

# Resetirajoči se svet

ROBERT KURET

Že zaradi statičnih kadrov, značilnih za **Odmev** (Bergmál, 2019, Rúnar Rúnarsson) – ki ga je zavrtil letošnji 16. Kino Otok, sicer pa je bil tudi del tekmovalnega programa v Locarnu –, se film ne more izogniti primerjavi s švedskim cineastom Royem Anderssonom, predvsem z njegovo trilogijo o tem, kako je biti človek (**Pesmi iz drugega nadstropja** [Sånger från andra våningen, 2000], **Ti, ki živiš** [Du levande, 2007], **Golob je sedel na veji in razmišljal o življenju** [En duva satt på en gren och funderade på tillvaron, 2014]). Ravno v tej primerjavi pa vzniknejo tudi ključne razlike oz. specifikke Rúnarssonovega filma. Že prva vinjeta z vzvišeno, skoraj sakralno glasbo Kjartana Sveinssona, ki naj bi evocirala nekakšno ganjenost nad lepoto življenja, na nenavaden, skoraj karikiran način estetizira in nabije s pomenljivostjo povsem banalen prizor v avtopralnici. Če spočetka še deluje, kot da upočasnjena se vrteča pralna mašinerija zaradi glasbe in čistega kadra pridobi neko povsem samozadostno estetsko razsežnost, se vzdušje spremeni v trenutku, ko iz vrtečih se vatlov začne lesti avto višjega cenovnega razreda: takrat se v prizor zaleze občutek oglasnega, skoraj ironičnega podtona. Zaradi bleščečega karavana bi bil lahko prizor tudi avtomobilski oglas. In če se vrnemo na Rúnarssonovo komunikacijo z Anderssonom, je pri tem zanimivo, da zametki Anderssonove tako značilne estetike segajo v njegov 25-letni celovečerni premor, med katerim se je proslavil tudi kot avtor samosvojih reklam.

Za Anderssonovo trilogijo, predvsem za njena prva dva filma, so značilni globoki kadri z dvojnimi dogajanjem: tisto v ospredju, ki mu daje – mestoma kontrapunktni – ton dogajanje v ozadju. Dogajanje bi težko umestili v oznako



nekakšnega realizma, saj je zaznamovano s karikaturjo, absurdom, nadrealizmom in pa obešenjaškim humorjem. Vse to prestavi Anderssonove filme v sfero groteskne sanjskosti, v kateri se mešata melanholija in veselo rezgetanje. Slednje je seveda močno pogojeno s statičnimi totali, ki se svojim protagonistom in njihovim emocijam – z izjemo nekaj kadrov *Goloba* – nikdar ne približajo na bližino velikega plana, ampak ostajajo na distanci, kar ustvari komičnost.

Tudi Rúnarsson v marsikateri vinjeti vzpostavi takšno dvojno dogajanje, a ves čas ostaja v sferi realizma ter pri tem včasih bolj včasih manj uspešno ustvarja napetost znotraj prizora. Dober primer je recimo na začetku filma, ko iz prizora, v katerem mama malemu otroku iz udobja dnevne sobe višjega srednjega sloja govori o premraženih ptičih na drugi strani šipe, Rúnarsson preskoči na prizor v cerkvi, kjer moški in ženska odvijeta pokrov s krste, v kateri se nahaja neki drug otrok. Tragedija, ki jo poudari sosledje obeh otrok, je kontrastirana s kontekstom banalnosti delavskega vsakdana (da je smrt tako tekoči trak kot tudi biznis, je v svojem celovečernem dokumentarcu **Konec** [2016] izvrstno prikazal že Vid Hajnšek), kjer se zaposleni poleg preminulega otroka po telefonu – povsem nepietetno, kot da bi se nahajal poleg neživega objekta – dogovarja za božično večerjo.

Rúnarssonu ravno v takih trenutnih uspe nekaj pomembnega: meščanski patos nad individualno usodo se raztopi, zbanalizira v delavskih pogojih, kjer mrtev otrok postane zgolj še ena usoda na tekočem traku. Z drugimi besedami: če je delavec primoran, da kot za tekočim trakom poskrbi za nekaj kadavrov na dan, potem njegov odnos ali



odziv ne moreta biti drugega kot emocija nekje med otopelostjo in brezbriznostjo; zdi se, da je taka emocija značilna za večino – ne pa vse! – 56 vinjet, iz katerih je zgrajen *Odmev*. Podobna distanca se zgodi v najbolj znanem prizoru filma (gre namreč za nosilno podobo pri promociji), ko nekaj ljudi s telefoni v rokah opazuje ogromno gorečo hišo. Če lokalec že skoraj anderssonovsko objokuje izginjanje mesta, kjer je na plesu spoznal svojo ženo, pa je lastnik goreče hiše pragmatičen: obnova takih starin je draga, poljske montažne hiše so enostavno cenejše. Skratka, v estetizirane kadre, ki spočetka odzvanjajo Roya Anderssona, stalno vdira za Anderssona neznačilen realizem, ekonomski in produkcijski pogoji, ki odčarajo podobe in jim odvzamejo nastavek sanjske, halucinatorne, tragikomične grotesknosti. *Odmev* je preobrat v realne pogoje.

Seveda pa to še zdaleč ni edina tema filma.

Najpomembnejša tema je seveda njegova forma, ki ukinja kakršnokoli poenotenost ter uvaja skrajno razpršenost. Sicer se dogaja v obdobju božičnih in velikonočnih praznikov, veliko prizorov zaznamuje tudi snemanje s telefonom, a vinjete na ravni usode določenih likov niso povezane. Rúnarsson tu raje gradi notranjo asociacijsko logiko samega filma, pri čemer je gledalec primoran povezave vzpostavljati sam. Tudi to je korak stran od Anderssona, ki je ravno z *Golobom*, zadnjim delom trilogije, vpeljal dva lika, ki jima sledimo prek filma in ju gledalcu včasih celo približa z velikimi plani. Z vsem tem je vpeljal rdečo nit, urejajoči princip v kaosu podobja.

*Odmev* tako nudi vinjetni prerez islandske družbe, saj večkrat predstavi specifično islandski kontekst: izkoriščanje poljskih gradbenih delavcev, novoletni govor premierke, ob katerem se sporečeta prijatelja, zatohlost premajhne družbe,

kjer ne more priti do dialoga, zavračanje kitovega mesa, uvažanje poceni montažnih hiš s Poljske. Pri tem je *Odmev* toliko kot islandski tudi univerzalen film in predstavlja nekakšno hrbtno stran božičnih hitov, kakršen je na primer **Pravzaprav ljubezen** (*Love Actually*, 2003, Richard Curtis). Vinjete ostanejo vinjete, liki in njihovi odnosi ne doživijo epiloga, čeprav Rúnarsson, ki je eden najbolj nagrajevanih avtorjev kratkih filmov, kdaj podtakne tudi kakšno mojstrsko miniaturko, recimo prizor, ko hči pride k svojemu očetu in njegovi novi družini. Pripravila mu je presenečenje v obliki klavirskega nastopa, a kmalu zgolj zaprtih ust in naraščajočega nelagodja spremlja klavirsko virtuoznost svoje nove polsestre. Podobno dramo v kratkem času režiser uspe izrisati tudi v klicnem centru 112, kjer uslužbenec prejme obupan klic otroka, ki je priča družinskemu nasilju.

A *Odmev* je v končni fazi film, ki ga ne smemo reducirati na njegove bolj ali manj uspešne miniaturke, ampak ga gledati kot celoto, ki vpeljuje naključnost, kjer so povsem banalni prizori sopostavljeni z osebnimi tragedijami. In dlje ko film traja, bolj ozavešča prehodnost obojega. Svet se na novo vzpostavi z vsako vinjeto, redko je mogoče napovedati ton naslednje in bolj ko se gledalec oprijema posamezne zgodbe ali možnih povezav, bolj ga film s svojo prehodnostjo lahko frustrira. Film, kakršen je *Odmev*, morda celo bolje deluje v teoriji kot praksi, nikakor pa mu ne moremo odreči, da – zlasti v kontekstu božičnih zgodb – napeljuje na drugačen način gledanja, saj s svojo formo vzpostavlja prostor začasnosti, kjer se v nobenem svetu ne moremo zares udomačiti, ker vemo, da se bo vsak prostor kmalu razgradil in se z montažnim rezom pretvoril v nekaj povsem drugega. Vsake tragedije in banalnosti je tako hitro konec, saj se film na neki način stalno resetira, stalno na novo zaganja. Tako Rúnarsson ne samo s kadri, ampak tudi s formo vpeljuje pogled, ki ne more obstajati drugače kot na distanci.

Če si za konec dovolimo še špekulacijo, povezano z *Odmevom* kot filmom, v katerega vdirajo zgoraj omenjeni realizem in produkcijski pogoji: ali ni ta distancirani pogled, pred katerim se izmenja toliko človeških usod, pogled katerega koli delavca ali delavke, ki ima opraviti s strankami in ki ravno zaradi velikega števila strank teh ne more več dojemati kot individualnih usod? Kvečjemu lahko le bežno oplazi te usode, večinoma banalne, ki pa v tisti minuti ali dveh ponudijo pravo malo dramo? *Odmeva* zaradi njegove odprte forme ne moremo zreducirati le na eno interpretacijo, pri čemer pa seveda ne gre prezreti prav možnosti specifičnih branj.