

Matic Majcen

# Čudežu naproti

Če pomislimo, kako ekscelentno so se na filmu v zadnjem stoletju pojavljale nekatere najbolj karizmatične arhitekturne znamenitosti zahodnega sveta, kot so Eifflov stolp, Tower Bridge, Golden Gate ali Kip svobode, je že prav neverjetno, da je spektakularna veduta Mont St. Michela na meji med Normandijo in Bretanijo v tem času ostala skoraj povsem neizkoriščena. Morda naštetni urbani simboli prestiža, tradicije, obupa in upanja zaradi svoje umeščenosti v demografska središča že sami po sebi lovijo oko kamere, ko privzemajo vlogo kulise za tisoče mikrozgodb, ki se odvijajo pred njimi. Za Mont St. Michel, ta osamljeni otoček sredi peščenih prostranstev in redko poseljenih podeželskih zaselkov, pa je zgodba drugačna – da bi ga videl, moraš dejansko *nekam iti*. Razlog za njegov izostanek s platna zato vendarle leži drugje: morda preprosto terja drugačen tip režiserja. V idealnem primeru takšnega, ki bo normandijske peščine zgolj dodal svoji kolekciji pšeničnih polj, tropskih gozdov in travnatih pobočij iz prejšnjih filmov, in predvsem takšnega, ki gosto naseljene demografske centre Pariza, Londona ali New Yorka že tako ali tako vidi kot leglo postindustrijske dekadence, kot domovanje izgubljenih, zablojenih in z užitkom zasujenih duš. Morda ni bilo vedno bilo tako, a Terrence Malick dandanes v Mont St. Michelu najde popolno fizično preslikavo lastnega miselnega univerzuma. Prebliske preostalega raja na Zemlji po

njegovem najdemo le še v osamljenih, od civilizacijskega trušča odcepljenih otočkih z obveznim kloštrom na sredi in s krščanskim križem, vpijočim v nebo.

Roko na srce se Mont St. Michel v filmu *Čudežu naproti* (To the Wonder, 2012) komajda pojavi kaj več kot za nekaj prizorov, a se je vseeno znašel na filmskem plakatu ob ključni besedi »čudež«. Pomen je tu dvojen: prvi tisti arhitekturni, meniško domovanje na vrhu otočka, ki mu historično pravijo *La Merveille*, drugi pa širši koncept čudeža življenja in ljubezni – prav tisti, ki ga je cineast obdeloval že v ambicioznem, a v marsičem šepajočem *Drevesu življenja* (The Tree of Life, 2011). Malick nikoli ni bil režiser, ki bi bliskovito in radikalno spreminjal svoje življenjske nazore ali estetske in narativne prijeme, zato je bilo od *Čudeža* težko pričakovati kaj drugega kot neposrednega potomca *Drevesa življenja*. Glede na izjemno kratek razpon nastanka omenjenih filmov – Malicku se v prejšnjih desetletjih verjetno nikoli ni sanjalo, da bo kdaj posnel dva filma v dveh zaporednih letih – pa strah bolj kot v pričakovanem konservativno krščanskem ozadju leži v načinu, kako ga Malick vpeljuje v svoje filme, saj je bilo zaradi kratkega intervala povsem logično pričakovati, da bomo znova deležni odmerka newage mahanja proti soncu in svetopisemskega moraliziranja na trhljih racionalnih temeljih. Izražena skepsa ni odveč – naslanjanje te osnovne teme

na skromno reflektirano moralno avtoriteto ostaja tudi tukaj kritičen moment Malickove argumentacije. Tokrat v vlogo župnika postavi Javierja Bardema, katerega ontološki dvom je daleč slabše razvit od tistega v Bergmanovih *Obhajancih* (Nattvardsgästerna, 1963) in se namesto resničnega filozofskega prepričevanja izteče v nekaj, kar je v resnici že vnaprej razrešena dilema. Pri Bardemovemu duhovniku v *Čudežu naproti* gre pač za eno tistih vlog, pri katerih se zdi, da bi že zaradi njegovega igrskega kova moral zasesti odločno pomembnejšo vlogo v filmu, pa se izkaže, da gre bolj za Malickovo produkcijsko bohotenje, ki si lahko prosto izmišljuje, kateri superzvezdniki se bodo borili za sekunde v njegovem filmu. Morda je v nekem bolj epskem, razvejanem in razvitem kontekstu *Tanke rdeče črte* (The Thin Red Line, 1998) to delovalo, v tej fazi njegove kariere pa prej izdaja njegovo dvoličnost, ki z domače terase hlini nekakšno življenjsko skromnost, svoje zastopnike pa redno pošilja po rdečih preprogah svetovnih festivalov.

Ampak *Čudežu naproti* kot filmskemu delu gre razen teh dolgoročnih Malickovih simptomov vendarle pripisati kar nekaj dobrih plati. Glede na kratek rok nastanka od *Drevesa življenja* gre za pričakovano bistveno manj ambiciozen, a v marsičem tudi boljši film. V vsakem primeru je bistveno bolj osredotočen: Malick je odvrigel navlako vzporednega pripove-



dovanja povprek različnih kozmičnih in časovnih realnosti iz *Drevesa življenja* in se osredotočil na ozko pripovedno linijo, s čimer je *Čudežu naproti* opazno krajši in bolj kot njegovim zadnjim epskim filmom podoben zgodnjima *Surovi baladi* (Badlands, 1973) in *Nebeškim dnevom* (Days of Heaven, 1978).

Tista najbolj opazna in tudi posrečena poteza *Čudeža* pa leži v cineastovem samosvojem, a skozi film konsistentnem ravnanju s kamero, ki filmu poda unikaten in nezmotljiv vizualni ter predvsem fenomenološki značaj. Malick je svojega standardnega subjektivnega naratorja nadgradil z lebdečim pogledom, ki nihajoče kot tisto odpadlo ptičje pero na začetku *Forrest Gumpa* (1994, Robert Zemeckis) lebdi iz prostora v prostor in mimo dejanj svojih protagonistov zapisuje neko odcepljeno, privzdignjeno miselno realnost. Jasno, tudi tu smo ponovno pri božjem pogledu, ki »vse vidi, vse ve« in ki St. Michelov panoptikonski pogled nad grešniki

tega sveta podvaja v prostorih njihove intimnosti, a je zato vsaj v estetskem smislu *Čudežu naproti* zavirljiv dosežek. Malicku tu kljub vsemu uspe prepričljivo in povsem v svojem slogu pokazati razpe-tost človeka med tehnološko monstroz-nostjo sodobne civilizacije in njegovo prvinsko naravo, temu pa poda pridih univerzalne veljave, ki je bila na filmu redko lepša in bolj tragična.

*Čudežu naproti* je film, ki se tako uvršča v precej močno linijo konservativnih interpretov trenutne globalne moralne in finančne krize, v katerem avtorjeva klasična tema izgubljenega raja ostaja na vrhu njegovih prioritet. Vseeno pa lahko to obdobje Malickove kariere označimo kot tisto, v katerem je izgubil vso distanco do svojega filmskega ustvarjanja in vanjo vložil svoja najgloblja in najbolj nedvo-umna prepričanja, s čimer je prekinil komunikacijo med sabo in gledalci ter jim gradivo sedaj streže samo še po načelu »vzemi ali pusti«. Za Terrenca Malicka se



dandanes torej zdi, da kljub neizpodbitni kakovosti in viziji zaradi lastnih obsesij sam sebi krati košček tiste veličine, ki mu jo je kritiški svet še pred nekaj leti nedvo-umno priznaval.

