



Politične strategije Žalostne balade za trobento: alegorija, tretje branje

Katja Čičigoj

» Gre za najboljši film Benetk in Toronta ali za najslabšega? Lahko bi bil tako eno kot drugo, brez dvoma pa je to film, ki si zasluži presežnik,« je o filmu *Žalostna balada za trobento* (Balada triste de trompeta, 2010, Álex de la Iglesia) zapisal Richard Corliss za revijo Time. Nov izdelek španskega mojstra žanrske komične groteske je s svojim dobesedno presežnim, spektakularnim vizualnim in narativnim slogom navdušil žirije festivalov in požel številne nagrade. Film slogovno drsi na tanki meji med *trashem*, vulgarnim manierizmom in visokim barokom, kar se zdi že skoraj španska specifična, ki korenini že v (po obdobju sicer romantičnih) litografijah Francisca Goye (ta je dal ime tudi glavni španski filmski nagradi, ki jo je prejela obravnavana *Žalostna balada za trobento*; tovrstno občutljivost za vse, kar odstopa od »norme« in povečini zbujajo nelagodje, pa je najti tudi npr. pri Pedru Almodóvarju, ki je navdušen nad mladimi de la Iglesia produciral njegov celovečerni prvenec (videli smo ga tudi pri nas) *Akcija mutant* (Acción mutante, 1992).

Poleg žirije 7. Grossmannovega festivala je *Žalostna balada za trobento* prepričala tudi mojstra nasilnega žanra Quentina Tarantina, predsednika žirije lanskega Benškega festivala. Ob tem pa seveda ne gre zgolj za žanrsko podobnost avtorjev, temveč morda bolj za soroden odnos do žanrskosti same. Film namreč ni žanrski v smislu sledenja klasičnim vzorcem grozljivke, temveč bolj v kolikor žanrske klišeje, stereotipne like jemlje kot snov, ki jo spretno preigrava do absurdnih, a dosledno izpeljanih konsekvenc in tako ustvari nekaj sorodnega Tarantinovi skrajni spektakularizaciji nasilja, reduciranega do absurda. *Žalostna balada za trobento* tako ni zgolj variacija na klovnovski topos klasičnih srhljivk (*The Clown Murders* [1976, Martyn Burke], *Clownhouse* [1989, Victor Salva], *Fear of Clowns* [2004, Kevin Kagas], *Satanov klan* [The Devil's Rejects, [2005], *Vitez teme* [The Dark Knight, 2008, Christopher Nolan], *Amusement* [2008, John Simpson] ...). De la Iglesia motiv srhljivih klovnov uporablja na način, ki presega učinek zgolj

srhljivega: gledalec ni povabljen, da se poistoveti z »normalnim« predstavnikom družbe, ki je tarča napada zlovesčega klovna (ali klovnov); osrednji zaplet in bitka se odvijata prav med dvema klovnama. In četudi je eden tiransko nasilen do vseh svojih sodelavcev in zlorablja svoje dekle ter za zabavo otrok ponižuje žalostnega klovna, pa je med otroki daleč najbolj priljubljen klovn. Medtem se miroljubna in krotka narava žalostnega klovna kmalu prelevi v krvoločno maščevalnost, ki z namero rešiti ljubljeno žensko in cirkus osvoboditi tiranije veselega klovna pahne vse v pogubo.

Zgodba ob časovni kontekstualizaciji (med državljansko vojno leta 1937 ter letom 1973, pred propadom Francovega režima) kar kliče po političnih interpretacijah. V uničevalski sli dveh klovnov seveda lahko vidimo dve bojujoči se strani v španski državljanski vojni, ki je pahnila državo v ekonomski razkroj in politično diktaturo. Morda prelahko. Če je na eni strani tovrstna politična interpretacija v oči bijoča, se po drugi strani zdi povsem odveč. Težko namreč najdemo tehten razlog za vpeljavo politične alegorije danes: prikrivanje prave narave sporočila bi morda imelo smisel, v kolikor bi politična satira za tarčo vzela aktualno politično oblast. A čemu neko dogajanje, ki ga iz zgodovinske distance sodobna družba, bolj ali manj konsenzualno odkrito obsoja, prikazati v obliki fiktivne politične alegorije, katere pomen je povrh še tako zelo očiten?

Morda pa film presega preprosto politično alegorizacijo preteklosti. Postavitve krvavega spopada med dvema klovnama tudi dobesedno presega čas državljanske vojne za 40 let. Nora klovna morda ne utelešata zgolj boja med avtoritarnim duhom frankizma in poraženo republikansko levico, temveč pravzaprav vsak boj za oblast, ki v želji »rešiti« domovino (lepo akrobatko) pred nasprotnikom zgolj povzroči njeno popolno uničenje. S tem se *Žalostna balada za trobento* v piktorialnem smislu približuje Goyevi seriji akvatint *Vojne katastrofe*, ki prikazuje groteskno tragiko napoleonskih vojn na španskem ozemlju, uničevalno slo, značilno za vsak boj in vsako pozicijo v njem. A tudi v tovrstni, nekoliko poobčeni interpretaciji lahko vidimo zgolj to, kar Rancière kritično označi kot »politične fikcije realnega⁸⁸, ki prevladujejo zlasti (a ne zgolj) v *mainstream* kinematografiji, od *Schindlerjevega seznama* (Schindler's List,

1993, Steven Spielberg) do filma *Življenje je lepo* (La vita è bella, 1997, Roberto Benigni), ki podajajo politično sporočilo na vsebinski ravni, a prav zato ostajajo danes politično nemočne, saj bodisi reproducirajo humanistični konsenz o neki tematiki ali utrjujejo obstoječe delitve (na tiste, ki se strinjajo s politiko prikazanega, in nasprotnike), ne povzročajo pa novih razcepov v gledalcu samem. Nakazana politična interpretacija *Žalostne balade za trobento* politično vsebinsko sicer razpozna pod plastjo fantastične alegorike, pa vendar je ta tako prosojna, da nikjer ne pušča sivih con za produktivno interpretacijsko zmedo gledalca, ki bi ustvarila »zarezve v prevladujoče režime čutnega«, in s tem naslavljal gledalca samega kot politično bitje.

Ob tem pa se morda odpira še tretja raven interpretacije filma, ki s spretno izrabo forme nekoliko presega to, kar Rancière imenuje »politične fikcije realnega¹«. Kot rečeno, de la Iglesia do absurda radikalizira klišeje žanra srhljivke (v bolj temeljnem smislu pa domala vse klasične žanrske kinematografije). Liki v svoji stereotipnosti sami opozarjajo na lastno artifično naravo: Carolina Bang uteleša puhloglavo koketnost starlet srhljivega žanra; Antonio de la Torre dosledno izvede mačistično vlogo avtoritarnega ljubimca in vodje cirkusa; v Ljutomeru nagrajeni Carlos Areces pa ganljivo upodobi topos žalostnega iz-

Film namreč ni žanrski v smislu sledenja klasičnim vzorcem grozljivke, temveč bolj v kolikor žanrske klišeje, stereotipne like jemlje kot snov, ki jo spretno preigrava do absurdnih, a dosledno izpeljanih konsekvenc in tako ustvari nekaj sorodnega Tarantinovi skrajni spektakularizaciji nasilja, reduciranega do absurda.

občenca. Patriarhalna matrica boja dveh »moških principov« (avtoritarnega in revolucionarnega) za posest ženske, reducirane na raven objekta, pa ni lastna zgolj žanrskemu filmu in melodramatični literaturi, temveč korenini že v vzorcu fevdalne viteške ljubezni, ki osvajanje nadomešča z bojem tekmecev za posest ženske mimo njene volje in hotenja. Zanimivo je primerjati iztek tako zasnovanega patriarhalnega zapleta v obravnavanem filmu in v po motiviki sorodnem *Voda za slone* (Water for Elephants, 2011, Francis Lawrence). V tej melodrami, ki se prav tako odvija v cirkusu – tokrat v temačnih časih ekonomske krize in prohibicije v ZDA – spopad za lepo akrobatko poteka med mladim dobrosrčnim veterinarjem in njenim možem, nasilnim lastnikom cirkusa, ki pravzaprav utelešata dve zrcalni plati ameriške ideologije meritokracije: macchiavelističnega nasilnega oportuniste, ki si je izrezal lastno minidiktaturo znotraj zanj neveljavne državne ureditve in njenih zakonov, premaga poosebitev, t. i. self made man, prototipa ameriškega državljana, sina emigrantov, ki z marljivostjo uresniči »ameriške sanje«: delo, dom, družina. Mnogo manj optimističen je pogled na patriarhalno matrico

boja za oblast v prizmi de la Iglesiovega filma: ne glede na dobre namere ene ali druge strani vodi nasilje zgolj v nasilje, ki v svoj uničujoči vrtnec potegne tudi pasivno žensko (ali domovino). Če Lawrenceov film v politični interpretaciji tako zastavlja zgolj vprašanje pravilne interpretacije neke nevprašljive ideologije, pa de la Iglesiov film prikazuje same uničujoče učinke podreditve avtoriteti Ideje in zlasti ideji Avtoritete: patriarhalni svet, v katerem vlada zakon močnejšega, kjer sinovom na plečih sloni usoda očetov, in kjer se osebni odnosi urejajo s pomočjo lastninske dikcije, pred nami zasije v vsem svojem grotesknem sijaju.

V politični strategiji de la Iglesiovega filma, ki kljub groteskni radikalizaciji vseeno ostaja v žanrskih vodah, sicer res težko uvidimo Rancierovo »realno fikcijo«, ki naj bi domovala v političnem potencialu avantgardnih avtodekonstrukcij lastnih filmskih strategij (Godard, Marker, itd.). Pa vendar nam refleksija žanrske radikalizacije v *Žalostni baladi za trobento* omogoča pogled onkraj gole politične alegorizacije vsebine, ki razpira potencialno refleksijo matrice najbolj popularnih narativnih vzorcev (morda ne le) zahodne kulture. Ti krojijo naše dožemanje tako zgodovine (herojskih bojev za oblast, mitičnih revolucij pa tudi grandioznih avtoritarnih figur) kot razvedrilne fikcije (heroizacija nasilja kot spektakla). Ob tem film (hote ali ne) odpira danes ponovno aktualno vprašanje, ki sta ga zastavila že Deleuze in Guattari v svojih delih *Kapitalizem in shizofrenija*² – kaj žene ljudi k slepi podreditvi avtoritetam? Predvsem pa – kaj žene ljudi k podreditvi sami uničevalni logiki avtoritarnosti, tudi ko ta privzame obliko boja proti njej (v imenu druge avtoritete)?



1 O čemer piše v odlomku iz *Kinematografskih pripovedih* objavljenih v reviji *Kino!*, l. 2011, št. 13/14.

2 Deleuze, Gilles & Guattari, Félix: *Capitalisme et schizophrénie* [T. 1], *L'Anti-Oedipe*. Paris, 1972, Les éditions de minuit. Deleuze, Gilles & Guattari, Félix: *Capitalisme et schizophrénie* [T. 2], *Mille plateaux*. Paris, 1980, Les éditions de minuit.