

Oditi v svet, se reče, ko se vsedeš na vlak — s seboj imaš potni list in težko potovalko, pred seboj pa dolgo pot — in ne misliš izstopiti, dokler ne ostanejo za teboj meje tvoje domovine in meje materinega jezika.

Oditi v drug svet.

Danes ta občutek baje ni več tako izrazit. Poti niso več dolge in meje se komaj še poznajo. Zdaj se temu reče samo — oditi. Ni ga, odšel je in se vrne.

Zagotovo.

Če pa imaš rad film in živiš v Sloveniji, četudi v Ljubljani, ob odhodu na filmski festival, še posebej v kakšen Pesaro, zanesljivo veš, da odhajaš v drug svet, ki bo skušal preizkusiti nekatere gotovosti. Na drug planet, sem si govoril po poletni festivalski turneji Pesaro—Bologna—Locarno. Tako drugačen je lahko kino — in v tem osupu letos še zdaleč nisem bil sam — kot da filmi komercialne distribucije (tudi tako imenovani umetniški in neodvisni) in festivalski enodnevniki ne bi rasli iz iste korenine, ki je prinesla že za sto let novega sveta, v spominu na spocetek poimenovanega planet Lumière.

Pesaro in Locarno sta s pretežnim delom starih in mladih novih filmov, vsak zase in v dobršni meri tudi naključno, radikalno zastavila vprašanje razlike fikcijskega in dokumentarnega filma. Čeprav je treba obvestiti, da je direktor in selektor pesarske mostre Adriano Aprà svoj uvodnik v ciklus Novi film naslovil skrajno pomenljivo »*Pesaro trenta/uno: documentario/finizione*«, njegov lokarnski kolega Marco Müller pa je vsak dan sproti (in ob vsakem Kiarostamiju posebej) odkrival številčno premoč dokumentarne in psevdodokumentarne filmske pripovedi, ki je učinkovala in tekmovala kot fikcija. Zgodovina filma ima zase zapisano zgodbo, v kateri sta brata Lumière začela dokumentirati Georges Méliès pa fantazirati. Zgodbo, ki naj bi v osnovnih obrisih že nosila (na)mišljeno razliko med dispozitivom dokumentarnega in igranega filma. Danes se ob debatah, da je treba prekiniti s podobnimi arbitrarnimi razlikovanji in razmejitvami, samo od sebe oblikuje spoznanje, da tega razlikovanja na samem začetku sploh ni bilo. Zanj ni bilo ne temeljev, ne potrebe. No ja, takrat tudi ni bilo potrebne kritiške ali teoretske percepcije, ker razen mehanike in izbranega občinstva ni bilo ničesar. Kakorkoli, zdaj, po stotih letih, se zdi

FIKCIJA IGRA DOKUMENTARNO

Beležke s poletne festivalske turneje, 1. del

tudi Godardu potrebno razložiti, da sta se namišljena, naknadno domišljena dispozitiva dokumentarnega in igranega filma zlila že v delih omenjenih pionirjev: »Bolj pravilno bi bilo reči, da Méliès zanima navadno v nenavadnem, brata Lumière pa nenavadno v navadnem.« Želja fikcije je namreč že od vsega začetka doseči učinek dokumentarnega, doseči neposrednost, avtentičnost, kredibilnost, gotovost dokumenta. Učinkovati dokumentarno, učinkovati resnično, biti resnična izmišljaja. In dokumentarni film že od vsega začetka vidi svojo moč edinole v manipulaciji, v izmišljanju resničnosti. Razlika, zgolj formalna, je bila morda le v tem, da je morala fikcija filmske mehanizme skrivati, dokumentarni film pa razkrivati. Prav razlikovanje med dispozitivoma igranega in dokumentarnega filma je filmskim ustvarjalcem omogočilo, da utrejo »tretjo pot«. Pot tistega filma, ki se poskuša približati resničnosti s preigravanjem obeh dispozitivov. Pesaro, Bologna in Locarno so letos dobesedno stresali tovrstna podjetja in kljub dolgi tradiciji tihega proizvodjanja le-teh, še nikoli niso tako močno udarili v oči kot prav letos. V Pesaru zlasti Belgijci, v Locarnu pa Iranci, do konca ultimativno Abbas Kiarostami. Ob tem se vprašanja, ali je danes dokumentarec v klasičnem smislu sploh

še mogoč in kako dokončna je utrujenost in neučinkovitost fikcije, zastavljata resneje kot kdajkoli. Razvoj »lika« dokumentarnega filma je od začetne nedolžnosti, ko človek še ni vedel, kaj pomeni tista mašina neperjena vanj in zlagoma vse širšega zavedanja filmske kamere prek vse večje samozavesti privedel do popolne manipulacije snemanega, ki se je iz objekta snemanja »razvil« (tudi pod vplivom drugih množičnih medijev, zlasti kabselske televizije) v igralca in vse pogosteje tudi pravega režiserja svoje podobe. Vsak postaja režiser svoje podobe in vsak je na tihem ves čas pripravljen na to, da bo prej ali slej prišlo njegovih pet minut. Podoba je vse, je bit sama. Brez nje te preprosto ni. Avtorjevo prisego etiki prepričljivosti — naj se gledalec zaveda manipulacije, a naj je ne opazi — najeda imperativ prepričati za vsako ceno. Ob vse bolj izkušenem gledalcu manipulacija v pripovedi (s pripovedjo) enostavno ne učinkuje več dovolj močno. Zato skuša zdaj fikcija manipulirati s formo dokumentarca, s fingiranjem dispozitiva dokumentarnega filma — da bi se zares vtisnila kot resničnost.

VLADO SKAFAR

BELGIJA

Belgijska je ena redkih majhnih evropskih kinematografij, s katero smo se lahko pri nas v devetdesetih kolikor toliko seznanili. Najprej je prišla *Belgijska klapa*, ki nam je ponudila kratek retrospektivni pogled na njihovo sodobno produkcijo; njihovi filmi so v zadnjih letih redno gostovali na Film Art Festu in Video Dance Festivalu, **Zgodilo se je čisto blizu vas** (*C'est arrivé pres de chez vous*, 1992) garažnega tria Belvaux, Bonzel, Poelvoorde in **Farinelli** (1994) Gérarda Corbiauja pa sta se uspela uvrstiti celo v skrajno selektivno slovensko filmsko distribucijo, pri čemer je prvi v Ljubljani že dosegel status kulturnega filma. Letos nas čaka vpogled v njihovo spolno življenje.

Toda Belgija je kljub temu nekje drugje. Letos je bila recimo v Pesaru. Brutalne podobe, pezentna gola navzočnost teles in predmetov ter ironični komentar lepe, popolne fotografije so sicer bile navzoče tudi v zgoraj omenjenih filmih in so vsaj v grobih orisih kazale na neke tipike belgijskega filma, zlasti na njegovo fizičnost in obsesivno morbidnost, toda v večini primerov

precej naivno, površno, celo objestno in senzacionalistično (kar velja zlasti za *Zgodilo se je čisto blizu vas*).

Po ogledu pezarske belgijske klapa, ki je — ob kratkih skokih v temelje njihove filmske zgodovine (do obeh pionirjev: poetičnega Henrija Storcka in avantgardnega Charlesa de Keukeleireja) — ponujala zlasti dela zadnjih generacij, se je razgmila podobna slika, le da so tu podobe precej bolj domišljene, reflektirane, odgovorne in kredibilne.

Poleg prepojenosti z drugimi umetnostmi, ki izhaja iz tradicije belgijskega filma o umetnosti, umetnicah in umetnikih, je najbolj izstopala njihova obsedenost s fiziko giba, z gibom kot objektom objektivna, gibom na sebi, naj gre za ples (Eric Pauwels, Chantal Ackerman), hojo, delo, družinsko gostijo ali ritual (Edmond Bernhard, Luc de Heusch). Obsedenost s samo fizično prisotnostjo stvari, s fiziko ljudi in predmetov. Pri tem jih povečini zanima samo kaj (in ne kako ali zakaj) — kot v (*La leçon des choses ou Magritte*, 1960) Luca de Heuscha in v kolažu svojih filmskih dokumentov (*La fidélité des images*, 1940–48) uči



Vase de nocés

Boris Lehmann v prvem kadru filma *Babel*

sam René Magritte — zato dolgo in z razdalje vztrajajo pri njih, z dolgimi statičnimi ali neopazno gibljivimi kadri in z redkimi bližnjimi plani ali celo brez njih. Prav Lucu de Heuschu uspe s sublimnim poetičnim dekupažem družinskega kosila v kratkometražniku *Gestes du repas* (1958) na najlepši način uprizoriti Magrittove poglede.

Še močnejša se zdi njihova obsedenost s smrtjo. S fiziko smrti. Najbolj radikalno se je to poznalo v filmih Thierryja Zénoja in Fransa Buyensa. Pri tem se oba intenzivno poigravata z dispozitivom dokumentarnega filma, zlasti Buyens.

V filmu *Minder dood dan de Anderen* (1992) se poigrava s formami dokumentarca, *direct cinema in cinéma vérité*, četudi pripoveduje zgodbo za nazaj, iz spomina, spomina na zadnja leta življenja z materjo in očetom — ko naj bi nastajali ti intimni družinski dokumenti — ob tem, ko se njuni prijatelji in svojci ob krsti še zadnjič poslavljajo od nje. Gre za prvoosebno, neposredno simulacijo dokumentarne pripovedi, sestavljeno iz serije »intervjujev« s svojima staršema v linearnem zaporedju njenega staranja. Sam je ves čas prisoten za kamero, a se ne odzove niti kadar ga roteče nagovarjata. Ta nepopustljivost učinkuje še posebej grozljivo v zadnjem prizoru, ko mu pred objektivom, pred brnečo kamero umira in umre mati. Z vso gotovostjo, kajti osebni zdravnik ji nekaj minut prej, na njeno prošnjo, vbrizga strup (v odjavni špici je zdravnik naveden le z začetnicama). V zadnjih trenutkih njenega življenja glede načela nevmešavanja avtorja v svojo zgodbo vendarle nekoliko popusti — ne nakloni ji sicer besed, za kar ga večkrat roteče prosi, ji pa poda roko. Ne glede na prisotno zavest o fiktivnosti pripovedi, doseže simulacija dispozitiva dokumentarca nadvse grozljive emocionalne učinke — deluje resnično.

Njegov drugi film *Un jour les témoins disparaîtront* (1979) je bolj klasičen dokumentarec, čeprav tudi tu ne gre brez manipulacije. S kamero spremlja »izlet« preživelih internancev in njihovih svojcev (ter svojcev tam umrlih) v Auschwitzu. Gre za prvo srečanje belgijskih internancev z zloglasnim krajem in že samo to je dovolj za vrsto nenadzorovanih emocionalnih izbruhov, ki jih Buyens večje izziva in brezobzimo voyeristično beleži.

Drugi guru fizike smrti, Thierry Zéno, je najprej udaril z *Des morts* (1979) in dodobra premešal želodce tisti polovici občinstva, ki je s pogledom uspela zdržati do konca. Gre za dokumentarni pregled ritualov shranjevanja mrtvih v različnih civilizacijah, pri čemer skozi brutalne, skrajno fizične in naturalistične podobe ubijanja,



smrti in vivisekcije kaže na podobnosti barbarskih in civiliziranih narodov.

Na popolnoma drugačen način je želodce in srca obračal njegov *Vase de nocces* (1974). Poetični psevdodokumentarec spremlja življenje samotnega mladeniča na zapuščeni kmetiji. Kmetija in domače živali, za katere skrbi, predstavljajo ves njegov svet. Zéno nam tankočutno prikazuje duševni in telesni razkroj človeka v zaprtem svetu. Romantika samote se začne kmalu izrojevati v sodomijo in naprej do popolne dekadence, norosti in samouničenja. Kamera tiho in vztrajno beleži tudi najbolj gnusne prizore pervertirane spolnosti, ubijanja, vivisekcije in hranjenja z lastnimi iztrebki. Toda prav taka, vztrajna, tiha in čista, nas čustveno zveže z mladeničem, njegovo silno energijo, čustvenostjo in norostjo.

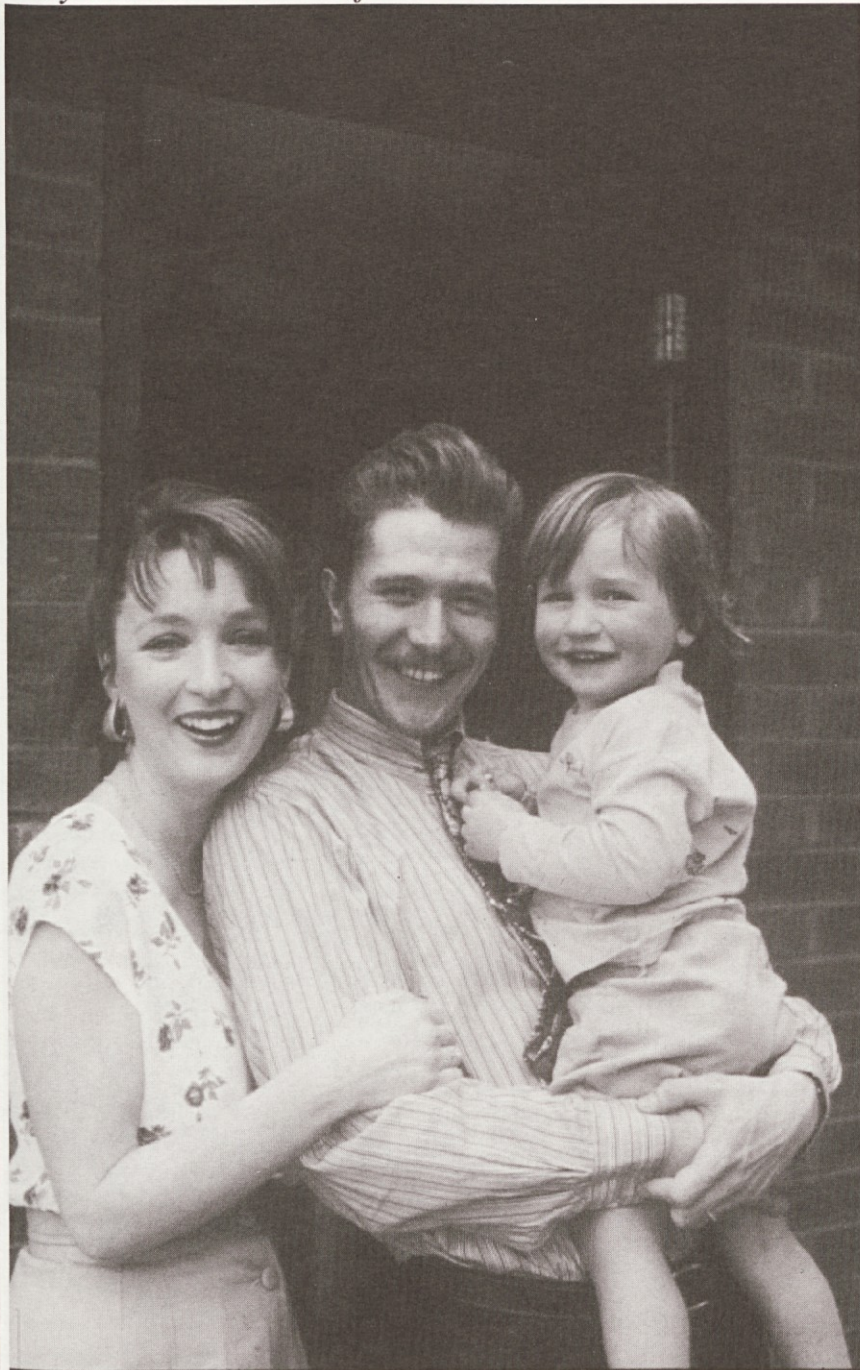
Mimo peizantnih smrti in brutalnih teles se je s skoraj romantičnim premazom odvrtila tragična zgodba dvanajst, trinajstletnega dekleta, ki mora prestati krst prvega delovnega dne — oddati nedolžnost novemu gospodarju. Še preden uspe mati hčer pripraviti na daritev, si jo s silo vzame gospodarjev sin. Zdaj ni več strahu, ostala je brez vsega. S svojim svetom, ki se že nadaljuje nekje drugje, stopi čez prag gospodarjeve kočice in stopa naprej v valove in morje. Z gotovostjo, da je izbrana. Film je *Klinkaart*, leto 1956, režiser pa Paul Meyer. Brez besed.

BORIS LEHMANN

Zvezda letošnjega Pesara bi moral biti (ob Marcu Ferreriju, ki so mu v italijanski polovici mostre namenili celotno retrospektivo) belgijski režiser Boris Lehmann, saj

so zavrtili kar obsežen pregled njegove ustvarjalnosti. Tudi sam je bil prisoten, toda celo pri predstavljanju svojih filmov komaj opazen — tako neviden, kot v svojih avtobiografskih dokumentarnih filmih. Nekoliko nadležen in hkrati očarljiv je bil s svojo skromnostjo in zadržanostjo, tako da si — jah, ne morem se premagati — pri najboljši volji nisem znal predstavljati, kako mu je uspelo spraviti skupaj kak film, pa čeprav njegovi dnevniški filmski zapisi govorijo praktično samo o tem.

Boris Lehmann, belgijski žid, rojen v Švici; oblikovalec, glasbenik, fotograf, filmski kritik in animator kulturnega življenja v klubu »Antonin Artaud« se je odločil, da bo z nenehnim filmskim dokumentiranjem svoje intimne počasi sestavljal svoje življenjsko delo, ki bo hkrati njegovo življenje. Njegov opus dnevniških zapisov, ki ga sem in tja »zmoti« kakšen poetičen eksperiment ali celo fantastična zgodba, pripoveduje zgodbo samotnega in osamljenega človeka, ki igra pred kamero svoje življenje, se zaljublja in ljubi, izgublja prijatelje (tudi zaradi vnosa kamere v njihove intime) in službe, umiva si noge in kuha, gleda televizijo in komentira, hodi po mestih, vozi se z vlaki, se veliko pogovarja in veliko razmišlja o svojem položaju v okoljih, o okoljih in o svojem izvoru. In v glavnem ostaja nerazumljen. Sliši se dolgočasno in večini je tudi bilo (sem zanesljivo edini, ki sem videl vse, kar je svojega življenja razstavil v Pesaru), toda ne spomnim se, da bi mi čas ob filmu kdaj tako hitro stekel, kot prav ob spremljanju njegovega šesturnega filmskega dnevnika *Babel /Lettre a mes amis restés en Belgique* (1991) in tudi ne, da bi se kdaj z večjim obžalovanjem ločil



od kakšnega filmskega sveta, kot prav od tega, nadležnega in očarljivega.

ALAN CLARKE

Tudi retrospektiva angleškega režiserja Alana Clarka, ki je svoje delo posvetil skoraj izključno režiji televizijskih filmov za BBC, se je ujela v aktualno debato o prisotnosti in vlogi dokumentarnega v igranem filmu. Po njegovih besedah so njegovim igranim filmom večkrat očitali, da so preveč podobni dokumentarnim filmom, kar ni nič nenavadnega, saj izhaja iz BBC-jevske šole angažiranih televizijskih filmov in od nje bistveno ne odstopa. Izhodišča BBC-jevskega televizijskega igranega filma so vidna v programskih sintagmah

»učiti in obveščati«, »televizija je prostor, kjer je stvari mogoče izreči«, »pokazati ljudem, kaj se (v resnici) dogaja«, »dati glas tistim, ki se jih ne sliši«...

Pa vendar je ime Alana Clarka v tem opusu nekaj posebnega, izjemnega. Ne samo zaradi velikega števila filmov tovrstne produkcije, kar mu že samo po sebi daje posebno mesto, pač pa predvsem zato, ker je v dobrih dvajsetih letih znal vzeti pod drobnogled vse bistvene, akutne in v tistem času aktualne teme angleške stvarnosti. Skozi (televizijsko) fikcijo mu je uspelo dokumentirati ključne, zlasti socialne, prek njih pa tudi politične probleme »tatcheriane«. Tako se v retrospektivi, v paketu, kot nam je bil tu predstavljen, Clarkov opus



bere kot kritična družbenopolitična kronika Velike Britanije.

Osrednja tema njegovega opusa je nasilje, tako v družbi kot v intimah. Ne le fizično nasilje, ki je v zadnjih letih morda najbolj izrazito (od razgrajanj nogometnih navijačev in neonacističnih izgrediv do političnega terorizma), marveč tudi psihično nasilje, ki so mu — pod vplivom pervertirane religije, trdovratne tradicije in pritiskov podivjane liberalne ekonomije — najbolj izpostavljeni prav najstniki, kar je tematiziral zlasti v svojih zgodnjih delih. Njegovi portreti nasilja so precej brutalni, režija je omejena na glavno dogajanje in s pogosto uporabo stadicama zelo neposredna (zanj so značilni dolgi sprehodi s kamero, tudi vzvratno, ko spremlja sprehode in samogovore svojih protagonistov), kar še poveča vtis dokumentarnosti.

Filmska zgodovina si bo najbrž še najdlje zapomnila, da je filmu in zlasti Hollywoodu priskrbel dve zvezdi. Če za Garyja Oldmana to morda ne velja povsem — leta 1988, ko je s Clarkom posnel *The Firm* je bil v britanskem filmu že kar uveljavljen — pa za Tima Rotha velja, da ga je dobesedno odkril, ko ga je leta 1983 izbral za glavno vlogo jeznega mladeniča v filmu *Made in Britain*.

Alana Clarka je z besedo in sliko predstavila njegova učenka in asistentka Corin Campbell Hill. V televizijskem dokumentarcu *Director: Alan Clarke* (1991), leto po njegovi smrti, ga — kot se spodobi — v nesmrtnost kujejo Stephen Frears, David Leland, Gary Oldman in vrsta drugih. Sebe je predstavila s filmom *Prestopnik* (*Criminal*, 1994), ki smo ga pred dnevi, v okviru festivala *Mesto žensk* — lahko videli tudi pri nas.

VLADO SKAFAR