



Samo veter nikakor ni samo veter

Kinematografija Benedeka Fliegaufa

Katja Čičigoj

»V tistem času sem delal v Nemčiji, kot tujec prebral časopis in bil iskreno pretresem nad tem, kar se je dogajalo v moji deželi. Imel sem nočne more, zbudal sem se sreči noči, videval svetlobo strela v temi in slišal krike. To se mi je nekajkrat zgodilo; zame so nočne more vedno znak za nov projekt.«¹



Samo veter

Ni prav veliko filmov, ki bi brez uporabe posebnih učinkov ter brez klišejskih avdivizualnih sredstev in motivov gledalca tako prepričljivo potegnili v dejansko móro vsakdanosti neke populacije (v tem primeru romske družine na Madžarskem, ki trepetajo pred rasističnimi pokoli), kot to uspe filmu *Samo veter* (Csak a szél, 2012) madžarskega režiserja nove generacije Benedeka Fliegaufa. Mojsrsko obvladovanje kamere »iz roke«, ki z »dihanjem za vratom« tesno sledi osrednjim akterjem in proizvaja negotove, tresoče se podobe, skrbno oblikovan zvok, ki šume vsakdana natančno, a nevpadljivo oblikuje v srh zbujujočo zvočno krajino, spretnost in veščina dela z neprofesionalnimi akterji so samo nekatere od lastnosti, ki Fliegaufovemu najnovejšemu filmu omogočajo, da gledalcu dobesedno ne pusti dihati.

Obvladovanje filmskega medija, ki ga izkazuje vsak Fliegaufov film¹ – pronicljivo razumevanje odnosa med podobo in zvokom, vztrajno ukvarjanje z dramaturško konstrukcijo filmskega časa in pripravljenost na vsakokratno raziskovanje novih smeri filmskega izražanja – je nemara še prenetljivejše, ko pomislimo na dejstvo, da do pred kratkim Fliegauf sploh ni razmišljal, da bi bil režiser – filmske šole ni obiskoval, hotel je biti pisatelj; v filmski svet je vstopil skorajda po naključju, sprva kot scenograf na televiziji in naposled kot asistent režije v filmu. A nemara prav ta »ljubiteljski« (ne v smislu pomanjkanja profesionalizma, temveč v smislu ukvarjanja s filmom iz strasti

in ne zavoljo poklica) avtonomni pristop podeljuje njegovim filmom nekakšen novovalovski pečat vztrajnega ukvarjanja s podobo, z zvokom in vsemi prvinami filmskega izraza – vsakokrat na novo, saj se, kot sam pravi, vsakokrat znova uči. Če je tako njegov filmski prvenec *Gozd* (Rengeteg, 2003) s svojim véritéjevskim pristopom nekoliko dišal po načelih Dogme 95 (snemanje neprofesionalnih igralcev, ki tvorijo nekakšen kolaž na videz nepovezanih zgodb, ki se stkejo zgolj v uvodni in zaključni sekvenci nakupovanja v veleblagovnici), je že njegov film *Dealer* (2004) zaplul v nekoliko drugo smer: ohranil je Fliegaufovo privilegiranje epizodičnega narativa (v nasprotju z linearno, vzročno-posledično dramaturško logiko), vendar je bil stilno mnogo bliže velikim stilistom evropske kinematografije, kot je Tarkovski, predvsem pa sonarodnjak Béla Tarr. Dolge sekvence z minimalno gostoto dogajanja, počasno, a vztrajno ciklično gi-

banje kamere, ki nenehno opozarja nase, temačna mizanscena in tankočutno oblikovan zvok utegnejo v spomin pripeljati nekaj nepozabnih trenutkov iz Tarrovega opusa – celotno mrakobno vzdušje ga družijo zlasti s Tarrovim predzadnjim filmom *Mož iz Londona* (A londoni férfi, 2007).

In vendar predstavlja Fliegauf povsem samosvoj glas sodobne madžarske kinematografije. Medtem ko so zadnje Tarrove stvaritve s svojim tehničnim perfekcionizmom blizu beckettovskemu eksistencialno absurdnemu minimalizmu, je Fliegauf vselej zelo konkretno pri stvarih in pri ljudeh – tudi ko je s kamero dobesedno na distanci, kakor npr. v svojem najbolj samosvojem filmu *Rimska cesta* (Tejút, 2007), ki ponovno pomeni stilistično ekspedicijo stran od predhodno uhojenih poti. Ta je sestavljen iz nekaj statičnih kadrov, ki z distance pretvarjajo na videz vsakdanje dogajanje v dolge sekvence, v človeške, prečloveške epizode, s čimer se približa podobnim stilnim postopkom, na katerih sta svojo prepoznavnost gradila npr. Ulrich Seidl in Roy Andersson. *Rimska cesta* je – skupaj z *Dealerjem* – obenem v nekem smislu najbližje številnim odmevnim madžarskim filmom mlajše generacije režiserjev, ki s spretnim oblikovanjem zvoka in z odločnim vizualnim pristopom ustvarjajo mračnijaško ozračje, plodno za vznik absurdo humornih podtonov – npr. razvpiti *Taksidermija* (Taxidermia, 2006, György Pálfi) s svojo pripovedjo o treh generacijah zahojenih in absurdno zaključnih življenj (zadnji dve se seveda končata s taksidermijo in avtotaksidermijo) ali *Adrien Pal* (Pál Adrienn, 2010, Ágnes Kocsis), ki sledi v hladno sterilne prostore bolnišnice na kroničnem oddelku depresivni in nemara



Rimska cesta

1 Pri teh pogosto nastopa tudi kot scenarist, oblikovalec zvoka, scenograf ...



Dealer

tudi osebnostno razcepljeni sestri, ali pa *Control* (Kontroll, 2003, Nimród Antal), absurdni triler o morilcu na podzemni železnici. Humorni poudarki v Fliegaufovih filmih pa so vselej zgolj drobna začimba v sicer širšem dispozitivu rigoroznega ubadanja s pogosto perečo problematiko – s samomorom, z drogami (kot obliko pobega iz sodobne družbe) ali recimo reproduktivnimi tehnologijami (*Womb*, 2010).

Humorne note razumljivo povsem izpadejo iz njegove najnovejše stvaritve. Ta se vseskozi izogiba nizanju etnografskih kuriozitet romske skupnosti – v Fliegaufovem filmu namerno ni nikakršnega plesa, petja, igre, smeha, ki smo jih vajeni v razširjenih reprezentacijah o Romih. Romi v Fliegaufovem filmu so ljudje, ki delajo, se ukvarjajo z lastnim preživetjem, so utrujeni, pogosto sami (in osamljeni) ter prestrašeni. Pri tem ne gre za nikakršno viktimizacijo, temveč po eni strani za željo pokukati v spregledani aspekt romskega življenja, po drugi pa tudi pokazati, kako nekaj takega, kot je permanentno stanje strahu zaradi ponavljajočega se nasilja, pravzaprav onemogoča normalno življenje.

Samo veter je film, nastal kot odgovor na val rasističnega nasilja, ki je doletel romsko skupnost na Madžarskem v letih 2008 in 2009. Nekaj osnovnih podatkov o teh dogodkih dobimo že v najavni špici. Če bi se to komu utegnila zdeti »odvečna poan-

ta«, ki že vnaprej razkrinka smer in ozadje sicer precej lakonične filmske naracije, je nasprotno ravno to poanta, ki šele omogoča delovanje klavstrofobičnega dispozitiva, ki ga ustvari film. Ravno dejstvo, da vnaprej vemo, čemu bomo priča, nas kot gledalce postavi na isto raven s filmskimi liki (glede pridobljenih informacij o dogajanju) – na mesto žrtve ali krvnika – odvzeta pa nam je pozicija distanciranega pogleda, bodisi vsevednega (božjega) bodisi zgolj parcialnega neprizadetega opazovalca (muha na steni). Šele seznanjenost s kontekstom celotnega dogajanja vnaprej omogoča delovanje afektivne politike strahu, negotovosti, terorja – gledalcem omogoča vsaj delček njenega izkustva. Obenem pa tudi pomete z vsakršnimi vsebinskimi spekulacijami o zgodbi – četudi je pripoved lakonična, nikakor ne želi biti skrivnostna; gledalec je razbremenjen ugibanja o »resničnem pomenu« dogajanja, saj je vse pred njim ali natančneje domala okoli njega (zaradi specifične pozicije kamere in zvočnega oblikovanja). Gledalec je prav toliko v dogajanju kot žrtve zločinov – ali njihovi krvniki.

Fliegauf sicer svoj tematski navdih jemlje iz tekoče kronike, vendar pa njegov film ni niti novinarska reportaža niti dokumentarni film o romski skupnosti niti sociološka študija, strogo vzeto pa tudi ne politična denunciacija v klasičnem pomenu besede, ki bi se ubadala z resničnim ozadjem doga-

janja, vzroki in s posledicami. Bolj kot sklep filma, bolj kot dejanska konzumacija nasilja je sredstvo afektivnega delovanja filma na gledalca prav stanje nenehne ustrahovanosti, negotovosti, trepetanje; strah za lastno življenje in življenje drugih, ki prežema vsakdan romske skupnosti. Drugače: rasistično nasilje ne deluje zgolj na ravni dejanskih nasilnih dejanj, temveč predvsem z učinkom, ki ga ta imajo na tiste, ki preživijo. Delujejo kot (sadistična) »lekcija«, ki določeno populacijo ohranja v permanentnem stanju strahu in tako v prostovoljnem privzetju podložne pozicije (nekako tako, kot deluje »afektivna politika« vojne proti terorju – s perpetuiranjem terorja samega, proizvajanjem permanentnega »izrednega stanja«, nenehnega stanja ustrahovanosti tako na domačem terenu kot v državah, v katere naj bi bila usmerjena).

Samo veter je nemara najpopolnejši izraz za sodobno obliko nasilnega delovanja oblasti: ta je nevidna kakor veter; njeno nasilje je vselej prisotna, a oddaljena obljuba, ki svoje žrtve zavezuje k stanju permanentne pokornosti. Ravno zato, ker vemo, da veter nikoli ni samo veter, temveč vselej odmev nekega rušilnega orkana, nas ob vsakem najmanjšem prepihu shrljivo zmrazi. Kdo bi še upal pogledati na plano?

Film *Samo veter* prihaja na redni spored Kinodvora predvidoma 8. aprila 2013.