



ker sta prav ti dve figuri osnovni figuri nekega specifičnega filmskega postopka. Specifičen je ravno toliko, kolikor je artikuliran skozi vzajemno posredovanje tihožitij in oddaljenih glasov, preprosteje povedano — pogleda in glasu.

„Tihožitje“ je ena od drugače, s katero so zahodni filmski teoretiki poskušali kar se le da ustrezno povzeti vse razsežnosti tistega Ozujevega posnetka, ki ga je Burch kasneje povzel v pillow-shot. Kaj je osnovna značilnost Ozujevih „natures mortes“? Neka radikalna odsotnost življenja, slehernega gibanja — tudi gibanja kamere — ki mora praviloma predstaviti neko izvenčasovno stanje. Tak abstrakten posnetek se lahko v hipu sprevrne v povsem konkreten kader — dovolj je le katerega od protagonistov uvesti vanj. Včasih ga celo pokazati ni treba — le njegov glas damo slišati za kakšnim od robov kadra. Zakaj ta kratek ekskurz v Ozujevo mrtvo prirodo? Zato, ker je pričetek Daviesovega filma do te mere zaznamovan s tipičnimi Ozujevimi figurami, da „tihožitje“ ne moremo brati drugače kot posvetila japonskemu mojstru. Kako se torej prično **Oddaljeni glasovi, tihožitja?** S samim seboj, z oddaljenimi glasovi in s tihožitjem! V medlo podobo hišnega stopnišča se najprej zariše materin glas, ki kliče svoje tri otroke k zajtrku. Četudi je to prvi kader filma, povsem nedvoumno vemo, da so otroci nekje v nadstropju, mati pa je tu, desno od nas, v pritličju. Nič bolj samoumevnega ni torej od tega, da bodo otroci po stopnicah, ki jih gledamo, morali slej ko prej priti do kuhinje, do matere. A ni tako! Le hip zatem, ne da bi umaknili pogled s stopnic, že zaslišimo njihov pogovor v kuhinji. Šli so torej dobesedno **mimo** našega pogleda, spregledali

smo jih. Ravno kolikor je pillow-shot po definiciji izvenčaso-ven, je ta prva scena dobesedno neka prvotna, izvorna scena, ki naj za vselej utemelji razmerja — v družini, v filmu, v svetu — in je kot taka nujno spregledana. To je torej prvi nauk. Takoj za njim sledi drugi. Kamera se s stopnišča prvič pomakne nekoliko v desno in nam razkrije hodnik, ki vodi do vežnih vrat. Ta so zaprta. Preliv iz enega kadra v drugega je obenem odprtje vrat in preliv iz enega časa v drugega. In spet je kot pri Ozuju — dokler je kader „prazen“, smo v negotovem, brez-časnem prostoru in brez-prostorskem času. Dovolj je že, da v ta kader odprtih vrat pripelje avtomobil — počasi, prav izjemno počasi zapelje v zadnji plan — in takoj vemo, kakšen je prostor in v katerem času smo. Vrata bodo odslej funkcionirala kot metafora meje — časov, prostorov, konec koncev tudi ljudi. Sploh bi lahko rekli, da je Daviesova hiša sestavljena kot v otroški pravljici — iz samih oken in vrat. Vse je odvisno od tega, ali gledamo od znotraj navzven ali od zunaj navznoter. Paradigatski prizor v zvezi s tem je brez dvoma prizor materinega pomivanja oken. En in isti dogodek, pravzaprav en in isti položaj vidimo z dveh različnih zornih kotov. Z ulice je materino sedenje na robu okenske police videti prav strašljivo, saj se zdi, da bo njeno telo vsak hip prese-glo težo police. Nasprotno pa je s hišnega hodnika njen položaj prav komičen, saj se zdi kot uokvirjena z okenskim okvirjem. Najbrž ni treba posebej poudarjati, da oba zorna kota kamere še zdaleč nista objektivna posnetka, ki naj nevtrarno predstavita dogajanje, temveč naj natanko us-trezata dvema perspektivama — perspektivama dveh se-ster, ki materino početje spremljata s popolnoma različni-ma občutjema, kar neposredno potrjujeta tudi njuna notra-nja monologa. Toda lepota in hkratna paradoksnost tega prizora je prav v dejstvu, da bi bil tudi brez besed enako učinkovit: zorni kot kamere je tokrat neposredno v funkciji vsebine! In spet je to neko tihožitje, ki ga oplajajo oddalje-ni glasovi, spet sta to pogled in glas.

Podobno, kot je torej vstop avtomobila v prazen kader od-prtih vrat dal slutiti vpeljavo neke figure, ki bo bistveno do-ločila čas in prostor (seveda ni naključje, da je ta avto v ne-posredni zvezi s smrtjo brutalnega očeta, dobesedno „do-ločujoče figure“), tako je tudi prizor materinega pomivanja oken v marsičem zarisal intersubjektivno mrežo-tega fil-ma. Vrata, preliv, oče; okno, subjektivni pogled, mati — ta-ka je mreža, v katero se morajo, hote ali nehote, razvrščati trije otroci tega hišno-filmsko-zakonskega para. Njihova naloga še zdaleč ni lahka, od tod morda tudi vsa tista tava-nja, beganja in zgubljanja, od tod vsa tista otožnost, ki od-meva iz pesmi, ki jih pojejo v tem filmu. In v **Oddaljenih glasovih, tihožitjih** pojejo zelo, zelo veliko.

STOJAN PELKO

BABETTINA GOSTIJA

BABETTE'S FEAST

režija:	Gabriel Axel
scenarij:	Gabriel Axel po zgodbi Karen Blixen
fotografija:	Henning Kristiansen
glasba:	Per Norgard
igrajo:	Stéphane Audran, Jean-Philippe Lafont, Gudmar Wivesson, Bibi Andersson
produkcija:	Panorama Film International AB Collection, Danska, 1987

Splošna oznaka, s katero bi lahko zaznamovali vzdušje Axelovega filma, je svojevrstna „pravljичnost“. Ta oznaka seveda ni daleč od dejstvene resnice, kolikor je namreč izhodišče za ta film ravno neka „pravljica“ — namreč zgodba Karen Blixen. Nekako v navadi je, da pravljичnost pripišemo razsežnosti zgodbe, da jo izenačimo z vsebino povedanega. A kaj hitro nam že najzgodnejše otroško izkustvo da vedeti, da je vsebina pravljice pravzaprav irelevantna in da je tisto, kar vsakič znova pripravi otroka do nekega „Še!“ ravno samo pripovedovanje. Konec koncev

je tudi vsebina **Babettine gostije** skrajno lapidarna: kako izkazati hvaležnost nekomu, ki ti v trenutku stiske ponudi pomoč? Tako, da mu povrneš s tistim, kar najbolj obvladaš — v Babettinem primeru pač s pripravo gostije. To je vsa vsebina tega filma! Kaj pa je s pripovedjo? Filmski medij že po svoji definiciji razpolaga s sredstvi, ki ga prav neverjetno približujejo pravljičnemu pripovedovanju. Tipizirani liki, dovolj abstraktno prizorišče, „temeljne“ relacije med akterji — vse to so obenem poteze pravljič in filmske naracije. Axelov film jih vsebuje vse po vrsti — siroto in dobri vili; vasico sredi ničesar; ljubezen in smrt. Celo uvodni off-nagovor skorajda dobesedno povzema topose tistega „bilo je nekoč, za sedmimi gorami...“

Klasična razlaga nato postopa približno takole: že, že, res je vsaka pravljičja skrajno preprosta, toda za njo se skriva globoka, celo metafizična poanta. Če se torej gibljemo na ravni vsebine, se moramo nujno zateči k formuli iskanja globine, skritih sporočil in poant. Rekel bi, da je tudi tokrat največja globina prav na površini. Tisto, kar naredi sleherno pravljičjo za svojevrsten indic večne resnice, je namreč ravno njeno pripovedovanje! Namesto, da v globinah zgodbe odkrivamo tajna sporočila o resnici naše civilizacije, se moramo preprosto spoprijeti s samim pripovedovanjem, ki pa je ravno tisti konstitutivni moment civilizacije, kolikor le-to vselej strukturira govorica. In tako smo spet pri filmu: kamorkoli se le-ta obrne, nikjer ni varen pred svojevrstnim diktatom strukture govorice. „Vse temelji na govoru,“ bi rekel Orson Welles. Zgodovina nemega filma morda — paradoksu navkljub — najnazorneje priča o tem. Zato bi bilo narobe Axelov film najprej sprejeti kot nedolžno pravljičjo, nato pa z večino interpretacije v njegovih globinah razkrivati temeljne resnice. Le-te so pač čisto na površini, na tisti ravni beli površini, ki se imenuje filmsko platno. Analiza specifičnih filmskih postopkov je tako obenem že tudi evokacija vseh domnevno meta-fizičnih razsežnosti zgodbe Karen Blixen. Kateri je tisti specifični postopek, ki temeljno karakterizira Axelov film? Sam ga postavljam v tisto vztrajno prehajanje iz sublimnega v banalno, iz sakralnega v profano. Eric Rohmer je ob Rossellinijevem filmu **Stromboli** zapisal, da je film morda še edina od umetnosti, ki je sposobna ponuditi prostor estetski kategoriji **sublimnega**. Morda je k temu treba dodati le še: in jo že v naslednjem trenutku strmoglaviti v prepad kar najbolj banalnega. Če je v čem metafizična razsežnost filmskega

pripovednega postopka, tedaj je ravno v tem neprestanem prehajanju od **physis** k tistemu, kar pride po njej — ali nekoliko bolj vulgarno: od hrane k molitvi! Natanko ti dve razsežnosti sta v samem temelju Axelovega filma. Le da nista niti permanentno razločeni niti zgolj kronološko hierarhizirani, temveč dobesedno sprevrnjeni ena v drugo. Molitev zaseda funkcijo hrane (zaradi česar pobožni sestra poznata praktično en sam, vse prej kot slasten obrok), zaključna pojedina pa postane svojevrstna kolektivna molitev (z gradacijami od vnaprejšnje odpovedi čutom do promoviranja Babette v svojevrstno vaško svetnico). Učinek te vzajemne sprevrjenosti je dobesedno sprevrnjen, namreč perversen! Razujejo se prav vse koordinate, ki bi jim maloprej kritizirana klasična interpretacija zagotovo pripisala globoke rasežnosti **condition humaine**. Kar zdaj dobimo v Axelovem filmu, še zdaleč ni kakšna obča **človeška usoda**, temveč preprosta **humana kondicija**, kolikor „biti v kondiciji“ pomeni „biti v ugodnem telesnem stanju“. Razvoj filma **Babettina gostija** je namreč prav razvoj telesnih stanj njegovih akterjev, ki gre od začetne askeze prek odkrivanja posameznih telesnih čutov do končnega ugodja. Lepota paradoksnosti vmesnega koraka je v tem, da se morajo akterji gostije najprej odpovedati svojim čutom, da bi jih nato sploh šele zares odkrili. Dati morajo tisto, česar sploh še nimajo! **Babettina gostija** tako v celoti upravičuje svoje ime, saj gre v resnici za **simposion** o čutih, ljubezni in svetem. Preplet fizike, metafizike in filma je natanko tak, kot ga poznamo iz neke uvodne besede v zbirko *Analecta*: „Po sestopu od Galileja do Platona ostane le še Hollywood.“

STOJAN PELKO

