

O ČASU IN MESTU – VSELEJ ZAMIŠLJENI MEMOARIST TERENCE DAVIES

Z OŽIVLJENIMI SPOMINSKIMI KNJIGAMI, POJOČIMI DRUŽINSKIMI ALBUMI, KI NA PRVI POGLED DELUJEJO NEKOLIKO IZMUZLJIVO, JE NA LJUBLJANSKEM MEDNARODNEM FILMSKEM FESTIVALU OČARAL TERENCE DAVIES. NJEGOVA DELA ZAZNAMUJEJO EDINSTVENA POETIKA IN OSUPLJIVE ESTETSKE IN NARATIVNE STRATEGIJE, S KATERIMI OŽIVLJA ČAS IN PROSTOR, KAMOR POSTAVLJA SVOJE LIKE.

MAJA KRAJNC

Avtor izpoveduje bolečino in zarez, fantazije in užitke skozi orise britanske družbene zgodovine. V ospredje navadno postavlja družinske drame, ki jih prežemata redko videna iskrenost in realizem, v svojih delih se poigrava z mehanizmi spominjanja ter počastitve čarobnosti, moči filma in glasbe, vanje vpleta refleksije o duhovnosti in religioznosti. Vsí njegovi filmi zaradi prevpraševanja socialne tematike – kljub temu da so zgodbe, ki jih pripovedujejo, postavljene v preteklost – delujejo kakor »odkrit« prispevek h kulturni debati. Nekateri Daviesa oklicujejo za »največjega« živečega(!) britanskega filmskega režiserja – prejema namreč podporo za umetniško ustvarjanje Britanskega filmskega inštituta (BFI), kar pomeni posebno čast, ki navadno doleti le redke klasike. Številnim pomembnejšim nagradam navkljub (največ jih je požel s svojim prvim celovečercem *Oddaljeni glasovi, tihožitja* [Distant Voices, Still Lives, 1988]) pa ni bil Davies nikoli mednarodno proslavljen kakor nekateri drugi britanski režiserji, denimo Ken Loach ali Mike Leigh.

Avtor se je rodil leta 1945 v Liverpoolu, njegovo otroštvo sta po eni strani močno zaznamovala povojno gospodarsko pomanjkanje in socialna beda, po drugi tepež brutalnega neuvidevnega očeta. Najmočnejše spomine iz otroštva tako nizajo pobegi od doma: v *Konec dolgega dne* (The Long Day Closes, 1992) beži v kino, v *Oddaljeni glasovi, tihožitja* se zateče v pub,

kjer se prepeva popevke, v *Neonski bibliji* (The Neon Bible, 1995) odpotuje na počitnice daleč od doma. Vzgojenemu v strogi katoliški veri so mu starši namenili službo računovodje, a kaj kmalu je odšel svojo pot – pritegnil ga je film, ki mu je dajal prostor za izražanje lastne odtujenosti. V skromnem, a skladnem opusu – zaokrožujejo ga trije intimni kratki metri, dva impresionistična vpogleda v odraščanja v Liverpoolu, dve adaptaciji ameriških romanov in intimni dokumentarec – avtor z drobnimi odkloni in z izjemo zadnjega dela, poetičnega dokumentarca *O času in mestu* (Of Time and the City, 2008), prehaja med eksperimentalnim in igranim filmom.

Svoje otroštvo je v črno-beli tehniki na 16-milimetrskem traku začel podoživljati leta 1976 v prvem delu *Trilogije* (The Trilogy, 1976-1983), naslovljenem *Otroci* (Children, 1976). Dopolnila sta ga *Devica in otrok* (Madonna and Child, 1980) in *Smrt in preobrazba* (Death and Transfiguration, 1983). Skozi zgodnja kratka dela, ki postavljajo v središče homoseksualnega in razrvanega Liverpoolčana, gorečega katoličana (avtor se je pri svojih dvajsetih odvrnil od vere – postal je ateist), kjer avtor skozi lik svojega alter ega in z nizanjem fragmentarnih spominov iz otroštva ter odrasle dobe prevprašuje družbeno in družinsko nasilje, se je Davis proslavljal kot prodorno novo ime britanskega filma in se s tem postavil ob bok ustvarjalcem, kot so Peter Greenaway, Peter Watkins, Chris Petit, Bill Douglas, Derek Jarman in Sally Potter.

Trilogija je vodila h kompleksnemu družbenemu portretu *Oddaljeni glasovi, tihožitja*, posnetem v barvah na 35-milimetrski trak, v katerem avtor svoje spomine slika skozi delavski razred v Liverpoolu v 40-ih in 50-ih. Čas in prostor poustvarja z nizanjem vsakdanjih ritualov, v središče katerih postavlja nasilje moških nad ženskami. *Oddaljeni glasovi* orisujejo družino, ki ob praznikih in rojstnih dnevih trpi krutosti in neusmiljenost očeta, preveva jih obžalovanje. V *Tihožitjih* se ton prelevi v nežnejšega, priča smo dogodkom po očetovi smrti, družina prične razpadati. V drug čas in prostor nas poleg tona prestavlja tudi večja izoliranost posameznikov, kar je povezano s tehnološkim napredkom in prihodom radijskega medija. Film, ki velja za enega izmed vrhuncev v zgodovini britanske kinematografije in s katerim je avtor požel prepoznanje izjemnega avtorskega podpisa tudi pri mednarodnih kritikih (mednarodna nagrada kritikov v Cannesu), deluje na prvi pogled precej neotipljivo. V osnovi ga gradi niz podob, spominov, ki izrisujejo čas in prostor, like, družbeni razred in družbeni milje. Statični posnetki praznega prostora in priložnostno nežno obračanje kamere ustvarjajo rimo s kalejdoskopsko vrstečimi se oživljenimi tabloji. Davies na ta način ustvarja kompleksno strukturo, v kateri nobenega lika ne prikaže poenostavljeno, a tudi ne celostno. Njegovo pripovedovanje ni linearno: pomika se naprej in nazaj, križa boleče in radostne trenutke – fragmentarni spomini kakor da tekmujejo med seboj –, ki jih



Oddaljeni glasovi, tihožitja



Konec dolgega dne



Trilogija



Hiša radosti



O času in mestu

močno prepleta z radijskim poročanjem in popevkami tistega časa. *Oddaljeni glasovi, tihožitja* delujejo kakor »živ« družinski album, prežet z glasbo.

Avtor ima izreden posluš za popularno kulturo tistega časa. Kompleksnost britanske kulture v 40-ih in 50-ih predstavi v prepletu hollywoodskega filma (petje glavnih junakinj abstraktno citira mjuzikle hollywoodskih studiev, posnetih v tistem času), čezoceanske popevke, britanskih radijskih postaj, na katerih iz sprejemnikov odmevajo nogometne tekme in konjske dirke, ter otožnih melodij Ralpa Vaughana Williamsa in Benamina Brittena. Glasbeni in filmski citati delujejo kot integralni in ekspresivni člen v smislu čutne izkušnje, ki nadomešča konkretno, otipljivo dokumentacijo tistega časa – Davies se na ta način poigrava z mehanizmi spominjanja in upodobitvijo spomina v fikciji ter prevpraševanjem napetosti, ki se vzpostavlja med obujenim realističnim in učinkovitim preciznim portretom ter nedostopnostjo materialnega portreta. Ta je lahko le oddaljen, zvencež in nepremičen.

V razgrinjanje strasti iz svojega otroštva, natančneje v raziskovanje in vzgajanje filmske izkušnje, avtor bolj neposredno zareže v svojem drugem igranem celovečercu *Konec dolgega dne*, v katerem enajstletni Bud, razpet med prekomerno skrb nesrečne matere in kvaziskupnost, v mestnem kinematografu, kjer v bleščočih se junakih na platnu išče pogrešanega očeta, v spomin priključuje Tota iz *Cinema Paradiso* (1988, Giuseppe Tornatore). Čas avtorjevega otroštva (kot v prvencu) tudi tu narekujejo glasba in filmi. Slikovita

impresija zaradi svojevrstne strukture deluje kot kolaž filmskih in glasbenih referenc – po Fredricu Jamesonu bi film poimenovali »pastiche« in »nostalgija«; postmodernistično vpenjanje citatov namreč nastopa v vlogi sodobnega historicizma, ki nadomešča nezmožnost kulture, da bi hkrati prikazovala zgodovino in sodobne okoliščine.¹ Glasbene in filmske reference zasedajo ospredje, vse drugo, ujeto v dolge statične posnetke – statične podobe nekoliko spominjajo na minimalistično otrplost, značilno za dela Jean-Marie Strauba – in skope dialoge, deluje le kot ilustracija k citatom.

Od Liverpoola, ki zaseda posebno mesto v njegovem ustvarjanju, se avtor odmakne s priredbama ameriških književnih del *Neonska Biblija* in *Hiša radosti* (*The House of Mirth*, 2000). Omenjeni deli pomenita tudi odmik od Daviesovega tako značilnega fragmentarnega obujanja preteklosti h klasični, linearni naraciji. *Neonska Biblija*, posneta po romanu Johna Kennedyja Toola, ki sicer nadaljuje z obujanjem radosti in tegob iz otroštva, pripoveduje lirično zgodbo o dečku, ki v 40-ih odrasča v konzervativnem mestecu na jugu ZDA, v ospredje katere je postavljena zatiralna moč organizirane religije. Poetična refleksija duhovnosti in religioznosti tako vsaj po tematski plati koherentno zaokrožuje avtorjev opus, medtem ko je *Hiša radosti* (na več ravneh), razkošna priredba romana Edith Wharton, ki tematizira svetohlinstvo newyorške visoke družbe, preostalemu Daviesovemu opusu sorodna le še po emocionalni senzibilnosti, ki preveva

film.

V svojem zadnjem delu, dokumentarcu o spremenjajoči se arhitekturi Liverpoola *O času in mestu* (posnetem s skromno vsoto 250.000 funtov ob počastitvi razglasitve mesta za evropsko prestolnico kulture) se Davies tako prostorsko kot tudi strukturno spet vrača domov oziroma k liniji in avtorskemu stilu, ki ju je začrtal že v svojih zgodnejših delih (najizraziteje v *Oddaljeni glasovi, tihožitja*). Arhivski posnetki ob spremljavi popevke in klasične filmske glasbe nastopijo v vlogi avtobiografskih elementov, kot pripovedovalec v offu blesti avtor sam in tako »odigra eno najbolj osupljivih vlog zadnjega časa« – če si besede izposodimo pri britanskem kritiku Neilu Youngu. Film zaznamujejo »nepopustljiva poglobljena inteligenca, strastno ogorčenje in pogosto pregrešna duhovnost«.²

O času in mestu je ljubezensko pismo, slavospev, posvečen avtorjevemu rodnemu kraju, raztezajočemu se ob reki Mersey, v katerem je preživel skoraj tri desetletja. Davies »piše pesem« o času in mestu, o moralnosti in minljivosti življenja – temah, ki prežemajo svojstven opus spominov.

[1] Susannah Radstone, *Cinema/memory/history*, v: *Screen*, l. 36, št. 1, 1995.

[2] Neil Young, *Terence Davies: svojstveni režiser*, v: 19. *Liffe*, katalog.