

življenje je lepo



Roberto Benigni

La vita è bella

Italija 1998 114'

režija Roberto Benigni

scenarij Roberto Benigni, Vincenzo Cerami

fotografija Tonino Delli Colli

glasba Nicola Piovani

igrajo Roberto Benigni (Guido Orefice), Nicoletta Braschi (Dora), Giorgio Cantarini (Giosué), Giustino Durano (Guidov stric), Sergio Bini Bustric (Ferruccio), Horst Buchholz (dr. Lessing)

Zgodba

Guido Orefice in njegov prijatelj Ferruccio se leta 1939 znajdetta v Arezzu, kjer Guidov stric svojemu nečaku prepusti mesto natakarja v prestižni restavraciji. Navihani Guido se v novem okolju znajde izvrstno; z nedolžno manipulacijo naključij mu uspe zašarmirati učiteljico Doro in jo naposled pred očmi osramočenega zaročenca in zbrane malomeščanske fašistične klike odpeljati na svoje. Rodi se jima sin Giosué, Guidu pa se z odprtjem lastne knjigarne izpolni življenska želja. A tik pred koncem vojne, ko Nemci okupirajo sever Italije, vsi trije pristanejo v neimenovanem taborišču smrti...

Je burkaštvo v koncentracijskem taborišču etično sprejemljivo? Roberto Benigni brez dvoma žali čustva preživelih taboriščnikov, ko preoblečen v taboriščnico spretno smuka med nemškimi stražami, ki v panični naglici pobijajo preostale internirance in uničujejo dokaze o industrijskem genocidu.

Pojdimo po vrsti.

Prvo dejanje filma, petdesetminutni podaljšani uvod, je eleganten poklon velikim nemim farsam tridesetih let. Guido je tako hibrid Chica in Chaplinovega **Velikega diktatorja** (*The Great Dictator*, 1940); tu so dovolj značilni neverbalni gegi in Guidov nastop v šoli, ki korespondira z govorom lažnega diktatorja, židovskega brivca. Vse skupaj je dolgo, nostalgčno, malce 'belle époque' snubljenje bodoče žene in seveda gledalstva. Navdse idilično in šarmantno, četudi se le napovedi vrstijo.

Guido je nekakšen židovski mag, ki s svojimi mimetičnimi zmogljivostmi mimogrede denuncira malomeščanski fašizem, in s svojo priljudno naravnostjo in nedolžnimi zvijačami prav iz srca tega sovražnega okolja iztrga ljubko Doro.

V nadaljevanju Guido skonstruira kompleksno laž, s katero kani zaščititi svojega nedolžnega sina pred vsem gorjem holokavsta. Sicer so vsi atributi koncentracijskega taborišča prisotni, a v omiljeni, neekscenčni, do uporabnika prijazni različici. Guido realnost za svoje altruistične namene pervertira, potvarja, z njo manipulira na vse možne načine. Tu seveda nastopi možnost, da v potvarjanju holokavsta, tega privilegiranege, nedeljivega, kanoniziranega delčka zgodovine, zaslutimo perverzne narcistične namene glavnega protagonista. Benigni je narcis, to je kajpada jasno in za komika tudi obvezno. Navsezadnje se za kralja italijanske komedije na pričetku samem okliče sam, ko se naključno pusti zamenjati za Vittoria II.

A zakaj lahko konec koncev ugotovimo, da je Benignijev film kljub spornemu kontekstu in avtorjevi masivni prezenci neoporečen in prav to, za kar se ima?

Najprej povsem zdravorazumski argument: sporočilo filma je zame dovolj trivialno in humanistično, da mu ne morem zameriti šaljive interpretacije holokavsta.

Sam Benigni seveda dobro ve, da je bil holokavst takšen in takšen, da so bili ujetniki v taboriščih v večini primerov na kraju preveč oslabei in demoralizirani, da bi tekali naokrog preoblečeni v taboriščnice in pri tem izgledali smešni ... Ve, da so bili vsi shirani, krhki in oropani duha, medtem ko njegov Giosué daje videz dobro ohranjenega in zdravega pamža, ki se brez težav pomeša med deco nacistične soldateske.

Vsi ti neverjetni elementi, ki kritike navajajo k radikalnim ugotovitvam, da je olepševanje holokavsta primerljivo kar z njegovim zanikanjem, so jukstapozirani v le eni kratki

sekvenci. Guido se s sinom zjutraj vrača v barako, ko v megli zaide in se nepričakovano znajde pred kolosalno kopico raztelesenih trupel, ki mu ni videti vrha. Giosué spi na očetovem ramenu in ne vidi ničesar. Imamo plan Guidovega zaprepadenega izraza in kontraplan grmade, ki po svojih substancialnih atributih ne odstopa od prejšnje in naslednje sekvence. Ne gre za nikakršno montažo neprimerljivega, ne za mentalno podobo ... Tokrat zadostuje, da gre za nekaj, kar je videno že mnogokrat. Kup trupel je arhetipska podoba, ki omogoča trenutno prepoznanje izvora in konotacij. Kup trupel je, če se izrazim diletantsko, 'podoba-holokavst'. Je nekakšna primordionalna depikcija holokavsta, hkraten fundament in koncentrat pojma. Rečeno banalno, kup trupel je lahko enako banalni *pillow shot* holokavsta. Kar je pomembno, je prav popolna neodtujivost te podobe 'trde realnosti' iz fizičnega konteksta filma (po samih vizualnih atributih, kot že rečeno). Benigni pokaže objektivno resničnost, ki jo poznamo vsi in njena 'artificijalnost' govori le v njegov prid. Prizor je njegov, inkorporiran v celoto, a hkrati je tudi arhetip vseobče zgodovinske zavesti. Očitek, da Benigni holokavsta ne jemlje resno, se tu pač sesuje in kdor tega ne opazi, opaziti noče. Kajti zanikanje holokavsta je nezaslišan paradoks; zagotovo gre za najbolj podrobno dokumentiran masovni, industrijski genocid v ljudski zgodovini. O njem pričajo kilometri filmskega traku in megatone knjig, ki nazorno opisujejo podrobnosti nacističnega delirija. Podobe okostenelih ujetnikov, gomile raztelesenih trupel ... vse to je človeštvo za vselej absorbiralo in klasificiralo. Podobe holokavsta so najstrahotnejše, najbrutalnejše podobe človeškega terorja. Ko jih vidimo, četudi od daleč in ovite v turkizno modre meglice, vemo, da avtorjev namen ni zbijati šale na račun preminulih. Toliko o možnostih napačne interpretacije, ki želi v filmu detektirati fingirano zanikanje holokavsta. V Guidovi 'režiji holokavsta' je v nizu cenzurnih posegov morda najbolj zanimiv poslednji, kjer je Guido ustreljen izven dometa našega pogleda. Prizor nedvomno vsebuje kanček subtilne ironije, kot da ni več samo Giosué tisti, ki ga je treba zaščititi pred podobami nasilja in smrti, temveč je tega potreben že sam gledalec. Slednji se malo prej namreč znajde ob boku dečka; skrit v kovinski škatlji skozi pravokotno okence opazuje hektično dogajanje na dvorišču. Ko pride mimo Giosuéjev šaljivi oče, je pogled skozi lino nezamenljivo prepoznaven kot rudimentaren optični dispozitiv. Poplesujoči Guido je burkež, ki nas na velikem platnu skuša še zadnjič prepričati, da je življenje lepo, četudi ve, da bo za naslednjim vogalom ustreljen. Mimogrede, trivialni naslov filma je Benigni našel v zadnjih Trotckijevih beležkah, ko je ta stoično pričakoval Stalinove likvidatorje. Po izpraznitvi taborišča, ko vsi oddidejo in vse potihne, se Giosué izkobaca iz zaboja in zakorači na izpraznjeno mizansceno. Fikcije je konec, igralci so zapustili prizorišče, režiser – oče leži mrtev za vogalom. Na izpraznjeno prizorišče nato vdre znanilec novega simbolnega reda, ameriški tank z belo peterokrako zvezdo – amnezichen, 'raz-zgodovinjjen' agent prihajajočega korporativizma, ki holokavst prvič v zgodovini uporabi kot sredstvo politične promocije, hkrati pa trpi za kroničnim pomanjkanjem zgodovinskega spomina. Pozornosti vredna je tudi sekvenca, kjer se nacistična deca igra skrivalnice. V že prej omenjenem kovinskem zaboju se skriva arijski deček, ki ga Guido šaljivo poimenuje kar 'Schwantz'. Ta tič tiči tam notri že nekaj tednov, skriva se pred ostalimi udeleženci velikega tekmovanja, kot Guido zaupa sinu. Nato odpre vratca in notri res tiči fantič, ki Giosuéja zaprosi, naj ga ne izda ... Kot da bi Žid Guido prepoznal in izrabil voajeristično otroško igro slepomišenja za to, da se njegov sin enkrat pošteno nabaše z slaščicami. Nadalje je zanimivo Guidovo srečanje z dr. Lessingom, shizofrenim taboriščnim zdravnikom, ki mu je bil Guido nekoč zaupnik in prijatelj. Ko gledalec pričakuje, da bo

nekdanji 'tovariš v dedukciji' Guidu pomagal, se izkaže, da se ga je polastila norost. Guidu zastavi absurdno, iracionalno uganko.

Vse to je zanimivo, ker se Žid Guido zelo tesno ujema z predstavo Žida v klasičnem antisemitskem, fašističnem diskurzu. Če dovoljo jasnosti in preprostosti tega sestavka pustimo ob strani shizofrene predstave antisemita o Židu, ki je sposoben, inteligenten, iznajdljiv, hkrati pa umazan, pokvarjen, primitiven ..., ne moremo mimo tiste inherentne antisemitske paranoje, ki se Žida 'boji' zaradi njegovega vseobsegajočega znanja, njegove magične sposobnosti videti povsod, med drugim tudi v samo bistvo antisemitovega ne-subjekta in užitka. Ta sposobnost seveda izhaja iz Židove mimetične povezanosti z primordionalnim in naravo, medtem ko je 'ne-Žid' taisti stik izgubil zaradi podreditve svoje družbene ureditve Logosu.

O tem posredno govori prvo dejanje filma, Guidov komedijantski *tour de force*, kjer v antisemitskem okolju triumfira z vrsto napol magičnih dogodkov (zlasti pri dvorjenju Dori). Vsa magija je seveda plod posrečene izrabe naključij, po domače povedano menedžmenta realnosti. Prava iracionalnost je seveda v resnici domena paranoičnega antisemita, ki v Židovi spretnosti prepozna delovanje temačnih sil. Tu je vzrok iracionalne zmrčenosti dr. Lessinga, ko se v taborišču znova sooči z genialnim, nedoumljivim židovskim genijem.

Taisto koncepcijo so na drugi, bolj kompleksni ravni pervertirali bratje Marx, najbolj zanemarjeni komedijantski geniji v zgodovini filma. Tukaj se vse ponuja kar samo od sebe, osebe in stvari prihajajo same od sebe in nenazadnje padajo z neba.

Ponavljam, gre za silno poenostavljeno izvedene vzporednice, ki bi morale in zmogle služiti kot osnova za manj afektirano branje Benignijevega filma ...

Najbolj relevanten dosežek življenja je po mojem pač Benignijev poizkus demistifikacije holokavsta. Mistificiran je holokavst prav zaradi svoje do kraja transparentne in angažirane reprezentacije, ki ga kot partikularen primer povzdiguje nad dolgotrajno zgodovino ljudskih genocidov. To, da prednjači kvantitativno in po svoji brutalni birokratski izvedbi, mu ne more zagotavljati zgodovinskih privilegijev. Holokavst pač pripada vsem, ki ga priznavajo, četudi so ga bili deležni le preko sekundarnih virov. Da je holokavst nedotakljiva, neupogljiva sekvenca zgodovine, da je v njem montaža prepovedana in skrajno neetična, je totalizirajoč kulturni artefakt. Šale o Židih v koncentracijskem taborišču so seveda znak slabega okusa, zato se jim načelno izogibamo. Šale o kristjanih, s katerimi so Rimljani hranili svoj bestiarij, so redke, a še zdaleč ne veljajo za primer slabega okusa, temveč kvečjemu zgodovinske razgledanosti. Takisto bi veljalo za šale o muslimanih, nad katerimi so križarji dosledno izvajali genocid, če bi tovrstne šale pač obstajale. Da so šale o genocidu nad Indijanci ali zasužnjenimi in deportiranimi afriškimi plemeni prepovedane, je v veliki meri posledica kompulzivne politične korektnosti. Ko so se med obleganjem Sarajeva pojavljali brutalni vici s snajperji in odtrganimi udi, so v prvi vrsti veljali za dokaz človeške neupogljivosti v sicer nečloveških razmerah. Na račun česa smemo ali ne smemo zbijati šale, je pač stvar kompleksnega družbenega konsenza. In historične distance, jasno.

Odkar filmski dispozitiv soustvarja zgodovino v vseh njenih iracionalnih različicah, je slednja postala omniprezentna, ponovljiva in razmnožljiva. Distanca s tem ni več posledica linearnega kopičenja dogodkov, temveč bolj njihove hitrosti in količine.

Nil Baskar