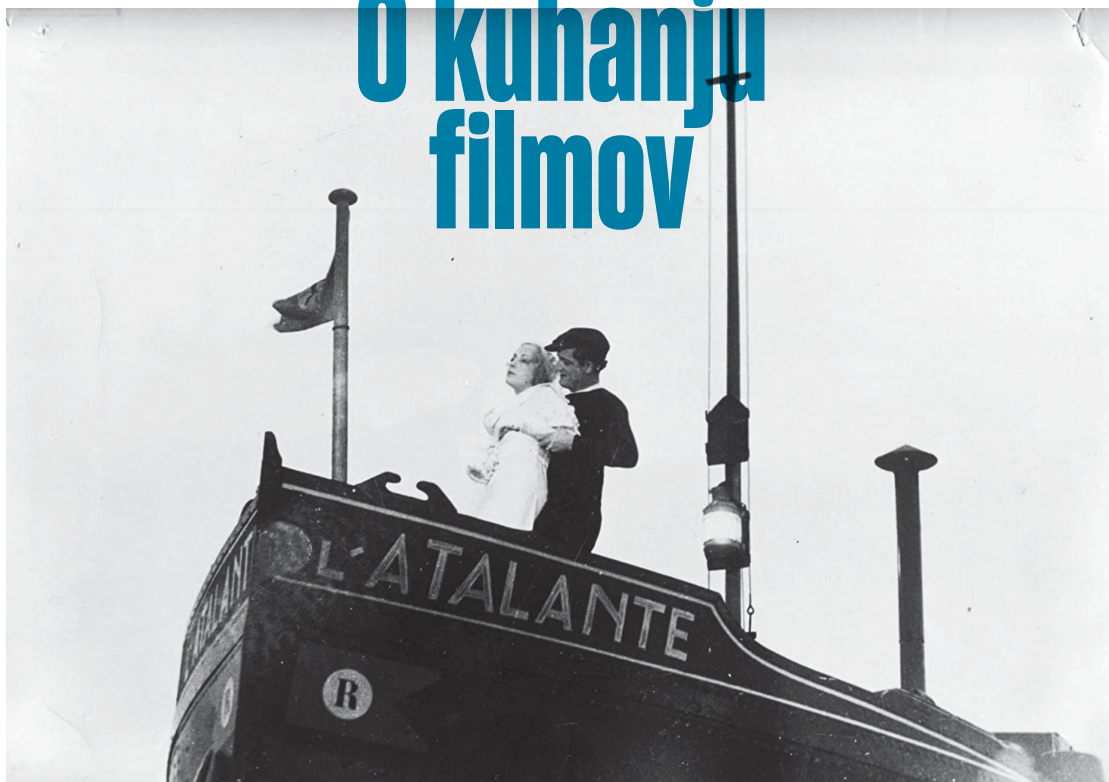


Darko Sinko

O kuhanju filmov

ATALANTA ALI TRABAKULA, KI PLOVE MIMO | 1934



I.

FILM GRE SKOZI ŽELODEC

Kako naj se pogovarjajo režiserji_ke in kritiki_čarke? Oboji se intenzivno posvečajo filmu, o njem razmišljajo in ga analizirajo. Pogosto tudi prehajajo v iz enega v drugi tabor. A rezultat pogovora med ljudmi, ki se tako intenzivno posvečajo filmu, je lahko tudi vprašljiv. Ko nekdo toliko svojega časa nameni filmu, pogosto strastno ali celo obsesivno, ko se nekdo nenehno potaplja v filme – pri tem, da je jasno, da že zaradi narave stvari dobrih filmov vendarle ni veliko –, lahko upravičeno sumimo, da gre za nekakšen manko, za neko motnjo. Še toliko bolj, če to počne v Sloveniji, kjer se racionalen človek zagotovo ne bi odločil ne za snemanje filmov ne za filmsko kritiko. Mogoče je torej dobro imeti v mislih, da je s tem potencialno zaznamovana tudi tale razprava.

Pri razmišljanju o režiji se včasih spomnim na Wernerja Herzoga, ki je režijo primerjal s kuhanjem, kar se mi zdi dobra primerjava. Pri kuhanju imamo enake recepte, enake sestavine in postopke, a jedi, ki jih po njih pripravimo, so lahko zelo različne.

Odziv na hrano, podobno kot na film, vključuje paletu čutil. Pogosto je reakcija tudi povsem prvinska. Že na daleč nam lahko nekaj diši ali pa že po videzu vemo, da tega nikakor ne bomo jedli; težko se upremo, ko je pred nami kaj slastnega, včasih pa se nam že po prvi žlici dviga in nam je slabo.

Prvinske odzive je mogoče tudi artikulirati. Na primer: ko vemo, kako je neka hrana pripravljena, kaj vse je bilo potrebno za njeno pripravo, ko izvemo za njeno zgodbo, lahko morda celo uživamo v jedeh, ki jih drugače ne bi niti poskusili. Podobno je z nekaterimi filmi, ki se nam zdijo brezvezni, ko pa izvemo za kontekst ali specifične postopke njihovega nastanka, si rečemo, aha, ok, ni tako slabo. Ali pa kot otroci gledamo neke grozne filme, ki v dobi odraslosti postanejo odlični; za koga bi to lahko bile nekakšne filmske olive.

Okusi torej niso samo kulturno pogojeni, ampak se naš odnos do hrane/filmov spreminja skozi čas in glede na druge okoliščine. Pozimi jemo drugače kot poleti. V gorski koči je normalno, da strežejo ričet. Ko smo bolni ali nam česa primanjkuje, nam prija točno določena hrana. To velja tako za naš osebni okus kot za širši, družbeni. Včasih se v nekem obdobju v filmih pojavljajo tipični žanri ali teme, ki jih osvetljujemo z vedno novih in novih vidikov, kot da bi kot družba nekaj potrebovali, predelevali. Kar nas navdušuje danes, nas mogoče čez deset let ne bo več tako prevzelo. Kar kot družba cenimo zdaj, bo morda čez petdeset let povsem pozabljeno. Nekatere sodobne jedi bodo morda takrat celo prepovedane.

Današnja kuhinja je pri receptih za identične jedi bistveno bolj zadržana glede uporabe količine maščob, kot je bila nekoč. Podobno so nekateri filmski pristopi ali celotni žanri danes nesprejemljivi. Pogosto tudi ne moremo vedeti, ali pa lahko zgolj nejasno slutimo, kako je jed pripravljena in kaj vsebuje. Nisem sicer prepričan, da si želim to zares verjeti, a zdi se, da je jed lahko odlična, tudi če temelji na kakšnem kanibalskem receptu. Okus je lahko vezan na osebno zgodovino ali na spomin kot npr. v animiranem filmu **Ratatouille** (2007, Brad Bird in Jan Pinkava), kjer v neverjetno posrečenem prizoru jed povsem razoroži grozečega kulinaričnega kritika. Hrana ga spomni na jed, s katero ga je vsega potolčenega potolažila njegova mama. To mu v trenutku stali hladni oklep in zafrustriranost ter ga naredi spet človeškega. Podobno je pri filmih; nekatera dela ali posamezni prizori nas zaradi neznanih razlogov ves čas privlačijo. Vedno znova se vračamo k njim in jih ponovno gledamo, nekaj je v njih, kar pritiska na neki poseben gumb v nas.

KAKO KUHAJO REŽISERJI?

Nekateri režiserji lahko delajo samo z zelo posebnimi in dragocenimi sestavinami. Po gozdu nabirajo redke, edinstvene rastline in na njih izvajajo specifične postopke ter pri tem uporabljajo najsodobnejše znanstvene ugotovitve s področja biokemije ipd. To so režiserji, ki potrebujejo vrhunske pogoje. Drugi znajo narediti odlične jedi iz tistega, kar se že dolgo valja v hladilniku. Nekateri naredijo jed iz treh sestavin. Tretji za obrok porabijo štiri ure, nekateri pa dvajset minut. Pristopi so različni. A ne glede na pristop nas lahko jed razočara ali navduši.

Kubrick je snemal z ogromnim številom ponovitev, Kaurismäki ali Eastwood delata po dve. Soderbergh ali Fassbinder lahko posnameta po tri filme na leto, nekateri režiserji naredijo enega na 10 let (takih je na primer veliko v Sloveniji). Hitchcock se je izživljal

nad igralkami. Murnau je v skladu z videnjem režije kot eksaktne znanstvene dejavnosti režiral v laboratorijskem zaščitnem plašču.

Režija je na osnovni ravni vodenje kreativnega projekta. Organizacija, usmerjanje, vodenje ljudi različnih profilov. V globljem smislu pa izraža neko osebnost in odnos do sveta, preko tega usmerja naše čustvovanje, kalibrira in odpira naše miselne, emocionalne in druge registre. Teme filmov so vrste jedi. Režija pa je to, kar dela te jedi specifične.

Kot tipično temo pri Polanskem, recimo, bi lahko izpostavili nori kruti svet, nad katerim so pametni ljudje – junaki – že zdavnaj cinično obupali, potem pa jih v njih samih nepričakovano preseneti nekakšen vzgib etičnosti, vzgib dobrega, ki mu nato vsemu navkljub sledijo in pogosto ironično propadejo. To bi bila npr. njegova goveja juha. Ampak – kako jo skuha? Njegova režija je težko ulovljiva, nekako neopredeljena. Neizrazit je v kadriranju, režiji igralcev, montaži, uporabi glasbe – če bi izbrali sekvenco ali kader iz njegovega filma, bi bila lahko tudi iz kateregakoli drugega. Njegove jedi ne uporabljajo nobenih izvornih sestavin, vse je klasično, kot iz kakšne običajne oštarije, pa vendar povsem samosvoje. Režija naredi juho, ki smo jo že tolikokrat jedli, posebno. Čeprav gre za običajno, prav nič revolucionarno jed, je ne moremo pozabiti.

Tarantinove jedi niso preveč spolirane, začimbe so močne, na krožniku je veliko mesa – zrezek je jasno »bloody as hell«, na njem pa nas ves čas presenečajo tudi nepričakovani zabavni elementi. Zraven se pije žganice. Pri Kubricku je postrežba natančna, hrana je precizno izbrana in obdelana, okus izrazit. Obrok sestavljajo maksimalno trije hodi. Pri kuhinji Karpa Godine so jedi navidezno preproste in minimalistične, a nas presenetijo z nepričakovanim bogastvom okusov, zanimivimi kombinacijami, ki izražajo radovednost, igrivost, samozavest in suverenost.

Pri Pasoliniju je mogoče opazovati spremembo v pristopih: zgodnji Pasolini nam kuha natančno, skoraj šolsko, kot bi kahal nekdo iz prestižne kuharske šole. Poznejši Pasolini je drugačen, njegove okusne jedi so postrežene na preprostem glinenem krožniku, na njem je kepa na videz neugledne kaše s prilogo, priloženi kruh je odtrgan z roko, v postrežbi začutimo idejo. Andrea Arnold kuha konceptualno – raztreščeno, brutalno, sočno. Njeni recepti vključujejo s tal pobrane paradižnike, hrano iz smeti in na novo uporabljeno hitro hrano. Von Trier še potem, ko nam postreže, skače okrog nas in poskuša usmeriti pozornost nase. In ko na primer jemo jedi Petra Jacksona, so te preslane in razkuhane, ob preževanju nas žalosti kuharjevo očitno pomanjkanje talenta za njegov poklic ali vsaj popolna odsotnost občutka za estetiko.

II.

FILMSKA POSLASTICA JEANA VIGOJA

Film **Atalanta ali trabakula, ki plove mimo** (L'Atalante, ou le chaland qui passe, 1934, Jean Vigo) je eden mojih najljubših, eden tistih, ki me vedno znova razorožijo. Zgodbi režiserja in filma sta tragični. Vigo, sin anarhista, je zgodnje otroštvo zaradi političnih aktivnosti svojega očeta preživel med nenehnimi družinskimi selitvami oziroma na begu. Ko je oče umrl (ali bil po naročilu umorjen) v zaporu, pa je pod psevdonimom živel v fantovskem internatu, kar je bila inspiracija za njegov srednjemetražni film **Ničla iz vedenja** (Zéro de conduite, 1933).

Svoj naslednji in zadnji film **Atalanta** je posnel s podporo producenta Jacques-Louisa Nouneza, ki je zagotovil tudi pogodbo za distribucijo z znanim podjetjem Gaumont. Snemanje filma ni potekalo po načrtih, iz poletnih mesecev so ga prestavili na jesen, potekalo je dlje od načrtov in s tem preseglo proračun. Vigojeva želja po snemanju na realnih lokacijah, ki so bile pozno jeseni vlažne in mrzle, pa tudi ni prav blagodejno vplivala na njegovo tuberkulozo. Ta je skupaj z naporji, ki jih je terjalo snemanje, najverjetneje kriva za to, da je Vigo v montaži obležal zelo bolan in kmalu po končanju filma, pri zgolj 29 letih, umrl.

Pri Studiu Gaumont niso bili zadovoljni s filmom, zato so ga premontirali ter zamenjali glasbo in naslov. Kasneje so mnogi to skušali popraviti in film vrniti čim bližje Vigojevi izvorni različici. Ti poskusi se raztezajo skozi več desetletij, zadnja verzija je iz leta 2001, a film v režiserjevi verziji pravzaprav ne obstaja. Ob izidu, leta 1934, je bil film popoln fiasko; brez gledalcev in odziva je poniknil, dokler ga niso ponovno odkrili šele po drugi svetovni

vojni. Začel se je uvrščati na lestvice najboljših filmov, pri njem pa so se navdihovali različni avtorji, od Fellinija in Kusturice do Scorseseja in Truffauta. Slednji je npr. prizore iz Vigojevih del kot poklone vključeval v svoje filme (pobeg učencev med uro telovadbe iz **400 udarcev** [Les quatre cents coups, 1959, François Truffaut] je na primer kopija sekvence iz **Ničle iz vedenja**), uporabljal identična prizorišča (recimo peščeno obalo v **Atalanti** in na koncu **400 udarcev**), po mojem mnenju pa je pri njem Vigojev vpliv mogoče prepoznati tudi v načinu rabe filmske glasbe.

Atalanta ima povsem preprosto zgodbo. Začne se s poroko mladega para, mornarja rečne ladje (Jean Dasté) in dekleta iz obrečne vasi (Dita Parlo), ter njunim skupnim življenjem na ladji, na kateri sta zaposlena tudi stari mornar (Michel Simon) in mladi vajenec (Louis Lefebvre). Spremljamo lepote in tegobe para, ki se poskuša z velikimi čustvenimi valovanji ob majhnih življenjskih situacijah navaditi na skupno življenje. V nekem trenutku se spreta in dekle se izgubi v velikem mestu. Mladi mornar izgubi voljo do življenja, a stari mornar dekle na koncu najde in par je spet skupaj.

Zgodba je torej bolj skopa, pa tudi sicer je s filmom marsikaj narobe. Ima nešteto napak in sploh ne zgolj zaradi nešteti predelav in cenzure. Številni rezi so glede na kontinuiteto napačni in preskakujejo, filmski jezik je neenoten, saj se pogosto spreminja in občasno niha iz prizora v prizor. Spreminjajo se stili kadriranja, včasih je blizu mogočnosti in pomenljivosti takratnega sovjetskega filma, spet drugič je povsem dokumentaren; brez



obrazložitve ali posebne motivacije prehaja v radikalne rakurze, spreminjajo se pristopi v osvetlitvi. Režija igralcev je nekonsistentna in nepoenotena, prehaja od ekspresivne igre do zadržano minimalistične. Preskoki v glasbi so hipni in radikalni, ritem filma pa se pogosto hitro in nepričakovano spreminja. Če zanemarimo problem z zgodbo – te, kot rečeno, skorajda ni – film vsebuje tudi obsežne dramaturške zastranitve. Lik starega mornarja na neki točki dobi nesorazmerno veliko težo in sekvence z njim jemljejo veliko filmskega časa. Nekatere scenaristične rešitve so prosojne, recimo ta, da uspe Pèru Julesu tako hitro najde dekle v ogromnem Parizu. Film ima tudi veliko tehničnih pomanjkljivosti, med njimi pogoste težave z neostriro, režijske nerodnosti, kot so očitno metanje mačk v kader, pogledi v kamero itd. Traviča v tem filmu zagotovo ni lepo (po slovensko) pokošena.

Z vidika formalne opredelitve je mogoče v **Atalanti** prepoznati vplive različnih filmskih smeri: ekspresionizma, socrealizma, konstruktivizma in nadrealizma (za katerega nekateri trdijo, da je na filmu umrl ravno z Vigojem). V nekem smislu je v tem filmu že vsa zgodovina filma. Tudi na vsebinski ravni Vigo povsem svobodno prehaja med različnimi idejnimi poudarki, ki so si včasih celo v nasprotju. Od socialne občutljivosti do ostre družbene kritike, od obravnavanja ljubezni kot težke metafizike do prevlade telesnosti, od presunljivosti do ironije, od emancipatornosti do seksizma, od nadrealizma do hiperrealizma. Film ob tem večkrat prehaja tudi v sanjske in poetične sekvence.

Na podlagi vsega naštetega bi si lahko mislili, da je film nekakšna konfuzna solata. A je ravno nasprotno. **Atalanto** odlikuje neverjetna energija. Vigo sicer res prehaja med različnimi pristopi, a to počne brez vsake preračunljivosti, radovedno, z navdušenjem in s strastjo. Vse, kar počne, ga zanima in v vse verjame. Tu ni nobenega blefa in predvsem nobene poljubnosti, vse je natančno, osredotočeno in zares. Ne glede na različne pristope je njegov fokus ves čas prisoten, a ne le prisoten – intenzivnost njegove režije je neverjetna in hkrati povsem spontana.

Njegova osredotočenost in zanimanje sta ves čas tu. Stvari so precizno določene, obenem pa jih raziskuje. Kot da bi hkrati postavljaval in odgovarjal na bistvena vprašanja. Ob tem čutimo nalezljivo navdušenje nad (snemanim) svetom, vsak kader je zanj novo odkritje. Je kot pisatelj, ki ob pisanju neskončno uživa, saj ga ob vsakem novem stavku navdušujejo fascinantne možnosti jezika. Svoboda njegove režije, ki je pravzaprav njegova vera v film, daje slutnjo vere v ljudi. Nenavadno, ampak kot da ljudje v resnici ne bi bili omejene, grobijanske, zarobljene in primitivne živali, ampak nasprotno – odprti, radovedni, igriivi, nežni in v tem povezani.

V ospredju vsega pa je Vigojev odnos do ljubezni mladoporocencev, za katera si v tem zavisti in hudobe polnem svetu (kar predstavljajo tako vaščani na poroki kot nevarno in brutalno velemestno življenje) želimo, da bi jima uspelo. Pravzaprav ni nikjer nobene velike drame, samo preprost odnos med naivnima zaljubljenecema, ki poskušata nekako zaživeti skupaj. Male ljubosumnosti, preobčutljivosti, muhe in muhice – nič zares pomembnega za ta svet, pa vendar ...

Pri tem ne gre za neko načelno, *a priori* dobrohotnost. Vigojev odnos do dogajanja je hkrati oseben in distanciran, ironičen in ganljiv. Podobno kot ruski pisatelj Dovlatov piše o Puškinu: »V lokalni knjižnici sem našel kakšnih deset redkih knjig o Puškinu. Poleg tega sem znova prebral njegovo beletristiko in članke. Najbolj mi je bila zanimiva njegova olimpska ravnodušnost. Njegova pripravljenost, da sprejme in izrazi katerokoli stališče. Njegovo neizmerno stremljenje k skrajni, najvišji objektivnosti. Kakor luna, ki osvetljuje pot tako roparju kot žrtvi. [...] Ne monarhist, ne zaročnik, ne kristijan – bil je le pesnik, genij in sočustvoval je z življenjem v celoti. [...] Njegova literatura je višje kot morala. Premaguje moralo in jo celo zamenjuje. Njegova literatura je podobna molitvi, naravi [...] sicer pa nisem literarni kritik ...«¹

Lepota Vigojevega filma je, kot se reče, brezprizivna.

Zapis je nastal na podlagi avtorjevega predavanja, ki je 12. junija potekalo v Slovenski kinoteki v sklopu projekta **Kino Ekran/Medkritika**, ki nastaja v sodelovanju revije *Ekran* in društva Fipresci, ter s finančno podporo Slovenskega filmskega centra (SFC). | Cikel strokovnih predavanj **Kino Ekran/Medkritika: Pogled z druge strani**, v katerih raziskujemo aplikabilnost različnih praks pri razmišljanju o filmu, smo letos zastavili v smeri povezovanja med kritiško in filmsko stroko. | Prvo predavanje je bilo namenjeno filmski režiji in ogledu ter analizi filma **Atalanta ali trabakula, ki plove mimo** (L'Atalante, ou le chaland qui passe, 1934, Jean Vigo).

¹ Dovlatov, Sergej. *Nacionalni park, Kompromis, Naši*. Ljubljana: Beletrina, 2007, str. 54–55.