

dokumentarni načini reprezentacije



Robert Flaherty med pripravi na snemanje filmov *Louisiana Story* in *Elephant Boy*

Načini

Situacije in dogodke, dejanja in (sporna) vprašanja lahko predstavimo na različne načine. V dokumentarnem filmu prevladujejo štiri načini, ki strukturirajo večino filmov: razlagalni, opazovalni (observacijski), interaktivni in reflektivni. Te kategorije so deloma iznašli analitiki ali kritiki, deloma pa so proizvod samega dokumentarnega filmskega ustvarjanja. Termini so v glavnem moji, vendar se nanašajo na prakse filmskega ustvarjanja, ki jih tudi sami ustvarjalci priznavajo za distinktivne pristope k reprezentaciji realnosti. Ti štiri načini pripadajo dialektiki, v kateri zaradi omejitev predhodnih oblik nastajajo nove oblike in v kateri se kredibilnost vtisa dokumentarne realnosti skozi zgodovino spreminja. Novi načini prinašajo svežo, novo perspektivo realnosti. Postopoma postaja konvencionalna narava nekega načina reprezentacije vedno bolj očitna, in ko začnemo v filmu prepoznavati norme in konvencije, nas ne mika več pogledati skozi njegovo okno v realnost. Tedaj je napočil čas za novi način. Zelo površna zgodovina dokumentarne reprezentacije bi lahko potekala takole: razlagalni dokumentarec (Grierson in Flaherty, med drugimi) je nastal zaradi nezadovoljstva z zabavljaškimi lastnostmi igranega filma. Temeljlil je na "vsevednem" (Voice-of-God) komentarju in poskušal je tudi s poetičnimi perspektivami posredovati informacije o zgodovinskem svetu in ta svet na novo odkriti, čeprav je bilo to videti romantično ali didaktično. Observacijski dokumentarec (Leacock-Pennebaker, Fredrick Wiseman) izvira iz razpoložljivosti bolj mobilne, sinhrono snemalne opreme in nezadovoljstva z moralizirajočo karakteristiko razlagalnega dokumentarca. Observacijska reprezentacija je filmskemu ustvarjalcu omogočila, da na nevsiljiv način snema početje ljudi, ko se ne obračajo eksplicitno na kamero. Toda observacijski način je filmskega ustvarjalca omejil na sedanost in zahteval njegovo distanciranje od samih dogodkov. Interaktivni dokumentarec (Rouch, De Antonio in Connie Field) je povezan z isto tehnologijo mobilne snemalne opreme, vendar gre v njem za večjo navzočnost samega filmskega ustvarjalca. Ustvarjalci interaktivnih dokumentarnih filmov so se hoteli bolj neposredno zaplesti z ljudmi, ki so jih snemali, ne da bi pri tem uporabljali prijeme klasičnega razlagalnega načina. Tako so nastali različni stili intervjuja in intervencionistične taktike, ki so filmskemu ustvarjalcu omogočale bolj aktivno sodelovanje v aktualnih dogodkih. Filmski ustvarjalec je lahko s pomočjo prič in strokovnjakov poročal tudi o preteklih dogodkih ter pri tem uporabljal arhivske posnetke, s katerimi se je izognil rekonstrukcijam dogodkov in "vsevednemu" komentarju.

Refleksivni dokumentarni film (Dziga Vertov, Jill Godmilow in Raul Ruiz) je nastal iz želje, da bi razkrili same konvencije reprezentacije in postavili pod vprašaj vtis realnosti, ki je za ostale tri načine neproblematičen. Je najbolj samozaveden način: uporablja enake postopke kot drugi dokumentarni filmi, vendar tako, da jih izpostavi kot takšne in s tem gledalčevo pozornost usmeri tako na postopek kot na njegov učinek.

Čeprav ta kratek povzetek daje vtis linearne kronologije in implicitne evolucije v smeri večje kompleksnosti in refleksivnosti, pa so bili ti načini dejansko na voljo že zelo zgodaj v filmski zgodovini. Vsak način je imel svoje obdobje prevlade na določenih področjih ali v državah, vendar posamezni filmi načine reprezentacije velikokrat tudi kombinirajo in jih spreminjajo. Starejši pristopi ne izginejo, temveč ostanejo del kontinuiranega raziskovanja oblike glede na družbeni namen. Tisto, kar v določenem trenutku deluje in velja za realistično reprezentacijo zgodovinskega sveta, ni zgolj stvar napredka v smeri končne oblike resnice, temveč boj za moč in avtoriteto v sami zgodovinski areni.

Gledano z institucionalnega vidika, bi se tisti, ki se poslužujejo predvsem enega načina reprezentacije, lahko opredelili kot ločena skupnost, katere filmsko prakso narekujejo posebne preokupacije in kriteriji. V tem pogledu način reprezentacije obsega tudi vprašanja avtoritete in kredibilnosti govora. Zaradi skladnosti z normami in konvencijami, ki veljajo za določen način reprezentacije, tekst uživa ugled tradicije in avtoritete družbeno uveljavljenega in institucionalno legitimnega glasu, ni pa nujno idiosinkratični

izraz posameznega filmskega ustvarjalca. Kot načina reprezentacije bi lahko pojmovali tudi pripoved – ki vpelje moralno, politično ali ideološko perspektivo v tisto, kar bi bilo drugače zgolj kronologija – in realizem, ki zasidra reprezentacije v raznolikost vsakdana in subjektivno identifikacijo: toda pripoved in realizem sta splošnejši kategoriji in se pogosteje pojavljata v različnih oblikah v vsakem izmed prej naštetih štirih načinov. Elementi pripovedi kot posebne oblike diskurza in aspekti realizma kot posebnega reprezentacijskega stila rutinsko oblikujejo dokumentarno logiko in organizacijo teksta. Vsak način uporablja tehnike pripovedi in realizma na drugačen način ter iz skupnih sestavin ustvari različne vrste tekstov, ki se posvečajo različnim etičnim vprašanjem, imajo svoje tekstualne strukture in tudi pričakovanja gledalca so od načina do načina različna. Zdaj pa si oglejmo vsakega od teh načinov.

Razlagalna reprezentacija

Razlagalni film se neposredno obrača na gledalca tako, da z napisi ali glasovi napove razpravo o zgodovinskem svetu. Filmi kot *Nočna pošta* (*Night Mail*), *Bitka pri San Pietru* (*The Battle of San Pietro*) in *Zmaga na morju* (*Victory at Sea*), ki uporabljajo "vsevedni" komentar, so najbolj znani primeri razlagalnega teksta. Drug primer so televizijske informativne oddaje s svojimi moderaterji in zunanji poročevalci. Ta način je soroden klasičnemu razlagalnemu eseu ali poročilu in je že od leta 1920 glavno sredstvo prenašanja informacij in prepričljivega ustvarjanja dogodkov.

Če za dokumentarno filmsko ustvarjanje obstaja kakšno prednostno etično/politično/ideološko vprašanje, potem bi se lahko glasilo takole: "Kaj početi z ljudmi? Kako ljudi in njihove probleme primerno predstaviti?" Vsak izmed štirih načinov se tega vprašanja loteva drugače in praktikuje zastavlja različna etična vprašanja. Tako na primer razlagalni način odpira etična vprašanja glasu: ali tekst govori objektivno ali prepričevalno (ali kot sredstvo propagande)? In če govori namesto ali v imenu nekoga, kakšno odgovornost prevzema tako do subjekta filma kot do publike, katere soglasje išče?

Razlagalni filmi temeljijo na komentarju, namenjenem gledalcu, medtem ko podobe služijo za ilustracijo ali kontrast. Prevladuje nesinhroni zvok (razlagalna reprezentacija je prevladovala, preden je okoli leta 1960 postalo mogoče snemanje zvoka na lokaciji sami). Retorika komentatorjeve razlage je dominantna in poganja film glede na njegove potrebe prepričevanja (podobno kot v pravu ima tudi tu učinek prepričljivosti velikokrat prednost pred zahtevami utemeljevanja). Tudi montaža ima pri razlagalnem načinu predvsem to nalogo, da vzpostavlja in ohranja prej retorično kot pa časovno in prostorsko kontinuiranost. Takšna dokazna montaža uporablja tehnike klasične kontinuirane montaže, vendar z drugim namenom. Tudi rezi, ki proizvedejo nepričakovane povezave (juktapozicije), imajo ta namen, da ponujajo sveže vpoglede ali nove metafore, prav tako pa stopnje kontrasta, ironije, satire ali surrealizma, kot npr. v filmih *Dežela brez kruha* (*Las Hurdes*) in *Kri živali* (*Le Sang des bêtes*).

Razlagalni način poudari občutek objektivnosti in dobro utemeljene sodbe. Ta način podpira nagnjenost k posploševanju, ker lahko "vsevedni" komentar brez težav ekstrapolira iz določenih primerov slikovnega materiala. Razen tega nam z jedrnatimi in emfatičnimi poudarki prihrani napor za analizo, ker odstrani vsako referenco na proces, v katerem je vednost producirana in organizirana, zaradi česar je tudi sam podrejen historičnim in ideološkim procesom, o katerih film govori. Vednost je v razlagalnem dokumentarnem filmu pogosto epistemološka v Foucaultovem smislu, se pravi, da prevzema oblike nadosebne gotovosti, ki so skladne s kategorijami in koncepti, ki v določenem času in prostoru veljajo dane ali resnične, oziroma so v skladu s prevladajočo ideologijo zdrave pameti. Vsak tekst prispeva k tej zalogi vednosti novo vsebino, novo področje pozornosti, na katero lahko navežemo znane koncepte in kategorije. To je velika prednost razlagalnega načina, saj se lahko aktualnega problema lotimo v okviru reference, o kateri nam ni treba dvomiti ali jo ustvariti, temveč jo preprosto vzamemo za samoumevno. To lepo ponazarja že naslov dokumentarnega filma v produkciji National Film Board *Če ljubite ta planet* (*If You Love*

This Planet), ki se opira na govor dr. Helen Caldicott o nuklearnem holokavstu: če res ljubite ta planet, potem je vrednost tega filma nova vsebina, ki jo ponuja kot informacijo o nuklearni grožnji. Nenavadne juktapozicije in poetični elementi v razlagalnem načinu lahko njegove splošnosti tako podpirajo kot spodbijajo oziroma samoumevnost sprevrnejo v tujost. Prej omenjena filma Luisa Buñuela in Georgesa Franjuja kljubujeta naši navadi, da na druge kulture gledamo iz moralnega okvira naše lastne kulture (*Dežela brez kruha*), in spodnašata naše otopele domneve, da je meso na naši mizi simbol naše lovske in nabiralne dediščine ali celo plemenitosti tistega, ki nas oskrbuje s hrano, in ne simbol tehnike množične produkcije moderne klavnice (*Kri živali*). Klasični filmi poetične ekspozicije, kot so na primer *Pesem o Cejlonu* (*Song of Ceylon*), *Poslušajte Britanijo* (*Listen to Britain*) ali pa Flahertyjeva dela, dajejo poudarek ritmični in ekspresivni eleganci svoje oblike, s katero slavijo lepote vsakdanjika in tiste vrednote, ki nevsiljivo podpirajo vsakdanja prizadevanja (podjetnost in pogum, vzdržljivost in odločnost, sočutje in oliko, spoštovanje in odgovornost). Flaherty, Jennings in Wright so si (skupaj z drugimi) s humanistično-romantično senzibilnostjo prizadevali za promocijo družbene ali kolektivne subjektivnosti, ki bi temeljila na teh temeljnih kamnih



življenja srednjega razreda. Njihovi filmi se kljub poetičnos umeščajo znotraj razlagalnega načina reprezentacije, čeprav je poudarek prestavljen od neposrednega argumentiranja ali ugotavljanja, ki si pomaga z ilustracijo, na opisovanje načina življenja v svetu, ki izvira v formalni strukturi filma kot celote. Razlagalni način lahko vsebuje elemente intervjuja, ki pa so ponavadi odvisni od tega, kar hoče povedati "vsevedni" komentar kot glas avtoritete, ki organizira filmski tekst. Vsakršen občutek izmenjave misli med nosilcem intervjuja in subjektom je minimalen. Glasovi ostalih so vpleteni v tekstualno logiko, ki si jih podredi in jih usmerja; v glavnem so uporabljeni za podporo argumentu ali kot dokazni material za tisto, o čemer komentar govori. Od Stanovanjskih problemov (*Housing Problems*, 1935) do zadnje izdaje večernih novic dajejo priče svoje izjave znotraj okvira, ki ga ne morejo kontrolirati in morda niti ne razumeti. Tona in perspektive ne določajo sami. Njihova naloga je le ta, da prispevajo dokaze za zadevo nekoga drugega, in kadar je to dobro opravljeno (kot npr. v *Harvest of Shame*, *All My Babies*, *The Times of Harvey Milk*, *Sixteen in Webster Groves*), naša pozornost ni usmerjena na način, kako filmski ustvarjalec uporablja priče, da nekaj dokaže, temveč na učinkovitost argumenta samega. Gledalec dokumentarnih filmov, ki so posneti na razlagalni način, po navadi pričakuje, da bo zdravorazumski svet predstavljen z logično, vzročno-posledično povezavo med sekvencami in dogodki. Ponavljajoče se podobe ali fraze delujejo kot klasični refreni, ki poudarjajo določene teme ali njihove čustvene naboje, kot na primer pogoste montaže topniškega ognja in eksplozij v dokumentarnih filmih o vojnah, ki poudarjajo stopnjevanje bitke in njeno človeško ceno.

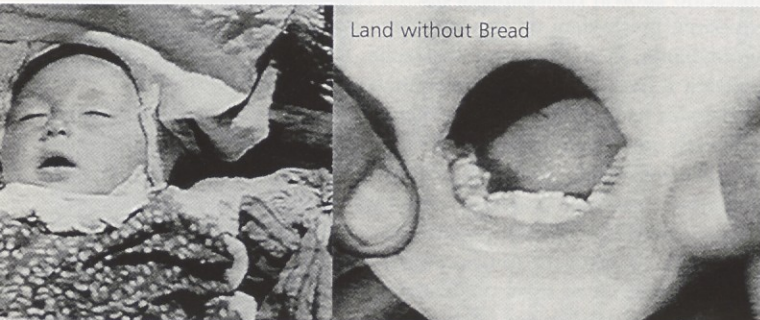
Predvsem pa gledalec pričakuje, da bo razlagalni film stremel k rešitvi problema ali uganke, se pravi, da bo predstavil novice dneva ali raziskovanje delovanja atoma ali vesolja, opisal posledice nuklearnih odpadkov ali kislega dežja, odkrival zgodovino kakšnega dogodka ali biografijo osebe. Takšna ureditev ima podobno vlogo kot je klasična enotnost časa v pripovedi, kjer se izmišljeni dogodki dogajajo znotraj fiksnega časovnega obdobja in se pogosto gibljejo

proti zaključku pod nekakšno časovno stisko. Seveda pa v dokumentarcu razlagalnega tipa ne gre za napetost reševanja skrivnosti ali ujetnika, zato pa pogosto ustvarja občutek dramatičnega zapleta zaradi nujnosti rešitve nekega problema. Ta nujnost pa je lahko produkt tako same razlagalne reprezentacije kot pripovednega suspenza, tudi če se nanaša na problem v zgodovinskem svetu. Prav zaradi takšnih teleoloških postopkov gledalec zamenja dinamiko reševanja problemov za dinamiko anticipacije, retardacije, pretvez in ugank, ki tvorijo suspenz.

Observacijska reprezentacija

Observacijski način je tisto, kar Erik Barnouw imenuje direktni film, oziroma kar drugi, kot na primer Stephen Mamber, opisujejo kot *cinéma vérité*. (Barnouw uporablja izraz *cinéma vérité* zgolj za interaktivno filmsko ustvarjanje Jeana Roucha in drugih). Za nekatere ustvarjalce in kritike sta izraza direktni film in *cinéma vérité* zamenljiva, drugi menijo, da predstavljata različna načina, pri čemer pripisujejo direktni film bolj observacijski metodi. Zaradi teh razlogov sem se odločil, da se izognem obema terminoma v prid bolj deskriptivnemu paru – observacijski in interaktivni način dokumentarne reprezentacije. Observacijski način poudarja nevmešavanje filmskega ustvarjalca. Takšni filmi bolj kot tisti, ki temeljijo na ostalih treh načinih, opuščajo "nadzor" nad dogodki, ki potekajo pred kamero. Observacijski filmi uporabljajo montažo za poudarjanje vtisa živega ali realnega časa. V svoji najčistejši obliki povsem opustijo "vsevedni" komentar, glasbo, ki ne izvira iz samega prizora, mednapise in celo intervjuje. Barnouw povzame ta način z razlikovanjem med direktnim filmom (observacijsko filmanje) in Rouchovim *cinéma vérité*.

Pri direktnem filmu dokumentarist postavi kamero pred neko napeto situacijo in čaka, da nastopi kriza, medtem ko jo Rouchov *cinéma vérité* poskuša sam izzvati. Avtor direktnega filma želi ostati neopazen, filmar *cinéma vérité* pa je pogosto neprikriti udeleženec. Umetnik direktnega filma igra vlogo nevpletenega gledalca, umetnik *cinéma vérité* pa prevzema vlogo provokatorja.



Land without Bread

Z observacijskim filmskim ustvarjanjem so povezani drugačni etični problemi. Čeprav filmski ustvarjalec poskuša ostati čim manj vsiljiv, pa se na etični ravni zastavljajo prav problemi vsiljivosti. Je filmski ustvarjalec zgolj zato, da bi posnel film, vdrl v življenja ljudi in jih nepreklicno spremenil, mogoče na slabše? Je njegova želja do filma oziroma do tega, da bi napravil kariero iz opazovanja drugih, pripeljala do zavajanja o naravi projekta in s tem tudi njegovih udeležencev? Ali filmsko pričevanje daje občutek spoštovanja do življenja drugih ali pa so bili le-ti uporabljeni le kot označevalci v diskurzu nekoga drugega? Ko se zgodi nekaj, kar bi lahko ogrozilo ali prizadelo kakšnega izmed družbenih akterjev, čigar življenje opazujemo, ali mora filmski ustvarjalec posredovati ali pa naj nadaljuje s snemanjem in ima do tega celo pravico? Do kakšne mere in na kakšne načine naj bo predstavljen glas ljudstva?

Za observacijske filme je značilno posredno naslavljanje in medsebojni pogovori družbenih akterjev, ki se ne obračajo neposredno h kameri. Običajna je uporaba sinhronega zvoka in relativno dolgih posnetkov. Te tehnike umestijo dialog in zvok v specifičen trenutek in zgodovinski prostor. Vsak prizor, podobno kot v klasičnem narativnem filmu, razodeva tridimenzionalno polnost in enotnost, v kateri je opazovalčeva pozicija zlahka določljiva.

6 Predstavljeni prostor je poln indikacij, da pripada zgodovinskemu

svetu, ne pa izmišljeni mizanscenski konstrukciji. Paradigma observacijskih filmov ni razreševanje nekega problema, marveč izčrpno opisovanje vsakdanjika. Ko npr. Fred Wiseman v filmu *Model* kakšnih petindvajset minut opazuje izdelavo polminutne televizijske reklame, dobimo občutek, da je opazoval vse, kar je bilo vredno opazovati pri snemanju. (Izpusti le pred- in postproduksijske elemente te dejavnosti, kar za observacijski film ni nič nenavadnega: takšni filmi poskušajo izčrpno pokazati specifične trenutke in se ogibajo povzemanja procesov, ki bi zahtevali montažo tipičnih momentov. V tem filmu Wisemana zanima predvsem interakcija oglaševalnega sistema in njegovih družbenih akterjev, modelov, ne pa celoten sistem z njegovo ekonomsko strukturo, procesom sprejemanja odločitev, strategijami tržnega mehanizma itn.). Občutek izčrpane (in učinkovite) observacije pogosto izhaja ne le iz sposobnosti filmskega ustvarjalca, da opazi posebno pomenljive trenutke, temveč tudi iz izbire trenutkov, značilnih za sam doživeti čas, ne pa za tistega, ki bi ga lahko imenovali "čas zgodbe" (t.j. čas, ki ga poganja vzročno-posledična logika klasične pripovedi, v kateri prevladuje struktura s skrbno upravičenimi in dobro motiviranimi dejanji). "Mrtvi" ali "prazni" čas se razkrije tam, kjer se ne zgodi nič pomembnega za samo pripoved, kjer se ritmi vsakdanjega življenja ustalijo in uveljavijo. Pri tem načinu reprezentacije so montažni rezi namenjeni predvsem ohranjanju časovne in prostorske kontinuiranosti opazovanja, ne pa logičnega razvoja kakšnega argumenta ali problema. Celotno kadar se film preseli na drug kraj dogajanja, še vedno ohrani vtis prostorske in časovne povezanosti, ki se sklada s trenutkom snemanja, zaradi česar predstavlja observacijski film tako živo obliko reprezentacije "v sedanjiku". Prisotnost kamere "na kraju samem" priča o njeni navzočnosti v zgodovinskem svetu; njena nepremičnost nakazuje zavezanost neposrednemu, intimnemu in osebnemu, tj. vsemu temu, kar bi lahko doživel dejanski opazovalec/ udeleženec. Slike in zvoki so posneti v trenutku observacijskega filmanja, v nasprotju z uporabo komentarja in ilustracijskih slik v razlagalnem načinu. Razlagalni in interaktivni film sta primernejša za zgodovinske raziskave, medtem ko je observacijskemu filmu bližje sodobno izkustvo.

Njegovo območje je delovanje posameznikov znotraj specifičnih družbenih formacij, kot so družina, lokalna skupnost ali posamezna institucija oziroma njen aspekt (tematika mnogih filmov Freda Wisemana je na primer interakcija med institucijo in osebami, ki jih institucija rekrutira ali jim služi). Takšne observacije se pogosto oblikujejo okoli reprezentacije tipičnosti: tipa izmenjav in dejavnosti, ki se bodo po vsej verjetnosti zgodile (*High School*), procesa oziroma razvijanja niza odnosov skozi čas (*An American Family*) ali krize, npr. obnašanje posameznikov pod pritiskom (*Primary*).

"Čudne povezave" (jukstapozicije) pogosto delujejo kot primeri hibridnega stila, pri katerem se filmski ustvarjalec odloči za tehniko, ki je značilna za kateri drug način reprezentacije: tako npr. Fred Wiseman v *Titicut Follies* poveže prisilno hranjenje pacienta s poznejšimi pripravami za njegov pogreb. Takšne povezave oblikujejo poudarek v duhu razlagalnega filma in ne dopustijo, da se dogodki odvijajo v lastnem ritmu. Vendar je zelo malo verjetno, da bi konvencije observacijskega načina dopustile nenadne časovne in prostorske spremembe z namenom, da bi presenetile gledalca in mu odprle nov vpogled v dogajanje. Bolj verjetno so nenadne, presenetljive ali nepričakovane spremembe v perspektivi ali samopredstavitvi družbenega akterja kot na primer v *Soldier Girls*, ko narednik Abing odvrže krinko nepopustljivega vadbene inštruktorja in prizna, da je zaradi bojnih doživetij globoko ranjen in čustveno pohabljen. Takšni trenutki delujejo kot razodetja in se zdijo "resnični", se pravi, da izvirajo iz zgodovinskega sveta in ne iz potujitvenih strategij kakšnega dokazovanja. Preskoki ali čudne povezave, ki delujejo presenetljivo, izhajajo iz samih načinov, v katerih ljudje in dogodki doživljajo nenadne preobrate, ki so, kot pogosto pravijo, še bolj nenavadni od fikcije. Observacijski način so zelo veliko uporabljali kot etnografsko orodje, ker filmskemu ustvarjalcu dopušča, da opazuje dejavnosti drugih, ne da bi se pri tem zatekal k razlagalnim tehnikam, ki zvoke in podobe drugih uporabijo kot elemente v argumentu nekoga

drugega. Observacijsko filmsko ustvarjanje, etnometodološki pristop in pristop simboličnega interakcionizma imajo številna skupna načela. Vsi trije podarjajo empatičen, neobsojajoč in sodelujoč način opazovanja, ki zmanjšuje avtoritativno držo tradicionalnega razlagalnega načina. Observacijski film ponuja gledalcu vpogled v izkušnjo drugih, pridobitev občutka za ritme vsakdanjega življenja, videnje barv, oblik in prostorskih odnosov med ljudmi, daje mu slišati intonacijo, modulacijo in naglase, ki tvorijo "zrno" pogovornega jezika in razlikujejo enega govorca od drugega. Če lahko kaj pridobimo iz afektivne oblike učenja, potem je observacijski film dober forum za takšno izkušnjo. Čeprav je v nekaterih pogledih še vedno problematičen, pa ima lastnosti, ki jih ne premore noben drug način reprezentacije.

Observacijski dokumentarni filmi gledalcu ustvarijo referenčni okvir, ki je zelo soroden referenčnemu okviru fiktivnega filma. (Razlike so podrobno obdelane v naslednjih poglavjih). Opazujemo in poslušamo družbene akterje – ta termin označuje "posameznike" ali "ljudi". Tisti, ki jih opazujemo, le redko dobijo napotke za obnašanje. Z izrazom "družbeni akter" želim poudariti stopnjo, do katere posamezniki predstavljajo sebe drugim, kar lahko razumemo kot neke vrste igranje. Izraz je namenjen tudi temu, da nas spomni, da družbeni akterji, ljudje, na neki način igrajo znotraj same zgodovinske arene, v kateri se nahajajo. Občutek estetske oddaljenosti med imaginarnim svetom, v katerem igrajo igralci, in zgodovinskim svetom, v katerem živijo ljudje, ne obstaja več. Nastopanje družbenih akterjev je v mnogih ozirih podobno igri fiktivnih oseb. Posameznikova psihologija je bolj ali manj kompleksna, naša pozornost pa je usmerjena na njen razvoj ali usodo. Prepoznavamo in spremljamo pravila dejanj in ugank, ki so gibalne sile pripovedi. Pritegnejo nas zlasti tisti vedenjsko deskriptivni trenutki, ki naredijo obnašanje posameznikov še bolj prepričljivo. Znatno del pozornosti namenimo referenčnim kodeksom, ki so lahko v filmu na novo vpeljeni ali "dokumentirani" kot operativni kulturni kodeksi, ki se jih družbeni akterji držijo ali pa se jim opazno postavijo po robu. Prek svoje sorodnosti s fikcijo (na katero so v zvezi z italijanskim neorealizmom najprej opozorili sami ustvarjalci observacijskih filmov) ti filmi vabijo gledalca, da vzpostavi še bolj kompleksen odnos do referenčne dimenzije filma. Če gre pri fiktionalni estetiki – po precej konvencionalni, če ne celo problematični definiciji – za "nepraktične cilje", pa observacijski dokumentarec zgolj še poveča to možnost nepraktične, estetske vpletenosti. Namesto "preložitve dvoma" (*suspension of disbelief*), ki bi jo lahko predstavili kot "Dobro vem... (da je to le fikcija), a kljub temu... (jo bom vzel, kot da ni)", observacijski dokumentarec spodbuja prepričanje "Življenje je takšno, mar ne?" Gledalec izkusi film kot šablono dejanskega življenja. Predstavljajmo si, da je platno odstranjeno in da je omogočeno neposredno srečanje: en element gledalčeve vpletenosti je manjša imaginarna identifikacija z osebo ali situacijo, saj gre za bolj praktično preizkušanje subjektivnih reakcij izbranega udeleženca, prav tako pa tudi opazovalca predstavljenega zgodovinskega sveta.

Observacijski film torej podaja občutek neposrednega in neoviranega dostopa do sveta. Oseba za kamero in mikrofonom ne poskuša pritegniti pozornosti družbenih akterjev ali se z njimi na kakršenkoli način zaplesti. Gledalci pričakujemo, da bomo zasedli pozicijo idealnega opazovalca, ki se giblje med ljudmi in kraji, da bi našel najboljšo perspektivo. Dejstvo, da filmska mizanscena ni fabricirana, marveč je postavljena v areni zgodovinske realnosti, nalaga idealnemu opazovalcu vec omejitev kot v fikciji: in čeprav ga lahko dokazi o fizičnih ali tehničnih problemih opozarjajo na prisotnost filmskega ustvarjalca, vseeno pričakuje transparenten dostop.

Podobno kot v klasičnem pripovednem filmu je tudi tukaj naša težnja po vzpostavljanju imaginarnih odnosov z osebami in situacijami uspešna le pod pogojem, da je prisotnost filmskega ustvarjalca predvsem odsotnost. Njegova neopažena prisotnost utira pot dinamiki empatične identifikacije, poetične potopitve ali voajerskemu ugodju.

Interaktivna reprezentacija

Kaj pa če filmski ustvarjalec kljub vsemu le intervenira in sodeluje? Kaj pa če odstreemo tančico iluzorne odsotnosti? Na to možnost je v dvajsetih letih tega stoletja pokazal Dziga Vertov v svojih *kino-pravda*, na začetku 50. let pa so filmski ustvarjalci v številnih državah nanjo spet opozorili na poskusen in tehnično omejen način. V poznih 50. letih je ta možnost postala tehnološko uporabna v delu filmskih ustvarjalcev kanadskega Nacionalnega filmskega odbora (še posebej s serijo *Candid Eye*, 1958-59 in filmom *Les Racquetteurs/ Izsiljevalci* avtorjev Gillesa Groulxa in Michela Braulta iz leta 1958) in postala predmet tudi polemičnih razprav, ki jih je spodbudil film Jeana Roucha in Edgarja Morina *Kronika poletja* (*Chronique d'une été* 1960) – avtorja sta ga označila kot *cinéma vérité* – in uspeh filma *Primary* (1960) v produkciji Drew Associates.

V poznih 50. letih je dosegljivost prenosne sinhrono snemalne opreme pripomogla k temu, da je interakcija postala bolj izvedljiva kot kdajkoli prej. Govor ni bil več omejen na postprodukcijo in odmaknjen daleč stran od življenja tistih, o katerih film govori. Filmskemu ustvarjalcu ni treba biti zgolj kinematičen, snemalno oko. Lahko se je bolj približal človeškim *cutom*, gledanju in poslušanju in temu, kako zaznavajo dogodke in se nanje odzivajo. Glas filmskega ustvarjalca je bilo mogoče slišati tako kot katerikoli drug glas, se pravi ne kot organizirajoči komentar, temveč kot glas na kraju dogajanja in v soočanju z drugimi. Interaktivni način neprimerno bolj kot observacijski omogoča filmarju, da je v odnosu do družbenih akterjev, nastopajočih v filmu, mentor, udeleženec, tožnik ali provokator.

Interaktivni dokumentarec poudarja pričevanje ali verbalno izmenjavo in podobe dokazovanja (tj. podobe, ki dokazujejo veljavnost ali pa tudi dvomljivost trditev prič). Tekstovna avtoriteta se pomika proti rekrutiranim družbenim akterjem: njihovi komentarji in odzivi predstavljajo osrednji del argumenta filma. Prevladujejo različne oblike monologov in dialogov (resničnih ali navideznih). Ti filmi dajejo občutek pristranskosti oziroma situirane



prisotnosti in lokalne vednosti, ki izhaja iz dejanskega srečanja filmskega ustvarjalca z drugimi. Od tod se porajajo tudi vprašanja razumevanja in interpretacije: kako se filmski ustvarjalec in družbeni akter drug na drugega odzivata? Ali reagirata na poudarke ali podtone v njunem pogovoru? Ali opazita pretok moči in želje med njima? (Zadnje vprašanje je jedro filma Rossa McElweeja *Sherman's March/Shermanov pohod*, kjer filmski ustvarjalec potuje po ameriškem jugu in snema svoje interakcije z vrsto žensk, ki ga privlačijo).

Funkcija montaže je ohranjanje logične kontinuitete med posameznimi stališči, ponavadi brez vsepovezujočega komentarja, čigar logika se osredotoči na razmerje med bolj fragmentiranimi izjavami subjektov v intervjujih ali kontraverznimi izmenjavami med filmskim ustvarjalcem in družbenimi akterji. (Film pa lahko govori o interakciji sami kot na primer *Shermanov pohod* ali *Hotel Terminus* in v tem primeru vodi logika manj k argumentu o svetu in bolj k izjavi o samih interakcijah in tistemu, kar razkrivajo o filmskemu ustvarjalcu in družbenih akterjih). Prostorske relacije so lahko večje ali celo nesorazmerne (kot npr. prostorski preskoki od prizorišča enega intervjuja do drugega in od intervjujev do arhivskih posnetkov kot v *Letu svinje/In the Year of the Pig* in drugih interaktivnih, zgodovinskih dokumentarnih filmih).

Nepričakovane jukstapozicije lahko zajemajo grafične mednapise (kot npr. slovarske definicije fuka, vstavljene zatem, ko žrtev posilstva pripoveduje, kako je bila "pofukana" v filmu JoAnn Elam *Rape/Posilstvo*); nenavadna kadriranja, posebno med intervjujem, ko odtavamo stran od "govoreče glave", da bi raziskali kakšen drug aspekt prizorišča ali osebe kot npr. fokusiranje kamere na čebelo na ovratniku pompozne govornice v filmu Chrisa Markerja *Le Joli Mai/Lepi maj* ali poudarek na "praznemu prostoru" med filmskim ustvarjalcem in družbenim akterjem v *Surname Viet Given Name Nam* Trinha Minh-ha-ja, ki postavlja pod vprašaj resnost in avtoriteto intervjuja samega. Neskladne ali kontradiktorne izjave o istem problemu – kot npr. v Nixonovem v filmu Emila de Antonia *Millhouse* ali različni interpretaciji v *First Contact/Prvi stik*, ko udeleženci vsake kulture opisujejo zgodovinske fotografije in film o prvih srečanjih med belci in prebivalci visokih planot Nove Gvineje – prav tako dosežejo učinek čudne jukstapozicije. Gledalca spodbudijo, da ponovno oceni začetne izjave v luči drugih, nasprotnih izjav. Takšne jukstapozicije kljubujejo toku misli, značilnem za prvi referenčni okvir, da bi sprožile presenečenje, vpogled ali mogoče celo smeh. Razen samega procesa interakcije postanejo ključno sredstvo diskurzivnega repertoarja filmskega ustvarjalca.



Te možnosti zastavljajo filmskemu ustvarjalcu določena etična vprašanja. Do katere mere je lahko udeležen? Kako se določijo meje, ki jih filmski ustvarjalec ne sme prestopiti? Kakšne taktike dovoljuje "tožilstvo" izven formalnega pravnega sistema? Beseda "tožilstvo" se nanaša na proces družbene ali zgodovinske preiskave, v kateri filmski ustvarjalec vzpostavi dialog z pričami, da bi predstavil argument. Dejansko je lahko odnos do priče bližji odnosu javnega branilca kot pa javnega tožilca: to ponavadi ni nasprotno razmerje, temveč razmerje, v katerem iščemo informacije za argument. V takšnem razmerju etično vprašanje zadeva način, kako filmski ustvarjalec predstavi svoje priče, še posebej, ko so v igri različni motivi, prioritete ali potrebe. Errol Morris, režiser filma *The Thin Blue Line* v intervjuju z Billom Moyersom loči svoj primarni cilj filmskega ustvarjalca od želje intervjuvanca, ki hoče dokazati svojo nedolžnost. Morrisu je najpomembnejše posneti "dober film". V tem primeru je film koristil tudi subjektu filma, vendar v vseh primerih rezultati niso tako ugodni. (*The Things I Cannot Change*, zgodnji dokumentarec iz serije *Challenge for Change* v produkciji kanadskega Nacionalnega filmskega odbora, je na primer dober film, vendar je negativno vplival na življenje družine na robu preživetja, ki jo je obravnaval). Metode ABC-jevih oddaj "Nightline" nam lepo ponazorijo, kako lahko želja, da bi ustvarili dober program, oškoduje subjekte programa s tem, da jim odvzame nadzor nad načinom njihove lastne predstavitve. Oddaja predstavi medijsko zanimive posameznike, s katerimi se voditelj Ted Koppel pogovarja, vendar se nahajajo v ločenem studiu (celo ko se nahajajo v isti stavbi v Washingtonu, D.C.), nimajo monitorja, na katerem bi lahko spremljali Kopplo ali sebe med dialogom, in zanesti se morajo na slušalke, da bi slišali sobesednikova vprašanja in komentarje.

Te taktike so za gledalca neopazne in se v primerjavi s pristranskimi in podžigajočimi tiradami Mortona Downeya zdijo mile. *Show* Mortona Downeya spodbuja reprezentacije ekscesa. V teh oddajah ne gre toliko za izražanje progresivnih ali konservativnih stališč kot pa za emocionalno intenzivnost in gluhost za vsak razumen dialog.

Ta *show* tako krepko prekoračuje meje normalnega dialoga, da bi lahko celo rekli, da je znanilec konca javnega diskurza oziroma njegovo sprevrnitev v participativni spektakel. (Potem ko so ga začeli predvajati širom ZDA, so *show* zaradi slabe gledanosti ukinili.) Podobnost Downeyjevega showa etiki rimskega cirkusa zastavlja še druga sorodna vprašanja: kako daleč gre lahko provokacija? Kadar kakšen Geraldo Rivera zagovornike bele nadvlade izzove k fizičnemu nasilju, kakšna je njegova odgovornost za posledice? Ko Claude Lanzman v *Shoah* pričakuje ali celo vztraja, da njegove priče govorijo o travmi, ki so jo doživele kot žrtve koncentracijskega taborišča, ali lahko res domnevamo, da bo rezultat tako terapevtski, kot g. Lanzman verjame? Ko igralec-znanstvenik v filmu Stanleyja Milgrama *Obedience/Poslušnost* (film prikazuje Milgramov klasični eksperiment o poslušnosti avtoriteti) nagovarja nevedne subjekte poskusa, naj slabe učence kaznujejo s smrtonosnimi elektrošoki, kakšno odgovornost ima filmski ustvarjalec za čustvene posledice te izkušnje? V takšnih primerih se nam filmski ustvarjalci predstavijo s posebno odkritostjo, kar nam omogoči, da sledimo procesu diskusije, ki vodi k iskanemu rezultatu. Ocenimo lahko njihovo vedenje, postopke, ki vodijo raziskavo, in ravnotežje med dobljenimi informacijami in njihovo osebno ceno, toda ali to zadostuje, da upravičimo ustvarjalčevo početje? Katera so etična in politična merila, ki oblikujejo vzorce takšne družbene izmenjave? Interakcija pogosto vključuje obliko, ki je znana kot intervju. Ta oblika zastavlja svojevrstna etična vprašanja: intervjuji so oblika hierarhičnega diskurza, ki izhaja iz neenakopravne razdelitve moči: lepa primera sta spoved in zaslišanje. Kako obravnavamo inherentno hierarhično strukturo te oblike? Zastavlja posneto ustno izročilo (ali avdiovizualna zgodovina) različna etična vprašanja od tistih, ki se tičejo ustnega izročila, ki je namenjeno za arhivsko uporabo kot primarni vir gradiva? Kakšne zahteve in pravice ohranja intervjuvanec? V nekaterih primerih se lahko sklicujemo na ustavne pravice zaščite zasebnosti in zaščite pred klevetanjem. Druga smernica je etični princip pristanka, vendar ga mnogi filmski ustvarjalci ne upoštevajo, ker menijo, da imata procesa družbene ali zgodovinske raziskave iste pravice svobode govora in svobode tiska, ki novinarjem omogočajo precejšnjo svobodo v njihovem iskanju novic.

Interaktivni film ima lahko različne oblike, vendar vse družbenega akterja postavijo v neposredno soočenje s filmskim ustvarjalcem. Glas filmskega ustvarjalca, ki ga slišimo, se naslavlja na družbenega akterja na platnu in ne na gledalca. Nekatera dela, kakor Roucheva *Kronika nekega poletja* ali poznejši filmi, kot *Hard Metal Disease* Jona Alperta, *For the First Time in Talking about Punto Cubano* Octavia Cortazarja, *Poto and Cabengo* Jean-Pierra Gorina, *Sad Song of Yellow Skin* Michaela Rubba ali *Not a Love Story* Bonnie Klein (kot tudi *Sherman's March* Rossa McElweeja), temeljijo na trenutku same interakcije. Odlikujejo se z močnim vtisom naključnosti in dogajanja v sedanjiku. Dogodki, ki se bodo šele zgodili, lahko na podlagi interakcije, ki smo ji priča, uberejo tudi drugačno pot. V svojem etnografskem filmu *Tourou et Bitti* Rouch v komentarju zaupa gledalcu, medtem ko koraka proti vaškemu trgu, da namerava uporabiti kamero, ki jo nosi (in s katero snema dolge *travellinge*), za to, da bi izzval trans, za katerega si je že nekajkrat neuspešno prizadeval. Preostali del filma predstavi dogodek bolj ali manj observacijsko, vendar iz Rouchevega uvodnega pojasnila zdaj vemo, da ceremonija transa poteka v interakciji s kamero.

De Antoniov film *In the Year of the Pig* temelji na vrsti intervjujev z različnimi opazovalci ali udeleženci, ki so bili vpleteni v vietnamsko vojno. Film je pripomogel k uveljavitvi žanra zgodovinske rekonstrukcije, ki temelji na ustnih pričevanjih in arhivskih posnetkih. De Antoniova prisotnost je relativno prikrita, vendar je implicitna tako v komentarju (film se na primer začne s prikazovanjem kipov vojakov iz ameriške državljanske vojne, kar namiguje na notranjo, izključno vietnamsko naravo konflikta, ne pa zunanjo, kot "svobodni svet nasproti zaslužjenemu") kot v sami formi intervjuja. De Antonia sicer slišimo samo enkrat (v intervjuju s senatorjem Thurstonom Mortonom), toda jasno zgodovinsko poročilo o izvoru vojne, ki je očitno neskladno s poročilom ameriške

vlade, posredno kaže na de Antoniovo organizacijsko prisotnost. Njegov argument izhaja iz selekcije in razporeditve dokazov, ki so jih priskrbele priče, ne pa iz komentarja.

Kadar razlagalna reprezentacija vključuje intervju, ta ponavadi služi kot dokaz za podkrepitev argumenta samega filmskega ustvarjalca. Kadar pa interaktivna reprezentacija vsebuje intervju, je ta dokazno gradivo za argument, ki je posledica interakcije med filmskim ustvarjalcem in subjektom.

Prisotnost nekaterih filmskih ustvarjalcev v interakciji je razvidna, kar pomeni, da jih običajno vidimo ali slišimo. To lahko opazimo pri Jeanu Rouchu, v Harlan County Barbare Kopple, *Hard Metal's Disease* Jona Alperta, *Not a Love Story* Bonnie Klein, *Unfinished Diary* Marilu Mallet, *Shoah* Clauda Lanzmana, *Lightning over Braddock* Tonyja Bubbe in *Hotel Terminus* Marcela Ophulsa.

Občutena prisotnost filmskega ustvarjalca kot središča pozornosti za družbene akterje in gledalce poudari dejanje zbiranja informacij ali pridobivanja znanja, proces družbene in zgodovinske interpretacije ter učinek srečanja ljudi s filmskimi ustvarjalci, kadar lahko to srečanje pusti neizbrisen pečat v življenjih vseh vpletenih. To srečanje je lahko formalizirano v obliki intervjujev (kot npr. v *Shoah*) ali pa bolj nestrukturirano in spontano (kot npr. v *Lightning over Braddock*), toda občutek negotovosti vsakega trenutka – saj je potek filma odvisen od ravnesja izmenjave – dovolj močno razlikuje interaktivni ali participatorni način od observacijske reprezentacije.

Intervju je izrazito determinirana struktura. Ne izhaja samo iz ustnega izročila in opravlja več kot eno funkcijo. Intervju je lahko pokazatelj razmerja moči, v katerem pogovor narekujeja institucionalna hierarhija in ureditev. Intervju najdemo v večini "diskurzov treznosti", kot sem jih sam poimenoval, in v večini dominantnih institucij naše kulture. Michel Foucault obširno govori o tipu intervjuja s pacientom-klientom v družbenih ustanovah, posebno v spolni terapiji, ki izvirja iz religiozne prakse spovedi. Največ pozornosti Foucault nameni regulativni funkciji takšnih izmenjav, za katere se zdi, da spolnost osvobodijo bremena molka zgolj zato, da bi jo potem postavili v disciplinske postopke kakega institucionalnega režima. V medicini uporabljajo termin "anamneza", ko pacient govori o simptomih in njihovih možnih vzrokih, takšne pripovedi pa so potem uporabljene v diskurzu medicinske vede. V antropologiji je intervju pričevanje informatorjev-domorodcev, ki svojo kulturo opisujejo antropologu, ta pa potem njihove pripovedi uporabi v antropološki raziskavi. Na televiziji so iz intervjuja naredili žanr, znan kot *talk-show*. V policijskem delu je intervju zaslišanje. V pravo poznajo pričevanja, zaslišanja, obravnave in navzkrižno zasliševanje. V šoli je oblika intervjuja izpraševanje. Vse to so zgolj različne izvedbe iste osnovne strukture.

V vsakem primeru je hierarhija ohranjena, medtem ko informacija prehaja od enega družbenega akterja na drugega. Za razliko od tega, kar Teresa de Lauretis (po Foucaultu) imenuje "tehnologije spola", ki prek diskurza posamezniku vcepijo seksualno subjektivnost, bi lahko uporabili izraz "tehnologije znanja" za tiste dejavnosti, ki posamezniku vcepijo spolno, družbeno subjektivnost, ki nikoli ne prekine povezave znanja (ali spolnosti) z močjo. V teh tehnologijah ima intervju v različnih oblikah glavno vlogo. V filmu se ta povezava tehnike z močjo materializira kot prostor in čas, še posebno prostor. Tako kot način, kako si filmski ustvarjalec in subjekt delita prostor, pomeni etični problem, tudi intervju obdajajo vzporedna politična vprašanja hierarhije in nadzora, moči in znanja. Vsaka izbira prostorsko-časovne konfiguracije med filmskim ustvarjalcem in intervjuvancem ima implikacije in potencialni politični naboj, ideološko valenco, ki si zasluži pozornost. Ena skrajnost bi bil "pogovor", svobodna izmenjava med filmskim ustvarjalcem in subjektom, za katero se zdi, da ni naravnana na noben določen cilj in da ne sledi nobenemu načrtanemu programu. (Beseda je v narekovajih, ker sam proces snemanja takšnega pogovora povzroči, da pogovor ni tako spontana zadeva, kakor je videti). Na misel nam lahko pridejo *talk show*i s svojimi gostitelji, ki so nadomestek za filmski ali televizijski aparat in katerih govor se zdi spontan in široko zastavljen, ali pa neformalne izmenjave med

Rossom McElweejem in ženskami, ki jih srečuje ali obiskuje v filmu *Shermanov pohod*. Pogovor se odvija na meji institucionalne kontrole, kakor pravi Lyotard, ki ga razlikuje od diskurza znotraj institucionalnega okvira. Pogovori pritegnejo našo pozornost na igro moči med filmskim ustvarjalcem in subjektom. Variacija "pravega" pogovora je "maskirani intervju". V tem primeru filmskega ustvarjalca ne vidimo in ne slišimo, intervjuvanec ne govori filmskemu ustvarjalcu izza kamere, temveč se pogovarja z drugimi družbenimi akterji. Maskirani intervju nima jasne strukture intervjuja, marveč se bliža stilistiki fiktivnega filma. Značilnost takšnega dialoga je določena "negotovost", vendar gledalec brez nadaljnjih kontekstualnih informacij ne ve zagotovo, ali naj to negotovost pripiše kulturni razliki (med družbenimi akterji), zavedanju prisotnosti kamere ali sami formi v pogovor zakamufliranega intervjuja.

Film *Not a Love Story*, ki nasprotuje pornografski industriji, gradi velik del svojega argumenta na intervjujih med filmsko ustvarjalko, Bonnie Klein, ali njeno spremljevalko, bivšo striptizeto Lindo Lee Tracy, in različnimi udeleženci v pornografski industriji. Vsak intervju ima svoje mesto v tekstualnem sistemu, ki poudarja duhovno potovanje obeh nosilk intervjuja v tematični del človeške duše in njuno končno odrešitev. Vsak intervju nudi nosilkama intervjuja dejanske informacije in možnost, da zaznamujeta naslednjo postajo v svojem osebnem potovanju. Razvoj pripovedi teži k pridobivanju vednosti o pornografiji in – kar je za interaktivne filme precej netipično – k moralni rasti nosilk intervjuja kot družbenih akterjev.

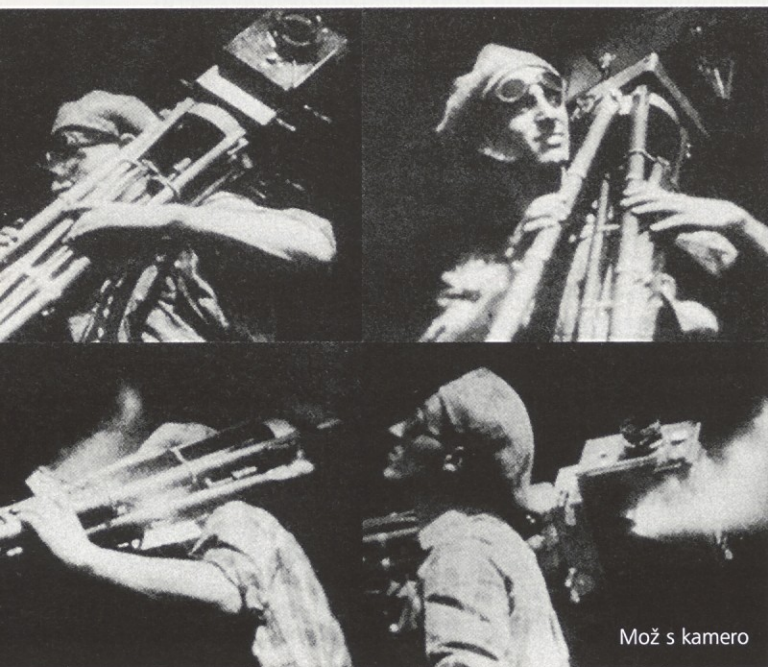
Vidna prisotnost družbenega akterja kot dokazne priče in vidna odsotnost filmskega ustvarjalca (ustvarjalčeva prisotnost kot odsotnost) dajeta tej različici intervjuja obliko "pseudomonologa". Tako kot je razglabljanje v obliki monologa namenjeno občinstvu, je tudi v pseudomonologu videti, kot da neposredno prenaša misli, vtise in spomine posameznih prič na gledalca. Odsotnost filmskega ustvarjalca proizvede učinek povezanosti, ki gledalca postavi v neposreden odnos z intervjuvancem. Medtem ko gledanje in poslušanje dialoga med filmskim ustvarjalcem in njegovim subjektom temelji na uporabi določenih tehnik, kot je zlasti montažna figura kader/protikader, ki gledalca postavi v položaj subjektivne vpletenosti, ne pa odmaknjenosti, pa pseudomonolog krši pravilo "Ne glej v kamero", da bi dosegel bolj neposreden občutek naslavljanja na gledalca. Pseudomonolog naredi iz gledalca subjekt filmskega nagovora in izbriše prav tista posredovanja med ustvarjalcem, družbenim akterjem in gledalcem, ki jih interaktivni način sicer tako poudarja.

Pričakovanja gledalca interaktivnih filmov se zelo razlikujejo od pričakovanj pri razlagalnih in observacijskih filmih. Slednji za razliko od interaktivnih ali refleksivnih filmov brišejo sledi produkcijskega dela, učinke samega filmskega aparata, skratka, prikrivajo proces izjavljanja kot izrekovanja nečesa, kar se razlikuje od tistega, kar je rečeno. Kadar ima interaktivni film obliko ustnih pričevanj, ki so povezana skupaj, da bi prispevala k rekonstrukciji zgodovinskega obdobja ali dogodka, je rekonstrukcija očitno posledica sestavljanja teh ločenih vrst pričevanj. Takšen film nam daje občutek, da nas – ali našega namestnika, filmskega ustvarjalca oziroma nosilca intervjuja – nagovarjajo zgodovinsko situirani subjekti, zato je bližji diskurzu kot pa neosebni *histoire*. Gledalec interaktivnega teksta pričakuje, da bo priča zgodovinskemu svetu, kakor ga predstavlja tisti, ki v njem biva in ki iz tega prebivanja naredi glavno vsebino filma. Film se potemtakem loteva etike ali politike srečanja. To je srečanje med tistim, ki rokuje s filmsko kamero, in nekom, ki je ne. Določene strategije intervjuja in reprezentacije srečanja lahko zamaskirajo filmarjevo prisotnost na prizorišču, a kljub temu ostane občutek njegove telesne navzočnosti.

Refleksivna reprezentacija

Če je reprezentacija zgodovinskega sveta v interaktivnem filmu kraj srečevanja procesov družbene izmenjave, pa je za refleksivni način glavna tema sama reprezentacija zgodovinskega sveta. Tukaj ne slišimo le, kako filmski ustvarjalec interaktivno (participatorno, pogovorno) vzpostavlja stik z družbenimi akterji, marveč slišimo

tudi njegov metakomentar, ki nam ne govori toliko o zgodovinskem svetu (kar je značilno za razlagalne, poetično-dnevniške in interaktivne načine) kot o samem procesu reprezentacije. Medtem ko se velika večina dokumentarne produkcije ukvarja z opisovanjem zgodovinskega sveta, se reflektivna reprezentacija loteva vprašanja, kako opisati zgodovinski svet. Podobno kot pri poetični ekspoziciji je tudi tu žarišče prestavljeno od zgodovinske reference na značilnosti samega teksta. Poetična ekspozicija pritegne pozornost na lepoto oblike, reflektivnost pa na njene probleme. Reflektivni filmi ne upoštevajo le oblike in stila, kot je značilno za poetične, temveč tudi strategije, strukture, konvencionalne vzorce, pričakovanja in učinke.



Mož s kamero

Refleksivni dokumentarni filmi *Mož s kamero*, *The Thin Blue Line*, *Daughter Rite*, *Reassemblage*, *Lorang's Way*, *O velikih dogodkih in navadnih ljudeh*, *Poto and Cabengo*, *Daleč od Poljske* in *Nedokončani dnevnik* na dva načina zastavljajo etično dilemo o tem, kako predstavljati ljudi. Pri prvem načinu je dilema predstavljena kot sama tema filma (kot npr. v *Daleč od Poljske* ali v *Daughter Rite*), pri drugem pa je ponujena gledalcu, ki mora presoditi, ali se ljudje oziroma družbeni akterji pojavljajo samo v funkciji filma. Interaktivni filmi lahko pritegnejo pozornost na proces filmskega ustvarjanja takrat, kadar ta proces povzroča probleme za udeležence; reflektivni film pa pritegne pozornost na ta proces zato, da bi zastavil problem za gledalca. Kako lahko reprezentacija ustreza temu, kar predstavlja? Kako lahko v filmu predstavimo delovanje delavskega sindikata Solidarnost, če filmski ustvarjalec ne more odpotovati na Poljsko (tema filma *Daleč od Poljske*)? Kako predstaviti čustvene vezi med materjo in hčerko, ko so le-te težko na voljo za dokumentacijo, ker so se zgodile v preteklosti in zunaj dosega kamere (*Hči Rite*)?

Ljudi, predstavljene v filmu s takšnimi problemi, ni mogoče priličiti konvencijam realizma. Realizem nam ponuja neproblematičen dostop do sveta skozi tradicionalno fizično reprezentacijo in nemoten transfer psiholoških stanj od osebe na gledalca (prek stila igranja, strukture pripovedi in smelnih tehnik, kot so npr. subjektivni kadri). Reflektivni dokumentarni filmi uporabljajo te tehnike zgolj zato, da jih prekinajo in razkrijejo kot takšne. Tako se npr. *Thin Blue Line* Errola Morrisa močno opira na konvencije intervjuja (in njegove sorodnosti s spovedjo), toda obenem pritegne pozornost na napetosti, ki nastajajo iz nasprotujočih izjav o tem, ali je Randall Adamsa, ki je bil zaradi umora policista obsojen na dosmrtno ječo, a prisega, da ni kriv, storil ta zločin ali ne. Morris dramatiizira iskanje dokazov in poudari dvome o obstoječih dokazih. Spomni nas, kako vsak dokumentarni film konstruira potrebne dokazne referenčne točke, kar v njegovem filmu poteka tako, da nas vedno znova vrača na prizorišče zločina s pomočjo

rekonstrukcije, ki poudari sugestivne, evokativne in tudi povsem nedokazane aspekte dogodka. Čeprav je film v mnogih pogledih realističen, pa blokira "naravno" oziroma nevprašljivo domnevo o neposredni skladnosti realizma z resničnostjo izjav o svetu. Ena izmed "čudnih plati" reflektivnega dokumentarnega filma je, da le redko reflektira etična vprašanja, razen z vzdihom distanciranega relativizma, ki raje kritizira izbiro drugih kot pa razmišlja o svoji lastni. Uporaba nastopov poklicnih igralcev in prisotnost filmskega ustvarjalca le redko služita kot neposredno opozorilo o etičnih problemih. Uporaba igralcev filmskemu ustvarjalcu prihrani uporabo ljudi za predstavitev bistva narave reprezentacije, ne pa narave njihovih lastnih življenj, vendar sama uporaba igralcev še vedno ne razreši problema, kako skupaj kombinirati obe sporni zadevi. Uporaba igralcev še ne pomeni, da bo se bo film nujno ukvarjal z vprašanjem etične odgovornosti filmskega ustvarjalca do subjektov filma ali gledalcev. Raziskovanja težav ali posledic reprezentacije so bolj pogosta kot razmišljanja o pravici do reprezentacije.

Očitna izjema je film *No Lies (Brez laži)*, ki nedvoumno govori o etiki interakcije med filmskim ustvarjalcem in subjektom in prek tega o odnosu filma in gledalca. Z uporabo igralcev za reprezentacijo situacije, v kateri "cinéma vérité" filmski ustvarjalec neusmiljeno intervjuira prijateljico o njeni nedavni izkušnji posilstva, ta film gledalca napelje do tega, da verjame, da je film dokumentarni posnetek tega dogodka. Na ta način opozarja na prikriti voajerizem observacijskega ali interaktivnega filmskega ustvarjanja, na zmožnosti kamere, da ljudi napelje do izpovednih nastopov, na brezbriznost do osebnih, čustvenih posledic, ki jih lahko povzroči takšno filmsko ustvarjanje; povrh vsega pa film tudi gledalca postavi v položaj tistega, ki je manipuliran ali prevaran, podobno kot ženska v tem filmu. Šele iz odjavne špice namreč zvemo, da sta protagonisti igralca. Po tem razkritju se nekateri gledalci počutijo ogoljufane. Verjeli so v resničnost reprezentacije, ki bi jo morali obravnavati kot fikcijo, vendar ta kršitev zaupanja lepo ponazori bistvo. Film *Brez laži* reflektivno dviguje našo stopnjo zaznavanja dinamike zaupanja, ki ga dokumentarni filmi tako izpostavljajo, ter prevar subjektov in gledalcev, ki so posledica tega zaupanja.

Reflektivna reprezentacija daje poudarek na srečanje med filmskim ustvarjalcem in gledalcem, ne pa na srečanje med filmskim ustvarjalcem in subjektom filma. Ta način se je uveljavil zadnji, ker je najmanj naiven in najbolj skeptičen do različnih možnosti komunikacije in izražanja, ki jih ostali načini jemljejo za samoumevne. Realistični pristop k svetu, možnost nespodbitega argumenta, nezlomljiva vez med sliko in tem, kar ta kaže – vsi ti koncepti so postali dvomljivi.

V svoji najbolj paradigmatični obliki reflektivni dokumentarec spodbuja gledalca k višji stopnji zavesti o njegovem razmerju do filma in prav tako o problematičnem odnosu med filmom in tem, kar reprezentira. Montaža ni toliko v funkciji reprezentiranja zgodovinskega sveta na drugi strani realističnega okna, kot opozarja na samo filmsko formo pogosto; in podobno velja za dolge posnetke, ki trajajo mnogo dlje, kot potrebuje "čas branja", tj. čas, v katerem prepoznamo družbeni pomen posnetka. Kadar slika traja dlje, kot je običajno, lahko priključijo pozornost samo nase, na svojo kompozicijo, na svoje preseganje vsebine ter na svoje robove. Nepričakovane jukstapozicije delujejo na način, ki so ga ruski formalisti opisali s pojmom *ostranenie*, ki pomeni narediti nenavadno domače in obratno. Referenčni okviru trčijo drug ob drugega in spočetka nemoten dostop do sveta postane otežen ali problematičen. Nepričakovane jukstapozicije ali stilistični odkloni od filmskih norm ali žanrskih konvencij realizem in referencialnost povsem potujijo. Na ta način gledalcu ni dovoljeno, da bi se neovirano prepustil reprezentaciji zgodovinskega sveta, marveč se prek stika z delovanjem filmskega aparata vrača k sebi kot gledalcu. Reflektivnost poudarja epistemološki dvom. Poudarja deformacijsko posredovanje filmskega aparata v procesu reprezentacije. Vednost ni samo lokalizirana, temveč je tudi sama postavljena pod vprašaj oziroma v odnos do bistvenih vprašanj o naravi sveta, strukturi in funkciji jezika, avtentičnosti slike in zvoka dokumentarnega filma,

težavah verifikacije in o statusu empiričnih dokazov v zahodni kulturi.

V primeri s tradicijo igranega filma, kjer satira, parodija in ironija uživajo pomembno mesto, pa je v dokumentarnem filmu refleksivnost relativna novost. To spraševanje lastnega statusa, konvencij, učinkov in vrednosti bi lahko predstavljalo dozorevanje žanra. Ta se seveda lahko nadaljuje tudi tako, da se vrača k zgodnejšim, domnevno bolj naivnim oblikam, vendar z večjo zavestjo o njihovih omejitvah.

Refleksivni dokumentarni film delno izvira iz zgodovine formalne spremembe, v kateri so prisile in omejitve določenega načina reprezentacije obenem pripravile podlago za njegovo zrušenje. Nov način bi lahko izviral tudi iz politične zgodovine, ko se učinkovitost dotlejšnjega načina zmanjša, ali ko drža, ki jo vzpostavi do zgodovinskega sveta, ni več primerna. Institucionalni okvir, ki obdaja dokumentarni film, je vendarle več desetletij varoval ta žanr pred tendencami dvajsetega stoletja k radikalnemu dvomu, negotovosti, skepticizmu, ironiji in eksistencialnemu relativizmu, ki so odprli pot modernizmu in potem mrhovinarskemu postmodernizmu.

Ko je refleksivni način dokumentarne reprezentacije končno dosegel neko stopnjo pomembnosti v 70. in 80. letih (z nekaj pomembnimi predhodniki, kot je zlasti *Človek s kamero*), je bilo očitno, da izvira tako iz oblikovne prenovе kot tudi iz politične nuje.

Poststrukturalistična kritika jezikovnih sistemov kot naprav za konstituiranje subjekta; teza, da reprezentacija kot semiotična operacija potrjuje buržuazno epistemologijo (in voajeristično patologijo); predpostavka, da radikalna transformacija zahteva delo na označevalcu in konstrukciji subjekta ne pa na predispozicijah že konstituiranih subjektov – vse to je peljalo k zahtevi, da mora biti reprezentacija realnosti soočena s preizprašanjem realnosti reprezentacije. Samo to lahko pripelje tudi do pomembnih političnih sprememb.



Problem je v tem, da so prepričanja o prosojnosti govorice, o spoznavnosti vidnega sveta ter o tem, da ga je mogoče opazovati z nepristranske pozicije objektivnosti, in prav tako predpostavka, da je mogoče doseči spremembo s prepričevalnim posegom v vrednote in prepričanja posameznih subjektov (ne pa z razpravami o ideologiji subjekta kot takega) – da so torej vse to temeljni kamni dokumentarne tradicije. Diskurz dokumentarnega filma je bil velik del svoje zgodovine zaščiten pred skepticizmom in radikalnim dvomom in je zato filmskemu ustvarjalcu lahko nudil le malo orodij za refleksijo in ironijo. Še manj, institucionalni diskurz ni ponujal potencialno bolj učinkovitega političnega sredstva, kot je prepričljiva prezentacija argumenta.

Ena izmed prvih razprav o refleksivnosti v dokumentarnem filmu je spis Julie Lesage *"Politična estetika feminističnega dokumentarnega filma"*. Feministične dokumentarce, ki jih analizira, ne obravnava formalno inovativne. Filmi kot *Growing up Female*, *The Woman's Film*, *Three Lives*, *Joyce at Thirty-four*, *Woman to Woman*, *Self-Health*, *Chris and Bernie*, *Like a Rose*, *We're Alive in We're Somebody* imajo v glavnem preprosto pripovedno strukturo, se tradicionalistično opirajo na realistične konvencije in kažejo "malo samozavesti o fleksibilnosti filmskega medija". Njihova refleksivnost se kaže kot paralelizem. Tako kot žensko gibanje v sedemdesetih letih – ki so poudarjala rast osveščenosti kot temeljni pogoj za transformacijo osebnega v politično, za umestitev vsega tistega, kar

so imele za zgolj osebno izkušnjo, v skupno izkušnjo politične kolektivnosti in feminističnega gibanja – tudi ti filmi "pokažejo ženske v zasebni sferi, ko se zbirajo, da bi definirale/redefinirale svoje izkušnje in izdelale strategijo za vdor v javno sfero". Kot pravi Lesagova:

Skoraj vsak film kaže žensko, ki kameri pripoveduje svojo zgodbo... Vendar pa zgodbe, ki jih ženske pripovedujejo, niso le "drobci izkušnje". Te zgodbe so v estetski funkciji reorganizacije pričakovanja gledalk, ki temeljijo na patriarhalnih pripovedih, in te pripovedi kritizirajo... Zvočni zapis feminističnega dokumentarnega filma skoraj v celoti temelji na ženskih samozavestnih in intelektualnih diskusijah o njihovi vlogi in spolni politiki. Film izraža tisto, o čemer se je v preteklosti govorilo izključno s patriarhalnega vidika. Splošno sprejete predstave o ženskah se umikajo tokovom njihovih pravih želja, protislovjem, odločitvam in družbeni analizi.

Refleksivnost torej ni nujno samo oblikovna, marveč je lahko tudi odločno politična. Ta feministična dela ne pritegujejo pozornosti na sredstva reprezentacije, na proces konstrukcije pomena, temveč spodnašajo vkoreninjene predstave o spolnosti in spolu in ženskam omogočajo, da s skupnim političnim izrazom (zatiranje, izkoriščanje, manipulacija, samopreziranje, razvrednotenje...) imenujejo izkušnjo, ki je bila pred tem osebna ali brezposledna. (Izjema je film JoAnn Elam *Posilstvo*, ki priključuje pozornost na filmski aparat in proces konstrukcije pomena, hkrati pa obravnava zelo osebno in zelo politično doživetje posilstva z uporabo istih strukturnih principov spodbujanja osveščenosti kot ostali filmi).

Takšni filmi, ki bi jih lahko uvrstili med prevladujoče razlagalne, interaktivne ali observacijske, nas spomnijo na "nečist", hibriden značaj večine dokumentarnih filmov. (Obravnavani štirje načini reprezentacije deloma temeljijo na diskurzivnih formacijah, institucionalnih praksah in konvencijah, deloma pa rabijo kot hevristični model, ki pokaže jasneje definirane alternative, kot jih najdemo v praksi.) Še več, paralelizem, o katerem govori Lesagova – ne opredeljuje ga kot refleksivnega, ker ne izpostavlja procesa pomenjenja ali gledanja – nas opozori na dejstvo, da refleksivnost ni povsem formalen postopek, kot smo mislili.

Feminizem je priskrbel sredstva, ki so dokumentarnemu diskurzu manjkala. Spodbudil je radikalno rekonceptualizacijo subjektivnosti in politike, ki je prek programov za osveščevanje dosegla učinek, ki ga lahko primerjamo z učinkom refleksivnosti. Gledalec, še posebno gledalka se je srečala z izkušnjo, ki je ponovno raziskala in rekontekstualizirala podlago izkušnje same. Dokazno gradivo iz življenja žensk, odvzeto moškim mitologijam o ženski, je zahtevalo radikalno problematiziranje kategorij in konceptov, tako temeljito, kot to zahteva refleksija. Če refleksivno reprezentacijo uporabimo, da domačo izkušnjo spremenimo v nenavadno, da opozorimo na pogoje opazovanja kot na primer subjektivnost gledalčevega položaja, pa feministični dokumentarni filmi, ki jih opisuje Lesagova, kljub očitnemu pomanjkanju zavesti o "fleksibilnosti filmskega medija" dosežejo natanko isti rezultat. In to celo v zvezi z zadevami, kjer lahko trdimo, da razlika res naredi razliko.

Tako kot poezija, tudi refleksivne strategije odstranjajo železne navade. Politična refleksivnost odstranja zarjavele ideološke vzorce, ki podpirajo obstoječi družbeni red, posebno tiste prakse, ki jih poznamo v vsakdanjem življenju. Pretesna zanka refleksivnosti lahko izloči ta družbeni element. Namesto tistega, kar lahko reprezentiramo z realizmom (dejansko izkušnjo) in na ta način ustvarimo fokus refleksivnosti, postane fokus samo vprašanje realizma ali reprezentacije (formalne strukture). Takšen pristop je pokazal Hayden White v delu *Metahistory*, saj se ukvarja bolj s samim tekstom kot pa z razmerjem med tekstom in bralcem/gledalcem. Refleksija o formi je potrebna, ker je vsebina forme, če uporabimo Haydnov izraz, zares bistvena, vendar moramo obenem upoštevati politično refleksivnost, ker je forma vsebine prav tako kritična. Če je gledalcev odnos do filma, igranega ali dokumentarnega, v znamenju normalnega nihanja med verovanjem in dvomom, pa mu oblika kritičnega angažmaja v vsakem načinu reprezentacije razkriva ideološke mehanizme in obenem odpira utopistično dimenzijo, ki kaže, kar bi lahko bilo ali moralo biti.

Refleksivne strategije

Pojem refleksivnosti ima različne definicije. Naš osnovni cilj je prikazati razliko med formalnimi in političnimi dimenzijami refleksivnosti. Pri tem ne gre za dve alternativni, temveč za dva različna načina moduliranja in dva različna pogleda na dan niz operacij. Gre za to, da je en in isti postopek (npr. uporaba zunanosti polja ali namig na filmarjevo navzočnost) lahko uporabljen kot prijem, ki spodnaša norme, spreminja konvencije in tako priteguje gledalčevo pozornost, v določenih primerih pa je lahko tudi politično refleksiven, se pravi, da poudarja razmerje moči in hierarhije med filmom in svetom.

Politična refleksivnost. Ta oblika refleksivnosti deluje predvsem na gledalčevo zavest, dviguje jo na raven progresivne politike v althusserovskem smislu, tj. politike, ki si prizadeva za visoko osveščenost o skupnosti. Portugalski izraz *conscientizacao* in španski *conscientizacion* poudarjata zvezo s socialno ali kolektivno zavestjo, ne pa osebnega iskanja in s tem povezanega močnejšega ali superiornega jaza, kar pogosto implicira angleški izraz *consciousness-raising*... Vsak tip formalne refleksivnosti ima lahko tudi političen učinek, odvisno od tega, kako deluje na določenega gledalca ali občinstvo. Ta učinek lahko izzovejo tako dela, katerih pomen je predvsem na vsebinski ravni (kot sta npr. *The Woman's Film* in *Janie's Janie*, ki ne skrivata afinitete do politike agitpropa), kakor dela, ki jih zanima forma kot npr. serija *Ways of Seeing*, ki je polna radikalnih jukstapozicij in rekontekstualizacij zahodne tradicije oljnega slikarstva.

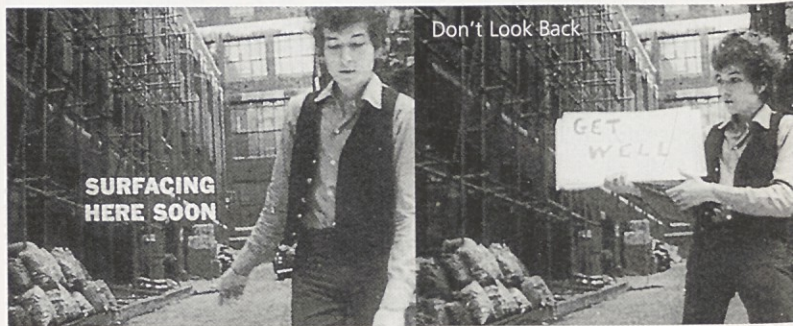
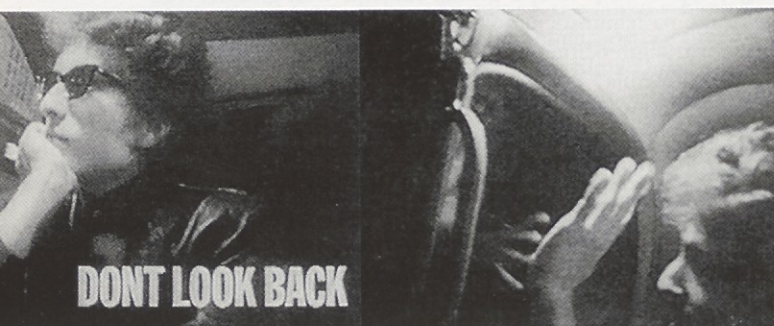
Formalna refleksivnost. Pri razčlenitvi tehnik refleksivnosti moramo upoštevati, da noben politični učinek ne izhaja iz konkretnega postopka ali strategije niti ni odvisen od kakšnega tipa formalnega postopka. Tako Hitchcock v *Dvoriščnem oknu* kot Tomas Gutierrez Alea v *Dokumentih o nerazvitosti* z oblikovnimi prijemi kažeta na sorodnost filma z voajerizmom (obe osrednji figuri uživata v opazovanju ljudi z daljnogledom, obe figuri iz vidnega, gradita pripovedi, ki vsebujejo tudi temi impotence in poželenja; obe figuri sta izolirani od svojega socialnega okolja zaradi poklica ali razrednega ozadja). Toda v *Dvoriščnem oknu* je refleksivnost predvsem formalna, medtem ko je politična dimenzija filma prisotna le v potlačenem podtekstu (npr. v moški ambivalenci glede ženske, prikriti patologiji voajerizma in fetišizma), ki ga večina gledalcev največkrat prezre. Refleksivnost *Dokumentov o nerazvitosti* pa načrtno in odkrito prikazuje odtujenost glavne osebe v družbenem kontekstu, medtem ko komentar poudarja patriarhalno in razredno podlago za ambivalenten odnos do žensk. Kljub temu ni nič samoumevno: učinki refleksivnosti so vedno odvisni od gledalca.

povezavo z zgodovinskim virom v korist notranjih komponent, kot so barva, zvočnost, kompozicija, globina, ritem ali avtorjeva posebna senzibilnost (to so filmi kot *The Nuer*, *Dež*, *Naked Spaces*, *Poslušajte Britanijo*, *Industrijska Britanija*, *Glass*, *Luisiana Story*, *N.Y., N.Y.*, *Pismo iz Sibirije*, *Nedelje v Peking*, *Poto and Cabengo*, *Razdeljeni svet*).

Drugo skrajnost predstavljajo dela, ki vsebujejo metakomentarje o svojih metodah in postopkih, vendar ostajajo v mejah realistične senzibilnosti ter se ne spuščajo v poetične sfere. Takšen je npr. film Raoula Ruiza *O velikih dogodkih in navadnih ljudeh*, ki raziskuje kadre, "ki bi lahko bili" primerni za dokumentarec, medtem ko se avtor predstavlja kot "outsider", izločen iz dogodkov, o katerih poroča. Film kot *Brez laži*, *Dnevnik* Davida Holzmana in *Kronika nekega poletja* razvijajo kritični metakomentar o ustvarjalnih okoliščinah bolj posredno oziroma iz same svoje strukture in nas napeljujejo, da se poglobimo v etiko in politiko predstavljanja življenja drugih.

Podobno kot interaktivna refleksivnost (glej spodaj) je tudi stilistična refleksivnost odvisna od gledalčevega poznavanja dokumentarnih konvencij. Eden takšnih je nedvomno objektivnost. Vpeljava subjektivnih elementov, npr. stilistične ekspresivnosti in razvoja likov, lahko porodi vprašanja o zanesljivosti oziroma variabilnosti interpretacije dejstev kot tudi o odnosu ustvarjalca do njegovega materiala. Morrisov *The Thin Blue Line* je odličen primer, poln popolnoma subjektiviziranih predelav dogodkov in ikonično sugestivnih podob pisalnih strojev in pištol. Podobno kot Peter Watkins in Raul Ruiz se je tudi Morris odločil, da predstavi stvari na pogojni način, to je tako, kot bi se lahko zgodile, ne pa tako, kot so se. Njegov ton se lahko zdi precej oddaljen od navadno pretirane iskrenosti poročevalca, ki želi, da mu gledalci verjamejo. Morrisa bolj zanimajo ironični ali refleksivni učinki kot pa to, da je bilo praviči zadoščeno.

Uporaba stilističnih sredstev za doseganje reflektivnega učinka pa lahko privede tudi do zlorabe družbenih akterjev za filmske učinke. Če se ustvarjalec postavi kot glavna oseba – kot npr. v *Roger and Me* Michaela Moora in v manjšem obsegu v *Love Story* Bonnie Klein –, obstaja nevarnost, da bodo druge osebe padle v pripovedne kalupe za dobrotnike, pomočnike ali zlobneže. Družbeni akterji so tedaj podrejeni pripovedni trajektoriji filmarja kot protagonista. *Roger and Me*, ki so ga mnogi hvalili zaradi napada na brezbriznost korporacije General Motors do trpljenja individualnih žrtev, ki so ga povzročili, zreducira večino posameznikov v filmu na žrtve ali opeharjence. V pripovedovanju svoje zgodbe o tem, kako se je moral soočiti z izmikajočim se Rogerjem Smithom iz General Motors, Michael Moore prikazuje druge kot nemočne, brezbrizne ali nevedne v nasprotju s svojo junaško in odločno osebnostjo. Zaradi njegove uporabe ironije in satire ni čisto jasno, ali je hotel



Stilistična refleksivnost. Sem lahko uvrstimo vse tiste strategije, ki so v nasprotju s tradicionalnimi pristopi. Takšni filmi vsebujejo vrzeli in nepričakovane preobrate, ki pritegnejo pozornost na sam stil in postavijo obsesijo z iluzionizmom v narekovaje. Takšne vrste je ekspresionistični stil. Večglasni komentar v Trinh Minh-hajevem *Naked Spaces* postavlja na glavo vse naše predstave o običajnem komentarju.

Obstajata dve ekstremni obliki. Prvo predstavljajo dokumentarni stili, ki poudarjajo lastne vzorce in se tako običajno razvijajo v poetični ali esejistični način predstavitve, pri tem pa razrahljajo

biti tako kritičen tudi do nezaposlenih, kot je bil do General Motors, toda kot oseba je videti tako distanciran do odpuščenih delavcev (ki jih, mimogrede, srečamo zelo malo), kot je do nedostopnega Rogerja Smitha.

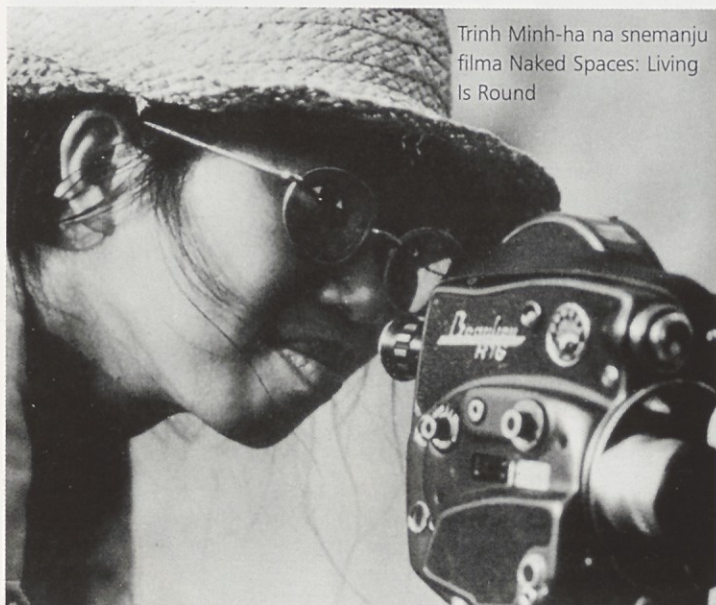
Dekonstruktivna refleksivnost. Tu gre za spreminjanje ali spodbijanje dominantnih principov in konvencij dokumentarne predstavitve in hkrati za poudarjanje njihove konvencionalnosti. Bolj kot za stilistične učinke gre za strukturne oziroma za dekonstrukcijo tistega, kar je veljalo za naravno in samoumevno.

Eden prvih filmov te vrste je bil *Dežela brez kruha* Luisa Buñuela (1932). Novejša dela, kot *Sans Soleil* Chrisa Markerja, *O velikih dogodkih in navadnih ljudeh* Raula Ruiza in Trinh T. Minh-hajev *Ressemblage*, zelo uspešno dekonstruirajo konvencije objektivnosti v dokumentarcih, kažejo na pogojni status vsake slike ter ne nemožnost, da bi prišli do zanesljive resnice.

Interaktivnost. Ta način dokumentarne reprezentacije lahko deluje refleksivno tako, da nam daje vedeti za naključnosti trenutka, za oblikovne moči samega reprezentacijskega projekta ter za spremembe v ravnanju in vedenju, ki jih ta projekt lahko povzroči. Takšen učinek dosega npr. *Hard Metal's Disease* in *Kronika nekega poletja*.

Ironija. Ironične predstavitve imajo neogiben prizvok neiskrenosti, saj tisto, kar je rečeno, ni tudi tako mišljeno. Ironik reče eno in misli popolnoma nasprotno. Ironijo običajno formira večje zavedanje tradicije: obremenjena je s preobiljem znanja in pomanjkanjem domišljije, še posebno v postmoderni fazi. Ironija kot ton ali pristop pride za romanco, tragedijo in komedijo, ki jih vse izrine na rob in spodkoplje njihovo trdnost in treznost.

Ironija ima lahko obliko izostrenega vprašanja o avtorjevem odnosu do obravnavane snovi. V dokumentarnem filmu je še vedno razmeroma redka, saj je ta žanr ena izmed maloštevilnih diskurzivnih formacij ali institucionalnih praks, ki se je ognila spodbudam modernizma, refleksivnosti in ironije na splošno. Lahko pa se vendarle pojavi, kot na primer v filmih *The Thin Blue Line*, *O velikih dogodkih in navadnih ljudeh*, *Roger and Me*, *Lepi maj*, *Les maitres fous*, *Les Racquetteurs* in *Lonely Boy*, čeprav redko pojavi kot trajna, radikalno refleksivna operacija. Zdi se, da je ironični potencial bolj prisoten v tendencah po odmiku ali skepticizmu, ko ustvarjalec želi nakazati distanco do nekaterih likov, vendar ne nujno do reprezentacijskih tehnik samega dokumentarca. Ruizov film *O velikih dogodkih in navadnih ljudeh* predstavlja s svojimi radikalnimi vprašanji o dokumentarni formi izrazito ironičen pristop. Vendar mu ne gre za kakšen relativizem. Ruizova ironija izvira iz njegovega lastnega statusa čilskega izgnanca, ki dela v Parizu, kjer se mu sredi nacionalnih volitev Tretji svet zdi kot njihova strukturna odsotnost.



Trinh Minh-ha na snemanju filma *Naked Spaces: Living Is Round*

Richardu Nixonu, medtem ko sta *Cane Toads* in *Quebec*, USA parodiji na filme o naravi in na turistične filme. *Poto and Cabengo* je film, poln ostre satire na račun vedenjskih strokovnjakov, ki preučujejo in razlagajo jezikovne spretnosti dvojčkov v družbenem vakuumu zgolj na podlagi posnetih izjav in njihovih etimoloških analiz.

Frederic Jameson govori o *pasticcio* kot o postmoderni obliki parodije, ki opušča normativno sodbo o prejšnjih stilih v prid ravnodušnega izposojanja pri teh stilih oziroma nostalgije, ki niti ne povzdiguje niti ne omalovažuje tega, kar oživilja. Bližnja pastišu kot parodiji ali satiri je tudi uporaba odlomkov iz starih igranih filmov, ki v *Thin Blue Line* ali *The Making of a Legend* (o snemanju filma *V vrtincu*) služijo za kot zgodovinski vir: ti odlomki predstavljajo fiktivne stile, povezane s preteklim obdobjem na način, ki daje misliti, kot da je ta fiktivni stil sam že zgodovinsko dejstvo, vendar je še vedno živ v nostalgичnem miselnem okviru. Ta pristop omogoča predstavitev zgodovinske dokumentacije in uporabo pripovednih tehnik, in sicer brez bojazni, da bi ta kombinacija delovala neprepričljivo. Politična refleksivnost daje prednost parodiji in satiri pred pastišo in njegovi pomirjajoči nostalgiji ali udobnemu ikonoklazmu. Politična refektivnost prispeva k temu, da ti obliki več kot le zasmehujeta ali majeta sprejete konvencionalne pristope, saj osveščenost sega nad trenutno izkustvo filma, v družbene navade, ki se zdijo zaradi moči dokumentarne reprezentacije bolj razumljive. •

Parodija in satira. Parodija lahko izzove večjo osveščenost o stilu, žanru ali tendenci, kategorijah, ki so bile prej samoumevne; satira pa je eden od načinov za osveščanje o problematičnem socialnem vedenju, vrednotah ali situacijah. Te oblike so v dokumentarcih premalo razvite, saj v tem žanru prevladujejo diskurzi o treznosti in čut za kalvinistično poslanstvo, kar velja zlasti za angleško govoreče dežele. Tam imajo dokumentarci te vrste poseben položaj nekakšne podzvrsti družbene kritike. *Sixteen in Webster Groves* in *Millhouse* sta satiri o najstnikih gornjega srednjega razreda oziroma o