

Matic Majcen

Doseg dokumentarnega filma

Andrej Šprah, prvo ime na področju teorije in zgodovine dokumentarnega filma pri nas, je v času letošnjega Festivala dokumentarnega filma v Ljubljani v reviji *Pogledi* ponovno poudaril svojo tezo, da se politična angažirana ustvarjalnost v dokumentarnem filmu kaže kot "dobrodošlo nadomestilo razkroja raziskovalnega političnega novinarstva, ki ga je povzročila zlasti korporativizacija globalnih medijskih pogonov." Hipoteza se intuitivno zdi povsem resnična, že krajši razmislek pa razkrije njeno drznost, predvsem zaradi tega, ker ob izostanku konkretnih raziskav ostaja nepotrjena. Po drugi strani pa nam primerjava med obema diskurzoma, med dokumentarnim filmom in raziskovalnim novinarstvom, in definiranje njunih značilnosti že sama pove dosti o tem, ali sta ti sorodni področji sploh nadomestljivi eno z drugim. Zelo hitro lahko namreč postavimo tudi malce drugačno tezo: da imata oba diskurza na začetku 21. stoletju že tako dolgo tradicijo, da je nemogoče govoriti o nadomestitvi enega z drugim, zato lahko trdimo, da sta prej kot to eden z drugim komplementarna v simbiotičnem vzporednem obstajanju, kjer drug drugemu pred nudita podporo, kot pa da bi tekmovala za luč pod soncem.

Razlog, zakaj je njuno soobstajanje tako logično, je to, da njune značilnosti pokažejo, da gre za sila različni in povsem samostojni entiteti. Osredotočimo se le na nekaj najočitnejših. Dokumentarni film in novinarstvo že v produkcijski razsežnosti posegata po povsem različnih časovnih dimenzijah: medtem ko novičarski diskurz, tudi v svojih bolj raziskovalnih utelešenjih, terja čim bolj bliskovit odziv in takojšnjo distribucijo (ko v dobi spletnih medijev lahko odločajo že minute ali celo sekunde po izvirnem dogodku), je v dokumentarnem filmu kljub digitalni revoluciji še vedno prisoten močan zamik, ki lahko končni izdelek potisne v javnost tudi leto, dve, tri po portretiranem dogodku. Nadalje same narativne značilnosti razkrijejo, da ju praviloma zanima drugačen obseg in namen informacij, ki jih posredujeta vsak na svojem koncu: medtem ko je cilj novinarstva posredovati golo informacijsko jedro, je dokumentarec že od svojih začetkov zaznamovan z estetskimi preokupacijami v časovno in pripovedno bolj sproščenem, celo neomejenem okolju. Bržkone ključen problem obravnave resnih tematik v obeh diskurzih pa je razlikovanje med prisotnostjo in odsotnostjo avtorstva. Novinarski diskurz je v tem smislu veliko bolj neoporečen, iskren in altruističen, saj njegov cilj neposrednega, hitrega in neolepšanega podajanja razkritij občinstvu ni omadeževan z nečim, kar dokumentarni film naredi za etično vprašljiv – fetiš avtorstva. Dokumentarni film ima v svojem izhodišču zaradi svoje shizofrene vpetosti v polje umetnosti ontološki problem nujno pripetega avtorstva, kjer ni pravzaprav jasno, ali so se dokumentaristični ustvarjalci v tem

diskurzu znašli zaradi raziskovanja perečih družbenih tematik ali zaradi stopicanja po rdečih preprogah velikih festivalov. Dokumentarni film prav zaradi te "navlake avtorizma" nikoli ne doseže neposrednosti in približka objektivnosti, ki jo premore novičarski diskurz.

Seveda pa je tu še nekaj bistveno bolj očitnega in pomembnega. Raziskovalno novinarstvo, umeščeno v televizijske, tiskane in spletne medije, ima bistveno večji in bolj neposreden doseg do občinstev. Beseda "bistveno" je v tem stavku še preskromno odmerjena. O občinstvih, ki jih imajo televizijski prispevki, lahko dokumentarni filmi v največjem številu primerov zgolj sanjajo. Če za približek konkretnim številkam vzamemo karikiran podatek, da bo dokumentarni film v art kino mreži v Sloveniji videlo dva tisoč gledalcev (realistična, če ne celo optimistična številka), nek prispevek raziskovalnega novinarstva na televiziji pa 200 do 250 tisoč gledalcev (kolikor je po besedah ustvarjalcev običajna, nič kaj nadpovprečna gledanost oddaje *Tednik* na nacionalni televiziji), potem že tu operiramo z razmerjem 1:100 v škodo dokumentarnega filma. In pa to ni vse – upoštevati je treba še dejstvo, da televizijski diskurz naslavlja celotno prebivalstvo, ne glede na starost, spol, vero izobrazbo, družbeni razred, medtem ko v mestna kina vendarle zahaja zelo specifična skupina prebivalstva, najverjetneje visoko izobraženega meščanskega občinstva.

Prav zato se oba pristopa, ki imata najpogosteje tako ali tako isti cilj, dopolnjujeta med sabo, kar je najbolje demonstriral film *Citizenfour* ameriške režiserke Laure Poitras. Razkritja Edwarda Snowdna so kot strela z jasnega preko množičnih medijev v javnost prišla v juniju leta 2013. Že takoj v tistih dneh je režiserka Laura Poitras – ne pozabimo, po Snowdnovem izboru, ne na svojo iniciativo – posnela živžgačevo skrivanje v Hong Kongu, ta film pa je svetovno premiero v ZDA prejel oktobra leta 2014, v Sloveniji pa je v redno distribucijo prišel šele marca 2015, 21 mesecev po izvirnih dogodkih. *Citizenfour* je zato sila drugačen dokument na isto temo: v njem ni konkretnih razkritij, o katerih smo izvedeli iz medijev, temveč druga plat zgodbe, ki v novičarskih oddajah nima prostora – je bolj oseben, daljši, filozofski dokument brez vsakršnih oglaševalskih imperativov. Medtem ko so novice o Snowdnovih razkritjih dobesedno zatresle celoten svet, je dokumentarni film svoje delo opravil na drugem področju – v filmskem svetu, kjer je po zaslugi oskarja argument o distopičnem nadzoru prebivalstva razširil še v sicer prevladujoče eskapističen diskurz hollywoodskega filma. Tako eno kot drugo je velik dosežek in ne tekma enega z drugim za bolj legitimen pristop.

Ima pa seveda dokumentarni film drug adut. Jean-Luc Godard je že desetletja nazaj izjavil, da televizija s svojim iskanjem senzacije in tržnimi zahtevami po iskanju novih in novih novičarskih niš ustvarja pozabo. Dokumentarni film je po drugi strani kljub svoji počasnosti v 20. stoletju ustvaril zavidljivo institucijo spomina, podobno vlogi muzejev, in ponudil nekaj najbolj impresivnih in nepozabnih dokumentov na temo ključnih dogodkov 20. stoletja. Upi dokumentarnega filma za spremembe v družbi pa vendarle ležijo na veliko tanjši, bolj

negotovi in nepredvidljivi nitki. Joshua Oppenheimer mi je v intervjuju na letošnjem Berlinalu izpričal zgodbo, kako je njegov film *Teater ubijanja* povzročil pomembne spremembe v indonezijski družbi glede percepcije tamkajšnjega genocida, ki je bil še do nedavnega zamolčan. *Teater ubijanja* so si namreč prva občinstva v Indoneziji ogledala na skrivni projekciji ravno neke v času svetovne premiere (ta se je zgodila avgusta leta 2012 v ZDA). Na to zamolčano prikazovanje filma je bil povabljen tudi glavni urednik najpomembnejše revije v državi. Po ogledu presunljivega filma se je ta urednik po dolgoletnem cenzuriranju vseh informacij o genocidu odločil, da bo molk prekinil in je že naslednji dan v ta namen po državi poslal 16 novinarjev z nalogo, naj po različnih regijah raziskujejo pričanja o nasilnih umorih, kakršne je obravnaval tudi Oppenheimer v svojem filmu. Urednik je na mizo dobil 1.000 strani bahatih izjav nekdanjih moralcev, ki jih je dal natisniti v posebno, dvojno številko revije. Ta številka se je prodajala tako dobro, da so jo po dveh razprodanih nakladah morali natisniti v knjižni obliki. Kot je zgodbo sklenil Oppenheimer: "*To je lep primer, da se ti ni treba dotakniti vseh ljudi, ampak če se uspeš dotakniti le nekaj tistih pravih, kakršen je bil ta urednik, ki je bil še posebej pomembna oseba, potem se od tu naprej vse skupaj odvijte kot nekakšen nezaustavljiv plaz družbenih sprememb.*"

Dokumentarni film s svojim spominom in intelektualno širino na eni strani ter raziskovalno novinarstvo s svojo ažurnostjo in dosegom zato nista tekmeča, temveč oba prispevata k istemu cilju – k iskanju resnice. Diskurz resnice je tisti ideal, tisti večni arhetip, ki ga ni mogoče izničiti in ki mu mora družba slediti ne glede na diskurz, v katerem se udejanja. Vse ostalo – vprašanja žanra, avtorstva, oglaševanja, financ, katerakoli sekundarna navlaka povprek različnih sfer njegovega udejanjanja – pa so zgolj nepotrebne ovire na njegovi poti.

Matic Majcen