

JLG = JOSE LUIS GUERÍN



zgodnja dela

“Da ne bi bili arogantni, moramo pred snemanjem filma vedeti, kdo pred nami je že obdelal isto tematiko. In tisto, kar mi je najbolj všeč, je nato ustvarjanje plodnega dialoga s filmskimi avtorji, ki so prišli tja pred menoj.”

José Luis Guerín

film kot način bivanja v svetu

Zanesljivo najlepši dragulj lanske izdaje filmskega festivala v Pesaru – tako bleščeč, da bi skorajda zasenčil ves festival, ko bi ta ne ponujal še celotne retrospektive Johna Saylesa – je bila retrospektiva štirih celovečernih filmov katalonskega cineasta Joséja Luisa Guerína, ki sva ga bila v začetnem navalu navdušenja z bolj treznim tovarišem iz uredništva revije *Ekran* pripravljena razglasiti za največje evropsko odkritje zadnjih dveh desetletij ... in vsaj osebno priznam, da so meseci refleksije bore malo načeli imenitnost prvega vtisa. Spoštljivo pozornost je že pred ogledom prvega Guerínovega filma vzbudil predstaviteni



Los motivos de Berta



Innisfree

esej v festivalskem katalogu, ki ga je spisal nihče drug kot Víctor Erice. Erice, ki ga z Guerínom družijo najmanj žalostna, nadvse krivična anonimnost zunaj najožjih, najbolj občutljivih in najbolj radovednih cinefilskih krogov, svoj tekst začne z besedami:

“Poleti leta 1994 sem v španski La Coruña predaval o filmu. Seminar z naslovom Film kot izkušnja resničnosti se je ukvarjal z razmerjem med dokumentarcem in fikcijo. Med udeleženci – vsega skupaj je bilo tam petnajst ljudi, ki se jih vseh živo spominjam – je sedel tudi José Luis Guerín. Osebnost ga še nisem poznal in spočetka me je njegova prisotnost v razredu vznemirila. Nisem si mogel predstavljati, da bi se nekdo, ki ima pod pasom že dva celovečerna filma (*Los motivos de Berta* in *Innisfree*) sploh hotel udeležiti takega predavanja. Ko sem ga kasneje bolje spoznal, sem ugotovil, da bi šlo morda za redke primer med režiserji, ne pa med ustvarjalci filmov. Za ustvarjalca filmov, vsaj v začetni fazi, film nikakor ne predstavlja – za razliko od režiserjev – poklica ali obrti, temveč primarno življenjsko izkušnjo, na kateri temeljijo vse druge. Z drugimi besedami ... gre za način bivanja v svetu, o katerem je teoretiziral Jean Eustache, ko je govoril o eksistencialnih razmerjih in posledično sklepanju superiornih kompromisov. Nekdo lahko zrežira film ali dva, pa še vedno ni ustvarjalec filmov. José Luis Guerín, vsaj tako sem prepričan, sodi v skupino ustvarjalcev filmov.”

kratka biografija

José Luis Carroggio Guerín se rodi leta 1960 v Barceloni. Že od najmlajših let ves svoj prosti čas namenja barcelonski kinoteki (Filmoteca), kjer vzneseno strmi v dela avtorjev, ki jih kasneje navaja kot svoje učitelje. To so Chaplin, Flaherty, Godard, Murnau, Ozu, Rossellini, Sternberg, Straub, Rouch, Stroheim, Tati. Čez platno se potem nekoliko sprehodi Robert Bresson in se Guerína dotakne tako globoko, da se na pamet nauči Bressonove *Zapiske o kinematografu*. Eksperimentiranje s Super 8mm in kasneje s 16-milimetrsko filmsko kamero mu bliskovito odpre vrata do celovečernega prvenca *Los Motivos de Berta* (Bertini motivi, 1983), ki ga Guerín dokonča pri triindvajsetih letih. Eden najbolj uglednih barcelonskih filmskih kritikov, pokojni José Luis Guarner, ob ogledu tega zrelega in dovršenega filma najprej osupne in ga nato suvereno okliče za trdo verzijo Ericijevega *Duha panja* (*El espíritu de la colmena*, 1973) in mehko verzijo Bressonove *Mouchette* (1966). Primerjava, ob kateri velja dodati, da je Guerínov film vendarle tudi univerzum povsem zase, je vsekakor na mestu. V duhu uvodoma navedenega

citata je namreč Guerín med pripravami na snemanje svojega filma o odraščanju najstnice na podeželju petkrat potoval v Francijo in se tam z Robertom Bressonom pogovarjal o njegovih izkušnjah ob snemanju filma *Mouchette*, tej ključni prisposobi dekliškega odraščanja v surovem okolju. Ker snemanje filmov zanj ni pripovedovanje zgodbe, poklic, obrt ali konjiček, temveč nič več in nič manj kot način življenja, za vselej “prekletega” z opojnim vpogledom v orjaški korpus filmskih zgodovin in posledično “zadolženega” z neizmerljivo odgovornostjo do lastnega vložka v to ljubezensko razmerje, Guerín v dveh desetletjih do danes posname samo štiri filme. Samega sebe rad označi za amaterja v etimološkem smislu besede *amante*. Kot nekoga, čigar razmerje s filmom presega razumevanje filma (filmske umetnosti) kot načina pisanja in se namesto tega tesno prepleta z golim načinom naslavljanja ljudi in resničnosti. S svojim zaenkrat zadnjim filmom *En construcción* (2001) je Guerín končno deležen širšega kritiškega priznanja (nagrada mednarodnega združenja filmskih kritikov in posebna nagrada žirije na festivalu v San Sebastianu). Med enim in drugim filmom predava o filmih.

guerínovi motivi

Kot že rečeno, Guerínov prvi celovečerni film, *Los Motivos de Berta*, je pripoved o najstniškem odraščanju (podnaslov filma se celo glasi *Najstniške fantazije*) in obenem avtorjev (zaenkrat) edini čistokrvni igrani film. V retrospektivi se zdi, kot da je Guerín že pri triindvajsetih dokončno raziskal in pustil za seboj film kot igrano zvrst ter se posvetil svobodnejšim formam, ki so njegovi ljubezni, domišljiji in raziskovalni žilici puščale bistveno bolj razvezane roke. *Los Motivos de Berta* je v prvi vrsti izbruh ljubezni do filma, konkretnije, ljubezni do določenih filmov in avtorjev, ki ga je mladi cinefil najbrž preprosto moral spraviti iz sebe, da bi lahko nadaljeval svojo pot kot ustvarjalec in ne več kot samo gledalec in oboževalec. Uspeh filma je dvojen. Po eni strani Guerín nazorno demonstrira, da je že goli priklon viru navdiha lahko samostojna umetniška celota, po drugi strani pa si za predmet obravnave izbere snov, ki mu je – odraščajočemu mladeniču – očitno blizu in posledično ustvari natančno fresko nekega kraja, časa, vzdušja in življenjskega obdobja. Berta je osamljena deklica, ki živi v skoraj zapuščenem kamnitem zaselku sredi valovite planote, ki ji na obzorju ni videti konca. Družijo se z mnogo mlajšim dečkom, občasno izmenja besedo tudi s kakšnim odraslim, ki ji prečka pot. Njena domišljija se razvname, ko v vas prispe zaljubljeni



Tren de sombras



En constuccion

blaznež, ki žaluje za svojo pokojno ženo. Berta je edina, ki verjame, da je njegova žena mrtva. Trenutek streznitve, ki je hkrati trenutek dekonstrukcije obstoječe realnosti, napoči, ko v vas pripotuje blazneževa žena, ki žaluje za ljubljnim moškim, za katerega ne obstaja več. Med omenjenimi tremi protagonisti se tako vzpostavi nenavadna elipsa, ki jo poganja v gibanje, ohranja pri življenju in napaja z ljubeznijo večna, nerazrešljiva napetost med prividom in dejanskim stanjem, bolje rečeno med dvema predstavama. Ta ljubezenski, fantazijski krogotok na lep način simbolizira še eno ljubezensko, fantazijsko razmerje s tremi vpletenimi strankami, razmerje med zgodovinami filma, Guerínom in njegovim lastnim filmom. *Los Motivos de Berta* je poleg opisanega prežet s filmskimi referencami, neobveznimi v toliko, da v ničemer ne kratijo užitka in razumevanja filma, in ključnimi v toliko, da pospešujejo prej omenjeno kroženje do hitrosti, pri kateri se – tako kot Berta, ki na koncu filma pobegne, skoči na kolo in na pedala pritiska s tako ihto, kot da bi se hotela izbrisati iz kadra – izstrelimo v višjo orbito, v kateri moramo filme začeti snemati sami. Nobenega dvoma ni, da je opisani konec filma referenca na zaključni tek dečka v Truffautovem *Štiristo udarcev* (*Les Quatre cents coups*, 1959), vključno z morsko obalo, kjer se beg konča. Odlična črno-bela fotografija v najširšem formatu, zaprašena in zapuščena krajina, vzdušje melanholije in nostalgije ter tematika izgubljene nedolžnosti priključijo v spomin *Zadnje kimo predstavo* (*The Last Picture Show*, 1971), še en (skoraj) prvenec mladega zaljubljenca v kino Petra Bogdanoviča. Kar sta za Bogdanoviča Ford in Hawks, natančneje njegova *Rdeča reka* (*Red River*, 1948), je za Guerína Bresson, natančneje njegova *Mouchette*. Od podobne in podobno obravnavane snovi do konkretno podvojenih prizorov, kot je kotaljenje deklice po bregu navzdol (znameniti prizor v *Mouchette*, ki se usodno razplete v zunanosti polja), od vizualne in značajske podobnosti obeh junakinj (na čelu s trmastim pogledom, ki ne izdaja čustev) do podobno prozaičnega naslova. Bertini motivi ne obstajajo zato, da bi se v klasičnem smislu pripovedi skozi film razgaljali v pomene, temveč enostavno zato, da jih prepoznamo kot svoje. In se izstrelimo.

“is this the way to innisfree?”

John Ford je leta 1952 na Irskem z Johnom Waynom in Maureen O'Hara posnel komično romanco *Mirni človek* (*The Quiet Man*), ki je obveljala za njegov najbolj priljubljen (če že ne najbolj cenjen) film. *Mirni človek* se začne s posnetkom vaše železniške postaje, na katero pris-

pe vlak, iz njega izstopi John Wayne, se ozre okrog sebe in lokalnega kretničarja pobara po smeri idilične vasice, v katero je namenjen: “*Is this the way to Innisfree?*” John Ford je med drugim znan po zanimivem odgovoru na vprašanje, zakaj v svojih filmih glavno vlogo znova in znova namenja Johnu Waynu. Odvrnil je, da od vseh stvari pri filmu najbolj sovraži uvodna predstavljanja junakov filmske zgodbe, uvajalne prizore, ki pa so vendarle nujni zato, da lahko steče akcija. Če pa v prvi kader filma postavi Wayna, uvajanje ni več potrebno, ker vsi nemudoma vedo, da gledajo glavnega junaka, ki ga odlikuje take in take značajske lastnosti (Wayne je pač skozi celotno kariero ponavljal drobne variacije enega in istega lika). Osemindeset let pozneje na košček zelenega otoka, ki ga je pred zobom časa ohranil Ford, oborožen s kamero in vprašanji pripotuje Guerín. So se pokrajina in hiše v letih spremenile? So lokalni stranski igralci še vedno živi? So se zavedali, da bodo postali nesmrtni? *Innisfree* (1990), kot se imenuje Guerínov drugi celovečerni film, je navzlic sila enostavni dispoziciji vse prej kot zgolj dokumentarni portret nekega vaškega miljeja ali posvetilo Johnu Fordu. Iz trka dveh realnosti, ki sta hkrati dve oddaljeni časovni obdobji, se rodi tretja, povsem avtonomna, katere glavna odlika je korenito prevpraševanje siceršnjega, navidez neproblematičnega pogleda na štiri temeljne postulate filma: Innisfree nekoč, Innisfree danes, Innisfree kot fikcija in Innisfree kot dokumentirana realnost (prvi trnek tiči že v dejstvu, da Innisfree v resnici sploh ne obstaja). Guerín: “*Zelo pomembno je, da se gledalec v vsakem trenutku sprašuje o izvoru posamezne podobe. Da se nenehno čudi in si zastavlja vprašanja: Na kateri stopnji se nahajam v tem trenutku? Kaj jo loči od realnosti? Kje se v resnici skriva resnica?*” Če je Ford že v prvem kadru svojega filma samozavestno nakazal smer, v katero se bo razpletla pripovedna nit, Guerín v prvem kadru svojega filma s pomočjo duhovitega citata stori isto (le da njegova smer ne kaže na razpletanje pripovedi, temveč na spletnje prej omenjene tretje platforme): *Innisfree* se začne, osemindeset let pozneje, z enako uokvirjenim posnetkom iste železniške postaje, ki je uvedla že Fordov film. Z bršljanom obrasel, zapuščen peron nenadoma dobesedno prebode značilno nosljav glas iz zunanosti polja, nemudoma prepoznaven tudi tistim, ki Fordovega izvirnika niso gledali: “*Is this the way to Innisfree?*”.