

Naš ljubi mesec avgust

Samooznačena fikcija na lovu za dokumentarno realnostjo

Katja Čičigoj

»Film je 24 laži na sekundo v službi resnice, ali v službi poskusa iskanja resnice,« pravi Michael Haneke večkrat v intervjujih. Izjave seveda ne gre posplošiti na celotno zgodovino filmske produkcije; kljub temu pa se zdi, da ni zgolj primerna oznaka za Hanekejevo (samo)razumevanje filmske ustvarjalnosti, ampak jo je moč raztegniti na vrsto sodobnih del, ki zanimivo prevprašujejo mejo med igranim in dokumentarnim, med fikcijo in realnostjo. In malokateri počne to tako radikalno kot film portugalskega režiserja Miguela Gomesa *Naš ljubi mesec avgust* (Aquele Querido Mês de Agosto, 2008).

»Danes smo del filma,« že uvodoma napove radijska napovedovalka, ki v studiu gosti filmsko ekipo Miguela Gomesa. Ta je prišla v majhno portugalsko mesto, da bi posnela film o dogajanju v njem v času lokalnega glasbenega festivala. Zaradi produkcijskih pogojev – pičlih finančnih sredstev – ali pač zaradi koncepta, se je režiser odločil, da bo posnel fiktivno zgodbo, ki bo dokumentarna podoba kraja: vloge bo zaupal lokalnim prebivalcem, snemal na lokaciji, brez scenarija, z improviziranimi dialogi. Prav tak film (nekega drugega režiserja) je tudi svečano predvajal lokalnemu prebivalstvu, ki je v njem ponosno nastopalo. Ta film v filmu je zrcalna podoba režiserjeve namere; pa tudi nekakšen odmev posebnega pristopa, ki ga je večkrat moč zaslediti pri mlajši generaciji filmskih avtorjev kot *Polovična cena* (Demi-tarif, 2004, Isild Le Besco), *Ob cesti majhen otrok* (Pitkin tietä pieni lapsi, 2005, Susanna Helke in Virpi Suutari) itd., ki se napajajo pri preverjenih metodah avtorjev novega vala, s katerimi so ti svojim

mojstrovinam dali digniteto realistične verodostojnosti (npr. dolgo prezrti film Agnès Varda, ki je utrl pot novemu valu, *Vas na obali* (La pointe-courte, 1954), ki je tako kot Gomesov tudi film o ljubezenskem paru v malem mestecu, v katerem sodeluje lokalno prebivalstvo). To, po čemer se Gomesov film loči od »neo-novovalovskih« filmov, ki jih morda tudi parodira, je to, da vsebuje svoj lastni *making-of*: od postavitve uvodne špice s podirajočimi se dominami, do zasedbe naturščikov, snemanja, pogovorov filmske ekipe o produkcijskih težavah itd. Vključitev okvirja snemanja filma o ljubezenski zgodbi mladih vaščanov v sam film izpostavlja fiktivnost pristopov, ki težijo k čim večjemu videzu pristnosti.

A Gomesov film tudi ni le še eden v vrsti filmov o snemanju filma – ekipa, ki snema film, je resnična Gomesova ekipa, ki je v trenutku, ko se pojavi, snemala par in lokalne glasbenike, ki jih nato gledamo. In tudi ni le še en avtoreferencialni film, tudi izpostavitve nastanka prek posnetkov lastnega snemanja je znan postopek legitimacije verodostojnosti filmske realnosti, od Vertovovega *Moža s kamero* (Čelovek s kinoapparatom, 1929) do Godardovega slavnega imperativa ujeti Resnico, ki se v film vpiše »24-krat na sekundo«; resnična podoba realnosti je zgolj podoba, ki vključuje lastno nastajanje. In vendarle je že ameriški *cinéma vérité* – npr. *mockumentary* David Holzman's *Diary* (1967, Jim McBride) – pokazal, da je tovrstna realnost neulovljiva: režiser, ki poskuša dokumentirati lastno življenje z dokumentiranjem tega dokumentiranja, paradokсно sprevidi, da to postaja vse bolj igrano, zrežirano, fiktivno.





Tudi Gomesovo snemanje lastnega snemanja se v zaključni sekvenci neizprosno razgali v lastnem fiktivnem nastanku. Ko se režiser, ki hoče v film vključiti »zgolj zvoke, ki so zares tam,« torej posnete na lokaciji, prereka s tonskim mojstrom, ker je na posnetkih tudi festivalska glasba, ki ni z lokacije, po zagotovilih mojstra pa tudi naknadno zmontirana ne, v domnevno »pristno« realnost nenadoma vdre prav ta, torej fiktivna »fantomska« glasba, o kateri se prerekajo. Ta *kratki stik*, kakor ga je David Lodge¹ utemeljil v postmoderni literaturi, nenadni prehod med dvema ravnema pripovedne realnosti (npr. vstop avtorja v fiktivno pripoved), radikalno zamaje mejo med realnostjo in fikcijo, saj izenači prej deklarirano fiktivno (in v tem primeru parodirano) raven igranega filma s pretenzijo po pristnosti z resnično ravno svojega snemanja. Zdi se, da tudi filmi o lastnem snemanju ne uidejo Gomesovi humorini (avto)ironično-parodični osti.

Toda če igrani film kljub rabi naturščikov in izvirnih lokacij ostaja fiktiven, kako lahko dokumentarni film, ki se od nekdaj ni omejeval zgolj na arhivske posnetke, temveč je posegal tudi po igranih rekonstrukcijah za večjo nazornost prikaza, še utemeljuje lastno dokumentarnost? Ali je še kje mesto za (Godardovo ali ne) Resnico v filmu? Kje se izgubi Realno med specifičnim medijem filmske kamere, v vrtincu montiranih podob?

Morda gre sledove Resnice iskati ravno v nenehnem prevpraševanju te meje med fiktivnostjo filma in realnostjo tega, kar beleži. Radikalno samo-izpraševanje lastne nastalosti v Gomesovem filmu se danes nakazuje kot pogosta smer tako v žanrskem kot dokumentarnem filmu. Že omenjeni Haneke nenehno zabrisuje mejo med realnostjo in fikcijo, npr. z enakostjo vizualne podobe filma v filmu in domnevne realnosti v filmu *Skrito* (Caché, 2005), z eksplicitnimi kratkimi stiki, z nagovori publike in *video rewindi* gledane podobe v filmu *Funny Games* (2007); in s tem postavlja gledalca v situacijo negotovosti, ko ne zna več določiti statusa posameznih ravni filmske naracije. Prav tako vse več sodobnih dokumentarnih filmov vključuje lastni *making-of*, npr. film tajvanske režiserke

1 Glej: Lodge, David: *The Modes of Modern Writing*. London: Edward Arnold, 1989.

Anoche Suwichakornpong, *Ljubezen* (Jai, 2007) o uporabi tajvanskih delavk v tovarni džinsa, ki se začne s komentarjem ekipe, da je pogled v kamero uničil film in zaključil prav s tem pogledom. Tako izkaže pristnejšo podobo dokumentirane realnosti kot pa filmi, ki skušajo s pomočjo visoke tehnologije zabrisati prisotnost kamere v okolju, ki ga dokumentirajo, a kljub skrbnim pripravam in natančni režiji zapadejo v očitne narativne žanrske vzorce. Kot npr. razvpiti *Nomadi neba* (Le peuple migrateur, 2001), domnevno najbolj realistični dokumentarec o pticah selivkah, ki je nastal z njihovo skrbno dresuro in zvočno-vizualnimi manipulacijami.²

In vendarle Gomesov film vztraja v neumornem poskusu beleženja realnosti in postaja »kartografija stvarnosti,« od-slikava neke družbene realnosti prek narativnega filmskega prikaza, kakor realistično referencialnost v sodobnem filmu razume Frederic Jameson.³ Lahko bi rekli, da se Gomesov film podaja na nemogočo nalogo popolnega kartografiranja, ki skuša na zemljevid zabeležiti tudi sebe, če naj si izposodimo Borgesovo metaforo.⁴ A tako kot je popolni zemljevid, ki vsebuje tudi sebe in tako tudi svoj zemljevid ... *ad infinitum* neskončni regres, antinomija, ki je ni mogoče udejanjiti-narisati, temveč lahko o njej zgolj beremo v zgodbi, tako tudi Realnost v Gomesovem filmu ostaja zgolj tematizirana in prevprašana, a nikoli ne more biti dokumentirana. Pristna dokumentarna podoba kraja in prebivalstva, ki jo skuša ujeti avtor, se nam seveda apriori izmika, a o njej kljub vsemu ne preneha govoriti. Kot pravi član ekipe v zaključni sekvenci Gomesovega filma: »Našli smo rešitev ... Še naprej bomo snemali zvoke, ki nimajo nikakršne povezave z ostalim.«

2 Glej: Matic Majcen: »Antropocentričnost podobe: percepcija, znanost in Nomadi neba« V *Dialogi*, 9-2008.

3 Glej: Jameson, Frederic: *Postmodernizem*. Ljubljana: Problemi-Razprave, 1992.

4 Glej: Borges, Jorge Luis: *Druge raziskave*. Ljubljana: Literatura, 1995.

Ekran.si
Revija za film in televizijo

**filmske novice, zanimivosti,
tv priporočila ...**