

# VAN GOGH

»Tako kot si tisti, ki govori resnico, lahko privoščijo odsotnost govorniške uglajenosti, zaradi česar ga prezirajo jezuiti, tako bo tudi umetnik, ki slika z izvorno energijo ekspresije, brez sleherne skrbi za skladnost lastnega sloga z akademskimi določili, slejkoprej obtožen, da ne zna slikati.«

Kar je Franco Rusolli izjavil za Van Gogha, dobesedno velja tudi za tehniko scenarista in režiserja Maurica Pialata. Pialat si s svojim medijem ne prizadeva režirati radikalno drugačne stvarnosti, pa tudi nobeni šoli slepo ne sledi; je eden tistih redkih avtorjev, katerih režijski izraz izhaja iz osebne filozofije in ne obratno. Je eden najzanimivejših evropskih režiserjev, četudi mu tega ugleda po krivici ne priznavajo. Je tvorec na videz enostavnega, celo prostodušnega, v resnici pa izjemno subtilnega stola, ki celo v kompleksno Bernanosovo besedilo uspe vgraditi svojevrstno nadčloveško utelešenje (**Pod satanovim soncem**). Naj kot zgled na filmu le redko videne transcendence navedem prizor, v katerem duhovnik svojo svetniško nesmrtnost ponudi v zameno za življenje pravkar preminulega dečka. Zlata palma (ki so ji na podelitvi leta 1987 žvižgali, saj je veljalo, da je bila »po ključu« dodeljena francoskemu avtorju) nas zato veseli predvsem kot dokaz, da je v Evropi film še mogoče imeti za umetnost - kolikor naj pač to po svoje pove tudi najpomembnejši evropski festival.

Pialat je razvil in v svoje delo vnesel čustveno nevsiljivo življenjskost, ki pa vendarle v nobenem pogledu ni dokumentaristična. Lepo jo je videti že v filmu **Najprej naredi maturo** (*Passe ton bac d'abord*, 1979), ki ga odlikuje izrazito jasna karakterizacija, brez slehernih vsiljivih socioloških ambicij, ki ponavadi zaznamujejo tovrstne produkte. Svojevrstni *tour de metier* Pialat doseže v enem najboljših filmov osemdesetih let, v **Policiji** (*Police*, 1985). Ta film je za policijski žanr tisto, kar je **Van Gogh** za ekranizirane slikarske biografije. Osupljivo živ(ahen) dialog filma **Policija** odpira možnost demistifikacije, ki ni sama sebi namen, temveč vselej služi preciznejšemu spoznanju. Prefinjenost Pialatovega sloga je povzeta v čustvenem delovanju, ki pa ni trenutno: do emocionalne katarze in »prepoznanj« vselej pride šele v retrospekciji. Vez med kriminalci in policaji v tem filmu ni v neposredni funkciji zapleta (pa naj gre za skupno avanturo, poceni rivalstvo, *buddy-buddy* humor, ravbarje in žandarje ali katerikoli drug kliše, ki vam ta hip pride na misel). Narobe, v filmu **Policija** inšpektorja (mimogrede, ena najboljših grobijanskih vlog Gerarda Depardieuja) in »njegove« zločince očitno brez slehernih melodramatskih občutij ali dra-

maturških zahtev vežeta isti smisel za humor in ista filozofija, oba pa izhajata iz njihovih podobnih življenjskih slogov. Zakaj imamo Pialatov film za »stvarno«? »Pialat vztraja na absolutni realnosti dogajanja, s čemer dopušča, da se nekaj neoprijemljivega priplazi v kader,« (Nigel Floyd). »Pialat se zelo dolgo mudi v prostoru nelagodne stvarnosti. Nihče drug svojih igralcev ne rine v tako nelagodno skrajnost,« (Chris Peachment). Vsa skrivnost je v tem, da je Pialat skrajno nekonformističen avtor. Pričenja tam, kjer se drugi ustavijo; razkrije tisto, čemur se drugi zaradi »dostojnosti« izogonejo z elipso. Od tod tudi nelagodje, ki ga Pialat vzbuja pri meščanskem občinstvu in kritiki. Primerjajmo, denimo, **Van Gogha** s Hustonovim filmom **Moulin Rouge** (biografski film o Toulouse-Lautrecu): kontrast nam kaj hitro razkrije tudi osnovo Pialatove koncepcije. **Moulin Rouge** svoje like in njihove geste mistificira na

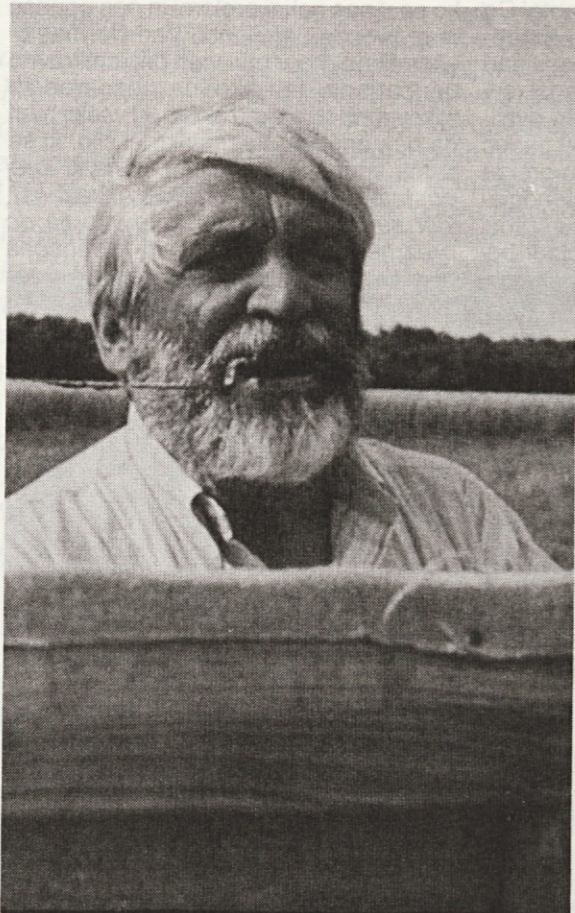
vsakem koraku. V njem je vse metafora: ko plesalke nastopajo v kabaretu *Moulin Rouge*, v resnici igrajo prizor z Lautrecovih platen; ko Lautrec zavrne žensko, ki ga občuduje, je to metafora njegove samoironije in osebne nesreče; ko na smrtni postelji izve, da so njegove slike prišle v Louvre, je to metafora slave in poklicnega uspeha. Vse to seveda še ne pomeni, da je film slab (tako kot ni slab Minnellijev film o Van Goghu **Sla po življenju**), temveč zgolj to, da avtor izrablja stereotipni pristop k življenju »nerazumljenega genija«. Pialatov **Van Gogh** je že na ravni scenarija popolnoma očiščen te ravni metaforike. To še zdaleč ne pomeni, da tudi v Van Goghovem življenju ni momentov, ki bi ne ponujali možnosti tovrstne mistifikacije. Narobe, cela vrsta jih je: poskus, da po očetovem zgledu postane pridigar rudarjem Borinaga; enako neuspešni poskus rešitve ženske z ulice (na las podoben

Lautrecovemu, ki je izrabljen v filmu **Moulin Rouge**); potovanja v Anglijo, Belgijo in Francijo; prijateljevanja z Bernardom, Seuratom, Signacom in končno Gauguinom (izrabljeno v **Sli po življenju**); razvratno življenje (nekoč je bil to plačan seks in zastoj pijača, danes pa je prej narobe); norost in samomor. Maurice Pialat se je raje odločil zgolj za namige na nekatere od teh možnosti: izbral je zadnjih sedemdeset dni Van Goghovega življenja, v katerih je slikar naslikal povprečno po eno platno na dan. Izrabil je edinole auro, ki spremlja samomorilce in ki njihovo nesrečo oznanja za bolj objektivno od nesreče drugih. Za razliko od Toulouse-Lautreca, ki je umrl ovenčan s slavo, Van Goghu v celem življenju ni uspelo organizirati niti ene skupinske ali samostojne razstave, prodal pa je eno samo sliko (*Rdeči vinograd*) - in to slikarki Ani Brook! Pialat se je odločil za nepričakovano doslednost (ki

pa je še kako logična glede na njegov avtorski *credo*) - in Van Gogha predstavil tako, kakor so ga poznali njegovi sodobniki. Četudi mu nekaj prijateljev priznava talent, Van Gogh z ničimer ne izstopa iz okolja. Celo dobršna mera njegovega talenta je postavljena pod vprašaj s preprostim dejstvom, da ne zmore živeti od svojega dela. Tudi njegov brat Theo ne razstavi ali vsaj pokaže njegovih platen - četudi bi kot trgovec s slikami to lahko storil. Van Gogh je skratka običajen človek, ki ga preganjata *dementia* in trpljenje, živi, ustvarja in umre pa neopažen od okolja. Prizor njegove tihe smrti, brez slehernih čustvenih izbruho, je v očitnem kontrastu z naslednjim prizorom, v katerem se okrog nepomembne poškodbe krčmarice dviguje veliko večji hrup in zaskrbljenost. Transcendence tovrstnega postopka izhaja iz grozljive verjetnosti, da sleherni čas skriva genije podobnih sposobnosti,

ki jih okolje na enak način zapostavlja, množica prikriva, bolj ambiciozni in vsiljivi pa odrivajo. Junak pričujočega filma navsezadnje ni zgolj Van Gogh, ki je (večinoma sestradan) živel med leti 1853 in 1890. To je tudi tisti drugi Van Gogh: konec njegove kariere sovпада s pričetkom modernega slikarstva (1880); njegov spominski muzej v Amsterdamu je večji celo od holandskega Narodnega muzeja (*Rijksmuseum*); njegovo sliko *Doktor Gasset* je sto let po smrti kupil neki japonski gospod Saito za 82,5 milijona dolarjev; na retrospektivni razstavi leta 1990 pa je dobil status narodnega junaka. Zato se resnična drama **Van Gogha** odvija na povsem drugi ravni od ravni zapleta: povzeta je v zgodbi o genialnosti in ne v suspenzu. Tako so se več kot čezmerno uresničila tudi vsa tista upanja, o katerih Van Gogh piše bratu Theu oktobra 1888: »Prišel bo dan, ko bo jasno, da vse to vendarle velja več od cene barve in mojega navsezadnje prav bornega življenja, ki ga v to vlagam.« Film **Van Gogh** govori natanko o tem kontrastu med življenjem in delom. Pialat je tudi sam slikar, ki je (za razliko od Van Gogha) imel že nekaj uspešnih razstav. Z demistificiranjem ne razbija mita o geniju, temveč ga naprej problematizira. Junaki filmov **Pod satanovim soncem** in **Van Gogh** so tako daleč od tega sveta in tako popolni v svojem približevanju idealu, da s svetom komunicirajo le še delno, z enim samim izbranim medijem, vsak le še s po enim od bližnjih, pa še ta jih ne razume najbolje (oče Donissan s svojim nadrejenim; Vincent z bratom Theom). Pialatov »naturalizem« je pravzaprav kristalno jasna karakterologija: v njegovih filmih ne nastopajo liki, temveč osebnosti. Njegova dramaturgija uprizarja junake kot osebnosti, usode le-teh pa kot posledico njihovih značajev (in ne božje volje: Pialat je ateist). Zato ne preseneča, da mnogi igralci sanjajo o vlogi v Pialatovem filmu: vedo, da jih bo avtor pripeljal vse do meja možnosti, ki se jih še sami ne zavedajo. Se dve poanti za konec: Kariera Maurica Pialata, ki je pri štiridesetih posnel svoj prvi film in ki je (četudi med najpomembnejšimi francoskimi režiserji) še danes sporen za mnoge v lastni deželi, je kot nalašč v poduk vsem morebitnim disidentom. Tu pa je še uteha vsem tistih, ki po zaslugi gospodarskega zloma Vzhodne Evrope ne morejo več živeti od lastnega dela: največjega pesnika XIX. stoletja je vzdrževala mati (Baudelaire je s književnostjo zaslužil vsega skupaj manj kot 15.000 frankov), največjega slikarja pa - brat!

MAURICE PIALAT  
MED SNEMANJEM FILMA **VAN GOGH**



JACQUES DUTRONC  
KOT VINCENT VAN GOGH

