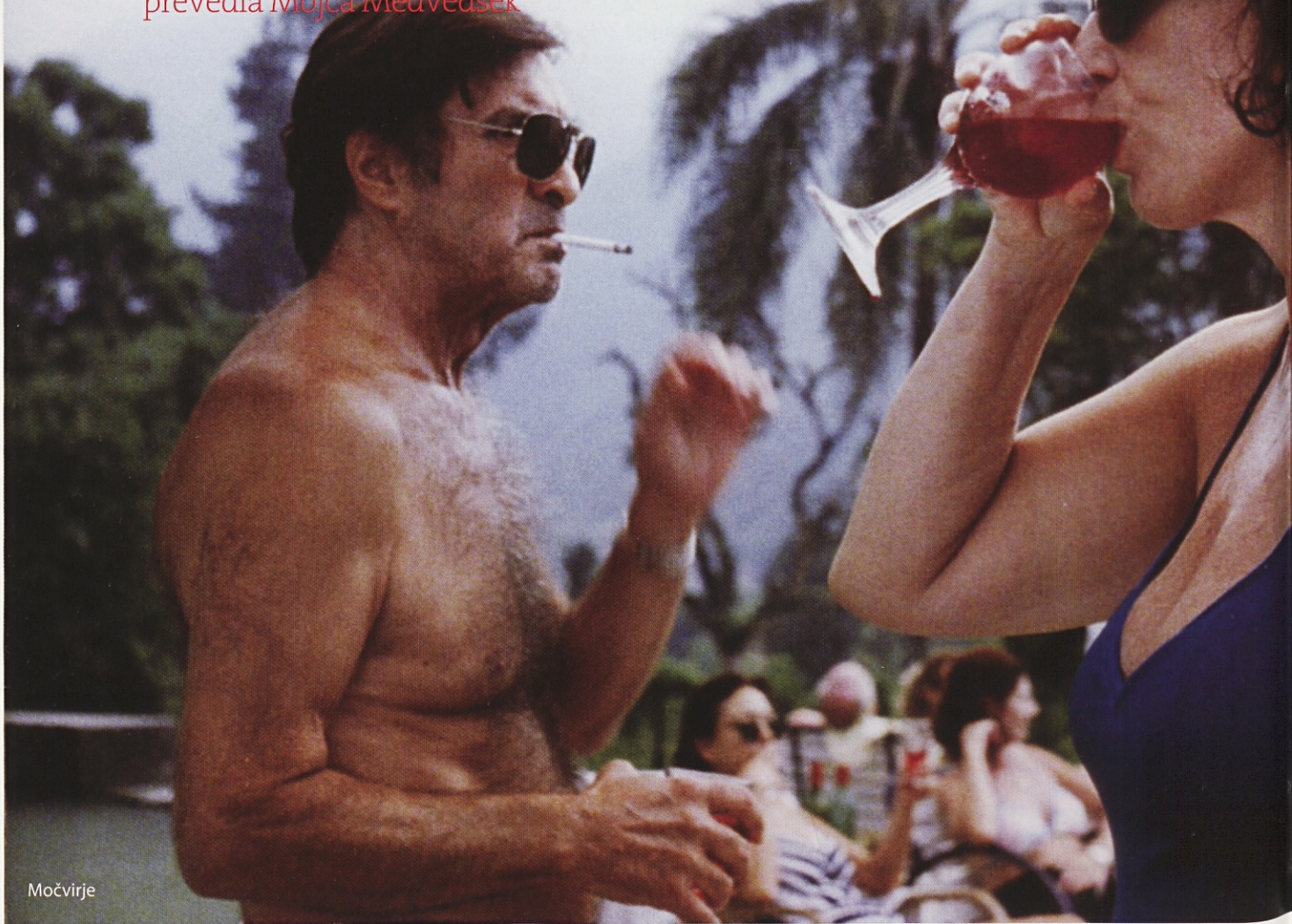


# Utripanje srca v sodobnem argentinskem filmu

## Carlos Pascual

prevedla Mojca Medvedšek



Močvirje

**Z**godba o zločinu in posebni vrsti kazni; zgodba o ljubezni, ki je potrebovala 25 let, da je bila izrečena; nakazano razkrivanje sistema, ki je zatiral argentinski narod in dajal orožje v roke največjim pokvarjencem; anekdota o pisalnem stroju, ki je prenehal zapisovati črko A, in ki je ljubezensko izjavo spremenil v izjavo strahu. **Skrivnost njihovih oči** (El secreto de sus ojos, 2009), film režiserja Juana Joséja Campanelle, dobitnika oskarja za najboljši

tujejezični film leta 2010, ki zdaj prihaja tudi v slovenske kinematografe, zastopa kinematografijo, ki čustveno priznava klasično filmsko tradicijo. Na tem filmskem traku ne bodo prav ničesar našli tisti, ki iščejo revolucionarne filmske forme – še več, v filmu najdemo sekvenco, posneto v enem samem zamahu, ki bo uspavala vse tiste, ki imajo radi razgiban filmski jezik in se bodo ob njej spraševali, kako in zakaj za vraga so jo sploh posneli.

Vznik ljubezni, ki je izzvenela; alkohol kot naravno pribežališče neuspeha; rodbina, odvisna od rok ljudstva, ki ga je stoletja zatiralo; iskanje nadnaravne, odrešilne moči, ki se nikakor ne pojavi nad stoječim jezom vode; **Močvirje** (La ciénaga, 2001), film Lucrecie Martel, predstavlja radikalno nasprotje filmu, ki ga uteleša nagrajeni Campanella. Njen filmski jezik ne govori o filmu in se ne trudi s pokloni največjim filmskim režiserjem preteklosti. Martelovo vzne-



mirjajo prikrita čustva, težke atmosfere, v katerih vlada neizgovorjeno in jih prežema črni humor; kamero, mikrofone, lokacije in mešalne mize za zvok in sliko uporablja zgolj z namenom, da bi le-te razkrila.

Campanellin film je bil napisan s pomočjo priročnika »industrijskih« scenaristov; filmska zgodba preskakuje med dvema pripovednima ravnema, ki ju ločuje časovna premica 25 let. Med obema časovnima nivojema se izrisuje zgodba o razpletu ne-

kega zločina, ki služi kot okvir ljubezenski zgodbi. *Skrivnost njihovih oči* je špansko-argentinska produkcija, ki ji ne manjka lokalnega kolorita, odlikuje jo odlična kamera in vodenje igralcev, v čemer se je režiser izbrusil v dolgoletni karieri izjemnih filmskih izdelkov in uspešnega dela za različne severnoameriške televizijske serije, kot sta na primer *Zakon in red: Enota za posebne primere* (Law & Order: Special Victims Unit, 1999–), *Sladke skušnjave* (Strangers with Candy, 1999–2000) in *Zdravnikova vest* (House M.D., 2004–).

Pri njegovem filmskem delu ga od nekdaj spremlja vedno korektni argentinski igralec Ricardo Darín, skozi njuno dolgoletno sodelovanje je Campanella izbrusil svojo obrt in enega najboljših rezultatov dosegel prav v prikazovanju argentinskega »kostumbrizma«, vsakdanjega vedenja, ki se napaja z minuciozno interpretacijo kretenj in profilov srednjega razreda in na platnu nedvomno zadira s pristinim verizmom, ki ga podpira preizkušen, konvencionalni pripovedni način, realizem à la Holivud. Ta podoba srednjega razreda deluje zelo drugače, zloščeno in čisto, v primerjavi z moteno in razkrajajočo se družbo, ki jo Martelova upodablja v filmu, umeščenem daleč od Buenos Airesa, v predmestju provincialnega argentinskega mesta Salta, in je v svoji surovosti primerljivejša z naturalistično, Zolajevo tradicijo.

Campanella ustvarja filmsko resničnost z moduli: do potankosti izdelan scenarij, solidna igra, inteligentna in premišljena fotografija, pospremljena z orkestralno podlago, ki nas popelje v partriarhalni svet vertikalne pripovedi, v kateri se gledalec ne srečuje z dvoumnostjo in se mu jasno nakazuje, kaj mora v določenem trenutku čutiti. *Skrivnost njihovih oči* je film s tezo; avtor gradi zgodbo kakor aksiom, ki bo moral vzdržati vse do konca. In če v njej v katerem koli trenutku naletimo na dvoumnost, je ta le premišljena sestavina v arhitekturno razdelani zgradbi idej.

Lucrecia Martel, nasprotno, začne z neko temačno, nakazano, nejasno resnico, sestavljeno iz mnogih resnic. Resnica je prikazana v zanj tipični maniri, na zelo organski način. Razraščá se kakor plesen, ki najde lastno zaznavanje, kar ji daje lucidno formo. Vso resnico njenega dolgometražnega prvenca najdemo že v prvi sekvenci, medtem ko v prvi sekvenci *Skrivnosti njihovih oči* utripa resnica zgolj enega zidaka, ene



Skrivnost njihovih oči

pripovedne strukture, s pomočjo katere Campanella počasi in po koščkih začenja izgrajevati svojo psiho – logično stavbo.

Martelova je v številnih intervjujih povedala, da scenarije snema v plasteh. Kakor pri slikarski tehniki plastenja se njene zgodbe, liki, atmosfere rišejo in pridobivajo polnost skozi tisto, kar je režiserka zaznala, kar se je dotaknilo, skozi tisto, kar je začutila. Te plasti prepleta s soundtrackom, ki prav tako, morda še bolj kakor podobe same, ustvarjajo nek svet. Campanella svojemu filmu predpiše glasbo z veliko začetnico – glasba je klasična, sentimentalna, nostalgčna, medtem ko Martelova svoj film ovije z glasbo, ki je tektonska, podzemna, nemelodična. Campanella si je do potankosti zamislil čustva, ki jih prinaša njegov film; čustva je organiziral, določil, jih razvrstil po hierarhiji. Martelova je čustva destilirala, sama pretrpela, jih obnovila. Če za Campanellino filmografijo lahko rečemo, da je kakor stavba, ki se je izgrajevala s postopnim postavljanjem zidarskih blokov, je filmografija Lucrecie Martel kakor magma, ki preplavlja kontinent.

Lucrecia pripada vedno večji skupini režiserjev, ki lahko delujejo, ker se je film, tako kakor gledališče in literatura, vsaj deloma osvobodil svoje dolžnosti, da nas zabava in informira. Kmalu po tistem, ko je nastopil francoski novi val, je film začel pridobivati publiko, ki se ni predajala preprosti zabavi, da bi si odpočila po tednu ponavlja-



Skrivnost njihovih oči

jočega se in izčrpovalnega dela, ampak je bila v dvorani pripravljena tudi »delati« in soustvarjati film skupaj z avtorjem. Res je tudi, da je zahvaljujoč temu dejstvu nastala nepregledna količina avtorskih filmov, v katerih se režiserji lahko, bolj kakor z intrigantno kodirano filmsko govorico, pohvalijo zgolj s pretenzijami ali pa skušajo evropski in ameriški okus zadovoljiti s slikanjem eksotičnega in bednega ter marginalnega. In vendar se med njimi kljub vsemu še vedno najde veliko takšnih, ki s svežo in inovativno vizualno govorico vsako leto preplavijo mednarodne filmske festivale – saj veste, obstajajo zaselki, ki nimajo kanalizacije, pa vendar imajo svoj filmski festival.

Tovrstni publikli, ljubiteljem alternativnega filma, se bo zdelo *Skrivnost njihovih oči* manipulativno in predvidljivo filmsko delo. Dolgočasili jih bodo argumentativni zavoji v zgodbi in razvoj psihologije glavnih junakov. In vendar to ne pomeni, da Campanellin film ni uspešen v svoji osnovni nameri; čeprav ostaja nekoliko mlačen v prikriti želji, da bi razkrinkal diktaturo, je zelo ilustrativen v prikazovanju nejasnosti sodnih procesov v Latinski Ameriki. Campanella filmskega jezika ne skuša prenavljati, ampak si z njim želi vstopiti v filmsko tradicijo. Zato mu je tudi uspelo postati mojster melodrame starega kova – njegov film *Nevestin sin* (El hijo de la novia, 2001) je pravi kanon za tovrsten žanr. Campanella si prizadeva postati del Filmske enciklopedije, obenem pa si želi razkrivati vprašanja, ki so vznemirjala njegov čas in svet. Mar ni *Skrivnost njihovih oči* zelo neposredno vabilo, da bi končno, če ne gre drugače, z lastno roko kaznovali vse, ki so bili odgovorni za umazano vojno v Argentini? Mar v tem filmu ne gre za zelo jasno odobravanje in zahtevo po odpuščanju za tiste, ki so opravili s Kichnerizmom?

Če je Campanella katolicizem, je Lucrecia Martel vernica protestantske skupnosti. Člani danske Dogme so zakoličili svoje »teze« za prihajajočo generacijo cinefilov in cineastov in sledilo jim je več zelo puritanskih vej umetnikov. Če Campanella svoj teološki dialog vzpostavlja prek sve-



Močvirje

tnikov in prerokov, ki so ustvarjali pred njim, Lucrecia vzdržuje neposreden dialog z Jahvejem in štiriindvajsetimi sličicami na sekundo. Njena filmska govorica govori le o njeni filmski govorici. Premiki njene kamere in mizanscena ustrezajo samo potrebam njenega načina pripovedovanja zgodb. Njena glasba – zgolj naključna – pa je vključena v soundscape, glasovno pokrajino, ki jo sestavljajo šumenje, škripanje pohištva in bobnenje neurja, ki se bliža. Če želimo do njenih junakov občutiti empatijo, imamo na voljo le tisto, kar nam o njih dopušča videti in slišati njena kamera; vse skupaj je premešano z nekakšnim zvočnim smradom, ki spremlja filmski zapis. Dialogi v obliki ječanja enega izmed junakov *Močvirja* na primer nas vznemirjajo in so zelo sugestivni, mnogo bolj kakor srečevanje pogledov ob igranju violin, ki jih ponavlja Campanella. Si res še vedno želimo gledati, kako se ob violinah srečujejo pogledi? Kot kaže, je odgovor da.

*Skrivnost njihovih oči* je film s srednje kompleksno zgodbo, ki ga relativno lahko prebavimo. V določenih trenutkih sicer od gledalca zahteva obvladovanje informacij, ki jih niza, da ta lahko nemoteno sledi poteku filma; toda ko enkrat dekodiramo uganko načina pripovedovanja, nas ne more več bistveno presenetiti. *Močvirje* je, nasprotno,

film s srednje preprosto zgodbo, vendar je njena prebava zahtevnejša. Preprostost zgodbe nas lahko moti le, če v njej iščemo kompleksnost, kajti lepota in bogastvo tičita prav v njeni sugestivni moči.

V nekem uvodu k Antologiji mehiške poezije dvajsetega stoletja je pesnik in esejist Octavio Paz govoril o tradiciji prelamljanja kot o tipični značilnosti za moderno (danes bi dodali še postmoderno) umetnost. Menim, da prav v dinamiki novega izumljanja s ponavljanjem in ponavljanja na novo izumljenega tiči neka univerzalna mašinerija filmskega jezika, ki vodi nek poseben proces. Prav s prelamljanjem tradicije lahko nadaljujemo z moderno tradicijo – in z vzdrževanjem le-te prelamljamo moderno. Campanella in Martelova predstavljata utrip, dotok in odtok krvi iz dveh srčnih prekatov argentinskega filma. Filmi lahko tako zadovoljijo apetit tistih, ki so uničeni od vsakdanjega življenja in plačevanja položnic in v dvorane sedajo zato, da bi se razvedrili, kakor entuziaste in sestradane cinefile, ki si želijo vstopiti v dvorano in delati kakor kakšni priseljenci, z namenom, da bi dešifrirali svet.

Campanella in Martelova sta kot jin in jang, Apolon in Dionizij, Quetzalcóatl in Tezcatlipoca; filmska govorica enega ne izključuje govornice drugega. Poleg tega imata vsak svoje svetišče, ki ju priznava: Campanella ima Akademijo za umetnost in filmsko znanost, Lucrecia Martel ima Sundance. Kaj gledati? Vse je odvisno od tega, ali bi radi poslušali zgodbo, ki vam jo pove očka, ali si želite preoblikovati svet.

Če za Campanellino filmografijo lahko rečemo, da je kakor stavba, ki se je izgrajevala s postopnim postavljanjem zidarskih blokov, je filmografija Lucrecie Martel kakor magma, ki preplavlja kontinent.