

# ZAPIS O O

Peter Greenaway je režiser, ki zna komentirati svoje filme in še več: brez teh dopolnil bi ostalo njegovo delo dosti manj razumljivo, razlage pa nedorečene. Njegovo ustvarjalno izhodišče se glasi: „Film je prebogati medij s preobilico možnosti, da bi ga lahko prepustili samo pripovedovalcem zgodb... zato me ne zanimajo himere realizma.“ Greenawayevi filmi provocirajo gledalce z vsemi možnimi vizualnimi in miselnimi elementi, skušajo ga prisiliti v premišljanje in mu odpirajo prostor lastne interpretacije. Režiser je namreč prepričan, da nas televizija in drugi mediji zasipavajo s stvarmi in podatki, ki jih moramo dojeti sproti med gledanjem, v prvem trenutku. Zato sam dela filme, ki so izrazito drugačni. V gledalcu spodbujajo željo, da jih vidi večkrat, kot pogosto vzame v roko isto, dobro knjigo. Njegovi filmi so torej odprti in zastavljajo številna esencialna in eksistencialna vprašanja. Prav banalno pa bi bilo razlagati, pravi Greenaway, da so najaktualnejša, najzanimivejša in najusodnejša tista vprašanja, na katera si ne znamo ali ne moremo odgovoriti. Zato ti filmi, čeprav se zdijo sami v sebi zaključene celote, v resnici niso nikoli dokončni, saj se med seboj povezujejo v logično simbolično in pomensko brezkončno verigo. Prav tako je vprašljiva tudi njihova dokončna podoba, saj je za vsak film doslej posnel vsaj še enkrat več materiala, kot ga v predvajani verziji lahko vidimo.

Skozi Greenawayjeve filme se prepletajo dejstva in fikcija, režiser se sklicuje na umetnost in literaturo, vnaša podatke in aluzije na mitologijo, apokrifne, ljudska verovanja in vraže, s čemer zastavlja besedne in vizualne uganke. Film so kot nekakšna visoko intelektualna igra, kot igra steklenih biserov, zato so upravičene primerjave z Rubikovo kocko ali šahovskim dvobojem Karpov — Kasparov. Avtor je namreč prepričan, da je film v polni meri sposoben ukvarjati se z vsemi načini zapletenega alegoričnega jezika in da lahko ustvari popolno interakcijo med glasbo, dialogom in domišljijo. Zato se odvíja med podobami in prispodobami ter kaže film-skop in avtorjevo resnico, ki pa je dejansko resnica v narekovanjih. To najbolj ve Greenaway sam, saj se je veliko ukvarjal z dokumentarnim filmom, medijem, ki naj bi objektivno prikazoval objektivno. Edina resnica, ki ni „resnica“ je smrt in če bi morali izluščiti iz vseh njegovih filmov glavni motiv in vsebino bi bilo to razmišljanje o problemih propadanja do dokončnega propada.

V tem pogledu je zanimiva režiserjeva izkušnja, ko je naredil dokumentarni film s posnetki pričevanj ljudi, ki so preživeli udarec strela. Zdi se, da je bil tokrat film več kot resničen, saj ni nihče verjel, da gre za dokumentarec, kar pomeni, da je človeška izkušnja že toliko kontaminirana s filmom, da lahko upodobljeni skrajni verizem dojame le še kot režirani, igrani film. Zato je avtorjeva teza, da je življenje bolj zanimivo, nadrealistično in iracionalno kot film sam, ki je le beden nadomestek življenja. Kamera lahko le objektivno beleži določen resničen ali zrežiran prizor, ki je potem prepuščen gledalčevemu dojetju in/ali razlagi, povzemanju, sklepanju, interpretaciji in reinterpetaciji. Zato pomeni film učiti se sanjati, v njem se prepletata zavedno in nezavedno.

Viri za film **Z. O. O.** so, kot pove režiser, „a tape“, „an ape“ in fotografija. Če tega ne prevajamo, vidimo prvo značilnost avtorjevega postopka, besedne igre, oziroma igre z zvenom besede. Gre za triminutni trak, na katerega je leta 1981 nek snemalca BBC posnel razpad trupla domače miši. Greenaway v svojem slogu značilno pripominja, da je bila naslednja ambicija istega snemalca posneti razkroj slonovega trupla. Drugi vir je bila opica brez noge, ki jo je Greenaway videl v roterdamskem živalskem vrtu; ta je svojo pomankljivost tako obvladala, da je pri gibanju, kot vidimo tudi v filmu, ni več ovirala. Tretji vir je bila fotografija ženske med dvojčkom, ženske, ki ostane v filmu najprej brez ene in nato brez obeh nog in živi z bratoma.

Tri osnovne, izhodiščne podatke je režiser na način, ki deloma spominja na Prousta, na Joycea ali na nadrealistični psihični avtomatizem z različnimi stopnjami zavedne in nezavedne obdelave vtikal v tekst svojega scenarija. Pri tem se je naslanjal tudi na lastne kratke filme, ki jih je posnel pred celovečernimi in v katerih se pogosto že pojavljajo iste osebe z istimi imeni, značaji in strastmi. Iz literature navaja avtor Calvina, Borgesa, iz zgodovine filma pa ga zanimajo Resnais, Godard, Rohrer, Ruiz, Straub in Eisenstein. V njegovih filmih je opaziti dolgoletno ukvarjanje s strukturali-

zmom in lingvistiko ter izkušnje z delom pri dokumentarnih televizijskih programih. Z umetniškega področja je njegovo delo zaznamovalo predvsem ameriško ustvarjanje v šestdesetih letih, se pravi glasba Cagea in Glassa, filmi Framptona, Warholla in Michaela Snowa ter tedanje slikarstvo.

Greenaway se je namreč šolal kot slikar in to v najbolj bojevitom obdobju modernizma. Še danes smatra slikarstvo kot najvišjo umetnost, višjo kot film, čeprav priznava, da sam ni prav dober slikar. Vendar ga to ne gane, saj mu ugaja slikanje kot aktivnost. Za njegove nekdanje slike bi veljala oznaka, ki jo je v likovno teorijo moderne umetnosti vpeljal Leo Steinberg. V svojem eseju *Other Criteria* je uporabil tiskarski izraz „flat bed“ in skušal z njim poudariti popolno modernistično poploščeno, h kateri so tedaj slikarji, tudi pod vplivom Greenbergovih formalističnih teorij in kritik, stremeli. Ze ploščati motivi: Rauschenberg na primer uporablja klišeje, Jasper Johns slika tarče, zastave itd., pričajo o težnji po dokončni ukinitvi renesančnega imperativa iluzije optične poglobitve prostora s pomočjo umetne perspektive, trompe l'oeila in drugih ukan očesa. Slikovito bi lahko rekli, da se iluzionistično poglobljeni prostor postopoma vse bolj zapira, se na nek način „pri-lepi“ na površino platna oziroma nosilca in postane operativna ploskev slikarjeve intervencije, vnašanja sledi njegovega dojemanja zunanega in notranjega sveta. V skladu s tedanjo modo so bila tudi Greenawayjeva dela slike — zemljevidi, slike — labirinti ipd., izraziti dvodimenzionalni motivi torej, ki funkcionirajo kot ideogram tretje dimenzije, v katerega se vpisuje podoba sveta, kar pomeni, da se vanj vtisne, vse, popolna izkušnja.

Iz tega zanimanja izvira Greenawayjeve filmske reference na Bunuela, na cono v **Stalkerju** Tarkovskega, na Ruizov **Teritorij**, likovne pa na umetnost holandskega 17. stoletja in še posebej Vermeerja. V knjigi *The Art of Describing* opozarja Svetlana Alpers v posebnem poglavju „*Mapping Impulse in Dutch Art*“ da se holandsko slikarstvo pogosto sklicuje na Ptolomejev princip. Njegova Geografija je po osnovni opredelitvi posnetek slike sveta. Tako pojmovanje slike v holandski umetnosti napoveduje modernističnega, saj je podoba zasnovana kot poploščena, neomejena delovna površina, v katero se vpisuje svet. V nasprotju s to notacijo slikarstva je Albertijev „pogled skozi okno“, ki utemeljuje italijansko umetnost od renesanse naprej. Optična perspektiva je umetna, konvencionalna oblika, matematično opredeljena in določljiva, zaradi česar se njen utemeljitelj, podobno kot Brunelleschi, Dürer, Leonardo in drugi, sklicuje na znanost. Od tedaj se pojavljajo v umetnosti (*ars sine scientia nihil est*) tudi njeni pripomočki v obliki merilnih shem, diagramov in koordinat, s čemer ponazarjajo ali celo simbolizirajo tesno povezanost med umetnostjo in znanostjo. Vse te sheme so odločilne tudi za nastanek filma, saj so izhodiščne za Muybridgeove fotografije, kjer so vsa telesa v gibanju postavljena pred merilne table. Ta motiv je kot svojo ikonografijo prevzelo tudi moderno slikarstvo. V figuralki sheme, koordinate, številke ali stopinje navadno simbolizirajo vpetost človeka v hladno racionalnost modernega sveta, v katerem se zdi vsaka stvar izmerljiva in odmerljiva. V povezavi z mučenimi, trpinčenimi in razkosanimi telesi se pojavljajo največkrat in gotovo v najkvalitetnejših upodobitvah pri angleškem slikarju Francisu Baconu na katerega makabričnost in včasih celo črno, morbidno umetniško prepričanje, spominja tudi Greenaway.

Koordinate sheme kot posledica racionaliziranja sveta so prisotne tudi v abstraktni umetnosti do take mere, da je John Elderfield pisal celo o ikonografiji mrež. Naj gre za duhovno preinterpretacijo določenega krajinskega občutja, kot ga je Holandec Mondrian abstrahiranega beležil na svojih platnih, ali pa predvsem za spiritalna izhodišča kot npr. pri Maleviču, ta vrsta ustvarjanja vedno izpričuje konstruktivistine težnje človeškega razmišljanja. Geometrijska abstrakcija se v svojih inčaičah kot so op art, hard edge in neo — ge nadaljuje do danes.

Urejanje in sistematiziranje človeške misli ter izkušnje poznamo na primer iz sholastike in se, kot je pokazal Panofsky, odraža tudi v umetnosti, konkretno v arhitekturi gotske katedrale. Manj kvalitetne umetniške izdelke bi lahko povezali z metodologijo strukturalističnega pristopa, saj na primer celo največjih uspeh, *Ecovo lme rože*, le težko označimo tudi kot dobro umetniško literaturo.

Kljub temu je Greenaway prepričan, da je film kodiran spektakel človeške družbe in to svojo trditev simbolizira z neprestanim vnašanjem merilnih naprav in števil. Medtem ko **The Belly of an Architect** temelji na številki sedem: sedem rimskih gričev, človeških dob, razdobji rimske arhitekture itd. pa je v **Z. O. O.** sedem dni geneze samo eden od elementov prikrite številčne simbolike. Ves film namreč gradi na osmih stopnjah naravne selekcije pri Darwinu, kar spremljamo v osmih delih dokumentarca o evoluciji in zato morata znanstvenika žrtvovati za poskuse osem trupel. Šestindvajset je črk angleške abecede, prav toliko slik je zagotovo pripisano Vermeerju, Alba Bewick pa hoče imeti 26 otrok, ker je prepričana, da ima grški alfabet toliko črk. Usodno število je tudi devet, kolikor mesecev traja človeško življenje v maternici in kolikor je potrebno, da truplo razpade. Kot v vseh verovanjih, tako ima tudi v filmu poseben pomen število tri; to je vsebovano že v naslovu, ki je sestavljen iz treh črk: **Z, O in O.** Črka **Z** simbolizira tudi vlogo kamere v Greenawayjevem delu, je prisposoda tretjega očesa, tiste ga, ki vidi več, kot ostala dva **O in O.**

Zanimivo in glede na lastno modernistično prakso celo presenetljivo, razumljivo pa seveda zaradi tipičnega britanskega odnosa do tradicije, je režiserjevo zanimanje za angleško krajinarsko slikarstvo, ki je vodilna tema prvega Greenawayjevega celovečernega filma **The Draughtman's Contract**. Angleški baročni in kasnejši slikarji so dojemali svet okrog sebe na izjemno globok in doživet način, bili so raziskovalci narave in njenih pojavov, zato so to dimenzijo skušali vnesti v njene podobe na platno. Posebno občutje krajine in njenih sil ter duhov je v angleški kulturi prisotno od prazgodovinskih svetišč in orjaških zemeljskih risb do naj sodobnejšega umetniškega gibanja land art.

Čeprav je Greenaway šolan v času modernistične umetnosti pa se v filmu zavestno vrača v prejšnja razdobja, v slikarstvo pred impresionizmom, se pravi v tvornost, ki ohranja iluzijo prostora, tretje dimenzije. Meni namreč, da je sineast arheolog svoje kulture in civilizacije, zato se mora, ker se pač ukvarja z enim izmed medijev vizualne umetnosti, sklicevati na tradicijo lastnega metjeja. Predvsem slikarstvo od 14. do 19. stoletja je z vsemi spoznanji, dognanji, izkušnjami in pridobitvami, s pomočjo sheme, ki jo stalno vzpostavlja kot konvencijo in ki jo, kot je pokazal Gombrich, tudi neprestano korigira, začrtalo temeljna izhodišča filmskega načina upodabljanja. Ustaljeno pojmovanje perspektive, na okusu, čina upodabljanja. Ustaljena pojmovanja perspektive, na okusu, čina upodabljanja. Ustaljena pojmovanja perspektive, na okusu, čina upodabljanja.

Čeprav je Greenaway šolan v času modernistične umetnosti pa se v filmu zavestno vrača v prejšnja razdobja, v slikarstvo pred impresionizmom, se pravi v tvornost, ki ohranja iluzijo prostora, tretje dimenzije. Meni namreč, da je sineast arheolog svoje kulture in civilizacije, zato se mora, ker se pač ukvarja z enim izmed medijev vizualne umetnosti, sklicevati na tradicijo lastnega metjeja. Predvsem slikarstvo od 14. do 19. stoletja je z vsemi spoznanji, dognanji, izkušnjami in pridobitvami, s pomočjo sheme, ki jo stalno vzpostavlja kot konvencijo in ki jo, kot je pokazal Gombrich, tudi neprestano korigira, začrtalo temeljna izhodišča filmskega načina upodabljanja. Ustaljena pojmovanja perspektive, na okusu, čina upodabljanja. Ustaljena pojmovanja perspektive, na okusu, čina upodabljanja.

Poleg načinov upodabljanja je seveda umetnost v svoji zgodovini ustalila tudi celo vrsto motivov, ki so bolj ali manj nasičeni s simboliko. Eden od najbolj pogostih in pomensko najbogatejših je okno, ki je v Albertijevi teoriji vezano celo na formalna izhodišča slikarstva. Simbolično lahko povežemo okno in oko, oko je okno duše in skozi okna pada svetloba, ki naredi predmete v kaotični temini vidne. Prodiranje svetlobe skozi okno je prisposoda dematerializacije božjega telesa, ki je lahko vsepovsod, je vseprisotno in tako presvetli človeka. V romantiki so posebej priljubljene metafore sentimentalnega pogleda skozi okno v daljavo, v neskončnost. Okna so Greenawayjeva obsesija, ki jih v kratkem filmu **Windows** predstavlja v njihovi najbolj kruti funkciji, saj je bil film narejen po

seriji defenestracij črnih politikov pred nekaj leti. Tu se razkrije tudi režiserjeva naklonjenost črnemu humorju, saj se navezuje na Swiftov tekst *A Modest Proposal* iz leta 1729, v katerem pisatelj ob lakoti in prenaseljenosti na Irskem predlaga, naj uporabijo kot meso v mesnicah otroke. Isto usodno funkcijo imajo okna v prvem celovečernem filmu **The Draughtman's Contract**, kjer je bil nekdo porinjen čez najvišje okno v hiši in v tretjem, **The Belly of an Architect**, kjer se glavni igralec Cracklite na koncu vrže skozi okno. V **Z. O. O.** pa so okna pomemben vir svetlobe, ki tako kot pri Vermeerju vedno pada skozi steno na levi.

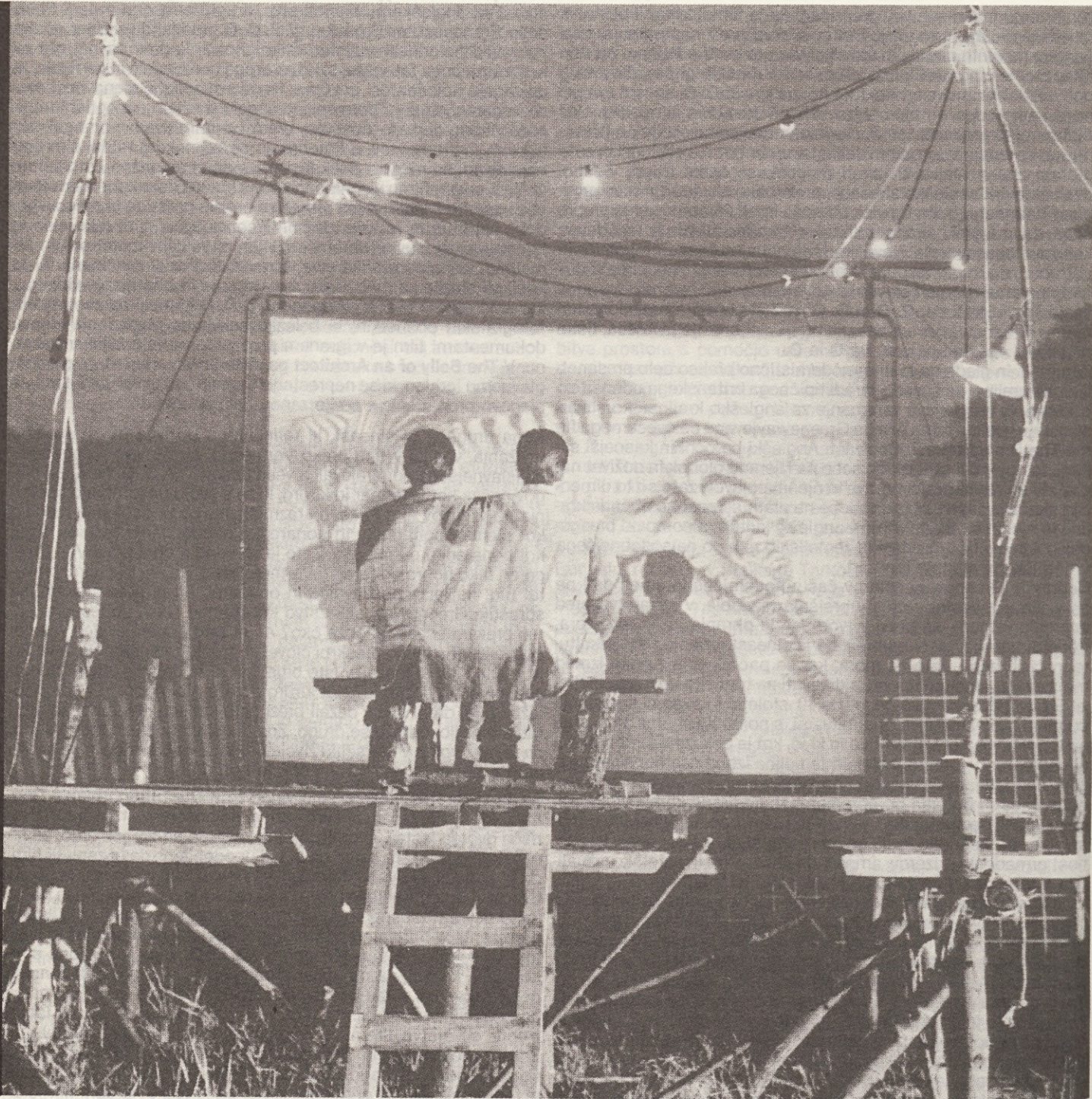
Vsi trije Greenawayjevi filmi so tudi hommage zgodovini slikarstva. Prvi angleškemu krajinarstvu, drugi Vermeerju in terji Pieru della Francesci ter Bronzinu. V **Z. O. O.** upodablja režiser enako kot veliki holandski mojster kadre znotraj kadrov pa naj gre za kvadratna polja tal, vrata, slike ali druge horizontalne in vertikalne, ki uokvirjajo določen del prizora v filmskem polju. Greenaway seveda verjame, da si je Vermeer pomagal pri slikanju z optičnim pripomočkom, camero obscuro, enim od primitivnih pomagala, eksaktnih instrumentov, s katerim so se od nekadaj trudili čim bolj objektivno, ne ročno, odslikati nek predmet ali prizor. Zato se pojavlja v prvem filmu vizirna naprava, s katero risar kadrira svoje risbe in se trudi v njih zajeti resnico o nekem prostoru in njegovi podobi, saj bi le ta razkrila zločin. Greenawayjevi filmi tako niso le hommage zgodovini umetnosti, njenim velikim mojstrom in temeljnimi principom slikarstva, temveč tudi vsej mašineriji, ki je kdajkoli služila za mehansko registriranje in ohranjanje vidnega, kar smo opazili tudi pri Wendersu. **Z. O. O.** temelji na zaporednih fotografskih posnetkih, ki beležijo sekvence razpadanja trupel, dokumentarni film je v igranem predvajan na televizijskem ekranu. V **The Belly of an Architect** pa fotografka arhitekture predoči glavnemu igralcu, ki se neprestano paranoično ukvarja s kseroksi, njegovo propadanje s serijo zaporednih posnetkov.

Koga drugega bi sineast, ki reflektirano doživlja medij svojega izražanja, vpeljal v film preko Vermeerja, če ne Van Meegerena, najslavnejšega ponarejevalca vseh časov. V **Z. O. O.** nastopa njegov nečak kot veterinar in kirurg, ki že s svojo prisotnostjo spominja na Wellsov film **Fake**, na razmišljanje o upodabljanju resnice kot njenem ponareдку in ponaređku upodabljanja resnice, torej kot ponaređku ponaređka. Zato je verjetno mogel pravi Van Meegeren tako dobro ponaređati Vermeerjeve slike, da je z njimi prevratal tudi največje poznavalce in bogatel. Ali ni potemtakem, se sprašuje Greenaway, slikarstvo kot trompe l'oeil, dobesedno samo prevara očesa, past za oko? Ali ni zato ponaređevalec vsemogoč: bratoma lahko preskrbi človeško truplo za snemanje in lahko ju zašije skupaj (nazaj) v isto bitje, kar je že dejanje, nasprotno, a enakovredno božjemu? Kot kirurg odreže Albi nogo, in v edino tolažbo ji je, da bi bila v deželi breznoh kraljica in ji nato, ker ima rad simetrijo, odreže še drugo. Zdej ji ostane v uteho samo še to, da je med vojno v Marseillu živela prostitutka brez nog, ki je dobro služila, saj ni ničesar preprečevalo poti do nje.

Da je slikarstvo prevara smo videli že v **The Draughtman's Contract**, kjer je Greenaway sam narisal na posameznih vedutah dvorišča dvorca lestev, škornje, srjaco zato, da se sprašujemo, ali jih ni nekdo pustil tam samo da bi bili upodobljeni, da bi zapletli film, da bi pobudili skrivnost kriminalke? Avtor meni, da je vse to objektivno dokumentiranje le prevara, za režiserje pa izhodišče in način kako ustvariti suspenz. Ali nismo, se sprašuje dalje, vsi filmarji prevaranti, ki prirejamo prizore, da bi ustvarili gledalcu lažno iluzijo? Ali ne zapelje Van Meegeren v **Z. O. O.** celo največjega strokovnjaka ko trdi, da na nobeni Vermeerjevi sliki ni videti ženskih nog? Zakaj nas vara Greenaway sam, ko v nekem intervjuju pravi, da ceni slikarstvo bolj kot film, v drugem pa, da se človek lahko izogne slikarstvu, literaturi, celo glasbi, ne more pa se arhitekturi. Zato je svoj zadnji film posvetil arhitektu, saj so ti filmarji: prav tako so odvisni od financ, strokovne kritike, mnenja človeka s ceste in morda razsojanja prihodnosti. Ker pa je težko narediti film o sineastu, je v prisposobi naredil film o arhitekturi, kajti filmar mora biti šolan kot arhitekt.

Vsi Greenawayjevi filmi so torej pomensko in vsebinsko prepletajo v celovito privatno mitologijo. V **Z. O. O.** vidimo med časopisnimi izrezki o nesreči poleg fotografije tudi nekrolog arhitekta, ki umre v naslednjem filmu. Vrže se na streho avtomobila, da se razbije kot tisti, ki na začetku **Z. O. O.** povzroči nesrečo. **Z. O. O.** se konča s polži, ki uvajajo **The Belly of an Architect**, **Arhitektov trebuh**. Ta film se dogaja v Rimu, z vidika umetnosti, trebuhu zahodne civilizacije, ki je sprejel in pregnetel vse razne, predvsem vzhodne, vplive. Ko je bil Greenaway prvič v Rimu nekaj mesecev, ga je začel brez vzroka boleti trebuh in je prenehal šele, ko je odpotoval. Psihični mehanizmi zavesti so vplivali na fisis podobno kot pri Proustu in zato se avtomobilska nesreča v **Z. O. O.** zgodi na Swann's Way.

zoo, REŽIJA PETER GREENAWAY



Naslov filma je **A Zed ant Two Noughts** in zoo je metafora tipičnega živalskega vrta, ki je v Evropi pogosto postavljen v sredo mesta. Zato je hotel Greenaway najprej snemati v najbolj znanem zoo, berlinskem, ki je v centru kot je mesto samo v sredi druge države. Metaforično je torej Berlin izoliran otok, zoološki vrt, podobno kot je pri Wendersu cirkus. Greenawayjev zoo je cona, rezervat, v katerega so ujeti ljudje, uslužbenci, obiskovalci in živali v kletkah, za mrežami. Vprašanje je, kako gledajo zaprte živali, po Darwinovi teoriji predniki ljudi, na obiskovalce; kdo je tu ujetnik, kdo čuvaj, kdo je opazovalec in kdo je opazovani? Črka Z iz naslova je v slikanicah vseh narodov ustvarjena samo za zebro oziroma obratno, zebra je na svetu zato, da imamo črko Z. O in O sta začetnici bratov dvojčkov Olivera in Oswalda.

Zoo je za režiserja panteon, skup glavnih grških bogov. Falstaf je direktor živalskega vrta, se pravi uslužbenec — ljudi in zaporni-

kov — živali. Na kapi nosi značko Jupitrove strele. Eden od čuvajev predstavlja Plutona, vladarja teme, ki simbolizira pramrak človeške duše. Ker pa se Greenaway sprašuje, zakaj bi moral biti mračen film tudi mračno narejen, nosi čuvaj na znački podoba Disneyjevega Plutona. Jupiter in Pluton sta simbolično združena v imenu glavnega junaka naslednjega filma: Cracklite: „crack“ evocira zvok groma, drugi del besede pa zveni kot svetloba, ki mu sledi. Prostitutka iz živalskega vrta nosi broško srca in jo vsi kličejo Miloška Venera. Alba Bewick ima ob postelji pavja peresa, to so simboli Juno, boginje doma in plodnosti, zato si Alba želi 26 otrok. Avto, ki ga je vozila Alba ob nesreči je bil znamke Ford Mercury. Ponazarja Merkurja, boga interpretacije in s tem tudi laži. Merkur pa je obenem kurir in s tem tudi Jupitrov zvodnik, ki gospodarja vseh bogov nagovori naj se spremeni v laboda, da bi se lažje približal Ledi. To je tisti labod, v katerega se zaleti Ford Mercury, da

# MINORI IN POLŽEVO

se zgodi strašna nesreča. Ko mitološki Jupiter v obliki laboda res spi z Ledo se iz jajca zvalita dvojčka Kastor in Poluks iz ozvezdja Gemini, kot sta v filmu brata Oliver in Oswald. Panteon simbolično napoveduje rimski Panteon iz naslednjega filma, ki je bil glavni inspirativni vir Boulléejeve arhitekture, temu arhitektu pa hoče Cracklite postaviti razstavo. Oblika Panteonove kupole spominja na velik trebuh, trebuh, s katerim se zaradi bolezni neprestano ukvarja arhitekt.

Poleg zaprtega živalskega vrta je edina lokacija v filmu Polževo, kraj s francoskim imenom L'escargot in to zato, da lahko črka e aludira na Eden, raj. Tu so živele živali v pari, Venera je predpoda Eve in k tej sodi Adam, ki naj bi bil dvospolnik, kar so tudi polži. Priti v raj pomeni za avtorja vpariti se, spojiti s svojim drugim, tako da zavladata popolna simetrija kot idealna oblika božje ureditve. Težnja po simetriji je Greenawayjeva glavna obsesija v vseh treh filmih, v **Z. O. O.** pa je celo osrednja tema. Brat Oliver in Oswald se pojavita na začetku popolnoma različna, tako da ju sploh ne moremo vizualno povezati, potem pa si postajata vedno bolj podobna in se na koncu v kraju L'escargot združita v siamska dvojčka kar v resnici tudi sta. Vsaka stvar in vsak pojem ima na svetu svoj par, svoj protipol, svojo dopolnitev, svojo različnost, vsak minus ima svoj plus. Življenje je neprenehno iskanje svoje identitete, zrcalnega odbleska, dvojnika, drugega jaza. Zato substitucije, lateralnost, klonacija in edina dokončna združitve v smrti, s smrtjo. Travma, udarec ob izgubi žena, požene brata v iskanje smisla življenja na zemlji. V začetku si brata nista različna samo vizualno, ampak tudi značajsko in to tako, da se dopolnjujeta. Oliver reagira na smrt svoje žene s tem, da izpolnjuje njeno življenjsko željo in začne v živalskem vrtu spuščati živali na prostost. Oswald pa zbira mrtve živali in če mu katera manjka, jo da tudi ubiti, saj je postal obseden s študijem razpadanja trupla. Oliver je po značaju izrazito topel človek, medtem ko je Oswald hladen, kar Greenaway vizualizira tako, da prvi sedi vedno na levi in ga osvetljuje topla difuzna svetloba. Oba brata se zaljubita v Albo, „morilko“ njenih žena. Če si privoščim eno od možnih interpretacij vsebine filma bi rekel, da ima Alba funkcijo tretje osebe preko katere, oziroma s pomočjo katere, se lahko značajsko različna in sovražna človeka, identificirata najprej kot brata, nato kot dvojčka in nazadnje, preko njenega manka, v smrti, kot eno bitje. V začetku svojo težnjo tajita, živita vsak svoje življenje, med spoznavanjem z Albo se začneta zblíževati, vendar se lahko zblížata šele tedaj, ko se tretji, ženska, umakne, izključi. Izključeni tretji osmisli par, kar bi bilo napisano z značbo: Z(OO). Oswald in Oliver se združita nazaj v idealno prabitje, bitje, ki po antičnih verovanjih izvira iz svoje dvojnosti. Tako bitje je imelo štiri noge in štiri roke, s tem, da se je razdelilo je človeštvo kaznovano, zato išče vsak posameznik svoj smisel, svojo izpolnitev v ponovni združitvi s svojim drugim v Eno. To je originarna, primarna želja, ki poganja, osmišlja življenje.

Dvojčka dokončno združi skupno očetovstvo, saj Alba zatrjuje, da sta očeta oba in ko ji Van Meegeren zaradi simetrije odreže še drugo nogo, ji ne preostane drugega, kot da rodi dvojčka. Zaradi usodnosti simetrije je brata najbolj pretreslo, ko sta spoznala, da je živalsko telo popolnoma simetrično in da je prva stvar, ki se zgodi, ko začne truplo propadati, porušenje simetrije. Ko to uvidita, se začneta zatekati v simetrijo in v popolni zrcalni postavitvi umreta, podobno kot se pred skokom v smrt postavi v pozo križanega Cracklite v naslednjem filmu.

Uvodni prizor v **Z. O. O.** je avtomobilska nesreča, ki jo glas v off-u komentira: „Pet tisoč nesreč se zgodi vsak dan — bizarnih, tragičnih, smešnih. So dejanja boga (Dejanja boga je tudi naslov enega od Greenawayjevih kratkih filmov), osupneje preživele, jezijo zavovalnice. Ta je drugačna: po božji volji ali po Darwinovi. Evolucija se konča s človekom, nekateri pravijo z žensko in jabolkom.“ Od tu naprej poteka vzporedno simetrična zgodba filma. Po eni strani gledamo na televizijskih ekranih v osmih nadaljevanjih reportažo o evoluciji od prabitij do najbolj razvitih živalskih vrst in končno do človeka, po drugi strani pa brata pripravljata film z zaporednimi posnetki propadanja živega. Začne se z gnitjem jabolka, preko rib, krokodila, psa, zebre in na koncu je treba posneti še človeka. Žalost ob človekovi smrti poraja vprašanje, kaj se dogaja s truplom in kako meriti njegovo propadanje. Kljub vsem naj sodobnejšim

merilnim tehničnim pripravam Oliver resignirano ugotovi, da je to mogoče izmeriti le s stopnjo žalosti.

Prvi Greenawayjev film je zasnovan ob umoru, drugi se začne s smrtno nesrečo žena in konča s smrtjo njunih mož, tretji pripoveduje o neozdravljivi bolezni arhitekta, ki se ukvarja z Boulléejem, avtorjem nagrobnikov in pokopališč. Kot se to predvsem pri kristjanih zaradi morale navadno dogaja, se režiser najprej sprašuje o krivdi. Zato brata očitata Albi, da bi zaradi vseh okoliščin (vozila je Ford Mercury po Labodji cesti, nosila je klobuk s perjem, bila je noseča in je jemala merkuri) morala pričakovati laboda, ki povrh niti ni bil labod temveč samica. „Aber, ihr Herren, der Tod ist so ästhetisch doch nicht“ bi lahko pripomnil Schiller. Greenaway je mnenja, da so se na področju erotike in celo pornografije tako razrhljali tabuji, ki jih je vzpostavila krščanska institucija greha, da se o njih razpravlja odkrito in celo prikazuje v filmu, medtem ko se smrt dosti bolj mistificira, o njej se govori v evfemizmih in zagrinja se v razne romantične in sentimentalne prisposode. Zato imamo takoj na začetku, na pogrebu, kjer se pogovarjajo o razpadu trupla v **Z. O. O.** oster rez, kateremu sledi film o začetkih človeškega življenja. To je aluzija na naravno pojmovanje smrti v manj civiliziranih družbah, kjer nekaj odide, ko pride novo, kadar se rodi nov član skupnosti, starejši umre.

V tej zvezi se Greenaway sprašuje, kako doseči nesmrtnost. Sta dva načina. Prvi je ta, da ima človek potomca, kar je ena vodilnih tem filma **Arhitektov trebuh**, kjer zakonca dolgo ne moreta imeti otrok, ko pa končno ta zajoka, se oče vrže skozi okno. V **Z. O. O.** brata žrtvujeta svoje življenje za poskus tedaj, ko se jima rodita sinova, ki ju šele dovolj tesno povežeta, da sta pripravljena na samožrtvovanje. Drugi odgovor človeške civilizacije je verjetje, da lahko dosežeš nesmrtnost z velikimi umetniškimi deli. Greenaway je tudi do tega ironičen. Ko se nam zazdi, da bomo gledali prekrasen film, se začne pogovor o bakterijah v človeški slini, ki začnejo razkrajanje trupla, kar Oswald komentira, da jih je še več pri francoskem poljubu in koliko jih je šele Eva prinesla Adamu s poljubom in z ugrizom v jabolko.

Ena od glavnih vodilnih tem filma je problem črno-belega, čeprav, ali pa prav zato, je film v barvah. Ob smrti se spomnimo, da je žalna barva črna, ponekod pa tudi bela. **Z. O. O.** se začne s prizorom, kako otroka, ki pooseblja nedolžnost, katere simbol je bela barva, skušata spraviti psa v živalski vrt, ki se izkaže v nasprotju z rajem kot prisposoda pekla. Pes je dalmatinec, bel s črnimi pikami in se upira. To se mu maščuje, saj ga kasneje, ko rabita brata pasje truplo, povozijo skrivnosten črn avto na belo-črni zebri za peščce. Alba, katere ime pomeni bela, nosi belo obleko s črnim robom, Venera pa njen negativ, črno obleko z belim robom. Alba ostane brez obeh nog, medtem ko za kip Miloške Venere vemo, da je brez rok. Venero zanima ali so zebre črni konji z belimi črtami ali beli s črnimi in neprestano sanjari o spolni združitvi z njimi. Greenaway tako aludira na navade grških bogov in polbogov, prebivalcev panteona, in se sprašuje, kaj izpričuje prisotnost mitov o združitvah ljudi in živali v civilizacijski zavesti. Morda to, da bo Venera dobila založnika za svoje „dirty stories“? Felipe Arc-en-ciel dela proteze za noge, svoje pa je izgubil, ko je hotel posiliti nosečo kobilo. Zato se režiser sprašuje, kje so ta bitja, rojena iz ljudi in živali, kje so vse morske deklice, sfinge, minotavri, zakaj niso v živalskem vrtu, kjer se neprestano srečujejo ljudje in živali? Kako ujeti za zoološki vrt enoročca, ko pa je zato treba devico, da ji položi glavo z rogom v naročje?

Na koncu sta brata posnela razpad trupel primerkov vseh živalskih vrst in potrebujejo človeško truplo. Seveda bi bila zaradi fotografiranja najustreznejša Alba, ker je brez nog in bi šla idealno v filmski kader. Toda premislita se in se, tedaj že spojena v eno osebo, odločita, da opravita poskus na sebi. Idealen kraj je L'escargot, kjer polži kot hermafroditi lahko zadovoljujejo sami sebe. Toda polži naredijo še nekaj drugega, namreč kratek stik na napeljavni in dokumentarni film o človeškem propadanju propade. Samožrtvovanje bratov se je v bistvu izničilo. Oliver in Oswald ostaneta samo še O in O, „two noughts“, dva ničta, da ne rečem dve ničli . . .

**JURE MIKUŽ**