

LJUBEZEN IN ZGODOVINA



HIROŠIMA LJUBEZEN MOJA JE FILM IZ UČBENIKOV, KANONIČEN FILM FILMSKE ZGODOVINE. SKUPAJ Z GODARDOVIM DO ZADNJEGA DIHA IN TRUFFAUTOVIMI 400 UDARCI VELJA ZA PREDSTAVNIKA ENEGA NAJBOLJ POMEMBNIH GIBANJ V ZGODOVINI FILMA, FRANCOSKEGA NOVEGA VALA. A ŽE NA TEJ TOČKI SE POKAŽE, DA JE UČBENIŠKA, SKUPNA ZGODOVINA V OPREKI Z INDIVIDUALNIMI ZGODOVINAMI.

MELITA ZAJC

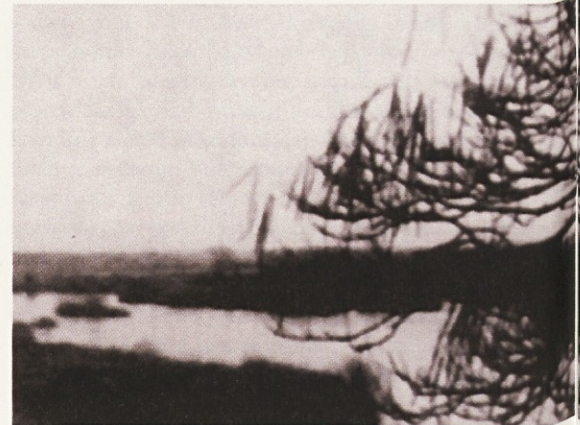
Tragiko ljubezenskih zgodb v *Hirošima ljubezen moja* (Hiroshima mon amour, 1959) poganja nasilje zgodovine nad osebnimi zgodovinami, celo sam naslov je poetičen opis iste teme – atomska bomba v ozadju ljubezenske zgodbe, ljubezen na ozadju zgodovine. Tema tega filma je tudi njegova usoda. Na povsem drugem koncu, pri nas, pa tudi razlog njegove aktualnosti, zato tudi tega zapisa, ki želi opozoriti na

tisto, kar je Alain Resnais povedal več, kot je hotel povedati. Na tisto, kar pokaže, pa si je bilo v njegovem času nemogoče misliti, zato tudi nemogoče opaziti.

Kanonska zgodovina pravi, da so francoski novi val ustvarjali pisci revije *Cahiers du cinéma*. Godard, Truffaut, Chabrol in Rivette so se učili delanja filma kot filmski kritiki. *Hirošima* slovi kot ena mojstrovin francoskega novega vala. A sam francoski novi val je



Hirošima ljubezen moja



pojem, pod katerega je filmsko zgodovino pisje postavilo zelo raznolike reči. Poleg novovalovcev, zbranih okrog Cahiersa, je takrat v Parizu obstajala še ena skupina filmarjev. To so bili, med drugim, Agnès Varda, Chris Marker, Georges Franju, Alain Robbe-Grillet in Marguerite Duras. Bili so starejši od novovalovcev, bolj povezani z literaturo in s kulturnimi gibanji Pariza 50-ih let, ki jih prostorsko zastopa četrt St. Germain na levem bregu Seine, po katerem so se ti filmarji tudi imenovali. Mednje, režiserje Levega brega, je sodil Resnais, ki je bil v času, ko je posnel *Hirošimo*, svoj prvi film, star 36 let. Enega najboljših filmov francoskega novega vala je naredil človek, ki v svojem času sploh ni bil novovalovec.

Novovalovci, zbrani okrog Cahiersa, so film nemudoma prepoznali kot izjemen. Rohmer na primer je takoj po premieri, na okrogli mizi, ki jo je Cahiers posvetil temu Resnaisovemu filmu, rekel, da se mu zdi, da »bomo čez nekaj let, deset, dvajset, trideset, vedeli, ali je bil *Hirošima ljubezen moja* najbolj pomemben povojni film, prvi moderni film zvočnega filma«. Modernost, o kateri govori Rohmer in meri zlasti na posodabljanje same forme, je seveda v zgodovino filma prišla pred Resnaisom. Res pa je, da so v dvajsetih letih prejšnjega stoletja s filmsko formo eksperimentirali umetniki, Duchamp, pa tudi Dali, Fernand Leger ali Man Ray. Resnaisova praksa je drugačna. Tokrat to počno sami filmarji, poleg Resnaisa na primer Antonioni, Buñuel ali Tarkovski, in to ne na področju eksperimentalnega filma, ki je formalno manj določen in bolj odprt za spremembe, temveč v okviru samega narativnega filma. Tega so takrat naravnost rigidno določale žanrske forme, med njimi melodrama. *Hirošima ljubezen moja* je poln inovacij na ravni filmske govornice, a je hkrati tudi eden prvih filmov, ki izkoristi politični potencial melodrame.

Narativni okvir filma *Hirošima ljubezen moja* je melodramski. Zgodbo o nemoči ljubezni med ljubimcema, ki se srečata in zaljubita v Hiroshimi – Ona (Emmanuelle Riva) je francoska igralka, ki tam snema mirovni film o bombardiranju Hirošime, On (Eiji

Okada) japonski arhitekt – dopolni zgodba o nemoči ljubezni med Njo in njenim Nemškim ljubimcem (Bernard Fresson) ob koncu druge svetovne vojne. Enkrat ljubezen preprečuje neprimeren stan (sta poročena), drugič pripadnost vojskujočim se skupinam, in to drugo seveda z ničemer ni primerljivo. Pa vendar prav kot enkratna in neponovljiva situacija še bolj temeljito ponazarja univerzalnost melodramske formule kot konflikta med ljudmi in zgodovino. Fassbinder je formulo razvil do skrajnosti, a tudi klasične mojstrovine Douglasa Sirka nekoč, tako kot mehiške televizijske danes, poganja utopično prizadevanje človeka, da bi vzpostavil harmonijo z ljudmi okrog sebe. *Hirošima ljubezen moja* pokaže, da za melodramski učinek to še ni dovolj. Utopično prizadevanje posameznika, da bi se uskladil z družbo, je veliko bolj univerzalno, melodramatičnost je drugje, je v tem, da so ta družba vendar samo ljudje. Namenoma ne zapišem drugi, ker to – in v tem je pomembnost filma *Hirošima ljubezen moja* – nikoli niso samo drugi, vedno tudi ta človek,

Enega najboljših filmov francoskega novega vala je naredil človek, ki v svojem času sploh ni bil novovalovec.

nosilec nemočnega usklajevanja, sam. Nasproti razsvetlenskemu diskurzom, ki posameznika vrednotijo slabše od družbe, je melodrama diskurz, v katerem je posameznik pomembnejši od družbe.

Tudi to ni posebna novost; razlog, zakaj so melodrame denimo na televiziji od nekdanje slabe cenjene vsebine, je prav ta, da so v opreki z diskurzi o novinarstvu in medijih kot agentih javnosti, ideja javnosti pa temelji na izključevanju zasebnosti, torej na predpostavki, da je skupno relevantnejše od individualnega. Danes je to seveda velika laž – mediji govorijo samo še o individualnem, od reklam, kjer prevladujejo pripovedi o osebnih izkušnjah, do novinarjev, ki govorijo

v prvi osebi, najbolj splošne teme in probleme obravnavajo tako, da predstavljajo individualne zgodbe; po Oprah in podobnih šovih so zdaj tu resničnostni šovi, ki seveda tudi govorijo samo o tem, saj tudi na tej strani ekranov bolj kot kdajkoli kopljemo po sebi. Če smo se pred desetletjem še lahko pogovarjali o umetnosti ali politiki in drugem, kar se je dogajalo v svetu, se danes pogovori vrtijo okrog tega, kar se dogaja v nas samih. In nikjer se tega ne naučiš bolje kot ob melodramah, so ugotovile feministke, ki so seveda opozorile na tisto, kar je v tem pozitivnega, kar vemo danes, a je mogoče nazorno razbrati tudi v filmu *Hirošima ljubezen moja*. To, kar se dogaja v nas, je enako pomembno kot tisto, kar se dogaja v svetu. Ne zato, ker imamo neposreden vpliv na zgodovino, temveč ker smo prav zato, ker neposrednega vpliva nimamo, toliko bolj odgovorni zanjo. Naša nemoč pred zgodovino nas ne odreši odgovornosti, samo še večja je.

Ironično, to vse bolj intenzivno ukvarjanje s človeško intimo v zahodnih družbah je najbolje opisal Richard Sennett, ki pa ga je bolj kot to zanimalo propadanje klasične javnosti. Pravzaprav sta po Foucaultu, ki si je prvi zastavil vprašanje razsežnosti skrbi zase v sodobnem zahodnem svetu, debato nadaljevala Sennett s tezo o propadu javnega človeka in Lasch, v odgovor nanj, s tezo o sodobni zahodni kulturi kot kulturi narcizma. Medtem ko je Sennetova teza izzvenela kot elitistično jadikovanje nad množicami, ki se ne brigajo za zgodovino, je Lasch pokroviteljsko dodal, da se ljudje ukvarjajo s seboj zato, ker nimajo vpliva na zgodovino. Pri tem pa se je tudi končalo, debato je izpodrinila ideologija postmodernizma s tezo, da je po modernem subjektu kot tvorcu zgodovine nastopilo obdobje postmoderne, namreč razsrediščene in nemočnega subjekta, ki je zato, ker nima moči, rešen tudi vsake odgovornosti. A to je bila kvečjemu prikladna okrajšava za problem in ne njegova rešitev. Ob postmodernističnem teoretiziranju o razsrediščnem subjektu se je modernistični subjekt kot tvorec zgodovine in vir pomena šele zares razvil do patoloških dimenzij. Govor v prvi osebi ednine in ukvar-



Jezus revolucionar



Kolesarska kronika: pokrajine, ki jih je videl sedemnajstletni deček

janje s samim sabo je postalo edina vsebina medijev, umetnosti, politike in vsakdanjih življenj. Prav tu so sodobni filmarji znova odkrili problem – najbolj neposredno je k individualni odgovornosti pozval film *Mularija* (Kids, 1995), v katerem se HIV-pozitivni mirno spuščajo v nezaščitene spolne odnose. Najbrž ni naključje, da je režiser filma Larry Clark nekdanji hihi, torej pripadnik generacij pred postmodernističnimi, ki so se bistveno bolj zavedale odgovornosti do zgodovine. Tudi zato, ker je zavest o omejitvah, ki jih posameznikom postavlja zgodovina, šele prihajala na dan. To je glavna tema filma *Hirošima ljubezen moja*, le da, bistveno preden se o tem začno spraševati, pokaže, da je nemoč vpliva na družbo slab izgovor za posameznika, saj se konflikt med posamezniki in družbo

To, kar se dogaja v nas, je enako pomembno kot tisto, kar se dogaja v svetu. Ne zato, ker imamo neposreden vpliv na zgodovino, temveč ker smo prav zato, ker neposrednega vpliva nimamo, toliko bolj odgovorni zanje. Naša nemoč pred zgodovino nas ne odreši odgovornosti, samo še večja je.

odvija v posameznikih samih. Na ta način, skozi posameznike, tudi kulturni filma 21. stoletja, *Nepovratno* (Irreversible, 2002) Gasparja Noeja in *The Brown Bunny* (2003) Vincenta Gala govorita o neznanosti in hkrati nujnosti prevzemanja (osebne) odgovornosti (družbeni) nemoči.

Prebivalci kolonializiranega sveta so se omejitve zavedali že v času, ko so prebivalci kolonialnega Zahoda še verjeli, da sami ustvarjajo zgodovino, svojo in zgodovino koloniziranih držav. A tudi sami se soočajo z dejstvom, da morajo prevzeti odgovornost zanje. Filmski opus filipinskega režiserja Lava Diaza je

posvečen prav temu. Posebej *Jezus revolucionar* (Jesus Rebolusyonaryo, 2002), za katerega Diaz sicer pravi, da se mu, tako kot ostalim filmom, ki jih je naredil v okviru filipinske študijske produkcije, odreka oziroma bi ga rad posnel znova, brez omejitev, ki mu jih je postavljalo delo v okviru te produkcije. A je prva sekvenca prepričljiv dokaz, da bi bila tema, tudi če bi bila realizacija bistveno drugačna, prav ta. Kako delati zgodovino v pogojih, ki jih nismo postavili sami. Jezus, mlad fant, vodja ene od celic, ki sodelujejo v gibanju za osvoboditev Filipinov izpod diktature, pride na sestanek z nadrejenim. »Pozabi na čustva,« mu reče ta, »ti samo naredi, kot ti ukazujem. Pobiti moraš vse člane svoje celice. Ugotovili smo, da je med njimi izdajalec.« Jezus ponudi drugo rešitev: »Odkril bom, kdo je.« Nadrejeni ne popusti. »Ni časa. Pozabi na čustva. Pobij vse.« Jezus to tudi stori.

Ena zgodba, dve žrtvi. Prva žrtev so člani gibanja, umorjeni zato, ker ni časa. Druga je Jezus, ki sicer nima izbire, ko mora izpolniti ukaz, a se je hkrati sam odločil za to, da vstopi v gibanje in spremeni zgodovino. Dogajanje filma *Jezus revolucionar* je postavljeno v prihodnost, a je to eden od tistih filmov, ki na prizorišču sedanosti govorijo o prihodnosti. Ta pa je tudi metafora sedanosti, namreč prizadevanj prebivalcev postkolonialnih držav, ko prevzemajo odgovornost za svojo zgodovino, ne da bi kdajkoli mogli dejansko vplivati nanjo.

Film staroste japonske kinematografije Kojija Wakamatsuja *Kolesarska kronika: pokrajine, ki jih je videl sedemnajstletni deček* (17-sai no Fūkei – shōnen wa nani o mita no ka, 2004) je sinteza sodobnih filmskih posegov na področje razmerij med ljudmi in zgodovino, hkrati pa se ni mogoče znebiti občutka, da je tudi nekakšen odgovor na Resnaisovo *Hirošimo*. Formalno si filma ne bi mogla biti bolj vsaksebi. Wakamatsujeva zadržana vizualizacija z dolgimi kadri in srednjimi plani, v katerih spremljamo sedemnajstletnikovo vožnjo s kolesom po Japonski, vseskozi ustvarja občutek, kot bi se dogodki pred nami odvijali v dejanskem času in prostoru, brez posegov od zunaj, celo brez mon-

tažnih rezov. *Hirošimo*, nasprotno, je Resnais začel snemati kot dokumentarec o atomski bombi in del dokumentarnega gradiva je dejansko vključen v sam film. Snemali so v Franciji in na Japonskem, z različnimi filmskimi ekipami, na različne filmske trakove, japonske sekvence je avgusta in septembra 1958 posnel Michio Takahashi, francoske pa decembra Sacha Vierney. Igralec Eiji Okada sploh ni govoril francosko in si je dialoge zapomnil ter jih ponavljal zgolj fonetično. Skratka, *Hirošima* je odličen montažni film, čisto nasprotje *Kolesarske kronike*.

Glavna razlika med obema filmoma pa je v tem, da so v *Hirošimi* Japonci žrtve, medtem ko so v *Kolesarski kroniki* krivci. Pri čemer seveda govorita o istem zgodovinskem obdobju, in s popolnoma identično strukturo, ki individualno zgodbo – v *Kolesarski kroniki* je to sedemnajstletnik, ki je umoril svojo mamo – postavlja na ozadje zgodovine – v *Kolesarski kroniki* so to grozodejstva, ki so jih Japonci med 2. svetovno vojno zagrešili na področju Daljnega vzhoda. O njih sedemnajstletniku pripoveduje stariček, ki ga sreča na svoji vožnji, uradna Japonska pa o tem še danes ni odkrito spregovorila. Tu je morda tudi najbolj očitno tisto, kar *Hirošima* pove več od tega, kar hoče povedati. Resnaisovi junaki so žrtve, ne krivci, vendar niti za hip ni dvoma, da nosijo vso odgovornost. To je odgovornost za spominjanje, kajti *Hirošima* je film o spominu. O tem, da ne smemo pozabiti. Tragiko atomske bombe si moramo zapomniti, da bi se več ne ponovila.

»Vidiš, sem te že pozabila,« reče Ona, preden se dokončno razideta, v izraz olajšanja (zdaj lahko odidem) in priznanje krivde (kako z lahkoto pozabljam). In hkrati odgovornosti, ki je tudi dvojna, odgovornost za osebna življenja (tema Noeja, Galla) in odgovornost do zgodovine (npr. zgodovine Filipinov v filmih Lava Diaza). *Hirošima* pokaže na eno v drugem, pove za razloge, še preden so bile znane posledice, zakaj je osebno tako zelo javno in pomembno.