

OBČUTEK, DA MORAŠ POSNETI FILM, SICER BI LAHKO TUDI UMRL

VIKTOR KOSAKOVSKI JE EDEN NAJVIDNEJŠIH IN NAJZANIMIVEJŠIH AVTORJEV SODOBNEGA SVETOVNEGA DOKUMENTARNEGA FILMA. NJEGOV OPUS BO PREDSTAVIL FESTIVAL DOKUMENTARNEGA FILMA, EKRAN PA PIŠE O NJEGOVEM AVTORSKEM KREDU, NJEGOVI NEIZPROSNI KRITIKI NEODGOVORNEGA FILMANJA IN O LJUBEZNI DO SVETA, KI SPREMINJA DOKUMENTARISTA (NE PA DOKUMENTARIST SVETA).

DENIS VALIČ

V zadnjem desetletju se je položaj dokumentarnega in nonfiction filma radikalno spremenil in iz določene perspektive se celo zdi, kakor da doživljata enega najsvetlejših trenutkov svoje zgodovine. Obseg produkcije se je namreč z udejanjenjem in širjenjem digitalne revolucije ter odločnejšim nastopom televizije v vlogi producenta drastično povečal, oba omenjena dogodka pa sta pripeljala tudi do večje raznovrstnosti posnetih del in do rojstva novih oblik. Težko je sicer reči, ali je prav slednje spodbudilo večje zanimanje najširše javnosti ali pa je bil proces obraten in je torej povečano zanimanje pripeljalo do živahnejšega dogajanja na področju dokumentarnega in nonfiction filma. A kakorkoli že, nesporno ostaja, da se je interes javnosti dramatično povečal, predvsem za »nove« oblike samorefleksivnega dokumentarca in televizijskih resničnostnih oddaj¹, kar je dokumentarnemu oz. nonfiction filmu omogočilo, da je prvič v svoji zgodovini stopil iz sence narativnega igranega filma. Kljub številnim nesporno pozitivnim tendencam, ki smo jim v zadnjem desetletju priča na področju dokumentarnega in nonfiction filma, pa ni malo takih, ki opozarjajo, da so te pravzaprav privedle le do inflatornega napihnjenja, medtem ko se je sama kakovost del razvodenela. Med glasnejše kritike današnjega stanja se je v zadnjih dveh letih prebil tudi ruski dokumentarist Viktor Kosakovski, ki je v svojih sodbah nadvse oster in neizprosni. Prepričan je, da se danes mladi vse prepogosto in prelahka odločajo, da bodo postali avtorji. Sam je prepričan, da bi moral posameznik v sebi sprva začutiti »resnično nujno, da nekaj posname. To je kot bolezen. Občutek, da moraš

posneti film, sicer bi lahko tudi umrl.«² Nenaklonjen pa je tudi nadvse agresivni vlogi, ki jo je v produkciji dokumentarnega in nonfiction filma prevzela televizija. Tako je v enem izmed svojih, v zadnjih letih resnično številnih javnih nastopov³ prav televizijo obsodil za nizko raven kakovosti sodobnega dokumentarca. Očita ji namreč, da je zlorabila svoj položaj, saj se ni omejila na vlogo producenta, pač pa si je prilastila vlogo avtorja in pričela diktirati, kaj in kako se bo snemalo.

Ostre in neizprosne besede, ki pa imajo svojo težo.

Zagovarja torej neko temeljno odprtost do tistega, kar se dokumentarist loti posneti, dejstvo, da mora biti primarno dokumentaristovo občutenje dvom oziroma negotovost, ki se šele skozi sam ustvarjalni proces, prek spoznavanja tistega, kar snema, izkristalizira v neko gotovost.

Viktor Kosakovski je namreč danes nesporno ena osrednjih figur svetovnega dokumentarnega filma, avtor, čigar inovativnost in brezkompromisnost dosegajo le redki sodobni dokumentaristi. Največjo težo njegovim besedam pa daje dejstvo, da je svoj današnji status dosegel z nepopustljivim vztrajanjem v neodvisnosti, tudi za ceno skromnejših možnosti za uresničenje ustvarjalnih stremeljenj. Zvest svojim načelom se dela sicer loti šele takrat, ko neka ideja v njem resnično

no dozori in ko v sebi začuti tisto silovito potrebo po ustvarjanju. A tudi takrat ni pripravljen na kompromise, zato se svojih projektov vedno loti izključno v lastni produkciji (Kosakovski sicer priznava, da tudi njemu delo omogoča predvsem televizija, a sodelovanje z njo začne šele po zaključku svojega projekta, z denarjem, pridobljenim s prodajo pravic za televizijsko predvajanje, pa se loti novega: televizije torej nikoli ne pripusti zraven že v fazi produkcije). Tako je v svoji nekaj manj kot dvajsetletni karieri, ki jo je po študiju na moskovski filmski šoli, zaključil ga je leta 1989 in inavguriral z dvema kratkima filmoma, posnel le pet celovečernih in dva srednjemetražna dokumentarca. A količinsko skromnost povsem odtehta relevantnost njegovega opusa. Kosakovski je namreč že s svojim prvencem *Belovi* (Belovy, 1993), sublimno odo preprostosti življenja, prežeto z globokim humanizmom, ustvaril eno temeljnih, celo prelomnih del sodobnega dokumentarnega filma.

A preden si podrobneje ogledamo njegova dela, bi radi opozorili še na dva momenta, ki sta, ob sami njegovi ustvarjalnosti, prav tako ključna za celostno predstavitev avtorske pozicije Viktorja Kosakovskega. V prvi vrsti je to dejstvo, da je, tako kot pri večini velikih avtorjev iz zgodovine filma, tudi pri njem refleksija lastnega početja integralni del njegovega ustvarjalnega procesa in tako vseskozi prisotna. Nič manj pomembna pa ni njegova zaveza temu, da svoje vedenje in lastne izkušnje posreduje mlajšim avtorjem. Tako je v zadnjih nekaj letih resnično veliko javno nastopal ter svoje izkušnje delil z mladimi na številnih delavnicah in seminarjih.⁴

V tem kontekstu gre razumeti tudi njegova »pra-



Tri ljubezni (I Loved You), 2000



Sreda

vila» dokumentarnega filma. Čeprav so jih skušali nekateri publicisti primerjati s pravili danske Dogme oziroma z njihovo »Zaobljubo čistosti« ter tako govorijo o nekakšni »dokumentaristični Dogmi«, pa pravila, ki jih je zapisal Kosakovski, nimajo manifestnega značaja in kot taka niso bila nikoli niti objavljena ne predstavljena. Iz njih je mogoče razbrati osnovne poteze avtorjevega *creda*, razmišljanja o formi dokumentarnega filma in njegovega intimnega odnosa do nje, o poziciji, ki jo zavzema do medija in do sveta, ki ga prek njega opazuje. Če zanemarimo dejstvo, da Kosakovski z njimi nastopa vedno iz strogo individualistične pozicije (tudi zato o kakšnem širšem gibanju, za katerega bi ta pravila predstavljala nekakšno izhodišče, ne moremo govoriti), pa o njihovi »nedogmatični« naravi zgovorno priča tudi dejstvo, da jih je Kosakovski v naslednjih letih dopolnil, modificiral in preimenoval: iz osmih pravil je nastalo deset napotkov za mlade dokumentariste. Prav tako pa je Kosakovski že na začetku dal vedeti, da njegova pravila oziroma napotki nimajo zavezujočega značaja, da jih nikakor ne gre razumeti kot imperativ, ki se ga je treba strogo držati, pač pa kot nekakšno izhodišče, ki ga nato posamezen cineast prilagodi lastnemu ustvarjalnemu procesu.

Pojavlja se več zapisov teh pravil/napotkov, a noben od njih nima »uradnega« značaja (saj se Kosakovski sam pod te zapise nikoli ni podpisal). Poleg tega se zapisi med seboj tudi razlikujejo. V najbolj zgoščeni obliki bi jih lahko zapisali tako:

1. Ne loti se snemanja filmov, če lahko živiš brez tega.
2. Snemaj zgolj takrat, ko hočeš nekaj pokazati, ali ko

hočeš, da bi ljudje nekaj videli.

3. Dovoli, da te film, medtem ko prek njega odkrivaš svet, spremeni.
4. Posnemi le tisto, kar hkrati ljubiš in sovražiš, oziroma tisto, pri čemer se ne moreš opredeliti, ali to ljubiš ali sovražiš.
5. Pri snemanju se zanašaj na instinkt in intuicijo, ne na razum.
6. Življenje je neponovljivo in nepredvidljivo, zato ne sili ljudi, da se ponavljajo.
7. Osnovni temelj filma so kadri, ne zgodba.
8. Pri dokumentarnem filmu je zgodba pomembna, a še bolj je pomembno gledalčevo zaznavanje. Zato razmišljaj o tem, kaj bo gledalec občutil, kot bo gledal tvoje posnetke.
9. Dokumentarni film je edina oblika umetnosti, kjer ima vsak estetski element skoraj vedno tudi etične implikacije in obratno: vsak etični moment lahko zadobi estetsko dimenzijo.
10. Ne sledi mojim pravilom. Poišči svoja.

Že na prvi pogled je očitno, da so le redka pravila samoumevna in takoj razumljiva, medtem ko je večina njih malce ekscentričnih, tudi enigmatičnih ali vsaj dvoumnih. So zgolj nekakšno izhodišče, ki potrebuje dodatno razlago, zato jih ne moremo jemati kot avtonomen, zaključen manifest. Prav tako pa je povsem razvidno, da niso nastala artifično, kot programske smernice, pač pa da predstavljajo povzetek avtorjevih razmišljanj o dokumentarnem filmu, ki je temeljno in tesno vezan na njegovo prakso, na sam ustvarjalni proces, kakršen je na delu pri Kosakovskem.

Drugo pravilo je tako vezano na njegovo prepri-

čanje, da je film primarno vizualna umetnost, kar se jasno odraža tudi v njegovih delih. Tako v filmih Kosakovskega ni komentarjev, ki bi pripovedovali zgodbo, saj režiser to počne izključno s podobami. V tem pogledu bi se morda lahko zdel nekakšna izjema oziroma posebnost film *Tishe!* (2002), v katerem je Kosakovski podoba prvič pogosteje komentiral z glasbeno opremo, saj je sicer večkrat poudarjal, da se to njegovo pravilo nanaša tako na film kot celoto kakor tudi na posamezne kadre. Sicer pa se v svojih delih strogo drži prepričanja, da mora cineast govoriti s podobami, medtem ko naj z besedami pripoveduje pisatelj. Naslednja tri pravila bi se lahko povezala v nekakšno celoto, saj v njih iz treh različnih vidikov spregovori o temeljni etični poziciji dokumentarista. Po njegovem prepričanju dokumentaristova naloga ni, da reši svet oziroma da ga spreminja, pač pa mora svetu oziroma tistemu, kar snema, pustiti, da spremeni njega. Zagovarja torej neko temeljno odprtost do tistega, kar se dokumentarist loti posneti, dejstvo, da mora biti primarno dokumentaristovo občutenje dvom oziroma negotovost, ki se šele tekom samega ustvarjalnega procesa, prek spoznavanja tistega, kar snema, izkristalizira v neko gotovost. Svet mora spreminjati dokumentarista, ne pa dokumentarist sveta, zato sta pri snemanju pred razumom pomembnejša instinkt in intuicija. S šestim pravilom poudarja nujnost, da je vsak kader dokumentarnega filma pristen. Prepričan je namreč, da ljudi, ki jih nekdo snema, ne bi nikoli smeli siliti v to, da bi neki prizor ponovili, pa čeprav se je zdel še tako izjemen. Delo dokumentarista je, da opreza, potrpežljivo čaka, da se stopi z okoljem, v katerem snema, da ga občuti in da je v vsakem trenutku pripravljen na



Tishel



Tri ljubezni (I Loved You), 2000

snemanje. Nesporno je namreč, da so najboljša dela tista, ki premorejo neponovljive podobe, podobe, ki so na neponovljiv način ujele neponovljive trenutke življenja. Sam pravi, kar je nekako povzel v osmem pravilu, da najprej razmisli o tem, kaj bi lahko gledalec občutil ob določenem kadru, posnetku, nato pa samo dramaturško strukturo svojega dela gradi okrog teh občutenj in ne okrog neke vnaprej predvidene zgodbe. Skratka, povsem očitno je, da so se ta pravila porodila iz njegovega razmišljanja o lastni dokumentaristični praksi, da so tesno in temeljno zavezana tej praksi, da so organsko vpeta vanjo. Zato Kosakovski vztrajno ponavlja, da jih gre razumeti le kot nekakšne napotke, ki jih mora nato avtor prilagoditi svojemu ustvarjalnemu procesu oziroma si ustvariti svoje.

Ta organska vpetost v ustvarjalni proces pa se seveda zrcali tudi v samih njegovih delih. Zato ni presenetljivo, da se že za celovečerni dokumentarni prvenec *Belovi* zdi, kot da jim dobesedno sledijo, pa čeprav se je prvi zapis teh pravil pojavil šele po avtorjevi intervenciji na londonski šoli za film in televizijo, ki jo je imel leta 2003. V tem izjemnem dokumentarcu o preprosti ruski podeželski družini, pravzaprav bratu in sestri, ki sama živita na kmetiji, se je namreč osebam približal s tako odprtostjo, da je na filmski trak ujel enega najbolj neposrednih in pristnih zapisov preprostega vsakdanjega življenja, kar smo jih videli v zgodovini filma.

Na tem mestu moramo opozoriti, da Kosakovski vse svoje filme snema sam (tudi montira), in prav to mu je omogočilo, da se je resnično stopil s to družino, postal skorajda njen član. Tako je lahko ujel resnično najbolj pristne trenutke življenja, tudi tiste najbolj tragične, a je pri tem vseskozi ohranjal etično držo, saj si nikoli

Delo dokumentarista je, da opreza, potrpežljivo čaka, da se stopi z okoljem, v katerem snema, da ga občuti in da je v vsakem trenutku pripravljen na snemanje. Nesporno je namreč, da so najboljša dela tista, ki premorejo neponovljive podobe, podobe, ki so na neponovljiv način ujele neponovljive trenutke življenja.

ni dovolil, da bi ogrozil dostojanstvo oseb. Njegova podoba te ruske podeželske družine, še posebej v trenutku, ko prideta na obisk brata, je tako živa, da nam v hipu prikljče v spomin največkratnejša dela ruskega literarnega realizma 19. stoletja, še posebej Dostojevskega. Pa čeprav v filmu ni narativne linije, ki bi ji

Kosakovski sledil. No, vsaj v konvencionalnem pomenu besede ne. Morda bi lahko rekli, da sledi dramaturgiji, ki jo pišejo emocije. V tem pogledu se zdi njegov dokumentarec svetlobna leta daleč od klasičnega dokumentarnega filma, ki teži k temu, da gledalcu nudi izčrpno informacijo o videnem. Kosakovski ne pozna komentarja, prav tako pa k eksplikaciji ni usmerjeno niti sosledje podob. Iz te perspektive je še posebej zanimiv prizor z reko, ki se pojavi na samem začetku filma in ki gledalca precej zmede, saj Kosakovski ne takrat ne kasneje z ničemer ne pojasni, zakaj se reka pojavi in v kakšnem razmerju z njo so liki. Tako gre ta prizor pripisati njegovemu prepričanju, da naracijo ustvarjajo emocije in ne zgodba sama. Nenavaden je tudi izbor glasbe, ki je v klasičnem dokumentarcu praviloma izbrana tako, da podoba komentira ali izpostavi neke poudarke v njej, tu pa se zdi, kot da prihaja iz povsem drugačnega konteksta. Nekaj podobnega pa se zgodi, ko se njegova kamera med pogovorom brata in sestre nenadoma z njiju preusmeri na neko staro družinsko fotografijo. Kosakovski z ničemer ne pojasni ali vsaj namigne, kdo je na fotografiji in kdaj je bila posneta. Pogovor brata in sestre se namreč ne prekine, se ne preusmeri na sliko oziroma je z ničemer ne pojasni. Zato pa ta fotografija v prizor vnese neko časovno in sentimentalno dimenzijo.

Že njegov naslednji film, *Sreda* (1997), je bil v šte-



Svjato

vilnih pogledih pravo nasprotje *Belovim* in zdi se celo, da bi morda lahko zanikal katero izmed pravil. Ena prvih sprememb, ki jo lahko opazi gledalec, je bistveno bolj dinamična kamera, tista največja pa je morda v tem, da je tokrat sam Kosakovski veliko bolj prisoten, saj večkrat poseže v dogajanje, slišimo njegov glas, pa tudi posnete osebe ga pogosto neposredno nagovorijo. A glede na vsebino to niti ni večje presenečenje. Kosakovski se je v *Sredi* namreč podal na ulice rodne mesta, Sankt Peterburga, ter poiskal osebe, ki so bile rojene na isti dan kot on sam. Čeprav smo namignili, da bi ta film utegnil kršiti katero izmed njegovih pravil, pa vseeno ne bi mogli reči, da kakor koli odstopa od njegovega temeljnega creda. Tako se Kosakovski nič manj ne stopi z okoljem, v katerega je vstopil, kar mu omogoči, da poišče njegovo najbolj pristno podobo. In čeprav ljudi na neki način razgalja, mu ti povsem zaupajo. Zgovoren je prizor, v katerem mlada ženska – edina, ki se prek celega filma večkrat pojavi – v bolnici rojeva otroka. Ko se neposredno po rojstvu zboji, da bi morda lahko bilo kaj narobe z otrokom, se ne obrne k zdravniku, da bi ga zaskrbljeno povprašala, ali je vse v redu, temveč k Viktorju. Kosakovski si je v izhodišču sicer zastavil, da bo posnel osebe, rojene na isti dan kot on sam, toda film kot celota daleč presega to omejeno izhodišče. Kosakovskemu je prek spraševanja o sebi in lastnem svetu uspelo ustvariti ostro, natančno

in iskreno podobo sodobne ruske družine nekaj let po razpadu sovjetskega imperija. A takšna so pravzaprav vsa njegova dela: v izhodišču skromno zastavljena, kot celota pa ponudijo podobo, ki to izhodišče daleč presega. V tem pogledu sta morda še najbolj reprezentativni njegovi zadnji deli, *Tishe* (2002) in *Svjato* (Svyato, 2005). *Tishe!* se je pričel kot instinktivna odločitev, da bo vsak dan snemal skozi okno svoje sanktpeterburške pisarne, kot celota pa je nekakšna meditacija o sodobnem ruskem vsakdanu, medtem ko se je *Svjato* začel kot nekakšen očetovski eksperiment, v katerega je vključil svojega najmlajšega sina, kot celota pa je postal presunljivo delo o osamljenosti in samoprepoznavanju. A tak način dela je Kosakovskemu pisan na kožo, in čeprav bi mu sodelovanje z bogatejšim producentom omogočilo velikopoteznejše projekte, se mu ne namerava odreči, saj bi to pomenilo, da se odreka svoji neodvisnosti in svobodi.

- [1] John Conomos: »Errol Morris and the new documentary«, *Senses of Cinema*.
- [2] Maxine Baker, *Documentary in the Digital Age*, »Victor Kossakovski: The Dogme from St. Petersburg«, Focal Press, 2006.
- [3] Na amsterdamskem festivalu dokumentarnega filma IDFA leta 2006, predavanje v sklopu programa Masterclasss.
- [4] Med njegovimi pomembnejšimi intervencijami lahko omenimo gostovanje na britanski UK National Film and Television School iz leta 2003, leta 2006 je na Mednarodnem festivalu dokumentarnega filma v Amsterdamu, v sklopu njihove IDFAcademy, vodil posebno delavnico in t. i. master class, istega leta pa je nato za amsterdamsko De Balie vodil delavnico Any Media Documentary.
- [5] Maxine Baker, *Documentary in the Digital Age* (2006).