

NEVIDNA ZGODOVINA FILIPINSKEGA FILMA

NIL BASKAR

ROTTERDAM JE ŽE DOLGO NAJPOMEMBNEJŠA RAZGLEDNA TOČKA ZA VITALNE AZIJSKE KINEMATOGRAFIJE. LETOS SE JE OBRNIL PROTI FILIPINOM IN PONUDIL IZBOR AVTORJEV, KI ŠE VEDNO IŠČEJO ZASLUŽENO MESTO V FILMSKIH KANONIH. FESTIVAL PA JE PREVERJAL TUDI TRENUTNI UTRIP FILIPINSKEGA FILMA, ZNOTRAJ KATEREGA IZPOSTAVLJAMO DVE IMENI: LAV DIAZ IN RAYA MARTIN.

Potem ko se je lani zazdelo, da je tudi Rotterdam podlegel nesmiselnemu trendu anticipiranja najnovejših valov v azijskih kinematografijah (Malezije, Tajske, Indonezije itd.), je letos festival ubral pravilno pot in poskrbel za nujno potreben historični kontekst vsaj ene izmed kinematografij JV Azije.

Selekcijo mini-retrospektive filipinskega filma je festival zaupal Noelu Veri, filmskemu kritiku dnevnika *Manilla Times*, ki je v pred kratkim izdani knjigi *Critic After Dark: Review of Philippine Cinema*¹ ponudil dragoceno čtivo za spoznavanje filipinskega filma. Žalostno dejstvo, da je omenjena publikacija ena izmed redkih uporabnih referenc za to kinematografijo v zadnjih tridesetih letih, priča o predolgi nevidnosti filipinskega filma, ki se po dekadah Marcosove diktature (1965–1986) vrača šele zdaj, z majhnimi, a odločnimi koraki. Glavno oviro po mnenju Vere predstavlja slabo stanje redkih preživelih filmskih kopij, zlasti pa mačehovski odnos filipinske filmske industrije ter odgovornih institucij, ki pogosto strežejo izključno komercialnim interesom. Če odštejemo nedavne delne restavracije opusa Lina Brocke, ki velja za najpomembnejšega avtorja sodobnega filipinskega filma (glej Ekran, št.9–10, 2005), ter nekatere izjeme, ima ta filmska zapuščina zaenkrat slabe obete za



Heremias

preživetje.

Poleg Brocke (festival je prikazal *Insiang*, njegov mojstrski zarez v psihosocialno tkivo filipinske družbe) so filipinski kontingent sestavljala dela Amabla Tikoya Aguileza, Mika De Leona, Maria O'Hare, Chita Roña ter izbor kratkih filmov avtorja eksperimentalnega filma Raymonda Reda. Izbor si je – po besedah Vere – prizadeval ilustrirati raznolikost filmskih izrazij znotraj filipinske kinematografije ter izzvati določene trdovratne stereotipe. Ne da bi se spuščal v podrobnejšo analizo predstavljenih del, lahko pritrdim vsaj prvi trditvi; tematski, slogovni in produkcijski razpon je obsegal nadvse različna dela, od angažiranega doku-realizma Aguilezovega *Boatmana* (Bangkero Ang, 1984) ter De Leonovega *In Just the Wink of an Eye* (Kisapmata, 1982), pa O'Harinega fantazmagoričnega političnega horrorja *Demons* (Pangarap ng puso, 2000), do *Escape* (Eskapo, 1995) Chica Roñe, visokoproračunske zaporniške drame o najtemnejših letih Marcosove diktature, ki bi dobro izgledala tudi v filmografiji kakšnega Coste Gavrasa. Med najbolj ekscentrične diverzije bi sam nedvomno prištel še *Jesus the Revolutionary* (Jesus Rebolusyonaryo, 2002) Lava Diaza, futuristični politični akcioner (in če gre verjeti Veri, tudi prvi filipinski sci-fi). Kljub žanrski preobleki



– ta na trenutke meji na absurdno samonegacijo – so v filmu prepoznavne Diazove skrbi za prihodnost Filipincev, pa tudi teme izdajstva in odrešitve.²

Diaz me pripelje do dveh najzanimivejših filipinskih filmov, sicer predstavljenih v rednih festivalskih sekcijah, kar v praksi pomeni, da sta na festival pripela tako rekoč z montažne mize. *Heremias* (2006) je Diazov opus v nastajanju, triurno uvajanje v film, ki se še snema, a navkljub temu že deluje kot dovršena celota. Podobno kot v preteklih delih, *Batang West Side* (2002) ter *Evolution of a Filipino Family* (Ebolusyon ng isang pamilyang Pilipino, 2004), je predpogoj za vstop v Diazov univerzum popolno predajanje toku in ritmu filma, a hkrati avtor tokrat ponudi več v smislu »konvencionalne« filmske naracije, najsibodi v strogo linearni, skorajda kroniški dramaturški zgradbi, kot tudi v naravi filmskega prostora-časa, ki upošteva načela enotnosti.

Če v *Evolution* Diaz podoba življenja dveh družin pogosto dograjuje kot večglasni in grobo obrušeni mozaik – vključno z vsemi ekskurzijami izven pripovedi (radijske *soap-opere*, igrani intervju z »Linom Brocko« itd.) –, tokrat pogled ostaja neizprosno *in situ*, vselej v bližini protagonista, vsaj dvakrat pa poosebljen v pogledu *priče* dogodkom, ki so

bistveni za dramaturški razvoj zgodbe. Fokusiranost, izpraševalnost in partikularnost pogleda so vtisnjeni tudi v črno-belem *chiaroscuro*, ki v nekaterih daljših plan-sekvencah (Heremias priča zločinskim nakanam, poskuša umoriti tatu, v gozdu spregovori z Bogom ...) razločuje in poudarja »junakove« dileme in imperitive.

Naslovu ustrezno je *Heremias* moralna eksegeza z globoko alegoričnimi podtoni: protagonist, ponižni in lahkoverni krošnjar, se loči od svojih tovarišev in poda na samotno pot duhovnega iskanja, na kateri je priča človeškim slabostim in pokvarjenosti. To ga prisili v načelno preizkušnjo, a pravico (in odrešenje) išče na napačnih krajih: sprva pri skorumpiranem policaju, naposled pa še pri licemerskem duhovniku, ki odgovornost za pravičnost in dobroto prelaga na človeku višje sile. Policaj ga naposled odpelje v pragozd in pretepe, Heremias pa postane »posvečeni norec« in Boga izzove s štiridesetdnevno zaobljubo odrekanju.

Heremiasovo mučeništvo odslikava trpljenje vsega ljudstva, ki je na eni strani ujetnik krivičnih družbenih razmerij, na drugi pa lastnih nevednih predpostavk in historične amnezije – slednjo Diaz prevprašuje z epizodo o japonskem poveljniku, ki se je med vojno spoprijateljil z vaščani, a so se mu ti kljub temu odrekli in ga izdali. V analogiji s Heremiasom je potovanje Filipincev k samoosvoboditvi in nacionalni re-definiciji dolgotrajno in mučno kot njegova pot skozi temačen »pragozd duha«, kjer srečuje »hudiča« na delu: tatove, ki mu sežgejo voz in ukradejo bivola; ničvrednega policaja, ki ga zapeljuje z alkoholom; najstnike, ki z obscenim grafitiranjem prikrivajo lastno izpraznjenost in za zabavo načrtujejo zločinski

umor nedolžnega dekleta. Diazova vizija je tokrat bolj temačna in brezizhodna kot v *Evolution*, kjer sta nasproti krivicam in terorju »od zgoraj« kljub vsemu stala razredna solidarnost ter utrdba družine kot tisto neodtujljivo mesto, ki omogoči preživetje. Na mestu solidarnosti je tokrat odtujenost in indiferentnost, družina pa je le še abstraktna žrtev požrešne sodobnosti.

Seveda so vse navedene ugotovitve nujno nepopolne: rotterdamski *Heremias* je navsezadnje le uvod, iz katerega morda raste Diazovo najpomembnejše delo. Ugibanja, kako se bo odvijala *jeremiada*, so bila med (sicer redkimi) festivalskimi gledalci predmet takojšnje goreče debate. Diaz je s pokušino dela v nastajanju nehoti posnel tudi svoj prvi *cliffhanger*.

Povsem drugačen prispevek k filipinskemu »nacionalnemu vprašanju« pa je ponudil fascinantni celovečerni prvenec Raye Martina *A Short Film about the Indio Nacional (Or The prolonged Sorrow of Filipinos)* (A Maicling pelicula nang ysaang indio nacional [O Ang Mahabang Kalungkutan ng Katagalugan], 2006). Kjer nas Diaz tako rekoč hipnotizira s teksturo pokrajine in fizičnim časom narave, Martin naredi vse, da bi ta ostala na platnu, sploščena in zgolj v obliki historičnega artefakta. Natančneje psevdohistoričnega, saj gre v resnici za novodobni nemi film, pospremljen z ustrezno hreščečo in nadvse prepričljivo klavirsko spremljavo Khavna de la Cruz³. A na srečo gre za mnogo več kot le sofisticirano vajo v kriptokinematografski mimikriji, ob kateri bi bržkone zar-del še Guy Maddin.

Film v ohlapno stkanih epizodah – te se zgledujejo po propagandističnih kronikah iz nemega obdobja – spremlja življenje India, kmečkega »slehernika« pod



A Short Film about the Indio Nacional



špansko okupacijo in med narodno vstajo okoli leta 1890. Od otroštva, ko se sreča s cerkveno indoktrinacijo in kolonialno represijo, do mladosti, ko se pridruži *katipunanom*, kmečkim gverilcem, ki bijejo boj s španskimi kolonizatorji. Na koncu izstopi iz boja in postane igralec v vaškem gledališču, kjer uprizarjajo prirejeno špansko dramo. A ker vsi gledalci pobegnejo pred vojno vihro, Indiu ne preostane drugega, kot da v samoti kontemplira svojo nesmiselno usodo in vprašanje samobitnosti.

A Short film ... je predvsem film o vračanju nevidne zgodovine njenim nevidnim subjektom, ki ga je mogoče do zadnje pike brati tudi s pomočjo deleuzovske definicije ljudstva brez glasu in vzpostavljanja minorne literature/filma. Zares subverziven pa postane prav zaradi ironične prilastitve samega »prvobitnega diskurza« nemega filma, ki je ne le materialni označevalec kolonialnega zahodnega hegemonu (zlasti v tem zgodnjem, psevdo-etnografskem pojavljanju, ko služi kot orodje orientalistične reprezentacije Drugega), temveč tudi kot označevalec nemogočega stremjenja po nacionalni reinveciji subjektov v postkolonialnih družbah, ki temelji prav na genetskem vzorcu, podedovanem od kolonizatorja (natanko

tako, kot je za samega India nemogoče vztrajati pri uprizarjanju španske drame). Martin ne ironizira le preteklih nacionalnih aspiracij Filipincev pod kolonializmom, temveč tudi sedanje/prihodnje, saj se še vedno napajajo v enakem arhaičnem nacionalnem šovinizmu, ki pritiče ideji *risorgimenta*.

A pri tej konceptualni dekonstrukciji vprašanja filipinske nacionalne identitete ne gre za enosmeren in destruktiven proces: film se prične s kratko epizodo, ki se očitno dogaja tukaj in zdaj (posneta na video, v barvah), v kateri mož nespečni ženi pripoveduje prispodobo žalostne usode Filipincev, ki so vekomaj obsojeni na trpljenje, a to ne more uničiti njihove neizmerne ljubezni do domovine. Prizor, ki je prežet s trpko in otipljivo žalostjo, se v nadaljevanju pravzaprav utrne kot iskra upanja, ki radikalni politiki filma nadene zares človeški obraz. Lahko pa rečemo tudi, da sledi Diazovemu verovanju o pomenu filma za Filipince: »Filipinski film si mora zadati nalogo, da se filipinskega vprašanja loti na način, ki pomaga definirati in odrešiti Filipinca. Eden od višjih namenov velikega filma in inherentna vloga umetnosti pa je, da pomaga odrešiti človeštvo.«

[1] *Critic After Dark: Review of Philippine Cinema* (BigO Books, Singapur, 2005). Poleg pregledne in na mestih decidirano subjektivne obravnave sodobnega filipinskega filma je za zahodnega bralca še zlasti zanimivo zadnje poglavje knjige. Vera prispeva interpretacije nekaterih zahodnih filmskih »kanonov« (kot tudi trivialij), denimo Dreyerjeve *Device Orleanske*, Friedkinovega *Eksorcista* ter dveh *Christ movies*, Scorsesejevega in Gibsonovega. Zanimivo zlasti v tem, ker ponuja neortodoksno branje omenjenih filmov, ki je v veliki meri osvobojeno dominantnih zahodnih interpretacij in obsesij.

[2] Ekran se je Diazovemu opusu ekstenzivno posvetil v lanske letni številki 5-6.

[3] O Khavnu de la Cruzu morebiti več drugič; zadostuje, če povem, da gre za prvaka masovne nizko-budžetne, kratkometražne, anti-socialne, dadaistične, *trash* agresije nad tradicionalnimi filipinskimi vrednotami: svetostjo družine, katolicizmom, patriotizmom itd. Ob dveh ali treh celovečercih ter množici kratkih filmov mu vsako leto uspe organizirati tudi festival neodvisnega filipinskega filma [www.movfest.com] in skladati romantične klavirske recitale.

Več: www.kamiasroad.com