

for ever mozart

Francija **režija** Jean-Luc Godard

Vojne so privilegirani prostor politike. Hkrati pa so tudi priljubljeni predmet humanistične misli ter umetnosti. In kaj se zgodi, če se koncem 20. stoletja seme vojne pojavi sredi Evrope, vladavine "prave" politike in "prave" misli? Zapopadeno je kot tuje oziroma ni zapopadeno: ker je apriori dojeto kot tuje, kot nekaj, kar ni skladno s "pravo" podobo sveta, ga pogled te Evrope oziroma celotnega t.i. zahodnega, "civiliziranega" sveta, zavrača, noče ga videti. Ko pa seme vzkali, ko vse, kar je bilo v njem zajetega kot možnost, postaja dejanskost, se mu vsi poskusi, da bi ga zamejil (kadriral, režiral), vračajo kot podoba njegove lastne jalovosti. Jalovosti, katere izvor je v neke vrste slepoti, v tem vztrajanju pri svoji "pravi" podobi in zato ne možnosti videti (biti slep za) njegove prave narave. In Godardov zadnji film **For Ever Mozart** nam kaže prav podobo tega zgrešenega pogleda, jalovosti "zahodnega sveta", ki mu vsak poskus približevanja vojni (politične akcije, miselnega zajetja, umetniške reprezentacije) spodleti prav zaradi tega, ker je ujet v svoji "pravi" podobi. Seveda pa nam ob tem Godard podaja čisto svojsko, godardovsko podobo: stastno-hladno, duhovito, lepo, samorefleksivno, multiplicirano, cinično, ko govori o cinizmu, odprto in hkrati težko dostopno ter nenazadnje podobo, ki noče biti "prava". Film tvorijo štiri zgodbe, ki so in niso medsebojno ločene: vsaka sicer ima svoj naslov, toda v teku filma se ti ne pojavljajo in jih tako "fizično" ne razmejujejo; nekatere se neopazno nadaljujejo v naslednjo, med drugimi je ta prestop očitnejši; vsaka bi lahko funkcionirala kot samostojna zgodba, toda združene tvorijo zgolj eno. To enotnost namreč vzvratno vzpostavi že v samem filmu Godard, ko v zadnji zgodbi enemu izmed poslušalcev koncerta Mozartovih skladb položi kot odgovor na pripombo svojega sosedu o "prevelikem številu not" in iz tega izhajajoči nepreglednosti oziroma težavnosti kontinuiranega sledenja, branija, ki bi omogočilo vtis jasno razpoznavne in zaključene celote, elementarno in preprosto misel, da se je pač "potrebno naučiti brati, pravilno obračati liste". Biti odprt in dosleden do dela (skladbe, zgodbe,... sveta), ki ga imaš pred seboj. Tej misli pa lahko pripišemo še drug pomen, ki izhaja iz same vsebine filma in predstavlja nekakšen Godardov odgovor nanjo. Film je namreč ostra kritika reakcije zahodnega sveta na vojno v Bosni. Povsem nedvoumno pokaže tako na nemoč intelektualnega, kulturnega dela javnosti ter cinizem in brezplodnost političnih akterjev v njihovem soočenju z vojno, kakor tudi na vzroke teh. Ko se skupina intelektualcev neke v Franciji odloča o tem, kaj bi bilo najprimerneje uprizoriti v Sarajevu, da bi njegovim prebivalcem pomagali vzdržati, vzbuditi v njih upanje, so osnova njihovi analizi fenomena vojne, ki se udejanja v Bosni in podobi, ki si jo tako ustvarijo o stanju na prizorišču dejanskih spopadov, abstraktne eksistencialistične kategorije, iztrgane iz nekega drugega konteksta, ne pa njihovo lastna izkušnja, videnje te konkretne zaostritve bivanjske situacije. Tako se oboroženi z "vedenjem" o tem, kaj jih čaka in kaj jim je storiti, odpravijo na dolgo pot. To, da so zgrešili že na samem začetku poti, pokaže Godard povsem nedvoumno: kmalu jih namreč onemogel zapusti starosta skupine, nekakšen duhovni vodja, režiser – t.j. tisti, ki (je) koncipira(l) predstavo in ki sliši na pomenljivo ime Vicky Vitalis. Kar je preživetega, neuporabnega, to staro "življenje", mora na poti k nečemu novemu, novi življenski, bivanjski situaciji, odmreti, biti odvrženo, če naj bo izkušnja te pristna in neposredna. Zato Godard tam popelje le mladi ostanek skupine, da se ti neposredno, brez vnaprejšnje podobe (predstave) soočijo z njo. Seveda na mestu samem in v najbolj bizarnem trenutku filma, ko se srbski častnik (jasna aluzija na Karadžića) ob skupinski grobnici in tik pred eksekucijo nove



skupinski grobnici in tik pred eksekucijo nove skupine civilnih ujetnikov sprašuje, kaj je pravzaprav humanost, ugotovijo, da tudi njihove najbolj osnovne kategorije ne vzdržijo in da je potrebna njihova preinterpretacija, ki mora izhajati prav iz tega neposrednega soočenja. To mesto oziroma prostor, kjer jih zajamejo vojaki, pa seveda ni Sarajevo. Do tega nikoli ne pridejo in v filmu se razen v besedi ne pojavi. Še ena predstava o vojni v Bosni (zgolj bitka za mesto Sarajevo), ki jo je potrebno opustiti. Ko stopimo na prizorišče vojne pa nas tam seveda že čakajo politični akterji. Naj bodo to t.i. mirovni posredniki, predstavniki humanitarnih organizacij ali pa vojaški oddelek Združenih narodov, vsi so v Godardovih očeh le groteskne, nebolgljene a hkrati cinične figure. Namreč, če je bil prvim namenjen očitek, da se približujejo vojni, si ustvarjajo podobo o njej s povsem napačnim pristopom, pa velja tem drugim, ki si jemljejo privilegij razsojanja in odločanja o tem, kakšno podobo (ureditev) naj bi ta svet imel, očitek, da z napačnim pristopom k vojni omogočajo njen nemoten potek. "Eni so absolutno krivi, drugi pa niso absolutno nedolžni". Če je prva obsodba namenjena agresorjem v tej vojni, ki jih Godard eksplicitno poimenuje, pa je druga namenjena prav tem političnim akterjem. Približajo se sicer vojni sami, toda le zato, da bi na njenem ozadju, toda ne ozirajoč se nanj, uprizorili svoj spektakel političnih ritualnih obredov (neutrudnega sestajanja in brezplodnega dogovarjanja, podpisovanja mirovnih pogodb, rokovanja,...). Godard izpostavi kritiki prav to njihovo obsedenost s formo in brezpogojno priseganje nanjo, ki v skrajni konsekvenci privede do tega, da v neposredni bližini eksekucije skupine civilistov, praktično ob njeni navzočnosti, mirovna predstavnik podpišeta "verodostojno" poročilo o tem, kako vojaki humano ravna z ujetniki. In sicer na osnovi izjav, ki sta jih dobila na mestu samem. Seveda ne s strani ujetih civilistov. Ampak, saj njih pravzaprav "ni".

Ta birokratski *performance*, udejanjenje obsedenosti s formo v politični praksi, pa ima svoj korelat tudi v – pogojno rečeno – umetniški praksi: v filmski reprezentaciji sveta.

V tretji zgodbi Godard tematizira problematično razmerje med svetom in njegovo podobo. Njegova teza je, da se lahko beseda še najbolj približa svetu, ki ga opisuje oziroma katerega podobo daje, medtem ko je vizualna, filmska podoba v bistveno večji meri le delna podoba tega sveta. Vedno namreč nekaj ostaja izven nje. Ta manjko, ki je vpisan v samo njeno naravo, pa je lahko še dodatno potenciran, kolikor ob konstrukciji podobe stopi v ospredje prav ta obsedenost s formo. Nosilec te je v tretji zgodbi Godardovega filma ameriški producent, ki vse stavi prav na učinek forme. Težave, ki jih imajo s scenarijem, z vsebino, se mu zdijo zanemarljive. Bolj ga vznemirja to, da se mu zdi morje, ki ga bodo zajeli v podobi, premajhno, ne dovolj učinkovito. Potrebno ga je povečati, narediti ga izstopajočega, hkrati pa ostale, moteče detajle, zavreči. Film mora biti atraktiven in preprost. Več kot bo teh izstopajočih elementov, impozantnih oblik, manj bo očitno, da zgodbe pravzaprav ni. In tako nenazadnje tudi gledalcem "njegovega" filma ni več pomembno, kaj bodo gledali, pač pa jim zadošča že to, da bodo gledali ameriški film. Ob tem producenta seveda ne more zмести niti neuspeh premiere – filmu bo pač zamenjal naslov in poskusil še enkrat. S tem Godard zaokroži svojo kritično vizijo tega pogleda, ki se mu vse množstvo, na katerega se usmerja, izmuzne prav zato, ker vanj le projicira podobo samega sebe. In dokler se ne bo "naučil brati, pravilno obračati liste", se mu bo v spopadu z njim venomer vračala le podoba njegove lastne jalovosti.

D. V.