

**F**ilm se je pred stotimi leti uradno rodil kot dokumentarec in od prve projekcije bratov Lumière se je v zgodovino dokumentarnega filma zapisalo nešteto imen. Robert Flaherty in Joris Ivens sta samo dva izmed legendarnih dokumentaristov, ki sta se med prvimi zapisala v zgodovino medija. Flaherty s filmom *Nanook s severa* (Nanook of the north, 1922), posname prvi dokumentarec nasploh, Joris Ivens pa je pionir poetičnega dokumentarca. Med manj znanimi legendami dokumentarnega filma pa sta tudi brata Albert in David Maysles. Oba sta študirala psihologijo in k filmu sta prišla takorekoč po ovinu. Albert je začel povsem po naključju: ko je poučeval psihologijo, je med poletnimi počitnicami odšel v Rusijo z namenom, da bi naredil nekaj, še sam ni vedel kaj, o duševnem zdravju in psihiatriji. Na pot je vzel filmsko kamero in rezultat je bil film *Psihiatrija v Rusiji* (*Psychiatry in Russia*). To je bilo leta 1955, na vrhuncu hladne vojne. »Bilo je praktično nezaslišano. Toda imel sem srečo, spoznal sem prave ljudi, ki so mi pomagali posneti film,« se Albert Maysles spominja svojega prvega filmskega podviga. Tri leta kasneje je skupaj z Robertom Drewom, Richardom Leacockom in D. A. Pennebakerjem ustanovil *Drew Associates*, s katero se je rodila *direct cinema*, ameriška različica *cinéma vérité*. V petdesetih letih se je dogajala filmska revolucija. Nova tehnologija je prinesla lažje kamere, s katerimi so režiserji lahko zapustili studio in ki so lahko snemale sinhroni zvok. Francoz Jean Rouch je bil prvi, ki je tovrstno tehnologijo uporabil pri snemanju dokumentarnega filma, in njegove *Kronike nekega poletja* (*Chroniques d'un été*) so prvi predstavnik *cinéma vérité*. Ni pa bila nova samo tehnologija, nove so bile tudi ideje. Andre Bazin, idejni oče francoskega novega vala, se je v petdesetih pridno spraševal *Qu'est-ce que c'est le cinéma*; Karl Reisz in Lindsay Anderson sta v Angliji »izumila« *free cinema*; Bob Drew pa je v Ameriki zbiral somišljenike, ki bi prakticirali novo obliko

# ALBERT MAYSLES

## ŠTIRIDESET LET DOKUMENTARNEGA FILMA

filmskega žurnalizma, ki jo je imenoval *direct cinema*. Leta 1960 so Drew in družabniki posneli *The Primary*, film o predvolilnem boju med Johnom F. Kennedyjem in Hubertom Humphreyem, ki sta se potegovala za mesto kandidata demokratske stranke na predsedniških volitvah leta 1960. *The Primary* ni samo dokument o nekem predvolilnem boju, je tudi

manifest nove estetike. »*Drew Associates* smo bili na začetku Bob Drew, Leacock, Pennebaker in jaz. Filme smo delali skupaj; jaz sem bil večinoma zadolžen za kamero. V tistih časih je bila delitev na režiserje, snemalce in montažerje, ki jo je vzpostavil Hollywood, zelo striktna. Toda pri dokumentarnem filmu se ta delitev ne obnese. Mi smo takrat filme delali skupaj, vz-

dušje je bilo zelo fer; četudi je pri kakšnem filmu eden prispeval malo več, drugi malo manj, smo si odgovornost in zasluge delili. Vsi smo bili filmarji.«

*Drew Associates* je razpadla leta 1963. Pennebaker in Leacock sta ostala skupaj in se v šestdesetih prva lotila dokumentiranja rock koncertov. Albert Maysles pa je po odhodu iz *Drew Associates* doku-

mentarno kariero nadaljeval skupaj s svojim bratom Davidom. Način dela je bil vseskozi enak: Albert je snemal, David pa je skrbel za zvok. Ob bratovi smrti leta 1987 je Albert izgubil ne samo tonskega tehnika, ampak tudi nepogrešljivega člana ekipe. »Ko snemam, vidim svet skozi iskalo kamere, drugo oko pa imam zaprto; kontakt z ljudmi lahko vzpostavim

samo med premori, ko pa kamera teče, me usmerja snemalec zvoka, ki mora biti veliko več kot samo tonski tehnik. Z Davidom sva se snemanj lotevala podobno, kot so včasih delali pri reviji *Life*: fotograf in dopisnik sta skupaj delala reportažo; fotograf je slikal, dopisnik pa je spremljal dogajanje in imel v glavi grobo idejo o tem, kam gre zgodba. Vsak je skrbel za svoje

področje, reportaža pa je bila skupna.« Brata Maysles sta se specializirala za snemanje portretov: na filmski trak sta ujela trenutke iz življenja Marlona Branda in Harryja Trumana, od množice anonimnih ljudi pa omenimo prodajalca biblij Paula Brennana. **Prodajalec** (*The Salesman*) kaže vsakdanje dogodke iz akviziterskega življenja, kljub temu pa ga je knjižnica ameriškega kongresa uvrstila med 25 najpomembnejših ameriških filmov.

»Pri svojih filmih skušam prodreti v zakulisje; Američani temu klišejsko rečemo »behind the scenes«, gre pa za to, da ljudem, ki jih snemam, ne postavljam vprašanj. Raje sem tiho in čakam tako dolgo, dokler stvar sama ne pride na plano. Dolga čakanja si seveda lahko privoščiš samo, če te denar ne omejuje. Ko snemaš film po naročilu, moraš biti previdnejši, ker imaš na razpolago samo omejeno količino denarja in določeno število snemalnih dni. Toda pri mojih najboljših filmih sem porabil toliko časa, kolikor je bilo potrebno. Za **Prodajalca** smo potrebovali šest tednov; to je nekako povprečje za dober enoinpolurni dokumentarni film. Tudi **Grey Gardens** smo posneli v šestih tednih. Za **Gimme Shelter**, ki je najbrž moj najbolj znani film, pa smo porabili samo dva tedna, ker sta bila tako polna dogodkov.« **Gimme Shelter** je seveda film o razvpitem koncertu Rolling Stonesov, med katerim so Hells Angels ubili enega izmed poslušalcev; **Grey Gardens** pa je intimen portret Edith Bouvier Beale in njene hčerke, sorodnic Jacqueline Kennedy.

Albert Maysles verjame v dokumentarni film kot formo. »Če ti uspe stvari pravilno posneti, bo rezultat popolnoma avtentičen.« Avtentičnost je zanj zelo pomembna: »Dandanes v Ameriki vladata postmodernizem in dekonstruktivizem. Zame je to neke vrste gibanje proti zgodovini. Revizionizem zgodovine. Te ljudi ne zanimajo dejstva, njim je pomembno, da je zgodba zanimiva, prepričljiva. Zame pa je nasprotno pomembno, da priznam lepoto, obup, karkoli pač najdem na ljudeh, ki jih snemam. Zame je pomembno, kdo so v resnici. Nočem jih zaradi filma spreminiti. Hočem samo na najboljši



Albert Maysles (desno)



Umbrellas



možni način povedati resnico o njih.« To stališče je diametralno nasprotno tistemu dokumentarizmu pristopu, katerega rezultat bi lahko poimenovali »dokumentarec s stališčem«, v katerem so ljudje razdeljeni na dobre in slabe, na naše in njihove. »To je zame kategoriziranje. Tudi tisti, ki naj bi bili slabi, so še vedno ljudje. Mislim, da tak dokumentarist na najbolj neumen način terorizira samega sebe. Ne samo, da škodi ljudem, ki jih snema, ampak si ne dovoli priznati kompleksnosti svoje tematike in jo raje poenostavi na dobro in slabo.« Vsestranski prikaz teme in njene kompleksnosti je filmu **Abortion: Desperate Choices** omogočil, da je presegel razpravo o splavu in izbiri, in prikazal splav tako, kot ga doživljajo ženske na ginekološkem stolu: hudo osebno preizkušnjo. Vsakršno poenostavljanje bi iz filma naredilo ideološko propagando za to ali ono stran. »Poenostavljanje je zelo človeško. Nekdo je zelo lepo povedal, da je bistvo tiranije zanižanje kompleksnosti. Stvari niso nikoli tako preproste. Pri snemanju s filmsko kamero, ki je že samo po sebi zahtevno in občutljivo delo, mi je še posebej všeč to, da ima kamera neko svojo zavest in inteligenco. S tem hočem povedati to, da je zmožna zajeti veliko več informacij, kot pa jih zmora človeško oko. Ko smo snemali **Gimme Shelter**, je bil ubit eden izmed gledalcev. Imeli smo več snemalcev in tisti, ki je posnel umor, ni vedel, če je dejanje ujel na filmski trak. Šele v laboratoriju, ko sem vročno gledal posnetke, sem videl, da mu je uspelo posneti trenutek umora in da je bil posnetek odličen. V končanem filmu smo posnetek upočasnili, tako da lahko vidiš, kako se iz posnetka v posnetek spreminjajo izrazi na obrazih gledalcev, ki so umor gledali, a ga niso mogli preprečiti. Naš snemalec vsega tega seveda ni uspel dojeti, bilo je prehitro.«

Svoje najbolj znane filme sta brata Maysles posnela kot neodvisne produkcije v okviru njune produkcijske hiše **Maysles Films**, ki ima sedež v New Yorku. Denar zanje sta dobila s snemanjem reklam. Toda ne katerih koli reklam: »Včasih si lahko mastno služil s snemanjem reklam za cigarete, ampak mi

se s tem nismo nikoli ukvarjali. Imamo pravila glede tega, kakšne reklame snemamo.« V dobi kabelske televizije Albert Maysles snema dokumentarce tudi po naročilu. Enega najbolj odmevnih filmov o splavu, **Abortion: Desperate Choices**, je na višku debate za in proti splavu posnel po naročilu kabelske mreže **HBO**. »Snemali smo v eni izmed redkih klinik, kjer so ženske lahko naredile splav. Na kliniki smo blizu dvigala postavili mizo in ena izmed mojih sodelavk je vsako žensko, ki je vstopila, prijazno vprašala, če bi sodelovala pri snemanju. Tiste, ki so sodelovanje zavrnilo, smo označili z majhnim trakcem, da jih ne bi posneli po pomoti.« Ko je bil film leta 1992 premierno prikazan, je bilo najbolj presenetljivo to, da so ga sprejeli tako konservativni zagovorniki pravice do življenja kot liberalni zagovorniki pravice do izbire.

Albert Maysles je prepričan, da za dokumentarni film ni teme, ki si ne bi zaslužila obravnave ali ne bi smela biti prikazana na filmu. Pomembno je, kako se stvari lotiš; ljudi lahko nesramno uporabiš za svoje namene, lahko pa jih prikažeš take, kot so. Nelegitimne tematike ni. Film **Grey Gardens**, ki sta ga naredila skupaj z bratom, je bil precej ostro kritiziran, ker sta bili mati in hči iz filma tako zelo ekscentrični. »Nekateri kritiki so trdili, da ju nikoli ne bi smela posneti. No ja, ne vem, kaj naj si mislim o takih kritikih. So objektivni? Močno dvomim. Kako lahko trdijo, da nekoga lahko posnamemo, drugega pa ne? To se mi zdi kruto. Materi in hčeri iz **Grey Gardens** je bil film všeč; bil je najpomembnejša, najhvaležnejša stvar njunega življenja. V filmu sta prikazani s spoštovanjem in z ljubeznijo. Nekateri ljudi je motilo, da sta malo čudni, ampak nekateri ljudje pač raje svoje življenje skrivajo in ne odkrijejo niti veselih stvari, kaj šele dogodkov, na katere niso ponosni. Vsako javno odkritje bi jih prizadelo. Toda kot psiholog vem, da je odkrivanje boljše od prikrivanja in da je eden izmed znakov duševnega zdravja prav zmožnost, da se odpreš in izpoveš soljudem; nasprotno pa je tišina in zaprtost znak duševnih motenj, ki segajo vse do shizofrenije.«

V množici filmov, ki jih je Albert

Maysles posnel skupaj s svojim bratom in sodelavci, je tudi več dokumentov o projektih newyorškega umetnika Christa. Viseča zavesa nad dolino v Franciji, v platno oblečeni pariški **Pont Neuf**, več tisoč kovinskih dežnikov, simultano postavljenih v Kaliforniji in na Japonskem, so nekateri izmed Christovih projektov, ki jih je snemala produkcijska hiša Maysles Films. Albert je lani promoviral **Umbrellas**, Christov najambicioznejši (in najdražji) projekt. Ker je bil v Berlinu tudi umetnik, so novinarji večinoma oblegali njega, tako da je Albert našel dobro uro prostega časa za pričujoči intervju. O svojem someščanu in dolgoletnem prijatelju je povedal, da je njegova umetnost umetnost prikrivanja: »Ograja razmejuje, dežnik skriva, **Pont neuf** se skriva za platnom... Toda Christo s tem dela nekaj zdravega, kajti bolj ko neko stvar zakrije, hujša je radovednost ljudi, ki bi radi videli, kaj se skriva zadaj. Uspe mu pridobiti pozornost ljudi. Ko je iskal lokacije za svoj projekt **Umbrellas**, je izbral kraje, ki med turisti niso bili posebej znani. Ljudi, ki sedaj hodijo tja zaradi Christovih dežnikov, opozarja na lepoto teh krajev, ki bi brez njega ostala skrita.«

V dokumentarnih filmih bratov Maysles nikoli ni komentarja. Filmov ne vodi narator, temveč dogodki, prizori iz vsakdanjega življenja ljudi. Vsak človek ima svojo zgodbo in v časih, ko so zgodbe po poreklu večinoma iz Hollywooda, se Albertu zdi nepopisno škoda, da toliko zgodb ostaja skritih. »V davnih časih so starejši pripovedovali zgodbe mlajšim in tako so se zgodbe ohranile v zgodovini. Starejše ljudi so spoštovali, bili so pomembni. Danes pa vsaj v Ameriki starejši ljudje nimajo nobene veljave več. Pošljejo jih na Florido in nikogar ne zanimajo njihova zgodovina, njihove zgodbe. Nihče jih ne zapisuje, enostavno izginjajo v pozabo.« Albert bo prihodnje leto dopolnil 70 let, toda še vedno mu uspe ljudi pripraviti do tega, da mu zaupajo svoje zgodbe. »Včasih sem veliko potoval z vlakom in se pogovarjal s sopotniki. Zdi se mi, da ni težko ljudi pripraviti do tega, da spregovorijo. Res je, da so hrana, seks in streha nad gla-

vo osnovne človeške potrebe, toda obstaja še ena, ki se mi zdi prav tako pomembna: potreba po priznanju. Ljudje potrebujemo pozornost, in če prideš s kamero ali z magnetofonom, ti bodo povedali veliko stvari. Če si v svoji pozornosti odkrit in ljudje to začitijo, te bodo takoj sprejeli. Ko smo snemali film o splavu, so nam ljudje dovolili poseg v svoja življenja, toda s tem posegom nihče ni bil prizadet. Z ljudmi, o katerih sem snemal filme, ostajam v stiku tudi po tem, ko je film že končan. Ljudje mi pišejo in nihče mi še ni dejal, da ga je film prizadel. Radi imajo moje filme.«

V dobi televizije in interaktivnih medijev je Albert Maysles prepričan, da je vsaj v Ameriki od elektronskih medijev še vedno najboljša stvar **National Public Radio**. In od sprememb, ki so se zgodile v dokumentarnem filmu zadnjih trideset let, najbolj nasprotuje manipulacijam z življenji ljudi. »Ko smo Pennebaker, Leacock, Drew in jaz začeli skupaj snemati filme, smo bili kot otroci. Filme smo snemali z neke vrste naivnostjo, neomadeževano. Pennebaker, Leacock in jaz smo to neomadeževanost vsekakor uspeli ohraniti vse do danes. Nekateri sicer trdijo, da je ta pristop zastarel, toda to me ne moti. Ljudje hočejo svoje filme pokazati publiki in v času vse večje komercializacije se zatekajo k različnim načinom, s katerimi bi radi film naredili prepričljivejši. Osebno verjamem, da je film tem bolj prepričljiv, čim bolj se uspeš približati samemu življenju. Pravijo, da so filmi večji od življenja, bigger than life. To je nesmisel. Največja, najpomembnejša stvar na svetu je življenje. Meje dokumentarista so meje resničnosti. Če jih prestopiš, potem povej, da si jih prestopil, ne pa da manipuliraš. In misliti, da lahko ustvariš nekaj, kar je večje od življenja, je nezaslišano arogantno.«