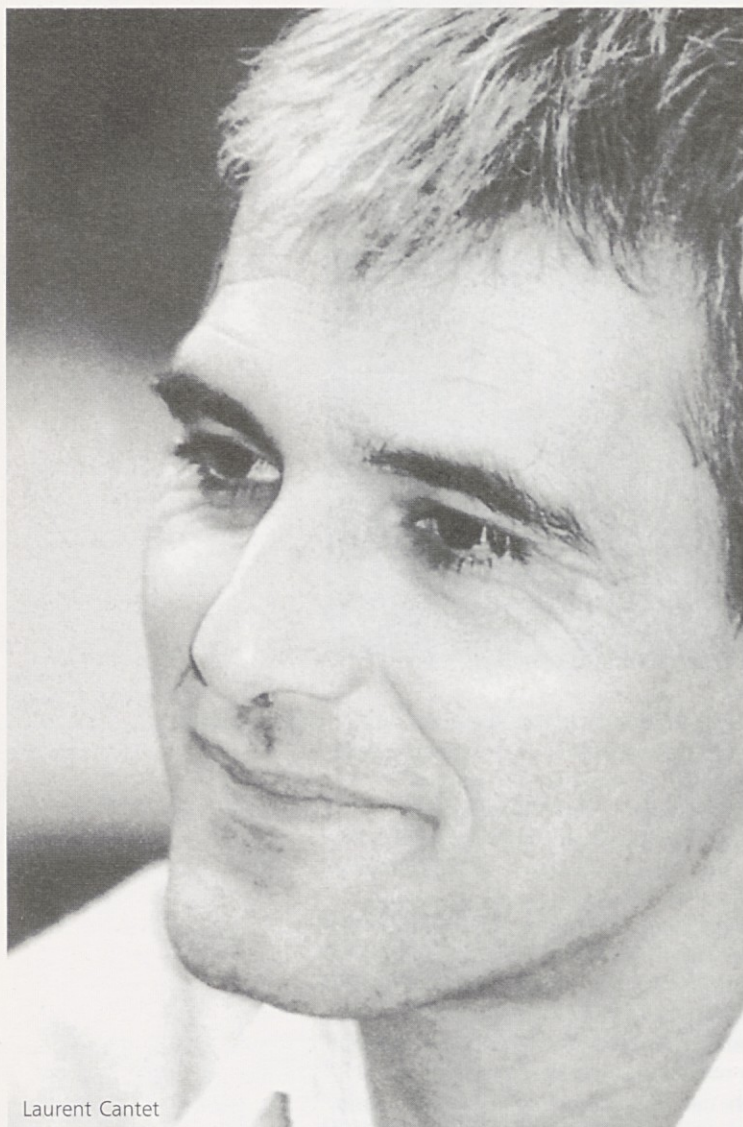


marx in freud v filmih laurenta canteta: človeški zakladi, izkoristek časa. kako definirati politični film danes?



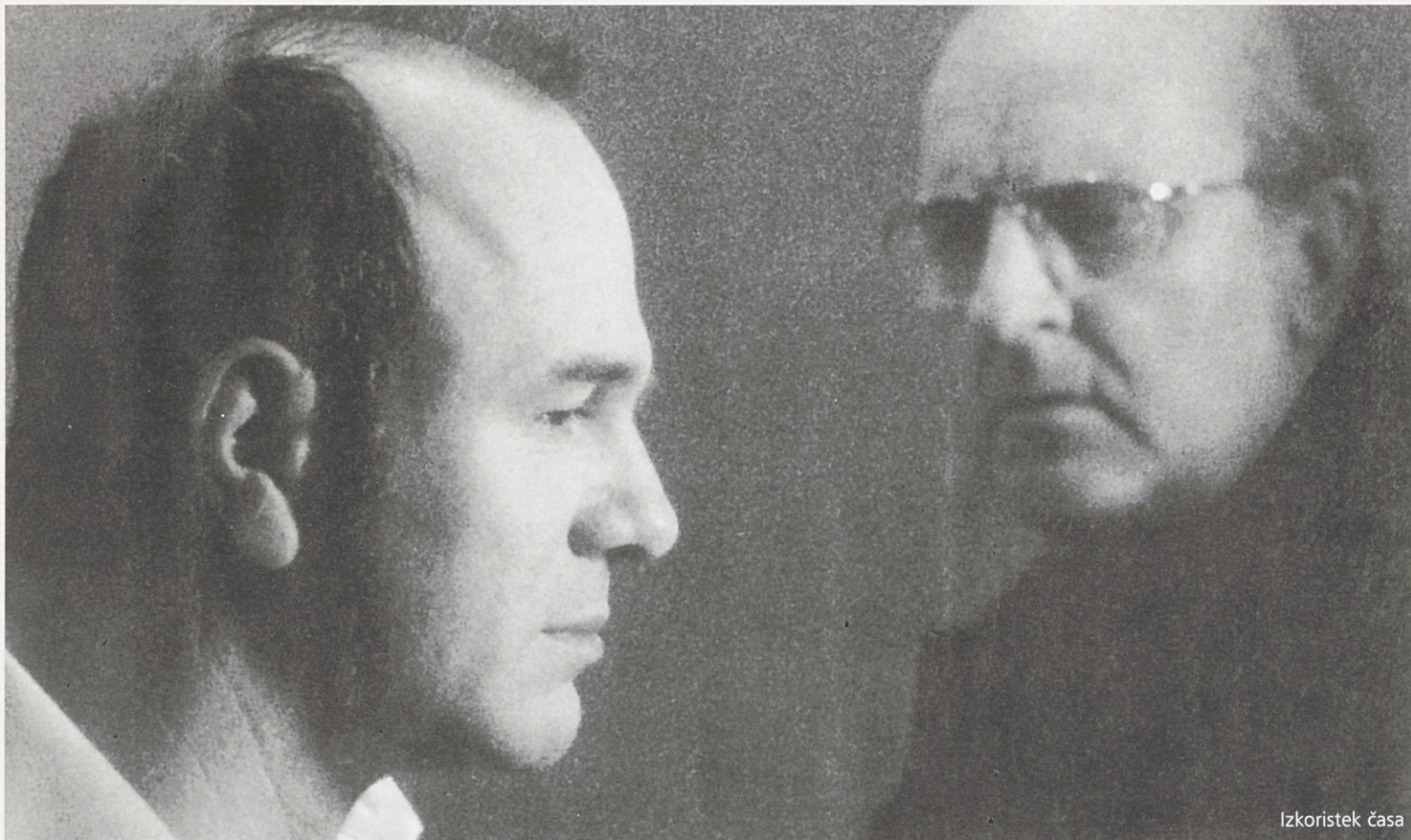
Laurent Cantet

“Ko sem hodil po različnih tovarnah, da bi izbral eno, v kateri bi posneli film, sem slišal toliko stvari ... Razmerja moči se niso niti malo spremenila. Svet še vedno lahko razlagamo z razrednimi odnosi.” (Laurent Cantet v intervjuju za World Socialist Web Site, wsws.org, 5. maj 2000)

Zadnja leta so bila in so nenavadno plodna s filmi, ki obravnavajo aktualno družbeno problematiko, vprašanje dela, družine, socialne varnosti, preživetja in s tem povezanega formiranja, transformiranja ali dezintegriranja posameznikove identitete, predvsem socialne in moralne, v človeku praviloma neprijaznih, trdih pogojih zahodnega neoliberalističnega, globalnega kapitalizma: diktat nenasične tržne logike, konkurence, ponudbe in povpraševanja, zmanjševanja stroškov in povečevanja storilnosti, izkoriščanja narave in, kot bi rekel Marx, človeka po človeku. Prednjačijo spet Francozi s svojo močno družbeno, zgodovinsko ter filmsko tradicijo – in nenazadnje, s svojimi “človeškimi viri”, med katerimi poleg režijsko izjemnega Laurenta Canteta z delavsko tematiko svojega opusa izrazito izstopa vsaj še Robert Guédiguian, čigar zadnji film *Mesto je mirno* (La Ville est tranquille, 2000) je visoka pesem človeški solidarnosti, skrajnim mejam intimnega trpljenja, obupa in poguma. Filmov, ki opozarjajo na resnične probleme in niso dokumentarci, je le malo. Filmov, ki ob tem nočejo niti malo ugajati, pa je še manj. Takšna sta oba Cantetova filma.

Človeški zakladi (Ressources humaines, 1999), kakor se glasi metaforičen prevod naslova Cantetovega prvenca v slovenščini, so ena najbolj pristnih, natančnih, konkretnih in silovitih študij delavskega okolja in življenja v primežu sodobnih ekonomskih interesov in pritiskov, kar mi jih je bilo doslej dano videti. Bila sem presenečena ob dejstvu, da Cantet sam ne izhaja iz delavske družine, da so ga bolj navdihovale zgodbe, ki so mu jih zaupali prijatelji, katerih očetje so delavci. Kar o njem kot režiserju pove vsaj to, da mora imeti precejšnjo sposobnost empatije, izreden občutek za opazovanje, za izbiro in vodenje igralcev, saj so ti razen glavnega vsi naturščiki, ki jih je dobesedno pobral z urada za brezposelne, večinoma pa so opravljali podobno delo kot v filmu. Ko Cantet v intervjuju razlaga svoj izbor naslova, pravi, da je s “človeškimi viri” želel poudariti dvoje: prvič, da gre zgolj za ciničen administrativni izraz, ki človeška bitja na brezdušen način istoveti z denarjem ali energijo, in drugič, da se šele v ozadju socialnih nalepk skriva tisto, kar je resnično človeško, da torej film v končni fazi govori o virih humanosti nasploh. Tisto, kar pri obeh filmih Laurenta Canteta preseneča, kot je dobro opazila Amy Taubin v reviji *Film Comment*, je pomembnost dela – a pomembnost natanko v smislu, ki ga ima v življenju večine odraslih in nima čisto nič opraviti z glamurjem. V *Človeških zakladih* je tovarna

mateja valentinčič



Izkoristek časa

prostor socialne integracije veliko bolj, kot je to lahko katerikoli državni urad ali pisarna korporacije, kajti Cantet jo predstavi kot življenjski prostor ljudi, ki imajo pozitiven odnos do lastnega dela in dela kot takega. Dejansko v filmih skoraj ne vidimo materialnosti fizičnega dela, kaj šele ustroja produkcijskega procesa v tovarnah, saj o tem segmentu družbe nihče noče nič vedeti. Fizičnega dela ne dojemamo več kot vrednoto, ampak – perversno – skorajda kot pornografijo. Že Buñuel, ki je kot nadrealist rad izzival meščanstvo, je spoznal, da v hipu, ko oblečeš delavski pajac, na cesti postaneš neviden, pri vstopanju na tramvaj pa vsi mislijo, da imajo prednost pred tabo ... Zato je Ken Loach, zapriseženi levičar, nazadnje odšel v Ameriko, deželo vzorne demokracije in neštetih možnosti, in v evropski koprodukciji posnel *Kruh in vrtnice* (Bread and Roses, 2000), film o čistilcih, ilegalnih mehiških emigrantih, in njihovem izkoriščanju. V Ameriki takšnega filma ne bi producirali. Razredno vprašanje je politično vprašanje.

Pogled Laurenta Canteta vsekakor ne podlega konformizmu. *Človeški zakladi* vsakomur od nas zastavljajo vprašanje o našem lastnem mestu v družbi, o našem lastnem dojemanju sveta in ceni, ki smo jo za to pripravljani plačati. Film je vsebinsko strukturiran na dveh ravneh: na socialno politični govori o konfliktu ob uvajanju 35-urnega delavnika med nezaupljivim sindikatom in vodstvom tovarne v manjšem kraju, medtem ko tisti pravi konflikt, ki zadeva odnos med očetom in sinom, raste ravno iz presečišča javnega in zasebnega, političnega in intimnega – lojalnost družini ali skupni politični akciji? Franck, dvaindvajsetletni študent ekonomije, pride iz Pariza domov na delovno prakso v tovarno, kjer že trideset let pridno in pošteno dela za strojem nanj nadvse ponosni oče. Uprava na čelu z direktorjem in vodjo kadrovskega oddelka demagoško izkoristi Franckovo dobrohotno naivnost, da bi v pogajanjih omajala pozicijo sindikata. Ko Franck po naključju izve, da bodo po "njegovih zaslugi" lažje odpustili nekaj najstarejših delavcev, med njimi tudi njegovega očeta, sprevidi, da je sodeloval v umazani igri in ogorčeno "zamenja stran" ter inicira stavko. Toda oče, ki je lastne socialne ambicije projiciral v sina, se v strahu za njegovo bodočnost vse do končnega emocionalnega obračuna noče pridružiti stavkajočim. Lepota *Človeških zakladov* je v njegovi siloviti čustveni sugestivnosti, ki jo je režiser dosegel s kar najbolj preprostimi, izrazito antispektakelskimi sredstvi: brez glasbe, z umirjeno režijo, zgolj z

idejno in dramaturško izbrušenim scenarijem in, nenazadnje, z uporabo digitalne kamere, ki temu igranemu filmu pripomore k presunljivemu vtisu dokumentarnega. Stoprocentno resničnega. K temu je treba gotovo prišteti avtentičnost likov in njihovih upodobitev; zlasti Danielle Melador kot komunistična sindikalistka in Jean-Claude Vallod kot Franckov oče sta izjemna, saj igrata isti "vlogi" kot v dejanskem življenju. Laurent Cantet se je svoji temi približal na tako človeško zrel, nenastopaški način, da je lahko nastal le film globokih emocij, ki nima nikakršne zveze s površnostjo, plehkostjo in pogosto šokantnostjo televizijskih socialnih dram. Nasprotno. Cantetu ni uspelo posneti le velikega filma z družbeno-kritično tematiko, temveč je posnel prototip marksističnega filma. Za danes in jutri ... Ni veliko režiserjev, ki bi se spuščali v analizo razrednega boja, če ga sploh še vidijo, in ki bi končali z vprašanjem gledalcu: "In kje je tvoje mesto?"

O tem, da mesto v družbi ni zgolj stvar posameznikove avtonomne izbire ali poljubne odločitve, temveč mreže ekonomskih, političnih in ideoloških odnosov ter procesov, govori tudi drugi, še subtilnejši Cantetov celovečerec *Izkoristek časa* (L'emploi du temps, 2001). Film grozljive, mučne eksistencialne tesnobe. Če pregovor pravi, da je čas denar, pa je denar tisti obči menjalni ekvivalent, s katerim se (od)kupi praktično vse – od ljubezni in družine, do življenja in smrti. Tu gre vsebinsko za preskok iz delavskega v srednji, meščanski razred, formalno in stilno pa za preskok iz "objektivistične" politično aktivistične socialne študije v "poetično", v pravem pomenu besede subjektivistično psihodramo na meji psihološke shriljivke. Resnična zgodba zadaj, za Cantetovo fikcijo, je chabrolovska ali, še bolje, hitchcockovska. Šlo je za razvpit primer Jean-Clauda Romanda, ki se je 18 let uspešno izdajal za zdravnika, ki dela za Svetovno zdravstveno organizacijo v Ženevi, čeprav ni imel ne diplome ne službe ne denarja – razen tistega, ki ga je zvito izpulil sorodnikom. Ko mu je grozilo razkrinkanje, je umoril svojo ženo, otroke, ljubico in lastne starše, da bi jim, kot se je zagovarjal, prihranil sramoto, in poskusil narediti samomor. Canteta takšna patologija seveda ni zanimala. Njegov malomeščanski junak Vincent je slehernik, utelešenje povprečnosti, ranjenega moškega narcizma, ojdipske tesnobe in nesposobnosti soočenja s samim sabo ter svojimi najbližjimi v situaciji odpusta z dela. Vincent v zgodnjih srednjih letih, srečno poročen, s tremi otroki, se razkrajaja pod težo lastnih



pričakovanj in zahtev svojega okolja, zato si ustvari paralelni svet, v katerem se slepi z videzom uspešnega poslovneža in iluzijo na novo pridobljene osebne svobode, ki jo le tu in tam zmotijo vdori realnega, občutki krivde in nezadostnosti. *Izkoristek časa* do temeljev pretresa ustroj in smisel človekove eksistence, postavlja vprašanja o konstituciji posameznikove samopodobe, o nujnosti simbolne identitete za njegovo psihično zdravje, in se dotika problema družbenega definiranja moškosti v sodobnem post-patriarhalnem svetu.

Ključna beseda Cantetovega *Izkoristka časa* je strah. Vincentov strah pred izgubo ljubezni in spoštovanja, strah, da bo razočaral, ker ni na višini svoje funkcije kot družinski oče, mož, sin, član družbe in predvsem kot predstavnik svojega razreda. Ali kot pravi ženi v prizoru, ko ji posredno prizna, da živi v laži: "Pogledam okrog sebe in vidim same tujce. Kot v trenutkih odsotnosti." Občutek, ki verjetno sploh ni nedomač v poslovnem svetu. Toda ko ogoljufa prva znanca, si gre najprej kupiti nov avto. Vincent je v svoji infantilnosti in eskapizmu živi mrtvec, ki si pred omniprezentno, kastrirajočo očetovsko figuro vse bolj na robu psihoze prizadeva prikriti lastno simbolno smrt.

Cantetov scenarij in režija sta kompleksna in dovršena še veliko bolj kot v *Človeških zakladih*. Skoraj ni prizora ali sekvence, o kateri se ne bi dalo kaj povedati, ki bi ne bila logično nujna za pripoved in potek zgodbe. Cantet ob podpori izvrstno tonirane in dozirane glasbe Jocelyn Pook komponira film vseobvladujočega občutja nelagodja, ki prehaja iz navidezne začetne brezskrbnosti v vse hujšo tesnobno moro. Podobno kot režiser je tudi Aurélien Recoing kot glavni akter te drame zrcalnosti in razcepljene oziroma podvojene subjektivnosti v *Izkoristku časa* prekosil samega sebe. Najboljši je ravno pri izražanju nezavednih impulzov, v trenutkih in dejanjih, ko je najbolj "freudovski": v absurdnem prizoru, ko Vincent prešteva kup denarja v gozdu in pride mimo par, ki ga opazuje z mešanico začudenja in strahu, medtem ko jima on vrne pogled zadovoljnega otroka, ki je končno dobil zeleno ... Ali pa v sekvenci ogleda lastne namišljene pisarne pri Združenih narodih v Ženevi, ko hodi po hodnikih z resničnim ponosom privilegirane službenca, kot da dejansko verjame sam sebi ... Po Freudu se procesi nezavednega ne menijo za

realnost, ker so podrejeni principu uživanja. Od začetnega zlovesčega prizora, ko Vincenta, že globoko v lažeh, sredi teme iz sna prebudi njegov samozavestni oče, pa do razkritja njegovega dvojnega življenja in pobega pred očetom dobesedno skozi okno pred očmi zaprepadenega sina, Cantet minuciozno gradi zgodbo na detajlih, tako da ima vse v filmu svoje nasprotje in podvojitve, vključno s koncem, ki dopušča dve diametralno nasprotni interpretaciji. Samomor ali pomiritev z očetom (podreditev očetu)?

Izkoristek časa je v več pogledih inverzen Cantetovemu prvemu filmu. V *Človeških zakladih* sin, ki pride od zunaj, naredi "revolucijo" od znotraj in skozi izkušnjo razrednega boja postane, kot bi rekel Althusser, organski intelektualac. Franck je tisti, ki od svojega delavskega očeta zahteva "vsaj" razredno zavest, da se mu ga ne bi bilo treba sramovati, kot se ga je – tako mu zabrusi –, ko je bil še otrok. Vincent iz *Izkoristka časa* pa je ves čas v položaju nekoga, ki gleda od zunaj in si želi, a ne more noter, ker je zaradi izgube dela alieniran od lastnega razreda, in ki ga je najbolj od vsega groza, da bi se osramotil pred socialno povsem integriranim, dominantnim očetom. Laurent Cantet z obema filmoma potrjuje in kaže, da je človek še nekaj drugega od svojega samozavedanja, kar je skupno izhodišče filozofskega materializma, tako Marxove kot Freudove misli. Medtem ko je po Marxu posameznik proizvod družbenih procesov, je Freudova optika obrnjena: družbeni proces je poln protislovnosti, ki ne le da določajo, temveč zlahka tudi poškodujejo najgloblje strukture osebnosti človeških bitij. Sugestivnost in subtilnost *Človeških zakladov* in *Izkoristka časa* je ravno v tem, da daje Cantet gledalcu občutiti vpetost posameznika v mrežo intersubjektivnih, simbolnih razmerij, da pokaže družbo kot teater, v katerem mora vsak (od)igrati svojo vlogo, kot fikcijo, ki se ob vsakem subjektivnem odklonu ali poskusu pobega vedno znova izkaže za srhljivo determinirajočo. •