

Jørgen Leth, zinemagile

“Film bat elkarren ondoan jarritako irudi sorta bat da. Ez da ez sekuentzia bat ez istorio bat, irudi sorta bat baizik, besterik ez. Irudi bakana irudien ordena baino garrantzitsuagoa da. Halako baieztapen baten azken ondorioa da irudiak begiak itxita elkar daitezkeela. Haien ordenamendua zori osagai handi bat kontuan hartzen duten arauen bidez erabaki daitezkeela. William Burroughsen antzera, uste dut zoria inspirazio iturri handia dela. Nire filmetan leku pixka bat uzten diot zoriari: filmatze garaian, baina maiz, baita edizio lanean ere. Modu desberdinez, gonbitea egiten diot zoriari jokoan sar dadin”.

–Jørgen Leth

This is my Working-Credo, which still holds

Jørgen Leth *Periferiak** topaketako gonbidatuetakoa bat izan zen. Lehenik, haren film desberdinenetakoa bi iritsi ziren: *66 scenes from America* eta *Haiti. Untitled*. Eta gero bera iritsi zen, eta aurkeztu *The Perfect Human*, bere lehen film labur arrakastatsua, eta *The Five Obstructions*, bere azken filma, bestearen remake boskoitza, zeinean Lars Von Trier Lethen irudi distiratsu, ia faustikoa, arrakalatzen saiatzen baita. Jørgen Leth deskonposatzen zaila da, ordea. Gogoeta gehiegi egin du ohituraren, giza izaeraren ezaugarri xume baina esanguratsuaren inguruan, eta hala egin du zenbait filmetan, hala nola *The Perfect Human*, *Life in Denmark* edo *Good and Evil* filmetan. Areago, azken horren izenburuak gogora dakarkigu giza *izaera* dikotomia baten gainean oinarritzen dela: naturaren pitzatzea, sena galtzea, kulturari bidea irekitzen dion jainkozko zigorra.

Lethek, antropologia ikasketak egina bera, eratzen gaituen tresneria kultural sotila osatzen duen guztiaren disezioa egiten du bere filmetan, eta bere gizartean egiten du hori, gizarte daniarrean, bere burua Adan moderno baten papelean jarrita: fruta zuritua hartzen du emaztearen eskuetatik, eguneroko erosketak erakusten ditu, garbitzen da eta kopolotu ibiltzen da garai hartako “bi zaldi” mitikoan.

Zuzendariak ekonomia erabiltzen du irudiak konposatzean, Malinowski-gandik, batez ere antropologo poloniarren alor-argazkietatik, hartutako joera, eta giza biluztasunaren azal daniarra erakusten tematzen da, horretarako inguruan dituen objektuei so eginda, eguneroko errito txikiei, keinuei, haiek zehazten dituzten sentimendu, hitz eta ekintzei behatuta.

Malinowskik nolabaiteko mugapen deskriptibo sumatzen zion argazkiari, eta Lethek oinarritzko gai bihurtzen du argazkia film horiek osatzean. Irudi aurrez aurrekoak, zuzenak, artikulatu gabe ikuslearen oroimenean instalatzen direnak beren indar orohartzaile estetiko guztiarekin. Emakume izugarri eder batek ilea aurpegitik alboratu eta belarri atzera eramaten du. Gizon bat negarretan ari da nahigabe handiz. Haurdun baten gorputz biluzia arreta handiz garbitzen dute zuriz jantzitako bost neskamek. Gizon-emakumeak biluzten eta atzera janzten kamera aurrean, eta erabilitako jantzi ale bakoitzaren izena ozen esaten. Kikara bat mahai baten kontra txikitu da. Errieta bat. Errieta gehiago. Behi bat. Txerri bat. Gizon bat sagarra jaten. Eta platanoa. Hozkailu bat dago. Etxe bat. Polizia batek bere motoa erakutsi digu. Martxan jarri. Bizi testigantzak. Haur bat abesten. Eta, horren guztiaren erdian, galdutako naturaren oroipen mugikorra, disolbatze emotiboa zuhaitzen adaburuetan barrena, eta Sanne Salomonsen-en, Danimarkako Sandie Shaw-ren, ahotsa.

*Hirugarren *Periferiak* Bilbaon eta Donostian egin zen. 2005eko apirilaren 22tik ekainaren 2a arte, eta parte-hartzaileen artean izan ziren, besteak beste, Joaquim Jordà, Belén Gopegui, Jørgen Leth, Philippe Bourgois, Teresa del Valle, Giovanni Arrighi, Antonio Méndez, Dora Salazar eta Santiago López Petit. Topaketa horietako lehena Livornon izan zen, 2003an, eta bigarrena, 2004ko otsailan, Bilbaon.

Jørgen Leth *Haiti. Untitled* 1996

Jada duela denbora puska bat (nahiz eta, Benjamin gorabehera, ez film horiek baino lehenago), zatiari edozein sintesi totalizatzaile baido zilegitasun eta indar oroitarazle gehiago aitortu zion antropologiak. Hala ere, ezin izan da edozein hurbiltze transkulturalak ezinbestean jasaten duen begirada urrunetik haratago joan. Horregatik, *66 Scenes from America* eta *New Scenes from America* filmek, Lethen goian azaldutako prozedura jarraitzen duten filmetako beste bi, galdu egiten dute mugikortasuna, emozio estetikoaren igarotze txikiak. Aztergaia ez da jada norbera, beste bat baizik. Orain kontua da beste kultura bat, beste erantzun bat aurkitu eta irudikatzea, eta jada ez kuxkuxean aritzea gure gurasoek (kasu honetan, Lethen) munduaren aurrean sentitu zuten erabateko biluztasun horren desbideratzeetan. *American*, kamera geldidirek geratzen da. Irudiak panorama batean bezalaxe igarotzen dira, eta haien exotismoak txunditu egiten gaitu, baina gure inkontzientea ahultzea lortu gabe. Eta ez amerikarrak ez garelako. Daniarrak ere ez gara. Lethen horrekin zerikusia izan behar du, inondik ere.

“Ene maitea, jainkoak bakarrik maiteko zintuzke zaren horregatik eta ez urrezko zure adatsengatik.”

—William Butler Yeats

Haiti. Untitled filma oraindik ere erabateko kaosean murgilduta dagoen herrialde baten ingurukoa da. Filma ikusi baino lehen, topikoek berri ematen digute han frantsesa hitz egiten dela, iragan kolonial baten hondarra, oso behartsuak direla eta vudua praktikatzeko dutela. Badakigu orobat gaur egun Estatu Batuek eta Frantziak kontu politiko, ekonomiko eta militarretan parte hartzen dutela bertan. Horrenbestez, errealitate hori aproposa da filmatua izateko, mendebaldeko zenbait kanonen arabera, konpromiso soziopolitikoari dagokionez. Idiosinkrasia karibetarrak guregan pizten duen lilura erotikoa ere filma ikusi aurreko irudimenezko eskarmentuaren parte bat izanda ere, esan genezake hori gehiago dagokiola erreprimituaren esparruari.



Jørgen Leth *Haiti. Untitled* 1996

Filma osatzen dute ordenatutako zenbait bideok, 16 eta 35 mm-ko irudiek, zuzenean kaletik, elkarrizketetatik, kamera aurrean egindako antzezpentatik, e.a. hartuak. Muntatzeari dagokionez, ezingo genuke sailkatu soil-soilik denuntzia dokumental moduan, ezta film antropologiko edo asmo soilik estetikoak dituen baten gisa ere. Itxura denez, badu zerbait asaldagarri, halako “ez zuzentasun” bat, batzuek panfletoraino irits daitezkeen “labaintze pedagogikoetan” sumatzen duguna (narrazioaren alderdi jakin batzuk gehiegi azpimarratzen dituen erritmoagatik, soinu eta ikusizko zenbait efektuegatik), eta beste batzuek, ordea, emakumearen irudikapenari ematen zaion joera “estetizistegian” edo “ez errespetuzkoan” atzematen dutena. Batzuentzat konpromisoaren sintoma dena, beste batzuentzat justu kontrakoa da, “burgeste” seinalea eta kontzientzia sozialik eza. Eta aldearantziz. Hala ere, gehiegi esatea izango litzateke bai ikuspegi batzuk bai besteak haren lanaren pertzepzio orokor baten ondorioztat jotzea. Une jakin batean, eta baldintza jakin batzuk gertatzen direnean, kontu horrek garrantzia hartu du, beharbada haren zinema produkzioaren testuinguru orokorrean daukan baino munta gehiago. Edozein modutan, horretantxe ipiniko dugu arreta orain, muturrak gehiegi azpimarratuta.

Estetikotasunarekiko dugun joera berezia kontuan hartuta, uste dugu, edonola ere eta bi kasutan, gure eskandalu moral erlatiboa seguru asko filmak, arrazoi batzuk edo besteak direla medio, eragiten digun eskandalu estetikoak adierazteko modu baldar bat dela.

Alde horretatik, bi sekuentzia sortaren arteko konparazioa argigarria suerta liteke. Alde batetik egongo lirateke vudu saioak, eta bestetik emakumezko beltzak kameraren aurrean antzezten agertzen diren eszenak, eta zehazki azken planoak, zeinean emakume bat maindire zurizko ohearen gainean agertzen baita. Gertatzen da, beraz, izaera etnografikoa duten irudien alboan beste batzuk agertzen direla, haitiar emakumeenak, eta haietan ikuspegi etnografikoa disolbatu egiten dela begirada itxuraz lizunagoetan. Baina zergatik bereizten dugu irudi batzuen eta besteen artean? Nolako da halako ondorioak ateratzera bultzatzen gaituen teknika?

1863an, Maneten *Olympia* eskandaluzkoa izan zen. Eskandalu haren eta aztertzen ari garenen arrazoiak, argi dago, desberdinak dira, baina badute gauzarik komunean. Bi kasuetan gaiak deserosotasuna sortzen digu, baina hori ez litzateke ikusgarria izango hori dakarren berritze teknikoagatik izango ez balitz. *Olympia* probokatzailera suertatzen zen beltz gaineko zuria zelako (edo beste emakume beltz baten gainekoa), modelatu ezagatik, margolanaren lautasun orokorrarengatik eta, batez ere, eszena, Foucaultek Tunisiako bere hitzaldian aztertzen duen moduan, kanpotik argiztatzen delako, irudia ikusgai egiten duen argia ikuslearen begietatik igorritako errainuetatik baletor bezala (horrenbestez, ez litzateke taxuzko eszena izango, azal lau bat kanpotik argiztatzea baizik).

*Haiti. Untitled*eko vudu saioetan garapen sakona gertatzen da, pertsoniak margolaneari sartu eta irten egiten dira, “zerbait egiten dute”, haien ekintzek badute xede bat, kameratik independentea den existentzia bat. Argia atzemandako gertakariarena da; praktikan, ez da argi egokia filmatzeko. Halako batean, su baten garrak argi iturri bakarra direla, emakumeen soineko zurien distirak gure bila datoz nolabait, gertakaria eskaintzen zaigu, baina horregatik ez gara iskanbilaren erantzuleak sentitzen, gure gogoaren kontra gertatzen baita. Aitzitik, filmaren azken eszena, *Olympia* bezala, laua da funtsean, bertikala eta horizontala oinarrian. Irudia *gauzaki* moduan agertzen zaigu begien aurrean, *margolan* gisa, narratorioako espazio birtual gisa baino gehiago, eta horrek zaildu egiten du hura errealitate autonomo gisa atzematea. Ikuspuntua apur bat goratuta egoteak, zutik ohearen aurrean bezala, lagundu egiten du ikuslearen “buru-kontzientzia” horretan, irudiaren sortzailea den aldetik. Zerbitzari beltza (oso gaztea, ia haur bat) ia formarik gabeko fardel moduan edo aurkezten zaigu, bere masa aurrerantz makurtua, zuzenean gure begietara. Enkoadreak, lautasunak, mugimendurik ezak, kontraste handiak, maindire zuriak inplikazio sentipena azpimarratu besterik ez dute egiten. Arazoa, halakorik baldin badago, ez da biluztasuna, “geure burua kamera dela” jakitea baizik.

Beraz, *Haiti. Untitled* lan heterogeneoa da, eta bertan daude, elkarren ondoan, klasiko esan geniezaiotkeen zinema mota bat, sakontasunarena, azalarena den zinema “moderno” lau baten aurrean. Pantaila leiho moduko bat da, eta bertan irudikatutakoa, egiantza gorabehera, fikzio bilakatzen da gure kontzientziatik bereizita agertzen denean. Baina eszena margolan moduko bat ere bada, gure begirada, gure presentzia azpimarratzen duena. Ez dago ikuspuntu bakar bat, eta horrek jarrera hartzea eskatzen du. Ikusten duguna deseroso sentitzera bultzatzen bagaitu, hori gerta liteke, batzuetan irudiek beren baitara erakartzen bagaituzte ere,

beren liluratzeko indarraz baliatuta, beste batzuetan ezinbestean gaudelako hor kanpoan, eta konturatzen garelako emakume horren biluztasuna geure erantzukizuna *ere* badela, eta beharbada gainerakoa ere bai. Esan genezake Jørgen Lethek bere begirada eraikitzen duela barruan/kanpoan dialektika horren bidez, kontzientzia mendebaldarra haren ifrentzu desiratzailarekin bat eginez: Ilustrazioaren seme-alabak garen aldetik jakin egin behar duguna, geure buruaz ez jakitea nahiago genukeen zerbaitekin. Azken batean, dena begien bistan jartzea da kontua; azalerari egindako gorazarrea da, aukera etiko eta estetiko baten ondorioa. Eta hori, jakina, ideologia jardunean da; edo, gauza bera, politika.

Lethek beti aipatzen du dokumentalaren eta fikzioaren arteko muga lausotzeko bere nahia.

Jørgen Leth Haitin bizi da. Horregatik, ez da harrizkoa *Haiti. Untitled* haren dokumentala konplexuago egitea begiradaren halako antsietate batek, beti modu izugarri pertsonalean agertzen ditu, eta horregatik etengabe arazo bihurtzen ditu dokumental batek, antza, eskatzen dituen baliabide narratiboak. Alabaina, Lethek, Haitin bizi baita 1991z geroztik, eginak zituen bertan bi film dokumental hori baino lehen. Guri dagokigunez, oso nahasgarria da bi pelikulak, *Haiti Express* eta *Traberg*, fikziozko haren bi film luze bakartzat jotzen direla. Lethek beti aipatzen du dokumentalaren eta fikzioaren arteko muga lausotzeko bere nahia, eta nagikeriaz bezala esaten du, oraindik ere bi kategoria horietaz hizketan jardungo balu bezala film generoak direlakoan. Hala ere, zinema egiteko haren eran, bi kategoria horiek aurrez aurre daude, ez medioaren bi konbentzio diren aldetik, baizik eta haren zinemas gehien interesatzen zaiguna sortzen duten bi polo dialektiko moduan, presente daudenak, batik bat, eta era nahasgarrian, *Haiti. Untitled* filmean.

Hiru film horietatik lehen biak fikziozko kategorian sartzea erabaki duenean, suposatzen dugu kontuan hartu duela bietan egilearen soa bere gain hartzen duen pertsonaia nagusi baten begiradaren bidez kontaktzen dela istorioa. Bi kasuetan, pertsonaia nagusiak aztertu egiten du herrialdearen errealtate politiko atzemangaitza; *Haiti Express*en, antzezle batek interpretatzen du kazetari baten papera, El Salvador eta Haiti artean une hartako inarrosaldi politikoan eragile funtsezkoak izan ziren zenbait elkarriketak egiten dizkien kazetariarena. Elkarriketak, ordea, benetakoak dira, eta elkarriketatuak ustez telebista talde bati ari zaizkio galderak erantzuten. Metodo horrek, herio eskoadroien buru Roberto D'Abouisson-en kasuan, tentsio beldurgarri bat sortu zuen (egileak valium bidez aurre egin ziola aitortu du). *Trabergen* kasuan, begirada ikertzailearen jabea den pertsonaia aurrekoaren kopia inbertitua izan liteke. Ebbe Traberg, filmari izenburua ematen diona, kazetaria da bizitza errealean, Lethen adiskidea, baina filmean ez da aipatzen kazetaria denik, aipatzen ez den bezala, bidenabar, hasiera batean narrazioa gidatu behar zuen detektibe-gertakizuna, zeren eta filmaketan jazotzen diren gertakariak (elkarren osteko zenbait estatu-kolpe saio, e.a.) azkenean gainezka egiten baitute filmean. Badirudi bi film horietan aipatu egiten duela konspiraziozko zineman tipikoa den suspense-gertakizuna, fikziozko narrazioaren adibide bereziki sendoa bera, zeinean gertakariak ostentzez eta agerian jartzez osatutako egituraren garapena abiarazten duten osagaiak besterik ez baitira. Alabaina, ikusi dugun bezala, narritiba bertan behera erortzen da, eta agerian uzten du egia fikzioaren bidez. "Egiak, nolabait esateko, fikzioaren egitura du", zioen Lacanek, eta hitz horiek, esplikatzen digu Jamesonek, azpimarratu egiten dute kontakizunaren eta fantasiaren funtzio psikikoa, subjektuak bere irudi alienatua integratzeko egiten duen saioan.

Haiti. Untitleden, Lethek alde batera uzten du egitura narrati-boa, eta horregatik definitzen du dokumental moduan. Eta gutxi axola zaigu hala izatea, zeren horretan ere nolabaiteko alter ego batengana jo baitzuen, haren begiradaren interpretazioa lortzeko. Filmeko irudi askok Chantal Regnault-en lana dokumentatzen dute, Haitin lan egiten duen prentsa argazkilaria (berririo!) bera. Baina oraingoan pertsonaiak ez du balio gertakizunak bideratzeko, baizik eta etikoa baino gehiago metodologikoa den arazo bat konpontzeko. Lethek aitortzen du argazkilaria kalean hil eta bertan utzitako pertsonen gorpuei argazkiak egiten agertzen den eszenak sartzeak ahalbidetu ziola zeharka filmatzea bitartekaritzarik gabe eraman ezina gertatuko litzaiokeen zerbait.

Instantzia bitartekari horrek egiten du kameran gauzatutako irudia, eta horregatik identifikatzen garen irudia, neutrala izatea: ikusnahi talde batek inguratzen du gorpu bat, eta zirkulu horren erdian argazkilaria lanean ari da, begira daudenen ezintasunaren aurrean. Baina kolpetik, edizio mozketak batean, kameraren ikuspuntua apur bat mugitzen da ikusnahien lehen lerroaren atzera; lehengo enkoadre bera ikusten dugu, baina orain lehen planoan daude lehen gure atzean zirkulua ixten zutenen buruak eta bizkarrak. Mugimendu itxuraz nahiaz kanpoko horri esker, gure begiradak identifikazio subjektiboa bilatzen dute eszena latzaren so egile haitiar patxadatsuen begiradarekin. Eta baliabidea amarratsua bada ere, ikusten ari garena ez da inoiz dokumentuagoa izango, eta ez da inoiz "fikzio lerro" horretan eraikiago egongo.

Lethengan pentsatzean, beti izan dugu gogoan Godard-ek eta Gorin-ek Vertov-en inguruan esandakoa: "Fikziozko filmak egiten zituen errealitatek ateratako osagaiez, «jende guztiak bezala», eta esaldi hori bihurtzen digula dirudi bere azken filmean: Søren Ulrik Thomsen poetaren erretratua da, eta bertan hark poema bat erreztatzen duenean, bertso baten oihartzuna geratzen zaigu: "Dena izango balitz hamazazpi urte nituenean bezala, hau da, fikzioa, denak esangura izango luke". ❧

OLATZ GONZÁLEZ ABRISKETA antropologoa da. Bilbon bizi da.

IÑAKI IMAZ pintorea da, eta irakaslea Bilboko Arte Ederretako Fakultatean.

ASIER MENDIZABAL artista da. Bilbon bizi da.

JØRGEN LETH 1937an jaio zen Aarhus-en, Danimarkan. Zinema zuzendari eta ekoizlea da, baita poeta eta telebistako iruzkingilea ere. Hirurogeiko hamarkadan Abcinema izeneko abangoardiako zinemagile taldearen kide fundatzailea izan zen. Hamar poema bilduma eta lau saiakera argitaratu ditu. Irakaslea izan zen Kopenhageko Zinema Eskola Nazionalean eta Osloko Ikasketa Zentroan. Klaseak eman ditu halaber Berkeley, UCLA (Los Angeles) eta Harvard unibertsitateetan. Haitin bizi da 1991z geroztik.

FILMOGRAFIA

- 2004 *The Erotic Human Being*, Jørgen Lethen zabalkundea
The Five Obstructions (Cinco condiciones) Lars von Trier eta Jørgen Lethena
- 2003 *New Scenes from America*
- 2001 *Dreamers* (The Naivist Painters of Haiti)
- 1999 *Jeg er levende. Søren Ulrik Thomsen, digter.* (I'm Alive. Søren Ulrik Thomsen: A Danish Poet)
- 1996 *Haiti. Uden titel* (Haiti. Untitled), Jean-Bertrand Aristide-rekin
- 1993 *Michael Laudrup - en fodboldspiller* (Michael Laudrup - A Football Player)
- 1992 *Traberg*
- 1989 *Dansk litteratur* (Danish Literature)
Notater om kærligheden (Notes on Love)
- 1987 *Notater fra Kina* (Note Book from China)
Composer Meets Quartet
- 1986 *Det legende menneske* (Moments of Play)
The Yellow Jersey
- 1983 *Pelota*
Udenrigskorrespondenten (Haiti Express)
- 1982 *66 scener fra Amerika* (66 Scenes from America)
- 1981 *Step on Silence*
- 1979 *At danse Bournonville* (Dancing Bournonville)
- 1979 *Kalule*
Peter Martins, en danser (Peter Martins: A Dancer)
- 1977 *En forårsdag i Helvede* (A Sunday in Hell)
- 1975 *Det Gode og det onde* (Good and Evil)
Klaus Rifbjerg
- 1974 *Stjernerne og vandbaererne* (Stars and Watercarriers)
- 1972 *Kinesisk bordtennis* (Chinese Ping Pong)
Livet i Danmark (Life in Denmark)
- 1971 *Eftersøgningen* (The Search)
- 1970 *Motion Picture*
Teatret i de grønne bjerge
Frændeløs (Without Kin)
- 1969 *Dyrehavefilmen* (The Deer Garden Film)
Jens Otto Krag
- 1968 *Nær himlen, nær jorden* (Near Heaven, Near Earth)
Ofelias blomster (Ophelia's Flowers)
Det perfekte menneske (The Perfect Human)
- 1965 *Se frem til en tryk tid* (Look Forward to a Time of Security)
- 1963 *Stopforbud* (No Parking)