

# DRUGOST MEHIKE V NJENI RAZSVETLJENI PODOBI: FILMI CARLOSA REYGADASA

SEDEMINTRIDESETLETNI REŽISER, NEKDANJI ŠTUDENT PRAVA, SE ŽE S SVOJIM PRVENCEM POVZDIGNE V ENEGA NAJBOLJ REFERENČNIH REŽISERJEV NOVE GENERACIJE. VSI, KI BI RADI UBRALI DRUG RITEM IN ISKALI V FILMU DRUG SMISEL, SE PO MALEM NAVDIHUJEJO PRI NJEM ALI Z NJIM IDENTIFICIRAJO. TISTO, KAR SO BILI NJEMU TARKOVSKI, DREYER, HERZOG, JE ZDAJ POSTAL ON SAM.

SABINA ĐOGIĆ

**M**arec je in festival neodvisnega filma v Buenos Airesu (Bafici), ko mu prvič sežem v roko. Tik pred neuradno projekcijo komaj dokončanega filma *Liverpool* (2008, Lisandro Alonso) njegovega argentinskega filmskega brata, ko se v majici Sarajevskega filmskega festivala neopazno potika naokoli. Če mu ne bi ravno pred tem mednarodno združenje filmskih kritikov FIPRESCI podelilo priznanje za film *Tiha svetloba* (Stellet licht, 2007), ga verjetno sploh ne bi prepoznala. Lahko rečem, da je neopazen, vse dokler ne spregovori.

S svojim rezkim glasom in fizično drugačen od stereotipiziranega Mehičana iz nanizank in filmov pooseblja drugačen film od tistega, ki ga ustvarjajo njegovi vrstniki, med njimi najbolj opazna Alejandro González Iñárritu (*Pasja ljubezen* [Amores perros, 2000], *21 gramov* [21 Grams, 2003], *Babilon* [Babel, 2006]) in Alfonso Cuarón (*Jaz pa tebi mamó* [Y tu mamá también, 2001]). Da se je Mehika vrnila v središče filmske pozornosti, gre verjetno zasluga prav njima. Mehiko prikazujeta takšno, kot jo imamo najrajši (dokler seveda tam ne živimo in nas od nje loči zid): z mešanico zapeljivosti, strasti in violentnosti. S tem sta ji vrnila identiteto, saj je ravno z njima znova vzljubila domači film (in samo sebe), kar je navsezadnje pripomoglo k oživitvi lastne filmske produkcije, na katero že leta ni bil pozoren nihče. Vse dokler ni na veliko platno vstopil Gael García Bernal, protagonist novega mehiškega filma, obdarjen z vsemi atributi za komercialno uspešen film.

V kontekst vzpona t. i. novega mehiškega filma se Reygadas rodi kot njegova deviacija. Povsem nezavedno, saj je, kot pravi sam, svoj prvi film snemal v

prepričanju, da gre za komercialno delo. Iz nezavedanja lastne umeščenosti ali neprepoznavnosti se je po nekaj kratkih filmih, posnetih v Evropi, lotil celovečerca *Japonska* (Japón, 2002). Brez uporabe stereotipov južnjaštva in Gaela Garcíe Bernala ter ob pomoči evropskega denarja in Mantaraya Productions, ki so mu zvesti še danes. V vlogi producenta, scenarista, režiserja in še koga, ki je bil v tistem trenutku potreben.

*Če se kamera umiri in vztraja v statičnosti, je namen ta, da gledalcu zamaje pozornost in ga potopi v kontemplacijo, kar naj bi ga po Reygadasovih besedah vrnilo v stanje petletnega otroka, ko objekti še niso koncepti, temveč objekti na sebi.*

Brez profesionalnih igralcev (večkrat lahko opazimo zgubljene poglede nastopajočih, ki čakajo na navodila režiserja in jih po vsej verjetnosti niti ne dočakajo) in proračuna profesionalnih produkcij. Film, katerega stroški so bili v celoti ocenjeni na 900.000 ameriških dolarjev, je posnel z 200.000, v pristnem okolju, brez dodatne dekoracije ter s pomočjo družine, tako da sta WC-je zgradila sama z očetom, sestra je kuhala, mama pa prebarvala sobe ...

Že s prvim filmom impozantno vzpostavi elemente svoje filmske govorice: krožne plan-sekvence; uporaba kamere iz roke; ekstremno širok format (cinemascope s 16-milimetrsko kamero in anamorfnim objektivom,

za katerega ga navduši Gaspar Noé v *Sam proti vsem* [Seul contre tous, 1998]); snemanje pri naravni svetlobi, z neprofesionalnimi igralci, strogo preiščljenimi kadri, nedoločljivo mejo med dokumentarnim in igranim. Glavna pozornost je praviloma usmerjena na naravo (sonce, veter, dež, zvezde), rušenje stereotipov (klasična, visoka glasba v najbolj preprostem ljudskem okolju) in tabujev (družbenih in religioznih). Razen kamere, ki postaja iz filma v film bolj umirjena, in redukcije uporabe glasbe, ki jo vedno bolj nadomešča tišina, elementov svoje govorice ne spreminja. Ostaja jim zvest, le še bolj sofisticira, razvije, definira jih. Čeprav prostrano naravo kanjona zvezne države Hidalgo *Japonske* v filmu *Bitka na nebu* (Batalla en el cielo, 2005) zamenja za vlemesto (Mexico City), se k njej znova vrne s *Tiho svetlobo*, ki jo posname v zvezni državi Chihuahua, na severu Mehike. Da bi le še potrdil neznosno pomanjkanje človekovega stika z njo.

*Japonsko* posname v Hidalgu, ki ga pozna iz otroštva, še ko so s starši hodili na obisk k prababici. Igralci filma so tamkajšnji prebivalci, razen glavne vloge (Alejandro Ferretis), ki jo pripelje s seboj. Film je sneman brez vnaprejšnjih priprav igralcev; ti scenarija tudi nikoli ne spoznajo. Navodila prihajajo direktno od režiserja. Korak za korakom se gradi film, s spretnim kamermanom, ki sledi *duhu* filma. Kamera je le redko pri miru, kroži ali pa registrira gibanje znotraj kadra. Kroženje kamere je skoraj praviloma 360° in eliptično, npr. začetek z junakom v velikem planu (lahko bi rekli tudi z objektivnim pogledom nanj) potuje v njegov subjektivni pogled (v kar on zre) in konča na njem, nekaj trenutkov zatem, v bližnjem planu (in s časovnim preskokom). Tak primer je recimo prihod junaka do hiše starke Ascen (Magdalena Flores) v

*Japonski*, kjer se zagleda v pokrajino, ki ga obdaja, in Marcosov (Marcos Hernández) prihod na bencinsko črpalko v *Bitki na nebu*, kjer se zagleda v romarje. So tudi primeri, ko se kamera v določenem trenutku od junaka oddalji in se k njemu več ne vrne (ga začasno zapusti): plan-sekvenca iz *Japonske*, ko glavni junak prvič sreča Ascen, se zaplete v dialog z vaščani, nato se kamera odmakne (kot bi želela izraziti nepomembnost pravkar odvijajočega se dialoga) in sledi kričanju otrok, ki prihaja iz obcestnega kanala. Kontraplanov v filmu skoraj ni. V *Japonski* je edini kontraplan na koncu filma, ko junak prejme novico o nesreči. Ena od značilnosti montaže, ki jo vleče skozi vse tri filme, je, da skoraj nikoli ne reže v gibanju in da junake večkrat pokaže v hrbet, nato pa se proti kameri obrnejo v kadru: v *Bitki na nebu* je to prizor Marcosa in njegove žene po končanem seksu, v *Tihi svetlobi* v pogovoru med Johanom (Cornelio Wall) in njegovim očetom (Peter Wall). Dolžina kadrov je različna, od najdaljših plan-sekvenc do tako imenovanih povezovalnih kadrov. Če se kamera umiri in vztraja v statičnosti, je namen ta, da gledalcu zamaje pozornost in ga potopi v kontemplacijo, kar naj bi ga (po Reygadasovih besedah) vrnilo v stanje petletnega otroka, ko objekti še niso koncepti, temveč objekti na sebi.

Sodeč po filmografiji je Reygadas »fan« plan-sekvenc, klasične glasbe, opere in Sigur Rós, čeprav se je slednjim komaj izognil pri vključitvi v svoj zadnji film. Sigur Rós in zvezdnato nebo nad Baskijo (obem zelo blizu Kantovega konteksta: zvezdnato nebo nad menoj in moralni zakon v meni ...) so bili namreč navdih za začetno in zaključno plan-sekvenco filma *Tiha svetloba*, v katerem je navsezadnje opazno okrnil uporabo glasbe, kar mu je hkrati odprlo prostor za druge zvočne pokrajine. Medtem ostaja pri prvih dveh filmih glasba eden ključnih elementov filma, z dramatičnim pomenom in prisotnostjo že tako rekoč od prvega kadra naprej. Pri *Japonski* se zvoku motorja in koloni vozil hitro pridruži Šostakovičeva 15. simfonija iz opusa 141. Potreben je le premik kamere, zelena luč, ki da znak za premik naprej, v globino polja. Vožnja je dolga dva dni in dve noči. Lahko sklepamo, da nam Reygadas z izmenjujočimi se plani dneva in noči sugerira oddaljenost, kamor se odpravlja glavni junak filma; spoznamo ga šele po koncu prvega dela poti, ko ga odložijo »sredi ničesar« in preden si najde nov prevoz. Najprej po hoji (prek subjektivnega pogleda), nato po dihanju (bolj vzdihljaju) in nazadnje v njegovi fizičnosti (od zadaj). Izvemo tudi, kam se odpravlja (že v prvem dialogu razkrije, da se je namenil ubiti), s čimer nas nehote spominja na junaka v *Okusu češnje* (Ta'm e guilass, 1997, Abbas Kiarostami). Pot nadaljuje v novi zasedbi, ob Pärtovi *Miserere*, ki se zdi sprva spremljava filmu (zunajdiegetska), a v trenutku postane diegetska, ko se voznik kamiona zadere na ostale sopotnike, naj utihnejo, ker se tu posluša glasba. S tem se naslovi predvsem nase in na junaka filma, ki se zamišljeno, na zadnjem sedežu kamiona, tako rekoč

poslavlja od življenja. S to vožnjo (ki spominja na konec sveta) Reygadas zaključí uvod, v katerem razkrije vse attribute svoje filmske drugačnosti. Sledi napoved filma: »Japón« (Japonska), z velikim črnim napisom po mimobežeči in le z lučmi kamiona osvetljeni makadamski poti, ob stopnjujočem se zborovskem petju. Začetek filma, skoraj tako impaktanten kot konec. Zaključna plan-sekvenca je postala verjetno ena najbolj nepozabnih. Še toliko bolj zaradi komada Arva Pärta *Cantus in Memoriam Benjamin Britten*. Posneta v krožni vožnji po železniški progi (manjša referenca na von Trierjevo *Evropo* [Europa, 1991]), kjer se kamera v zelo počasnem ritmu petkrat zavrti okoli svoje osi (štirikrat v obratni smeri urinega kazalca in zadnjič v njegovi smeri), dokler poti ne prekrži mrtvo telo Ascen, ki v filmu tako rekoč pooseblja čas. Soočenje z

*Bolj kot sama zgodba je zanimiv pogled nanjo. Ne to, kar poveš, temveč način, kako poveš. V tem smislu je film veliko bolj podoben glasbi. Kar pripoveduje, je emocija, ki se sproža v vsakem trenutku, ob tem, kar vidiš in kar slišiš.*

njeno smrtjo tako zaustavi kamero in čas filma.

*Bitka na nebu* se začne podobno kot *Japonska*. Z dihanjem. Le da se junak filma pojavi že v prvem in bližnjem planu ter frontalno, v popolnoma izpraznjenem prostoru. Prvi premik kamere je tokrat vertikalni, potuje po njegovem telesu do pasu, kjer se ustavi na junakinji filma, Ani (Anapola Mushkadiz), obrnjeni s hrbtom proti kameri, ki mu, v neskončni počasnosti, izvaja felatio. Mehke zvoke komada *The protecting veil* Johna Tavenerja sproži (tako kot pri *Japonski*) približevanje kamere. Sledi mu zasuk proti njenemu obrazu (izrazu), rez, manjša elipsa. Nato kamera začne zasuk izpelje do polkroga in se začne vračati, proti njej, tokrat od spredaj, dokler se ji popolnoma ne približa v detajl oči, ki za trenutek celo uidejo iz ostrine. Ana se v počasnem gibu obrne proti kameri, se globoko zazre v gledalca in iz očesa ji zdrsi solza. Črnina. Glasba se nadaljuje, kulminira, in pojavi se naslov filma »Batalla en el cielo« (*Bitka na nebu*), z majhnimi, nebesno modrimi črkami na črnem ozadju. Začetna sekvenca se nadaljuje na koncu filma; lahko bi bila manjkajoči del začetne, tisto neizrečeno, ki najde mesto šele po Anini smrti. Gre za izpoved Marcosove ljubezni do Ane, v celoti posneta z njegove subjektivne pozicije s kratkim skokom na njeno. Tokrat brez glasbe. V popolni tišini intime. Sledi črni zastor in kordovska koračnica *Saeta de la virgen de la soledad* Rogelia Conese, ki vleče rdečo nit skozi ves film.

V *Tihi svetlobi* se plan-sekvenca začne na zvezdnatem nebu, od koder zaokroži na zemljo, ruralno

pokrajino z redkim drevjem, ter se v časovnih intervalih (in z izjemno spretnostjo) vožnje približuje horizontu, iznad katerega se počasi dviga sonce. V tem približevanju gre kamera med dve drevesi, kar je spet ena od Reygadasovih potez, vedno, kadar gre za dvojni plan, kjer se kamera skoraj praviloma vrine vmes. Nobene glasbe, slišijo se le nočni zvoki čričkov, ki jih ob sončnem vzhodu preglesi petje ptičev, s stalnimi in neprepoznanimi kriki živali v ozadju. Sledi detajl ure (ta večna prisotnost časa), ki tiktaka, in takoj zatem frontalni srednji plan glavnega junaka, zaprtih oči. Reygadas tokrat nadaljuje brez naslova filma. Bele črke na črnem ozadju, »Stellet licht«, v staronemškem jeziku Menonitov, se pojavijo šele na koncu filma. Po zaključni plan-sekvenci, kjer začne kamera v podobnem počasnem ritmu kot na začetku in z vožnjo proti horizontu, nad katerim se tokrat sonce spušča ter vrne v nebo, med zvezde. Ravno tako brez glasbe in s podobno živalsko zvočno pokrajino kot na začetku.

Še eden od privlačnejših elementov Reygadasovega ustvarjanja so dokaj nerazumljivi naslovi filmov. *Japonska* seveda nima neposredne veze z Japonsko, čeprav se zdijo morda občutki moža, ki se nameni ubiti, nekomu tako oddaljeni kot Japonska. Ali kot sam Reygadasov svet. Naslov, ki ga je imel v mislih režiser, najde zvezo z Japonsko po geografski legi vzhajanja sonca. Na to povezavo je naletel po naključju (rezultat dojanja banalnosti, ki mu zaupa in mu tako rekoč piše filme), pri iskanju naslova, ki bi združeval dve besedi: sonce in vzhod. *Bitka na nebu* nima povsem jasne razlage. Naslov bi lahko simboliziral bitko grških bogov o usodah ljudi ali preprosto obrnjen pomen Markusovega boja v peklenskem mestu, kot je Mexico City; to sta dve razlagi samega režiserja. Naslov za *Tiho svetlobo* se mu je utrlil že na sami lokaciji. Kot pravi v nekem intervjuju: »Ko sem bil tam, je bila svetloba vedno nekaj posebnega. Minoritom in njihovim oblačilom je dajala močno konturo in prostornino in skoraj vedno je vse potekalo v veliki tišini. Kot da se vse odvija skozi molitev, mehansko delo. Ker ni veliko dialogov, sem v prisotnosti svetlobe občutil nekaj čudežnega, brez potrebnega sijaja. Tako sem povsem naravno prišel do tega naslova. Zdaj lahko to utemeljim za nazaj; takrat se je zgodilo po čistem instinktu.«

Reygadas je popotnik, ki se vrača s kamero. Na potovanjih najde vse, kar potrebuje režiser: zgodbo, igralce in samega sebe. Ker mu prvotni cilj ni pripovedovanje zgodb, smo se na tem mestu izognili povzemanju vsebin njegovih filmov. »Bolj kot sama zgodba je zanimiv pogled nanjo. Ne to, kar poveš, temveč način, kako poveš. V tem smislu je film veliko bolj podoben glasbi. Kar pripoveduje, je emocija, ki se sproža v vsakem trenutku, ob tem, kar vidiš in kar slišiš. Kjer je prvotni smoter ritem in poenotenje (če hočeš, z vesoljem). Zgodba je le osrednja struktura, sicer potrebna, vendar ne bistvena. Čeprav verjamem, da je mogoče narediti dober in celo zabaven film tudi brez zgodbe. To mi sicer še ni uspelo, a verjamem, da je možno.«