, kjer je vseskozi raziskoval možnosti skrajnega dometa filmske tehnologije in vizualne govorice. Najodličnejši rezultat teh raziskav je bil celovečerni – eksperimentalni – dokumentarec *Mož s kamero*, ki raziskuje predvsem naravo same – kinematografske – podobe in naprav ter procesov, ki jo omogočajo. S tem je v bistvu prevzel dvojno dokumentarno vlogo: je dokument o socialnem stanju nekega zgodovinskega trenutka in dokument o – notranji – resnici filmske govorice. In kot tak je imel daljnosežen odmev v zgodovini filmske umetnosti.⁸ Poleg Vertova je pomembno vlogo v sovjetski dokumentarni produkciji odigrala še vrsta režiserjev. Med tiste, ki so segli tudi daleč izven meja SZ, pa zagotovo sodijo *Turksib* (Viktor Turin, 1929), ki je ob prikazovanju gradnje železnice med Turkestanom in Sibirijo dovolj prostora namenil tudi za – Flahertyjevsko poetični način – prikaza življenja tamkajšnjih domačinov, *Sol svanetije* (*Sol Svanetii*, Mikhail Kalatozov, 1930), ki v podobni maniri opisuje življenje na Kavkazu in pa arhivski filmi Esfir Shubove, predvsem *Pad dinastije Romanovih* (*Padeniye Dinasti Romanovikh*, 1927).

Družbeno-politična situacija v svetu v drugi polovici dvajsetih let je bila povsem prava za velik odmev sovjetske filmske ustvarjalnosti

na Zahodu. Na eni strani intenzivna politična dejavnost komunistov v internacionalnih delavskih gibanjih, na drugi pa velika depresija – globalna kriza, ki je pomenila gospodarski zlom in strahovito poglobila socialne razlike, sta pomenila prikladen teren za gojišče "levičarskih" idej. Razmahnila so se gibanja *filmskih klubov*,⁹ neodvisnih organizacij, ustanovljenih – včasih tudi z denarno pomočjo mednarodnih finančnih fondov na Kominterno vezanega Internationale Arbeiterhilfe, ki je bilo ustanovljeno na Leninovo pobudo v Berlinu l. 1921 –, da bi omogočile prikazovanje tistih filmov, ki so bili žrtev cenzorskih posegov in hkrati skušale najti možnosti za lastno produkcijo. Vendar je ta drugi segment, ki je zaradi nekomercialne naravnosti dokumentarnega filma in posledično zaradi "zarote denarja" – enega izmed temeljnih določil in predpogojev filma – pogosto ostal zgolj na nivoju preproste politične propagande. Zato se je dokumentarna filmska produkcija lahko v največji meri razmahnila predvsem v službi tistih, ki jim nikoli ne zmanjka denarja – multinacionalnih korporacij in državnih institucij.

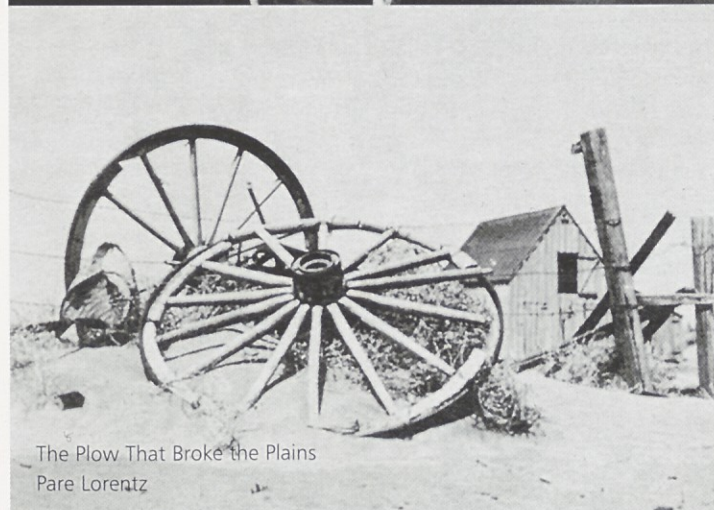
Tega se je očitno še kako zavedal tudi John Grierson, diplomant filozofije iz Glasgowa, ki se je na podiplomskem študiju javnega mnenja in množičnih medijev v ZDA navdušil za film in možnosti, ki naj bi jih nudil prav na področju oblikovanja javnega mnenja. Od tam tudi izvira njegova proslula misel o *dokumentarni vrednosti* Flahertyjevega filma *Moana*, podana v recenziji v *New York Sunu* 8. 2. 1926, ki naj bi pomenila uvedbo "filmskega smisla" izraza dokumentarno. Ob vrnitvi v Anglijo si je na podlagi dobrih referenc, velikega poznavanja filmske ustvarjalnosti in lastnega filma *Klateži* (*Drifters*, 1929) priboril mesto voditelja EMB (Empire Marketing Board) Film Unite.¹⁰ Temeljno vodilo Griersonovega razumevanja dokumentarnega filma je bilo prepričanje, da je idealen medij za izobraževanje in propagando. Področje oznake dokumentaren, ki se je po Griersonovi vpeljavi "prijela" v kritičnih krogih, pa je kmalu postalo preobsežno, da bi bil nad njim možen ustrezen teoretično-kritični pregled. Izraz je prišel v rabo za označevanje vseh tistih elementov znotraj filmske produkcije, ki v svojem ustvarjalnem procesu upodabljajo "naravne materiale", posnete na "licu mesta" ne glede na njihovo dejansko namembnost. Zato se je Griersonu zdelo potrebno (vz)postaviti vrednostni sistem kategorij za filmske izdelke, ki obravnavajo "realnost". Ker je bil prepričan, da si oznako dokumentarnosti zasluži le tista filmska produkcija, ki v tem sistemu zaseda najvišje mesto, je zasnoval "prva načela" dokumentarnega filma. Ta naj bi v svoji tendenci po opazovanju "resničnega" življenja in iz njega izbranih dogodkov izpolnjeval tri bazične pogoje: 1. Dokumentarec naj snema "žive" scene in "žive" zgodbe; 2. "Originalni" igralci in scena sta najboljši vodnik v filmsko interpretacijo modernega sveta; 3. Materiali in zgodbe, vzete iz "surove" realnosti, so boljše – "resničnejše v filozofskem smislu" – od igranih gradiv. Tovrstne osnove so predpogoji tistih kriterijev, ki naj bi dokumentarcu omogočili status nove "vitalne umetniške oblike". Sam pristop k dokumentarnemu načinu pogleda na realnost naj bi se razločil od igranih oblik že v svojem temeljnem predpogoju: v odločitvi, ki jo Grierson enači z literarno primerjavo odločitve znotraj izbire med poezijo in romanopisjem. Kajti prav odločitev naj bi zajemala predpostavko – specifične – estetske opredelitve. In znotraj te opredelitve je zajet sistem vrednot, s katerimi operira ustvarjalec, ker: najvišji dosežki umetnosti izvirajo iz spoznanja razlike znotraj ustvarjalnega procesa, saj "ustvarjalni akt ne pomeni proizvajanja stvari, ampak proizvajanje vrednot". (J. Grierson) Sama "prva načela" pa se ne zdijo toliko pomembna zaradi teoretske razdelave "definicije" dokumentarca, pač pa morda bolj zaradi dejstva zgodovinskega trenutka, s katerim je dokumentarni film dobil veljavo enakovredne filmske zvrsti, saj je bila postavljena sistemska možnost kategorizacije in klasifikacije *neigranega* filma nasploh in pa, kar je odločilno, dokumentarnega posebej. Tako ni bistvena "pravilnost" – v smislu ideološke sprejemljivosti ali teoretične brezhibnosti – Griersonove "enačbe", temveč dejstvo, da je "zadela" duh časa, v katerem je pojav dokumentarnega filma obravnavala kot zavestni odgovor na "modernizacijo" družbenega

življenja skozi skokovit razmah množičnih medijev. Griersonov zagon je vzpodbujala bojazen, temelječa na ideji, da razvoj "množično-medijske družbe" v tolikšni meri ogroža vitalne možnosti načinov izbiranja, vrednotenja in distribucije vedenja, da so v nevarnosti tudi ključne oblike "demokratske" družbeno-politične opredelitve. Ena od oblik obrambe pred poplavo neselekcijiranih in nepreverjenih podatkov naj bi bile prav v – dotlej – neznanih in nepredvidljivih strategijah, ki naj bi jih bil sposoben dokumentarni film. Drugi vrednostni vidik Griersonove klasifikacije pa tiči v samem dejstvu, da je bila sploh postavljena; da je postala stalnica in da se je morala od tistega trenutka naprej filmska teorija in kritika do nje opredeljevati, jo preverjati in prirejati za lastne potrebe ter usklajevati z duhom svojega časa, s tem pa revitalizirati, kar je seveda notranje gibalo vseh daljnosežnih pomembnih teoretičnih izumov.

Navedeni (pred)pogoji so bili osnova za bolj poglobljeno razdelavo teorije *realističnega* dokumentarnega filma. Griersona so znotraj kinematografske umetnosti v glavnem zanimalo lastnosti filma kot javnega medija z neizčrpnimi možnostmi za raziskovanje socialnih statusov. Predvsem pa na film ni gledal kot na mimetično umetnost, kajti prepričan je bil, da film ne more biti posnemanje resničnega sveta, ampak zgolj njegova interpretacija. Od tod tudi formula "kreativnega obravnavanja realnosti", čemur bi preprosteje lahko rekli "dramatizacija realnosti". Grierson je namreč gradil na predpostavki, da je potrebno dejstva razporediti v "zgodbo".¹¹ Zahteva po ustvarjalni interpretaciji neposredne realnosti naj bi predstavljala vodilo "njegovi" izvršilni skupini filmarjev, ki je v okviru EMB Film Unite kmalu prerasla v pravo gibanje. Za sodelovce si je izbral predvsem neveljavljene ter celo filmsko neizobražene mladeniče, kot so bili Basil Wright, John Taylor, Arthur Elton, Harry Watt, Edgar Anstey idr., izjemoma pa tudi velika imena svetovne neigrane kinematografije kot Alberto



Nočna pošta
Basil Wright, Harry Watt



The Plow That Broke the Plains
Pare Lorentz

Cavalcanti in Robert Flaherty, ali teoretike kot npr. Paul Rotha, literate kot W. H. Auden in skladatelje kot Benjamin Britten. Toda še preden je v okviru EMB Film Unite nastalo – izvzemši *Klateže* – kakšno res omembe vredno delo, je bila ta razpuščena, Grierson pa se je s svojo ekipo preselil pod okrilje – prav tako vladne – GPO (General Post Office). Tam se je njegova vizija končno lahko razmahnila tudi v praksi in dosegla nekaj zavidljivih uspehov s filmi, kot so *Pesem Cejlona* (*Song of Ceylon*, Basil Wright, 1934), *Housing Problems* (Artur Elton in Edgar Anstey, 1935), *Obraz, umazan od premoga* (*Coal Face*, Alberto Cavalcanti, 1936), *Nočna pošta* (*Night Mail*, Basil Wright in Harry Watt, 1936), *Severno morje* (*North Sea*, Harry Watt, 1938) in *Spare Time* (Humphrey Jennings, 1939). "Griersonovci" ideološko niso bili niti izpričani komunisti ali socialisti niti se niso neposredno povezovali z nobeno politično stranko. V najsplošnejši opredelitvi so se sicer postavljali na "levo" krilo, njihov angažma pa je bil predvsem v zavzemanju za reformno politiko, torej za spremembe znotraj obstoječega sistema. Glede na dejstvo, od kod je pritekal denar za njihove projekte, in glede na prepričanje njihovega idejnega vodje, ki je na dokumentarni film gledal predvsem kot na sredstvo izobraževanja in propagande, bi bilo kaj drugega tudi skoraj nemogoče. Prav slednje pa je bilo vendarle razlog, da so se ustvarjalci *dokumentarnega filmskega gibanja* ukvarjali tako rekoč z vsemi segmenti javnega življenja in včasih pod krinko "zadovoljevanja sponzorskih interesov" vendarle posneli tudi kašen subverziven drobce.

Ameriški pandan Johna Griersona je bil Pare Lorentz. Čeprav Lorentz svojega "vzornika" ni dosegal niti po teoretskih niti po organizacijskih sposobnostih in čeprav je "njegov" US Film Service posnel mnogo manj gradiva kakor britansko *dokumentarno filmsko gibanje*, pa so Lorentzove ambicije in – kar je za nas bistveno – tudi dosežki na filmskem področju segali dosti više, kakor pri britanskih kolegih. Lorentz, ki je s svojim prvcem *The Plow That Broke the Plains* (1936) navdušil domačo in svetovno občinstvo, je izkoristil Rooseveltovo politiko New Deal in predsednikovo osebno naklonjenost njegovi viziji ter ustanovil vladni servis za propagandno in izobraževalno dokumentaistično produkcijo. Najprej je deloval v okviru kmetijskega ministrstva, po neslutem uspehu drugega filma *Reka* (*The River*, 1937) pa je dobil "svoj", neposredno vladi odgovoren filmski oddelek – US Film Service. Njegova logika se je od Griersonove razlikovala tudi po tem, da je za sodelavce izbral uveljavljene domače cineaste predvsem z "levega" političnega krila,¹² kot so bili Ralph Steiner, Paul Strand, Leo Hurwitz, Willard Van Dyke in priznani skladatelj Virgil Thomson, pa tudi svetovne vele mojstre dokumentarnega filma, kot sta bila Joris Ivens in Robert Flaherty. Omenjena Lorentzova filma sta bila ostra kritika nenadzorovanega izrabljanja kmetijskih površin in vodnih virov ter "prikazovanje" posledic takšnega

početja v strašljivem delovanju erozije, ki je tisoče hektarjev rodovitne zemlje spremenila v puščavo (t.i. kriza Dust Bowla). Lorentz je bil prepričan, da je ob finančni pomoči, ki jo je vladna administracija namenila obubožanim kmetovalcem, potrebno tudi njihovo izobraževanje. Kajti le tako naj bi se bilo moč zavarovati pred ponavljanjem ekološkega vandalizma. Tudi *Power and the Land* (1940) Jorisa Ivensa ter Flahertyjeva *Dežela* (*The Land*, 1941), posneta pod okriljem "Lorentzove" vladne agencije, sta ostala na področju kmetijske problematike in šele z naslednjim – pol-dokumentarnim¹³ – filmom *Fight for Life* (1940) se je Lorentz "preselil" v urbano okolje, na področje javne medicine oziroma problematike umrljivosti novorojenčkov in izobraževanja nosečnic in mladih mater. Vojna in nenehno nasprotovanje republikanske opozicije sta botrovala ukinitvi vladnega filmskega oddelka. Lorentz pa se je tako kot vsa svetovna javnost usmeril k vojnim temam, ki so domačo socialno problematiko postavile v drugi plan.

V primerjavi z "griersonovci", ki so posneli prek tristo – resda večinoma dolgih za en zvitek ali dva – filmskih naslovov, se lahko zdi Lorentzov delež v svetovni dokumentaristični produkciji neznaten, toda kvaliteta ustvarjenih "osamelecev" je tisti dejavnik, ki ga postavlja nad množično (hiper)produkcijo nekaterih drugih propagandnih institucij: "...z odkritim kazanjem erozije naravnih bogastev in destrukcije človeških vrednot pozivajo k socialnim spremembam. Toda ta klic po družbenih spremembah se ne razlega na način Ivensove neizprososti ali Griersonove uglajenosti, temveč skozi metaforo, glasbo in mojstrstvo poeta." (R. M. Barsam) Na "resničnem" levem krilu, t.j. znotraj *gibanj filmskih klubov*, se je sicer dogajala živahna propagandna dejavnost, ki pa največkrat – niti kvalitativno niti organizacijsko – ni preseгла zaprtih strankarskih in ideoloških okvirov. Člani radikalnih gibanj in neodvisnih filmskih organizacij, kot so bili Nykino, Contemporaray Films in Frontier Films v ZDA, Vereening Voor VolksCultuur na Nizozemskem, Volksfilmverband v Nemčiji, Cin Libert v Franciji ter radikalnejših Federation of Workers' Film Societies ali Masses Stage and Film Guild in zmernejše London Film Society v Angliji, so se trudili, da bi prebili okvire ujetosti v socio-politični geto. Toda šele španska državljanska vojna je bila tisti moment, ki je združene mednarodne filmske levičarske brigade pripeljal na glavni oder filmske zgodovine. V Španiji so se kalili tako avantgardisti in eksperimentatorji kot Luis Buñuel in Pierre Unik s filmom *Španija* (*España*, 1937), Joris Ivens s *Španska zemlja* (*Terre d'Espagne/The Spanish Earth*, 1937), komunisti ter delavski aktivisti Ivor Montagu, Sidney Cole, Thorold Dickinson idr. v okviru angleškega Progressive Film Institute¹⁴ ali Rus Roman Karmen, čigar posnetke sta Esfir Šub in Vsevolod Višnevskij zmontirala v film *Španija* (*Ispaniya*, 1939), kot tudi taki, ki so se angažirali na domačih tleh, npr. Basil Wright, ki je posnel film o usodi baskovskih otrok v begunskem taborišču *Modern Orphants*



The City
Willard van Dyke, Ralph Steiner



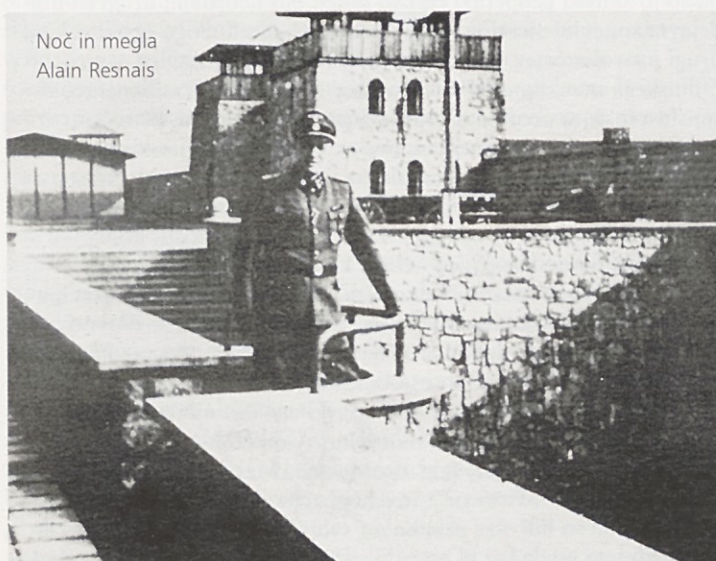
Španska zemlja
Joris Ivens

of the Storm (1927). Med "internacionalisti" je gotovo najpomembnejši Joris Ivens, nizozemski režiser, ki je ustvarjalno pot začel kot avangardist z *Most* (*De Brug*, 1928) in *Dež* (*Regen*, 1929), nato pa je "prepotoval cel svet" in, vedno na strani demokratičnih sil, iskal krizne situacije ter se s svojimi deli zavzemal za človekove pravice. Poleg že omenjenih so njegovi filmi kot *Pesem herojev* (*Song of Heroes*, v SZ, 1932), *Rudarji* (*Borinage*, v Belgiji 1933), *Štiristo milijonov* (*400 Millions*, na Kitajskem, 1938), *Indonesija Calling!* (v Indoneziji 1951), *Peace Will Win* (na Poljskem, 1951) in mnogi drugi odraz svobodomiselnosti, ki je prišla najbolj do izraza, ko je v trenutku, ko se je Indonezija začela boriti za neodvisnost, zapustil mesto filmskega komisarja za nizozemske kolonije in posnel film o Indonezijskem odporu.

Vojna v Španiji, ki je bila "poligon" za testiranje fašističnih in komunističnih borbenih strategij "velikih bratov" v ozadju – Nemčije in SZ, hkrati pa preizkus reakcij svetovne javnosti, je dokazala, da se "veliki" – razen samih sebe – pravzaprav nimajo česa bati. Znotraj svojih meja pa so seveda poskrbeli, da bi propagandna mašinerija karseda vztrajno obdelovala javno mnenje. V SZ so z vzponom Stalina in uvedbo "državne" umetnosti *socialističnega realizma* drug za drugim izgubljali možnost delovanja pomembni revolucionarni avantgardisti. Ko je zadnji med velikimi dokumentaristi, Vertov – četudi se je s filmom *Tri pesmi o Leninu* v bistvu poklonil Stalinu in ne Leninu –, pristal tam, kjer je začel – za mešalno mizo, je v sferi propagande (pre)ostala samo še neposredna soc-realistična vizija kulta osebnosti. Tudi znotraj nacistične ideologije ni bilo bistveno drugače, saj je Goebbelsov propagandni stroj proizvedel nešteto filmskih polizdelkov ter nekaj pretencioznih "zmazkov". Edino globljo sled v filmski zgodovini je pustila Leni Riefenstahl, ki pa je delovala pod neposrednim Hitlerjevim nadzorom. Ta se je v nasprotju s svojim propagandnim ministrom – Goebbels je bil prepričan, da "mahanje z zastavami in simboli" prinaša večjo škodo, kakor korist – zavzemal za neposredno propagando. In Riefenstahlova je njegova pričakovanja povsem upravičila. Njeni koreografiji množičnih ritualov: 6. letnega kongresa NSDAP v Nürnbergu – *Triumf volje* (*Triumph des Willens*, 1935) in Olimpijskih iger v Berlinu l. 1936 – štiriurna, v dva dela, *Fest der Völker in Fest der Schönheit*, razdeljeni Olimpijada v Berlinu (*Olympiade*, 1938), predstavljata vrhunsko propagandno predstavo, ki se je ne bi sramovala nobena politična stranka ali vladna administracija. Vodena s fascinacijo nad kultom – firerjeve – osebnosti in z nacistično obsedenostjo s spektaklom, hkrati pa oborožena z vsemi poznanimi in komaj izumljenimi tehničnimi filmskimi pripravami, ki jih je omogočal neomejen finančni fond, se je Riefenstahlova zagrizla v delo. Rezultat sta bila filma, ki sta Hitlerja povzdignila – dobesedno – na nebo, nemško raso na pedestal neposredne naslednice ideala antične kulture,¹⁵ nacistične SA in SS kohorte pa v bojovnike strah vzbujajoče armade. Zanimivo

je, da se je Riefenstahlova pred obtožbami, da so bili njeni *neigrani* filmi – poleg omenjenih je za nacistično posnela še *Sieg des Glaubens* (1933) in *Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht* (1935) – nacistična propaganda, po vojni branila s trditvijo, da je bilo vse, kar je posnela, popolna resničnost. Zato njeni filmi tudi ne morejo biti propaganda, je zatrjevala, pač pa so posnetki "čiste zgodovine" in kot taki le nedolžni, "stoodstotni dokumenti".¹⁶

Specifika pod-zvrsti *vojnega dokumentarca*, pogojenega z zgodovinskim trenutkom "izrednih razmer", ko so se dokumentaristom na terenu pridružili mnogi režiserji *fikcije*, bi prišla s svojo izrazito afirmativno ali pa militantno protipropagandno naravnostjo bolj do izraza v ločeni obravnavi, zato jo bomo na tem mestu pustili ob strani. Konsolidacija stanja po holokaustu je – tudi – na področju dokumentarnega filma trajala skoraj petnajst let. Dokumentarec je zaradi izpostavljenosti svoje "vojne" propagandistične vloge izgubil svojo tradicionalno pozicijo alternativne filmske prakse. Razmah televizije je pritegnil mnoge ustvarjalce, tisti "predvojni veterani", ki pa so ostali v igri, so zaradi nenaklonjenih razmer težko dosegali kvaliteto svojih del iz tridesetih let. Seveda je moč najti posamezne naslove, ki so segli iz sivine – gre za filme, ki so bili zavezani spominom na holokaust kot *Guernica* (1950) in *Noč in megla* (*Nuit et Brouillard*, Alain Resnais, 1955) ali *Hotel des Invalides* (Georges Franju, 1952) –, vendar pa je bilo prvi močnejši impulz, ki je naznanil, da se dokumentarec spet postavlja na noge, moč zaznati šele v drugi polovici petdesetih. L. 1956 se je začelo v Londonu govoriti o *free cinema*. Ime je izhajalo iz naslova, pod katerim so Lindsay Anderson, Karl Reiz, Tony Richardson idr. v National Film Theatre pričeli s prikazovanjem lastnih filmov in pa tistih tujih obravnav realnosti, ki so jih cenili kot "drugačne". Novi pristop k dokumentarcu naj bi se po Andersonovi viziji izogibal težnje po avtentičnosti in realizmu. Sociologizem in propagandizem Griersonovskega tipa sta se mu zdela ovira pri inventivnosti idej posameznega ustvarjalca, kajti predpogoj za kreativnost v labirintih kompleksnosti sveta naj bi bil prav individualni pristop filmarja. "Temeljna naloga umetnika ni interpretiranje niti propagiranje, temveč ustvarjanje." (L. Anderson) Delo dokumentarista naj bi bilo opazovanje, ne pa promocija. Možnosti novega, intimnejšega načina "opazovanja" je omogočil razvoj lažjih prenosnih naprav za snemanje tako zvokov kakor podob. "Svobodnjaki" so se pustili zapeljati obojim, gledalcu samemu pa so prepustili, da si je na njihovi podlagi ustvaril lastno videnje in interpretacijo. V centru njihovega zanimanja je bil "preprosti človek" pri svojem delu in zabavi. Z današnjim žargonom bi njihov interes lahko označili za pogled na področja *marginalnosti* in *subkulture*. Na tem obrobju pa se je dogajalo marsikaj, kajti to je bil čas jazz klubov, čas *teddy boys*, *modsov* in *rockerjev* ter njihovih spopadov, čas, ko je rock začel svoj osvajalski pohod. Med najpomembnejša dela, ki so se v kratkem obdobju *free cinema*¹⁷ vrstila na platno Londonskega



Noč in megla
Alain Resnais



On the Bowery
Lionel Rogosin



National Film Theatre, se uvrščajo O Dreamland (Anderson, 1953), Every Day Except Christmas (Anderson, 1957), Momma Don't Allow (Reizis in Richardson, 1955), We Are the Lambeth Boys (Reizis, 1959), Nice Time (Claude Goretta in Alain Tanner, 1957) in Together (Lorenz Mazzetti, 1955). Ob "domači" produkciji pa so organizatorji predvajali tudi tiste tuje raziskave, ki so se v tendencah in izbiri temetik dozdevale sorodne njihovim lastnim. Takšni primeri so: On the Bowery (1956) Lionela Rogosina iz ZDA, iz Poljske sta prišla Włodzimierz Borowik s Paragraf Zero (1956) in Jan Lomocki z Dom Starych Kobiet (1957), iz Francije pa Georges Franju z Živalsko krvjo (Le Sang de Bêtes, 1949), pa tudi že zgodnja François Truffaut in Claude Chabrol.

Londonski "svobodnjaki" so bili predstraža novega udarnega dokumentarističnega vala iz začetka šestdesetih. Nove skupine cineastov, ki so imele vse značilnosti "gibanj", so na prvi pogled težile k istemu cilju – k zagotavljanju občutka "prisotnosti".¹⁸ Toda dejstvo je, da so vse, kar jim je bilo zares skupnega, pravzaprav predstavljale samo nove tehnološke izpopolnitve, medtem ko so bili estetski pristopi in umetniški cilji v mnogočem različni. Tehničnih novosti pa je bilo precej. Okorne 35 milimetrske kamere so nadomestile lahke prenosne 16 milimetrske naprave. Prenosni magnetofon in mikrofoni sta olajšala možnost sinhronega snemanja zvoka, kar je omogočalo zajemanje celotnega zvočnega ozadja, s tem pa stopnjevanje "občutka realnosti". Statično kamero na stojalu je zamenjalo snemanje "z roke", kar je imelo za posledico nemirno, zvedavo, intimnejšo "kamero". Povečana občutljivost filmskega traku je omogočila delo ponoči in v interierjih brez dodatne osvetljave, kar je močno razširilo "območje" možnosti, ki ga je nenadoma lahko pokri(va)la filmska mašinerija. S takšno opremo, ki je omogočala tudi cenejšo maloštevilno in mobilno ekipo, so pravzaprav vsi iskali le "resnico, vso resnico in nič drugega kot resnico..." (R. M. Barsam), vsi so težili k rušenju pregrade med filmarjem ter njegovim subjektom in so v ta namen snemali brez scenarija, brez vnaprejšnjega pripravljanja ali celo vadbe vprašani in odgovorov ter pustili, da je film sam vodil v svojo smer; vse je zanimal potek dogodkov v času njihovega nastajanja – torej dogajanje – in ne po tistem, ko so se že zgodili – torej dejstva –, zato je tudi montaža težila h kontinuiteti in kronološkosti prikazovanih procesov. Kljub povedanemu pa je bil spekter njihovih namenov precej raznorodn.

Ameriška verzija neposrednega lova na resnico, ki je dobila ime *direct cinema*, se je v bistvu formirala prav skozi proces raziskovanja možnosti zgoraj omenjenih tehnoloških izboljšav. L. 1958 je Robert Drew pri Time Inc. v New Yorku ustanovil skupino za audio-vizualne eksperimente in iz te t.i. Drew Associates je izšla ekipa ustvarjalcev, ki je na novo ovrednotila dokumentarno vizualizacijo realnosti. Dejstvo, da je bil Time krovnna družba Drewove asociacije, kaže na žurnalistični izvor in tendence njenih članov oziroma navezavo na fenomen porajajočega se

raziskovalnega novinarstva. Richard Leacock, D. A. Pannebaker, Albert in David Maysles, Hope Ryden, Joyce Chopra, James Lipscomb in pa sam Drew so bila imena, ki so zaznamovala ameriško *direct cinema* produkcijo naslednjega desetletja. Že prvi film te produkcije Predvolilna kampanja (*Primary*, Drew in Leacock, 1960), ki je čisto od blizu spremljal predvolilni boj demokratskih senatorjev Johna F. Kennedyja in Huberta Humphreya za predsedniško kandidato, je začrtal temeljne karakteristike novega gibanja. Vseprisotnost in obenem neopaznost kamere je omogočila, da se je življenje začelo "odvijati" pred njenim pogledom v svoji "naravnosti"; ker slepeči reflektorji in velike zastrašujoče naprave niso bili več potrebni, predvsem pa zato, ker se režiser ni vmešaval v potek snemanja, so ljudje na prisotnost filmarjev pozabili – nehali so nastopati in začeli "živeti". Filmsko platno je postalo okno, skozi katerega je gledalec "kukal v življenje". Slogani, kot so: "Greš in preprosto snemaš, na kar naletiš..." (Pannebaker), "Filmar ni na noben način neposredno vpleten v režiranje dogajanja..." (Drew), "Ob gledanju filma se mora gledalec sam odločiti, kaj se dogaja..." (Wiseman), so postali dnevna gesla. Tudi ko so posamezniki začeli delovati zunaj Drewove združbe, so njihov zaščitni znak ostali tehnični prijem, ki so jih sami pomagali izpopolnjevati. Filmi kot Showman, Meet Marlon Brando, Salesman (brata Maysles, 1962, 1965, 1969), Jane (Pannebaker, 1962), t.i. rockumentarci kot Don't Look Back in Montrey Pop (Pannebaker, 1966, 1968), What's Happening! The Beatles in the U.S.A., Gimme Shelter (brata Maysles, 1964, 1970), Woodstock (Mike Wadleigh, 1969) in mnogi drugi, pričajo o generalni liniji interesa dokumentaristov *direct cinema*. Življenje, ki jih je zanimalo, je bilo predvsem "javno" življenje, ali natančneje, zasebnost javnega življenja. V središču so bile pomembne osebnosti in dogodki, ki naj bi z njihovo pomočjo postali "nepomembni", vsakdanji, dostopni vsakomur. Z demitologizacijo javnega so pravzaprav gradili nov mit – mit zasebnosti. Vendar pa je bil to le osrednji, najbolj izpostavljen segment v liniji, ki je potekala od zasebnosti "navadnih" ljudi, ki so se naključno znašli v izjemnem položaju pod žarometi javnosti, takšna primera sta npr. Happy Mother's Day (Leacock in Chopra, 1963) in The Chair (Shuker, Leacock, Pannebaker, 1962), prek – zgoraj omenjene – zasebnosti izjemnih ljudi, do zasebnosti "navadnih" ljudi v vsakdanjih okoliščinah kot npr. A Married Couple (Allan King, 1969).¹⁹

Druga varianta neposrednega lova na resnico je bil francoski *cinéma vérité*. Bistvena razlika, ki ločuje obe veji istega debla,²⁰ je "načelo nevmešavanja". Če so ustvarjalci *direct cinema* težili za čimbolj "nezainteresiranim" načinom spremljanja dogajanja, ki je doseglo svoj namen predvsem takrat, kadar je bila v končnem izdelku njihova prisotnost čim manj zaznavna, so cineasti *cinéma vérité* prav z izpostavljanjem svoje prisotnosti ustvarjali dogodek. Povedano drugače: filmarji *direct cinema* so vzeli aparature na kraj dogajanja in upajoč čakali na "zaostritev situacije", predstavniki *cinéma vérité* pa so jo skušali pospešiti. Prvi so hoteli biti neopazni, drugi so bili dejavni soudeleženci dogodkov. Prvi so igrali vlogo opazovalcev, drugi provokatorjev. Filmar *cinéma vérité* ni predstavljal samo "filmskega očesa", temveč je zastopal tudi slušno komponento, v smislu zvoka in predvsem besede; njegov "govor" ni bil več naknadni, vsevedni komentar, ampak sestavni del filmskega "dialoga". In to ne zgolj v smislu intervjuja, pač pa je bil režiser lahko mentor, soudeleženec pogovora, provokator ali razsodnik. V iskanju resnice je bil sedaj cineast *cinéma vérité* tisti, ki je poslanstvo filma, kot ga je v teoriji kino-očesa razdelal Vertov – ime je način *cinéma vérité* odnosa do sveta dobil prav po principu kino-resnice velikega Rusa – razširil iz vizualne še na avditivno dimenzijo filmskega dogodka. Vseprisotnost kino-očesa je bila po novem okrepljena še s kino-ušesom, skupaj pa naj bi bila še bolj verodostojna posredovalca filmskega dokaznega materiala. Sám o gibanje *cinéma vérité* ni bilo množično. Vanj lahko prištevamo predvsem Jeana Roucha, Edgarja Morina, Maria Ruspolija, Jacquesa Rozierja, Francoisa Reichenbacha in pogojno Chrisa Markerja. Ti so bili – za razliko od svojih ameriških kolegov, ki so bili predvsem novinarji in odvetniki²¹ – usmerjeni k antropološkim



Zakon in red
Friderick Wiseman

in sociološkimi procesom vsakdanjosti, kar jih je vodilo k pretanjenemu raziskovanju individualnih vidikov družbenih razmerij. Filmi, kot so bili *Kronika nekega poletja* (*Chronique d'un été*, Rouch in Morin, 1961), *Človeška piramida* (*La pyramide humaine*), *Jaguar* (Rouch, 1959, 1954-67), *Kuba sí* (*Cuba sé*, 1961), *Veseli maj* (*Le Joli Mai*, Chris Marker, 1963) in drugi, so iskali – in našli – ljudi na ulici ter skušali prav s svojo prisotnostjo ustvariti dogodke, ki jih drugače ne bi bilo. Ali kot pravi Jean Rouch: "Kamera seveda moti, vendar samo toliko časa, dokler ne postane soudeleženelec. Od tistega trenutka naprej pa omogoča dejanja, ki se brez prisotnosti kamere sploh ne bi mogla zgoditi: postane svojevrsten psihoanalitski stimulans, ki ljudi spodbuja, da počnejo stvari, ki jih drugače ne bi." S svojim načinom "ustvarjanja dogodkov" sta predvsem Rouch in Pierre Perrault – pripadnik kanadske verzije *cinéma vérité*, njegovo najznačilnejše delo je *Pour la suite du monde* (1963) – uspela zabrisati mejo med realnim in fikcionalnim v tem smislu, da se njuni "karakterji" šele vzpostavljajo v samem procesu poteka filma. Skupaj z njimi postaja "drugi" tudi režiser; ta s svojimi intervencijami gradi filmsko dejanje, ki je proces neposrednega spreminjanja pred našimi očmi. V tem postajanju, ko film "uničuje" vsakršni model resnice, da bi lahko sam postal kreator in ustvarjalec resnice, Deleuze prepozna razmerja, ki v bistvu niso "film resnice, temveč resnica filma".

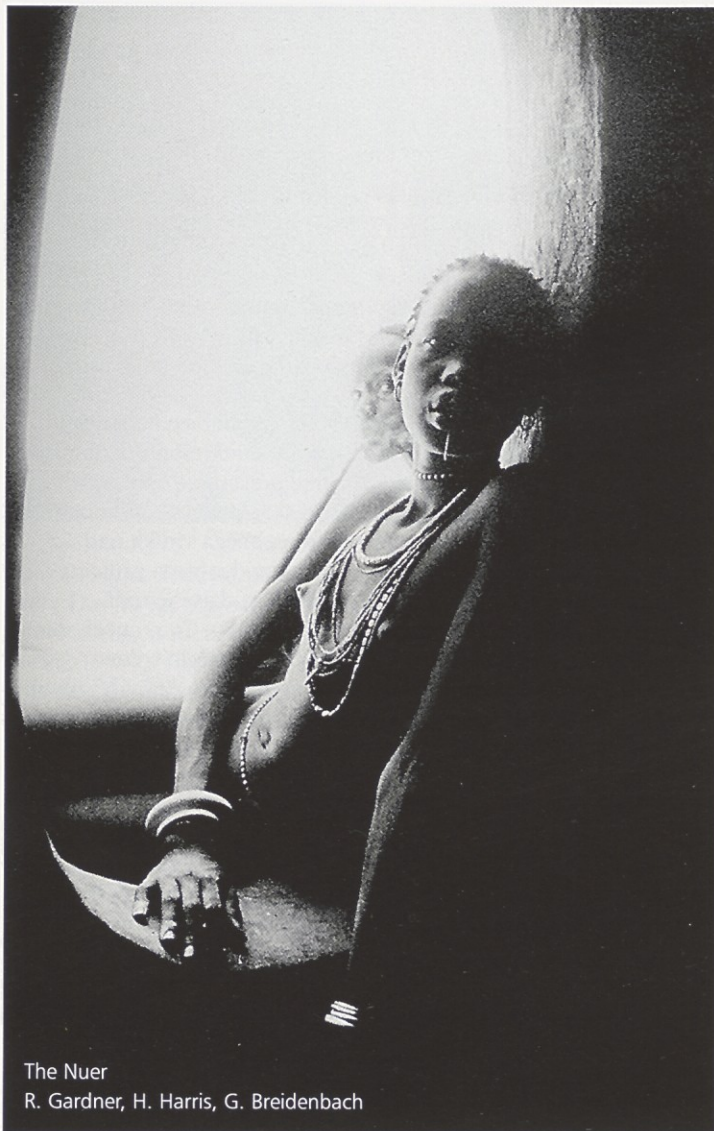
Dogodki ob koncu šestdesetih let, ki so s svojim revolucionarnim nabojem spet enkrat pretresli zahodni svet, hkrati pa znova dokazali, kako brezobzirno velesili izživljata svoje militaristične frustracije, kjer pač nanese – Rusi na Češkem in Američani na Daljnem vzhodu –, tudi na polju dokumentarnega filma niso ostali brez odziva. Pripadnost ideji neposrednega podajanja realnosti se je sicer v veliki meri ohranila, kot tudi "tehnični" prijemi in sredstva, vendar pa je pričela prihajati do izraza predvsem tendenca socialnega vidika, kar je bilo v *zeitgeistu* občutka globalne krize pravzaprav samoumevno. Ustvarjalni principi "direktnega filma" in "filma resnice" oziroma njune temeljne tendence, ponazorjene v sintagmah prisotnosti kamere, v prvem primeru kot "muhe na zidu" in v drugem kot "muhe v juhi", so postali stalnica, ki pa je bila nadgrajevana z individualnimi iskanji. Za bistvene značilnosti *post-vérité* obdobja lahko tako izpostavimo tri osnovne značilnosti: radikalizacijo zgoraj omenjenih ustvarjalnih prijemov, prevlado podajanja družbenega vidika nad individualnim in (upo)rabo dokumentaca za izražanje ideoloških pozicij. V plejadi avtorjev, ki so nadaljevali ali začeli svoja iskanja v "gverilskih" vrstah, so bili tako veterani kot npr. Ivens – *Sedemnajsti vzporednik* (*Le Dix-septième parallèle*, 1967), pripadniki "druge generacije" *cinéma vérité* kot Max Ophüls – *Le Chagrin et la pitié* (1970) ali Roger Graef – *Steel* (1975) in *direct cinema*, kot Frederick Wiseman, ki se je specializiral za razkrinkavanje "zasebnosti" javnih institucij in njihovega delovanja – *High School*, *Zakon in red* (*Law and Order*,

1969) *Welfare*, *Manoeuvre* (1968, 1976, 1979), Jonas Mekas s svojimi "dnevniškimi filmi" – *Diaries, Notes and Sketches* (1968) in mnogi drugi. Ob njih pa so nastopale "nove moči" kot Connie Field – *The Life and Times of Rosie the Riveter* (1980), Trinh T. Minh-ha – *Reassemblage*, *Naked Spaces: Living Is Round* (1982, 1985), Errol Morris – *The Thin Blue Line* (1987) in pa tudi mnogo *fiktionalistov*, med njimi npr. Jean-Luc Godard, Krzysztof Kieslowski in Wim Wenders, ki so čutili potrebo po iskanju "neposredne resnice". Velikih gibanjskih premikov ni bilo, pojavilo pa se je nekaj neoavantgardnih skupin kot npr. SLON – sodelovanje Markerja in vrste anonimnih ustvarjalcev – ali Skupina Dziga-Vertov, ki sta jo "proglasila" Godard in Jean-Pierre Gorin. Za točko zaključka našega pogleda nazaj, tistega trenutka torej, ko naj bi se zgodovina dokumentarnega filma prevesila v njegovo zdajšnjost, ni mogoče izpostaviti kakšnega epohalnega dogodka ali pomembnega izuma,²² ki bi predstavljal konkretno prelomnico. Zdi se, da se je *post-vérité* obdobje prevesilo v zaključno fazo, ko je proces "individualizacije", ki se je pričel proti koncu sedemdesetih let, kristaliziral v prevlado osebnega vidika nad družbenim. V mislih imamo uveljavitev individualnega principa novih "subjektivitet", kar je imelo za rezultat, da se je tudi dokumentarni film začel obračati k posamezniku. To pomeni, da se je podajanje dejanskosti historične realnosti začelo trdno prepletati s problematiko individualnega jaza. V teh "novih" filmih subjektivnost ni več predstavljena kot "nekaj sramotnega", ampak je postala "...filter, prek katerega Realno vstopa v diskurz, obenem pa tudi izkustveni kompas, ki delo vodi k njegovemu cilju udejanjenega vedenja".

(M. Renov) Vzrok takšnega obrata je bilo prestrukturiranje družbene realnosti v času od sedemdesetih do devetdesetih let, ko je individualno začelo postajati osrednji imperativ socialnega življenja. Nova gibanja, ki so v svoj center postavljala "intimne" vidike posameznika, so prevladala nad družbenimi gibanji, kot so bila študentska, proti-vojna, ali gibanja za državljanske in občne pravice ipd. Politiko socialnih gibanj je nadomestila "politika identitete". Spol, starost, (beri mladost) seksualnost, rasna in etnična pripadnost posameznika so postali nosilci družbene zavesti, kar je osebno izkustvo postavljalo v privilegiran položaj nove – socialne – identitete. V ozadju niso bile več "trdne", "objektivne", a v svojem jedru abstraktne, socio-politične vrednote, ampak konkretna individualna izkušnja. Nove subjektivitete so polje filmske dokumentarnosti naselile skupaj z vsemi svojimi nedoločilnostmi, torej z določili, ki predstavljajo karakternost "jaza": središče ni več trdno, pač pa razsrediščeno v fluidnosti, zmuzljivosti, mnogovrstnosti in celo kontradiktornosti individualnega samo-spoznavanja in samo-nanašanja. Najznačilnejše primere začetkov "novega" dokumentarnega filma



Gimme Shelter
Albert in David Maysles, Charlotte Zwerin



The Nuer
R. Gardner, H. Harris, G. Breidenbach

z uvajanjem novega principa subjektivnosti je najti v tematikah pregnancev in razseljenih oseb, ki so svojo identiteto "pustili" v zapuščeni domovini in si morajo "ustvariti" novo – npr.: *Lost, Lost, Lost* (Mekas, 1975), *News from Home* (Chantal Akerman, 1975), *Of Great Events and Ordinary People* (Raul Ruiz, 1978), *Unfinished Diary* (Marilyn Mallet, 1982), *History and Memory* (Rea Tajiri, 1991), *Rambling Man* (Dick Haddige, 1994). Ali pa homoseksualcev, ki so identiteto vseskozi imeli, a so jo morali prikrivati in so se je zdaj pričeli "učiti" vzpostavljati na novo, kot javni, družbeni princip – npr.: *If Every Girl Had a Diary* (Sadie Benning, 1988), *Tongues United* (Marlon Riggs, 1989), *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990), *Complains of a Dutiful Daughter* (Deborah Hoffmann, 1994).

Naš površinski pregled se je ves čas gibal v območju kolikor toliko poznanega in raziskanega filmskega vsemirja, za kar mu je mirno moč očitati površnost. Še kako se zavedamo pomanjkljivosti takšnega "evro-ameriškega centrizma", vendar pa opravičilo iščemo v dejstvu, da bi pogled na Daljni Vzhod ali na južno hemisfero kot osnovo za razumevanje zahteval nujno socio-politično umestitev potencialno obravnavanih dokumentarnih procesov, kar pa je projekt, ki bistveno presega naravnost gornjega prikaza, ki je bil zasnovan na predpostavki, da je bralcu družbeno-zgodovinsko in kulturno ozadje obravnavanih dogajanj v razvoju dokumentaristične ideje – vsaj v najsplušnejših obrisih – p(re)p(ozna(v)no. Vendar pa se bo, če naj bi, kakor upamo, tematski blok pričujoče številke *Ekrana* in "njegova" *Jesenska filmska šola* na novo vzbudila zanimanje za dokumentarec, zagotovo našla tudi priložnost za pogled tja, kjer se o verodostojnosti resničnosti prazprav nihče ne sprašuje. •

Opombe

- 1 Navedeno lahko dopolnimo še z mislijo Trinh T. Minh-ha: "Če naj bi izraz določal vrsto materialov, žanr, pristop ali niz tehničnih prijemov, potem ne obstaja nič takega, kot je dokumentarec."
- 2 Zgolj ilustrativno navajamo nekaj pomembnejših del s področja teorije dokumentarnega filma iz zadnjih petnajstih let: CORNER, John (ed.): *The Documentary and the Mass Media*, Edward Arnold Publishers, London, 1986; GUYNN, William: *A Cinema of Nonfiction*, Associated Univ. Press, Cranbury, 1990; NICHOLS, Bill: *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Indiana Univ. Press, Bloomington, 1991; PLANTINGA, Carl R.: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1997; RENOV, Michael (ed.): *Theorizing Documentary*, Routledge, London, 1993; ROSENTHAL, Alan (ed.): *New Challenges for Documentary*, Univ. of California Press, Berkeley, 1988; ROTHMAN, William: *Documentary Film Classic*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1997; WARREN, Charles (ed.): *Beyond Document*, Wesleyan Univ. Press, Middletown, 1996; WINSTON, Brian: *Claiming the Real: the Documentary Film Revisited*, British Film Institute, London, 1995.
- 3 Poleg Curtisa Winston postavlja na mesto Griersonovega predhodnika tudi Boleslaw Matuszewskiego, Poljaka, ki je živel v Franciji, in je film obravnaval kot izobraževalni medij, sposoben dokumentiranja zgodovine, vsakodnevnega življenja, umetniških predstav in medicinskih posegov. V Franciji dvajsetih let pa je bil izraz dokumentarno v rabi za razločevanje "resnih" ekspedicijskih filmov od – zgolj – potopisnih reportaž. Oba, tako Matuszewski kot Curtis, pa naj bi bila mnogo bolj pomembna, kakor zgolj nosilca primata pri vpeljavi samega izraza v filmski svet: "Pri Matuszewskemu in Curtisu ne gre za nič manj in nič več kot za ontološko pomembnost mimezisa v njuni viziji o tem, kaj naj bi bilo dokumentarno. V tem smislu je njuna, pa četudi nepriznana vizija tista, ki je izoblikovala način dojemanja dokumentarnosti, kot jo pojmujejo še danes." Podrobneje glej: Winston 1995: 8-10.
- 4 Paradokso pri tem je, da "poetični" način tukaj v bistvu pomeni, da je bila večina prizorov v *Nanooku* pravzaprav zrežirana in "odigrana" – danes bi temu rekli doku-drama in da je torej Flahertyju uspelo prevarati gledalca; skratka, da mu je uspelo realnost tako "preurediti", da je gledalec "verjel v realnost dogodkov", hkrati pa bil prepričan, da niso ponarejeni. Kar se seveda bistveno razlikuje od slavnega Bazinovega načela igranega filma, da je za estetsko izpolnitev filma potrebno "verjeti v realnost dogodkov, čeprav vemo, da so potvorjeni".
- 5 Orkestracije mestnega življenja lahko razdelimo na dva osnovna pola. V prvem – *Rein que les Heures* (Alberto Cavalcanti, 1926), zgoraj omenjeni Ruttmannov *Berlin, La Zone* (Georges Lacombe, 1927), *Most (De Brug)*, Joris Ivens, 1927) in *Dež (Regen)*, Joris Ivens, 1929) – gre predvsem za vizualni eksperiment in fascinacijo nad "filmskimi" možnostmi, ki jih nudi mesto s svojim utripom. V drugem – *City of Contrasts* (Irving Browning, 1931), *Bronx Morning* (Jay Leyda, 1931), *Gamala Stan* (Stig Almquist, Erik Asklund, Eyvind Johnson in Arthur Lundqvist, 1931), *The City* (Ralph Steiner in Willard Van Dyke, 1939) in pogojno tudi *Mož s kamero (Človek s kinoaparatom)*, Dziga Vertov, 1929) – pa je poleg vizualnega bistven tudi socialni vidik, saj je s protipostavitvijo vsakdanjosti bogatih in revnih, uradnikov in delavcev, prebivalcev bogatih četrti in brezdomcev zagotovljen prepričljiv socialni učinek.
- 6 Na tem mestu je potrebno poudariti, da Flaherty sam ni bil nikakršen – politični – revolucionar, čeprav je sem in tja napravil kakšen angažiran film, npr. *The Land* (1941), za Para Lorentza, ki ga je kot čelnik US Film Service najel, da bi posnel film o prosperiteti kmetijstva za Agricultural Adjustment Administration. Vendar pa ga je povsem ziritirala grozljiva podoba stanja ameriškega kmetijstva, tako da je namesto propagandnega posnel proti-propagandni film: "Četudi je odlika celotne Flahertyjeve ustvarjalnosti plemenit človekoljuben pristop, je, ko je prišel v Združene Države, da bi posnel *The Land* za A. A. A., postal, zaradi izčrpanosti ljudi, na katere je naletel, in zaradi slabih pogojev za preživetje v kmetijstvu, tako ogorčen in jezen, da je naredil prepričljiv obtožujoč film." (J. Ivens) Ostra kritična nota je bila očitno tudi razlog, da film v Ameriki ni doživel kinematografske distribucije.
- 7 Naziv *kinok* je skovanka iz samostalnikov kino in oko. Gibanje si je nadelo ime na osnovi prepričanja, da je filmsko "oko", torej objektiv kamere, skupaj z ostalo filmsko "pirotehniko" mnogo popolnejše od človeškega.
- 8 Gilles Deleuze postavlja Vertova – skupaj z Busterjem Keatonom, ki je odigral pionirsko vlogo pri uvajanju "filma v filmu" v sfero igranega filma – na mesto začetnika fenomena "filma v filmu".
- 9 Najbolj poznana med filmskimi klubi sta bila zagotovo London Film Society in New York Film and Photo League. Vendar pa je imelo gibanje filmskih klubov (*cine-club movement*) svojo enoto v skoraj vsakem večjem mestu zahodne hemisfere.
- 10 EMB je bila v tistem času največja javna vladna organizacija, ki je združevala petindvajset oddelkov za svetovno promocijo "vseh pomembnih raziskav, ki se nanašajo na produkcijo, zaščito in transport prebrambenih izdelkov britanskega imperija", vključno s filmskim oddelkom – Film Unit. Prvi "pravi film" tega oddelka pa je bil prav *Klateži (Drifters)*. Grierson je bil producent, scenarist in režiser filma, za kamero pa je stal Basil Emmott. Zanimivo je dejstvo, da je bil to edini Griersonov avtorski film, saj je kasneje sodeloval kot svetovalec ali so-avtor še pri mnogih projektih, vendar pa se je njegov interes preusmeril predvsem v na eni strani teorijo in na drugi v vlogo producenta ter posrednika med financirji in izvajalci filmov.

11 Tudi v ustvarjanju "dokumentarne zgodbe" je bil za Griersona najboljši zgled Flaherty oziroma njegov način razlikovanja med deskripcijo in dramo: "Mislim, da lahko rečemo, da obstajajo drugačne oblike drame, ali natančneje, drugačne vrste filma kot te, ki jih je izbral on; toda najpomembnejša je osnovna distinkcija med metodo, ki opisuje zgolj površinske vrednote obravnavanega motiva in takšno, ki eksplozivne razkriva njegovo realnost. To, kar snemaš, je naravno življenje, toda s svojo jukstapozicijo ali z detajliranjem ustvarjaš tudi njegovo interpretacijo." (J. Grierson)

12 Dejstvo, da je Lorentz za svoje sodelavce izbral – beri najemal – socialistične filmarje iz krogov Film and Photo League ne pomeni, da je bil tudi sam izpričani "levičar". Razlog je dosti bolj pragmatičen. Šlo je za splet okoliščin, po katerem so bili Hollywoodski studiji – z redkimi izjemami – izrazito nenaklonjeni Rooseveltovi reformni politiki. Zaradi tega in pa tudi zato, ker so bili studijski profesionalci za Lorentza enostavno predragi, se je moral obrniti na edine "dostopne" cineaste: aktiviste gibanja filmskih klubov, ki so se kalili na cestah ob snemnji demonstracij in drugih oblik socialnih nemirov.

13 Dokumentarna (pod)zvrst pol-dokumentarca je sestavina "resničnih" dogodkov, oseb in lokacij, kombiniranih z igranimi odlomki "šolanih" igralcev; sem sodita npr. britanski *Severno morje* (*North Sea*) in omenjeni *Fight for Life*.

14 V Veliki Britaniji je bil l. 1934 ustanovljen Progressive Film Institute, podjetje, ki je za komunistično partijo opravljalo producerske in distributerske storitve. Pod njegovim okriljem je v Španijo odšla številna filmska odprava. V ekipi so bili režiserji Ivor Montagu, Sidney Cole, Thorold Dickinson, Alan Lawson in Norman McLaren. Filmi, ki so jih posneli, pa so: *Defence of Madrid* (1936), *News from Spain* (1937), *Crime against Madrid* (1937), *Spanish ABC* (1938), *Behind the Spanish Lines* (1938), *Testament of Non-Intervention* (1938).

15 V mislih nimamo samo Hitlerjevega navduševanja nad dosežki antične kulture, ki naj bi po njegovem mnenju dosegla "višek perfekcije na vseh področjih" in njegovega prepričanja, da je izvor germanske rase v dorskem plemenu, ki je iz Grčije preselilo na sever, temveč tudi v njegovih trditvah, da se je v dvajsetem stoletju prav skozi šport mladina znova povrnila k helenističnim idealom. Riefenstahlova se je potrudila, da je kar se da natančno sledila kanclerjevi obsedenosti z idejo, da ima nacistični ideal lepote svoje korenine v antiki in hkrati skušala – s pomočjo vizualnih metafor – pokazati, kako so se znova utelesile v popolni podobi nemškega atleta. (Npr. v prologu *Praznik naroda*, ko se znani kip mirovskega metalca diska pretopi v atleta moderne dobe – v podobi nemškega deseterbojca Huberja.) Dejstvo, da so se nacisti (po)čutili prvi legitimni nasledniki antične Grčije, se lepo odraža tudi v uvedbi olimpijske bakle; ritualu, ki se je prvič pojavil na Berlinski olimpiadi.

16 Njeno argumentacijo o "čisti dokumentarnosti" izpodbijajo že njene lastne zabeležke o pripravi na snemanje filma *Triumf volje* (*Triumph des Willens*), *Iz za kulis filma o Dnevu Partije* (1935), kjer poudarja, da so priprave na kongres potekale sočasno s pripravami na film, kar dokazuje, da je bila njena "realnost" že sama pred-konstruirana. Novejše analize filma – npr. B. Winstona – pa so pokazale, da je velik del "stoodstotne realnosti" nastal na mešalni mizi in da je bil del materila, npr. govori nekaterih strankarskih veljakov, posnet celo naknadno.

17 Trajala je vsega tri sezone, saj so se potem vsi najpomembnejši akterji posvetili igranemu filmu. Richardson z *The Entertainer* (1959) in *A Taste of Honey* (1961), Reizs s *Saturday Night and Sunday Morning* (1969), Anderson z *This Sporting Life* (1963).

18 "Tisto, kar se dogaja, sama akcija, nima omejitev, tako kot jih nima pomen dogajanja. Problem filmskega ustvarjalca je predvsem problem, kako naj to izrazi. Kako naj izrazi občutek prisotnosti." (R. Leacock)

19 Happy Mother's Day govori o gospe Fisher, ki je postala javna, ker je rodila peterčke in "dokumentarna" kamera ji sedaj – paradoksalno – stoji ob strani pri njeni borbi z mediji za ohranjanje zasebnosti. *The Chair* pa obravnava pet dni v življenju obsojenca na električni stol, ki čaka odgovor na svojo zadnjo prošnjo za pomilostitev. V *A Married Couple* pa imamo na delu Kinga, ki se je skupaj z ekipo in mladoporočencema za tri mesece vselil v njuno novo hišo. Prve tri tedne je pustil kamero "snemati" v prazno, da sta se ji "igralca" privadila, potem pa je šlo zares.

20 Bill Nichols v *Representing Reality* poudarja, da naj bi bila teza o dveh variantah istega izhodišča zgrešena. Kot prvo opozarja, da so se navajane "tehnične inovacije" pojavile na različnih mestih v različnih časih in da so npr. naprave, ki so jih "izumljali" oz. izpopolnjevali sodelavci Drew Associates v Kanadskem NFB že veselo uporabljali pri filmih kot Les Racquetteurs (Groulx in Brault, 1958), *Blood and Fire* (1958) ali *The Days before Christmas* (1959). Kot drugo pa meni, da ni "nikakršne posamezne vzročne povezave med tehnologijo in novim načinom dokumentarne reprezentacije. Približno istočasen razvoj opazovalnega načina, ki favorizira nevidnost filmarja in vzajemnega načina, kjer filmarjeva prisotnost ni samo dobrodošla, ampak je pogosto odločilni dejavnik podajanih dogodkov, dokazuje, da ne obstaja nikakršna neposredna korespondenca med tehnologijo in formo ali med tehnologijo in pomenom."

21 Amerikanci so bili kritično nastrojeni do francoskih dokumentaristov. Očitali so jim, da njihova dela nimajo prave moči, ker dajejo občutek, kot da bi bila, tako v procesu snemanja kot v fazi montaže, samovoljna manipulacija.

22 Četudi nekateri avtorji – npr.: Charles Musser – postavljajo razmah videa v isto kategorijo "revolucionarnih" izumov v zgodovini dokumentarnega filma, kot je bila izpopolnitev prenosnih audio-naprav, ki so botrovale vzponu *cinéma vérité* in *direct cinema*, se zdi ta trditev pretirana že zaradi "nefotografske" narave samega – video – medija.

23 Povedano ne predpostavlja, da so se opisani procesi prvič znašli na filmu ob koncu sedemdesetih. Za predhodnike "novega" dokumentarnega filma o "novi" subjektiviteti je namreč mogoče izpostaviti delo Jana Rucha, predvsem *Chronicle of Summer* (1961), ali pa npr. video-projekt *The Love Tapes* Wendy Clarke (začetek 1977).