

DEL 2: medier, film & politisk filosofi

Servile rappere?

Det franske hiphop-miljøet er delt i to: De som støtter forstadsopprøret og de som hyller Frankrike ukritisk.

Se side 17



Fra Albert Serras *El cant dels ocells*. © Shellac

Dokumentarisk fiksjon

CANNES 2008: Trenger vi skillet mellom dokumentar og fiksjon. Sideprogrammet på årets Cannes-festival viser tegn på en ny generasjon filmskapere og en ny film som verken ser skillet som relevant eller reelt. For denne nye filmen dreier det seg snarere om å skape former og metoder for å utforske virkeligheten så vel som filmmediet på nye måter som er best mulig tilpasset fortellingen eller fenomenet som tas opp. Den nye filmen finner nettopp sin vitalitet i å ligge tett på en virkelighet som er vanskelig å fange inn.

CYRIL NEYRAT

Filmkritiker, Cahiers du Cinéma.

Et første postulat: fram til i år har det nærmest vært en bemerkelsesverdig begivenhet hvis en dokumentarfilm ble valgt ut til konkurranseprogrammet til filmfestivalen i Cannes. Et andre postulat: vanligvis er det ingen som lar seg narre av bredt proklamert som den virket opplagt. Når det gjelder filmkunstens livskraft, var det ikke noe å utsette på den i år. Sikkert og visst er den gjennomsnittlige kvaliteten på filmene som ble vist i år langt over filmene som har deltatt i tidligere utgaver av festivalen, men det som særlig peker seg ut er at mange av filmene har oppnådd denne høye kvaliteten gjennom å utforske former og metoder på en dristig måte, som viser forakt for sjangerkrav og narrative koder.

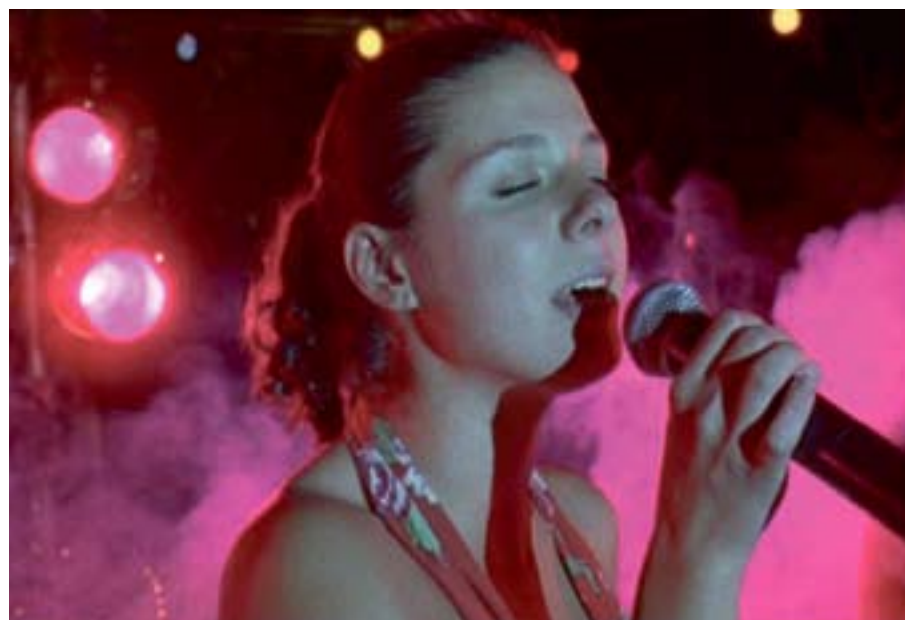
Grensen mellom fiksjon og dokumentar har blitt åpnet opp

Disse to konstateringene er i grunn to sider av samme sak: Grensen mellom fiksjon og dokumentar har blitt åpnet opp. At disse merkelappene i dag er utdaterte, er både et tegn på og hovedårsaken til vitaliteten til en større del av filmkunsten som ble vist i utstillingsvinduet i Cannes. Hvis denne tendensen viser seg også neste år, må vi konkludere med at noe har skjedd med filmen, at grenser er i ferd med å forskyves, at nye territorier åpner seg for en kunstform som har våknet til liv igjen. Dette er et vedvarende fenomen i film-

historien: de estetiske gjennombruddene har ofte skapt nye allianser mellom dokumentar og fiksjon, eller – for å bruke filosofen Jacques Rancières mer presise begreper – en ny forbindelse mellom det estetiske og det poetiske regimet, mellom registreringer av den sanselige verden og sammenkjedningen av historier.¹

Dette er ikke en ferd mot fiksjonen, men en vågal og vellykket utforskning av fiksjonens nullpunkt

Det er nytteløst å forsøke å definere denne nye alliansen, fordi (dette er den andre gode nyheten) den lar seg ikke redusere til en unik oppskrift, den angir ingen skoledannelse. Den er forskjellig fra den ene filmen til den andre, som hver for seg manifesterer samme formmessige frihet, samme beslutning om å finne sin egen framgangsmåte – å ikke se på ferdigstillingen av en film som et mål i seg selv, drivet av en indre en vilje til kunst, men snarere som middel for en utforskning, for en erfaring som kommer fra utsiden. Albert Serras *El cant dels ocells* (Fuglens sang), Miguel Gomes' *Aquele Querido Mês de Agosto* (Denne kjære augustmåned) og Raya Martins *Now Showing* – de tre spydspissene i dette gjennombruddet ble vist på rekke og rad i det uavhengige sideprogrammet (Quinzaine des réalisateurs), som med minimal nostalgi feiret at det var førti år siden det ble opprettet etter Cannes-tumultene i mai 68. Tre pluss en, ettersom valget om å feire jubileet med *Milestones* viste seg å harmonere svært godt med programmets mest radikale tripplett. I 1975 skapte Robert Kramers film en ny allianse mellom dokumentar og fiksjon som åpnet et erfaringsfelt for rollefiguren som få filmskapere har klart å gjøre etter ham.² Over tretti år senere framstår Miguel Gomes, Raya Martin, og i litt mindre grad, Albert Serra på hver sin overbevisende måte som Kramers arvtakere.



Fra *Aquele Querido Mês de Agosto*. © Shellac

EN FILM SOM bærer fanen høyt for denne nye alliansen er *Aquele Querido Mês de Agosto* av portugiseren Miguel Gomes. Hvis Gomes hadde klart å filme manuset han skrev sommeren 2006, hadde hans andre langfilm kanskje lignet mer på *A Cara que Mereces* (2004), hans bemerkelsesverdige første langfilm, med dens overflatiske vågemot og forføring. Men et utstrekkelig budsjett og en ufullstendig casting gjorde at han valgte å smelte sammen forberedelse og ferdigstilling, sondering og filming, å blande filmen sammen med forarbeidet. Sammen med filmteamet sitt drar Gomes til Arganil, en fjellregion midt i Portugal, for å lete etter skuespillere som passer til rollefigurene i fortellingen hans: en forelsket trio bestående av en far, hans datter og fetteren hennes, som alle er medlemmer av en lokal revygruppe. Gomes avgjørende intuisjon var å ikke bruke storyboardene som han hadde lagd i løpet av forarbeidet, som materiell for den planlagte fiksjonsfilmen, men å knytte filmens utvikling nært opp til innspillingens virkelighet ved å erstatte den opprinnelige fortellingen med fortellingen om det lange forarbeidet: som en ferd mot fiksjonen. Selv om filminnspillingen dukker opp i regelmessige intervaller, er det aldri den gamle dybden i et «bilde i bildet», men overflaten til en fortelling underlagt et absolutt immanensprinsipp: jakten på skuespillere og livene til rollefigurene, små lokalhistorier og store sentimentale intriger, sømløst sammenflettet av en ubegripelig intelligent montasje. *Aquele* er en muterende film, i den forstand at dens egentlige fortelling dreier seg om dens egen kontinuerlige mutasjon: et kaleidoskop av dokumentariske skisser, poetiske lysglimt og konsertopptak kondenseres gradvis til en fiksjon med rollefigurer. Montasjen går umerkbart fra det estetiske regimet til det poetiske regimet, fra en formløs sammenstilling av heterogene fragmenter til kjærlighetsintrigens lineære sammenkjedning. Operasjonene har noe mirakuløst over

seg, siden man ikke merker overgangen: Man ledes langs det som virker som en gledesbetont poetisk avsporing, man tror man hopper fra den ene samtalen til den andre på grunn av Gomes briljante montasjer, og plutselig befinner man seg midt i en fiksjon, ansikt til ansikt med rollefigurer som har dukket opp fra intet. Alkymien til dokumentaren og fiksjonen i *Aquele* har noe mirakuløst over seg. Man må se filmen på ny, vende sakte tilbake til den, uten å være sikker på at man kommer i nærheten av å avsløre hemmeligheten.

Å VÅGE SEG BAKENFOR skillet mellom dokumentar og fiksjon innebærer at man utfordrer den sedvanlige pakten som inngås mellom personen, skuespilleren og rollefiguren han/hun skal legemliggjøre. I likhet med Gomes' film setter de to andre filmene i Quinzaines program i spill selve begrepet om rollefiguren gjennom å gjøre avstanden mellom den og skuespilleren minimal. *El cant dels ocells* bekrefter talentet og særegenheten til Albert Serra, som radikaliserer posisjonen han inntok i *Honor de cavalleria* (2006) ved trekke sine rollefigurer mot det ubestemmelige. Fiksjonen er den mektigste og samtidig den svakest: Tre vise menns flakkende vandring gjennom storslåtte landskap på vei til Jesu krybbe. De vise menn er kledd i kostymer, men har ikke navn, og de har ingen personlighetstrekk eller egenskaper som skiller dem fra amatørskuespillerne som gestalter dem (som er de samme som i *Hono de cavalleria* i tillegg til faren til mureren som spiller Sancho). I *El cant dels ocells* er det ingen roman som forlenger de hverdagslige handlingene og sparsomme trivielle utsagnene til de tre omflakkende vise mennene inn i fantasien og utover lærretet. Filmen er tomt for ethvert innhold, men bæres likevel oppe av en stor tro på fiksjonen og rollefigurene. Dette er paradokset og den teoretiske gåten i en film uten narrativ eller psykologisk dybde, en sammenkjedning av fantastiske

grafiske overflater befolket av det rent burleske nærværet til amatørskuespillerens kropp. Der *Honor de cavalleria* ga liv til disse rollefigurforstretene med en romantisk kraft, nøyer *El cant dels ocells* seg med å framføre dem og satser på at det er tilstrekkelig for at vi skal tro på rollefigurene. Dette er ikke en ferd mot fiksjonen, men en vågal og vellykket utforskning av fiksjonens nullpunkt.

Kun en hybridformsynes å være i stand til å rekonstruere erfaringene med det sosialistiske eksperimentet

DEN TREDJE STORE filmen i Quinzaine-programmet er verket til en filippinsk filmskaper på knappe 20 år. Med sine to første langfilmer – som i i fjor og i forfor ble vist på den internasjonale dokumentarfilmfestivalen i Marseille – imponerte Raya Martin med sin historiske styrke, politiske modenhet og estetiske selvstendighet i filmer som latterliggjorde begrepene «fiksjon» og «dokumentar». Hans nyeste film åpner i all enkelhet opp et utforsket felt for filmfortellingen. *Now Showing* er skrevet, spilt og tatt opp tett på dagliglivet, og åpner for en erfaring som ligger nært Gomes' film. Den framstår tilsynelatende som en samling enkeltstående opptak, som eksistensfragmenter fra et bestemt mikrokosmos, men gradvis bygges det opp en dramatisk spenning, og den utdypes umerkelig av en tidsmessig dybde, som skapes av en oppstilling av varighetsblokker som oppstykker den og gir den presisjon. Filmen er et bilde med to bildeflater, et diptyk, som knyttes sammen av montasjer av fragmenter av en filippinsk sort/hvit-film. Fra den ene lærretet til det andre forvandler en mystiske sorg en bekymringsløs ung jente i den første delen til en ung kvinne i den andre del som konfronteres med lidelsene og komplikasjonene i overgangen til voksenalivet. Tidserfaringen blir problematisert: Etter hvert som filmen utvikler seg, oppheves det umiddelbare øyeblikkets – som tålmodig utporsjonerer, men aldri forlates – virkning, og man blir urolig i påvente av en forsinket, utsatt mening. Martin ledsager denne forvandlingen av fortellingen med en bildemutasjon, som om hjemmevideos skjelling spontant fastsatte bilderamene og teksturene som resultat av den naturlige meningsfortetningen. En narreaktig spontanitet, en naturlig falskhed. Også her finnes det en lidenskapelig kritisk utfordring, som distributøren Shellac, i forsøket på å skape en tilpasset distribusjon for en slik film, vil måtte ta opp: Hva gjør at man tror på en fortelling? Hvordan konstitueres rollefiguren?

DET VIL VÆRE urettferdig å sette Quinzaines vågemot opp mot den antatte forsiktigheten til det offisielle programmet, men den friske vinden blåser helt inn i Palais des Festivals et des Congrès (der det offisielle programmet vises). Også her lykkes flere filmer takket være skapelsen av en fri forbindelse mellom dokumentarfilmens ambisjoner og omveien om fiksjonen (Laurent Cantets *Entre les murs*), eller omvendt (Eric Khoos *My Magic*). Men kun en film våger, som Quinzaines trio, å gå utenom de velkjente dramaturgiske formene, mot en ny plastisitet i begrepet om rollefigur: den tilsynelatende siviliserte *24 City*. Det han tidligere holdt atskilt i sine fiksjonsfilmer og dokumentarfilmer (*Platform* med *In Public, Still Life* med *Dong*), har Jia Zhangke nå smeltet sammen i én film. I den kinesiske byen Chengdu bygges en luk-susbolig på tomten til en gammel våpenfabrikk, som nylig ble lagt ned etter å ha fulgt det kommunistiske Kinas historie. Jia sier det: Kun en hybridform, som forener dokumentarens og fiksjonens styrker, synes å være i stand til å rekonstruere de forskjellige generasjonens erfaringer med det sosialistiske eksperimentet og revolusjonen. Med utgangspunkt i flere hundre timer med filma beretninger fra arbeidere på fabrikkene og innbyggere i bydelen, har han valgt, eller snarere skapt, åtte rollefigurer. Mens de fem mennene spilles av arbeidere som gjenskaper deres erfaring slik filmskaperen har reformulert dem, spilles de tre kvinnene av kjente skuespillere (Lv Liping, Zhao Tao, Joan Chen). Graden av fiksjon øker proporsjonalt med rollefigurens alder. 60-tallet blir brakt til liv av Lv Liping, som spiller en av arbeidene og framfører denne arbeiderens egen fortelling. I rollen til Joan Chen har Jia satt sammen fortellingene til flere kvinner som arbeidet på fabrikkene på 80-tallet. Den siste rollefiguren, dagens unge, moderne og ambisiøse kvinne – som spilles av Zhao Tao, som siden *Platform* har spilt i alle Jias fiksjonsfilmer – er skapt av bruddstykkene fra alle fortellingene, uten noen spesifikk dokumentarisk referanse. Som i *Aquele* forløper fortellingen som en ferd mot fiksjonen. Man ville forventet en omvendt bevegelse: at filmskaperen trenger fiksjonen for å forestille seg den fjerneste fortiden, men benytter seg av dokumentaren for å gjenskape samtidens Kina. Jia forsvaret klart sitt valg: Et enkelt fotografi av samtiden er ikke tilstrekkelig, han ønsker å fortolke og få fram tegn på hva framtiden vil bringe. Vi på vår side, ser frampeik om en framtidig filmkunst, som endelig har frigjort seg fra den gamle debatten om skillet mellom fiksjon og dokumentar og denne debattens ideologiske irritasjonsmomenter, og betrakter filmkunstens to motpoler som nødvendige midler for å skape former, fortellinger, rollefigurer uten merkelapper.

© Cahiers du Cinéma / norske LMD. Oversatt av R.N.

¹ Se særlig Jacques Rancière, *Partage du sensible*, La Fabrique, Paris, 2000. Red. ann.
² Se Cahiers du Cinéma, nr. 634.