

Vestern, 2017



Petra Meterc

## »Delate lahko tudi v Nemčiji!«

Vestern | Western

leto 2017

režija Valeska Grisebach

država Nemčija, Bolgarija, Avstrija

dolžina 119'

Valeska Grisebach se s filmom **Vestern** (Western, 2017) na filmska platna vrača po enajstletnem premoru. Leta 2006 so jo ob drugem filmu **Hrepenenje** (Sehnsucht, 2006) kritiki označili za eno najvidnejših predstavnic druge generacije berlinske filmske šole, torej za naslednico režiserjev, ki so ob prehodu v 21. stoletje smer začrtali; Christiana Petzolda, Thomasa Arslana ter Angele Schanelec. Čeprav avtorji omenjeno smer običajno označujejo za pretežno kritiški konstrukt, predvsem pa poudarjajo, da ne gre za skupno odločitev ali pripadnost normam oziroma zapisanemu programu (kot denimo pri Dogmi 95), gre nedvomno za izrazite podobnosti pri usmeritvi filmske govornice, ki se obrača stran od šablonskih konvencij reprezentacijskega realizma nemške ter zahodne *mainstreamovske* filmske produkcije.

Četudi se na prvi pogled lahko zdi, da *Vestern* od skupnih usmeritev berlinske filmske šole odstopa, se ob natančnejšem pogledu izkaže, da je Valeska Grisebach še vedno močno zasidrana v omenjenem obratu – tokrat v dialogu z žanrskim kodom.

*Vestern* spremlja skupino nemških gradbenih delavcev, ki na odročnem področju južne Bolgarije gradijo manjšo hidroelektrarno. Skupina na sicer redko poseljenem predelu kmalu začne prihajati v stik z domačini iz bližnje vasi in ta »medkulturalna« srečevanja skupaj z izrazito moško dinamiko gradbeniške enote začrtajo glavino filmske pripovedi. Prek prepleta avtorske filmske govornice z naslovnim žanrom, predvsem pa žanrskimi pričakovanji, film odpira možnost za premisleke ter interpretacije o človeški naravi, drugosti ter, morda celo v prvi vrsti, političnem. Pri tem je kljub prostorski odmaknjenosti od Bolgarije pod drobnogledom predvsem Nemčija.

Večino filmov berlinske šole zaznamuje fizičen odmik od mest ter predvsem od Berlina kot osrednje geopolitične točke. Selijo se bodisi v prostore tranzita, na podeželje ali v počitniško okolje, zato premik v eno najbolj vzhodno-obrobni ter marginaliziranih držav Evropske unije ni presenetljiv. Tudi zgodnejši filmi šole, denimo **Milchwald** (2003, Christoph Hochhäusler) ter **Klassenfahrt** (2002, Henner Winckler), so projekcije drugosti že iskali prek meje – na Poljskem. Prek sopostavljanja Nemcev in Poljakov (bodisi na marginaliziranih mejnih območjih ali na Poljskem) so razbijali stereotipe glede odnosa med centrom in periferijo

ter zavračali medijsko reprezentacijo Poljske in Poljakov kot ekonomsko in kulturno zaostalih ljudi, pogosto nagnjenih h kriminalu. Te vrste reprezentacija, značilna za politični in medijski diskurz Evropske unije, se je ob varčevalnih ukrepih v luči finančne krize v zadnjih letih usmerila predvsem na Grčijo, a tudi na Bolgarijo in Romunijo. Tematizacijo nemške ekonomske prisotnosti v tem območju je že lansko leto načela Maren Ade z umestitvijo dela glavne junakinje festivalskega ljubljenca **Tonija Erdmanna** (2016) v nemško korporativno pisarno v Bukarešti. Pri *Vesternu* je vredno dodatno poudariti, da je nemška ekonomska prisotnost v Bolgariji (po statistikah najrevnejši članici Evropske unije) od vseh držav, s katerimi Bolgarija posluje, največja.<sup>1</sup>

Glede te prisotnosti film ves čas bežno in postransko odmerja različne komentarje; tako se že prvi prizor delavcev, ki se pripravljajo na odhod v Bolgarijo, zaključí z dialogom v *offu*, kjer na njihovo pojasnilo, kam gredo delat, glas radovedneža odvrne: »Delate lahko tudi v Nemčiji!« V nadaljevanju se kritika subtilno pogloblja. Vzporedno z razkrivanjem miselnosti nemških delavcev, ki v svojem taboru takoj izobesijo nemško zastavo ter ob konfliktu z domačini glede porabe vode užaljeno odvrnejo, da jim vendar »gradijo infrastrukturo« in zatorej »pomagajo«, lahko slišimo, kako ekonomsko situacijo komentirajo vaščani, katerih družinski člani so kot ekonomski migranti zapustili rodno vas ter državo (starši nekega fanta iz vasi delajo v Grčiji, otroci enega izmed starejših vaščanov so se preselili v Anglijo, Ameriko in Nemčijo). Neskladje, ki se zariše med omenjenima resničnostma, dovoljuje premislek o kolonialni prisotnosti, kar je ironično okrepljeno s spominjanjem starejših vaščanov na prihod »izobraženih in uglajenih« Nemcev pred sedemdesetimi leti, pri čemer gre za nikoli dobesedno izrečen spomin na nacistično okupacijo.

Podobno kot v že omenjenih filmih berlinske šole, v katerih »Poljska igra vlogo nepopisane *terre incognite*, ki jo nemški liki preokrojuje v pravljichen prostor pustolovskih fantazij 'divjega zahoda'«<sup>2</sup>, skupina delavcev v bolgarski prostor in ljudi projicira svoje domišljajske podobe. V prvih pogovorih v taboru delavci začnejo omenjati potencialno (ne)varnost

in potrebo po orožju oziroma pripravljenosti. Pretiravanju v tej drži sledi posmeh nekoga iz skupine, ki jih opozori, »da niso v tujski legiji«. Odnos nemških delavcev že od vsega začetka spominja na zahodno srečanje z »drugim« na divjem *vzhodu*, režija pa v film vpelje tudi konvencije vesterna, ki to simbolično poudarijo. Področje, na katerega pridejo nemški delavci, je namreč, razen omenjene vasi v bližini, zares še precej neokrnjeno. Prizori planjav, borovih gozdov in reke ustvarjajo bukolično vzdušje. Na površju filmske pripovedi se zarišejo binarne opozicije med priseljenci in staroselci, med »civiliziranim« in »brezvladjem«, še najbolj ikoničen je zaris osrednjega lika med nemškimi delavci, Meinharda (Meinhard Neumann), ki z ukročenim konjem prihaja v vas ter tako pooseblja postavbo osamljenega jezdeca, melanholičnega kavboja, ki ne pripada ne eni ne drugi strani.

Meinhard v vas sicer prihaja predvsem zato, da bi kupil cigarete, a ker se je delo v taboru zaredi zapletov z dobavo gramoza in pomanjkanja vode zaustavilo, se, redkobeseden, odloči po njej v miru razgledati. Prvemu obisku vasi sledijo drugi – vaščani, ki so do neznanca sprva sumničavi, ga postopoma sprejmejo medse. Sam deluje kot nekakšen tamponski element med skupnostjo ter nemškimi delavci, ki se že ob prvem stiku z dekletom iz vasi izkažejo v predrznosti ter šovinizmu. Meinhard skuša potrpežljivo razumeti, kaj mu vaščani v počasni bolgarščini želijo povedati, slednjim pa njegovo skromno razumevanje ne predstavlja zadržkov. Priuči se nekaj besed, vmes se najde tudi kdo, ki z njim spregovori v polomljeni nemščini. Komunikacija, ki bolj kot na stavkih temelji na frazah, kljub pogosti tišini, zatekanju k nebesednemu sporazumevanju in kopicici napačnih interpretacij poteka ves čas, vendar dialogi ne razkrivajo pomenskih dejstev o osebah, ki govorijo.

Zadržan, pol-improviziran slog igre naturščikov ter režiserkin naturalistični pristop k opazovanju omogočata, da naš pogled še bolj intenzivno išče odtenke občutij in motivacij posameznih likov. V filmu so pogosti dolgi kontemplativni prizori preprostega druženja, posedanja in različnih opravil, v katerih se ne zgodi kaj dosti. Ne spremljamo razvoja značajev, o katerih bi postopoma dopolnjevali naše znanje, a prek distance opazujemo njihove odzive, telesno govorico in način izrekanja. Bolj kot dogajanje v *Vesternu* prednjači portretni prikaz stanja posameznikov, tega pa dopolnjuje zunajfilmska kontekstualizacija prostora, iz katerega prihajajo (oziroma v katerem so se znašli).

Tudi zgodba se poleg raznolikih srečevanj vaščanov ter delavcev namreč ne zaplete in razplete, ampak se predvsem pomika naprej, v ponavljajočih se jalovih mikro-konfliktih, ki nikoli zares ne izstopajo, niti se ne razrešijo. Režiserka s prikazovanjem stalnega trenja, tako med delavci in vaščani kot med nemškimi delavci samimi, žanrska pričakovanja gledalcev namreč ves čas vleče za nos. Nezapolnjen prostor,

**Vestern, 2017**



ki ostane po tistem, kar nam je v filmu žanrsko odtegnjeno (razvoj konflikta, nasilja), napolnjuje z nevsiljivim zarisovanjem možnosti premislekov, ki ne predpostavljajo čustvenih odzivov ali moralnih presojanj. Prav to pa naj bi bila po mnenju filmskega teoretika Marca Abela glavna značilnost filmov berlinske filmske šole, ki »nas potopijo v njihove podobe (in zvoke), da bi se odmaknili od klišejev *resničnosti* ter da bi na nas vplivali tako, da bi začeli ponovno videti in ponovno slišati – da bi ponovno občutili in premislili naš odnos do sveta, ki ga vse prepogosto dojemamo prek preveč reduciranih načinov.«<sup>3</sup>

Poleg že omenjene ekonomsko-politične teme, ki jo film odpira, je v ospredju nasilje, ki izhaja tako iz osebnega kot iz političnega. Meinhard v enem izmed konfliktov z nemškim sodelavcem Vincentom (Reinhardt Wetrek) pove, da sam ni za nasilje, a večina nesporazumov (od katerih jih dobršen del nastane zaradi jezikovnih preprek) se tako ali drugače hitro zasuče v (najenostavnejšo) smer groženj ali razkazovanja orožja. Nasilje se zdi vseprisotno – ob naključnem nočnem srečanju Meinharda z vaščani mu eden izmed njih denimo reče: »Se ne bojiš? Tu je bolgarsko-grška meja, begunci.« Nato z rokami ponazori streljanje. Česar film ne omeni, je dejstvo, da tako po bolgarsko-grški kot bolgarsko-turški meji od povečanega pretoka prebežnikov prek balkanske migrantske poti leta 2015 dalje samovoljno patrolirajo bolgarske lokalne paravojaške milice<sup>4</sup>, iz leta 2015 pa je znan tudi incident, ko je bolgarska mejna policija ustrelila afganistanskega begunca<sup>5</sup>.

Večji del filma se morda zdi, da je Meinhard med nemškimi delavci v stiku z »drugimi" najbolj razumski. Njegovi pohodi po naravi, obiski vasi, spoznavanje vaščanov in celo vključevanje v vsakodnevna opravila v vasi se sprva zdijo predvsem radovedne in kratkočasne narave, a prav v poskusih navezave osebnih odnosov s posamezniki iz vasi in omenjanju, »da ga doma nič ne zadržuje« ter »da ne ve, kaj je domotožje«, postane lik samotnega jezdeca v vesternih, ki hrepeni po nečem neoprijemljivem. Njegov skromni pristop in redkobesedno zatrjevanje, da je služil v tujski legiji<sup>6</sup> (pri čemer se z navrženima »Afganistan,



Afrika« vzpostavi kot nekdo, ki je vaju položaja »tuje sile« v državah globalnega juga), v vaščanih vzbudi določeno mero spoštovanja, a konec filma pokaže, da se vloge tujca, katerega prvotni namen prihoda je bil dobičkonosno poseganje v njihovo okolje, kljub precej iskrenemu poskusu integracije v skupnost ne more ostreti – predvsem pa mora poznati svoje meje, sicer jih dobi po nosu. Ko ga Adrian (Syuleyman Alilov Letifov), bolgarski vaščan, s katerim sta se najbolj povezala, vpraša, kaj pravzaprav išče tukaj, mu Meinhard ne zna odgovoriti. Na koncu filma se zdi, da bo Meinhard odkorakal z zabave ter s tem iz (svoje nove) skupnosti, vendar se obrne, vrne na plesišče in tam nerodno ujame ritem bolgarske čalge.

*Vestern* se tako zaokroži kot film, ki vztrajno dekonstruira homogene binarne delitve ob srečevanju dveh svetov na skrajni (Schengenski) meji, obenem pa se ne slepi z mislijo, da te lahko kar izginejo. Tujec kljub romantični winettoujevski naravnosti ostaja tujec, posebej tedaj, ko gre za ekonomsko-politične interese. **E**

<sup>1</sup> Na spletni strani Nemškega zunanje-ga ministrstva lahko beremo, da je »od leta 2014 Nemčija najpomembnejši ekonomski partner Bolgarije, pred Italijo, Romunijo, Rusijo in Turčijo, velja pa tudi za največji izvozni trg Bolgarije ter njen največji vir uvoza. Približno 5000 nemških podjetij posluje z Bolgarijo, 1200 od njih pa ima pretežno lokalno upravljane pisarne.« Dostopno na: [http://www.auswaertiges-amt.de/sid\\_2057D-9D047B239099E5125472F2C5070/EN/Aussenpolitik/Laender/Laenderinfos/01-Nodes/Bulgarien\\_node.html#doc470754bodyText2](http://www.auswaertiges-amt.de/sid_2057D-9D047B239099E5125472F2C5070/EN/Aussenpolitik/Laender/Laenderinfos/01-Nodes/Bulgarien_node.html#doc470754bodyText2); pridobljeno 14. 11. 2017.

<sup>3</sup> Abel, Marco. 2013: *The Counter-Cinema of the Berlin School*. New York: Camden House, str. 20.

<sup>4</sup> Dostopno na: <https://www.nbcnews.com/storyline/europes-border-crisis/bulgarian-vigilantes-patrol-turkey-border-keep-migrants-out-n723481>; pridobljeno 15. 11. 2017.

<sup>5</sup> Dostopno na: <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/bulgaria/11935071/Afghan-migrant-shot-dead-trying-to-enter-Bulgaria-from-Turkey.html>; pridobljeno 15. 11. 2017.

<sup>2</sup> Kropp, Kristin: »Christoph Hochhäusler's This Very Moment: The Berlin School and the Politics of Spatial Aesthetics in the German-Polish Borderlands«. V: *The Collapse of the Conventional. German Film and Its Politics at the Turn of the Twenty-First Century* (ur. Jaimey Fischer in Brad Praeger). Detroit: Wayne State University Press, 2010. Str. 301.

<sup>6</sup> Tudi zato, ker pred nemškimi sodelavci tega ne omeni, kasneje pa dejstvu ne pritrdi oziroma ga ne zanika, do konca filma ni jasno, ali Meinhard svoje legionarstvo skriva in ga je bodisi (a) zadržano omenil le vaščanom v neprijetni situaciji, ko si je želel pridobiti njihovo spoštovanje, ali pa (b) gre za namensko laž in igranje vloge zaradi vzbujanja strahospoštovanja pred tujci.