



Kronika izginotja



Divine Intervention

OČETOVA PALESTINA JE MRTVA, ŽIVELA NOVA PALESTINA!

nil baskar

Nazaret, rojstni kraj krščanskega mučenika, dandanes pa največja palestinska enklava znotraj izraelske države. Navkreber po griču, posejanem z antičnimi oljkami, trojica palestinskih mladeničev preganja zasoplega možaka v preobleki božička, ki mu med begom iz vreče padajo darila. Ko božiček zasopel priteče do templja na vrhu, opazimo, da mu iz prsnega koža štrli ročaj noža. Ta nadrealistična epizoda je le uvod v izjemno politično fabulo mednarodno najvidnejšega palestinskega režiserja Elie Suleimana, ki se je l. 1990, po več kot dve desetletji trajajočem "izgnanstvu" v New Yorku, kjer se je pričel ukvarjati s filmom, vrnil v domovino.

Divine Intervention je Suleimanov četrti film – po *Kroniki izginotja* (*Chronicle of a Disappearance*, 1996) –, z lansko posebno nagrado žirije v Cannesu pa je režiser v očeh Zahoda obveljal za enega redkih kulturnih in političnih glasov zatiranega ljudstva. Seveda pa se njegovo delo na Zahodu ni moglo izogniti različnim evrocentričnim predsodkom in interpretacijam. Ker nas zanima, kako je moč brati politično izjavo Suleimanovega dela, začnimo z ideološkimi blaznostmi.

Ne preseneča, da je ameriška akademija zlatih kipcev zavrnila kandidaturu filma *Divine Intervention* v kategoriji 'tujega' filma, in sicer z obrazložitvijo, da Palestina ni mednarodno in pravno priznana država ter kot taka pravzaprav ne obstaja, zatorej film, ki se proglašja za palestinskega, ne more vstopiti v tekmo za kipce. O političnem cinizmu Akademije ne gre izgubljati besed, saj je identična uradni izraelski politiki, ki Palestincem odreka kakršnokoli obliko politične, ekonomske in kulturne soudeležbe ne le v državi, kjer živijo zaprti in podvrženi počasnemu kulturnemu in konkretno tudi fizičnemu genocidu, temveč tudi znotraj in onkraj lastnih getoiziranih taborišč. Da je Akademija v preteklosti priznala pravico do kandidature Tajvanu, Hong Kongu in Walesu, ki jih Združeni narodi sicer ne priznavajo za samostojne in legitimne države, pa je protislovni absurd, ki takorekoč meji že na kompliment Suleimanovemu delu.

Druga problematična percepcija filmu nasprotno očita, da je njegov politični angažma premalo ekspliciten, hkrati pa v določenih trenutkih – zlasti v primeru razvpite finalne sekvence – prehaja v register imaginarnega in ekspresionističnega, ki v togi 'politično korektni' solidarnosti s Palestinci nima kaj iskati. Ta percepcija se pogosto sprašuje, kaj počne japonski nindža v filmu, ki bi ga sicer morala prevevati pravičniška jeza in nedvoumna obsodba izraelske agresije nad palestinskim ljudstvom.

Fantazmagorična narava končne intervencije morda govori, da je odpor v osnovi nemogoč, a če se zadovoljimo s to defetistično interpretacijo, hkrati spregledamo globoko subverzivnost same izjave. Suleimanova Palestina je hkrati nepremagljiva mitična ženska, sicer 'nevidna' in nema (tako v globoko patriarhalni islamski družbi kot pod fašistoidno izraelsko okupacijo), hkrati je nosilka osvobodilnega boja, na koncu pa se transformira celo v ikonoklastično odrešenico. Vseskozi pa predstavlja kulturno referenco nekega diametralno oddaljenega in eskapističnega žanra. Prav zadnje je morda najmočnejša transgresija, frontalno postavljena nasproti zahodni liberalistični fantazmi, ki želi v Palestini videti močno izraženo kulturno in politično voljo, seveda takšno, ki bi temeljila na 'čisti' in 'avtentični' kulturi.

Drug subverzivni poseg je Suleimanov rdeči balon z groteskno napihnjeno podobo politično mrtvega 'očeta' Palestine, Arafata, ki hkrati sarkastično komentira impotenco in naključnost palestinske politike (nevidna roka jo vodi mimo naperjenih pušk izraelskih vojakov in posadi na pozlačeno streho Cerkve božjega groba), hkrati pa je boleče posvetilo Suleimanovemu resničnemu očetu, ki tik pred tem v filmu (in resničnosti) umre. Kot bi hotel hkrati reči, očetova Palestina je umrla, na njegovo mesto stopa neka druga, ženska Palestina, ki je zopet obenem resnična (njegova misteriozna ljubezen) in imaginarna.

To pa seveda nista edina prevratna trenutka filma *Divine Intervention*. Film v prvi vrsti ne skriva očitnih kulturnih referenc: žlahtni tatijevski idiomi se ponujajo kar preveč odločno, da bi jih spregledali, kar pa je gotovo tudi avtorjev namen. Na mestu, kjer romantična evrocentrična percepcija pričakuje direktno, neuklonljivo, gverilsko, skratka ideološko izjavo, ki pritiče glasu za osvoboditev zatiranega družbenega akterja, namesto tega stoji formalni avanturizem in pomenska dvoumnost. Bolj kot Suleimanovo brezkompromisno kritično in distancirano zrenje obeh strani je torej 'politično' moteča in nelagodna prav specifično avtorska govorica samega filma, njegova razstavljena in na neki način demonstrativna zgradba, ki razkriva in razkazuje posamezne oglate kose pripovedi ter poudarja inter-tekstualnost in žanrsko eklektičnost. Suleiman je nedvomno na sledi avtentičnemu filmskemu izrazu, nekakšnemu strukturalnemu politično/poetičnemu gegu, ki z molkom in artefakti absurda v tem primeru pove več, kot glasni advokati in blazni verski fundamentalisti skupaj.

Ne trdim, da je enoglasna reakcija zahodnega 'politično korektnega'



pogleda nelagodnost ali celo zavračanje politične in stilistične svobode, ki si jo privoščijo Suleiman. Prej le to, da je težnja k esencialnemu in absolutnemu razumevanju kulturne razlike še kako močna. Najdem jo v (resničnem) ugovoru nekega gledalca pri nekem drugem filmu, kako se za neko 'etnično' ali kulturno 'avtohtono' kinematografijo pač ne spodobi, da bi si prisvajala žanrsko govorico zahodnega filma (denimo vesterna), eno tistih cenenih in eskapističnih sredstev torej, s katerimi je Zahod še drugič koloniziral Drugega, da bi ga potem lahko odrešil od samega sebe.

Zanimivo pri tem je, da je Suleiman s stereotipi in rasističnimi reprezentacijami arabskega sveta v filmu in popularni kulturi Zahoda sam navsezadnje opravil že v prvencu *Uvod v konec nekega prerekanja* (Introduction to the End of an Argument, 1991). Tudi s temi drugimi, 'pozitivnimi' predsodki, ki se še vedno vdajo staremu evrocentričnemu mišljenju, da se '... (oni) ne morejo zastopati sami, ampak morajo biti zastopani (z naše strani) ...', ki ga je zagrešil sam ideološki oče razredne emancipacije v 18. brumairu Ludvika Bonaparta.

Divine intervention torej ni film, ki bi ga liberalni Zahod hotel videti, a ga hkrati ne more (in ne sme) prezreti. Tudi zato, ker Suleimanova politična izjava ni zavezana pripadnosti etnični kategoriji, še manj kakšni politični dogmi, temveč izhaja iz preprostega in brezkompromisnega umetniškega kreda. Ali kot najbolje pravi sam: "Naj bodo stvari jasne: tukaj nisem zato, da bi omilil ali ojačal občutke krivde takšnih ali drugačnih pogledov, tudi progresivnih ne. *Divine intervention* ni darilni paket za intence kulturnih in družbenih strani velikih časnikov. Ni politika in kot dodatek še film ... Film je evidentno političen, vendar ne razmišljam na tako linearen način. Zakaj se ljudje, ki jim je film zares močno všeč, trudijo v njem iskati sporočilo o vojni ali miru?" (E. Suleiman, 2002)

Dobe militantnega levičarskega filma je konec, z njim pa tudi zahodne fantazme, kakšen naj bi ta film bil, tudi tam nekje v tretjem svetu, kjer ljudstva še živijo v ječi narodov. Suleiman se zato ne izprašuje, kakšen naj bo politični film o Palestini ali celo kakšna naj bo njena politika, temveč predvsem to, kaj sploh pomeni biti filmski avtor v Palestini. Kako se normalno soočati s krogom iracionalnega

in nihilističnega nasilja, ki se hrani s svojimi lastnimi paranojami in blaznostmi? Nasilja, ki se je naselilo v srca prebivalcev na obeh straneh in postavilo bariere – tako fizične kot mentalne –, ki so razdvojile resničnost od teles. Suleimanova dejanska politika je torej intimna, nje-no zasledeno ozemlje pa je telo: "Povsod stojijo bariere užitku, kontrolna mesta, imaginarni check-pointi, za katere je potreben čas, da se bodo razbili. Nikoli ne bi smela biti problematična moja stopnja 'palestinskosti' ali bolj in manj očitna politična narava mojih filmov. Zastavek je v resnici moja zmožnost in tudi zmožnost vseh nas, da živimo v skladu z lastnimi telesi, z našo intimnostjo." (E. Suleiman, 2002)

In prav ta zmožnost stika z lastno in tujo intimno izkušnjo je ključ Suleimanovega izjavljanja in veličina njegove osebne in avtorske politike. Razčlovečeni izraelski okupaciji se zoperstavlja z močjo telesa, a ne fanatičnega in mučeniškega telesa predanega borca, temveč z močjo senzualnega telesa njegove ženske, molčeče Palestine. Ko v nekem izjemnem in ekstatičnem trenutku to molčeče telo dobi tudi glas – konkretno erotični glas Natashe Atlas v verziji komada *I Put A Spell on You*, s katerim Suleiman uroči naključnega izraelskega voznika –, je njegova konkretna in realna zmaga že dosežena, kajti ugodja in življenja ne more premagati nihče, niti smrti in sovražstvu zavezani verski blaznež. Suleiman si nadene sončna očala, kot bi hotel reči, da v istem trenutku ne moreš prenesti pogleda in glasu, da se je iz opazovalca preselil v borca, da je ta glas njegov.

Vsa ta fizična vstopanja v sam film, bodisi nevtralna opazovanja nadrealističnega spektakla, denimo izraelske cestne zapore v Ramali (kot bi se pripeljal v *drive-in* kino), niso nič drugega kot vpis lastnega telesa v filmski in intimni prostor, dokaz prisotnosti in istovetnosti, a ne tudi nujne pripadnosti. V najbolj ganljivi obliki takrat, ko ga opazujemo – v več prizorih, vselej v istem izrezu, razlikujejo se le v odtenkih žalosti, izpisane na njegovem zadržanem obličju –, kako doma na zidu razvršča, dodaja in odvzema lističe, morda prizore filma, morda zapise izkušenj in dogodkov, morda pa le svoje želje, ki jih sporoča nevidni in nenadni sili, ki preveva ta izjemni film. •

Testing Democracy

