

Blade Runner je kultni film. Sprva ni tako kazalo, prej nasprotno: kot adaptaciji romana kultnega avtorja znanstvene fantastike, genialnega Philipa K. Dicka, se mu je obetala nevhvaležna primerjava z izvirnikom; dovolj zajeten, pa vendarle ne ravno kolosalen predračun, pa je grozil, da ga bodo obravnavali kot še en komercialen film. Tudi neposreden odziv občinstva je bil povprečen: niti odmeven uspeh, ki bi ga takoj promoviral v mit, niti osupljiv neuspeh, ki bi kritike ali cinefile pripravil do tega, da ga poskušajo »rešiti«. Kolikor se spominjam, je večino novinarskih odmevov ob prvem predvajanju v Franciji spremljalo zgolj zmereno navdušenje. O režiserju so govorili predvsem kot o estetizirajočem »obrtniku« in ne kot o avtentičnem avtorju. Očitati so mu »reklamni« slog, v **Osmem potniku** pa videli zgolj spreten proizvod – zato so tudi filmu odrekli dušo avtorskega filma. **Blade Runner** skratka ni naznanjal tega, kar bo postal: avtentičen popularen kultni film, ki je doživel najmanj tisoč oponašanj.

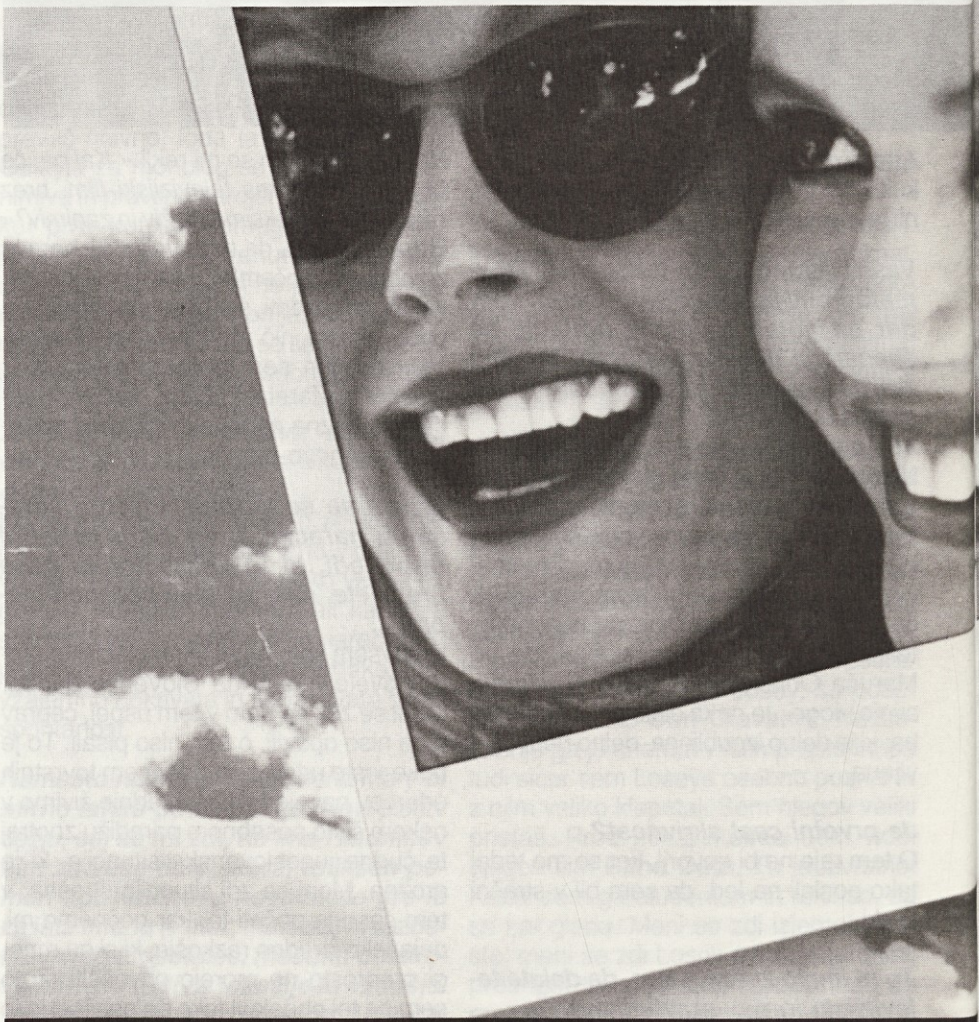
Lahko bi sicer govoril o njegovem izjemnem zvočnem življenju, ki ga je zasnoval eden največjih talentov svetovnega zvoka, angleški mikser Graham Hartstone, vendar sem to že nekajkrat storil (v delih *Zvok v filmu*, *Preluknjano platno* in *Audio-vizija*), pa tudi sicer se mi zdi, da se bleščeče srce tega filma, njegov resnični izvor energije, skriva drugod. Zato izhajam iz najbolj banalnega, najbolj očitnega – in morda prav zaradi tega najpogostejše zapostavljenega dejstva. Govoril bom torej o podobi, o vizualnem: **Blade Runner** kot vizualni film.

Moji francoski kolegi zelo radi zatrjujejo, da današnji film greši s svojo vizualno vsečnostjo in s tem pogublja svojo dušo. Uporaba specialnih učinkov, živih barv in izbrane svetlobe bi naj bila znamenje tega »vizualnega« vala. V *Cahiers du cinéma* so serijo kritičnih člankov o tej smeri naslovili z naslovom »Film proti podobi«, še posebej ostro pa so napadli Jean-Jacques Beineixa, ki je znova uveljavil film kot »govorico podobe«. Mar sodobni film res trpi za »vizualno vsečnostjo«? Nisem več čisto prepričan. Danes zagotovo ne manjka filmov živih barv in sofisticirane svetlobe. Toda je mar to res tisto, kar naredi film vizualen? Ne, tako nastaja film barve in osvetlitve. Kaj pa posebni učinki? Le-ti favorizirajo film dekorja, pravljčnosti in gibanja, vendar tudi to ni nujno vizualen film. Mar dlakocepim? Ne. Prepričan sem, da je zares vizualna senzacija, *vizualna emocija*, celo v sodobnem filmu izjemno redka. **Blade Runner** vso svojo lepoto in svoje povsem izjemno mesto v sodobnem filmu dolguje prav tej *veri v vizualno* – veri, ki je resnična in ne morda imitirana ali simulirana.

Na kaj naj se oprem, če naj to tezo bolje ponazorim? Najprej kar na lastno emocijo. Dobro se spominjam, da sem ob prvem gledanju filma **Blade Runner** jokal že od prvih minut dalje. Šele danes lahko to emocijo identificiram kot zares *vizualno emocijo*. Ni šlo za identifikacijo z liki. Danes, po neštetih ogledih tega filma, lahko prav tako zatrdim, da ni šlo – kot sem sicer sprva mislil – za emocijo glasbene narave (četudi je ta prisotna skozi lepoto in subtilnost ritmov). Zdi se mi torej, da je šlo za vizualno emocijo samo po sebi: za izkustvo srca, ki ga spremljajo besede »*kako je to neverjetno, kako je to lepo*«. Ničesar si ne zmišljujem. **Blade Runner** se prične z izjemno velikim planom

človeškega očesa, v katerem se odsevajo luči in gigantski plameni, sledijo pa mu apokaliptični kadri predmestij Los Angelesa leta 2019, zavitih v smog in trepetajočo svetlobo. Plan očesa ni nikoli pojasnjen. Svoj pomen dobi šele pozneje, ko nam Roy Batty (zlobnež, ki ga igra Rutger Hauer) med obiskom pri izdelovalcu očes za replikante pojasni, da je na svojih potovanjih po vesolju videl neverjetne reči. »*I designed your eyes*«, pravi stari Kitajec, Roy Batty pa mu odgovori: »*Ce bi ti videl reči, ki sem jih bil videl jaz... s tvojimi očmi!*«. V razpletu filma Roy Batty – po tem, ko je ulovil svojega lovca, ubijalca replikantov Ricka Deckarda – slednjemu reši življenje in postane človek. Kako je upri-

GEENA DAVIS IN SUSAN SARANDON V FILMU
THELMA IN LOUISE
(REŽIJA RIDLEY SCOTT, 1991)



Z E

zorjena ta metamorfoza iz androida v človeško bitje? Tako, da se ves ganjen z liričnimi besedami spravi Deckardu opisovati svoje vizije zvezd in planetov. Lovca na replikante je rešil zato, ker je nekemu moral *povedati*, kaj je *videl* – prav ta nuja po delitvi vizualne emocije je tisto, kar ga naredi za človeškega. Kar je videl na svojih velikih potovanjih in kar mora zdaj povedati preden umre, ga namreč ni le vidno razburilo, temveč predvsem *ganilo*.

Natanko tak občutek je tudi mene preveval v teh prvih minutah filma **Blade Runner**: ta preplet vizualne emocije in spektakla. Spektakla, ki bi sicer moral biti grozljiv – tovarniški dim, onesnaženje –, vendar je tako lep, da s svojo lepoto

nasiči vizijo.

V tem prelepem začetku obstaja ena podoba, ki se ji moje čustvo nikoli ni moglo upreti: podoba tistega majhnega letечеlega vozila, ki se dvigne nad mesto in ki nam s svojo *nagnjeno* vizijo Los Angelesa kaže stavbe, ki migotajo v svetlobi, na eni od teh stavb pa se na ogromnem video-ekranu pojavi obraz lepe Japonke. Onesnaženo mesto ima v resnici svoj pogled – nežen in sočuten pogled ženske. Zato seveda ni naključje, da v zvočni tapiseriji tega filma posebno mesto zasedata prav dve melodiji, ki ju poje ženski glas. Gre za glas vzhodnjaške ali arabske pevke (ki je v filmu zvezan z likom Joanne Cassidy, »replikantke« s kačo) in za glas Japonke, za tradicionalno otožno melodijo, ki jo spremlja *pizicatto* žičnega glasbila. Iz obeh spevov se razlegata nežnost in lepota, povsem nepričakovani v tem težkem filmu, sežeta pa vse tja do njegovih najbolj črnih trenutkov. Vendar bi nas ne ganila tako globoko, če bi jima ne predhodil tisti ljubeznivi pogled materinskih oči – pogled, ki poslej zaobseže vso vizijo, ki vse obdari z lepoto.

Mar niso zvezd pogosto primerjali z očmi, polnimi ljubezni? Začetek filma **Blade Runner** je s svojim svetlobnim mežikanjem stavb in z gigantskimi plameni tovarniških dimnikov tak pogled ljubezni, ki ob izhodu iz zarodkove noči podari pomen in lepoto svetlobi.

Replikanti, ki jih preganja Rick Deckard, nosijo s seboj fotografije iz otroštva, nekakšno utelešenje njihovih implantiranih imaginarnih spominov. Slavno sekvenco Dechandovega raziskovanja in povečevanja fotografije ženske v sobi so akademiki pogosto primerjali z domnevno podobno sekvenco Antonionijeve **Povečave**, četudi ima po mojem mnenju popolnoma drugačen pomen. Med študijem te fotografije se Deckard odpravi v iskanje svojega lastnega otroštva in svojih lastnih emocij ob soočenju s temi obrazi (mar nima tudi sam na klavirju pravih portretov?).

Thelma in Louise je zadnji dokaz, da je Ridley Scott velik portretist žensk. Name-noma pravim »portretist« in ne morda »slikar«, »režiser igralk« ali »skulptor«. Ridley Scott namreč ni Pigmalion, ki bi si v živi materiji upodabljal podobo idealne ženske, temveč je *fotograf*. A zopet ne fotograf v hladnem, akademskem, slabšalnem pomenu, ki bi iskal pocukrane podobe, temveč prav nasprotno: je fotograf v živahnem in ganljivem pomenu, saj išče gibljivo in svetlobno žensko podobo, krhko in lepo. Išče jo v drobnih niansah in v gibanju, nikoli pa se ne fiksira na eno samo. Če si znova ogledamo film **Osmi potnik**, tedaj bomo videli, da je Sigourney Weaver veliko lepša kot v **Aliens** ali v **Alien**

III, ne oziraje se na druge kvalitete teh dveh filmov. Pomislimo na portret bogate in zrele Mimi Rogers v filmu **Someone to watch over me**. Oglejmo si navsezadnje tudi tri podobe žensk, kakor jih razvija **Blade Runner**: Joanne Cassidy, Daryl Hannah in še posebej Sean Young. Vsakič znova bomo naleteli na skupno točko: na iskanje portreta.

Ridley Scott uživa v poigravanju s premiki svetlobe v svojih filmih. Sleherni izgovor mu zato pride prav: efekti podra-sti v gozdu **Legend**; newyorška megla v **Someone to watch over me**; igra sonca, senc in plešočih las naslovnih junakinj v **Thelma in Louise**.

V vseh teh filmih je ženski obraz uprizorjen kot mobilni, kot hkrati gibljiv in ganljiv. Všeč mi je misel, da je to zanj ena in ista reč.

Spominjam se neke izjave Susan Sarandon ob premieri filma. Hotela je podražiti režiserja zaradi njegove zaljubljenosti v »lepe podobe« in je v ta namen povedala naslednjo zgodnico: po tem, ko je prav ljubeče posnel svoji dve junakinji, je pohitel na vrh bližnjega hriba, saj je zagledal zahajajoče sonce, ki ga je hotel na vsak način fotografirati, preden mu uide.

Na prvi pogled je videti, da se ti dve težnji izključujeta: pomen ženskega obraza in želja po lepi svetlobi, ki jo ponavadi slabšalno katalogiziramo kot »razglednico«. Upam si triditi, da gre pri Ridleyu Scottu za eno in isto zadevo: najsi zapusti obraz Sean Young in posname bleščečo maketo mesta ali pa se z obrazom Geene Davis in Susan Sarandon odpravi v pejsaž države Utah, ki ga prečijo sončni žarki – obakrat išče, snema in kaže isto emocijo. Tega seveda ne počne kot psiholog, zato v njegovem početju nima smisla iskati analitika ženskega srca. To počne kot portretist, saj gre zanj vse prek pogleda – in to v najbolj avtentičnem pomenu. Medtem, ko je toliko njegovih kolegov zbeganih pred tistim, kar vidijo – zaradi česar skušajo podobo znova zaplesti z gibanjem –, on še naprej ostaja otrok, ki široko odpre oči in v eni in isti viziji odkrije pogled in obraz svoje matere ter svetlobno mrgolenje sveta in z navdušenjem vzlikne: »Kako je to izjemno, kako je to lepo!«.

MICHEL CHION

Santiago de Chile, 4. oktober 1992

PREVEDEL STOJAN PELKO

