

čudovito življenje

V opusu Hirokazuja Kore–ede je eno osrednjih mest rezervirano za vprašanje spomina. Otroška izkušnja soočenja z dedkovo Alzheimerjevo boleznijo se je očitno tako trdno zasedla v njegovi duši, da je zanj (p)ostala ena ključnih – ustvarjalnih – obsesij. V delu avtorja, ki se uveljavil kot dokumentarist in zmagovito zakrožil v mednarodni orbiti z igranim prvencem **Maborosi no hikari** (Fantomska luč, 1995), se je – po njegovih lastnih besedah – vprašanje spomina pojavljalo kar samo od sebe tudi takrat, kadar o njem sploh ni nameraval govoriti. Tako ne preseneča, da je spomin središčna tema obeh njegovih igranih celovečerc. Toda izhodiščna opredelitev *Čudovitega življenja* za film o spominu bi bila vendarle preohlapna in uporabna le v toliko, kolikor je sama pojem spomina univerzalnega – če ne celo usodnega – pomena tako za posameznika kot za medij, ki je na tem mestu predmet obravnave. Korpus vprašanj, ki jih odpira Kore–edova meditacija o "življenju potem", je namreč izrazito odprtega značaja, predvsem pa vse preveč kompleksen, da bi bilo pravično izpostaviti zgolj eno, pa četudi še tako pomembno izhodišče.

Čudovito življenje je zgodba o tistih, ki so prestopili prag smrti. Natančneje o dveh kategorijah umrlih: prvo predstavljajo nedavno preminuli, drugo pa že dolgo pokojni posamezniki. Oboje družijo trenutek prvega srečanja z zasmrtjem – čas, ki ga imajo mrtvi na voljo, da se "spravijo z življenjem", ki je nepreklicno mimo. Umrli si morajo namreč neposredno po smrti izbrati določen spomin iz prejšnjega življenja, da bi z njim prešli v večnost.

Najlepši, najpomembnejši, najusodnejši... skratka tisti spomin, v katerem bi si želeli obstajati za vedno. Izbrano spominsko doživetje je na licu mesta rekonstruirano v filmske podobe. Film spomina postane nova in edina "realnost" čudovite večnosti, kajti vse drugo iz "zemeljskega" življenja je izbrisano za vselej. Omenjena druga kategorija umrlih je ekipa "mentorjev", ki pokojnike sprejme na pragu onostranstva, jim pomaga pri izbiranju spominov, hkrati pa je tudi "filmska ekipa", ki izbrane spominske podobe pretvarja v filmsko obliko; sestavljajo jo namreč že davno preminuli, ki si niso mogli ali hoteli izbrati edinega spomina. Ti morajo ostati na "začasnem delu" v prehodnem času tako dolgo, dokler se tudi sami ne odločijo, kakšna bo njihova poslednja – in večna – filmska predstava.

Film, ki govori o smrti, onostranstvu in spominu, se skoraj praviloma dotakne tudi vprašanj o samem sebi – o ključnih določilih filmske podobe. Film in smrt imata namreč nekakšno prav posebno – erotično – razmerje. V mislih imamo razsežnosti spomina in z njim povezane opredelitve filma kot tistega, ki lahko mrtvemu vrača "videz življenja", s tem pa najbolj "verodostojno" ohranja spomin nanj. Seveda je to "dano" tudi fotografiji, vendar pa je temeljna razlika v njenih "načinih izražanja večnosti", ki imata zelo različen, skorajda nasproten učinek: "Film mrtvim vrača videz življenja, krhki videz, ki pa ga krepijo pobožne želje gledalca. Fotografija pa, nasprotno, zaradi objektivne sugestivnosti svojega označevalca (negibnosti in nemosti) vzdržuje spomin na mrtvega, kot da je mrtev." (C. Metz) Kadar torej razpravljamo o smrti in spominu, se film po definiciji nahaja nekje v bližini... V začasnem bivališču *Čudovitega življenja* se umrli ne sprašujejo o smrti – le-ta je namreč zanje neizogibno dejstvo. Sprašujejo se o svojem predsmrtju; prevrtavajo si "film življenja", da bi v njem našli podobo, ki bo njim samim vrnila "videz življenja". Kajti posmrtnost bodo "preživeli" prav s pomočjo filmske podobe, kateri je edini dano negotovo dejanskost spomina utelesiti v snovnost vidnega. Razlika med prej in poslej tako postane razlika med doživetim in podoživetim, med naključnim in izbranim ter – pogojno – tudi razlika med dokumentarnim in igranim. To pa je hkrati že nekaj osrednjih pojmov Kore–edovega spraševanja o usodni povezanosti dejanskih in fiktivnih podob. Oziroma v najspljošnejšem pomenu kar o naravi filmske



podobe na sebi. *Čudovito življenje* je brez dvoma mogoče uvrstiti v kategorijo filma–o–filmu, nekakšnega meta–žanra, ki se praviloma ukvarja predvsem z vprašanji njegovega lastnega jaza, njegovega kinematografskega bistva. S pomočjo raziskave temeljnih vprašanj podobe pa se jim nemalokrat uspe presenetljivo približati tudi nekaterim večnim nedoumljivostim bivanja. Ob razmeroma "visokih" ciljih, ki si jih je zastavil japonski režiser, je bržkone odločujočega pomena način podajanja "usodnostnih" problemskih sklopov, saj so pasti zdrsa v patetiko ali pretencioznost premosorazmerne s "težo" obravnavane tematike. Kore–edi se je s polnim zavedanjem nevarnosti in s pretanjenim občutkom za (so)razmerje med različnimi pojavnimi oblikami filmske podobe uspelo ne samo spretno izogniti vsem preprekam, ampak tudi ustvariti nadgradnjo, ki se ponaša s presenetljivo formalno–vsebinsko prodornostjo. V bazično minimalistični estetski zasnovi je izjemno spretno spojil posamezne dokumentarne stilistične prijeme s striktno artificialnimi metodami, naturščike s profesionalnimi igralci, neposrednost s "specialnimi efekti", "usodnostna" vprašanja z iskrivo duhovitostjo in še in še... Končni rezultat tako ni samo eden najbolj presunljivih *filmov–o–filmu*, marveč trden dokaz, da je o docela abstraktnih občutih mogoče pripovedovati na povsem konkreten način. In to z govorico medija, ki bržkone še vedno čaka na "rojstvo v svojo zrelost". •

Filmi leta – po abecednem redu:

Deseti brat (*Beshkempir*), Francija/Kirgizija, Aktan Abdikalikov
Fiona (ZDA, Amos Kollek)

Mati in sin (*Mat i syn*), Rusija/Nemčija, Aleksandr Sokurov

Ples prahu (*Rags–e khak*), Iran, Abolfazl Jalili

V Ieru (Slovenija), Janez Burger

V tisti deželi (*V toj strane*), Rusija, Lidija Bobrova