

FESTIVALI

CANNES '90

TRIJE VELIKI: GODARD, OLIVEIRA, KUROSAWA

NOVI VAL

NOUVELLE VAGUE

scenarij
in režija: Jean-Luc Godard
fotografija: William Lubchansky
montaža: Jean-Luc Godard
igrajo: Alain Delon, Domiziana Giordano
produkcija: Vega film (Zürich), Sara Films (Pariz)

Z Godarjevimi filmi je približno tako kot s Hitchcockovimi sanjami: v svoji neposrednosti so prav šokantno razkošni in slojeviti, če pa jih hočemo zabeležiti, se nam vse skupaj zreducira na košček papirja na nočni omarici, na katerem piše »boy meets girl«. Najnovejši Godarjev film, **Novi val**, je še za korak bliže tej sanjski logiki, saj ni pravzaprav nič drugega kot ena sama velika kombinacija zgostitev in premestitev, ki kar kličejo po interpretaciji. Z drobno razliko: kot drobci realnosti, ki jih sanje kombinirajo, ne nastopajo več »realni« dogodki, temveč je za Godarja edini material, ki je sploh še vreden obdelave, že obdelan material – od tod neizmerna množica citatov iz literature, slikarstva, glasbe in seveda filma. Kar jih drži skupaj, pa je natanko neko srečanje moškega in ženske – in drži jih toliko močnejše, kolikor se srečanje dvakrat ponovi. Da bi lahko vsaj približno zarisali velikopoteznost **Novega vala**, je najbolje pričeti kar s skico scenarija, kakor jo je za **Cahiers du cinéma** povzel sam Godard. Tam pod dovolj lapidarnim naslovom **Prvi scenarij – vsebina** beremo naslednje:

»V nekem prvem času – stari testament – eno človeško bitje (ženska) reši pred padcem drugo človeško bitje (moškega). V nekem drugem času – novi testament – eno človeško bitje (moški, drugi) reši pred padcem eno človeško bitje (žensko, isto).

Toda ženska odkrije, da je drugi moški isti moški kot prvi, da je drugi (še vedno in za vedno) isti kot prvi.

Gre torej za razodetje, moški je izrekel misterij, ženska je razkrila skrivnost.« (Cdc, št. 431-432, maj 1990, str. 40).

Če kdaj, tedaj ravno v tem konkretnem primeru oznaka »geneza filma« zadobi svoj polni pomen. Gre dobesedno za genezo, za stvarjenje nekega sveta, ki ga režiser potrebuje, če naj pove ljubezensko zgodbo o njej in o njemu. Na natanko isti postopek naletimo v številnih drugih Godarjevih filmih, še najbolj eksplicitno pa v nekem novjšem video-projektu z naslovom **Moč govora (La puissance de la parole)**. Ta polurni film je sicer nastal po naročilu francoske telefonske družbe **Telecom**, vendar ga verjetno z naročnikovo željo veže en sam detalj – da v njem moški in ženska govorita po telefonu! Vse drugo je prej domena filmske (in video) zgodovine kot pa komercialnega naročila. Skratka, da bi lahko zaplodil najenostavnejši telefonski razgovor nje in njega, je Godard dobesedno prisiljen s serijo video-eksplozij ustvariti vesolje, planete in nenazadnje Zemljo. Geneza sveta kot pogoj za izmenjavo ene same besede in kot hkratna posledica tega, da »je bila na začetku besede« – vmes med tema dvema poloma se vztrajno vrti ves Godarjev opus. In prav projektu **Moč govora** dolgujemo eno najlep-

ših »mehaniziranih« prisposodob ljubezni, te ljubezni, ki jo Godard išče iz filma v film. »Z najino ljubeznijo je približno tako kot z močnim motorjem«, pravi deklet fantu. »Če ga vstaviš v letalo, te dvigne v višave, da od zgoraj zreš na gorske vrhove in ledenike. Če pa ga daš v karoserijo starega Forda, ga takoj raznese!«

Cetudi so karoserije v **Novem valu** bleščeče nove (švicarska bankirska srenja seveda pomeni Maserattije, Mercedese in Porscheje), ostaja problem nesorazmerne ljubezni natanko isti – ali jo je preveč ali pa premalo! Zato se mora cela zgodba ponoviti dvakrat, da lahko akterja zamenjata vlogi. Skica prvega Godarjevega scenarija (glej zgoraj), prevedena v prozo, pa je tokrat približno naslednja: Bogata mlada ženska med prehitvanjem tovornjaka skorajda povzroči nesrečo mimoidočega pešca. Že odpelje mimo, a se vrne in mu pomaga. Že prvi kadri tega srečanja povedo, da se bodo vse ključne zadeve odvile **med rokami**. Od tod dalje sledimo klasičnemu poskusu »bildung« moža s strani bogatašinj, ki pa se kaj tragično konča. Zaradi njegove absolutne nedovzetnosti za karkoli ga ženska po vrsti poskusov sprevernjenja končno odpelje na jezero in s čolna porine v vodo, od koder mu nato ne pomaga več. Ostane le njegova **roka**, ki se izgublja v valovih.

Drugi del se prične s pogrebom pokojnika, na katerega nepričakovano pride tudi brat umrlega (zopet v interpretaciji Alaina Delona). Zgodba je zdaj natanko obratna. Domnevni brat kaj hitro prevzame vso iniciativo (družinsko, poslovno in nenazadnje tudi intimno), ženska pa se pogreza v vse globlje depresijo. Konec seveda ustreza koncu prvega dela; jezero, čoln, telo v vodi, roka... Le da je tokrat telo njeno in da njena roka dočaka rešitev. Zaključna izmenjava besed gre nato nekako takole:

Ona: Torej si bil ti.

On: Bila si ti in to sem jaz.

Je mar torej sploh še čudno, da je Godarjev film že v prvih, dnevniških recenzijah sprožil pravi vdor deleuzovskih pojmov v aktualni kritični besednjak. »Razlika in ponavljanje« – prav z naslovom te Deleuzove knjige je morda najbolje povzet osnovni zastavek Godarjevega filma. Nato pa jih pričnemo lahko kar kopiciti drugega za drugim, pri čemer so najprej pri roki seveda koncepti iz Deleuzovih »filmskih« knjig, **Podobe-gibanja in Podobe-časa**: »denar kot hrbtna stran vseh podob, ki jih film kaže svetu«; »najbolj drobna razlika z najbolj daljnosežnimi posledicami«; »interval med dvema valovoma«... Namesto tega početja bi bilo gotovo veliko plodnejše s preciznim historičnim prerezom poskusiti pokazati, kako sta se deli dveh avtorjev (Godard/Deleuze) z dveh različnih področij (film/filozofija) in celo z dvema povsem različnima »orodjima« (poda-pojem) ves čas vzajemno dopolnjevali in celo neposredno vplivali drug na drugega (cf. pogovor s francoskim filmskim teoretikom Jean-Louis Leutratom v pričujoči številki Ekrana).

Naj zato na tem mestu opozorim le na neko



JEAN-LUC GODARD, DOMIZIANA GIORDANO IN ALAIN DELON MED SNEMANJEM FILMA **NOVI VAL**

temeljno podobnost v procesu izbiranje referenc obeh avtorjev. Za Deleuzovo filmsko podjetje je z načilno, da mu na isti ravni nastopajo filmske podobe in interpretacija le-teh. Že zgolj število virov, navedenih pod črto na straneh njegovih dveh knjig, priča o tem, da je pogosto film zanj postal zares zanimiv šele v trenutku, ko je doživel svojo »definitivno« interpretacijo. Seveda: ni nujno, da jo Deleuze vselej potrdi, jo pa sprejme kot samoumevno nadaljevanje filma »z drugimi sredstvi«. In natanko nekaj podobnega stori v svojem novem filmu tudi Godard. V usta šoferja bogatašnje namreč položi besedno uganko, s katero je v Hawksovem filmu **To have and have not** vse po vrsti strašil Walter Brennan: »Vas je že kdaj pičila mrtva čebela?«. Bralcem **Ekrana** ni neznano, da je natanko to besedno igro uporabil Michel Chion, da bi v svojem priročniku **Napisati scenarij** ponazoril funkcijo »running-gag«. Pri tem je po eni strani ta krogotok besed zvezal s krogotokom denarja v filmu, po drugi strani pa opozoril natanko na ključni efekt spretnitve vprašanja, ki je obenem tudi edini pravi odgovor. – »Pa vas?«. Če damo oba omenjena izsledka skupaj, dobimo natanko obe osnovni razsežnosti **Novega vala**: vzporeden pretok besed (sleherna izrečena beseda v filmu je že citat) in denarja na eni strani in spretnjeni vlogi obeh glavnih protagonistov na drugi strani. Ali še drugače povedano: če je bil provizorični naslov Godarjevega prelomnega filma osemdesetih let, **Passion**, »Ljubezen in delo«, tedaj bi se **Novemu valu** podala oznaka »Ljubezen in denar« – morda pa tudi že kar analogna oznaka »prelomni film devetdesetih«. Izhodiščni položaj kritike ob soočenju s tema dvema filmoma je pravzaprav zelo podoben: tisti, ki so se v **Passion** spustili s trdnim prepričanjem, da bodo locirali sleherni pikturalno referenco, so kaj hitro obupali, obenem pa so se jim izmahnili prav tisti specifično filmski momenti, ki Godarja promovirajo v večnega raziskovalca in pedagoga. Tako je tudi poskus iskanja izvora slehernega literarnega citata v **Novem valu** pravzaprav brezplodno početje, saj tvega prav spregled tega, da vsako besedo ne le spremlja specifična kombinacija šumov in glasbe na zvočnem traku, temveč je obenem še »uokvirjena« s filmskim kadrom v tisti čisto specifični objekt, ki mu pravimo filmska podoba. Zanj pa je Godard že zdavnaj dejal, da ni »une image juste«, temveč »juste une image«. Če naj bo torej hkrati izrečen misterij in razkrita skrivnost tega sveta, tedaj sta potrebna oba. Ona in On.

NE ALI NIČEVA SLAVA POVELJEVANJA NON OU A VA GLORIA DE MANDAR

scenarij
in režija: Manoel de Oliveira
fotografija: Elso Roque
dekor: Luis Monteiro
glasba: Alejandro Masso
montaža: Manoel de Oliveira, Sabine Frelan
igrajo: Luis Miguel Cintra, Diogo Doria, Luis Lucas, Leonor Silveira
produkcija: Madragoa Filmes (Lizbona), Gemini films (Pariz), Tornasol filmes (Madrid)

Ko je leta 1985 Manoel de Oliveira posnel Claudelov **Satenasti čevljic**, je s tem sedemurnim filmom na novo postavil standarde za ekranizacijo gledaliških besedil. Pri tem ni bila ključnega pomena ne dolžina projekta ne neizpodbitna enkratnost samega predločka, temveč prav filmskost tega podviga. Zdelo se je, da je Oliveira moral preigrati ves spekter filmske umetnosti, če je hotel ujeti veličino teatarskega teksta. To mu je nedvomno tudi uspelo, a je bila hkratna posledenca tega podviga preprosto neizogibna: »Čutil sem, da dlje v tej smeri preprosto ne morem, da celo sploh ne morem naprej«, pravi v nekem intervjuju. Treba se je bilo torej odpraviti **nazaj** – in dejansko je naslednji film, **Moj primer**, nekakšen poskus pričetka znova, svojevrstno preliminarno raziskovanje terena. Tudi tako namreč lahko razumemo večkratno ponavljanje istega prizora na gledaliških deskah, ki pa ga sukcesivno spremlja najprej realen zvočni zapis, nato tišina in končno še taisti zapis, zavrtjen nazaj. Kot bi bile vse poti še odprte, kot bi se film lahko znova vrnil v čas, ko sploh še ni spregovoril – in od tam krenil še enkrat novim pustolovščinam naproti. Vemo, da je bila prva pustolovščina zvočnega filma pravzaprav **pevski film** – in naslednji Oliveirin film je v celoti zapet. **Kanibali** uprizarjajo dovolj groteskno dvorsko zgodbo o »mehaničnem« grofu, ki ga po prvi poročni noči požrejo svahte in se nato drug za drugim spremenjajo v prašiče. Podobno kot je **Moj primer** po izigranih različnih inačicah padel na raven groteske z adaptacijo Beckettovega Joba, tudi **Kanibali** preidejo v popolno norost. Zdi se torej, da se ta pot nazaj preprosto ne izteče, da se – kot v seriji **Nazaj v prihodnost** – z vrnitvijo nazaj izmakne tudi sama točka, s katere smo krenili. Zato se zdi najnovejša Oliveirina odločitev še kako konsistentna – odločil se je za **radikalno negacijo**, po kateri je mogoče kreniti zgolj še ex nihilo. »Kako grozna beseda, tale NON. Ne pozna ne spredaj ne nazaj. S katere koli plati jo

primete, vselej ostaja NON!« Tako je v sedemnajstem stoletju pisal Padre Antonio Vieira, ki ga je Fernando Pessoa nekoč označil za »cesarja portugalskega jezika«, in prav od tod je Oliveira vzel prvi del naslova svojega filma (drugi dolguje Luisu de Camoesu!). Ta »ne«, ki bi naj bil večni odgovor zgodovine Portugalski, je kar naenkrat razrešil Oliveirine estetske dileme – in novi film je zdaj tu! Upal bi si trditi, da dejansko zaznamuje svojevrsten novi začetek Oliveirine režije, kolikor z najbolj elementarnimi filmskimi posegi uspe skonstruirati podobo zgodovine cele dežele.

Osnovni dispozitiv je več kot enostaven: skozi afriške gozdove potuje tovornjak portugalskih vojakov, ki so očitno na poti, da zatrejo poskus upora ene od tedaj še obstoječih portugalskih kolonij (Mozambik, Angola, Gvineja). Atmosfera je dovolj »vietnamska« – šumi vsenaokrog, kamuflažne obleke, orožje, pripravljeno na strel... V ta dovolj sodoben, skorajda aktualističen »travelling« pa vstopi svojevrsten relikv preteklosti v obliki ustnega izročila, tistega najbolj ukoreninjenega načina prenašanja zgodovine torej. Med vojaki je namreč tudi profesor zgodovine, ki ga fascinira natanko ta paradokсна »negativnost« portugalske zgodovine. In njegova pripoved je tu zato, da stori natanko tisto, kar ustno izročilo ves čas počne – da pripoveduje zgodbo, da pripoveduje Zgodovino. Njegova pripoved se v filmu seveda vizualizira in uprizori štiri ključne etape te negativne portugalske zgodovine: spopade Luzitancev z Rimljani v drugem stoletju pred našim štetjem; spodletel poskus, da bi s poroko združili španski in portugalski imperij v petnajstem stoletju; dobo velikih odkritij prekomorskih dežel; in končno, usodni poraz kralja Sebastijana pri Alcacer Quibirju, 4. avgusta 1578. V uprizorjanju vseh teh dogodkov je Oliveira po eni strani absoluten gospodar slehernega detajla kostumov in scenografije, po drugi strani pa vendarle iz vsakega posamičnega kadra veje svojevrstna naivnost, ki jo lahko pripišemo prav skrajno reducirani rabi filmskih sredstev. Morda ni odveč pripomniti, da je v **Satenastem čevljicu** Oliveira z velikim veseljem sprejel nek Claudelov namig, s katerim je le-ta sredi Balearskega otočja ob koncu šestnajstega stoletja postavil pošast Georgeofag, katere opis je presenetljivo podoben zmesi filmske kamere in projektorja. Bitka pri Alcacer-Quibirju je bila le nekaj desetletij prej in vsej anahroničnosti in paradoksnosti navkljub me ima, da prizore te bitke razglasim za posnete na način, s katerim bi ga morda posnela ta imaginarna kamera **avant la lettre**. Sami totali, praktično brez sunkovitega gibanja kamere – pa vendar je učinek več kot prepričljiv. Gotovo gre levji delež te prepričljivosti pripisati prav središčni tragični figuri te bitke, kralju Sebastijanu. Njegova edina, a žal usodna napaka, je bila ta, da svojih vojščakov preprosto ni pozval v boj. Nemo je opazoval gibanje nasprotnika; vsakič, ko bi moral zatrobiti v napad, je ostal brez glasu! Kar je fascinantno v Oliveirini viziji zgodovine, je prav to

LUIS MIGUEL CINTRA V FILMU **NE ALI NIČEVA SLAVA POVELJEVANJA** MANOELA DE OLIVEIRA



neposredno uprizorjanje človeške nemoči: enkrat vojščak ostane brez noge, drugič mu zmanjka glasu, tretjič tako ni nič drugega kot zgolj mehanizirano telo, ki razpade na posamezne ude. **Kanibali** vendarle niso tako zelo daleč, kot se je zdelo na prvi pogled! Zato tudi sklepni prizori filma, v katerih spremljamo preživele, a iznakažene vojake v lizbonsko bolnišnico, le še dodatno potrjujejo to »anatomsko« seciranje zgodovine. Zdaj podobe zgodovine niso več oddaljene, temveč so prav nevarno blizu, še dodatno razburkane z morfijskimi injekcijami. Dejstvo, da se film konča s smrtjo glavnega pripovedovalca prav na dan, ko se je končala tudi vojna kolonij (25. april 1974), zato samo po sebi ne obeta nič dobrega. Podobno kot v Kurosawinih sanjah o **Tunelu** je tudi pri Oliveiri živ spomin o mučnejši od preminulega. Če je torej slednji stvar zgodovine, tedaj prvi pripada sedanjosti. Morda je prav zaradi tega Oliveira tako odločno zanikal, da je njegov film »lekcija iz zgodovine«: »Daleč od tega! Posnel sem film fikcije, v katerem vojaki med vojno obujajo trenutke iz zgodovine.« Preprosto, mar ne?

SANJE DREAMS

scenarij
in režija: Akira Kurosawa
fotografija: Takao Saito, Masaharu Ueda
dekor: Yoshiro Muraki, Akira Sakuragi
glasba: Shinichiro Ikebe
igrajo: Akira Terao, Mitsuko Baisho, Toshie Negishi, Chishu Ryu, Martin Scorsese
produkcija: Steven Spielberg (Warner Bros.)

»Ker sem zgodbo želel povedati z gledišča junaka, se je le-ta nujno ustavila z njegovo smrtjo. Nisem mogel več naprej. Pri vsakem od dosedanjih snemanj sem imel podoben težaven trenutek. Zato sem po premisleku pričel z junakovo smrtjo – in zgodba se je samodejno odvila. Življenje nekega filma se torej dejansko skriva v montaži.« (Kurosawa v dokumentarcu **Making of »Dreams«** Nobuhika Obayashija).

Smrt junaka kot pogoj za življenje filma – tako bi lahko strnili Kurosawino maksimo,

toliko bolj intrigantno, kolikor je izrečena ob filmu z naslovom **Živeti!** Če naj torej film živi, mora junak umreti že kar v prvi sekven-ci. Kar tako dobimo, je tisti dobro znani prostor »med dvema smrtma«, neka radikalna vmesnost, v kateri je treba poravnati vse račune. Vse preveč preprosto bi bilo montažo razumeti kot obrnitev vrstnega reda v slogu »poslednji bodo prvi...« Ne, kar odpira montaža, je natanko grozeča razsežnost tistega »vmes«: med življenjem in smrtjo, med dvema planoma... Kurosawina najnovejša izkušnja ob snemanju **Sanj** je tako pravzaprav le do pojma prignana razsežnost, ki jo zasledimo v celotnem njegovem opusu. Ker je večino prizorov snemal hkrati z več kamerami, vse po vrsti pa so bile opremljene z dolgo-žariščnimi (tele) objektivni, se je prav pri montaži pojavil problem, **kako spojiti** kadre, saj se je zdelo, da se z vsakim posnetkom menja položaj likov. Če je montaža res življenje filma, tedaj je njen končni produkt še najbolj podoben Frankensteinu, pri katerem **šivi ostanejo vidni**. Kurosawa to ve: »**Resnica se skriva prav v tej nemogoči montaži in šele skozi tovrstne »sanje« sem lahko povedal svoj lastni sen.**« (ibid.)

Kako je torej s Kurosawinimi sanjami? Film-



14 ska zgodovina nas je s celo vrsto dovolj strogo kodiranih postopkov že dodobra naučila razpoznati prizore, v katerih junaki »sanjajo«. Zameglitev slike in pretopitev na drugačno vizualno strukturo, najpogosteje uokvirjena kar s protagonistovim obrazom, dejansko učinkuje kot svojevrsten semafor: pozor, sanje! Najsi bo sanjska struktura baročno nastlana s fragmenti ali pa asketsko zreducirana na abstraktne motive – vselej vemo, pri čem smo, kar je še toliko bolj bistveno, kolikor gre praviloma prav v sanjah najbolj zares! Pri Kurosawi opravi vlogo semaforja seveda že kar sam naslov, nato pa mu ves čas pomagajo še mednaslovi, ki so – povsem v skladu s sanjsko logiko – monotono repetitivni: **Še en sen...** + naslov epizode. Tu pa še večina podobnosti s klasičnim filmskim onirizmom tudi že neha. Protagonist namreč ni več okvir svojih sanj, temveč dobesedno vstopi vanje. Celo to bi še ne bilo nič neobičajnega (navsezadnje filmski junaki pogosto sanjajo sami sebe), če bi v lastne sanje ne vstopil prav kot njihov **gledalec**. Že kar prva epizoda (**Sonce v dežju**) nas kar najbolj ostro sooči z razsežnostjo videnja – ostro, kolikor gre prav za prepoved pogleda. Mati namreč dečku razloži, da je vreme, v katerem hkrati dežuje in sije sonce, idealno za lisičje poroke – da pa jih je strogo prepovedano gledati. Deček seveda ne zdrži izziva in steče v gozd. Tam se spretno izogiba pogledom svetovalcev, a mu jih vseeno ne uspe »prelisičiti«. V strahu pobegne domov, kjer pa ga mati pred vrati pričaka z dovolj kruto dilemo: opravičilo gozdnim svetovalcem ali pa smrt, ki si jo bo moral kar sam zadati z nožem, ki so ga posebej za to priložnost lisice pustile v hiši. Že spet enkrat je torej pri Kurosawi (ne pozabimo, da je film avtobiografski) človeško življenje cena za opazovanje spektakla. Do skrajnosti je ta nemogoče izbira zaostrena v tretji epizodi (**Snežna nevihta**), kjer smrt ni več kazen **après-coup**, temveč paradoksn hkratni pogoj in

prepoved. Skupina alpinistov brezupno tava po snežni nevihti. Ker se bliža noč, je bojazen še toliko večja. Kar nekaj časa na platnu ne vidimo drugega kot brezupna hlastanja človeških teles sredi snega. Razen glavnega junaka se vsi drugi po vrsti zgrudijo v sneg in zaspijo. On pa vztraja, saj ve, da zaspati pomeni smrt. Gledamo torej (po definiciji, po naslovu) sanjski prizor, v katerem je vsa poanta v tem, da se ne sme zaspati! Upam si trditi, da je bila noč, v kateri je Kurosawa odsanjal ta sen, precej morasta: spiš in sanjaš, da ne smeš zaspati.

Konsekvenci te nemogoče izbire sta dve: po eni strani je to edina izmed vseh osmih epizod, v kateri junak še zdaleč ni zgolj gledalec, temveč je dobesedno življenjsko zainteresiran za izid zgodbe; po drugi pa prav tovrstna situacija spet enkrat odpre že omenjeni prostor »vmes«, ki je tokrat povsem vidno uprizorjen kot **srečanje s smrtjo**. V omotici se namreč pred junakovimi očmi iz snežne nevihte izvije dolgolasa ženska, ki ga prične vabiti v spanec. Vse očitnejši postaja razkorak med nežnim glasom in ostrim pritiskom rok, ki z bleščečo odejo pritiskajo na junakov vrat. »Premagati smrt« pomeni za Kurosawo razbliniti podobno – natanko to se namreč zgodi s podobo smrti, ki se ob dimu in vrišču razblini v nič. In že hip za tem je vse drugače: sneg se polagoma unese, »okameneli« alpinisti oživijo, navsezadnje pa se celo izkaže, da se je cela epizoda odvijala par korakov proč od bivaka, ki so ga v nevihti obupano iskali!

Že zgolj kratek opis dveh izmed osmih epizod da slutiti, za kaj predvsem gre v teh fragmentih sanj. S parafrazo Stoneovega scenarija bi Kurosawine **Sanje** kaj lahko poimenovali tudi »eight ways to die«. Če je bila namreč v prvi epizodi smrt vendarle predvsem še grožnja, tretja pa nam je predstavila neposredno soočenje z njo, tedaj so vse preostale epizode postavljene v svojevr-

stno post-smrtno dobo. V četrti (**Tunel**) se edini preživeli vojak sreča z duhovi umrlih vojakov svoje čete; peta (**Krokariji**) nam predstavi avtorjevo (Van Goghovo) večno preživetje v njegovih delih; šesta (**Rdeča gora Fuji**) in sedma (**Stokajoči demoni**) uprizarjata moreče življenje v post-nuklearno-apokaliptični puščavi; osma (**Vasica z vodnimi mlini**) pa izzveni kot svojevrstna dokončna pomiritev s smrtjo kot pečatom izživetega življenja. Vse preenostavno bi bilo zgolj po tematiki Kurosawi očitati naivni humanizem, ki se pač sprehaja od anti-militarizma do ekologizma in nazaj. Zadostuje le nekoliko bolj od blizu pogledat sleherno od epizod, pa bomo kaj hitro naleteli na vrsto globoko dialektičnih protislovij. V četi vojakov-zombiejev, ki prikoraka iz temnega tunela, seveda lahko prepoznamo moreč spomin vojne izkušnje – toda kako naj si razložimo, da je edini način, s katerim lahko preživeli prežene moreče spomine, prav vojaški ukaz, ki jih postroji in napoti nazaj v mrak. Nasproti mrtvemu spominu stoji torej **živ spomin**, tisočkrat bolj moreč, kolikor je neizbrisan. Ta tanka, pogosto prav nevidna meja med naivnostjo in globoko tragičnostjo je morda najboljše **vidna** prav v neki podobi, ki se v filmu dvakrat ponovi – podobi mavrice. Prvič je mavrica tista, ki **zapelje pogled** malega dečka (tam, pod barvnim lokom, je mesto spektakla), drugič pa se taisti barvni lok izkaže kot smrtonosen, kot tisti, ki dobesedno **ubije pogled** – saj je sestavljen iz žarčenj po nuklearni eksploziji na gori Fuji. Spet gledamo rdečo, modro, rumeno... – toda barve so zgolj razločevalno sredstvo, s pomočjo katerega ločimo različne smrtonosne pline! Cena spektakla je pohaba gledalca – in to pohaba njegovega ključnega čutila, vida. Ali kot to v svojevrstni iniači heglavske dileme med teorijo in dejstvi pove Martin Scorsese, ki igra Van Gogha: »Slikal sem avtoportret in ker uho ni šlo dobro na sliko, sem ga odrezal.« Če telo ne ustreza spektaklu – toliko slabše za telo! Sanje, ta veliki intimni spektakel, dejansko pogosto grobo posegajo v človeško telo – in Kurosawine **Sanje** nam to razsežnost ponujajo v skorajda fizično oprijemljivi prisotnosti. Stokanje demonov, izzvano z nepopisnimi mukami zaradi zraslih rogov, je le najbolj očiten znak te radikalne ranljivosti telesa v sanjah. Sam se vseeno nagibam k temu, da njegovo najlepše utelešenje razberem na nekem obrazu – in to ne obrazu kar tako, temveč na obrazu Chishuja Ryuja, igralca-fetiša večine Ozujevih filmov. Chisu Ryu se je dobesedno stal pred kamero in eno najiskrenejših pričevanj o tej zavezanosti telesa spektaklu dolgujemo Wimu Wendersu. Wenders pravi, da je nekoč drugega za drugim videl dva Ozujeva filma, od katerih je v enem tedaj še mladi Ryu igral starca, v drugem, posnetem precej pozneje, pa je bil dejansko že star. »Ni bilo razlike«, pravi Wenders, »in odtlej neizmerno cenim tega igralca«. In zdaj, v globoki starosti, se Chisu Ryu pojavi kot starček v zadnji epizodi Kurosawinih **Sanj**. Mirno si lahko predstavljamo, da bi vlogo odigral brez sleherne maske. Toda ne – Kurosawa ga **naslika** kot starca, s poudarjenimi, prav reliefno izbrzdanimi gubami! Za(s)tretji pogled, da bi lahko videli; maskirati obraz, ki je že sam na sebi maska; ubiti junaka, da steče zgodba – med temi drobnimi, a usodnimi razlikami, se porajajo vsi veliki spektakli, od **Sanj** Kurosawe do sanj slehernega od njihovih gledalcev.

STOJAN PELKO