

Dušan Rebolj

»BOG NE RIŠE RAVNIH ČRT«

PROMETEJ in svetovi
Ridleyja Scotta

Prometej

Ridley Scott v intervjujih rad poudari, da je začel dolgometražne filme snemati kot prekaljen režiser dva tisoč petsto reklamnih oglasov. Enega svojih in tudi sicer najslavnejših oglasov, ki zaradi estetskih in vsebinskih razsežnosti sodi med klasike stroke, je leta 1983 posnel po naročilu oglaševalske agencije Chiat/Day. 1984, oglas za Applov osebni računalnik Macintosh, sloni na Orwellovi motiviki iz istoimenskega romana. Vidimo sivo dvorano, polno letargičnih obritoglavcev, zabuljenih v orjaški zaslon, s katerega velikobraska pojava recitira floskule o slogi, enoumju in z njima doseženi moči. V dvorano pridirja atletinja, ki že z barvo oprave izstopa iz monokromatične okolice, in zabriše v zaslon kladivo. Prizoru sledi sporočilo: »24. januarja bo Apple predstavil macintosh. In videli boste, zakaj [leto] 1984 ne bo takšno kot [svet v romanu] 1984.«

Notranja logika

Steve Jobs je na predstavitvi macintosa 24. januarja Applovim delničarjem zaupal idejno ozadje oglasa. Apple naj bi bil edina sila na računalniškem trgu, ki se postavlja po robu orjaku IBM. Izdeluje pripravne računalnike, ki so cenovno in zaradi nezapletenosti uporabe dostopni sleherniku. Zato je edini varuh informacijske družbe pred orwellovsko moro. Scotta, ki ni sodeloval pri vsebinski zasnovi oglasa, to ni pretirano brigalo. V BBC-jevem dokumentarcu *Oko viharja* (Eye of the Storm, 1993) se je spomnil: »Film računalnika ne omenja in ne kaže. Prebral sem scenarij in si mislil: ›Tole je pa res zanimivo.‹ Mnogo kasneje sem jih vprašal, za kaj sploh je. ›Za računalnik, jebentiš.‹ ›A jaaa ...‹«

Nekaj sorodnega nam Scott razloži v komentarju k svojemu *Gladiatorju* (2000). Zgodovina, pravi, da je ugibanje, ki se vsakič piše na novo. Ustvarjalci zgodovinskih filmov se pri upodobitvah zgodovinskih svetov zatekajo k domišljiji, »kar je najpomembnejše od vsega.« Rimski lokostrelci v *Gladiatorju* prižigajo puščice tako, da jih najprej pomočijo v izkopen žleb, napolnjen z oljem. Morda kakšen zgodovinar pripomni: »Nisem prepričan, da so to res počeli.« Filmar mu odgovori: »No, zdaj to počnejo, pa pika.« V filmih »se marsikaj obnese, ker je pač logično.«

Zakaj je ta pripomba sorodna brezbržnosti do Applove bizarne samopodobe? Ker je Ridley Scott obakrat najprej in predvsem zavezan notranji logiki svoje stvaritve. Družbene implikacije kadra so v primerjavi s tistim, kar v kadru neposredno biva, zanj drugotnega značaja (čeprav slednjega nikoli povsem ne zanemari). Če hočemo Scottove filme gledati, ne da bi se kremžili, jih moramo pogosto izpahnuti iz raznoraznih kontekstov. Če naj bo Balian Ibelinski v *Nebeškem kraljestvu* (Kingdom of Heaven, 2005) plemenit ljudski vodja, ki ga ne ženejo religiozne razprtije, pač pa globoka skrb za človeško skupnost, moramo nekako sprejeti, da Francoz uči Palestince namakalnega poljedelstva. Dramaturški učinek brezhibno koreografrane akcije v *Sestreljenem črnem jastrebu* (Black Hawk Down, 2001) se v hipu sesede, če se spomnimo, da je produciran skozi propagandno optiko Pentagona (Scott je prostodušno priznal, da mu je vojska zagotovila svetovalce, ker se je izmed navdušenih gledalcev *Sestreljenega črnega jastreba* nadejala novih rekrutov. Tokrat je vedel, kaj prodaja.)

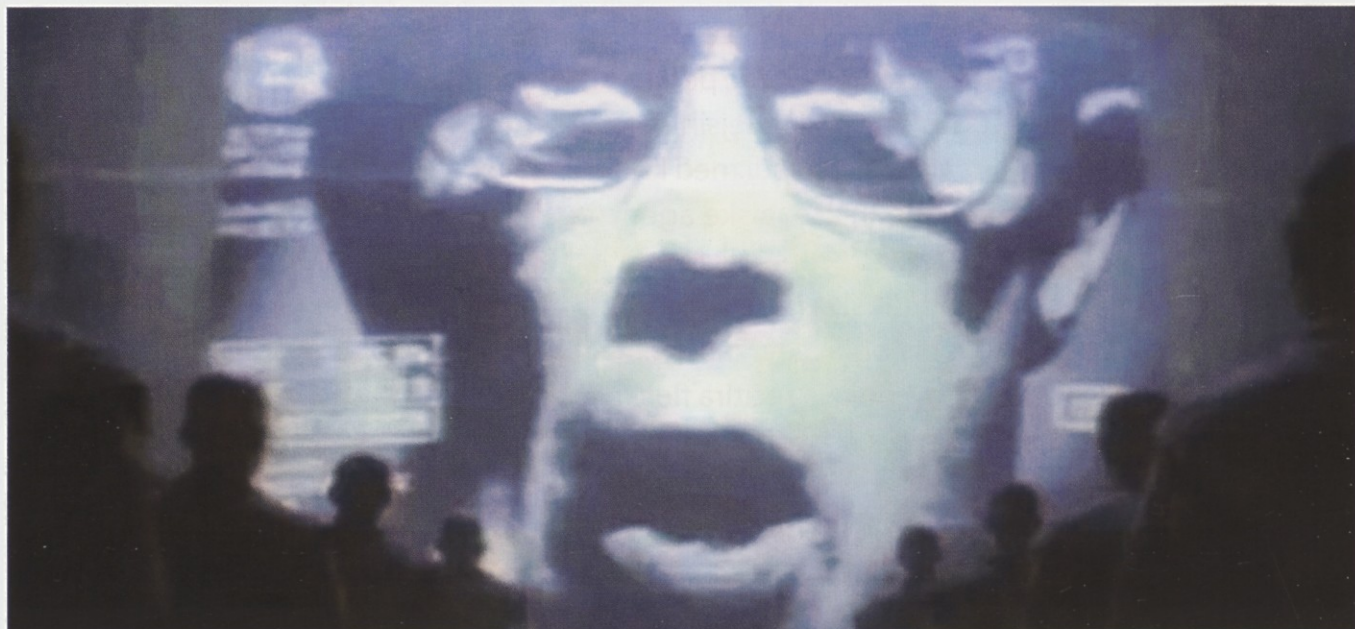
Predanost notranjosti kadra je za Scotta osnovna postavka avtorske avtonomije. Ko je snemal *Hannibala* (2001), se je suvereno otresel knjižnih in filmskih predlog – knjig Thomasa Harrisa (*Rdeči zmaj* [Red Dragon], 1981; *Ko jagenjčki obmolknejo* [The Silence of the Lambs], 1988; *Hannibal*, 1999) ter filmov

Michaela Manna (*Lovec na ljudi* [Manhunter], 1986) in Jonathana Demmeja (*Ko jagenjčki obmolknejo*, 1991) – in naslovnega junaka interpretiral precej po svoje. Če kaj, je Hannibal Lecter po Harrisovi zasnovi zavesten esteta, človek mnogih povsem reflektiranih apetitov. Svoji estetski sodbi podreja ves svet. Po njegovih merilih si smrt in požrtje zaslužijo ljudje, ki v svet zanašajo grdoto. Denimo nesramni ljudje ali tisti, ki s fušanjem kvarijo zvok baltimorskega simfoničnega orkestra. Lecter ni nor, kolikor norost v kazenskem pravu pomeni nezmožnost razlikovati med »prav« in »narobe«. Je le visoko storilen nosilec samosvoje etike, ki mu nalaga ubijanje in žrtje v specifičnih okoliščinah, na nesrečo nezdržljive z veljavnimi družbenimi normativi. Takšnega Hannibala slika tudi Scott, vendar spremeni vsebino njegove etike.

Harrisov *Hannibal* se konča tako, da Lecter s kombinacijo mamil in terapevtskih postopkov osvobodi agentko Clarice Starling moralnega zgleda, ki se ga je navzela od pokojnega očeta. Skupaj povečerjata kos možganov birokrata Paula Krendlerja in srečno zaljubljena pobegneta v Južno Ameriko. Scottov Hannibal si, očaran nad načelnostjo Starlingove – torej nad zvestobo tistemu moralnemu zgledu, ki ga v Harrisovi knjigi odstrani – v kriznem položaju odseka roko in pobegne sam. Logični sklep Harrisove knjižne serije je, da si Lecter, ki živi za požiranje, za prilaščanje, prilasti še Starlingovo. Scottu pa neka druga logika narekuje Lecterja, ki žrtvuje lastno roko navdušenju nad tujo stanovitnostjo. (In seveda Starlingovo, ki Krendlerju, pobeljenemu od možganskega primanjkljaja, ne sikne: »Pazi, da ne bom prosila za še.«)

Svet

Kritiški in ljubiteljski konsenz pravi, da je Ridley Scott mojster kompozicije in scenografije. To pomeni, da notranjo logiko filmskih pripovedi vedno utemelji z dobrodušno izdelano zamisljivo o videzu upodobljenega pripovednega sveta. Ne škodi, če ponovimo že nešteto prebrani in slišani podatek, da se je za takšen pristop akademsko in poklicno usposobil kot študent grafičnega oblikovanja ter kasneje, v prvi polovici 60. let, kot oblikovalec kulis pri BBC. Svoj spolirani, pikolovski vizualni slog – njegovi začetki segajo že v leta šolanja za oblikovalca – je



1984, oglas za Macintosh

izpopolnil v produkcijski firmi Ridley Scott Associates, ki sta jo leta 1968 ustanovila z bratom Tonyjem. Za to podjetje je posnel precejšnji delež opevanih dva tisoč petsto reklam.

Dvobojevalca (The Duellists, 1977), njegov dolgometražni prvenec, je bil po njegovem pričevanju sad četrtega poskusa, da bi naposled posnel celovečerec. Med tremi zamišljenimi, a neposnetimi filmi je bila tudi pripoved o Smodniški zaroti in vzorniku kolektiva Anonymous Guyu Fawkesu, za katero je scenarij napisal Gerald Vaughan-Hughes. Nato je Hughes v scenarij preoblikoval *Dvoboj*, novelo Josepha Conrada. (Scott se je za filmsko priredbo te novele odločil, ker je bila že v javni domeni in mu zanjo ni bilo treba plačati avtorskih pravic.) Za naš nadaljnji razmislek velja o *Dvobojevalcih* izpostaviti troje.

Scott se s kompozicijo prvih dveh kadrov, preproste upodobitve pastirice, ki žene gosi na pašo, vzpostavi kot režiser, ki se je končno pregrizel do prvega celovečerca in hoče nemudoma pomesti z vsemi dvomi o svojem obvladovanju filmskega medija. Drugič, v *Dvobojevalcih*, pripovedi o dveh huzarskih častnikih, ki ju nebulozni pojem častí vse življenje sili v medsebojne dvoboje, se Scott prvič zateče k motivu, ki mu ne da miru že skoraj štirideset let – k motivu dolgotrajnega rivalstva med dvema protagonista; trenja med dvema etičnimi stališči.

Takšna rivalstva so navzoča še v *Črnem dežju* (Black Rain, 1989), *G.I. Jane* (1997), *Gladiatorju*, *Hannibalu*, *Nebeškem kraljestvu*, *Ameriškem gangsterju* (American Gangster, 2007), *Telesu laži* (Body of Lies, 2008) in *Robinu Hoodu* (2010). In tretjič, film *Dvobojevalca* je bil deležen kritik, kakršne Scott občasno sliši še danes – da konceptiji pripovednih svetov posveča več pozornosti kakor pripovedim samim. Da njegove zgodbe trpijo, ker so liki, ki se opotekajo po njegovih podrobno izdelanih prizoriščih, blede, slabo orisane ali klišejske prikazni.

Ne bomo sodili o ustreznosti te trditve za vsak Scottov film posebej. Zanimajo nas trije, za katere velja najmanj in o katerih smo doslej strateško molčali: *Osmi potnik* (Alien, 1979), *Iztrebljevalec* (Blade Runner, 1982) in *Prometej* (Prometheus, 2012).

Rabljena prihodnost

Scott meni, da je režiser, glavni podpisani ustvarjalec, odgovoren za celoto filma in da je zato med produkcijskim procesom upravičen do dokajšnje samovolje. Člani ekip *Osmega potnika* in *Iztrebljevalca*, zlasti slednjega, pripovedujejo, da je bil med snemanjem nenehno vzkipljiv. Sam pravi, da je kipel predvsem zato, ker mu sodelavci, začeni s producenti, kot režiserju novincu preprosto niso zaupali – on pa da je kot prekaljen režiser reklam natanko vedel, kam postaviti kamero, kako komponirati in osvetliti kader. Kolikor

se tiče Scotta, režiser režira. Če je dober, se s snemalci, lučkarji in tonci ne posvetuje, temveč jih usmerja. Enak odnos mora imeti do scenarista in scenarija. Dober scenarij je nujen, vendar je le skica tistega, kar režiser naslika na platno.

Scenaristi *Osmega potnika* in *Iztrebljevalca* – prvega sta napisala Dan O'Bannon in Ronald Shusett, drugega pa Hampton Fancher in David Webb Peoples – so imeli s Scottom podobne izkušnje. Po neki točki so razvoj scenarija le še nemočno opazovali. Toda prav vsi so s Scottovo interpretacijo njihovih besedil vsaj zadovoljni, če že niso navdušeni nad njo. Nujno je izpostaviti O'Bannona, čigar neka zamisel je odločilno vplivala na vizualno/idejno zasnovo *Osmega potnika*, posredno pa tudi na še bolj legendarno in kritičsko še bolj priznано vizualno/idejno zasnovo *Iztrebljevalca*.

O'Bannon, navdušenec nad znanstveno fantastiko, ki je z Johnom Carpenterjem napisal parodijo *Temna zvezda* (Dark Star, 1974), pravi, da se je tako s tem filmom kakor z *Osmim potnikom* želel oddaljiti od tedaj prevladujoče tehnofilije. Od Kubrickove *Odišeje v vesolju – 2001* (2001: A Space Odyssey, 1968) še ni minilo veliko let in avtorji znanstvene fantastike so razmišljali predvsem o razvoju tehnologije. O'Bannona pa je bolj zanimala družba, ki tehnologijo razvija. O'Bannonova prihodnost ni čas novega razsvetljenstva in medzvezdnih



Gladiator



Dvobojevalca

odkritij, temveč zgolj nadaljevanje aktualne, z ekonomijo pogojene banalnosti, ki znanost, tehnologijo in njune tvorce brezprizivno vpenja v klavstrofobične industrijske okvire. V *Odiseji* se nam tehnologija kaže kot funkcija in vse bolj elegantni pokazatelj duševne preobrazbe človeštva (od kosti, s katero ubiješ tekmeča, do obročaste vesoljske postaje). V *Temni zvezdi* in *Osmem potniku* pa je človeška duševnost nesrečno zagozdena med glomazno tehnologijo, ki brni, škripa, prasketa in se kviri, ter v lastniško strukturo, ki to obremenjujočo tehnologijo ceni bolj od žive delovne sile. O'Bannon tej prihodnosti pravi »rabljena prihodnost«.

Čprav je Scott *Osmega potnika* posnel prej, velja za šolski primer filmske pripovedi, postavljene v rabljeno prihodnost, *Iztrebljevalec*. Njegova knjižna predloga je roman Philipa K. Dicka *Ali androidi sanjajo o električnih ovcah?* (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968), toda Fancher, Peoples in na koncu še Scott so v zgodbo o lovcu na pobegle replikante – izraz »replikant« je namesto izrabljenega »androida« v scenarij uvedel Peoples – vsadili nekoliko drugačne poudarke. Dickov roman je ekološka svarilna fabula, Scottov film pa ekološko katastrofo kot dano dejstvo porine v ozadje, lahko bi rekli v tkivo pripovednega sveta. Dejstvi, da skozi smog nikoli ne prodre sonce in da so pristne, žive živali redkost in luksuz, sta sicer med osnovnimi pogoji narativa, vendar jima Scott izrecno nameni toliko

pozornosti kakor temu, da morajo liki dihati in jesti. Mnogo vidnejša je zaskrbljenost nad razraščanjem hegemonije globalnih korporacij – v *Osmem potniku* in *Prometeju* ta motiv pooseblja korporacija Weyland-Yutani – ter z njo povezana problematika lastništva nad živimi bitji (skupaj z vprašanjem, kaj je sploh živo bitje). In ker teh tem ni (bilo) mogoče upodobiti na najdenih lokacijah, je njihova upodobitev toliko bolj podvržena konstrukciji prizorišča. Apokaliptični Los Angeles v *Iztrebljevalcu*, vesoljska ladja Nostromo v *Osmem potniku*, naslovna vesoljska ladja v *Prometeju* ter planetoid, ki povezuje dogajanje v slednjih dveh filmih, niso le izlivi Scottove obsedenosti z lepimi oziroma fascinantnimi kadri. So *liki*, brez katerih te tri pripovedi niso možne. Zato ponavljamo, da zanje ne velja obtožba, ki je je bil prvi deležen Scottov film *Dvobojevalca*.

Odiseja

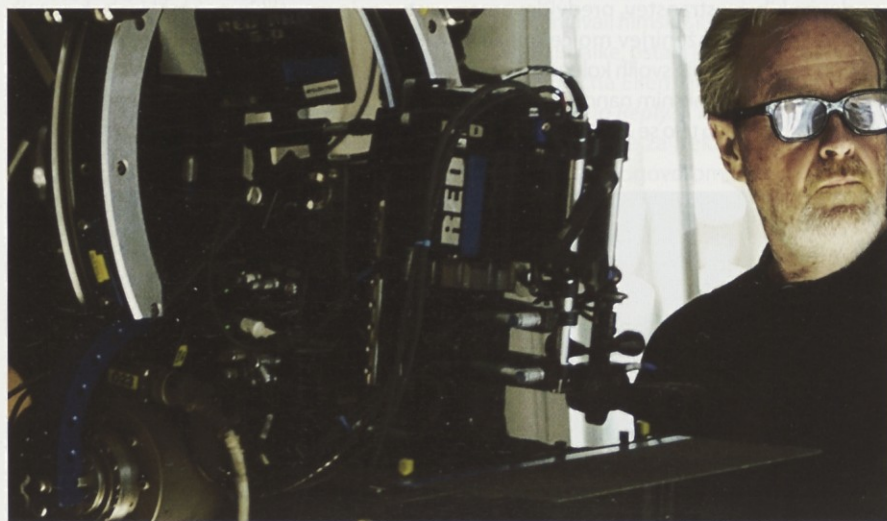
Vendar pa vsaj *Osmega potnika* in *Prometeja* veže z *Dvobojevalcema* neka druga, tehtnejša ugotovitev. Namreč, da je ena glavnih Scottovih referenčnih točk opus Stanleyja Kubricka. Enako prostodušno, kot da je *Sestreljeni črni jastreb* oglas za ameriško vojsko, Scott priznava, da sta *Dvobojevalca* idejni odsev *Barryja Lyndona* (1975) ter da je *Osmi potnik* križanec med *Odisejo v vesolju - 2001* in *Teksaškim pokolom z motorko* (*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974, Tobe Hooper). Kaj je Scott odnesel od drugega, je jasno. Lederksiht in odrasla pošast, ki jo je v *Osmem potniku* igral človek, oblečen v kostum, bi bila pri belem dnevu videti

bedasto. Ključ do njune srhljivosti je, da v kratkih sunkih napadata iz teme, sicer pa je vir napetosti in tesnobe gola možnost njune skrite navzočnosti.

Zapuščina *Odiseje* v *Osmem potniku* pa je takorekoč ključna. Filma sta variaciji istega zapleta, pogojenega z vedanjem človeških organizacij in dvoreznostjo tehnologije. V obeh umetna inteligenca – v *Odiseji* računalnik HAL 9000, v *Osmem potniku* pa android Ash – zaradi prikritih direktiv svojih programerjev, povezanih s prelomnim znanstvenim odkritjem, pogubi oziroma skuša pogubiti človeško posadko. V *Odiseji* se HAL-u zmeša, ker mu prikrita direktiva Sveta za narodno varnost ukazuje, naj posadke ne seznanj s pravim namenom odprave:¹ raziskati signal, ki ga je skrivnostni monolit z Lune poslal proti Jupitru. V *Osmem potniku* skuša Ash izpolniti direktivo, da ima dobava stvara korporaciji Weyland-Yutani prednost pred preživetjem posadke.

Prometeja je Scott v sodelovanju z Damonom Lindelofom, producentom *Skrivnostnega otoka* (*Lost*, 2004-2010), še bolj približal *Odiseji*. Po njunih besedah ne gre toliko za prequel *Osmega potnika* kakor za preusmeritev pozornosti v istem pripovednem loku.

1 Treba je sicer priznati, da je ta ugotovitev nekoliko goljufiva. Razlog za HAL-ovo norost in da je šlo sploh za norost, izvemo šele v nadaljevanju, *2010* (Peter Hyams, 1984). Sklep, ki sledi, si lahko pogojno dovolimo, ker oba filma temeljita na knjigah Arthurja C. Clarke in ker Clarke v drugi knjigi ni nadaljeval pripovedi iz lastne prve knjige, temveč pripoved iz Kubrickovega filma.



Ridley Scott na snemanju *Prometeja*



Odiseja v vesolju - 2001

V *Prometeju* se ne zgodi nič neskladnega z dogodki v *Osmem potniku*; deležni smo le dodatnih pojasnil, ki nadgradijo doslejšnjo serijo filmov. Ksenomorf – tako se uradno imenuje pošast, ki si jo je zamislil švicarski slikar in kipar H. R. Giger – ni zgolj tuje parazitsko bitje, ki ga hoče korporacija Weyland-Yutani razviti v biološko orožje. Že v biti je biološko orožje, s katerim je hotela hiperrazvita rasa »inženirjev«, humanoidnih bitij, ki širijo življenje po vesolju, pokončati enega svojih spodletelih poskusov – človeštvo.

Otvoritveno sekvenco *Prometeja* – eno najimpozantnejših, najbolj orjaških, najbolj mitogenih, kar smo jih kdaj videli – lahko mirno gledamo kot prevod otvoritve *Odiseje* v drugo pripovedno ikonografijo. Sredi prazgodovinskih prostranstev, predvidevamo, Zemlje eden od inženirjev molče opazuje odhod vesoljske ladje svojih kolegov. Zatem se samouniči z nekakšnim nanotehnološkim napitkom. Njegovo telo se razlomi in razgradi

na molekule DNK, ki se nato z vodo razširijo po vsem planetu – na Zemlji se rodi življenje.

Saga, ki jo je Scott začel z *Osmim potnikom* in vsebinsko utemeljil s *Prometejem*, ter Kubrickova *Odiseja* sta torej pripovedi o srečanju ljudi s tehnologijo svojih stvarnikov (v *Odiseji* so monoliti sredstva za pospeševanje razvoja razumnih bitij). Toda če je ta in druga tehnologija v *Odiseji* sama po sebi svetel nastavek za prihodnost (HAL-ov morilski pohod je le iznakaženje njegove izvorne dobrohotnosti), je v *Osmem potniku* in *Prometeju* strašni instrumentarij skoraj vedno zlonamernih sil, ki ravnajo z njo.

V *Prometeju* je Scott to poanto izostril s pomembnim odstopom od *Osmega potnika*: stvore je osvetlil in pokazal iz vseh zornih kotov. Delno seveda zato, ker mu dobrih trideset let kasneje to omogoča tehnologija. Med sklepnimi prizori je lahko denimo plastično ponazoril O'Bannonovo ugotovitev,

da je v srčki *Osmega potnika* »posilstvo med vrstami z različnih planetov«. Toda ob tem, da dela večja nazornost vsega, povezanega s stvarjo, le-to še bolj ogabno in presunljivo, opravlja še neko, kot smo videli, izrazito scottovsko nalogo. Razkriva ksenomorfov izvor in njegovo neizpodbitno sorodnost z nami. Prvič, pošast, ki se tako nasilno izleže iz prsnih košev okuženec, dobi končno obliko šele, ko se gensko rekombinira z gostiteljem. Drugič, boj med ksenomorfi in ljudmi je glede na to, da imamo iste stvarnike, da so nas začrtali isti tehnologi, bratomorna vojna. In tretjič, oboji smo tehnologija, ki je tehnologom ušla izpod nadzora.

Sklep

Holloway, eden od protagonistov *Prometeja*, na vprašanje, zakaj je prepričan, da neki del pokrajine planetoida ni naravnega izvora, odvrne: »Bog ne riše ravnih črt.« Lahko bi se vprašali, ali Scott z interno scenaristično šalo odgovarja tistim kritikom, ki njegovim filmom očitajo preveliko izdelanost oziroma izumetničenost, pravilnost vsake scenografske postavitve. *Prometej* je ultimativna izpeljava njegove zavezanosti kadru; pripravljenosti poseči po vseh možnih obrtnih sredstvih, da se zadosti potrebam zgodbe. Kot tak jasno kaže, da bog – kolikor se pojem boga prekrija s pojmom avtorstva – riše takšne črte, kakršne mu ustrezajo.



Prometej