

ETIKA KOT NAGRADNO VPRAŠANJE

POROČILO Z MEDNARODNEGA FESTIVALA DOKUMENTARNEGA FILMA V AMSTERDAMU. V PRVEM PLANU SO BILE ČLOVEŠKE ZGODBE, KI JIH V RAZLIČNIH RAZMERJIH SOUSTVARJATA SOČUTJE DO DEPRIVILEGIRANIH, BOLNIH, REVNIH, OBARVANIH IN OSTALIH »DRUGIH« TER INTERES POLITIKE IN FILMSKEGA POSLA.

SAŠKA GOROPEVŠEK
SAMO DEKLEVA

Že lani napovedana selitev festivalskih lokacij je zaznamovala jubilejno, dvajseto izdajo Mednarodnega festivala dokumentarnega filma v Amsterdamu (IDFA), ki se je po novem odvijala okoli Rembrandtovega trga. Dvajset let po tistem, ko je Ally Derks kot direktorica festival zasnovala z eno tekmovalno sekcijo, imenovano Movies That Matter, se lahko najbrž samo staroste filmskokritičnega posla vprašajo, ali množica žirij in kategorij pomeni, da nekateri filmi niti niso tako zelo pomembni. Ally Derks ohranja festivalsko programsko usmeritev k filmom iz kategorije »človeških zgodb« oziroma »human interest stories«, ki jih v različnih razmerjih soustvarjata sočutje do deprivilegiranih, bolnih, revnih, obarvanih in ostalih »drugih« ter interes politike in filmskega posla.

Oboje v konjunkciji oblikuje socialne zgodbe s kančkom sočutja, ki so včasih daleč od socialno zavdnega. Ker festival IDFA datumsko zajema tudi mednarodni dan boja proti aidsu, je moč dokumentarnega filma pri spodbujanju prodaje in potrošništva na festivalu najbolj izražena prav v dokumentarjih človeških zgodb. Tako so filmske podobe včasih le eden od pristopov h gledalčevi izkušnji, njen pomembnejši del pa je zbiranje prispevkov in prodaja simbolnih artiklov fundacij, ki zbirajo sredstva na račun obolelih otrok. Spodbujanje potrošništva skozi prodajo človeških zgodb je seveda tesno povezano z manipulacijo gledalca, kar pa odpira vprašanja etičnega v filmskem ustvarjanju. Avtorski pristop je najbrž tisto gonilo, ki

lahko preseže žanrske omejitve in ekonomske determinante, vnaprej določene s produkcijskimi pogoji, in v ospredje postavi umetniško – estetsko, etično in spoznavno – izkušnjo. Največkrat to stori tako, da svojo etično dilemo, prisotno ob nastajanju dokumentarnega filma, avtor najde tudi v subjektu in jo tako vcepi v film.

Britanska dokumentaristka Kim Longinotto, nagrajena s cannsko palmo za film *Sisters in Law* (2005) in z britansko nacionalno nagrado BAFTA za film *Divorce Iranian Style* (1998), kot opazovalka predstavlja sočutje in etične dileme svojih subjektov. Svoj novi dokumentarec *Hold Me Tight, Let Me Go* (2007), za katerega je prejela tudi posebno nagrado Joris Ivens žirije IDFA, je posnela na povabilo producenta Rogerja Graefa, specialista za kriminalistiko v britanskih nigranih televizijskih formah in člana nadzornega odbora šole Mulberry Bush, v kateri je film tudi posnet. V njem Longinottojeva opazuje otroke z vedenjskimi motnjami, vključene v dveletni izobraževalni proces, skozi katerega se odvajajo agresivnih in nasilnih izpadov ter učijo novih vedenjskih vzorcev, ki bi jim omogočili postopno integracijo v običajne izobraževalne institucije in družbo.

Film se na zahtevo producenta nanaša na legendarni francoski dokumentarni film o vzgoji otrok *Biti in imeti* (Être et avoir, 2002) Nicolasa Philiberta, ki so si ga ogledale množice učiteljev in je postal vzorčni model za pedagoge. Kot je nastopajočim v filmu povedala

režiserka Longinotto, je snemala film o otrocih, ki ga bodo gledali odrasli, da lahko zaradi tega morda kdaj drugače ravnajo v odnosu do svojih otrok. V izobraževalni instituciji, ki ima dvakrat več zaposlenih kot gojencev, s fizičnim posredovanjem skušajo vzpostaviti možnost dialoga. Vzgojitelji otroke držijo trdno za roko, dokler se ne umirijo in so se pripravljene pogovarjati. Naturalistični posnetki kažejo vse plati življenja v vzgojnem centru. Podobno kot njen francoski vzornik se režiserka v vzgojnoizobraževalni proces ne vključuje neposredno, čeprav prisotnost kamere zagotovo vpliva nanj. Nekateri otroci pred kamero nastopajo ali pa se pred njo odpirajo, kakor se vzgojiteljem še niso. Razkrivajo se osebne zgodbe iz njihovega kratkega otroštva, v odnosih s starši, ki otroke med procesom obiskujejo, pa tudi vzroki za čustvene travmatske izkušnje, zaradi katerih so otroci razvili tako nasilne oblike vedenja.

Ob tematskih podobnostih, torej predstavljanje izjemnega pedagoškega dela v zaprtem okolju, do katerega gledalec sam nima neposrednega dostopa – pravzaprav gre za *homage* izjemni šoli, sta se Graef in Longinottojeva po francoskem predhodniku zgledovala tudi pri organizaciji snemanja filma – dolgoročno spremljanje z minimalno filmsko ekipo –, ki sta jo pri *Hold Me Tight, Let Me Go* sestavljali Longinottojeva in tonska mojstrica Mary Milton. Kljub nekaterim vizualnim podobnostim, npr. z izbiro statičnih kadrov, posnetih iz roke, se je Longinottojeva zavestno odmaknila od svojega predhodnika. Stični kadri se pri



Encounters at the End of the World



Mechanical Love

njej ne končajo ob neprijetnem trenutku – ko otroci pljuvajo, brcajo in udrihajo po vzgojiteljih –, ampak v njih vztraja do meje gledalčeve čustvene vzdržljivosti. Kamera aktivno sledi dinamičnim pedagoškim procesom in ne dopušča prostora za diskreten umik, ki ga zaznamujejo panoramski posnetki pri Philibertu. Gledalčevo priložnost za odmik od čustveno napete vsebine nadomeščajo umirjeni kadri čistilk, ki skozi ves dan pospravljajo za burnimi gojenci.

Številna etična vprašanja odpira tudi film *Mechanical Love* (2007) danske režiserke Phie Ambo, nagrajene skupaj s Samijem Saifom za celovečerni dokumentarni film *Family* (2001) na festivalu IDFA 2001. V njenem zadnjem mednarodnem koprodukcijskem dokumentarcu, tudi uvrščenem v osrednji tekmovalni program festivala, danska filmska ekipa prodira v svet naše resničnosti in naše prihodnosti. Predstavlja generacije ljudi in androidov, genoidov ter drugih replikantov. Babice in dedki v domovih za ostarele v Nemčiji, Italiji in na Danskem se soočajo z robotki, ki slišijo na ime Paro, s ponavljanjem pa se lahko »privadijo« tudi na izbrano novo ime. Plišaste robotske igračke, ki se odzivajo na glas in dotik lastnika, so novi medicinski pripomočki za spodbujanje možganske odzivnosti ostarelih ljudi, izumil jih je japonski znanstvenik Takanori Shibata. Na drugem koncu sveta se japonski profesor Hiroshi Ishiguro v razvojnem laboratoriju robotike s skoraj filozofskega stališča ukvarja z vprašanji repliciranja človekove osebnosti, mimike in fizičnega videza

ter ustvarja robotsko kopijo svoje družine.

Film *Mechanical Love*, ki bi mu po izboru tematike lahko rekli poljudnoznanstveni dokumentarec, predstavlja tudi japonske raziskave na področju razvijanja genoidov, človeških replikantov. Toda to bi bila preveč površna oznaka, film namreč odpira vprašanja, ki si jih človek ne zastavlja vsak dan (morda tudi nikoli), in se vizualno, zvočno in tematsko podaja v detajle, ki jih pozna le malo ljudi. Drobcji emocij, ki jih predstavljeni posamezniki razvijejo do strojev, nadomeščajo manjkajoče polje čustev do soljudi ali drugih živih bitij. To je tudi tema filma, ki prevprašuje, zakaj je človek človek in katere lastnosti delajo človeka. Japonski znanstvenik Hiroshi Ishiguro preverja, ali njegova mimika in karakteristike, ki jih vgradi v svojega replikanta, lahko podajo odgovore na vprašanja o lastni biti. Režiserka Ambo stilistično zoperstavlja detajle robotov in panoramske totale s posnetki narave, z menjavami obenem vzpostavlja in presega delitev na umetno in naravno. Kot je režiserka povedala po projekciji filma, imajo roboti takšna in toliko čustev, kolikor jim jih pripišemo ljudje v svojem odnosu do njih, podobno kot velja za domače živali. Njeno izjavo bi lahko prevedli v tezo filma, da pravzaprav predstavlja človeška čustva do robotov – od uporabnika do kreatorja.

Ljudje, ki so skeptični do uporabe tehnologije v zdravstvene namene, so v filmu ostali nezastopani – morda tudi zato nekaj odzivov iz občinstva, ki je pogošalo negativna ali vsaj zadržana stališča do predstavljene tematike. Režiserka je naravno našla v

nenaravnem, toplino v hladnem, osebnost v stroju. V mehanskih proizvodnih procesih sestavljanja robotov na tekočem traku ali v laboratoriju raziskovalca, ki v namene svoje raziskave žrtvuje celo odnos do lastne hčerke, opazujemo hladen, umeten izvor robotov. V razgretih diskusijah inženirjev in kreatorjev ter v toplih ali frustriranih odnosih uporabnikov do »zdravstvenih« robotov pa z režiserko najdemo toplino človeškega izkustva. Ta človeška čustva so naravna. Vprašanje, ki si ga profesor Ishiguro ne zastavi, zastavi pa mu ga režiserka, je, ali pri deklici stik z očetovim replikantom lahko pusti trajne posledice.

Posledice travmatske izkušnje kanibalizma sredi zasneženih Andov raziskuje francoski film *Stranded* v Urugvaju rojenega režiserja Gonzala Arijona, ki je prejel tudi nagrado Jorisa Ivensa za najboljši celovečerni dokumentarec festivala IDFA 2007. Mehiški režiser je za novo rekonstrukcijo zgodbe o urugvajski ragbi ekipi, ki je pred 35-imi leti po letalski nesreči preživela 10 tednov ujetništva v neprehodnem gorovju, uporabil posnetke s tiskovne konference ob odkritju preživelih, njihova osebna pričevanja na kraju nesreče in igrane prizore, v katerih nastopajo njihovi sinovi.

Igrani dokumentarec je Arijon naslovil po istoimenskem filmu o antropološki odpravi v Afriko, med katero je nizozemska ekipa naletela na afriško kanibalistično plemo, saj je za snemanje svojega filma namenoma kupil kamero, s katero so bili posneti prizori nizozemskega antropološkega dokumentarca. Zgodba o



Stranded



Hold Me Tight Let Me Go

kameri po besedah Petra van Buerena, filmskega kritika pri časopisu *De Volkskrant*, napotuje na enega prejšnjih festivalov IDFA, na katerem je bil štiriurni film v nedokončani verziji prvič predvajan ter po dveh urah in štiridesetih minutah prekinjen na točki, ko je objokani režiser stopil pred občinstvo in povedal, da je na tem mestu poglavarka plemena svojim pripadnikom

Spodbujanje potrošništva skozi prodajo človeških zgodb je seveda tesno povezano z manipulacijo gledalca, kar pa odpira vprašanja etičnega v filmskem ustvarjanju.

naročila, da ubijejo, skuhamo in pojedemo kamermana.

Gonzalo Arijon se je snemanja dokumentarca o kanibalizmu lotil spoštljivo in dostojno, zagotovo pa ne gre zanikati spektakla v njem, zato bi težko izpostavljali avtorjevo etično dilemo ob ustvarjanju. Arijonov projekt je bil zamišljen in predstavljen kot film o kanibalizmu že leta 2005 na IDFA »pitching« Forumu pred areno potencialnih koproducentov in sofinancerjev. Z nakupom »kanibalske kamere« je za promocijske namene še dodatno vzpodbujal vrvenje kaotičnih in etično vprašljivih govoric o kanibalističnem filmskem projektu. Tako je etično vprašljiv tudi njegov učinek.

Med pomembnejšimi filmi osrednjega tekmovalnega programa z avtorsko etično samorefleksijo je bilo nedvomno Herzogovo vnovično »iskanje konca sveta, dokler ta še obstaja«, v filmu *Encounters at The End of the World*. S svojim zadnjim filmom je Herzog prvič sploh tudi osebno obiskal festival. Njegov film starejšega datuma *Človek grizli* (*Grizzly Man*, 2005) je bil uvrščen v retrospektivni program najboljših filmov po izbiri občinstva ob 20-letnici festivala IDFA.

Kot pravi Herzog sam, se je odpravil na Antarktiko, da bi si poglobljeval, od kod so prispeli fascinantni podvodni posnetki njegovega prijatelja, glasbenika in znanstvenika Henryja Kaiserja, ki jih je uporabil v filmu *Divje modro onostranstvo* (*The Wild Blue Yonder*, 2002). Modrina omenjenih posnetkov Herzoga prepriča, da gre na Antarktiko, kjer ga preseneti, da je Antarktika videti pravzaprav kot malomeščanska lunarna baza, podobna sivim nakupovalnim središčem z bowling centrom. Herzoga fascinirajo le njeni prebivalci. Polna je sanjačev, večnih popotnikov in ekscentričnih znanstvenikov, ki razmišljajo – podobno kot on sam – o metafiziki in robu človeškega izkustva. Skupaj z njimi se v ledeno pokrajino odpravlja iskat fascinantne filmske podobe.

Panoramske posnetke zamrznjenega roba sveta podlaga z donečo klasično in ljudsko glasbo bolgarskega izvora ter značilno lastno off naracijo, ki povezuje podobe v splet osebne izkušnje, resničnosti in fikcije, v katerem se stapljajo informacije praktične in mitske vrednosti. Dramatizirani prizori, ki jih po

Herzegovih navodilih odigrajo kar nastopajoči sami (glacieristi leže na ploskvi poslušajo pokanje ledu, voznik največjega avtobusa na svetu ponosno boža gume svojega vozila ipd.), začinijo film s karakternim humorjem najdenih protagonistov. Etično razsežnost zapolnjuje tudi presunljiva zgodba samomorilskega pingvina, korakajočega v gotovo smrt proti planinam v središču ledene plošče, stran od njegove jate in stran od morja, ki ga hrani, čeprav je Herzog s producenti pred odhodom izpogajal, da film o Antarktiki nikakor ne bo film o živalih in da v njem ni prostora za te kosmate ptice. Tudi pingvini iščejo rob našega sveta, celo za ceno gotove smrti.

Herzog je na javnem pogovoru v okviru programa IDFAcademy poskrbel za provokativen javni napad na dokumentarne filmske ustvarjalce, ki vneto zagovarjajo *cinema verité* pristop. Prikazovanje igranih prizorov in podajanje neresničnih izjav zanj ne pomeni laži, temveč intenziviranje resničnosti. Morda bi torej festival IDFA, tudi ob letošnjih zapletih, ki so spremljali objavo njegovih rezultatov, lahko premislil svojo tradicionalno nagradno igro, ki spremlja glasovanje občinstva – v njej gledalci iščejo in najdejo nepravilnosti – v njej gledalci iščejo in najdejo nepravilnosti oziroma »fake« dokumentarec – in občinstvu postavi druga vprašanja.