

O REALNI SEDANJOSTI

Zdaj, ravno v tem trenutku, nekje med četrto in peto uro zjutraj, se v Parizu temnopoliti taksist obrne k dekletu, ki sedi na zadnjem sedežu in vpraša: »Povejte mi, kakšne barve je moja koža?« In dekleta odgovori: »Kaj me briga barva tvoje kože? Meni barve ne pomenijo ničesar. Jaz barve čutim.« — »Slišite moj glas, moj naglas,« odvrne voznik. »Povejte mi, od kod sem?« — »Ne vem,« začne dekleta, »iz Afrike, mogoče iz Kameruna... ne, Slonokoščena obala.« In taksist, mož iz Slonokoščene obale, osupne in obmolči.

Istočasno, mogoče malo pozneje, rimski taksist odkrije, da je njegova stranka, mož na zadnjem sedežu, duhovnik, ki naj bi ga prepeljal s Piazzе Quadratto do centra mesta, umrl. »Škofa sem ubil!« zakliče voznik. »Koliko dobiš za kaj takega? Zdaj bom pa res prišel v luknjo.« Ustavi, zvrže mrtveca iz avta, posadi ga na klop pri starem mestnem obzidju in mu zapre oči. Toda oči se vedno znova odpirajo, pa če se voznik še tako trudi. Preden jo pobriše proč, da bi tako v panični vnemi prikril mrliča, žrtvuje svoja sončna očala.

Malo pred tem se na križišču Lower East Side na Manhattnu srečata človek, ki mu je ime Helmut Grockenberger (prihaja iz Dresdna in je prvič v življenju za volanom taksija), ter človek, ki se imenuje Yo-Yo. Yo-Yo je ravno preklel vse taksiste, saj ga nihče v tem času noče odpeljati do Brooklyna. »Brookland?« vpraša nemški Američan. »Better you show me.« Ko se začne vožnja, je v New Yorku ura 22.07 in ne mineta niti dve minuti, ko Helmut in Yo-Yo zamenjata sedeže, saj taksist iz Dresdna ne zna uporabljati avtomatičnih prestav v avtomobilu. *I pay the fare, but I drive,* reče črnc. »Please, drive careful,« reče belec, »and don't tell.« »You didn't even turn the meter on,« opazi črnc. Potem se odpeljeta naprej v noč.

V Los Angelesu se je ta noč, ista noč, šele začela. V Helsinkih se ta noč, zdaj, tukaj, v tem trenutku, končuje. Pred svojo svetlo razsvetljeno vilo na Beverly Hills stoji v Los Angelesu ženska, ki sveta ne razume več. V Helsinkih sedi na dvorišču pred svojo temačno hišo moški, ki ne razume več svojega življenja. Zastrto in sivo jutro se prebujata, svita se.

In medtem ko se vse to dogaja, medtem ko so ženska v Los Angelesu, oba moška v New Yorku, slepo dekleta in temnopoliti moški v Parizu, duhovnik in njegov voznik v Rimu in potrži moški v Helsinkih na poti, v kinematografu mineta dve uri, ki sta se končali zdaj, ravno v tem trenutku: zdaj ali nikoli.

* * *

Od vseh pravljic je največja tista, v kateri so povzete vse druge pravljice, pravljice o času. V njej Šeherezada sultanu Šahriarju tisoč in eno noč pripoveduje zgodbe, da bi ta ne opazil, kako teče čas. Tisoč noči in še ena zraven. Potem je vseh tisoč noči takih, kot je tista ena noč, ena noč vsebuje istočasno vseh drugih tisoč. In smisel zgodbe je, da bi se ta ena noč nikoli ne končala. Oba, tako pripovedovalka kot poslušalec,

se skozi zgodbo iz časa izmuzneta v neskončnost.

Kot v pravljicah, je tudi v kinu čas sovražnik vseh zgodb. Film traja devetdeset ali stodvajset minut, ki pa se jih ne sme opaziti, saj bi drugače izgubile svojo sugestijo. Tudi iz te noči sta dva izhoda: en v realnost, drugi v spanje. Prvič tako, da se uniči realni čas, ki pritiska na obe strani. Čas takrat postane bogastvo, v katerem se lahko živi. Sanje so samo šibka metafora za to stanje, v katerem neverjetne stvari postanejo verjetne, za to neskončnost, ki lovi ravnotežje na konici igle.

Toda mehanični stroj, ki čas izniči, zato da bi ga na novo odkril, čas lahko tudi ohrani. Že prvi filmarji so odkrili, da lahko kamera dejanskost tako povzame kot z njo tudi manipulira. Tako je nastal gledališki čarobni film Georges Méliésa in film dejanskosti bratov Lumière. Louis in Auguste Lumière sta posnela prihod vlaka na postajo — in pustila, da vlak odpelje naprej na Luno. S temi podobami je kino razpadel na dva dela, dva elementarna principa: realnega in irealnega, na zapečaten in na razpršen čas.

Od takrat dalje obstajata v filmu dve resnici: ena, ki o dejanskosti laže, in druga, ki dejanskost povzame in ji pritrdi. Prva res-

nica je resnica sugestije: verjeli naj bi tistemu, kar vidimo, in pri tem pozabili na inscenirane trike in montažo. Po tem principu — če smo že pri tem, »podrediti se svetu« — dela večina hollywoodskih in evropskih komercialnih režiserjev. Uporabljajo mašinerijo, katere edini namen je proizvajanje podob, ki nadomeščajo resničnost. Nadomestki, ki fantazijo istočasno hromijo in vodijo, pa če pelje v še tako pošasten nesmisel.

Druga, zasmehovana, ogrožena in zaničevana resnica avtorskega filma je navzočnost (*): videli naj bi, kaj se dogaja in istočasno zavzeli distanco, ki nas od tega dogajanja loči. Sedanost v kinu je tako vedno zgolj sedanost minulega. Filmi sugestije to časovno razpoko zanikajo, filmi navzočnosti pokažejo nanjo. Ravno to, kako to razpoko naredijo vidno, iz navzočnosti dela sedanost. S tem, ko svojih podob ne razkosajo, ampak jih mirno razgrnejo, navzočnost dobi nazaj tisti čas, ki leži v njeni naravnosti do časa. Za film navzočnosti je kliše, farsa filma sugestije,

* Avtor se v tekstu igra z besedama *Gegenwart* (prevajano kot sedanost; lahko pa tudi vpričnost, navzočnost) in *Kino der Präsenz* (prevajano kot (film) navzočnost(i); lahko tudi prisotnost, pri prevajanju iz latinščine pa Nemci za besedo pogosto uporabljajo kar *Gegenwart*).

FOTO: WINONA RYDER IN GENA ROWLANDS V L. A. - EPIZODI FILMA NOČ NA ZEMLJI



z dolgočasno igranje s časom.

Tistih malo »režiserjev prihodnosti«, ki še vedno gojijo umetnost navzočega pripovedovanja — Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jim Jarmusch, Jacques Doillon, Wim Wenders, Aki Kaurismäki, Hou Hsiao-Hsien in še nekaj drugih — ravno oni so danes največji filmski konservativci. Od njih je odvisno, ali bomo čez nekaj let na filmskem platnu še vedno lahko gledali podobe, ali pa zgolj pavlovske drobce in stimulanse, na katere odreagiramo z naučenim refleksom. Zgolj sence torej, she-me v noči.

* * *

Night on Earth je Jarmuschev peti film: Noč na zemlji, *toute une nuit*. Noč, v kateri je čas nehal glasno curljati, a se še vedno tiho pretaka med kontinenti, morji, otoki, mesti. Noč zgodb, variacije, prekrivanja, istočasnost. Čisto povsem — noč.

Pet taksijev pelje skozi temo v petih epizodah filma na pet različnih mest. Njihovo gibanje kaže površne sledi na poti skozi mesto. Mesto jih zabriše in se zapre za njimi, tako kot zabriše sledi morje, po katerem so plule ladje. Kam peljejo? Na Beverly Hills, v Brooklyn, do Quai de l'Oise, proti Tiburtinu

in v delavsko predmestje Helsinkov. Štirje pridejo do cilja, eden, taksi z mrličem, ne pride nikamor. In Helmut Grockenberger (Armin Mueller-Stahl), Nemeč v New Yorku, na koncu poti do doma ne najde več. »New York, New York«, mrmra pred sabo, medtem ko brez cilja kroži po Brooklynu. »New York, New York.«

Vsakič, ko se konča ena od epizod v **Night on Earth**, se pet ur, ki kažejo različne čase v mestih, spet zasuče točno do minute nazaj. V Los Angelesu je ura 19.07, v New Yorku 22.07, v Parizu in Rimu 4.07 in v Helsinkih 5.07. Vsaka zgodba traja filmskih petintrideset minut, na platnu pa le dobrih dvajset. Preostale četrte ure ni nikakršno darilo avtorja. To je odgovor Jima Jarmuscha na vprašanje realnosti v filmu. Čas, ki ga vidimo, pravi Jarmusch, je zgolj smiselna podoba časa, ki dejansko mine. Vsaka zgodba je zgolj ena od naštetih, ki jih nikoli ne bomo doživeli. Takšne so vse zgodbe: otoki v noči.

In vendarle se med branjem filmskega projektorja in taksimetra zgodi nekaj, kar se ne bo zgodilo nikoli več. Corky (Winona Ryder) je v losangeleškem mraku odpeljala na letališče dva zakajena rockerja. Stoji pri terminalu, na mestu, kjer ni bila še nikoli. Victoria Snelling (Gena Rowlands) je ravno priletela z osebnim letalom. Niti dobro še ni prišla z letališča, ko že zavzorni njen prenosni telefon: prvi poslovni pogovor, prva nagla pojasnjevanja, prvi od številnih zmenkov. *Back in L. A.* Nenadoma obe ženski stojita druga pred drugo, elegantna poslovna ženska in zanemarjena, delavna taksistka. Obe istočasno spravita iz sebe: »Shit!« Potem se spogledata in Winona Ryder vpraša Geno Rowlands, ali potrebuje taksi. »Yes, sure. Are you a cab driver? Well, why not.«

Med vožnjo do Beverly Hillsa — mimo prodajal avtomobilov, bencinskih črpalk, restavracij, hotelov, odpadov, praznih pokraj — Corky Victorii pripoveduje o poklicu taksistke (*It's a cool job.*) in o tem, kaj bo nekoč postala (*A Mechanic.*). Victoria telefonira, nekaj mrmra v slušalko in ponudi presenetljivo stvar: »Can I ask you something? You know. I'm a casting agent ... You could be a movie star.« In Corky ponudbo odkloni. Postati filmska zvezda? V svojem življenju ima pač druge načrte. Victoria obstane pred svojo hišo na Beverly Hillsu in gleda za taksijem, ki počasi izginja v noč.

* * *

Na koncu filma, s katerim je postal Jim Jarmusch mednarodno znan — **Stranger than Paradise** —, se glavni junaki: Eva, Eddie in Willie ločijo na enak način. Willie se v Miami vrca na avion, ki leti v Budimpešto, ker misli, da je v njem Eva. Eva pa gre namesto na avion nazaj v motel in razmišlja o denarju, ki ga je z zamenjavo dobila od nekega prekupčevalca z drogo. Eddie, ki misli, da sta ga oba zapustila, pripelje avto, s katerim so prišli, nazaj v New York. Zmota, obotavljanje, napačen vlak, osamljenost — tako se konča pot v paradiz.

V filmih Jima Jarmuscha ni ravnih poti. Samo vijugaste smeri, ki se po naključju srečajo in potem spet ločijo, brez ciljne sledi v nesmiselnem svetu. Mesto srečanja je lahko zapor (kot v **Down By Law**), hotel (kot v **Mystery Train**) ali notranjščina taksija kot v **Night on Earth**. Povsod je pomembno le to, da ta prostor ne dopušča nobenih postankov, nobenega zavetja, samo begunski nemir na poti od tukaj do tja, od kjerkoli do nikamor. »Dom za klavrnih pet ur,« tako je Benn opisal mrtvaška taborišča. In takšna so vsa mesta, ki jih obišče Jarmuscheva kamera: železniške postaje, moteli, celice, prazne, zapuščene sobe. Ljudje, ki se tu ustavijo, poznajo sebe malo, druge še manj. Ostanje samo tako dolgo, dokler se jim ne pokaže kak nov izhod. In samo nekaj ur so prijatelji.

O tem kratkem času, o trenutku med 'priti bliže' in 'oditi dalj', med temi besedami pripoveduje svoje filme Jim Jarmusch. In ker so ti trenutki v kinodvorani najbolj dragoceni, se je Jarmusch odpovedal razpustitvi jih v sekvence *plan-kontraplan*, kot je to običajno pri ameriških filmih. Zato pokaže tistega, ki govori, in tistega, ki posluša, v eni sliki. Tako se vidi, da sta oba izgubljena v prostoru in času, tako kot so izgubljeni ljudje, ki jih nosi Luna; izgubljena v samem sebi.

V hollywoodski Ameriki je Jim Jarmusch Evropejec. V Evropi je poleg Akija Kaurismäkija zadnji neorealista. Pet epizod vsebuje male *homage* režiserjem, ki jih ceni: Johnu Cassavetesu, Martinu Scorseseju, Claire Denis, Felliniju in Kaurismäkiju. Robert Rosselini je svoje filme lahko delal zato, ker so govorili o ljudeh, ki nimajo domovine in je vseeno nočejo opustiti. Film navzočnosti bi bil reven brez Jima Jarmuscha, ameriškega prijatelja.

V zadnji zgodbi filma, taksist Aki (Matti Pellonpää) pelje skoz cele Helsinke domov tri moške. Eden je neznansko pijan. »Danes zjutraj,« pravita druga dva, »je tale človek, Mika, izgubil službo, svoj avto in svoj dom. Njegova hčerka je noseča in žena ga je postavila pred vrata.« — »Hočete slišati zgodbo, ki bi bila še bolj žalostna?« vpraša taksist moška. Potem jo pove. In za trenutek je bila zgodba o otroku, ki je prišel na svet pre zgodaj, da bi znal živeti, najbolj žalostna zgodba te noči. Potem trije moški izstopijo, taksi odpelje, zapiti Mika pa odčepi pred svojo hišo v snegu. Dani se. Dva sosedata prideta mimo in ga sočutno pozdravita. Zdaj, v tem trenutku, je najbolj osamljen človek na svetu. Ura obstane. Kmalu bo svetlo.

»Zmorem vse, kar zmoreš ti,« pravi slepo dekleta. »Samo slepa sem. Slišim glasbo, čutim glasbo. Celó v kino grem. Včasih film čutim.«

ANDREAS KILB