

BOŽJE POSREDOVANJE: v deželi s preteklostjo in možno prihodnostjo, a le virtualno sedanjostjo

denis valič

Božje posredovanje (Yadon ilaheyya/Divine intervention) je političen film; tega ni mogoče zanikati, pa tudi zrelativizirati ne. Toda takšne politične filme, kot je Suleimanovo delo, vidimo le redko. Morda bi njegovo svojevrstno, na neki način paradoksalno naravo lahko še najbolje opisali s prilagoditvijo Godardove "filmsko-politične" misli: *Božje posredovanje* je političen film, ki v nobenem trenutku noče kazati pravih podob, temveč zgolj podobe. Mu torej sploh lahko še rečemo politični? Kaj je na njem še ostalo političnega?

Sedemdeseta so bila leta politično militantnega filma; tudi filmi osemdesetih so še vedno premogli oster družbenokritični naboj. V devetdesetih pa se je zazdelo, kakor da smo s popolnim zmagoslavjem kapitalizma in odločnimi nastopi "svetovnega policaja" končno zaživeli v najboljšem vseh možnih svetov. Je torej politični film sploh še potreben? Nekaterim nepopustljivim posameznikom se je zdelo to vprašanje povsem neumestno – potrebujemo ga, morda celo še v večji meri. Toda zadovoljna večina jim je podelila status "eksotičnih drugih", h katerim si se občasno zatekel, da bi opral svojo "družbeno vest". Nato pa se konec devetdesetih in v prvih letih novega x-letja, pojavijo cineasti, ki politični film razumejo povsem drugače – kot osebno politično izpoved, kot izjavo posameznika, ki izhaja iz njegove vpetosti v izrazito politični diskurz, kot osebno konstatacijo družbeno-politične situacije in lastnih občutij, ki vzniknejo ob njej. Eden izmed teh je tudi Elia Suleiman. A s to razliko, da je ta obrat pri njem morda še radikalnejši.

Sam je namreč Palestinec, pripadnik morda danes najbolj zatirane "manjšine". Zato so vsi, tako Zahodnjaki kot pripadniki njegovega naroda, pričakovali, da bo spregovoril v imenu celotne manjšine (mimo grede, do konca tridesetih let preteklega stoletja so bili Palestinci v Palestini velika večina, nato pa so takratne britanske oblasti omogočile masovno imigracijo židov in končno nastanek židovske države na palestinskem ozemlju; kakšen je položaj danes, vemo – Palestinci so getoizirani), da bo postal glasnik zatiranih Palestincev. Da se bo torej lotil velike forme realistične drame z dokumentarističnim prijemom, ki podaja prave podobe; da bo povedal resnično zgodbo o krivicah in trpljenju palestinskega ljudstva.

Toda Suleiman se je temu zavestno odrekel, zavrnil je vlogo glasnika zatrtega naroda. V filmu tako vseskozi dosledno ostaja in vztraja na ravni osebne izpovedi, izpovedi pacifista, ki ne more in noče opravičevati nikakršnega nasilja, hkrati pa tudi ne more in noče ostati indifereenten ter prav tako ne nem ob nasilju, kateremu je vsak dan izpostavljen njegovo ljudstvo.

Ta njegova odločitev se seveda zrcali tako na vsebinski kot tudi na formalni ravni filma. Ozrmo se najprej k slednji. Gledalcu namreč že zelo kmalu postane jasno, da pri *Božjem posredovanju* ne bo imel opraviti s klasičnim narativnim filmom, saj je cela prva polovica filma sestavljena iz navidez nepovezanih prizorov. Nekateri so celo menili, da Suleimanovo delo veliko več dolguje kakšni avantgardni koreografiji ali pa filmom Michaela Snowa, kar pa je po svoje zopet malce pretirano. Sam Suleiman je izjavil, da se je v času svoje osebne formacije oziroma v času, ko je kot bodoči cineast poskušal definirati svojo identiteto, vseskozi inten-

zivno posvečal iskanju novih, predvsem pa drugačnih izraznih sredstev. Nadvse kritično je bil namreč nastrojen do vsega, kar je do takrat lahko videl, v prvi vrsti pa se je počutil osebno prizadetega ob filmih, ki so obravnavali Palestino in palestinsko vprašanje, saj jih je doživel kot izrazito paternalistične in celo lažne. To so bili filmi, za katere je bila značilna hollywoodska naracija, polna predsodkov in stereotipov, ki so bili sicer pozitivni, saj so poskušali "humanizirati" Palestinec, a to je doživil kot neke vrste pozitivni rasizem. Zato se mu je klasična narativna struktura dobesedno uprla. Njegovo iskanje ga je privedlo do avtorjev, kot so Fassbinder, Antonioni, Godard. Predvsem slednji ga je fasciniral, saj si je Suleiman nekako zadal, da bo osvojil tisti Godardov uporniški diskurz, ki ga je ta dosegel prek svojega dela. Fascinirala ga je njegova politizacija v razmerju do narativne strukture. Toda Suleiman naredi še korak dlje, saj v nasprotju z Godardom iz svoje verzije političnega filma praktično izžene dialog, govorjeno besedo, nosilni element pedagoške demonstrativnosti, h kateremu se je Godard tako rad zatekal v svoji najbolj radikalni politični fazi. Toda to ni bil njegov edini odklon: tu je že skoraj bressonovska zadržanost pri vodenju igralcev, povezovanje absurdnih situacij, ki pa prav zaradi vztrajnosti povezovanja postanejo logične, radikalno zavračanje naturalizma ... Vsi ti odkloni pa vodijo k ustvarjanju nenavadno komičnega učinka. In zdi se, da se je Suleiman odločil, da bo svoj upor utemeljil prav na humorju, ironiji, hkrati pa tudi vnosu simbolov, parabol, ne nazadnje celo poezije.

Suleiman se torej v *Božjem posredovanju* radikalno oddalji tako od klasične naracije kakor tudi od vseh uveljavljenih oblik političnega filma, vsaj na formalni ravni. V njegovi pripovedi, ki je, v grobem povedano, osredotočena na uničujoč vpliv politične nestabilnosti in negotovosti na družbeni red in življenja posameznikov, imajo tako osrednjo vlogo že omenjeni elementi ironije, humorja, simboli, sama pripoved pa je podana na izrazito fragmentaren, na prvi pogled celo kaotičen način, ki se izteče v stilističnem pastišu (od absurdističnih vinjet do parodije reklamnih filmov in filmov borilnih veščin). Ponovimo, Suleiman je tu povsem nedvoumen: s svojim delom ni hotel pretendirati na dokumentaristično realnost, v tem pogledu ga stil ne zanima. Dosleden je hotel biti le v poustvaritvi psihične slike svoje dežele in njenih ljudi, prevladujočega občutja, atmosfere, ki jo ustvarja dušična in represivna realnost. Oglejmo si torej konkretne podobe njegovega filma, kar nam bo omogočilo konkretizacijo zgoraj podanih oblih opazk. Sam film je na neki način razdeljen na tri dele: prolog, ki nam "v eni potezi" predstavi svet, v katerega se podajamo, ki določi ton filma, ali, če si pomagamo s tujko, njegov *mood*; prvi del, v katerem skoraj izključno statični kadri funkcionirajo kot absurdistično-vodvilski prostor, v katerega vstopajo posamezniki, izvršijo neko fizično dejanje, skoraj vedno brez besed, ter ga nato zapustijo; ter drugi del, v katerem glavno vlogo, če ji lahko tako rečemo, prevzamejo trije protagonisti – in le tem Suleiman nameni vožnje in bližnje plane –, ob njih pa še meja, kot tista fizičnost, katere obstoja ne morejo odmisлити. V prologu najprej zagledamo Božička, za katerega se zdi, da pred nekom beži. Že sama njegova pojava, njegova kričeča rdeča zimsko oprava, deluje v tem okolju nadvse bizarno. Ko izgine iz kadra,



se po nekaj trenutkih v njem pojavi trop mladcev, ki ga očitno lovi. Zakaj preganjajo to figuro, ki naj bi bila podoba prijaznosti, dobrote? Rekli bi, da se hočejo polastiti daril. A že naslednji kader to zanika, saj se za padajoča darila niti zmenijo ne. Kljub izrazito duhovito zastavljenemu prizoru se v gledalcu poraja sum, ki se potrdi, ko se opešani in obkroženi Božiček obrne proti nam in v njegovem trebuhu zagledamo velik kuhinjski nož. Smo priče umoru? Za Suleimana to ni pomembno, hotel je le določiti ton. Tako se lahko sedaj, v znamenju grenko-mučnega smeha ter nenavadne in tuje domačnosti, film prične. In zdi se, da v tej politično-ikonoklastični dramatični komediji vse poteka prav na osnovi tega principa neskladnosti, vrzeli, ki je vpisan v samo podobo. Spomnimo se na primer vožnje E.S.-ovega očeta po ulici, ko se praktično z vsakim mimoidočim prijazno pozdravi – tako si vsaj misli ta mimoidoči. V resnici pa oče prav vsakega od njih sočno prekolne. Priča smo torej zgovorni neskladnosti med konvencionalno podobo socializacije in nekim trivialnim podtekstom, ki ji nasprotuje. Prav s skrajno dosledno uporabo tega principa ter s pomočjo alternirane montaže se razkrije vsa veličastnost Suleimanove režije, njegove navidez kaotične, a dejansko nezlomljive strukture pripovedi. Podajmo še dva primera. Prvi je prizor z moškim, ki iz dneva v dan sloni na avtobusnem postajališču. Prijazni sosed ga pride dvakrat opozoriti, da tu avtobus več ne vozi. Ko se prizor ponovi tretjič, nam Suleiman najprej, v ločenem kadru, pokaže lepo mlajšo žensko, ki z balkona vstopi v stanovanje, pri tem pa se nekam skrivnostno zazre. V naslednjem kadru ponovno zagledamo moškega na postajališču. V prvem trenutku morda kadrov še niti ne povežemo, saj si ti sledijo vsaj na videz precej kaotično, ko pa prijazni sosed ponovno stopi iz svoje hiše, da bi neznanca vnovič opozoril, da avtobusa ne bo, za njim na steni zagledamo napis: "*Nor sem, ker te ljubim.*" V trenutku se zgodi premik pomena, izniči neskladnost podobe – tujec je vsak dan zahajal na opuščeno postajo, da bi gledal njo. Drugi prizor je po svoji moči še silovitejši. Na dvorišču neke hiše vidimo tri moške, ki z vso silo s palicami tolčejo po nečem ... Pravzaprav glede na kontekst, v katerem se nahajajo, takoj pomislimo, da je to nekdo, neka oseba, in zgroženi smo spričo surovega nasilja. Zgroženost se stopnjuje, ko na prizorišče stopi četrti moški, ki v rokah nosi pištolo. Nameri in hladnokrvno pokonča tistega, ki ga ne vidimo. Toda Suleiman tu ponovno izrabi vrzel v podobi – tisti nekdo ni človeško bitje, temveč uboga kača. Dušečo realnost spet premaga s humorjem. Podobnih, morda še učinkovitejših prizorov je še veliko več. Zdi se, da nam hoče Suleiman prek njih predstaviti za njegovo deželo že skoraj normativni pritisk, ki ga vsakdan izvaja na vsakega posameznika v njegovi spektakularni absurdnosti. In prav prek nehotenih (morda bolje, nepričakovanih) reakcij na te gage, prav tako pa tudi na skrajno nasilno in ponižujoče obnašanje vojakov na kontrolnih točkah, na iracionalno delovanje posameznikov, ki so obremenjeni z nečloveškim stresom, je gledalec popeljan onkraj vsakršne enoumne, didaktične politične drže, s katero se je približal *Božjemu posredovanju*.

Suleimanovo *Božje posredovanje* je eno kompleksnejših in najtemeljitejše domišljjenih del, kar smo jih zadnja leta lahko videli na naših platnih,

pa čeprav se na formalni ravni vsaj delno drži minimalističnega pristopa. Prav tako pa je kljub svoji izraziti političnosti do skrajnosti odprto in tolerantno. Zato so me reakcije nekaterih posameznikov, ki so mu očitali neprebavljivo pristranskost, več kot presenetile. A po drugi strani, zakaj bi morali biti tako naivni. Govorim namreč o Gitajevi sodelavki, scenaristki njegovih zadnjih filmov, Marie-Jose Sanselme, ki se je lani udeležila Ljubljanskega filmskega festivala in s katero sem opravil malce daljši razgovor. Čeprav je govorila o filmu, ki je tako dosledno pacifističen, da bi mu težko, resnično težko našli primerljivega. Toda neumno se je čuditi – dejstva, ujeta v palestinsko-izraelskem razmerju, so preveč evidentna, da bi lahko prikrila občutek krivde, ki jo je vodil v napad. A pustimo lastno politično prepričanje ob strani in se še enkrat vrnimo k filmu, o katerem bi lahko izrekli še neskončno veliko besed, pa ga še vedno ne bi v celoti zajeli. Težko izbiram (a izbrati moram, ker nas v to sili naša ekranovska realnost) med vsemi možnimi variantami branja, med vsemi pomembnimi elementi filma, med njegovimi številnimi plastmi, med filmi, ki se nahajajo v tem filmu ... Kar seveda kliče po zaključku. A preden se ga lotim, bi rad na osnovi njegovih sublimno-zemeljskih podob argumentiral dve tezi, ki sem ju navrgel v tem tekstu. Teze o stilističnem pastišu ni potrebno utemeljevati, saj bo jasna vsakomur, ki si bo film ogledal. Bistveno bolj navdušujoča in hkrati intrigantna pa se mi je zdela Suleimanova rešitev lastnega pacifizma. Težko govorim v njegovem imenu, a ne morem si zamisliti, da se v njem ne bi kopičil srd zaradi skrajno krivične in fašistične politike, ki jo Izrael vodi do Palestincev. A kot sem že omenil, se je Suleiman povsem zavestno odrekel statusu glasnika zatiranih, saj bi v tem primeru moral opravičevati nasilje, ki se porodi kot odgovor na vsakodnevno nasilje druge strani. Tega, kot prepričan pacifist, ki še vedno verjame v možnost mirovnega sporazuma, nikakor ni mogel narediti. Toda prav tako ni hotel zanikati nasilja, ki se v njem poraja ob vsakodnevnem soočenju z zatiranjem, ki ga Izrael izvaja nad njegovim ljudstvom. Tako je v film vključil dve nadvse nasilni reakciji. Prva se zgodi med njegovo vožnjo po neki gozdni poti, ob kateri stoji izraelski tank. E.S. se loti marelice, in v trenutku, ko jo pojé, odvrže koščico skozi okno, ta pa povsem naključno (ali pa tudi ne), zadane izraelski tank. Čez nekaj sekund smo priča strahotni eksploziji, ki povsem uniči tank. E.S. ne trene z očesom in mirno nadaljuje vožnjo. Seveda je ta razstrelitev le plod njegove domišljije, ki jo vodi želja, da bi bil njegov oče, palestinski prvoborec, ponosen nanj. Podobno ga tudi obcestni plakat, ki s sliko palestinske ninje vabi Izraelce k streljanju, zvabi v domišljijско konstrukcijo spopada med ninjo, v tem primeru njegovim dekletom, ki ga zaradi zapor ni videl že več dni, in izraelskimi specialci. Seveda Palestina triumfira. A le v njegovi domišljiji. Sam pa doma, obupan, zapuščen, reže čebulo in zre v lonec na pritisk, simbol svoje domovine. Tako kot njegov lik, pravzaprav njegov dvojnik, E.S., Suleiman v *Božjem posredovanju* prek koherentne in nadvse izvirne forme poustvari kaos njegovega sveta in bedo njegove dežele, za katero sam pravi, da je imela preteklost in da bo morda imela prihodnost – njena sedanost pa je zgolj virtualna. •