

BELEŽKE O RAZREDNEM BOJU V OBZORNIKIH

Ciril Oberstar

Mižim, da ne bi videla teme!

Pavlina Autor Oberstar

Filmske obzornike so praviloma prikazovali pred filmi, kot dodatek “pravemu” filmu, običajno fikcijskemu. Obzornik nikoli ni dosegel statusa in dignitete samostojnega objekta prikazovanja. Stvar sama (tisto, za kar so ljudje pripravljeni plačati vstopnico) je bila na vrsti po njem. Obzornik je bil le za uvod. Tako se zdi, da je okus občinstva od nekdanj bolj naklonjen dokumentarnim filmom izpolnitve želje (fikcijskim filmom) kot filmom družbene reprezentacije, kakor Bill Nichols opredeli dokumentarni film.

Na obzorniku kot filmskem žanru – v njegovi prevladujoči, klasični obliki, s katero je okoli leta 1910 vstopil med zidove kinodvoran – je nekaj izrazito nefilmskega. Drži se ga izvorni greh adaptacije žurnalistične metode, ki se kaže v organiziranju filmske vsebine po vzoru tiskanih medijev. Tipični obzornik sestavljajo medsebojno nepovezani segmenti z različnih področij družbenega življenja. Poročanje o družbeno-političnih, gospodarskih, kulturnih in športnih dogodkih v stilu redakcijskih časopisnih naslovov prekinjajo mednapisi, ki napovedujejo naslednjo problematiko. Najpogosteje jih povezuje vseveden glas naratorja, ki podobe obzornika pojasnjuje, jim podeljuje vsebino in posnetkom odreja mesto znotraj celote. *Voice of God*, kakor so ga imenovali ameriški sodobniki zgodnjih obzornikov. Dziga Vertov je takšen tip obzornika omolovažujoče označil kot novičarski. Bela Balazs ga je zaničevalno imenoval reportažna slikanica. Za razliko od Andreja Bazina, sta bila oba zagovornika filmske čistosti.

Obenem je obzornik tudi kot golo informativno sredstvo zgodovinsko zaznamovan s svojo vmesnostjo. V času obeh vojn in med njima se je zelo približal temu, da bi tiskanim medijem prevzel primat v obveščanju javnosti o aktualnih dogodkih. Čeprav je ponujal več kot tiskana beseda (dogodkov ni le opisoval, ampak jih je tudi prikazoval), se je izkazalo, da beseda iste razdalje s pomočjo telegrafa in telefona premaguje hitreje kot filmski kolut, posnet na oddaljenem mestu dogajanja. Po II. Svetovni vojni, ko so tehnike za posredovanja slike in zvoka na daljavo skokovito napredovale, se je nov medij, televizija, izkazal za bistveno bolj primerno formo vizualnega obveščanja javnosti kakor obzornik. Ob razmahu televizije je postal filmski obzornik družbeno nepotreben in kot filmsko izrazno sredstvo tudi žanrsko odvečen.

Vsemu povedanemu navkljub je zgodovina pokazala, da je obzornik izrazito resilienten filmski žanr. Čeprav so dani vsi objektivni pogoji za njegovo izumrtje, se obzorniki še vedno snemajo. Morda je vztrajnost potrebno pripisati njegovi filmski nečistosti, okuženosti z družbeno politično realnostjo, ki vdira vanj preko žurnalistične forme, morda njegovi dovzetnosti za politično intervencijo in celo propagando. Vsekakor se je obzornik izkazal za eno izmed privilegiranih filmskih prizorišč razrednih in družbenih bojev. Paradoksalno ga ravno ta, zunaj filmska realnost družbenih bojev nenehoma revolucionira in ohranja pri življenju. Zato

obdobja inovacij na ravni obzorniške forme pogosto sovpadajo z obdobji političnih in družbene kriz, ko je realnost sama razklana, vladajoča ideologija družbe pa postavljena pod vprašaj. V takšnih trenutkih je posameznim avtorjem in kolektivom avtorjev vedno znova uspelo na novo izumiti filmsko govorico obzornika, četudi so jo morali izsiliti z vpeljavo tehnoloških inovacij v produkciji, distribuciji in filmski opremi. Spomniti se je treba le tehnoloških prebojev Dzige Vertova. V zapiskih ob snemanju *Entuziazma: Simfonije Donbasa*, je neskromno zapisal, da so šele člani njegovega kolektiva - Kinoki "tako kamero kot mikrofona pripravili k 'hoji' in 'teku'."¹

Da so obzorniki prizorišča razrednega boja velja tudi, ali pa še posebej, za tipično in najbolj razširjeno obliko obzornika. Filmski teoretik in praktik, Bela Balazs je sicer res trdil, da se zdijo kot "preproste reportažne slikanice", a takoj zatem dodal, da so v resnici "sredstvo zelo učinkovite propagande" in da so "sestavljene v skladu z namenom zainteresiranih vladajočih krogov, ki jih financirajo"². Prek istega avtorja je do nas prišlo pričevanje o produkcijskih metodah delavskih proti-obzornikov, ki so jih v poznih dvajsetih letih montirali in prikazovali v Weimarski Nemčiji. Nastajali so v okviru združenja Volksfilmverband, katerega lastno obzorniško dejavnost so državni cenzurni organi vztrajno onemogočali s prepovedmi predvajanja. Združenje je zato opustilo lastno produkcijo in začelo naročati komercialne UFA obzornike, ki jih je cenzura že odobrila. Nato so filmski delavci združenja prizore premontirali, po potrebi dodali lastne posnetke in tako sprostili v njih zatajeno razredno komponento. Posnetkom lepotnega pasjega tekmovanja, ki prikazuje „brezupno lepe dame z dragimi ščeneti v naročju“, so domontirali še prizor „nekoga, ki se ne udeležuje tekmovanja“, „psa slepega berača, ki na uličnem vogalu zvesto varuje svojega nemočnega gospodarja“. Da bi priostrili razredna nasprotja so posnetke komercialnega obzorniškega poročila iz Sankt Moritza, ki prikazuje „tekme v umetnostnem drsanju in imenitno občinstvo hotelskih teras“ montažno spojili s prizori „razcapane, žalostne procesije kidalcev snega in čistilcev drsališča“³, ki so jih našli v tem istem obzorniku, le da na drugem mestu.

Poročilo o podobni praksi prikazovanja proti-obzornikov prihaja iz nemški sorodne nizozemske organizacije - Združenja za ljudsko kulturo. Priskrbel ga je njen takratni član, Joris Ivens, tudi sicer uveljavljen mednarodni dokumentaristični inovator. Približno tako poroča: V petek zvečer smo za namen predvajanja odkupili pri cenzuri že odobrene komercialne obzornike. V soboto dopoldan smo si jih ogledali in jih preučili. Popoldan smo filmski trak razrezali in ga na novo zmontirali. Nedeljski dopoldnevi so bili rezervirani za prikazovanje na srečanjih društva. Popoldan smo jih znova razrezali in jih premontirali v prvotno obliko ter jih v ponedeljek vrnili podjetju, ki nam jih je oddalo v najem. Zahvalili smo se jim za sodelovanje, naslednji teden pa smo ves postopek ponovili z drugim obzornikom.⁴

S to metodo so delavska obzorniška združenja med obema vojnama sistematično razgrajevala idilično samopodobo, ki si jo je takratna družba dajala na

¹ Vertov, D. *Kino-eye: The Writings of Dziga Vertov*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1984 (p. 107).

² Balázs, B. *Theory of the Film*, Dennis Dobson, London, 1931 (p. 165).

³ *Ibid.*, p.165–166.

⁴ See *Show Us Life: Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*, Thomas Waugh (ed.), Scarecrow Press, London, 1984 (p. 54).

ogled v komercialnih obzornikih. Eden izmed akterjev delavskega obzorniškega gibanja Workers Film and Photo League, ki je nastalo kot odgovor na veliko gospodarsko krizo v ZDA, Sam Brody, je zadeto opisal takratno manipuliranje oblasti s filmskim prikazovanjem družbe: „oblast uporablja filme proti delavcem, podobno kot pendreke, le da bolj subtilno“.⁵ V dvajsetih in tridesetih letih XX. stoletja, ko je Evropa drsela proti fašizmu, v ZDA pa je gospodarska kriza izostrila družbena nasprotja in poglobila družbene neenakosti, so obzorniki postali sredstvo boja na področju filmske reprezentacije družbene realnosti.

Brez vednosti o tej pozabljeni zgodovini obzorniških gibanj v prvi polovici XX. stoletja je po obzorniku kot borbenem orožju proti vladajoči ideologiji posegla generacija angažiranih filmarjev s konca šestdesetih in začetka sedemdesetih. Ulični boji, delavski ter študentski upori Maja 68 v Parizu so svoj vizualni zapis ohranili v seriji enainštiridesetih, 3 do 4 minute dolgih obzornikov z naslovom Cine-Tracts. Filmarji, ki so jih snemali, med drugimi tudi Godard, Chris Marker, Alain Resnais, niso izumili le nove obzorniške govornice, ampak tudi celoten družbeni kontekst cirkulacije filmov, s katerim so zaobšli komercialne distribucijske poti. Snemali so na 16 mm kamere, ker je bil to tisti format, ki ga je bilo mogoče brez večjih težav predvajati ali prilagoditi projekcijskim zmožnostim žarišč takratnega upora (zasedenih fakultet in okupiranih tovarn). Omogočal je hitro kopiranje in poceni distribucijo. Pri ustvarjanju cine-tracts je bila zapovedana precej enostavna produkcijska metoda: režiser naj film producira, posname in tudi montira sam, in sicer v enem dnevu. Če je le mogoče naj se montaža opravi v kameri, z minimalnimi zunanji montažnimi posegi. Kljub poenostavitvam je zapovedana metoda dela omogočila izjemne avtorske filmske izdelke (avtorstvo posameznih filmov je bilo sicer anonimno), predvsem pa hitro produkcijo, ki jo je zahtevalo aktualno pokrivanje dogodkov Maja 68'.

Podobno pozornost je distribucijskim kanalom in pogojem diseminacije obzornikov posvečalo obzorniško gibanje Newsreel na drugi strani Atlantika z zapovedjo, da se nobenega njihovega obzornika ne sme prikazovati brez ustrezne kontekstualizacije skozi politično debato. A zapovedana participacija občinstva je bila opredeljena le kot minimum angažiranega dokumentarnega dela. Cilj filmskih delavcev Newsreela so bili participativni dokumentarni filmi in obzorniki, v katerih bi snemane skupine ali posamezniki bili hkrati tudi ustvarjalci filma, ne le gostje na platnu. Demokratizacija produkcije obzornikov, dekomodifikacija distribucije, politizacija diseminacije in eksperimentiranje z formo obzornika so značilni tudi za množstvo obzorniških gibanj tretjega sveta, ki so vzniknila ob osamosvojitvenih in socialističnih revolucijah v dolgem obdobju po II. Svetovni vojni.

Zgodovina filmske govornice obzorniškega žanra je tesno povezana z zgodovino družbenih bojev XX. stoletja. Četudi so torej že od začetka šestdesetih let dalje objektivno dani vsi pogoji za izumrtje obzornika kot filmskega žanra, se zdi, da je zunaj filmska realnost družbenih bojev glavni krivec za to, da se obzornike sploh še

⁵ In *Show Us Life: Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*, Thomas Waugh (ed.), Scarecrow Press, London, 1984 (p. 71).

snema. Klasičnih, žurnalističnih obzornikov že dolgo časa ne snemajo več. Vedno znova pa se najdejo angažirani avtorji in kolektivi avtorjev, ki jih medijsko nereprezentirano ali podreprezentirano izostrovanje družbenih protislovij pripravi do tega, da posežejo po družbeno zastarelem filmskem žanru, in iz njega naredijo prvovrstno filmsko izpoved družbenega boja.

Zdi se, da je v obdobjih razklane realnosti obzornik, ki naj bi kar najbolj neposredno reprezentiral družbo postavljeni pred dilemo, kako reprezentirati družbeno realnost, ki postaja vedno bolj nerealna. V tem razmiku se na novo postavi Nicholseva delitev etičnega poslanstva filma, ki ga opredeljuje v razmerju do verjetja. Za nekrizna obdobja najverjetneje res velja, kakor ugotavlja Nichols, da se fiksijski filmi „zadovoljijo z odvrnitvijo od neverjetja (sprejeti filmski svet kot verjeten)“, medtem ko želijo ne-fiksijski filmi pogosto „vsaditi verjetje (sprejeti filmski svet kot dejanski)“.⁶ A zdi se, da se v časih družbenih kriz avtorjem obzornikov vsiljuje drugačna etična zahteva. Če hočejo spričo družbe, ki postaja neralna, ostati zvesti svoji dokumentarni etiki morajo s filmi vsaditi neverjetje (posneti svet kot nedejanski) in se zadovoljiti šele z odvrnitvijo od verjetja (prikazati svet kot neverjeten). Nemara tudi zato obzorniki druge polovice XX. stoletja postajajo mejne filmske stvaritve, ki so prav kolikor so dokumentarne (reprezentacije družbe) hkrati tudi fiksijske (izpolnitev želje).

⁶ Nichols, B. *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington, 2001 (p. 2).