

premalo pozorno o johanu van der keuknu



Johan van der Keuken in Noshka van der Lely
na snemanju filma

Serge Daney je svoj esej o filmu *Proti jugu* (1981) režiserja Johana van der Keukna pričel z besedami: "Tukaj posvečamo premalo pozornosti delu tega blaženo brezbržnega Nizozemca, enega največjih v sodobni 'doku-laži'. Oko tega cineasta brez meja je skalpel." Po ogledu večine Keukenovih filmov se zdi, da bi se vsak zapis o edinstvenem avtorju moral pričeti z besedami: "Tokrat posvečamo premalo pozornosti delu tega..." V morju podob, ki jih je Keuken ustvaril v štiridesetih letih, sicer z lahkoto prepoznavamo stalne tematske tokove (čas, gibanje, potovanje, jazz, fotografija, socialna in politična skrb ...), vendar je vsakršno iskanje zaključkov in teoretsko zaokroževanje spolzko početje, jalovo približno tako, kot je nesmiselno zapečatiti mnenje o živem človeku. V prvi vrsti pa bi vsak izključno analitičen pristop delal krivico iskreni in zavezujoči radovednosti režiserja, razorožujočemu čudenju nad svetom, ki morda bolj kot vse drugo in v nezmanjšani meri zaznamuje vseh štirideset let opazovanja in razmišljanja skozi objektiv. Zgrešenost sistematičnega pristopa pokaže zobe že pri prvem koraku: Keuken načeloma velja za režiserja dokumentarnih filmov, vendar tovrstna klasifikacija ustvarja zgolj nepotrebne predsodke. Keukenovi filmi namreč več kot uspešno presegajo ustaljene meje med dokumentarnim in fiktivnim filmskim ustvarjanjem oziroma kažejo na nesmisel in umetelnost teh razmejitev.

Snemanje filmov kot način bivanja v svetu

Že v svojem prvem "svobodnem" filmu *Trenutek tišine* (1963) Keuken v slabih desetih minutah uspe ustvariti tisto, kar je pri njegovih filmih za gledalca najlepše: prostrano podlago za lastna razmišljanja. Kar se na prvi pogled zdi nedorečeno, že v naslednji sekundi razkrije svoj pravi obraz: neizčrpen vir navdiha, pa naj si bo to paleta nepričakovanih in nejasnih občutkov ali niz logičnih izhodišč za interpretacijo. Občudovanja vreden je način, na katerega Keuken doseže to zavdanja vredno stopnjo: kratek film je sestavljen iz navidez naključno napaberkovanih podob režiserjevega rojstnega Amsterdama – posnetkov ulic in ljudi, pešcev in delavcev, otrok in dreves, cest in kanalov, dežja in megle, tišine in hrupa. Brez komentarja in glasbe, brez suspenza in drame, brez začetka in konca. Obenem pa se vsak trenutek brezhibno zliva s celoto in trepeta od nalezljivega navdušenja nad lepoto vsakdana, ki prežema oko na drugi strani objektiva. Lepa fraza, s katero pogosto opisujejo ustvarjanje našega režiserja – da je namreč zanj snemanje filmov način bivanja v svetu –, se v kratkih desetih minutah otrese vseh visokoletečih prizvokov in preprosto zaživi, se pokaže in zasliši, zadira v ritmu štiriindvajsetih sličic na sekundo. Ritmu, ki ne le obeta, temveč jasno polaga na znanje, da se bo ta filmska zgodba lahko končala samo takrat, ko se bo dokončno zatrisnilo oko na drugi strani objektiva.

V sklopu kinotečne retrospektive takoj za kratkim filmom predvajani *Face Value* (1991), "polifonija videzov, kartografija obrazov, ep o nepopolni in namišljeni Evropi", preseneti dvakrat. Prvič, za razliko od predhodnika, kot togo oblikovan konstrukt: dolg niz bližnjih in še bližnjih posnetkov obrazov – večinoma z zaprtimi usti in podloženim glasom v ozadju –, občasno pretrgan z bežnim panoramskim posnetkom, ki da slutiti, na katerem delu Evrope se ta hip nahajamo. Drugič, v smislu nadgradnje predhodnika, kot stroga, vnaprej načrtana forma, ki pa jo še vedno napolnjuje žlahtna praznina, gledalčeva svoboda, povsem proste roke pri interpretaciji in doživljanju. Ta svoboda je toliko bolj dragocena, kolikor se je v *Trenutku tišine*

jurij meden

porajala že iz krhke, nepredvidljive strukture filma; tukaj imamo, nasprotno, opravka z vnaprej zarisanimi robovi kadra in odmerjenimi montažni rezi, ki bi po vsej logiki morali restriktivno delovati na gledanje/ branje, kar pa se začuda ne zgodi. Prostor svobodnega razmišljanja izvira od nekje drugje, njegove potopljene korenine pa so zato toliko bolj privlačne, kolikor jih moramo odkrivati ali si jih izmišljovati sami. Primer: Za vsakim dokumentiranim obrazom se skriva neizrekljiva zgodba. Človeška zgodba, ki se ne more nikdar razpreti v vsej svoji razsežnosti, saj želja videti in razumeti narašča premo sorazmerno s strahom biti opažen, nad vsem skupaj pa bdi temeljna nezmožnost razumeti drugega. JVDK to razume: očiščen vseh ambicij prodiranja v globine duš svojih obrazov najprej loči zvok in sliko. Obraz, ki nas gleda s platna, ima zaprta usta, zraven slišimo njegovo zgodbo. Tako pridobljene informacije (sraga potu na licu, mežikanje, razmršen pramen las, razpokane ustnice, uhan v ušesu, smejalne gubice v kotičkih oči, brazgotina na vratu, pripetljaj iz mladosti, meseci v zaporu, socialna stiska, neuslišana ljubezen, nesrečni zakon, smrtna bolezen, rojstvo ...) obvisijo v zraku, ne kot izgubljeni koščki nedosegljive celote, pač pa kot samostojni, zaokroženi, enakopravni smerokazi k pletenju povsem lastnega vtisa. Film tako ne pripoveduje ene zgodbe, prav tako se za vsakim obrazom ne skriva zgodba, pač pa je število zgodb enako številu obrazov krat številu gledalcev: če je za Keukena snemanje filmov način bivanja v svetu, potem je gledanje in pisanje o njegovih filmih lahko le način bivanja z njimi, nujno intimen in enkratni. "Teško se je dotakniti resničnosti," pove Keuken na koncu svojega potovanja proti jugu; deset let kasneje mozaik obrazov ta zaključek upodobi v najčistejši obliki.

Morala in obscenost

Dva kratka, črno-bela portreta otrok. *Slepi otrok* (1964): dvajset minut v družbi s skupino dečkov in deklic, katerih zaznavanje sveta je radikalno drugačno od zaznavanja nas, gledalcev. *Herman Slobbe/Slepi otrok 2* (1966): še en izlet v nenavadno zaznavanje sveta, tokrat osredotočen na enega protagonista, slepega najstnika Hermana. Daney ga je označil za Keukenov najbolj osupljiv film, "kjer morala rodi obscenost in nasprotno". Za kakšno moralo in kakšno obscenost gre? Prvi občutek tesnobe se porodi v glavi gledalca takoj na začetku obeh filmov o slepih otrocih, ko se odvrti prvi meter traku; porodi se iz fizičnega spoznanja priklenjenosti na stol v kino-dvorani, s katerega bomo slabe pol ure prisiljeni gledati drugega: ta ne samo, da ne more gledati nazaj (v običajnem smislu dokumentarnih portretov, kjer v prvi vrsti zavest o prisotnosti objektiva kamere iz ljudi napravlja samostojne, avtonomne subjekte in briše nelagodje manipulacije), naš drugi sploh ne more gledati. Naša izkušnja seznanjanja z njim (v temi kino-dvorane) mu bo za vedno popolnoma tuja; ta vrojena neenakost posledično zaseje dvom v pristnost in legitimnost naše izkušnje, še preden se mimo odpelje drugi meter traku. Keuken zato začne nežno: platno na začetku *Slepega otroka* dolgo ostaja črno. Namen črnine ni moralizirati, grajati gledalca in mu na poceni način vzbujati občutke krivde, povezane s hendikepom filmskega subjekta. Črnina je tam zaradi prej omenjene tesnobe, s svojim trajanjem deluje blažljivo, podobno kot besede slepih otrok, ki v temi razlagajo, kaj pomeni slepota: "Ko srečam kakšno punco, jo kar vprašam, če je lepa. Ona mi pove in jaz se potem odločim, ali mi je všeč, in se pogovarjava naprej." Slepota ni pomanjkanje, je le odsotnost čutila. Na mesto olajšanja naslednji trenutek

Trenutek tišine

Face Value

Slepi otrok

Herman Slobbe/Slepi otrok 2



Fotostudio gospoda To Sanga

stopi obscenost: slaba vest spričo ozračja neverjetne sproščenosti, ki daje pečat obema portretoma slepcev; slaba vest gledalca spričo vseh prejšnjih pomislekov; gledalca, prisiljenega v skrajno preprost, lep, čist in nedolžen pogled človeka za kamero.

Slepi otrok se zaključí s serijo potujočih posnetkov slepega otroka, ki se počasi premika po ulici. Potrpežljivo izteguje predse belo palico, se izogiba na pločniku parkiranim kolesom in motorjem, mimoidoči pa se izogibajo njemu. Šele v tem prizoru, čisto na koncu filma, Keuken kot režiser in fotograf opazno poseže v prostor interpretacije, ki je do tega trenutka ostajal (spočetka mučno) odprt. Najprej se podpiše – v izložbenih oknih, mimo katerih drsi slepi otrok, ves čas odseva režiserjeva postava s kamero na ramenu. Nato pa vztrajno poudarja vse, kar bi sicer ušlo nepozornemu gledalcu, slepemu dečku pa uhaja že po naravi stvari. Vsakič, ko se mali sprehodi mimo prometnega znaka ali prodajalne sladoleada, kamera zaplava z njegovega negibnega obraza in za hip obmiruje: na pomembnem prometnem obvestilu, na slastni ledeni kepici, na sočutnem izrazu mimoidočega ... Na podrobnostih znotraj kadra, ki bi sicer ušle nepozornemu gledalcu, slepemu dečku pa že po naravi stvari ne morejo uiti. *Slepi otrok 2* se zaključí s še bolj radikalnim posegom režiserja. Posnetek otroka na ulici nenadoma preraga slika dveh delavcev, v ozadju pa Keuken pripoveduje o socialni krizi, ki je pravkar izbruhnila v Španiji in kamor se mora zdaj odpraviti s kamero. Vdor neposredne socialne angažiranosti se prekine tako nepričakovano, kakor je prišel: nadomesti ga še bolj nepričakovana teoretska misel o naravi vidnega: "Vse, kar ujameš v objektiv kamere, so zgolj oblike. Vse, kar vidimo okrog nas, so oblike. Tudi ti, Herman Slobbe, slepi otrok, si le oblika." Še zadnji posnetek otroka na ulici: "Zbogom Herman, prijazna oblika." "Film je nedolžen, ljudje niso," zašepeta Jonas Mekas v svojem zadnjem filmu. "Film ni stvar kvalitete, film je stvar etike," zapiše (spet) Daney. Johan van der Keuken namesto besed ponudi dosledno izpeljavo obeh izrekov. •