

»Noben film, ki
že obstaja (v
obliki), ni vreden
nujno izražati

IN MEMORIAM HARUN FAROCKI (1944-2014)

Simon Popek, foto © Harun Farocki Filmproduktion

v podobe zgolj prevaja tisto, kar sopisni, knjižni ali televizijski n počenega groša. Film se mora v lastnem jeziku.» (Harun Farocki)

S filmi Haruna Farockija sem se prvič spoznal leta 1993. *Videogram neke revolucije* (Videogramme einer Revolution, 1992), ki ga je režiral skupaj z Andrejem Ujico, je govoril o padcu Ceausescujevega režima. Ampak to ni bil klasični dokumentarec, ki bi kritiziral režim in slavil liberalno vstajo in konec komunizma; v tem dokumentarcu je bilo nekaj drugačnega, razlikoval se je od kopice na hitro posnetih in zmontiranih filmov, ki so v času po padcu zidu želeli »ujeti duha časa« in izkoristiti kratkotrajno zanimanje medijev in javnosti. V *Videogramu* avtorjev ni toliko zanimal socialni in politični kontekst revolucije, temveč način podajanja informacij, serviranja podob, tehnološki oziroma logistični vidik revolucije, ob kateri ni dovolj, da zavzameš parlament in preženeš diktatorja, temveč da nadzoruješ medije in javnosti podajaš prave/pravične informacije, s katerimi prepričaš vojsko in policijo, da stopita na tvojo stran. Romunska revolucija se skratka ni odvijala le na ulicah Temišvara in Bukarešte, sta trdila Ujica in Farocki, odvijala se je predvsem v prostorih nacionalne televizije, ki jo je bilo treba zaščititi pred podporniki diktatorja, ljudstvu pa pošiljati »prave« zgodbe.

Videogram se je izkazal za izvrsten uvod v obširen, raznolik in vedno provokativen opus nemškega filmskega esejista in vizualnega umetnika, ki se je leta 1944 kot Harun El Usman Farocki rodil indijskemu očetu in nemški materi; vseboval je večino konstant, ki se bodo skozi filmografijo, dolgo skoraj sto filmov, pojavljale vedno znova. Farockijeva dela ponujajo razčlenitve medijev in njihovega početja, logike podob in podajanja novic; to so filmi o moči in prepričljivosti avdiovizualne retorike, o vojnah, kapitalizmu, potrošništvu,

nadzoru in manipulaciji; mojstrovine montiranja in kontekstualizacije *found-footage* in arhivskega materiala, v katerih je analiziral vlogo nadzornih kamer, tehnično dovršenost zaporov in vojaških objektov, logiko korporativnega komuniciranja, marketinga itd. Očarali ter intrigirali so ga javni prostori in javne institucije, npr. pisarne (*Novi produkt* [Ein neues Produkt, 2012]), tovarne (*Delavci zapuščajo tovarno* [Arbeiter verlassen die Fabrik, 1995]), vojaški objekti (*Vojna na daljavo* [Erkennen und verfolgen, 2003]), zapori (npr. *Slike iz zapora* [Ich glaubte Gefangene zu sehen, 2004]) in seveda nakupovalni centri (*Stvarniki nakupovalnih svetov* [Die Schöpfer der Einkaufswelten, 2000]), v zadnjem obdobju ustvarjanja pa še posebej produkcijski procesi v kombinaciji z vse bolj prevladujočim tehnološkim napredkom. V triptihu *Eye/Machine* (Auge/Maschine, 2001–2003) in filmu *Vojna na daljavo* je vzel svoji stalnici in ju združil v eseja o tehnološkem napredku in vojskovanju, o vse očitnejši neosebnosti in dehumanizaciji modernega vojskovanja, ki je prelom doživelo leta 1991 s prvo zalivsko vojno, ko je ameriška vojska medije servisirala s slikami »čiste vojne«, podobami brez plastičnosti in globine, brez ljudi in človeških žrtev. Za Farockija prva zalivska vojna ni bila demonstracija novega orožja, temveč demonstracija nove politike podob; postavljeni so bili temelji novega, elektronskega vojskovanja, vojne na daljavo, v kateri tehnologija poskrbi za predhodno analizo in nadzor.

Sčasoma so njegovi filmi vsebovali vse manj izvirno posnetega materiala, vse bolj so se zanašali na filmski in fotografski arhiv, kar je Farocki komentiral z besedami, da ga »preobilica že posnetega

avdiovizualnega gradiva odvrča od snemanja novih podob«, da »raje preoblikuje že obstoječe podob«, ter dodal, da »vsaka podoba vseeno ne more biti reciklirana, nujno mora vsebovati neko skrito vrednost.«

V tem kontekstu se mi zdi ena največjih Farockijevih stvaritev film *Odlog* (Aufschub, 2007). Govori o taborišču Westerbork na Nizozemskem, ki je nacistom služil kot prehodno koncentracijsko taborišče, a so ga v odsotnosti oficirjev vodili interniranci. Arhivski material ne prikazuje klasične podobe taborišča smrti, zato ne preseneča, da je po vojni ostal tako rekoč nepredvajan. Podajal je »nepravo« podobo holokavsta in s to nepravo podobo se Farocki ukvarja s hladno, trezno distanco; v nacistični industriji smrti znova najde vzporednice z lastnimi preokupacijami na relaciji vojna-proizvodnja. Kakor kažejo nacistični dokumenti, je bil Westerbork organiziran kot tovarna, še več, verjetno je šlo za edino taborišče z lastnim, izvirnim logotipom! Taborišče kot masovna proizvodnja smrti.

Farockijev opus je preobširen, da bi ga lahko natančneje zaobjel v kratkem posvetilu; obsežno retrospektivo so mu lani priredili v Slovenski kinoteki, verjetno pa ste ga mnogi – zavestno ali nevede – imeli priložnost spoznavati tudi v bolj komercialni produkciji, saj je kot scenarist sodeloval pri mnogih filmih enega ključnih predstavnikov sodobnega nemškega filma Christiana Petzolda; pri nas smo videli *Barbaro* (2012) in *Notranji mir* (Die innere Sicherheit, 2000), novembra pa s filmom *Phoenix* (2014) na naša platna prihaja še njuno poslednje sodelovanje in Farockijev zadnji filmski prispevek.

Predvsem pa je bil Farocki učitelj in kritik. Kot predavatelj na berlinski filmski akademiji (Dffb) je izšolal nekatere režiserje t. i. berlinske šole, medtem ko je kot premišljevalec o filmu od konca 60. let dalje skupaj s Hartmutom Bitomskim, Hannsom Zischlerjem, z Wimom Wendersom in drugimi zaznamoval zlata leta filmskega časopisa *Filmkritik*, ki ima za nemško kulturno panoramo enak status kot *Cahiers du cinéma* v Franciji.

Kot mulci smo ugibali, kako se izgovori njegovo ime. Nekateri so mu rekli »Éli Valah« ali celo »Valač«. Hoteli smo vedeti zaradi tistega filma, ki nas je tako očaral in osupnil. Ki je bil tako velik, mogočen, drugačen in prelomen, da ga nismo mogli prebaviti v enem samem ogledu.

Filma, v katerem je odigral svojo življenjsko vlogo. Ne prej ne pozneje ni bil tako dober, izrazit, našpičen, večplasten in veličasten kot v špagetu vesternu *Dober, grd, hudoben* (Il buono, il brutto, il cattivo, 1966, Sergio Leone). In najboljši prizor najboljšega filma je prišel proti koncu, kjer kot Tuco (alias Tuco Benedicto Pacifico Juan Maria Ramirez) odkrije veliko krožno pokopališče s stotinami grobov, potem pa začne v koncentričnih krogih teči po njem in frenetično oprezati za imenom na grobu, v katerem se nahaja 200.000 dolarjev v zlatu. Tucov groteskni balet se odvrti v popolni harmoniji z Morriconejevo 3 minute in 22 sekund dolgo himnično *L'estasi dell'oro*/The Ecstasy of Gold, v kateri poje maestrova prva primadona Edda Dell'Orso. Skladba se v izčrpavajočem tempu stopnjuje od enega do

drugega vrhunca, vse dokler Tuco ne zagleda tistega imena in glasba se v hipu ustavi, kot bi jo odrezal. Uau!

Bili so tudi drugi prizori v tem in drugih filmih, kjer je bil odličen, a ta je brez konkurence, absolutni Parnas, vrhunskih pet minut v življenju igralca, kjer so bogovi ustvarjalnosti zgostili najboljše od talentov Leoneja, Morriconeja in seveda Wallacha. Po tem ga bomo pomnili. Pa tudi po tistem prizoru, kjer se iz puščave opečen in napol mrtev opoteče v mesto, se napije vode na pojilu, potem pa v trgovini z orožjem iz različnih pištol poznavalsko sestavi novi kolt, s katerim bo poravnal račune. In po sloviti izjavi, ko iz kopalne kadi ustrelil bandita: »Če moraš streljati, streljaj, ne blebetaj!«

Tuco je dvolični morilec, lažniva baraba, preračunljivi lisjak, blebetavi prepirljivec, ki skrbi le za lastno rit. Pa vendar nam je njegov lik zlezal pod kožo. Wallach mu je znal s poudarjeno igro na robu groteske in z divjim pogledom, venomer na preži za profitom, vdahniti prepričljivost, človeško toplino in grobi humor.

Malo je manjkalo, da do te vloge ne bi prišlo. Po dveh sorodnih vlogah banditov, Calvere iz *Sedem veličastnih* (The Magnificent Seven, 1960, John Sturges) in v črno oblečenega Charlieja Ganta iz *Kako je bil osvojen Divji zahod* (How the West Was Won, 1962, Ford/Hathaway/Marshall), je bil Wallach zadržan do vnovičnega igranja istega tipa vloge; ko pa je Leone priletel v Los Angeles, se z njim sestal in mu zavrtel odlomek iz filma *Za dolar več* (Per qualche dollaro in piu, 1965), je Wallach rekel le: »Kdaj me rabiš?« Ostalo je zgodovina.

Wallach je bil eden prvih učencev Leeja Strasberga in njegovega Actors' Studia. Kariero je konec 40. let začel v gledališču, ki mu je ostal zvest vse življenje. Na filmu je debitiral leta 1956 v provokativni Kazanovi drami *Baby Doll*, kjer zapeljuje mladoletno Carroll Baker. Igralec drobnih oči, ciničnega nasmeha in perversno skrivenčenih ust je pogosto igral prestopnike, bandite in kriminalce latinoameriškega porekla. Opazno vlogo je odigral v drami *Neprilagojeni* (The Misfits, 1961, John Huston), ob Marilyn

IN MEMORIAM ELI WALLACH (1915-2014)



Monroe in Clarku Gablu, v podcenjeni vojni drami *Zmagovalci* (The Victors, 1963, Carl Foreman), solidnem špagetu *Štirje asi* (I quattro dell'Ave Maria, 1968, Giuseppe Colizzi) s Terencom Hillom in z Budom Spencerjem ter ameriškem supervesternu *MacKennaovo zlato* (MacKenna's Gold, 1968, J. Lee Thompson) ob Gregoryju Pecku in Omarju Sharifu.

V 70. in 80. letih smo ga gledali v filmih *Ljubezen do polnoči* (Cinderella Liberty, 1973, Mark Rydell), *Globina* (The Deep, 1977, Peter Yates), *Rabljeva pesem* (The Executioner's Song, 1982, Lawrence Schiller), *Norenje* (Nuts, 1987, Martin Ritt), *Dva Jaka* (The Two Jakes, 1990, Jack Nicholson) in v *Botru 3* (The Godfather: Part III, 1990, Francis Ford Coppola), kjer je bil don Altobello, navidezni

prijatelj družine Corleone, sicer pa spletkar in zločinec. Kot brezobzirni mafijski šef ni čisto prepričal, saj je v njem čutili toplino in humor, poleg tega je bil še sladkosned in ravno slastni cannoli (kot smo že omenili v poletnem Kalibru), ki mu jih je podarila Talia Shire, so ga na koncu stali glave. 37 let po filmu *Dober, grd, hudoben* je z Eastwoodom spet sodeloval pri *Skrivnostni reki* (Mystic River, 2003). Eno zadnjih vlog je odigral v Stonovem *Wall Street: Denar nikoli ne spi* (Wall Street: Money Never Sleeps, 2010).

V karieri je igral v več kot 90 filmih in zaslovel kot eden najboljših karakternih igralcev. Obvladal je širok razpon vlog, često igral v Evropi in na TV. Bil je družinski mož, 66 let je bil poročen z igralko Anne Jackson,

s katero je pogosto nastopal v gledaliških predstavah. Leta 2005 je izdal avtobiografijo *The Good, The Bad, and Me: In My Anecdoteage*, kjer je veliko zanimivega branja.

Mulcem z vipavskega dvorišča sporočam, da se njegovo ime izgovarja »Ilaj Uolak«. Kar pa se mene tiče, se še zmeraj podi po tistem pokopališču na Morriconejevo glasbo in išče grob Archa Stantonona.

Dežurni pogrebec
Zoran Smiljanič