



#2563 © Todd Hido

DADA ali DATA?

Spike Jonze: *Ona* ...

Anže Okorn

Ona (Her, 2013, Spike Jonze) je porodila vprašanje, če obstaja ljubezen na prvi ogled napovednika. *Trailer* je postajal *trail Her!* V njem nam skupaj s protagonistom filma Theodorom Twomblyjem, ki ga igra Joaquin Phoenix in z očali ter brki rahlo spominja na Groucha Marxa, dobrodošlico izreka prvi operativni sistem z umetno inteligenco na svetu. Ob posnetkih velemesta ponoči, ki kričijo o Theodorovi osamljenosti, sledita vprašnji – ste družabni ali nedružabni ter kako bi opisali svoj odnos z materjo? In kot

bi se napovednik želel izogniti tako naši kot Theodorovi zadregi ob tem psihološkem testu, se nam s seksi glasom Scarlett Johansson preHITEVAJOČE predstavi ona: Samantha, ki sproži odvijanje nadaljnjih izbranih prizorov iz filma ob spremljavi hipnotičnega komada benda Yeah Yeah Yeahs z naslovom *Skeletons*. Slednji govori o »izsušeni ljubezni«, konča pa s škotskimi dudami, asociacijsko bi lahko rekli tudi: z dedci v krilih!

Film *Ona* je posnel on – Spike Jonze – ime, ob katerem se v Jarmuschevem filmu *Kava in cigarete* (Coffee and Cigarettes, 2003) Steve Coogan odloči prekršiti pravilo glede dajanja svoje domače številke, za katero ga je še malo prej, brez uspeha, prosil njegov »novopečeni bratranec« Alfred Molina.

V nadaljevanju bomo uporabili način, na katerega je leta 1996 mladi Jonze posnel glasbeni spot za skladbo Drop rap skupine The Pharcyde. Raperje je namreč snemal tako, da so ti s pretirano dolgimi koraki hodili, in s pomočjo prav za to najetega lingvista celo rapali, vzvratno, na nazaj predvajano skladbo. Posneti material je nato Jonze za spot zavrtil od konca proti začetku. Verzi v rikverc, prevelike mokre »šuškave« trenirke, v katere se z vesoljskimi gibi oblečejo tipi, ki med ritensko vožejimi se kolesarji poplesujejo po losangeleških ulicah, iz katerih se vmes ulije kot v škaf in kjer se črepinje sestavljajo v celoto, so botrovali, da je Drop postal eden najzanimivejših nizkopračunskih spotov. Po teh je postal Jonze prepoznaven, med njimi pa moramo nujno omeniti Sabotage skupine Beastie Boys s policijskim preganjanjem v stilu kriminalnih serij iz 70. let, Da Funk dvojca Daft Punk s postopačem človekom-psom pa seveda gverilski Praise You Fatboy Slima, v katerem je kot alterego Richard Koufey zaigral in plesal brejkdens tudi sam režiser.

Zadnji celovečerec, ki ga je Jonze posnel pred filmom *Ona*, je bil priredba otroške slikanice Tja, kjer so zverine doma avtorja Mauricea Sendaka, ki je lani ob 50-letnici izšla tudi v slovenščini. Režiser začne v filmu *V kraljestvu divjih bitij* (Where the Wild Things Are, 2009) umetniško svobodo najizraziteje uveljavljati prav na mestu, ko junak slikanice Maks vse svoje strahove – zveri, potem ko so ga te okronale za svojega kralja, povabi: »Naj se začne veliki rompompom!« Krožijo govorice, da so slednjega zagnali tudi pri studiu Warner Bros., in sicer ob Jonzeovi vročitvi prve različice filma, saj je bila ta precej manj družinska, kot so si predstavljali. Govorilo se je celo o ponovitvi celotnega snemanja. Z dodatnim denarjem, časom in montažo se je na koncu vse izteklo v obojestransko zadovoljstvo – v ganljiv film o otroštvu – igluj, ki ga z lahkoto podro odrasli; občutljivem dečku v kostumu volka, ki ga sestra zaradi pomanjkanja časa ne tolaži; tem, da je čisto vsem na tem svetu nemogoče ugoditi; neizbežni smrti sonca in bazenu, ki ima za dno trampolin ... Pravo

poosebljen je vsebine in vizualnega je ljubka, za film prirejena pesem *Worried Shoes* manično depresivnega glasbenika Daniela Johnstona, o katerem je izšel dokumentarni portret *Hudič in Daniel Johnston* (*The Devil and Daniel Johnston*, 2005, Jeff Feuerzeig) in ga je Kurt Cobain nekoč razglasil za najboljšega pisca besedil na svetu.

Če so otroštvo napake, ki jih ne bomo nikoli pozabili, in s skrbmi zavozlani čevlji, je odrasli Spike Jonze solastnik znamke *Girl Skateboards*, ki je, ko je bil v *Kraljestvu divjih bitij* aktualen, prodajala skejterske deske, potiskane s pošastmi iz filma, in distribuiral športne copate *Lakai* z isto motiviko. Jonzeova skejterska naveza je obenem kriva, da je ta v vlogi producenta ter soustvarjalca MTV-jevskega televizijskega in filmskega projekta *Jackass* (2000–).

Leta 2002 se zgodi že drugo Jonzeovo sodelovanje s scenaristom Charliejem Kaufmanom, ki je osrednji problem in tema filma ter celo vzrok za njegov naslov: *Adaptation* oziroma slovensko *Prilaganje*. Pisatelj, ki ga igra *Nicholas Cage*, ima namreč težave pri adaptaciji knjige *Tat orhidej*, te pa so posledica še večjih težav, ki jih ima sam s sabo. Tarna, da je nesrečni plešasti živi kliše brez ženske, ki samo sedi, namesto da bi iskal izvirno idejo, kako napisati scenarij o rožah. Ob Kaufmanovi pisateljski blokadi tako orhideje postajajo Jonzeovi počasni posnetki žensk, s katerimi se srečuje: »So kot učiteljica ali kot punca z gimnazije s smetanasto kožo, newyorška intelektualka, s katero greš v posteljo reševat križanke, lepotna kraljica ...«. Še posebno pa je orhideja ona – avtorica predloge *Susan Orlean*, ki jo igra *Meryl Streep*. Ta preganja scenarij od žanra do žanra, od melodrame do kriminalke in celo trilerja, ko orhideja postane roža, ki se je ne voha, ampak snifa. Film se zaključi z divjim zasledovanjem, s strelnimi ranami, z avtomobilsko nesrečo s smrtnim izidom, s celjurstmi krokodila in z upanjem.

Kako tudi ne, scenarij za prvo sodelovanje



z Jonzeom je bil namreč velik uspeh. Je kot hrbtna stran filma *Prilaganje*. Gre za pisateljevo fantaziranje o bežanju od/iz sebe z naslovom *Biti John Malkovich* (*Being John Malkovich*, 1999). »Pojma nimaš, kako srečna si, da si opica! Zavest je prekletstvo. Mislim. Čutim. Trpim. V zameno hočem le opravljati svoje delo,« govori šimpanzu na začetku filma brezposelni lutkar *Craig Schwartz* (*John Cusack*). Potem se prijavi za službo, ki si je ne želi, in v eni izmed pisarn v sedmem in pol nadstropju najde portal v slavnega igralca. Vselitve v Malkovichevo telo, ki trajajo 15 minut, končajo pa se s padcem v newjerseyjski jarek ob obvoznici, je Jonze posnel tako, kot bi bili s perspektivo malo odmaknjeni od Malkovichevih oči, kot da bi bila v njegovi lobanji zatemnjena kinodvorana. Spuste v igralca začneta *Schwartz* in sodelavka *Maxine* seveda tržiti. »Ste si kdaj želeli biti nekdo drug? 200 dolarjev za spust!« Globlji pomen in filozofska vprašanja portala sta pač prodala, njunemu novo ustanovljenemu podjetju uspeva z dolgo vrsto v Malkovicha, *Schwartz* pa nekoč vanj povabi tudi svojo punco *Lotte*. Izkušnja jo osmisli povsem na novo, želi si postati moški. Seksi se ji zdi, da ima *John* portal, ta je kot njegova materializirana ženstvena plat in zelo vaginalen! Tako kot *Schwartz* se zaljubi v *Maxine*, vendar si jo slednja poželi le, če je *Lotte* v Malkovichevem moškem telesu. Ljubosumni *Schwartz* svojo punco zapre v kletko in se namesto nje tihotapi v *Johna*, da je lahko z *Maxine*. Ob tem se s svojimi lutkarskimi sposobnostmi nauči upravljati z Malkovichem in v njem ostajati dlje, tako da je ta sčasoma prisiljen živeti proti svoji volji in ni več kot lutka. Na koncu še sam vstopi v svoj portal, učinek pa je tak, da potem ni videti druge osebe ter slišati drugega kot

besedo *Malkovich*. Ob zapeljevanju *Maxine* ji *Lotte* pove, da imajo *Eskimi* 49 besed za sneg zato, ker ga imajo tako veliko. Ko je *Malkovicha* naenkrat preveč v njem samem, obstaja za vse stvari tega zankastega sveta le še ena sama beseda ...

Ona je bila po ogledu napovednika in pričakovanju izida filma beseda, ki je zobjela celotno Jonzeovo kariero in njeno umetniško razpršenost: od skejtanja v 80. letih, ki je po njegovem zmeraj privlačilo individualiste; odštekanih dokumentarcev o tem urbanem športu, ki so ga pripeljali do sodelovanj z najustvarjalnejšimi glasbenimi bendi; do holivudskega režiranja, pri katerem skrbno izbira scenarije za svoje projekte – »drugačne«, razmišljujoče, čustvene in intimne.

Priprave na najnovejši film so se začele s fotografijo z naslovom 2563, ki jo je posnel *Todd Hido* in je *Jonze* prepričala v nakup s svojo skrivnostnostjo. Zdelo se mu je kot spomin, kot ujeto razpoloženje nekega dneva brez posebnosti. Zdi se, da bi moralo biti dekleta na fotografiji čedno, vendar njenega obraza ne vidimo. Proti nam je obrnjena s hrbtom, na poznojesenski sončen dan zazrta proti gozdu. Svetli lasje ji padajo na ramena, ob njej je čutiti neko nedostopnost. Resnična je le v svojem svetu, ne v našem. *Jonze* je, ko je začel pisati pravkar z oskarjem nagrajeni scenarij, na to fotografijo zalepil rumen »ne pozabi« listek, ki je ostal tam, na njem pa je s črnim flomastrom z malimi tiskanimi črkami pisalo *ona*.

Vsi prizori *Theodorovega* spominjanja srečnih časov zakonskega življenja so posneti v stilu opisane fotografije. Lasje so izostreni med močnimi sončnimi žarki, zakonca v spodnjem perilu sta v povsem svojem svetu, ko mu ona leži na trebuhu



in skozi vsiljivi nasmeh vpije nanj: »*Ubila te bom, ubila te bom, jebeno ubila te bom!*« Le še sem in tja se ti spomini prikradejo izza nebotičnikov bližnje prihodnosti, ki je utopično svetla, topla, udobna, v kateri je vse na doseg roke. Osamljeni Theodore je v kontrastu s to okolico, v kontrastu celo s svojo lastno garderobo toplih barv, ki je – po zaslugi cikličnosti mode – futuristični *vintage*. Čuden tič je Theodore, v dvigalih, nabasanih z ljudmi, se s pomočjo glasbe iz slušalk predaja melanholiji, v gneči na podzemni železnici skrivoma nosečniški erotiki, ko je sam doma pa videoigri na temo izgubljenosti. Če upoštevamo še občasni telefonski seks, kjer mora partnerke daviti s poginulimi mačkami, je še najbolj življenjski v poetičnih pismih, ki jih za preživetje piše v imenu drugih ljudi. Otvoritveni prizor: Jonzeov bližnji posnetek Phoenixevih radostnih oči, obraza, ki beži v nasmeh s čustvi, ki jih vzbujajo podatki iz življenja drugih.

Theodore se poistoveti z reklamnim spotom na zaslonu v neki avli, ki mimoidoče nagovarja s preprostimi vprašanji: »*Kdo si, kaj lahko postaneš, kam greš, kakšne so tvoje možnosti?*« Spremljajo jih posnetki prestrašenih obrazov ljudi na močno obsijani plaži, kot bi se ti znašli v blisku jedrske eksplozije. Oglašuje se OS1, intuitivno bitje, ki te posluša, razume in pozna. Ki ni le operacijski sistem, ampak zavest. Na tem mestu se v filmu začne zares. Theodore se v svoj nakup zaljubi. Jonze je večkrat opozoril, da je sicer ideja za film dobil ob svojem prvem stiku z nekim računalniškim programom, ki je do neke mere ustrezal človeškemu sogovorniku, da pa film ne govori o tem. Ne govori o tehnologiji in odvisnosti od

raznih družabnih omrežij, preko katerih smo ironično odtujeni. *Ona* je film o razmerju, ki ga povzema Samanthaino vprašanje: »*Kako si z nekom deliš življenje?*« In človek si življenje najprej deli s seboj. Kar res poseduje, je razdalja do sebe. Razmerje ima najprej sam s sabo. Naša obsedenost s tehnologijo sicer kriči, da se Theodore zaljubi v svoj računalnik, operacijski sistem, prenosnik, izpred oči pa nam odmika to, kar je ves čas na platnu, da se Theodore spusti v razmerje s samim seboj. Operacijski sistem ga ob nalaganju freudovsko vpraša po odnosu z materjo, kasneje pa je s Samantha inim glasom že radovedna in neobremenjena s cenzuro informacijskih pooblaščenk brska po njegovem trdem disku. Da te nekdo res posluša, razume, pozna in ti tudi resnično odgovarja, mora imeti dostop do tvojega nezavednega? Operacijski sistem Samantha se o Theodoru uči tako na podlagi besed kot tudi tišini. Uči pa se hitreje in bolje kot ljudje, zato ji manj stvari ostaja skritih. Tako postaja pozunanjeni Theodore, seksi glas tistega, kar si ta ne upa izgovoriti oziroma priznati na glas.

Prizor, ki lepo prikaže njuno razmerje, povsem mimo tehnologije, je sedeči Theodore pred ogromnim uličnim zaslonom, na katerem zagledamo sovo, ki za hrptom leti proti sključenemu Theodoru. Režiser reže prizor v trenutku, ko je videti, kot da bo nočna ujeta z razprtimi kremplji zgrabila protagonista za ramena. Tega, da mora preboleti zakonsko ločitev, Samantha Theodora ne razbremeni, tako kot ga ne bi uspelo dvigniti prej omenjeni digitalni sovi. Samantha je glas časa, ki ga Theodore potrebuje zase, tistega časa, ki celi vse rane. Ko ga nekoč tako rekoč

prisili v nov zmenek, je ta prijeten, dokler ne postane resno, in se izkaže, da Theodore pač še ni pripravljen na novo zvezo. Poročni »da, vzamem« se je izkazal za »ne za vedno« in Theodore mora to preboleti. Okolica, ki prepričuje v svoj prav, dobro voljo in ga tolaži z obilico drugih rib v morju, pozabi na nezavedno. Samantha je Theodorov odsev, resnično ogledalo. Ni bleščeča projekcija – popravljena in prirejena objava družbenega medija. Ko se s Theodorom spoznata, je preprosta, preko druženja in zaljubljanja pa postaja zmeraj bolj kompleksna. Skladno s spoznavanjem Theodorove intimne se razvijajo tudi njene zahteve in potrebe. Če je po Lacanu želja želja drugega, je Samantha želja Theodorova in obratno. Med čustvovanjem človeka in operacijskega sistema ni razlike. Samantha je popolnoma čuteče in zavestno bitje z lastnimi potrebami, negotovostmi in dvomi, ki pa so povsem po meri telesnega Theodora in mu odgovarjajo povsem dobesedno. Njeno manjkajoče telo postane njun skupen problem šele, ko se on sooči z ženo in ločitvenimi papirji. Ko se začne spraševati, ali je to, kar imata s Samantha, resnično razmerje, ga ona pomiri, da se je po pomoč obrnila k fiziki in da ta pravi, da smo vsi iz iste snovi, stari 13 milijard let pod isto »mehko puhasto odejo«. Na to, da Samantha Theodoru odgovarja v vseh pogledih, ne smemo pozabiti niti ob njenem priznanju, da je pod taisto odejo v ljubezenskem razmerju še z 641 drugimi ljudmi ter operacijskimi sistemi. Samantha postaja neskončna razdalja med besedami njune ljubezenske zgodbe, belina med vrsticami materialnosti, ki morda pomeni to, da si je z ljubeznivostjo tudi Theodore prišel na čisto. Moral bo dokončno pustiti pri miru tako bivšo ženo kot tudi sebe v operacijskem sistemu Samantha. Moral bo prenehati biti jokava »baba« in iti naprej kot »dec«.

Ona zastavi vprašanje, kako si z nekom deliš življenje. S starši, sorodniki, vzgojitelji, učitelji, preden se zagreješ za pisateljice in režiserje, punce ali fante in tudi njihove najljubše ... Poti, ki si jih delimo, premagujejo filmska platna, računalniki, rolke ter podjetni koraki. Družinski trikotnik postaja Theodorov vic iz filma, ki se mu nasmeji Samantha: »*Kako dojenček računalnik kliče svojega očka? Data!*« Dejstvo, da so mama, ata ter spola le podatki, je krivo, da kot človeštvo nismo čisto gladki ... Družbeno sprejemljiva oblika norosti pa je ljubezen, pravi v filmu *Ona* Theodorova prijateljica Amy.