

hirošima: zgodba o rimejku, ki to ni



Zgodba o H

denis valič

Na zadnjem canneskem festivalu, prvem v novem tisočletju, sta bila med izbranimi in prikazanimi filmi tudi dva daljnoazijska, ki ju je družila – od vseh ostalih, ne samo daljnoazijskih, pa ločevala – zanimiva lastnost: oba sta svoj navdih iskala (in seveda tudi našla) v filmski preteklosti, v konkretnem, jasno določenem obdobju zgodovine filma, oziroma natančneje – in še korak dlje v razkrivanju njune bližine – pri dveh francoskih novovalovskih filmih, ki sta bila premierno prav tako predstavljena v Cannesu, in sicer istega, prav tako “prelomnega” leta 1959 (tega leta se je namreč na canneskem festivalu prav z njima dogodil prvi “uradni” nastop novovalovcev). Bodimo zdaj konkretnější in razkrijmo imena (tako avtorjev kot njihovih filmov, tako sodobnikov kot “prednikov”): gre za filma



Koliko je tam ura?

Koliko je tam ura? (Ni niebian jidian?, 2001) tajvanskega režiserja Tsai Ming-Lianga, s katerim je avtor ustvaril svoje osebno, nedvoumno izraženo posvetilo Truffautovemu filmu *400 udarcev* (Les 400 coups, 1959), in *Zgodba o H* (H Story, 2001) japonskega režiserja Nobuhira Suwe, ki se je izvirno lotil snemanja filma "o snemanju filma", a na koncu pristal pri rimejku – če mu tako sploh še lahko rečemo, saj imamo opraviti z enim najbolj svojevrstnih in nenavadnih rimejkov – Resnaisovega filma *Hirošima, ljubezen moja* (Hiroshima, mon amour, 1959).

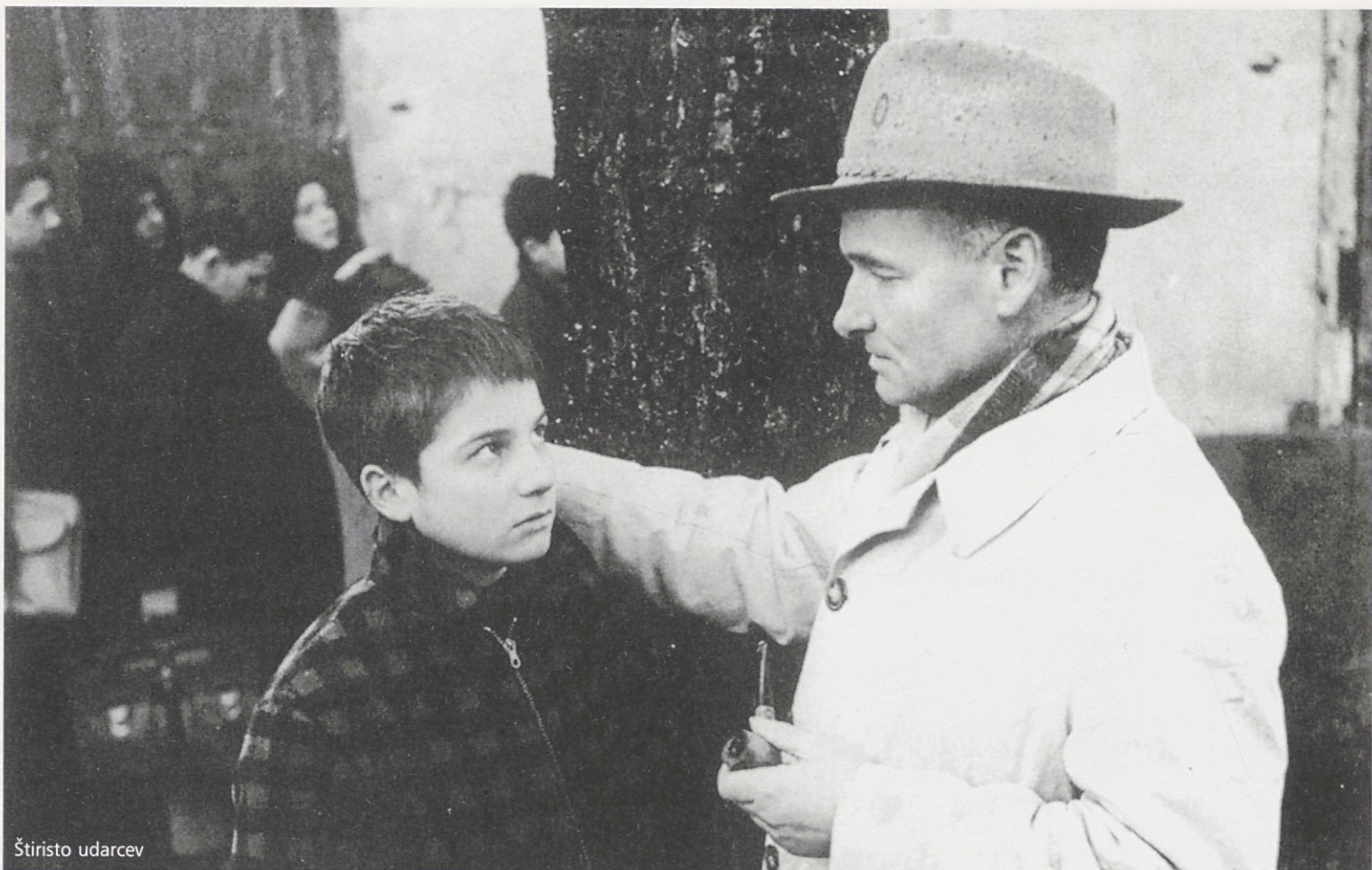
Presenetljivo sovpadanje nekaterih momentov, zaradi katerega se nam zdita filma nenavadno blizu, v nas vzbuja dvom: smo bili morda priče nastopu novega gibanja, ki je na prvem canneskem festivalu novega tisočletja z omenjenima filmoma podal svoj programski manifest, ali pa je ne glede na vse skupaj in kljub vsemu šlo le za golo naključje? Če omenjena sovpadanja pustimo ob strani in pod drobnogled vzamemo le prej omenjeni sodobni deli, se nam zdi odgovor povsem jasen: univerzuma podob, ki ju gradita Tsai Ming-Liang (izrazito "subjektivni" pogled, ki konstantno vztraja v fiktivnem) in Nobuhiro Suwa ("objektivnejši" pogled, hoja po meji med fiktivnim in dokumentarnim ter hkratno brisanje le-te), sta si preveč različna, da bi lahko govorili o kakršni koli sorodnosti, kaj šele o skupnem programskem izhodišču. Toda po drugi strani so ta sovpadanja vse preveč očitna, da bi jih lahko povsem enoznačno in brez "preostanka" zreducirali na golo naključje. Zdi se, da lahko zadovoljiv odgovor na zastavljeno dilemo dobimo le tako, da izstopimo iz parcialnosti in omejenosti trenutka, v katerem so se ta sovpadanja zgodila, in jih poskušamo umestiti v neki širši kontekst – oziroma poskušamo na njih gledati iz perspektive trenutnega stanja v svetovni kinematografiji, tako v njeni kreativni kot tudi "industrijski" sferi.

Ena prvih ugotovitev, ki se nam ponudi v tej perspektivi in o kateri danes vlada splošno soglasje, je ta, da se je epicenter ustvarjalnosti, vsaj kar se tiče obdobja zadnjih desetih let, definitivno premestil na Vzhod. Tu seveda nimamo v mislih evropskega Vzhoda, pač pa svetovnega, ki se razteza od "bližnjega Vzhoda" oziroma Irana, prek "treh Kitajsk" (Kitajske, Tajvana in Hong Konga), pa vse do prizorišč naslednjega svetovnega prvenstva v fuzbalu, to je Južne

Koreje in Japonske. Azijski kontinent oziroma njegove kinematografije so v teh zadnjih desetih (morda celo več) letih postale vodilno torišče svetovne filmske ustvarjalnosti, izvir najbolj svežih formalnih in vsebinskih pristopov, najdaljnosežnejših in najdoslednejših raziskav ter eksperimentov. Zdi se celo, da smo prvič po šestdesetih letih oziroma nastopu evropskih novih valov, ki so dodobra prevetrili celotno svetovno kinematografijo, vanjo vnesli svežino in ji dali novega zagona, priča nečemu podobnemu (vsaj kar se razsežnosti in vpliva tiče, saj, kakor smo že ugotovili, nimamo opraviti z gibanjem, ki bi imelo neko skupno "programsko" izhodišče).

Kljub primatu, ki si ga je na ustvarjalnem področju tako suvereno izboril Vzhod, pa ostaja epicenter *filmske industrije* (nehollywoodske, seveda) še naprej trdno zasidran na Zahodu. In filmski festival v Cannesu je skoraj brez konkurence njen v zadnjih letih vsaj najelitnejši (po imenih sodeč, saj je pregled letošnjega seznama "nastopajočih" dajal celo vtis, da je bil to edini festival leta, na katerem hočejo biti prav vsi, ki "kaj pomenijo"), če ne najpomembnejši dogodek leta (slednjemu oporekajo tisti, ki so tam bili, saj se ne morejo sprijazniti s tem, da so doživeli tako številna razočaranja – "dobro" ime pač še ni vse).

Izhajajoč iz zgoraj povedanega pa je že lažje razumeti, zakaj samega nastanka tovrstnih del, kot sta Ming-Liangov *Koliko je tam ura?* in Suwin *Zgodba o H*, še bolj pa njune predstavitve na prav tem canneskem festivalu, ni mogoče jemati kot golo naključje. Oba sta namreč vidnejša predstavnik tega "preporoda", ki prihaja z Vzoda: Ming-Liang – ob Hou Hsiao-Hsienu in Edwardu Yangu – kot eden najpomembnejših tajvanskih režiserjev, Nobuhiro Suwa – ob Naomi Kawase in Hirokazuju Kore-Edi (no, tu bi v isti avtorski liniji lahko našli vsaj še Kiyoshija Kurosawo, v bolj žanrskih vodah pa Miikeja Takashija) – kot eden najperspektivnejših in že zdaj, le s tremi realiziranimi celovečerci (enako velja tudi za Naomi Kawase in Kore-Edo), najzanimivejših mladih japonskih režiserjev. In verjamemo, da sta si oba povsem zavestno izbrala prav canneski festival (kot vrnitev na "mesto zločina") in prav letošnjo izdajo, saj sta na vstopu v novo tisočletje, kot tista, ki ustvarjata "film za novo filmsko stoletje", hotela jasno povedati, kje se nahaja njun primarni



Štiristo udarcev

vir navdiha, kdo so njuni "filmski očetje", na čigavi dediščini gradita ta "film za novo filmsko stoletje". Odgovor nam je znan: na dediščini francoskega novega vala, ki mu je nedvoumno priznana vloga utemeljitelja modernega filma.

Toda, kakor smo že omenili, ta in samo ta moment je tista skupna točka, v kateri se za trenutek zbližata deli Tsai Ming-Liang in Nobuhira Suwa. "Priznanje", da sta svojo filmsko prakso utemeljila na delu očetov modernega filma in, posledično, prevzela njihovo strast do filmskih iskanj, do eksperimenta. Od tu naprej pa vsak od njiju krene po svoji poti: prvemu se je za to "zgodovinsko" srečanje, neposredno soočenje s "predniki", zdela najprimernejša forma hommagea, preprostega, neproblematičnega posvetila, v katerem brez vsakršne dvoumnosti prizna svoje dolgove in očetom odstopi mesto, ki jim pripada, ne da bi s čimerkoli problematiziral razmerje, ki ga je vzpostavil do teh; drugemu pa se je zdel za to priložnost primernejši eksperiment, problematiziranje razmerja do očetov, do zgodovine, do prostora in časa v katerem živi, problematiziranje podob, ki jih ustvarja, in položaja, iz katerega jih ustvarja, poskus, da bi prek "nemogočega" dejanja odgovoril na "nemogoče" vprašanje, da bi prek rimejka Resnaisovega filma *Hirošima, ljubezen moja* odgovoril na vprašanja, ki jih je porodila atomska katastrofa v njegovem rojstnem mestu ... V vsakem pogledu in ne glede na končni rezultat je Suwina pot tista, ki ji bomo sledili. Prepričan nas je namreč že z dejstvom, da se je na pot podal, ne da bi vedel, kam ga bo pravzaprav privedla. Dobesedno.

Tisto, kar je neposredno predhodilo samemu snemanju *Zgodbe o H*, namreč ni bil scenarij, temveč preprosto nedorečena, ne dokončno artikulirana ideja o tem, kaj si želi avtor doseči – posneti film o Hirošimi, v katerem bi o njej in o vsem, kar to mesto "nosi s seboj", spregovoril prek dialoga z Resnaisovo *Hirošimo*. Nadvse bizarna ideja, ki pa ima svojo predzgodovino oziroma predzgodbo; ta je prav tako precej nenavadna, saj nam razkrije, da je Resnaisov film pravzaprav prevzel vlogo, ki je bila sprva namenjena Robertu Kramerju (preminulem novembra 1999). Prva, še povsem nedodelana ideja se je namreč pojavila spomladi leta 1999, ko je Robert Kramer prijatelju Suwi zaupal, da si nadvse želi posneti film o Hirošimi, da pa zanj nikakor ne more zbrati denarja. Kramerjev

oče je bil namreč član tiste ameriške vojne izvidnice, ki je preletela nebo nad Hirošimo (z nalogo, da oceni atmosferske razmere), tik preden so odvrgli atomsko bombo. Ko se je oče vrnil domov, je postal praktično avtističen, saj ni mogel več spregovoriti niti besede; ta sprememba je takrat še zelo mladega Kramerja globoko pretresla, Hirošima pa je zanj postala enigma in odgovore nanjo je iskal skozi vse svoje življenje. Ker je Suwa poznal ozadje njegove želje, je bil odločen, da mu pomaga. Ob spletu okoliščin, soočenju s Kramerjevo željo in ob diskusijah, ki so sledile srečanju, je Suwa spoznal, da je Hirošima tudi zanj postala svojevrsten izziv. Zavedel se je namreč, da sam – v nasprotju s Kramerjem, ki ga je na Hirošimo vezal le dogodek iz otroštva – o Hirošimi, o tem, kar se je zgodilo, ni nikoli resnično razmišljal, ni si ustvaril lastnega mnenja, pa čeprav se je v njej rodil in tam preživel večino svojega življenja. Zato je Kramerju predlagal, da bi skupaj posnela film o Hirošimi. Sprva sta si ga zamislila kot njun dialog, posnet z dvema kamerama, ki se opazujeta, medtem ko sama razpravljata o Hirošimi. Suwa je v prvi vrsti privlačila ideja, da bi na film ujel različnost, razhajanje med njunima stališčema, neskladnost glede na dejstva ... Njuni mnenji kot taki, ločeni in samostojni, se mu sploh nista zdeli primerni za obravnavo – vse je stavil na samo različnost, razlikovanje, na razmerje, ki se je vzpostavilo med dvema mnenjema oziroma osebama kot nosilcema teh mnenj. In prav slednje mu je po Kramerjevi smrti omogočilo, da se je kljub vsem zadržkom in oviram vseeno odločil za nadaljevanje projekta (kot bi to naredil kak Kramerjev junak) ter na Kramerjevo mesto postavil Resnaisov film. Oziroma: čeprav se zdi, da se sogovornik v določenem pogledu pravzaprav niti ni pretirano spremenil (še vedno imamo opraviti s tujcem, ki ima o Hirošimi povedati veliko več kot on, ki je bil v Hirošimi rojen), pa je sprememba glede na prvotno zamisel kljub vsemu nadvse velika – na mesto svojega sogovornika je Suwa postavil kar sam moderni film. Kljub temu, da Resnaisovemu filmu prevzema te vloge na simbolni ravni že tako nihče ne bi oporekal, pa jo je hotel Suwa še dodatno podkrepiti s svojim jasno izraženim stališčem, da ga *Hirošima, ljubezen moja* kot konkreten film sploh ne zanima (čeprav se je, kot bomo kmalu videli, na začetku njenega razmerja – to je med njim in Resnaisovim, oziroma natančneje,

Hirošima, ljubezen moja



Koliko je tam ura?



modernim filmom – lotil ideje filma “o snemanju filma”, pa je v intervjujih jasno izjavil, da sprva še zdaleč ni pomislil na to, da bi delal rimejk Resnaisovega filma oziroma da bi v svojem filmu uporabil njegove odlomke ali fotografije).

O čem je torej govora v *Zgodbi o H* in o čem ne? Kdo v njej nastopa in kdo ne? Kaj je v njej videti in česa ne? Rekli smo, da je mesto Suwinega sogovornika v *Zgodbi o H* prevzel sodobni film. Toda kaj od modernega filma je v njej pravzaprav ostalo, če pa nam daje Suwa jasno vedeti, da ga sogovornik kot tak ne zanima? Da ga zanima le razmerje, ki se vzpostavlja med njima. Zato Suwa (Resnaisovega) filma praktično ne kaže. Pokaže nam le izrezane in v času zamrznjene podobe – samo antitezo filma. *Zgodba o H* se tako začne, ko zagledamo zamrznjeni *frame* iz Resnaisovega filma, od katerega je povsem ločil zvočno podobo. – Nam morda pravi, da filma več ni? – Nadaljuje pa se tako, da glavna akterka obsesivno, do onemoglosti ponavlja dialoge, besede, ki jih je pred štiridesetimi leti zapisala Marguerite Duras. – So od filma morda ostale le še besede? – A tudi te besede izreka le zato, da bi na koncu ugotovila, da ne more izreči ničesar. – Da o Hirošimi govoriti ne moremo. – A Suwa nam tudi videti ne da ničesar: Hirošima je predstavljena le kot arhivski posnetek katastrofe izbrisanega mesta, iznakaženih trupel. – “Govorimo lahko, govoriti ne moremo; vidimo lahko, videti ne moremo: mi, mi videti ne moremo.” – Kaj je torej sploh še ostalo? Razmerja, strastna igra razmerij: med njim, režiserjem, ki poskuša ugotoviti, ali film sploh še obstaja, in če obstaja, kako govoriti o njem; njo, igralko, ki poskuša ta film “utelesiti”; in nami, gledalci, ki vpijamo vse to, a le zato, da bi lahko nekoč na vse pozabili in sami odgovorili na režiserjevo enigmo.

Zgodba o H je zgodba o snemanju, o snemanju rimejka Resnaisove *Hirošime*, ki se ga loti sam Suwa. Toda, čeprav se sprva zdi, da hoče

svoj film brez preostanka zvesti na Resnaisovega – neutrudno namreč ponavlja njegove dialoge, hodi le na kraje, kjer je bil tudi ta, in svoj film primerja s fotogrami iz Resnaisovega – pa nam Suwa v nekem trenutku pokaže tudi to, da sam hkrati in nadvse premišljeno – gradeč na vztrajnosti prezenca Beatrice Dalle – pripravlja tudi kolaps tega hotenja. In eno temeljnih vprašanj, ki jih spodbudi film, izhaja namreč prav iz negotovosti glede tega, v kaj povlečejo gledalca ti igralkini spodleteli poskusi ponovitve. So ti premolki resnično igralkini premolki v teku snemanja, ali pa so vpisani v vlogo, torej vlogo igralko, ki ni zmožna utelesiti lika? Se gibljemo znotraj dokumentarca, “filma o snemanju filma”, ali pa smo globoko v fikciji? Vsak prizor tega novega filma, ki nastaja pred našimi očmi, je torej ponovitev. Toda – ali je to zgolj in samo ponovitev Resnaisovega filma? Dvoumnost je vseskozi prisotna, izhaja pa prav iz že omenjenega dejstva, da Suwa tega filma ni snemal po nekem predobstoječem “načrtu”, scenariju torej, temveč da ga je gradil neposredno izza kamere, in sicer tako, da ga je ustvarjal vzporedno z razvojem razmišljanj o lastni praksi. Svoboda pogleda, “velika avantura beleženja realnega”, mu ni več dana. Prav tako pa je izgubil tudi tisto filmsko formo, ki ji pravimo moderni film. Zato rimejk Resnaisovega filma danes ni več mogoč. Vsaj ne v izvorni obliki. In ko se Suwa tega zave, ko to sprejme kot dejstvo, ko Beatrice Dalle ugotovi, da poti naprej več ni, da je absurdno izrekati že izrečeno, – takrat, v tistem trenutku se ta lahko izvrši. Suwa se umakne (dobesedno, v filmski podobi ga ne vidimo več) in skozi izpraznjeno mesto steče rimejk. •