

harmony korine:

lepota po ameriško; revolucija konkretnega



Gummo

“Življenje je čudovito. Resnično, polno je lepote in utvar. Življenje je lepo. Brez življenja bi bil mrtev.” (Gummo)

S svojimi načeli montaže je Griffith na novo opredelil pojem filma. Chaplin je definicijo začinil z izraznim sredstvom elipse in navideznega: ne pokazati ima močnejši učinek kot pokazati. Skupek teh odkritij je bil svež, eliptičen in simbolen filmski jezik. Temelje novi slovnici je Griffith položil pod vplivom lastnega spoznanja, da film ni zgolj sposoben *kazati*, temveč lahko tudi *pripoveduje*. Stroj za reprodukcijo podob je tako postal tudi mehanizem pripovedovanja. André Bazin je v članku *La Forme, l'uniforme et la cruauté* (1949) izpostavil pomembnost dela Erica von Stroheima in ga označil za očeta sodobnega kina. Bazin ugotavlja, da so se morali Griffithovi novi besednjak in pravila igre primerno uveljaviti, preden se je lahko pojavil Stroheim in jih raztrgal na kosčke. Slednji Griffithu nasprotuje s tem, da film utrdi v njegovem osnovnem namenu: kazanju. *“(Stroheim) se spopade z retoriko in diskurzom, da bi na koncu lahko slavilo očitno. Na pepelu elipse in simbola ustvari film metafore in resničnosti. Nasproti sociološkemu mitu zvezde, navideznega junaka, ektoplazme kolektivnih sanj, Stroheim postavi najbolj unikatno in edinstveno pojavnost igralca: pošastnost posameznega. Če bi bil primoran z eno besedo – seveda površno – opisati Stroheimov prispevek, bi ga označil za Revolucijo Konkretnega.”* Bazin zaključí z izjavo, da je film še vedno v marsičem odvisen od Griffithovih iznajdb.

Petdeset let kasneje se je spremenilo bore malo. Stara Griffithova načela obvladujejo veliko večino filmanega. Ena redkih izjem, ki so temeljito predelale Stroheimovo lekcijo, je mladi ameriški režiser Harmony Korine.

Korine je nase prvič opzoral kot scenarist *Mularije*. Režiser Larry Clark je v času dokumentiranja scene mladih rolkarjev v New Yorku srečal Korina in takrat osemnajstletnemu predlagal, naj napiše scenarij o življenjih sebe in svojih kontrakulturnih tovarišev. Bojda naj bi tri dni kasneje Korine dostavil vrstice, ki so se kasneje upodobile v enega najbolj emblematičnih (in kontroverznih) najstniških filmov devetdesetih. Zgodba o tolpi mulcev, ki se brezciljno preklada, rolka, in fukari po z aidsom okuženih devetdesetih je s svojim popolnoma brezbrzišnim načinom pripovedovanja hudo pretresla moralno večino in iz istih razlogov *Mularijo* napravila tako privlačno generaciji preširokih kavbojk. Namesto podajanja vrednostnih sodb nam par Clark/Korine postreže s surovim in krvavim kosom urbanega življenja mladih. Nobenih junakov, nobenih anti-junakov, nikakršne jeze, nikakršne odgovornosti. Čeprav je s svojo vsebino in slogom *Mularija* več kot očitno zadela žebljico na glavico in prizemljila nekatere predstave, ki so jih starši imeli o svojih Janezkah in Metkah, je bila pripovedna logika filma precej klasična.

Ko se je dve leti kasneje Korine pojavil s svojim režijskim prvcem, je postalo jasno, da fantove ambicije niso zgolj seznanjati svet z

koen van daele

nečistimi zgodbami svoje generacije, marveč pogumno ustvariti samosvoj, pravičen jezik, ki bo taiste zgodbe *kazal*. Jezik, ki se izvrstno rima s krutim kinom Stroheima.

Korine anti-pripoved svojega prvenca *Gummo* postavi v mesto Xenia (gre res le za ironično naključje, da liki prvega njegovih filmov, ki bi lahko nosili skupen naslov *Dobrodošli v Ameriki*, tavajo po mestu, čigar ime izhaja iz grške besede za *gostoljubje*?). Tretjega aprila 1974 je Xenia, Ohio, pregazil eden najbolj uničujočih tornadov v zgodovini ZDA, in poskrbel, da je malo mesto napolnilo naslovne strani časopisov. Morilski tornado je pokončil 33 ljudi, razrušil polovico mestnih hiš in za sabo pustil 10.000 brezdomcev.

Gummo (nedavno so ga – senzacionalen podvig! – pri nas izdali na videu) se začne z odlomki domačih posnetkov razjarjene ujme, ki seka rane v mesto in mestno prebivalstvo. Strahovite podobe katastrofe ne služijo v opravičilo dogodkom, ki sledijo; Korine z njimi le vzpostavi prevladujočo odtonek filma. Ni dejanska izkušnja razdejanja tista, ki šteje (konec koncev so vsi Korinovi protagonisti rojeni po letu 1974). Po senzacijah hlepeč, skupinski Super-8 spomin je tisti, ki tvori idealno gnojišče za post-travmatično zvrtničeno stanje, v katerem se nahaja generacija belega spodnjega razreda. *Gummo* nas seznani s Solomonom (ko že govorimo o obsojanju) in Tummlerjem. Z zračnima puškama na ramenih najstnika na gorskih kolesih križarita naokrog in iščeta mačke, ki jih pobijata za žepnino in zabavo. Zadaneta se ga z lepilom. Izklopita babico, ki jo pri življenju umetno vzdržujejo aparature. Počneta vse, kar pač počne tako imenovana južnjaška bela sodrga. Korine osnovno štorijo (čeprav omenjena pojma v resnici nista del režiserjevega slovarja) ves čas prebada z močnimi, neposrednimi posnetki iz okolja, kjer oba protagonista živita. Pubertetniška brata v kuhinji, ki se sporazumevata edinole s pestmi. Pohabljen deklica, ki si brije obrvi, da bi bila videti lepša. Polaganje rok, ki se razplete v neverjeten prizor, v katerem moške izbruhajo vso svojo jezo in frustracije na ubog kuhinjski stol. Dekle, ki se izpove, da jo je pri štirih letih pofukal očka. Skupina mladeničev, ki razpreda o svojem sovraštvu do *črnuhov*. Sežetek politične nekorektnosti, kakršnemu smo le redko priča v kinu. In potem, po četrth ure ksenofobičnih in homofobičnih izlivov, Korine preskoči na prizor, v katerem se osamljen deček na kavču (režiser sam) zaman trudi vzpostaviti ljubeč in nežen stik s črnim gejevskim škratom. Ali pa pokaže nedolžnega dečka-zajčka, ki igra harmoniko na javnem stranišču.

Vsak prizor ima svojo notranjo dramsko napetost, vendar ta nikoli ne nastopa kot posledica klasične gradnje karakterjev. Neposrednost naturščikov in minimalna ekipa (Korine pogosto pripravi vse okoliščine za prizor, potem pa preprosto odide in pusti kamero teči) privedeta ne le do izjemne intenzivnosti, temveč tudi do neslutene pristnosti posnetega materiala. Podobno kot Stroheima Korina ne zanima psihologija poistovetenja, temveč se loti konkretnega. Svojih igralcev ne podreja "univerzalno" sprejetim gestam in govoru. V zameno od njih zahteva, da brezsrčno razgalijo lastno pojavnost. Namesto Toma Hanksa kot Forresta Gumpa ali Dustina Hoffmana kot Rain Mana, Korine v vlogo prizadete in zlorabljenе prostitutke nastavi bolnika z Downovim sindromom. Kar je Bazin povedal o Stroheimovem pristopu do igralca, bi zlahka lahko veljalo tudi za Korinove nenavadne metode dela. Da bi razumeli notranjost lika, je vse, kar potrebujemo, njegov izraz, vrtnec na človeški površini. "Če smo vpleteni vse do točke, ko postanemo nemirni in nam je slabo, je to zgolj zaradi vrste mesenega, fizičnega zaklinjanja, ki pripelje do skrajnih fizičnih pričevanj. Pore njihove prepotene kože so prav tako kot njihove oči zrcalo duše."

S svojim drugim filmom je Korine potrdil – morda celo bolj očitno kot v prvencu – svojo predanost k iskanju svežih pristopov k filmu in jasno pokazal, da je njegov poglavitni namen podrobno preučevanje medija, znotraj katerega ustvarja.

Film *Julien donkey-boy* naj bi posnel v skladu s pravili Dogme 95, vendar je takoj razburil privrženca Dogme, ki so ga obtožili kršenja Zaobljube nedolžnosti. Dasiravno je polit-biro Dogme tovrstne kritike ovrge, je zadeva v bistvu pomembna v majhni meri. Ravno tolikšni v smislu, ki zgolj ilustrira Korinovo pristno željo po ustvarjanju drugačnega kina. Seznanjen s potencialom Dogmaških zapovedi Korine slednjih ne dojema kot tirnice in omejitve, temveč kot umetniški izziv. Neposredno snemanje na lokaciji s kamero v



Harmony Korine

roki? Dobro, pa uporabimo 30 kamer hkrati. Prepovedani optični učinki in filtri? V redu, pa med snemanjem pritiskajmo na gumbe za takojšnje digitalne efekte. Nikakršne dodatne umetne svetlobe? Prav, ampak skoraj vsaka kamera za domačo uporabo ima možnost nočnega snemanja. *Julien donkey-boy* se osredotoča na shizofrenega Juliena (film je posvečen režiserjevemu šizofrenemu stricu Eddyju) in njegovo disfunkcionalno družino. Poglavar družine je nevrotični in obsedeni oče (Werner Herzog), ki nenehoma nadleguje in terorizira svoje potomce; v družino spadajo še z očetom noseča Julienova sestra (Chloe Sevigny), njun zgubaški brat rokoborbec (Evan Neumann) in babica (igra jo režiserjeva prava babica). Podobno kot v prvencu so prizori iz družinskega življenja premešani z dokumentarnimi posnetki priljubljenih likov iz režiserjevega resničnega življenja: slepa umetnostna drsalka, brezroki bobnar, črni albino... Kolaž sekvenc spet nastopa brez logične povezave, vendar je vsaka sekvenca zase materialno, fizično čvrsta in neodvisna. Izjemen Korinov talent ne tiči v dejstvu, da mladi režiser upodablja svet, naseljen s čudaki. Gre za način prikazovanja taistih. Niso zgodbe o nasilnih izbruhih, incestu, iztirjenem spolnem obnašanju, fizični pohabi in psihičnem neredu tiste, ki ga napravljajo za neponovljivega režiserja (vse navedene tematike je pod nalepko "svet brez mnogo smisla" že davno tega udomačil Hollywood). Gre za način, na katerega Korine te zgodbe, prizore in like razmešča in uvršča v eno, enotno strugo zavesti, ki neposredno zrcali resnično. Tako nastali filmi so kruti, smešni, absurdni in uničujoče resnični. Korinova revolucija konkretnega nam ne kaže nič drugega kot neznosno abnormalnost normalnega. •

Harmony Korine – filmografija:

Kot scenarist:

Mularija (Kids, 1995, režija Larry Clark)

Kot režiser:

Gummo (1997)

Julien donkey-boy (1999)