

# LAČNI SMISLA

DEDIŠČINA MÉLIËSA IN LUMIËRJA V FILMIH GLAUBERJA ROCHE,  
JOELA PIZZINIJA IN PALOME ROCHA, LAVA DIAZA IN SABINE  
GUZZANTI

MELITA ZAJC

»S mo priča poroki med Mélièsom in Lumièrom? Ne, gre le zato, da sta si, kot vsi stari pari tudi fikcija in dokumentarec začela postajati podobna. Dejansko gre za ločitev: vsak nadaljuje po svoji poti, v kovčku pa nosi kaj od drugega. Ona je odnesla s seboj čas (...) On je zakupil (nič manj kot) podobo (...),« je ob beneškem filmskem festivalu 2007 hišni kritik revije *Cahiers du cinéma* Eugenio Renzi komentiral aktualno filmsko produkcijo.

Nezadržna digitalizacija in s tem povezano približevanje medijev dejansko ustvarja vtis, da izginja tudi temeljna delitev avdiovizualnih vsebin na dokumentarne in igrane. Skrb za dediščino Mélièsa in Lumièrja je del širšega premisleka o izrazni moči podob, ki ga sproža vse bolj razširjena produkcija podob. Ta je pocieni in večinoma »dokumentarna«, a to seveda ni vse. Na drugi strani je Photoshop, računalniški program za obdelavo fotografij, ki je bil razvit leta 1986 in je za vedno prekinil dotlej samoumevno, »tehnično« povezanost fotografske podobe in tega, kar je na njej, s tem pa tudi dokumentarnemu filmu spodmaknil »naravne« temelje in ga razkrinkal kot žanr.

Skladnost med fotografsko podobo in tem, kar upodablja, nikoli ni bila »naravna«, usklajevanje vedno zadene ob razmerja moči, samoumevno pa je samo za tistega, ki ima oblast. Trojica filmov, ki so bili predvajani na Mostri 2007 in jih bomo obravnavali v nadaljevanju, dokazuje, da je tudi ločnica med fikcijo in dokumentarcem v temelju politična in pomembnejša celo od medija filma. Je nujna, če hočemo ohraniti sposobnost, v podobah govoriti o svojem času in si zamišljati prihodnjega. Ne zato, ker bi hoteli resnico, temveč, da bi bili sposobni videti smisel.

## I.

»... mi, ki delamo te žalostne in grde filme, te obupane filme v katerih razum nima vedno najmočnejšega glasu ...« Glauber Rocha

*Anabazys* (2007) brazilskega dokumentarista Joela Pizzinija in režiserke Palome Rocha je dokumentarec o legendarnem filmu Glauberja Roche (1939–1981) *Čas zemlje* (*A Idade da Terra*, 1979). Klasičen dokumentarec, ki umetelnost pripovedovanja v celoti podredi obravnavanemu gradivu – pripovedovanju Glauberja ter nikoli uporabljenim posnetkom *Časa zemlje*. Film ni zgodovinska obnova, ne posvetilo, je predvsem emocionalna raziskava estetskih in političnih razlogov, ki so vodili Glauberja, da je naredil *Čas zemlje*. Zajema 11 ločenih tematskih enot, v katerih rekonstruira razvoj, od zasnove in priprav na snemanje do predstavitve filma in odmevov nanj, vključno z izključitvijo iz sveta filma. Premiera je bila leta 1980 v Benetkah, letos pa so na Mostri, ob *Anabazys*, predstavili tudi restavrirano kopijo tega filma.

Leta 1980 je bil *Čas zemlje* predvajan v tekmovalnem programu. Kritiki so ga raztrgali, češ da je zmeden in nejasen. Michelangelo Antonioni, Fernando Birri in Renzo Rossellini so bili med redkimi, ki so film branili kot lekcijo sodobnega filma. Glauber je v protest, ker ni prejel nagrade, marširal med hotelom Excelsior in filmsko palačo ter razglasil, da so se člani žirije prodali Columbiji, Gaumontu in RAI (producentom nagrajenih filmov); da organizatorji festivala filme tretjega sveta, arabskih držav in Latinske Amerike predvajajo ob najmanj primernih terminih in lokacijah; da je Mostra ter z njo cela Italija postala nosilka kulturnega imperializma.

Leta 2007 so *Čas zemlje* in dokumentarec *Anabazys* predvajali v spremljevalnih programih. Projekcije so minile brez demonstracij in protestov. A z njimi se je znova prebudilo vprašanje, kaj bi drugačen odnos do *Časa zemlje* pred 27 leti pomenil za sam razvoj filmskega jezika. *Čas zemlje* je namreč film, kakršnih danes ne vidimo. Širokopotezen, pogumen poskus oblikovanja nove vizualnosti, zavzete, dosledno metaforične, daleč od naturalizma in brez razsvetljenjskih vizij, ki presenetljivo dobro povzema aktualno fragmentacijo in multiplikacijo življenja in družbene izkušnje. Tesnoben protest proti dramatizaciji reprezentacij v hollywoodskem filmu, eksplozivna operacija dekonstrukcije realnosti in klasične dramaturgije, ki prepleta različne in neprimerljive žanre: dokumentarizem in alegorično reprezentacijo, eksperimentalizem in manierizem. Nenarativen, vizionarski film, ki ga sam Rocha opiše takole: »V filmu vidite štiri različne Jezuse, ki so potem štirje evangelisti, spremenjeni v štiri jezdece apokalipse. Jezus vojak, poglavar portugalskega imperija; črni Jezus, politični profet in intelektualni revolucionar; Jezus terorist, šizofrenik; Jezus ribič, podobni klasičnemu Jezusu, ki zastopa delavce ...«

Metode klasičnega, šolskega dokumentarizma, ki jih uporablja *Anabazys*, dobesednost njegove govornice, ki mirno dopusti, da Glauber kot tema dokumentarca postane tudi njegov glavni junak, je torej še kako motivirana. Avtorja film od začetka do konca oblikujeta z vidika nezainteresiranega opazovalca, vendar zanju to ni način, s katerim bi prikrla svoj interes temveč, nasprotno, ga tako šele zares pokažeta. Obenem pa je to odlična metoda za predstavitev alegoričnosti govornice, ki jo je v svojem filmu razvijal Glauber, zlasti še razlike do surrealizma, ki je zajel večino digitalnih



Smrt v provinci Engkanto



Čas zemlje

vizualnih umetnosti po letu 1986, ko je s Photoshoppom domišljijsko preoblikovanje realističnih podob postalo splošno dostopno.

Dokumentarec natančno povzame postopke Glauberjevega surrealizma, kot tudi zadrege njegovih sodelavcev pri tem, in pokaže, da je izrazito politično motiviran. Poleg štirih Jezusev je v filmu še cela vrsta junakov, enako, pa tudi bolj barvitih, a to mnoštvo junakov je seveda zgolj manifestacija nekega drugega mnoštva – biblične podobe ljudstva, ki trpi pod imperialnimi silami, a ki v trenutku krize Imperija lahko doseže osvoboditev in zaživi. To je življenje uličnih zabav, karnevala, procesij in energij rituala, ki povezuje ljudstvo in se zoperstavlja meščanskemu napredku. Upor proti meščanski kulturi narekuje tudi Glauberjevo zavrnitev filma kot estetike realizma, njegovo alegoričnost, metaforičnost, hiperrealizem, vse mogoče vizualne, zvočne, narativne presežke, ki jih sam opiše kot estetiko lakote – »najbolj plemenito manifestacijo kulturne lakote in nasilja«.

Glauber je trdno prepričan, da je dolžan sodelovati pri osvobajanju svojega ljudstva izpod tiranije imperialnih sil, kot tudi, da je film pravi medij za to. Ne kot kino, temveč kot video. Brazilija, pravi v dokumentarcu, je prevelika, da bi postavili toliko kinov, da bi jih bilo dovolj za vse. Treba se je nasloniti na video, ki bo omogočil, da ljudje vidijo filme povsod, kjerkoli, prosti omejitve kinodvoran.

## II.

»Še preden so v Južni Ameriki prišli na idejo o magičnem realizmu – smo mi že imeli Imeldo Marcos.« (Lav Diaz)

Ali bi Lav Diaz, ki je za svoj 540 minutni film *Smrt*

v provinci Engkanto (Kagadanan sa Banwaan ning mga Engkanto) letos v Benetkah prejel posebno nagrado, govoril enako, ko bi žirija leta 1980 ne bila prezrla Glauberja Roche in *Časa zemlje* črtala s filmskega seznama, ne bomo nikoli vedeli. Gotovo imajo Brazilija in Filipini veliko skupnega. Glauberjevo navdušenje nad videom kot tehnologijo, ki bo tistim, ki jih hollywoodska mašinerija ne pusti zdraven, omogočala ustvarjati svoje filme, se danes ponavlja ob digitalnih tehnologijah. Glauber Rocha je v sedemdesetih sooblikoval brazilski *cinema novo*, Lav Diaz danes velja za vodilno osebnost *novega filipinskega filma*.

Enako kot Glauber Rocha nekoč je Lav Diaz danes prepričan, da bo nova tehnologija osvobodila medij starih omejitev. Govori celo o »digitalni revoluciji.« Hollywood lahko uporabi hudo občutljiv filmski trak, ampak film bo še vedno zanič. Hkrati lahko japonski filmar z VHS kamero v svoji sobi sam posname film, ki bo mojstrovina. Relativno poceni video oprema je začela, pravi, »filmsko revolucijo« v vsej jugovzhodni Aziji.

Diaz je seveda del te revolucije. Če je Glauber Rocha z umazano, neracionalno ekscesnostjo svoje vizualne metaforike postavljaj pod vprašaj domnevno naravno povezavo med filmskimi podobami in tem, kar so upodabljale, torej »naravno« realistično podmeno medija filma, pa Lav Diaz postavlja pod vprašaj dispozitiv filma v njegovi dominantni, kinematografski obliki. Ta je že za Glauberja predstavljala model, ki je zastarel in za države tretjega sveta neprimeren, le da si je on še moral pomagati z metaforiko (»kino bo postal cirkus, laserski kino, holografija, prostorski kino, gledališče podob ... vizualna maracanã«), medtem ko Lav snema filme, ki že s svojo dolžino presegajo omejitve kina. »Kino je lahko karkoli,« pravi. Njegove filme

je mogoče gledati kjerkoli, v kinu, na ulici, »na letalu ... ali pa doma, se ljubiš s punco dve uri, in ko se vrneš, film še vedno traja ... ali greš na kmetijo, zorješ zemljo, in ko se vrneš domov, je film še vendo tam«.

Za oba je nujno oblikovanje nove estetike – le tako bo mogoče razviti nacionalno kinematografijo, ki se ne bo uklanjala vsiljenim normativom zahodnega komercialnega filma. Eden od teh normativov je gotovo dispozitiv »realizma«, in izstop iz tega dispozitiva je bila prva strategija, h kateri so pristopili tako pionirji videa kot pionirji digitalnih tehnologij, tisti pač, ki jim ambicija ni bila posnemanje starega, temveč ustvarjanje novega. Usoda *Časa zemlje* in vsega *cinema novo* morda najbolje dokazuje, v čem je nezadostnost te strategije – relativizacija in zavrnitev »realizma« kot ideologije filmske/fotografske podobe si pač ne more privoščiti hkratne zavrnitve dokumentarizma kot privilegirane rabe take podobe.

*Anabazys*, dokumentarec o filmu *Čas zemlje* posredno, za nazaj opozori, da fikcija, v Glauberjevem primeru alegoričnost »estetike lakote«, potrebuje svoje nasprotje, dokumentarizem, ne zato, da bi pritrjevala ideologiji realizma podob, temveč, ker dokumentiranje prinaša moč. Proces pozabe, v katero je *Čas zemlje* porinila odklonilna recepcija filma ob njegovem nastanku, je delno zaustavil šele dokumentarec o njem.

Po drugi strani je prav potreba po dokumentiranju pripeljala Diaza do tega, da je posnel film, za katerega je letos na Mostri prejel posebno nagrado. Leta 2006 je tajfun Reming zajel filipinski otok Luzon in najhuje opustošil prav pokrajino, kjer je Diaz snemal *Evolution of a Filipino Family* (Ebolusyon Insiang Pamilyang Pilipino, 2004), celih šest mesecev pa tudi svoj predzadnji film *Heremias*. Zato se je vrnil tja, in ko je videl, da je bilo večino lokacij, na katerih so snemali, povsem



Sympathy for the Lobster

uničenih in opustošenih, je začel snemati. Potem se je odločil, da bo na tem opustošenju posnel film, ki bo kombinacija dokumentarca in igranega filma, povabil je tri igralce in začeli so improvizirati. »Vedel sem, kam je film usmerjen, toda razvijal sem ga iz dneva v dan.«

Kar sta pri Glauberju Rochi dva filma – igrani *Čas zemlje* in dokumentarni *Anabazys* – pri Lavu Diazu zajame en film. *Smrt v provinci Engkanto* je hkrati dokumentarec o opustošenju Filipinov v tajfunu in fiktivna zgodba o umetniku, ki se vrne domov, da bi pozabil na mrtve, ki jih je zapustil v tujini, in se poklonil mrtvim, ki so ga pričakali doma. Postopno in neopazno, kajti Diaz je mojster pripovedovanja zgodb (naravnost čarobna napetost, ki jo vzpostavlja, nima prav nobene veze s praznino, ki jo, se zdi, napovedujejo podatki o dolžini njegovih filmov) se fikcija in dokumentarec vse bolj prepleteta. Prezebli in sestradani prebivalci Filipinov, ki so v tajfunu izgubili vse, od države pa ne dobijo niti osnovne pomoči, saj na poti iz glavnega mesta do njih skrivnostno ponikne, in fiktivni junak, ki raziskuje skrivnostno smrt svoje matere in se pri tem sooči z neizprosno brutalnostjo filipinskih oblasti, imajo skupno usodo.

Diaz nima potrebe po posebnem ločevanju fikcije in dokumentarca, saj obvlada kulturne in družbene vzvode, na katerih to ločevanje temelji. *Smrt v provinci Engkanto* je velik, a tudi presenetljiv film – zato ker je v njem Lav Diaz prvič neposredno obtožil politično elito svoje dežele, pa tudi zaradi emotivno nabite poetične pripovedi o lepem, ki se nujno prevrne v svoje nasprotje, ki je presenetljivo nediazovska, a hkrati ohranja vso značilno ostrino njegovih epskih observacij kulture in družbe, od nujnosti dokumentarnega pričevanja do možnosti ločevanja med fikcijo in dokumentarcem, celo znotraj enega samega filma.

### III.

Imelda Marcos je seveda metafora. Metafora za dejstvo, da je govorica umetnosti neločljiva od življenjske izkušnje. To spoznanje je motivacija obeh omenjenih avtorjev, hkrati si ga trudita posredovati tudi v svojem delu. Kot pravi Diaz: »Poznamo resnico, pa je ne znamo uveljaviti. To je narava Filipincev. Vemo, da so nam Marcosi naredili veliko hudega, pa jih ne pokličemo na odgovornost ...« Še bolj neposredno je to tema filma Sabine Guzzanti *Sympathy for the Lobster* (*Le ragioni dell'aragosta*, 2007), ki so ga na festivalu v Benetkah predvajali v spremnem programu Dnevi avtorjev. Sabina Guzzanti ni filmska režiserka, film je izbrala kot najprimernejši medij za to, da se sooči s problemom odgovornosti umetnika do svojega časa in do prihodnosti. Njen prvi film je bil dokumentarec *Viva Zapatero!* (2005), ostra kritika sodobnih italijanskih medijev. Vprašanje, kaj storiti, da bi spremenili stvari, je sledilo samo od sebe. Odgovor – »ponovno vzpostaviti stik z realnostjo« – je moto njenega naslednjega filma, *Sympathy for the Lobster*.

Izhodišče filma je aktualna italijanska situacija. Avanzi je bil popularen humoristični tv-šov, podoben *Top listi nadrealistov* (Miroslav Mandić, 1984–1991), ostra politična satira, ki je bila, kot pravijo »zadnja priložnost popolne svobode za komike«, ker je »politike tistega časa bolj skrbelo, da ne bodo šli v zapor, kot pa to, kaj se je dogajalo na televiziji«. Leta 2007, torej 15 let kasneje, se ključni akterji tega programa zberejo v vasi Su Pallosu na Sardiniji. Pripravljajo javno prireditev, zabavni spektakel, da bi z njim podprli lokalne ribiče, ki so v velikih težavah zaradi opustošenja morja. Med ribiči je tudi Gianni Usai, nekdanji delavec Fiata in nekdanji sindikalist, človek na mestu, ki je vedno pripravljen braniti delo svojih tovarišev. Prav on je

glavna motivacija igralski ekipi in Sabini Guzzanti kot režiserki spektakla. Zato je toliko bolj šokirana, ko uro pred premiero, ko je publika že napolnila amfiteater v Cagliariju, Usai pride k njej in ji pove, da si vsega tega ni tako predstavljal, da so komiki šli predaleč in da si ne more privoščiti, da bi bil z njimi.

Komiki so pri projektu sodelovali prostovoljno, prepričani, da bodo pomagali ribičem, svojim sonarodnjakom. Toda, ali ti to sploh hočejo? Eno je vprašanje odgovornosti umetnika, intelektualca, do sodobnosti, prihodnosti, do sodržavljank in sodržavljanov. Drugo je, ali ti sploh hočejo, da je karkoli drugače, kot je. In še eno presenečenje – spektakel vseeno izpeljejo, mimo je, v ozadju zveni aplavz, ko Sabina Guzzanti v kamero pove, da spektakla ni bilo. Nič od tega se ni zgodilo. Gledali ste igrani film. Igrani dokumentarec, *mokumentary*.

Ni toliko pomembno, da Guzzantijeva pokaže, kako je dokumentarec žanr, ki ga je mogoče inscenirati, uprizoriti, odigrati – nenazadnje je njeno izhodišče, da to doživljamo vsi, morda italijanska javnost toliko bolj očitno, ko se nam ob poročanju o aktualnem političnem dogajanju zdi, da prisostvujemo dobro zrežirani predstavi. Pomembno je, da to prav ničesar ne spremeni. Potreba po dokumentarcih, ki niso odigrani in jim lahko verjamemo, ostaja. Guzzantijeva ponazorila, ne z opisovanjem, temveč prek gledalske izkušnje vsake posamezne osebe v občinstvu, da so gledalke in gledalci sami del sveta, v katerem ničemur več ne morejo verjeti – ne zato, ker bi bile podobe po naravi varljive, temveč ker je taka družba, kultura, v kateri živijo. Meja med igranim in dokumentarnim ni naravna, je družbena, kulturna, in kot kultura in družba jo tudi potrebujemo, če naj skupno življenje sploh ima smisel.

Nobeno naključje torej ni, da problematiko meje med fikcijo in dokumentarcem, procese njenega padanja in vnovičnega utrjevanja zastavljajo filmi, ki prihajajo iz (tako ali drugače) obrobni kinematografij. To počno z različnih gledišč, skupaj pa dokazujejo, da transformacija filmskega jezika v digitalnih pogojih temelji na spoznanju, da je meja med igranim in dokumentarnim del razmerij oblasti in zato preveč dragocena, da bi jo pustili pasti. Le boj za interpretacijo postaja vse bolj intenziven in nujno je sodelovati v njem.

#### Viri:

Tilman Baumgärtel, Lav Diaz: "Digital is liberation theology." (intervju)

<http://www.greencine.com/central/lavdiaz>

Gabe Klinger, Glauber Rocha

<http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/05/rocha.html>

Giovanni Ottone, A Venezia l'omaggio a Glauber Rocha, na

<http://musibrasil.net/articolo.php?id=1997>

Tempo Glauber (uradna stran o Glauberju Rochi)

[http://www.tempoglauber.com.br/english/f\\_idade.html#dois](http://www.tempoglauber.com.br/english/f_idade.html#dois)