

DOTIK REALNEGA

André Bazin je nekoč delil cineaste na tiste, ki verjamejo v realnost, in one, ki verjamejo v podobo (v podobo kot metaforo artičialnosti in moči reprezentacije) – in naj bo ta delitev s teoretskega vidika še tako problematična, pa jo je, vsaj kar zadeva letošnji Cannes, mogoče prevesti v razliko med vzhodnim in zahodnim filmom: vzhodni film (in zlasti sovjetski, ki še nikoli doslej ni bil tako močno zastopan na tem festivalu) je obseden z realnostjo, z »življenjem samim«, kajpada toliko bolj, kolikor bolj je ta realnost slaba, dobesedno neznosna in delirantna; tako je ta obsedenost z realnostjo v skrajni konsekvenci že na robu fantastičnega. V zahodnem (seveda predvsem ameriškem) filmu je realnost že fikcionalizirana, obstaja samo še v modelih in stereotipih filmske (kvazi)realnosti – odnos do realnosti je tako predvsem odnos do filma samega. In bolj ko je realnost že filmsko posredovana in skrepenela v stereotipih, bolj so – vsaj v najboljših filmih – navzoči poskusi, kako v podobi doseči »dotik realnega«, kako jo prignati do neke nemogoče točke, v kateri postane sama podoba neznosna, kot da bi reprezentacija skušala seči ven iz sebe, proti temu, kar ji uhaja oziroma je iz nje izpadlo.

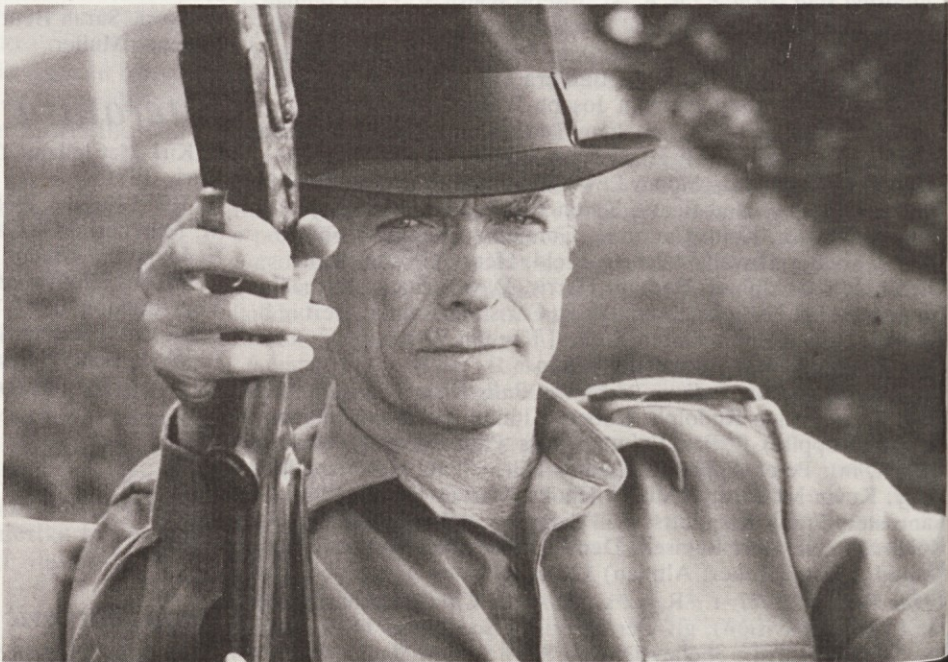
Seveda je treba pričeti s filmom, ki v najčistejši obliki, takorekoč na klasičen način zastavi to vprašanje realnosti v filmu. To je **Beli lovec, črno srce (White Hunter, Black Heart)** Clint Eastwooda. Sam Eastwood igra režiserja Wilsona, ki ni nihče drug kot John Huston – scenarij Petra Viertelja namreč temelji na njegovi knjigi (1953), v kateri je popisal, kako je spremljal John Hustona v Afriko, da bi delal z njim na scenariju za **Afriško kraljico** –, in ta John Wilson hoče pred snemanjem filma v Afriki ubiti slona: ko bi moral delati film, ko ga ekipa že čaka na terenu, zbeži na lov na slona; namesto da bi bil okupiran s filmom, je torej obseden s tem lovom. Ali beži pred filmom? Se boji snemati film zunaj hollywoodskega studia, v realnem okolju drugega sveta, celega kontinenta? Je nevzdržno to ujemanje kraja snemanja in kraja fikcije? In če je nevzdržno, mar ni zato, ker to ujemanje ne vzdrži, ker je v filmu realnost, naj bo še tako »prava«, nujno derealizirana, fikcionalizirana? Cineast, ki mu pri filmu gre za »vtis realnosti«, se boji te filmske derealizacije, filmske »usmrtnice« realnosti. Pred filmom zbeži v realnost. Toda ta realnost ni toliko zatočišče pred fikcijo kot je njen predpogoj: beg v realnost je beg v bazinovsko tveganje, kjer se morata človek in zver soočiti v istem kadru, torej brez goljufivega montažnega reza. To pomeni, da ni dovolj, če se film, ki se dogaja v Afriki tudi snema v Afriki. Da bi se film lahko dogajal in snemal v Afriki, mora obstajati najprej ta kader smrtno nevarnosti, kjer si lovec in zver stojita nasproti iz oči v oči, nujno brez igre kader/protikader, ki bi prevajala prevaro: samo ta dvojna smrtna nevarnost, ki grozi tako lovcu kot slonu, je jamstvo realnega, če je prikazana v enem in istem kadru. To jamstvo realnega je hkrati vrhovni trenu-

tek suspenza: bo lovec ustrelil zver, bo slon napadel lovca? Ne zgodi se nič od tega, ampak nekaj tretjega. Če bi slon napadel lovca, bi ne bilo več režiserja, če pa bi lovec-režiser ustrelil slona, bi s tem v realnosti potrdil temeljno gesto filma, ki izniči realnost. Da bi režiser v Afriki lahko snemal film, ki se dogaja v Afriki, se mora žrtvovati Afrika sama: črnc, ki je spremljal Wilsona na lovu, se slonu vrže pred okle in s tem razreši oni suspenzni trenutek. Za film, ki se snema in dogaja v Afriki, mora torej Afrika vsaj malo umreti; ta smrt, to truplo je tisto, ki omogoči cineastovo vrnitev na kraj snemanja, kjer lahko izreče besedo vzpostavitev filmskega veselja: **action!** Todaj tej besedi ne sledi svetloba, ne pojavi se nobena podoba filma, ki se snema, ampak zatemnitev. To je zatemnitev kot trenutek, v katerem svet potone v mrak filma, v katerem je posrkan v črno škatlo magije. To je potemtakem film o možnosti filma, nikakor pa ne o snemanju **Afriške kraljice**: in če se tu pojavita igralca, ki spominjata na Katherine Hepburn in H. Bogarta, sta to le zanemarljiva figuranta, ki ti zvezdi odrineta na obrobje in osmešita.

S sovjetskim filmom **Otrpni, umri in oživi (Zamri, oumi, voskresni)** Vitalija Kanevskega in angleškim (ki se dogaja v ZDA) **Odbijajoča koža (Reflecting Skin)** Philipa Ridleya se da lepo ponazoriti omenjeno razliko med vzhodnim in zahodnim filmom. – **Odbijajoča koža** se odpre z idilično, domala rajsko podobo žitnega polja (v soncu, kajpada) in z igro otrok, toda ta igra že prinese tisto, kar bo to mirno in neomadeževano podbo zasenčilo z grozo. Otroci (trije fanti) izvedejo krut gag z žabo: napihnejo ji trebuh in jo položijo na pot, po kateri prihaja svetlolasa in v belo oblečena ženska; ta se skloni k žabi, tedaj pa eden izmed fantov, Seth, ustrelj s fračo, zadene žabo v trebuh, ki počni in s krvjo poškropi ženski obraz. Ta obraz s čudno gladko kožo, ki prikriva sta-

rost, bo nato v Sethovi fantazmi identificiran z obrazom vampirke, ki jo je videl na naslovnici očetovega pogrošnega romana. Od te identifikacije naprej (pri čemer je ta na samem živeča Angležinja mrliskega videza, za katero Seth verjame, da je vampirka, samo prenešana podoba njegove histerične matere) se torej ta čudovit svet sprevrže v otroško sanjsko moro, navadne poljske poti postanejo tuneli groze, hiše se naselijo s pošastmi (tj. odraslimi kot pošastmi v otroških očeh) in okoli njih ležijo trupla. Seth se prebudi iz te sanjske more, ko zadene ob realno, tj. truplo te ženske, za katero je verjel, da je vampirka. Nobeno drugo truplo – ne očetovo, ne bratovo, ne trupli njegovih prijateljev – ni imelo te teže realnega: ta trupla (z izjemo očetovega, ki se je sam zažgal na bencinski črpalki) so bila na neki način žrtvovana, Seth jih je žrtvoval svoji fantazmi o vampirski ženski, z njimi je hranil svojo fantazmo, svoje verovanje, ki je bilo močnejše od pričevanja čutov, saj je videl, da je njegovega prijatelja odpeljal črn avto s sumljivimi, boleznimi tipi. Šele ko je v ta avto stopila ona ženska in se vrnila kot truplo, se je to verovanje sesulo, in Seth lahko samo zatuli proti luni, prepuščen svoji zmoti in krivdi.

Tudi v **Otrpni, umri in oživi** se na koncu vrne truplo, dekliško truplo, ki pa ne vdre kot realno, čeprav mati ponori in okoli njega gola poskakuje na metli. Kot realno učinkujejo režiserjeve besede v offu, ki pozivajo žensko, naj odvrže metlo, in naročajo snemalcu, naj neha snemati. Te besede niso realno kot razkrivanje filmske iluzije, ampak dobesedno kot konec filma, ki ravno ni ponujal nobene iluzije ali, točneje, ki je v realnosti utopil sleherno iluzijo. In kaj je tu realnost? To ni le ta umazan in smrdljiv sibirski kraj pregnanstva (za politične zapornike) in taborišča (za japonske vojne ujetnike – film se dogaja l. 1947), kjer vlada skrajna beda, vsakdanja grobost in norost,



CANNES '90

TRIJJE VELIKI: GODARD, OLIVEIRA, KUROSAWA

marveč je to predvsem situacija popolne zavrnjenosti in brezizhodnosti, ki jo ta kraj predstavlja – torej realnost, ki s svojo depresivno navzočnostjo in vztrajnostjo poneumlja in ne dopušča ničesar drugega, ki je na noben način ni mogoče predrugačiti: ta realnost je sama svoja lastna groza. Pa vendar je hkrati tudi nostalgčna, in to zaradi otroškega pogleda, ki sredi najslabšega odkriva smešne trenutke. To so trenutki, ki jih pobič Valerka ustvari sam s svojo navihnostjo (tudi on uporabi fračo, s katero – v prav keatonovskem gagu – zadene tovarni

vlak, ki izziri) in navezanostjo (ki pa ni brez nagajivosti in celo ne zmerjanja) na resno tatarsko deklico. Fant mora nazadnje bežati, najprej pred policijo, nato pred lopovi, s katerimi se spajdaši, vendar je to bežanje v krogu, beg, ki se ne more otresti zaklete realnosti tega zavrženega kraja in ki je kot potrditev svojega praznega upanja terjal žrtev (smrt, uboj tatarske deklice, ki se pripeti na dovolj eliptičen način).

Taksi blues Pavla Lungina (sovjetsko-francoska koprodukcija) predstavi Moskvo, kakršne v filmu še ni bilo videti: to je mesto

komunistične znanstvene fantastike (s komunistično ikonografijo na ogromnih neonskih panojih) in hkrati obuopno realistično mesto s širokimi in pustimi ulicami, mrzlim nebom ter črnim trgom, ki deluje v zanikrnih luknjah. To je tudi kraj srečanja predstavnikov dveh vrst podzemlja, umetniškega in vsakdanjega, tistega, ki je globoko v realnosti, ki le-to pozna do dna: zastopnik prvega je saksofonist, ki ga igra »najstarejši ruski rocker« Pjotr Mamonov (vodja skupine Zvuki Mu), in zastopnik drugega, taksist (Pjotr Zajčenko): taksist je »ruska duša«, grob, stvar in emocionalen tip, ki nenehno telovadi in dviga uteži, kot da bi se pripravljaj na kakšno vojno; saksofonist je pijanec, zviti in zloben, toda odlično igra saksofon (v resnici ga igra imeniten jazzist Vladimir Čekasin). Neke pijanske noči ostane taksistu dolžan denar, taksist ga poišče in mu zapleni saksofon, ki ga hoče prodati na črnem trgu, vendar je presenečen nad visoko ceno, ki mu jo ponujajo, in ga ne proda, pač pa gre spet iskat saksofonista; najde ga totalno pijanega, ga odpelje k sebi domov, kjer mu saksofonist, ki se takoj zjutraj napije kolonjske vode, uniči kopalnico; saksofonistov dolg se je še povečal in taksist sklene, naj mu ga odplača s suženjskim delom. To postane razmerje, v katerem saksofonist in taksist ne marata drug drugega in hkrati ne moreta drug brez drugega: taksist poskuša saksofonista, ki predstavlja zanj »golo uživanje«, prevzgojiti, ga postaviti v okvir, ki je zanj realnost, toda saksofonist ostaja zanj nedosegljivi in osovraženi. Drugi, ki se ima za boga in doseže tisto, o čemer navadni Rus lahko samo sanja – gre v Ameriko in tam uspe, hkrati pa je sam manjkav, zaprečen, saj ne more shajati brez tega »vsakdanjega fašizma«, nepredvidljive in zaslužnjoče ruske duše. Prav kot odtrgan od realnosti predstavlja saksofonist realno, tisto realno, ki se upira, ki se ne pusti ujeti v simbolni red »prevzgoje« v navadnega sovjetskega državljana, in hkrati realno, ki se vrača (saksofonist se vrača k taksistu, vrne se iz Amerike), ki torej obstaja le prek te »ruske duše«, ki se (mu) ji upira.

V filmu Davida Lyncha **Divje pri srcu** (*Wild at Heart*) je edina realnost tista, ki so jo ustvarili razni žanri: tukaj jo sestavljajo koščki kriminalke, grozljivke, melodrame, komedije in erotičnega filma. Toda ta »žanrska« realnost je povsem desubstancializirana, kot taka je docela izpraznjena, obstaja samo še prek modelov in obrazcev, torej prek čiste forme, ki rabi za generiranje efektov in afektov. To je neke vrste film-vampir, ki je izpil kri drugim žanrom in kot tak čisto dobro živi. Protagonista sta Sailor Ripley (Nicolas Cage) in Lula Pace Fortune (Laura Dern, Bruceova hči), mlad ljubezenski par, proti kateremu se je zarotil ves, precej dementni svet ameriškega juga, začeni z Lulino zločinsko in pohotno materjo, ki ne dovoli te zveze in za njima pošlje najprej detektiva (Harry Dean Stanton), nato pa še morilce. Skratka, ta par je stalno na begu, nenehno ogrožen, toda ti, ki ga ogro-



FESTIVAL
CANNES '90

DOTIK REALNEGA

GLAS LUNE, REŽIJA FEDERICO FELLINI



žajo, niso navadna človeška bitja, to so prej monstumi, angeli zla ter popolni sprijenci in sprevrženci (npr. Isabella Rossellini kot Perdita, ki uživa le ob umoru), ki dejansko vzbujajo grozo in strah. Seveda so zato tudi fascinantni, kar je pravzaprav tudi zastavek tega filma, ki doseže realno prav v tem presežku zla in v prehajanju pozitivnega v svoje nasprotje: tako npr. Sailor ni le velik ljubimec in nosilec silne strasti, ampak tudi »tough guy«, oblečen v jopič iz kačje kože, grob in divji tip, ki se ne ustraši umora (z njegovim krvavim in krutim ubojem nekega črnca se film tudi prične): Lula ni le zvesta in strastna ljubica, ampak se vda tudi ob prvem dotiku zla (ko jo zapeljuje Willem Dafoe v vlogi »angela zla«); in končno so nekatere stvari, ki so najbolj strašne, hkrati tudi smešne, prav zato, ker so reducirane na čiste učinke, na nekakšno estetik grozljivosti. K le-tej veliko pripomore samo režijsko delo, točneje, ravnanje z zvočno in slikovno materialnostjo: to so ostri zvoki rock glasbe in zelo veliki plani goreče vžigalice, ki so abstrahirani od oseb in dogajanja ter postopoma napotujejo k flash backu, ki evocira gorečega Lulinega očeta; ogenj je najbrž »pravi« označevalec tega filma, kolikor se na eni strani pojavlja kot čisti vizualni učinek, na drugi pa napotuje k plamenom zločinskih in ljubezenskih strasti, ki podžigajo

dogajanje, podobno kot na koncu svetniški medaljon, ki se pojavi na nebu, navdihne Sailorja s pravilno odločitvijo, tj. s crescendo srečnega konca v Lulinem objemu. Fellinijevska blodna, krožna, nepovezana, kaotična naracija je v **Glasu Lune (La Voce della luna)** nemara prišla do svojega pojma: lahko bi namreč rekli, da je ta naracija »lunatična«, kolikor hkrati je in ni na »tleh«, lebdeča nad njimi, kolikor je njeno dogajanje hkrati realno in irealno, kot da bi bilo uzro iz daljave, toda iz katere stvari niso videti le pomanjšane, marveč povečane v svoji absurdnosti – iz daljave in v čudni svetlobi, ki ta svet popolnoma denaturalizira in »demundializira«.

Na začetku **Glasu Lune** je torej glas, neznan, skrivnosten, onstranski, akuzmatični glas Lune, nemogoči glas, ki se oglašja iz vodnjaka in kliče lunatičnega Iva Salvinija (Roberto Benigni). S te točke, tostranega kraja, brezna, onstranskega glasu se Salvini poda v onirični blodnjak (sprva sicer dolgočasen), v svet, ki hrupno in ponorelo maši in prikriva svojo praznino. To je docela desubstancializiran, »postmoderni« svet – pa čeprav zajet v nekem italijanskem provincialnem kraju –, ki sveti v luči televizijskega sonca, svet brezbrčnosti in pomembne nepomembnosti, vsakršne samoreklame, samovšečnosti in razburilive puščobe, ničeve

izjemnosti (čevelj Salvinijeve izvoljenke je prav vsaki ženski) ter mehaničnega ponavljanja (prizor v disku). Ta svet preiskujeta dva pogleda: nergaški, »kritizerski«, ironično-levičarski pogled upokojenega policijskega prefekta (Paolo Vilaggio), ki pa ni nič bolj nič manj »legitimen« kot vsi spektakli banalnosti, torej prav nič privilegiran; in lunatični Salvinijev pogled, ki ga vodi onstranski, ta nemogoči Lunin glas; ta je prav v svoji imaterialnosti košček realnega, ki se ga Salvini drži, mu prisluškuje, da bi ohranil svoj oddaljeni pogled oziroma da bi vzdržal v tem blodnjaku semnja ničevosti; ta glas je potemtakem označevalec »vesoljne« brezpomenskosti, praznine, prav kakor je votel vodnjak, iz katerega glas prihaja. In da je od Lune ostal samo glas, da je edino še glas kot nemogoče realno nosilec razsežnosti Drugosti v svetu, ki do neskončnosti množi svoje podobe in se v njih razblinja (manj ko ga je, mogočnejše so njegove podobe), da je res tako, priča dejstvo, da so v tem provincialnem kraju Luno že ujeli, jo zaprli v paviljon, razstavili in o tem naredili TV oddajo. Fellini je tako svojo averzijo do TV prignal do kraja, tj. do točke, ko ni več jasno, ali je Televizija Zemljin satelit ali pa je Zemlja Televizijin satelit.

ZDENKO VRDLOVEC