

ISKANJE CELOVITE PODOBE V NASILJU IN KAOSU BLIŽNJEGA VZHODA: režiserjev kratki profil

denis valič



Amos Gitai že več kot dvajset let, razpet med svojo domovino, Združenimi državami Amerike in Francijo, prenaša na filmsko platno kompleksne podobe življenja (tako preteklega kakor sedanjega) izraelske družbe in židovske diaspore ter s tem uporablja tako dokumentarni kot tudi fiksijski ali celo strogo zgodovinski pristop. Njegova kamera nam razkriva protislovja in dvoumnosti številnih plasti zgodovine Bližnjega Vzhoda, njegovega naroda in njegove domovine, prav tako pa tudi njegove osebne zgodovine, ter nas tako izzove k ponovnemu temeljitemu premisleku njenih posameznih poglavij. Prek pokrajine, ki jo uporabi kot slikovno referenco, preči čas in prostor, da bi izpostavil, in razstavil, ne le osebno, temveč, kolikor je le možno, univerzalno izkušnjo tem, kaj so domovina in izgon, religija, družbeni nadzor, boj posameznika in boj naroda, ter, ne nazadnje, tudi utopije. Stilistično pa so njegova dela zaznamovana s predstavljaljočimi, "planimetričnimi" dolgimi kadri, redkimi, a zato toliko bolj pomenljivimi gibi kamere, zvočnimi kontrastnimi ter skrajno lucidnim humorjem.

Njegovo življenje bi bilo težko še bolj povezano s samo izraelsko stvarjo: rodil se je namreč skoraj istočasno z židovsko državo, leta 1950, materi, hčerki zionističnih pionirjev, in očetu, ki se je odločil prvotni evropski družinski priimek Weinraub spremeniti v židovski Gitai. A sprva se je zdelo, da svojega razmerja do "židovskega vprašanja" ne namerava problematizirati: po stopinjah očeta, nekoč študenta arhitekture v Bauhausu, se tudi sam odloči za študij arhitekture, kar ga, prvič, za nekaj časa loči od njegove domovine, saj odide na študij v Združene države. Toda ob izbruhu t.i. Yom Kippur (1973) vojne se vrne v domovino. Priključi se sanitetni enoti in nekega dne, ko se s helikopterjem podajo reševati ranjence, na lastni koži doživi vso brutalnost vojne. "V kabini je počilo. Kopilot je bil na mestu mrtev, koščki možganov in kri so se razlili po nas. Kljub vsemu je pilotu nekako uspelo ponovno prečkati mejo ter nas s sirijskega pripeljati na izraelsko ozemlje." Gitai je iz helikopterja izstopil le lažje poškodovan, toda rane v njegovi duši so bile veliko globlje, tako kot razpoke, ki so zazevale v izraelski družbi.

"Ta vojna je v meni vzbudila veliko srda. Tudi političnega. Moja generacija je bila resnično besna na naše poli-

tično vodstvo, ki ni nikoli hotelo prevzeti odgovornosti. Svojo jezo sem poskušal pretopiti v film. Začutil sem, da mi je bila tistega dne dana pravica, da izrazim svoje mnenje." S superosmičko, ki mu jo je kupila mati, se je lotil dela. Sprva ga je pritegnila neposrednost, ki jo je nudil film, saj je bila karseda nasprotna dolgoročnemu snovanju, ki ga je zahtevala arhitektura. Tako je začel s snemanjem kratkih "abstraktnih" filmov, v katerih so dominirale pokrajine in politično radikalne teze. Prvo profesionalno filmsko izkušnjo predstavlja dokumentarec *Bait* (1980), ki ga je posnel za izraelsko državno televizijo. V njem se loti razkrivanja zgodovine neke židovske hiše v središču Jeruzalema. Pri tem si je drznil iti tako daleč, da je zgodbo končal s palestinsko družino, kateri so nasilno odvzeli domovanje, prav to hišo, in jo neusmiljeno vrgli na cesto. Dokumentarec seveda ni bil na državni televiziji nikoli predvajan. Sledil je *Journal de Campagne – Yoman Sade* (1982), nenavadno liričen filmski dnevnik, ki je razkril stopnjujoče se nasilje izraelske okupacije na Zahodnem bregu in v južnem Libanonu, le leto pred tem, ko je intifada postala stalnica svetovnih televizijskih poročil. Seveda tudi temu filmu ni bilo usojeno, da bi ga videli tisti, katerim je bil primarno namenjen – širnemu izraelskemu televizijskemu občinstvu. Posledice Gitaijevih "izzivanj", njegove "politične nekorektnosti" in odkritega "podpiranja sovražnika" so bile tokrat doljnosežne: kot cineastu mu je bilo onemogočeno vsakršno delo.

Leta 1983 se je tako preselil v Pariz, kjer se je ustalil za naslednjo dekada. S snemanjem seveda ni prenehal. Tako je nastala serija dokumentarcev. Nekaj je bilo presenetljivih, zanj skoraj bizarnih, kakor na primer film *Ananas* (1983), s katerim se je podal v različne dežele, na duhovito, a tudi kritično odisejado lucidnega opazovalca, prek katere prikaže vzpostavljajoča se razmerja med razvitimi državami in deželami tretjega sveta – plantaže na Filipinih, obrati za pakiranje na Havajih, distribucijski center v San Franciscu, izdelava nalepk na Japonskem, ali pa rockumentarec *Brand New Day* (1987), v katerem spremlja Annie Lennox oziroma duo Eurythmics na njegovi turneji po Japonskem: v njem vsak dogodek, srečanje, pogovor o glasbi postane še en element v asociativni verigi zvočnega spomina. Drugi filmi so bili bistveno bližje

temam, ki so pozneje postale stalnice njegovega dela. Med temi velja izpostaviti protifašistično trilogijo, s katero se loti ponovnega prebujanja fašizma in nacizma po Evropi (omenimo predvsem dva dela, in sicer *In the Valley of Wupper*, 1993, ki sledi rasističnemu izpadu neonacistov v nemškem Wuppertalu, ter *In the Name of Duce*, 1994, kjer spremlja volilno kampanjo Mussolinijeve nečakinje Alessandre Mussolini, članice fašističnega Nacionalnega zavezništva, ki se dokoplje do sedeža v občinskem parlamentu Neaplja), izjemni *Bangkok-Bahrein* (1984), kjer se loti tematizacije problema sodobne trgovine s človeškim blagom prek temeljite raziskave razmer v tistih državah, kjer so prodajno in tržno blago ljudje (bangkoška seksualna industrija ter izvoz poceni delovne sile v bogate naftne emirate v Perzijskem zalivu), ter njegova vrnitev na Bližnji vzhod, ki jo predstavlja dokumentarec *Wadi, Ten Years After* (1991), v katerem uporabi desetletje star material, njegovo prvo snemanje med prebivalci tega predela mesta Haifa, ki ga prek primerjave s sodobnimi posnetki združi v nekakšno analizo sprememb v družbenih razmerah med Arabci in Izraelci.

Pariško obdobje pa v njegovo ustvarjanje prinese tudi velik preobrat: čeprav se dokumentarni formi nikoli ne odreče, pa se v tem obdobju nadvse intenzivno posveti tudi fikciji, produkciji igranih celovečercv. S tem vsaj za nekaj časa v ospredje stopijo teme, ki so skoraj izključno povezane z njegovim narodom in domovino, tako njuno preteklostjo kakor tudi sodobnostjo. Prvi igrani celovečerec v njegovi filmografiji je tako *Esther* (1985) – čudovite podobe zanj je prispeval veliki direktor fotografije Henri Alekan –, zasnovan kot monumentalni *tableau vivant*, ki podaja biblično zgodbo o Esther, dekletu, ki je svojemu narodu priborila svobodo, toda za ceno njegovega vstopa v uničujoči krog maščevanja. Z njim je Gitai začel serijo kritičnih zgodovinskih alegorij, s katero je spregovoril o slabostih in boleznih sodobne izraelske družbe, obsedene z nacionalnim mitom o izvoljenem ljudstvu, zaradi česar ni zmožna doseči sožitja s svojimi arabskimi sosedi. *Esther* je sledil mogočnim zgodovinskim ep *Berlin-Jerusalem* (1989), ki prek zgodbe o dveh ženskah, ekspresionistične poetinje iz Berlina in ruske revolucionarke, katerih življenjski poti se prekrizata, spregovori o emigraciji evropskih Židov v Palestino, takrat pod Britansko upravo, o sanjah, ki jih gojijo o svetem mestu Jeruzalem, in realnosti, s katero neizbežno trčijo ob svojem prihodu. K izjemnosti filma kot celote so v veliki meri prispevali tudi člani plesne skupine Pine Bausch, ponovno čudovita fotografija Henrija Alekana ter, ne nazadnje, nadvse premišljeno in lucidno vpeta genialna glasbena partitura, ki sta jo prispevala brata Markus in Simon Stockhausen. Film je Gitaija dokončno ustoličil tudi kot izrazitega avtorja na področju igranega filma ter mu na beneškem festivalu prinesel nagrado kritike. Z večjim delom ekipe, ki jo je zbral pri tem filmu, je delo nadaljeval tudi pri naslednjih igranih projektih. Zdelo se je, kakor da hoče Gitai dokončno obračunati z daljno preteklostjo svojega naroda, saj se je kar v treh naslednjih igranih projektih lotil starodavne legende o glinenem vojščaku Golemu. Prvo delo v tem nizu je bila nekakšna doku-drama, pol dokumentarec, pol igrani film z naslovom *Creation of the Golem* (1989), v katerem so znana javna imena – na primer italijanski pisatelj in scenarist, prijatelj in sodelavec Andreja Tarkovskega, Tonino Guerra, že prej omenjena pop glasbenica Annie Lennox, prav tako omenjeni Henri Alekan in drugi – prek epizod evocirala legendo o stvaritvi Golema. Sledil mu je prvi vrhunec Gitaijeve režije igranih del, mojstrovina z naslovom *Golem – The Spirit of Exile* (1991). Kljub zgodovinski temi je zgodba umeščena v sodobni Pariz, kjer Gitai skuša najti moderni pomen tega bibličnega teksta in njegovega komentarja na temo izgnanstva. Pri tem sledi celo referencam, ki jih je našel v španski kabalistični zgodbi o Golemu kot duhu izgnancev in vandravcev. Na ta način je problematiko razširil na temo izkoreninjenja, življenja tuja v tuji deželi, in duše, ki išče svojo identiteto. Znani italijanski režiser Bernardo Bertolucci, ki je v filmu nastopil kot igralec, je navdušeno izjavil: "Morda je Jean Cocteau mislil prav na Amosa Gitaia, ko je rekel, da je kamera v rokah poeta lahko čudovito in hkrati nevarno orožje. Na dvorišču, kjer smo snemali, je rasel občutek nevarnosti. Morda je to tisto, kar nekdo v sebi občuti, intenzivno in močno, ko se znajde na tej strani kamere, poleg slepega ugodja igranja, za katerega ne veš ... Gitaijev film je hipnotičen." O svojevrstnem prepletanju davnega in sodobnega, ki ga je v filmu tako večje in učinkovito izvedel Gitai, je na svoj način spregovoril tudi Samuel Fuller, legendarni ameriški režiser B-filmov, ki je imel v filmu manjšo vlogo: "The Spirit of Exile v sebi prena-

ša vsa potrebna čustva, ki iz filma naredijo resnično emotivno izkušnjo. Ko sem bil malenkostno soudeležen v tem duhu, sem med snemanjem opazil, da je bil Amos kot čarovnik Merlin, ki je pomešal magijo včerajšnjega Izgona s kompjuteriziranim dedičem današnjega časa." Samuel Fuller je pravzaprav tudi nekakšen vezni člen z zadnjim delom trilogije o Golemu, filmom *The Petrified Garden*, zgodbo o prekupčevalcu z umetninami, ki se odpravi na pot v Rusijo, da bi tam našel Golema. Iskanje Golema postane iskanje smisla, toda možnosti, da bi našli kateregakoli od njiju, so praktično nične. Gitaijeva kritika sodobne izraelske družbe, predvsem pa njene politične elite, ki jo v imenu neke davne preteklosti potiska v pekel sovraštva, je ponovno neizprosna.

Po političnih spremembah, ki jih doživi njegova domovina, katerih pozitivni vrhunec in up za bodočnost je izvolitev laburista Jicaka Rabina, je Gitai pripravljen na vrnitev. Toda njegovega prihoda domov, v domovino, kateri se kljub vsemu nikoli ni odrekel, ne pospremi bela zastava ali pa morda popolna sprava s stanjem izraelske družbe. Pozitivnih premikov v družbi ne sprejme z nekritičnimi spodbudami, ki bi slavile doseženo. Gitai hoče še več, zarežati hoče globoko, v samo osrčje sodobne izraelske družbe, kritično hoče motriti njeno srce. Tako nastane mestna trilogija, ki jo sestavljajo filmi *Devarim* (1995), v katerem prek zgodbe treh moških poda subtilni portret mesta Tel Aviv; slednjega biča puščavski veter hamsin, v ljudeh vzbujajoč norost, ki jih pahne v naročje depresije ali pa v njih požene frenetična dejanja skrajnega hedonizma. Drugi je *Dan za dnem* (Yom Yom, 1998), tretji pa nesporna mojstrovina, pronicljivi, genialno senzibilni in neusmiljeno dosledni vdor v mizogini, netolerantni, dogmatični svet ortodoksnega židovstva, film *Sveto* (Kadosh, 1999), ki zaključuje Gitaijevo trilogijo človeške pokrajine treh največjih izraelskih mest. Pod njegovo kritično lupo se tokrat znajde sam Jeruzalem, oziroma natančneje, soseska Mea Shearim, ki jo, in s tem tudi sebe, njeni skrajno ortodoksni prebivalci skušajo ubraniti pred "zlom", ki ga prinaša sodobno urbano življenje mesta, njegovih prebivalcev in obiskovalcev. To borbo skrajno ortodoksnega židovstva Gitai prenese na pleča mladega para, Meira in njegove žene Rivke, ki sta poročena že polnih deset let, a še vedno nimata otrok. Zaradi tega rabin njun zakon proglašuje za neizpolnjenega. Ko se Meira v imenu diktata religioznega zakona odreče ljubezni do Rivke, se prične pred našimi očmi odvijati ena emotivno najsilovitejših in najbolj izčrpujočih zgodb ponižanja in mučenja, ki ga mora pod udarom patriarhalne represije in religioznega ekstremizma prenašati ženska. Kontroverzna, rigorozna in do skrajnosti presprašujoča mojstrovina.

Gitai je že s svojimi dokumentarnimi deli dokazal, da se v sodobnosti znajde še najbolj in zna prav iz nje povleči največ. To je nesporno potr dil tudi s svojo mestno trilogijo, zato lahko obžalujemo, da se je po njej spet obrnil v preteklost, k resničnim in ključnim dogodkom iz zgodovine židovskega ljudstva. Potrebno distanco pri obravnavi teh dogodkov si je sicer poskušal zagotoviti s tem, da je k sodelovanju povabil mlado francosko scenaristko Marie-José Sanselme, a zdi se, da mu je pri snovanju del, kot sta *Kippur* (2000), ponovna vrnitev k vojni, ki jo je delno izkusil tudi sam, in *Kedma* (2002), preinterpretacija dogodkov, ki so sledili prihodu prvih židovskih izgnancev v "obljubljeno deželo", vseeno umanjalo nekaj bistvenega. Čeprav sam meni, da je po tem, ko je v svojih zgodnjih delih raziskoval kompleksno in tragično naravo sodobne palestinske zgodovine, zdaj napočil čas, da se posveti tudi "drugi strani", to je židovski, pa se zdi, da njegova zmota leži v tem, da ne uvidi, da je z reševanjem palestinskega vprašanja odgovarjal tudi na židovsko vprašanje, ter da z omejitvijo na podajanje židovske strani bistveno hendikepira svoja dela. Čeprav se je hotel s filmom *Kippur* le upreti pretirani simplifikaciji pogleda na izraelske vojake, na njihov univerzum in na njihova dejanja, pa se zdi, da je naredil usodno napako, ki jo na neki način najlepše ponazarja, in ponavlja, njegova epizoda iz omnibusa *11/09/01 – 11. september* (2002): novinarka, ki se je povsem naključno znašla sredi razdejanja po bombnem napadu palestinskega samomorilca, ogorčeno preklinja New York in njegove žrtve, saj se mora zaradi njih odpovedati svojim podobam razdejanja in trpljenja anonimnih Židov v Tel Avivu. Čeprav gre torej v obeh primerih za na videz upravičeno in pravično težnjo po prikazu "druge plati", pa je ta prikaz prav zaradi tega, ker je podan iz točno določene perspektive, nujno in zgolj parcialen. S tem pa je Gitai izgubil tisto univerzalnost, celovitost in kompleksnost, ki je do teh zadnjih del plemenitila njegove filme. •