

Nemi kronist neke odsotnosti O filmskem opusu Elie Suleimana

Špela Barlič



ELIA SULEIMAN JE ZAGOTOVO NAJBOLJ NENAVADEN, PRODOREN IN NA ZAHODU DALEČ NAJBOLJ PRILJUBLJEN FILMSKI GLAS PALESTINSKE DIASPORE. MEDTEM KO POSKUŠA VEČINA PALESTINSKIH FILMARJEV JAVNOST ČIM BOLJ NATANČNO SEZNANITI S PODROBNOSTMI IZRAELSKO-PALESTINSKEGA KONFLIKTA IN MOČ FILMSKEGA MEDIJA IZRABLJA ZA TO, DA V SVET POŠILJA ČIM BOLJ NAZORNE PODOBE IZRAELSKEGA NASILJA IN REPRESIJE, ELIA SULEIMAN ZBIRA OKRUŠKE VSAKDANA, KI ZNAJO O TEM, KAJ POMENI BITI PALESTINEC, V RESNICI PVEDO VELIKO VEČ.

Prav brutalne podobe so po njegovem mnenju tiste, ki bolečino zatiranih najbolj grobo banalizirajo, zato se je namesto za snemanje dokumentarcev ali velikih realističnih dram odločil za mehkejši, bolj poetičen in igriv pristop k težki tematiki. Celovečerno minutažo je raje izkoristil za poetiziranje malih dogodkov palestinskega vsakdana, na krivice, trpljenje in psihološko okupacijo palestinskega naroda pa je le namignil in prepustil gledalcem, da podobo razširijo s pomočjo lastne imaginacije. Suleimana ne zanimajo velike zgodbe, ampak korozivni učinek politične nestabilnosti na družbeni red, intimo in vsakdanje življenje palestinskega človeka, atmosfera brezizhodnosti, absurdna pozicija brezimnega pozameznika, ki je ujetnik na lastnem domu. Vseskozi ostaja na ravni osebne izpovedi, izpovedi nekoga, ki nima ambicije postati glasnik in odrešenik zatiranega ljudstva, a kljub temu ne more ostati indiferenten do nasilja, ki mu je to ljudstvo vsak dan izpostavljeno.

Filmi, ki so v času, ko se je Suleiman loteval svojih prvih filmskih poskusov, obravnavali Palestino in palestinsko vprašanje, so poskušali s holivudsko naracijo, polno plehkkih stereotipov, Palestinec pokroviteljsko »humanizirati«. Suleimanu se je njihov pozitivni rasizem uprl do te mere, da ga je minila volja do klasične narativne strukture, zato sta se že v dokumentarcu *Uvod v konec prerekanja* (Introduction to the End of an Argument, 1990) skupaj s kanadsko-libanonskim video umetnikom Jayceom Salloumom lotila eksperimentalne dekonstrukcije zahodnjaške podobe Arabca. Nabrala sta najbolj reprezentančne holivudske, evropske in izraelske medijske reprezentacije Palestine in arabskega sveta nasploh ter jih prešila v kratko, zgoščeno, hiperkinetično sestavljanjo, ki ni potrebovala dodatnega komentarja. Podoba je razpadla sama od sebe in razkrila svoje ideološke temelje.

Ko je bila reprezentacija Palestinca enkrat razkosana, je bilo seveda treba sestaviti novo in Suleiman je zanjo iznašel čisto svoj filmski jezik. V nasprotju s prevladujočo tradicijo političnega filma, ki ponavadi stremi k čim večji jasnosti in demonstrativnosti, se je odločil za simbolizem, metaforiko, pomensko platenje, humor, ironijo in, lahko bi celo rekli, poezijo. Prednost pred velikimi zgodbami je dal opazovanju vsakdanjega življenja Palestinec na okupiranih ozemljih. Njegovi filmi so zbirniki drobnih, pogosto trivialnih pripetljajev, iz katerih s precizno

režijsko intervencijo, ki še najbolj spominja na avtorska dela starih mojstrov situacijske komike, kot sta Jacques Tati in Buster Keaton, oblikuje gege, štoše, satirične komentarje na račun zagonente eksistencialne situacije, v kateri se v lastnem soku pacajo izraelski Palestinci.

V *Kroniki izginotja* (Chronicle of a Disappearance, 1996) je med sabo ohlapno zvezal serijo komičnih skic, nekakšnih antidogodkov, ki skozi prikaz najbolj banalnih, pogosto ponavljajočih se vsakdanjih pripetljajev z dobro mero obešenjaškega humorja zajamejo vso absurdnost palestinske eksistence. Pomena ni ustvaril z zgodbo, ampak ga je položil v strukturo, v položaj kamere, v interakcijo med podobo in glasbo. V podobnem slogu, le za odtenek manj shematično, zato pa z več simbolike in stilističnega platenja, pripoveduje tudi v *Božjem posredovanju* (Divine Intervention, 2002), medtem ko je *Čas, ki ostaja* (The Time That Remains, 2009), zadnji film triptiha, ki je postal znan pod imenom *Palestinska trilogija*, najbolj gostobeseden in narativen od vseh in edini, ki zapusti sedanost, da bi raziskal zgodovino države Izrael od leta 1948 do današnjih dni. In ker je Suleimanova filmska govorica fragmentarna in razpršena, ne bo narobe, če se skozi nekaj njenih oprimkov sprehodimo brez jasne smeri. Če poskuša Suleiman izrisati mentalni zemljevid dežele, ki je ni, lahko mi poskusimo identificirati nekaj postojank, ki v njegovih filmih vedno so:

E. S.: Suleimanov filmski alter ego, njegov diegetični delegat. Človek sključenih ramen, mlahavih okončin in praznega pogleda. Utrujen in brezbrizen. Popolnoma neekspresiven. Prazen kot preluknjana žoga stoji oziroma, bolje rečeno, visi, binglja nekje ob strani, brez prave prezence, brez vsebine, brez mnenja. Tisti, ki gleda, občuti, doživlja, srka, reflektira in na koncu iztisne na filmski trak. Nemi opazovalec brez emocije in brez komentarja, prazno mesto, ki gledalca opozarja, da mora pomen iz videnega izluščiti sam. Film pač ni učna ura antropologije, geografije ali zgodovine. Film je čutno utelešenje ideje, kalejdoskop podob, ki jih vsak gledalec sam sestavi v koherentno sliko. Resnica ni tisto, kar vidite na platnu, ampak tisto, kar se do vas pretihotapi mimo povedanega, iz vrzeli med podobami, iz rezov med kadri, iz premolkov med besedami. Nikar ne pričakujte, da boste ob tem deležni kakšnega posebnega spoznanja, morda pa

BOŽJE POSREDOVANJE



KRONIKA IZGINOTJA



KRONIKA IZGINOTJA



KRONIKA IZGINOTJA

boste domov nesli pristen, originalen imaginarni spominek palestinske izkušnje.

Prisotnost skozi odsotnost: Obstaja v tem trenutku kaj, kar (nadmoderne pepita »arafatke« gor ali dol) identiteto Palestinca definira bolj precizno kot njegova odsotnost, njegov pravni neobstoj, izbrisanost, javno zanikanje? Kako torej bolje na platno sintetizirati izkušnjo palestinske diaspore, absurdno občutenje hkratne prisotnosti in odsotnosti, kot prav skozi nizanje negativnih kategorij? Suleimanov pripovedni slog najbolj zaznamujejo prav različne vrste odsotnosti: odsotnost linearne zgodbe, skopost besed, umanjkanje »velikih« dogodkov in dramatičnih obratov, nepodleganje skušnjavi plasiranja direktnih političnih komentarjev in agresivnega posiljevanja z mučeniškimi prizori zatiranega ljudstva. Vzorčna filmska podoba tega avtorskega postopka je prizor iz *Kronike izginotja*, v katerem dva izraelska policista vdreta v E. S.-jevo stanovanje. Čeprav jima E. S., odet v posvaljkano pižamo in copate sledi med racijo po svojem stanovanju, je videti, kot da ga policista sploh ne opazita. Medtem eden izmed njiju v *walkie-talkie* našteva, kaj vidita v stanovanju. Šele čisto na dnu seznama, nekje za japonskim zvezkom, sliko s tulipani in najlonskimi zavesami, se najde prostor za postavko »moški v pižami«. Hierarhija prioritet je jasna: za Izraelca je Palestinec prisoten le skozi njegov predmetni svet – dokaz njegovega obstoja, ki ga ni mogoče zanikati.

Ta Suleimanova lucidna satirična vinjeta najde svoj zgovorno ciničen realni odsev v znanem zapletu z nominacijo za oskarja. Ko so Palestinci poskusili kandidirati *Božje posredovanje* za tujejezičnega oskarja, je ameriška akademija kandidaturu zavrnila z obrazložitvijo, da Palestina ni mednarodno in pravno priznana država in kot taka pravzaprav ne obstaja, zato se film, ki se razglaša za palestinskega, ne more potegovati za zlato kipec. Ameriška drža je seveda popolnoma identična izraelski uradni politiki in če Palestina ne obstaja, potem tudi ne obstaja izraelski Palestinec. Nič čudnega torej, da se Suleimanov zadnji film ukvarja prav s tem prisotnim odsotnežem. Čas, ki ostaja Suleiman podnaslovi s »*Chronicle of a Present Absentee*«, pri čemer je »present absentee« formaliziran termin za Palestinca, ki je med arabsko-izraelsko vojno leta 1948 zapustil svoj dom, a ostal na območju, ki je kasneje postalo del države Izrael. To so nekakšni palestinski »izbrisani«, ki se jim ni dovoljeno vrniti domov, čeprav lahko lastništvo svojih domov nedvoumno dokažejo, in ne glede na to, ali so bili z njih pregnani nasilno ali pa so odšli prostovoljno. Ti »domači begunci« so hkrati prisotni in odsotni, drobne motnje na izraelskih ulicah, zato zgodbo o njih najlažje poveš tako, da se čim manj trudiš povedati zgodbo.

Okrnjena komunikacija: V Suleimanovih filmih ljudje sila redko govorijo med sabo. Komunicirajo predvsem tako, da si na vrtove mečejo smeti in bombe ali da med smehljanjem sosedom skozi zobe iztiskajo psovke. Še najraje pa so tihi. V *Kroniki izginotja* direktno v kamero deklamirajo nekakšne enosmerne, vase obrnjene intervjuje, monologe, iz katerih

nikoli ne dobimo pomembnih, intervjuja vrednih informacij. Komunikacija je ali enosmerna ali silna ali pa je sploh ni.

Večna sedanost: Časovne elipse, sumničavost do linearnega načina pripovedovanja, repetitivnost prizorov in večno ponavljajoči se motiv avtorjeve vrnitve domov v Suleimanovih filmih ukrivljajo čas v nekakšno večno sedanost. Palestinska ozemeljska zagonetka se že celo večnost ne premakne nikamor. Če se že, potem regresira. Celo *Čas, ki ostaja*, kljub temu da se sprehodi skozi več časovnih obdobij, ki se raztezajo preko pol stoletja, ustvarja vtis časovne zanke. Dogodki se neprestano vračajo in se vrtinčijo v neskončno absurdno komedijo, kjer se kar naprej nekaj dogaja, a se nikoli zares nič ne zgodi. Toda Suleiman opozarja, da čas vseeno teče. Da se izteka in da ga ne ostaja več veliko. *Božje posredovanje* se zaključuje s prizorom, v katerem E. S. in njegova mama sedita na kavču in strmita v ekonom lonec, iz katerega nevarno sili para. Nekdo ga bo vendarle moral odstaviti z ognja.

Avtobiografskost: Ne le, da poskuša Suleiman v svojih filmih destilirati osebno izkušnjo palestinske identitete, ampak vanje vedno vključuje tudi avtobiografske elemente. Poleg tega, da pred kamero obvezno pošlje svojo fikcionalizirano persono, tudi v stranskih vlogah rad zasede svoje prijatelje in družinske člane ter jih postavi v njihov naravni milje, na realna prizorišča v okolici svojega doma. *Kronika izginotja* se delno odvija v stanovanju Elijev staršev, ki odigrata svoji vlogi tudi pred kamero, mama pa se pojavi tudi v *Božjem posredovanju*. *Čas, ki ostaja* pa je, na drugi strani, spisan kot delna avtobiografija, navdahnjena z dnevniki in pismi Suleimanovih staršev, ki tokrat v filmu dobita svoja igralska zastopnika. Žanrske meje se brišejo, krožnice se prekrivajo: zasebno vstopa v javno in dokumentarno vstopa v fikcijo.

Sveta dežela: Vse, kar je v dveh ključnih (in po naključju tudi zelo pomenljivih) mestih Suleimanove osebne geografije, v rojstnem Nazaretu in Jeruzalemu, kamor se je naselil po vrnitvi iz New Yorka, ostalo od Svete dežele, je zanikna prodajalna spominkov z imenom *Holyland*, pred katero v vetru škriplje stojalo z razglednicami in kjer E. S. rad poseda s prijatelji, kadi, trmasto molči in brezbrizno strmi v prazno. Svetost je že davno tega odtekla iz dežele, ki je postala ideološki poligon in svetovna politična atrakcija. Nič kaj poduhovljeno stanje stvari groteskno duhovito povzame grški pravoslavni duhovnik, ki ob pogledu na Galilejsko jezero in turiste, ki ga režejo s hrupnimi *jet-ski*ji, prezirljivo bruhne v kamero: »Tu naj bi Jezus hodil po vodi. Zdaj je to *gastronomska greznica, polna iztrebkov, dreka ameriških in nemških turistov, ki se bašejo s kitajsko hrano. Na površju jezera se ta drek sprijema v skorjo. Zdaj lahko vsak hodi po vodi in dela čudeže.*« Je torej kaj čudnega, če se v uvodni sekvenci *Božjega posredovanja* arabska mularija nameni zaklati božička, ki jih hinavsko podkupa z darili?

