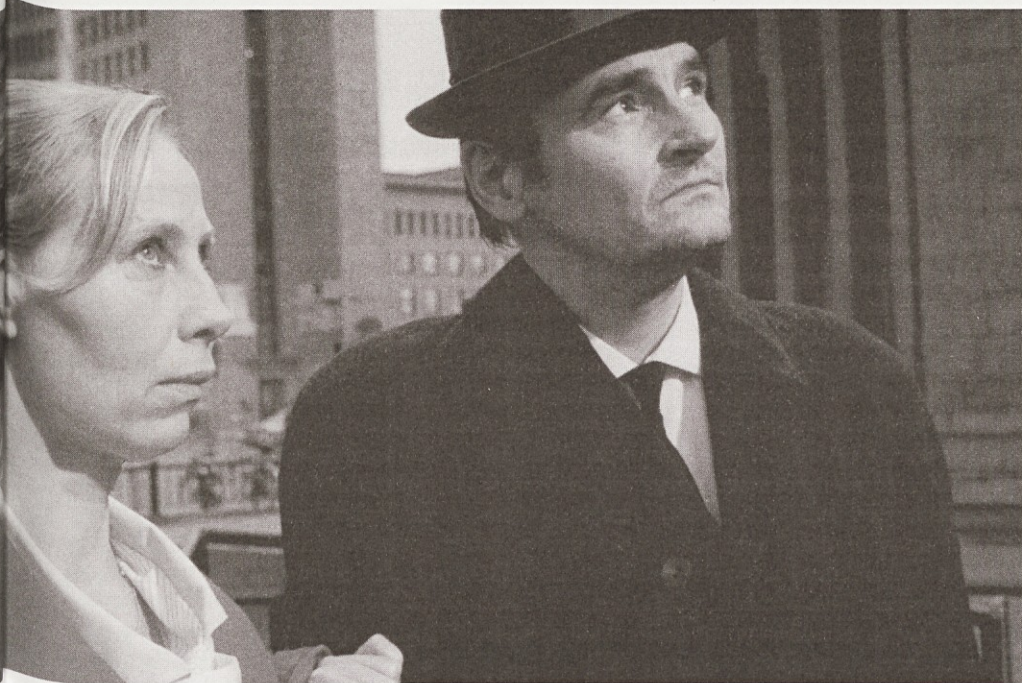


DESET MINUT STAREJŠI: TROBENTA



Psi nimajo pekla

Ten Minutes Older: The Trumpet

VB/Nemčija/Španija/Nizozemska/Finska/Kitajska 2002 92'

režija Aki Kaurismäki, Víctor Erice, Werner Herzog, Jim Jarmusch, Wim Wenders, Spike Lee, Chien Kaige **scenarij** Aki Kaurismäki, Víctor Erice, Werner Herzog, Jim Jarmusch, Wim Wenders, Spike Lee, Tan Zhang **fotografija** Timo Salminen, Olli Varja, Ángel Luis Fernández, Vicente Ríos, Frederick Elmes, Phedon Papamichael, Chris Norr, Shu Yang **montaža** Aki Kaurismäki, Julia Juaniz, Joe Bini, Jay Rabinowitz, Mathilde Bonnefoy, Barry Alexander Brown, Fang Li **glasba** Paul Englishby **igrajo** Markku Peltola, Kati Outinen, Ana Sofia Liaño, Pelayo Suarez, Chloë Sevigny, Charles Esten, Amber Tamblyn, Yuanzheng Feng, Shujun Wang, Feng Feng

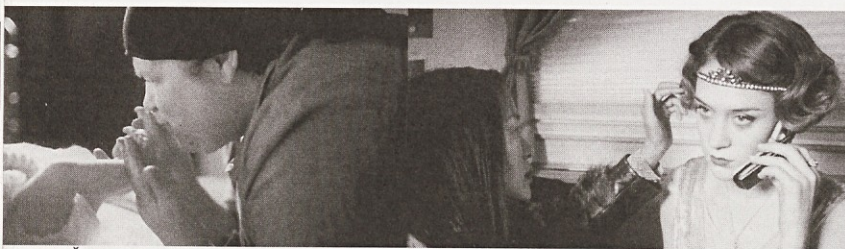
zgodba

Deset minut starejši: Trobenta je prvi del filmskega projekta Deset minut starejši (drugi del nosi podnaslov Čelo), v katerem je bilo petnajst uglednih avtorjev z vsega sveta povabljenih, naj v desetih minutah s popolno avtorsko svobodo izrazijo enega najbolj univerzalnih subjektov v zgodovini filma: tok časa. Projekt je posvečen Herzu Franku, Jurisu Podnieksu in Chrisu Markerju; trem evropskim režiserjem, ki so v svojih dokumentarnih filmih glavno vlogo znova in znova namenjali minevanju časa.

jurij meden

Omnibus *Deset minut starejši: Trobenta*, sedem nadvse različnih videnj fenomena minevanja časa, je tudi sam fenomen vsaj v enem pogledu: čeprav ob filmu lahko mirne vesti zapišemo, da gre za celoto, ki ne doseže učinka posameznih delov, ni – za razliko od ustaljenega negativnega predznaka te fraze – s tem pravzaprav nič narobe. Še več, če hočemo o filmu govoriti kot o uspelem eksperimentu (kar navsezadnje počnemo), tako preprosto mora biti. Tematika minevanja časa v obdelavi medija, ki je neločljivo zraščena s fenomenom minevanja časa, je enostavno preobširna in vse preveč odprta za vse preveč različnih interpretacij, da bi od seštevka sedmih avtorjev tako različnih kulturnih okolij, tako prepoznavnih režijskih slogov in tako stalnih snovnih naslonov lahko pričakovali kakršnokoli homogenost ali vsaj opaznejšo sled rdeče niti. Mlačnost, ki je zaznamovala dobršen del kritičnih recepcij, sem tako prisiljen pripisati neutemeljenim pričakovanjem po krepkeje podčrtanem osnovnem motivu in po stopnjevanju vzdušja, kar pa je navsezadnje celo skregano z logiko filmske lepljenke. Če kakšen homogen vtis po ogledu celote že obstaja, potem je to občutek kaotičnosti, nepovezanosti, minljivosti, hlapljivosti ... in mar niso to v resnici najbolj iskreni, pristni atributi odtekanja časa? Dovolj zgovorno je že dejstvo, da je – iztrgan iz konteksta – skoraj vsak izmed kratkih filmov mala poetična mojstrovina, čisto vsak pa natančen, prepoznaven podpis svojega avtorja. Za otvoritveni kratki film *Psi nimajo pekla*, pod katerega je podpisan finski izvozni artikel številka ena, Aki Kaurismäki, lahko rečemo "samo", da v desetih minutah povzame in obudi vse prvine Kaurismäkijevega ustvarjanja. Tu so značilno pomenljive kompozicije kadrov; žive pastelne barve vsake nastopajoče ploskve, ki se združujejo v skoraj nadrealne kombinacije; umirjena, duhovita montaža; tipično zadržana igra protagonistov – v glavnih vlogah nastopata stara znanca Markku Peltola in režiserjeva muza Kati Outinen – nezglašljiv, suh humor in minimalistična zgodba, ki prelepo povzame Kaurismäkijevo tematsko konstanto: proletarčeve sanje o lepši prihodnosti. Si lahko sploh zaželimo česa

boljšega? Drugi nastopajoči film, *Življenjska črta*, španskega (pravzaprav katalonskega) cineasta Víctorja Ericeja, nas potopi v diametralno nasprotno vzdušje. Na tem mestu gre najprej izreči pohvale producentu in idejnemu očetu celotnega projekta, Angležu Nicolasu McClintocku, da se je spomnil in v svoj izbor režiserjev, ki jih dandanes vsakdo s povprečno filmsko izobrazbo prepozna kot pomembne avtorje, uvrstil Víctorja Ericeja, ime, ki večini ušes ne zveni preveč domače. Žalostna usoda je hotela, da je Erice, morda najbolj nadarjen sodoben španski režiser, ostajal in še vedno ostaja v senci svojih hrupnejših rojakov. Po drugi strani je bil en sam njegov film, *Duh panja* (El Espíritu de la colmena, 1973), dovolj, da ga je kot takega prepoznal in se mu globoko priklonil najbolj občutljiv in radoveden krog ljubiteljev filma. Mojstrovno estetiko, ki ji očitno prav nič ne škodujejo silno redka udeleževanja v praksi in se dosledno utelesi tudi v pričujočem kratkem filmu, odlikuje premišljena alegoričnost, nežnost in modrost v obravnavi večno perečih socialnih tematik ter velika ljubezen do filmske zgodovine, katere drobno – vendar neprecenljivo dragoceno – poglavje predstavlja tudi Erice. V *Življenjski črti* Erice deset minut porabi za impresijo tihega poletnega večera v neki podeželski vasi, znotraj katerega odtekanje časa simbolizira na poetičen in hkrati surovo neposreden način: prek odtekanja krvi. Medtem ko so vaščani pogreznjeni v spokojnost svojih opravkov, v majhni sobici poleg speče matere počasi krvavi in umira prav tako speči novorojenček. Ko se melodramatična situacija – spretno posredovana na skrajno ne-melodramatičen način – na koncu razreši in se na (navidez) spet spokojno vasico spusti mrak, se film nepričakovano (in neprimerno bolj tragično) zaokroži z umestitvijo v širši kontekst: kot po naključju kamera v zadnjem kadru epizode obvisi nad naslovno stranjo časopisa, kjer lahko razberemo datum: petek, 28. junij leta 1940 ..., dan, ko se na Španijo spustil več-desetletni mrak diktature. Z manj prefinjeno – pa zato nič manj učinkovito – prispodobo rušilne moči časa postreže Werner Herzog v epizodi naslovom *Deset tisoč let*



Življenjska črta

Prikolica. Noč.



20 kilometrov do Trone

Oropali so nas

starejši. Svojim norim, radikalnim predstavam o filmski umetnosti primerno v danih desetih minutah prehodi dobesedno deset tisoč let. Na dokumentaren način pove zgodbo o zadnjem od skritih plemen brazilskega deževnega pragozda, s katerim je naša civilizacija stopila v stik leta 1981. Majhna skupnost je bila v desetih minutah iz kamene dobe izstreljena deset tisoč let v prihodnost, v svet televizorjev, avtomobilov in vele mest, česar večina ni preživela (neodpornost na bolezni sodobnega sveta, za katere niso imeli časa razviti odpornosti), manjšina pa se svojih "divjaških" korenin danes sramuje. Zanimiva tematika je hkrati dovolj in edino, kar napravlja zanimive Herzogove minute, sicer posnete v najbolj klasičnem duhu dokumentarnega filma, s prepletom razlagalnega komentarja in izjavami neposredno udeleženih. Edini očitek bi lahko namenili tonu, s katerim film obravnava nastalo tragično situacijo in ki se pod površino gole dokumentarne obravnave nevarno nagiba k pomilovanju portretiranih "divjakov" (če se ne motim, jih za takšne v nekem trenutku označi celo komentatorjev, se pravi Herzogov glas) oziroma spogledovanju z vzvišeno pozo "civiliziranega" pogleda. Očitek zlahka tudi obrnemo na glavo in tovrsten pristop štejemo filmu v prid, saj ravno na ta način Herzog ob očitni presunjenosti v gledalcu vzbudi tudi primeren občutek nelagodja in neke vrste kolektivne krivde, saj smo – hočeš nočeš – privzeti lastniki tega pogleda in pripadniki te agresivne civilizacije, ki zavoljo ekonomskih interesov prek krvavih žrtev ruši biotop planeta.

Četrtega v zbirki kratkih filmov podpiše Jim Jarmusch in je po ambicioznosti in hrupnosti sporočila diametralno nasprotje prejšnji epizodi. Pod prozaičnim naslovom, scenaristovo žargonsko oznako *Prikolica. Noč.*, se skriva deset minut v življenju filmske igralke, ki se v premoru med dvema nočnima kadroma umakne v svojo prikolico. Lepota navidez nesmiselne in vsakršnih pomenov izpraznjene epizode, znosne le še zaradi tipičnega režiserjevega smisla za humor, specifičnega filmskega ritma in večnega občutka melanholije, tiči prav v popolni odsotnosti kakršnihkoli vidnih smotrov in pomenov. Na temo snemanja filmov je bilo posnetih že veliko filmov, vendar je bila refleksija pravzaprav omejena na ponavljanje enega in istega pristopa, demitiziranja dozdevno magičnega procesa stvarjenja prek prikaza čisto človeške kaotičnosti, zdrha in zagat na snemanju, iz česar je potem lahko nastala komedija (npr. *Ameriška noč/La Nuit américaine*, 1973, François Truffaut), tragedija (npr. *Prezirl/Le Mépris*, 1963, Jean-Luc Godard) ali oboje (npr. *Osem in pol/8½*, 1963, Federico Fellini). Jarmuschovih deset minut je sijajnih v toliko, v kolikor prikažejo nič več in nič manj kot prav nič, prazen prostor med dvema kadroma, tisti "opevani" dolgčas poklica filmskega igralca, nad katerim so javno pretakale solze že neštete filmske zvezde in zvezdice. Za nameček celotna prigoda s svojo nevsiljivostjo daje vtis, da jo je Jarmusch zrežiral dobesedno v odmoru med dvema kadroma, na snemanju nekega drugega svojega filma. Preroku ameriškega neodvisnega filma sledi kratek film Wima Wendersa, po intimnem mnenju spodaj podpisanega najbolj impresiven in učinkovit kosček sestavljanka. Nekdanji veliki up in najbolj izpostavljeni predstavnik novega nemškega filma, ki je s koketiranjem z novo-hollywoodskimi obrazy pripovedovanja in pretirano ambicioznimi (tudi nekoliko naivnimi) projekti v devetdesetih uspešno izgubil stik tako s svojim privrženim občinstvom kot tudi širšo publiko, se v epizodi *20 kilometrov do Trone* zazre globoko v svoje ustvarjalne korenine: tradicijo uporniškega holly-

woodskega filma, pristno ljubezen do ameriške popularne glasbe in temeljna filozofska razglabljanja o smislu, življenju in smrti. Za najlepši opis filma poskrbi režiser sam: "*Mojih deset minut se ubada s tremi R-ji; R kot Road (cesta), R kot Rock'n Roll in R kot Relativnost časa.*" V sila enostavni prigodi nas za deset minut posadi na sovoznikov sedež avtomobila na zakotni ameriški puščavski cesti, s katerim upravlja nesrečnik, ki je po pomoti zaužil neke prepovedane halucinogene substance, zdaj pa se trudi pripeljati do najbližje bolnišnice, kjer mu bodo sprali želodec. Opravka imamo z desetimi minutami destilirane avdio-vizualne ekstaze, v katero za nameček (kot posvetilo samemu sebi) Wenders navrže še čisto prave anjele. In po izteku celotnega filma v ušesih ne odmeva (sicer briljantna) melodija trobente, ki na podlagi bližnjih posnetkov rečnih valov kot očitnega simbola pretakanja časa skupaj šiva posamezne epizode, temveč refren komada *Woman Driving, Man Sleeping* v izvedbi skupine Eels, ki (so)ustvarja vzdušje Wendersovih kilometrov. V Ameriki se zadržimo še v predzadnjem segmentu filma, dokumentarnem prispevku *Oropali so nas*, v katerem svoje videnje zadnjih ameriških volitev predstavi Spike Lee. Lee, najvidnejši in najglasnejši predstavnik temnopolte manjšine med ameriški režiserji, ki se v svojih vedno politično angažiranih filmih ne boji spregovoriti o nobeni, še tako sporni in občutljivi tematiki, ki tare sodobno ameriško družbo (s svojim zaenkrat najnovejšim filmom *Poslednja noč/25th Hour* je bil na primer prvi, ki je resno razmišljal o travmi enajstega septembra), se tudi tokrat ne izneveri lastni tradiciji. Prek izjav ključnih predstavnikov poraženega tabora demokratov, dinamično zloženih skupaj, udarno in na-zorno razgrne tezo (razgali resnico?) o tem, kako so v noči volitev "*v najmočnejši državi na tem planetu kriminalci poneverili glasove ljudstva*" in kako je "*Bush v resnici ukradel mesto predsednika Združenih držav Amerike*". Da je lahko resnica prišla na svetlo, je zaslužnih natanko deset minut. Deset minut je namreč okleval svetovalec Michael Whouley, preden je svoja sumničenja o nepravilnosti volitev delil s tedanjim podpredsednikom, demokratskim predsedniškim kandidatom Gorom. Leejeve minute so dinamične, šokantne, predvsem pa – kot dokument časa – potrebne. Za eleganten epilog *Trobente* poskrbi Chen Kaige s filmom *100 globoko skritih rož*. Podobno kot Wendersa bi tudi Kaigeja lahko označili za povratnika. Eden nekdanjih zastavonoš tako imenovane pete generacije kitajskih režiserjev, ki je v osemdesetih letih prva kritično spregovorila o kitajski družbi in se na estetsko izviren, poetičen način obrnila k prepovedanim tematikam, kot so raziskovanje kitajske identitete, tradicije, folklorne in patriotizma, je v zadnjih letih vse preveč globoko zabredel na Zahod, kjer smo njegov (nekdaj dragocen) podpis lahko brali pod neumnostmi tipa *Ubij me nežno* (Killing me Softly, 2001). Povabilo k sodelovanju pri pričujočem skupinskem projektu zvenelih imen je nanj očitno delovalo blagodejno, saj se je na stara pota vrnil tako geografsko (kratek film posname na rodnem Kitajskem) kot snovno (pripovedovanje prek poetičnih simbolov). *100 globoko skritih rož* je ganljiva parabola o hitro spreminjajočem se obličju modernega Pekinga, v kateri se prek na videz zmešanega starca, ki najame selitveni servis, da bi preselil njegovo (neobstoječo) pohoštvo iz njegove (neobstoječe, porušene) hiše, zazremo globoko v tragične raze, ki jih za seboj pušča minevanje časa, in zavemo lepote in moči spomina, ki je temu minevanju edini sposoben kljubovati. •