

ODLOČNA DEMISTIFIKACIJA Z VSEM OHRANJENIM MISTERIJEM

VEČNO IZMUZLJIV IN SPREMENLJIV ZNAČAJ PORTRETA BOBA DYLANA V FILMU *I'M NOT THERE*, KI KULTURNO IKONO 20. STOLETJA UTELESI V SEDMIH NADVSE RAZLIČNIH OSEBKIH, JE BIL OB PRIHODU V DEŽELO NA SONČNI STRANI ALP PODKREPLJEN ŠE Z GROBIMI PREVAJALSKIMI POSEGI S STRANI DISTRIBUTERJA, KI SO ZAČELI SPREMINJATI IDENTITETO TEGA FILMA KOT UMETNIŠKE STVARITVE.

MIHA ZADNIHAR

Bob Dylan nastopi v dokumentarcu *Joe Strummer: Prihodnost še ni spisana* (Joe Strummer: The Future Is Unwritten, 2007, Julien Temple) dvakrat – prvič skoz radio, drugič z imenom, nikdar pa »kot oseba«. Medtem ko je prva pojavnost dokaz o Strummerjevi široki glasbeni izobrazbi in predirnem medijskem udejstvanju, se ob drugi omembi veselo zdrzemo še dodatno. Dylan v njej namreč ne nastopi kot Bob Dylan, Robert Allen Zimmerman, Bobby ali kaj podobnega, ampak kot Woody. Naj prijatelji in prijateljice pokojnega Strummerja, vodje benda Clash, še tako zatrjujejo, da so samega Strummerja klicali Woody zato, ker je bil precej podoben tistemu detlu iz risanke (Woody Woodpecker), se režiser nagne proti Dylanu. Oziroma napelje k Woodyju Guthrieju, kar je v zgodnjem razdobju Dylanovega skrivnostnega življenja eno in isto. Že spet uzremo tisto staro Woodyjevo kitaro, na kateri piše »This Machine Kills Fascists«. »Že spet« pravimo zato, ker se ta kitaro zadnje čase pojavi na filmu precej pogosto. Očitno gre že zelo zares. Kakor koli, uvodoma – in mimogrede – gre priznati, da so Woody Guthrie, Bob Dylan in Joe Strummer prav mična družina, kajne?

Woodyjeva kitaro in slavni napis z nje se močno za blestita tudi v dokumentarcu *No Direction Home – Bob Dylan* (2005, Martin Scorsese) in tam krasno uvedeta Dylanov monolog o osebnih prevarah, ki to niso bile. A o tem malce pozneje. Tretjič pa je Woodyjeva kitaro iz muzeja, iz arhiva preseljena kar v golo fikcijo. Kako se začne film *I'm Not There* (2007, Todd Haynes), v katerem sedem Dylanovih oseb igra kar šestero protagonistov, med katerimi so »ženska«, »črnček« in Richard Gere? Temnopolti mladenič skoči na vlak, v tovorni

vagon, kjer v kotu čemita dva bela bradata popotnika po jugu Amerike. Pobarata ga, kako mu je ime, pa pravi: »I'm Woody, Woody Guthrie.« To so prve besede, ki jih v filmu izreče Bob Dylan. Če smo do konca pozorni, zapazimo, da »afriški Američan« Dylan igra kitaro drugače kot odrasel, pri Toddu Haynesu ima, skratka, tako zamaskirano in obenem razprto kariero, da kot mulo igra z levo, ne pa z desno, kot vemo, da jo je Dylan – do letos, ko je strunarsko dejavnost očitno zapustil – kljub vsej svoji muhavosti vedno igral.

Scorsese najznačilnejše momente iz Greenwich Villagea, kjer se je Bob Dylan prvič začasno ustavil, locira v slavno taverno White Horse. Ključne besede pajaštva in zavezništva položi v usta »folkieju« Williamu »Liamu« Clancyju, ki – slone za šankom – medtem pije pivo. Subtilnost Clancyjeve pojave oziroma Scorsesejeve lokacije je izjemna, saj je taverna White Horse prav posebno – ne le »klasično« beatniško – prizorišče. V njej namreč nahajamo mizo, na kateri je v sredi majhna spominska ploščica, na njej pa piše kratko malo tole: »*Za to mizo se je 9. novembra 1953 pesnik Dylan Thomas napil do smrti.*« Bob Dylan je začel svojo neverjetno kariero le streljaj od kraja, kjer jo je sklenil možakar, po katerem naj bi bil Bob vzel svoj znamenitejši priimek.

Težavno je pisati o Bobu Dylanu, še najtežavneje zaradi hudih nesporazumov, ki jih je zmerom predstavljala njegova oseba. V njegovem primeru se pokaže vsa neustreznost izraza »kontroverzen«. Pri Dylanu ni prav nič »kontroverznega«, z njim razberemo povsem navadno človeško pot, polno laži, potvorb, prekrivanj, kraje, preskokov in neustreznosti. Lepota Haynesovega izvrstnega *I'm Not There* je v tem, da izzove slehernikovo brskanje – Dylanovo življenje in »vloge« niso za

Haynesa prav nič drugega kot »normalizacija« človeškega življenja. Pri njem funkcionira celo underground, pri njem je igra docela nepomembna lastnost, ki jo kaže nadzidati s premikom. Ključni momenti z vlakom, tistim jeklenim mitskim bitjem vseh *americana*, so prikazani kot apoteoza. Haynesov vlak je počasen, zmerom na voljo, dostopen in na robu. Vlak je tako ulica nemogočih razmerij, iz katerih se lahko izvije samo pesnik, ki sovraži še ta izraz. Struktura je zelo »glasbena«, kar samo po sebi ne bi pomenilo ničesar novega, ko bi se z njo ne izluščilo nekaj prebojnega, torej uvid, ki je sprevidel Dylanovo moč. Žanri bi ga ubili, kar dokazuje že politična nespretnost, s katero se je moral soočiti v mladih letih. Z druge strani je Bob Dylan podoben Slavoju Žižku – nekako da se razumeti njuno samozadostnost v rudimentarnem smislu izraza, torej posebne vrste disciplino, s katero ni več »družabne obveznosti«. Ta kruti izraz iz klasične sociologije dobro povzame čisto ves Dylanov napor – to je napor nekoga, ki se skuša izmakniti, s tem da je ves čas v realnosti, na trdnih tleh, neomajen, discipliniran. Dylanova iskrenost je v filmu pograna »na« obličja. Slovenski distributer je precej ignorantsko zgrešil z »obrazi« (precej slikarski termin, kot vemo), saj gre *par excellence* za obličja – in seveda nikakor ne za »obrazce« – kolikor gre pri obličjih za filmične po-tvorbe, ki sestavljajo celoto, ne pa za upodobitve njihovih travm, zapletov, dram. Čeprav distributer, nadalje, film označuje za dramo, je prav dramatično tisto, kar bi to delo ubilo. Haynes se namreč ubada s samim življenjem, podaja uvid, celo teorijo o tem, kaj vse se zgodi človeku, če je aktiven, kreativen, pri tem pa mu življenjsko načelo prejkone predstavlja samo muzično zmuzljivost. Bob Dylan namreč v muziko vnaša tisto, čemur



drugi pravijo življenje, »pravo« življenje pa mora ves čas nekako »krpati«, tako da je za prenekaterega zunanega opazovalca, opazovalko, to življenje natrgano, pod-dimenzionirano, neustrezno, nepremišljeno. On je Judež, izdajalec, prestopnik (žanrov), oseba, ki ne čuti »ničesar« (»Kaj za vraga se ljudje tako obešajo na to ljubezen, na ta seks?«), hkrati pa skozi svojo poezijo (»Ne maram izraza pesnik!«) postavi in zniči vse, kar bi utegnilo vsaj malo obstati. Dylan je nenehoma na vlaku.

Pred desetimi leti je imel podpisani neverjetno srečo. V Washingtonu, DC je namreč uzrl majhne plakate, ki so oznanjali poseben koncert na University of Maryland, torej nekje blizu zadnje postaje washingtonske podzemne. Ta metro ima posebno strašljivo razsežnost, saj je neverjetno čist – nikjer ni nobenega grafitu. Tisti večer sta na *campusu* družno in vsak zase nastopila Joni Mitchell in Bob Dylan. Stadionska Dylanova pojava je povsem neprimerljiva z nastopom za 300, morda 400 ljudi. V klubskih razsežnostih zares vidimo, kako izboren performer, kako posebna pojava je Dylan. V uvodnem nagovoru je opozoril na največjo zbirko valjev za mehanični klavir na svetu, ki jo hrani University of Maryland. Po svoji stari navadi ni pozabil dodati, da se je po tonski vaji tisti dan seznanil z zbirko in da precej posnetih del na valjih z začetka XX. stoletja ustreza njegovemu pojmovanju *američana* (američkih reči). Odigral in odpel je par trdih klasičnih del in bil po nastopu tudi na voljo za študentska vprašanja. Pravzaprav nisem mogel verjeti svojim lastnim očem, da sem dejansko pričal večernemu šolskemu pouku za študente in študentke etnomuzikologije in sorodnih ved. Vedel sem, da je v ZDA kdaj pa kdaj v navadi, da »njihove največje« univerze za študentsko populacijo oskrbijo kulturni dan z »njihovimi največjimi« (po navadi z edinim pogojem, da nastopi niso posneti in prenaširsko reklamirani), toda česa tako in-

timnega zares nisem pričakoval. Bil sem v pravem času na pravem mestu – in Dylan je bil podobno zgovoren kot v Scorsesejevem dokumentarcu. Počutil se je varnega, zato je lahko suvereno zvožil tisto, kar se mu je v desetletjih dela tako rado sesuvalo. Zadeva je imela razpon in odziv, kar je muzičistu eden izmed osnovnih pogojev za nemoteno delo. »Bil je tako nebogljen in ranljiv,« je pogosto govorila nekdanja sobojevnica in sopotnica Joan Baez. In ni (bila) edina. Dylan se je občasno rad kje naselil, zato da bi našel odmik za naprej. Za tisti vlak, ki se je premnogim že konec petdesetih zdel arhaična naprava, redki pa ga imajo še danes za prvovrstno sredstvo, in to ne le prevozno, ampak tudi socialno. Vlak ima v življenju in delu podobno vlogo kot radio (ta medij razprtih in preštevilnih še povsem neizkoriščenih sredstev).

Theme Time Radio Hour je zelo priljubljena radijska urica, za katero temo (»mraz«, »ljubosumje«, »sreča«, »lakota« ...) enkrat na teden za BBC6 in par američkih postaj izbere Bob Dylan in nanjo suka ustrezne muzike s kar najširših področij, še ponajveč country, jazz, blues, folk, blue grass ... Kompilacija te ali one oddaje ja tačas izšla na dveh dvojnih cedekah, ki se lepo dopolnjujeta tudi z epohalnim kompilacijskim delom *Songs from the Invisible Republic: The Music That Influenced Bob Dylan* in z vsemi albumi, ki so letos pospremili premierno predvajanje pričujočega filma in na katerih samega Dylana izvajajo drugi izvajalci, izvajalke (gl. predvsem *Poslušalnico* v prejšnji številki *Ekrana*). Dylanov radio je eno izmed pojasnil za tistih slavnih ukradenih 400 vinilk, ki jih lastnik ni videl že več ko 40 let in s katerih si je Dylan zgradil svojo lastno, predvsem pa zelo temeljito glasbeno podlago (slavne izjave o tem, kako se je tega in tega štikla naučil od slepe pevke bluesa z južnega konca Chicaga, so seveda plod tega izmaknjene in nikdar vrnjene gradiva, ki se zanj zdi, da je prispelo v prave

roke oziroma da nadaljuje veliko ameriško tradicijo »prepesnjevanja že upesnjene«). Dylanov radio je časovna mašina s priloženim gramofonom – še najbolj spominja na tiste tunerje in gramofone, ki so jih v šestdesetih in sedemdesetih prejšnjega stoletja radi vgrajevali v gornjo posteljno stranico. Podpisani si ta hip raje ne zamišlja, kaj vse se lahko pripeti, če tak Dylanov radio z gramofonom zaigra v pravi družbi ob pravem času, verjetno pa je reč blizu precej pozabljeni seksualni drami, v kateri tako rekoč ne obstoji neizpeta dimenzija človeškega čustvovanja-umovanja. Domišljajska pripoved (v pomenu *romance* kot pri kakem Nathanielu Hawthorneu) je kajpak Dylanovo daleč najmočnejše orodje, ki se zna zdaj brez velikih in odvečnih besed razpeti v neverjetne tonske širjave (kakor na primer v štiklu *Goin' to Acapulco*), ali pa poda ostroumno, brezkompromisno ritmizirano formo (tako v slavni *Ballad of a Thin Man*). Mimogrede: tenkočutni opazovalci pravijo, da je Bob Dylan čisto vsakič in že desetletja, kadar izvaja svojo davno, nezno kritično balado – klinično bled, tresoč se, tam nekje na robu smrti.

Tudi v tem delu se balada prikaže kot ena izmed ključnih Dylanovih mojstrov. Aludira na čezve »pametnega« britanskega kulturnega žurnalista, ki si drzne brskati po intimi, kar zadeva snovanje, prezeno in občutja. Dylanu ne dopusti tistega, na čemer je osnovana tako njegova »lirika« kakor »epika«, torej skrivnostne opazovalne drže, »oddaljenega pogleda«, s katerim je sposoben svoje zasebno življenje podati v javnost, ne da bi mu pri tem rabile kakšne »dodatne« zgodbe. Dylan ima rad zasebnost, obenem pa reči daje na dlan. Tako ga je navsezadnje zmerom učil tudi guru in tihi zaveznik, v film izjemno dobro vtihotapljeni Allen Ginsberg. Malo je bilo ljudi, ki so v odločilnih momentih Dylanu krili hrbet – Ginsberg je bil v tem vedno zanesljiva oseba. Gradiva za osvežitve



baladne moči s srede šestdesetih je dovolj že v sami filmski zgodovini: Haynes se osloni na dokumentarne posnetke, ki jih je med znamenito britansko turnejo Boba Dylana in The Band opravil ameriški maestro D.A. Pennebaker in jih leta 1967 zmontiral pod naslovom *Ne oziraj se nazaj* (*Dont Look Back [sic]*). Iz tega materiala izhaja tudi baladni skeč o morastem novinarju BBC-ja, ki je Dylana tako odločilno spravil ob živce, da je bila turneja ves čas nekje na robu uspeha (nepričakovani dodatni nastopi, ki jih sami izvajalci niso več zmogli) in klavrnega zloma (vpijete: »izdajalec«, »judež«, »buuuuu«). Struktura filma se pravzaprav sklene v zaključek te turneje, ki pelje neposredno v motociklistično nesrečo in Dylana postavi v prisilno, a še kako prepotrebno nekajletno osamo. Prišel je čas za premislek, in film ga ponudi več ko dovolj.

Poleg magistralne igre Cate Blanchett, ki prevzame najtežje momente v Dylanovem življenju in si zato tudi nadene ime Jude Quinn, poleg cele vrste izbornih vložkov vseh drugih Dylanov, velja za finale izpostaviti Aliasa, gospoda B., s katerim se spopade Richard Gere. Podpisanemu se zdi tole kar najboljša Gerova vloga do zdaj. Momenti, v katerih zasledimo tudi antologijski prizor, v katerem pes zapusti človeka, obrobneža, neznanca, zgubljenca, osamelca, nas postavijo v mično dvojnico – mestece iz XIX. stoletja praznuje noč čarovnic, obenem pa se pred nami razprostere tudi pahljača iz Peckinpahovega epohalnega dela *Pat Garrett in Billy The Kid* (Pat Garrett & Billy The Kid, 1973). Gere je torej hkrati na maškaradi, na snemanju in še daleč proč od oči javnosti. Slog, ki ga ubere Haynes, je tukaj magično realističen – živalski vrt odpre svoja vrata, tako da se med kavboje in prestrašene žene pomešajo žirafe, okoljevarstvenik Dylan pa prejme zaveznika v najmanj pričakovanem osebkku. Kajpak ga ta na koncu spet posadi na vlak.

I'm Not There celo podzemlje z drogami, poceni

spremljevalkami in nadležnimi intelektualci predstavi kot neobhoden avditorij, kot nekaj, skoz kar se je »treba prebiti«, da naposled najdemo samega sebe. Črno-bela fotografija, iz katere je zdaj razbrati zrno zdaj spet vsako nadrobnost posebej, se močno naslanja na omejenjene in tudi manj znane posnetke iz šestdesetih. Čas senčnih lutk, diaprojekcij, igre s svetlobo in zvokom je danes čas vsakogar, ki živi zares in si ne daje opravka z banalnostmi kapitalistično organizirane družbe. Haynes je tukaj alternativec, treba mu je postaviti le še teorijo, da bo njegova slogovno gibka pripoved o naših različnih življenjih prejeta prepotrebno veljavo.

Slavni ljubljanski Kolosej se je odločil, da biografski film o Bobu Dylanu prikaže v pasjih dneh. Z 10. julijem je začel na Viču, šel malo v BTC, pa spet nazaj. Zadeva s pasjimi dnevi je sicer imela nekaj dylanovske teže, a je bila v bistvu povsem deplasirana. Zdi se, kot da bi se kdo delal norca, oziroma spominja na tiste izvrstne dokumentarce (na primer o Črnih panterjih), ki jih hrvaška televizija prikazuje ob petih zjutraj razdrobljeni peščici obubožanih in razžaljenih intelektualcev brez spanca. *I'm Not There*, delo Todda Haynesa, je kratko malo prepomembno, da bi ga odpravili kar tako, s poletjem. Seveda podpisani apelira, da si film ogleda čim več ljudi, a ne more pozabiti, kako so ga prikazali letos pozimi v Berlinu: Subtilno, ravno v času po festivalu, na treh dobro izbranih lokacijah, med katerimi je samo ena film prikazovala v sinhronizirani različici. Tudi izviren naslov so ohranili, čeprav Nemčija, kot vemo, rada germanizira tudi to: *I'm Not There* je silno pomemben Dylanov štikl, zelo ključen za razumevanje njegovega življenja, dela, pa tudi pričujočega filma. Navsezadnje ga je za filmske potrebe naravnost osupljivo, primerno za današnji čas, odpel Thurston Moore s svojimi Sonic Youth. Poleg interpretacije, ki jo je lani – sicer v zunajfilmskem kontekstu – s triom Jamieja Safta izvedel veliki glasovni mag Mike

Patton, gre za največji kreativni spomenik Dylanu v zadnjem času. Haynesov film se pri nas kliče, oh, *Bob Dylan: 7 obrazov*. Poleg aluzije na sedem smrtnih grehov je to kajpak še zgrešena, pa čeprav reklamna poteza. Nagovarja neko imaginarno zainteresirano množico, ki jo bo film z vso svojo odločno poetiko, ovinki, kritiko ZDA, glasbene industrije, z vsem aparatom, ki opozarja na današnjo regresijo poslušanja, z vsemi mitskimi prizori, kakor je, denimo, tisti, kjer se Bob sreča z Woodyjem Guthriem – na smrt dolgočasil. V dvorani je viselo pet, deset, včasih dvajset osebkov, ki so se zdaj krohotali zdaj tiho navduševali, predvsem pa so se pustili peljati – Haynesu se je namreč posrečilo, da je ustvaril izjemno muzikalno filmsko strukturo. Pri tem je še najmanj pomembno režijsko dejstvo, da sedem Dylanovih obličij igra šest ljudi, od katerih je eden tačas že preminil (Heath Ledger), eden ženska (Cate Blanchett, ki je bolj Dylan, kot je to on sam!), eden pa črnček (Marcus Carl Franklin). No, navsezadnje, kaj ta delitev »po rasi in spolu« poudari v Dylanovem primeru? Nočemo zganjati odvečnega elitizma, toda kdo, nadalje, sploh še ve, kaj Richard Gere kot ostareli, osamelci Bob počne dobesedno sredi inscenacije filma *Pat Garrett in Billy The Kid*? Kdo sploh še prepozna vse tiste amerikanarske spake? Mar dijakinje? mp3jevci?, vrla občica kmetavzarija? Kdo razloči, zakaj se folkiji obnašajo do Dylana tako, rokerji pa drugače? Ali kakšno težo ima dokumentirana Dylanova izjava na nekem londonskem žuru, ko na lepem skulirano vzklikne: »Oh, look, Brian Jones of that groovy cover band!« Programska poteza pa taka ... in ... film ni nobena »drama/dokumentarec«, ampak nekaj čisto drugega, vsekakor eno boljših, najbolj sofisticiranih del o zamolčani, le delno razvpiti zgodovini ZDA. In o vseh nas, ki še hlepimo po življenju v vseh njegovih obličjih.