

p. gay, r. san pietro: tri zgodbe

vlado škafar



Glede na to, da pišem o filmu, ki ga pri nas najbrž nihče še ni videl in ga razglašam za film leta, bom skušal biti tudi dovolj informativen. Naj se takoj "opravičim", ker si nisem izbral katerega izmed filmov, ki so bili pri nas že prikazani, saj je predvsem letošnji Ljubljanski mednarodni filmski festival ponudil veliko odličnega kina. A v seštevk (ko se seštejejo utripi srca in utripi v sencih, utrjene solze in utrjene resnice – in ko to v treznosti trči z zasebno izkušnjo življenja in filmsko kulturo) bi bila drugačna odločitev laž. Tega pa nočemo, ne? Vem, utegne se zazdeti, da gre za nečimrnost in poceni ekskluzivizem polprofesionalnega filmskega nomada iz primitivne filmske dežele, jaz pa lahko v svoj bran – in v čast filma – ponudim le svoje pisanje, s pripombo, da sem *Tri zgodbe* gledal dvakrat (v optimalnem razmaku treh mesecev) in drugič ni bilo navdušenja nič manj. Zraven še obljubim, da se bom potrudil film pripeljati tudi v naš kino.

Film leta je *Tri zgodbe* (*Tre storie*), delo Piergiorgia Gayja in Roberta San Pietra, prihaja iz Italije, dolg je 85 minut in hodi po poti dispozitivov, ki iščejo resnico in življenje v polju med igranim in dokumentarnim. Čeprav gre za njun celovečerni prvenec, sta že kar izkušena fanta, tako po letih (vsak v svojih štiridesetih) kot po filmskem stažu. Še posebej mlajši Piergiorgio, ki ima za seboj že petnajst let filmske delovne dobe, v glavnem v vlogi prvega asistenta režije pri številnih italijanskih avtorjih, med katerimi so ga nedvomno najbolj oblikovale tiste pri Ermannu Olmiju. Roberto je najprej doštudiral filozofijo, potem pa je tudi sam pristopil k filmu, v glavnem kot režiser kratkih in dokumentarnih filmov.

Oba sta svojo filmsko pot začela v skupini Ipotesi Cinema, filmski komuni, ki jo je leta 1982 ustvaril Ermanno Olmi, eden največjih in najbolj samosvojih italijanskih režiserjev. Odločil se je zapustiti mrežo tovarn iluzij in v mestecu Bassano del Grappa, severno od Padove, skupaj z Marcellom Sienom postavil čisto svoj filmski svet; v njem na prvem mestu niso bile ne ideje, ne scenariji, ne produkcija ..., na prvem mestu je bilo poglobljanje odnosa posameznika do življenja in do stvarnosti, ki ga obdaja, potem pa neskončni pogovori o načinih, kako ta razmišljanja in doživljanja izraziti, kako jih prenesti drugim, kako jih prenesti v film. Ipotesi Cinema je kmalu prerasla v legendo, čeprav je bilo produkcije bolj malo. Olmijevo ime in neformalen, življenjski kolektivizem sta v času razblijanja utopij pritegnila precej pozornosti, tudi zunaj filmske scene. Bili so primeri, ko so ljudje, situirani ljudje srednjih let, pustili službe, okolje, celo družino in odromali proti Bassanu. Bili so agrotehniki, inženirji, zdravniki, delavci, boemi. Vse je vlekel Olmijev magnet življenja – nihče v italijanskem filmu ni prišel tako blizu duši in vsakdanu slehernika, spoštovanju življenja in tako preprostem filmskemu izrazu. Ni jih zanimala filmska slava, pač pa slava življenja. Tu so tudi korenine Roberta San Pietra in Piergiorgia Gayja. Piergiorgio je bil sploh eden prvih članov komune. Ta razmišljanja in postopki nas najprej spomnijo na italijanski neorealizem, večno

inspiracijo italijanskemu in svetovnemu filmu. Neorealizem je sicer v načelih postavil precej radikalne zahteve po avtentičnih podobah resničnosti, kljub temu pa so prevladovale bolj ali manj sentimentalne dramatizacije medvojne in povojne italijanske stvarnosti, ki so jih bolj kot socialni ali politični angažma zaznamovali stil, milje in motivika. Vračanje k neorealizmu – vračanje k izhodiščem, ki naj bi film iz studiev vrgla na ulice, iz umetnega sveta v stvarnost – ima v zgodovini italijanskega filma formulo večnega vračanja. Tudi slutnja renesanse italijanskega filma ob koncu devetdesetih izhaja iz ponovno naraslega zanimanja za neorealizem. Ne mislim na uspeh Benignijeve pikareske *Življenje je lepo* in podobnih popularnih sentimentalk – čeprav se tudi te neskrto vzorujejo pri neorealizmu (kar preštejte, koliko podob in motivov je *Življenje je lepo* snel De Sicovim *Tatovom koles* (*Ladri di biciclete*, 1948)) –, pač pa na tista vse številnejša filmska iskanja, ki se ne vračajo le k fasadi neorealizma (stil, milje, motivika), marveč k samim izhodiščem Zavattinijevega "manifesta", k estetskemu, socialnemu in političnemu angažmaju, izhajajoč resnično iz aktualne stvarnosti in vsakdanjih življenj.

Tri zgodbe pripovedujejo o usodah treh zasvojenec z mamili, ki se odločijo za zdravljenje v terapevtski komuni, za obnovo svojih sesutih življenj in reintegracijo v družbo. Začne se s prihodom Paola v komuno, kjer je življenje precej bolj zahtevno, kot si je predstavljal. Vsa opravila, potrebna za vzdrževanje hiše in skupnosti, morajo opravljati "gostje" sami. Metoda zdravljenja temelji na delu in prevzemanju odgovornosti ter skupinskih seansah, na katerih izmenjujejo svoje izkušnje, svoja občutja, svoje zgodbe. Paolo je najprej zadržan, potem pa počasi sprejme nov način bivanja in se vključi v življenje komune. Na drugi strani spremljamo zgodbo Martine, razvajene najstnice iz velikega mesta, in Giovannija, zelo delavnega, a nekomunikativnega, nekoliko starejšega fanta, ki ga veseli delo v naravi. Zaradi tako nasprotnih značajev sta nenehno v konfliktu, naenkrat pa se med njima razvije resnična ljubezen. Njuna ljubezen potegne celotno skupino, še posebej Paola, ki postane njun najboljši prijatelj. Vsi trije se kmalu odločijo za odhod v resnično življenje; začne se najtežji del novega življenja – postati spet del družbe, del razpršenega sveta, v katerem ni več zavetja, ki ga je nudila komuna, in v katerem je spet vse tisto, kar jih je nekoč že speljalo na nesrečno pot. Najprej je treba najti delo. Martina in Paolo si kmalu najdeta solidni službi, nekaj več težav pa ima Giovanni, ki je okužen z virusom aidsa. Tudi on končno dobi delo – delo vrtnarja, ki si ga je najbolj želel. Z Martino si v zapuščeni hiši ustvarita pravilčno domovanje. Na Giovannijevo željo Martina celo pusti službo in sprejme vlogo gospodinje; nekaj, kar bi se ji nekoč zdelo nezaslišano, ji sedaj prinaša veselje in nesluteno srečo. Potem pride do neogibnega, Giovannijeve bolezen počasi napreduje do smrti. Martino podre, vse je izgubljeno, ponovno je na začetku, sama pred velikim in tujim svetom, čisto prazna, brez zanimanja za delo in življenje. Na drugi strani tudi Paolo, kljub uspešni karieri modnega fotografa, ne najde željenega zadovoljstva in gotovosti. Razmišlja, da bi vse skupaj pustil in odpotoval.

Sliši se kot klasična sentimentalka o nesrečnikih, toda skrivnost vsakega filma je v tem, kako se zgodbe loti. Roberto San Pietro in Piergiorgio Gay sta se sicer odločila za igrano formo, ki omogoča natančnejše in zanesljivejše lociranje emocionalnih poudarkov ter indicev, ki gradijo suspenz, toda hkrati ju je predvsem zanimala avtentičnost – ne avtentičnost v smislu iskrenosti, življenja ali resnice same na sebi (zavedata se, da tega v polju komunikacije oz. vsakega posredovanja, tudi umetniškega, ni) pač pa avtentičnost v smislu učinka, ki ga lahko enako prepričljivo proizvedeta tako igrana kot dokumentarna filmska forma – učinka, ki napotuje na resnico. Zato sta si pri postavljanju temeljev pripovedi pomagala predvsem z dokumentarističnimi metodami: scenarij sta napisala na podlagi obsežne raziskave in niza pogovorov z nekdanjimi odvisniki in člani komune, da bi prišla do čim bolj kredibilnih narativnih elementov. Na tej podlagi sta zgradila tri zgodbe in jih med seboj prepletla ter obogatila z detajli, ki sta jih vzela iz pridobljenega materiala. Kot pravita, jima ni šlo za dobesedno zvestobo do posameznih izpovedi, pač pa za spoštovanje in upoštevanje čustev, ki so jih le-te porodile. Prav jasna zavest o možnosti in potrebi dokumentarističnega izhodišča, ki nosi v sebi neposreden stik z življenjem ter hkrati o končni umetniški formi umetniškega dela, ki mu je imanentna (naj gre za igrano ali dokumentarni dispozitiv), skratka zavest o tem, da pot do učinka avtentičnosti vodi prek umetnosti manipulacije (naracije) in ne posnemanja ali golega snemanja življenja, je bila podlaga mojstrskemu grajenju pripovedi, ki te zgodbe tako globoko in kakor neposredno vtisne v gledalčevo zavest.

Na tem mestu si bom privoščil kratek skok k *Idiotom* Larsa von Trierja oziroma prvemu načelu Dogme 95, ki se glasi: "Moj najvišji cilj

je iz svojih likov in okolja iztisniti resnico" in je postavljena nasproti "najvišjemu" cilju dekadentnih režiserjev, ki je – prevarati občinstvo, z iluzijami, prek katerih se pretakajo emocije. Glede na to, da so *Idioti* film, ki ga (skupaj z *Izpovedjo* Aleksandra Sokurova) postavljam ob bok *Trem zgodbam* – med tri največje filmske dosežke lanskega leta, je prav intrigantno, da sta vsaj na videz zgrajena na nasprotujočih si načelih.

Ob tem se lepo odpira vprašanje dostopa do resnice. Ker resnica ni neposredno dostopna in je resničnost vselej že posredovana, je von Trierjeva odpoved avtorstvu in filmski iluziji videti precej naivna. Formiranje resnice oz. učinka resničnosti v filmu ne more biti drugega kot avtorsko delo, katerega uspeh se lahko meri edinole v spretnosti manipulacije (rokovanja z jezikom, tehničnimi sredstvi, ljudmi/igralci, življenjem kot izhodiščem, gledalčevu percepciji ter njegovim pričakovanjem). S postopki, ki jih predpisuje Dogma (snemanje na lokacijah, obvezno sinhrono snemanje zvoka in slike, nobenih umetnih dodatkov ...), se von Trier ne izogne manipulaciji, v najboljšem primeru le razkriva njene mehanizme. Zato za *Idiote* velja, da pridejo bližje resnici filma (lahko bi celo rekli, da odpirajo resnico filma) kot življenju. Za *Tri zgodbe*, ki z resničnostjo manipulirajo "z vsemi sredstvi", pa velja, da pridejo bližje resnici življenja, bližje resničnosti. *Tri zgodbe* so v osnovi postavljene kot rekonstrukcija dveh pripovedi, ki jih v obliki izpovedi neposredno v kamero pripovedujeta Martina in Paolo, dva bivša zasvojenca, ki sta do te točke očitno uspešno prestala rehabilitacijo, tudi s pomočjo komune. Časovno je dogajanje razdeljeno na tri dele: 1. življenje z drogo pred prihodom v komuno, 2. življenje v komuni in 3. življenje po komuni, narativno pa iz dveh komponent: a) iz njenih pripovedi, ki jih kot na zaslišanju pripovedujeta neposredno v kamero, in b) iz igranih rekonstrukcij izbranih epizod njenih pripovedi. Takšno pripovedno konstrukcijo do temeljev razgibata s kombinirano uporabo postopkov dokumentarnega in igranega filma; intervjuji oz. njune izpovedi so posneti kakor dokumentarno, pri čemer je občutek avtentičnosti tako močan, da je gledalec do konca prepričan, da gre zares za njuni resnični zgodbi, da sta to resnična Martina in Paolo, ki sta se svoji življenjski zgodbi odločila zaupati režiserjema. Da bi ta vtis zares učinkoval, sta se avtorja odločila glavni vlogi zaupati naturščikoma, podobno kot so tudi v vse ostale vloge postavljeni naturščiki, med katerimi mnogi igrajo same sebe. Morda sta tudi Sandra Ceccarelli in Fabio Nova, ki igrata vlogi Martine in Paola, v resnici nekdanja odvisnika in rehabilitanta. In čisto lahko se njuni resnični zgodbi v nekaterih delih pokrivata s filmsko ...; za film je pomembno samo to, da sta svoji vlogi odigrala neverjetno prepričljivo – njuna neposrednost prepriča, da gre resnično za njuni zgodbi (nastop v filmu pa je kot zadnji dokaz njune rehabilitacije). Ta moment stapljanja resnične in fiktivne osebe pri prvih dveh poudarja tudi odsotnost tretjega, odsotnost Giovannijske izpovedi, ki jo naslov implicira, a je navidezni dokumentarni dispozitiv seveda ne dopušča, saj je v času snemanja intervjujev Giovanni že mrtev. Drug narativen sklop sestavljajo rekonstrukcije posameznih epizod iz njenih pripovedi, ki ne le vizualno, pač pa tudi vsebinsko dopolnjujejo njune izpovedi. Te so seveda igrane, toda navidezno dejstvo, da gre za rekonstrukcijo resnične zgodbe ter zasedba naturščikov, ki s svojo naravnostjo in določeno nelagodnostjo pred objektivom prebija dispozitiv iluzije, dajeta učinek avtentičnosti tudi v igranem delu. Ko pripoved steče, ko steče bravurozno šivanje obeh komponent in se zabiše meja igranega in dokumentarnega, sta kakor hkrati prisotna učinka resničnosti in iluzije. K vsemu temu pripomore izjemno inteligentna gradnja zgodbe – ta ob upoštevanju zakonitosti in učinkov dokumentarnega, psevdodokumentarnega in igranega natančno postavlja indice, ki celotno pripoved prežamejo z življenjskim suspensom, ki v percepciji vsadi tako negotovost glede izida (kako se bo zgodba končala) kot tudi negotovost glede filmskega dispozitiva oziroma resnice. Občutek, da gre zares, združen z natančnim lociranjem indicev suspenza in emocionalnih točk v stoddostno vodeni in nadzorovani dramaturgiji (kar omogoča forma igranega filma), povzroča šoke v percepciji, ki so vitalno gonilo njene zavezanosti. Samo en primer: Paolo in Martina opisujeta začetke v komuni. Oba dobita svoja mentorja, Martina zadržnjena Giovannijska. Martina pripoveduje o njenih konfliktih in poskusu reševanja le-teh s pomočjo skupine. Sledi igrana rekonstrukcija (kot flashback) epizode, ko se z Giovannijskim skupaj zapijeta, se sprostita, počneta neumnosti, drugi dan pa ga ona zatoži. Oba sta kaznovana: Giovanni je za določen čas izločen iz skupnosti in živi sam v hlevu, Martina mora skrbeti za kuhinjo. Martina od daleč opazuje nesrečnega Giovannijska; ko nekega dne vse pospravi, se zazre v breskev, ki je ostala od kosila. Sledi spet njena pripoved "v živo", govori o dobrem napredovanju pri tečaju računalništva. Paolo pripoveduje o svoji novi ljubezni do fotografije in v dokaz kaže nekatere uspele v kamero. Na eni sta Martina in

Giovanni pred poljubom. Po tem "šoku" sledi spet preskok k Martini, ki pravi: "...neverjetno, ampak totalno sem se zaljubila vanj...". Na ta način avtorja najprej posredno (s podobo drugega) in potem še neposredno "dokumentirata" njuno ljubezen, "potrdita" njen obstoj v resničnosti, s tem pa zagotovita potrebno avtentičnost nadaljevanju pripovedi, ki s tem trenutkom iz zadržane sociološke študije preide v sočutno ljubezensko zgodbo.

Ob Giovannijsvi smrti se romanca izteče v resignirano ljubezensko dramo, prek katere se z "zaključnima besedama" Paola in Martine vrnemo na začetek pripovedi in v resničnost. Njune obupane izjave (Martina: "Zjutraj sem se velikokrat zbudila in si govorila, da ne bom več vstala, nikdar več ...") in izrazi nezadovoljstva (Paolo: "Ne vem, kaj je ta občutek, da vse skupaj pušiš in greš ..., mogoče je to v zvezi s približevanjem smrti ...") zvenijo morbidno in pretresljivo, obenem pa prinašajo učinek izstopa iz fikcije in vstopa v življenje, kar tudi gledalca iz iluzije katarze napoti na njegovo življenje.

Film, ki je formalno zastavljen kot rekonstrukcija, rekonstrukcija resničnosti, govori o rekonstrukciji življenja. In četudi na koncu prevlada resignacija, ob kateri nas popade celo preplah (tako zares sta), da si utegneta vzeti življenje ali se vrniti v iluzijo droge, je to vendarle film upanja in možnosti, film, ki postavlja resničen spomenik človeškemu življenju, podobno kot Kiarostamijev *Okus češnje*.

Ob bravuroznem občutku za film in življenje, ki veje iz *Trem zgodb*, me navdušuje tudi osnovna ideja, ki jo film raziskuje – vloga dela pri rehabilitaciji in nasploh vloga dela v človekovem življenju, ki je obenem sredstvo prisile in nosilec osvoboditve. Ob tem se ponovno odpira primerjava z *Idioti*, s katerimi *Tri zgodbe* delijo socialno političen interes, formo rekonstrukcije (pozoren gledalec se najbrž spomni, da tudi von Trier zgodbo *Idiotov* gradi na osnovi izpovedi posameznih članov komune, na njihovih spominih, le da je to veliko bolj neopazno) pa tudi idejo kolektiva kot inkubatorja odnosa do življenja in filma, pri čemer italijanski Ipotesi Cinema deluje veliko bolj zrelo in oprjemljivo kot ekstravagantna Dogma. Kar se tiče samih filmov, *Idioti* morda odpirajo daljnosežnejša vprašanja in so bolj provokativni, bolj politični – so bolj globalen film z večjim vplivom, toda *Tri zgodbe* so boljše in natančnejše zgrajen film, bližje življenju in resnici.

Tri zgodbe so dobrodošla lekcija novemu kinu in vizualni kulturi na prelomu tisočletja. •

Film leta:

Tre storie (*Tri zgodbe*, 1998, Italija), Piergiorgio Gay, Roberto San Pietro

Filmi s presežki:

Idioti, Lars von Trier

Izpoved (*Povinnost*), 1998, Rusija, Aleksandr Sokurov

Ognjemet, Takeshi Kitano

V toj stranje (*V tisti deželi*), 1997, Rusija, Lidija Bobrova

Jezusovo življenje, Bruno Dumont

Sam proti vsem, Gaspar Noé

Sombre (*Mrak*), 1998, Francija, Philippe Grandrieux

Reka (*He Liu*), 1997, Tajvan, Tsai Ming-liang

Vrt dobrega in zla, Clint Eastwood

Somaudo monogatori (*Gorjani*), 1997, Japonska, Naomi Kawase

Kanzo sensei (*Doktor Akagi*), 1998, Japonska, Shohei Imamura

Kioku-ga ushenawareta-toki/Without Memory (*Brez spomina*), 1997, Japonska, Kore-eda Hirokazu

Priporočila:

Poleg filmov, ki smo jih pri nas že lahko videli (*Praznovanje*, Irma Vep, *Bo snežilo za božič?*, Mesarček, *Generalka za vojno*, Luknja, *Jackie Brown*, *Nori na Mary*), toplo priporočam še nekaj zelo spodobnih, če jih srečate na vaših svetovnih popotovanjih ali po kakšnem čudežu zaidejo k nam. Po državah:

Belgija: *Mes entretiens filmés - Chapitres 1&2* (*Moji filmani pogovori*), Boris Lehman

Francija: *Fin aout, début septembre* (*Konec avgusta, začetek septembra*),

Olivier Assayas; *Petites* (*Deklice*), Noémie Lvovski

Iran: *Mosafer-e jonoub* (*Popotnik z juga*), Parviz Shahbazi; *Raghs-e-khak/Dance of Dust* (*Ples prahu*), Abolfazl Jalili

Italija: *Giro di lune tra terra e mare* (*Potovanje lune med zemljo in morjem*),

Giuseppe Gaudino

Japonska: *After Life* (*Življenje po tem*), Kore-eda Hirokazu

Kirgizistan: *Beshkempir*, Aktan Abdikalikov

Kitajska: *Zhao Xiansheng* (*Gospod Zhao*), Lü Yue, Xiao Wu, Jia Zhang Ke

Portugalska: *Ossos* (*Kosti*), Pedro Costa

Rusija: *Vremja tancora* (*Čas plesalca*), Vadim Abdrašitov; *Pro urodov i ljudej* (*O ljudeh in zvereh*), Aleksej Balabanov

Tajvan: *Lan Yue/Blue Moon* (*Modra luna*), Ko I-cheng; *Mei-li Zai Chang-ge/Murmur of Youth* (*Šepet mladosti*); *Fang Lang / Sweet Degeneration* (*Sladka izroditve*),

Lin Cheng-sheng

Velika Britanija: *Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, Guy Ritchie.