

Haptične podobe o ustavitvi izrednih stanj:

brezčasna gesta
bratov Dardenne
v filmu *Fant s
kolesom*

Nina Cvar

Nina Cvar

»Najine like želiva postaviti v situacije /.../, v katerih ugotovijo, da življenje nima cene, kar pa je v nasprotju s tistim, v kar so bili prepričani poprej,« je v enem od intervjujev dejal Luc Dardenne¹, ki z bratom Jean-Pierreom tvori sloviti belgijski režiserski dvojec, katerega začetki ustvarjanja, oblikovanja edinstvenega avtorskega podpisa segajo v 70. leta minulega stoletja, ko sta v domačem Liègu pričela s snemanji družbeno-angažiranih dokumentarcev, večinoma portretov ljudi iz delavskega razreda. Če sta se Dardenna v svojih dokumentarcih sprva pretežno osredotočala na zgodbe posameznikov, sta v nadaljevanju izrisovala zgodovino delavskega gibanja, pa tudi odpor proti nacizmu v dokumentarcu *Le chant du rossignol* (1978).

Dobitnika več uglednih nagrad, za *Rosetto* (1999) in *Otroka* (*L'enfant*, 2005) na primer prejmeta zlato palmo, sčasoma ugotovita, da jima dispozitiv fikcije ponuja več prostora za raziskovanje specifičnih, a za neoliberalni kapitalizem simptomatičnih situacij raztrganih socialnih vezi. A igrano produkcijo oblikujeta na sebi lasten način, z redefiniranjem filmskega realizma, ki ga je v njunem ustvarjalnem loku več kot petdesetih televizijskih dokumentarcev in igranih filmov potrebno razumeti v kontekstu novega realizma, za katerega je po Ginette Vincendeau značilno snemanje na nerazkošnih lokacijah,² zlasti pa fokus na realno, ki ga Jean-Pierre Jeancolas opredeli kot »realnost bližine«.³

Novi realizem naj bi bil povezan z vrsto svetovnih prizorišč, obenem pa je zaznamovan s fenomenom *novega svetovnega filma*, ob čemer omenjeni avtor še opozori, da četudi gre za globalno razpršen koncept, lahko sodobni francoski film, vključno z evropskimi območji rabe francoskega jezika, razumemo kot enega izmed njegovih žarišč, katerega ustvarjalke in ustvarjalci so ne glede na generacijsko pripadnost zaslužni za družbeno prenovno francoskega filma v 90. letih.⁴ Priča smo filmskemu ustvarjanju, ki bi ga lahko imenovali kar *francoski angažirani film*, za katerega je značilna vizualizacija perečih družbenih vprašanj, pri čemer ta beleži zgodbe ljudi z družbenega roba oziroma vse tiste, katerih usode so bodisi prepuščene nemilosti nevidnega, bodisi jih ustaljeni reprezentacijski režim predstavlja na način objektiviziranih žrtev.

Zavoljo izgradnje samosvojega avtorskega univerzuma, ki se med drugim zrcali v rafinirano etičnem pristopu k obravnavanju posameznikove usode, brata Dardenne zarisujeta skrajno humanističen horizont, v katerem ni prostora za cenen psihologičen moralizem. Svojih likov namreč nikoli ne postavita v situacije, ki bi izvajale kakršne koli sodbe. Ali kot je nekoč dejal Jean-Pierre: »Film ni sodna dvorana. /.../ Če začneva presojeti in obsojati najine protagoniste, za gledalca ni več prostora, da si sam ustvari svoje lastno mnenje.«⁵



Obljuba

Pravzaprav gledalci o protagonistih nikoli ne vemo veliko – šele skozi posamezne prizore, katerih odvoj poteka po razpoznavnem algoritmu zasnova/zaplet/razrešitev, si postopoma sestavimo sliko o njihovih življenjih, o odločitvah, ki jih sprejmejo, in o ceni, ki jo morajo zanje plačati.

Dardenovski liki so kot figure golega življenja, s katerimi upravlja antropološki stroj hiperkomodificirane družbe. Da bi gledalca soočila z realnostjo golega življenja, Dardenna svoje like vzpostavlja tako, da jih postavi v tisto, čemur Giorgio Agamben pravi izredno stanje. Koncept izrednega stanja se navezuje na vprašanje predpostavljanja človeškega, kar pa je vselej stvar odločitve, zaradi česar gre za prazno mesto, za mesto neopredeljenosti, ki se demonstrira skozi nenehno členitev med človeškim in živalskim, človekom in ne-človekom, govorečim in živim bitjem.⁶ Tisto, kar je torej določeno kot človeško, ni nič drugega kot *mesto odločitve*, prav zato se mora nenehno premikati oziroma dopolnjevati, a tisto, k čemur stremi, ni nič drugega kot življenje samo, golo življenje, ki je ločeno in izključeno iz samega sebe.⁷

Protagonisti v filmih bratov Dardenne so v uvodnem zapletu venomer ujeti v dispozitiv izrednega stanja. So zunaj tistega, kar je opredeljeno kot človeško, so izključeni, a hkrati so vključeni na način izključenosti, ki je notranje, saj se odvija znotraj življenja samega. **ŠE POSEBNO TRAGIČNA POTEZA NJIHOVIH EKZISTENC SO MAJHNA IZREDNA STANJA NJIHOVIH MEDSEBOJNIH RAZMERIC, ZARADI ČESAR PA JIH S SVOJIMI RAVNANJI LE ŠE NADALJE MULTIPLICIRAJO.**

A ravno ta dvojna pozicioniranost izrednega stanja Dardennoma omogoča, da diagnosticirata izredno stanje kot širše družbeno-politično dejstvo, kar se med drugim zrcali v načinu kodiranja razmerja med singularnimi ravnaji posameznika in strukturo družbe kot celote. Prehajanje med obema perspektivama lahko označimo za eno od pglavitnih potez avtorskega opusa bratov Dardenne, ob čemer nobena od obeh plati ni v privilegiranem položaju. Odnos med njima je namreč odnos prežemanja, postopnega porajanja v vzpostavitev novega modusa realnosti, ki gledalca s pomočjo njegove aktivne investicije skozi edinstven dardenovski »estetski

1 Wolfreys, Jim: *Reality Bites*. Intervju, *Socialist Review*, december 2008, dostopno na: <http://bit.ly/MtuWAR>.

2 Vincendeau, Ginette: »Francoski film od 80. let 20. stoletja naprej.« *Knjiga o filmu*. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka, 2007. Str. 204-206.

3 Povzeto po Šprah, Andrej: *Vračanje realnosti: novi realizem v sodobnem filmu*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2011. Str. 160.

4 Ibid, str. 158.

5 Wolfreys, Jim: *Reality Bites*. Intervju, *Socialist Review*, december 2008, dostopno na: <http://bit.ly/MtuWAR>.

6 Agamben, Giorgio: *Odprto. Človek. Žival*. Ljubljana: Študentska založba, 2011. Str. 45.

7 Ibid.



Otrok

režim« sooči s turobno materialnostjo marginaliziranih eksistenc, s čimer se pripravi teren za subjektivacijo, preko katere gledalec postane delujoči del novega subjekta.

Poleg »ramenskega steadycama« so v kinematografiji bratov Dardenne izjemno pomembni dialogi, morda še toliko bolj glede na to, da Dardenna, z izjemo *Fanta s kolesom* (Le gamin au vélo, 2011), ne uporabljata filmske glasbe v *offu*. Njun odnos do filmskega ustvarjanja lahko ponazorimo z enim od Lucovih dnevniških zapisov: »Dolgi pogovori z Jean-Pierrrom o tem, kako bova v prihodnosti snemala filme. Eno je zagotovo: majhen proračun in enostavnost (zgodbina, dekor, kostumi, osvetlitev, ekipa, igralci)«. ⁸ Pričujoči citat jedrnato, a izjemno nazorno izpričuje minimalistični pristop bratov Dardenne, katerega temeljno določilo je enostavnost, a kot opozori Andrej Šprah, je njeno doseganje mogoče šele z izpopolnjenostjo celovite izkušnje. ⁹

Enostavnost se gradi v sinergiji premišljenega kadriranja, dolgih tišin in posnetkov (ti so v funkciji odpiranja gledalčevi interpretaciji) ter intenzivnih igralskih tehnik, ki evocirajo izrazito bližino fizične pojavnosti, tako rekoč vstajenje telesa. Dani prijemi prebijajo meje filmske izkušnje ustaljenega *reprezentativnega modela*, saj na njegovem mestu vznikata t. i. *estetški režim*, za katerega so po Jacquesu Rancièreu značilne nove geografije vidnega, ki jim je moč slediti v že omenjeni telesni neposrednosti materialnosti, izraženi v t. i. haptičnih podobah. Te po Lauri U. Marks, raziskovalki migrantske, diasporne in eksilne avdiovizualnosti, stremijo k dostopu do svoje materialnosti, saj si želijo vplivanje fizičnega, ki zaradi nepredvidljivosti, povzročene zaradi edinstvenega razmerja s filmskim aparatom, znotraj katerega se prelamlja in se podvaja v materialnosti prezenca in čutnosti, onemogoča nadzor. ¹⁰

Občutek izgubljanja nadzora nad videnim in potekom dogajanja je izrazito prisoten v delih igrane produkcije bratov Dardenne, kar gre pripisati tako idejni kot formalni zasnovi njunih filmov. Glede na to, da so njuni protagonistke in protagonisti vselej soočeni

z na videz nepremostljivo prepreko, ki jo lahko premostijo le s spremembo optike in z gesto solidarnosti sočloveka, je dvoslojno postajanje, prehajanje prezentiranega na eni in gledalčevega odnosa do prezentirane filmske realnosti na drugi strani, čvrsto vpisano v dardenovski dispozitiv. Joseph Mai temu osciliranju pravi dvotirnost realizma čutne zaznave, ki ga gre razumeti v kontekstu t. i. senzualnega realizma, s katerim želi zaobjeti in opredeliti filme Dardenov. ¹¹ Za senzualni realizem je po Maiu značilno, da telesa in stvari pridobijo na pomenu, a so obenem manj kodirana, kar rezultira v specifični gledalčevi investiciji, ki telesa in stvari začne percipirati kot dejanska. ¹² Dejali bi, da gre za svojevrstno odprtost interpretacije, saj se ta po eni strani odpira v nove črte subjektivacije, po drugi strani pa je kot popkovina pripeta na dispozitiv haptičnih podob. A prav ta možnost odprtosti je tista, ki gledalcu omogoča, da se prepusti podobam, da ga ožarčijo na način evidence, hkrati pa mu še vedno pustijo dovolj prostora za distanco in prevpraševanje njegove lastne pozicije.

Fant s kolesom, film o dečku Cyrilu, ki ga je zapustil oče, se s svojo iskrenostjo in tenkočutnostjo nežno, a zanesljivo vtke v gledalčeve spominske sledi. Žlahtna realistična tradicija, ki s subtilno referenco na De Sicine Tatove koles (Ladri di biciclette, 1948) izriše brezčasno pripoved o iskanju starševske ljubezni, varnosti, pripadnosti, v končni instanci tudi zgodbo o preživetju v času vse večjih socialnih stisk, v marsičem nadaljuje z avtorskim podpisom bratov Dardenne, a ga hkrati še razširja oziroma pogloblja. Preoblikovanje realizma se v Fantu s kolesom odvija v stikanju z žanrom melodrame, navsezadnje tudi s formo pravljice. Vse to pa je v sozvočju z nekaterimi novimi avtorskimi odločitvami Dardenov, ki jih tudi neizostreno oko lahko hitro opazi. Če so bila druga njuna dela, začeni s filmom Obljuba (La promesse, 1996), s katerim nase prvič opozorita tudi širšo javnost, posneta v turobno bledikavih barvah, je Fant s kolesom odet v poletne odenke. Prav tako Dardenna v svoj filmski svet postavitve nekatere nove igralske obraze, ki jih celo pospremita s kratkimi glasbenimi izseki. A na vse te spremembe ne gre gledati kot na dejanske spremembe. Bolj kot za odklon gre za potrditev tistega, kar brata Dardenne vseskozi že sta. Čeravno je Fant s kolesom morda res njun najbolj optimističen film doslej, jima prav element optimizma omogoča, da izredno natančno sondirata globalno izredno stanje, v katerem smo se znašli. Še več. Prav ta vedrina optimizma je tista, ki tako rekoč zaustavi antropološki stroj, ki proizvaja izredno stanje, in to v trenutku njegove absolutne ponorelosti radikalnega proizvodnje skrajne podobe človeškega in nečloveškega. Poletna vedrina in čudežnost družinske sreče Fanta s kolesom sta tako do bolečine natančno haptično utelešena, predvsem pa sta izraz ne vulgarizirane dardenovske geste, katere sekvenca resnice je, da v času, v katerem naj bi se zgodovina bojda že davno končala, sledimo nemožnemu, ki pa je povsem realno.

8 Dardenne, Luc v Lavers, Georgina: *The Dardenne Brothers*. Dostopno na: <http://bit.ly/LxMbl1>.

9 Šprah, Andrej: *Vračanje realnosti: novi realizem v sodobnem filmu*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2011. Str. 160.

10 Povzeto po Šprah, Andrej: *Vračanje realnosti: novi realizem v sodobnem filmu*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2011. Str. 290.

11 Mai, Josphe v Šprah, Andrej: *Vračanje realnosti: novi realizem v sodobnem filmu*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2011. Str. 291.

12 Ibid.