



DESET

andrej šprah

potovanja po ameriški pokrajini, v svojem filmu dvigne na nov, skorajda abstrakten nivo. Film lahko strnemo v parih besedah, "potovanje od vzhodne na zahodno obalo", toda Gallo pot Buda Claya, motociklističnega dirkača, ki svojo mašino naloži v črn kombi in se napoti domov, vmes osmisli oziroma mu da *raison d'être*, zlomljeno srce in hrepenenje po Daisy (Chloë Sevigny), za katero vse kaže, da jo je izgubil za vedno. Po uri in pol prostranstev, ki jih nismo bili deležni od zlatih časov Novega vesterna, se končno znajdemo v nebeško belem interierju hotelske sobe, kjer se Bud končno snide z (resnično/imaginarno) Daisy in kjer njegova agonija doživi epilog.

Razlika med izvirnikom in revidirano različico je očitna; Gallo je v želji po večji sprejemljivosti svojega dela očitno rezal kar počez, ne ozirajoč se na ritem in štimungo filma, s tem pa izničil njegovo sublimno, skorajda metafizično razsežnost. Edino pozitivno posledico njegove ponovne montaže vidim v spremenjenem epilogu, ki ga Gallo iz definitivne Budove usode (smrt) spremeni v dvoumno, zamrznjeno sliko njegovega obraza. Gallov režijski prvenec *Buffalo '66* (1998) je bil očitno posvetilo Cassavetesu, kot kaže pa bo *The Brown Bunny* doživel podobno usodo kot njegov prvenec *Senca* (Shadows, 1959), katerega prvo, izvirno verzijo je, nezadovoljen z rezultatom, Cassavetes zavrgel, posnel dodatne prizore in dodobra premontiral. Izvirnik *Senca* je dobrih štirideset let veljal za izgubljenega, do pred kratkim, ko ga je po naključju našel Ray Carney, cassavetesolog številka ena. Vprašanje je, kaj bo z izvirno, za moj okus edino relevantno verzijo *Rjavega zajčka*; je Gallo v depresiji uničil prvotno kopijo ali jo je ohranil za *extra-features* DVD izdaje? •

Prvih deset leta 2004 (abecedno):

- *Biti in imeti* (Etre Et Avoir), Nicolas Philibert
- *Blissfully Yours*, Apichatpong Weerasethakul
- *The Brown Bunny*, Vincent Gallo
- *The Dreamers*, Bernardo Bertolucci
- *The Five Obstructions*, Jørgen Leth, Lars Von Trier
- *Oddaljen* (Uzak), Nuri Bilge Ceylan
- *Skrivnostna reka* (Mystic River), Clint Eastwood
- *Trilogija: Nenavaden par/Na begu/Po življenju* (La Trilogie: Un Couple Epatant/Cavale/Apres La Vie), Lucas Belvaux
- *Zadnji vlak* (Poslednij Poezd'), Aleksej German, jr.
- *Zgubljeno s prevodom* (Lost In Translation), Sofia Copola

Ime iranskega cineasta Abbasa Kiarostamija predstavlja nepogrešljivo konstanto na dragocenem seznamu tistih filmskih velikanov sodobnosti, ki jim z vsakim novim umetniškim dejanjem uspeva stopnjevati kreativno odloč(e)nost lastne umetnostne vizije. Pravzaprav je presenetljivo, kako iranski cineast ne popusti niti za nianso, temveč vztrajno in predano izpisuje poglavja zgodbe, ki bi ji Jonathan Rosenbaum rekel "nedokončani" in "interaktivni" film. Formulacija slovitega ameriškega cinefila in aktivista se seveda nanaša na Kiarostamijevo načelo "svobodne ustvarjalnosti", ki gledalčevo dejavno soudeležbo v procesu filmske realizacije predpostavlja kot nujni predpogoj njegovega kulturnega vpliva. Stvaritveno načelo, ki ga Kiarostami – povzemajoč Godardovo spoznanje, da tisto, "kar vidimo na platnu, ni živo, živo je, kar se dogaja med platnom in gledalcem" – prilaga v popotnico "drugega stoletja življenja filma", je hkrati tudi očitno programsko vodilo avtorju samemu, saj njegov opus izpričuje nenehno poglobljanje "spoštovanja" gledalca. Nepopustljivost v zavezi pričujoči "metodološki" stalnici je dokaz, da se v principu negotovosti, s katerim – s prepuščanjem (do)končne odločitve gledalčevi osebni interpretacijski kreativnosti – Kiarostami omreži zainteresirano občinstvo, odraža tudi zaveza temeljnega "politično razsvetljskega projekta" (Škafar), ki predstavlja osrednje gibalno njegove umetnosti. "Stanje negotovosti, v katerem pušča svoje gledalce, in potreba po preizpraševanju statusa podob na platnu vzbujata širšo željo po razumevanju kulture, v kateri so takšni filmi lahko nastali. Gre za vprašanje politike reprezentacije, a hkrati tudi za politiko kulturne specifičnosti v času naraščajočega zlorabljanja kulturne homogenizacije."¹ V takšni predpostavki je zaznaven tudi eden izmed možnih odgovorov na pogost očitek o "političnem eskapizmu" Kiarostamijevih filmov, ki ga je mogoče zaslediti v kritikah določenih iranskih intelektualcev (ti skoraj praviloma delujejo znotraj akademskega sistema Zahodnega sveta). Ker gre za izrazito kompleksno vprašanje Kiarostamijeve (a)poli-



Deset

tičnosti, se bomo na tem mestu osredotočili le na tistega izmed vidikov, ki je nemalokrat izpostavljen kot kronski dokaz njegovega izogibanja najbolj perečim problemom družbene stvarnosti. Prav "žensko vprašanje" je namreč presenetljivi *corpus delicti*, s katerim kritika njegov opus opredeljuje kot konzervativnega, politično korektnega in podrejenega okusu mednarodnega festivalskega občinstva: "Kiarostamijevi filmi se ne zmenijo za tematike najvišjega cenzorskega ranga, kot so politična ali družbena kritika; problematiki prikazovanja žensk pa se preprosto izognejo z odločno redukcijo ženskih likov."² Vsekakor bi bilo pretirano reči, da je *Deset* načrten odgovor takšnim površ(i)n(sk)im ali celo nestrpnim pogledom. Očitno je predvsem rezultat ustvarjalnega procesa, ki je z novimi tehnološkimi možnostmi dobil specifično razsežnost v svojem razvoju, s tem pa se je samoumevno razširilo tudi potencialno območje njegovega neposrednega delovanja. Kot rečeno, Kiarostami z najnovejšim filmom trdno vztraja na svoji konceptualni liniji "nedokončanega filma" s poglobljenim osredotočenjem na "... nedvoumnosti filmskega pogleda kot upoštevanja sveta in njegove resničnosti".³ Tako edini obrat, zaznaven zgolj na eksplicitni ravni, predstavlja izbira ženske za nosilni filmski lik. Dejstvo, ki odločno spodbija omenjeni kritikizem, je namreč predpostavka, da je (bil) ženski princip nezgrešljivo prisoten že v prenekaterem od njegovih remek-del. Mehrnaz Saeed-Vafa v svoji analizi Kiarostamijevega opusa razpravlja med drugim o fenomenu "ženske navzočnosti v odsotnosti", ki, skladno s širšim kontekstom njegove kinematografije, pravzaprav predstavlja značilno kreativno strategijo, v kateri "odsotnost odločno sugerira navzočnost" (Saeed-Vafa).⁴ Seveda pa pri tem nikakor ne moremo mimo osrednje ženske figure, ki v svoji permanentni ozadni navzočnosti preseva v najradikalnejša dela Kiarostamijevega opusa. Govorimo o eni najpomembnejših iranskih aktivistk, pesnici Forugh Farrokhzad, ki s svojo poezijo ni navdahnila samo filma *Veter nas bo odnesel s seboj* (The Wind Will Carry us, 1999), temveč je z izpostavljanjem "brezupa" kot ključnega dejavnika lastne pozicije v iranski družbi, ki jo je nenehno javno razgaljala, odločno zaznamovala njegovo celotno umetnost. Hkrati pa sama radikalnost filmske vizije v *Deset* izborni priča, da jo "poganja" temeljna zaveza in suvereno poznavanje izpostavljene problematike: položaj sodobne iranske ženske (ne samo) v urbanem labirintu dvanajstmilijonskega Teherana. V kolikor namreč pričujoči film gledamo kot svojevrstno improvizacijo, ki – na vsebinski ravni – preigrava registre "ženskega vprašanja" s takšno subtilnostjo in hkrati konciznostjo, kakršna je možna le v pogojih popolne predanosti, osebne prizadetosti in dejanskega vpogleda v jedro tematike ter – na formalni ravni – briljira v svoji "instrumentalni" virtuoznosti, je popolnoma jasno, da tako kompleksnega filma, kot je *Deset*, enostavno ne bi bilo mogoče "programsko" zasnovati, če njegova bistvena določila ne bi bila že substancialno navzoča v

dolgotrajnem "raziskovalnem procesu" predhodnih del. In da je specifična "preprostost", ki si jo v formalnih prijemih privoščil Kiarostami, mogoča šele takrat, ko jo podpira velikanska izkušnja, oziroma da pojem minimalizma (pogosto izpostavljan ob njegovi kinematografiji) nikakor ne predstavlja redukcije, temveč esencializacijo, kar izrecno poudarja avtor sam, ko si ob razmišljanju o svojem poslednjem filmu za ilustracijo jemlje zgodbo Milana Kundere; zgodbo, ki govori o usihajočem besednjaku pisateljevega očeta, ki se je ob koncu njegovega življenja zreduciral na zgolj dve besedi: "Čudno je! Čudno!" Kiarostami poudarja, da "... oče seveda ni došel do te stopnje zato, ker ne bi imel več ničesar reči, marveč zato, ker sta ti dve besedi učinkovito povzeli njegovo življenjsko izkušnjo. Bili sta njegovo dejansko bistvo. Morda je takšna tudi zgodba v ozadju minimalizma ..."⁵ Kiarostamijeva esencializacija, ki mu jo omogoča stopnjevat digitalna tehnologija, s katero se je dodobra seznanil pri nastajanju filma *A.B.C. Afrika* (2001), je v *Deset* realizirana na osnovi pogleda dveh DV-kamer, pritrjenih na armaturo avtomobila, v katerem se po Teheranskih ulicah prevaža protagonistka, prelestna Mania Akbari (sodobna iranska slikarka) v vlogi dobro situirane, ločene in ponovno poročene fotografkinje zgodnjih srednjih let. V kabino vstopajo bolj ali manj naključne sopotnice (edina moška izjema je njen sin na pragu pubertete, prežet z ogorčenjem nad materino svobodomiselnostjo in uporništvom proti rigidnim normam vsakdanjosti), predstavnice različnih družbenih slojev, starosti in pogledov na svet. V desetih vožnjah, ki jih opravi voznica, se skozi dialog vzpostavi prav toliko specifičnih emocionalnih stanj, v katerih se razpira hipnost neposrednega soočenja s presunljivimi dejstvi stvarnosti. V trenutkih, ko se pogled in beseda združita v enaki bežnosti, v enakem – duševnem – nemiru, ki ga je nedavno tega Kiarostami še zapredal v prispodobe vetra, dreves, ogleдалa ..., zdaj pa pred nami utripa v razgaljeni življenjski neposrednosti. A vsakič le za hip, mimobežen, kot naključno zazrtje malega Amina neposredno v objektiv, ko iznenada, kakor v sinkopi, vse zastane, da bi v naslednjem hipu še intenzivneje krenilo naprej. Skozi ta fragmentarni niz pogovorov voznice s sopotnicami in sinom se, kljub hermetični zaprtosti filmskega "prizorišča", pred nami razpira podoba sveta. Ne Kiarostamijevega sveta, temveč tistega, ki z njegovo intervencijo vznika v podobo, ki razvema gledalčev "ustvarjalni zanos" in čustva. Očitno je, da si Kiarostami to pot ni obotavljal iti do same skrajnosti načela, ki ga je Jean-Luc Nancy ob njegovih predhodnih podobah opredelil kot tiste razsežnosti "pričevanja filma", ki obsegajo "... vtis o resnobi in milini negotovega sveta, ki ga je včasih lahko deležen zavzet pogled: v trenutku ko realno zadobi navzočnost s pomočjo metode in srečnega naključja".⁶ Kajti v (za)ključni premisi desetih paragrafov, ki jih je iranski cineast na festivalski premieri v Cannesu priobčil v popotnico svojemu zaenkrat najradikalnejšemu filmskemu podvigu, jasno

SKRIVNOSTNA REKA

odzvanja odjek navedenega Nancyjevega postulata: "V vseh mojih filmih so posnetki, kjer emocionalni vpliv seže onstran režije, jo prevlada, in emocija postane močnejša kot film sam. /.../ To so posnetki, za katere nočem trditi, da sem jih ustvaril. Zaslužijo si kaj boljšega. Bil sem jih sposoben izzvati in jih dojeti v pravem trenutku. To je vse."⁷

Film leta:

- *Deset* (Ten), Abbas Kiarostami

Ostali filmski vrhunci:

- *Dogville*, Lars von Trier
- *Peterka, leto odločitve*, Vlado Škafar
- *Shara* (Sharasoju), Naomi Kawase
- *Vrnitev* (Vozvračenje), Andrej Zvjagincev

Opombe:

1. L. Mulvey, "Afterword"; v: *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*, ur. R. Tapper, I.B. Tauris Publishers, London, New York, 2002, str. 254–261; str. 261.
2. A. Farahmand, "Perspectives on Recent (International Acclaim for) Iranian Cinema"; v: *Ibid.*, str. 86–108; str. 99.
3. "Kiarostami podobe in znake vsepovsod nadomešča s pogledom. Ali natančneje: pravzaprav ne 'nadomešča' ničesar v toliko, v kolikor podob in znakov ne izganja, temveč jih mobilizira, usmerja proti pogledu, pogled pa proti realnemu. Pogled: preciznost v kadriranju, v senzibilnosti filmskega materiala, v osvetlitvi – letni čas, obdobje dneva, avto, ujet v prežo objektivna (skratka, nič drugega kot film ..., toda, rečeno drugače: film, ki je intenziviran, gnan od znotraj proti bistvu, ki ga v veliki meri oddaljuje od reprezentacije in usmerja v prezenco; in 'reprezentacija' tako razkriva svoje dejansko delovanje)." J.-L. Nancy, *The Evidence of Film: Abbas Kiarostami*, Yves Gevaert Publisher, Bruxelles, 2001, str. 30.
4. Po njenem prepričanju je celo Kiarostamijevo "izogibanje" interierjem tesno povezano z načeli islama, ki prepovedujejo javno upodabljanje ženske brez chadorja ali kakšnega drugega islamskega pokrivala. V očeh tujca bi namreč – docela nerealistično – prikazovanje žensk, zakritih tudi v zasebnem življenju v krogu najbližjih, zgolj potencialno "Zahodnjakovo" – nemalokrat povsem neupravičeno oziroma površinsko – pojmovanje represivnosti, rigidnosti in fundamentalističnosti iranskih pravil obnašanja. Podrobneje glej: M. Saeed-Vafa, "Abbas Kiarostami"; v: M. Saeed-Vafa, J. Rosenbaum, *Abbas Kiarostami*, Univ. of Illinois Press, Urbana, Chicago, 2003 str. 45–78.
5. A. Kiarostami, "Statement on 10"; v: *Ibid.*, str. 124–125; str. 124.
6. J.-L. Nancy, *Ibid.*, str. 56.
7. A. Kiarostami, *Ibid.*, str. 125.

mateja valentinčič

Skrivnostna reka je grozljiv film. *Das Unheimliche*. Freud ga je definiral kot tisto vrsto grozljivega, ki nas vodi nazaj k dobro znanemu in domačemu, medtem ko je Schelling v *Filozofiji mitologije* navrgel, da *Unheimlich* imenujemo vse tisto, kar bi moralo ostati skrito, skrivno, latentno in je prišlo na dan. V *Skrivnostni reki* na dan ne prihajajo skrivnosti, saj je tista, na kateri temelji celotna zgodba, razkrita že na samem začetku filma. Pripoved je namreč strukturirana okrog dogodka, ki se je zgodil v preteklosti in je usodno zaznamoval življenja treh prijateljev iz otroštva. Clint Eastwood je po romanu žanrskega pisca Denisa Lehanea in po predlogi Briana Helgelanda, ki je med drugim oscenaril tudi *L.A. zaupno* (*L.A. Confidential*, 1998, Curtis Hanson), enega bolj intrigantnih sodobnih *noir* filmov, posnel zelo mračno, tesnobe in nelagodja polno dramo, nekakšnega žanrskega križanca med črno kriminalko in ponotranjenim, sofisticiranim trilerjem, ki skozi klasični *whodunit*, policijsko preiskavo, govori predvsem o mehanizmu neke izvorne, nepresežene travme in njenem dolgotrajnem, pogubnem učinku na medčloveške odnose. *Mystic River* Bostončani ljubkovalno pravijo svoji reki Charles, medtem ko je dobesedni slovenski prevod lastnega imena v naslovu filma precej ustrezna metafora za zgodbo, ki jo pripoveduje. Če je starogrški filozof Heraklit zapisal, da dvakrat ne moreš stopiti v isto reko, da se torej vse nepovratno spreminja, pa *Skrivnostna reka* nasprotno dokazuje, da lahko spreminjajoči se tok življenja včasih obvladujejo nedoumljive silnice, ki so toliko bolj mogočne, kolikor so nezavedne. V tem smislu je zadnji, že štiriindvajseti Eastwoodov film presenetljivo freudovski. Seksualne narave je seveda tudi travma, ki kot odprta Pandorina skrinjica meče senco na življenja treh protagonistov *Skrivnostne reke* – najbolj usodno na Davea, ki sta ga pred dvajsetimi leti sredi otroške igre odveklela in tri dni spolno zlorabljal pedofila, a nič manj globoko na Jimmyja in Seana, priči ugrabitve, ki sta do prijatelja, čigar ime je za razliko od njunih ostalo zgolj napol izpisano v cementu na cestnem tlaku, od takrat čutila drugače, bolj nelagodno ... Dave je kot "damaged goods" v življenju postal zguba, Jimmy reformirani mali kriminallec in lastnik lokalne špecerije, Sean pa – kaj bi drugega – policaj, kriminalistični preiskovalec. Njihove poti se še enkrat prekrizajo, ko v bližnjem parku najdejo brutalno umorjeno Jimmyjevo najstniško hči iz prvega