



statusu, iz katerega jih lahko vedno pahnejo. Glamurja ni ravno veliko, gajba piva v bazenu in drilanje besedila za naslednji dan. Na dnu hierarhije najdemo kaskaderje, recimo Cliffa, ki živi s psom v prikolici na zapuščenem obmestnem območju, medtem pa oskrbuje Daltonovo od osamljenosti nekoliko žalostno vilo. Oba sta samska, ženske ju ne obletavajo, prosti čas pa preživljata ob gledanju skupnih posnetkov, *small talku* in prav tako pivu. Na drugi strani pa razvratni in čudaški hipiji, domnevni obraz dobe, ki jih pravzaprav nihče drug ne mara zares. Hipiji so v filmu poistoveteni s kultom Charlesa Mansona. Zmedena mularija, smešni nerodneži, zapohani idioti, ki ne vedo, kaj delajo. Sporočilo filma je: umor noseče Sharon Tate in drugih iz kroga Romana Polanskega je napravil mit iz samega Hollywooda, kar se ne bi smelo zgoditi. Iz tovarne sanj, iz garaške industrije s prešvicanim šarmom in z dokaj banalnimi odnosi je naredil nočno moro. Kot da trenutek, v katerem se kamera obrne nazaj proti mestu, s katerega snema, povzroči nekaj nezaslišanega, kar želi Tarantino s filmom popraviti.

Bilo je nekoč ... v Hollywoodu je film, poln slepih ulic. Ali raje, poln širokih slepih avenij. Podzgodbe se razpredajo, a ne povežejo v glavno zgodbo. Vsakič, ko pričakujemo klimaks, obrat, ko je nakazan suspens, se ne zgodi nič. Še vedno dobra stara prašna, razžarjena šestdeseta in sedemdeseta, čas, ki se ne razlikuje tako zelo od našega, katerega čar je ravno v tem, da je v svoji neposebnosti proizvedel nekaj, kar je za Tarantina tako čarobno. Namesto klimaksa nas pričakajo anekdote, ki so sicer zabavne, a namerno tudi nekoliko razočarajoče, površne, kot jih po nekaj kozarcih oče govori sinu, pri čemer sin pričakuje nekaj velikega, ko pa do tega ne pride, sprejme očetovo zgodovino iz ljubezni do njega in ne pokaže negotovanja. Tarantino se stalno igra z našimi pričakovanji. Koga bo film morda razočaral, v njem bo prepoznal še eno postmoderno samonanašalno masturbacijo, komu bo

morda dolgočasen, a film omogoča tudi gledanje, po katerem estetski užitek v njem prihaja prav iz njegove ležernosti, iz njegove dobrodušne melanholije, ki lahko prihaja le iz nekega nabora izkušenj, neke točke zenita, le v gledanju vzvratno. To gledanje v vzvratno ogledalo pa gledalcem prinese veliko ambientalno izkušnjo, nekaj, kar je podobno virtualnemu izletu, a je boljše. Če so Tarantinovi prejšnji filmi rokenrol ali heavy metal, je *Bilo je nekoč ... v Hollywoodu* bogata ambientalna glasba, polna aluzij, posnetkov iz okolja, asociacij in barv.

Ob naklonjenem pristopu lahko sto šestdeset minut filma doživimo kot eno tistih prijetnih poznoletnih večernih druženj na vrtu ali na travi ob ognju, ob brezskrbnem pogovoru, ki se pleče med ljudmi s skupno zgodovino; ob obujanju spominov in gledanju v nejasno prihodnost, od katere mladi ljudje pričakujejo nekaj povsem novega. Ob že tako odbitem Tarantinovem opusu z njegovo čudaško toplino gre morda za njegov najbolj enigmatičen film.

Njegova nostalgija je tudi implicitno kritična. Kritična do mitov popkulture, do življenjskega stila slavnih, do samopoveličevanja; a Tarantino ljubi Hollywood prav zaradi njegovih napak, kot se dogaja pri dolgo poročenih zakoncih. Ali pa je nočna mora Hollywooda prav v njegovi neposebnosti, povprečnosti, v tem, da ni slepila, temveč so karte ves čas odprte?

VOX LUX

ANJA BANKO

Hudič, ki je rodil svetlobo

»Zapri oči in ponavljaj za mano: Ena za denar, dve za šov. Na tri se pripraviva ... in na štiri ... pojd z mano.«

Pojdi z mano ... Na začetek konca in na konec začetka, direktno v razkošno, zrnato podobo majhne deklice, ki v dnevni sobi poplesuje s plastičnim mikrofonom v roki. In naprej, pod bleščeč snop odrskih luči. Naprej v uspeh. Nazaj, kjer je duša, prodana hudiču. To je neki portret 21. stoletja, kot



zaključiti v bombastični lahkotnosti sintelektronskega popa Brady Corbet film **Vox Lux** (2018).

Brady Corbet je ameriški režiser, ki je neodvisno sceno presenetil s filmskim »Bildungsromanom«, formalno drznim portretom vznikanja klic zla v posamezniku z naslovom **Otroštvo voditelja** (The Childhood of a Leader, 2015). Corbet, sicer tudi prominenten igralec, ki je sodeloval z režiserji kot Lars von Trier, Oliver Assayas ali Michael Haneke, je v drugem celovečercu *Vox Lux* slogovno in vsebinsko nadaljeval s portretiranjem temne, dobesedno demonske plati človeštva. *Otroštvo voditelja*, ki je nastalo kot relativno svobodna adaptacija Sartrove istoimenske kratke zgodbe iz leta 1939, na podlagi družinskega mikrokozmosa oriše čas pariške mirovne konference leta 1918 kot naivno zaslepljen trenutek laži, ki je neustavljivo porodil dobo velike groze fašističnih orgij. *Vox Lux* lahko v tem zaporedju beremo kot zrcalno pomnoženi odsev iste groze, le da je predstavljena na prelom 20. stoletja, v čas tik pred padcem newyorških dvojčkov kot simbola konca neke ere. Pri tem se tudi *Vox Lux* sestavlja kot portret mikrokozmosa odraščanja izjemnega posameznika; tokrat mesto hitlerjanskega voditelja iz *Otroštva voditelja* zavzame podobno krhka protagonistka, ponovno angelskega obraza, bodoča megapop zvezdnica Celeste (Natalie Portman).

Film je razdeljen na poglavja *Preludij*, *Geneza*, *Re-geneza* in *Finale*, ki delujejo kot gledališki ali skorajda operni akti. Ob orkestralnem dronu skladatelja Scotta Walkerja, Corbetovega sodelavca že pri prvencu, na eni strani ovijajo in na drugi razpirajo melodični pop (avtorske pesmi je za film zložila avstralska pop zvezdnica SIA) – vsebinsko rdečo nit zgodbe. V tej izredno atmosferski premeni se zdi, kot da že sama zvočna slika kaže na čedalje bolj razpirajočo se destruktivno temino, ki počasi tudi fizično razjeda Celeste: poleg izrazite zvočnosti filmsko podobo sestavlja

tudi poudarjena telesnost igre. V *Preludiju* glas pripovedovalca zgodbo začne v letu 1999: Celeste (Raffey Cassidy) je stara trinajst, skorajda štirinajst let, dan je eden prvih po koncu nooletnih šolskih počitnic, postavljen v učilnico šolskega orkestra. Profesoričino razlago prekine glas enega od učencev na vratih. In nenadoma, medtem ko kamera zadržuje gledalčev pogled čez njegovo ramo, rafal strelov. *Columbine* 1999. Edino Celeste ostane na mestu, s pogledom trdno zre v strelca in ga poskuša ustaviti s prošnjo skupne molitve. Neuspešno.¹

Geneza se odpre v bolnišnici, kjer Celeste okreva s hudo rano na vratu. Ob njej sedi sestra Ellie (Stacy Martin). Da bi Celeste prebrodila travmo, skupaj napišeta pesem, ki jo na večer spomina na žrtve strelskega pohoda odpojeta v lokalni cerkvi. To je trenutek, ko film temačno sive barvne tone zamenja s svetlečimi odtenki newyorških stolpnic – Celeste nenadoma postane slavna, njena pot je odločena: skupaj z iskalcem talentov (Jude Law) in ob spremstvu sestre odločno stopi na pot uspeha. Kljub rani na vratu, ki jo zdaj prekriva s črnim trakom, Celeste kot nekakšen od mrtvih vstali ki-borg, z istim trdnim pogledom, zakoraka v neizprosni svet glasbene industrije. Svojo novo uspešnico – referenčno za zgodovino popa – posname nikjer drugje kot v rojstnem kraju legendarne ABBE, na Švedskem. Njena pot je pot vzpona vsake zvezdnice in zvezdnika, kakršnih smo vajeni iz rumenega tiska: od zabav in alkohola do drog in seksa. Vse do končnega, zadnjega »razdevičenja«, ki zopet v močni simboliki sovpada z 11. septembrom 2001: medtem ko se še drugo letalo zaleti v dvojčka, Celeste zaloti ljubljeno sestro v ne direktno prikazani, a kljub vsemu nedvoumni situaciji ljubimkanja z menedžerjem, kar razume kot globoko osebno izdajo. Vse iluzije o lepem in dobrem zgorijo v ognju 9/11, ki odpira novo dobo paranoičnega strahu.

Poleg pomenskih vsebinskih nosilcev zgodbe velja poudariti, da je povedna tudi perspektiva, ki se izgrajuje in menjava med filmom. Mestoma kamera gradi pogled kot-da-bi izza rame protagonistov: vidimo in vemo toliko kot nosilec dejanja v posameznem prizoru. Spet drugič, kar je večinoma, perspektiva preskoči in odpre širšo sliko, po kateri gledalca vodi vsevedni pripovedovalec (William Dafoe) s cinično resnobnim, učiteljsko razlagalnim tonom, z igrivo razporejenimi komentarji po celotnem filmskem tekstu.

¹ Podoben poskus pomiritve situacije z molitvijo je tudi v *Otroštvu voditelja*: tik preden deček na slavnostni večerji ob zaključku mirovnih sporazumov s kamnom napade mater, ga ta nagovori v skupno molitev. *Neuspešno*.

Prav skozi vlogo pripovedovalca se izgrajuje nekakšna četrta stena za gledalca, ki mu preprečuje, da bi Celeste zlezel pod kožo v njeni edinstveni, intimni osebnosti: pred gledalcem se na način menjavanja perspektiv in pod vodstvom pripovedovalca film razpleta kot študija primera in predvsem profila. Celeste, podobno kot deček v *Otroštvu voditelja*, ni obraz neke individualne zgodbe o trnovi poti do uspeha – za razliko od mnogih tovrstnih filmov, na primer nedavnega **Zvezda je rojena** (*A Star Is Born*, 2018, Bradley Cooper). Posameznik je v obeh primerih zgolj alegorična simbolizacija *zeitgeista* nekega trenutka.

V *Vox Lux* je ta *zeitgeist* tesnobni prelom stoletja, ki prikrito vre pod bleščečo masko opoja popkulture. Kritika potence zaslepljenosti, ki jo nosi popkultura, se najbolj očitno kaže v uvodu *Re-geneze*: prizor je postavljen na otok Brač, kjer pod napevom Tajči *Hajde, da ludujemo* skupina strelcev, ki na glavah nosijo maske Celeste iz videospota prvega hita (povedno naslovljenega *Hologram*), postreli kup turistov na plaži. Začetek druge polovice filma je v epsko počasnem ritmu drame stopnjavana ponovitev začetka prvega dela: *geneza – re-geneza*. Absurdni zasuk je zanka neskončne ponovitve, ali z drugimi besedami: iz absurdne ničevosti groze (strelski pohod prvič in drugič) ne more zrasti nič lepega, dobrega, čistega. Zdi se, da osnovna premisa filma preigrava reklo »zlo se v zlu rodi«. Slednje utrjuje še ena vizualna referenca, simbolno dobesedna ponovitev, kakršno režiser sicer na isti način uvede v *Otroštvu voditelja*. Celeste je v *Re-genezi* zdaj stara nekaj čez trideset let, odvisna od alkohola, drog in slave. Obenem je mati najstniški hčerki, ki jo spet igra Cassidy – torej najstniška Celeste. Ta hkrati s skrbjo in ogorčenostjo zre v svojo odraslo podobo, lastno mamo, njena usoda pa je zapečateni ponovitev njene prve podobe.² Zanka absurda, ki jo na eni strani lahko beremo kot determiniranost na ravni sistema (glasbena industrija ali kapitalizem, ki v prehodih med prizori odseva iz velikih bleščečih stolpnic velemesta) ali kot perverzno nprav človeštva (faustovska podoba s hudičem – Celeste strelski pohod namreč preživi, ker je v zameno za svoje življenje hudiču prodala dušo: on je namreč tisti, ki ji narekuje melodije uspeha). Če je zlo v *Otroštvu voditelja*



kot portretu 20. stoletja jasno zastavljeno in izgrajeno iz banalnosti vsakdana, navidezno malenkostnih situacij, ki nazadnje terjajo kolektivne travme, se v *Vox Lux* zlo kaže kot plod razkošnega, pod povrhnjico še kako praznega spektakla – povednost filmskega podnaslova portret 21. stoletja je v tem razmerju še bolj očitna.

Finale filma vrne zvezdnico nazaj oziroma naprej h koreninam. Celeste predstavi novi album nikjer drugje kot v svojem rojstnem kraju: končni dvajsetminutni epilog je v veristično dokumentarističnem slogu posnet koncert; perspektiva gledalca je prestavljena v zrnato razdrobljeno oko koncertne kamere, ki v živo snema njen nastop. Celeste, ki v *Re-genezi* fizično in psihično izčrpana komajda stopi na oder, v zaključku vstane kot feniks iz pepela. Ovita v črno bleščeče perje nastopi z masko čez oči v oči s svojo mladostniško podobo – hči vanjo zre iz občinstva, končni rez prekine film v tropičje, medtem ko pripovedovalčeve zadnje besede o hudiču izzvenijo v Celestini pop uspešnici.

In četudi se morda v seštevku Cobertova filmska pripoved v alegoričnosti podob zdi precej moralistično pedagoška, je pripovedna struktura tista, ki podobe na neki način odreši moralizma. Te se namreč pod vodstvom distanciranega pripovedovalca nalagajo druga na drugo v tako stopnjevani absurdnosti, podloženi iz postavk determinizma in nihilizma, da se kot take na koncu sploh ne morejo skleniti drugače kot s tropičjem – zamolkom in odprtostjo. In prav nesklenjenost je tista, ki podobe dodatno motivira v njihovi končni ponovitvi z razliko istega. *Vox Lux* tako izgradi precej direkten in vizualno ekstremen portret sodobnega časa. Z gledalcem, ki podobno kot Celeste lahko igra le eno igro: to je igra filmskega teksta in igra družbenega tkiva, hudičevo neizprosna v svojih temačnih postavkah, ki postavljajo v skušnjava človeške nravi in determinirajo njegovo, njeno usodo.

² V *Otroštvu voditelja* v zaključku zdaj odraslega diktatorja igra Robert Pattison, ki pred tem nastopa kot družinski prijatelj in materin ljubimec – verjetno resnični oče dečka. Bodoči diktator se je torej rodil v spletkah človeških slabosti, sle in laži: njegova usoda je že s tem zapečateni, ponovljena – zlo se v zlu rodi.