

SVET OKROG SVETA

NOVI SVET, NAJNOVEJŠI IN DOLGO PRIČAKOVANI FILM TERENCE MALICKA, JE BIL NEMUDOMA PO PREMIERI NA BERLINALU ODKUPLJEN IN V REDNI DISTRIBUCIJI PRIKAZAN DOMALA V VSEH EVROPSKIH DRŽAVAH. V SLOVENIJI NE, ZATO OPOZARJAMO NANJ IN MU IŠČEMO DISTRIBUTERJA.

JURIJ MEDEN



nega« dela Malickovega opusa se že gol opis kratkega prvenca kaže kot koristno orodje za preverjanje obstoječih hipotez o Malickovem unikatnem slogu. Tako je npr. *Novi svet* film, v katerem izrazito – če ne kar glavno – vlogo odigra avtorjeva pregovorna nagnjenost k drobljenju naracije na pasuse, koščke in utrinke časa, za katere se zdi, da so v klasičnem vzročno-posledičnem smislu povsem odlepljeni od obdajajočih fragmentov; podeljevanje statusa elipse rezom med temi drobci in brskanje za pomeni na takšni predpostavki je jalovo početje, saj nas odmika od konkretno vid(e)nega in sliš(a)nega, kar je že od celovečernega prvenca *Badlands* (1973) več kot očitno tisto (edino), kar Malicka sploh zanima. V *Novem svetu* gre Malick kar dva koraka naprej v isti smeri; če je v *Tanki rdeči*

Malicka zanima drobljene naracije na pasuse, koščke in utrinke časa, za katere se zdi, da so v klasičnem vzročno-posledičnem smislu povsem odlepljeni od obdajajočih fragmentov.

Terrence Malick je svojo kinematografsko kariero začel leta 1969 s sedemnajstminutnim filmom *Lanton Mills*, katerega edina kopija je danes shranjena v arhivih Ameriškega filmskega inštituta (American Film Institute) in zapečaten s strogo prepovedjo predvajanja, ki jo je podpisal avtor osebno. Theresa Schwartzman, ena redkih, ki ji je film uspelo videti (»počutila sem se kot ornitolog, ki za hip uzre predstavnika izumrle ptičje vrste«), v svoji beležki o enkratni priložnosti med drugim zapiše naslednje: »Malickova prepoved predvajanja filma odstrani še en košček iz sestavljanke, ki jo ljudje pogosto označujejo za 'enigmo' Terrencea Malicka – režiserja, ki je posnel samo tri filme, z dvajsetletnim premorom med drugim in tretjim; režiserja, ki je zloglasen po tem, da ne daje intervjujev, in ki v studijske pogodbe vključuje klavzulo, da svojih

filmov ne bo promoviral; režiserja, ki ga pogosto označujejo za kinematografsko inačico J. D. Salingerja in čigar filmi so v prvi vrsti uganke in predmet neskončnih interpretacij¹.« Zapis je nastajal v času, ko Malick še ni dokončal svojega četrtega in zaenkrat zadnjega celovečernega filma *Novi svet* (*The New World*, 2005), pa vseeno nehote predstavlja odlično iztočnico za razmišljanje o njem; tako v smislu avtoričinega nadaljnje pisarja o kratkem filmu kot prek navedene dvoumne ugotovitve, da režiserjeva prepoved košček iz enigmatične sestavljanke »odstranjuje«.

Schwartzmanova v svojem zanosu *Lanton Mills* pravzaprav samo detajlno opiše, vključno z navajanjem dialogov, kar je nemara še najbolj pravilen pristop »interpretacije« nečesa, kar bo očem bralca bržkone za vekomaj ostalo skrito. V prepletu s poznavanjem »vid-

črti (*The Thin Red Line*, 1998) vsak prizor – ne glede na to, kako in koliko je bil odmaknjen od predhodnika in naslednika – deloval kot zaključena anekdota s pogosto nedvoumno moralno noto oziroma vsaj držo (zakaj in predvsem kako *biti* človek), se v *Novem svetu* občutek fragmentiranosti (v časovnem, prostorskem in pomenskem smislu) iz stika med prizoroma naseli v prizor sam, včasih celo v prostor enega posnetka oziroma kadra (o kakršnihkoli jasnih parcialnih »smislih« seveda ni več ne duha ne sluha).

Iz poročila o *Lanton Mills* v oči bijeta predvsem dve informaciji: da gre za izrazito dialoško(!) kavbojsko komedijo(!), žanr skratka, ki od Malickovih siceršnjih, resnobnih, redkobesednih in vizualno impozantnih epopej o naravi in družbi ne bi mogel biti bolj oddaljen. Vseeno se iz transkriptov dialogov med

dvema kavbojema (odigrata ju Harry Dean Stanton in Terrence Malick) jasno izrisuje model zgoraj opisane fragmentirane »naracije«, ki ga bo Malick kasneje iz verbalne prenesel na vizualno raven.

Kavboja molče ropata banko, nenadoma ...

Malick: *You like a particular kinda joke?*

Stanton: *What kind?*

Malick: *Well, you hear the one about the rabbit? This rabbit, see –*

Stanton: *Oh, yeah, yeah, yeah, I did hear that one.*

Kavboja s plenom odjahata v sončni zahod.



Komentar najbrž ni potreben; nazaj k *Novemu svetu*: ne tako maloštevilne negativne kritike so prej opisani način dela pripisale Malickovi zaljubljenosti v lastne podobe in posledični nemoči, da bi s škarjami zarezal v kader in mu našel »organski« začetek in konec, ki bi ga spojila s kontekstom. Res se pogosto zdi, kot da bi kamera znotraj istega posnetka le po naključju naletela na njegov »nosilec« – najsi bo to travna bilka ali človek; v Malickovem univerzumu govorita oziroma imata besedo oba – in takoj zatem spet odvijugala na svojo zagonetno pot in praviloma povsem nepričakovan iztek/rez. Takšne kritike seveda spregledajo troje: prvič to, da je tovrstna »prosta« forma povsem sinhronizirana z Malickovo »prosto« (re)interpretacijo zgodovine, s čimer se *Novi svet* vsaj navidez ukvarja; drugič to, da je Malickovo podčrtavanje zarez (med prizoroma, med kadroma, znotraj kadra) v resnici nadvse preprost in temu primerno učinkovit potujitveni/varnostni mehanizem, ki preprečuje potopitev v dojemanje avtorjeve umetnine kot (samo) emocionalne ekspresije in poziva k refleksiji znotraj širšega okvirja (več o tem kasneje); in naposled to, da je Malicku uspelo doslej še nevideno/neobčuteno: zlitje učinka podoba/rez/pillow-shot/rez/podoba v prostor ene same podobe oziroma trajanja posnetka, v prostor brez rezov, pri čemer se nato, natančneje, Malickova enačba glasi *pillow-shot/podoba/pillow-shot*. Znamenite ozujevske *blazinice* tukaj ne smemo razumeti (zgolj) na »tradicionalen« (beri: zahodnjaški (beri: kolonialen)) način – kot nevtralnno razglednico brez pomena, kot (iz)prazn(jen)o formo, ki služi odpočitku pogleda, da bo tako lažje absorbiral pravkar videno, se zlepil z mislijo in mirneje pripravil na nadaljevanje –, temveč ji moramo pripisati politični kontekst in v njej uzreti družbeno realnost, specifičen »tukaj« in »zdaj«, ki družinsko melodramo (ali pač zgodovinski spektakel) in obenem (hermetično) časovno kapsulo hipno preobrazi v utelešenje večkrat zapisane in izrečene Daneyeve maksime o poglavitnem smotru filma: »*Film je umetnost sedanjosti*.« Serge Daney nadaljuje: »*Če nostalgija nima kaj početi znotraj filma, je to zato, ker je melanholija njena nujna hrbtna plat*.« Melanholija kot mati obžalovanja, obžalovanje kot boter apatije, slednja pa – ne samo po Daneyu – kot nema priča sovražnega govora, ki od-

zvanja po masovnih grobiščih ...

Prejkone ni naključje, da je Terrence Malick v enem redkih objavljenih intervjujev o svojem *Badlands* (1973) med drugim navrgel naslednje: »*Petdeseta* [časovni milje filma, op.p.] *sem skušal reducirati na minimum. Nostalgija je strašansko močno občutje; zaduši lahko karkoli drugega.*»²

Kar nas pripelje do udomoma omenjene »enigmatične sestavljanke«, druge odskočne deske za razmišljanje o *Novem svetu* oziroma Malickovem opusu, ki smo jo našli v zapisu o *Lanton Mills*. Enigma – ki to sploh ni, v kolikor je ne razumemo na banalno rumen način, (kakršen žal prevladuje) – bo lahko »razrešena« samo na gordijski način, s preprosto odstranitvijo

Novi svet je neprecenljiv prispevek k analizi politične blaznosti globalnega trenutka, zaznamovanega s prezirom struktur moči do realnosti in arbitrarnim deljenjem sveta na civiliziranega in »ne-civiliziranega«.

vseh koščkov in posledičnim razblinjenjem, na mestu katerega se bo nato znašla samo še družbena realnost, svet okrog *Novega sveta*. Z raznoraznimi prepovedmi in ihtavim brisanjem samega sebe iz možnih polj interpretacije Terrence Malick namreč sporoča natanko to; lepšega opozarjanja na ključni pomen konteksta (tukaj in zdaj okrog filma) v kontekstu pomena (istega filma) bi si težko želeli. Kar nas – spet – pripelje do očitno inherentno politične in politično angažirane narave vsakega Malickovega posega v zgodovino (filma). Da je Malick mnogo več kot »skrivnostni samotar«, »nenadkriljivi vizionar«, »estet brez primere«, »izumitelj samosvojega filmskega jezika« in »dvorni poet avdiovizualnega« (vse skupaj seveda drži) je pred kratkim ugotovil J. Hoberman, ki avtorjev *Badlands* v svoji nedavno izdani študiji filmov, medijev in mito-

logij šestdesetih *The Dream Life* označi predvsem za rimejk oziroma nadaljevanje kulturnega *Bonnie in Clyde* (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967) za nove čase, kar je kompliment brez primere, saj *Bonnie in Clyde* v Hobermanovi knjigi igra eno ključnih (političnih) vlog znotraj specifičnega *zeitgeista* šestdesetih³.

Na podoben način bi lahko prek teze o Malicku kot ozaveženem, angažiranem »kronistu« razmišljali o njegovih drugih dveh celovečercih *Days of Heaven* (1978) in *Tanka rdeča črta*; ker nas tule zanima predvsem *Novi svet*, sklenimo zapis z ugotovitvijo, da je Malickov najnovejši film v tem pogledu – onkraj vseh sapo-jemajočih vizualnih invencij in poetičnega načina obstoja, v okviru sodobnega filma primerljivega samo še z *Vsiljivcem* (*L'intrus*, 2004) Claire Denis – popolnoma transparenten in kot takšen neprecenljiv prispevek k analizi politične blaznosti globalnega trenutka, zaznamovanega s prezirom struktur moči do realnosti in arbitrarnim deljenjem sveta na civiliziranega in »ne-civiliziranega«. Razmislek o prav tem paru patologij predstavlja srce Malickovega »zgodovinskega« epa o prvem trku/spopadu evropske in severnoameriške kulture. In obris intimne ljubezenske zgodbe (ki jo ekonomsko propagandna mašinerija napihuje v jedro in ogrodje filma) v tej luči samo robna opomba, ki napeljuje k branju navidezne elegije kot dejanske jeze, poguma in upanja, da se iz večstoletne izkušnje lahko še vedno kaj naučimo.

[1] Theresa Schwartzman, Terrence Malick's *Lanton Mills* (RO-HSTOFF: Eine filmhistorische Recherche nach der kleinen Form, december 2005)

[2] *Sight and Sound*, 1975

[3] Srž filma po Hobermanu, v enem odstavku: »If you are a bonnie-and-clyde, you are pro-camp and anti-Ugly; pro-permissiveness and anti-authoritarian; an advocate of the easy, improvised approach to life rather than a Five Year Planner. You pledge allegiance to Pink Floyd and Rolling Stones and all they stand for, and walk imperturbably toward the exit-doors while the National Anthem is playing.«