

WIM WENDERS:

iz amerike, z ljubeznijo



Ne pridi mi trkat

Na letošnjem Liffu smo si v sekciji Posvečeno lahko ogledali zadnja dva filma Wima Wendersa: *Deželo izobilja* (Land of Plenty, 2004) in *Ne pridi mi trkat* (Don't Come Knocking, 2005). Oba gledata Ameriko skozi evropske oči, vendar vsak na svoj način: prvi se loti kritike družbeno-političnih razmer po 11. septembru, drugi seže pod aktualno ameriško stvarnost in se dokoplje do njene mitološke podstat.

Wendersa že od nekdaj obseda tema ameriškega sna. Rojen le nekaj mesecev po koncu druge svetovne vojne je tipični otrok nemške (oziroma evropske) povojne generacije, generacije, ki je skovala mit o Ameriki kot deželi, kjer se cedita med in mleko. Že kot otrok se je oplajal z ameriško popularno kulturo, predvsem s stripi, literaturo, vesterni in rokenrolom, ter se navduševal nad kontrastnostjo ameriške pokrajine, nad širjavami Zahoda in nebotičniki velemest. Te mladostne obsesije je kasneje preoblikoval v motive, ki se kot rdeča nit vijejo skozi njegov opus. Včasih se pojavljajo le kot motivni drobci, drugič oblikujejo celotno estetiko filma. Sčasoma je Wenders do Amerike razvil tudi določene pridržke, predvsem je kritiziral korupcijo podob s strani ameriške filmske, televizijske in oglaševalske industrije. Kljub temu do danes ostaja velik privrženec novega sveta.

Svoje filme je Wenders vedno snemal na lokacijah, iz katerih je potem črpal inspiracijo za oblikovanje zgodb in likov. Včasih so mesta na neki način celo odigrala glavno vlogo. Berlin v *Nebu nad Berlinom* (Der Himmel über Berlin, 1987) je denimo že eno takšnih mest. Je sploh mogoče povedati zgodbo o mestu, nasilno razklanem na dve popolnoma različni entiteti, ki jima je skupno le nebo nad njima, kako drugače kot skozi lik angela? Mesta pri Wendersu vedno generirajo zgodbo, kar se lepo vidi tudi v zadnjih dveh filmih. V *Ne pridi mi trkat* je mesto Butte z vsemi svojimi implikacijami in asociacijami, ki jih poraja, kar junak zase, medtem ko umestitev *Dežele izobilja* v Los Angeles, mesto, kjer si iz oči v oči zreta največji blišč in največja beda, načenja temo ameriške dvoličnosti.

V *Deželi izobilja* nas Wenders preseneti z zanj neznčilnim pogledom na ljubo mu Ameriko. Brez dvoma je to njegov daleč najbolj politično angažiran film doslej. V njem razprostre svojo kritiko sodobne družbene in politične situacije v deželi, ki je zanj nekoč posebej ljuba mitični kraj svobode, neomejenih možnosti in zabave, kraj, kjer je vse lepše in boljše kot doma, po travmatičnem 11. septembru pa se je snela s tečajev in se izgubila v vrtincu fundamentalističnega totalitarizma. Wenders h kritiki pristopa ironično, kar se kaže že v naslovu, saj Amerika v tem filmu še zdaleč ni dežela izobilja, ampak prej dežela vseobsegajoče, vserazdirajoče revščine – gmotne, politične, kulturne – in krize vrednot.

To je Amerika, v kakršno se po desetih letih življenja v misijonih po Evropi, Afriki in Palestini vrne idealistična dvajsetletnica Lana (Michelle Williams), da bi poiskala edinega še živečega sorodnika, brata svoje nedavno preminule matere. Stric Paul (John Diehl) se izkaže za precej bizarno in težko ukrotljivo osebo. Ta reaktivirani vietnamski veteran, samooklicani varuh ameriškega ljudstva na osebni protiteroristični misiji, v predelanem kombiju, do zadnjega kotička natlačenem z vso novodobno špijonsko navlako, nenehno prečesava ulice Los Angelesa in preži za potencialnim, najraje v turban in tuniko odetim, sovražnikom.

Stric in nečakinja si ne bi mogla biti bolj različna. Če je Paul posebitev ameriške aktualne politike, paranoičnega besnila, ki ga poganja gorivo iz hitro obnovljivih virov ideologije strahu in ki neomajno strelja v napačne tarče, je Lana njegovo popolno nasprotje. S svojimi liberalnimi pogledi in krščanskimi vrednotami predstavlja tisto Ameriko, ki je tako usodno omrežila mladega Wendersa, deželo brezmejnih možnosti in priložnosti za vsakogar. In medtem ko se Paulove fanatične akcije vedno končajo v slepi ulici, Lanino sočutje in razumevanje gradita mostove

med ljudmi. Njena etična drža pa ima še eno implikacijo, in sicer sporočilo, da se liberalnost in krščanstvo ne izključujeta, še več, v resnici gre za dva temeljna kamna ameriške kulture. Lanina načela tako razgaljajo dvoličnost aktualne ameriške politike, ki vero izkorišča za doseg političnih ciljev, kar se najbolj nazorno manifestira skozi Busheve čustveno nabite govore, prekipevajoče od krščanskih puhlic. Najbolj tedaj, ko pošilja svoje vojake na bojišča in smrt nad tuje civiliste, medtem ko mu na domačem pragu ljudje umirajo od lakote.

Lana in Paul sta obraza dveh Amerik, pri čemer prva prihaja, da bi drugo odrešila njenih zablod. Paul vendarle ni brezupen primer. Je tragi-komična figura, ujeta v vrtnec problematične preteklosti in negotove sedanjosti, ki se po svojih najboljših močeh trudi obvladovati situacijo in prispevati k reševanju problemov državne varnosti. Vojak pač vedno ostane vojak. Toda ko po seriji neuspešnih akcij zadnjič, in tokrat res kardinalno, butne z glavo v zid, doživi razodetje. V podobi začudene bolehnice babice, ki jo najde v sami srčki domnevnega terorističnega gnezda, potem ko v popolni bojni opremi vdre v njen dom. Takrat se njegov fantazmagorični, paranoični svet, sezidan iz slepil in strahov, sesuje v prah in na koncu je zmožen dojeti nečakinjino sporočilo, da tistih 3000 žrtev, preminulih med ruševinami svetovnega trgovinskega centra, ne bi hotelo, da v njihovem imenu umre še več ljudi. Ni naključje, da Paul, ko useka po starkinem pokvarjenem televizorju, v bistvu lopne Busha po glavi.

Kljub temu da se Wenders Amerike tokrat loteva izrazito kritično, je v ozadju njegovega početja še vedno zaznati razumevajočo naklonjenost in vero v to, da pod balastom ideoloških slepil in silne histerije še vedno bije veliko ameriško srce in da bistvo te dežele ostaja nedotaknjeno. Če verjamemo, da to bistvo res obstaja, kajti Wendersova vizija Amerike je bolj kot realna reprezentacija projekcija njegovih mladostniških sanj in želja. Kakorkoli že, brez dvoma je kritična ost v tem filmu obilno zabeljena s sentimentalnostjo in najbrž se ne bomo zmotili, če rečemo, da v Laninih besedah Paulu "... but I still love you as you are", odzvanja režiserjevo sporočilo sprave ljubici, ki jo je prej tako grdo okrcal.

Morda je prav omiljena kritika eden glavnih krivcev za mlačen vtis ob ogledu, še toliko bolj, ker izzveni v patetičnem patriotskem koncu, kjer Lana in Paul zamaknjeno meditirata nad ruševinami dvojčkov, v ozadju pa zanosno donijo verzi pesmi Leonarda Cohena, ki je filmu posodila naslov. Tudi karakterizacija obeh glavnih likov je zelo površinska. Ker sta v funkciji alegorij dveh nasprotujočih si ideologij, sta lika preveč polarizirana, shematična in nimata prave globine. Oba sta v svojem početju tako skrajna, da delujeta nerealno: Lana je s svojim naivnim idealizmom, sočutjem in razumevanjem tako eterična, da že spominja na angela, Paul, izgubljen v deliriju namišljenih osebnih bitk proti notranjemu sovražniku, pa je le osamljena karikatura, ki je še v filmu nihče, z majhno izjemo njegovega vajenca Jimmyja (Richard Edson), ne jemlje resno. Če k vsemu povedanemu dodamo še podatek, da je Wenders v navezi z Michaelom Meredithom spisal scenarij v pičlih treh tednih, snemanje pa zaključil v osemnajstih dneh, ne preseneča, da končni izdelek ni ravno navdušujoč. Bojda se mu je tako mudilo zato, ker je hotel film spraviti na ameriško tržišče še pred volitvami. Najbrž je odveč omenjati, da potem tako ali tako ni dobil distribucije.

Dežela izobilja je sentimentalna, na hitro skovan digitalni politični pamflet z didaktičnimi ambicijami, ki v ničemer ne presega kakovostnega povprečja Wendersovih novejših filmov, zato bo za ljubitelje "starega Wendersa" le še eno razočaranje v nizu režiserjevih polomij iz preteklih nekaj let. Toda, nikar ne odnehajmo, več upanja prinaša njegov zadnji projekt, ki ga deloma napoveduje že *Dežela izobilja*, kjer se v tesnobnem ksenofobičnem ozračju post 11-septembrske Amerike kot mogoča pot do streznitve ponuja restavracija družinskih vezi in ljubezni. To pa je



Dežela izobilja

tema, ki jo Wenders obširneje razvije v svojem najnovejšem filmu *Ne pridi mi trkat*.

V nasprotju z *Deželo izobilja*, ki jo je Wenders ekspresno zakuhal v dobrem mesecu, je *Ne pridi mi trkat* dobro uležan izdelek. Samo za pisanje scenarija sta z multitalentiranim Samom Shepardom, ameriškim piscem, glasbenikom in igralcem, porabila kar tri leta in pol. Seveda smo spet na znanem terenu "dežele izobilja", le da se tokrat vrnemo k tisti bolj idilični, Wendersovemu doživljanju sveta bližji podobi Amerike – podobi, kakršna je zrasla v glavah Evropejcev povojne generacije, sanja-jočih o nekem liberalnejšem, svobodnejšem in zabavnejšem svetu na drugi strani luže. Iz aktualne realnosti nas Wenders pahne v časovno zanko, nasičeno z ikonami ameriške zgodovine in popularne kulture. In to na kar se da simptomatičen način. Potem ko se v uvodnih prizorih sprehodimo po sodobnem prizorišču snemanja vesterna B-produkcije, vidimo glavnega junaka Howarda Spenca (Sam Shepard), kako, odet v svoj filmski kavbojski kostum, na črnem vrancu dirja skozi prerijsko. Ta beg je začetek poti, ki Howarda popelje po sledih lastne preteklosti, nas pa prestavi v neko idealizirano, z aktualnimi političnimi dogodki popolnoma nezaznamovano in časovno težko umestljivo podobo Amerike.

Wenders je za reprezentacijo takšne podobe Amerike našel idealno lokacijo. Potem ko nas vodi za petami svojega junaka skozi širna samotna prostranstva ameriškega zahoda, mestoma posejana z otočki igralniškega kiča, prispemo v mesto Butte v državi Montana, kjer se odvije naslednja polovica filma. Butte je mesto, zamrznjeno v času. V začetku dvajsetega stoletja največje in najživahnejše mesto zahodno od Missisippija, ponosni lastnik takrat največjega rudnika bakra na svetu, od začetka petdesetih letih zlagoma propada. Ko nas film popelje po njegovih ulicah in med njegove prebivalce, dobimo občutek, da se je mesto preprosto odločilo, da so bila petdeseta pač njegova najboljša leta in da nikakor ne kani zavreči obleke, v kateri izgleda tako prekleto dobro. Butte s svojo časovno ujetostjo in zgodovinskim ozadjem liberalne enklave v večinsko konzervativnem okolju ponuja odlično ozadje za refleksijo mitoloških razsežnosti Amerike. Wenders je nanj naletel že pred 25. leti med snemanjem *Hammetta* (1982). Mesto ga je takoj očaralo. Poslej se je vanj pogosto vračal in ves ta čas iskal pravo zgodbo zanj. Naposled mu je namenil povsem univerzalno problematiko razkrojene družine in odsotnega očeta, mesto pa je porodilo nekaj izrazito lokalno obarvanih likov, predvsem lik Howarda Spenca, nekoč uspešnega igralca v vesternih, danes zvezde v zatonu, ki ga v prostem času

zaposlujejo predvsem opijati vseh vrst in priložnostni stiki z darežljivimi oboževalkami. Njegovo življenje dobi nov zagon, ko lepega dne brez pojasnila izgine s prizorišča snemanja svojega novega filma in se napoti na obisk k materi (Eva Marie Saint), ki je ni videl celih trideset let. Mati mu pove, da naj bi imel v mestu Butte, kjer je leta nazaj snemal enega svojih filmov, otroka, o katerem se njemu niti ne sanja. Ne da bi natančno vedel, kaj mu je storiti, se Howard napoti v Butte, kjer pa ne najde le svojega že odraslega sina Earla (Gabriel Mann) in njegove mame, natakariče Doreen (Jessica Lange), temveč tudi svojo hčerko Sky (Sarah Polley), ki je v mesto prišla po materine posmrtni ostanke.

Butte ni le slikovito prizorišče, ampak odigra tudi pomembno vlogo pri karakterizaciji glavnega lika. Howard je čista preslikava Butta, predvsem njegove najbolj žalostne razsežnosti, namreč dejstva, da je edina večja sprememba zadnjih nekaj desetletij skoraj popolna izpraznitev mesta. Njegovi filmski prebivalci se kot zadnjega velikega dogodka v mestu spominjajo snemanja filma pred petindvajsetimi leti. Prav tistega filma, ki je Howarda katapultiral med zvezde in čigar nenačrtovan stranski produkt je njegova nesojena družinica, ki se zdaj kot strela z jasnega nariše pred njim in doda njegovemu življenju novo dimenzijo. Butte sicer ni Howardov rojstni kraj, toda Howard je vendarle v marsičem otrok tega mesta. Njegova usoda, ki jo na eni strani zaznamuje bliskovit vzpon, na drugi pa leta počasnega propadanja, je položena tudi v našega protagonista. In prav tako kot Butte najbolj definira njegova izpraznjenost, tudi Howarda bolj kot droge in alkohol razkroja notranja praznina, posledica vseh njegovih begov od kakršnihkoli tesnejših medčloveških vezi. Ta praznina, katere zrcalni odsev so prazne ulice Butta, na katerih filmski junaki srečujejo le drug drugega, pa še to bolj poredko, ga tudi požene na pot. Sam se tega sicer niti ne zaveda najbolje, toda Howard v resnici beži od svojega življenja, da bi spet našel sebe. To nas spomni na nekega drugega Wendersovega junaka. Travis v filmu *Pariz, Texas* (1984), prav tako posnetem po scenariju Sama Sheparda, je še en moški, ki, ko ga življenje povsem preplavi, pobegne v neznano, da bi lahko na novo sestavil svojo identiteto. Med filmoma se ponuja toliko vzporednic, da ju lahko označimo kar za dvojčka. Oba se ukvarjata s tematiko razpadle družine in oba prežema podobna estetika ameriškega zahoda. Travis (Harry Dean Stanton) je pravzaprav nekakšen *alter ego* Howarda. Tudi on je zavozil življenje in zdaj poskuša sestaviti svojo družino, le da je on sina že našel in zdaj išče še nekdanje dekle. In tudi on na koncu spozna, da se ne bo zmozel spremeniti in da je zapravil svojo priložnost za srečno družinsko življenje, zato odkoraka stran.



Ne pridi mi trkat

Uspe pa mu ponovno združiti sina in mater, kot Howardova pot v Butte pripelje skupaj polbrata in polsestro. *Ne pridi mi trkat* znotraj Wendersovega opusa deluje kot dialog s filmom *Pariz, Texas*.

Čeprav je protagonist filma *Ne pridi mi trkat* moški, so resnične nosilke zgodbe ženske. Howard je tako šibka, neodgovorna, neodločna, medla moška pojava, da že od samega začetka ne vzbuja dosti upanja, da bo sam pri sebi znal kaj spremeniti. Vse, kar zmore, je impulziven brezglav pobeg iz realnosti, čeprav še sam ne ve niti zakaj niti kam beži. Na srečo je na svoji poti deležen obilne pomoči iz pisane palete močnih ženskih figur. Ženske ga usmerjajo, mu nastavljajo zrcalo in ga postavljajo na svoje mesto. Prva (in edina) oseba, h kateri se lahko zateče samotar Howardovega tipa, ko ga lahkomišelnost življenje dohiti in stisne za grlo, je seveda njegova mati. Ta se do sina, ki ga ni videla trideset let, vede kot do otroka, ki se je pravkar vrnil s kratkih šolskih počitnic. Kar pravzaprav tudi je. Med Howardom, ki je pred leti zbežal v svet, in Howardom, ki je zdaj spet pribežal k njej, ni bistvene razlike. Življenje samotnega heroja pač ne omogoča osebnostne rasti. Mati je tudi tista, ki Howarda seznani z dvajset let staro novico, da je postal oče, in ga tako usmeri v Butte. Tu Howard res najde svojega sina Earla, pevcu v lokalnem baru, ki pa zaradi nekonstruktivnega reševanja osebnih težav – občasno z izbruhi nasilja, največkrat pa kar z metanjem pohištva (celo sedežne garniture!) skozi okno svojega stanovanja – sumljivo spominja na očeta. Če je Howard moški, ki je zavozil, je Earl mladenič, ki ne obeta, skratka nič ne kaže, da bi Earl v tem filmu utegnil kakorkoli rešiti moško čast. Zato pa je tu Doreen, njegova mati in spet ena tistih, ki znajo Howarda ozemljiti; najbolj neizprosno v prizoru, kjer se na njegovo dvajset let prepozno snubitev odzove z bučnim smehom in ga okraja s strahopetcem.

Ključna ženska figura v tem filmu pa je bržkone Sky, Howardova hči, ki se po spletu okoliščin znajde v Buttu v natanko istem času kot on. Od trenutka, ko ga opazi, mu sledi kot senca, neprestano stiskajoč v naročju žaro z materinim pepelom. Sky, kolateralni produkt neke druge Howardove ljubezenske iskric iz istega obdobja, je svojo travmo odsotnega očeta očitno že predelala in k njemu pristopa z razumevanjem, v nasprotju z Earlom, ki njegovo bližino neomajno zavrača. Sky je pomembna zato, ker ji uspe tam, kjer očetu spodleti. Howardu ne spremeni le optike pogleda na njegovo življenje, ampak vzpostavi tudi odnos s svojim polbratom. Tako ji uspe formirati neke vrste družino, medtem ko Howarda njegovo staro življenje dohiti v podobi privatnega detektiva Sutterja (Tim Roth), ki so ga za pobežim igralcem poslali opeharjeni producen-

ti sabotiranega filma. Sutter tu ni v funkciji ustvarjanja napetosti, kot bi pričakovali od detektivskega lika. Vsake toliko časa ga sicer vidimo, kako uspešno sledi svojemu plenu, vendar njegova prisotnost kljub temu nikoli ne zmoti lagodnega, počasnega ritma filma. Sutter daje slutiti, da Howardu ne bo uspelo, poskrbi namreč za edini mogoč konec. Howard svoje prijetje sprejme skoraj z olajšanjem, Sutter ga vrne v svet, kjer mu drugi ljudje pišejo urnike in organizirajo njegovo življenje. V drugačnem svetu tako ali tako ne bi preživel, zato so lisice, s katerimi ga detektiv priklene na volan svojega avtomobila, povsem odveč.

Film je obrtno spretno izdelan, Lustigova fotografija, križana Wendersovim občutkom za detajle, ustvarja lirične, v večernem ali jutranjem soncu okopane podobe puščavske pokrajine, v katerih odmeva osamljenost filmskih likov. Vse skupaj je zapakirano v Wendersov priljubljeni klasični ameriški žanr *road movieja* in podprto z melanholično glasbo T-Bone Burnetta. Zgodba teče zlagoma, brez naglice, gledalcu pričara atmosfero ameriškega zahoda, ga vsrka v vizualno presunljive pejsaže in mu omogoča zbrano kontemplacijo podob ter osredotočenost na podrobnosti. Čeprav film načenja danes še kako perečo temo razpadle družine, njegov ton ni moralističen. Karakterizacija je skrbno premišljena, liki so karakterno uravnoteženi, večdimenzionalni, predvsem pa, kar je najpomembnejše, so bitja iz mesa in krvi, brez alegoričnih pretenzij. Skratka, po dolgem času spet držimo palce navzgor. Tako dobre ga filma Wenders ni spraval skupaj že vsaj deset let.

Če za konec potegnemo črto pod obema filmoma, lahko zaključimo, da skupaj pripovedujeta zgodbo o dveh Amerikah. *Dežela izobilja* je komentar sodobne Amerike, Amerike po izkušnji mednarodnega terorizma in njenega bolnega telesa, ki ga razkrajata občutek paranoje in kriza demokratičnih vrednot. *Ne pridi mi trkat* seže globlje v drobovje Amerike, popraska po njenem mitološkem jedru in potegne na plano ikono grafijo Divjega zahoda, pomešano s fenomeni ameriške popularne kulture. Kljub temu, da gre za dve popolnoma različni sliki ene in iste dežele, pa med njima vendarle najdemo vsaj eno podobnost, ki dokazuje, da tudi v zadnjem filmu kritična bodica ne umanjka. Oba filma namreč napolnjuje občutje praznine, pa naj gre za fizično ali psihično praznino, izvotljen vrednotni sistem, kulturne vrzeli, puhlost medčloveških odnosov ali votlost strahov. V vsakem primeru gre za praznino, ki kliče po zapolnitvi, sicer se Ameriki utegne zgoditi, da se bo lepega dne preprosto sesula sama vase. •