

# PESIMIZEM INTELIGENCE, OPTIMIZEM VOLJE: utopija na robu evrope v filmih roberta guédiguiana



Mesto je mirno

nil baskar

*"Spomini majhnega naroda niso nič krajši kot spomini večjega, saj se pri obravnavanju obstoječega materiala spustijo globlje."*

Franz Kafka

*"To so ljudje, ki so resnični, svet pa je v resnici odpadniška skupina. Svet je tisti, ki zase proizvaja filme. Svet je tisti, ki ni več sinhron; oni imajo prav, so resnični in predstavljajo življenje. Oni živijo preprosto pripoved: svet okoli njih je tisti, ki živi slab scenarij."*

Jean-Luc Godard

*"Temeljno vprašanje je naslednje: bomo zmogli prenesti zgodovinsko nujnost našega dela, ne samo določeni eliti, temveč tudi delavcem, ki gredo v kino? Ovire so številne, ena največjih ta, da imajo delavci smotrnejše opravke, kot ugotavljati, na kakšne načine se kapitalistično izkoriščanje manifestira v filmu. Na svojih delovnih mestih vsakodnevno bijejo boj s kapitalisti, kar jim pušča le malo energije za odpor proti ideološkim pritiskom buržoaznega filma. In film je le eno izmed sredstev, poleg televizije, literature in oglaševanja, s pomočjo katerega buržoazija prikriva razredno zavest, pridobljeno na politični in sindikalni ravni."*

Gérard Leblanc

## v vakuumu

Če se zgornja Leblancova izjava danes bere kot zgodovinsko anahronistična čitanka, oddaljena od fragmentirane in spremenjene politične 'realnosti' družbenih razredov, ki jo zaznavamo, prevprašujemo in nemara obžalujemo, je Robert Guédiguian morda eden redkih filmskih avtorjev 'razvitega sveta', ki bi jo še vedno utegnil vzeti zares, četudi s kancem trezne distance in nenazadnje tudi bridkosti, tako prisotne tudi v predzadnjem in mojstrskem delu *Mesto je mirno* (*La Ville est tranquille*, 2000), ki mu je zagotovilo relevantno mesto v sodobnem francoskem in svetovnem filmu.

Razredni boj se zanj bije dalje – ne glede na to, kako poimenujemo strani na fronti – tako v resničnem kot tudi v njegovem 'fiktivnem' filmskem univerzumu. V obeh so se protagonisti klasične marksistične, sindikalistične levice znašli ujeti v socialnem vakuumu, ki je nastopil po fiasku velike ideološke paradigme na Vzhodu (in obenem manj monumentalnega principa socialne države na Zahodu). Poslednična erozija političnega prostora in nova tesnoba, ki so jo prinesle ekonomske spre-

membe, izginjanje segmentov proizvodnje in nenazadnje globalizacija tržišč, je socialne in politične akterje potisnila v politično nevidnost in manjšinsko izgnanstvo. Razredni ideali niso preživeli soočenja s populistično in mutirajočo desnico, ki je razdelila in obvladala volilno bazo. Ljudstvo – če je bilo pred tem še moč verjeti v njegov obstoj in konstitutivno moč – se je takorekoč 'razpustilo', prenehalo je biti politična kategorija preteklosti in hkrati poganjek bodoče, prihajajoče ureditve. Preostala kritična razredna zavest je prikrita in razvrednotena do mere, ko sama sebe uspešno prepričuje o lastnem ne-obstoju. In kapitalistično (natančneje neo-liberalistično) izkoriščanje se še vedno manifestira tudi v filmu in ostalih sredstvih družbene mediacije, a njegovo prepoznavanje nemara zahteva bolj natančen in vsestranski vpogled kot pred dobri tridesetimi leti.

Militantna ideološka kritika šestdesetih let (Comolli in Narboni, *Cahiers du Cinéma*, 1969) je razlikovala mnogo stopenj součinkovanja, indoktrinacije in konfrontacije med filmom in dominantno ideologijo. Ker gre navsezadnje za zanimivo zgodovinsko referenco, jih povzemam. V prvo kategorijo avtorja uvrščata filme, ki se ideologiji brez vprašanj in takorekoč instrumentalno predajajo ter jo reproducirajo vsebinsko in formalno. V drugo in tretjo sodijo filmi, ki se spopadajo s svojo ideološko asimilacijo bodisi na konkretni vsebinski ali formalni ravni, kjer prelamljajo in kritizirajo konvencionalne načine reprezentacije in naracije. Naslednji so filmi z izrecno politično agendo, ki pa so lahko že ujeti v lastno past ideološke reprezentacije in govornice, ki se ji sicer trudijo postavljati po robu. Avtorja dodajata še zanimivo kategorijo filmov, ki ideologijo ponotranjijo tako temeljito ali celo indiferentno, da so vidne le še njene razpoke in protislovja, ter *cinéma vérité* kot primer filmskega etosa, ki pogosto zamenjuje vztrajanje pri 'realnosti' – ta naj bi vsebovala inherentno zrno resnice – za ideološko kritiko reprezentacije.

Guédiguianov filmski korpus bi lahko v predloženi razvrstitvi umestili zlasti v drugo kategorijo, med 'konvencionalne' družbeno kritične filme z opazno politično agendo. Le posamezni primeri, denimo *Marius in Jeannette* (Marius et Jeannette, 1997), Guédiguianov komercialno najuspešnejši izdelek, delujejo v primerjavi s preostankom opusa vidno sentimentalno, površno ali celo programsko. Preden pa Guédiguianu storimo krivico in mu pripišemo politično naivnost, bomo skušali poiskati značilnosti njegovega dela in konteksta, v katerega je neločljivo vpet, da bi prepoznali konsistentno etično in politično delo, ki se skriva pod površjem 'mirnega mesta'.



## čas za kino

V finalu filma *Mesto je mirno* si Gérard Meylan tik pred obupanim in takorekoč protestnim samomorom v glavi zavrti hrepenečo reminiscenco iz nekega drugega in oddaljenega filma, Guédiguianovega prvenca *Zadnje poletje* (Dernier été, 1981). Trenutek, ko se na obali morja prvič poljubi z Ariane Ascardie, kasnejšo stalno filmsko partnerico v večini filmov, poveže obe skrajni točki opusa v referenčni lok in nakazuje na neko temeljno izven-kinematografsko kvaliteto Guédiguianovega dela. Filmska izkušnja je v tem univerzumu del ponotranjenega spomina, tako v primeru konkretnega Gérardovega spomina, kot tudi Guédiguianove konsistentne filmske politike. Bolj kot filmski opus v pravem pomenu besede režiser gradi nekakšno družbeno skulpturo v času, ki dolguje njegovi kinematografiji vsaj toliko, kolikor dolguje tudi zgodovini in izkušnji političnega angažmaja. Režiser že dobrih dvajset let trmasto vztraja na istem prostoru in pri istih ljudeh, večinoma prijateljih in političnih somišljenikih iz mladosti (zlasti odlično trojico Ariane Ascardie, Gérard Meylan in Jean-Pierre Darroussin), ki so postali takorekoč živo tkivo njegovega dela, kompleksne in življenja polne filmske osebnosti, in ne le pomenski označevalci družbeno angažiranega filma.

Kolektivni družbeni kontekst in dimenzijo solidarnosti, v katero je vpeta Guédiguianova, na zaupanju in čutu odgovornosti temelječa filmska praksa, lahko že samo po sebi razumemo kot politično držo. Zavezanost manjšinskemu, obrobnemu izjavljanju in lokalizirani produkciji nasproti globalni, razraščeni in nomadski naravi kapitala ter kulturne produkcije je seveda oblika arhaične produkcije, a hkrati tudi simboličnega odpora standardiziranemu kolesju kulturne produkcije.

Zgodovino te politično naivne utopije, ki prerašča meje filmskega horizonta in se razrašča v življenja akterjev Guédiguianove kinematografije, lahko simbolično preberemo v njegovem drugem delu *Rdeči popoldan* (Rouge midi, 1984). Zaselek Estaque, odkoder izvira Guédiguian in kjer se dejansko odvija večina njegovih filmov, je 'domovina morskih ježkov' (Paul Cezanne) in robatega, nepismenega, praznovernega, barbarskega življa (Emile Zola), skozi katerega vodi ena cesta, ki se konča na planjavi pod avtocesto. V zaselku kasneje dominira cementarna, kjer prebivalci služijo kruh, še kasneje pa ta bankrotira in ogrozi socialni mir. Ta se tradicionalno ureja v bifeju, kjer se srečuje in socializira moški del populacije; mnogo let kasneje, ko so mladi zapustili zaselek, v njem osamljen ždi Gérard (*Mesto je mirno*), kot grenek spomin na najboljša leta življenja, ki se jih je tu dalo zapraviti s prijatelji ob kozarcu pastisa (*Zadnje poletje*).

*Rdeči popoldan* podrobno opisuje to družbeno transformacijo v razponu sedemdesetih let. Kronika spremlja družino revnih italijanskih priseljencev iz Kalabrije, na čelu s konzervativnim patriarhom, ki se počasi integrira v okolje. Dve generaciji kasneje so tesne socialne vezi znotraj družine in same skupnosti raztrgane, na mestu razredne zavesti in političnega aktivizma, ki sta zaznamovali drugo generacijo priseljencev, pa prevladujeta osebni pragmatizem in dezorientacija. Odveč je omenjati, da so akterji celotne kronike venomer isti in da takorekoč poustvarjajo lastno socialno zgodovino.

Konkretno utopično željo opisuje tretje Guédiguianovo delo, *Kdo bi vedel* (Ki Lo Sa, 1985), kjer štirje propadli prijatelji desetletja kasneje obujajo spomin na mladost, ki so jo preživeli na vrtu neke buržoazne vile. Ker je vrnitev v 'proletarski raj' nemogoča, realnost izven meja idiličnega spomina pa neznosna, storijo kolektivni samomor. Kasneje (*Marius in Jeannette*, *Na življenje, na smrt!* À la vie, à la mort!, 1995) se Guédiguianova lokalna utopija in družbeni mikrokozmos celo realizira, zlasti v drugem, kjer se protagonisti na koncu združijo v nekakšni kolektivni družini, ki skupaj pričakuje otroka. Dokončno pa utopična skupnost razpade v *Mesto je mirno*; protagonisti, ki so si nekoč delili skup-

no usodo in načrte, so tu razseljeni v brezosebne kaosu, s katerim se ne morejo več spoprijeti.

## izgubljeni glas

Eno osnovnih gibal Guédiguianovega univerzuma je razmejitev med proletarskimi obrobji in centrom (ki se kasneje preseli v mesto, v vertikalne alternacije med ulicami in terasami), kjer poteka fronta razrednega boja med obubožanimi in privilegiranimi. V *Zadnjem poletju* Gérard dočaka nesmiselna smrt pod streli čuvaja razkošnega vrta, ker odtuji privatno lastnino: jabolko. V *Marius in Jeannette* postane isti komični čuvaj sam – opremljen z zračno puško zaustavi Ariane, ki poizkuša iz bankrotirane cementarne odnesti vrečo barve, ki ji kot nekdanji delavki po njenem pripada. Kasneje, v *Mesto je mirno*, Gérard s puško ustrelje političnega veljaka, na drugem koncu mesta po pod streli rasis-tične tolpe pade Abderahmanne, edini akter filma, ki si prizadeva na družbo konkretno in pozitivno vplivati. Guédiguianov razredni boj je torej konkreten in zahteva konkretne žrtve; ko Gérard v *Marius in Jeannette* v nekem brezdelnem trenutku opazuje okolico skozi daljnogled svoje komične puške in pomotoma v merku zagleda fante iz soseske, prestrašeno odvrne puško v strahu na misel, ki jo je sproduciral optični dispozitiv njegovega pogleda. Največja žrtev razrednega boja je socialna bližina, distanca, ki jo zgovorno indicira pogled skozi daljnogled puške, je takorekoč postala morilec sočloveka.

Brati Guédiguiana v kategorijah (proti)vojnega filma je sicer morda neustrezno, dejansko pa lahko prepoznamo vsaj eno pomembno družno značilnost obeh tipologij. V govorici protivojnega filma lahko pogosto srečamo instanco kolektivnega junaka, ki artikulira glas ostalih brezimnih teles, združenih pred absurdnim obličjem vojne in smrti. Glas tega kolektivnega junaka je identičen poenoteni, manifestativni izjavi, ki jo izoblikujejo nekateri Guédiguianovi filmi (*Marius in Jeannette*, *Na življenje, na smrt*, *Mesto je mirno* ...). Skupnost stalnih protagonistov v nekem osvobajajočem, takorekoč karnevalskem trenutku postane eno in spregovori skozi ta enotni, združujoči akt (ples na dvorišču, kabarejska predstava ...). V tej luči je klavirska skladba, ki jo armenski deček odigra na koncu *Mesta* prav to, kolektivna izjava prebivalcev mesta v vojni, razorožujoči trenutek, takorekoč premirje, ob katerem obnemijo celo morilci. Hkrati je tudi dokaz avtorjeve mojstrske univerzalnosti in nove kompleksnosti: vsem lastni jezik glasbe stopi na svoje mesto, ko ni več možna nikakršna drugačna izjava, ko sta nekdanji politični prostor in akter dokončno izginila. Z *Mestom* je Guédiguian dozorel v večplastnega in kompleksnega avtorja, ki je značilnosti svojega delovanja prenesel v širši horizont mesta in ga dobesedno zaobjel v 360-stopinjski panorami, skozi vertikalno in horizontalno perspektivo, skozi prizmo lastne ustvarjalne zgodovine in skozi življenja njegovih prebivalcev.

En če na koncu še enkrat poskušam Guédiguianovemu kinematografskemu in političnemu projektu določiti mesto znotraj sodobnega političnega filma, bi lahko trdil – z določenim tveganjem –, da bolj kot evropskemu pripada nekemu drugemu, manjšinskemu političnemu filmu tretjega sveta, kjer mora angažirani avtor takorekoč postati ljudstvo, govoriti skozi njegova usta in se izražati skozi njegova telesa. Še več, skonstruirati mora unikatno, lokalizirano mitologijo, okoli katere se bo 'novo' ljudstvo zbralo. Guédiguianova presaditev dejanske okolice in akterjev v filmski univerzum je prav to. Zapisovanje kolektivnega spomina in izkušnje postanejo osnutek mitologiji majhnega naroda, ki bo v izteku prav tako obsežna kot mitologija velikega, saj se spusti v vsak detalj izkušnje in zavzame vsak zorni kot. In v tem je tudi resnično bogastvo njegovega dela, v potrpežljivem sestavljanju in negovanju osebnega in lokalnega spomina, v zapisovanju izgubljene zgodovine z namenom, da bi mimobežujoči čas dobil smisel in prihodnost, ki si jo zasluži. •