

Filmološki, estetski in etični pristopi k poučevanju neigrane filmske ustvarjalnosti na primeru filma *Nikoli se ne bodo postarali*

Ana Šturm

UVOD

»V jedru dokumentarnega filma je subjektivnost ustvarjalca. To je povezano z zavestjo, da resnica ni nekakšna objektivna kategorija ali kvaliteta, ki jo je treba v svetu šele odkriti, marveč rezultat človeškega ustvarjanja, interpretacije in konfrontacije.«

Chris Marker

Čeprav je dokumentarni film – vsaj kot ga v *Filmskem leksikonu* opredelita Bojan Kavčič in Zdenko Vrdlovec – »avdiovizualno delo, ki izhaja iz realnosti in prikazuje stvarne osebe v njihovih okoljih«, pa razlika med dokumentarnim in igranim oziroma »fiksijskim« filmom ni tako enoznačna in nedvoumna.

Tudi dokumentarni film vsebuje sledi fikcije, saj vsako snemanje še tako neposredne realnosti vselej predpostavlja izbiro objekta filma, snemalnih kotov, montažo – skratka posege, ki pomenijo preoblikovanje snemane realnosti.

Fiktivno in dokumentarno torej nista nujno nasprotna pojma. V filmu je izmišljena zgodba lahko reprezentirana tako »resnično«, kot da je dokument, medtem ko je dokumentarna reprezentacija lahko tudi tako lažno kot fiktivna zgodba.

Pri filmu so pogosto prisotne manipulacije s pomenom in ideološko motivirane interpretacije, kar pa samo po sebi še ni nujno problem, ali kot pravi zgodovinar Marc Bloch: »[T]udi laž kot laž je po svoje pričevanje.«

Med prvimi podobami, ki so že ob rojstvu filma fascinirale ustvarjalce, so bile podobe vojne. Med 1. svetovno vojno so snemali zlasti veliko propagandnih filmov, ki pa so sčasoma dobili vrednost arhivskega oziroma dokumentacijskega materiala. Veliko tovrstnih promocijskih in propagandnih posnetkov najdemo tudi v filmu, ki je v središču pričujočega prispevka.

NIKOLI SE NE BODO POSTARALI

Nikoli se ne bodo postarali (*They Shall Not Grow Old*, Peter Jackson, 2018) je eksperimentalni dokumentarni film o britanskih vojakih na zahodni fronti in o njihovem doživetju prve svetovne vojne, ki je v celoti narejen iz arhivskih posnetkov, ki so bili posneti med vojno, se pravi med letoma 1914 in 1918. Vloga režiserja pri tovrstnem filmu je predvsem selektorska: pregleduje, izbira, dodaja in odvzema ter tako vzpostavlja dramaturgijo.

Vojni filmi so priljubljen in razširjen žanr; prav tako kot tudi dokumentarni filmi o vojni. Predvsem (hollywoodski) igrani filmi, ki tematizirajo velike bitke, so velikokrat klišejski. Ne morejo se izogniti svoji fascinaciji z grozo; vojno predstavljajo kot pekel na zemlji, težko pa se uprejo tudi povelečevanju vojnega spektakla.

Peter Jackson pa se v *Nikoli se ne bodo postarali* osredotoči predvsem na skupnostno izkušnjo britanskih vojakov na zahodni fronti, pri čemer ga zanima predvsem to, kako so

vojno doživljali tisti, ki so se je dejansko udeležili. Ne govori o zaledju, politiki, letalstvu, mornarici, drugih frontah. Posnetki, ki jih je izbral, so polni humorja; iz filma je jasno razvidno, da so se vojaki s težavnostjo vojne situacije pogosto soočali prav s humorjem. Ali kot najbolje pove kar režiser sam:

Nisem želel pripovedovati zgodb o posameznikih. Želel sem [...], da sto dvajset mož pripoveduje eno samo zgodbo. Zgodbo o tem, kako je bilo biti britanski vojak na zahodni fronti. [...] Ti možje vojne niso videli v črno-belih odtenkih, ampak v barvah. Hotel sem seči skozi meglo časa in jih potegniti v sodobnost, da bi za nas še enkrat postali ljudje, namesto da nanje gledamo le kot na chaplinovske figure s starodobnih arhivskih posnetkov. [...] Odločili smo se, da vojakov, katerih izjave se pojavijo v filmu, ne bomo poimenovali. Tako veliko jih je bilo, da bi imena letela po platnu vsakič, ko bi se pojavil zvok. V nekem smislu je to postal anonimen in agnostičen film. Odstranili smo tudi vsakršne reference na datume in lokacije, ker nisem hotel, da bi film govoril o nekem določenem dnevu na nekem določenem kraju. O takšnih rečeh je bilo napisanih na stotine knjig. Hotel sem, da bi film deloval kot človeška izkušnja [...]. Iz njega se ne boste naučili nič novega o prvi svetovni vojni. Spoznali pa boste, kako so se vojaki počutili – in utegnete biti presenečeni.

Film tako v obravnavanje prve svetovne vojne prinaša redko zavzeto perspektivo in veliko humanizma. Čas v začetku 20. stoletja nam pomaga razumeti bolje, omogoča poglobljen in nekonvencionalen razmislek o obdobju, ki je ključno zaznamovalo razvoj moderne družbe. Jacksonov dokumentarec uporablja tudi inovativen, še nikoli prej na tak način izveden proces nastajanja. Predstavlja namreč nov mejnik v razvoju in uporabi digitalne filmske tehnologije oziroma – kot je zapisal filmski kritik in teoretik Olaf Möller – »držno stvaritev, ki odpira nove poglede na nefikcijsko filmsko ustvarjanje«. Film je torej tudi s formalnega vidika idealen primer za pogovor in razumevanje filmske estetike oziroma filmskih izraznih sredstev.

Nikoli se ne bodo postarali poleg že omenjenega odpira tudi zanimiva vprašanja v zvezi z ravnanjem z našo (filmsko) dediščino, z arhivskim gradivom, ter poseganjem vanj, pa tudi o tem, kako več kot 100 let stare materiale približati sodobni publiki, ki je navajena zloščeni in glasni podob.

OZADJE NASTAJANJA

Nikoli se ne bodo postarali je del pobude projekta 14–18 NOW. Nastal je v sklopu obeležja stoletnice začetka in konca prve svetovne vojne po naročilu britanskega Imperialnega vojnega muzeja (Imperial War Museum) v Londonu, kjer hranijo posnetke, ki so nastali med letoma 1914 in 1918 (in so tudi uporabljeni v filmu), ter s pomočjo televizije BBC, ki je priskrbelo avdio material iz svojih znamenitih intervjujev, ki so nastali v sklopu projekta/serije *Velika vojna (The Great War)* iz leta 1964.

Britanski Imperialni vojni muzej je ob stoti obletnici prve svetovne vojne Petru Jacksonu ponudil neomejen dostop do vseh posnetkov iz tega obdobja, ki jih hrani, in mu omogočil, da z njimi naredi, karkoli želi.

Jackson je arhivski material v muzeju pregledal (vsega skupaj je bilo za približno 100 ur filmskih posnetkov), naredil izbor materiala, ki so ga nato restavrirali v novozelandskem podjetju Weta Workshops, črno-bele podobe vojne so nato pobarvali ter v studiu na novo posneli tudi zvočne efekte.

Po eni strani se zdi, da film *Nikoli se ne bodo postarali* precej odstopa od Jacksonovega dozdajšnjega ustvarjanja (poznani je predvsem po trilogijah *Gospodar prstanov [Lord of the*

Rings, 2001–2003] in *Hobit* [2012–2014]), po drugi strani pa se zdi tudi povsem logično, da so za omenjeno nalogo izbrali prav njega.

Peter Jackson, poleg Jamesa Camerona, režiserja filmov *Titanik* (*Titanic*, 1998) in *Avatar* (2009), namreč v filmskem svetu velja za človeka, ki stoji v prvi vrsti, ko pride do digitalnih inovacij in napredka v digitalni filmski tehnologiji. Poleg tega je tudi velik zgodovinski entuziast in poznavalec tako prve kot druge svetovne vojne – v lasti ima podjetje, ki se ukvarja z restavriranjem in sestavljanjem starih letal iz prve in druge svetovne vojne, v svoji zbirki ima okoli 40 tovrstnih letal, njegov dedek, polkovnik William Jackson, ki mu je film *Nikoli se ne bodo postarali* tudi posvetil, pa se je boril prav na zahodni fronti.

ESTETSKI IN FILMOLOŠKI ELEMENTI V DOKUMENTARNEM FILMU *NIKOLI SE NE BODO POSTARALI*

Pri obravnavanju dokumentarnih filmov pogosto pozabimo, da so v enaki meri kot z elementi družbenega angažmaja določeni tudi z dejavniki filmske umetnosti. Zato so estetski vidiki dokumentarnega filma enako pomembni kot v ostalih filmskih vrstah; povedano drugače: odločitve za formalne rešitve so tudi v dokumentaristiki enako pomembne kot vsebinski vidiki filma.

Med formalne vidike dokumentarnega filma v grobem prištevamo naslednje elemente:

1. **izbira ustvarjalne oblike:** po Billu Nicholisu so to razlagalna, opazovalna, soudeleženska in preišljevalna oziroma reflektivna oblika;
 2. **način podajanja realnosti:** odkrivanje, posnemanje, raziskovanje, interpretiranje;
 3. **stilstika:** način snemanja, barve, osvetlitev, zvok, glasba, govor, napisi, grafike;
 4. **uporaba gradiva:** neposredno posnete podobe, arhivski materiali, »najdena« gradiva
- ...

Podrobnejša analiza nekaterih elementov vizualne razsežnosti, zvoka in govora v dokumentarcu *Nikoli se ne bodo postarali*:

1. VIZUALNA RAZSEŽNOST

V kontekstu vizualne razsežnosti Jacksonovega dokumentarca se namesto na kadre, plane, snemalne kote, prizore, sekvence, osvetljavo ipd. osredotočimo predvsem na restavriranje arhivskega gradiva in na to, kaj slednja pomeni za vizualno dojetje filma.

Zapisali smo že, da je britanski Imperialni vojni muzej Petru Jacksonu ponudil neomejen dostop do vseh posnetkov iz prve svetovne vojne, ki jih hrani. Muzej hrani originalne posnetke in kopije originalov na 35-mm filmu. Jackson je kopije originalov v muzeju pregledal in naredil izbor materiala. Izbrane posnetke so nato v muzeju **digitalizirali** (poskenirali v 2K resoluciji) in mu jih poslali. Z originalnim materialom tako sploh ni stika, kopije na filmskem traku pa na nobeni točki ne zapustijo arhiva/muzeja.

Naslednja točka procesa nastajanja filma je bila **restavracija** materiala, ki je potekala v novozelandskem podjetju Weta Workshops, ki se je kot eno vodilnih podjetij na področju digitalnih inovacij na področju filma vzpostavilo prav s pomočjo Petra Jacksona. Restavracija filma je predstavljala najtežji in najpomembnejši del procesa, ki je potekal v več fazah. Posnetki, ki so jih dobili iz arhiva, so bili namreč posneti v različnih hitrostih; ponavadi med 10 in 18 sličic na sekundo (danes je standard 24 sličic na sekundo), kar pomeni, da so se osebe na posnetkih premikale čudno in »nenaravno«, recimo kot kakšni »chaplinovski« liki. S posebnim programom, ki so ga v Weta Workshops razvili prav za to priložnost, so v

procesu restavracije tako računalniško generirali manjkajoče sličice, s čimer so do izraza ponovno prišli geste vojakov, njihovo gibanje, njihov telesni jezik.

Druga faza je bila odprava zrnatosti slike ter raznih prask in poškodb, ki so nastale na filmu, ki je dobrih 100 let preživel v arhivu. Slike so tako pripeljali do HD kvalitete, s čimer izstopijo prej neznani obrazi, ljudje iz »mesa in krvi«, opazijo se detajli, ki bi jih bilo pred tem nemogoče opaziti.

Potem ko je bila slika restavrirana, pa so film še pobarvali. Barvanje je bilo zgolj »češnja na smetani na vrhu torte«. Samo barvanje tehnično ni zahtevno, je pa drago in časovno zamudno. Več časa in denarja ko imaš, bolje lahko to narediš. Tudi zato je pobarvan samo manjši, osrednji del filma. Pri barvanju je pomembno omeniti tudi to, da so bili pri procesu zelo pomembni resursi muzeja (znanje strokovnjakov, dostop do originalnih materialov: oblek, uniform, dodatkov (čelad), tankov, orožja itd. – zato so barve v filmu zelo blizu realnosti.

Učinek, ki ga ima barvna slika, je najlepše povzel filmski kritik Adam Gopnik, ki je o filmu pisal za *The New Yorker*. »Otvoritvene sekvence filma, ki prikazujejo rekrutacijo in usposabljanje Britancev za vojskovanje [...], Jackson umetno pusti v črno-belem formatu. Šele ko možje prispejo na zahodno fronto [...], se film obarva. [...] Učinek je – na svoj način – podobno srhljiv in vznemirljiv, čeprav s popolnoma nasprotnim čustvenim nabojem, kot trenutek, ko se v *Čarovniku iz Oza* Dorotejin svet spremeni iz črno-belega v barvnega. Tam to nakazuje prihod čarovnije, tu označuje vstop v pekel.«

2. GOVORNA RAZSEŽNOST

Dokumentarni filmi ponavadi vsebujejo več različnih vrst govora: pogovore, intervjuje, pričevanja, komentarje strokovnjakov ali vsevednega komentatorja, pa tudi recimo prisotnost ali odsotnost filmarja.

Peter Jackson za svoj film ni želel imeti klasičnega naratorja, zato se je odločil, da bodo pripovedovalci vojaki sami. V ta namen je uporabil intervjuje z veterani prve svetovne vojne, ki so jih leta 1963 posneli za že omenjeno BBC-jevo znamenito dokumentarno serijo *Velika vojna*. Za omenjeno serijo so posneli ogromno intervjujev, večine od njih pa niso nikoli uporabili. V filmu se tako pojavi 120 različnih glasov, 120 različnih pričevalcev.

Poleg tega so za *Nikoli se ne bodo postarali* z igralci na novo posneli tudi dele, v katerih vojaki na posnetkih govorijo. Jackson je k sodelovanju povabil posebno vrsto forenzikov, ki sodelujejo s kriminalisti in ki so specializirani za branje z ustnic. Ti so pregledali material in zapisali, kaj ljudje na posnetkih govorijo; nato pa so igralci njihove dele sinhronizirali. Ker je Jackson zelo natančen, so natančno preučili tudi, iz katerega okraja so vojaški regimenti na posnetkih, tako da so nato lahko igralci posneli dialoge v pristnem dialektu.

3. ZVOČNA RAZSEŽNOST

Pri zvočni razsežnosti smo ponavadi pozorni na tipe in rabe zvoka ter na odnos med vizualnimi, govornimi in zvočnimi elementi.

Ko so med prvo svetovno vojno snemali filme, zvočni film še ni obstajal. Zato so bili vsi posnetki iz arhiva nemi oziroma brez zvoka. Poleg govorjenih elementov je zato Jackson v film dodal tudi druge zvoke in zvočne efekte, ki so jih posneli naknadno; z dejanskimi napravami iz prve svetovne vojne.

Od zvoka tankov in mimo vozečih avtomobilov do glasbe in drugih zvokov – recimo zvoka škornjev, ki hodijo po blatu, in šumov, s pomočjo katerih slika še dodatno zaživi in na neki način tudi transformira arhivsko gradivo ter ga tako približa sodobnemu gledalcu.

O ETIKI OZIROMA ODNOSU DO (FILMSKE) DEDIŠČINE/ARHIVSKEGA GRADIVA

Z digitalizacijo, restavracijo, barvanjem in dodajanjem govora ter zvoka je Jackson arhivske posnetke približal sodobnemu gledalcu ter nam hkrati vojno pokazal takšno, kot so jo videli vojaki: v barvi in zvoku.

Veliko pomembnih dogodkov 20. stoletja je bilo zabeleženih s filmsko kamero oziroma na filmski trak. Henry A. Giroux, med drugim utemeljitelj kritične pedagogike, pravi, da film predstavlja vplivno silo, ki oblikuje javni spomin, upanje, množično zavest in družbeno delovanje in z vsem tem vabi ljudi k širši razpravi.

Zato je treba s (filmskim) arhivskim materialom, sploh s tistim, ki se loteva nekaterih ključnih nevralgčnih točk naše družbe, ravnati izjemno previdno.

Ob Jacksonovem filmu so se seveda vnele burne debate o tem, ali je to, kar je naredil, prav ali ne.

Ian Christie, vodja arhiva Britanskega filmskega inštituta, pravi, da v njegovem početju ne vidi ničesar spornega: da gre le za re-prezentacijo arhivskih posnetkov. Da gre za to, da takratna tehnologija pač ni omogočala, da bi posnetke videli tako, kot jih lahko vidimo danes, in tako, kot so jih v realnosti videli vojaki.

Poleg tega gre zgolj za digitalno korekcijo, ki ne posega v originalni material. Originalni material so samo skenirali in ga digitalizirali, vsi posegi v film so se odvijali izključno na digitalnih materialih.

Pogosto lahko slišimo, da so računalniško generirane slike filmom odvzele humanost. Ob primeru filma *Ne bomo jih pozabili* pa se zdi, da je ravno obratno, da je tehnologija na neki način v stare arhivske posnetke vdihnila življenje – oziroma: življenje je v njih že obstajalo, tehnologija pa je samo omogočila, da smo prišli do njega.

Ali kot lepo zapiše kritik Guy Lodge: »[T]isto, kar najdlje ostane z nami, so obrazi. [...] Obrazi, ki so bili v arhivskih posnetkih skoraj do neprepoznavnosti zamegljeni, zdaj dobijo obliko, značaj ter gube skrbi, groze in občasnega smeha. V kombinaciji s prefinjeno stikano pripovedjo se vojaki iz hladne statistike spremenijo v topla, trepetajoča človeška bitja, ki nas z osveženo empatijo posrkajo v veliko vojno, za katero se domala soglasno strinjajo, da je premogla bore malo veličine.«