



je Karen, njena prijateljica, promiskuitetna alkoholičarka, ki si je izbrala zase nekoliko neprimeren poklic učiteljice v osnovni šoli, Louise pa hodi na zmenke z ekshibicionisti in razstavlja slike iztrebkov. *Pulling* se ne drži pravila, da »ženske niso smešne, razen če so smešne na moški način«, saj je humor osrednjih likov osnovan tako na njihovi identiteti kot na spolu. Enako drži za Tino Fey oziroma njeno večkrat nagrajeno serijo *30 Rock* (2006–). Liz Lemon je, čeprav se ima za intelektualko, vse prej kot razumna oseba. Najlaže bi jo opisali z malo čudna, pričemer se od predhodnic (na primer Phoebe iz *Prijateljev* [Friends, 1994–2004]) razlikuje v tem, da kljub čudaškosti, seksualni zavrtosti in neustreznemu lepotnim idealom ni le prijateljica, ki služi občasni komični sprostitvi, temveč protagonistka. Tina Fey se norčuje iz vseh in povsem nepristransko tudi iz lastne identitete: zanjo idealno razmerje vključuje TV, hrano in seks največ dvakrat na mesec; njena priljubljena trditev je, da se je ženskam dovoljeno razburjati glede dvojnih standardov, moškim pa ne; za nameček pa parodira feministke in zbija šale o neuravnovešenosti žensk med menstruacijo.

Glede na vse skupaj torej ni presenetljivo, da se je ob tržnem uspehu *Dekliščine* začelo šušljati o tem, ali bomo v prihodnje torej videli več podobnih filmov. Nekateri publicisti so šli celo tako daleč, da so *Dekliščino* označili za začetnika (začetnico?) novega, *R-rated chick-flick* žanra. Tovrstna pričakovanja se sicer niso pojavila prvič – tudi po velikanskem uspehu filma *Thelma in Louise* (Thelma & Louise, 1991, Ridley Scott) so se pojavile špekulacije o porastu filmov, ki tematizirajo prijateljstvo med ženskami za žensko publiko. Podobno se je zgodilo po športni komediji *A League of Their Own* (1992, Penny Marshall), a do vala podobnih filmov ni prišlo. V vsakem primeru pa je gotovo, da bi se morali filmi s pretežno ženskami v glavnih vlogah osvoboditi pokroviteljske oznake *chick-flick* in zavzeti mesto, enakovredno drugim komedijam.



Carlos Pascual, prevod: Mojca Medvedšek

## Bledi raj

Film *Na morje!* (Alamar, 2009) mehiškega režiserja Pedra González-Rubia ima vse potrebne sestavine, s katerimi si je pridobil status *ljubljenčka* mnogih neodvisnih mednarodnih filmskih festivalov: gre za takorekoč neznanega avtorja in marginalno kinematografijo, govori o odnosu očeta in sina, vsebuje multikulturne elemente, zaslepljujoče lepo, tropsko, neokrnjeno naravo in nenazadnje organski ter politično korektni pristop do vseh naštetih elementov.

**VSAK, KI O FILMU NA MORJE! NE GOVORI S POZITIVNIMI ČUSTVI IN V NASPROTJU Z ENOGLASNIMI HVALNICAMI, KI SO O FILMU ZAPISANE V VSEH MEDIJIH, SE BO ZDEL ZOPRNEŽ, KI KRITIZIRA LEPO VREME.** H kritiki tega filma me ne vodi znano človeško nagnjenje, ki nas mnogokrat vzpodbudi, da raztrgamo vse, kar prihaja iz naših rodniških dežel – zase lahko trdim, da so se, vse odkar sem videl prizor nesreče, ki odvarja film *Pasje ljubezni* (Amores perros, 2000, Alejandro González Iñárritu), zame in za mehiški film začeli pravi medeni tedni; to bom storil zato, ker mislim, da je film *Na morje!*, ki se neprestano giblje na lažnivi premici med dokumentarnim in igranim filmom, deležen prekomerne hvale; moj namen nikakor ni zmanjšati njegovo neoporečno estetiko, s katero se dotika občutljivih vlaken svojega in našega časa; četudi pri tem neumorno uporablja do konca obrabljene sheme.

Pedro González-Rubio, ki se je v Belgiji rodil mehiškemu staršem, najstniška leta preživel v Indiji in film doštudiral v Angliji, se je odločil, da si bo boljše ogledal plitvino Chinchorro, koralno pregrado v mehiškem Karibskem morju, in nam povedal zgodbo o kratkem srečanju med očetom Jorgejem (Jorge Machado), potomcem staroselskih Majev tega področja, in sinom Natanom (Natan Machado Palombini), ki s svojo materjo živi v Rimu.

Z zgodbami o Evropejkah, ki pod tropskim podnebjem izkusijo ljubezen z »dobrim divjakom« in se nato v prijazen objem svojih socialnih demokracij vrnejo s potomcem, bi lahko napolnili neskončno število knjig. V primeru Roberte in Jorgeja ju pritlehna nezmožnost obeh, da bi v svetu drugega zmogla najti srečo, pripelje do odločitve, da se ločita. Film se začne z minimalističnim nizanem dejstev s pomočjo odlomkov originalnih videoposnetkov bivšega para

in z očkom, ki v počasnem posnetku pleše s sinom (pri čemer se ne zdi tako pomembno, da zanj ne skrbi ves čas, ampak da res zelo lepo pleše). Zelo kmalu se v filmu preko njenega glasu pojavi *retro-magično* razmišljanje, ki je nenavadno močno zaznamovalo generacijo, ki jo sam imenujem world music generation: »Mislim, da sta se najini poti srečali zato, da bi se lahko rodil Natan.« Ni dovolj, da izvemo, da se je Natan rodil, ker sta se onadva srečala; dogodku je treba pripisati transcendentni pomen in s tem vzroku kot dokaz predložiti posledico. Toda to je moj problem z Roberto, zato se sprašujem, zakaj se mi ta z različnimi obrazi pojavlja na mnogih mestih – zakaj imam torej problem s filmom kot celoto?

González-Rubio se je odločil svojo zgodbo povedati s pomočjo minimalne ekipe, ki sta jo sestavljala kar on sam, opremljen s HD-kamero, in asistent zvoka. Zgodbo sta sestavila s premišljeno, resnično lepo in obenem diskretno filmsko fotografijo; režiser je obdržal naključno, zadržano glasbo in harmonično zvočno igro glasov iz okolja. V filmu se je odločil tudi zrežirati nekaj dogodkov, ki se zgodijo na platnu, s čimer je želel poudariti dramsko strukturo zgodbe. A kljub temu je bil njegov osnovni namen, da se v resnici ne zgodi nič, razen jasnega razvoja odnosa med sinom in očetom ter poučevanja odnosa – učiti se preprostega preživetja na morju in organsko uživati naravo.

Film *Na morje!* je torej preprost portret z dobro začrtanimi potezami. González-Rubio se svojim likom približa z občutljivostjo in nežnostjo in zna v postprodukciji obdržati ton in čas pripovedovanja, ki ju je ustvaril med samim snemanjem. In vendar je film *Na morje!* le bledikav portret; dobronameren, vendar vseeno bled, skorajda narejen po meri za generacijo, ki jo je strah vertikalnih struktur in velikih ciljev; za generacijo, ki je hvaležna za relativističen, neopredeljen pristop do upodabljanja človeških eksistenc; za generacijo, ki na zelo nedolžen način zahteva vrnitev k preprostemu in primarnemu, medtem ko si preko satelitov z enega konca planeta na drugega pošilja fotografije delfinov.

Če pustim ob strani vedno pertinentna vprašanja o naravi dokumentarnega filma (menim, da hibridni pristop k pripovedovanju zgodbe, ki si ga izbere González-Rubio,

ruši vsakršno dokumentaristično namero filma), se mi ob ogledu filma *Na morje!* zastavlja mnogo vprašanj in ponuja le malo odgovorov. Kako sta se v resnici spoznala Roberta in Jorge? Mar Natan prvič obišče svojega očeta? Kaj Jorge v resnici počne za preživetje? Nepoznavalcu tega geografskega področja in subtilnih jezikovnih posebnosti regije lahko uide, da Jorge ne govori kakor ribič, ampak kot človek, ki je življenje preživel v stiku s turistično dejavnostjo – v njegovih pogovorih s sinom ni težko prepoznati pokroviteljskega tona, ki ga turistični vodiči avanturističnih izletov uporabljajo za pogovor s svojimi strankami. In nenazadnje: kakšen je Jorgejev odnos z drugim likom tega filma?

Nek pisec gledaliških del je nekoč dejal, da se vsakokrat, ko gleda kakšno predstavo Čehova, v njem prebudi želja, da bi sledil zgodbam stranskih igralcev, ko ti izginejo z odra. Nekaj podobnega se pri tem filmu dogaja meni; več časa bi si želel preživeti v družbi Matrace (Nestór Marín), ki v igranem delu igra vlogo dedka. Jorge, oče, namreč uteleša lik, ki ga dodobra poznam in me ne more presenetiti: je šaman, naravni domorodec, ki z druge roke naprej predaja modrosti, za katere je ponavadi nagrajen z odobravanjem evropskih turistov na enak način, kakor ti občudujoče vzklikajo ob gledanju tjujnjev, ki izvajajo salte v živalskem vrtu. Matraca je morda lik, ki ga je težje prodati mednarodnim filmskim festivalom, vendar je neskončno bogatejši, bližji ritmu življenja na morju in njegovim potrebam, predvsem pa ne govoriči v prazno, kakor naš sodobni majevski Tarzan. Vsakokrat ko Matraca izgine iz kadra, film izgubi svojo moč. Odnos med očetom in sinom morda res marsikoga razneži, čeprav menim, da gre v tem primeru za zelo shematičen odnos, ki se ne razvija in ostaja daleč od tega, da bi zmogel prikazati polnost, ki jo lahko tak odnos ima – tako v življenju kakor na platnu. Če bi imel možnost v rokah držati *joystick*, s katerim bi lahko usmerjal to filmsko zgodbo, bi na obalo pripeljal samo Natana v pričakovanju dedka.



González-Rubio je v filmu na popoln način uporabil vso tehniko, ki mu je bila na voljo; in vendar mora biti film več kakor le nizanje razglednic in dobronamernih sporočil. Morda je tema očetovstva v odsevu njegove leče zanj vendarle še nekoliko prezahtevna tema; a vseeno njegova leča veliko obeta. Obeti se bodo uresničili, če bo González-Rubio obdržal občutljivost filmske govorice in zavrgel lahkotnost pripovedi. Njegov naravni pristop k snemanju je sicer hvalevreden, a sam bi skoraj raje videl, da bi pokazal svet z več tkiva.

Ob koncu filma smo priča prizoru, v katerem se Jorge med tropskim grmičevjem pogovarja s sinom. Natan joče, ko mu njegov oče pove, da se bosta morala kmalu ločiti. Jorge se nato začne sklicevati na *retro-magično* razmišljanje, tako ljubo njemu in njegovi Roberti – ki je nedvomno naseljevalo mnoge skupne ljubezenske noči (*»Najina ljubezen je bila nekaj magičnega,«* na začetku filma zatrjuje Jorge) – malemu reče, da bo on, Jorge, skrbel zanj in ga čuval ne glede na to, kam bo Natan odšel. To izreče s čarobnim tonom glasu, prepričan, da mu bo z nekaj dobronamernimi besedami uspelo prekriti prekomerno laž, ki jo izreka. *»Ne, ni res,«* lahko kakor zlohodni Scrooge zatrdim ženski, ki v kinu joka ob meni. V resnici si ne moremo pošiljati objemov luči po *Facebooku*, zgolj z dobroto pospremiti življenjsko pot drugega, niti resnično zaščititi tistih, ki jih imamo radi, ne da bi nam bilo pri tem vseeno, če smo daleč od njih. Za to, da lahko nekoga objamemo, ga spremljamo na njegovi poti in da ga varujemo, moramo biti tam, kjer je drugi; vse ostalo je le hokus pokus.

Po zadnjem kadru filma, ko nam režiser pokaže Natana, ki se vrne v namerno sivo obarvani Rim in se med letenjem galebov zvrstijo imena sodelujočih, skuša ta še zadnjič vzbuditi našo pozornost: *»Prizadevamo si, da bi plitvina Chinchorro postala del naravno-kulturne dediščine Unesca.«* Še zadnji pomežik dobronamerne srca s pasivnim in popolnoma nedelujočim stavkom. Daj no, González-Rubio, povej nam že kako zgodbo!

Andraž Jerič

## V praznino in avtoritarnost pogleda

Orson Welles naj bi nekoč dejal, da film ne more biti dober, če kamera ni oko v glavi pesnika. In kamera je vedno prav to – če za trenutek zanemarimo »pesniškost« glave, ki jo nosi, je še vedno prav oko pasivnega opazovalca, postavljenega v filmski svet. Prav pasivnost je ena bistvenih razlik, ki filmski medij specifično razločuje od drugih, še posebej literature; ta je svojemu bralcu ponavadi le ogrodje, ki ga nato zapolni njegova lastna domišljija, medtem ko film (vsaj eksplicitno) te možnosti ne ponuja. Filmska realnost je le odslikava realnega sveta – a ne v smislu realizma, kar dokazujejo računalniško modificirani filmi že vse od *Jurskega parka* (Jurassic Park, 1993, Steven Spielberg), pač pa z vidika gledalčeve zmožnosti (re)interpretacije videnega. Če je literatura v tem torej (ponavadi) povsem posredna, je film, nasprotno, vedno direkten; zgodnji film ni razmišljal o gledalčevi vpletenosti in je bil (prav zagotovo tudi zaradi svoje tehnološke inovativnosti) zgolj in le mimetičen posnetek. Lahko bi torej rekli, da se interpretacija teksta od končnega prejemnika (bralca) premakne do posrednika (režiserja), prvi pa nekako ostane sam v svoji pasivnosti.

Govorimo seveda samo in zgolj o recepcijski, ne intelektualni ali kakršnikoli drugi

vrsti pasivnosti (čeprav tudi ta povezava ni povsem zanemarljiva in je vredna premisleka). Prvi filmarji so namreč kaj kmalu ugotovili, da hoče njihova publika več kot le brezpredmetne predstave, zapakirane v tehnološko čudo; želeli so si zgodbe, kakršne sta jim ponujala literatura in gledališče. Tako je filmski jezik z leti pravzaprav razvil precej načinov, s katerimi poskuša premagati to oviro; sanjske in *flashback* sekvence ter naracija glavnega junaka (*voiceover*) so le nekatere izmed metod, s katerimi se skuša gledalcu olajšati poistovetenje s filmskim junakom in ga postaviti v središče zgodbe. A situacija je seveda zahtevnejša; če se vrnemo k samemu začetku, gledalec kljub vsemu še vedno ostaja ujetnik svojega (vsiljenega) tretjeosebnega pogleda. Eden bolj revolucionarnih primerov lotevanja tega problema je zagotovo film noir *Dama v jezeru* (Lady in the Lake, 1947, Robert Montgomery), ki je v celoti posnet iz prvoosebne perspektive. Film se, čeprav najverjetneje iz bolj eksperimentalnih vzgibov, uspešno poigrava s kršenjem omenjene filmske dogme; glavnega junaka (torej sebe) tako vidimo prižigati cigarete, zalotimo ga (se) med kukanjem skozi priprta vrata, zaradi nesporazuma ga (nas) celo udarijo v obraz. Takšen pristop se zdi še posebej primeren za noir filme; identifikacija z detektivom je

