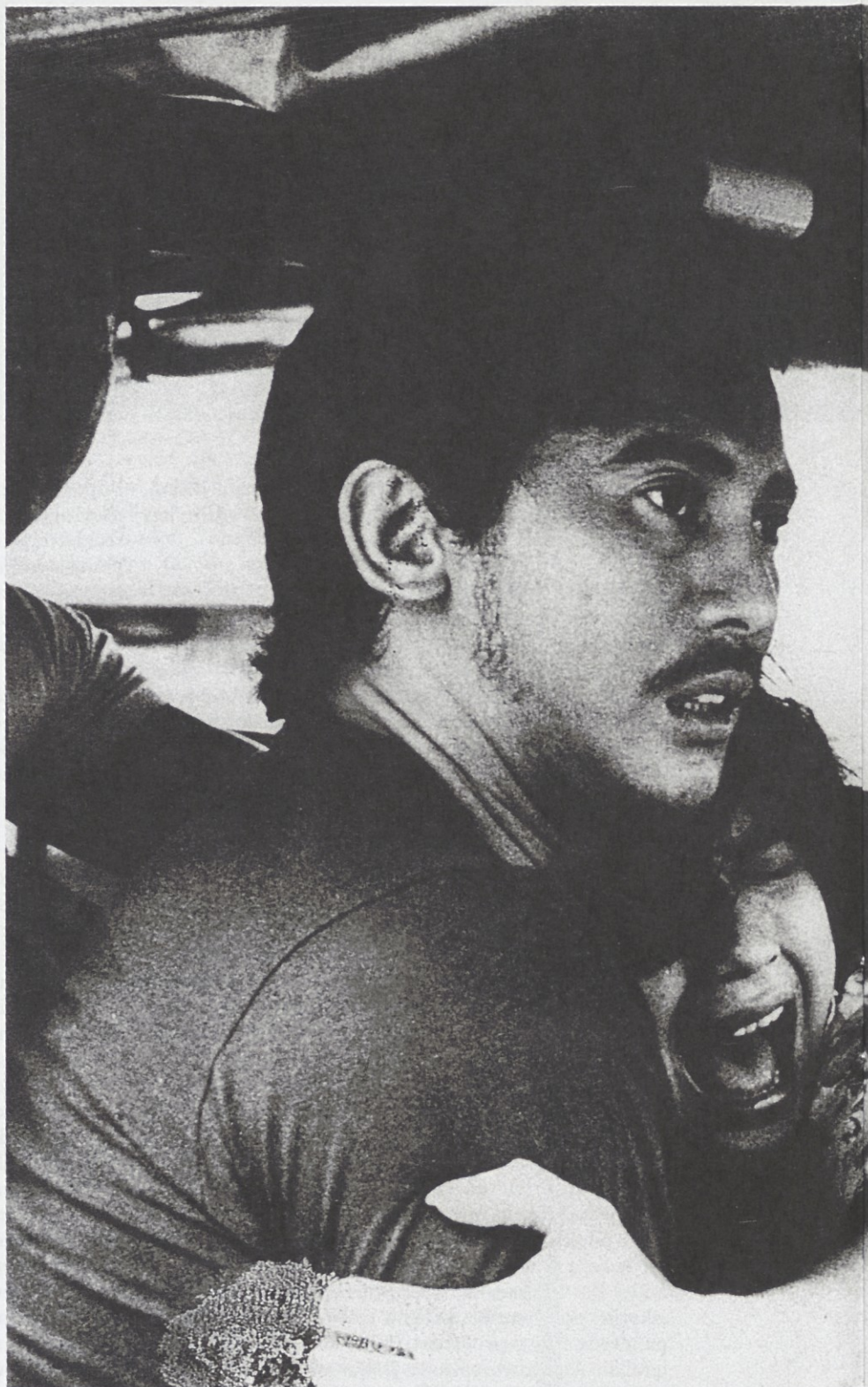


LINO BROCKA – MOŽ IZ MANILE

se takoj po oddaji volilnega lističa zgrudijo ter tako mirno zapustijo deželo živih), kar v predsednikovem volilnem štabu (celotno zgodbo spremljamo skozi perspektivo tam zaposlenega desničarja) povzroči silen preplah. Sprotno štetje glasovnic kaže, da bo predsednik volitve izgubil; ekipa se panično spogleda in zateče k "floridskemu načrtu". Sledi predsednikova zmaga, veliko praznovanje, potoki šampanjca, ognjemet ... nakar se zemlja zatrese in izbruhne na tisoče in tisoče ameriških vojakov, padlih v vseh oboroženih konfliktih zadnjih stoletij (od državljanske do druge svetovne vojne, od Koreje do Vietnama). Naš junak (ki tekom filma uzre svojo ideološko zablodo in se prelevi v pozitivca) stočno v offu: "*But of course. What do the soldiers do when they are losing? They call for reinforcements.*" Ob pomanjkanju pravnih sredstev vojski mrtvih ne preostane drugega, kot da krene nad Belo hišo.

Dante je bil v Torinu deležen stoječih ovacij (in neskrte zavisti kolegov, ki niso znali bolje izkoristiti podarjene ustvarjalne svobode); vprašanje seveda ostaja, kako bo reagirala domovina, kjer film zaenkrat še vedno čaka na predvajanje. Zanimivo vprašanje je po projekciji razprl tudi kritik *New York Timesa* Dave Kehr, ki je navdušenje občinstva deloma pripisal pregovorni nagnjenosti levičarske publike k samo-čestitanju (self-congratulation), vendar se je naposled strinjal, da se Dantejeva alegorija ponša s tako čvrsto hrbtenico, čisto vestjo in moralno jasnostjo, da brez težav stoji (in bo obstala) na lastnih nogah. Kar nas pripelje do vrhunca sedmerice (in zelo verjetno tudi trinajsterice), Carpenterjeve epizode z naslovom *Cigarette Burns*. Da je Carpenter nemara najboljši, ko razrahlja svoj ugriz in oddrobenclja v smer samorefleksije (seveda nikakor ne predaleč), sta namigovali že njegovi nedavni (drugega izraza tukaj pač ni) mojstrovini *Escape from L.A.* (1996) in *Ghosts of Mars* (2001), avtorjev čudovito bizaren in perversen (v strogo uživaškem pomenu besede) prispevek v Garrisov kotel pa sum le še potrdi. Carpenterjeva konstantna preokupacija izza bleščeče izrezljane površine žanrskih mutacij in permutacij – to je: nenehno prevpraševanje avtoritarnih in ideoloških struktur, da bi se naposled podala smrtna obsodba vsaki prevladujoči družbeni morali (z besedami Snakea Plisskena: "*Welcome to the human race*") – se tokrat naseli v mokre sanje vsakega cinefila in jih izmaliči v krvavo nočno moro. Glavni junak filma je namreč strasten cinefil, upravnik nekega kina v Los Angelesu, ki ga ekscentričen bogataš (Udo Kier v vlogi svojega življenja) in patološki cinefil najame, da zanj poišče edino obstoječo kopijo skrivnostnega filma *La Fin absolue du monde* v režiji še bolj skrivnostne persone po imenu Hans Bakovič. Filma, ki je bojda na edini javni projekciji nekje v zgodnjih sedemdesetih občinstvo pahnili v morilsko blaznost in tako povzročil, da o njem pač ni poročal nihče, nakar sta oba – film in njegov avtor – izginila v neznanu. In za seboj pustila samo plakat in kopico nepreverjenih govoric: da je Bakovič sklenil pakt s hudičem in v dar dobil pravega angela, ki ga je nato pred kamero v živo cefral na koščke; da nihče ni preživel tudi redkih zasebnih, ilegalnih projekcij filma; da je že golo iskanje filma preverjena spirala v norost ipd. Mladi pustolovec seveda ne omahuje in se poda na pot okrog sveta, ki se med drugim obrestuje v absolutno najbolj spektakularnem prizoru smrti, kadarkoli zabeleženem na filmski trak (natančneje: platno). Morbidna eskapada se na metaforični ravni ponuja v branje kot dialog med gledalcem in dvema lutkarjema (Carpenter in Bakovič se aktivno in vzajemno dopolnjujeta v svoji pomenljivi odsotnosti/pri-sotnosti), da bi se naposled zaključila z resolucijo, ki predstavlja čisti novum v opusu našega avtorja: predlogom humane alternative. Nebesa mogoče vseeno obstajajo. •



Bayan Ko: My Own Country

simon popek



Lino Brocka je v svoji dvajsetletni filmski karieri, od leta 1970 do 1991, ko je umrl v prometni nesreči, posnel skoraj šestdeset filmov. Težko bi rekel, da smo s šestimi filmi, ki jih je festival v Torinu predvajal v okviru fokusa filipinskega filma (Lino Brocka/Lav Diaz), spoznali pravega oziroma esencialnega Brocko, brez dvoma pa smo spoznali tistega, kakršnega od konca sedemdesetih let pozna zahodnjaško občinstvo.

Ceprav je Brocka – poleg Ishmaela Bernala – edini razmeroma poznan filipinski cineast na Zahodu, njegov opus v te kraje še vedno prihaja po kapljicah. V francoski distribuciji se je od konca sedemdesetih let znašlo le par filmov (*Manilla: In the Claws of Light*, 1975; *Insang*, 1976), nekaj sta jih predvajala festivala v Berlinu in Cannesu (*Jaguar*, 1979; *Bona*, 1981), ostali redki naslovi pa so prihajali v okviru občasnih retrospektiv. Skratka, Brocka tudi "dobremu" evropskemu poznavalcu povečini ostaja neznanka, deloma tudi zato, ker se je filipinska filmska industrija – in njen široki trg – vsa ta leta čutila samozadostno, zato je svoje filme redko promovirala v svetu.

Brocka je na Zahodu poznan kot poet filipinskega vsakdana, bede tamkajšnjih predmestij in izgube človeškega dostojanstva, ki jo med drugim povzročajo socialne krivice in okolje. V tem smislu so simptomatični *Manila: In the Claws of Light*, verjetno režiserjev najbolj znan film, ter *Bona*, *Insang* in *You Are Weighed in the Balance But Are Found Waiting*, Brockin prvi "resni" film, ki ga je leta 1974 posnel po dveh letih prostovoljnega odmora, zasičen komercialne produkcije, znotraj katere je leta 1970 pričel režijsko kariero in v dveh letih posnel kar sedem filmov.

Manila pripoveduje zgodbo o degeneraciji mladega kmeta, ki se v iskanju svoje ljubezni s podeželja preseli v megapolis filipinske prestolnice. Spust v dantejevski pekel obubožanega velemera – umazanih ulic, barakarskih četrti, nevarnih gradbišč, gejevskih bordelov – sarkastično podčrtata pomena njunih imen, Ligaya Paradiso ("Srečni paradiz") in Julio Madiata ("Potrpežljivi Julij"). V tem svetu Brocko zanima predvsem lik romantičnega junaka, nemega opazovalca v iskanju ljubljene, ki med sestopom v globel dokončno izgubi dekle, prestopi mejo zakona, ubija in nazadnje konča pod udarci ulične drhali.

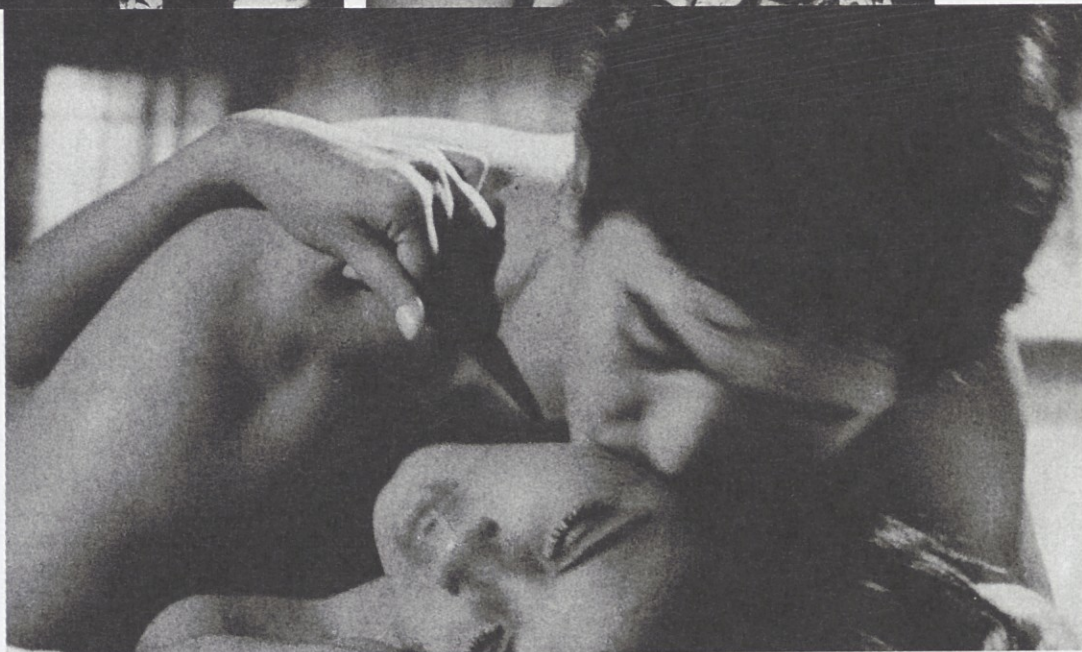
Filipinska filmska produkcija je v mnogočem primerljiva s hongkonško; premore organiziran studijski sistem, zvezdniško logiko, orjaški trg, popularne žanre (predvsem mjuzikle in melodrame), ki pri občinstvu praviloma naletijo na odobravanje, in popolno nezainteresiranost vlade, da bi resnejši, umetniški produkciji namenila kakršno koli podporo. V času Lina Brocke je vsakršno družbenokritično refleksijo znotraj filmske produkcije oteževala še Marcosova diktatura, posebej zahteve "prve dame" Filipinov Imelde Marcos, nenaklonjene vsakršnemu kritičnemu diskurzu ali omalovažujočemu pogledu na razmere v državi. Brocka je imel največ težav v drugi polovici sedemdesetih let, sploh s filmom *Insang*, najboljšim izmed šesterice predvajanih del, zgodbo o mlademu dekletu, ki z mamo živi v baraki na obrobju mesta. Mamin ljubimec Dado jo po daljšem, neuspešnem dvorjenju neke noči posili, zato *Insang* z fantom pobegne od doma. A razočara jo tudi fant, zato se naslednjega dne skrušena vrne domov, ne da bi požirala mamine nenehne očitke, temveč da bi se maščevala posiljevalcu.

V primeru filma *Insang* je šlo za veliko moralno zmago Lina Brocke, drznega in pogumnega disidenta, saj sta zakonca Marcos pred premiero na vsak način skušala preprečiti predvajanje filma v tujini; šlo je namreč za obdobje, ko je Imelda Marcos Filipine propagirala kot "deželo lepote, izobilja in resnice", uporni Lino Brocka pa si jo je drznil barvati v temnih tonih in prikazovati bedo navadnega človeka. *Insang* je bil prelomnica v njegovi karieri, film je zakrožil po festivalih, Brockino ime je v resnejših krogih postajalo sinonim za film tretjega sveta; pridružil se je socialnim glasnikom eksotičnih prostorov, npr. Satyajitu Rayu iz Indije, Ousmaneju Sembeneju iz Afrike, Glauberju Rochi iz Brazilije. Serge Daney je v njegovih preokupacijah pravilno prepoznal pasolinijevske elemente; podobno kot Pier Paolo je bil osamljeni umetnik in javna figura hkrati, obrekovani in čaščeni "marginalni poročevalec", spoštoval je t.i. nizko kulturo in poudarjal estetiko človeškega telesa.



Bayan Ko: My Own Country
Jaguar

OKA-
ANILE



Bona



Nič bolj prizanesljiv ni bil do Marcosove naslednice, hvaljene in spoštovane Corazon Aquino, ki je po letu 1986 s svojimi agrarnimi "reformami" državo – predvsem ruralne predele – pahnila v še hujšo revščino. V enem svojih zadnjih filmov (*Fight For Us*, 1989) se Brocka znotraj razkrivanja katastrofalnega stanja ne ustraši pokazati niti najhujših elementov iz repertoarja grozot tretjega sveta. V njegovi apokaliptični viziji filipinskega podežolja, ki po revoluciji ostane prepuščeno samo sebi, se prepletajo brezvladje, vigilantstvo in kanibalizem. Brocka je po premieri na Zahodu doživljal kritike in celo izgubljal podpornike, ki so v njegovem izrazito negativnem prikazu Novih Filipinov videli nepatriotsko dejanje.

Brockin vizualni jezik in njegova poetika sta očitno tako univerzalna, da so ga številni primerjali z navidez nekompatibilnimi režiserji in gibanji. Predvsem francoski kritiki ga vidijo kot predstavnika filma-noir znotraj tretjega sveta (zlasti zavoljo *Manile*), kot dediča Sama Fullerja in Nicholasa Raya, Brockinega najljubšega avtorja. Brockina pripadnost žanru, njegovim likom, arhetipski naraciji in vizualni podobi ter seveda neprestano ukvarjanje s problemi znotraj okolja, kjer živi, ga uvrščajo v kategorijo t.i. kinematografskega novinarstva, tipa realistične urbane drame, kakršne so v štiridesetih in petdesetih letih – tudi znotraj holivudskega sistema – snemali ameriški režiserji oziroma imigranti, npr. Jules Dassin (*Golo mesto/Naked City*, 1948) ali Henry Hathaway (*House on 92nd Street*, 1945; *Fourteen Hours*, 1951).

Klicali so ga tudi "filipinski Fassbinder". Ne zamenjaj, bil je neustavljiva filmska tovarna v eni osebi. Z nemškim velikanom ga veže več kot zgolj isto obdobje ustvarjanja (Fassbinder je prvenec posnel leta 1969, Brocka leto pozneje); oba sta svojo domovino ljubila in sovražila hkrati, svoje kritične teme sta prestreljevala z žanrskimi elementi, zanašala sta se na stalno igralsko skupino, t.i. *stock company* (Nora Aunor, Philip Salvador, Bembel Rocco), izdatno sta se ukvarjala tudi s televizijo in gledališčem, snemala sta hitro in poceni (film je bil običajno posnet v nekaj tednih), slogovne pomanjkljivosti sta nadomeščala z ostrino retorike.

Ključni Brockin sodelavec tistega časa je bil scenarist Mario O'Hara, čigar scenariji – predvsem za *Insiang* – so definirali realizem znotraj filipinskega filma oziroma – kot trdi Noel Vera, eden največjih poznavalcev tamkajšnjega filma – filipinski film nasploh. Brocka danes, petnajst let po smrti, čez mlajše kolege še vedno meče tako dolgo senco, da socialno kritičnega filma sploh ni moč vrednotiti brez naslona na njegov opus; postavil je tako visoke standarde, da jih je nemogoče doseči, kaj šele vzdrževati. A naj prvi vtisi ne zavajajo; Brocka še zdaleč ni bil zgolj "umetniški", družbeno kritični režiser. Pri šestdesetih filmih se v njegov opus popularni žanri – kakor radi rečemo – niso zgolj prikradli, temveč so dobesedno vzdrževali njegovo prepoznavno formulo. Morda najčudovitejši aspekt njegovega ustvarjanja ostaja dejstvo, da nikoli ni zavračal filipinske popularne kulture; Brocka je z njo preprosto živel in jo rad vključeval v svoja dela, angažiral je zvezdnike in zvezdnice popularne glasbe, filma in gledališča, nekatere – denimo Nora Aunor – je celo prepričal, da so v filme vlagale lastna sredstva, kar je samo kompliciralo snemanje. *Bono* (1981) so tako snemali več mesecev in v številnih dolgih presledkih, Nora Aunor pa je postala neke vrste filipinski Orson Welles: ko je zmanjkalo denarja, je za več tednov izginila, vmes posnela komercialni film, honorar pa vložila v Brockino produkcijo.

Brocka je bil velik navdušenec nad stripom, ki ima v jeziku tagaloga dolgo tradicijo; iz stripov so nastajali mnogi scenariji, ki so razmeroma naivno obdelovali filipinske socialne probleme. Sam je nemalokrat ustvarjal popularne, melodramatične filme, "približeval se je buržoaziji", kakor je Olivierju Assayasu in Charlesu Tessonu, sogovornikoma v intervjuju za *Cahiers du cinéma*, priznal na začetku osemdesetih let. V tem času je snemal veliko mjuziklov in melodram, ljubezenskih filmov o najstnikih, ki prepevajo in plešejo, omenjeni trend pa je pomagala vzdrževati tudi filipinska vlada in še posebej Imelda Marcos, ki je bila občasno pripravljena financirati nacionalno filmsko produkcijo, toda samo v primeru, če je tematika ustrezala njenim željam. Kar je pomenilo naslednje: "Nobene revščine in socialnega kolapsa; financirali bomo filme, ki jih sami radi gledamo."



Mother, Sister, Daughter



Lino Brocka na snemanju

Lep primer mešanja družbene refleksije in melodrame predstavlja *Bayan ko: My Own Country* (1984), zgodba o socialnih nemirih v Manili, ki jo Brocka pripoveduje skozi oči Artura, delavca v tiskarni s finančnimi težavami. Časi so težki, in ko njegova žena zanosi, se začnejo težave. Zdravniški računi se kopičijo, zato Arturo šefa prosi za povišico, šef pa v zameno zahteva, naj Arturo podpiše izjavo, da se ne bo včlanil v sindikat. Arturo privoli, toda ko tiskar zaradi finančnih težav odpušča delavce, se Arturo ne more pridružiti stavkajočim, zato obvelja za izdajalca, vse večje finančno breme pa ga nazadnje pahne v kriminal. Brocka je po lastnih izjavah želel posneti političen film, vendar ga je ovil v formo melodrame, da bi gledalci, ki jih politični *statement* ne zanima, lahko "uživali v filmu". Kar se filmu seveda pozna, predvsem v sklepnem delu, ko pretirana sentimentalnost zasenči socialni kontekst. Ni kaj, vedno je poskrbel tako za kritično ost kot za gledalca.

In kdo je pravzaprav Lino Brocka? Rojen je bil leta 1939 v Pilarju (Sorgoson) na Filipinih. Na materino željo je študiral pravo: sina je namreč videla kot odvetnika in kasnejšega predsednika Filipinov. Na univerzi je postal aktiven član dramskega kluba. Pozneje je delal v filmski industriji in za ameriške B-filme, ki so jih snemali na Filipinih, pripravljaj promocijsko gradivo. Leta 1961 ga je prijatelj iz dramskega kluba seznanil z mormonskimi misijonarji, kar ga je popeljalo na Havaje, po vrnitvi pa je postal izvršni direktor Zveze filipinskih izobraževalnih gledališč. V tem času je že pisal scenarije za televizijske oddaje in nekatere režiral, leta 1970 pa je posnel svoj prvi kinematografski film (*Wanted: Perfect Mother*), nacionalni hit, ki so mu sledili še drugi. A komercialna produkcija se mu je upirala, zato dve leti ni snemal, da bi se leta 1974 vrnil z lastno produkcijsko hišo in prvimi "problemskimi" filmi, konkretno z *You Are Weighed in the Balance But Are Found Waiting*, prelomnim delom filipinske kinematografije. Brocka je bil v sedemdesetih in osemdesetih vnet nasprotnik cenzure in represije, aktiven član gibanja *Free the Artists*, ki se je sčasoma razvilo v organizacijo *Concerned Artists of the Philippines*. Umrli je v bizarni prometni nesreči na ulicah Quezon Cityja leta 1991. •

appendix: lino brocka za začetnike

You Are Weighed In the Balance But Are Found Waiting (1974)

Brocka skozi zgodbo treh marginalcev razkriva hipokrizijo malega filipinskega mesteca, vključno s predsodki, nasiljem in nečlovečnostjo. Mlada ženska po prisiljenem in zelo bolečem abortusu izgubi razum in tava po ulicah. Po srečanju z gobavcem se zdi, da bosta v primestni baraki skupaj zaživela mirno življenje, po njeni ponovni zanositvi pa sosede znova dvignejo obrvi in par stigmatizirajo. V njuno zgodbo počasi vstopa še mladenič, sin bogatega trgovca, ki je noremu dekletu pred leti zaplodil otroka in izsilil abortus ...

Manila: In the Claws Of Light (1975)

Julio se odloči s podeželja preseliti v Manilo; pred časom je bogata ženska od staršev odkupila njegovo dekle Ligayo, da bi jo poročila z bogatašem. V vlemestu se Julio preživlja na vse možne načine, kot slabo plačan delavec na gradbišču, kasneje kot prostitut. Možnosti, da bi našel svoje dekle, so majhne, dokler na ulici ne prepozna ženske, ki je odpeljala Ligayo. V mesecih življenja v Manili se spremeni tudi Julio; iz naivnega mladeniča se prelevi v jeznega upornika v boju za pravico.

Insang (1976)

Insang z mamo živi v baraki na obrobju mesta. Mamin ljubimec jo po daljšem, neuspešnem dvorjenju neke noči posili, zato Insang s fantom pobegne od doma. Razočara pa jo tudi fant, zato se naslednjega dne skrušena vrne domov, a ne da bi požirala mamine nenehne očitke, temveč da bi se maščevala posiljevalcu.

Mother, Sister, Daughter (1979)

Pura se po dvajsetih letih življenje v ZDA vrne na Filippine; v Ameriko se je preselila v času, ko ji je polsestra zapeljala zaročenca. Oče zdaj umira in Pura se odloči poskrbeti zanj; njen prihod pa znova odpre stare rane in tekmovalnost, predvsem med njo in polsestro.

Bona (1981)

Mlada Bona se kljub očetovemu nasprotovanju odreče šoli in delu služkinje ter postane prostovoljna služabnica Gardu, dandyjevskemu filmskemu zvezdniku druge kategorije, ki ga neizmerno ljubi. Gardo z Bono ravna kot s smetjo, pred njo odkrito ljubimka z drugimi ženskami, nekega dne pa ji sporoči, da ima vsega dovolj in da se bo z novim dekletom preselil. Bono novica pretrese, zato načrtuje maščevanje.

Bayan Ko: My Own Country (1984)

Arturo z ženo Luz dela v tiskarni. Časi so težki, in ko Luz zanosi, se začnejo njune finančne težave. Zdravniški računi se kopičijo, zato Arturo šefa prosi za povišico, šef pa zahteva, da Arturo podpiše izjavo, da se ne bo včlanil v sindikat. Arturo privoli, toda ko tiskar zaradi finančnih težav odpušča delavce, se Arturo ne more pridružiti stavkajočim. Vse večje finančno breme ga nazadnje pahne v kriminal.