



ODTENKI TEME IN SVETLOBE

Mojca Kumerdej

»Edino, česar ne zmoremo, je življenje zavrteti nazaj,« položi mehiški režiser Carlos Reygadas na koncu *Tihe svetlobe* (Stellet licht, 2007) v usta Marianne, preden se ta odpravi v hišo ljubimca Johana, kjer na parah leži njegova žena Esther. Ko Marianne Johanu, v katerem je srečala »najboljšega moškega svojega življenja«, to mirno in sprijaznjeno s stanjem stvari – morda z usodo? – izreče, predse sproži dlan, da zakrije vroče sonce, in se po njenem osenčenem obrazu razprši mehka poletna svetloba. Nasprotno bi Johan, ki občuti krivdo za ženino smrt, ki ji je od bolečine dobesedno počilo srce, dal vse, da bi se vrnil v preteklost in zaprl oči pred svetlobo, ki je v njem osvetlila spečo naravo ter ga bolj kot karkoli dotlej, močnejše od Ester in njenih šestih otrok, prebudila v

življenje, ga potisnila na ostrino bivanjskega roba in vanj zarezala z ljubeznijo, bolečino in s strastjo. Bi zaprl oči ali bi vsaj kasneje odmaknil pogled ter se s tem upognil pravilom anabaptistične menonitske skupnosti na severu Mehike, če bi zmozel, pa ni, kajti tiha svetloba je njega in Marianne oslepila tako zelo in povsem, da jima je spodletel vsak poskus, da bi svoje razmerje prekinila.

Morda Reygadas v *Tihi svetlobi*, najboljšem med njegovimi štirimi celovečerci in nesporno kinematografski mojstrovini, eno od anabaptističnih verskih ločin, ki so se v 17. stoletju iz versko napete Evrope umaknile onstran Atlantika, miroljubno menonitsko skupnost prikaže idealizirano. A še verjetneje film, v katerem so vsi igralci menoniti – Reygadas tudi sicer najpogosteje

sodeluje z naturščiki – pokaže razcep znotraj skupnosti; kot mi je povedal leta 2008 v intervjuju za Delo, se je njen zaprti del odzval povsem odklonilno, bolj odprti pa ga je sprejel z navdušenjem in verjetno s katarzo. *Tiha svetloba* je neznan in predvsem nestereotipen obraz Mehike. Ko Johan pred delavnico prijatelja Zachario nagovori po moško in Zacharia Juanitu odgovori z benigno kletvico, oba hudomušno oponašata prevladujočo podobo mehiškega moškega. Menoniti v *Tihi svetlobi* ne uporabljajo ostrih in žaljivih besed, z izjemo »preklete cipe«, namenjene Marianne, kar v avtu iz nevdružne bolečine uide Esther, ki pa je hip zatem do tekmice empatično razumevajoča.

V skupnosti, ki temelji na zapleteni dialektiki med predestinacijo in svobodno voljo,



Tiha svetloba

je ključno vprašanje, kako se prepoznati v Božjem načrtu in pravočasno razpoznati posege sovražnika – satana. Medtem ko Johanov oče in pastor, ki se je nekoč znašel v podobni dilemi kot on, a se je strastnemu razmerju odpovedal v prid družine in notranjega mira, sinu razumevajoče namigne, da je strast do Marianne sovražnikovo delo, Johan verjame, da mu je »njegovo naravno žensko«, kot Marianne označi Zacharia, na pot pripeljal Bog, s tem pa tudi spoznanje, da je zakon z Esther napaka. In četudi Johan v nekem trenutku izreče, da pogumen človek naredi usodo iz tistega, kar ima, ga na svobodno voljo – dejansko edino svobodo, ki jo lahko človek živi – opomnita tako Zacharia z nasvetom, naj ne izda samega sebe, kot oče, ki mu na srce položi, naj se čim prej odloči, da ne izgubi obeh žensk, in doda, da sicer ne bi želel biti v njegovi koži, a mu obenem zavida – zavida strast, ki se ji je sam v preteklosti previdno odpovedal.

Tiha svetloba je film o različnih oblikah ljubezni, o ljubezni srednje mere, ki partnerjema in njuni skupnosti ponuja varnost, gotovost in notranji mir, in potem je tu druga, ekscitna ljubezen, močnejša od pravil in osebnih dobrih namer, ki zaljubljenca ne oziraje se na njuno dobro in dobro okolice premetava od nebes do pekla. Ljubezen, ki v dvostranskem zanosu obljublja brezmejno svobodo, iztrganost iz minljivosti in vpetost v neskončnost univerzuma, in ki hkrati pomeni ujetost v dvojino, kajti v hipu, ko partner partnerja zapusti, brezmej-

nost univerzuma izpuhti in se svet sesuje in zdrobi. Zato tudi solze v Estherinih očeh, ko ji Johan med kopanjem otrok polaska, da zna od nekdaš pripravljati dobra mila, saj takšne dobrohotne hvaležnosti in pozorni pokloni ostajajo v slabi neskončnosti zunaj ultimativne ljubezni, ki jo Johan čuti do Marianne in ji jo tudi izkazuje. In zato se Ester nekaj trenutkov zatem, ko Johanu pove, da se srečen človek počuti del sveta, nesrečen pa od sveta ločen, oklepajoča se drevesa ob cesti tudi dokončno loči od sveta in bolečine.

Carlos Reygadas ima izreden občutek za kompozicijo in filmsko podobo in je mojster filmskih začetkov in koncev. *Tiha svetloba* se izvije iz utripajočih zvezd na črnem nebu in oblije naravo, iz katere se oglašajo divje živali, se nato iz zore prelije v dan in se zvečer zgosti v temo do jutra naslednjega dne. Ljubezen med Johanom in Marianne žene tisti del človeške narave, ki je ni mogoče zajeziti s pravili in je imuna na dobronamerne nasvete in pretnje ter je celo onstran etike zaljubljenca, ki si ne želi prizadeti prevarnega partnerja. Morda bi njuna ljubezen sčasoma zbledela, če bi izginile prepreke in ovire, ki so zelo verjetno, a ne povsem, njeno gorivo. Morda, morda tudi ne, kajti Reygadas pusti konec poetično razprt. Ko se Marianne približa na parih ležeči Esther, se skloni in jo poljubi na usta tako, kot si je Esther želela, da bi jo poljubil Johan. In tisto, kar je življenje iz nje izsesalo, ji Marianne vrne s poljubom in Esther oživi. Odgovor, ali oživi dejansko ali »zgolj« v otroških očeh

Estherinih najmlajših hčera, ki so jima odrasli pojasnili, da umreti pomeni potoniti v sen, iz katerega se več ne zbudiš, bi bilo mogoče razbrati z Johanovega obraza ob vstopu v sobo, a se kamera po njegovem hrbtu odplazi iz hiše v večerno nebo. Mehkoba in prefinjenost pripovedi *Tihe svetlobe* Reygadas ustvari s počasnim, a niti za trenutek prepočasnim ritmom, z natančno dinamiko različnih planov, od velikih podob narave do pretanjenih obraznih detajlov, s katerimi redkobesedni protagonisti povedo tisto, česar ne zmorejo izreči, in s pastelnimi barvami ter transparentnostjo, skozi katero so stanja in čustvovanja razprta in na dlani.

Bistveno temnejši toni prelivajo Reygadasov drugi film, *Bitko v nebesih* (Batalla en el cielo, 2005), in to od prvega prizora, v katerem mlado privlačno dekle kleče izvaja felucijo obilnemu moškemu srednjih let mrkega pogleda; Reygadas v filmu brez zadržkov mestoma vključuje tudi kak eksplicitno seksualen prizor. Zakaj Ani, generalovi hčeri, med felucijo svojemu šoferju Marcosu, s katerim se poznata od njenega otroštva, po licu zdrsi solza, lahko sklepamo ali vsaj zaslutimo šele v zaključnem prizoru, ki je nadaljevanje uvodnega in v katerem se Marcos med felucijo Ani nasmehne, ji izreče ljubezen in mu ona z nasmeškom ljubezensko izjavo vrne. Toda med uvodom in zaključkom se odvijajo katastrofe, vključno z Anino in Marcosovo smrtjo.

V nasprotju z liki *Tihe svetlobe* so obrazi »nebeških bojevnikov«, zlasti Marcosov, zaprti in neprosojni. Zgolj kot sence so v Marcosovem izrazu razpoznavne prizadetost ob žalitvah, ki jih kot eden iz množice megalopolisa dnevno mimogrede izkuša, pa tesnoba in obžalovanje, da sta z ženo z namenom finančnega izsiljevanja ugrabila dojenčka svoje prijateljice, ki je nato nenadne smrti umrl.



Post Tenebras Lux

Najbolj nejasen pa je njegov odnos do Ane. Ta ga na trenutke z elegantnim nasiljem ponižuje, ko po telefonu na primer govori s svojim fantom, in v Butiku, kjer se bolj kot za denar prostituira iz užitka in morda tudi uporništvu do višjega srednjega razreda, ki mu pripada, in kjer ga kot svojo lastnino napoti k eni od kolegic, ki pa jo Marcos nemočen tako in drugače zavrne, ker si zaželi Ano. Ne toliko zaradi seksa kot zaradi zaupnosti, saj ji prizna ugrabitev in dojenčkovo smrt, Ana, obremenjena z izpovedjo, pa mu svetuje, naj se preda policiji. Šele skozi zaključni prizor, v katerem Marcos z nasmeškom izpove Ani ljubezen, postane razumljivo, zakaj se tik zatem, ko ji naznani odločitev, da se preda policiji, vrne v njeno stanovanje in jo ubije ter si njeno glavo ljubeče položi v naročje. Marcos z Aninim umorom stori nepovratno dejanje – samomor, ki je najprej simbolen, saj se nima namena skrivati pred policijo, ko pa se na koncu mučeniškega romanja v baziliko Marije iz Guadalupe kleče zruši, umre tudi telesno in se s smrtjo dokončno odreši spleta bivanjskih nevzdržnosti in bolečin – krivde zaradi ugrabitve dojenčka in njegove smrti – životarjenja na eksistenčnem robu, na katerem se v Mexico Cityju drena večina prebivalstva in posledica česa je tudi njihova medsebojna grobost, in se predvsem odreši nevzdržnega čustvovanja do Ane, ki je njemu, družinskemu možu in očetu, kot mlada lepota iz zgornjega srednjega razreda – pa naj bo zaključni prizor resničen ali zgolj Marcosov umislek – povsem nedosegljiva.

Medtem ko je v *Tihi svetlobi* dogajanje strukturno povnanjeno in transparentno in je v *Bitki v nebesih* ponotranjeno vstavljeno v zaprto Marcosovo intimo, se Reygadasov najnovejši film *Post Tenebras Lux* (2012), sicer lani v Cannesu nerazumljivo nagrajen z zlato palmo za režijo, sproti seseda sam vase. Reygadasu, ki eksperimentira, da se ne bi posnemal in ponavljal, se ta poskus ni posrečil, saj je na plemenite substance nalepil raznorazna, zgolj njemu razumljiva mašila, kot je ponavljajoč se prizor najstnikov med igro rugbyja, ki ga je vpletel tudi v predhodne filme, pa tudi kaka dodatno prilepljena zgodba.

A kljub nerodni strukturi si iz Reygadasovega brikolaža lahko gledalec sam zmontira svoj film, ki je predvsem krajši od izvirnih dveh ur. Tudi *Post Tenebras Lux* je namreč prežet z osupljivo vizualno zvočno lepoto, a obenem z naelektreno napetostjo, in to začeni z uvodom, v katerem dveletna de-



Bitka v nebesih

klica (dejansko Reygadasova hčerka) stoji sama na pašniku sredi črede oglašajočih se krav, ki jih zganja krdelo dresiranih psov dekličine družine. Med temnenjem neba in treskanjem pred nevihto je deklica očarana z vsem, kar opazuje, z živalmi, barvami in zvoki, pri čemer režiser ustvari napetost med njeno ranljivo, drobno pojavnostjo ter pobezljanim govedom in psi, ki se med krožnim zganjanjem govedi vsakič znova vrnejo do punčke in jo varujejo, krožeč okoli nje. »Divja narava« se zatem v hišo pritaji v animirani podobi nekakšnega rdečega hudiča, ki spominja na vitko, tankonogo rdečo kravo, a zlo je bilo v hiši naseljeno še pred prihodom rogatega demona. Oče Juan, uspešen arhitekt, ki se je iz urbanega okolja z družino preselil na podeželje, se, četudi ljubeč do žene Natalie in dveh otrok, bori s svojo agresivno naravo, ki jo sprošča s surovim trpinčenjem ene od psic; četudi se režiser izogne vizualni, ne pa tudi zvočni eksplicitnosti, je slednji prizor tesnobno neznosen.

Seksualno podhlajeno razmerje skušata zakonca otopliti z obiskom swingerskega kluba, v katerem so sobane poimenovane po umetnikih in filozofih, obenem pa se skuša Juan nasilnih nagnjenj otresti skozi stike z domačini. Tako se tudi odloči, da bo El Sietu, v katerem prepozna svojo surovost, inkognito pomagal poiskati njegovo družino, ki ga je zaradi alkoholizma in nasilja zapustila. Med naborom najrazličnejših pripetljajev, ki so strukturno in pomensko

neumestljivi in odvečni, pa v nelinearno pripoved vdirajo podobe nekakšnega časa potem – med seboj nepovezani prizori, v katerih se Juanova družina z malo starejšima in tudi že odraslima otrokoma, vendar pa vsakič brez Juana, udeležuje družinskih praznovanj ali pa sproščeno poseda nekje na obali. Čas potem je čas po smrti Juana, ki umre za posledicami El Sietejevega napada ob vlom v Juanovo hišo, ki pa zaradi žrtvine amnezije po napadu ostaja neidentificiran in nekaznovan. Ko El Siete spozna, da mu je Juan, čigar družino je nepopravljivo ranil, vzpostavil stik z njegovo družino, resignirano obišče pokojnikovo posestvo, ki je že na prvi pogled drugačno – na vrtu ni več pasjega cviljenja, saj ni več gospodarja, ki bi uril svojo moč na krdelu psov in se na njih občasno surovo izživljal, namesto psov pa se med igranjem otrok ležerno pretegujejo mački, ki gospodarja ne potrebujejo. Najbolj razvpit prizor, ko na travniku, sredi katerega je na začetku filma stala deklica, El Siete samemu sebi odtrga glavo, je tako konsistenten, saj Reygadas podobno kot v *Tihi svetlobi* nasekljano zgodbo spodvije v fikcijo oziroma v prispodobo neznosnosti sobivanja s krivdo v lastnem telesu.

A tako, kot se v *Tihi svetlobi* še ena noč odpre v nov dan, ki se nato zvečer skozi temo spodvije v novo, še eno jutro, v *Post Tenebras Lux* po temi, ki so jo v družino zanesli rdeči rogati demoni, nekje v prihodnosti, ki se skozi film utrinja brez reda, ponovno vzide svetloba.