



Matic Majcen

Neslavne barabe

- scenarij

Iška založba Anu Elara je ob koncu minulega leta presenetila z izdajo scenarija filma *Neslavne barabe* (Inglourious Basterds, 2009, Quentin Tarantino) v knjižni obliki,

tako v mehki kot v trdi vezavi. Poteza je vredna vse pozornosti predvsem zaradi tega, ker ne gre za projekt kakšne izmed uveljavljenih filmsko založniških institucij ali podjetij, temveč za povsem novega igralca na trgu, ki je v Tarantinovi avtorski figuri in v uspešnem filmu pač uvidel tržni interes. Izdajanje filmskih scenarijev v izvorni obliki pri nas sicer nikoli ni bila stvar kakšnega kontinuiranega in sistematičnega izhajanja, še najbližje temu je bila založba UMco, ki je poskrbela za nekaj hvalevrednih objav scenarijev slovenskih filmov (*Kruh in mleko* [2001], *Zadnja večerja* [2002] in *Petelinji zajtrk* [2008]), za prevod scenarija kakšne mojstrovine iz svetovne zgodovine filma pa bi morali iti nazaj v leto 1994, ko je takrat še Slovenski gledališki in filmski muzej izdal komentirani scenarij filma *Iztrebljevalec* (*Blade Runner*, 1984).

Glavni razlog, zakaj bi nekdo izdal ali kupil prevedeno podlago za Tarantinov film, bi zlahka našli v prepričljivi, že skorajda učbeniški gradnji dialogov, skozi katere avtor stopnjuje suspens, ki se zlahka prenese tudi na veliko platno, kar je skozi leta postal eden glavnih elementov njegove avtorske

znamke. *Neslavne barabe* so sicer precej daleč od mrežaste pripovedne prepletenosti *Šunda* (*Pulp Fiction*, 1994), saj kažejo bistveno ostreje deljeno epizodno strukturo, čeravno porazdelitev posameznih likov po epizodah vendarle vsebuje visoko stopnjo prepletanja. Dodatna vrednost scenarija v primerjavi s filmom je tudi možnost bralčevega vpogleda v Tarantinove zasebne zaznamke, s katerimi si kot scenarist tistemu kasnejšemu režiserju v sebi poudari učinek, ki naj bi ga v fazi snemanja posamezen prizor dosegel.

Pomen te izdaje gre pozitivno ovrednotiti zlasti z vidika razvoja scenaristike v našem okolju, kjer ima ta spretnost pogosto še vedno pridih znanja, vezanega na ozek krog šolanih profesionalcev in uveljavljenih literatov. V dobi uporabniške udeležbe je takšna porazdelitev kadrov stvar preteklosti, prav Tarantino pa naj služi kot lep primer mulca, ki je svoj pogled in pero brusil zgolj z gledanjem filmov v lokalni videoteki, ne pa med zidovi kakšne izmed filmskih akademij. Konvencij se je pač mogoče zlahka priučiti, domišljije in talenta pač ne. Navijamo za še več takšnih izdaj.



Katja Čičigoj

Nevidna neskončnost

- filmske pesmi

Medtem ko se tradicionalni lirski subjekt umešča na točko pod »sklanjajočo se bitjo« in v »vrzel med besedami«, je v poeziji Igorja Bizjana (*Nevidna neskončnost – filmske pesmi*, UMco, 2012) kino tisti, ki nadome-

šča bit, »odsotnost«, ki »je na sporedu«, pa »brezno neskončnosti«. Ali drugače: četudi poezije v pesniški zbirki pogosto oplazijo že (vse preveč) znane tope pesniškega izraza (ljubezen, užitek, bolečino, slutnjo smrti), pa ti nikoli niso neposredno rezultat subjektovnega trka s svetom, temveč vselej emanacija filmskega platna.

Rekli bi lahko, da gre za času primerno premestitev statusa realnosti, ki jo filtrira pesniška zavest – ta realnost je v sodobni družbi spektakla neogibno (tako ali drugače) tudi filmska. A v obravnavani poeziji ne gre za nikakršno enostavno reprezentacijo filmskega dogajanja (torej za neko dvojno reprezentacijo) ali za njegovo remediacijo (prenos iz medija v medij; torej za neko dvojno mediacijo realnosti), temveč nasprotno za (po Deleuzu [glej: *Kritika in Klinika*] pojmovano) »srečanje« med pesniškim subjektom in filmsko realnostjo, ki sproži proces kreacije afektov, perceptov in konceptov. To srečanje je potrebno pojmovati zelo široko – nikakor se ne omejuje zgolj na določeno vrsto kinematografije, temveč zajema tako iz žanrskega kot avtorskega filma (od *Matrice do Persone*, od *Gospodarja prstanov* do *Antikrista* in vsega vmes – »ali lahko iz

slabega filma nastane dobra poezija,« se Bizjan sprašuje v podnaslovu pesmi *Veronika se odloči umreti*). Ob tem pa se srečuje tudi z literarno dediščino – npr. s kratkimi formami orientalske poezije, s tematikami ljubezni, minljivosti in hedonizma pri Hafisu, z zrcalnimi igrami in fantastično paradoksalnimi topikami Borgesa in Carolla, s Kafkovskimi labirinti in celo s Kosovelovim angažmajem (npr. v pesmi *Uvoz, Izvoz*). Sicer prevladujejo bolj intimne (prvo- ali drugoosebne) oblike srečanja – tudi religiozna srečanja z »Nevidno neskončnostjo«, v dotikanju družbene realnosti pa bolj klasično heideggerjanske obsodbe razčlovečujočega učinka tehnike – kot pa kakšni revolucionarni klici k družbenim spremembam.

Kako se bo bralec vključil v to srečanje poezije, filma in literature, je odvisno od tega, kako se sicer srečuje s filmi, ki so bili povod obravnavane poezije, in z literaturo, ki jo ta priključuje. Ni pa poznavanje referenc nujni predpogoj za uspešnost srečanja, tako kot sicer ni poznavanje resnične pesnikove izkušnje predpogoj dožemanja poezije. Naposled »srečanje« (bodisi s filmom ali kako drugo realnostjo) vselej proizvede avtonomne celote izražja – poezijo.