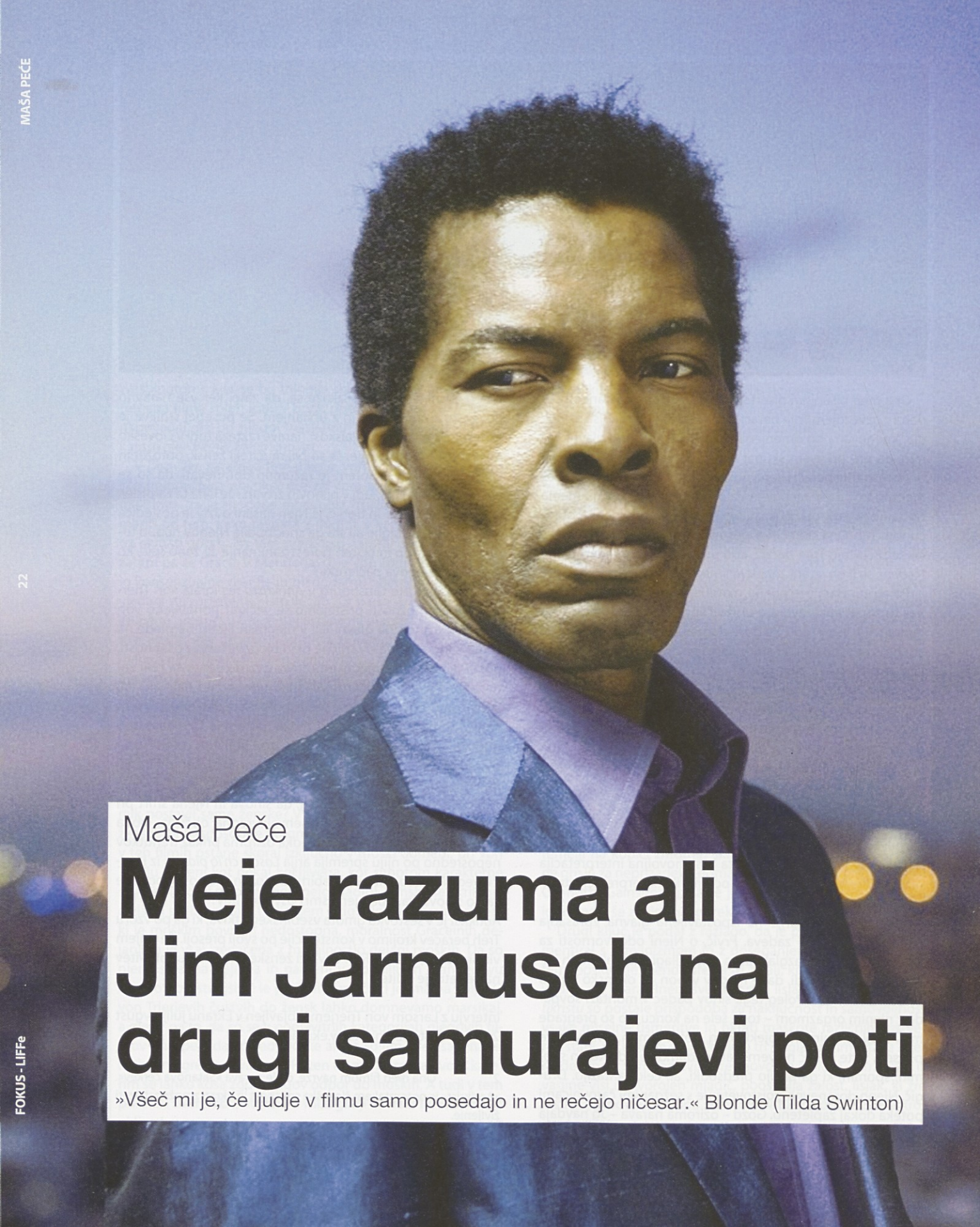


A close-up portrait of actor Chiwetel Ejiofor, looking slightly to the right with a serious expression. He is wearing a dark blue jacket over a purple shirt. The background is a blurred cityscape at night with warm lights.

Maša Peče

Meje razuma ali Jim Jarmusch na drugi samurajevi poti

»Všeč mi je, če ljudje v filmu samo posedajo in ne rečejo ničesar.« Blonde (Tilda Swinton)

Jarmuschev najnovejši film na festivalu v Cannesu sicer ni dvignil toliko prahu kot Trierjev *Antikrist* (Antichrist), ker ga tja pač niso povabili, a kot kažejo kritike in odzivi v dvorinah, so *Meje razuma* (The Limits of Control) še ena letošnja nerazumljena mojstrovina, ki buri duha in razdvaja tako kritike kot publiko. »Težava« je bržkone v Jarmuschevi tokratni redkobesednosti: namesto poplave dialogov in citatov se film odvije skozi pogled Samotnega jezdeca (Isaach De Bankolé) kamnitega obraza, zapriseženega molku. Gre za zgodbo o skrivnostnem popotniku brez imena, preteklosti, čustev in motivacije, o najetem morilcu in njegovi misiji, ki ga odpelje na pot po Španiji in v popotovanje lastne zavesti, po katerem ga s pomočjo skrivnostnih šifer, kratkih ekskurzov v umetnost in znanost ter škatic z vžigalicami vodijo enako brezimni liki, znani le kot *Violine*, *Nude*, *Blonde* ali *Mexican*.

Ker nam Jarmusch le malo pove, ponuja film nemalo različnih interpretacij. Na videz gre za lynchevski *film soleil*, od sonca razbeljeno kriminalko, opremljeno z vsemi ključnimi elementi: špansko podnebje zagotovi atmosfero, Jarmusch pa enigmatična sporočila, fatalko v kavbojski opravi (ali brez krpice oblčila), abstrahirane like tipa *Mystery Man* (*Izgubljena cesta* [Lost Highway, 1997]), ki govorijo v kodah, pa umor, ugrabitev in (iluzoren) veliki misterij. Vendar za celotnim zapletom ne stoji lynchevski *mastermind*, ki vleče niti, a gledalcu tudi *post festum* brezkompromisno odreka razlago, pač pa Jarmusch, ki brez dlake na jeziku prizna, da film ne skriva metazgodbe, kode in sporočila pa niso del skrbno premišljenega načrta. Če Burroughs v istoimenskem eseju pojmuje jezik kot ključni element nadzora, Jarmuschev jezik ni več niti nosilec pomena. Morda pa se je Jarmusch lotil nekakšne eksploatacije žanrske forme in se le poigrava z možnostmi in mejami trilerja, kriminalke in nazadnje še vesterna (ni naključje, da Lone Man v končni etapi izstopi na postaji Doña María Ocaña, torej v španski Almerii, kjer je Leone posnel svojo dolarsko trilogijo). Vendar to počne brez vsake uporabe žanrskih konvencij. Kot pravi sam: »Gre za akcijski film brez akcije.«

Možnosti so odprte in Jarmusch izbiro deklarativno prepustja gledalcu. Če film sledi prej sanjski kot racionalni logiki, je najeti morilec morda le inkarnacija ideje, svobodnega duha in kreativne domišljije. Lahko pa je superjunak, dobri agent antikapitalizma v scenariju tipa bohemstvo vs. korporativna dominacija, v katerem se na strani »dobrega« tiho bori proafriški morilec, oborožen s kitarsko struno in kompendijem »modrosti«. Ali nasprotno, če Jarmusch v »mejah nadzora« odkriva dvojni pomen eksternega družbenega nadzora in notranje težnje po samoobvladovanju, je Lone Man študija samorestricije in omejitev, s katerimi se osebnostno sooča slehernik. Kot pravi filmski napovednik: »Profesionalca ne more nič zmotiti, a vsak človek ima svoje meje.«

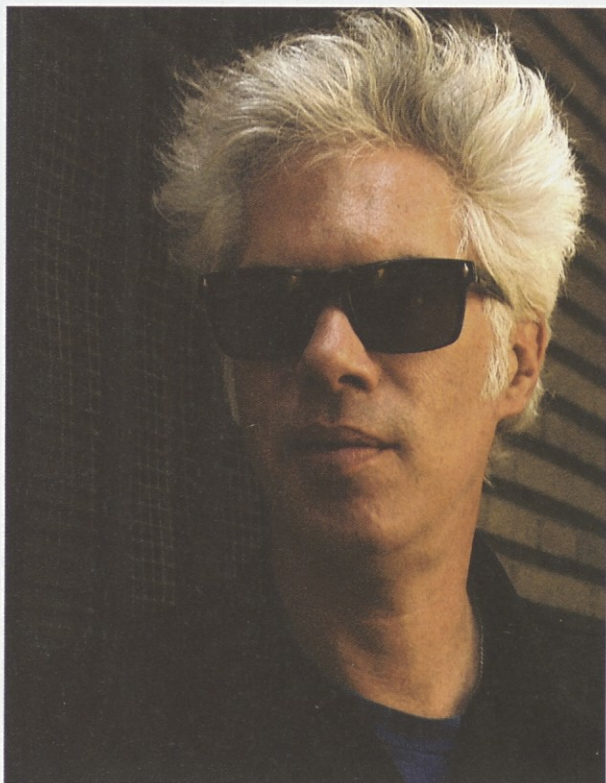
Faktični cilj misije je na koncu razodet in misija izvršena. Namen in pomen pa lahko odkrivamo v širokem spektru možnosti. Od enega ekstrema, po katerem je film »klasična«

kriminalka, triler, *film noir* (oziroma *soleil*). Do druge skrajnosti, v kateri je film etična, filozofska in metafizična meditacija na temo upora svobode-kreativnosti-intelektu proti ideološki hegemoniji materializma in moči. Nekje med posvetno narativno fikcijo in metafiziko boja med dobrim in zlim pa se najbrž skriva daleč bolj jarmuschavska opcija: film kot intuitivna ideja in ne predeterminirana, vodotesna struktura, kot refleksija o identiteti in realnosti, ki sledi variacijski logiki glasbe in se kot glasba prikrade, teče in potihne.

Karkoli bi že radi filmu pripisali in ne glede na vse maske in preobleke, ostaja Jarmusch z *Mejami razuma* v celoti zvest svoji tradiciji – v formi, vsebini in sporočilu. Ponovno gre za tekst, prekipevajoč od referenc in samorefleksije, ki se dotika tako Jarmuschevih prejšnjih filmov kot trenutnega. Po filmu *Duh psa – Samurajeva pot* (Ghost Dog: The Way of the Samurai, 1999) spet spremljamo samuraja, ki zdaj namesto kenda vadi tai chi, a tudi zanj so svet le sanje. Po *Mrtvecu* (Dead Man, 1995) se zopet odpravimo na bizaren *road trip* (le konja zamenjata vlak in letalo) osamljenega jezdeca na misiji s skrivnostnim koncem, na poti iskanja eksistencialnih resnic in tudi tokrat naletimo na ponavljajoči se »ne«, medtem ko Johnny Depp ni kadil, De Bankolé ne govori špansko (a v skladu z idejo krožnosti in variacij enakega, ki je navdihnila *Meje razuma*, tudi Ghost Dog ni razumel niti ene francoske besede, pa je razumel vse). Se pa sprašujem, kam je izginil Nobody (Gary Farmer).



Jarmuscheva postmodernistična filozofija multikulturalnosti, tolerance, kreativne in osebne svobode ter uporabniku prijaznega DIY budizma se razodeva v že znanih sporočilih: vse je relativno, realnost je arbitrarna, človek je skupek molekul, identitete so prehodne, svet je prgišče prahu, domišljija pa onipotentna. Idealisti, ustvarjalci in metafiziki v skupnem poslanstvu presegajo etnične in jezikovne vrzeli in ni naključje, da jih igrajo francoski in kasneje njujorški priseljenec iz Slonokoščene obale (De Bankolé), dvojica Francozov (Alex Descas in Jean-François Stévenin), Španec in španska Američanka (Luis Tosar in Paz de la Huerta), Britanka (Tilda Swinton in John Hurt), Japonka (Youki Kudoh, ki jo po filmu *Vlak skrivnosti* [Mystery Train, 1989] srečamo seveda zopet v vlaku), Mehičan (Gael García Bernal), v Izraelu rojena Palestinka (Hiam Abbass) in Američan (Bill Murray). Jarmusch svoj kredo tudi tokrat



ilustrira s tipičnim absurdnim humorjem, čudaškimi izjavami – »Tri dni počakaj, dokler ne vidiš kruha. Kitara te bo našla,« pravi Molecules (Youki Kudoh) – in dvojnimi pomeni brez smisla ter (navidez) brez globoke metafizike in filozofske teže, v skladu z maksimo Oscarja Wilda: »Življenje je preveč pomembno, da bi ga jemali resno.« Ali s parafrazo iz filma *Duh psa*: »Resne stvari jemlji lahko, malenkosti pa z vso resnostjo.«

Kot rečeno, je film zvesta vaja v subjektivnih (samo)referencah in simultanosti. Namesto Walta Whitmana in Roberta Frosta (*Pod udarom zakona* [Down by Law, 1986]) ter Williama Blakea (*Mrtvec*) vstopimo v film z Baudelairom in Burroughsom. Slednji posodi naslov svojega eseja, prvi uvodni verz pesmi *Pijani čoln*, ki Jarmuschu služi kot izhodiščna točka, s katere je (njegov junak) potisnjen v iztirjenje čutov. Idejo fragmentacije človekove percepcije podkrepi že prvi obisk muzeja Reina Sofía in kubistična slika Juana Grisa *El Violin* (1916). Na poti po pokrajinah zavesti in percepcije srečamo vse stare znanke, od neeksplicitnega, a nepogrešljivega poklona Kaurismäkiju (tokrat filmu *Življenje boemov* [La Vie de Bohème, 1992]) do kodiranega poklona učitelju in mentorju Nicholasu Rayu (filmski plakat z naslovom *Un Lugar Solitario* nas v angleškem prevodu pripelje k Rayevemu *V osamljenosti* [In A Lonely Place, 1950]). Ne manjkata Hitchcock in Welles (tokrat blondinka, sicer rdečelaska Tilda Swinton ugotavlja, da tudi film *Dama iz Šanghaja* [The Lady from Shanghai, 1947] z blondinko, sicer rdečelasko Rito Hayworth, ni imel nobenega smisla ...), De Bankoléja spremljamo na poti in vendar so ključ-

ne strukturne točke filma trenutki mirovanja in tišine, čakanja v kavarni, posedanja v muzeju. Jarmusch se je pri Ozuju učil inverzne percepcije pozitivnega in negativnega, polnega in praznega prostora.

In ker je film za Jarmuscha v temelju kolaborativen proces, vladajo reference ne le idejni zasnovi, pač pa tudi praktični izvedbi. Čeprav stanovanjska zgradba Torres Blancas v Madridu deluje kot pomena poln simbol, je snemalna lokacija pravzaprav stalni naslov Jarmuschevega prijatelja, direktorja Španske kinoteke, Cheme Prada. Murrayevo skrivališče je v bližini svojega doma v Almerii izbral pokojni Joe Strummer, ki je vozil črn *pickup* z napisom »La vida no vale nada«. In če mislimo, da se Jarmusch spet vrača k svoji kofeinski obsesiji, gre vsa stvar malce drugače: ko je De Bankolé, za katerega je Jarmusch lik in film izrecno napisal, med študijem matematike in šolanjem za pilota delal kot natak, je ugotovil, da je druga polovica dvojnega expressa le še zvodenela brozga. Od takrat pije dva expressa, v ločenih skodelicah.

Meje razuma so film, ki – čeprav z lažno obljubo – sili k večkratnemu ogledu. Bodisi zato, ker je film po zaslugi japonskih metal *doomerjev* Boris in fotografije Christopherja Doylea (t.i. Keitha Richardsa med snemalci) avdiovizualen užitek. Ali zavoljo preverjanja konsistentnosti sporočil, gesel in analogij, torej zato, da bi dešifrirali filmsko realnost in v njej našli totalno logiko. A takšna analiza nima več nič skupnega z Jarmuschovo maksimo, po kateri je realnost vendar arbitrarna. Čeprav je film poln ponavljanja, variacij, ujemanja naključnih podobnosti in nizanja skrivnostnih sporočil, to ne pomeni, da funkcionira kot igra »poveži sliko«. Če pa bi to na vsak način radi naredili, nam najbrž ne preostane drugega, kot da v tajno logiko zabarikadiranega pomena vlomimo kot Lone Man, z domišljijo.

Kritiki *Mejam nadzora* očitajo popolno odsotnost značaja, motivacij, namenov in ciljev, skratka psihološkega ustroja likov. Ampak če film kontemplira fragmentarnost percepcije in relativnost pogleda, samo »praznina« lahko omogoči gledalcu, da napolni prazne posode z lastno vsebino in vsakič z drugačno. Jarmuschu očitajo tudi antiklimaktični razplet, končni obračun dobrega in zlega, dvoboj umetnost vs. kapital, Afrika proti Ameriki. A če pogledamo film do konca, najdemo konec pač na koncu – v abstraktni belini *Gran sábane* Antonija Tapiesa, v De Bankoléjevi stilski preobrazbi (res je, na zeleni trenirki je vшит afriški kontinent) – in Jarmuschovo sporočilo o arbitrarni realnosti in relativnosti identitete tako tudi do konca vzdrži. Ugovor zoper kulturne in kinematografske reference, ki vstopajo v film kot utrinki in ostajajo gole točke, narativne prekinitev brez komentarja in nadgradnje, pa se zdi še najbolj nesmiseln. Če so reference Jarmuschev tako očiten in stalen *modus operandi*, gre ta ugovor torej celotnemu opusu? Ali se vračamo k v uvodu omenjeni »težavi«, da nas je Jarmusch razvadel z doslej izdatnim verbalnim komentarjem, ki je služil kot nadgradnja? Ampak če lahko von Trierjeve lisičke govorijo, zakaj bi ne bil Jarmusch za spremembo tiho?